

## ROMAN IVANA CANKARJA V LUČI IMPRESIONISTIČNE IN SIMBOLISTIČNE POETIKE

V Cankarjevih daljših pripovednih tekstih, ki jih je sam označeval kot romane, poskušamo odkriti impresionistični ustvarjalni postopek in simbolistični slog ter ugotoviti, koliko se te slogovne značilnosti skladajo s poetiko novih literarnih smeri ob koncu 19. stoletja in koliko je v njih Cankarjeve izvirnosti.

In Cankar's longer narrative texts, designated by him as novels, we have attempted to discover the impressionistic creative act and the symbolistic style, as well as to find out how far such stylistic characteristics are in consonance with the poetics of the new literary trends at the end of the 19th century and to what extent they are originally Cankar's.

Slogovna podoba umetnosti je pri redkih literarnih ustvarjalcih tako raznolična kot pri Ivanu Cankarju. Tega dejstva pa ne moremo razložiti le iz pisatelja samega in njegovega leposlovnega dela, temveč je treba upoštevati razgibano evropsko literarno dogajanje v zadnjih desetletjih preteklega stoletja, ko je bila slogovna heterogenost prevladujoča značilnost besedne umetnosti. In Cankarjeva literatura je v tem pogledu del celote. Seveda se je dekadenca kot samostojna umetniška smer pojavila najprej v Franciji, že na začetku osemdesetih let, v približno istem času se je začel uveljavljati simbolizem, ki pa sega s svojimi najpomembnejšimi predhodniki tja v šestdeseta leta 19. stoletja. Cankar je stopil v literarno življenje pozneje in se je z novimi umetniškimi tokovi, ki izvirajo iz Francije, seznanil posredno. Naturalizem in literarne smeri, ki izhajajo iz naturalizma bodisi kot njegovo nadaljevanje ali zanikanje oziroma kot eno in drugo hkrati, je spoznal šele na Dunaju tik pred koncem preteklega stoletja. Pisateljevo diahronično razmerje do modernih literarnih tokov, njegov posredni stik z njimi, njegova seznanitev z dekadenco, impresionizmom in simbolizmom po avstrijskih in nemških posrednikih teh smeri je pomembna, upoštevanja vredna okoliščina.<sup>1</sup>

V zvezi z impresionizmom kaže najprej podčrtati ugotovitev, da je ta slogovna smer ali bolj natanko ta ustvarjalni postopek še tesno povezan z naturalizmom, hkrati pa se od njega oddaljuje ali ga celo zanikuje. Hermann Bahr, čigar literarna in publicistična dela je Cankar spoznal na Dunaju, je impresionizem označeval kot subjektivni naturalizem. Po

<sup>1</sup> Prim. monografijo Dušana Pirjevca Ivan Cankar in evropska literatura 1964, I. del.

njegovem se je naturalistični *états de choses* v impresionizmu spremenil v *états d'âme*. Impresionizem je v zahodnoevropskih literaturah močno povezan z dekadenco, zato je pogosto težko razločevati med enim in drugim. Obema je skupen esteticistični hedonizem, ki je svoj vrh dosegel prav v umetnosti *fin de siècle*. Za esteticizem impresionistov je značilno pasivno, kontemplativno, če ne kar odklonilno razmerje do družbene resničnosti, pa tudi do življenja. To, kar umetnika tega časa zlasti moti v meščanski družbi, je njena navidezna urejenost, njena vsakdanja enakomernost. Impresionistični pesnik beži iz urejenosti meščanskega sveta v sanje ali pa se predaja razpoloženju trenutka. Predaja se občutku razgibane, begotne resničnosti in njenega nenehnega spreminjanja. Taki navezanosti na trenutek, na enkratnost dogajanja ustreza ustvarjalni postopek impresionistične umetnosti.

Splošne teoretske opredelitve impresionizma se v največji meri opirajo na liriko, torej na slogovne značilnosti ene literarne zvrsti. Zlasti naglašajo strokovne razprave nejasne obrise predmetnega sveta in razpuščene, razvezane oblike impresionističnega pesništva, mešanje čutnih zaznav ali sinestezijske, to je zvočno videnje, barvno slišanje, vonjsko tipanje itd., kakor tudi težnje impresionističnega pesnika, da bi dosegel stanje glasbe, ki pa ni uresničljiva, saj besede kot nosilci semantične vsebine redko neposredno stopajo v svet čutov. Pojmovati pesem, v kateri ima vsaka beseda svojo pomensko vsebino, kot nekakšno abstraktno simfonijo razpoloženj, bi sploh pomenilo zanikati bistvene posebnosti jezika. Ko literarna veda označuje poetiko impresionizma, si navadno pomaga tudi tako, da jo razmejuje od drugih slogovnih tipov pesništva. V primerjavi s simbolistično poezijo se kot poglobljen razloček kaže zlasti negativno razmerje impresionistov do simbola. Simbol predpostavlja namreč pomen stvari in pojavov ali nakazuje idejo, impresionizmu pa nič ni bolj tuje kot epistemološka interpretacija sveta oziroma čutnih zaznav. Prav tako globok se zdi razloček med impresionizmom in imažinizmom. Medtem ko impresionistični pesnik zanika jasno očrtane oblike, teži imažinist k poeziji, za katero so značilne jasne in stroge, nikoli razpuščene ali nedoločne oblike. Medtem ko se impresionist z veliko spontanostjo potaplja v tokove življenja in zavesti in jih neposredno odslikava v poeziji, imažinist lušči begotne impresije iz življenja in jih preoblikuje v čustvene oziroma miselne komplekse doživetij. Tudi kadar strokovne razprave navajajo predstavnike impresionistične umetnosti, se navadno omejujejo predvsem na pesnike D. von Liliencrona, R. Dehmela, na zgodnjega R. M. Rilkeja, mladega St. Georgeja in H. von Hofmannsthala ter A. Holza iz nemško pišoče literature in na A. Lowellovo in J. G. Fletcherja iz ameriške knji-

ževnosti.<sup>2</sup> Mnogo bolj skope so informacije o impresionističnih pripovednikih. Strokovni viri v tej zvezi največkrat imenujejo brata E. in J. de Goncourta iz francoske literature ter D. von Liliencrona in A. Schnitzlerja iz nemške oziroma avstrijske književnosti.

Po vsem tem se zastavlja vprašnje, kako se impresionistične slogovne posebnosti kažejo v prozi Ivana Cankarja, v njegovih romanih, ki so vsi razen enega nastali v pisateljevem dunajskem obdobju? Vprašanje je vredno tem večje pozornosti, ker vemo, da evropski impresionizem ravno v pripovedni umetnosti ni vidneje uveljavil svojih ustvarjalnih postopkov in s tem tudi ne svojih slogovnih značilnosti.

Nesporno je dejstvo, da najdemo v Cankarjevi zgodnji, večidel kratki prozi več primerov impresionistične pripovedne tehnike.<sup>3</sup> Že v črtici Glad iz začetka 1897 je toliko krhkega lirskega vzdušja, čustvenega razpoloženja ob bežno skiciranih čutnih dojmih, tudi takih iz pokrajine, da o impresionističnem načinu besednega oblikovanja ne moremo dvomiti. Za črtico je tudi značilno hitro menjavanje pripovedovalčeve pozornosti, ki prehaja z ene ravnine na drugo in tretjo tematsko raven, pripovedovalni postopek torej, ki se odvija brez pravih prehodov in brez utemeljevanja. Raznorodnost motivnih sestavin, ki niso postavljene v logično zaporedje in učinkujejo kot freske detajlov, ne taji impresionističnega značaja. Taki sta tudi vinjeti Zadnji večer in Pismo iz istega časa. Zlasti zadnja črtica je grajena po načelih impresionističnega ustvarjalnega postopka. Ne samo da se pripovedovalec v njej po razmeroma dolgem uvodu komaj dotipa do osrednjega dogodka, ki pa ga ne predstavi v celoviti, jasno začrtani podobi, tudi njegov tok pripovedovanja je raztrgan, večkrat prekinjen. Pripovedovalec se ne drži kontinuiranega dogajanja, nemirno posega v spominjanje preteklosti in v predstavljanje prihodnosti. Razdrobljena, vendar asociativno bogata domišljija ustvarja impresionistično projekcijo ljubezenske deziluzije. Še bližja impresionizmu je vinjeta Marta in Magdalena iz leta 1899, za katero je značilna močno razčlenjena, skoraj povsem razdrobljena zgradba, ki ne more vase sprejeti neokrnjenega, čeprav kratkotrajnega dogajanja. Ne more razviti epskih razsežnosti dejanja, kajti nemirna perspektiva pripovedovanja vodi pripovedovalca zgolj k skiciranju trenutnih položajev in stanj. Iz njih je komaj mogoče sklepati na notranji profil obeh ženskih oseb v črtici in na njune značajske lastnosti. V impresionistični tehniki je napisana povest Jesenske noči iz leta 1899, novela Smrt kontrolorja Stepnika, ki je nastala približno v istem

<sup>2</sup> Alex Preminger, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 1972, 381 do 382.

<sup>3</sup> Francè Bernik, *Cankarjeva zgodnja proza* 1976. Prim. poglavji Vinjete in Proza med Vinjetami in romanom Na klancu.

času, in še nekaj Cankarjevih krajših pripovedi. V Jesenskih nočeh je npr. fabula razdrobljena na posamezne, med seboj ohlapno povezane ali sploh nepovezane sestavine. Pripovedovalec začne šele v petem poglavju graditi zgodbo, ji v naslednjih poglavjih skopo dodaja nove motivne prvine, dokler nazadnje ne pride do samega dogodka, o katerem nam bolj poroča kot pripoveduje v prvi osebi. Kako razbita je fabulativna vsebina povesti, ki vsebuje le nekaj več kot 60 000 tiskovnih znakov, prepričljivo govori podatek, da je razmeroma kratka pripoved razdeljena v petnajst poglavij. V noveli Smrt kontrolorja Stepnika rahljajo fabulo številne zastranitve pripovedovalca od osrednje teme. Notranji monologi junaka, njegovi spomini in nekatere druge oddaljitve od jedra pripovedi predstavljajo posebno, dovolj široko plast novele. Pripovedovalec nekajkrat sploh pretrga pripovedovanje, dalj časa ne pride do osrednjega dejanja in poskuša šele v drugi polovici novele strniti sicer šibko, povsem neorganizirano fabulo. Tukaj kakor še v celi vrsti krajših proznih besedil je skromna, razsrediščena fabula vezana na prvoosebni način pripovedi. Očitne, čeprav ne v ospredje pomaknjene so prvine impresionizma v črtici Ob zori, ki je nastala leta 1900. Podoba svetle, srebrno sinje noči, tiste posebne predjutrjanje svetlobe, ki je »izbrisala vse konture«, brezobrisnost in »tisočero nians« v velemestnem okolju — vse to spominja na senzualistični hedonizem dekadence. Morda ni Cankar nikjer bolj eksplicitno kot v tej črtici označil dekadencnega razmerja do življenja, ki ga ustrezno lahko izrazi le impresionistična pripovedna tehnika. »Le v srečnih trenutkih«, pravi pisatelj, »v božjih urah, se odprè nenadno kelih njegove duše, zatrepečejo strune njegovega pravega bitja. Vzdrumijo se najfinejša, najbolj niansirana, komaj še čutna čustva.«<sup>4</sup>

Navedene črtice, novele in povesti, ki ne morejo skriti impresionistične pripovedne tehnike, sodijo v zgodnje obdobje Cankarjeve pisateljske ustvarjalnosti. Vse pripovedi razen ene so nastale v obdobju do leta 1899. To je čas, ko se je Cankar najtesneje zbližal z zahodnoevropsko dekadenco, impresionizmom in simbolizmom. Njegovi romaneskni teksti, ki so predmet našega razmišljanja, pa so nastali pozneje, prvi pisateljev roman Na klancu leta 1902, ostali za njim, pisateljev zadnji roman Milan in Milena sodi celo na začetek leta 1913. Zastavlja se vprašanje, koliko je časovna razdalja med Cankarjevim najbolj intimnim stikom z impresionizmom in simbolizmom ter poznejšim nastankom njegovih romanov vplivala na impresionistične oziroma simbolistične slogovne značilnosti teh romanov. In dodatno vprašanje, zadevajoče zlasti impresionizem Cankar-

<sup>4</sup> Ivan Cankar, Zbrano delo IX, 1970, 146.

jeve proze: Ali je impresionistični ustvarjalni postopek res najbolj primeren za krajše pripovedi, medtem ko daljšim besedilom, posebno romanom, ta tehnika pripovedi ustreza veliko manj ali pa sploh ne?

Prvo večje delo, ki po tehniki pripovedovanja spominja na impresionizem, je roman *Hiša Marije Pomočnice*. Pripovedovalec romana se spretno, malodane nemirno premika od predmeta do predmeta, od osebe do osebe v literarnem svetu besedila. Posledica takega načina pripovedovanja je raznorodna tematika proznega teksta, pravi mozaik situacij, ki se po vsebini in časovnem izvoru močno razlikujejo. Najprej imamo na videz drobne, za hudo bolne in na smrt obsojene mladoletnice v bolnišnici nadvse pomenljive doživljaje, bodisi da gre za dogodke iz neposredne sedanjosti ali za izkušnje iz bližnje preteklosti, ki so vezane na bolnišnico. Neposredno življenje deset do dvanajstletnih deklic v bolnišnici je prva tematska plast v romanu, za katero je v časovnem pogledu značilna sedanjost, v prostorskem pogledu pa velja za to dogajanje trdna lociranost, monokalnost pripovedne vsebine. Med prizore iz te tematske plasti sodijo npr. nedeljski obiski v bolnišnici, zlasti obiski ob praznikih, ko se pokažejo socialni razločki staršev in obiskovalcev, skratka v to snovno plast uvrščamo vse, kar zadeva obnašanje in medsebojno sožitje deklic v bolniškem zavodu, od najbolj naivnih pogovorov med njimi do poskusov spolnega samozadovoljevanja.

Druga tematska plast so največkrat bridke, za vse življenje usodne izkušnje mladoletnic iz njihove otroške dobe, tematika, ki gre časovno v preteklost, prostorsko pa je dislocirana, postavljena v mesto in predmestno okolje. V ta okvir spadajo spomini mladoletnic o težkih socialnih in družinskih razmerah doma in njihove vsiljive, mučne predstave o prežgodnih srečanjih s spolnim življenjem staršev. Pripovedovalec nas seznanja z njihovim občutljivim registriranjem zunajzakonske, deloma sprevržene spolnosti, ne nazadnje tudi s spolno zlorabljenostjo nedoraslih deklic in v enem primeru celo z lezbično ljubeznijo. Prav opisi erotičnih in spolnih prizorov, predvsem takih, ki so bili zunaj norm meščanske morale, zavzemajo v romanu vidno mesto. Neredko prehajajo iz skopega poročevalskega seznanjanja bralca v bolj vsestransko, scensko pripoved. Posebej kaže v tej zvezi podčrtati, da je etično kočljiva snov, ki jo je v ospredje zanimanja postavil naturalizem in za njim dekadenca, v romanu predstavljena v impresionistični pripovedni tehniki. Tretja tematska plast v *Hiši Marije Pomočnice* pa je najbolj nedoločna in jo lahko samo zaradi njene drugačnosti od prvih dveh omenjamo na tem mestu, saj posega pripovedovalec z njo že v slogovno območje simbolizma. To je svet hrepenenja in sanj, svet brez prostorske in časovne omejenosti.

Usodno bolne mladoletnice sanjajo o drugačnem, lepšem življenju, hrepenijo po čisti erotiki in po odrešitvi od trpljenja. Seveda se opisane tematske plasti v romanu ne vrstijo po nekem logičnem zaporedju, vsaka zase in v svoji celovitosti, temveč se razkrajajo v posamezne sestavine, ki se kljub veliki raznorodnosti med seboj prepletajo in ustvarjajo razčlenjeno, večrazsežno resničnost literarnega sveta.

Pisatelj se je zavedal, da je s Hišo Marije Pomočnice napisal nov, od svojih dosedanjih proznih del oblikovno močno drugačen pripovedni tekst.<sup>5</sup> Ne samo da je v korespondenci poudarjal, kako je snov romana »čisto nova« in v moralnem pogledu za slovenske razmere malo prijetna, podčrtal je zlasti ugotovitev, da je v oblikovanje snovi vložil izjemno mnogo dela. Besedilo je pisal z veliko skrbjo, precej odstavkov je črtal, precej jih je napisal na novo.<sup>6</sup> Kako zahtevna je bila pri tem tehnika pisanja, priča podatek, da je razmeroma malo obsežno Hišo Marije Pomočnice od vseh tistih svojih pripovedi, ki jih je imenoval roman, pisal najdaljši čas, od konca julija ali od začetka avgusta 1902 do 18. maja naslednjega leta, torej kar devet mesecev in pol, če ne še nekaj več.

Še bolj kot v Hiši Marije Pomočnice je razvil opisani tip pripovedi v Nini. Ne da bi zdaj navajali pobude za nastanek tega romana, ki ga je Cankar pisal od konca leta 1905 do 10. aprila naslednjega leta, moramo opozoriti na neko pisateljevo starejšo zasnovo proznega dela. Konec leta 1898 in v začetku 1899, torej v času, ko se je močno zanimal za nova literarna gibanja v zahodni Evropi, je sporočil bratu Karlu, da piše roman, katerega junak je on sam: »Do začetka tretjega dela pojde vse precej po resnici — potem pa pride tragičen konec. Najboljši odstavki so filozofični in satirični. Pisan je brez poglavij, — kakor zbirka posameznih krajših spisov.«<sup>7</sup> Tega načrta v tukaj naznačeni obliki ni uresničil. Literarna zgodovina domneva, da je kot rezultat močno spremenjene zasnove romana nastala že omenjena novela Smrt kontrolorja Stepnika. Na tem mestu navajamo prvotni načrt romana pač zato, ker po svoji strukturi spominja na Nino. Tudi Nina je prvoosebna pripoved, njen junak je pripovedovalec oziroma pisatelj sam, poglavja so krajši spisi, krajše novele ali črtice in tekst romana sestavljajo med seboj povezane, čeprav razmeroma avtonomne pripovedne enote. Tako

<sup>5</sup> Prim. še idejnovsebinsko interpretacijo romana v razpravi Janka Kosa: Cankar in problem slovenskega romana (Ivan Cankar, Hiša Marije Pomočnice, Zbirka »Sto romanov« 1976, 5—59).

<sup>6</sup> Prim. Cankarjeva pisma Lavoslavju Schwentnerju 23. aprila in 25. oktobra 1902, 7. aprila in 18. maja 1903.

<sup>7</sup> Karlu Cankarju 9. januarja 1899.

ciklusno zgradbo pripovedi, ki jo je Cankar nameraval uresničiti v ne-napisanem avtobiografskem romanu *Pod Saturnom*, pa najdemo najprej v romanu *Na klancu*. Ta roman je sestavljen, kakor je napovedal pisatelj že v obdobju, ko je delo snoval, iz vrste novel, katerih vsaka je celota zase, »obenem pa po vsebini in ideji tesno zvezana s prejšnjo in naslednjo.«<sup>8</sup> Ciklusna zgradba teksta je značilna še za *Hišo Marije Pomočnice* in seveda za *Nino*, kjer se zdi samostojnost posameznih poglavij oziroma novel ali črtic največja, njihova medsebojna povezanost pa vsaj na videz najšibkejša.

Že precejšnja neodvisnost poglavij v *Nini*, njihova bolj ali manj ohlapna združitve v celoto je skladna z asociiranjem različnih tematskih prvin znotraj posameznih poglavij v *Hiši Marije Pomočnice*. V *Nini* je tematska heterogenost še bolj izrazita in namesto treh najdemo v romanu štiri snovno tematska področja, ki se razdrobljena v posamezne prvine in različno obsežna med seboj povezujejo. Prvo tematsko plast predstavlja neposredno razmerje med pripovedovalcem romana in *Nino*. Tu mislimo na pripovedovalčev dialog z njo oziroma na njegove monologe, na opise njenih duhovnih stanj pa tudi redkih konkretnih dogajanj, v katerih sodelujeta oba ali eden izmed njiju. V drugo tematsko plast sodijo pripovedovalčeve pripovedi *Nini*, tudi avtobiografske. Tretja plast bi bile v te pripovedi vložene zgodbe, ki jih pripoveduje bodisi pripovedovalec sam ali oseba, ki jo v pripoved vpelje pripovedovalec. Četrta in zadnja plast v *Nini* pa so meditacije, ki jih pripovedovalec tako kot ves roman naslavlja na *Nino*, a pomenijo spričo posebne snovi kakor tudi spričo diskurzivnega jezika, v katerem so izražene, razmeroma neodvisno območje pripovedi. Tako so npr. razmišljanja pripovedovalca o socialnem vprašanju delavskih otrok v »tretji noči«.

Tematske plasti niso edina niti najbolj bistvena sestavina romana. Na tem mestu jih tudi ne navajamo zato, da bi jih opisovali ali jim iskali vzporednice v drugih pisateljevih delih, čeprav se nam snovne in motivne podobnosti ponujajo same od sebe. Tako se ob poglavju »prve noči« spominjamo katere od kratkih, komaj nakazanih zgodb iz *Hiše Marije Pomočnice*, ideja »druge noči« se navezuje na miselni svet romana *Na klancu* in na nekatere druge pripovedi, zgodbo o cukrarni in hrepenenju iz »četrte noči« je pisatelj nekajkrat oblikoval v svojem pripovedništvu in dramatik, o *Petru Novljanu*, ki se tu pojavi, je napisal posebno novelo, pa tudi pripoved o disharmoničnem zakonu in stopnjevanju odtujitvi med moškim in žensko v »šesti noči« poznamo še iz nekaterih pisateljevih del. Če zdaj zarišemo kar najbolj poenostavljeno tematsko

<sup>8</sup> Franu Levcu 28. februarja 1902.

shemo romana, ki nam bo služila kot izhodišče za interpretacijo njegove globinske strukture, je slika Nine približno naslednja:

Prva noč: objektivna zgodba pripovedovalca z idejo hrepenenja; druga noč: avtobiografska zgodba pripovedovalca z idejo usodne določenosti človeka; tretja noč: avtobiografska zgodba pripovedovalca o srečanju z Nino in o socialni bedi delavstva; četrta noč: objektivna in avtobiografska zgodba pripovedovalca o cukrarni z idejo hrepenenja; peta noč: avtobiografska zgodba pripovedovalca o Nininem begu z doma in o njuni skupni usodi; šesta noč: objektivna zgodba o moškem in ženski z izgubljeno identiteto in o njunem nesrečnem zakonu; zadnja noč: avtobiografska zgodba o Ninini smrti; epilog: pripovedovalčevo spoznanje in njegovo zavračanje življenja.

Tematiko sedmih noči in epiloga pripoveduje pripovedovalec v prvi osebi. Ker zvečine pripoveduje o situacijah, v katerih sam sodeluje ali jih doživlja, gre za njegov položaj znotraj dogajanja, za tako imenovanega notranjega pripovedovalca. Táka perspektiva pripovedovanja seveda ni brez vpliva na njegovo stopnjo zavesti kakor tudi ne na obseg informacij o dogodkih, ki jih ima na voljo. Za Nino lahko trdimo, da je v njej pripovedovalčeva stopnja vedenja opisanim situacijam enakovredna, nekajkrat pa ve pripovedovalec celo več kot osebe v romanu. V šesti noči npr. komentira pripovedovalec odtujevanje moškega in ženske od njunega človeškega bistva in njuno medsebojno razhajanje z besedami: »*Glej, zasanjala sta prihodnost in sta sanjala brez vere; vstajenje sta praznovala in nista verovala v vstajenje!*...«<sup>9</sup> Še očitneje presega vedenje pripovedovalca dogajanje v zadnji noči, kjer je poslednje srečanje z Nino opisano takole: »*Se predno sem vzdignil glavo, sem te videl; videl sem te že na ulici, ko me je obšel strah!*...«<sup>10</sup> Ali v prizoru, ko pripovedovalec zagleda Nino, ki se vrne k njemu zato, da ga zapusti, ko jo vidi, kako stoji nad stopnicami, ker hoče domov, v svoj svet: »*Nisem te vprašal, kam si hotela. Nisem te vprašal, ker sem vedel v svojem srcu in ker sem se bal odgovora...* Ne odgovori, Nina, nečem te vprašati!...«<sup>11</sup> Ti zadnji komentarji in izpovedi pripovedovalca so čista prvoosebna pripoved. Nina pa je delo, v katerem gramatična oblika pripovedovanja ni vedno prva oseba ednine. Spričo dejstva, da je Nina literarna oseba v pripovedi in hkrati njen poslušalec, njen receptor, pripovedovalec včasih pripoveduje v dvojniski prvoosebni obliki. Tretjo noč začne npr. takole: »*Najina srca še niso vajena sreče...* Zakaj se ne spominjava preteklosti s tako mirnim

<sup>9</sup> Ivan Cankar, Zbrano delo XIII, 1973, 204.

<sup>10</sup> Prav tam, 212.

<sup>11</sup> Prav tam, 211.



*in veselim srcem ... Gledava nazaj ...*<sup>12</sup> Takih primerov v romanu je še več, bolj redka, čeprav tudi navzoča je čista drugoosebna pripoved. Na začetku romana, takoj v prvi noči beremo npr. naslednji stavek:

»Vzdramila si se, ker so te bile poklicale zvezde, ki čakajo nate vsak večer. Sanje so še v tvojih očeh, zato gledaš plaho.«<sup>13</sup> Pripomniti kaže seveda, da ima drugoosebna pripoved največkrat vprašalni ali velelni glagolski modus, saj je pripovedovalec v dialoškem razmerju z Nino. Njej pripoveduje in z njo se pogovarja: »Zakaj si pogledala tako plaho? In roke se ti tresejo, Nina!« »Kaj se ti je sanjalo? Ni treba povedati; v očeh ti je zapisano, na obrazu.« Ali: »Zavij se tesneje, skriv roke, te drobne, mrzle, uboge; mraz ti je ... Ne glej doli, Nina, na to pusto ulico; v nebo se ozri!«<sup>14</sup>

Ob različnih gramatičnih oblikah pripovedovanja ne moremo mimo vprašanja, kam seže pripovedovalčeva pozornost, katera so njegova doživljajska ali opazovalna področja. V prvem poglavju imamo npr. poleg pripovedovalčevega dialoga z Nino ali monologa še pripoved o Olgi, ki jo bralcu predstavlja deloma pripovedovalec, deloma Olga sama. Drugo poglavje obsega razen pripovedovalčevega dialoga ali monologa njegovo avtobiografsko pripoved in znotraj nje še pripoved o zavrženem človeku iz mlina. Tako gre v enem samem poglavju za več različnih prizorišč in več različnih, a ne istočasnih dogajanj. Na tem mestu ne moremo mimo ugotovitve sodobne narativistike, da predstavlja zaporedje menjajočih se prizorišč in nesimultanih časov dogajanja formulo za tipično impresionistično pripoved (n. čas edn. + n. kraj edn).<sup>15</sup> Če je tako, potem je slogovna opredeljenost Nine očitna, tem bolj, ker zasledimo opisano zaporedje krajev in časov dogajanja v vseh poglavjih romana. Najbolj mozaična je pripovedno tematska struktura v četrti noči. Zanja in za druga poglavja, kjer je zunanje dogajanje skrženo na najmanjšo mero in hkrati razkrojeno oziroma razdrobljeno, velja, da v njih močno prevladuje lirizacija pripovedi, njena razpoloženjskost, deloma celo aktualna, v socialno problematiko naravnana meditacija. Za opisano pripovedno tematsko strukturo pa je značilno še nejasno, nedoločeno, bolj ali manj nedorečeno izražanje. Nobeno Cankarjevo delo nima toliko eliptičnih stavkov, toliko pomišljajev in tripičij kot Nina, zato tudi nobena druga pripoved ne zahteva od bralca tako aktivnega branja, tako občutljivega, na vse strani odprtega sodelovanja s tekstom.

<sup>12</sup> Prav tam, 162.

<sup>13</sup> Prav tam, 143.

<sup>14</sup> Prav tam.

<sup>15</sup> Wilhelm Fäger, Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen »Grammatik« des Erzählens. *Poetica* 1972, 3—4, 268—292.

V Nini se je tako razkril impresionistični ustvarjalni postopek, če že ne v vsej svoji moči pa vsaj najbolj popolno znotraj Cankarjevega pripovednega dela in to kljub razdalji, ki je pisatelja ločila od tistega časa, ko je s pritrtilno pozornostjo spremljal vdor modernih literarnih gibanj v avstrijski kulturni prostor.<sup>16</sup> Hkrati je Nina zadnji Cankarjev romaneskni tekst, v katerem prevladujejo impresionistične slogovne značilnosti. Že pisatelj sam je imenoval roman, ko je njegov zadnji del pošiljal založniku, »romanca v prozi«<sup>17</sup> in s tem nedvomno ni označil le romana nasploh, temveč predvsem njegove slogovne značilnosti, njegovo pripovedno strukturo. Nič manj ni z Nino povezana in teoretsko zanimiva pisateljeva izjava ob naslednjem romanu. Ko je Cankar pisal široko zasnovan roman *Marta*, ki ga ni dovršil, je izrecno poudaril, da bo zgodba o krepki, aktivni ženski kot popolnem nasprotju Francke iz romana *Na klancu*, »roman, ne Stimmungsbild«.<sup>18</sup> Ali je Cankar z navedenim zagotovilom izrazil samo namen, da bo z *Marto* poskušal ustvariti drugačen roman, in nič drugega? Ali pa tiči za izjavo, ki se nedvomno nanaša na Nino, spoznanje, da bo šele *Marta* pravi roman in da impresionistična pripoved oziroma romanca v prozi v bistvu sploh ne more veljati za roman? Bližja resnici je vsekakor druga domneva, saj govori njej v prid še ena, upoštevanja vredna okoliščina. Vsi Cankarjevi romani so krajši od večine poprečno obsežnih evropskih romanov, naj gre že za roman 19. ali na začetku 20. stoletja. Nina pa je od vseh Cankarjevih proznih del, ki jim je pisatelj dajal oznako romana, sploh najkrajši tekst. Kot taka seveda ne nasprotuje, temveč pritrjuje spoznanju, da impresionistična pripovedna tehnika ni prikladna daljši epiki. Zakaj je tako, ni lahko pojasniti, vendar se zdi, da tiči odgovor v samem značaju impresionističnega sloga, v dejstvu, da je literarni impresionizem zgolj metoda pisanja in ne tudi idejno oziroma svetovnonazorsko gibanje kot npr. simbolizem ali ekspresionizem. Nasprotno pa je roman ali je vsaj bil v Cankarjevi dobi totalna podoba neke resničnosti, torej tudi njena idejna, svetovnonazorska vizija. Odtod nepremagljivo nasprotje med opisanim literarno slogovnim postopkom in določeno vrsto pripovedne proze.

Če je impresionizem kot posebna tehnika pripovedovanja navzoč v Cankarjevi literaturi nekako do srede njegove dunajske dobe, kaže umetnost simbolizma pri našem pisatelju veliko več ustvarjalne moči in vztraj-

<sup>16</sup> Prim. še interpretacijo Frana Petreta Ivan Cankar: *Nina* (Umjetnost riječi 1970, 1—2, 173—179) in študijo Franca Zadravca *Impresionizem in daljša pripovedna proza* (Jezik in slovstvo 1974/75, 305—314).

<sup>17</sup> Lavoslavju Schwentnerju 10. marca 1906.

<sup>18</sup> Lavoslavju Schwentnerju 26. septembra 1906.

nosti. Simbolizem v taki ali drugačni obliki zasledimo v vseh obdobjih Cankarjevega umetniškega razvoja.<sup>19</sup> Napoveduje se že v pisateljevi prvi zbirki črtic in kratkih novel *Vinjete* (1899) in močno prisoten je še v njegovi zadnji knjigi *Podobe iz sanj* (1917), kljub temu da se na kraju Cankarjevega umetniškega ustvarjanja že pojavi ekspresionistični literarni slog. Če je simbolnost tako bolj ali manj značilna za vsa obdobja pisateljeve ustvarjalnosti, pa ta slogovna smer ni enako močno zastopana v posameznih zvrsteh Cankarjeve literature. Pri poeziji, njegovi tudi sicer obrobni zvrsti o simbolizmu skoraj ne moremo govoriti, če odštejemo tistih nekaj sonetov, ki dopolnjujejo ali razlagajo zbirko socialnih črtic *Za križem* ali novelo oziroma starodavno pripovedko *Kurent* iz leta 1909. Simbolizem prav tako obvladuje manjši del Cankarjeve dramske literature, predvsem farso *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1908) in dramsko pesnitev *Lepa Vida* (1912). Območje, kjer je prisotnost simbolizma nepretrgana in največkrat prevladujoča, kjer simbolizem predstavlja slogovno konstanto pisatelja, je proza. V prozi razvije Cankarjev simbolizem svoje izrazne in sporočilne vrednosti.

Za francoski in sploh zahodnoevropski simbolizem je značilna metafizična filozofska usmerjenost. Ta umetniška smer je obnovila in sprejela za svojo idejno osnovo nekaj temeljnih pojmov idealističnega monizma, naslonila se je na krščanstvo in mistiko. Kot skrajna reakcija na naturalizem in s tem kot reakcija na filozofijo pozitivizma vidi simbolizem v svetu konkretnih, čutnih pojavov zgolj simbole večnih idej, simbole večne resnice. Simbol je umetniku izrazno sredstvo resnice, ki je sama po sebi neizrekljiva, zato je simbol tudi ne imenuje, temveč samo nakazuje. Simbol torej ni nekaj racionalno oprijemljivega in dokončnega, nekaj logičnega. Z njim se literarna umetnost umika v svet neznanega, skrivnostnega, neizrekljivega, v svet intuicije in iracionalizma. Svoje vsebine simbol po vsem tem ne razkriva v enopomenski konkretnosti, bralec je ne doživlja enoumno in določno, sluti jo in si jo močno subjektivno predstavlja.

Podobno kot francoski in drugi zahodnoevropski simbolisti, med katerimi naj omenimo zlasti Ch. P. Baudelairja, St. Mallarmeja, J. A. Rimbauda, M. Maeterlincka, St. Georgeja, H. von Hofmannsthal in O. Wilda, je tudi H. Bahr pojmoval bistvo simbolizma. Bahr ponavlja za francoskimi

<sup>19</sup> Pomembnejše razprave o simbolizmu pri Ivanu Cankarju so napisali France Vodnik, *Simboli v delih Ivana Cankarja* (*Podoba Ivana Cankarja*, Spominski zbornik 1945, 69—73), Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura* 1964, Anton Ocvirk, *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v simbolizem* (*Cankarjevo Zbrano delo VII*, 1969, 249—315) in Francè Bernik, *Simbolizem v Cankarjevi prozi* (XIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture 1977, 69—80).

simbolisti prepričanje, da so zunanje, vidne stvari zgolj simboli Večnega in Neskončnega, vsa čutnost je izraz višjega duhovnega sveta, simbol metafizične misli.

Nedvomno je bil Cankar najbližji zahodnoevropski simbolistični poetiki v prvih dunajskih letih, v času od 1896 do 1899, ko se je z mladostno svežino in prožnostjo na Dunaju seznanjal z novimi tokovi literature in jih v znatni meri tudi sprejemal. Tega ne dokazuje le tista njegova izjava v Epilogu k Vinjetam, kjer obžaluje, da je v svojem kratkem naturalističnem intermezzu, ki ga zdaj dokončno zavrača, izločil iz literature »idejo«, »večnost«, »svetovno dušo« in — ironično rečeno — »druge ropotije«,<sup>20</sup> simbolizem je dobro opazen še v nekaterih drugih vinjetnih črticah. V vinjeti Glad iz leta 1897 govori npr. pripovedovalec o lepoti, o iskanju lastne duše, ki se mu »blešči od daleč«,<sup>21</sup> po drugi strani pa se postavlja pred bralca drugačna podoba resničnosti: »On pa me žge v obraz s svojimi žarečimi, zlobnimi očmi; nad ostrimi ribjimi zobmi, prevlečenimi s sivim, suhim mesom, vijejo se tenke, izsesane ustnice; izza črne halje steza proti meni poraščene, koščene roke.«<sup>22</sup> To podobo ponovi pripovedovalec še enkrat v nekoliko drugačni obliki in odslej naprej spremlja bralca do konca črtice. Očitno je, da vzpostavlja na videz realistična podoba razmerje z nečim zunaj sebe, da pa kljub temu ohranja samosvojost, saj njena funkcija ni samo v tem, da izrazi nekaj zunanjega. Čeprav se podoba skoraj poistoveti s tistim zunaj sebe, s sporočilom bralcu, ostane v njej presežek predmetnega sveta, nekaj neizmerljivega, pojmovno neizrazljivega, zato je ne moremo v celoti prevesti v diskurzivni ali filozofski jezik. Podobe ne moremo pokriti s pojmom gladu, niti s pojmom smrti kot posledice gladu, ne da bi tvegali presežek ali ostanek morda bistvenega, a neoznačljivega predmetnega sveta v njej. Vinjeta v celoti tedaj ne izreka, temveč le nakazuje esteticistično sladostrastje pripovedovalca in hkrati njegovo eksistenčno stisko. In ne samo v inovativni črtici Glad, celo pri nekaterih tradicionalno zasnovanih vinjetah odkrijemo prvine simbolističnega sloga.

Težnja po simbolističnem besednem izrazu je navzoča tudi v Cankarjevi povinjetni prozi, vendar se povsod ne uresničuje v smislu opisane poetike.<sup>23</sup> Če namreč simbol ni prevedljiv, če ga ni mogoče natančno, brez ostanka izraziti v nobenem drugem jeziku in sta podoba in pomen

<sup>20</sup> Ivan Cankar, Zbrano delo VII, 1969, 195.

<sup>21</sup> Prav tam, 85.

<sup>22</sup> Prav tam, 84.

<sup>23</sup> France Bernik, Simbolizem v Cankarjevi prozi, XII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture 1977, 70—71.

v njem tako neločljivo soodvisna, da že z najbolj neznatnim preoblikovanjem podobe spremenimo njen smisel, potem simbolizma pri Cankarju pred romanom *Na klancu* (1902) ni veliko. V tem času pri pisatelju pogosto zasledimo tradicionalno prispodabljanje, ki je nazorno, logično in brez ostanka ter se povsem sklada s semiotičnim pojmovanjem simbola znaka. Po tem pojmovanju je simbol zgolj in samo znak, ki označuje nekaj zunanjega. Tisto zunanje ne sprejema ničesar iz znaka, iz simbola znaka, temveč dobiva simbol znak ves pomen od tistega, kar označuje, zato ostaja brez presežka in ga je mogoče brez težav prevesti v drugačen, npr. v diskurzivni jezik. Razumljivo je, da semiotično pojmovanje simbola ni uporabno v literarni vedi, saj tako pojmovanje ne razlikuje, kakor ugotavlja Carl R. Hausman, med umetniškim in neumetniškim simbolom.<sup>24</sup> Umetniški simbol namreč ni zgolj znak in ne nadomestuje ali zamenjuje nekaj, kar je zunaj njega. Umetniški simbol je ustvarjalno zlitje podobe in misli, doživljaja in pomena ali čustva in ideje, torej sinteza dveh prvin, ki pred tem nimata estetske oblike. Prav zaradi enkratnosti te sinteze izključuje umetniški ali konstitutivni simbol v nasprotju s simbolom znakom vsakršno možnost prevajanja v drugačen jezik in celo vsakršno možnost parafraziranja. Umetniški simbol živi svoje nedeljivo življenje v neločljivi povezanosti konkretno čutne in pomenske plasti podobe.

V nasprotju s klasičnimi prispodobami ali s prispodobami, ki jih pisatelj sam sproti prevaja v neposredni, nemetaforični jezik, pa ima opis pokrajine v črtici *Križev pot* (1901) drugačno vlogo. Ponavljanje tega opisa pokrajine z enakimi ali skoraj enakimi besednimi sredstvi postane namreč simbolnotvorno. V črtici beremo: »... *za moža visoko nakopičeno kamenje, preraščeno z grmovjem in trnjem*«. Ali: »*kameniti lazi vsenaokoli . . . kamenje povsod, trnje, robidovje*«. Podobno na drugem mestu: »*so se razprostirali pol ure daleč nerodovitni lazi*«. Ali: »*trnje ob poti, in staro, preklasto drevje, in dolgočasni, dolgočasni, razriti lazi*«. Ponavlja se tudi opis poti navkreber, ki pa jo Marko v procesiji doživlja kot pot navzdol: »*pomikali so se počasi dalje, po kamenitih klancih navkreber*«. Dalje: »*procesija se je vila zmerom dalje, zmerom navkreber*«. Potem: »*šlo je zdaj zelo navkreber*«. Ali: »*čudno je, da se vije navkreber, ali pa se Marko moti; pot grè navzdol . . .*«. In na koncu, tik pred usodno nesrečo: »*Silen strah ga je obšel, ko je ugledal strašni klanec, — strašni prepad*«. <sup>25</sup> To ponavljanje opisov poti krepi koherentnost pripovedi, njeno strnjeno in neločljivo povezanost, hkrati pa ustvarja nov pomen dogajanja v črtici.

<sup>24</sup> Carl H. Hausman, *Art and Symbol. The Review of Metaphysic*, New Haven, 2, 256—270.

<sup>25</sup> Ivan Cankar, *Zbrano delo VIII*, 1968, 169—179.

Dogajanje se vedno bolj izmika konkretnemu, enopomenskemu razumevanju, kajti empirična resničnost postaja, bolj ko se bližamo koncu besedila, nerazdružno povezana s širšo in globljo socialno idejo.

Iz povedanega je razvidno, kako počasi se je v Cankarjevi zgodnji prozi uveljavljal slog simbolistične umetnosti. Povsod tam, kjer se je simbolizem poskušal uresničiti v posameznih delih pripovedi, so prisposode nazorne, dovolj pregledne, enopomenske. V teh primerih gre za alegoričnost Cankarjevega literarnega sloga, ki jo je pisatelj redkokdaj, npr. v Križevem potu, presegel in razvil v simbolno posrednost. Vzrok za tako slogovno usmerjenost v tem času je nedvomno iskati v krepitvi realističnih teženj Cankarjeve proze, v pisateljevem poglobljenem zanimanju za socialne, politične in nacionalne teme sodobnega življenja. Nekajkrat je pisatelj obravnaval erotične prizore celo v naturalistični pripovedni tehniki, kar priča, v kakšnem navzkrižju literarnih slogov je njegova zgodnja pripoved iskala svojo identiteto.

Če se je simbolizem doslej pojavljal v Cankarjevi prozi kolikor toliko neprekinjeno, čeprav nekajkrat v malo čisti, alegorični podobi, bolj v posameznih elementih povesti in črtic, nikoli v celotnem ustroju proznih del, je v romanu *Na klancu* vloga simbolističnega oblikovanja snovi veliko pomembnejša. Morda se zdi malo verjetna, celo protislovna ugotovitev, vendar drži, da se je simbolistični slog v zgodnji dunajski dobi najpopolneje izrazil prav v Cankarjevi obsežnejši prozi. Ta je tudi predmet našega razmišljanja.

Izhodišni motiv v romanu *Na klancu*, ki pa se ponavlja in postane tako imenovani vodilni motiv, zadeva glavno osebo pripovedi. Takoj v prvem poglavju je opisan prizor, kako majhno, drobno dekle teče za vozom po blatni, trdi, z ostrim kamenjem posuti poti navkreber, za romarji na vozu, ki jo šele, ko je vsa izčrpana, počakajo in vzamejo k sebi. Predstavitev Franckinega teka za vozom v prvem poglavju je dokaj obširna in posega v najrazličnejše podrobnosti pri opisovanju pokrajine in poti kakor tudi pri razkrivanju dekletovega notranjega sveta. Pripovedovalec pa se je zavedal, da takó obsežen psihološko realističen prizor, čeprav se je slogovno skladal s prvimi poglavji romana, predstavlja bolj enkratno, čisto določen dogodek kot idejo dogodka. Opisu Franckinega teka za vozom je zato vzel, če je hotel izpostaviti idejo prizora, značaj enkratnosti, in to na tistem mestu, ko se Francka v notranjem monologu zamisli nad seboj in v teku za vozom zagleda svojo usodo. Tek za vozom se ji naenkrat zazdi prisposoda njenega življenja:

»Nikoli jih ne doidem!« si je mislila in zazdelo se ji je, da bi jih ne došla nikoli, če bi tekla za njimi do konca sveta in do konca življenja. Ta misel je

bila žalostna, ali tako mirna, da se je spominjala na vse druge reči, kakor da bi sedela v kuhinji ali da bi ležala na postelji, ne pa da bi tekla z okrvavelimi nogami za vozom, ki je daleč kakor sonce na nebu... Zazdelo se ji je, da ne doide nikoli voza in nikoli židane rute in da bo zmerom vse tako pusto in žalostno. Če bi tekla do konca sveta in do konca življenja, bi ne dohitela voza ne židane rute, ne maslenega kruha... vse veselje pred njo in ona zadaj z okrvavelimi nogami.«<sup>26</sup>

Tako je tek za vozom v prvem poglavju romana, ki se tudi imenuje *Za vozom*, neponovljiv, enkraten prizor in hkrati umetniški simbol, v nadaljevanju pripovedi je prizor teka samo simbol. Simbolne funkcije pa tek ni dobil le s ponovitvijo v drugem, četrtem, petem, sedmem in osmem ali zadnjem poglavju romana. Znano je namreč, da ponavljanje nekega prizora ali motiva pomakne v ospredje njegov pomen, njegovo idejno vrednost. V našem primeru je treba poleg načela ponavljanja upoštevati še posebno estetsko zgradbo simbola. V vseh poglavjih, kjer se prizor, kako Francka teče za vozom, ponavlja bodisi kot spomin na njeno neveselo mladost, kot vizija temne prihodnosti ali kot predsmrtna blodnja, je prizor označen kratko, v najbolj bistvenih, skoraj shematičnih potezah. Pisatelj je iz prizora odstranil vse podrobnosti, močno skrčil živo, konkretno resničnost, ki bi bralca lahko zavedla v realistično branje prizora, in izpostavil pomen Franckinega teka za vozom v okviru njene življenjske usode. Idejna vsebina simbola, ki v ponavljanju nastopa očiščena detajlov iz predmetnega sveta, je kljub temu ostala bolj ali manj ista: vztrajno, trpljenja polno prizadevanje dekleta, ki nikoli ne doseže cilja, njeno neuresničeno hrepenenje, neuspešno hotenje, neizogibni konec. Simbol teka za vozom, imenujmo ga simbol motiv, vsebuje tedaj individualno človeško sporočilo. In čeprav tek za vozom dokaj celovito pokriva človeško usodo junakinje, je pisatelj uporabil še simbol križa in z njim podčrtal neizmerno veliko trpljenje Francke:

»Tako ji je gledalo v lice prokletstvo življenja, križev pot brez konca; prestrašila se je in se je sklonila, toda zgrudila se ni; majhna in slabotna se je branila s trudnimi rokami, noge so omahovale, toda stopale so dalje; ob tej uri je videla jasno veliki križ, toda vzela ga je na rame...«<sup>27</sup>

Križ kot simbol slika se pogosto pojavlja v Cankarjevi prozi, čeprav ne vedno kot simbol trpljenja, saj je fleksibilna pomenska vrednost krščanskega simbola precejšnja. V romanu *Križ na gori* (1904) je npr. podoba križa na zaključku pripovedi simbolna napoved upanja in odrešujoče ljubezni.

<sup>26</sup> Ivan Cankar, Zbrano delo X, 1971, 18—19.

<sup>27</sup> Prav tam, 88.

Ob Franckinem teku za vozom je v romanu *Na klancu* navzoč še simbol klanca oziroma klanca siromakov. Ta simbol ni samo enakovreden prisposodi teka za vozom, temveč prisposodo celo presega, saj predstavlja idejo romana, kar potrjuje konec koncev tudi njegov naslov. Prvotni naslov *Židana ruta* bi pokrival zgolj avtobiografsko témo pripovedi, zato ga je pisatelj že kmalu zamenjal z vsebinsko širšim, obsežnejšim. Klanec je tako ključni simbol romana o pisateljevi materi, družini in njenem širšem socialnem okolju. Po prizoru, ko Francka teče za vozom, in po križu kot podobi njenega neizmernega trpljenja se tako srečamo z novo estetsko obliko simbola. Klanec je v romanu sicer nekaj časa zgolj geografska resničnost in šele v četrtem poglavju se kot zemljepisno določljiv, s podrobnostmi izpolnjen, vendar že socialno zaznamovan prostor začne osvobajati mozaične podobe. Spreminjati se začne v klanec siromašnih, v usodo vdanih, na smrt obsojenih ljudi. Njegov družbeni značaj postaja tem bolj profiliran, čim bolj ga pisatelj vzporeja prazničnemu, gosposkemu trgu s svetlimi, belimi hišami. V sedmem poglavju ga ne predstavlja več v konkretnih detajlih in v pisani predmetnosti, temveč v njegovem splošnem pomenu. V tem pogledu se klanec kot simbol določene socialne in miselne strukture družbe najbolj neposredno razkrije študentu Lojzetu:

»Hiša za hišo, vse izbe so enake. Zrak je samega beraštva poln, beraštvo v pogledih, v besedah, v srcu, beraštvo in ponižnost, nezaupnost, beraštvo brez konca. Komaj utriplje mlado srce, že srka beraštvo, trpljenje in skrbi z materinih prsi... srka nemoč, vdanost in ponižnost; vdanost v hlapčevstvu, nemoč za življenje... Raste — in hodi z upognjenim životom, oči uprte v tla, rojen hlapec. Lahko je vesel in razposajen, lahko si pridobi bogastva — v svojem srcu ostane hlapec, v vsem svojem nehanju. Na klancu je bil rojen in nihče mu ne izbriše tega pečata.«

O zemljepisni določenosti klanca, o njegovi konkretni resničnosti tukaj ni več sledov, klanec se razmakne v širino in dolžino. Pred študentom je samo še prostrana pokrajina, v njej množica proletarcev siromakov in slovenski narod:

»Gledal je in klanec se je čudovito širil pred njegovimi očmi — od vzhoda do zahoda se je razprostiral, od juga do severa, holmi so se razmeknili. Klanec siromakov je bila vsa prostrana pokrajina pred njim, po vsej prostrani pokrajini so hodili ponižno sključeni, vdani siromaki, ki jim je bilo siromaštvo v srcu in ki so bili v srcu siromaki, če so se veselo smejali in če so imeli rdeče obraze in pošteno obleko. Neizmeren klanec siromakov je bil pred njim in narod hlapcev je stanoval na klancu.«<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Prav tam.



Tako klanec kot simbol prostor dopolnjuje in utemeljuje simboliko romana. Za razliko od individualno človeškega simbola, od prizora, ko Francka teče za vozom, a ga nikakor ne more doteči, ima simbol klanca širšo vsebino. Bralcu sporoča socialno in socialnokritično prizadetost pisatelja, prav tako pesimistično, kot je pesimistična človeška usoda ljudi v romanu. Šele na samem zaključku pripovedi ublaži fatalistični pesimizem simbolno nakazano upanje v socialno preobrazbo družbe: rdeča luč v učiteljevem oknu, »*mirna bela svetloba, ki je sijala iz noči...*«<sup>29</sup>

Razčlenitev ključnih simbolov v romanu seveda še ne pojasnjuje romana kot pripovedne celote, kar tudi ni namen razprave, čeprav se nam z njimi že odpira pogled v strukturo pripovedi. Očitno je, da roman Na klancu, če ga po Kayserju opredelimo v smislu treh temeljnih plasti epske umetnosti,<sup>30</sup> ni roman dogajanja. Cankar ga je zasnoval kot roman osebe in mu spočetka dal naslov Židana ruta, kar pomeni, da je lik matere postavil v središče pripovedi in nameraval z njim izpolniti pripoved. Kot vemo, pa je že kmalu spremenil zasnovo romana in roman preimenoval. Takšnemu, kakršnega poznamo danes, bi še najbolj ustrezala oznaka roman prostora, čeprav tudi z njo ne pokrijemo vseh najbolj bistvenih lastnosti pripovedi. Predvsem je očitno, da roman Na klancu ni realistični roman prostora, za katerega so značilne številne osebe, številna prizorišča, pestra družbena in predmetna resničnost, z eno besedo: mozaična pripovedna vsebina. Fabula romana Na klancu namreč ni razčlenjena na vzporedna dogajanja, niti dramatsko strnjena ali kompozicijsko osredotočena na zaplet in razplet, temveč je zgrajena linearno, ciklusno. Dogajanje se sicer odvija v časovno vzročnem zaporedju, toda vzročna posledičnost, značilna za realistično prozo, je v romanu zabrisana. Na tako ohlapnost fabule je nedvomno mislil Cankar, ko je 28. februarja 1902 pisal Levcu, da bo roman sestavljen »*iz desetero novel; vsaka zase bo celota, obenem pa po vsebini in ideji tesno zvezana s prejšnjo in naslednjo*«. V romanu Na klancu torej niso simbolizirane le posamezne sestavine dogajanja, naj gre že za prizore, prizorišča dogajanja ali slike, celo dogajanje samo je zgrajeno nerealistično, oprto na simbole in njihovo idejno vrednost.

Precej manj simbolizma zasledimo v drugih Cankarjevih romanih. V Hiši Marije pomočnice so le posamezne motivne prvine oziroma slike simbolno alegorične. Pripovedovalec samo na nekaterih mestih stopi iz impresionističnega toka pripovedovanja, samo mestoma zapusti realistično, celo naturalistično snov in začne pripovedovati s simboliko ptičev,

<sup>29</sup> Prav tam, 192.

<sup>30</sup> Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* 1962, 359–365 (Osma izdaja).

npr. kanarčka in vrabčka, pa tudi s podobo brezzobe, neprijazne starke ali s podobo prijazne mamce za pečjo. V romanu *Križ na gori* je križ osrednji simbol zdaj v kontekstu, kjer se napoveduje trpljenje, zdaj spet kot ponazorilo pesimistične vizije prihodnosti, ki muči glavno junakinjo. Na koncu pripovedi pa pomeni križ več kot ponazorilo in več kot poetična spremljava dogodkov, nastopi kot simbol upanja in vseodrešujoče ljubezni. Kakor že nekajkrat spregovori pripovedovalec tudi tukaj s simbolom ptice, z jastrebom, ki z razprostrtimi perotmi kroži v kolobarju in z njim nakazuje disharmonični razplet dogajanja. Roman *Križ na gori* ni več zgrajen linearno, kot cikel poglavij, bolj ali manj samostojnih in hkrati med seboj povezanih pripovednih enot, temveč je v kompoziciji dosledno izpeljano realistično načelo vzročne posledičnosti. Poglavja in podpoglavja se vrstijo v logičnem zaporedju, nekajkrat sega celo eno podpoglavje v drugo in vtis imamo, da pripovedovalec v teh primerih samo zaradi količinske enakosti prekinja dogajanje in ga v okviru drugega podpoglavja spet nadaljuje. Realistična snov pripovedovanja postaja vse močnejša, tu in tam vdirajo vanjo že prvine socialnopolitične resničnosti. Te so še bolj opazne v romanu *Gospa Judit* z aktualističnim, kritično polemičnim uvodom. V romanu, ki je nastal v približno istem času kot *Križ na gori*, v letu 1904, precejšen del tematike izpolnjujejo socialnopolitične razmere na Slovenskem, upovedane ironično in z jedko, neprizanesljivo satiro. Prav vdor socialne resničnosti v roman nam pojasnjuje okoliščino, da je simbolizem v njem še bolj kot v prejšnjih dveh okrnjen, poenostavljen na dvoje alegoričnih podob, na podobo osla, ki vleče vodo iz vodnjaka in hodi v kolobarju brez konca, ter na rožo čudotvorno. Kako močno se je Cankar oddaljil od simbolizma in se približal neposrednemu, realističnemu upovedovanju socialnega dogajanja, dokazuje navsezadnje tudi podatek, da je moral *Gospo Judit* braniti pred oznako *Schlüsselroman*. V tej zvezi je priznal, kako odločilna je bila zanj izbira realne snovi, ki pa jo je transponiral v novo resničnost:

»Res sem se bil poslužil nekaterih modelov — kar je naravno —, a sem jih retuširal in kombiniral z drugimi; kar je tudi naravno. Imenovati Vam jih seveda ne morem...«<sup>31</sup>

Snov iz sodobnega družbenega življenja še bolj prevladuje v romanu *Martin Kačur*, ki ga je Cankar napisal konec leta 1905. V tem tekstu je redko celo metaforično izražanje in drugačno prisposodbljanje. Pravi umetniški simbol se pojavi šele na koncu romana, ob Kačurjevi smrti, ko se srečata umirajoči idealist in »tisti kovač, ki je bil obležal ob cesti s pre-

<sup>31</sup> Franu Vidicu 23. februarja 1905.

*klano glavo*«.32 Vizijo njunega srečanja je težko razumeti drugače kot tako, da bo Kačurjevo začeto, a nedokončano in nepriznано delo za duhovni napredek delavcev in kmetov nadaljeval socialist. Mogoče si je seveda vizijo razlagati drugače, brez futurološke razsežnosti, nikakor pa ne moremo v njej prezreti sporočila o Kačurjevem prizadevanju po osveščanju ljudstva, ki se vključuje v tok naprednega razvoja človeštva. Kakor v prejšnjih romanih izraža torej tudi tukaj simbolni jezik pripovedovalčev idejni svet in njegove poglede na socialno oziroma družbeno razgibanost časa.

Če se zdi, da je stopnjevano zanimanje pripovedovalca za družbene teme iz sodobnega življenja v doslej obravnavanih romanih slabilo pisateljev simbolistični slog, pa Nina nasprotuje takemu pojmovanju odvisnosti literarnega sloga od snovi oziroma tematike. V izrazito impresionističnem romanu, v katerem najdemo vrsto fragmentarnih prizorov iz dna socialnega dogajanja, torej témo, na katero je v vsej razsežnosti opozoril šele naturalizem, so prvine simbolizma sicer maloštevilne, vendar dovolj vidne. V drugem poglavju, v avtobiografski zgodbi iz pripovedovalčevega otroštva, srečamo že znane simbole, npr. klanec kot simbol prostor ali butaro kot simbol sliko. Tukaj je še kratka vložna povest o zavrženem človeku iz mlina, ki pa ima v tekstu zgolj ponazoritveno vrednost. Simbolizem je navzoč v »četrti noči« romana, v opisu cukrarne, ki pomeni simbol neutešljivega, nikoli uresničenega hrepenenja. Takega pomena cukrarna seveda nima samo za svoje stanovalce, kajti v njej je lahko oziroma je še več gostov: »Zakaj velika je in prostorna, cel narod lahko stanuje v nji. In kakor so ji zvesti stanovalci, tako je zvesta njim. Nameri korak, kamor hočeš, mrtvašnica te spremlja...«33 Cukrarna torej ni več samo konkretno poslopje ob Ljubljani, pripovedovalec jo je dematerializiral in dvignil v simbol hrepenenja vseh Slovencev. Velika, mračna hiša je postala pojem za posebno duhovno stanje, ki mu ne moremo ubežati:

»Ni mogoče pobegniti iz mrtvašnice. Ni res, da so debeli njeni zidovi, da je nizek njen strop, da so omrežena njena okna. Razprostira se v brezkončnost; kakor učaran hodi človek, beži, ceste se križajo, vzpenjajo se in se spuščajo, in ko se ustavi truden, ugleda kraj, kjer je bil nastopil svojo pot. Nikjer ni meje, nikjer duri. V svojem srcu nosi mrtvašnico in jo ljubi.«34

Povsem logična in nenaključna je slogovna podoba nedokončanega romana *Marta* iz druge polovice leta 1906. Glede na to, da je pisatelj nameraval ustvariti z glavno junakinjo te pripovedi popolno nasprotje

32 Ivan Cankar, Zbrano delo XIV, 1970, 152.

33 Ivan Cankar, Zbrano delo XIII, 1973, 177.

34 Prav tam, 184.

Francki iz simbolističnega romana *Na klancu*, da je hotel napisati roman, ne *Stimmungsbild*, ni čudno, če so simbolistične prvine v *Marti* neznatne, skoraj neopazne. Pravzaprav gre za eno samo bolj alegorično kakor simbolistično podobo Kristusa pod težkim križem v rdečem plašču. Ta podoba nekajkrat izrazi tisto lastnost junakinje, ki jo v romanu neposredno razkriva samo dogajanje, se pravi, njeno pripravljenost prevzeti nase trpljenje in ga premagovati.

Tudi za roman *Novo življenje* iz leta 1908 lahko trdimo, da v njem ne najdemo simbolov v pomenu simbolistične poetike iz konca 19. stoletja. Tri vložne zgodbe v pripovedi imajo bolj ponazoritveno, pomensko dopolnjevalno vlogo kakor funkcijo simboliziranja. Taka je v prvem poglavju zgodba o razsipnem človeku, ki ga objestnost pripelje v popolno obubožanje in samomor. Podobna ji je avtobiografska zgodba pripovedovalca v petem poglavju. Idejo te zgodbe iz mladih let podoživlja pripovedovalec v neposredni sedanosti. Še najbližja simbolizmu je zgodba o grbcu v šestem poglavju, vendar je njena idejna vsebina v tekstu formulirana tako določno, da z evropskim simbolizmom nima nič skupnega. Prav tako ne zasledimo simbolističnih motivov ali slik v romanu *Milan in Milena* iz let 1912 do 1913. Ne moremo pa prezreti paralelizma v zgradbi te »ljubezenske pravljice«, vzporednega razvrščanja poglavij v simultano multi-lokalni pripovedi, ko npr. eno poglavje opisuje Milanovo, drugo Milenino istočasno dogajanje, vse do zadnjega poglavja, v katerem nastopita oba junaka hkrati in si oba na enak način vzameta življenje. Ta vzporednost dveh močno shematično predstavljenih človeških usod razkriva do skrajnih meja prignani pesimizem Cankarjeve eshatološke misli, izpostavlja idejo, torej nekaj, kar presega konkretno plast romana, čeprav iz nje izhaja oziroma daje konkretni predmetnosti romana višji duhovni pomen.

Ko tako zaključujemo razpravljanje o Cankarjevem simbolizmu, se hkrati zavedamo, da se šele zdaj postavljajo pred nas temeljna vprašanja v vsej svoji zapleteni, mnogoobrazni podobi. Če namreč razumemo nastajanje novega pomena znotraj neke konkretne, čutne resničnosti kot simbolizem ali vsaj približevanje simbolizmu, potem je to slogovno področje pri Cankarju veliko obsežnejše, kakor pa če gledamo nanj v luči simbolistične poetike ob koncu 19. stoletja. Širšemu pojmovanju simbolizma je naklonjen tudi pisatelj sam, vendar v njegovem slogovnem označevanju lastnega dela ni tiste doslednosti, na katero bi se lahko oprli, ko si npr. zastavljamo vprašanje, koliko so osrednji človeški liki v njegovih romanih pravi simboli, koliko ne. Vzemimo za primer najprej novelo *Hlapec Jernej* in njegova pravica (1907). Ko je Cankar dobil realno pobudo za nastanek te novele, je o njeni glavni osebi dejal: »Ta človek je simbol!« Simbol »za

milijone takih, kakršen je on. Iščejo pravico pa ne poznajo poti do nje. Hlapci, ki so sejali, orali, kopali, pa nikdar ne žanjejo zase...<sup>35</sup> In novela je v resnici osredotočena izključno na ta »simbol«, na hlapca Jerneja. Osvobojena je pripovedne širine in pestrosti, opisovanja v njej skoraj ni, oziroma je omejeno na najmanjšo mero. Zunanji predmetni svet ostaja malodane zunaj pripovedovalčeve pozornosti, pa tudi v zgodbo so pritegnjene le tiste osebe, ki so neposredno povezane z Jernejem in njegovim iskanjem pravice. Oblikovalni postopek, v katerem pisatelj tako dosledno usmerja zgodbo k določenemu cilju in se pri tem odpoveduje epski razvejanosti dejanja, stoji nedvomno zunaj realističnega pisanja literature. V tem pogledu bi razumeli pisatelja, ki je Hlapca Jerneja označil za simbolni lik novele, in vse bi bilo v redu in prav, če Cankar ne bi simbolističnih razsežnosti pripisal tudi drugačnim likom svoje pripovedne umetnosti. Ko je npr. pisal Marto, je glavno junakinjo predstavil bratrancu Izidorju takole: »Marta je (vzemi reč simbolično) nositeljica mirne, dela željne, bremena vajene moči, ki more edina rešiti naš narod — ne pa jokava sanjavost in prav tako malo idealna fraza... Ideja je lepa, snov pa je težka.«<sup>36</sup> V nasprotju s Hlapcem Jernejem in njegovo pravico pripoved o Marti ni določno usmerjena k nekemu cilju, vsaj ne v tistih šestih poglavjih nedokončanega romana, ki so se nam ohranila. V zgodbi nastopa vrsta obrobni in manj obrobni oseb, tudi takih, ki z Marto niso tesneje povezane, in pripovedovalec vključuje v roman številne podrobnosti, vključno opise zunanjega sveta. Vse to prispeva k temu, da je zgodba precej razčlenjena, mozaična. Ob koncu tretjega poglavja se enoprarnasta multilokalna pripoved razširi celo v simultano multilokalno dogajanje. Način pripovedovanja zgodbe v romanu je po vsem tem veliko bolj realističen kot pripoved o hlapcu Jerneju, junakinja romana pa naj bi bila po avtorju tako kot glavna oseba novele simbol. Če upoštevamo, da je Cankar glavni osebi dveh tako različnih pripovednih struktur označil za simbolna lika, potem je njegovo merilo za določanje simboličnosti oseb treba nedvomno iskati zunaj umetniške strukture besedila, zunaj načina pripovedovanja. Kot razlaga, ki presega opisano protislovje, se nam ponuja ugotovitev, da Cankar svoje pojmovanje simbolizma navadno povezuje z idejo, z idejno vsebino, ki jo pripovedovalec sporoča bralcu. Da je idejna vsebina pri njem konkretna, izhajajoča iz realnega prostora in časa, dokazujejo njegova pripovedna dela, od zunajliterarnih dejavnikov pa okoliščina, ki je pisatelja v zadnjih letih usmerjala v simbolizem. V za-

<sup>35</sup> Ivan Cankar, Zbrano delo XXVI, 1972, 266.

<sup>36</sup> Izidorju Cankarju 26. oktobra 1906.

četku prve svetovne vojne, ko je na Slovenskem in drugod v Avstriji prevladovalo nespodbudno vzdušje, polno nezaupanja in nasilja, je videl Cankar v zastrtem besednem izrazu edino možnost za svobodno literarno umetnost: »V posebnih časih in razmerah se človeku pripeti, da nehote, nekako prisiljen podeli vsaki stvari, malenkostni in nemalenkostni, čisto nov in določen pomen, ki bi ga tisti stvari nihče in nikoli ne bil prisodil...<sup>37</sup> Še bolj naravnost se je izrazil mlademu Francetu Bevku, ki je imel tisti čas težave z avstrijsko cenzuro: »Prehud izraz imaš, prejasen. Zavij ga, zakrij, saj so tepci in ne razumejo kmalu. Ideja naj bo močna in ne izraz, ta naj udari. Tistim, katerim je namenjeno, bodo že razumeli.«<sup>38</sup> Navedeni izjavi kažeta, da se je simbolistični slogovni konstanti Cankarjevega proznega pisanja pridružila v zadnjem obdobju še družbena resničnost, ki je pisatelja spodbujala k posrednemu besednemu izrazu. Hkrati nas izjavi potrjujeta v spoznanju, ki nas spremlja že od raziskovanja začetkov Cankarjeve proze, da je namreč pisateljev simbolizem v taki ali drugačni obliki neločljivo povezan z njegovim duhovnim svetom, zlasti z njegovo socialnokritično držo in prizadetostjo.

Razmišljanje o Cankarjevem romanu v luči impresionistične in simbolistične poetike nas je tako pripeljalo do naslednjih sklepov:

Impresionizem se je kot poseben način pripovedovanja uveljavil zlasti v Cankarjevi zgodnji, do neke mere še v njegovi dunajski prozi, in to večidel v kratkih ali srednje obsežnih besedilih. V daljših tekstih, ki jih pisatelj imenuje roman, je impresionistična tehnika pripovedovanja značilna le za *Hišo Marije Pomočnice* in *Nino*. V teh dveh romanih je upovedenih več različnih snovnih plasti in znotraj njih prevladuje mozaik situacij, vrsta trenutnih stanj in čutnih vtisov, ki so rezultat razgibane perspektive pripovedovanja, nervozno preskakujoče od predmeta na predmet, od osebe k osebi. Vzporedno s tematskim razslojevanjem se v teh pripovedih odvija postopno krčenje fabule, ki vse bolj postaja fragmentarna, če ne kar obrobna sestavina epskega sveta. Ne nazadnje sodi k slogovnim značilnostim impresionizma še menjavanje gramatične oblike pripovedovanja znotraj ene pripovedi in celo znotraj posameznih poglavij ali večjih odstavkov. Poudariti pa moramo, da krhka, razdrobljena, mnogolična zgradba Cankarjevih impresionističnih romanov ne izključuje socialnih in drugih snovi z dna življenja, na katere je posebej opozoril naturalizem. Prav tako se v pisateljeve impresionistične daljše tekste vključujejo simbolistične prvine, nedvomno zato, ker njihova funkcija ni zgolj

<sup>37</sup> Črtica Šminka (*Ivan Cankar, Zbrano delo XXIV, 1975, 232*).

<sup>38</sup> *Mladika 1922, 29*.

oblikovno estetska. Medtem ko ostaja impresionizem slej ko prej pisateljev ustvarjalni postopek, instrument njegovega tehničnega znanja, posegajo simbolistične podobe v miselno plast pripovedi in jo oblikujejo. Domnevati smemo, da prav spričo omenjenega razločka soobstojanje teh dveh slogovnih smeri v Cankarjevih romanih ne učinkuje moteče ali protislovno.

V celoti je simbolizem zapustil v Cankarjevi prozi veliko globlje sledove od impresionizma. Kot slogovna konstanta v pisateljevem delu je bistveno oblikoval ne le strukturo krajših in srednje obsežnih pripovedi, temveč tudi romanov. Vendar kaže podčrtati, da se zgolj kvantitativno manjši del pisateljeve simbolike približno sklada s poetiko zahodnoevropskega simbolizma, ki izpostavlja iracionalno, pojmovno neizrazljivo, v diskurzivni jezik neprevedljivo vsebino simbolov. Pri Cankarju opazimo namreč že od vsega začetka težnjo po racionalizaciji simbolne govorice, približevanje alegoričnemu, ponazoritvenemu besednemu izrazu. Pri njem zasledimo hkrati proces, v katerem umetniški simboli s ponavljanjem izgubljajo svoj enkratni estetski značaj in se krčijo v algebrične znake. V nobenem primeru pa simboli v Cankarjevi pripovedni umetnosti niso samozadostni, sami sebi namen in cilj, naj že težijo k iracionalnemu, pojmovno neprevedljivemu bistvu ali k alegorični, racionalno jasni govorici. Če bi jih razvrstili po tematski hierarhiji, ki vodi od mistično duhovnega k stvarnemu,<sup>39</sup> bi morali priznati, da pri našem pisatelju ni mističnih simbolov, larpurlartističnih metasimbolov niti abstraktnih simbolnih podob, da pa najdemo pri njem poleg pogoste krščanske simbolike zlasti simbolizacijo človeških likov, živali in predmetnega sveta: pokrajine in ozračja. V tem okviru moramo razlikovati vsebinsko funkcionalne simbole, take, ki aktivno oblikujejo umetniško resničnost literarnega teksta in poglobljajo notranje in zunanje dogajanje, od poetičnih in dekorativnih simbolov, ki ponazarjajo ali samo ponavljajo posamezne situacije in dogodke v pripovedih. Predvsem pa velja ugotovitev, da simbolika Cankarjevih romanov od romana Na klancu prek Križa na gori do Milana in Milene ni brez sporočilne vsebine, naj se že pojavlja v kakršni koli estetski obliki: kot slika ali motiv, kot prostor ali človeški lik. Od individualnega sveta literarnih junakov do socialne in družbenopolitične resničnosti sega vsebinska klaviatura Cankarjeve simbolike, ki se nikoli ne zapira v estetsko samozadostnost. Od zgodnjega obdobja do zadnjih let ljubljanske dobe je simbol pri Cankarju estetska in sporočilna identiteta njegove proze, tudi romanopisne.

<sup>39</sup> Prim. razpravo Petra Fingesteina, *The Six-Fold Law of Symbolism*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Baltimore 4, 387—399.

## РЕЗЮМЕ

Импрессионизм как особая манера повествования проявился особенно в ранней, в определенной мере и во венской прозе Цанкара, в большинстве случаев в коротких текстах и в текстах средней величины. В более обширных текстах, которые Цанкар называет романами, импрессионистическая техника повествования встречается как характерное явление лишь в двух произведениях «Дом Марии милосердной» и «Нина». В этих двух романах сюжетное повествование многослойное и внутри этих слоев преобладает мозаик ситуаций, ряд кратковременных состояний и чувственных впечатлений, являющихся результатом динамической перспективы повествования, порывисто переходящего с предмета на предмет, от одного героя к другому. Наряду с типической многослойностью приходит в этих повествовательных формах и до постепенной редукции фабулы, которая все более и более становится фрагментарной, иногда даже второстепенной составной частью эпического мира. Не из последних стилистических особенностей импрессионизма является и смена грамматических форм повествования внутри одного повествования и даже внутри отдельных глав или больших абзацев. Нужно подчеркнуть, что хрупкое, разъединенное, многообразное построение импрессионистических романов Цанкара не исключает социального содержания из дна жизни, на которую указан натурализм. В большие импрессионистические тексты писателя включаются и символистические элементы, вероятно из-за того их функция не является лишь формально эстетической. Но между тем, как импрессионизм в конечном итоге всегда творческий прием писателя, символистические образы включаются в мыслительный слой повествования и формируют его. Можно предполагать, что в результате упомянутой разницы сосуществование этих двух стилистических направлений действует в романах Цанкара как помеха или противоречивый элемент. В общем символизм оставил в прозе Цанкара гораздо более заметные следы чем импрессионизм. Символизм как стилевая константа в творчестве писателя не формировал коренным образом лишь структуры коротких повествовательных форм и форм средней величины, но и романов. Однако в связи с этим надо подчеркнуть, что лишь меньшая часть писательской символики в какой то мере отвечает поэтики западноевропейского символизма, выставляющего на первый план иррациональное, в понятийном смысле невыразимое, в дискурсивный язык непереводимое содержание символов. У Цанкара можно уже со самого начала замечать тяготение к рационализации символической речи, тяготение приблизиться к аллегорическому, наглядному словесному выражению. У него можно обнаружить наряду с этим и процесс, в котором художественные символы в повторениях теряют свое единственное эстетическое значение и редуцируются до алгебраических знаков. Ни в коем случае символы в повествовательном искусстве Цанкара не являются самодовлеющими, целью самой по себе, несмотря на то, если они тяготеют к иррациональному, понятийно непереводимому существу или к аллегорической, рационально ясной речи. Классификация символов по тематической иерархии, которая распространяется от мистически духовного до реального, привела бы нас к заключению, что у нашего писателя не встречаются мистические символы, ни ларпурлартистические метасимволы, ни абстрактные символы, ни мистические образы, и что у него можно найти наряду с часто встречающейся



христианской символикой особенно символизируют человеческих образов, образов животных и предметного мира: пейзажа и неба. В этих рамках надо различать содержательно функциональные символы, активно формировавшие художественную реальность литературного текста и углубляющие внутреннее и внешнее действие, от поэтических и декоративных символов, которые представляют или только повторяют отдельные ситуации и происшествия в повествовании. Прежде всего мы должны констатировать, что символика романов Цанкара от романа «На улице бедняков» и «Креста на горе» до романа «Милан и Милена» не без коммуникативного содержания несмотря на то, в какой эстетической форме она появляется: как образ или мотив, как пространство или человеческий лик. Клавиатура символики Цанкара распространяется от индивидуального мира литературных героев до социальной и общественно-политической действительности, она ни в коем случае не замыкается в эстетическую уединенность. От ранних дней до последних годов люблянского периода символ у Цанкара эстетическая и коммуникативная идентичность его прозы, в том числе и романов.