

CANKARJEVA METAFORA V VINJETNEM OBDOBJU

Vinjetna metafora je izšla iz avtorjevih disonanc ob subjektivnem dojetanju stvarnosti in slogovnega pluralizma ob koncu prejšnjega stoletja. Oblikovala se je iz izhodiščnih območij snovno lepega in grdega, razvijanja osnovnih pojmovnih metafor ter povezovanja sorodnih mikrostrukturnih metafor v obsežnejša in cankarjansko prepoznavna metaforična polja.

The vignette metaphor was derived from the author's dissonances in his subjective perception of reality and from the stylistic pluralism at the end of the 19th c. It was formed from the fundamentals of material beauty and ugliness, development of the basic conceptual metaphors, and the connection of related microstructural metaphors into larger, recognizably Cankarian metaphoric fields.

Cankarjev pogled na metaforo

Vse do sredine devetdesetih let prejšnjega stoletja je bilo v ospredju Cankarjeve ustvarjalnosti pesništvo. S pripovedno prozo se do leta 1896 ni intenzivneje ukvarjal in jo je pisal bolj ali manj iz neliterarnih nagibov ter po tradicionalnem realistično-naturalističnem vzorcu,¹ vendar ga je že naslednje leto z bolj ali manj deepiziranimi vinjetami *Zadnji večer*, *Ada*, »Mož pri oknu«, *Pismo in Glad*, objavljenimi leta 1897 v Slovenskem narodu, začel tudi razkrajati. Ob omenjenih vinjetah je literarna veda določila prelomnico Cankarjevega kratkoproznega pisanja in zametek poznejše med tradicionalnim in inovativnim ali cankarjanskim pripovednim modelom nihajoče zbirke kratke proze *Vinjete* (Bernik 1983: 81, Kocijan 1996: 36). A ne tako dolgo po objavi prvih vinjet se je tudi avtor nedvoumno odpovedal pesništvu in odločil za noveleto ob trdnem prepričanju, da zmore prav v prozi najboljše izraziti »svoj značaj in svoje barve«.²

Cankarjevo kratko prozo je odločilno obarvala prav metafora, saj je nemalokrat prestopila stavčno mejo ter prerasla v metaforizacijo obsežnejših odlomkov ali kar celotne pripovedi (Pogorelec 1986: 7). Avtor je metaforo učinkovito zapisoval v pripovedni prozi, drami ali kritiki in jo uporabil celo tedaj, ko je razmišljal o njej sami. Tako je leta 1897 v eseju *Naša lirika* prav z metaforo napovedal prodor moderne lirike, ki da je že »pred vrati in kadar potrka dovolj glasno, odpro se ji sama od sebe« (ZD 24: 49). V istem eseju je ob primeru Funtkove pesniške zbirke *Smrt obračunal* s formalistično pesmijo in njenimi avtorji ter z metaforama okostnika in živega or-

¹ Ivan Cankar je menda v letih 1895/96 zatrjeval Govekarju, da hoče »postati dramatik, pa pisati še nekaj časa pesmi, a s prozo da se nikakor ne misli dosti ukvarjati, kvečjemu s črticami za zaslužek« (ZD 6: 420).

² Ivan Cankar je 21. avgusta 1898 o svoji odločitvi za pripovedno prozo pisal Otonu Župančiču: »A povem Ti še enkrat, – v pesmih ni mene; moja stvar je noveleta, morda drama... pesem ne! /.../ V prozi imam svoj značaj in svoje barve, – v verzih ne, in to, prijatelj, je veliko!« I. Cankar, *Pisma I, Zbrano delo* 26, Ljubljana, 1970, 369–370.

ganizma ponazoril kontrast med formalistično in pravo lirsko pesmijo. Prva je po Cankarju mrtva, na silo povezana z žicami v okostnik, zato oblikovno in vsebinsko suhoparna, lesena ter polna »nepotrebnih besed, brezbarvnih figur in ponarejenega patosa« (ZD 24: 48), medtem ko morata iz lirske pesmi dihati »gorak čut in živa barva« (ZD 24: 49). V kritičnem zapisu *Dve izvorni drami* (1898) je Cankar posvaril tudi pred posnemovalci zunanjega sloga modernih pesnikov in pred njihovimi verzi z »nenaravnimi pridevki« in »eksotičnimi tropi« (ZD 24: 52).

Iz obeh avtorjevih zapisov se z metaforo razbirajo njene negativne lastnosti; okorelost, lesenost, konvencionalnost, suhoparnost in brezbarvnost figure ali zgolj bleščeč in eksotičen okras. V kritiki Hribarjevih Popevčič milemu narodu je leta 1899 sledila Cankarjeva zahteva po moderni metafori: »Ne skrbno izrezljanih kipov, ne do pičice izvršenih, kričečih slik, – to je stvar realistov! duševne skrivnosti se ne dajo prijeti – najskrivnejše misli se ne dajo slikati – najfinejši čuti se ne dajo izreči. Treba je rafiniranih metafor, treba je izbranih izrazov, ki bi ne vplivali sami na sebi, a ki stisnejo srce na svojem mestu in v določni zvezi.« (ZD 24: 62) V rafinirani, oblikovno in pomensko inovativni metafori, nakazovalki pesnikovih prefinjenih čutno-čustvenih in miselnih otenkov je videl Cankar učinkovito sredstvo za prenovitev pesniškega sloga, ki naj bo spleten iz »finih metafor, srebrnih besed in sončnih žarkov« (ZD 24: 58).

Metafora – pomenska zgoščevalka in nakazovalka v kratki pripovedi

Ob koncu prejšnjega stoletja je prevladujoče življenjsko načelo trenutka razbilo dotlej trdno podobo sveta in človeka, da ni bilo več mogoče nikjer z gotovostjo govoriti o celoti, zaporednosti in sklenjenosti. Iz občutja razdrobljenosti, razcepljenosti, nagle spremenljivosti, ki je dodobra zamajalo tudi dotlej trdna poetiška pravila in ostre pregrade med književnimi zvrstmi in vrstami, je nastala »impresionistična črtica, zatajila epičnost ter postala prehodna oblika med pesmijo v prozi in novelo« (Zdravec 1983: 11). Z deepizacijo kratke pripovedi je prišlo vanjo do vdora lirskih sestavin in tako do »jezikovnostilnih lastnosti, ki so se uresničevale v metaforiki« (Kocijan 1996: 348). Ob silovitem razcvetu kratke proze se je moral dotlej prevladujoč roman s sklenjeno zgodbo v obsežnejšem času in prostoru umakniti v ozadje, niso pa manjkale tudi razprave, kako prav v različnih oblikah kratke pripovedi najti nadomestilo zanj (Zdravec 1980: 73). Po Huysmansovi teoriji bi ga mogla najučinkoviteje nadomestiti pesem v prozi,³ Peter Altenberg pa je ponujal v zameno zanj svoje črtice in jih celo poimenoval ekstrakti življenja.⁴ Toda

³ Teoretično razpravo o pesmi v prozi prinaša 14. poglavje romana J. Huysmansa *À rebours* (1866). Dekadenčni junak romana des Esseintes je hranil v svoji knjižnici dragoceni, posebej zanj izdelani antologiji Baudelairovih in Mallarméjevih pesmi v prozi; pri slednjem naj bi pesem v prozi že dosegla svoj vrhunec. Ko je des Esseintes razmišljal, kako napisati zgoščen roman v nekaj stavkih, da bi zajel bistvo, srž nekaj sto strani, je videl rešitev prav v pesmi v prozi, v njenem kratkem obsegu, zgoščeni vsebini in ob idealnem bralcu, saj mu je pomenila »oprijemljivo srčiko, ozmazon književnosti, esenčno olje umetnosti«. Prim. J. K. Huysmans, *Proti toku*, Ljubljana, 1995, 159.

⁴ Peter Altenberg je s svojo skico izrazil posebno težnjo po novi, enkratni obliki, ki ne sodi v nobeno književno zvrst. V črtici *Selbstbiographie* je celo programsko zapisal, da so njegove črtice

ob vprašanju, kako v trenutek stisnjeno življenje ali zgoščen roman ubesediti, sta ostala oba avtorja precej nemočna. Huysmansov junak des Esseintes je bil prepričan, da bi ga zmozel ubesediti le pridevek, če bi bil »zakoličen tako izvirno in s tako odločnostjo, da ga sploh ne bi mogli premakniti z njegovega mesta, odpirati bi moral takšna obnebja, da bi bralec lahko po cele tedne presanjaril o njegovem pomenu, saj bi bil hkrati natančen in vsestranski, vzpostavljal bi sedanost, obnavljal preteklost in v dušah junakov uganjeval prihodnost« (Huysmans 1995: 158). Na Huysmansovo teorijo izvirnega, vsestranskega in obenem natančnega pridevka se je naslonil Peter Altenberg in te lastnosti prenesel na besedo v celoti, v svoje ekstrakte pa je uvedel območja molka, ki naj bi jih zapolnjeval idealen bralec in v katerih naj se razodeva duša (Köwer 1987: 107). Pesem v prozi in skica seveda nista nadomestili romana, saj življenja ni bilo mogoče zgostiti v trenutek in še manj izpisati z molkom, s pridevkom ali s še tako zgoščeno besedo.

Cankar v devetdesetih letih prejšnjega stoletja svojih vinjet ni razlagal kot nadomestila za roman, ko je po lastni izjavi »narisal samo par ponižnih vinjet« in gojil močno upanje, da bo napisal svoj »veliki tekst« (ZD 7: 197). Četudi z velikim tekstom ni meril samo na obseg, marveč predvsem na velike družbenokritične teme, na naše strašno socialno in duhovno uboštvo, je za njihovo ubesediti potreboval dogajanje v bolj sklenjeni in od trenutka daljši časovni periodi.⁵ Toda po odločitvi za subjektivizem v literaturi se je tudi njemu linearna podoba časa vse bolj trgala in zgoščala v harmonične trenutke: » /.../ sedanost je stala pred mano v jasnem soglasju z davno minulimi časi in s krasno prihodnostjo, o kakršni je sanjalo moje srce v svojih najlepših urah; stal je pred mano ves kratki trenutek od Adama do Antikrista...« (ZD 7: 195)

Ko so se Cankarju v trenutke zgoščene življenjske zgodbe prikazovale v »pogledu umirajočih oči«, v »smehlaju ljubečih usten« ali v »vzdihu izmučenih prsi«, se je pri njihovem upovedovanju izogibal pretirani besedni hermetičnosti in enigmatičnosti, saj je v sklepnih delih pripovedi pogosto razvezal tudi svoje najbolj polivalentne simbole,⁶ večkrat z identifikacijsko metaforo kot v vinjeti Glad.

ekstrakti življenja in ne spadajo ne v liriko, ne v epiko in ne v filozofijo (Köwer 1987: 76). Avtor je v svoji drugi, razširjeni in spremenjeni izdaji črtic *Wie ich es sehe* (1898) na uvodno mesto zapisal nekoliko spremenjen odlomek iz 14. poglavja Huysmansovega romana *À rebours* o teoriji pesmi v prozi kot programski spis svoje teorije ekstrakta (Köwer 1985: 83–84).

⁵ V Epilogu k Vinjetam napovedani »veliki tekst« je Cankarja preganjal vse do leta 1910. V pismu Alojzu Kraigherju (27. 2. 1910) je avtor opravičilo za njegovo neuresničitev utemeljil s svojim socialnim položajem in duševnim nemirom: »Resnica je, da bi bilo moje delo višje in krepkejše, če bi delal svoboden. /.../ Ker nimam ne časa, ne miru, da bi zgradil veliko poslopje, gradim bajto za bajto, sproti. Ali poslopje bi mi bilo prav tako podobno, kakor so moje bajte.« (ZD 28: 71) V črtici *Nenapisani romani* iz leta 1914 je ponovno razmišljal o romanu, v katerem se odslkava življenje dobe. Na vprašanje, kaj je življenje in tako tudi snov romana, si je takole odgovoril: »Milijard milijarda trenutkov. Če bi verno opisal en sam trenutek po vsem njegovem smislu in pomenu, kaj bi to ne bil roman? /.../ Med enim požirkom in drugim, med eno uro in drugo se je bil začel, razpletel in dovršil roman. Ali vsi ti romani, ki jih mi trebušasti in plešasti ljudje nosimo v sebi več nego bacilov, ne bodo nikoli napisani.« (ZD 22: 181)

⁶ Boris Paternu je iz soobstajanja in prežemanja divergentnih polov Cankarjevega ustvarjalnega navdih razložil njegovo težnjo po dešifriranju polivalentnih simbolov (1989: 114).

Leta 1900 je Ivan Cankar v sestavku *Skizzen* za dunajski časopis *Der Süden* pisal o razmahu črtice pri nas, o njeni umetniški vrednosti in slogu ter podobno kot pozneje Oton Župančič⁷ utemeljil njen razcvet z modernim, hitrim tempom življenja. Črtica naj bi ustrezala »dobi jutranjih, opoldanskih in večernih časnikov, telegrafa, splošnega hitenja in bojazni pred postankom«, njena kratkost pa je zahtevala zgoščen slog, saj naj bi črtičar »kar v najmanj besedah povedal kar največ ter pri tem zadovoljil bralčeve potrebe po umetnosti z izražanjem, ki je polno povezav in metaforično nakazuje« (ZD 24: 312–313). Slogovni lastnosti črtice, njeno pomensko zgoščenost in nakazovalnost, je Cankar vezal na metaforo,⁸ ki je kot združevalka vsaj dveh zgodb v zgoščeno tretjo mogla oboje učinkovito udejanjati tudi v Vinjetah.

Ivan Cankar je torej v devetdesetih letih prejšnjega stoletja zahteval tako za pesem kot kratko prozo rafinirano, pomensko zgoščeno in nakazovalno metaforo. Kot ustvarjalec in kritik metafore je z njo preganjal natančno opisno in poučno besedo ter mrtvo ali le zgolj okrasno metaforo formalista, njegove »prekrasne periode, ki vam božajo ušesa, kakor pomladanski zefir« (ZD 7: 181) in ničesar ne povedo, a nič manj tudi simbolistovo enigmatično, hermetično in razpomenjeno besedo ter metaforo.

Iz območij snovno lepega in grdega izhajajoča vinjetna metafora

Najgostejša mesta vinjetne metaforike se spletajo v močno liriziranih pripovedih Glad, Matilda, Marta in Magdalena, Tisti lepi večeri, V pozni jeseni, Mrtvi nočejo, Čudna povest idr. Ob raznovrstnosti vinjet s prevladujočo čustvenoizpovedno pripovedjo, erotično temo in dekadentno motiviko ter pogosto literarno, tudi politično in socialno satiro je metafora ob posameznih motivih, različnih držah pripovedovalca in oseb ter pripovednih postopkih funkcijsko raznolika in različno gosta, vendar enaka ali podobna metaforična izhodišča vinjetne metafore v čustvenoizpovedni in satirični pripovedi obenem dokazujejo, da vrstno-tematska raznolikost vinjet ni ločnica Cankarjeve metafore, saj se izhodišča, kot so okostnjaki, roke, vezi, voda, blato, cesta, območje čutnih zaznav za razpoloženjska stanja in lirske opise narave, zapisujejo kot osrednja območja Cankarjeve metaforizacije ne glede na vrstno-tematsko določitev pripovedi.

Ko je Cankarjeva umetniška beseda vse od Vinjet do Podob iz sanj poganjala iz divergentnega ustvarjalnega navdiha (Paternu 1983: 67–68) oziroma iz soobstajanja, prepletanja in navzkrižja »med idealistično estetsko in etično socialno poj-

⁷ Oton Župančič je v eseju *Moderna črtica pri nas* (Sn 1902/1903) razglasil črtico kot »produkt nove dobe«, ki jo je naplavilo duhovno ozračje ob koncu prejšnjega stoletja. (ZD 7: 80)

⁸ Metaforo kot zgoščeno zgodbo razlaga interakcijska teorija, katere zametki segajo v začetek 20. stoletja, vendar se je močneje razmahnila v drugi polovici stoletja (Black, Weinrich, Ricoeur, Kurz). Po Weinrichovi teoriji nastane metafora z interakcijo dveh pojmovnih območij metafore, območjem dajalca in sprejemalca podobe (1958: 508). Medtem ko je Weinrich določil metaforično območje s hkratno povezavo obeh pojmovnih območij metafore, je uporabil Gerhard Kurz ta izraz le za območje podobodajalca v metafori (1986: 24). Namesto Weinrichovih izrazov za poimenovanje območij metafore uporabljam po Ireni Novak Popov prevzeta izraza izhodišče in cilj (1995: 61).

movano umetnostjo» (Pogačnik 1988: 127), je ta dvojnost tudi ločnica izhodiščnih območij njegove snovno lepe ali grde metafore. Na dnu vinjetne metafore tlijo številna nasprotja in odtenki med subjektivnim in objektivnim, spiritualnim in senzualnim, telesnim in duhovnim, notranjim in zunanjim, tradicionalnim in modernim. Ali s cankarjansko metaforo: vinjetno metaforo oblikujejo nasprotja in številni odtenki med blatom vsakdanjega življenja in lepoto duše.

Kot preimenovalni način izražanja je postala Cankarjeva metafora tudi fabulativna prvina njegove kratke proze, nosilka karakterizacije oseb, razpoloženskih stanj, lirskih opisov, pripovedne zgradbe, pogosto antitetične ali aditivne s ponavljanjem in modificiranjem vodilnega motiva. Tako je obarvala in sooblikovala moderni moški in ženski erotični subjekt, malomeščanske like, konzervativnega urednika, politika, razpoloženska in duševna stanja prvoosebne pripovedovalca ali oseb, jih preslikovala v dogajalni prostor in pokrajino, popredmetila značajske napake, estetizirala pokrajine prvoosebne duše, njegovo hrepenenje, sanje, spomine, osmešila konvencionalni slog tradicionalnih piscev in njihovo poetiko, prenavljala frazeološko metaforo, razvijala in poglobljala osnovne pojmovne metafore ter ob posameznih motivih ali motivnih drobcih, osebah oziroma njihovih tipih razvila cankarjansko prepoznavna metaforična polja.

Metafora ob dekadenco obarvanem vinjetnem subjektu

V vinjetah Čudna povest, Glad, Mrtvi nočejo, V pozni jeseni, Nina in Pismo se v metafori ob prvoosebnem pripovedovalcu ali posameznih osebah opazno razbirajo poteze, ki jih je mogoče pripisati tipu dekadencnega junaka.⁹ Tudi vinjetni moški je lastnosti zdravega in krepkega klasičnega junaka zamenjal za novo estetsko vrednoto pretanjene čutne senzibilnosti. Ta je po dekadenci estetiki naraščala z usihanjem njegove življenjske in telesne moči ter se krepila s telesno šibkostjo in boleznijo (Rasch 1986: 62–66). Ob nenehnem prežanju in odzivanju na številne nevsakdanje in raznovrstne dražljaje postanejo njegovi živci izostreni, prenapeti, a kmalu tudi utrujeni, izsesani, razrvani in otopeli za vsakdanje in povprečne dražljaje. Ko potrebuje zmeraj močnejše in umetno spodbujene dražljaje, se seveda boji vsakdanje povprečnosti in ponavljanja ter išče nove vtise in lepoto v neznanem, v položajih na robu življenja in smrti, v obupu, razkroju, bolezni in trpljenju.

⁹Dekadenci estetika s šibkim, nežnim, tankočutnim, bolnim junakom je nastala kot opozicija na teorijo degeneracije v psihiatriji v drugi polovici 19. stoletja in tudi iz protesta proti veljavni družbi in njeni morali, oprti na darvinistični razvojni nauk, in je tedaj (nič manj tudi danes) mnogim omogočala uspeh na račun šibkih in prizadetih. Ko je 1857 Benedict Augustin Morel izdal prvo razpravo o degeneraciji, je Charles Baudelaire še istega leta v *Notes sur Edgar Allan Poe* negativni pojem degeneracije prevrednotil v estetski fenomen dekadence in tako nasproti klasični estetiki postavil novo estetiko, iskanje lepote v bolehnosti, razkroju, razcepljenem, razdraženem in izjemno občutljivem subjektu. Nov tip junaka je pogosto srečati pri Thomasu Mannu, ki je tudi programsko zapisal: »Ich schuf mir einen modernen Helden, einen Helden des zarten Typs, einen Helden der Schwäche.« Prim. W. Müller-Seidel, *Degeneration und Décadence, Thomas Mann Weg zum Zaubergeist*, DVj 49, 1975, 118–135.

Dekadenčno obarvanih motivov telesnega propadanja, pomanjkanja volje, obupanosti, predsmrtnih stanj, družbi nepotrebnih, na njen rob potisnjenih in »nepomembnih eksistenc« ne manjka tudi v vinjetni pripovedi. Poudarjeno čutni epitetoni, glagolska metafora in primera ponazarjajo njihovo telesno izsesanost, utrujenost, živčno občutljivost, razrvanost, obupanost, depresivna in predsmrtna stanja ter poudarjajo njihovo senzualno dožemanje sveta in človeka. Prvoosebni pripovedovalec v vinjeti Pismo je nemočen, čustveno zmeden, razdrobljen, prepojen z samomorilskim občutjem in se pomenljivo imenuje Lužar. Ko ga je zapustilo dekle, vidi edini izhod v samomoru. V predsmrtnih blodnjah piše svojemu prijatelju Antonu poslednje pismo in svoje duševno stanje takole označi: »svoje čute in misli sem izsesal sam do kosti /.../ Zdaj pa je prišla noč, in v mojem srcu ni drugega, kakor tema in mrtvaški vzduh« (ZD 7: 52). Prvoosebni pripovedovalec v vinjeti Glad je že napol mrtev, na obrazu mu »leži težka, mrzla skorja, vse telo je bolno in izjedeno« (ZD 7: 86). Spet drugje, denimo v vinjeti Jadac, se v trepetajoče živce »sesajo barve« (ZD 7: 170). Živčno razdraženost, utrujenost in izsesanost vinjetnega subjekta ponazarjajo pogosto rabljeni epitetoni, kot so nervozen, utrujen, izsesan, mrzliččen, pereč, neznosen, takšna subjektova občutja pa napolnijo in obarvajo tudi dogajalni prostor.¹⁰ Ponazoritvene primere za telesno utrujenega in izsesanega moškega preslikujejo nanj pomenke vlažnega, ohlapnega, negibnega, zgrbljenega. V vinjeti Glad se prvoosebnikova »brezbarvna koža (se) grba na kostéh, kakor ohlapna mokra cunja« (ZD 7: 84). Lužarjevo telo je »ležalo na svojem mestu mirno in leno, kakor zgrbljen kos mesa« (ZD 7: 53). Bolj kot eksplicitne ponazoritvene primere so v Vinjetah v ospredju modalne primere za subjektovo duševno stanje. Ko naj bi ga s čutnimi predmeti konkretizirale in vizualizirale, ga z modalnim odnosom med členoma primere le nakazujejo, pogosto spremenijo v še bolj nedoločno in neznano ter govorijo o nemoči dekadénčno-impresionističnega epskega subjekta, o njegovem čutno-čustvenem raztapljanju in drobljenju.

Vinjetni subjekt ima prepoznavne lastnosti dekadénčnega junaka, vendar se od njega tudi pomembno razlikuje v odnosu do senzualne erotike, enega dekadentovih najmočnejših dražljajev in užitkov (Rasch 1986: 67). Medtem ko doživlja dekadénčni junak v erotiki vrhunec senzualnega hedonizma, se telesna erotika vinjetnemu subjektu gnusi ali pa se je kot ljubezenski neizkušenec in zafrustriranec boji. Vinjetni subjekt je iskalec notranje lepote, lepote svoje duše, senzualna erotika pa prebujala v njem občutke grdega in gnusnega. Vinjetne metafore za telesno in erotično izhajajo iz izhodiščnih območij surovega in krvavega mesa, oljnih tekočin ter golazni. Te metafore preslikujejo nanjo pomenke gnilega, ogabno lepljivega, opolzkega, sluzastega in pretirano snovnega. Tako se prvoosebnik v Čudni povesti ne more znebiti ženske brez imena ali morda čutnosti same, ki ga nenehno zasleduje in obvladuje. Pred njo se osmeši, ko govori o ljubezni kot »mlečnozob petošolec«, prebujanje lastne čutnosti pa občuti kot ogabno, mastno in vročo tekočino: »Pereč,

¹⁰ Nekaj primerov: nervozno vzkipevanje umirajoče duše, utrujene roke, brezbarvna koža, izsesane ustnice, Glad; dolgočasen čut, brezčutno telo, pereč, neznosen čut, Čudna povest; mrzliččen hlad, Moja miznica; nervozno svetli žarki, Matilda.

neznosen čut se mi je vzdigoval vedno višje; razlil se mi je po vseh prsih, kakor bi jih namočil v vrelo olje» (ZD 7: 97). Prebujajoča se čutnost preganja tudi Martina Gradarja in se mu v hudih duševnih mukah prikazuje v grozljivi podobi preganjalca, neznanega ali onega: »Bližalo se mu je polagoma in previdno; četudi ni slišal najtišje stopinje, vedel je natanko, kedaj se je premaknilo za milimeter k njemu. In v tem trenutku je sklonil glavo in zakričal; skočilo mu je na tilnik, zasadilo je jeklene prste v njegov vrat... nekaj mrzlega se je zarezalo v njegovo glavo...« (ZD 7: 73)

Metafora ob senzualni in otroško krhki ženski

V vinjetni pripovedi se dogaja erotika zunaj lahkotnega, mimobežnega in frivolnega ljubimčkanja ali senzualno opojnega hedonizma, saj jo vinjetni subjekt doživlja kot nasilno, neznano, a tudi ogabno moč. Lepoto dekadentnega senzualno-erotičnega opoja z roba smrti občuti Matilda v istoimenski pripovedi, in ko bi iskali dekadentno metaforo senzualne erotike na robu smrti, se ta nemara skriva v podobi metulja za umirajočo, a po razkošno opojnem življenju hlastajočo Matildo: »Kadar sem jo videl, kako se je oklepala življenja in sonca z vsemi svojimi željami, – kako je iskala nervozno svetlih žarkov in glasnega veselja, da bi se ubranila svoje nejasne slutnje, – zdela se mi je podobna metulju, ki frfota z onemoglimi krili krog razcevele rože, opaja se v njenem vonju in umira v zadnji razkošni pijanosti...« (ZD 7: 103).

Pri iskanju ponotranjene lepote ali lepote duše čutna ženska vinjetnega moškega ovira, zato jo odganja in celo sovraži. V Čudni povesti ji prvoosebni pripovedovalec očita, da je uničevalka njegove duše: »V svoji zlobnosti si mi iztrgala dušo in moje teló je mrtvo in gnilo, brez misli, brez sanj, brez ljubezni... Vrne mi dušo! Vrne mi dušo!« (ZD 7: 98) A tudi vinjetni subjekt kljub močnemu prizadevanju ne more ubežati senzualni ženski, ta ga celo preganja, muči in obvladuje kot kakšna »femme fatale«, ki je ob koncu prejšnjega stoletja kot demonično bitje s svojimi senzualnimi čari privlačevala in pogubljala šibkejšega moškega tako v literaturi kot v likovni umetnosti (Rasch 1986: 68). Vinjetni subjekt ve, da ga ženska obvladuje in morda ga je Cankar pred njeno močjo branil tudi tako, da je čutno žensko z metaforo spreminjal v grdo, v karikaturu. Te metafore se zbirajo okrog ustnic, las, vratu, poudarjajo njeno senzualnost, da učinkuje ogabno in pretirano. Najpogosteje ima ta ženska popačen obraz, ko se nanj preslikujejo intenzivne barve, zlasti rdeča in črna, pomenke živalsko nagonskega in pohotnega ter slinastega in ogabnega. Ker iz takšne ženske ne sije notranja lepota, so njene oči praviloma majhne, zaspane, motne, vodene, steklene, iz zeleno obarvanih pa žarči tudi njena demonična moč. Takšni sta na primer Julija in Hermina, medtem ko je neimenovana ženska v Čudni povesti nemara poosebljenje senzualnosti oziroma nagonosti same, ki z demonsko močjo uničuje in preganja pripovedovalca. Ženska v Čudni povesti je opisana takole: »Bujna, pohotna ustna so bila rdeča kakor sveže mesó, zategnjena na levi strani lahko navzdol. Nobenega ognja ni bilo v črnih, motnih očeh; z zelenkasto rumenim krogom obrobene punčice so se premikale trudno in zaspano.« (ZD 7: 90)

Precej podobna ji je Julija, hči gospodinje, pri kateri sta stanovala študenta Vran in Danijel, in združuje otroške poteze obraza z opolzlostjo telesa. Kmalu zatem ko

Julija osvoji erotično neizkušenega in sentimentalno poetičnega Danijela, ga tudi zavrže. Julija je napol otrok, a brez duše in s senzualno poudarjenimi ustnicami, lasmi, poželjivim smehom in mrtvimi, steklenimi očmi. Zdi se, da se je pred njeno erotično močjo, ko Danijela poimenuje »veliko dete« in ga obvladuje z nerazumljivo močjo, da »mehanično blodi v krogu, brez misli in brez svoje volje«, mogoče rešiti le s sovraštvom in prezirom. Vranu se kot zmes otroka in opolzke čutnosti zagabi, da izreče o njej v Vinjetah najbolj gnusno podobo, ko na njeno telo preslika pomenke gliste: »Le-tó teló je podobno glistam, – mehko in opolzlo... Ali ne zavedajo se svoje gnusnosti; mirno in zadovoljno se prevračajo po luži in glas ostane otroški in obraz idealen« (ZD 7: 151). Povsem drugače se vinjetni subjekt obnaša do prostitutke in jo podobno kot dekadenci junak poveličuje in sočustvuje z njo.¹¹ Z metaforo jo odeva v belo barvo in nanjo preslikuje pomenke otroške lepote in nedolžnosti. Pravi slavospev ji zapoje v vinjeti »Mož pri oknu«: »Ah, moj Bog, moj Bog, kako si nesrečna! In tvoja lica so tako bela in nedolžna, tvoje oči tako otroške, kakor bi ne poznale greha in prisiljene pohotnosti« (ZD 7: 29).

Ob različnih variantah »femme fatale« je bil v literaturi s konca prejšnjega stoletja navzoč tudi tip krhke ženske ali »femme fragile« (Buzov 1996: 93). Telesno krhke, nežne, eterične, bledične in poduhovljene ženske se v Vinjetah pojavljajo kot nasprotje čutno grdi ženski in so deležne posebne naklonjenosti. Takšne lastnosti imajo še otroška Nina v istoimenski pripovedi, sanjava Helena iz Tistih lepih večerov, »plavooka ljubica« v Adi ali po idealni ljubezni hrepeneča Ana v pripovedi Na večer. Še posebej izrazite so njihove velike modre, sanjajoče in duševno lepoto izžarevajoče oči. Epitetoniza izvzema te ženske iz območja senzualne erotike in jih odeva v nakopičene nežne belo-srebrno-modre barve. Izrazit primer je Helena iz vinjete Tisti lepi večeri: »Oblečena je bila moja ljubica v dolgo plavo krilo, prepasano s srebrnim pasom, na prsih izrezano, široki rokavi komaj do komolcev, okrašeni ob robu s srebrno vezeno. Bele šolne od svile je imela na drobnih nožicah, na njenih laséh je cvetela bela roža« (ZD 7: 7).

Čutno zaznavna epitetoniza

Vinjetna pripoved je bila v slovenski kratki prozi tudi barvno inovativna, saj je prva izraziteje razširila spekter dotlej v prozi skromno zastopane barvne epitetonize (Ocvirk 1976: 146). Razpon vinjetne barvne skale sega od izrazito močnih barv s prevladujočo črno, pogosto rdečo, zeleno, rumeno in zlato barvo vse tja do najnežnejših prelivajočih se barv in odtenkov modre, srebrne in bele (svetlosinja bluza, bledosinja luč, srebrno sinji svit). Kontrastno zaznavanje je nemara zvezano z razdraženimi živci vinjetnega subjekta. Ta se ne odziva na srednje, povprečne dražljaje, temveč na komaj zaznavne, povsem neznatne in najfinejše odtenke glasov, barv, vonjev, svetlobe ali na njihovo nasprotje, na kričee barve, ostre vonje in rezke tone. Rdeča in črna barva v vinjetni pripovedi pogosto simbolizirata že omen-

¹¹ Dekadenci junak je videl v prostitutki prijateljico, predstavnico marginalcev, potisnjeno na obrobje družbe, z naklonjenostjo in njenim čaščenjem pa je izzival tudi spolno moralo meščanske družbe.

jeno erotičnost ženskih ustnic in las. Z obema ter z zeleno in rumeno je Cankar pogosto osmešil barvno oziroma sploh čutno okorelost, otopelost, banalnost in odvratnost malomeščanskega človeka ter vsakršno provincialnost v literaturi. Tako se v vinjeti Glad urednik Hladnik v svojem nerganju o moderni literaturi jezi, da pentlja ni rdeča ali zelena, svoje zgražanje nad moderno umetnostjo pa sklene tako, da vzame rdeč robec, se usekne in pljune nanjo. Nakopičena rumena barva povečuje ogabnost in odvratnost »literarno izobraženega človeka«, sedečega v družbi z debelim trgovcem, rumeno brado, rumenimi lici, rumenimi lasmi in rumenim nosom. Med kričeče in nežno je v Vinjetah ujeta tudi sinestezijska metafora. Prvoosebni pripovedovalec v pripovedi Tisti lepi večeri se kot kak flaneur brezciljno in lenobno sprehaja po dunajskem Ringu ter potaplja v množico lepotnih vidno-zvočnih vtisov, a dotik s filistrom ga hipoma prebudi in učinkuje nanj kot kričeč dražljaj zvočno-barvne sinestezijske metafore: »Nastopil sem svojo vsakdanjo pot: brez namena križem po cestah, skozi šum in gnečo. Poleg mene govoré ljudjé, prikaže se za trenotek dvoje ljubkih očesc, zadene se óbme suh filister s spodobno ostrizeno brado, ob oglu zakričí nad mano rdeč plakat« (ZD 7: 7). V vinjeti Marta in Magdalena pa nežna vidno-zvočna sinestezijska metafora sooblikuje svečano, nekoliko skrivnostno pričakovanje: »Lahke nogé od alabastra stopajo po zvenečem srebru. /.../ V svetlih valovih trepeče zrak, čudovite melodije plavajo pod nebom« (ZD 7: 47).

V Vinjetah se čutno zaznavni epitetonu dopolnjujejo, tako da ustvarjajo harmonično svetlo ali temno razpoloženje epskega subjekta, ki narekuje subjektivno razpoloženjsko obarvanost dogajalnega prostora, saj je vinjetni subjekt barval pokrajino po programu iz Epiloga: »Zunaj je zima in noč, ali v moji sobi plava mehki pomladni vonj.« (ZD 7: 195) V pokrajini tako utripa razpoloženje epskega subjekta, pronica v dogajalni prostor, ga personificira, senzualizira, napolnjuje s čutno-čustvenimi epitetonu in ga spreminja v metonimični simbol subjektovega duševnega stanja. V Vinjetah prevladuje temno, mračno razpoloženje, zato je dogajalni prostor posut z rumenim listjem, ovenelimi rožami, med katerimi tava epski subjekt, se opoteka po mokrih, blatnih, lepljivih poteh, po megli in dežju, med golimi debli s preperelimi in črnimi vejami.

Metafora ob malomeščanskem moškem in ženskem liku, konzervativnem uredniku, politiku

Ob malomeščanskem moškem in ženskem liku, konzervativnem uredniku, kritiku, politiku ali uradniku se radi zapisujejo komične, ironične, tudi groteskno obarvane metafore, ki spreminjajo omenjene like v karikature. Ker je karikatura po Cankarju kritika in resnica,¹² tovrstne metafore niso vzniknile iz avtorjevega larpurlartističnega smeha, cinične ali sadistične porogljivosti, marveč izhajajo kot komično in groteskno pri Cankarju sploh iz »duhovnih, moralnih in socialnih napak in zmaličenosti posameznika in družbe« (Zadravec 1991: 253) ter razkrivajo

¹² »Vsaka karikatura je obenem kritika, to je njeno bistvo in njen pomen.« Prim. Ivan Cankar, Poslednji dnevi Štefana Poljanca, *Zbrano delo* 15, Ljubljana, 1972, 180.

človekovo čustveno, značajsko in miselno pohabljenost. Malomeščanski moški so v vinjetni pripovedi nerodni in se prikazujejo s potnim, mastnim obrazom ali rdečim nosom. Oglašajo se z nosljivim ali pretirano hrupnim glasom, smešni pa so tudi, ker govorijo po šabloni in uporabljajo izrabljene ali neokusne modne pridevke (krasen, čudovit, dražesten). Podobne so jim njihove gospe, obdane s šilastimi, bradavičastimi nosovi, majhnimi očmi, tolstimi obrazi ter z vonjem po kvargljih. Tako sta gospa Majerjeva in gospa Divjakova v vinjeti Marta in Magdalena »bili nekoliko slični samó, kar se tiče nosú; obema je silil nenavadno naprej, oster in šilast« (ZD 7: 48), notarka v vinjeti Na večer ima »majhna očesca, pol skrita v tolstem, zardelem obrazu« (ZD 7: 34), sosede iz črtice »Mož pri oknu« pa so obdane tudi z »bradavičastimi nosovi« (ZD 7: 28).

Značajske napake malomeščanskega posameznika ali družbe se v vinjetni konkretizacijski metafori večkrat osamosvojijo v čutno otipljive predmete in odslikavajo človekovo popačeno moralno-etično podobo. Popredmetene metafore za politično prepričanje, kot so broširan ali v usnje vezan zvezek, knjiga javnega mnenja, leksikon, učinkujejo v noveli O človeku, ki je izgubil prepričanje sprva smešno, toda s preslikavo pomenk nečloveško, neživo, predmetno v ciljno območje metafore, ki je v tem primeru človekovo politično prepričanje, se obenem razkriva človekova degradacija in njegova značajska napaka. V popredmeteni metafori se tako zgosti idejna poanta novele, ki pravi, da politično prepričanje ni več človekova trdna vsebina, temveč predmet, tržno blago, ki ga je mogoče vsak trenutek menjati glede na priložnost in osebno korist. Človekovo dvojno moralo razkriva tudi metafora debele ženske z golimi grudmi v noveli Literarno izobraženi ljudje. Njihov predstavnik pridiga o spolni morali, toda to počne, sedeč pod sliko omenjene ženske. V pripovedi Poglavlje o bradavici so se negativne lastnosti osivelega in otopelega politika, ki razpravlja le o obrobni, nepomebni vprašanji, pred resničnimi pa si zatiska nos, zgostile v metaforo bradavice. O krhki, na zunaj skrbno varovani urejenosti malomeščanskega zakona, katerega prava vsebina so črepinje, govori metafora porcelanaste vaze v vinjeti Ti sam si kriv. Gospa Krajnikova, žena zdolgočasenega in skrbno urejenega uradnika, prevara svojega moža, kmalu zatem se hoče z možem pogovoriti in na novo vzpostaviti medsebojne odnose, toda mož se ni sposoben soočiti s črepinjasto resnico njunega zakona, saj se boji le za videz, za porcelanasto vazo: »Obstal je pri okrogli mizici ob oknu, ne da bi se ozrl na svojo ženo. Dotaknil se je s prsti porcelanaste vaze, a roka se mu je tresla in rože so se razsule po tleh« (ZD 7: 177).

Metafora rok

Ob prenovitvah frazeološke metafore¹³ predstavljajo obsežno območje metaforičnih izhodišč osnovne pojmovne metafore rok, vezi, vode in poti, ki jih vinjetna metafora na svoj način prenavlja in razvija. Metaforika rok raste iz svetopisemske

¹³ Po raziskavi Erike Kržišnik je Cankarjeva kreativna metafora rasla tudi iz prenovitev frazeološke metafore, prenovitve so naraščale od začetnega (Vinjete) proti končnemu obdobju (Podobe iz sanj) Cankarjeve kratke proze (1988: 156).

božje roke, iz oblakov štrleče božje dlani, ki varuje, blagoslavlja, ščiti, kaznuje in uničuje, a tudi iz oblastniške roke, kraljevskega emblema moči in prevlade (Chevalier 1993: 515). Vinjetna roka ne ščiti in ne varuje, marveč se pojavlja v temi kot metafora neznane, nasilne, grozeče, polaščevalne moči in predsmtne groze. V ospredju je torej neprijetna, strah in srh zbujajoča roka, njen pomen pa določajo optični in taktilni epiteti (koščen, leden, mrzel, jeklen, številen, dolg, neznan, neviden idr.). Roka je v Vinjetah pogosto tudi primerjalni člen razvite modalne primere in postavlja subjekt v svet irealnega, neznanega, samo slutenega, nakazuje in povečuje subjektovo nemoč, otrplost, stisko, strah, gnus, privid. Tako na primer koščena roka v pripovedi Nina preraste v podobo okostnjaka, v nasilno moč, v neznano ono, v grozljiv privid. Gradarjev boj z lastnim spolnim nagonom v noči po Ninini poroki poteka tako, da »ugleda koščeno roko na svoji rami in bled obraz za seboj. Bled obraz z režečimi ustmi in globokimi temnimi očmi... /.../ skočilo mu je na tilnik, zasadilo jeklene prste v njegov vrat... nekaj mrzlega se je zarezalo v njegovo glavo« (ZD 7: 72–73). Roke se razraščajo po temnem, vlažnem, samotnem prostoru, dobijo nenavadno, nejasno, polaščevalno, pošastno obliko in jim ni mogoče uiti. Največkrat gre za preslikavo subjektovega grozljivega občutja navzven, v prostor, ki postane metonimični simbol njegovega duševnega stanja. V pripovedi Pismo se Lužarjevo samomorilsko občutje seli v noč: »videl sem strašno noč, kako je vstajala za gorami, kako se je plazila po širokem nebu, padala na mesto in mi pričela stiskati srce z ledenimi rokami« (ZD 7: 52–53).

Ob ne povsem določljivih, samo slutnjskih rokah, ki obvladujejo človeka, smo v Vinjetah priča tudi konkretni, oblastniški roki vaškega mogotca, neusmiljeni roki malomeščanskih ljudi ter koščeni roki konzervativnega urednika. Človek iz samotne družine sicer napove upor ljudem v elegantnih oblekah, vendar ve, da je nemočen in da je njegov protest ne boj, temveč umiranje na cesti. V gostilni pravi Anastazij takole: »Čutil sem zadosti težko njihovo neusmiljeno roko in treba je, da tudi oni čutijo mojo.« (ZD 7: 161) Upokojeni učitelj Mrva v noveli O čebelnjaku je imel na županovi zemlji svoj čebelnjak, edino bogastvo in veselje, ki ga je ohranjalo pri življenju in mu dajalo smisel. Ko sta se nekega večera z županom sprla, se mu je ta maščeval tako, da mu je dal podreti čebelnjak. Ob porušenem čebelnjaku je Mrva občutil mogotčevo silno roko, ki odloča o življenju in smrti, in »zazdelo se mu je vse naokrog takó mrtvo, tuje in pusto, kot da ga je ravnokar pahnila silna roka iz lepšega, svetlejšega sveta« (ZD 7: 116). V smrt pošilja tudi roka konzervativnega kritika, urednika, uničevalca modernih umetnikov in umetnosti. Občuti jo umirajoč in po lepoti duše hrepeneč umetnik v vinjeti Glad. Nanj se sklanja on, glad ali urednik, povzročitelj umetnikove smrti, ko »izza črne halje steza proti meni poraščene, koščene roke« (ZD 7: 84).

Metafora vezi

Na metaforično območje rok se navezujejo tudi številne vezi in vrvi kot metafore subjektove nesvobode in uklenjenosti. V črtici Mrtvi nočejo je prvoosebni pripovedovalec vklenjen v svet mrtvih, ki z belimi, koščeni rokami nategujejo vezi

in mu ne pustijo živeti: »Kakó globoko so se zarezale vrví v moje mesó! Natezale so jih koščene roke mrličev« (ZD 7: 88). Vezi se razpenjajo tudi onkraj življenja v smrt. Ob opazovanju trupel je Gradar razmišljal takole: »Smrti ni. Vsenaokrog je življenje, udušeno, z okrvavljenimi vrvmi zvezano življenje, polno trpljenja in strašnih tajnosti« (ZD 7: 72). V pripovedi A jaz pojdem spleta vezi tudi ženska in ovije v svojo mrežo sentimentalnega Evstahija, sicer odločenega, da se Pavli umakne, ko ga je prisilila v zaroko in ga obenem varala s hrupnim poetom, vendar je njena mreža premočna, zakaj »trdno so se zadrignile vezi krog mojega telesa, da se nisem mogel okreniti nikamor« (ZD 7: 80).

Metafora vode

V vinjetni pripovedi je zelo rodovitno metaforično območje vode, njene metafore pa vznikajo iz vode, prametafore življenja. Ob depresivnem, življenju le prisluškujočem in v skorajšnji konec nagibajočem se subjektu v pripovedih Čudna povest, Matilda, Mrtvi nočejo voda ni metafora človekovega prerojevanja, prenavljanja in očiščevanja, zato njeno izhodišče ni bistra in tekoča voda. Na življenje in bivanje vinjetnega subjekta se močno preslikujejo pomenke stoječe, kalne, črne, smrdeče vode, globoki vodnjaki, grozeči hudourniki z razpadajočimi in gnilimi utopljeni. Vodilno metaforo vode v omenjenih vinjetah pogosto spremljajo sorodne nakazovalne metafore bližajoče se smrti, netopirji, peketanje konjskih kopit, okrvavljena luna, zahajajoča rdeča svetloba, na zahodu vzhajajoče sonce in številne sence. Pod oknom umirajoče Matilde se vali temna voda in »tam spodaj so šumeli črni hrasti in pod njihovimi debli so se raztezale vedno širje in dalje nedoločne sence. Sanjalo je tam doli in šepetalo; to je bila temna voda, ki se je valila v lenih, širokih valovih prav mimo najinega okna« (ZD 7: 102). V Čudni povesti se prvoosebni pripovedovalec znajde na blatnem dvorišču in že namaka svoje roke v vodnjak, okrog katerega frfotajo netopirji in odkoder ga s silo odvleče starec: »V obraz mi je udarjal zoprn smrad po netopirjih, – da, zdi se mi celó, da mi je zafrfotal eden prav mimo ušes« (ZD 7: 94). V oblast mrtvih ujet prvoosebni pripovedovalec v črtici Mrtvi nočejo življenju le od daleč in nemočno prisluškuje: »Zdelo se mi je, da so me izobčili iz svetá, – da stojim daleč, daleč od vsega življenja, – da čujem samo nejasno njegovo opojno šumenje, kakor da pada nekje v daljavi studenec po skalovju« (ZD 7: 87). Sam hodi po cesti, kjer »so se dvigali visoki topoli v neenakih presledkih; deset korakov od ceste se je valila vzporedno temna voda. /.../ Daleč na okoli ni bilo čuti nobenega glasú, razen peketanja konjskih kopit ob kamenju« (ZD 7: 88).

Metafora poti

V Vinjetah so močno opazne tudi metafore poti, izhajajoče iz osnovne pojmovne metafore »življenje je potovanje«. Življenje vinjetnega subjekta je največkrat potovanje po prašni, blatni cesti, v beli obleki z belo rožo po beli cesti hodi le trpeča in spokorjena grešnica Magdalena. Vinjetni junaki se opotekajo tudi po temnih klancih, njihova pokrajina je napolnjena s črnino, vlago, grozljivimi kriki ali

morečo in neznosno tišino, bujno zeleno cveti le pokrajina slovenskega nazadnjaštva (Epilog). Prvoosebnu pripovedovalcu v Čudni povesti se zdi, da hodi po klancih, klanec pa se dviguje tudi pred Ano v metonimični simbol njenega neuresničenega ljubezenskega hrepenenja, razočaranja in obupa: »Pričeli so se neskončni klanci; zmerom navzdol... navzdol... navzdol v globoko noč...« (ZD 7: 46).

Raznovrstnost in cankarjanska prepoznavnost vinjetne metafore

Vinjetna metafora se je oplajala ob sočasnem in subjektivnem sprejemanju različnih, tudi navzkrižnih idejno-slogovnih smeri in tokov naturalizma, dekadence, impresionizma in simbolizma, rasla iz frazeološke metafore in njenih prenovitev, a tudi iz prenovitev tradicionalne, zvrstno leksikalizirane romantične in svetopisemske metafore, razvijanja osnovnih pojmovnih metafor poti, vode, vezi, svetlobe ter se oblikovala v cankarjansko individualizirano metaforo. Obenem je zasnovala vrsto Cankarjevih osrednjih metafor, po katerih je avtor v poznejši prozi in dramatiiki zmeraj znova posegal in jih močno razvijal. Če navedemo le nekaj primerov, vodi pot od Aninega klanca k romanu Na klancu, od bujno cvetoče zelene doline slovenskega nazadnjaštva k Zgodbam iz doline šentflorjanske, od metafore nepotrebne človeka v pripovedi Iz samotne družine k Petru Novljanu in Štefanu Poljancu, od Blokarjeve roke iz novele O čebelnjaku h Kantorjevi v drami Kralj na Betajnovi, od bežnega stika s filistrom v pripovedi Tisti lepi večeri k poznejšemu motivu filistra, od gardin v pripovedi Tisti lepi večeri k simboliki vrat v Hiši Marije Pomočnice.

ODNOSNICE

- France BERNIK, 1983: *Tipologija Cankarjeve proze*. Ljubljana: CZ.
- Dragan BUZOV, 1996: »Progonjena nevinost« i femme fragile. *Republika* 52/5–6. 93–105.
- Ivan CANKAR, 1969: Vinjete. *Zbrano delo* 7. Ljubljana: DZS.
- Ivan CANKAR, 1975: Naša lirika. *Zbrano delo* 24. Ljubljana: DZS. 46–50.
- Ivan CANKAR, 1975: Dve izvorni drami. *Zbrano delo* 24. Ljubljana: DZS. 52–58.
- Ivan CANKAR, 1975: »Popevčice milemu narodu«. *Zbrano delo* 24. Ljubljana: DZS. 58–63.
- Ivan CANKAR, 1975: Skizzen. *Zbrano delo* 24. Ljubljana: DZS. 90–94.
- Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, 1993: *Slovar simbolov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Joris-Karl HUYSMANS, 1995: *Proti toku*. Prev. Igor Lampret. Ljubljana.
- Gregor KOČIAN, 1996: *Kratka pripovedna proza v obdobju moderne*. Ljubljana: ZRI FF.
- Irene KÖWER, 1987: *Peter Altenberg als Autor der literarischen Kleinform*. Frankfurt am Main.
- Erika KRŽIŠNIK KOLŠEK, 1988: *Frazeologija v moderni*. Magistrska naloga. Ljubljana.
- Gerhard KURZ, 1986: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen.
- Irena NOVAK POPOV, 1994: *Lirika Edvarda Kocbeka – ustvarjalni vidiki pomenske figurativnosti*. Doktorska disertacija. Ljubljana.
- Anton OCVIRK, 1979: Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v dekadenco in impresionizem. *Literarna teorija med zgodovino in teorijo*. Drugi del. Ljubljana: DZS. 99–150.

- Boris PATERNU, 1983: Problem simbolizma v slovenski književnosti. *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: 38–75.
- Jože POGAČNIK, 1988: *Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno*. Ljubljana: CZ.
- Breda POGORELEC, 1986: Okvirna tipologija metafore v slovenski prozi 20. stoletja. 22. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana: 7–21.
- Wolfdietrich RASCH, 1986: Motive der Décadence-Dichtung. *Die literarische Décadence um 1900*. München: Verlag C. H. Beck. 38–133.
- Harald WEINRICH, 1976: Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld. *Sprache in Texten*. Stuttgart. 276–290.
- Franc ZADRAVEC, 1980: Impresionizem ter črtica in roman. *Elementi slovenske moderne književnosti*. Murska Sobota: Pomurska založba. 73–90.
- Franc ZADRAVEC, 1983: Nekateri posebnosti slovenskega simbolizma. *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: 9–38.
- Franc ZADRAVEC, 1991: *Cankarjeva ironija*. Murska Sobota: Pomurska založba in ZI Filozofske fakultete.
- Oton ŽUPANČIČ, 1978: Moderna črtica pri nas. *Zbrano delo 7*. Ljubljana: DZS. 80–84.

SUMMARY

In the 1890's Ivan Cankar, despite a relatively conventional poetic style, required semantically suggestive and condensed metaphor in lyric poetry as well as in short prose.

In Cankar's thematically and topically relatively heterogeneous volume *Vinjete* (The Vignettes), oscillating between the traditional and innovative model, the vignette metaphor is most commonly used in this volume's lyrical prose. Besides microstructural metaphors the vignette metaphor consumed larger sections of the text and became a story element of the narrative. This metaphor stems from the author's dissonances originating in his subjective view of reality, from his idea of the physical and spiritual, material and spiritual, sensually erotic and fragile spiritual woman, modern and traditional art, a bourgeois and modern artist. The other sources are the stylistic pluralism at the end of the 19th c., impressionistic sensual-emotional merging with nature, its colors and light, sound and atmosphere, aesthetization and sensualization of nature, synesthetic perception of reality, decadently pessimistic and nervously distressed subject and symbolistic seeker of spiritual beauty.

In view of the numerous dissonances, the vignette metaphor grew from thematically beautiful and repugnant sources. Particularly the metaphors connected with ironically, satirically, parodically, and even grotesquely formed motives and characters are derived from the latter. They project the semantics of ugliness, greasiness, putrefaction, decay, animalistic debasement, flaccidity, intrusive colors, etc., onto these motives and characters. The materialized vignette metaphors have a comical effect, they condense the main idea of the story and display human flaws. Besides the widely represented adjectival metaphor, metaphoric modal comparison emerged and often grew into a larger evocative image. The vignette metaphor rejuvenated the phraseological and traditional metaphors, developed basic conceptual metaphors, connected related microstructural metaphors into an independent metaphoric field, and created the readily recognizable Cankarian metaphor.