

tista na podstrešju. Pravda še teče (in vsa vroča vre) —→ Pravda teče, ni zastala. Pravda spet teče —→ Pravda teče, prej je zastala. Pravda že teče —→ Pravda teče, prej ni bila v teku. Da, res je —→ Potrjujem, da je res/Res je, to potrjujem.

S tem je jasno, da členek nima zveze s prislovom, kot je to v tradicionalni slovnici. Lahko ugotovljiva razlika: prislov ima vprašalnico (*kam, kje, zakaj*), členek je nima.

Medmet

To je besedna vrsta stavke (v tej teoriji pastavek), torej z izjemo primerov *Miška pa smuk v luknjo* ne more tvoriti sintagme v okviru glagolskega stavka: *Hej, kam tako hitro, Strela vendar, kam tako hitro*. Nominalizacije možna (prim. *čevlji na smuk*), še zlasti pa morfemizacija (*horuk-poezija*). Vrste medmetov, ki služijo lahko kot povedek, so stilna variacija glagolov.

LITERATURA

Jože Toporišič: Slovenski knjižni jezik Maribor, 1 (1965), 2 (1966), 3 (1967), 4 (1970); isti: Samostalniška beseda, *Linguistica* (Ljubljana), 1972 (izšlo 1974), 301—314; isti: Kratko oblikoslovje slovenskega knjižnega jezika, Slovenski jezik, literatura in kultura, Informativni zbornik, Ljubljana 1974, 29—50; isti: Besedno-vrstna vprašanja slovenskega knjižnega jezika, JIS 1974/75, 33—39; isti: Slovenske zaimenske besede, JIS 1974/75, 117—119.

Ivanka Kozlevčar: O pomenskih kategorijah samostalnika v povedkovi rabi, JIS 1968, 11—15; ista: O pridevniku v povedni rabi, JIS 1969/70 210—215; ista: Slovnico število in pomenske kategorije samostalnika, X. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1.—13. julija 1974, Predavanja, Ljubljana 1974, 31—39. Vladimir Rehak, Oblikoslovna klasifikacija besed v slovenskem knjižnem jeziku, JIS 1966, 183—185.

Franc Zadavec

Filozofska fakulteta v Ljubljani

IMPRESIONIZEM IN DALJŠA PRIPOVEDNA PROZA

V Huysmanovem romanu *A rebours* (1884) ima »le duc« od vseh epskih oblik najrajši pesem v prozi, hkrati pa razmišlja, kako lepo bi bilo, če bi kdo napisal roman, ki bi miselno jedro sto in več strani zgostil v nekaj odstavkov, kako dobro bi bilo napisati in brati torej »kondenzirani roman«. Joris-Karl Huysmans je najbrž vedel, da je njegov vojvoda izpovedal estetsko zavest, katere umetniške produkte so tedaj začeli poimenovati s terminom impresionizem. Avstrijski črtičar Peter Altenberg si je vojvodovo razmišljanje o kondenzirani epski zvrsti izbral za motto in tudi za oblikovni princip v knjigi *Wie ich es sehe* (1896) ter vanjo zbral veliko število skic ali črtic, včasih tudi le po eno stran dolgih pripovednih besedil. Huysmans in Altenberg — napoved in zelo opazna realizacija tiste razdrobljene zavesti, ki se je v evropski kulturi pojavila proti koncu

stoletja in ki so jo spremljala značilna opozorila o stanju človekove osebnosti. Friedrich Nietzsche je trdil, da je enotna osebnost le še »nevaren predsodek«, Avgust Strindberg je menil, da je osebnost le skupek nekakšnih krp in odlomkov, Marcel Proust je nekoliko kasneje pripomnil, da je osebnost le »gola kolekcija trenutkov«¹, pesnik Josip Murn pa o sebi vzkliknil »Trenutki, sami trenutki!«²

Pomen termina impresionizem se je za likovno umetnost kmalu utrdil, na Slovenskem o njem ni bilo negotovosti že od dunajske razstave slovenskih impresionistov (1904). Docela jasne so tudi predstave, kaj je impresionistična lirski pesem. Več negotovosti pa je v literarni vedi opaziti tedaj, ko naj določi impresionistične značilnosti v prozi, zlasti še v daljši pripovedni prozi, v romanu. Nekatere zanesljive poteze³ so sicer že storjene tudi v to smer, a splošna negotovost še traja in niti ne preseneča, kajti impresionistični življenjski nazor — trenutek je edina resničnost — in impresionistična literarna estetika načelno nista naklonjena niti tradicionalnemu tipu pripovedovanja niti epiki kot umetnostni vrsti. Pripoved si namreč à priori jemlje veliko časa, predvsem sklenjenega časa, zahteva pregledno razporeditev snovi, hoče bolj ali manj tekoče, motivirano dogajanje, hoče biti in je vse prej kot izraz hipa, trenutka.

Toda naj si impresionistično občutje in epika načelno še tako nasprotujeta, pa mora literarni zgodovinar priznati, da impresionisti pripovedne proze še zdaleč niso odpravili. Ko so razmajali njeno glavno obliko XIX. stoletja — roman in zapustili opazne tehnične in psihološke posledice tudi v noveli, so hkrati izdelali svojo novo epsko obliko, »kondenzirani roman«, jo imenovali skica, črtica, tudi silhueta, nato pa to novo kratko obliko menda imeli za »edino pesniško obliko bodočnosti«, kot je njihovo formalno ambicijo razumel Oton Župančič⁴.

V tem zapisu bom iskal impresionizem v romanu *Nina* Ivana Cankarja in v romanu *S poti* Izidorja Cankarja. Roman *Nina* je že Fran Petre razlagal kot enega začetkov evropskega modernega psihološkega romana⁵, zdi pa se, da je *Nina* tudi epska struktura, ki je še prav posebej izraz impresionističnega življenjskega občutja in literarnega hotenja. V romanu Izidorja Cankarja pa ima bralec na voljo najizrazitejši primer za impresionistično-dekadentni duševni tip v slovenski pripovedni prozi. V obeh romanih se sooča s pripovednim predmetom ali z duševnostjo takšne vrste, ki ju natančno označuje sintagma »razdrobljena zavest«.

Kako sta oba Cankarja upovedila razdrobljeno zavest oziroma kako je »kolekcija trenutkov« prisotna in urejena v njihovih romaneskni besedilih, je glavno vprašanje naše raziskave, odgovor nanj pa bi utegnil biti odgovor o stanju impresionizma v slovenski daljši prozi.

¹ Josip Vidmar, *K našemu trenutku*, str. 117. Ljubljana 1973.

² Josip Murn, pismo Ivanu Cankarju, marca 1898. ZD II, str. 89. Ljubljana 1954.

³ Anton Ocvirk, *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu*. Cankarjevo Zbrano delo VI. Ljubljana 1967. — Arnold Hauser, *Socialna zgodovina umetnosti in literature II*. Impresionizem. Ljubljana 1962.

⁴ Oton Župančič, *Moderna črtica pri nas*. Slovan 1902—1903.

⁵ Fran Petre, *Cankarjeva pot k moderni prozi*. Delo 7. dec. 1968, št. 333, str. 19.

Kritiki Evgen Lampe, Ivan Robida, Franc Kobal, Ivan Méhar in Ivan Lah so ob Cankarjevi *Nini* v en glas ponavljali oznake nejasnost, meglenost, nepreglednost, kaos:

— Nejasne, meglene podobe iz domišljije in spomina, ki se izpreminjajo in prelivajo v zagonetnih oblikah, pokaže se drobna sličica iz megle, raste in dobiva oblike, kar se raztržejo obrisi in zatonejo v mrak. Stimmungsbilder. Kaos, na platnu polno pestrih barv, a brez kontur. Nič čudovitih slik, misli pa begajo iz sedanjosti v prihodnost, od tam v preteklost... to je realitika čustev in misli, ki pa se vendar ne dado z današnjimi sredstvi fotografirati, kar bi moral vedeti umetnik, ki je odvisen od svojih sredstev. Meglena pripovedovalna tehnika (je že manira, Cankar enako pripoveduje v *Križu* na gori in drugod), Cankar pozablja na jasnost pripovedovanja, nerodno razpredeljuje snov, suvereno vihravo meče misli na papir in jih ne spravi v sistem, ne pozna zaporedja slik, ki nastajajo v junaku. Morda je hotel s fotografično natančnostjo naslikati to viхро v glavi našega junaka (vihro misli in čustev), toda pri vsem fotografiranju je treba ohraniti spored in grupiranje misli. Nikoli epik, lirik najčistejše vrste. —⁶

Četudi so pretiravali, so kritiki per negationem dokaj natančno opisali tehniko romana *Nina*, Cankarjev impresionistični pripovedni način in stil. Ker so bili klasični izobraženci, jih je toliko bolj motil občutek, da je ta proza razdrobljena, mozaična, sestavljena iz drobnih kosov in zato komaj pregledna. Zanimiv je bil zlasti kritik, ki je zapisal, da je Cankar hotel fotografirati viхро ali realitiko čustev in misli in menil, da literatura še ne razpolaga s sredstvi, da bi takšna tehnika zagotovila estetsko uspešno prozo. Ta kritik je namreč nevede govoril o »toku zavesti« kot predmetu literarnega besedila, torej o predmetu novejšega psihološkega romanopisja. Toda v romanu *Nina* je videl vendarle preveč, ko vendar niti *Nina* niti pripovedovalec v prvi osebi ne doživljata duševne vihre in se zgodba, čeprav pretrgana in sestavljena iz različnih retrospektivno priklicanih pripetljajev odvíja dovolj pregledno.

Epski monolog in notranji poslušalec

Nina je retrospektivno pripovedovan roman o dveh, ki sta se iztrgala iz »strahote«, »uklenjenosti«, »greha« ter »ranjena in trudna« pobegnili iz »puste ulice« v samoto. Uvodni odstavki povedo, da retrospektive ne bo opravila naslovna oseba in da bo postaje njunega hrepenenja in porazov pripovedoval Ninin spremljevalec, ki si tudi eksplicitno vzame pravico do pripovedi: — Kaj se ti je sanjalo? Ni treba pripovedovati...! Vztrepetala si — kod hodijo tvoje misli?... Ni treba, da bi gledala nazaj... — Skratka, nazaj bo gledal le pripovedovalec, pesniški predmet njegovega gledanja pa bo »fantazija človeka, ki je bil okusil veliko bridkosti«, tj. Ninina in njegova »fantazija«, njuna preteklost.

V uvodnih odstavkih so potemtakem določeni: izrazito minula, spominska snov, z njo pa tudi pripovedna retrospektiva, dalje distanca, ki naj omogoči pregled čez ključne pripetljaje, določen je tudi pripovedovalec v prvi osebi. Brž ko je vse to določeno, se pripovedovalec obrne k umirajoči *Nini* in ji začne pripove-

⁶ Ivan Cankar, *Zbrano delo XIII*, str. 274—289. Ljubljana 1973.

dovati prvo »novelo« iz preteklosti. Ker vseh sedem noči pripoveduje takšne zgodbe zgolj in samo njej, publiki pa ves čas obrača hrbet, se zanjo spoh ne zmeni in jo skupaj z Nino zelo sovraži, je s to stabilno epsko smerjo natančno določen tudi »notranji poslušalec«. In ker ta skoraj ves čas molči, je pripovedovalcu zagotovljen tudi zelo občuten monološki pripovedni položaj. Monolog ima že v dramatikii nalogo prebujati predvsem občutja, v pripovedni prozi pa hoče le še bolj delovati na bralčeva čustva, ali pa na čustva notranjega poslušalca, vsekakor pa jih prebuja mnogo uspešneje kot dialog. Dialogi v *Nini*, boljše: rekonstruirani odlomki dialogov stranskih oseb, ki jih pripovedovalec vključuje v dogajanje, so daleč podrejeni tonu njegovega monologa. Monolog oživlja Ninine in pripovedovalčeve bridkosti, včasih je družbeno agresiven in polemičen, ves čas je slutenjsko spoznaven in opozarja na vprašanja senzitivne osebnosti⁷. Monolog razkriva pripovedovalčevo občutljivost za vtise iz okolja in narave, tudi za drhtljaje in najmanjše premike na Nininem telesu, rahlo-čutno sledi notranjim vzgibom ali »aktom zavesti«, ki se včasih godijo istočasno, se prepletajo. V peti noči občutljivi pripovedovalec riše sebe na obraze in obnašanje mimoidočih: ti se ozirajo, mežikajo, se mu potiho smejejo (»vsi so vedeli, kaj je bilo zapisano v mojem srcu«), zaradi stopnjevane psihološke tajnovidnosti se obnašajo kot odvodi njegovega razpoloženja. Takšna preobčutljivost je znamenje impresionističnega duševnega tipa in pripovedovalca. Z oblikovnega vidika je značilno, da tak pripovedovalec kar naprej prekinja monološki epski tok z odprto obliko stavkov, ki sicer niso pomensko nedorečeni, vendar se končujejo z zamolkom, ta pa vnaša občutek nedorečenosti in besedilo kar naprej vznemirljivo emocionalizira, lirizira in stopnjuje vtisnost.

— In dalje sem mislil: »Še tisti zavrženi človek, še tisti ni maral, da bi pljuvali predenj in je šel svojo strašno pot... Jaz pa sem se bal njegovega duha... bal sem se, da bi bil kakor on... Jaz pa bom nosil to butaro in je nikoli ne bom odložil... —

Znano je, da so stabilno pripovedno točko ali nespremenljivo optično izhodišče ljubili posebno impresionisti, da so si ravno ti hote izbirali notranjega poslušalca, ob njem vzdrževali razpoloženjsko vzdušje pripovedi, prav tako zavestno pa so zanemarjali meščanskega bralca. In kdo od njih je bolj kot Cankar v *Nini* izpolnil načelo zanemarjenega bralca, kjer pripovedovalec daleč od »sveta« v bolniški sobi in samo v nočeh odvija dogodkovno preteklost eni sami osebi pa še ta skoraj ni več zmožna slediti njegovi retrospektivni igri, tako da se pripovedovalec spreminja vse bolj v epsko-lirski subjekt, ki bolj izpoveduje samega sebe kot pripoveduje o nekem?

Epski čas in epski prostor

Zunanji pogled na roman pove, da je besedilo razdeljeno na sedem časovnih enot, da pripovedovalec odvija svoj film o preteklosti sedem zaporednih noči. Načelo poudarjeno spominskega dogajanja, tistega, ki je že zdavnaj minilo, seveda ne nasprotuje časovnemu principu impresionizma, saj o stilu literarnega dela ne odloča čas, v katerem se kaj godi ali se je godilo, ampak odloča časovni modus, način, ki organizira, razporeja, členi dogajanje. Impresionistični

⁷ O monologu v impresionizmu glej tudi: Ivan Prijatelj, Poezija »Mlade Poljske«, LZ 1923.

pripovednik — in tudi pesnik — je vezan na hipnost, ne na sedanjost, na trenutek v kateremkoli času, ne na ta in samo ta čas. Skratka, impresionistično je mogoče pripovedovati tudi minule dogodke, pripovedovati jih kot hipne prihode in odhode oseb, dogodkov, pojavov. Dokaz za to je tudi »iskalec izgubljenega časa« Marcel Proust, ki ga ima Arnold Hauser za poslednjega »velikega impresionista«.

Z organizacijo epskega časa je v *Nini* najtesneje združeno vprašanje dogajališča, na katerem se odvijajo novelistični pripetljaji. Dogajališče je statično in hkrati dinamično, statično glede na kraj, kjer so zgodbe pripovedovane, dinamično pa zato, ker si pripovedovalec od noči do noči izbira druga prizorišča. Zlahka je pri tem opaziti, da razpoloženski pripovedovalec ne mara za »ta in ta kraj«, za naturalistično dokazljivost kraja, ampak si izbira dogodkovne prostore po razpoloženju in jih označuje le splošno: črna stavba ob vodi, mrka gozdnata pokrajina, predmestna ulica, park, žganjarnica, pokopališče. Izbiro dogajališč določajo vsebinski ikti, ki so usodno oblikovali sedanje razpoloženje, končni obup in poraz. Ti pa so:

Prva noč: Olgine ljubezenske postaje in smrt

Druga noč: postaje nosilca butare — pripovedovalčeve postaje

Tretja noč: beda, prostitucija na predmestnih ulicah

Četrta noč: kolobarjenje v »mrtvašnici«, prihodi, odhodi lepe Vide

Peta noč: delavec brez prihodnosti, žganjarnica, prostaški »tisti človek«, pripovedovalčev in Ninin dramatični beg

Šesta noč: sadistična ljubezenska zgodba

Sedma noč: druga podoba žganjarnice in Ninina smrt

Epilog: pripovedovalec sreča sebe »blodnega poeta«, stari par, osamelo raket in groteskni prizor na pokopališču.

Takšen sestav časovnih enot in dogajalnih prostorov pove, da je Cankar pisal ta roman kot skupek eksistencialnih položajev ali novelističnih pripetljajev, ki jih je sicer priznaval kot elemente Nininega in svojega dogajanja, a ne tudi kot elemente, ki bi jih bilo mogoče predstaviti le v logični, zaporedno tekoči fabuli. Za vsako časovno enoto ali »noč« je rajši izbral markantni dogodek, kot ga dovoljuje črtica, ko epsko osebo pokaže v položaju, v katerem se hipoma zjasni pogled na njeno celotno usodo. S tem je v romanu sproti dosegal ideal pripovedne zgoščenosti, o katerem je sanjaril Huysmansov vojvoda, v celem pa sestavil pripovedno zgradbo, ki jo je moč imeti za obliko impresionistične koso-vne tehnike ali mozaičnosti. Njeno konstrukcijsko hrbtenico predstavljata Nina in pripovedovalec, pravzaprav njuni osnovni čustvi: popolno razočaranje, obup in negacija prostaškega življenja ter močna vera v vstajenje, čustvi torej, ki ju estetsko, metaforično poudarjata in vzdržujeta tudi beseda noč in svetloba, ki se v besedilu ponavljata. Stranske osebe in prizori se asociirajo na ti čustvi in razkrivajo surovo družbeno ozadje, na katerem sta čustvi zrasli in ki počiva na dveh npravno trhljih stebrih, na »mesnati roki« in »vlačugi«. Kričeči odvod tega ozadja sta razkrojena Nina in »tavajoči« bolečinar, prezavestni, preobčutljivi razumnik sam, ki pripoveduje Ninin in svoj roman (kot posledico te-

ga ozadja). Njuna dinamična napetost med točko hrepenenja (vstajenja) in točko obupa je edina kontinuiteta besedila in določa lirsko zgradbo romana.

Portretiranje epskih oseb ter impresionistični pripovedni tok

Podobe obeh glavnih, še bolj pa stranskih oseb niso ostro črtane, ampak so zabrisane. Pripovedovalec sicer opozarja na Ninine oči, obraz in roke, a še nanje bolj kot na odseve duševnosti. Bolj kot za zunanjo skrb za Ninino notranjo podobo, slika njena hipna razpoloženja, notranje trepete, preplašenost, grozo. Samega sebe zagleda šele v Epilogu, sicer pa je skoraj breztelesni opazovalec, zgolj senzitivna vsota čustvenih in moralnih položajev, premišljevanj in hipnih spoznanj, skratka, razpoloženski lik. Takšne, prozorne, le obrisno očrtane so tudi druge »sence« besedila, kakor pripovedovalec sam večkrat imenuje svoje »osebe«. Te osebe-sence bolj hušknejo mimo bralca, kot zrastejo v nazorne postave, so posledice razpoloženske hipnosti. Toda razpoloženski princip hipnosti razkrije njihovo usodo tako do dna, kot bi jo razkril le daljši realistično-dogajalni roman.

Osebe — sence pa lahko »hušknejo« in celo »šinejo« mimo obeh glavnih oseb in mimo bralca le zato, ker se hitro giblje ves pripovedni tok; hipno gibanje ali impresionistični časovni dinamizem je zelo opazna strukturna prvina vsega besedila. Zdaj ustvarjajo dinamiko temporalni stavki z značilnimi časovnimi adverbi, drugič trenutno dovršni glagoli, dalje glagoli, ki izražajo drobno, sunkovito gibanje, stopnjujejo pa ga tudi antitečno položena bivanjska stanja, odboji med »da« in »ne« in še antiteze, ki učinkujejo le estetsko. Enakšni organizaciji besedila, tj. naglemu pripovednemu toku in kopičenju vtisov pa dobro služijo tudi nominalni stavki, eliptično izražanje in podobno.

Od adverbov, ki zagotavljajo razpoložensko, sunkovito gibanje, uporablja pripovedovalec kar naprej zlasti naslednje: *nenadoma*, *hipoma*, *v tem trenutku*, *v listem hipu*, *bliskoma*, *za hip*, *na dušek* in podobne. Trenutni dovršniki imajo v besedilu največkrat prefikse: vz-, vs-, sp-, u-, raz-, za-, od-, pre-, takšne prefiksacije izražajo trenutna dejanja in kretnje. Med glagoli drobne dinamike pa se vrstijo: *iriotati*, *vztrepetati*, *stresati*, *tresti se*, *spreleteti*, *prestrašiti*, *prebledeti*. Včasih pa pripovedovalec vizualizira duševno dogajanje tako, da v obsegu enega ali dveh odstavkov ponavlja značilno vtisno besedo. V takšni funkciji je beseda »smehljaj«, ko na kratki tekstovni razdalji nastopi v petih zvezah in učinkuje kot pomensko izpostavljena optimistična razpoloženska impresija.

Prostor mi ne dovoljuje navajati primere stavkov, metafor in drugih pripovednih odtinkov, ki potrjujejo impresionistično oblikovalno načelo. Strokovni bralec jih bo srečal na vsaki strani besedila kot povsem logične, naravne, stalno prisotne člene pripovednega toka.

Skratka: S katerekoli ploskve literarnega besedila pogledamo na roman *Nina*, povsod zadevamo na bivanjski in estetski princip razdrobljenosti in hipnosti. Pripovedovalec je ves razpoloženski in s hlastajočim monologom razgrinja izgubljeni, žrtvovani čas minulega življenja, razgrinja pa ga z disociiranim potekom dogodkov, s kosovno tehniko. Impresionistični princip govori iz siluetno začrtanih oseb, glavnih in stranskih, iz bivanjskih »da« — »ne« položajev, ki še prav posebej izrazito osvetljujejo nestabilno, nihajočo, razdvojeno in razdrob-

ljeno zavest epskih oseb, prav nazorno pa ga je opaziti v stilizacijah hipnosti v stavkih, stilno aktivnih besedah in svetlobnih podobah.

S POTI (1913)

Roman *S poti* je po stilu komaj kje impresionističen, pripovedovalčevo stališče je tudi s psihološkega vidika eksplicitno protiimpresionistično, saj poziva k skladni osebnosti, k ubranosti čustva in razuma, strasti in dejanja. Pripovedovalec ima sicer svojega poslušalca, toda ta je v nasprotju s pasivno, umirajočo Nino aktiven, duhovno celo nepopustljiv nasprotnik urejajočega pripovedovalca. Temporalnih stavkov, ki bi vnašali v dogajanje hipnost, načelo trenutka, pripovedovalec v epskem besedilu sploh ne uporablja, proč od impresionizma vodi tudi racionalno, logično oblikovani hipotaktični stavek, proč vodijo vsi tisti dialogi, ki obravnavajo intelektualne motive iz estetike in psihologije na način logičnega dokazovanja in ugovarjanja. Pripovedovalec se le včasih ustavi pri svetlobno-barvnem motivu, zapiše opaznejši svetlobni vtis (»Karla je podobna črnemu ognju z bledim sijajem« = blede je v črni plesni obleki), a takšne redkosti ne odločajo o stilni podobi romana, kot o njej ne odločajo tudi posamezne nadrealistične podobe (»ne stikaj po žepih mojih besed«, izreče Fritz). Med jasna impresionistična stilna določila je moč šteti le govorni stavek tiste epske osebe, zaradi katere je roman napisan. Ta oseba, Fritz, govori večkrat kratek, hiter stavek, ki se lomi v paradokse in hoče napraviti bolj vtis kot odpreti duhovne globine.

Kljub večstranski neimpresionistični usmerjenosti besedila pa vendarle ni moč prezreti, da je teza o skladnosti, ubranosti, ravnovesju nastala v tem romanu zgolj in samo zato, ker je njegova glavna oseba neskladna, razdvojena, skupek »krp in odlomkov«, ker je čustveno ambivalentna, zbegana in dosledna le v trajni »razdrapanosti«, kakor Fritz sam imenuje svojo duševno konstanto. Kako je razlomljen in kako dosledna je njegova breztalnost, pove natančno tale pripovedovalčeva oznaka:

— Fritz ... je navajen tako podrobno nadzirati vsako svojo misel in vsako čustvo in je prav zaradi tega tako razjeden od notranjih neizraženih dvomov, da sploh ne more več jasno soditi niti o svojih čustvih niti o svojih dejanjih ter se že brez odpora redoma vdaja hipnim domislekom in nepreračunljivim nagonom ... —

Ko hipno in zbegano odgovarja na vprašanja okolice in svoja lastna, je sproti nezadovoljen z vsem, kar dela. Kadar ljubi, kadar pesni, gleda umetnino, vrednoti ljudi in njihovo delo, se sproti vsega naveliča, se za nič ne zagreje, kadar pa se, »traja« to samo trenutek, nakar hitro pade v novo brezčutnost. Kako bliskovito se prelomi iz navdušenja in opoja v turobnost in gnus, zlasti nazorno razkriva prizor, ko napeto in neučakano pričakuje vlak, s katerim bo pripotovala njegova Ester: vsa prometna sredstva bi tedaj nadomestil »z naglico misli«. A brž ko jo zagleda, »je v trenutku ves drugačen«. Silovit vtis »grda je!« ga ohromi, nato pa planejo iz njega sami negativni občutki: gnus, naveličanost, sovražnost. To lomljivost, razdvojenost, breztalnost svojega impresionističnega duševnega tipa je Izidor Cankar posredno opisal tudi s plesom baletne umetnice:

— Karla se je vpenjala kvišku in padala, kakor se vzpenja in pada vse človeško hrepenenje, in na ustnicah tisti ledeni, negibni nasmeh dvoma in posmeha; roke so se ji včasih tako nenaravno zvile, da si nisem mogel jasneje predstaviti lastnega dušnega trpljenja in nenaravnih, brezupnih skokov človeške misli; telo ji je včasih nenadoma vztrepetalo v dveh različnih in nasprotnih smereh, trgano od notranjih kljubujočih si moči, kakor trepeta vsaka razdvojenost. To je bilo hlastanje človeka po zraku, kadar ga duši vrvenje vsega, kar v bridkih urah hoče, nemirno iskanje besede, da izrazi sebe, napor, da se preмага in raztelesi, nad vsem pa zreli smehljaj obupanega, prezirljivega spoznanja, muka, muka. —

Karlin ples je prispodoba Fritzove duševnosti: Fritz misli in čustvuje v skokih in protislovno, »v nenehnih razpoloženskih preokretih«⁸, kar naprej ga teži občutek nemoči in kar naprej zalezuje lastne misli in čustva ter se posmehuje vsakemu zunanjemu in notranjemu redu, kakor ga živi meščansko izobraženstvo in narekuje njegov spremljevalec klasičnega nazora (morda njegov dvojnik). Če so razpoloženski skoki »življenjska prvina impresionizma«⁹, potem je Fritz v njih tako dosleden, da predstavlja najizrazitejšo epsko osebo te vrste v slovenskem romanopisju. Dodati je treba še, da zelo uživa ob plesnem gibu, ob glasbenem tonu, da je estetsko senzitiven, da pa ne goji kulta lepote. In še: ob vsej »razdrapanosti«, bolečinarstvu in hkratnem strupenem posmehu meščanskim nazorom in vrednotam, ob vseh skokih med ljubim — sovražim, slastjo — gnusom, opojem — sramom, je predvsem impresionistični dekadent, ne pa dekadent tistega kova, ki ga označujejo erotična perverznost, prostaško uživanje, narcisoidna zagledanost vase, kult prostitutke in podobno.

Oblast trenutka pa je v njem prisotna še na en način. Fritz ni breznazornik, saj živi in dela v duhu nazora, da je vse relativno, da je trajnost nečesa le nevaren predsodek, kot je nevaren predsodek tudi skladna osebnost. Njegov nazor o jazu in občutkih je dokaj blizu tistemu, ki so ga tedaj razširjali empiriokritičisti, zlasti Ernst Mach: spoznavni relativist je, ki se mu resničnost, tudi estetska, postavlja kot nerazrešljivo in močno fluktuirajoče razmerje med subjektom in objektom. Izkušnja mu pravi, da se človek spreminja s svetom, da sta človek in resničnost podvržena gibanju in stalnim spremembam; vsaka lepota, vsaka resnica je relativna, le lepota in resnica le v določenih položajih, določenem času, določenim ljudem. Že poznana, doživeta lepota zato ni nič manj dolgočasna kot že spoznana resnica, in Tizianova Assunta zato človeku XX. stoletja ne daje estetskega užitka, kot ga je dala človeku XVI. stoletja. Takšen relativističen Fritzev nazor se lepo ujema z machovskim impresionističnim mišljenjem, z Machovim subjektivnim relativizmom¹⁰.

⁸ France Koblar, Izbrano delo Izidorja Cankarja I, str. 381. Ljubljana 1968.

⁹ Arnold Hauser, Socialna zgodovina umetnosti in literature II, str. 424. Ljubljana 1962.

¹⁰ Ernst Mach med slovenskimi študenti tedaj ni bil neznano ime, Albin Ogris ga je navajal med pragmatiki že leta 1911 v članku Sodobni individualizem in renesansa romantike, Veda 1911. — Ivan Prijatelj je zadel na machovski duševni tip pri modernistih in menil, da je »prvotne učence Jamesa in Bergsona v zvezi s francoskimi relativisti, zlasti pri Nemcih in srednjeevropskih Slovanih, naučil Mach relativizma; samo občutki so resnični, občutki, ki jih dojema »jaz«, ki je pri vsakem človeku drugačen in povrh še pri enem in istem človeku v vedni fluktuaciji, v neprestanem izpreminjanju«. Poezija »Mlade Poljske«, LZ 1923. — Ernsta Macha in druge empiriokritičiste povezuje z impresionizmom Manfred Diersch v knjigi Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. Berlin 1973.

In kakšno razmerje vlada med Fritzem kot duševnim tipom in formo romana *S poti*?

»Razdrapani« duševni lik mora imeti tudi primerne oblikovne posledice. Če se v njegovem življenju vse godi naglo, spreverljivo in zato tudi epizodično in če je zunanje dejanje komaj še zanimivo in pomembno, zmerom pa takšno, da Fritza razdraži, mu stopnjuje posmeh, poveča njegov dvom v »klasične« vrednote, potem je »potopis« primerna oblika za takšno »razdrapanost«. Zunanje dogajanje sicer ostane, vendar se krajevno naglo spreminja, menjuje, razpada v kosovni, mozaični sestav, saj gre v resnici za Fritzev »notranji potopis«, za potrغانo zgodbo razpoloženskih in intelektualnih položajev, na katere se nabirajo pobočne zgodbe, motivi, prizori; italijanska mesta so le zunanje postaje duševnih stanj in iskanj bolečinarja, so zunanji mejniki njegove nestabilnosti, razdrobljenosti in beganja. Zgodbenski elementi so razpršeni, tudi naključni, sprotni, ne rastejo iz junakove volje, bolečinar jih pasivno sprejema, zmerom s pridržki, ironičnimi izpadi, jih napada, vendar se zmerom razdvojen v njih tudi izgublja. Fritzev »potopis« se lahko konča v kateremkoli razpoloženskem trenutku, za kakšnim velikim »vtisom«, ki še bolj ponazori njegovo nestabilnost. In pripovedovalec besedilo dejansko konča po takem vtisu, torej naključno, odsekano, skoraj že samovoljno in s pripombo, da bo Fritz še naprej živel po svojem načinu, se pravi, še naprej bo bolečinar, še naprej bo njegova življenjska krivulja potrغانa in ne bo rasla iz trdnega središča ali iz enega okolja, še naprej bo potrjeval impresionistično življenjsko načelo, ki pravi, da vlada med ljudmi nepovezanost, brezodmevnost, tudi odtujenost, kot je takšno načelo izpovedal pesnik Josip Murn, najizrazitejši slovenski impresionist (Ti sam si si drag).

SKLEP

Obravnavana romana imata več skupnih značilnosti: Epske osebe so tukaj kot tam razdvojeni, razpoloženski duševni tipi, ki so jim ideali meščanstva razdrli trdno življenjsko čustvo. Označuje jih razdrobljena zavest in kolekcija občutkov, družbeno prizadeti, zbegani in preobčutljivi se ne prebijejo v stabilno, ubrano življenjsko obliko. Nemoč označuje obe revoltirani, a pasivni žrtvi v Nini pa tudi ranjenega in ujedljivega posmehovalca v romanu *S poti*. Njihova nemoč, zbeganost in spreverljivost se očituje tudi v obliki obeh romanov. Njuna notranja pripovedovalca kar naprej pazita na to, »kako« glavni osebi doživljata — pripovedovalec v Nini pazi tudi na svoj »kako« —, manj pa na to, »kaj« doživljata. Razpoloženskemu »kako« sta avtorja podredila organizacijo epskega prostora in časa, Ivan Cankar tudi zunanjo podobo oseb in izrazni stil. Avtorja sta razpolagala z daljšo pripovedno ekstazo, vendar sta upoštevala nosisle razdrobljene zavesti in nestalnih občutij ter obakrat odstranila zgradbo realističnega romana XIX. stoletja. Naj se njuna epska oseba le spominsko doživlja ali pa bega sredi sintetičnega dogajanja, je njena zgodba potrغانa in poteka tako, da se zlasti v Nini uveljavi način, ki na osnovno dogajalno črto asociira nenadna doživetja in zaznave. Zgradba tega romana raste zato tudi iz hipnih doživetij oseb, iz njune razpoloženske situacije, ne pa iz ideje, iz okolja, ali pa iz potez trdnega karakterja. Zato je končna kompozicijska posledica mozaik iz zaokroženih enot, ki vsaka zase napravijo skoraj močnejši vtis kot

celotno besedilo. Mozaična pripovedna zgradba ustreza načelu cikličnega »kon-
denziranega romana«, saj je sestav manjših, zaokroženih enot, ki imajo vred-
nost »črtice«. Kar so v Nini »noči«, so v romanu S poti krajevne postaje ali
»potopisne« pripovedne enote, in kakor se tam osebe in pripetljaji nabirajo na
okvirno, glavno novelso zgodbo, tako tudi v tem romanu vstopajo in izsto-
pajo po vzgibih Fritzeve raztrgane duševnosti, obstajajo kot njegova soglasja
in nasprotja. Za zgradbo obeh romanov je zato značilna še tale skupna poteza:
razpoloženska kompozicijsko tvorna črta se lahko ukine, brž ko se avtorje-
ma zazdi, da sta usodo oseb predstavila dovolj izčrpno, ko torej logika in za-
okroženost celote ob nenadni ukinitvi estetsko več ničesar ne utrpita. Ukini-
tev besedila oziroma zgodbe omogoča taisti razpoloženski duševni tip, ki mo-
tivira tudi mozaičnost pripovedne zgradbe.

Romana pa se vidno ločita na treh ravneh: Stranske osebe se pojavljajo v
obeh sicer na način, da napravijo »vtis«, toda Izidor Cankar jih je vizualno in
duhovno bolj individualiziral kot Ivan Cankar. Izidor Cankar je glavno in stran-
ske osebe postavil v nazornejše, naturalistično določljivejše regionalne in mest-
ne prostore kot Ivan Cankar svoje. In tretji razloček: Razen v govoru glavne
osebe je Izidor Cankar ohranil klasično urejeni pripovedni stavek in dialog in
si le poredkoma dovolil impresionistične stilizme. Ivan Cankar pa je stavek in
vse izrazitejše stilizme pisal po načelu hipnosti ter zato ustvaril psihološko
in stilno enotnejšo, celovitejšo obliko impresionističnega romana kot Izidor
Cankar.

Ko iščemo v evropski literaturi impresionistični duševni tip, ki je krizni pro-
dukt meščanske družbe na prelomu stoletja in ki »izmučen« in »utrujen« pred
to družbo beži, ali pa duhovno razboljen številne vrednote relativizira, in ko
iščemo temu duševnemu tipu primerno kompozicijsko in stilno izvedbo, tedaj
lahko svobodno pokažemo tudi na slovenska romana Nina in S poti.

Zapiski, ocene in poročila

MONOGRAFIJA O ELEGIJI V SLOVENSKI LITERaturi

(Nadaljevanje in konec)

Z malo daljšim ekskurzom v območje na-
božne verzifikacije pa smo se dosledno
omejevali na tisto duhovno pesništvo, ki
so ga dokumentirano ali vsaj po določenih
pokazateljih sodeč ustvarjali duhovniki,
torej visoko izobraženi nosilci krščanske
vere in hkrati najbolj številna plast izo-
bražencev na Slovenskem. Potemtakem ne
gre za nikakršno »ljudsko pesništvo« (dasi
so nekatere takšne pesmi pozneje »ponaro-
dele«), marveč za pesmi v ljudskem jeziku
in za najširšo ljudsko rabo v perskem živ-

ljenju in pri različnih verskih obredih. Ker
so nam v veliki meri sporočene preko pi-
sanih in celo tiskanih virov, so pač bolj
predmet slovstvene zgodovine kakor folklo-
ristike. Tudi moramo reči, da predstavljajo
(žal, saj v njih le redko zasledimo umetel-
nost, še redkeje kakšno pesniško iskrico)
najvišjo plast ali vsaj eno od najvišjih pla-
sti (imamo tudi posamezne vzporedne pri-
mere posvetne verzifikacije) »umetnega«
slovenskega pesništva. Takšno duhovno
pesništvo na Slovenskem sega vsaj kakšni