

Cankarjev roman *Milan in Milena*, prvi slovenski pravljичni roman

ALOJZIJA ZUPAN SOSIČ

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva cesta 2,
SI – 1000 Ljubljana, alojzija.zupan-sosic@guest.arnes.si

1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article

Cankarjev deseti roman *Milan in Milena* (1913) zaznamuje žanrske, zgodbene in pripovedne inovacije. Ni samo prvi avtorjev pravljичni roman, pač pa je tudi prvi slovenski pravljичni roman, katerega pravljичnost določa simbolistična estetika s poetično lepoto in sugestivnim hrepenenjem. Medtem ko pravljичna perspektiva zaobseže predvsem idealizacijo pravljice kot drugega (lepšega in boljšega) sveta, sestavljata pravljичni okvir dve lastnosti, tj. pravljичni začetek in selstvo. Poleg žanrskih novosti so pomembne tudi zgodbene in pripovedne inovacije: med prvimi npr. ljubezen kot vrhovna vrednota in pot do spoznanja ter samota in dolgčas kot obliki plemenitega individualizma; med drugimi pa kritika kapitalistične družbe skozi optiko moškosti in ženskosti ter zgodbeni paralelizem oziroma paralelizem moške in ženske perspektive.

Cankar's tenth novel *Milan and Milena* (1913) is marked by genre, story and narrative innovations. It is not only the author's first fairy-tale novel, but is also the first Slovenian fairy-tale novel, the fairy-tale of which is determined by symbolist aesthetics with poetic beauty and suggestive longing. Whereas the fairy-tale perspective encompasses the idealisation of the fairy-tale as another (more beautiful and better) world, the fairy-tale framework consists of two qualities: the fairy-tale beginning and relocation. Beside genre innovations there are important story and narrative innovations: love as the supreme value and symbolist element, longing as a way out of modern nihilism, loneliness and boredom as a signifier of noble individualism, critique of capitalist society through the optics of masculinity and femininity, and the narrative parallelism or parallelism of the male and female perspective.

Ključne besede: sodobna literarna pravljica, simbolistična estetika, pravljичna perspektiva, žanrske, zgodbene in pripovedne novosti

Key words: contemporary artistic fairy-tale, symbolist aesthetics, fairy-tale perspective, genre, story and narrative innovations

Ivan Cankar je svoj roman *Milan in Milena* podnaslovil z oznako ljubezenska pravljica. Izmed desetih romanov je samo trem dopisal podnaslov, prav zadnji roman pa je podnaslovil z literarnovrstno oziroma žanrsko oznako pravljica. V članku¹ me bo zato zanimalo, za kakšno vrsto pravljice gre in zakaj lahko roman

¹ Raziskava je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0265, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

poimenujemo pravljlični roman. Inovativnosti Cankarjeve žanrske izbire se ne bom posvetila le zato, ker gre za prvi tovrstni Cankarjev roman, ampak tudi zaradi tega, ker je *Milan in Milena* prvi pravljlični roman na Slovenskem; pri tem pa bom pozorna tudi na zgodbene in pripovedne novosti.

Do desetega² romana *Milan in Milena* (1913) si je Ivan Cankar (1876–1918) že pridobil status odličnega pripovednika in inovativnega romanopisca, čeprav je bil del slovenske kritike in javnosti do njegovih literarnih del še vedno zadržan. Do zadnjega romana pa kritika³ ni bila samo zadržana, ampak je bila pretežno negativno nastrojena. Bernik (1974: 357) iz ocen v revijah in časopisih ter drugih odmevov povzame ugotovitev, da naša kulturna javnost romana ni sprejela pozitivno; sprejela ga je celo bolj odklonilno kot npr. zbirko *Volja in moč* pred dvema letoma. Naj kot zanimivost omenim še ugotovitev, da se različnost mnenj tokrat ni izražala le med predstavniki idejno različno usmerjenih skupin, temveč se je drugačnost gledanja na Cankarjeva dela pokazala celo znotraj sorodno misleče skupine publicistov, npr. med Henrikom Tuma in Albinom Prepeluhom, sodelavcema socialistične revije *Naši zapiski*, v kateri je prvi napisal izrazito negativno kritiko zadnjega Cankarjevega romana, drugi pa pozitivno. Z današnjega stališča se zdi absurdno, da so obtožbe v večini kritik pravzaprav zgolj ponovitve očitkov, ki jih je Cankarjevo leposlovje moralo prenašati vse od začetka, in so se kot dolgočasne repetitive zlivale tudi po *Milanu in Mileni*, Cankarjevi 25. knjigi: proslavljanje visoke obletnice Cankarjevega ustvarjanja ob izidu tega romana je bilo zato zaznamovano z grenkim priokusom že videnegega.

Ko je Cankar s prvima knjigama, *Erotiko* in *Vinjetami* (1899), razvil svoj slog v odprtih osebnih položajih, zunaj obeh veljavnih miselnih sistemov druge polovice 19. stoletja, tj. izven liberalističnega pozitivizma in krščanskega dogmatizma (Paternu 1989: 94), si je nakopal permanentne očitke predstavnikov prav teh dveh sistemov. Tako so mu tudi ob izidu 25. knjige *Milan in Milena* spet očitali »stari pesimizem« ter nepovezanost vsebine in nerazvidnost sporočila. Medtem ko mu

² Ivan Cankar je najbolj (pri)znan kot dramatik in pisatelj kratke pripovedi; status romanopisca se v slovenski javnosti gradi postopoma in nesistematično. Napisal je deset romanov: *Tujci* (1901), *Na klancu* (1902), *Hiša Marije Pomočnice* (1904), *Gospa Judit* (1904), *Križ na gori* (1904), *Martin Kačur* (1906), *Nina* (1906), *Marta* (nedokončan roman, pisal ga je od 1904 do 1907), *Novo življenje* (1908), *Milan in Milena* (1913). Čeprav so bili Cankarjevi romani v preteklosti označeni tudi z etiketo povest ali novela, sem jih s pomočjo sodobne definicije romana v študiji *Deset romanov Ivana Cankarja in sodobna definicija romana* (2020) označila za romane.

³ Kot pri kritikah prejšnjih Cankarjevih del moramo tudi ob novih pisateljevih delih ugotoviti nemoč literarne kritike, da bi se spopadla s pravimi problemi svojega interesnega področja, da bi literaturo obravnavala kot literaturo. Pri *Volji in moči* so se npr. ocenjevalci bolj ustavljali ob temeljni filozofsko psihološki dilemi človeka, pri *Milanu in Mileni* bolj ob psihološko etičnih in celo vzgojnih vprašanjih kakor ob umetniški problematiki del.

Roman so primerno označili uveljavljeni cankarologi šele kasneje. Zaradi omejenosti svojega prispevka jih samo na kratko omenjam: France Bernik je o njem pisal na več mestih v okviru simbolističnega iskanje lepote duše ter razumevanja čutne in duhovne ljubezni (npr. v monografijah *Tipologija Cankarjeve pripovedne proze*, 1983; *Ivan Cankar* 2006), Janko Kos v *Primerjalni zgodovini slovenske književnosti* (1987) ter Erwin Köstler v spremni besedi k nemškemu prevodu romana.

J[ože] D[ebevc] v odklonilni kritiki v *Domu in svetu* očita napačno uresničitev hrepenenja v fizični smrti človeka, ki bi moralo vendarle biti (katoliško) hrepenenje po onostranskem življenju, mu nepodpisani B. v goriški *Soči* (Bernik 1974: 344–347) očita, kako je celotno sporočilo romana zgolj to, da je spolno življenje eden najvažnejših človeških pojavov. Recenzent⁴ se neprijazno posmehuje kar vsem Cankarjevim delom, ko ugotavlja, da ga rade berejo le dame in mladi fantje, ter izpostavlja njegovo mazaštvo in alkoholizem; omeni celo govorico, da mu manjka eno kolesce v glavi. Očitki o nepovezanosti oziroma razdrobljenosti zgodbe in nejasnosti sporočila se pojavijo tudi v nepodpisani kritiki (najbrž je avtor Fran Ilešič: Bernik 1974: 353–355) v *Slovanu*, le da se v tej kritiki podobni očitki končno povežejo še z uvidom o posebnostih Cankarjevega sloga: v tem romanu je to spoj realističnosti in sanjave romantike ter lirike in satire. Anonimni kritik je pokazal svojo razgledanost tudi z ugotovitvijo, da pravljica ni klasična in da je ne moremo primerjati z znanimi modeli, ni pa znal izpostaviti pravljичnosti kot posebnosti tega romana. V nadaljevanju bom naredila prav to: raziskala bom značilnosti pravljice in jih povezala s pravljичnostjo simbolizma, hkrati pa osvetlila inovacije novega žanra Cankarjevega romanopisja, tj. pravljичnega romana.

Poimenovanje pravljica v Cankarjevem pripovedništvu ni novo, pojavilo se je že znatno pred *Milanom in Mileno*. Jožica Čeh (2001: 88) ugotavlja, da Cankar ni pisal pravljic v smislu pripovednih vrst, a je izraz pravljica nekajkrat zapisal v naslov in podnaslov svoje črtice, novele in romana. To se je zgodilo (Čeh 2001: 92) v Cankarjevi noveli *Kralj Malhus* (1901), zbirki novel in črtic *Knjiga za lahkomišne ljudi* (1901), obravnavanem romanu *Milan in Milena* (1913) ter črtici z naslovom *Pravljica* (1910). Novela *Kralj Malhus* je nastala že leta 1899, s pravljичnim naslovom V daljni deželi za zbirko *Onkraj življenja*, v korespondenci pa jo je pisatelj imenoval sentimentalna pravljica, ki je kasneje kot *Kralj Malhus* izšla v knjigi napadanih pripovedi – *Knjiga za lahkomišne ljudi* (1901); celotna zbirka je bila sprva naslovljena *Pravljice za lahkomišne ljudi* (Voglar 1968: 296). Koliko je ta novela vplivala na nastanek obravnavanega romana, ni raziskano, dejstvo pa je, da je novela res pravljичno obarvana in v njej poteka napad na dvojno spolno moralo in karikirano politično avtoriteto. Pomenljivo pa je poimenovanje literarnih oseb, saj že v tej noveli nastopata Milan in Milena: oblastni kralj se namreč zaljubi v lepo deklico Mileno, ki pobegne z Milanom. Milan in Milena se pojavita kot literarni osebi tudi v povesti *Potepuh Marko in kralj Matjaž*. Vložena ljubezenska zgodba o Milanu in Mileni ima pravljичni začetek in številne druge pravljичne prvine, zato

⁴ Recenzent očita romanu tudi fragmentarnost, iz česar lahko, tako kot tudi iz ostalih izjav, sklepamo o njegovi nepoučenosti o značilnostih moderne književnosti, med katerimi je bistvena prav razpršenost razpoložjenj, vtisov in motivov. Da je popolnoma nepoučen o slovenski literarni sceni in da tudi ne zna oceniti kvalitete pravkar natisnjenih del, dokazuje njegova trditev, da je dosti bolj (kot *Milan in Milena*) kvalitetna povest *Naša vas* Antona Novačana, ki je povsem povprečno besedilo, zaznamovano z didaktičnostjo in religiozno monolitnostjo. Glede na ponavljanje podobnih recepcijskih ugotovitev v različnih kritikah, ki odražajo takratno družbeno in kritično situacijo, bi bila dobrodošla raziskava (kritičnega) vrednotenja zadnjega Cankarjevega romana, hkrati pa tudi vseh ostalih – sama je zaradi prostorske omejenosti svoje študije ne morem izpeljati.

ima najbrž celo več povezav z romanom *Milan in Milena* kot omenjena Pravljica. Za razlago pravljичnega romana *Milan in Milena* je pomembna še črtica *Pravljica*, ki pravljичni perspektivi pridruži družbeno kritičnost v obliki satire, zato bi lahko to črtico poimenovali tudi socialna pravljica. V njej je pisatelj, tako kot v svojih političnih spisih, kritiziral posmehljiv odnos do umetnika: čeprav družba meni, da ustvarjanje umetnosti ni »pravo delo«, Cankar v socialistični maniri predstavi umetnika kot »kulturnega delavca«, ki si prav tako kot ostali delavci zasluži svoje delovne pravice in dostojno plačilo.

Strinjam se s Čeh (2001), da je Cankar v svoji literaturi pogosteje kot vrstno oznako pravljica⁵ uporabil pravljичno perspektivo oziroma preskočil iz realnosti v sanjski svet, pač v skladu s svojim literarnim programom subjektivizma v *Epilogu*, kjer piše o tem, da so oči pokorne duši in njeni lepoti, torej ne vidijo samo realnosti, pač pa tudi izven vsakdanjih resnic. Dodajam še trditev, da je poleg pravljичne perspektive v njegovih »pravljичnih« besedilih večinoma prisoten tudi pravljичni okvir, kar je značilno tako za omenjeno črtico *Pravljica* kot tudi za roman *Milan in Milena*. Glede na to, da se pravljичnemu okvirju in pravljичni perspektivi v romanu *Milan in Milena* pridruži še avtorjeva vrstna oznaka (ljubezenska pravljica je podnaslov), je še toliko več možnosti za analizo tega romana kot pravljичnega romana. Najprej se je potrebno vprašati, kot sem predlagala na začetku študije, za katero vrsto pravljice gre oziroma katere značilnosti pravljice so v tem romanu prisotne. Glede na delitev pravljice na ljudsko in umetno, v okviru obeh pa še na tradicionalno in sodobno, je povsem jasno, da gre za sodobno umetno pravljico, poimenovano sodobna literarna pravljica, ki pa ima še dve značilnosti ljudske pravljice, pravljичni začetek in selstvo,⁶ analizirani kot sestavini pravljичnega okvirja.

Pravljичnost *Milana in Milene* je torej potrebno navezati na literarno pravljico, ki se v 20. stoletju imenuje tudi moderna ali sodobna pravljica. Ta je elemente ljudske pravljice preoblikovala primerno svojemu sporočilu tako, da je največkrat notranji harmonični red sprevrnila v bivanjsko negotovost modernega subjekta – v Cankarjevem romanu se ta izraža v identitetni krizi naslovnih likov, ki se ob cikličnem osveščanju sprašujeta, kdo sta, kam gresta, kaj delata, in ljubezenskem hrepenenju. V sodobni pravljici se namreč na pomembnejši pravljичni element običajno prilepi njegovo nasprotje, tako da se skozi zgodbo počasi relativizira ljudska pravljичnost, ki pa ni na ta način nikoli popolnoma izbrisana. Formula sodobne literarne pravljice (Zupan Sosič 2000: 315–316) je namreč zmanjševanje pravljичnosti zaradi vdora

⁵ Slovenska literarna veda (Tancer Kajnih 1993: 8) termin pravljica samoumevno enači z ljudsko pravljico, kar pa spet zoži njeno recepcijsko polje večinoma na otroško občinstvo. Poimenovanje pravljica se še danes lahko zamenjuje s pripovedko, kar se je v preteklosti dogajalo z bajko. V slovenski publicistiki je Kobe (1987: 109–164) dokazala ohlapnost poimenovanja za »nerealistično« pripoved, kjer prevladuje temeljni termin pravljica. Sinonimno se pojavljajo še naslednji izrazi: sodobna pravljica, moderna pravljica, fantazijska pravljica, domišljajska zgodba, domišljajska pripovedka. V študijah o pravljici nekateri raziskovalci uporabljajo termin knjižna pravljica, uveljavljena pa je tudi delitev umetne pravljice na pravljico in fantazijsko pravljico oziroma pravljico in čudežno pravljico.

⁶ Alenka Goljevšček obravnava selstvo v knjigi *Pravljice, kaj ste?* (1991: 60–68) kot eno izmed vrednostnih stalnic ljudske pravljice. Ta je značilnost pravljичnega junaka, ki se odpravi na pot zaradi različnih pravljичnih motivacij, in se seli toliko časa, da opravi svojo nalogo.

sodobne problematike oziroma njuna nova (medbesedilna) povezava. Na podoben način sta v Cankarjevem romanu modificirani tudi značilnosti ljudske pravljice, tj. pravljичni začetek in selstvo.

Pravljичni začetek (»V samoti, med gorami in gozdovi, je živel otrok«; Cankar 1974: 135), ko se čas in prostor omenjata le kot nekaj univerzalnega, lahko razumemo kot del pravljичnega okvirja v smislu osvoboditve zgodovinskih pojmov sedanjega in preteklega – to osvoboditev v pravljici razumeta Klotz (1970: 4) in Lüthi (1947: 6) kot gibalno, ki naredi v pravljici čudežno za nekaj povsem naravnega in razumljivega. Ljudska pravljica se mora namreč čimbolj oddaljiti od empirične resničnosti, da bi se dokopala do harmonične slike sveta (Horvat 1986: 344), hkrati pa ne sme dopustiti, da se izgubi povratna zveza s to resničnostjo. Selstvo, druga lastnost ljudske pravljice, postane v *Milanu in Mileni* pomembno gibalno narativnega toka, ki je tudi v ljudski pravljici kategorija za »odpiranje« prostora in časa. Dom je namreč ravnotežje, mirovanje, vsakdanjost; pot pa je avantura, srečanje ali dogajanje. Tudi v *Milanu in Mileni* odhaja Milan (Milena se sicer ne seli po zunanjih prostorih, ampak po različnih čustvenih in intelektualnih stanjih) na pot brez načrta, kamor ga nese hrepenenje, in pri tem upošteva pravljичno logiko, ki uči, da lahko izgubljeno najdeš samo, če potuješ. Cankarjev roman je tu sodobnejši zaradi drugačne motiviranosti potepanja, saj Milana na pot (Mileno pa na pot po svojih identitetnih postajah) ne žene pravljična naloga, pač pa hrepenenje. Čeprav gre za sodobni lik tudi pri Mileni, še vedno oba delujeta kot pravljična junaka, torej kot medija notranjih sil, zaradi katerih ne moreta biti subjekta⁷ v pravem pomenu besede, saj ju usmerjajo »neznane sile« (teh ne razumeta tudi zaradi svoje pubertete), katerih izvori povzročajo v njima pravo identifikacijsko krizo.

Da Cankar preigrava elemente ljudske in umetne pravljice, dokazuje tudi avto-refleksivnost znotraj samega romana, saj v njem kar osemkrat omeni izraz pravljica (tudi sinonimno z bajka) oziroma pravljičnost, pojasni pa tudi, da je resnica dostopna le v pravljici, saj je ta edini svetli prostor, v katerem lahko spregovori srce brez greha, hudobije in hinavščine, hkrati pa je v pravljici vse dosegljivo in verjetno. V navedenem odlomku⁸ je s pravljico povezana tudi bistvena komponenta hrepenenja, tega stalnega gibala Cankarjevih literarnih oseb, ki se skoraj poistoveti

⁷ Tudi ta lastnost je dokaz (poleg ostalih) za pravljičnost tega romana, ki jo kmalu nadgradi njeno nasprotje: racionalna motiviranost Milanovega in Mileninega samospraševanja. Ta je najbolj nepravljični element, saj je v ljudskih pravljicah že vnaprej jasno, da človek sam ne zmore nič; če ga naselijo magične onstranske sile (Goljevšček 1991: 124), zmore vse, zato je v pravljici odpade racionalni dvom v svoje poslanstvo.

⁸ »Imel je obilo knjig, ki jih je bral verno od začetka do konca, posebno tiste s podobami. Pripovedovale so o neznanih ljudeh, o daljnih krajih in davnih časih. Čudežne zgodbe o življenju, ki je onkraj vsega spoznanja, onkraj morja in onkraj zvezd. Vse je tam dosegljivo, vse je verjetno. Kaj je bajka, kaj pravljica? Vsa resnica je edinole v pravljici in v bajki. Tam govoré ljudje, kakor govori samo srce; brez greha, brez zle misli in hinavščine. Tam je junaštvo, ki gleda smrti v obraz in se ji smeje: tam je nedolžnost, ki strmi pohujšanju v lice in ga ne razume. Tam so silna, bučna mesta, so ceste, so palače — človek hodi, kam bi pogledal? Tam je solnce vse višje, tam sije nebo vse jasnejše. V gostih, pisanih gručah hodijo ljudje, čudno so oblečeni, tuji so obrazi. To so ljudje, ki živé svoje neznano življenje na zvezdah, na luni. Ti ljudje ljubijo, sama ljubezen je njih beseda, zaradi ljubezni živé in trpé in umirajo. Kaj je ljubezen?« (Cankar 1974: 137)

z besedo ljubezen, tako da bi lahko Milanovo in Milenino hrepenenje (kar narekuje že oznaka ljubezenska pravljica) imenovali ljubezensko hrepenenje ali hrepenenje po ljubezni. V skladu z idealizacijo razume pripovedovalec pravljичno kot drugo življenje, tisto, ki je edino vredno življenja, a se hkrati tudi zaveda, da tega življenja ni, zato se fatalistično vda v usodo, ko življenje poimenuje burka:

Že tedaj, ko je sanjal o sijajnem razmahu velikomestnega življenja in trepetal ob teh sanjah, je bil namenjen, da plane v tisto življenje, bodi si kakoršnokoli, ali čist studenec, ali žabja mlaka. Nič 'iskanja' več, nič spominov na tisto pravljичno 'drugo' življenje, nič koprnenja 'iznad sebe'! Udati se v to, kar je in kar najbrž ne more biti drugače! Smejmo se burki in ne mislimo na zaželeno tragedijo! (Cankar 1974: 190)

Že pred romanom *Milan in Milena* je pripovedovalcu in hrepenenjskim osebam pravljica pomenila svet resnice in poetične lepote, pravo nasprotje grdi in nepravilni resničnosti. V uvodu novele *Kralj Malhus* je namreč zapisano, da je pravljica vir očarljive lepote ter prostor ustvarjalne svobode in neusahljive domišljije, zato je resničnejša kot življenje. Pravljico je avtor povezal tudi z ontološko pojmovanim hrepenenjem in sanjami, ki vznikajo iz trpljenja in bolečine. Ob povezavah med pravljico in njeno resničnostjo, sanjami in hrepenenjem, je Cankar v tej noveli takole opozoril na simbolnost pravljice:

Ne misli, da so izmišljene tiste pravljice, ki jih pripovedujejo sanj pijani ljudje. Zlati sadovi na srebrnih vejah, začaranih kraljičen beli obrazi z velikimi sentimentalnimi očmi, zaljubljenе rože in stari kralji z rdečimi nosovi – to ljubica moja niso izmišljene stvari. Tam je še vse kaj drugega, – tam je vse, o čemer sanjaš, kadar ti je težko pri srcu. (Cankar 1968: 213)

Misel o pravljici kot najbolj poetični obliki namreč ni nova, je samo nasledek romantičnega prepričanja, da določa poetičnost oziroma estetskost (romantične) poezije nasploh. Pravljica kot rafinirana, visoko estetska literarna vrsta za odraslega bralca se je razcvetela zlasti v nemški romantiki (Čeh 2001: 87), v kateri je pesnik in teoretik romantične poezije Friedrich von Hardenberg Novalis določil poetičnost s posebno mero pravljичnosti oziroma svobodne domišljije kot bistvo romantične poezije, pravljico pa uvrstil v kanon poezije. Takšna pravljica, ki izvira iz subjektivnih sanj in želja, predvsem pa iz svobode in ustvarjalne domišljije, se je znova razcvetela v obdobju simbolizma.

Kot Čeh (2001: 87) tudi sama vežem Cankarjevo razumevanje pravljice na simbolistično⁹ estetiko. Ta je pravljичni svet enačila s poetično lepoto in popolno svobodo, pravzaprav z oddaljeno deželo, osvobojeno vsakdanjih banalnosti. Cankarjevi liki vstopajo v simbolistično pojmovanje subjektivne lepote skozi vrata hrepenenja, sanj, polbudnega stanja, omamljenosti, posebne vznesenosti ali prepleta več razporeženj oziroma stanj naenkrat. Tako Milan že na začetku romana hrepeni

⁹ Prav simbolistična poetika je tisto sidrišče za definicijo pravljичnosti, ki lahko zadostuje za sodobno žanrsko določitev, katera vedno upošteva žanrski sinkretizem, torej ne samo pravljice, pač pa tudi druge žanre v romanu. Simbolistična estetika z vodilom sugestije namreč dopušča, da iz definicije pravljичnosti »izpadejo« tradiciionalni čudežni dogodki. Če za tradicionalno pravljico velja, da jo poleg pravljичne perspektive, pravljичnega uvoda in motiva selstva določajo tudi pravljичni ali čudežni dogodki, pa lahko sodobno simbolistično pravljico določimo bolj ohlapno, torej tudi brez čudežnih primesi.

po lepoti in ljubezni, ko omamljen od poletne vročine in dražljivih vonjev narave sanjari o pravem življenju. V svet simbolistične lepote stopi skozi vizijo belih rok, ki ga popelje v vznesenost do izgube zavesti, sredi noči pa ga sladko-strašno kopnenje prebudi iz divjih sanj, da trepetajoč in jokajoč odpre okno in skoči na vrt v dišeče lilije; najdejo ga šele zjutraj, sopečega in krvavečega, a z odprtimi ustnicami kot za poljub in razprostrtimi rokami kakor za objem. Tudi Milena vstopa v simbolistično estetiko skozi hrepenenje in posebna stanja, ki pa so dosti bolj zastrta in prekrita s samospraševanji o morali in resnici:

Ali vse, njene oči, njene ustnice, njene misli, njene besede in vse njeno nehanje je bilo kakor velik pisan prt, pod katerim je bilo nekaj drugega, tujim očem skritega, nikomur razumljivega, lakomno zaklenjenega. (Cankar 1974: 161)

V odnosu do pravljичnih motivov se zrcali Cankarjev subjektivizem, saj je z njimi ravnal povsem svobodno, kar dokazuje že to, da ni napisal dela, v katerem bi bile pravljичne poteze prevladujoče, ampak je v omenjenih besedilih vzpostavil (le) pravljичni okvir in pravljичno perspektivo. Sanjsko-pravljичni motivi omogočajo Cankarju v različnih besedilih preplesti realnost in pravljичnost ter vzpostaviti sugestivnost: estetika sugestije pa je temeljna enota simbolistične poetike. Za pesniški jezik simbolizma (Paternu 1989: 99) je namreč značilno to, da ni hotel več biti jezik opisovanja in razlaganja, jezik dokončnega imenovanja reči in eksaktnega označevanja. V ta namen tudi ni uporabljal t. i. dogovornih ali konvencionalnih simbolov, pač pa umetniške ali nakazovalne¹⁰ simbole, ki so polisemični; Marcel Raymond je simbolistične simbole zaradi tovrstne večpomenskosti imenoval polivalentni simboli (Paternu 1989: 103). Cankarjev subjektivizem v odnosu do pravljичnosti in hkrati tudi do simbolizma pa se ne kaže samo v vzpostavljanju pravljичnega okvirja in pravljичne perspektive ter sugestivnosti kot skupnega imenovalca, pač pa tudi v posebnem razmerju različnih prvin, saj se sugestivni pravljичni svet zapolnjuje z ironijo in satiro do političnih in cerkvenih avtoritet.

Prav na tej točki, kjer sem pravljичnost obravnavanega romana navezala na pravljico simbolistične poetike in torej razložila, da gre za sodobno (simbolistično) literarno pravljico ter s tem utemljila prilastek pravljični, je upravičeno vprašanje, ali je obravnavano besedilo res roman. Vprašanje o vrstni oznaki Cankarjevih daljših pripovedi je že zelo staro: več kot sto let, torej že od izida njegovih romanov, se literarna kritika in literarna veda ukvarjata z nihanjem med oznakami povest, novela in roman. Tu ne gre samo za dilemo sočasne ali naknadne definicije, ki se

¹⁰ Nakazovalni simbol je v tem romanu vsekakor lilija, ki poleg »konvencionalnega« pomena čistosti in nedolžnosti prinaša povsem nove, dekadence konotacije. Čeh (2003: 56) omenja, da je kot krščanski simbol deviškosti zapisana v *Hiši Marije Pomočnice*, ko Malči takoj ob vstopu v bolnišnico zagleda podobo device v beli halji z lilijami v laseh. Podoba lilije je po njeno doživela popoln preobrat v romanu *Milan in Milena*, saj se je iz podobe nedolžnosti spremenila v podobe največje pohotnosti. Milan namreč v svoji razklanosti med telesom in dušo doživlja premoč telesa in čutnosti in takrat ga v metafori obvladuje »žival«. Zelo pomemben simbol je tudi šminka na duši, ki izpostavlja maskiranost vsega in vseh, torej tudi duše. Najbrž je Cankarjeva zmožnost odstiranja mask tako karakterni kot tudi epohalni lastnost: Matajč (2017: 611) ugotavlja, da se je dunajska moderna veliko ukvarjala prav z odstiranjem maske.

običajno razlikujeta zaradi različnih meril preteklosti in sedanjosti, pač pa za posebnost slovenskega označevanja v času moderne, ki ni ponotranjilo protejskosti¹¹ romana kot najpomembnejše literarne vrste sodobnosti. Prisotnost najbolj tipične romaneskne lastnosti – sinkretizma – vsekakor pritrjuje tezi, da je *Milan in Milena* roman, saj sta v njem prisotna zvrstni in žanrski sinkretizem (več o obeh v Zupan Sosič 2017: 229–237); zaradi avtorjeve lirске naravnosti in naklonjenosti simbolizmu in delno tudi dekadenci prevladuje lirizacija. Roman ne ustreza sodobnim kriterijem romaneskne identitete samo po sinkretičnosti, ampak tudi glede formalnih kriterijev, tj. proznosti, epskosti in formalnem obsegu.

Kljub temu da se do moderne pri nas še ni izkristaliziralo spoznanje, kako je za slovenski roman najbolj tipična značilnost ravno kratkost, je Cankar svoja besedila brez zadrege poimenoval romane, kot da bi se te zgodovinsko pridobljene izkušnje že zavedal. Vseh deset romanov, torej tudi zadnjega,¹² je namreč v času pisanja, predvsem pa pred objavo in po njej, imenoval roman, čeprav je tudi sam večkrat nihal med poimenovanji. Medtem ko so ostali za njegove romane uporabljali izraze povest, novela in roman, je sam vsaj enkrat pri vsakem romanu uporabil oznako roman. Menim (Zupan Sosič 2020a: 147), da odločitev za to moderno oznako na začetku 20. stoletja dokazuje njegovo zavedanje o netradicionalnosti lastnih romanov, saj je takrat oznaka roman pomenila moderno (in za nekatere Slovence tudi pohujšljivo), povest pa tradicionalno literarno vrsto. Kljub avtorjevemu označevanju svojih daljših pripovedi za roman pa so v času izida njegove romane največkrat poimenovali povest, nekajkrat tudi novela. Najbrž je označevanje delovalo po splošnem principu, saj je bilo takrat vrstno poimenovanje bolj naklonjeno izrazu povest. K temu sta prispevala dva razloga. Prvi izhaja iz prepričanja, da je roman lahko le epopeja (ki pa je Slovenci nismo imeli), katerega posledica je poenostavljena definicija »povesti kot slovenske variante romana« (Hladnik 1991: 40–43). Drugi razlog je moralizatorske narave, saj se je katoliško obarvana literatura zaradi erotične tematike romana (ta je bila v zadnjem Cankarjevem romanu še posebej kritizirana), zlasti v okviru Mohorjeve založbe, rajši odločala za termin povest kot »moralno neoporečno« vrsto.

S stališča sodobne literarne vede je zadnji Cankarjev roman nesporno roman, česar se je zavedal že avtor in ga tako označeval. Glede pravilne vrstne oznake je

¹¹ Ne samo roman, tudi definicija romana je protejska, zato evropsko-ameriško tradicijo poimenovanja povzemam s sodobno (prehodno) definicijo (Zupan Sosič 2020a: 145): roman je zaradi svoje odprte, prožne in nedoločljive identitete opozicijska literarna vrsta; opozicijsko stališče si ni izbral samo do literarnovednih pravil, ampak tudi v razmerju do družbe, kulture in bralcev. Je daljša pripovedna vrsta s prevladujočo epsko oziroma pripovedno strukturo, najpogosteje zapisana v prozi, čeprav obstajajo tudi kratki, esejizirani, lirizirani in scenarizirani romani ter romani v verzih; edina razvojno neproblematična lastnost je sinkretizem.

¹² Cankar ni svoje pripovedi od vsega začetka imenoval roman, npr. Kraigherju piše v dveh pismih povsem drugačni opredelitvi. V 34. pismu imenuje pripoved povest, v 38. pismu pa roman: »Roman Milan in Milena se bliža koncu, ali tako počasi, da ne vem, če ga bom ob Novem letu že oddal. To je tista prokleta vestnost, da zaradi enega samega stavka po celo uro dirjam okoli mize in že sproti zakadim ves honorar.« (Cankar 1972: 88–90), medtem ko založniku Schwenterju spet označi svoje delo kot roman, ko ga prosi za predujem (Cankar 1971: 239): »Prosim Te uljudno, ako Ti je mogoče, 200 kron na račun romana Milan in Milena.«

imel pač smolo, saj slovenska literarna kritika in literarna veda ob izidu romana nista imeli dovolj znanja in poguma za pravilno označitev. Boj med oznakami povest in roman torej ni odsev časovne razlike ali naknadne klasifikacije, ampak bolj slovenska posebnost: skozi optiko dunajske moderne in evropskega simbolizma si je ta roman že ob izidu, tj. leta 1913, zaslužil oznako roman, ki je bila takrat pogosta in celo nevtralna odločitev za podobna besedila. Naj na tem mestu pohvalim Cankarjevo razgledanost in vztrajnost, saj je kljub vsiljevanju »napačnih« vrstnih oznak do zadnjega romana vztrajal pri oznaki roman. Najbolj pohvalno pa je dejstvo, da je poleg novih tem, idej in miselnosti ter pripovednih tehnik, modelov in načinov sistematično vnašal v pusto slovensko romaneskno pokrajino vedno nove žanre (več o tem v Zupan Sosič 2020a: 136–153), tokrat pravljичni roman. *Milan in Milena* namreč ni samo Cankarjev prvi pravljичni roman, ampak je tudi prvi pravljичni roman na Slovenskem. To dejstvo je še toliko bolj pomembno, saj je ravno pravljичni roman v slovenski tradiciji redek¹³ romaneskni žanr, čeprav vedno prinaša pomembne novosti in različne estetske konotacije, npr. v pravljичnih romanih *Povest o dobrih ljudeh* (1940) Miška Kranjca in *Óstrigéca* (1991) Marjana Tomšiča.

Pri pregledu takratnih romanov lahko ugotovimo, da ima le Mencingerjev roman *Abadon* (1893) oznako pravljica (bajka za odrasle), ki pa se v besedilu ne potrjuje, saj gre za zmes utopije, antiutopije in satire, obravnava pa vprašanja, ki so prisotna še v kasnejših podobnih romanih, na primer v *Alamutu* (1938): svoboda, zlo, prevara. Da *Abadon* ni pravljичni roman, zatrjuje tudi sodobna analiza tega romana; Kermauner (1980: 344) pravilno ugotavlja, da je pripovedni namen tega romana povsem stvaren in poučen, predvsem pri nasvetu za uvedbo katoliškega liberalizma. *Milan in Milena* deluje povsem drugače od *Abadona*, saj pravljичne fantastike ne uporablja v didaktične namene, ampak jih razvija kot vir univerzalne domišljije in estetskega sveta, hkrati pa svojo pravljичnost družji še z drugimi žanri, saj gre tudi pri zadnjem romanu za žanrski sinkretizem – ta je spoj pravljичnega, psihološkega in družbenokritičnega romana. Prav lastnosti zadnjega žanra se usklajeno prepletajo s satiro, ki dodaja simbolistični¹⁴ pravljичnosti nove dimenzije in tako nadaljuje Cankarjevo tradicijo pravljичnih motivov v satirični pripovedi. Literarna veda je že zgodaj pojasnila, da se je pisatelj ok. 1900 odločil za družbenokritično literaturo, ki bo obravnavala politične, družbene in socialne razmere. Med njena sredstva pa bi lahko prišle tudi pravljичne okvirje v Cankarjevi

¹³ Najbolj zgoščeno so se pravljичni romani pojavili ob koncu 20. stoletja, ko so z žanrskim sinkretizmom razgibali enodimenzionalnost pravljичne perspektive. To velja predvsem za štiri romane: *Óstrigéca* (1991) in *Zrno od frmentona* (1993) Marjana Tomšiča, *Nekdo je igral klavir* (1997) Borisa Jukića in *Tanaja* (1996) Sanje Pregl. V 21. stoletju je npr. pravljичni roman inovativno vstavljen v večžanrsko osnovo romana *Sin in sin* (2020) Sarivala Sosiča.

¹⁴ Za Cankarjev simbolizem ne veljajo očitki, ki jih je Bowra (Paternu 1989: 116) strnil v navedbo dveh temeljnih Mallarméjevih zablod: ločenost od narodovega življenja in verovanja, da je glasba cilj poezije. To, kar se je v Evropi uveljavilo šele ob poznem simbolizmu oziroma postsimbolizmu – vračanje k javni in družbeni dejavnosti – je bilo značilno za vse Cankarjeve romane, torej tudi za zadnjega. Navedenih »slabosti« prav tako ne moremo očitati celotnemu slovenskemu simbolizmu, saj kljub svoji simbolistični filozofiji in poetiki ostaja močno vezan v etično, narodno in družbeno akcijo Dovolj značilna in povzema je znana Cankarjeva izjava: »Ne v areni literature, v areni življenja sem stal.«

noveli in črtici, znotraj katerih se oglašata ironija in satira na družbene, politične in cerkvene avtoritete.

Poleg splošnih značilnosti sodobne pravljice, ki sem jih v obravnavi že omenila, modificira tradicionalno pravljичnost v tem romanu na poseben način prav družbena kritičnost, ki se ne izpelje samo skozi model družbenokritičnega romana, ampak tudi s pomočjo optike psihološkega romana. Tako se v romanu vzpostavita dve perspektivi: idealizirano pravljična in kritično realistična. Prva je prostor čistosti, iskrenosti, poštenosti, poetičnosti, lepote in vznesenega hrepenenja, in se s skupnim imenovalcem imenuje ljubezen, druga pa je mesto greha, zlaganosti, nepoštenosti, banalnosti, grdote in topega vegetiranja, povzeta v dveh besedah, burka in farsa. Dvojnost perspektive je premišljeno vkomponirana tudi v dvojnost romaneskne strukture: roman sestavlja deset poglavij, pet jih je posvečenih Milanu, štiri Mileni, v zadnjem pa se prvič srečata oba, čeprav šele v smrti. Ne samo pravljična in realistična perspektiva, izmenjujeta se tudi moška (1., 3., 5., 7. in 9. poglavje) in ženska perspektiva (2., 4., 6. in 8. poglavje), in v obeh je spopad med pravljичnostjo in resničnostjo podoben. Rezultat tega spopada je napovedan že na začetku romana in se na koncu samo še potrdi: »Smrt, smrt! V smrti je izpolnjena ljubezen!« (Cankar 1974: 140), saj oba lika naredita samomor v Blejskem jezeru. Če deluje pravljična perspektiva sedativno in optimistično, pa realistična perspektiva vzpostavlja pesimistične podobe v korist družbene kritičnosti in želje po spremembi obstoječih razmer.

Ravno zaradi diametralne nasprotnosti pravljične in realistične perspektive so estetski in etični učinki pri branju tega romana še toliko večji, pripovedna empatija pa bolj razplastena. Cankar je bil namreč ob izidu tega romana še vedno eden izmed redkih pisateljev, ki si je z vsemi sredstvi prizadeval za prebujanje bralca, njegovo sočutno razumevanje (kar bi danes imenovali empatija; več o njej v Cankarjevih romanih v Zupan Sosič 2020c: 223–243) in neizprosno družbeno kritično osveščenost. V žanrsko novost – pravljični roman – je sistematično vpeta tudi strukturna inovacija – zgodbeni paralelizem obeh likov oziroma paralelizem moške in ženske perspektive –, ki ga bom najlažje razložila z raziskavo karakterizacije, zato se bom v nadaljevanju posvetila interpretativni analizi te inovativne¹⁵ tehnike. Izmenjava obeh literarnih likov upošteva namreč njuno univerzalnost.¹⁶ Milan in Milena

¹⁵ Inovativnost te pripovedne tehnike je poznal že dr. Anton Dolar v kritiki *Milana in Milene*, objavljene v *Dnevu*. Sprašuje se, če je ta tehnika navdihnjena pri biografu Plutarhu, ki je v svoje življenjepise uvedel primerjalno metodo, tako da npr. življenjepis slavnega Grka redno sledi življenjepis slavnega Rimljanca, v obeh primerih vojskovodje (Bernik 1974: 342). Demokratična izmenjava ženske in moške perspektive je redke pripovedni pojav tudi v sodobnosti: na tak način sta oblikovana npr. roman *Pimlico* (1998) Milana Dekleve in *Da me je strah?* (2012) Maruše Krese.

¹⁶ Da lahko Milana in Mileno razumemo kot univerzalno moško in žensko počelo, dokazuje več razlogov; naj navedem samo dva: lastna imena in Mesalina kot ženska vseh žensk. Lastna imena v tem romanu niso tako prisotna kot v ostalih; nadomeščajo jih obča imena, kot so gospodar, gospa, teta, prijateljica. Tudi lastno ime Mesalina nima nekega posamičnega pomena, pač pa označuje žensko počelo, saj jo avtor imenuje ženska vseh žensk. To je Milan na začetku romana iskal v različnih podobah, potem pa je iskanje univerzalne ženske zaokrožil z Mesalino, ki jo imenuje »en sam vroč dih, en sam krik« (Cankar 1974: 213): bralec lahko le ugiba, ali jo je izbral zaradi njene moči (znana kot najmočnejša ženska

nista samo literarni osebi, pač pa dva položaja kapitalistične družbe na začetku 20. stoletja. Milan predstavlja zakodirano moškost srednjega (meščanskega) razreda, ki od inteligentnega fanta pričakuje odličen uspeh in nadaljnje šolanje v tujini, Milena pa srednjeslojsko ženskost, ki od dekleta zahteva pripravo na zakonsko zvezo. Milanu, predstavniku moškega principa, se že na začetku romana zazdi znanost zelo hladna, zato svojega očeta učenjaka, odetega v črno¹⁷ haljo in molk, primerja s hudobnim in neusmiljenim čarovnikom; Milena, nosilka ženskega principa, pa že od otroštva doživlja družinsko življenje, ki naj bi ga po pravilih tradicionalne skupnosti nadaljevala, kot zlagano in umazano.

Do obeh svetov, v katera bosta po puberteti morala vstopiti, čutita odpor, stopnjev celotno gnusa, tesnobo pa doživljata tudi otroštvo in mladost. Čeprav morata izpolnjevati različne naloge in prestajati različne preizkušnje, sta si neverjetno podobna: oba sta zaznamovana s samoto in z dolgčasom, iz modernega nihilizma pa ju poskuša iztrgati hrepenenje, ki se pri obeh zgosti v hrepenenje po ljubezni. Že na začetku romana sta opisana podobno: Milan se počuti popolnoma samega sredi bogate graščine in ogromnega vrta, Milena pa osamljeno sredi velike družine mnogoštevilnih tet in sester. Samost in samota nista opisani samo kot posledica disfunkcionalne družine, pač pa kot odslikava drugačnosti obeh literarnih oseb, katerih značajske posebnosti kažejo na poseben individualizem. Samota kot domovanje individualizma je tipična poteza evropske moderne; Le Rider (2017: 67) celo ugotavlja, da je občutek samote pri pisateljih Mladega Dunaja tako močan, da se zdijo vse človeške vezi površinske in iluzorne. Samota,¹⁸ osnovna življenjska oblika individualizma v *Milanu in Mileni*, je posledica posebnega individualizma, o katerem je največ pisal Nietzsche. Poimenovan je plemeniti individualizem (Le Rider 2017: 59) in se bistveno razlikuje od prostaškega individualizma moderne družbe.

Tesni spremljevalec samote je dolgčas, ki to pomembno razpoloženje dunajske moderne v Cankarjevem zadnjem romanu zrcali skozi dvojno perspektivo. Najbolj enostavno je dolgočasje takrat, ko je z njim označena množica in pomeni neumnost, površnost in moralizatorstvo povprečnih ljudi, zapletenejše pa takrat, ko označuje razpoloženje naslovnih oseb. Znana Nietzschejeva teza o umetnosti kot begu pred dolgčasom se pri Milanu in Mileni ne more potrditi, saj nobeden izmed njiju ne usmeri svojega hrepenenja v umetnost, hkrati pa oba spoznata, tako kot Pavle

rimsko dobo) ali zaradi simbola razvrata, nemorale in dekadence, lahko tudi zaradi prepleta različnih konotacij.

¹⁷ K tesnobnosti romanesknega razpoloženja vsekakor prispeva črna barva, ki se v romanu ponovi kar 29-krat, največkrat v besedni zvezi *črna halja* in *črna obleka*, nato še v naslednjih povezavah: *črni gozd*, *črno močvirje*, *črne (podplute) oči*, *črn zastor*, *črni stvor*, *črne veje*, *črne nižine*, *črna zemlja*, *črne noge*, *črne oči*, *črno (priskutno polžje) življenje*, *črna obleka*, *črna žival* ...

¹⁸ Nietzsche (Le Rider 2017: 62) jo imenuje kar domovina samota, ki je lahko led, beg, zmago-slavje, provokacija; na splošno pa je cena, ki jo je treba plačati za potrditev individualizma. Obsodba individualizma je po Nietzscheju (Le Rider 2017: 59) še eden zadnjih odmevov krščanske morale, ki uči, da mora družba posameznika prilagoditi svojim kolektivnim potrebam, kar se imenuje sreča. Edvard Kovač (2005: 594) ugotavlja, da samota za filozofa v Nietzschejevi miselnosti ni zgolj biografski podatek, pač pa poklicanost. Natančne raziskave Cankarjevih navezav na Nietzschejevo filozofijo zaradi prostorske omejenosti v tej študiji ne morem izpeljati; več o njej v moji razpravi Nietzsche in Cankar (2020b: 269–287).

in Judit v romanih *Tujci* in *Gospa Judit*, da umetnost večkrat ne more zapolniti duhovne praznine. Če je Milanu dolgčas¹⁹ že na začetku romana, ko se oddalji od primitivnega razumevanja ljubezni, se Milena dolgočasi ob tradicionalnih zapovedih in obredih, na primer pri prvem obhajilu in poroki še posebej zato, ker v obeh ne začuti nobene ljubezni, marveč zgolj pretvarjanje in hinavščino.

Ne samo moderno razumevanje samote, za karakterizacijo Milana in Milene je značilno tudi moderno razumevanje nevroze, prav tako potomec Nietzschejeve filozofije, ki jo je Hermann Bahr imenoval »nervozna romantika« oziroma mistika živcev, usklajena z »novo resnico«. V nervozni romantiki sta emocija in domišljija avtonomizirali in absolutizirali romantični subjekt (Le Rider 2017: 618) ter se eksplicitno povezali s čutno percepcijo, novi idealizem pa je izražal nove ljudi, ki se odzivajo z živci. Modernost in nevroza sta v zadnjem Cankarjevem romanu razumljeni (skoraj) kot sopomenki; na obe priznani lastnosti moderne sta se leta 1913 še posebej ostro odzvala dva kritika, nepodpisani R. v *Slovenskem narodu* in Henrik Tuma v *Naših zapiskih*. Prvi očita naslovnim likom histeričnost; Milanu žensko histeričnost in Mileni moško histeričnost (Bernik 1974: 347–348), bralcu, ki bi to spačenost in pohabljenost želel razumeti, pa že vnaprej očita nezdravost (»Zdrav bralec tega tudi v pravljici ne verjame« Bernik 1974: 348). Drugi kritik določi oba lika za nenormalna, telesno in duševno bolna človeka, ki pa sta odraz pisatelja samega. Realni portret družbe, ki ga Tuma v romanu zazna, se mu ne zdi dovolj za izboljšanje družbe, zato očita Cankarju pomanjkanje poguma za reševanje problemov domovine, vere in družinske sreče.

V primerjavi z ostalimi liki (npr. gospodar, gospa, teta Fani, ženin), ki tvorijo realistični portret družbe, se Milan in Milena razlikujeta po hrepenenju – ta ju z zaupanjem v pravljичni svet oziroma pravljичno perspektivo sveta (vsaj na začetku romana) dviguje nad banalnost in pokvarjenost realnega življenja. Hrepenenje kot eksistencialno in esencialno počelo ju približuje ostalim Cankarjevim likom. Čeh (2003: 52) ugotavlja, da so Cankarjevi najpogostejši romaneskni liki boem, faliran študent, popotnik, umetnik, pohabljen otrok, ki ne zmorejo velikih dejanj. S pomočjo impresionističnega postopka v zgradbi in slogu so oblikovani kot silhuete,²⁰ sence in obrobneži, potopljeni v svoj notranji svet, tj. v razpoloženska in meditativna stanja razdvojenega jaza. Razpeti so med telo in dušo, med življenjem in hrepenenjem, med resničnostjo in sanjami. Delujejo, kot da se prestopajo na mestu, saj so ujeti v simultani čas, ko se preteklost, prihodnost in sedanost zgostijo v soobstoj, njihova razpoloženja pa se odražajo v opisih prostora ali v

¹⁹ Subtilni opis dolgčasa je pravzaprav kritika površnosti in neiskrenosti družbe in ljudi: »Ljubezen mu je bila nekoč silna, sladka in strašna skrivnost, pred katero je trepetaje bežal in ki jo je hkrati hrepenč iskal, da bi jo spoznal vse do konca. Zdaj ga je dolgočasila, če je prepevala v rimah in gabila se mu je, če se je razgalila v kvanti« (Cankar 1974: 148); »Moža ni videla; ni ga ljubila, ne sovražila; bil ji je kakor senca, kakor prazna stena, kakor miza in stol. Če je govorila z njim, se ji je zdelo, da bere dolgočasno knjigo, ki jo bere človek zato, da zadremlje« (Cankar 1974: 210).

²⁰ V noveli *Poslednji dnevi Štefana Poljanca* je Cankar zapisal, da je osrednji lik moderne literature ali najmarkantenjši dokument dobe silhueta, neznamena oseba, ki se razkriva v trenutku. Takšni so pogosto tudi njegovi romaneskni liki, naj gre za Malči, Nino, Grivarja, Milana in Mileno.

simbolnih podobah. Takšna sta tudi Milan in Milena, le da se od večine Cankarjevih likov razlikujeta po usmeritvi hrepenenja, ki ga v tem romanu usmerja ljubezen. Ljubezensko hrepenenje je zaznamovalo že več likov (npr. Pavleta, Judit, Francko, Kačurja), vendar ne tako enoglasno, saj sta Milan in Milena iztrgana iz tipičnih socialnih (nista revna) nacionalnih in umetniških problemov, zato se ukvarjata le z ljubeznijo, ki je v celotnem romanu nadpomenka za lepoto, iskrenost, čistost, individualnost in hrepenenjskost.

Razumevanje ljubezni ju razlikuje od drugih likov, saj je njuno iskanje ljubezni tesno povezano s spoznanjem, kar spominja na Platonov *Simpozij*, v katerem sta ideji ljubezni in lepote povezani z dobroto in modrostjo. Eros se po Platonovi razlagi razvija v stalni sli po lepoti, v smeri hrepenenja po lepoti sami po sebi, težeč po izpolnitvi ideje lepote. Pojem duše (v romanu se pojavi kar 66-*x*) se stika s simbolistično poetiko, ki svoj temeljni pojem duša družī z dvema pogostima pojmom simbolizma (Paternu 1989: 95), lepoto in hrepenenjem kot označevalcema izrazito osebnega in ponotrjanjenega razmerja do sveta. Osnovni ljubezenski razkol, ki vodi oba lika na poti od iluzije do deziluzije, ni polemologija spolov, pomembni označevalec dunajske moderne, ampak prepad med dušo in telesom. Ta je skozi roman izpeljan tako, da se ne posmehne samo antični (Platonovi) ideji o razumu kot nasprotniku čustva, pač pa tudi katoliškemu privilegiranju duhovne ljubezni in meščanski konvenciji zakonske zveze. Če pravljīčni roman povzdigne ljubezen kot večplastno kategorijo, jo psihološki in družbenokritični roman secirata skozi kritiko zlaganosti cerkvenih in posvetnih obredov, npr. prvega obhajila, izobrazbe, zakonske zveze, materinstva; za takratno bralstvo je bil najbrž šokanten blasfemični opis prvega obhajila, predvsem opis katehetovih oči in ustnic, ki so takšne, kot da bi bile pomazane z medom, in primerjava užitvalke hostije z levim razbojnikom.²¹

Razkol med dušo in telesom tako osvetljuje, prevprašuje in razbija številne stereotipe, npr. tabu telesnosti, enačenje seksualnosti z grehom, ne/odrešilnost religije, hlad in pustost izobraževanja, konfliktnost družinske celice. Pri tem se pripoved ponekod spretno izogne stereotipizaciji (npr. Milan na začetku živi med rožami in jih občuduje, kar je bilo stereotipno pripisano ženskam; Milena je ironična in cinična, kar sta »moški« lastnosti; star spovednik svetuje Mileni, naj ne bo tako fanatično pobožna, kar izpodbija stereotip o »neživljenjskosti« duhovnikov), ponekod pa se jo v opisovanju oklene, kar romanu zniža kvaliteto. Zdrsi kvalitete se zgodijo predvsem tam, kjer je prevečkrat ponovljena konfliktnost telesa in duše in kjer je na sentimentalen, celo razumarsko razlagalen način pojasnjeno, da je telo kletka, duša pa ujeta človekova notranjost oziroma ogroženost duhovnega življenja; najmanj kvalitetni so prav nagovori personificirane duše, ki se iztečejo celo v monotono repeticijo in patetične apostrofe. Monotonija ponovitev pa je na nekaterih mestih zajela tudi povezavo dvojic duša-telo in Eros-Tanatos, obeh stalnih spremljevalk Cankarjevih romanov. Omenjene pomanjkljivosti ne znižajo vrednosti zadnjega Cankarjevega romana, ki je pomemben za slovensko književnost prav

²¹ Milena opazuje svojo prijateljico Miro pri sprejemu hostije: »/.../ v tistem hipu pa je videla, kako je Mira visoko vzdignila glavo, odprla usta nastežaj ter iztegnila jezik. Ves njen prebledeli, upali obraz z napol zatisnjenimi, belimi očmi se je zazdel neskončno gnusen, hudoben in zavržen, kakor obraz levega razbojnika« (Cankar 1974: 147).

zaradi svoje posebne žanrske, tematske in pripovedne izbire. Ni samo prvi Cankarjev, ampak tudi prvi slovenski pravljичni roman, v katerem so prisotne številne zgodbene in pripovedne novosti.

LITERATURA

France BERNIK, 1974: Opombe. Ivan Cankar: *Volja in moč. Iz Ottakringa v Oberhollabrunn. Milan in Milena. Črtice 1911–1913*. (ZD, 20. knjiga). Ljubljana: DZS. 335–359.

– –, 2006: *Ivan Cankar*. Maribor: Litera.

Ivan CANKAR, 1974: *Volja in moč. Iz Ottakringa v Oberhollabrunn. Milan in Milena. Črtice 1911–1913*. Pripravil in opombe napisal F. Bernik. (ZD, 20. knjiga). Ljubljana: DZS.

– –, 1968: *Jesenske noči. Popotovanje Nikolaja Nikiča. Knjiga za lahkomišelnje ljudi*. Pripravil in opombe napisal D. Voglar. (ZD, 8. knjiga). Ljubljana: DZS.

– –, 1971: *Pisma II*. Pripravil in opombe napisal J. Munda. (ZD, 27. knjiga). Ljubljana: DZS.

– –, 1972: *Pisma III*. Pripravil in opombe napisal J. Munda. (ZD, 28. knjiga). Ljubljana: DZS.

Jožica ČEH, 2001: Ivan Cankar in pravljice. *Zlatni danci 3. Bajke od davnina pa do naših dana*. Zbornik radova s mednarodnoga znanstvenoga skupa. Osijek: Matica Hrvatska, 87–95.

– –, 2003: Metaforika v Cankarjevih romanih. *Slovenski roman*. Ur. M. Hladnik in G. Kocijan. (Obdobja, 21). Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko. 51–63.

Alenka GOLJEVŠČEK, 1991: *Pravljice, kaj ste?* Ljubljana: Mladinska knjiga.

Miran HLADNIK, 1991: *Povest*. Ljubljana: DZS.

Dragutin HORVAT, 1986: Umjetnička bajka – pokušaj genološkog određenja. *Umjetnost riječi* 4, 341–358.

Taras KERMAUNER, 1980: Mencingerjev Abadon (spremna beseda). Janez Mencinger: *Abadon*. Maribor: Založba Obzorja.

Volker KLOTZ, 1970: Weltordnung im Märchen. *Neue Rundschau* 1, 2–12.

Marjana KOBÉ, 1987: *Pogledi na mladinsko književnost. Fantastična pripoved*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Edvard KOVAČ, 2005: Preko ironije do ustvarjalne človeškosti (spremna beseda). Friedrich Nietzsche: *Človeško, prečloveško*. Prev. A. Leskovec. Ljubljana: Slovenska matica. 584–599.

Max LÜTHI, 1974: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. München: Francke.

Vanessa MATAJC, 2017: Francoska razgradnja Austrie felix (spremna študija). Jacques Le Rider: *Dunajska moderna in krize identitete*. Prev. V. Balžalorsky Antić. Ljubljana: Studia humanitatis. 607–633.

Boris PATERNU, 1989: Problem simbolizma v slovenski književnosti. *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 91–121.

Jacques LE RIDER, 2017: *Dunajska moderna in krize identitete*. Prev. V. Balžalorsky Antić. Ljubljana: Studia humanitatis.

Darka TANCER KAJNIH, 1993: Slovenska pravljica po drugi svetovni vojni. *Otrok in knjiga* 36, 5–13, 33–38.

Dušan VOGLAR, 1968: Opombe. Ivan Cankar: *Jesenske noči. Popótovanje Nikolaja Nikiča. Knjiga za lahkomišelnje ljudi*. Priprava in opombe D. Voglar. (ZD, 8. knjiga). Ljubljana: DZS. 253–344.

Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2020a: Deset romanov Ivana Cankarja in sodobna definicija romana. *Slavia Centralis* 13/1, 136–153.

—, 2020b: Nietzsche in Cankar. *Ars@Humanitas* 14/1, 269–287.

—, 2000: Pravljичni roman. *Slavistična revija* 48/3, 309–331.

—, 2020c: Pripovedna empatija ter Cankarjeva romana Hiša Marije Pomočnice in Križ na gori. *Primerjalna književnost* 43/1, 223–243.

—, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.

CANKAR'S NOVEL *MILAN AND MILENA*, THE FIRST FAIRY-TALE NOVEL IN SLOVENIA

Cankar's last novel, *Milan and Milena* (1913), is the first Slovenian fairy-tale novel. In the discussion I researched the important acquisition of Slovenian literature by first analysing the characters of the fairy tale in this novel and connecting them with the fairy tale of symbolism, and then illuminated the others, through story and narrative innovations of the new genre of Cankar's novel. The fairy tale of Cankar's tenth novel originates from a contemporary art fairy tale, in which the fairy-tale perspective and the fairy-tale framework are decisive. While the fairy-tale perspective encompasses primarily the idealisation of the fairy tale as another (more beautiful and better) world, the fairy-tale framework consists of two qualities: the fairy-tale beginning and relocation. I linked Cankar's understanding of the fairy tale to the symbolist aesthetic, which equated the fairy tale world with the poetic beauty into which Cankar's characters enter through the door of longing. The poetics of suggestion with suggestive or artistic symbols (e. g. lily, lipstick on the soul) contribute to the symbolist fairy tale, ennobled with irony and satire. In the first Slovene fairy-tale novel, in addition to the aforementioned genre innovations, the following story and narrative innovations are present: love as the supreme value and symbolist element, longing as a way out of modern nihilism, loneliness and boredom as a signifier of noble individualism, critique of bourgeois masculinity and femininity, the intertwining of a fairy-tale and realistic perspective, the narrative parallelism or parallelism of the male and female perspective.
