

nosti, značilnost, ki smo jo v nekoliko drugačni obliki zasledili že v Cankarjevih mladostnih črticah in jo opisali kot rezultat pisateljevega posebnega načina opazovanja sveta, opazovanja razlike in protislovja. Zdaj je postala ta značilnost Cankarjevega pisanja še bolj izrazita. Znotraj subjektivne idejnosti petih vinjet pa kažejo posamezne črtice precej samostojnosti. Predvsem razkrivajo motivno in vsebinsko povedno heteronomnost, celo stilne razločke. Bilo bi potem narobe, če bi vinjete iz leta 1897 pojmovali kot nekaj enovitega, kot motivno in oblikovno enake ali močno sorodne umetnine. Narobe bi seveda tudi bilo, če bi poenostavljeno podobo petih vinjet uporabili kot merilo pri vrednotenju nadaljnega razvoja Cankarjeve kratke proze. Kajti za podobo petih vinjet, ki so postale zametek poznejše zbirke vinjet, je značilna dovolj izrazita, skoraj antitetična dvojnost. Na eni strani imamo vinjete, ki vsebujejo prvine dekadence, impresionizma in celo simbolizma. Vse sicer ne vsebujejo teh prvin v enaki meri, vendar se vse gibljejo, nekatere bolj, druge manj, v območju slogovnih inovacij. Posebno vidna med njimi je vinjeta *Glad*. Na drugem koncu paralelograma stoji sama zase vinjeta *Ada*, ki je najbolj oddaljena od slogovnih novosti modernih smeri in najbližja tradicionalni prozi. Oba vidika — moderni inovacijski in tradicionalno realistični — sta tako pričujoča v petih vinjetah iz začetka leta 1897 in oba živita še v nadaljnjem razvoju Cankarjeve vinjetne proze do leta 1899, ko se pisatelj oprime širših pripovednih načrtov in zasnov.

(Iz knjige *Cankarjeva zgodnja proza*, ki bo izšla pri Cankarjevi založbi)



Janko  
Kos

### Cankar in problem slovenskega romana

Cankarjevi romani stojijo na tleh prvotnega slovenskega romana, ki ni niti hotel niti mogel biti velika epska zvrst, roman-epopeja. Pravzaprav se je v njegovih delih šele do kraja, v svoji čisti in zares umetniški podobi izkristalizirala zamisel kratkega, novelsko razširjenega ali cikličnega romana kot tista romanopisna oblika, ki je iz globljih duhovno-zgodovinskih, družbenorazvojnih in historično-nacionalnih razlogov morala postati za precej časa pravi vzorec slovenskega romana. Od tod je pa videti še druge poteze, ki Cankarjeva besedila povezujejo s takšno tradicijo in jih prav tako ni mogoče pustiti v nemar, če naj dojamemo, kako se

problem slovenskega romana v teh besedilih na prav poseben način stopnjuje in razklepa. Uzremo jih, brž ko zajamemo v pogled slovenske romane iz časa pred Cankarjem, vse do *Desetega brata* in še bolj nazaj, prav do *Sreče v nesreči*. Tako namreč terja spoznanje o izrazito povestni naravi klasičnega slovenskega romana, pozornost v to smer pa podpirajo še druga dejstva. Ali ni že Levstik ob začetkih slovenskega romana segal nazaj k povesti o Svetinu? In ali ni prav ta povest posredno v daljni zvezi z začetki evropskega romana v antiki, saj njena motivika v zadnjem kolenu izhaja iz zgodnjekrščanskega romana *Pseudoclementinae*, kjer se prvič pripoveduje o družini, ki jo naključje razkropi po svetu, o dvojčkih, ki se razideta, pa o tem, kako se na koncu vsi srečno spoznajo?

V razponu med Ciglerjevo *Srečo v nesreči* in Cankarjevimi romani se razkriva druga posebnost klasičnega slovenskega romana, ki je v skrivni zvezi z njenim novelsko-povestnim ustrojem, obenem ima pa za problem slovenskega romana samostojen pomen. To je pasivnost, trpnost, nedejavnost slovenskih romanopisnih junakov v primerjavi z aktivnim junakom vélikega evropskega romana. Nakazuje se že pri Ciglerju, kjer so osebe resda dejavne v drobnih opravkih poštenosti, pobožne dobrotelčnosti in vestnosti, njihova glavna lastnost pa je vendarle potrpežljivost, ki ni kaj drugega kot popolna predanost toku dogodkov, kot sami prihajajo nadnje; sprejemajo jih seveda v zaupanju, da jih pošilja bog, toda prav to je več kot očitno znamenje, da z ničimer res dejavno ne oblikujejo življenja okoli sebe niti si sami ne izbirajo usode, ampak tej prepuščajo, da si jih izbira po svoje. Namesto sveta akcije ustvarja prva slovenska povest, ki je hkrati zametek prihodnjega slovenskega romana, svet trpne prepuščenosti brezosebnemu dogajanju danih razmer, pogojev, naključij. Takšna pasivnost, ki je pri Ciglerju zavita še v povoje stroge katoliške teologije in moralistike, se z razvojem slovenskega romana v dobi liberalizma nikakor ni umaknila drugačni podobi junaka, ampak je šele zdaj postala vidna v svoji pravi, skoraj načelni jasnosti. Prvi jo je opazil Levstik v *Desetem bratu* in nanjo že tudi z vso ostrino reagiral, ko je Jurčiču v pismu zapisal znamenito sodbo o Lovretu Kvasu: »Sreča, Manica in Martinek delajo zanj, da mu naklone, česar sam nikakor nej zaslužil; nôse ga, kakor angelj Habakuka v Babilon. On je te povesti junak, a vendar je meju vsemi osobami najnedelavnejši. Zaljubiti se ter na videz sentimentalno modrovati nej še dovolj.« Levstik je na tem mestu očitno mnenja, da mora biti junak romana aktivno bitje, ne pa trpen subjekt brez tiste volje, ki po svoji podobi oblikuje svet — to pa je mnenje, ki je nedvomno izviralo iz predstave o romanu kot epskem tekstu, če že ne kar epopeji, v kateri naj se zgodba dogaja iz pravih dejavnih sil. Toda spet je več kot značilno, da Levstik sam nikakor ni sledil takšnemu prepričanju, saj je svoj znani načrt za »avtobiografsko povest«, ki bi morala biti njegov življenjski roman, zasnoval na pretežno pasivnih junakih, ki v ničemer bistveno ne presegajo jurčičevske trpnosti.

Spomnimo se še, da se je ob vprašanju pasivnega junaka, ki je nedvomno eden osrednjih problemov klasičnega slovenskega romana, po *Desetem bratu* razpletla med Levstikom in Jurčičem zanimiva debata, ki žal ni ohranjena. Iz Levstikovega odgovora Jurčiču izvemo, da se je ta pred kritikovimi očitki branil s sklicevanjem na Goetheja, na kar mu je Levstik odgovoril: »O junakovej pasivnosti ne mislim tako, kakor Goethe i ti z njim...«, vendar svojega stališča ni pojasnil. Goethejeva sodba, na

katero se je poskusil opreti Jurčič, stoji zapisana v peti knjigi *Učnih let Wilhelma Meistra*, kjer beremo o razliki med romanom in dramo tole: »Junak romana mora biti trpen ali vsaj ne delujoč v veliki meri; od dramatskega terjamo učinkovitost in dejanje. Grandison, Clarissa, Pamela, wakefieldski župnik, celo Tom Jones so — če že ne trpne, pa vsaj zavirajoče osebe, vsi pripetljaji se tako rekoč oblikujejo po njihovih prepričanjih...« Goethejeva misel in Jurčičevo sklicevanje nanjo nas opozarja predvsem na dejstvo, da sta v evropski miselnosti, pa ne le v tej, ampak že kar v samem evropskem romanu obstajali vsaj dve različni obliki junaka — z ene strani pretežno pasivni junak s trpnimi, od zunaj vsiljenimi ali po zunanjih danostih pomerjenimi prigodami, in pa aktivni junak, ki s praviimi dejanji posega v svet, oblikuje sebe in spreminja življenjska razmerja po svoji podobi. V pravdi, ki sta jo na Slovenskem začela Levstik in Jurčič o tem, kateri je pravi junak romana, kajpak ne more obveljati nobena dokončna sodba, saj je na prvi pogled videti, da sta si v razvoju evropskega romana od začetka do danes v najrazličnejših oblikah sledila pasivni in aktivni junak, tako da je ta ali oni prevladoval v čisto določenem obdobju, območju ali zvrsti romana. Junaki antičnih romanov so bili večidel pasivni, v srednjeveških viteških romanih pretežno aktivni; prave dejavne junake najdemo pri Cervantesu, Stendhalu, Tolstoju, Dostojevskem, Malrauxu in še mnogih drugih, trpne junake v romanih gospe Lafayette, Richardsona, Goetheja, Dickensa, Joycea in Kafke. Ali pa ni od tod že kar samo od sebe razvidno, da pasivni junak ni nobena posebnost slovenskega romana? Pač pa se da v zvezi z njegovo vlogo v slovenskem romanopisju od prvih začetkov pa vse do Cankarja reči vsaj to, da v središču teh romanov stojijo skoraj brez izjeme trpne prigode pasivnega junaka in da ni nikjer najti dela z upoštevanja vrednim aktivnim junakom. Takšna, skoraj izključno trpna narava klasičnega slovenskega romana sodi nedvomno med njegove temeljne značilnosti. Junak, ki je trpno določen s preteklostjo, usodo, naključji, tokom samega življenja in s podobnim, ima svoje zametke že v osebah Ciglerjeve povesti, nato se v svoji liberalno meščanski različici izoblikuje v Jurčičevih osrednjih romanih od *Desetega brata do Cveta in sadu*, se posebno značilno pokaže v Stritarjevem *Zorinu* in *Gospodu Mirodolskem*, v Tavčarjevih *Mrtvih srcih*, se na videz razgiblje pri Kersniku, vendar ravno v *Jari gospodi* doživi morda svoje najpolnejše utelešenje, dokler mu Govekar v romanu *V krvi* z življenjsko potjo junakinje Tončke ne pripiše še bled naturalističen epilog. Toda nedvomno bi v to vrsto junakov morali vključiti še Izidorja Kalana v Tavčarjevi *Visoški kroniki* kot posebno odločilno različico slovenskega trpnega junaka; Tavčar ga postavlja pred bralca kot zgled trpne podložnosti usodi, danim razmeram, navadam in predsodkom, iz katerih se mora slovenski človek iztrgati, če naj doseže popolnejši človeški lik.

V razmiku med trpnostjo realistično naturalističnih junakov in svarilno nemočjo Tavčarjevega Izidorja se s posebno izrazitostjo zarisuje profil romanopisnega junaka, kakršnega je Cankar postavil v sredo svojih romanov od *Tujcev do Milana in Milene*. Kritični sodobniki so pogosto, največkrat z odporom in zlonamerno ideološko obsodbo, govorili o popolni pasivnosti teh junakov, ki da nemočni, brez cilja in smisla tavajo po nekakšni megli, polni senc, najhujšega pesimizma, fatalizma in celo nihilizma. Takšna podoba je gotovo enostranska, popačena in v svoji ideološki tendenčnosti zlagana. Kljub temu pa seveda ni mogoče tajiti, da so junaki Cankarjevih

romanov z višjega in širšega stališča, ki želi odkriti predvsem osrednji problem klasičnega slovenskega romana, vseskozi primer pravega trpnega junaka, njegovega posebnega profila in prilog. Cankar ne prelamlja s prejšnjo tradicijo slovenskega romana, ki je poznala predvsem pasivne junake v smislu Goethejeve definicije, ampak to tradicijo celo stopnjuje, včasih že kar do zadnjih možnih posledic, kot da prek teh že ni več mogoče naprej in se mora skrajna trpnost kot po čudežu sprevreči v pravo, najvišjo aktivnost. Toda to je samo globlje ozadje, ki ga morda čutimo za njimi. Takšni, kakršni so, se nam njegovi junaki kažejo kot nova, morda celo najvišja podoba slovenskega trpnega junaka. Celotni med njimi, ki bi morali biti dejavni zaradi svojega poklica, zaradi umetništva in razumnosti, ki mu služijo, so prav malo dejavni v pravem pomenu besede, pač pa kaj hitro potisnjeni v mučno trpnost, v kateri vztrajajo do težkega konca. Takšna sta Slivar in Grivar, umetnika v *Tujcih* in *Novem življenju*, pa tudi Martin Kačur gre isto pot. Mate in Hanca v *Križu na gori* na koncu resda z odhodom iz rodne doline opravita veliko, rešilno dejanje, toda to dejanje je samo na sebi še čisto abstraktno, vse življenje pred tem pa zgolj plemenito vztrajanje v zvestobi. Toda še bolj kot ob moških osebah se pasivnost Cankarjevega romanopisnega junaka razodene ob njegovih junakinjah, teh pa je še več, saj je po svoje gotovo pomembna značilnost Cankarjevih romanov prav ta, da postavlja v središče dogajanja predvsem in največkrat žensko. V tem smislu so Cankarjevi romani večidel romani ženske. Tega dejstva pa spet ni mogoče razumeti, ne da bi pomislili na to, kaj jim načelo ženske pravzaprav pomeni. Ženska, kot jo razumejo, je predvsem pasivno vztrajanje na neogibni poti, ki je človeku namenjena, ta pasivnost pa ni nekaj zgolj tipično ženskega, ampak je znamenje same človeške eksistence, njenega ustroja in smisla, saj ji sredi sveta, kakršen se v teh romanih kaže, ni mogoče enakovredno postaviti nasproti aktivnosti, ki ponavadi velja za moško načelo. Zato bi morda lahko celo trdili, da je Cankar, potem ko je pasivnost slovenskega romanopisnega junaka stopnjeval do njegove najčistejše podobe, po logiki same stvari spremenil tega junaka v žensko, tej pa podelil ključno vlogo prav v svojih osrednjih tekstih. Zato je morala postati nosilka njegovega prvega, po Cankarjevem lastnem mnenju pravega romana *Na klancu*. Isto vlogo ji je prisodil v *Gospe Judit*, nato pa s *Hišo Marije Pomočnice* napisal besedilo, kjer načelo ženske pasivnosti prerasi iz posamezne usode v kolektiven simbol. V *Nini* ima pomembno vlogo v dogajanju in ustroju celote pripovedovalec, toda naslovna junakinja romana je spet ženska, njena vloga se obnavlja v posameznih motivih ciklične celote, tako da o posebnem pomenu tako pojmovanega ženskega načela spet ni mogoče dvomiti. Zato najbrž ni naključje, da je Cankar besedilo o *Marti*, ki naj bi postalo njegov najboljše roman, spet zasnoval na motivih ženske usode. In končno pripada tudi v njegovem zadnjem romanu, v *Milanu in Mileni*, ki je sicer zgodba o dveh, odločilen delež ženski, ne pa moškemu, saj je na prvi pogled videti, da se pasivni odpor junakov zoper videz stvarne ljubezni veliko izraziteje, ostreje in zares reprezentativno uveljavlja v *Mileni*, ne pa v prilogah moškega.

Zdaj že ni več mogoče tajiti, da je načelo pasivnosti v Cankarjevih romanih našlo sebi primerno utelešenje predvsem v ženskih osebah, šele v teh se je lahko uveljavilo po svoji pravi vsebini in funkciji. Prav zato bi tudi v tem pogledu morali za najbolj reprezentativen Cankarjev roman priz-

nati *Hišo Marije Pomočnice*, kjer je vse dogajanje zaobseženo v ženskem svetu in so moški samo tujki, ki prihajajo od zunaj v ta svet, ga motijo in kalijo. Z njimi prihaja v svet pasivnosti moška aktivnost kot tista negativna, sovražna sila, ki je ta svet ne more sprejeti vase, ampak beži pred njo, da bi ostal nedotaknjen, onstran vsega, kar ga utegne zmotiti, izkazati in umazati. Vendar je iz *Hiše Marije Pomočnice* tudi najlepše razvidno, da v Cankarjevih romanih ne gre za žensko kot tako, ampak za človeka nasploh. Junakinje romana so napol otroci, nedozorele ženske ali v puberteti, tako da bi si v njihovem položaju lahko zamislili tudi moško adolescenco z vsemi strahovi, stiskami in tegobami tega stanja. Ženski svet Cankarjevih romanov pomeni torej položaj človeka, ki se še pripravlja stopiti v svet, kakršen je v svoji pravi, neogibni stvarnosti, pa že spoznava, da mu je taka stvarnost mučna, nadležna in tuja, tako da še zmeraj okleva stopiti vanjo, se umika pred njo in čaka. Junakinje *Hiše Marije Pomočnice* si tega položaja seveda niso izbrale prostovoljno, ampak so bile zanj vnaprej pripravljene in določene, saj jih je bolezen ali celo bližajoča se smrt za zmeraj zavarovala pred odločilnim korakom v življenje. Tako so se znašle v položaju, ki je kot najčistejša podoba pasivnosti osrednji položaj vseh Cankarjevih romanov, a je tu prikazan v svoji skrajni, pomembni, simbolično poudarjeni podobi. Pasivni junak klasičnega slovenskega romana je v *Hiši Marije Pomočnice* presegel vse znane obrazce in odvrzel s sebe še tista skromna zunanja znamenja živahne aktivnosti, s katerimi so ga slovenski pisatelji od Ciglerja do Jurčiča in Govekarja na silo opremljali, da bi prepričali bralca, kako njihov junak ni zgolj trpno bitje. Cankarju v *Hiši Marije Pomočnice* takšna zunanja maškarada ni več potrebna. Stanje pasivnosti je tu v svoji skrajni obliki potrjeno kot idealno stanje romanopisnega junaka, in to že kar v obliki, o kateri se Goetheju v *Učnih letih Wilhelma Meistra*, kjer je prisodil junakom romana za bistveno lastnost trpnost, ni moglo sanjati niti od daleč.

Od tod bi se seveda utegnilo zdeti, da je Cankar docela prelomil s prejšnjim slovenskim romanom, ko je tako odločno odstranil s svojih junakov še zadnja znamenja na zunaj učinkovite dejavnosti. Vendar je to samo pol resnice, druga plat je ta, da je pasivnost Cankarjevih romanopisnih junakov tudi sama nasledek pasivnih junakov, ki so bili središče klasičnega slovenskega romana. Res je samo, da je Cankar to pasivnost prignal do vrha, da je šele zdaj postala vidna — pa ne samo bralcem, ampak tudi sama sebi. Ali pa je ni prav s tem, ko jo je pokazal in izrekel, že tudi razrešil? Toda naj rezultat njegovih prikazov pasivnega junaka presojam tako ali drugače, je skozi prizmo njegovih romanov že tudi videti zvezo, ki med takšno pasivnostjo in pa povestno-novelskim ustrojem obstaja ne samo v Cankarjevih romanih, ampak v klasičnem slovenskem romanopisju sploh. Ker se slovenski roman ni razvijal v smer epskega romana ali romana-epopeje, ampak je rasel praviloma iz manjših, ožjih in drobnejših form, tudi njegov junak ni mogel biti aktivni junak sredi razgibanega, iz trdnih nasprotij, dogodkov in prelomov spletenega sveta, ampak je bil predvsem in samo trpni, pasivni osebek sredi življenja, ki je takšnemu junaku edino primerno, oblikovano bolj po njegovih prepričanjih — tako bi dejal Goethe — kot pa iz stvarnih danosti, s katerimi se mora junak aktivno, epsko ali dramsko spopadati. Oboje je med sabo očitno v globlji zvezi, vendar tako, da oboje hkrati poteka iz širših duhovnozgodovinskih ozadij,

ki so pa spet zajeta v širše družbenozgodovinske ali že kar socialno-politične procese, iz katerih je v zadnjih stoletjih nastajalo sodobno slovenstvo s svojo družbo, kulturo in etosom.

V ta daljnosežna ozadja, ki edina lahko pojasnijo skrivne vzvode klasičnega slovenskega romana, na tem mestu resda ni niti potrebno niti mogoče segati. Pač pa je skoraj neogibno pokazati še na tretjo značilnost klasičnega slovenskega romanopisja, ki še zmeraj obvladuje tudi Cankarjeve romane, hkrati pa je izjemno značilna, saj v nji po svoje odmevata tudi njihov povestno-novelski stroj in pasivnost junakov. Tu je misliti na dejstvo, da slovenski romani od Jurčiča do Cankarja, morda pa še naprej pripadajo posebnemu tematskemu območju. Ko jih namreč drugega za drugim opazujemo na ozadju različnih oblik evropskega romanopisja, zlahka doženemo, da se skoraj brez izjeme posvečajo eni sami osrednji temi. Ta tema je iskanje sreče. V svetovnem romanopisju je seveda dovolj pogosta, ni pa edina, kajti od Cervantesa do Dostojevskega, Tolstoja, Prousta, Kafke in Camusa se je roman intenzivno ukvarjal še z drugimi območji človeškega obstanka, ne da bi jih zmeraj razumel kot obliko človekove hoje za srečo. Prav ta pa je na izjemno izrazit način téma vsega klasičnega slovenskega romanopisja, in to prav v svoji dobesedni podobi — kot napor junaka, ki iz svoje nezadoščenosti, prikrajšanosti in nesreče na začetku romana teži k sreči, jo na koncu doseže ali pa tako ali drugače spozna, da mu je za zmeraj odtegnjena in nedostopna. Slovenski klasični roman je roman srečoiskateljstva, njegov junak je po svojem pravem bistvu iskalec sreče. Pri tem pa je prav toliko ali pa še pomembnejši tip sreče, za katero tem junakom gre. Na prvi pogled je videti, da jim večinoma ni do sreče, ki jo daje aktivno življenje samo na sebi, že kar s svojo voljo do dejavnosti in ne glede na bolj trpne življenjske potrebe; pa tudi ne do sreče v obliki moralne popolnosti, ki si najde največje zadovoljstvo že kar sama v sebi, ne da bi ji bila potrebna še bolj zunanja, otipljiva ali čutna ugodja. In tako se sreča, h kateri težijo slovenski romanopisni junaki, izkaže predvsem kot trpno čutno, predvsem pa čustveno stanje, v katerem so zadovoljene temeljne človekove biološko-socialne potrebe, vendar ne samo v svoji čutno neposredni, ampak prav toliko ali pa še bolj v čustveno izpolnjeni, nasičeni in že kar povzdignjeni podobi. Takšen privid sreče je nedvomno v skrivni zvezi z evropskim razsvetljenstvom, nato pa zlasti z razmahom romantičnega subjektivizma. V območju slovenske literature ga je najprej na posebno reprezentativen način izoblikovala Prešernova poezija, nato pa je z nastankom slovenskega romana postal osrednja téma klasičnega slovenskega romanopisja.

Junak slovenskega romana, kot ga je izoblikovalo 19. stoletje, praviloma že od vsega začetka bolj ali manj jasno teži k prividu čutno-čustvene sreče, ki mu pomeni najvišjo življenjsko zadostitev, izpolnitev in opravičilo obstoja. Kjer se ta sreča na koncu romana uresniči, se seveda izkaže, da gre za močno statičen položaj, če že ne kar za idilo, ki bo po sklepu romana trajala v nedogled, v bolj ali manj neotipljivo, irealno prihodnost. Takšna se izkaže na koncu nekaterih Jurčičevih, Stritarjevih ali Kersnikovih romanov, kjer se junakovo iskanje sreče zaokroži v tako imenovanem »srečnem koncu«. Prav tako ali pa še bolj pogosto junak ne pride do cilja, v tem primeru ga namesto mirne zadovoljenosti navdaja razbolena melanholijska, trpka razneženost ali že kar sentimentalna resignacija. Toda v obeh

primerih mu je sreča predvsem in samo pasivno čutno-čustveno stanje. Prav zato je skoraj neogibno, da se tudi iskanje takšne sreče uveljavlja predvsem kot pasivno pričakovanje, trpno sprejemanje dogodkov, okoliščin ali možnosti, ki naj jo omogočijo, ali pa seveda narobe — pokopljejo vsako upanje vanjo. Kar je po svojem bistvu pasivno, ne more nastati drugače kot s trpnostjo.

Na takšno srečo se pripravlja že družina Svetinovich v Ciglerjevi *Sreči v nesreči* in jo na koncu tudi najde. O nji na tihem sanjari prvi slovenski romanopisni junak, Lovre Kvas, ko na začetku *Desetega brata* stopa po poti, ki vodi naravnost v slemeniški grad, kjer mu jo bo zaradi naklonjenih okoliščin in pisateljve volje navsezadnje tudi res najti. Ob nji se razboleva Stritarjev *Zorin* in vsi junaki bolj ali manj nesrečno končanih Jurčičevih, Kersnikovih in Tavčarjevih romanov. Nad neizpolnjenostjo takšne sreče se zamišlja Govekarjeva Tončka, ko se na koncu romana *V krvi* v družbi dunajskih študentov razgovori o smislu svojega založenega življenja.

Brž ko od tod zajamemo v razgled Cankarjeve romane, že ne moremo tajiti, da je tudi njihova osrednja tema iskanje sreče in da je tudi sreča, h kateri težijo junaki Cankarjevega romanopisja, prav tisto trpno čutno-čustveno stanje, ki kot nekakšno osrednje žarišče priteguje k sebi vse niti klasičnega slovenskega romana, jih napolnjuje s svojo svetlobo in jim edino daje smisel. Seveda je na prvi pogled opaziti tudi pomemben razloček: Cankarjevemu junakom je ta sreča že od vsega začetka odtegnjena, skoraj sleherni njegovih romanov se začne v položaju, ko je bralcem, podzavestno pa tudi samim junakom jasno, da jim je cilj nedosegljiv. Kljub temu pa seveda k njemu toliko bolj nezadržno težijo; lahko bi celo dejali, da jim prav zaradi svoje apriorne transcendentnosti postaja skoraj nekaj svetega, čudežnega, skrivnostnega, kar seveda prejšnjim junakom slovenskega romana nikoli ni bil niti ni mogel biti, kajti načelno jim je bil vendarle vsem enako dostopen, samo naključne okoliščine v njih samih ali v svetu so preprečile, da bi ga dejansko dosegli.

Kljub takšnemu razločku, ki je vreden posebnega upoštevanja, pa je komaj mogoče tajiti, da je sreča Cankarjevih romanopisnih junakov po svojem bistvu vendarle čutno-čustveno stanje tiste trpne vrste, ki je bila znana junakom prejšnjega slovenskega romana. Tudi zdaj je njegova prava vsebina izpolnjena, zadoščena in zato sladka čutnost, ki pa spet ni zgolj čutna, ampak je ovita v čustvo, ki ji šele daje pravo moč, dragocenost in smisel, zaradi katerega je junak lahko nanjo ponosen kot na najvišje v svoji na videz še tako skromni biti. To je tista sreča, v katero težijo ne samo ženske Cankarjevih romanov, ampak tudi njihovi moški junaki, umetniki ali razumniki; tudi tem je čutno-čustvena izpolnitev končni cilj prizadevanja v območju umetniškega, razumniškega ali že kar socialnega življenja, v katero stopajo seveda že z vnaprejšnjim občutkom tragične ponesrečenosti, kar seveda pomeni, da podzavestno čutijo, kako jim nikoli ne bo dano uresničiti čutno-čustvenega stanja, ki jim je privid najvišjega. Še veliko bolj velja vse to za junakinje v romanih *Na klanecu*, *Gospa Judit*, *Hiša Marije Pomočnice*, *Nina*, *Milan in Milena*, ki od prvega poglavja pa vse do tragičnega konca sanjarijo o čutno-čustveni gloriiji, v katero bi se spremenilo življenje, ko bi jim bilo dano dočakati trenutek prave izpolnitve.

V predstavi takšne sreče se skriva še neka posebnost, ki je prejšnji slovenski romani ne poznajo in je torej pristno Cankarjeva. Čutno-čustveni

svet je v njegovih romanih, podobno kot v dramah in krajši prozi, ves čas razklan, pravzaprav že kar dualistično razpet med dve skrajnosti — z ene strani nizka, skoraj živalska čutnost, z druge do kraja sublimirana čustvenost, ki se zdi samo še duhovna, kot da je iz nje izginila sleherna sled čutnega. Tak je seveda samo videz, kajti v tej hrepenenjski spiritualnosti čutimo na dnu sladkost čutnosti, ki tudi takó pridvignjenemu čustvu šele lahko dá pravo težo, zagon in mik. Toda prav zato med obema poloma Cankarjevega sveta ne vlada samó ostro nasprotje, ampak tudi skrivna, čeprav kar se da zapletena privlačnost. Gola čutnost je Cankarjevim junakom resda zmeraj negativna, navdaja jih z odporom, studom ali vsaj z mučnim neugodjem; čista spiritualnost jim redoma pomeni najvišjo možno stopnjo obstoja. In vendar jih tudi čutnost v svoji najnižji, živalski, popačeni podobi na skrivnem mika, tako da se v njihovem razmerju do takšnega čutnega življenja, zlasti do spolnosti, ponavadi kaže ambivalentnost, zmes studa in naslade. Vse to prihaja morda najlepše do veljave v *Hiši Marije Pomočnice*, ki je med Cankarjevimi romani tako za takratne kot celo za današnje pojme najdrznejše, za slovenski roman skoraj nezaslišano posegla v območje spolno dražljivega, sprevrženega, spolzkega in nedovoljenega. V opisih takšnega sveta je na vsakem koraku čutiti, kako so občutki Cankarjevih junakinj razpeti med skrajnostma prikrita naslade in resničnega studa; pa ne le junakinj, ampak tudi pisatelja, ki skoz njihovo čutenje postavlja v roman svoj lastni svet. Vendar moramo priznati, da takšna skrivna ambivalentnost nikakor ni v nasprotju s poudarjenim težanjem Cankarjevih junakov nad svet živalske čutnosti v prečiščeno spiritualnost. Po notranji logiki tega hrepenenjskega sveta je pač tako, da obstaja med njegovim najnižjim in najvišjim izrazom vendarle skrivna zveza, pravzaprav že kar neprekinjeno prehajanje iz enega proti drugemu in narobe. Tudi v najbolj animalični čutnosti obstaja zagon proti višji obliki čutno čustvenega stanja, ki je Cankarjevim junakom prava sreča; in narobe — tudi v najvišjem, čisto prosojnem hrepenenju se skriva trpni, pa tudi opojni priokus čutnosti. Prav takšna zveza obojega pa iskanje sreče, ki je osrednja tema Cankarjevih romanov, še zmeraj priklepa na tisti pojem sreče, ki je bil v središču slovenskega romanopisja od prvih začetkov. Toda res je, da je Cankar ta pojem do skrajnosti radikaliziral in mu v svojih romanih dal pomen, kot ga poprej nikakor ni imel.

Ali pa se od tod ne odkriva že tudi jasnejši pogled na čisto nove razsežnosti, ki jih je slovenski roman dobil šele s Cankarjem? Razmišljanje o povestno-novelskem ustroju, pasivnem junaku in nazadnje še o posebni srečoiskateljski tematiki je pokazalo tiste plati Cankarjevega romanopisja, prek katerih je zakoreninjeno v občih značilnostih slovenskega romana, s tem pa udeleženo v njegovi skrivni problematiki. Toda prek tega se mora zdaj razkriti tudi odločilna Cankarjeva premoč nad to romanopisno tradicijo, pojasniti se mora tisti veliki premik, ki se ga je dalo zaslutiti že ob opisanju novih motivnih, idejnih, formalnih potez, ki jih je Cankar prinesel v slovenski roman, a jih je zdaj mogoče zarisati še z globljih plati.

V ta namen se zdi najprimerneje določiti Cankarjevim romanom mesto v širši tipologiji evropskega romana, da bi s tem postal jasnejši tudi položaj, ki ga Cankar zaseda v okviru slovenske romanopisne tradicije. Novejša teorija romana je izdelala več takšnih tipologij, vendar se nobena ne zdi docela primerna za posebni problem slovenskega romana. To velja tudi za



najbolj bistroumno med njimi, za Lukácsovo razločevanje štirih različnih tipov romana, kot ga je izvédel v svoji *Teoriji romana* že leta 1916. Tudi ob slovenskih romanih bi morda lahko našli posamezne vzporednice k romanu abstraktnega idealizma, deziluzije, sinteze obojega ali pa težnje k epopeji, kot je Lukács imenoval svoje štiri tipe, vendar je takšna tipologija za slovensko romanopisje, tudi za Cankarjevo, v isti sapi preširoka in prenostranska. Bližje v njegovo bistvo nas utegne premakniti razločevanje med štirimi drugačnimi možnostmi romana, ki so širše in splošnejše, obenem pa vendarle take, da opozarjajo na bistvene premike, ki jih je slovenski roman dosegel s Cankarjem.

Evropski roman je v svojem večstoletnem razvoju od antike do 20. stoletja sledil več možnostim, ki so se skrivale v njegovem posebnem razmerju do sveta in v ustroju, kamor naj bi to razmerje zajel. Prva možnost je bila ta, da je ostal neposredno naivna podoba zaupljive vere v svet, v človekove možnosti sredi tako zagledanega sveta, z ustrežno naivnim prikazom človeških usod, naključij in značajev. Iz takšne možnosti je nastajal tip naivnega romana, ki mu pripada velik del antičnih besedil, renesančno baročnih romanov, marsikatero romantično zgodovinsko, ljubezensko ali socialno delo, da ne govorimo o podobnih romanih iz dobe realizma in še pozneje. Toda roman je lahko tudi podoba življenja s stališča kake ideje, ki je satirična, moralistična, vzvišeno ideološka, religiozna ali socialna, zmeraj pa taka, da iz nje nastaja idejni roman, v katerem je mnogolično življenjsko gradivo zmeraj podrejeno višji sistematiki idejnega sveta — območje, ki je zelo obsežno, saj spadajo vanj že srednjeveški viteški romani, nato pa satirični romani renesanse, razsvetljenstva in romantike vse do satiričnih, utopičnih ali socialnopolitičnih romanov našega časa. Po logiki same stvari lahko postane roman seveda tudi bolj ali manj veristična podoba stvarnosti, takšne, kakršna se zdi sama na sebi, brez naivnosti pa tudi podrejenosti zavestni ideji — tako lahko nastaja stvarni roman, ki mu prve zametke najdemo že v antiki in renesansi, nato pa zares do kraja šele v dobi realizma in naturalizma. Toda poleg takšnih tipov obstaja še četrti, morda pa tudi najvišji, ki mu najprimerneje rečemo problemski roman. Šele na tej stopnji romana je s podobe sveta odpadla ne samo neposredna naivnost, ampak tudi idejna sistematika s svojo jasno premočrtnostjo in nazadnje še omejenost vsega, kar je, na preprosto, na videz čisto jasno, samo še opisa vredno stvarnost. S tem se romanu prikaže svet, ki je v svoji z ničimer pojasnjeni sprepletenosti, s svojo mrežo nedoumljivih nasprotij, skrajnosti in že kar nesmiselno tragičnih, tragikomičnih ali komičnih položajev sam na sebi problem; v tem trenutku se iz naivnega, idejnega in stvarnega romana lahko izvije roman kot problem ali problemski roman. Temu tipu romana pripadajo prav gotovo nekatera posebno izrazita dela Cervantesa, gospe Lafayette, Goetheja, Hoffmanna, Stendhala, Dostojevskega, Prousta ali Kafke, kjer se življenje ne kaže niti kot naivno mikavna ali zgolj idejna resničnost, pa tudi ne kot gola stvarnost, ampak v podobi nerešenega, najbrž pa tudi nerešljivega problema.

Seveda med naštetimi tipi evropskega romanopisja ni mogoče potegniti ostrih črt ločnic, saj je samo po sebi umevno, da v mnogih delih najdemo zmes naivnosti in idejnosti, stvarnosti in problemskosti, čeprav je res, da reprezentativni romani ponavadi zelo čisto razvijajo predvsem eno od možnosti romanopisnega sveta. Razdelitev na štiri različne tipe je kot vsaka ti-

pologija nujno shematična. Vendar tudi v tej obliki omogoča dogledati bistvene premike, ki jih je v območje slovenskega romana zanesel Cankar. Slovenski roman, kakršen je nastajal v 19. stoletju, je bil večidel naiven, v tej podobi je nastal pri Jurčiču in nato nekaj svoje prvotne naivnosti ohranil pri poznejših avtorjih. Stritarjev *Zorin* je prvi poskus slovenskega idejnega romana, ki mu je utopično različico ustvaril nato Mencinger z *Abadonom*. V Kersnikovih romanih je prvotna naivna oblika začela preraščati v roman stvarnosti, ki pa se ni do kraja izčistil, ampak ohranil v sebi mnoge kali če že ne naivnega, pa vsaj idejno moralističnega romana. Zares problemskega romana ta tradicija ni ustvarila.

In tako je šele Cankarju pripadla naloga, da s svojimi besedili dvigne slovensko romanopisje na stopnjo, na kateri roman postane podoba problema in s tem velika literarna zvrst. Cankarjevi romani so iz tradicije povzeli vase mnoge sestavine naivnega, idejnega in stvarnega romana, saj jih najdemo na vsakem koraku, v mnogovrstnem prepletanju sanjarij o sreči, satiričnih, socialnih in moralnih idej, v nazorno zarisanih podobah stvarnosti, ki segajo včasih do pravcatih naturalističnih nadrobnosti. Vendar ni mogoče tajiti, da se v večini Cankarjevih del nad to mnogolično sestavo vzpenja tipično problemska zgradba romana. Problem, ki jim je zmeraj znova v središču, je očitno ta, da Cankarjevim junakom apriori ni dano, da bi dosegli svoj hrepenenjski cilj, stanje čutno-čustvene sreče, ki jim je edini smisel življenja. Vprašanje o cilju ostaja v teh romanih odprto, s tem pa nerešen in morda nerešljiv problem. Kako je mogoče, da čuti človek v sebi hrepenenjsko težnjo k najvišji sreči, pa mu je vendarle nedosegljiva? In kako je mogoče, da je ta težnja na skriven način povezana z najnižjimi, čisto čutnimi podlagami človeškega obstoja, ko pa se vendar zdi, da jo ravno ta čutnost onemogoča? Cankarjevi romani so tragično zaprti v krog takšnih vprašanj, s tem pa oživljajo v sebi visoki tip problemskega romana. Zunanje znamenje njihove odprte problematičnosti je to, da se skoraj brez izjeme končajo z junakovo smrtjo. Edina izjema je *Križ na gori*, ki pa se ravno zaradi svojega abstraktno simboličnega optimizma zdi manj resničen od drugih. Zato pa seveda izvenijo v smrt vsi drugi Cankarjevi romani — junak *Tujcev* konča s samomorom, *Na klanecu* se izteče s smrtjo junakinje, gospa Judit napoveduje v zadnjih odstavkih z zastrtimi besedami prostovoljno smrt, *Nina* je vsa v znamenju umiranja, križev pot Martina Kačurja se konča s samotno smrtjo, v *Novem življenju* dočaka junak napoved »novega življenja«, toda za ceno smrti ženske, ki je v tej zastrti umetniško ljubezenski zgodbi edino stvarna, v *Milanu in Mileni* se junak in junakinja srečata šele v posmrtni viziji, v globinah blejskega jezera. In končno je tu še *Hiša Marije Pomočnice*, ki ji tudi v tem pogledu pritiče med drugimi Cankarjevimi romani izjemno, skoraj osrednje mesto. Malči na koncu romana umre, pred njo umrejo druge junakinje, mnoge bodo umrle po nji, v tej verigi se pa simbolično uveljavlja resnica, ki jo drugi Cankarjevi romani kažejo ob posamezni smrti, a je tu razkrita kot splošno načelo. Ta resnica seveda ni opevanje smrti kot take, porojena iz abstraktnega pesimizma in življenjskega nihilizma, ampak ima globlji pomen. Smrt je v Cankarjevih romanih znamenje, da se življenje v njih giblje okoli problema, ki je nerešljiv, pa prav zato ostaja neprestano živ. Smrt je s tem znamenje samega življenja, toda življenja v njegovi problemski odprtosti in neskončnosti, ki prehaja vse končno in s tem tudi samo smrt.

*Hiša Marije Pomočnice* je pa tudi tisto Cankarjevo romanopisno delo, ki najjasneje kaže, za kakšen problem gre v romanih, ki so prva in doslej najvišja oblika slovenskega problemskega romana. Cankarjeve junake žene težnja k sreči, ki je tako zelo skrajna, zahtevna in skoraj nadživljenjska, da je že kar absolutna. Hoja Cankarjevih romanopisnih junakov je hoja za absolutnim v tistem pomenu, ki je v novoveški Evropi edino mogoč. To je absolutno brez nadčutne, nadčloveške, metafizične transcendence, postavljeno zgolj s človekom, porojeno iz njegove subjektivne predstave o sebi in o zunanjem svetu, kakršen naj bo, da bo tej predstavi zares ustrezal. Cankar je na stopnjo takšnega absolutnega povzdignil težnjo k čutno-čustveni sreči, ki jo je poznala slovenska poezija že od Prešerna naprej, a jo je za svojo priznal tudi klasični slovenski roman. V Cankarjevih romanih, zlasti v *Hiši Marije Pomočnice*, ki lahko prav zato velja za najbolj reprezentativnega med njimi, se je hrepenenje po takšni sreči spremenilo v nekaj brezpogojnega, skrajnega in zato absolutnega, s tem se je pa nenadoma razprl že tudi problem njegove neuresničljivosti.

Problem absolutnega je od Cervantesa naprej najvišji problem, s katerim se zmore in mora ukvarjati evropski roman. Ali ni Cankar prav s tem, da se mu je približal z osrednjo tematiko svojega romanopisja, razrešil tudi problem slovenskega romana, ki je s svojimi deli ostajal vse do Cankarja v območju naivnega, preprostega ali celo obrobnega življenjskega gradiva, s tem pa daleč od tega, kar roman zmore in mora biti po svojih najvišjih umetniških določilih?

*(Razprava je odlomek iz spremne študije k Cankarjevi Hiši Marije Pomočnice, ki bo izšla v zbirki Sto romanov pri Cankarjevi založbi.)*



Dušan  
Moravec

## Ivan Cankar in Lojz Kraigher

Lahko bi zapisali, četudi zveni to spricho Cankarjeve zgodnje smrti nekoliko nenavadno, da so bile prijateljske in delovne vezi med obema pisateljema žive celih šest, skorajda sedem desetletij: po prvih srečanjih v gimnazijskih letih se je prijateljstvo utrdilo na Dunaju in se zatem preizkušalo ob najrazličnejših priložnostih, posebej še ob rojstvu »Hlapcev« in »Školjke«; ob Cankarjevi bolezni in smrti mu je stal Kraigher