

**STRINDBERG,
ANTIFEMINIZEM
IN
SLOVENSKA
LITERATURA**

Strindbergov literarni projekt so vsaj na začetku bistveno usmerjale težnje t. i. preboja modernih idej, obdobja v skandinavski literaturi in kulturi, ki je bilo posebej intenzivno v sedmem in osmem desetletju 19. stoletja. Za ta čas je bilo značilno literarno razpravljanje o družbenih vprašanjih, med katerimi je imelo ključno mesto žensko vprašanje oz. problem morale spolov. Prav k razpravi o vprašanju ženske in zakona se August Strindberg v svojem pisateljstvu tudi vedno znova vrača, tako da je to temeljna paradigma njegovih literarnih in paraliterarnih spisov. Njegov tipični pogled na ženske obsega na začetku, po letu 1879, antifeministično reakcijo na dejavnost tedanjega gibanja za žensko emancipacijo, zatem pa zlasti prikazuje boja med spoloma in negativne ženskosti, kakor jih je tematiziral v delih iz druge polovice osemdesetih let. Percepcijo ženske po Strindbergu so aktualizirali tudi posamezni slovenski pisatelji, in sicer so te literarne analogije v obdobju moderne omogočili evropski literarnoestetski tokovi zadnjih desetletij 19. stoletja, ki so se proti letu 1900 uveljavili pri nas, nato pa jih je v dvajsetih letih spodbudilo še obnovljeno zanimanje za Strindbergove naturalistične in simbolistične tekste v nemškem dramskem ekspresionizmu.

Z izrazom 'Det moderne Gennembrud' (DMG) v pomenu preboja modernih nazorov in literature je danski kritik Georg Brandes posredno označil obdobje t. i. skandinavske moderne.¹ Zahteval je, naj moderna literatura uvrsti na dnevni red aktualne socialne probleme. Kasneje je metaforična oznaka postala sinonim za celo vrsto literarnih gibanj² in skupin ter estetskih doktrin. Ideologijo obdobja je Brandes utemeljil z liberalizmom po zgledu Millovega utilitarizma, s pozitivizmom in ateizmom oz. svobodomiselstvom; zagovarjal je radikalen prelom s starimi moralnimi in religioznimi predsodki, kakor tudi polemično angažiranost in tendenčnost literarnih del, po drugi strani pa težil k skrajnemu individualizmu, ki je vseboval reminiscence na starejšo filozofijo S. Kierkegaarda.³ Posebno na Danskem se je okrog leta 1880 v opoziciji do značilnega brandesovskega 'sociološkega realizma' oz. realizma družbenih vprašanj formiral tok nevtralnerejšega psihološkega naturalizma z J. P. Jacobsenom in Hermanom Bangom. Reakcije zoper tendenčno literaturo in odmik od aktivizma, s tem pa postopna dezintegracija in upad gibanja se začnejo pojavljati že okrog leta 1885; proti letu 1890 pa se radikalizem osemdesetih let konča s prehodom v simbolizem in misticizem. V tem času, ko se je na evropskem Severu med drugimi širil vpliv Nietzscheja, je še posebno Ola Hansson zastopal usmeritev k dekadencnemu senzualizmu in iracionalistični mistiki (*Sensitiva amorosa*, 1886-87) ter se tako kakor Strindberg opredelil za pozni naturalizem po Bourgetu, psihologizem in subjektivizem.

Kompleksna javna razprava o ženskem in moralnem vprašanju, ki jo je intenzivno reflektirala skandinavska literatura, je bila odvisna od

liberalističnega izhodišča obdobja in z njim povezanega pojava ženskega gibanja, aktivizma žensk, zahtev po emancipaciji, ter celo od feminizacije literature. Ta literarna debata je temeljila na opoziciji moralno-konservativnih meščanskih zagovornikov monogamije in zakona, h katerim v glavnem sodijo tudi pisateljice, do nemoralnih nihilističnih 'boemskih pisateljev', t. i. erotomanov (H. Jaeger, Ch. Krohg idr.), ki so v skladu z Brandesovim konceptom svobodne ljubezni prezirali zakonsko zvezo.⁴ S svojo naravoznanstveno perspektivo so se ti protimeščanski, naturalistični ali 'boemski pisatelji' navezovali na nove biološke in medicinske ugotovitve Drysdala, Darwina in drugih, medtem ko je bila nasprotna moralistična tendenca, ki se je formirala z Ibsenovo idealistično zahtevo po osvoboditvi žensk in Bjornsonovim etičnim rigorizmom popolne enakosti, osnovana v Millovem spisu o ženski podrejenosti (*The Subjection of Women*). Pod Millovim in Ibsenovim vplivom je nastajala tudi švedska ženska 'indignationslitteratur' ali 'literatura ogorčenosti', naravnana zoper prevladujoči patriarhalni sistem moči, ki je v zadnjih desetletjih 19. stoletja zaradi zmage znanstvenega svetovnega nazora nad religioznim sicer že razpadal.⁵ V nasprotju z drugimi predstavnicami te literature se je Victoria Benedictsson kmalu popolnoma odrekla tendenčnosti in v drugem od svojih dveh razvojnih romanov – *Denar* (*Pengar*, 1885); *Gospa Marianne* (*Fru Marianne*, 1888) – izjemoma uveljavila pogled na zakon in žensko vzgojo, zelo soroden Strindbergovemu. Ta roman je Brandes v svoji kritiki degradiral v "damski" roman.⁶ Še drugače sta Mathilda Malling in Norvežanka Amalie Skram, avtorica znamenitega zakonskega romana iz leta 1885 *Constance Ring* (po vzoru *Gospa Bovary*), od vsega začetka pisali v skladu z naturalističnimi in biologističnimi izhodišči moškega pisateljskega protipola.

Strindberg se je z novelo *Plačilo kreposti* (*Dygdens lön*) iz leta 1884 približal znanstveno utemeljeni poziciji, ki je bila značilna za škandalozna dela skupine 'boemskih pisateljev'. – Zaradi te novele je bil v sodnem procesu proti prvemu delu zbirke *Zakonskih zgodb* (*Giftas I*),⁷ v kateri je izšla, obtožen blasfemije.⁸ – Njegov pisateljski interes pa se od naravnosti pisateljev t. i. boemskih romanov močno razlikuje že v ostalih novelah iste zbirke, iz katerih je razvidno nasploh večinoma pozitivno stališče do zakona, posebno pa prepričanje, da je človek monogamno bitje. Na področju ženskega vprašanja, glavnega socialnega in moralnega problema dobe, je Strindberg razglašal specifične antifeministične nazore, s katerimi je predvsem reagiral na spremenjena razmerja sil v odnosih med spoloma ob koncu 19. stoletja; njegov antifeminizem pa je zaradi spoznanja o tem razmerju v bistvu nihilističen.

V romanu *Rdeča soba* (*Röda rummet*) iz leta 1879 izraža Strindberg prepričanje, da imajo v realnosti oblast ženske, tako da bi bilo v resnici potrebno izboljšati položaj moških in ne žensk; to pa je nazorsko izhodišče njegovih zakonskih novel in nekaterih drugih

prispevkov k ženskemu vprašanju v osemdesetih letih (prim. t. i. švicarsko novelo *Nova zgradba, Nybyggnad*, iz zbirke *Utopije v resničnosti, Utopier i verkligheten*). Svojo kampanjo proti literaturi tipa *Nore* ter proti dejavnosti gibanja za žensko emancipacijo in lastninsko pravico poročenih žensk je po prvem napadu v drami *Žena gospoda Bengta (Herr Bengts hustru, 1882)* demonstriral z objavo prvega dela *Zakonskih zgodb*. V programatičnem uvodu k tej zbirki je Strindberg navedel serijo ugovorov proti "domnevni moški tiraniji" v Ibsenovi *Nori* (imenovani "manifest zatiranih žensk") in s tem proti ženski stvari, ki je bila zanj simptom prekultiviranosti in degeneriranosti civilizirane družbe. Prizadeval si je pokazati, da je njegovo eksperimentiranje z ženskim vprašanjem in nasprotovanje tedanji "ženski vzgoji, cerkveni zakonski zvezi in moški udvorljivosti-emancipaciji" (*Zbrano delo – SV 16: 30*) pravzaprav moderno, ker je osnovano v radikalnih družbenih naukih M. Nordaua (*Die conventiö-nellen Lügen der Kulturmenschheit*) in zagovornika neomaltuzijanstva G. Drysdala,⁹ vendar je Strindbergovo začetno razumevanje za žensko stvar hitro nadomeščala vse bolj moralno-konservativna vsebina.¹⁰

K odkritemu sovraštvu do žensk preide leta 1886 v drugem delu *Zakonskih zgodb (Giftas II)*. V predgovoru navaja Schopenhauerjevo misel o ženski nepravčnosti in instinktivni laži; sklicuje se na kritiko impulzivnosti in neindividualnosti ženske, ki jo je zapisal Nordau; na komentar zakona o očetovstvu in filiaciji po Godinsu (ustanovitelju utopistične 'družbene palače' – 'familistère' v Guisu) in Annieju Besantu (angleškem teozofu in piscu dela o zakonski zvezi, ki je leta 1881 izšlo v švedskem prevodu); pa tudi na ideje Spencerja in Milla (slednji ženskam mdr. pripisuje pomanjkanje izvirnosti) ter na Brandesa in Rousseauja. Ugotavlja, da so ženske vzpostavile dva moralna zakona: enega za moške, drugega za ženske (*SV 16: 180-181*).¹¹ Po eni strani sledijo družbenim gibanjem in zahtevajo zase vse pravice, a se hkrati niso zares pripravljene odreči udobnostim svoje tradicionalne pozicije, čemur Strindberg ogorčeno nasprotuje. Genezo navedenega prehoda v drugi zbirki *Zakonskih zgodb* je odločilno podprl članek Paula Lafargua o matriarhatu, ki naj bi po Strindbergovih lastnih besedah potrdil njegove sume glede ženskega gibanja, da namreč to pomeni vrnitev k povelečevanju ženske, kakršno je obstajalo v preteklosti in ga je mogoče zaslediti v čaščenju ženske, kultu madone, lastninski pravici poročenih žensk in drugod (*SV 16: 184*). Po vsej verjetnosti se je v tem času že seznanil tudi z nazori, ki sta jih vsak v svoji knjigi s področja psihopatologije iz let 1884 oz. 1885 izrazila P. Garnier in T. Ribot. Lafarguov vzorec patriarhalne morale pa se nekaj kasneje kaže tudi v diskurzivnih prispevkih, v katerih Strindberg znanstveno utemeljuje inferiornost ženskega spola, dokazuje, kako nepravilen je vdor žensk na trg delovne sile, ki je pripadal izključno moškim, ter opozarja, da se utegne celo vrniti nekdanji matriarhat; medtem pa v literarni produkciji druge polovice osemdesetih let tematizira brezizhodni boj med spoloma.

Poleg Drysdalovih spoznanj je posebno Darwin usmerjal Strindberga v njegovem biologizmu osemdesetih let. V idejah socialnega darvinizma je izrecno utemeljena *Gospodična Julija* (*Fröken Julie*), vendar se je Strindberg na Darwinove formulacije in njegovo teorijo o selekciji pretežno navezoval v predgovoru k tej drami, radikalnem naturalističnem manifestu. Ta izhaja iz takratne Strindbergove misli, da je naturalizem kot posledica darvinizma "filozofija prihodnosti". Strindberg – kot je znano – opozarja, da mora naturalistična drama, kakršna je *Gospodična Julija*, prikazovati zakon narave, očitno pa v drami ni najsposobnejši Jean (ki mdr. krši doktrino o vplivu okolja, ker ignorira socialno pregrado med seboj in Julie), ampak intelektualni aristokrat, kar je v skladu z Nietzschejevo idejo nadčloveka. Slednja je skupaj z njegovo sovražnostjo do krščanstva in negativnim pogledom na ženske Strindbergu v tistem času zelo ustrezala. V dramski osebi Julie je razločno viden pisatelj avtobiografski element,¹² vendar se mu je uspelo od nje distancirati, tako da jo je v predgovoru s pomočjo Darwinove doktrine o evoluciji, kakor tudi s sovražnostjo do žensk (Nordau), nazadnje označil kot predstavnico slabe 'vrste', ki jo je imenoval "polženska". Zaradi tega koncepta predgovor tudi bolj dosledno sodi v kontekst ženskega vprašanja pri Strindbergu kot sama drama.

Strindberg je bil po svojem mnenju v dobri družbi, ko je "v skladu z zadnjimi znanstvenimi dognanji" spričo ženske grožnje uveljavljenemu sistemu moči, se pravi ob vstopu žensk v območje moške javnosti, prikazoval, kako je ženski spol fiziološko, intelektualno, socialno in moralno podrejen moškemu. Svoj interes za status žensk v razmerju do moških, kakor tudi temeljne antipatije do novega tipa ženske, je dejansko delil s številnimi drugimi pisatelji in filozofi konca stoletja, ki se uvrščajo v časovno tipično tradicijo antifeminizma. V tej tradiciji je bilo nekoliko kasneje najbolj radikalno delo Otta Weiningerja *Geschlecht und Charakter* (1903). Antipatije so sprožile številne podobe 'živalskih' žensk, pogosto pa tudi žensk kot nadnaravnih bitij, kar je simboliziralo njihovo neposredno nevarnost.

Negativno ženskost so ob koncu stoletja najbolj običajno personificirale vampirske podobe, aktualni prikazi t. i. histerične ženske pa so se širili skupaj s splošnim zanimanjem za psihopatologijo in diagnosticiranje v literaturi.¹³ Tam se pogosto pojavljajo oznake psihičnih stanj, ki jih avtorji obravnavajo kot odklone od normale¹⁴ in se pri tem opirajo na dosežke nove psihološke znanosti. V skandinavski literaturi t. i. modernega preboja se taki prikazi pojavijo skoraj sočasno s širjenjem učenega kliničnega diskurza o človeški psihi, njenih normah in odklonih, ki je kasneje kulminiral v prelomnem Freudovem delu. Konec osemdesetih, ko se je tudi Strindberg začel intenzivno ukvarjati s psihologijo, so ga pritegnile študije tedanjih kliničnih psihologov, ki so izhajale iz posthipnotične sugestije in njene dokazne moči.¹⁵ Tipični Strindbergov tekst iz časa, ko je bilo njegovo zanimanje za naturalistično psihologijo največje, je *Zagovor*

blazneža (*En dâres försvarstal*),¹⁶ v katerem prikazuje problem meščanskega dvojnega pogleda na žensko s skoraj patološkim subjektivizmom in najbolj radikalno formulira svojo pozicijo.

Nadaljnja faza v razvoju Strindbergovega pogleda na ženske nastopi na prehodu v devetdeseta leta, med postopnim razpadanjem njegovega prvega zakona, ko prvič hoté uvede v svojo literaturo in zasebno življenje t. i. marginalizacijo ženske in hkrati ideal maskulinizirane znanstvenosti. Strindbergov koncept ženske v njegovih prozih in dramskih besedilih osemdesetih let skleneta konec desetletja novela *Tschandala* in krajši roman *Ob odprtem morju (I havsbandet)*, ki ga je v glavnem inspiriral Nietzschejev kult nadčloveka. V tem romanu obračunava z ženskostjo, izrine jo namreč grandiozni sistem patriarhalne fantazije. Motiv negativne ženske podobe in odmevi Strindbergovih odločnih napadov na aktivistične poskuse pripadnic ženskega gibanja pridejo ponovno do izraza v njegovem poznem pisateljstvu, po ločnici, ki jo po tradicionalnem pojmovanju Strindbergovega opusa zaznamuje kriza okrog *Inferna*. Poleg proze *Modrih knjig* sodi v to območje zlasti npravstveni roman s preloma stoletja *Črne zastave (Svarta fanor)*, pisan izrazito 'à clef', v katerem nastopa zadnji tipični Strindbergov ženski lik. Vztrajno problematiziranje ženske in razmerja med spoloma pri Strindbergu tako kot njegov literarni projekt v celoti izrecno določa avtobiografski kontekst, kjer se isti vzorec večkrat ponovi. Strindbergova osebna izkušnja je torej najpomembnejši vir referenc v njegovih tekstih in se intenzivno vpleta v okvir literarne institucije, tako da v tej literaturi poteka nenehna interakcija življenjskih dejstev in fikcije.¹⁷

Dramska in prozna besedila slovenske literature, v katerih so poleg drugih tudi posamezne reference na Strindbergova dela, se tako v obdobju moderne kakor po letu 1920 navezujejo pretežno le na njegov osrednji motivni in nazorski sklop iz druge polovice osemdesetih let, kot se je uveljavil predvsem v t. i. naturalističnih dramah *Oče (Fadren)*, *Upnika (Fördringsägare)* in *Gospodična Julija* ter v dopolnilnem avtobiografskem romanu *Zagovor blazneža*. Osnovna perspektiva, ki jo omogoča obravnavano slovensko gradivo, je torej naravnana k strindbergovskemu pogledu na žensko. Ne samo v obdobju moderne, ampak tudi kasneje v dvajsetih letih so se Strindbergove ideje pri naših pisateljih širile predvsem na podlagi zapoznelega interesa za naturalizem, ni pa bilo večjih reminiscenc, povezanih z njegovo simbolistično reakcijo na pozitivistične tokove. Strindbergovo naziranje, ki obsega tako njegovo reakcijo na žensko gibanje kakor tudi njegovo tematiziranje boja med spoloma, se je bolj izrazito kot v motivnih prenosih pri slovenski moderni uveljavilo v literaturi dvajsetih let. V obdobju moderne so se posamezni pisatelji odzivali zlasti na Strindbergovo kritiko novega tipa ženske in njegovo razpravo o zakonu (iz časa okrog 1884), za ustrezná dramska in prozna dela iz dvajsetih let pa je značilno, da so njihovi avtorji bolj

intenzivno aktualizirali strategijo boja med spoloma, ki določa pisateljve tekste po letu 1886.

Medtem ko je Strindbergovo nihilistično pojmovanje odnosa med spoloma in njegova negativna čustva, naperjena proti ženski, v obdobju moderne dosledno prevzemal v glavnem le Milan Pugalj, pa so nekateri pisatelji v dvajsetih letih do neke mere reflektirali tudi antifeministične ideje po Strindbergu. Te so pozneje v tridesetih letih še bolj razločno zastopane pri Vladimirju Bartolu. Poleg strategije boja med spoloma in protislovnosti ženske so se občasno pojavile celo aluzije na Strindbergovo dokazovanje ženske inferiornosti, antiracionalnosti in nevarnosti. Elementi antifeminizma so se v slovenski literaturi dvajsetih let v primerjavi z moderno sicer res intenzivirali,¹⁸ vendar pa to ni bilo odvisno zgolj od Strindbergovih idej, temveč so se antipatije do žensk ob koncu stoletja med drugim opirale na filozofe, kot sta Schopenhauer in Nietzsche – v radikalizirani obliki jih nazadnje formulira Weininger – pa tudi na pisatelje, zlasti Dostojevskega¹⁹ in Wedekinda.

Motivne, pa tudi formalne reference na Strindberga v dramatiki slovenske moderne, ki je nastala po vzoru evropske realistične in naturalistične tradicije 19. stoletja, je s svojim zgodovinskim prikazom večinoma začrtal že F. Koblar (prim. *Slovenska dramatika I-II*), pri tem pa se je hkrati oprl na zgodnejše ugotovitve, zlasti tiste, ki jih je zapisal Adolf Robida (prim. njegova članka *Naturalistične in realistične moderne slovenske drame ter Moderne slovenske enodejanke in dialogi*, Čas 1911). Robida obravnava Strindbergov tip enodejanke v povezavi s kratkimi dramskimi oblikami v slovenskem odrskem naturalizmu, v katerem je osrednje mesto pripadlo t. i. aktovkam, dramskim prizorom in dialogom Zofke Kvedrove, ki je v tem oziru po Robidovem mnenju najbolj izrazita Strindbergova učenka.

Zlasti v naturalističnih dramskih poskusih slovenske moderne po letu 1896 pri Funtku, Ganglu, Kristanu, pa tudi pri Kraigherju, Preglju in F. Kozaku,²⁰ ima Strindbergov model razumevanja ženske in njegova teza o njeni antiracionalni naravi sekundarno vlogo, primarno pa se tudi ti dramatiki opirajo na značilne obdelave zakonskega vprašanja in motiva osvoboditve ženske v Ibsenovi drami. Poteze zaostrene Strindbergove pozicije so se v teh tekstih torej pojavile večidel posredno prek interesa njihovih avtorjev za pristop, ki je bil znan iz Ibsenovih dram. Alternativna Ibsenova perspektiva, s katero ti avtorji stalno kombinirajo strindbergovske motive, je z moralistično težnjo po osvoboditvi žensk in enakosti spolov v popolnem nasprotju s Strindbergovimi antipatijami do zahtev takratnega ženskega gibanja.

Celo Adolf Robida, ki je s svojim portretom histerične ženske v dramski trilogiji *Demon Venus* med slovenskimi dramatiki moderne vendarle nekoliko širše segel k Strindbergu, pravzaprav niha med njegovo ultrasocialno kritiko glede problema spolov in nasploh bolj

priljubljenim Ibsenovim pogledom na ta vprašanja. Portret instinktivnega ženskega bitja in hkrati t. i. satanske ženske iz enodejanke *Mary* ali *Drama histerične ženske*, ki jo je Robida objavil v Slovanu leta 1908, je v nadaljnjih dveh delih trilogije, v enodejanki *Velika laž* (v rokopisu) in komediji *Vampir* (Ljubljanski zvon 1908), stopnjeval s podobo ženskega vampirja po Strindbergovi ideji o 'transfuziji krvi'.

Zofka Kvedrova je v psiholoških dramskih dialogih, zlasti iz zbirke *Ljubezen* (1901), ki poleg strukturnega principa enodejanke vsebujejo tudi nekatere motivne aluzije na tovrstne Strindbergove tekste iz let 1887-1892, s specifičnim interesom, dramatičnostjo in izpovednostjo postavljala v ospredje radikalizirano razmerje med spoloma. Avtobiografska zavzetost pisateljice oz. osebni odnos do problema zakona in vprašanja ženske ne opredeljujeta le njenih dramskih prizorov, ampak sta očitna tudi v kratki prozi, ki jo je objavljala okrog leta 1900. V posameznih ženskih novelah je Zofka Kvedrova na ta način prikazovala emancipacijske poskuse modernih junakinj, v vzporednih neliterarnih prispevkih pa je hkrati pisala o načelih ženskega gibanja, pri čemer je vprašanje emancipacije pojmovala pretežno kot del socialnega vprašanja (v članku *Emancipacija* 1901). Objavljala jih je mdr. na straneh Slovenke, ki se je potem, ko je v tem glasilu začela sodelovati Elvira Dolinar, nasploh že preusmerila od zmernejšega toka²¹ k radikalnejšim ženskim zahtevam. (Prim. M. Boršnik, *Študije in fragmenti*, 1962: 128-133).²²

Kot celota so bile prelomne pisateljici črtice iz ženskega življenja *Misterij žene* s pesimističnimi, resigniranimi prikazi slovenskih malomeščanskih razmer, ki so vključevali karakteristike neke nove moralne norme. Tu se je Zofka Kvedrova sklicevala na življenjske izkušnje Laure Marholm in Ellen Key, kot so ju popularizirali nemški viri, s tem pa je zavzela stališče o vprašanju ženske in zakona, ki je Strindbergovemu pravzaprav nasprotno. Njena programatična zbirka je utrdila žensko pisateljsko perspektivo in prispevala k razvoju ženskega vprašanja na Slovenskem.²³

Problem socialnega razmerja med spoloma, ki izhaja iz Strindbergovih *Zakonskih zgodb* in njegovih dram ter avtobiografskega romana v drugi polovici osemdesetih let, je bil v kratki prozi slovenske moderne v obtoku pri Govekarju, zelo intenzivno pri Puglju, zlasti v njegovih besedilih iz leta 1912, in pa okrog leta 1896 pri Cankarju. Navezavo na Strindbergov pogled na žensko je ta aktiviral v svoji mladostni noveli *Albert*, le deloma pa jo je mogoče pripisati *Gospodični Kajon*, ki je v literarni zgodovini na več mestih omenjena kot neke vrste prototip izrazite moške pozicije ob vprašanju ženske emancipacije v slovenski literaturi.

Aluzije na Strindbergove zakonske zgodbe se kažejo v Govekarjevih novelističnih tekstih, ki jih je objavil v Slovenskem narodu in Edinosti (1894-1896), zatem pa tudi v knjigi *O te ženske* (1897). V njegovem *Vzoru* (Ljubljanski zvon 1896) je močneje čutiti remini-

scence na izrazito naturalistično novelo *Plačilo kreposti* iz prve zbirke *Zakonskih zgodb*, ki je nastala kot neposreden odziv na Drysdalove medicinske ugotovitve. Govekarja je s Strindbergom sicer povezovala težnja po prenašanju modernih naravoslovnih spoznanj v literaturo, le da je prenos v svoji noveli izpeljal samo površno na fabulativni ravni. V zakonski zgodbi Janka Poljanca se nakazuje Darwinov evolucionizem v smeri, ki jo je določil že Strindberg, ko ga je prenesel na boj med spoloma in ga preformuliral tako, da je v tem boju praviloma močnejša ženska stran. Strindbergovo *Plačilo kreposti* in druge novele iz zbirke so tudi Govekarju utegnile posredovati model zakonske zgodbe in enostransko moško perspektivo nasploh, s tem pa prepričanje o ženski determiniranosti in stalne lastnosti ženskih portretov. Govekarjev *Vzor*, podobno kot kasneje Pugljeva različica *Pokojnik* in navsezadnje celo Cankarjev *Albert*, v navezavi na Strindberga prikazuje, kako ženska po poroki ogroža moškega in na ta račun v vseh pogledih prosperira, medtem ko moški postopoma fizično propada in nazadnje umre.

Motivna osnova večine Govekarjevih starejših novel od vključno leta 1894 dalje in njegovo aktualiziranje alternativnih pogledov na družbeno vlogo ženske, pa tudi značilni naslov kasnejše zbirke (*O te ženske*), pričajo o določeni stopnji kritičnosti in morda celo antipatije do novega ženskega tipa. V teh tekstih je stalno prisotna splošna kritika kultivirane meščanske ženske, njene salonske vzgoje in emancipacijskih tendenc, le da je problem spolov pri Govekarju v primerjavi s Strindbergom predvsem na začetku dramatično dosti manj intenziven. Na podlagi navedenih kratkih proznih tekstov je mogoče sklepati, da je Govekar ne glede na Strindbergovo temeljno stališče nekoliko močnejše poudaril element biološke determiniranosti ženske, iz tega pa po vsej verjetnosti izvirajo strindbergovske podobe ženske nevarnosti, tudi 'ženskega demona', dvomi o ženski morali in dvoumni, protislovni odnos do ženske emancipacije. Govekar navaja različne aktualne vzorce spolne morale, podobno kot Kraigher v *Školjki*; v posameznih tekstih je zaslediti odmev procesa liberalizacije in socializacije ženske, razpravljanja o promiskuiteti in antifeminizmu v smislu zagovora patriarhalnega temeljnega principa. V listkih *Pavlina* in *Institutka* (Slovenski narod 1895), bolj ali manj pa prav tako v noveli *Sama svoja* (Ljubljanski zvon 1895) pride do rahle vsebinske spremembe; prikazujejo namreč negotovo situacijo neporočene ženske in hkrati prepričanje, analogno Strindbergovemu, da poroka za ženske pomeni najmočnejši socialni imperativ.

Redke literarne prenose, s katerimi je k Strindbergu segel Cankar, je mogoče najti v njegovih mladostnih črticah iz druge polovice devetdesetih let, izvzete so vinjete. *Gospodična Kajon*, objavljena v Slovincu leta 1896, velja za Cankarjev reprezentativni in dosledni primer obdelave ženskega vprašanja, vendar je ni mogoče brezpogojno pripisati odzivom na Strindberga; gre bolj za to, da se je pisatelj v obliki odkritega napada na žensko emancipacijo izjemoma

oprijel analogne teme, ta pa je bila v času nastanka črtice dovolj aktualna tudi brez neposredne navezave na Strindbergov vzorec.²⁴ Temu Cankarjevemu prispevku k ženskemu vprašanju je istega leta sledil nadaljnji zlobni ženski portret v obsežni noveli *Albert*, ki je poudarjena družbena satira na račun malomeščanske ženske. Za opisano predmestno okolje in osebe obstaja v tem primeru izpričano biografsko ozadje: Cankar se je oprl na konkretna dejstva in resnične modele, ki so se ob izidu z ogorčenjem prepoznali. Na motivno-idejnem nivoju se v navezavi na Strindbergove napade na ženske kaže več pomembnih značilnosti, predvsem splošna vizija tako pojmovanega prihodnjega matriarhata. Navedeni strindbergovski element je reflektiran v prikazu gospodične Stanke, ki svojega zaročenca – kar je posebej pomenljivo – preimenuje v Alberta, pa tudi njene matere, ki ji je moža v predzgodbi uspelo spraviti v psihiatrično ustanovo. Obenem je novela utemeljena v širšem konceptu sovražnosti do žensk ter njihove družbene in moralne strategije.

Med analogijami s Strindbergovim pisateljstvom v slovenski literaturi je treba posebej opozoriti na Pugljo, ki je svojo navezavo na model *Zakonskih zgodb (Giftas I-II)*, izpričal vsaj z direktnim prenosom v naslovu svoje zbirke *Zakonci* iz leta 1916. Njegovi najbolj značilni primeri ustreznega tipa kratke proze segajo pravzaprav že v leto 1912 in tema ni omejena le na knjižno objavo s tem zanimivim naslovom. Pri Puglju se bolj kot Strindbergova začetna kritičnost do sodobnega tipa kulturne ženske, napad na žensko stvar in njegov načrt za t. i. izboljšanje družbe v skladu z utopičnosocialističnimi idejami (v prvem delu *Zakonskih zgodb*) reflektira nihilistična zavest o ženski nasploh, pretežno iz druge zbirke zakonskih novel A. Strindberga. Pugelj seveda ne poudarja radikalnega strindbergovskega prepričanja o temeljni podrejenosti ženske, prav tako pa v nasprotju s Strindbergom ni programatičen v odnosu do problema moške družbene moči in racionalnosti. Strindberg je namreč neizprosno svaril pred poskusi, da naj bi relativno novo družbeno obliko patriarhalne družine zaradi ženskih zahtev nadomestil matriarhat.

Obstaja še drug motivni sklop Pugljeve kratke proze, v izboru Alenke Koron označen kot pripovedi *O nekoristnih ljudeh* (sam ga je z naslovom prve samostojne zbirke iz leta 1911 poimenoval *Mali ljudje*), ki se vsaj delno ujema z izrazitejšimi zakonskimi malomeščanskimi novelami. Posebno ženski profil v noveli *Krst* nakazuje osnovno Pugljevo percepcijo žensk v sorodnih kasnejših tekstih. V okviru obeh sklopov sodi Pugljev *Pokojnik*, ki je bil prvič objavljen v zbirki *Brez zarje* leta 1912. Prikazuje zgodbo o dveh zaporednih zakonskih možeh iste žene, ki je tipično parazitsko bitje: zaradi nje oba nazadnje popolnoma shirata.²⁵ Navezava na Strindbergovo tezo je posebej razvidna iz primerjave z analognim enojnim motivnim vzorcem kratke novele *Nepar (Omakar)* v drugem delu *Zakonskih zgodb*. V njej Strindberg utemeljuje svoje prepričanje o značilni

ženski strategiji, sistematičnem izčrpavanju moža. Strindbergovski motiv spolne ženske destruktivnosti v zakonu bistveno povezuje Pugljevega *Pokojnika* in sorodne novele z Govekarjevim *Vzorom* in Cankarjevim *Albertom*, ki aktualizirata povsem enako vsebinsko strukturo. Med desetimi Pugljevimi novelami *Zakoncev* (vključno s pomembnejšima besediloma *Stava* in *Znamenje*) in tistimi iz časa od 1912 (predvsem *Pokojnik*) do približno 1914 je morda zaznavna razlika v tem smislu, da poznejši teksti v posameznih primerih kljub jasni zunanji navezavi na Strindberga glede na predhodne dejansko v nekoliko manjši meri povzemajo pesimizem njegovih zakonskih zgodb.²⁶

Takoj po Strindbergovi smrti je Pugelj v Ljubljanskem zvonu objavil zgodbo z naslovom *Jetnik*, v kateri si je za junakinjo izposodil ime Strindbergove Tekle in s tem nakazal možnost motivnega prenosa iz drame *Upnika*. V svojem besedilu je poskušal celo polemizirati s tistimi zakonitostmi, ki jih v zvezi z žensko prikazujejo ta in druge enako motivirane drame, pri tem pa se je skliceval tudi na samega Strindberga in njegovo stališče.²⁷

V skupino Pugljevih tekstov, ki jih označuje strindbergovsko naziranje, sodi še novela *Petelinček* (*Ura z angeli in druge prigodbe*) iz leta 1912, ki s tipičnimi elementi ironije tematizira problem zakona s posebnim poudarkom na moški poziciji. Sledita zlasti *Helena* in *Zanešeni*, kakor tudi *Pet kron* iz njegove naslednje zbirke *Mimo ciljev* (1914). Prav tam je izšla tudi skrajno resignirana in melanholična pripoved *Labod poje* (pred tem v Ljubljanskem zvonu, 1913), ki je najbolj sorodna *Pokojniku*, obema pa se na motivno-idejni ravni približuje še *Petelinček*, čeprav je prikaz zakona tu že skoraj zabaven. *Labod poje* npr. se z idejo škodljive tiranke in pa motivom anemične, izčrpane moške osebe, po možnosti tik pred smrtjo, spet navezuje v glavnem na Strindbergov model zakona in odnosa med spoloma, kot ga na enotnejši način od *Zakonskih zgodb* prvega dela (*Giftas I*) odslikavajo tiste iz drugega (*Giftas II*).²⁸ V primerjavi z vsebinsko analognimi tretjeosebniimi moralkami, kot so *Nepar*, *Kot golobi* (*Som duvor*) in *Hranitelj družine* (*Familjeför-sörjaren*), je zasnova novel pri Puglju obsežnejša in seveda ni neposredno usmerjena v avtorjevo nazorsko apologijo. Ne glede na to pa je predvsem za oba primera Pugljeve kratke proze, namreč *Pokojnik* in *Labod poje*²⁹ – ki sta v tem pogledu ključna in nista iz zbirke *Zakonci* – bistveno, da prenaša vanju resigniranost, ironičnost in svojevrstni strindbergovski socialni resentment v pogledu na ženske oz. njihovo določenost, nespremenljivost in celo supremat.

V istem letniku Ljubljanskega zvona kakor *Jetnik* je izšla Pugljeva novela *Samotar*, ki z značilnimi vsebinskimi potezami potrjuje ugotovitev, da je bilo avtorjevo zanimanje za Strindbergove ideje in motive najbolj produktivno prav okrog leta 1912, ko jih je posebej intenzivno uvajal v svojo literaturo. Prikazuje zgodbo Melhijorja Kliša, ki si da izdelati voščeno lutko v naravni velikosti po fotografiji

“usodne ženske”, s katero se, kot kaže, ne more poročiti, ker mu to preprečujejo družbene konvencije. Ko Kliš v časopisu prebere, da se je ženska, ki je bila model za lutko, poročila, z nožem uniči njeno voščeno podobo in se preda policiji, češ da je umoril svojo ženo. Ta Pugljev prikaz ne vsebuje samo posebnega socialnega resentimenta, ki se veže na usodo moških, kakor jo v takratni meščanski družbi vidi pisatelj, ampak tudi izrazito dvojno avtorsko čustveno perspektivo v odnosu do žensk, elemente negativne reakcije, odkritega sovraštva in zavračanja njihovih nagonskih lastnosti.³⁰

Pri pisateljih naše moderne, posebno še pri Puglju, se je – kljub temu, da je bil obseg odmevov na Strindberga v širšem smislu omejen – realiziral predvsem element družbene kritičnosti do ženskega tipa, ki je začel prestopati meje med privatnim in javnim. Tovrstno razmerje do žensk je bilo izpeljano iz prvotnega patriarhalnega vzorca, s katerim je Strindberg zakon kot institucijo zagovarjal, četudi je bil do njega zelo kritičen. V obdobju moderne, okrog leta 1900, se je tudi na Slovenskem formiralo žensko vprašanje in so se v zelo zmerni obliki po nemškem zgledu pojavile posamezne feministične zahteve, vendar pa t. i. novi tip ženske v naši družbi tega časa še ni postal zares očitno dejstvo. Šele v literaturi po koncu moderne se je v nekoliko večji meri pojavila sovražnost do žensk, ki je vsaj deloma ustrezala Strindbergovi naturalistični viziji boja med spoloma, njegovim negativnim ženskim prikazom oz. ‘literarnemu histeriziranju ženske’.

V dramski literaturi dvajsetih let se začne širiti drugačen ženski lik, z razsežnostmi t. i. femme fatale (Leskovec, Majcen), ki v glavnem nadomesti prejšnje podobe vampirja, sfinge in druge. Na te ženske prikaze je bolj neposredno učinkoval Strindbergov koncept o determinizmu ženske in nihilizmu zakona. Ta je po letu 1920 v svoji osnovni obliki in v skladu z zgledi nemškega ekspresionizma, ki je sicer aktualiziral predvsem poznega Strindberga, izgubil nekaj prejšnjega pomena, posebno v primerjavi z motivno platjo ravno tako še starejše Wedekindove drame. Pisatelji dvajsetih let (vključno z Bartolom približno deset let pozneje) so radikalizirane Strindbergove poglede na žensko torej dopolnjevali tudi z različicami antifeminističnega stališča. Strindbergov princip osveščanja o tem, da ženska pomeni potencialno antiracionalno nevarnost, pa se v tem času ne ujema niti z novim likom fatalke niti z motivom prostitutke, kot ga poznajo Cerkvenik, Remec³¹ ali Mrak, in ki prav tako izvira drugje.

Strindberg v dramah, nastalih okrog leta 1888, postavlja v novo luč napade na t. i. žensko stvar, ki jih je utemeljeval v *Zakonskih zgodbah* in je zanje ves čas opozarjal, da so zgolj teoretični. V predgovoru h *Gospodični Juliji* mdr. osvetljuje njen dramski karakter in pri tem znova aktivira svoje temeljne antipatije do sodobnega tipa žensk, ki izražajo emancipacijske tendence, ter zavrne “splošno mnenje”, da ženska more in mora biti izenačena. Formulira že znano

tezo, po kateri je samo "nezrela človeška oblika, zaustavljena v razvoju", in "ne bo nikoli dosegla tiste oblike, ki ima prednost po formuli: A (moški) in B (ženska) izideta iz iste točke C; A s hitrostjo, recimo, 100 in B s hitrostjo 60. Kdaj, se vprašajmo, bo A dohitel B? – Odgovor: nikoli! Niti s pomočjo enake izobrazbe, enake volilne pravice, razorožitve, niti zmernosti, ravno tako ne, kot se dve paralelni črti nikakor ne moreta križati" (SV 27: 105-106).

Zadnja Strindbergova drama, ki v obravnavani fazi problematizira žensko, je *Smrtni ples* (*Dödsdansen I*). Vendar je motiv boja moči tu kombiniran z novimi poudarki, ki jih je povzročilo prevratniško doživetje *Inferna* (postopen razkroj resničnosti, tema religiozne krivde in pokore, dejavnost t. i. sil). Z Reinhardtovo berlinsko postavitvijo (1912) je drama dosegla internacionalen uspeh. Strindbergov *Smrtni ples* so pri nas uprizorili v letu 1920, ko je Angelo Cerkvénik za revijo *Maska* 1920/21 napisal članek *Nekaj o Strindbergu*.³² Prav tam je hkrati objavljajal svojo avtobiografsko prozo z naslovom *Pogovori*, v kateri se lik Ide v osnovnih potezah ujema s sorodnimi protislovnimi ženskimi osebami pri Strindbergu, kakršna je zlasti Marie v romanu *Zagovor blazneža*. Z osrednjim ženskim portretom svojega dnevnika je Cerkvénik tako določil značilnosti nekaterih svojih dramskih likov od leta 1924 do 1926 v tragedijah o moških, ženskah in družbi: *V vrtincu*, *Greh* ter *Očiščenje: Križev pot mnogih, ki so verjeli v lepoto in ljubezen*.³³ Tipizirane osebe drame *V vrtincu* in sorodnega dela *Očiščenje* so zaznamovane z analogijami, ki vodijo predvsem k dramama *Gospodična Julija* in *Oče*. Četudi so navezave na Strindberga v prvi drami Cerkvénikove trilogije precej nejasne, zadnja pa se, ker uvaja lik prostitutke, občutno odmika od strindbergovskega vzorca in ga celo prepleta z ibsenovsko moralistično varianto kritike meščanskega zakona, obstajajo v obeh tudi nazorne reference na tedaj aktualno dramo *Smrtni ples*. Še mnogo bolj pa je Cerkvénikovo prenašanje situacije te Strindbergove drame očitno v strukturi dramskih oseb, v dogajanju ter v "satanski" ženski podobi iz *Greha*.

Že v Cerkvénikovih *Pogovorih*, nato pa še v dramski trilogiji, pomeni ženska do neke mere antiracionalni element, ki moškega junaka oz. pisatelja mdr. tudi odvrča od političnoideološkega aktivizma. S tem se Cerkvénik zanesljivo uvršča v tradicijo antifeminizma, njegova dela pa so zato podobno kot Bartolova primerjali tudi z Nietzschejevimi, Schopenhauerjevimi ter Weiningerjevimi idejami. Cerkvénik je sicer izražal antipatije do žensk in se je s člankom o Strindbergu razglasil za njegovega pristaša, vendar je strindbergovska strategija boja med spoloma v tekstih *V vrtincu*, *Očiščenje* in celo *Greh* na splošno le eden od aspektov njegovega odnosa do žensk. Poudarja predvsem motiv prostitutke in v zvezi s tem uvaja tudi v svojo dramatiko moralistično sočutje in socialni patos, kar pa ne sodi več v sklop analogij s Strindbergom.

Ob Cerkvéniku, ki je torej zlasti z *Grehom* v glavnih potezah posnel nasprotje med moškim in žensko iz zadnjih Strindbergovih

dram na to temo, uvaja sorodne motivne reminiscence tudi Ivan Mrak. Predvsem njegova dramska 'himna' *Mona Gabrijela* iz leta 1930 v posameznih naturalističnih prizorih osvetljuje problem spolov in uvaja model histerične ženske, le da je Mrakova drama kljub percepciji ženske, ki je blizu Strindbergovi, zaradi motiva prostitutke, pa tudi zaradi drugačnega stila, hkrati v protislovju z njegovim konceptom.

Slavko Grum je v dramskih besedilih in deloma v kratki prozi poleg odmevov na antifeministične ideje intenzivneje sprejel še nekatere dodatne signale od Strindbergovega dela in osebnosti.³⁴ V socijalnopsihološki obravnavi razmerja med spoloma je prevzel motive Strindbergovega sovraštva do žensk, njihove ambivalentnosti in determiniranosti. V svojih literarnih prispevkih se tako navezuje na Strindbergovo temo boja med spoloma, pri čemer upošteva še ustrezno alternativno možnost iz Wedekinda. Za *Dogodek v mestu Gogi* (1927)³⁵ je značilna referenca na model boja med spoloma, kakor ga ponazarja Strindbergov avtobiografski roman, v dramski obliki pa s posebnimi motivnimi poudarki *Gospodična Julija*. Posebnost tega Strindbergovega prikaza histerične ženskosti in splošnih posledic emancipacije oz. odklonov t. i. kulturne družbe od rousseaujevskega koncepta naravne družbe je motiv socialne razlike, v tem primeru med plemiško damo in služabnikom. Ta motiv je Strindberg uporabil že v drami *Žena gospoda Bengta*, osnoval pa ga je Jacobsen s svojim prototipom v romanu *Gospa Marija Grubbejeva (Fru Marie Grubbe)*. – Negativni razvoj njene dekadentne osebnosti je tudi sicer vplival na genezo *Gospodične Julije*. – Odnos Hane in Preliha tako vsebuje glavne poteze boja med Julie in Jeanom, Grumova osrednja drama pa poleg tega obnavlja tudi elemente Ibsenovih *Strahov*.

Največ aluzivnih mest, ki jih bolj ali manj neposredno določa Strindbergov pogled na žensko, je združenih v drugi Grumovi mladostni drami *Trudni zastori* (1924), ki je prvotno imela pomenljivi naslov *Amara*. Model za junakinjo je bila Joža Debelak, ki ji je Grum v tej zvezi sporočil: "Amara vam je sedaj ime in zelo ste trpki" (ZD 1: 479). Percepcijo ženske z njenim dualizmom ter s sovraštvom do nje zastopajo tipične izjave Garellija in Bachelina ali Madone, ki pričajo o nihilizmu in resentimentu strindbergovskega naziranja. V to območje spada tudi aforistična ugotovitev: "Ženska je kakor absent" (n.d.: 332). V tretjem dejanju je omenjeno tudi Strindbergovo ime (znani citat "Strindberg se ne smeje"), kar vzpostavlja še dodatno povezavo z njegovimi nazorskimi izhodišči.

V pripovedni prozi Slavka Gruma iz dvajsetih let antipatije do žensk skoraj ni več. Posamezne prvine njegove kratke proze se približujejo dekadentnemu senzualizmu, simbolističnemu subjektivizmu in iracionalistični mistiki, kar je bilo bistveno za Hanssona ter nekatere predstavnike druge generacije t. i. skandinavske moderne. Grum je v resnici tudi poznal Hamsuna, Obstfelderja in Selmo

Lagerlöf, medtem ko za Strindberga navedena smer na splošno ni bila pomembna.

Zanimanje za Strindbergove nazore je pokazal tudi France Bevk, ki je od leta 1927 za Ženski svet prirejal in interpretiral nekatere pisateljeve poglede na žensko ter obenem prispeval tudi svoje pojmovanje neenakosti in problema spolov. Izbrana Strindbergova antifeministična stališča je poleg tega prilagajal značilni družbeni in moralni kritiki ter naturalističnemu determinizmu svoje literarne produkcije s konca dvajsetih let v posameznih novelah in romanu *V zablodah*.

Antifeministične ideje, ki so bile aktualne na prelomu stoletja, je v svoje pisanje intenzivno povzel Vladimir Bartol, ko je leta 1935 z zbirko dialoških diskusij oz. 'literarnih sestavkov' pod skupnim naslovom *Al Araf* reaktiviral Strindbergove nazore. Deloma že v prvem tematskem razdelku *Človek proti usodi*, posebno pa v naslednjem z naslovom *Demon in eros* se nekajkrat celo direktno opre na Strindbergovo osebno izkušnjo in pojmovanje ženske nevarnosti. V ozadju besedil odmeva Strindbergovi skoraj identična misel Otta Weiningerja o iracionalni ženskosti, čeprav avtorja nikjer ne citira, medtem ko po drugi strani poleg Strindbergovega imena vključuje tudi opozorila na Nietzscheja in Darwina ter posamezne reminiscence na Freuda. Sicer je Bartol istega leta, ko je bila objavljena proza *Al Araf*, pa tudi Kalanov slovenski prevod Weiningerjeve knjige *Geschlecht und Charakter* iz leta 1903, za Modro ptico 1935/36 napisal kritiko tega dela (*Zakrinski trubadur*).

Weiningerjevo naziranje se močno približuje obravnavi ženske v razmerju do moškega pri Strindbergu, ki je to utemeljeval z znanstvenimi ugotovitvami. Velik interes za raziskovanje, dokazovanje in demonstriranje ženske inferiornosti, kamor spada tudi Strindbergova reakcija na emancipacijske težnje in njegov razvoj od radikalnega nasprotnika ženski stvari do t. i. sovražnika žensk, je posledica spremembe v sočasni strukturi moči. Dejstvo, da se je proti koncu 19. in še na začetku 20. stoletja tako pogosto odpiral problem spolov, je pogojevala grožnja ustaljenim socialnim in moralnim pozicijam oz. funkciji, ki jo je imel patriarhat. Weininger je v svoji vplivni študiji – ki je bila med deli teoretikov antifeminizma okrog leta 1900 verjetno najbolj skrajna in je v nekem smislu izpolnila tudi potrebe sodobnosti – pojasnil posledice razvoja pozitivnega moškega in njegovega negativnega ženskega protipola; to naj bi vodilo k naraščajoči polarizaciji ter diferenciaciji na duhovno in fizično sfero. Koncept 'resnične' ženskosti naj bi po Weiningerjevem prepričanju izključeval njeno intelektualno kapaciteto, kar se izraža s praznim pogledom. Pojav, da ženske kažejo intelektualne ambicije, mu enako kakor Strindbergu torej pomeni 'anomalijo'; v boju med spoloma mora, skratka, zmagati moška stran.

Za Bartola je, kot je razvidno iz razprave L. Kralja (v zborniku *Pogledi na Bartola*), mdr. značilno skrajno racionalistično spoznavno

načelo in racionalistični psihologizem; usmeril se je v racionalistično literaturo in tako "obnavljal naturalistično doktrino, čeprav jo je dopolnjeval z ironijo" (n.d.: 123, 130). Obenem naj bi zgolj tematsko prevzel nekatere dekadenčne predstave – "ekscentrične, bizarne, demonske, satanistične like in predstave o demonu in erosu, tj. o iracionalnem destruktivizmu čutnosti oz. odnosa med spoloma" – ki jih je kombiniral z idejami evropskega nihilizma, vendar brez avtorske moralne perspektive (n.d.: 123-124). O tem, kako je Bartol v tistem delu kratke proze, kjer dialog zadeva ženske, sprejel teze iz Weiningerjeve knjige, pa po Kralju sledi, da "Bartol seveda teh tez ne jemlje tako smrtno zares kot njihov avtor, ki je zaradi njih naredil samomor, temveč jih duhovito preigrava, relativizira in postavlja pod vprašaj; ga pa fascinirajo, ker istočasno ustrezajo dveh njegovim nagnjenjem: po bizarnosti in po znanstvenosti" (n.d.: 138).

Bartol je očitno upošteval Strindbergov in hkrati še nekoliko bolj zaostreni Weiningerjev zagovor komplementarnosti ženskega spola, ki dodatno poudarja poleg fiziološke in socialne prav intelektualno in moralno inferiornost ženske. Na ta način je v okviru slovenske literature do druge svetovne vojne pomembno prispeval k nadaljnjemu razvoju aktualnega antifeminističnega stališča, ki je postalo del moderne misli v času okrog preloma stoletja. Bartolu, zadnjemu v verigi registriranih navezav na prvine Strindbergovega antifeminizma, se je uspelo tudi distancirati od moralne in socialne avtorske tendence, ki je bila v obdobju moderne bistvena in v obliki t. i. socialnega patosa na Slovenskem aktualna še v literaturi po letu 1920.

Razpravljanje o ženskah in erotiki, ki že v začetnih besedilih zbirke *Al Araf* mestoma spominja na avtobiografsko zgodbo Strindbergovega romana *Zagovor blazneža* (npr. *Pogovor o poslednji karti*), postopoma reflektira tudi elemente antifeminističnega prepričanja (*Nesrečni ljubimec*) ter se ob koncu prvega tematskega sklopa konkretno naveže na idejo boja med spoloma in pri tem uporabi Strindbergovo ime (*Sonata na pepelnično sredo*). V ključnem razdelku *Demon in eros* se izmenjujeta obe različici modela, dovolj razvidne so tako tudi reference na sicer izrazitejšo Weiningerjevo tezo, npr. "ženska je predvsem zemeljsko bitje, ki ji je od sile tuje vse, kar ima opravka z duhovnimi stvarmi. Živi in se vdaja trenutku in jemlje od njega, kar ji baš nudi. Višji cilji so ji malone popolnoma neznani" (n.d.: 85). Za podobo ženske nevarnosti, hidre, satana ali demona v Bartolovem *Črnem vragu* je prej kot v filozofiji O. Weiningerja mogoče iskati analogije v sorodnih Strindbergovih prikazih. Zaradi idej, po katerih je ženska zgolj instinktivno in antiracionalno, demonično in uničevalno bitje, ki zaslužni moškega, zatre njegove talente in podobno, je najbolj zanimiv sestavek *Izpoved doktorja Forcesina*.³⁶ V tem tekstu se Bartol s svojo teorijo o ženskah in njihovi strategiji glede zakona razen na avtoritete, kot so tudi v tem pogledu zlasti Nietzsche, Darwin in celo Aristotel, torej ponovno sklicuje na Strindberga in podrobno obnavlja njegovo nazorsko pozicijo.

Kratka bibliografija

A. Obdobje t. i. modernega preboja v skandinavski literaturi

- Ahlström, Gunnar, *Det moderna genombrott i Nordens litteratur* (Stockholm, 1947; ²1973).
- Bredsdorff, Elias, *Den store nordiske krig om seksualmoralen: En dokumentarisk fremstilling af sædlighedsdebatten i nordisk litteratur 1880'erne* (Gyldendal, 1973).
- Dahlerup, Pil, *Det moderne gennembruds kvinder* (København, 1983).
- Lönnroth, Lars, Sven Delblanc, red., *Den liberala genombrotten 1830-1890, Det moderna genombrottet ca 1870-1900* (Stockholm, 1989 [Den svenska litteraturen]).
- Lundbo Levy, Jette, *Den dubbla blicken. Om att beskriva kvinnor: Ideologi och estetik i Victoria Benedictssons författarskap* (Värnamo, 1982 [København, 1980]).
- Møller Kristensen, Sven, Hans Hertels, eds., *The Activist Critic. A symposium on the political ideas, literary methods and international reception of Georg Brandes* (Copenhagen, 1980).
- Nolin, Bertil, Peter Forsgren, eds., *The modern breakthrough in Scandinavian literature 1870-1905. Proceedings of the international association for Scandinavian studies, held in Gothenburg August 4-8, 1986* (Göteborg, 1988).
- Nordisk kvinnolitteraturhistoria. Band II: Faderns hus 1800-talet*, ed. Elisabeth Møller Jensen (Höganäs, 1993).
- Tjäder, Per Arne, *"Det unga Sverige": Åttitalrörelse och genombrottsepok* (Lund, 1982).

B. August Strindberg

- August Strindbergs Samlade Verk [SV]*, utg. av Lars Dahlbäck (Stockholm, 1981-). Projekt nacionalne izdaje Strindbergovih tekstov, ki se v celoti naslanja na originalne rokopise, vodi od l. 1986 Univerza v Stockholmu in se bo zaključil predvidoma l. 2001, ko bo obsegal 72 enot.
- Boëthius, Ulf, *Strindberg och kvinnofrågan i om Giftas I* (Stockholm, 1969).
- Brandell, Gunnar, *Strindberg – ett författarliv I-IV* (Stockholm, 1983-89).
- Carlson, Harry G., *Genom Inferno* (Stockholm, 1995).
- Dahlbäck, Kerstin, *Ändå tycks allt vara osagt: Strindberg som brevskrivare* (Stockholm, 1994).
- Fahlgren, Margaretha, *Kvinnans ekvation: Kön, makt och rationalitet i Strindbergs författarskap* (Stockholm, 1994).
- Lamm, Martin, *August Strindberg* (Stockholm, 1948; ³1968).
- Robinson, Michael, *Strindberg and Autobiography: Writing and Reading a Life* (Norwich, 1986).
- Strindberg and Genre*, ed. Michael Robinson (Norwich, 1991).
- Strindbergiana I-XI*. Utgiven av Strindbergssällskapet (Stockholm, 1985-1996).
- Strindbergslexikon*. Sammanställt av K.-Å. Kärnell (Stockholm, 1969; ²1985).
- Törnqvist, Egil, *Strindbergian Drama: Themes and Structure* (Stockholm, 1982).
- Törnqvist, Egil, Barry Jacobs, *Strindberg's Miss Julie: A Play and its Transposition* (Norwich, 1988).

Wirmark, Margareta, *Den kluvna scenen: Kvinnor i Strindbergs dramatik* (Stockholm, 1989).

C. Uporabljena slovenska literatura

Boršnik, Marja, *Študije in fragmenti* (Maribor, 1962).

Koblar, France, *Slovenska dramatika I-II* (Ljubljana, 1972-1973).

Kralj, Lado, *Kje stoji mesto Goga?*, v: Slavko Grum, *Goga, čudovito mesto-Dogodek v mestu Gogi, proza, pisma* (Ljubljana, 1987 [Kondor 244]), 189-241.

Kralj, Lado, *Bartol, Mrzel, Grum*, v: *Pogledi na Bartola*, uredil Igor Bratož (Ljubljana, 1991 [Zbirka Novi pristopi]), 117-142.

Zdravec, Franc, *Ekspressionizem v slovenski dramatik*, IV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture (Ljubljana, 1968), 229-259.

Zdravec Franc, *Zgodovina slovenskega slovstva* 5, 6-7 (Maribor, 1970, 1972).

Zdravec Franc, *Slovenska ekspresionistična literatura* (Ljubljana, 1993).

OPOMBE

¹ Novo literarno obdobje je Brandes napovedal že l. 1871 v uvodnem predavanju k znameniti seriji o glavnih tokovih evropske literature 19. stoletja (*Hovedstromninger i det 19:de Aarhundredes Litteratur*). Termin pa je uporabil v zbirki esejev *Det moderne Gjennembruds Mænd* (1883), ki je posvečena "modernim" pisateljem.

² Med njimi je bila zlasti vidna švedska literarna formacija, ki se je v razmerju do 'moderne preboja' konstituirala kot ločeno nacionalno gibanje oz. šola s simbolično konstrukcijo imena 'Mlada Švedska' ('Det unga Sverige'). Odnos zastopnikov skupine do Strindberga kot predhodnika in vzornika se je postopoma močno diferenciral zaradi njegovih kontroverznih stališč o aktualnih vprašanih ter zaradi dejstva, da se je preusmeril k apologiji kulturnega sovraštva in deloval iz tujine. (Prim. P. A. Tjäder, monografija o literarni šoli *Det unga Sverige*.)

³ Prvi del Kierkegaardove knjige *Enten Eller: Et Livs Fragment* (1843) je z začetnim in zadnjim besedilom, aforistično zbirko *Diapsalmata* in *Dnevnikom zapeljivca* (*Forførerens Dagbok*), utegnil vplivati tudi na obravnavo ženskega vprašanja v literaturi A. Strindberga.

⁴ Z vidika meščanskega ženskega gibanja je bila promiskuiteta kot nova seksualna morala dvomljiva reforma, saj v odnosih t. i. svobodne ljubezni v primerjavi z zakonsko zvezo, ki je ženskam in otrokom omogočala socialno varnost za vse življenje, ni bilo nobene aдекватne garancije. Na splošno se je z ženskim stališčem, ki je posebej razvidno iz literarnega dela Victorie Benedictsson in njene življenjske izkušnje, v zadnjem času ukvarjala predvsem Ebba Witt-Brättström, mdr. v zborniku *Nordisk kvinmolitteratur-historia* (*Zgodovina skandinavske ženske literature*).

⁵ Ob problemu moške morale, ki ga je obravnaval Elias Bredsdorff v svojem delu o moralnem vprašanju v skandinavski literaturi ok. l. 1885, je pomemben fenomen Georga Brandesa, zagovornika alternativnega koncepta svobodne ljubezni. Njegovo vlogo na tem področju si je za Bredsdorffom prizadevala prevrednotiti Pil Dahlerup, ki je v polemični opoziciji do naslova Brandesovega esaja o "moških pisateljih" obdobja t. i. moderne preboja

(*Det moderne Gjenembruds Maend*), aktualizirala tedanjo žensko literaturo, Brandesa pa je prikazala kot najbolj reprezentativen primer literarne patriarhalnosti, saj je po eni strani namreč uvedel feminizem na Severu, po drugi pa vzdrževal ironično distanco do damske literature in njenih avtoric.

⁶ Arne Melberg v razpravi *Sexualpolitiken, Fru Marianne och En dæres försvarstal* (*Ord och bild* 2-3, 1980: 50-65) analizira roman V. Benedictsson ob Strindbergovem *Zagovoru blazneža* z vidika sočasne debate o moralnem vprašanju. Oba romana – prvega avtor imenuje “ženski roman”, drugega pa “moška knjiga” – po njegovem mnenju prikazujeta prehod od odkritega patriarhata k prikritemu.

⁷ Novele *Giftas I-II* s podnaslovom *Äktenskapshistorier oz. Zakonske zgodbe* so izšle l. 1884 (prvi del) in 1886 (drugi del, napisan že l. 1885). Vinko Zupan in Fran Albreht, ki sta v letu Strindbergove smrti kot neke vrste “hommage” pisatelju napisala njegova prva samostojna portreta pri nas, sta naslov prvega dela zbirke prevedla *Ženitve* (LZ 1912) oz. *Ženitbe: dvanajst zakonskih zgodb* (Slovan 1912) po zgledu nemškega knjižnega prevoda iz l. 1889 *Die Verheiratheten: Zwölf Ehegeschichten*. Posebno Albreht je v svojem članku o Augustu Strindbergu poročal tudi o njegovi antifeministični reakciji na aktivizem žensk in tip “moderne ženske”, “ki ga je produciralo do absurdnosti razvito žensko gibanje na severu” (n.d.: 303). Istega leta kot ta dva članka je bil v osmih nadaljevanjih v časopisu *Dan* objavljen tudi prevod Strindbergove zgodbe *Plačilo kreposti*.

⁸ Obtožba je temeljila na spornem opisu birme in svetega obhajila v noveli, kjer je Strindberg zapisal: “Nesramna sleparija, ki se je uprizarjala s Högstedtovim Piccardonom po 65 öre za vrč in Lettströmovimi koruznimi oblati po kroni za funt, kot jih je duhovnik razdeljeval za meso in kri že pred 1800 in več leti usmrčenega ljudskega hujskača Jezusa iz Nazareta” (*SV* 16: 50-51).

⁹ Anonimni prevod ‘knjige angleškega zdravnika’ o fizični, spolni in narurni religiji, ki je v Stockholmu izšel l. 1878, je sočasni literaturi prispeval nesentimentalni pogled na prostitucijo (kot ga vsebuje Strindbergov roman *Rdeča soba*), sicer pa avtor poudarja predvsem prepričanje, da so fiziološki zakoni vsaj tako pomembni kakor moralni in da kršenje teh zakonov škoduje organizmu (*Plačilo kreposti*).

¹⁰ Prim. klasično delo Ulfa Boëthiusa, ki obravnava zgodovino ženskega vprašanja na Švedskem v l. 1865-1884 in Strindbergov odnos do tega vprašanja, kot se kaže v njegovi literaturi od začetkov v sedemdesetih letih do vključno prvega dela *Zakonskih zgodb*.

¹¹ “V razmerju moškega in ženske je ona imenovana mučenica, on pa ničvrednež – Nadalje: prevarani pravi moški v zakonu je smešen, prevarana ženska pa tragična. Moralo bi biti ravno obratno, kajti nezvesti mož ne bo pripeljal v družino tujega člana, kar pa žena lahko stori” ipd. (n.m.).

¹² Strindberg je poudarjal, da ga je pri genezi lika Julie vodil “konglomerat” vplivov; da so za njeno “tragično usodo” krivi številni komplicirani vzroki, vendar sta brata Brandes – in drugi – v svojih ocenah ugovarjala predvsem glede motiviranosti konca drame, tako da je bil prisiljen z dodatnimi razlogi utemeljevati dejanje samomora. Ne glede na to pa končni motiv drame bistveno določata Strindbergov lastni odnos do samomora in aluzija na način samomora Victorie Benedictsson l. 1888 v Kopenhagnu (Strindberg je bil takrat po naključju v istem hotelu kot pisateljica).

¹³ Pri vprašanju spolov, moči in racionalnosti v delih Augusta Strindberga ima vidno mesto razpravljanje Margarethe Fahlgren, ki meni, da pisatelj

vendarle ni upošteval samo negativnega ženskega vidika, ampak je izražal tudi prepričanje o protislovnosti odnosa med spoloma in razočaranje, ker izenačitev pravzaprav sploh ni možna (*Kvinnans ekvation* ali *Izenačenje ženske*). V članku *Att kontrollera kvinnan* (*Nadzorovati žensko*) M. Fahlgren ponovno ugotavlja, da Strindberg s svojimi prikazi odnosa med spoloma ne posreduje hkrati tudi rešitve problema, ampak ostaja ta odprt še za današnje ženske študije (*Parnass* 6/1, 1995: 50-53).

¹⁴ F. Rokem (*Det hysteriska genombrottet* ali *Preboj histerije* v zborniku predavanj s posveta *The modern breakthrough...*: 137-144) govori v zvezi z ženskimi literarnimi osebami Ibsenovih in Strindbergovih dram o tem, kako sta v literaturi t. i. modernega preboja prikazani norost in histerija, pri čemer upošteva fenomenološke podobnosti in razlike med literarnofiktivnim in kliničnim diskurzom o teh pojavih. Tako literarna kakor klinična norost se – kot meni Rokem – v tem času privatizirata; psihični procesi, ki jim je posameznik podvržen (tudi terapijski), so ireverzibilni in trajno spremenijo psihično konstitucijo. V primeru literarnega diskurza ima opis norosti po Rokemu tragično modaliteto, ker oseba ponavadi ni sposobna premagati kaosa, v katerem se znajde.

¹⁵ Na tej osnovi je Strindberg izpopolnil 'documents humains' s formo psihologizirajoče avtobiografije in polemičnega eseja, hkrati pa je ugotovil, da je glavna funkcija sodobne literature psihološka razčlenitev ali 'vivisekcija'. Na hipnozo je Strindberga posebej opozoril Maudsleyev spis *Pathology of Mind*. Naslov zgodbe *Boj možganov* (*Hjärnornas kamp*, v zbirki *Vivisektioner*, 1887) je hkrati Strindbergov izraz za hipnozo v budnem stanju oz. cerebralni spopad, ki večinoma rezultira v t. i. psihičnem umoru.

¹⁶ Francoski rokopis iz let 1887 in 1888 je bil deponiran in je prišel v uporabo šele v prvi polovici devetdesetih let, ko je bil objavljen v nemščini (*Die Beichte eines Thoren*, 1893), francoščini (*Le plaidoyer d'un fou*, 1895) in v piratskem švedskem prevodu.

¹⁷ Strategije, s katerimi je Strindberg poskusil v literaturi ponovno ustvariti lastno življenje in istočasno obdržati svojo identiteto, je analiziral M. Robinson (*Strindberg and Autobiography*). Neskončnost Strindbergovega navezovanja na osebno izkušnjo v literaturi je označil kot posebno obliko intertekstualnosti, referencialnosti same literature in celo prestopanja v fiktivno območje v življenju. V zadnjem času je prav vprašanje avtobiografije in žanrov nasploh postalo vodilno v raziskavah o Strindbergovem življenju in delu (prim. razpravi Kerstin Dahlbäck *Strindberg's Autobiographical Space* v Robinsonovem zborniku, str. 82-94, in Barbro Stråhle Sjönell *Strindbergs registerblandning, Strindbergiana IX*, Stockholm 1994: 50-64).

¹⁸ F. Zdravec v svojih prispevkih o ekspresionizmu zagovarja splošno tezo, po kateri naj bi Strindbergov "erotični demonizem ženske", ki mu zastopniki slovenske moderne tako kakor Nietzschejevim antifeminističnim stališčem niso bili naklonjeni, prevladal po l. 1920, tako da naj bi ženska v slovenski dramatik tistega časa po njegovi interpretaciji postala del apokalipse (npr. *Slovenska ekspresionistična literatura*, 1993: 197). Ugotavlja tudi polemično opozicijo med nemškimi ekspresionističnimi dramami in tistimi slovenskimi besedili, ki so po njegovem mnenju spodbijala materinski mit in zagotavljala, da je t. i. renesansa krvi le utopija (Majcen). V območje te deziluzije (v razmerju do nemške iluzije) pa šteje "prvo slovensko dramo z rasno tematiko in one, ki soglašajo ali s Strindbergovo metafiziko ženske ali s Freudovo teorijo osebnosti" (n. m.).

¹⁹ Podobnosti med realizmom in izpovednostjo Dostojevskega ter Strindbergovo prozo in avtobiografskimi spisi ok. l. 1890 so osnovala pogosto analogne impulze za slovensko literarno recepcijo (npr. Grum, Jarc, Bartol). V povezavi s Strindbergovo literaturo je posebno zanimiva t. i. fantastična povest Dostojevskega *Krotko dekle* (1876). Podobno kot roman *Zagovor blazneža* prikazuje ta povest ženski stereotip, ki ustreza Strindbergovi strategiji boja med spoloma, njegovemu pogledu na žensko iz enostranske moške perspektive ter prepričanju o njeni potencialni deviantnosti, pa tudi psihologizmu in interesu za psihopatološke motive nasploh. (Prim. *Krotko dekle*, Ljubljana, 1950: 26-27, Mala knjižnica 31.)

²⁰ Ustrezna dramska besedila naštetih avtorjev, pri katerih sicer že Koblar na splošno navaja Strindbergov vzorec, so v začetni fazi Funtkova drama *Iz osvete* (rokopis iz l. 1896) in enodejanka *Za hčer* (LZ 1919); Ganglovi štiridejanski *Sad greha* (1901) in *Sfinga*; deloma tudi Kristanova *Volja* (LZ 1902) in sorodna družinska drama A. Robida *V somraku* (rokopis iz l. 1907). Kraigher v *Školjki* (1911) nekoliko upošteva vsebinsko in formalno strukturo Strindbergovih treh dram po l. 1886 in poznejšega *Smrtnega plesa* (*Dödsdansen*). V odrskem razpravljanju tretjega dejanja Kraigherjeve drame odmevajo nekatera naravoslovna spoznanja in aktualna družbena vprašanja poznega 19. st. (npr. Drysdalov nauk, ideje neomaltuzijanstva, kritika konvencionalnega zakona, zahteve ženskega gibanja). Pred prvo svetovno vojno reflektirata posamezne Strindbergove miselne in motivne elemente mladostna enodejanka Ferda Kozaka *Velikomestna komedija* in neobjavljena Pregljeva trilogija *Vita* iz l. 1914. Njegova enodejanka *L'homme au masque* se navezuje celo na Strindbergovo dramo *Žena gospoda Bengta*, kar je edini tak primer v območju analognosti s Strindbergom pri nas. V istem času se strindbergovsko razmerje med spoloma pojavi tudi v zelo kratkem tekstu Ivana Laha *Igra* (Slovan 1914).

²¹ Temu krogu, ki je bil na področju ženskega vprašanja pri nas najštevilnejši, je pripadala tudi prva urednica Slovenke Marica Nadlišek, ki se je izogibala vsakršnim skrajnostim glede modernega gibanja za emancipacijo in njenih rezultatov, vanj pa se uvršča že Celestinov spis *Žensko vprašanje* iz l. 1884 (prim. LZ: 89-92, 161-165).

²² Po zgledu dunajskih *Dokumente der Frauen* je Elvira Dolinar začela izražati kritiko meščanskega zakona, salonske vzgoje žensk ter emancipacijske ideje v člankih po l. 1900, npr. *Svobodna ljubezen in zakon*, *Ali je žensko gibanje opravičeno*, *Ženski diletantizem*, *Tretji spol*. L. 1899 je bil v Slovenki objavljen tudi Masarykov spis o monogamiji in poligamiji, ki spominja na Björnsonovo razpravo z enakim naslovom, s katero je ta skušal na področju morale spolov širiti svoja načela etičnega rigorizma.

²³ Iz recepcije zbirke je razviden odmev javne diskusije o stanju ženskega vprašanja pri nas. Glavni očitki so se v ogorčenih ocenah, ki jih je *Misterij žene* sprožil v klerikalnem in liberalnem taboru, nanašali na to, da knjiga slepo prenaša radikalne ideje Laure Marholm, da širi neupravičen pesimizem, površnost, modnost in žensko pristranost avtorice (prim. *Izbrano delo Zofke Kvedrove* 3: III-IV). Z. Kvedrova se je s člankom *Naš hiperidealizem* branila pred obtožbami zaradi domnevne nemoralnosti črtic (Slovenka 1900), le nekaj dni prej pa se je v razpravo vključil tudi Ivan Cankar s svojim *Literarnim pismom* (prav tam). Nastopil je proti kritikom zbirke, začrtal polemiko z Govekarjem in nasploh napadel takratne literarne in družbene razmere, vključno s stereotipno podobo meščanske ženske (prim. ZD 24: 87-89).

²⁴ Po besedah J. Kosa (v komentarju k *Cankarjevim ZD 6*) ni podatkov o morebitnem modelu za močno karikiran lik zastopnice ženske stvari, oz. gre samo za "literarni tip, prevzet iz takratne literarne feljtonistike" (n.d.: 446). Na istem mestu je objavljeno tudi opozorilo glede glasila z naslovom *Ženski list*, ki ga Cankar navaja v črtici in je njegova iznajdba, saj l. 1896 žensko gibanje pri nas še ni imelo lastnega glasila, l. 1897 je bila ideja realizirana z ustanovitvijo Slovenke.

²⁵ Avtorica spremne študije h knjigi *O nekoristnih ljudeh* je mdr. zapisala: "Simetrija je prisotna tudi v zgradbi; začetna situacija se namreč na koncu skoraj do pičice ponovi, zamenjane so le moške vloge, ženska pa je seveda ista, nespremenjena (in nespremenljiva?) in možnost za ponovitev naslednjega ciklusa je s tem odprta" (n.d.: 211). Prim. še F. Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva* 5: 336.

²⁶ To spremembo v poanti Pugljevih novel po letu 1914 ali njegov domnevni razvoj v obdelavi zakonskega problema je Zadavec formuliral kot "realistično stilizacijo ljubezenske psihologije" oz. izenačenje moralne vrednosti moškega in ženske in celo kot prestop v indiferentnost naturalizma (*Zgodovina slovenskega slovstva* 5: 326).

²⁷ Tako Pugelj o moškem liku v tej noveli npr. zapiše: "Ko je sam ostal, je dolgo premišljal, ali ima Strindberg prav o ženskah, ali nima? Ali res niso ne moralne, ne nemoralne, temveč – kakor je slišal nekoč pritožbe starega samca – amoralne? – Strindberg je imel tri žene in iz tistih treh je skopičil sodbo za vse. Vse njegovo delo ni vredno vere. Če je bil danes z Nietzschejem enih misli, je jutri to tajil, pojutranjem obžaloval. Ženske niso take, tudi Tekla ne!" (N.d.: 575-576).

²⁸ Zadnjih deset od osemnajstih tipično eksemplaričnih Strindbergovih zakonskih novel druge knjige je praviloma precej krajših in večinoma povsem aforističnih, zlasti *Njegova pesem* (*Hans poem*), *Posel* (*Affär*), *Njegova služkinja* (*Hans piga*).

²⁹ Strindbergovi splošni moralni sodbi, usmerjeni proti ženski, ustreza npr. naslednje mesto v tekstu: "– To je bilo iz gledališča – tista ciničnost v smehu. Poznamo to iz slabih dram. Prepirala se je rada že prej. Mi gremo sem, ona je rekla tja! Kupimo to, ona je rekla drugo! In imeli smo otroka, punčko, ki je bila čisto prepuščena mladi dekli, zakaj midva sva prihajala domov pozno, ob dveh, treh, štirih. To je bilo, ko je človek premišljal, jako žalostno. Otrok je bil bled kakor papir, smejal se je čudno in silil samo k dekli –" (*O nekoristnih ljudeh*: 131).

³⁰ "Ko je hotel najti lepoto na enem mestu, je že zdrknil zamamni blesk za ploskev dalje in se umaknil ravno tako naglo od tam, ko so ga hoteli dohiteti begajoči in nestrpni pogledi. In okrog ust je ležala nepremična in sigurna poteza, ki je skrivala neodkritost, goljufivo žensko lokavost, ki se neprenehoma umika resnici. V njenih očeh je gorel ogenj, ki mu ni mogoče najti pomena. Nestalen je, giblje se v zenicah, plava in plapolava s pogledi po sobi, ni ga mogoče prijeti, obvladati in spoznati" (LZ 1912: 363).

³¹ Alojzij Remec se s svojim poskusom sintetične drame *Magda: Tragedija ubogega dekleta v dvanajstih scenah* (LZ 1924) navezuje na Strindberga samo posredno prek nemške ekspresionistične tehnike zaporednih postaj ali slik. Remčeva drama z menjavanjem prizorov prikazuje po Koblarju "dvanajst postaj erotike in njenega konca" (*Slovenska dramatika II*: 126), pri čemer se ena od treh dramskih oseb pojavlja v šestih projekcijah (vse "eden in isti v Magdini ljubezni"). Tehniko dvojnikov avtorjevega alter ega je Strindberg utemeljil v svojem prototipu *Till Damaskus I*. Dramski aspekt t. i.

“multiplicité du moi”, ki je spodbudil eksperiment v celoti, je našel v krogu zagovornikov asociativne psihologije v Franciji; z idejami te šole se je seznanil iz spisa Schopenhauerjevega učenca T. Ribota *Les maladies de la personnalité* (1885).

³² V tem članku je Cerkvenc izrazil tudi naslednjo misel: “Ženska ima vse le od moškega. Vzame mu vso voljo, individualnost in ga ubija z njegovim lastnim orožjem” (n. d.: 66).

³³ Zadravec ob Cerkvencovi dramski trilogiji posebej opozarja na prevladujoči Strindbergov model filozofije o ženski (mdr. *Ekspressionizem v slovenski dramatik*: 236-237). Kakor Zadravec je že Koblar tri drame ali tragedije po formalni plati pripisal nemški ekspresionistični dramaturgiji, posebej njeni tehniki postaj, ni jih pa neposredno vzporedil s Strindbergom (*Slovenska dramatika II*: 172).

³⁴ Podobno kot je v posameznih primerih značilno za pripovedništvo Mirana Jarca, ki okrog l. 1922 pogosto tematizira nevrotične motnje in tipičen avtobiografski element, kar se ujema s prozo *Inferna*, aktualizira pri nas tudi Grum motiv preganjanca oz. koncept t. i. simbolistično-dekadencnega “posebnega človeka” (L. Kralj, *Kje stoji mesto Goga?; Goga, čudovito mesto*: 202) in reminiscence na psihopatološke elemente iz Strindberga, predvsem pa tip dnevnških zapisov, v katerih se fikcija prepleta z avtobiografskimi dejstvi. Impulzi, ki prihajajo od Strindberga, se tudi na tem področju kombinirajo z nekaterimi drugimi spodbudami (Freud, Dostojevski).

³⁵ Kot ugotovlja L. Kralj (n. d.), je bila za Gruma, poleg tega, da je poznal t. i. naturalistično fazo A. Strindberga in njegovo prozo *Inferna*, bistvenega pomena tudi simbolistična dramaturgija komornih iger. Na *Gogo* in delno že na *Trudne zastore* je še posebej učinkovala ‘vizionarna fantazija’ *Sonate strahov* (*Spöksonaten*) s simultanim in irealnim prizoriščem ter s strategijo oseb.

³⁶ Prim.: “– ženska ne misli v okviru znanih Aristotelovih zakonov logike. Zakon identitete na primer, ki ga spoštuje vsak še tako preprost moški, je njej docela tuj – Kadar ti pritrjuje, vеди, da se je samo prikrla. Takrat ima gotovo nekaj za plotom; s svojim prizadevanjem te hoče obvezati za kako protiuslugo. Največja usluga, ki ji jo moreš storiti, je, da jo popelješ pred oltar: za dosego tega smotra bi ti priznala vse aksiome sveta” (n. d.: 109).