

France Bernik
SAZU v Ljubljani

MODEL TRADICIONALNEGA IN MODEL SIMBOLISTIČNEGA ROMANA PRI CANKARJU

Ko se je Ivan Cankar prvič lotil romana, je zadel ob velike, komaj obvladljive težave, spričo katerih se mu je zasnova daljšega pripovednega besedila nenehno spreminjala, hkrati pa vedno bolj odmikala od zamišljene končne podobe. Kako urediti, kako organizirati v smiselno celoto prizore in osebe, kako preoblikovati snov kot zunajestetsko resničnost v pripovedno temo, v smotrno zvezo motivov ali motivnih sestavin – to vprašanje se je tedaj z vso neizprosnostjo postavljalo pred mladega pisatelja. Posebno pozornost zbuja v tej zvezi Cankarjeva izjava, ki neposredno zadeva notranjo zgradbo romana. Roman po njegovem ne bo razdeljen v klasična poglavja, temveč bo sestavljen iz samostojnih pripovednih enot, ki bi jih lahko posebej in vsako zase objavil kot podlistke, kot črtice v dnevnem časopisu.¹ Ta informacija usmerja kljub svoji splošnosti naš pogled k strukturalnim lastnostim Cankarjeve proze, prav tukaj pa se najbolj neposredno izraža različna slogovna naravnost pisateljevega romanopisja.

Pri raziskavi notranjega ustroja Cankarjevega romana zavzemajo pomembno mesto srednje obsežne in kratke pripovedne oblike. Podobno strukturo kot za prvi nenapisani roman si je Cankar zamislil tudi za roman *Na klancu*, razlika je samo v tem, da pisatelj tokrat ni izhajal iz podlistka, temveč iz širše pripovedne enote, iz novele kot temeljne sestavine besedila. Takole je v začetku leta 1902 opisal notranjo zgradbo romana Franu Levcu. Roman bo imel »posebno obliko: sestavljen bo iz desetero novel; vsaka zase bo celota, obenem pa po vsebini in ideji tesno zvezana s prejšnjo in naslednjo.«² Navedeni odlomek iz pisma predsedniku Slovenske matice je pomemben, ko raziskujemo notranjo zgradbo Cankarjevega romana.³ Najprej velja seveda pozornost trditvi, da bo vsaka izmed desetero novel – v končni obliki romana *Na klancu* imamo osmero novel oziroma poglavij – sama »zase celota«. Ta splošna opredelitev novele pa nam odkrije svojo pravo vrednost šele, ko vemo, da vsi Cankarjevi romani niso tako notranje zgrajeni kot roman *Na klancu*, da za vse njegove romane ni značilen tak notranji ustroj. Zato je potrebno določiti, kaj konkretno pomeni novela, ki jo je Cankar predstavil kot celoto zase in ki z drugimi podobnimi novelami predstavlja roman. Naj je Cankarjeva opredelitev še tako splošna, najbližja je tisti definiciji, ki novelo označuje za krajšo pripoved z osredotočenim dejanjem, usmerjenim k enemu vrhu, z ostro profiliranim razvojem in presenetljivim zasukom, za kompozicijsko tesno sklenjeno, po načinu pripovedovanja zaključeno prozo.⁴ Tako novela, kakor si jo predstavljamo iz pisateljeve oznake, je sama »zase celota«. Hkrati je Cankar določno povedal, kako se novele kot kompozicijsko osredotočene, zaključene pripovedne enote odpirajo navzven, med seboj povezujejo in vključujejo v večjo celoto, ki jo

¹ Cankar bratu Karlu 9. januarja 1899 (ZD XXVI, 1970, 47).

² Franu Levcu 28. februarja 1902 (ZD XXVI, 1970, 210).

³ Doslej najbolj celostno predstavitev Cankarjevega romana je dal Janko Kos z razpravo: Cankar in problem slovenskega romana (Hiša Marije Pomočnice. Zbirka Sto romanov. Cankarjeva založba, Ljubljana 1976. 5–59).

⁴ Prim. razpravo Joachima Müllerja, *Novelle und Erzählung* (Études Germaniques, Paris, 16, 1961, 2, 97–107).

predstavlja roman. Brž ko je vsaka novela s prejšnjo in naslednjo povezana po vsebini in ideji, dobi ob svoji avtonomni vlogi še povezovalno funkcijo. Cankar je tako zasnovo romana, kakor jo je predstavil Levcu, ko je komaj začel oblikovati besedilo, uresničil skoraj v celoti. Novele, ki naj bi nadomestile tradicionalna poglavja, so v resnici tematsko in idejno zaključene pripovedi in pisatelj bi vsako izmed njih lahko objavil zase, zunaj romana. Zunanje znamenje njihove celovitosti in umetniške avtonomnosti so posebni naslovi, ki jih razen v enem ali dveh primerih sploh ne najdemo v Cankarjevem pripovedništvu. Nedvomno imajo že sami naslovi, kot so *Za vozom*, *Fanny*, *Kako se je Francka možila* itd., namen prepričati bralca, da gre za razmeroma samostojne, motivno in miselno zaključene dele večje celote. Hkrati se novele med seboj povezujejo naprej in nazaj. Na primer: Ljubezenske sanje Francke ob koncu prve novele ali poglavja napovedujejo drugo novelo. Ob koncu druge erotične novele si Francka v spominu obnavlja prizor teka za vozom iz prve novele, prizor, ki vse bolj dobiva simboličen pomen. Drugo novelo povezuje s tretjo Frankino videnje nezvestega umetnika. Na prvo in drugo novelo se veže s ponovno obnovljenimi asociacijami teka za vozom četrta novela. Znatno del njenega dogajanja sodi časovno v neposredno bližino tretje novele oziroma predstavlja njeno nadaljevanje. Itd., itd. Organska umetniška celotnost novel in njihova funkcionalna povezanost v večjo celoto na ravni tematike in idejne vsebine označuje tako strukturo socialnega romana *Na klancu*, in ne samo strukturo tega romana. Pripovedi, kot so *Hiša Marije Pomočnice*, *Gospa Judit*, *Nina*, *Novo življenje* ter *Milan in Milena*, se nam kažejo kot podobno strukturirana prozna dela. V romanu *Hiša Marije Pomočnice* imamo za poglavja snovno-tematsko zaokrožene pripovedne enote, ki pripovedujejo bodisi pretežno o posameznih osebah, npr. o Malči, Tini, Lojzki, Brigiti, Tončki, pa spet o Malči, ali pa se osredotočajo na posebne dogodke v bolnišnici za neozdravljivo bolne deklice, opisujejo nedeljske obiske staršev, pogovore o smrti, božične praznike itd. V to skupino romanov sodi tudi *Gospa Judit*. Tudi v njej so poglavja v bistvu novelsko zaključene enote, v katerih glavna junakinja pripoveduje o svojih srečanjih s svetom. Najprej govori o ljubimcu, potem o možu, o politiku in javnem delavcu, o slikarju, o literarnem kritiku, o slovenskih izobražencih na Dunaju in nazadnje o drugih svojih razočaranjih. Za razliko od prvih dveh romanov, napisanih v avktorialnem pripovednem položaju, gre tukaj za prvoosebno pripovedno perspektivo, za notranjo prvoosebno pripoved, ko je pripovedovalka hkrati oseba v romanu. Najdalj v okviru tematsko cikličnega romana je šel Cankar v *Nini*. Že slovnična oblika pripovedovanja kaže tukaj večjo raznoličnost in dinamiko, saj imamo poleg prvoosebne pripovedi, ki prevladuje, še prvoosebno pripoved v dvojini in kot redko obliko zasledimo v besedilu še drugoosebno pripoved, tako imenovano ti-obliko, povezano s prvo osebo. Kakor pri vseh podobnih romanih predstavljajo tudi tukaj poglavja razmeroma avtonomne pripovedne enote, krajše novele ali črtice ali romance v prozi, ki jih povezuje isti pripovedovalec in taka ali drugačna navzočnost iste osebe, glavne junakinje, po kateri se roman imenuje. Kot v romanu *Na klancu* imajo tudi v *Nini* pripovedne enote posebne naslove. Ti naslovi *Prva noč*, *Druga noč*, *Tretja noč* . . . *Zadnja noč* in *Epilog* izražajo že sami po sebi in z označevanjem zaporedja samostojen položaj posameznih pripovednih enot, enaka časovna opredelitev pripovedovanja, tj. pripovedovanje ponoči pa združuje krajše enote v večjo skupino. Če je za doslej opisane tematsko ciklične romane značilna raznoterost posameznih pripovednih enot, ki nadomestujejo tradicionalna poglavja, pa v *Nini* tematska raznorodnost prevladuje tudi znotraj pripovednih sklopov. Pripovedovalčeva perspektiva gledanja je tako nemirna, če ne kar nervozna, da se lomi znotraj vsake razmeroma kratke pripovedne enote, tako da tudi v njih najdemo več prizorišč in več časovno različnih dogajanj. V poglavjih *Nine* najdemo uresničeno formulo impresionistične pripovedne umetnosti: zaporedje različnih prizorišč in nesimultanih dogajanj. Vendar nam na tem mestu ne gre za širši slogovni vidik interpretacije, opozoriti moramo le na impresionistično mozaičnost tematike, na močno razdrobljenost fabule, v kateri vse bolj prevladujejo težnje po lirični opisnosti, razpoloženjskosti in meditaciji, težnje, ki napovedujejo proces deepizacije Cankarjeve proze, v tem času najbolj opazne ravno v *Nini*. Močno

načeto, mestoma skoraj razkrojeno je zunanje dogajanje tudi v *Novem življenju*. Razmera obsežni notranji monologi, daljša spominjanja in sanje junaka razjedajo strnjenost epskega dejanja. Modernejšo zasnovo romana prikazujejo tudi bolj ali manj samostojne vložne zgodbe, od katerih vsaka po svoje simbolično ponazarja idejo življenja junaka ali idejo romana. Še največ teže ima v tem pogledu zgodba o grbcu v šestem poglavju. Tudi pripoved v romanu ni premočrtna, logično sklenjena kot v realističnih besedilih. Razen na začetku in na koncu prizori v dogajanju niso časovno pogojeni niti med seboj postavljeni v natanko določeno razmerje. Vrstni red Grivarjevih družabnih in ljubezenskih srečanj v Ljubljani bi bil lahko tudi drugačen. To pomeni, da vzročno-posledična kontinuiteta ni bila organska niti edina zahteva, ki se je postavila pred pisatelja, ko je uresničeval zasnovo romana o slovenskem umetniku in njegovi vrnitvi v domovino. Kratek roman *Milan in Milena* iz podunajskega obdobja, ki tudi sodi v obravnavano skupino romaneskne proze, je v tematski zgradbi kratkih pripovedi ali poglavij veliko manj krhek, manj mozaičen kot *Nina*. Bolj dosledno kot pri drugih romanih te skupine pa je v njem izvedeno načelo samostojnosti in obenem medsebojne odvisnosti pripovednih enot oziroma kratkih novel ali črtic znotraj celotnega besedila. Bolj dosledno je uresničeno načelo simboličnega paralelizma v simultano multilokalni pripovedi, ko nam avtorski pripovedovalec predstavlja zdaj izsek iz življenja junaka, zdaj iz življenja junakinje in v takem zaporedju gre do konca, ko se zgodba zaključí s prizorom, v katerem nastopita junak in junakinja hkrati, vendar oba že onstran črte, ki loči življenje od smrti.

S povedanim pa opis bistvenih značilnosti tematsko cikličnega romana še ni izčrpan. Roman, ki ga je že Janko Kos označil za ciklični ali diskontinuirani tip romana,⁵ predstavlja v slovenski literaturi tip novega, antitradicionalnega romana, za katerega so značilne še druge slogovne posebnosti, ne samo novosti v tematski zgradbi pripovedi. V tem pogledu je bil Cankarjev roman deležen že nekaj pozornosti,⁶ slogovno usmeritev upoštevamo tudi v nadaljevanju razprave kot eno najpomembnejših meril tipološke raziskave, vendar nam gre na tem mestu predvsem za to, da v temeljih začrtamo razvojno dvojnost Cankarjevega romanopisja. Pri tem ne moremo mimo pisateljeve črtice *Nenapisani romani*, ki pa je nastala šele v Cankarjevem podunajskem obdobju, potem torej, ko roman že nekaj let ni bil več izrazni medij pisateljevega ustvarjanja. Cankarjeve izjave o lastnih romanih sicer niso redke in zadevajo takó snovi kakor teme in ideje, mestoma tudi zgradbo pripovednih besedil, vendar pri slovenskem pisatelju ne najdemo takih refleksij o romanu, takó uporabnih misli za razvoj poetologije in posebej narativistike, kakor so jih formulirali nekateri vrhunski evropski in ameriški romanopisci, npr. Henry James ali Joseph Conrad, Marcel Proust ali Ford Madox Ford, Thomas Mann ali Edward Morgan Forster, James Joyce ali Virginia Woolf.⁷ Črtica *Nenapisani romani* iz leta 1914 je v tem pogledu izjema in je tudi Cankarjevo edino načelno razmišljanje o romanu, napisano na visoki miselni ravni podobnih sestavkov tujih romanopiscev, od katerih so nekateri Cankarjevi sodobniki. Črtica je vredna tem večje pozornosti, ker razkriva pisateljevo subjektivno razumevanje lastne romanopisne prakse in ker so implikacije pisateljevega razmišljanja nadvse uporabne pri raziskavi zastavljenega problema. Misli o romanu, ki jih beremo v črtici, sicer ne govori pripovedovalec v prvi osebi, temveč njegov nekoliko komični, prezdodaj ostareli sogovornik in znanec, nedvomno pisateljev drugi jaz. Stališča sogovornika v črtici imamo potemtakem za Cankarjeva stališča, saj je težko verjeti, da bi pisatelj načelne poglede na to vrsto proze, ki so blizu njegovi praksi ali kar istovetni z njo, razložil zato, da bi jih zanikal. Sogovornik začne z razmišljanjem o primernih snoveh za roman in najprej zavrne fabulativno realistično oziroma naturalistično romanopisje, nekakšno

⁵ Janko Kos, Cankar in problem slovenskega romana, 1976, 20–21, 25 itd.

⁶ Prim. Kosovo razpravo in razpravo Fr. Bernika: Roman Ivana Cankarja v luči impresionistične in simbolistične poetike (Slavistična revija 25, 1977, 135–159).

⁷ Prim. antologijo besedil pomembnih starejših in sodobnih romanopiscev o romanu: Radanje moderne književnosti. Roman. Priredio Aleksandar Petrov. Nolit. Beograd 1975.

trivialno ali množično literaturo, ki popisuje dražljive pa tudi srhljive teme, preračunane na odmev pri širokem, estetsko manj zahtevnem občinstvu. »Tista devetkrat zamesena in pregnetena mešanica zaljubljenosti, prešestovanja, ubojev in samomorov«⁸ po njegovem mnenju ni pravi sodobni roman. Sogovornik zavrne tudi pojmovanje »učenjakov«, da je »roman verna oblika dobe, kakor se ta doba razodeva v življenju in nehanju posameznih ljudi.« Naj pustimo odprto vprašanje, katere učenjake Cankar ironizira v črtici, ali pa sprejmemo domnevo, da pisatelj z njimi misli avtorja normativnih nemških šolskih poetik Rudolfa Gottschalla in Ernesta Kleinpaula,⁹ nesporno je eno: Cankar v načelu zavrača realistični oziroma naturalistični roman prostora, zavrača naturalistični socialni roman z njegovo zgodovinsko, družbenokritično in psihološko tematiko. Emile Zola je namreč kot eno poglavitnih nalog romanopisja postavil pred pisatelje prav zahtevo po »preučevanju recipročnega delovanja družbe na posameznika in posameznika na družbo« ter dodal, da mora romanopisec predstaviti »živega človeka v družbenem okolju, ki ga je sam ustvaril . . .«¹⁰ Cankarjev sogovornik v črtici pa nasprotno ugotavlja, da v družbenem romanu, ki zahteva opis »življenja in nehanja ljudi«, kot potencialna literarna oseba nima kaj iskati, saj je njegovo življenje za »današnjo dobo« brez pomena in ne more biti model za aktivnega junaka romana. S tem pa smo že bliže Cankarjevemu pojmovanju romana, saj pisatelj odslej naprej ne izraža več svojih pogledov na roman z negativne strani, temveč navede nekaj za roman primernih snovi. Svoje pojmovanje romana razloži v pritrdilni obliki. Prava snov romana je življenje, toda ne nepregledno, neskončno življenje, »milijard milijarda trenutkov«, kakor pravi, ki jih ni potrebno in tudi ni mogoče ujeti v pripoved. V tej zvezi si zastavi prav posebno vprašanje in zastavi si ga tako, da že vnaprej terja pozitiven odgovor: »Če bi verno opisal en sam trenutek po vsem njegovem smislu in pomenu, kaj bi to ne bil roman?« Prava snov za roman je tedaj trenutek življenja, njegov smisel in njegov pomen. V čem pa je smisel trenutka in njegov pomen, v to razkritje nas deloma vpelje spoznanje, da trenutek ni enak trenutku. Seveda trenutka ne kaže razumeti dobesedno in izvajati iz njega daljnosežnih sklepov, saj govori pisatelj oziroma njegov sogovornik v črtici tudi o večjih časovnih enotah. Ko opiše sobo, v njej sebe in druge ljudi, ki jih pozna do zadnjega, in ko luč ugasne, ko slika sobe naenkrat izgine iz njegove zavesti, komentira novo resničnost takole: »Ko jo čez trenutek, ali čez uro, ali čez leto dni spet prižge nevidna roka – kje je tista izba, kje so tisti ljudje, kje si ti sam? Vse je izginilo brez sledul! Med tujci sediš, med sovražnimi, ne razumeš jim govornice, ne poznaš jim misli.« Še bolj nazorno se o tematiki romana izreče s podobo dekleta, ki mu je veljala njegova mladostna romantična ljubezen, in s podobo surove, prostaške, tudi na zunaj zanemarjene ženske – matere. Pri tem ne gre za dve osebi, temveč za isto žensko v dveh obdobjih, za njegovo ženo. Prava snov za roman je torej snov, ki razkriva takó bistveno spremembo, kot je sprememba »od božje luči do počestne leščerbe«. Težišče sporočila tedaj ni na trenutku, temveč na soočenju dveh trenutkov ali večjih časovnih enot, na soočenju časovno različnih stanj, prizorov ali dogajanj. Tak odnos do snovi romana in njegove tematske zgradbe je posledica pisateljevega razvojnega ali dialektičnega pojmovanja življenja, rezultat doživljanja sveta, ki vse bolj postaja doživljanje časa.¹¹ To usmeritev pa je v evropsko umetnost prinesel impresionizem, ki izhaja iz vrednosti trenutka, iz enkratnosti pojavov in njihove minljivosti. In ker prvenstvo trenutka pogojuje razpoloženjski odnos do sveta, je razumljivo tudi v bistvu neobvezno, nedejavno stališče umetnika do življenja, njegova zadovoljitev z vlogo opazovalca, z vlogo sprejemajočega in razmišljajočega subjekta, skratka: njegovo predvsem estetsko razmerje do resničnosti. V naši črtici se taka življenjska usmeritev kaže tam, kjer Cankar v načelu ne sprejema družbenega romana,

⁸ Ta in naslednji citati so vzeti iz črtice *Nenapisani romani* (ZD XXII, 1975, 181–184).

⁹ Janko Kos, *Cankar in problem slovenskega romana*, 1976, 16.

¹⁰ *Le roman expérimental 1890* (Radanje moderne književnosti. Roman. Priredio Aleksandar Petrov. Nolit. Beograd 1975, 32).

¹¹ Prim. Arnold Hauser, *Socialna zgodovina umetnosti in literature II*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1962, 369–378.

ki je osredotočen na zgodovinsko dogajanje in na aktivnega junaka, kar je nekje logično, saj v njegovem pripovedništvu prevladujejo trpeči, pasivni ljudje. Prav tako očitna je pri našem pisatelju povezava med načelnim pojmovanjem romana in strukturo romana. Če gre za dinamično podobo sveta, ki sestoji iz trenutkov ali drugačnih časovnih enot, in če gre pri tem za soočenje različnih perspektiv časa, postane tradicionalna tehnika strnjenegega realističnega opisovanja povsem neustrezna. Neustrezno postane načelo vzročno-posledične kontinuitete, kajti izpostavljeni so trenutki oziroma časovni izseki in ne sklenjeno dogajanje, posamezni deli celote, ne celota sama. V impresionističnem romanu postavlja pripovedovalec posamezne dele fabule drug ob drugega, brez zunanje in na prvi pogled opazne zveze, zato se zdi epska vsebina takega romana diskontinuirana, saj je pogosto prekinjena, nestrnjena. Med take impresionistično strukturirane romane sodi več Cankarjevih daljših pripovednih del od romana *Na klancu mimo Hiše Marije Pomočnice*, *Gospe Judit* in zlasti *Nine do Novega življenja* ter *Milana in Milene*.

Za več Cankarjevih romanov pa ni značilna tematsko ciklična struktura. Njihova poglavja niso fabulativno zaključene pripovedi, največkrat v sebi sklenjene novele ali krajše pripovedi, dogajanje ne teče diskontinuirano in ni večkrat pretrgano ali presekano, kot smo ugotovili pri doslej obravnavanih primerih. Epska vsebina drugačnih romanov je v največji meri osredotočena, dogajanje strnjeno, poglavja predstavljajo neredko samo zunanje zareze, skoraj nasilje nad neprekinjenim pripovedovanjem, tudi vzporednim ali dvo-pramenastim. In kakor je struktura tega drugega tipa romana razmeroma blizu tradiciji, je temu ustrezna njegova geneza. Če je v temelju ciklične strukture najbolj pogosto novela, tako da bi moderni tip Cankarjevega romana lahko v največ primerih imenovali novelški tip romana, ki ga je med drugimi zagovarjal tudi predstavnik ruskega formalizma Viktor Šklovski,¹² stoji na izhodišču drugačnega, bolj na izročilo vezanega romana povest. V tem pogledu se nam niti ne zdi povsem nelogično, če so nekateri literarni zgodovinarji povest *Tujci* spreminjali v roman, kajti prav ta povest je tesno povezana z nastankom tradicionalnega tipa Cankarjevega romana.

Povest označuje literarna veda v nasprotju z novelo kot srednje obsežno pripoved z dekoncentriranim, bolj ohlapno zgrajenim in odprtim, počasi se vrstečim dogajanjem, kot pripoved, kjer se dogajanje neredko spreminja v razpoloženska stanja, življenjsko izkustvo v posamezne vtise, kjer je epsko sporočilo bolj v znamenju večpomenske odprtosti kot v enournem odgovoru.¹³ Približno taka je tudi povest *Tujci*, ki jo od romana razločuje prav okoliščina, da niti po svoji zamisli niti po izvedbi ne predstavlja totalne podobe sveta, temveč gre v njej predvsem za pripoved o enem junaku. Toda tudi pripoved o slovenskem umetniku doma in v tujini je selekcionirana in s tem zavarovana pred možnostjo, da bi zašla v široko epsko panoramo življenja. Celo vseh opisanih dogodkov našega umetnika pripovedovalec v povesti ne razkriva z enako pozornostjo in načela njegovega diferenciranega odnosa do junakovega življenja ni težko ugotoviti. Izrazito poročevalski je pripovedovalec, ko obravnava umetnikova človeška izkustva, njegova ljubezenska srečanja, poroko in družinsko življenje. Iz tega gradiva ne oblikuje scenskih pripovedi in natančneje ne opiše družabnih navad, obredov ali svečanosti v predmestnem okolju. V ozadje postavi tudi dogodke, ki bi marsikateremu pisatelju pomenili vabljivo področje besednega oblikovanja: rojstvo otroka in njegovo smrt, ženino bolezen itd. O teh dogodkih pripovedovalec samo poroča, kajti v ospredju pripovedi so tiste zunanje in duhovne situacije junaka, ki so najtesneje povezane z njegovim umetništvom. Eksistenca kiparja Slivarja je izključno odvisna od nastajanja njegove umetnosti, od uspešnosti oziroma neuspešnosti njegovega ustvarjalnega dela, kar dokazuje tudi nepreklicen obup kiparja na koncu povesti in njegov samomor. Če smo s tem opozorili na zoženi svet junaka,

¹² Šklovski je pisal leta 1923: Roman sestoji iz delov – novel (Radanje moderne književnosti. Roman. Nolit, Beograd 1975, 251).

¹³ Joachim Müller, *Novelle und Erzählung* (Études Germaniques 16, 1961, 105).

kar pripovedi ne daje upravičenosti na oznako roman, pa je očitno, da *Tujci* ne morejo skriti značaja povesti. Pripoved o kiparju Slivarju je kljub povedanemu v precejšnji meri ohlapna in odprta. Pripovedovalec ne teži k čimprejšnji razrešitvi dogajanja ali k odgovoru na zastavljeno vprašanje, ne mudi se mu h koncu, zato brez posebne naglice pripoveduje o pogostih srečanjih kiparja z drugimi slovenskimi umetniki na Dunaju ali s tistimi, ki v domovini odločajo o naši umetnosti, obnavlja junakove pogovore o umetnosti, neredko prenaša zunanje dogajanje v območje subjektivnega razpoloženja, v junakovo duševnost, ali pa dogajanja prekinja z lirskimi opisi pokrajine, da retrospektivnega doživljanja junaka in njegovih notranjih dialogov niti ne omenjamo. Ne nazadnje govori za razsredinjeno, čeprav še vedno koherentno zgodbo in za razmeroma lagodno razvijanje dejanja tudi perspektiva pripovedovanja. Pripovedovalec ne pripoveduje samo skozi zavest junaka, dasiravno ta vidik pripovedovalčevega gledanja v *Tujcih* prevladuje, temveč se pripoved odvija tudi z očmi in mislijo drugih oseb. Pripovedovalec se celo ne odpove privilegijem vsevednega, vsepovsod prisotnega medija. *Tujci* potemtakem ne samo da niso roman, še manj so novela, ne nazadnje tudi zaradi prevelikega obsega, saj je ta povest daljša od večine Cankarjevih romanov. Odpira pa nam ta povest vpogled v tisto skupino Cankarjevega romanopisja, ki izhaja neposredno iz realistične tradicije in jo v nekem smislu tudi nadaljuje.

Med najbolj vidne tendence, ki so v Cankarjevi umetnosti ohranjale tradicionalni tip romana, moramo vsekakor uvrstiti vedno močnejše prevladovanje avktorialne pripovedi na račun prvoosebne, preseganje pripovedne slike ter uveljavljanje pripovednega poročila in sceničnosti pa tudi težnjo k vse obsežnejšim proznim delom. Rezultat teh tendenc predstavljajo *Tujci*, ki se na višji razvojni stopnji nadaljujejo tako po strukturi kot deloma tudi po tematiki v romanih *Križ na gori*, *Martin Kačur* in *Marta*. Za navedena dela ni značilen impresionistični pripovedni postopek. Njihova poglavja ali podpoglavja nimajo avtonomne funkcije in pisatelj jih ne bi mogel objaviti posebej, zunaj celotnega dela, v katerega so vključena, še veliko bolj pa je tem romanom tuja nemirna, pogosto pretrgana, razdrobljena perspektiva pripovedovanja znotraj poglavij. Tudi ni naključje, da so vsa tri dela napisana v avktorialnem pripovednem položaju in deloma skozi optiko stranskih ali vzporednih oseb, ne iz subjektivnega prvoosebnega stališča pripovedovalca. Že v *Križu na gori* je pripoved, čeprav se mestoma razdeli v časovno vzporedno dogajanje, notranje trdno sklenjena. Roman ni zgrajen linearno, kot cikel bolj ali manj samostojnih, čeprav med seboj tudi povezanih pripovednih enot, temveč je v zgodbi dosledno izpeljano realistično načelo vzročne posledičnosti. Poglavja in podpoglavja se vrstijo v logičnem zaporedju in zgodi se celo, da pripovedovalec nekajkrat samo zaradi količinske enakosti podpoglavja prekinja dogajanje in ga v okviru naslednjega podpoglavja spet nadaljuje. V tretjem poglavju je npr. delitev v podpoglavja naravnost absurdna, saj je izvedena znotraj dialoga, tako da je dialog brez potrebe razklan v dva dela. Drugo podpoglavje se zaključí takole: »Vode! je zaklical amerikanec, Hanci je slabo.« Tu se dialog nasilno pretrga in nadaljuje v tretjem podpoglavju: »Popila je kozarec vode, odprla je oči široko in rdeče pege so se prikazale na licih. 'Kaj ne bi rajša domov?' je prašal Tone . . .«¹⁴ Fabulativno strnjeno je dogajanje v *Martinu Kačurju*. Enoprmenasta pripoved v multilokalni zgodbi skoraj ne pozna zastranitve, kjer pa pripovedovalec le poseže v preteklost, v stransko ali vzporedno dogajanje, tam zastranitve ne razvije, tako da lahko govorimo le o zarodkih in neizpeljanih nastavkih. Kontinuirana pripoved, smiselno razdeljena v poglavja, je značilna tudi za nedokončan roman *Marta*. Nekatere redke stranpote v njej niso tako obsežne ali brezvezne, da bi ogrozile notranje strnjeno zgodbo. Tematska povezanost poglavij je posebej poudarjena tam, kjer se pripoved o enem dogodku odvija skozi dve poglavji, skozi peto in šesto poglavje, kjer pripoved tako rekoč odpravlja mejo med poglavjema. V tej zvezi kaže opozoriti tudi na pisateljev namen, da z aktivnim ženskim likom, z glavno junakinjo Marto ustvari nasprotje Francki iz romana *Na klanco*, da zgradi tako pripoved,

¹⁴ Zbrano delo XII, 1970, 187.

v kateri ideja ne bo temeljila na besedah, temveč bo izhajala iz dejanja, in da napiše roman, ne Stimmungsbild, kar lahko razumemo samo kot opozicijo do take proze, kakršna je npr. *Nina*.¹⁵ Cankar se je potemtakem natanko zavedal drugačnosti romanov, o katerih govorimo in ki jih označuje sklenjeno zgrajena fabula.

Romani s tematsko strnjeno strukturo, kot so *Križ na gori*, *Martin Kačur* in nedokončana *Marta*, se razlikujejo od tematsko cikličnega romana tudi po slogovnih značilnostih. Če je tematsko ciklični roman bolj moderno zasnovan, napisan v impresionistični pripovedni tehniki in so zanj značilne tudi simbolistične motivne prvine ali celo simbolistični kompozicijski postopek – paralelizem dogajanja, pri tematsko strnjenih romanih sicer zasledimo posamične simbolistične prvine, ne moremo pa pri njih govoriti o impresionističnem načinu pripovedovanja. Krhek, lomljiv impresionistični oblikovalni postopek v načelu ni združljiv z realistično kontinuirano pripovedjo, čeprav seveda ni rečeno, da tudi v tradicionalnih pripovedih ne odkrijemo nekaterih sledov impresionistične tehnike in narobe: v impresionistično-simbolističnih besedilih nekaterih plasti realizma in naturalizma. Vendar se tipološka opredelitev povsod opira – in tako tudi tukaj – na prevladujoči ustvarjalni postopek, saj slogovno čistih pripovednih oblik umetniška praksa praviloma ne pozna.

Oba tipa Cankarjevega romana se razlikujeta že po nekaterih zunanjih lastnostih. Impresionistično-simbolistični romani so v poprečju krajši od bolj tradicionalno zamišljenih besedil. Z izjemo romana *Na klancu* in *Novega življenja* obsegajo vsi drugi romani te vrste manj kot 100 strani formata zbranega dela.¹⁶ Poprečni obseg Cankarjevega impresionistično-simbolističnega romana znaša tako le 105,5 strani, medtem ko so bolj realistični romani opazno daljši. V poprečju zavzemajo 126,5 strani, kar pomeni za 20 % večji obseg.¹⁷ Ta okoliščina in morda še podatek, da je povest *Tujci* daljša od vseh Cankarjevih impresionistično-simbolističnih romanov, razen od romana *Na klancu*,¹⁸ naravnost opozarjata raziskovalca na odvisnost dolžine romana od njegove slogovne usmeritve. Janko Kos razmišlja v že omenjeni razpravi tudi o vprašanju obsega Cankarjevih romanov in njihovo kratkost izvaja iz tradicije slovenskega romana v 19. stoletju, kar je samo do neke mere sprejemljiva ugotovitev,¹⁹ kajti podatki o dolžini romanov razkrivajo še drugačno zvezo, tembolj upoštevanja vredno, ker gre za razliko v poprečnem obsegu med enim in drugim tipom Cankarjevega romana. Očitno je namreč, da se izraža v obsegu romanov, kot so *Hiša Marije Pomočnice*, *Gospa Judit*, *Nina* in drugih podobnih delih, impresionistična težnja po kratkosti, težnja, ki je v naravi dinamičnega, toda krhkega in drobljivega ustvarjalnega postopka, usmerjenega bolj k posameznostim kot k celotni podobi sveta.

Pri tem je upoštevanja vreden čas nastajanja posameznih romanov. Podatki o trajanju konkretnega ustvarjalnega postopka, o stvarnem oblikovanju besedila so sicer relativne vrednosti, saj je čas nastajanja nekega pripovednega dela odvisen od več dejavnikov, npr. od domišljenosti idejne zasnove dela pred pisanjem, od stopnje pisateljeve osredotočenosti na besedilo, od kontinuiranega ali prekinjenega načina pisanja in od mnogih drugih zunanjih in subjektivnih pogojev pri oblikovanju teksta. Kljub tem omejitvam so podatki o nastanku del nadvse zgovorni in pomenljivo osvetljujejo slogovno različnost Cankarjevih romanov. Takó je pisatelj svoje kratke impresionistično-simbolistične romane, če

¹⁵ Cankar Schwentnerju 20. septembra 1906: »Nekaj časa že pišem obširen roman pod naslovom 'Marta'. Burna zgodba krepke, aktivne ženske, v totalnem nasprotju s Francko v 'Na klancu'«. (ZD XXVII, 1971, 179). Nekaj dni zatem je založniku označil strukturo romana, ko je zapisal: »Knjiga je roman, ne 'Stimmungsbild', ki bi je kak tepec spet ne razumel ter tako s svojo neumnostjo delal škodo Tebi in meni.« (prav tam, 180).

¹⁶ Cankarjevi impresionistično-simbolistični romani imajo tak obseg: *Na klancu* 196, *Novo življenje* 104,8, *Hiša Marije Pomočnice* 93,3, *Gospa Judit* 92,3, *Milan* in *Milena* 81 in *Nina* 75,5 strani formata zbranega dela.

¹⁷ *Martin Kačur* obsega 145,5, *Križ na gori* 133 in nedokončana *Marta* 101,3 strani formata zbranega dela.

¹⁸ Povest *Tujci* obsega 135,5 strani formata zbranega dela.

¹⁹ Janko Kos, Cankar in problem slovenskega romana 1976, 41.

izvzamemo najboljšežnejši roman *Na klanecu*, pisal razmeroma dolgo časa: *Nino* tri mesece (75,5 strani), *Gospo Judit* štiri do pet mesecev (92,3 strani), *Novo življenje* okrog šest mesecev (104,8 strani), *Milana in Mileno* najmanj sedem mesecev, če ne več (81 strani), *Hišo Marije Pomočnice* pa kar devet mesecev in pol (93,3 strani). Nasprotno so bolj tradicionalni romani nastali v krajšem času. Za nedokončano *Marto* nimamo podatkov, toda za *Martina Kačurja*, ki šteje 145,5 strani formata zbranega dela, je pisatelj potreboval komaj mesece dni, za *Križ na gori* in njegovih 133 strani pa največ mesec dni in pol.²⁰ Razlika v ustvarjalnem postopku postane še bolj zgovorna, če povemo, da pisanje impresionistično-simbolističnih romanov za avtorja ni bilo samo zamudno, temveč tudi bolj naporno in zahtevno delo. Za *Hišo Marije Pomočnice* je Cankar priznal, da jo piše »z veliko skrbjo, takó da bo stvar iz broná vlita.« Čimbolj se je bližal koncu, počasneje mu je delo napredovalo. Zdaj piše »samo po tri strani na dan (prej sem jih pisal po deset).«²¹ Ko je ponovno pregledal prva poglavja, je »napisal nekatere strani na novo.«²² Največ pa je imel opraviti z zaključkom romana: »Fecljam okoli zadnjih oddelkov in fecljam, ker bi rad, da bi ne bilo na tem delu najmanjšega madeža.« Dobival je vtis, da bo roman njegova »edina res dovršena stvar«, zato se kar ni mogel od njega ločiti . . . »še zmirom preobrnem kak stavek in prepisem časih še po celo stran; vsak večer sem pri njem.«²³ In ko je naposled poslal rokopis Schwentnerju, mu ni pozabil omeniti: ». . . črtal sem mnogo in pisal na novo.«²⁴ Podoban ustvarjalni napor izpričuje Cankarjevo delo za *Nino*. Večkrat se je pisatelj opravičeval založniku, ker je zamujal z obljubljenim rokopisom. Tako mu je med drugim priznal: ». . . v petem in sedmem [poglavju] se mi je nekaj spakedrilo in moram popravljati.«²⁵ Čeprav je obljubil več, mu je mogel poslati samo del tega, »konca pa le še ne in še to, kar je tukaj, sem moral prepisati!«²⁶ Miselno osredotočen je bil Cankar pri snovanju *Novega življenja*: »Tako počasi in s tako opreznimi, skrbljivimi rokami vrstím to snov, kakor nisem storil še nikoli.« Velika odgovornost in strah sta ga prevzela, ko se je pripravljal, da začne z delom, sicer ne bi zaupal Adi Kristanovi: »Rad imam to delo, ves sem v njem, ampak bojim se ga; in vem, da se mi bo roka tresla, ko bom pisal prvi stavek.«²⁷ Tudi potem mu ni šlo gladko in sredi pisanja je spremenil zasnovo romana: »Vse osebe sem (seveda) že imel – pa preobrnem stvar . . . Ves roman je dobil nenadoma drugo lice in pišem ga zdaj z vročo krvjó.«²⁸ Nič podobnih izjav o počasnem, napornem pisanju, nič informacij o popravljanju besedil ali celo spreminjanju zasnov posameznih delov ne zasledimo pri genezi bolj tradicionalnih romanov. Pisatelj tukaj ni zadeval na nobene posebne težave, pa naj je šlo za *Križ na gori*, za roman z »navadno snovjo«,²⁹ ali za *Martina Kačurja*, o katerem se pač ni izrazil pretirano pohvalno, če je dejal, da se mu ne zdi »brez vrednosti.«³⁰ Podatki o času nastajanja in pisanju romanov se tako skladajo s slogovno usmeritvijo del. Če je bil ustvarjalni postopek pri manj obsežnih impresionistično-simbolističnih romanih dolgotrajnejši in bolj zamotan, če je zahteval več naporov in zbranosti od pisatelja, ki se je podajal na nova, še neizhujena pota, pa je bolj tradicionalno zasnovane romane oblikoval hitreje, brez zapletov in težav, po več ali manj preizkušeni metodi pisanja. Oba toka romanopisne proze – impresionistično-simbolistični s tematsko cikličnim

²⁰ Podatki o času nastajanja romanov temeljijo na ugotovitvah, ki so jih v opombah navedli uredniki posameznih knjig Cankarjevega zbranega dela: Janko Kos, Dušan Moravec in France Bernik.

²¹ Lavoslavu Schwentnerju 25. oktobra 1902 (ZD XXVII, 1971).

²² Schwentnerju 20. marca 1903 (prav tam).

²³ Schwentnerju 7. aprila 1903 (prav tam).

²⁴ Schwentnerju 18. maja 1903 (prav tam).

²⁵ Schwentnerju 30. januarja 1906 (prav tam).

²⁶ Schwentnerju 19. februarja 1906 (prav tam).

²⁷ Adi Kristanovi 14. februarja 1908 (ZD XXIX, 1974).

²⁸ Adi Kristanovi 25. februarja 1908 (prav tam).

²⁹ Franu Levcu 26. maja 1904 (ZD XXVI, 1970).

³⁰ Francu S. Finžgarju 24. decembra 1905 (ZD XXIX, 1974).

ustrojem ter bolj realistični s tematsko strnjeno fabulo – pa navsezadnje dokazujeta Cankarjevo ustvarjalno moč. Dokazujeta skoraj neizčrpno razgibanost njegove umetniške imaginacije.

Nastanek Cankarjevega romana iz povesti bi po neki logiki morali obravnavati pred modernejšo obliko njegovega romana, vendar je pisatelj najprej začel težiti prav k romanu, ki je bil utemeljen v noveli. Najprej je razvil roman s ciklično tematsko strukturo, v kateri je novele ali krajše pripovedne enote razvrstil tako, da so bile v skladu z idejnim sporočilom dela. Ob romanu novelskega ali cikličnega tipa, ki je ves čas ostal v središču njegovega proznega prizadevanja, pa je nekajkrat posegel še po obliki tematsko strnjene, bolj tradicionalnega in za tiste čase bolj berljivega romana.

Franca Bezlaj

Filozofska fakulteta v Ljubljani

IZ SLOVENSKE LEKSIKE

Med številnimi slovenskimi besedami, ki so jih prezrli dosedanji raziskovalci, zasluži pozornost *ozin* (m.) »mora«, npr. *ozin ga tlači*, kar navaja Pleteršnik za Buče na Štajerskem. Da to ni mlada lokalna tvorba, pričajo priimki *Ozin*, *Ozinc*, *Oziŋk*. Zdi se, da je treba pritegniti tudi *zimec* (m.) »vedomec«, kar se tudi pogosto javlja v priimkih *Zimec*, *Zimič*, *Zimk* poleg *Ozim*, *Ozimič*, *Ozimek* in morda spada zraven tudi *Zink*, *Zinko*. Pri drugih Slovanih nisem našel doslej nič podobnega, seveda pa bi bilo potrebno prebrskati obsežno etnografsko literaturo, saj je upravičena slutnja, da imamo opraviti z ostanki stare mitologije.

Za pojem »mora« je v slovenščini najbolj razširjen sinonim *mora* poleg hibridne tvorbe *trutamora*, v 18. stol. *truda* (Gutsmann) iz srvn. *trute*, nvn. *Drude*, bav. avstr. *trūd* »mora, čarovnica«. Splošno slov. *mora*, blg., luž. *morava*, r. *kikimora* je pratorodno s stvn. *marā*, nvn. *Mahr* »isto«, stir. *morriġain* »kraljica mora« in verjetno spada k isti osnovi tudi let *mārnities* »vsiljevati se«. ¹ V slovenščini pomeni *móra* tudi »vešča, sovka, Noctua« in »neko bolezensko stanje pri svinjah«, csl. tudi »čarovnica, vešča« in tudi v drugih slovenskih jezikih najdemo podobne primere. ² Po splošno indoevropskih predstavah duša v spanju lahko zapusti telo in v podobi metulja, ptiča, kače ali miši vznemirja druge ljudi v spanju, povzroča tesnobo in težke sanje. Verjetno se je iz te miselne predstave razvilo tudi sln. *moriti* »nadlegovati«, *zamoriti koga*, *biti zamorjen* »deprimiran«; čeprav Pleteršnik teh pomenov ne navaja, je izpričano že pri Pohlinu *samorim* »suffocare«. Prim. tudi č. *mořiti* »moledovati, nadležno prosjačiti«. Laže je izhajati iz *mora* kakor *moriti* »occidere«.

Drug slovenski sinonim za »mora« je *vešča*, npr. *vešče hodijo človeka tlačit in pijejo kri* (Volčec, Tolmin). Že v 16. st. je izpričano *veshzhā* »čarovnica« (Megiser), v 18. st. *vesha* »strix, venefica, ignis fatuus« (Pohlin), *vejĭha* »truta mora« (Gutsmann).

Podobno r. *véďbma* »čarovnica«, ukr. *vidьbma* tudi »nočni metulj«, kašubsko *wieszcz* »vampir«, stč. *věď* »čarovnik«. Iz iste osnove **uojd-* »vedeti« je tudi sln. *véďomec*, ki po-

¹ O tem Berneker, SEW II 76; Trautmann, BS1Wb. 122; Vasmer, REW II 556 z literaturo.

² Podrobno o tem Vážný, Jména motylů 60–69, glej tudi Macheh, EŠČ² 382.