

STILNI PREMIKI V CANKARJEVEM ZGODNJEM PRIPOVEDNIŠTVU V SIMBOLIZEM

Anton Ocvirk

1

Z impresionizmom, ki se ga je Cankar obenem z dekadenco oklenil pod vplivom dunajskega okolja po letu 1896, se njegov razvoj ni zaustavil ali da bi ga bile morda nehale pritegovati še druge pobude, ki so neprestano vdirale vanj. Le čemu neki, ko pa so njegove ustvarjalne sposobnosti rasle, da nikoli tako, se krepile in sproščale. Šele sedaj so se mu začela odpirati obzorja, ki jih dotlej ni poznal, ne vedel zanje, komaj plaho slutil, njegova domišljija pa osvobajati zastarelih pojmovanj besedne umetnosti, tudi enostranskih naturalističnih teoremov. Teh še posebno, ko je spoznal njihovo vklenjenost v golo pojavnost vidne resničnosti. Vse novo, kar se ga je poslej dotaknilo, je prihajalo vanj iz drugih virov, iz nazorov, ki so zanikovali človekovo neusmiljeno determiniranost, ujetost v grobi, enolični vsak dan, in s seboj prinašalo na kupe vznemirljivih, a prepričljivih spoznanj o človeku in življenju. Navdajalo ga je s čudovitimi duševnimi razkošji, občutki, ki so ga begali in omamljali. Postal je plen razodetij, ki so ga vsega prevzela in si ga osvojila. Svet, kakršnega je bil dotlej navajen videvati, se mu je spričo svoje togosti skrivenčil v mrko karikaturu, na njegovem mestu pa pojavil popolnoma drugačen, lepši, privlačnejši, čeprav od sile razklan in razbolen, tudi resničnejši od prejšnjega, stvari pa, ki nas obdajajo, spreminjaste, brez sive enoličnosti, v novi, do takrat neznan osvetljavi, mikavnejše, polne lepote, ki so dotlej kdove zakaj kot začarane medlele nekje v njihovi notranjosti in se tajile radovednim očem, dokler se jih ni pesnik dotaknil in jih s svojo magično močjo priklical v življenje.

Takšnim odkritjem se Cankar zlepa ni mogel ustavljati, to pa še tem manj, ker se mu je zdelo, da prihajajo iz njega samega, tako so mu bila blizu, tako sorodna njegovi naravi. Kakor bi trenil, je spoznal, kako se v njem vse preraja in neustavljivo sili k novi besedi in podobi, da se v njej



utelesi. Vendar se vsega tega ni dalo doseči kar čez noč; zajela ga je čudna plahost, ga mrtvičila in mu jemala moči. Kadar je segel po peresu, da bi popisal svoja občutja, mu je beseda zastala, da ni mogel spraviti na papir nič poštenega. To ga je trpinčilo in begalo. Kakor v omotici je tipal okoli sebe, se grizel in iskal ravnotežja, dokler se mu ni odprlo in planilo iz njega na dan, kar ga je mučilo, še razboleno od pritajenih stisk in hudo trpko. To so bili trdi boji s snovjo in besedo, dnevi iskanja, mučnega pretehtavanja moči, trenutki strahov in upov. Takrat, tik ob prehodu v novi stil, 18. januarja 1897, je o tem pisal bratu Karlu v Ljubljano: »Moje življenje je zares interesantno, po priliki tako, kakor pariških ‚bohémov‘, če si že kaj čul o njih. Časih je prijetno, drugikrat pa spet neznosno, da bi skočil najrajši v Donavo . . . Časih pa se prigođi, da presanjam ves dan in vso noč na zofi, brez jedi in cigaret . . . Taki so bili n. pr. moji božični prazniki. To me zelo jezi. Namesto da bi resnično delal, samó mislim in sanjam, kako bi delal. Pa to upam, da se bo spremenilo.« (Pisma I, 37.)

Še določneje je popisal svoje takratno duševno stanje nekaj dni zatem, 23. januarja, Franu Govekarju. Ta je konec leta 1896 zapustil Dunaj in se skušal dokončno ustaliti v Ljubljani. Razšla sta se kot »somišljenika«, vsaj tako se je zdelo, ko pa ni dotlej na zunaj nič kazalo, da bi se bil Cankar v resnici začel oddaljevati od naturalističnega evangelija, na katerega je Govekar prisegal takrat in tja do svoje smrti, in se bližati dekadenci. Zato ni čudno, da je Govekarja v pismu marsikaj presenetilo, čeprav si zlepa ni mogel misliti, da bi bila prijateljeva estetska preobrazba kaj več kot hipna modna muha, kako šele da bi bila zanj res odločilna in dokončna, kakor se je kmalu pokazalo. Nemalo so ga pogreli zboldljaji, ki so bili namenjeni članom dunajskega slovenskega kluba mladih, ki ga je vodil Govekar in se zanj zavzemal, imenovanega »Moderna«, »Fin de siècle« in po tamkajšnjem predmestju tudi »Hernalsov klub«. Po svoje so ga vznemirili ostri kritični zaleti proti Murnikovemu pripovednemu stilu in neprikrito navdušenje za Maeterlinckovo knjigo spiritualističnih esejev *Zaklad ponižnih* (*Le trésor des humbles*), ki je prav takrat dobro izšla. O sebi pa mu je Cankar sporočal: »Jaz živim kakor po navadi; nekako à la Janez Krstnik v puščavi.« — Očiten namig na svojo estetsko preroditev in literarno poslanstvo, ki ga pa Govekar ni mogel prav razumeti, vsaj ne tako jasno, kakor je bil v resnici mišljen. — »Zadnjič sem čital v ‚Novi reviji‘ [Neue Revue, glasilo avstrijskega naturalizma] članek ‚Daß Ende der Bohême‘ [pisca G. Ferrera] . . . To je bedak! Jaz čutim, da sem jeden najžalostnejših bohémienov. Kolikor bolj skušam postati soliden, toliko globokeje gazim ravno po sredi bohémstva. In sploh imam vse simptome teh ljudij. Primo luogo: večne načrte, imenitne, velikanske; vse mi miglja pred očmi v različnih plavih in rdečih lučicah; razne postave z dolgimi nosovi in kratkimi hlačami; vsakovrstni psihološki problemi . . . nove misli . . . revolucionarne ideje . . . Secondo: ne napravim ničesar! Kadar sedem k mizi, zdi se mi vse grozno bedasto in nizko, in iz veličastne snovi se rodi smrkav feljton ali vnebovpijoča pesem . . . Terzo: ponosen sem na vse to, kakor don Kihot na svojo cinasto čelado in preziram druge poštene ljudi, medtem ko nisem nič bolj pameten kakor óni, temveč samó oni bolj neumni kakor jaz . . . To je! (. . .) In misli si, da živim v sami literaturi, v samih krasnih snoveh! Časih sem sam radoveden, ali bom pač kdaj res kaj napravil, ali nič. Pride mi na

misel, da sem morda premlad, preotročji . . . Neumnost. Jaz sam prav dobro vem, da sem dovolj pameten in bi lahko pisal — toda s temi afektiranimi dvomi podpiram samo svojo neodločnost — ne ‚lenobo!« (Pisma I, 168.)

Nič kaj posebnega na prvi pogled, kar bi opozarjalo na prelom z bližnjo preteklostjo, kljub temu pa ni mogoče spregledati v pismu, kakršno je v celoti, namigov, ki opozarjajo, da se je Cankar začel preusmerjati in iskati svojo pot stran od naturalizma svojih sodobnikov, čeprav so bili njegovi poskusi še tipajoči in previdni, vendar mestoma spremljani s podarkami, ki so se kmalu zatem, ko so se ob *Dunajskih večerih* in prvih »vinjetah« razvneli nesorazumi med njim in Ljubljancani, odločno stopnjevali v očitna nasprotja.

In že ti prvi znanilci sprememb, ki jih je Govekar medlo zaslutil v Cankarjevem pismu, so mu dali misliti in ga spodbodli k »načelnim« ukrepom. Zato ga v odgovoru 29. januarja 1897 opozarja na medsebojno povezanost in skupne cilje. »Tvoje pismo, ki je pristna fotografija tvojega duševnega in fizičnega življenja, me je jako zabavalo,« začena in pokroviteljsko spodbudno nadaljuje: »Veselilo me je pa še prav posebno, da — delaš! Mnogo mesecev je minilo, da nisi napisal ničesar pametnega, dasi si vedel, da s svojo lenobo nisi škodoval le svojemu renoméju, nego tudi stvari, katero zastopava. Vojak, ki sredi boja, ko frče od vseh strani krogle, le gleda in posluša, tak vojak ni junak, niti filozof . . . Ideje, katere zastopava v naši literaturi, so svobodne, revolucionarne. Takisto sva po oblikah reformatorja. Vse kriči in tuli za nama . . . Ti pa si spal!« (Pisma I, 174.)

Govekar ni niti slutil, kako je udaril mimo. Preveč je bil zaverovan vase in svojo »veličino« — že lep čas se je imel za voditelja nove literarne smeri med mladimi in edinega modernega pripovednika pri nas — da bi utegnil pomisliti, da pri Cankarju nima opraviti z učencem, ki potrebuje nasvetov, marveč z zrelo, samostojno osebnostjo, ki rase iz sebe, nikar da bi bil nebogljen posnemovalec teorij in predpisov, zlasti ne takšnih, ki so se mu začeli upirati. Sploh pa je bilo med njima tudi sicer nemalo bistvenih razlik. Govekar je bil v literaturi zastopnik gibanja, ki se je v Evropi že izživelo, Cankar smeri, ki se je šele dobro skušala uveljaviti in je spričo svoje nenavadnosti povsod zbudjala preplah in dvome o svoji vrednosti. Toda tu so bile še druge stvari, ki so ju razdvajale. Le kako bi ju ne bile, ko sta se tako zelo razlikovala drug od drugega po literarnih ciljih in pogledu na svet, da bi se bolj ne mogla. Cankar je bil Govekarju že od nekdaj notranje tuje, skoraj nerazumljivo bitje, saj se že spočetka, ko sta se pred leti seznanila v Ljubljani, nista kaj prida ujemala, kako naj bi se sedaj, ko so začeli njuno literarno prijateljstvo spodjedati novi, naturalizmu nasprotni estetski nazori. Kaj malo, pravzaprav nič ni bil Govekarju pogodu Cankarjev nemirni, iskrivi duh, nekakšna vročična zagnanost za stvar, za katero se je v nemal, posebno ne njegova ognjevitost, recimo, obsedenost, ki ni poznala ovir, kadar je bilo treba braniti svoje prepričanje in resnico. Takšni nastopi so se mu zdeli neprijetni, pretirani, a Cankarjeva napadalnost, ko ni izbiral besed, da pobije nasprotnika in dokaže svoje, slepa, že kar surova, nikakor ne obzirna. Cankar je bil v debatah vedno neposreden in ni poznal skrivalnic, kaj šele dvojne morale, ki je bila Govekarju v navadi in jo je imel za važno taktično sredstvo, da je uveljavil svoje. Poleg tega mu je

Govekar zameril, da ni bilo pri njem niti trohice tiste uglajenosti, ki jo je sam kot mož iz predmestja tako zelo cenil pri meščanih, nobene uvidevnosti, ali da bi bil do nasprotnika, s katerim sta si bila v laseh, vsaj vljuden in prizanesljiv, če je že tako trmasto vztrajal pri svojem. In še petnajst let po njegovi smrti, ko je v »Ljubljanskem zvonu« objavljajl pisma, ki mu jih je pošiljal z Dunaja, ni o njem prav nič spremenil svojega mnenja. Tu piše, da je Cankar »s svojo objestnostjo« spravljajl »nežnočutnega Ketteja v zadrego, često v jezo« in da je bil v stikih z okolico »buren, jedek, porogljiv, uporen, v izrazih neizbirčen in v vedenju nemiren« (LZ 1934, 99). Same obsodbe, ki dadó misliti. V nasprotju s Cankarjem je avtor romana *V krvi* hudo cenil naslove, družbene položaje, politično veljavo in imel meščansko urejenost in gosposko polizanost za višek popolnosti. Takšno je bilo tudi njegovo pisanje: zmes olikanega sprenevedanja in naivne spogledljivosti, združene s sladkobno pikantnostjo, a oboje nabito z drobnim naturalističnim opisom in z nekakšno omledno erotično drznostjo, ki se je previdno sukala na mejah dopustnega in moralno obveznega, kar je blage duše odbijajlo, a obenem dražilo in s sumljivo dvoumnostjo privlačevalo, dokler niso spoznale, da je vse skupaj prazno besedičenje brez idej in globine. In v resnici ni bila literatura Govekarju nikoli vir umetniških doživetij in lepote, kvečjemu sredstvo, da je z na videz resničnimi zgodbami, zajetimi iz vsakdanjosti in primerno olupšanimi, zbujajl pozornost in zanimanje. Tu je bilo leglo trenj in nasprotje med obema.

V tej zvezi pa moramo nekatere stvari še natančneje obrazložiti, da ne bo nesporazumov. Najprej je treba povedati, da je Govekarja opozorilo na Cankarjev spremenjeni odnos do literature in njene vloge v družbi predvsem tisto mesto v pismu, ki smo ga navedli in v katerem govori o navdušenjem o bohemstvu in svojem nagnjenju za njega, se pravi o miselnosti, ki je proti koncu preteklega stoletja planila na dan najprej pri mladih pariških dekadentih, a zatem zajela skoraj vso Evropo. Pojav takrat seveda ni bil več kdove kako nov, saj ga je v Franciji uveljavila že romantika in se je po svoje nadaljeval pri mladih pisateljih realistih, le da se je na koncu sedemdesetih in tja v devetdeseta leta hudo stopnjeval in dobil pri Tristanu Corbièru in Paulu Verlainu, da omenim med mnogimi samo dva, posebno izrazite poteze: ne le v nagnjenju do opojil — absint je bil takrat v Parizu posebna novost — ali do življenjskih ekscentričnosti v vedenju in odnosu do okolja, temveč še v kopici potez, ki so bile kar se da pomembne za novi rod: od želje po begu iz družbene vklenjenosti v svobodo mimo studa do vsega, kar se jim je zdelo uniformirano in obvezno, do nevrotičnih ekstaz, utrujenosti, spleena in čezmerne črnogledosti. Posebno pa so nekateri med mladimi kazali močan odpor do meščanskega samozadovoljstva, filistrske zapetosti in vsesplošne duševne omejenosti, skratka, do vsega, kar je zaudarjalo po gnilem duševnem mrtvilu, notranji okrnелosti in se vdajajlo životarjenju tjavdan brez višjih ciljev in globljih idej.

Potemtakem ni čudno, če je Govekar v odgovoru Cankarju najprej oponesel njegov način življenja, zatem pa jedko cinično pripomnil: »Veseli me torej, da si vsaj eno novelo zvršil ter spel vsaj dve tri pesmi, ki so izvestno nove i po idejah i po obliki. Upam pa trdno, da si se vendar že naveličajl bohèmstva, po domače: ženijalnega barabonstva, ker Ti niti ni

v čast, niti v hasek!« Po tej uvodni filipiki in moralnih naukih pa se mu je nemudoma začel dobrikati in ga z nerodno pokroviteljsko širokosrčnostjo vabiti v svoje naročje: »Kakor Ti je izvestno že znano, postal sem urednik; sedaj imam odločati v Sl. Narodu o *vvodnih* člankih in o feljtonu. Radi poslednjega pa imam za Te prav posebno prošnjo. Ako Ti je kaj na tem, da slečeš svojo bohêmiensko suktnjo, če hočeš, da koristiš *stvari* in sebi samemu, napiši mi kolikor možno raznovrstnih feljtonov. Zlasti bi Te prosil seveda leposlovnih, pa praktičnih.« Kaj je s tem mislil, ni težko uganiti, še posebno ne, ko je k temu pristavil tipično govekarjansko: »Spiši mi za *vsaki* teden . . . kaj duhovitega klepetanja o vsem različnem, kar Ti pride na misel! Naslovi svojo *stalno* rubriko kakor hočeš! Samo zaveži se mi, da mi pošlješ gotovo vsaki teden ali vsaj vsakih 14 dni kaj papriciranega, rafiniranega, ženialnega, smelega.« (Pisma I, 174.)

Cankar je bil vabila vesel, ni se pa mogel navdušiti za Govekarjeva navodila, saj bi se moral odreči svojim pravim ciljem. Nikoli ni objavil ne v dnevnem časopisju ne drugod, ne takrat ne kasneje, naj mu je še tako trda predla za denar, nič namerno »papriciranega« ali »pikantnega«, kakor se je rad izražal o te vrste prozi Govekar, kaj takega, kar bi prijalo nizkim instinktom občinstva in zbuvalo sumljive dražljaje. Njegova pot je bila že takoj spočetka jasno začrtana, usmerjena k resnični umetnosti, kako naj bi ga spravile z nje še tako vabljuje ponudbe ali kakršnikoli drugi razlogi. In ravno zato se mu je uprl naš domači naturalizem in mu ni bilo pogodu pisanje nekaterih tujih zastopnikov te smeri, npr. Hermanna Sudermanna, ki se je rad spogledoval z javnim mnenjem in pošiljal v svet gostobesedno »klepetanje« brez globlje vsebine, ali pa se poigraval z vprašanji, ki se jih more s pridom lotiti samó umetniško pero. Govekarju je takoj v začetku februarja odgovoril in mu poslal pet črtic — *Zadnji večer, Ada, Glad, Pismo, »Mož pri oknu«* — izdelanih v novi tehniki. V naivni veri, da mu bo ustregel, mu je med drugim opisal svoje literarne namere takole: »V petek dopoldne dobiš pet črtic pod naslovom ‚Vinjete‘, katere Ti bodo na vsak način ugajale . . . Potem pa storim, kakor si mi pisal, in že naprej Ti obljubim, da se ne boš kesal svoje ponudbe. Zdaj ves tičim v dekadentih in ruski psihologiji, — zató se Ti bo moj slog nekako čuden zdel, vsaj sprva; ali da Ti bo ugajal, o tem ne dvomim. Sicer pa se ni nič spremenil. Kakor veš, jaz od nekdanj že nisem ljubil filisterske odmerjenosti, ki je podobna samó Funtkovemu obrazu in šolskim klopém. Pisal Ti bom največ o literaturi in življenju, politika me ne briga veliko in ogibljem se je, kjer se je morem.« (Pisma I, 178.)

Ne, Govekar zlepa ni bil zadovoljen s Cankarjevo pošiljko, nad njegovim stilom pa prej razočaran in razburjen, kakor da bi mu bil pogodu. Toda namesto da bi mu bil povedal v obraz, kar ga je tiščalo, se je potajil in se v odgovoru 7. februarja 1897 spotaknil samó ob njegovo motiviko, ko mu je med drugim pisal: »Tvoje ‚vinjete‘ so mi prav zelo všeč. Toda, zakaj samó ‚grau in grau‘?? — Ne bodi tako črnogled, duševno razbit! Samomorilec — blaznik — idiot — prostitutka: — sami temni obrazi! Pošlji mi za izpremembo še nekaj solnčno svetlih in *srečno veselih* slik! Vtaknem jih vedno vmes! Vinjete priobčim *drugi* teden.« (Pisma I, 184.)

Namesto da bi v zvezi s črticami povedal Cankarju prave pomisleke, je začel raje plesti proti njemu drobcene intrige, na oko skoraj nevidne,

komaj kaj ali nič nevarne, v resnici pa dovolj strupene, da so okužile ozračje in se kot kislina zajedle v njune medsebojne odnose. Šušljanje o bog si ga vedi čem čudnem, namigovanje na motne stvari, ki da bajè tìce nekje v ozadju, pritrjevanje sumljivim govoricam, ki rado spremlja vsako zahrbtno taktiko, skalí še tako dobre stike, kako da jih ne bi zaostriło med literarnimi tekmeçi! S Cankarjevim načrtom za »Slovenski narod« seveda ni bilo nič, ko pa so ga že takoj v začetku onemogočili nespোরazumi. Pet vinjet, ki naj bi našo javnost seznanile z novo smerjo, je romalo od Govekarja k Bežku in od njega nazaj h Govekarju, z njimi pa zaničljivo podcenjujoče pripombe, češ da niso niti za časopis niti za leposlovno revijo, ker da so plod pri nas neznan, zato pa tembolj nevarne dekadence, a njihov avtor »senzualist«, skratka človek, ki pisari »grozne kolobocije«, kakor je o njem sporočil Govekar 11. maja 1897 Aškercu in pri tem nekam mimogrede namerno opljuval še *Dunajske večere*, ki jih je Cankar poslal v objavo »Ljubljanskemu zvonu«. In tako se je zgodilo, da črtice niso izšle v začetku leta, kakor je bilo dogovorjeno, ampak več mesecev kasneje, v času od junija do avgusta, in še takrat posamično, ne v ciklični obliki. S tem da je urednik dal vedeti svoji okolici, da ima opraviti z dekadenciimi izrodki, plodovi nevarne smeri, je na mah vtisnil v zavest sodobnikov nanje znamenje nečesa umazanega, manjvrednega. Če bi bil Govekar dosegel svoje, kakor je hotel, bi bil Cankarja že takrat za lep čas onemogočil, toda imel je opraviti z živo, izredno borbeno osebnostjo, ki se ni dala meni nič tebi nič ugnati v kozji rog. Cankar se je vrgel v boj za svojo resnico in nasprotnika prisilil k umiku.

Dogodkov, ki smo jih na kratko popisali, se ne bi kazalo niti dotakniti, da ne tiči prav v Govekarjevem početju izvir trenj, ki so razburjala posameznike in skupine, in da nam ne bi vse skupaj v posebni luči osvetljevalo stilnih pojavov tistih dni, ki nas zanimajo. Tu pa je na mestu še pripomba, da je pesniško izražanje, kadar je v sporu s psihozo dobe in njenim okusom, vselej predmet napadov in obsodb. Ker se kulturno dogajanje neprestano spreminja, se porajajo vedno nove stilne težnje, ki se med seboj prepletajo, križajo in tró. Spričo tega niso bila nesoglasja med Govekarjem in Cankarjem nič izjemnega, kljub temu pa morda samo zato presenetljiva, ker sta bila oba zastopnika iste generacije in sprva zagovornika istih literarnih nazorov, čeprav vsak po svoje. In ko sta se ob prvih vinjetah razšla, sta se tudi sicer oddaljila drug od drugega, nesoglasja med njima pa so rasla in se v taki meri večala, da ni bilo več mogoče misliti na kakršno koli sodelovanje, to pa še tem manj, ker Govekar, ki je imel v rokah časopis, zlepa ni popustil, ali da bi bil našel primerno rešitev. Prepričan je bil, da ima prav in da je Cankar na krivi poti, ker je obrnil hrbet naturalizmu, edinemu slovstvenemu gibanju, ki gleda na svet stvarno, in ker se kratko in malo ne zmeni za pravila, v katera je sam verjel. Kdo ve, ali bi se bila trenja med njima v naslednjih letih res tako razmahnila, kakor so se, da ni Govekar — užaljen, kakršen je bil, ko je začutil, da mu Cankar raste čez glavo prav v prozi, na področju, ki ga je imel za svoj dominij — vpregel v svoj voz dvorezno taktiko, ki jo je rad uporabljal, kadar je branil sebe in svoje koristi, nekaj pisateljev diletantov, šolnikov moralistov, vzgojenih v starem duhu, in celó političnih mož, da bi ga javno ali zasebno podprli in mu priskočili na pomoč, kadar bi bil v stiski. Računi so bih preprosti in da le kaj prozorni, zato tudi brezuspešni, saj je bilo jasno

vsem, ki so bili odprtih oči, da je njegov naturalizem na smrtni postelji in da ga ne more nič več rešiti. Polagoma so se tudi začeli kazati obrisi nekakšne srednje poti, ki so jo s pripovednimi deli naznanjali mlajši nasledniki naturalistične šole pri nas, a mimo Govekarja in njegove pretirane opisne manire, zato pa v marsičem oplojeni po Cankarju. Toda to se je dogajalo nekoliko kasneje, sedaj pa so se na vse kriplje bili boji okoli dekadence, ki so jih sprožili in vodili liberalni in katoliški kulturni zagovorniki starega proti gibanju, ki se jim je zdelo zgrešeno in sumljivega porekla, čeprav so v resnici imeli o njem zelo medle pojme. In tedaj se je zgodilo nekaj od sile zanimivega: generacija, ki se je sredi devetdesetih let skupno zavzemala za prenovitev slovenske literature s širših, modernejših evropskih vidikov, se je sama v sebi razklala na dvoje: v reakcionarno krilo z Govekarjem v ospredju in modernistično z dekadenco-impresionističnimi in simbolističnimi estetskimi težnjami, ki sta jo usmerjala Cankar in Župančič. V tem razvojno najnovejšem razcepu pa se je v naši onemogli literarni kritiki pokazala poleg zlaganosti načel in idejne praznote še kopica neizčiščenih pogledov na umetnost in popolna topost za estetsko-stilno izraznost nove pesniške govorice.

Spričo tega so bili Cankarjevi spisi slovenski javnosti, ki je slepo nasedala moralističnim tiradam, naperjenim proti dekadenci, in neprestanim napadom na moderno, v veliki meri nerazumljivi, tuji, ko jih ni nihče ne takrat ne kasneje, prav tja do pisateljeve smrti, razložil po bistvu, kako šele da bi bil pokazal, kaj je v njih našega, umetniško dragocenega. Le kako naj bi bil to storil, ko pa so liberalni krogi videli v njih prevrten, meščanski družbi in njenim ustanovam nevaren dotok tujega, klerikalni pa odkrivali samo zoprno bogokletstvo, do vrha nabito z zmotami, nenravnostjo in pesimizmom. Viktor Bežek, naturalizmu naklonjeni urednik »Ljubljanskega zvona«, poleg Govekarja najbolj nepopustljivi nasprotnik modernih načel, je v pismu Cankarju 8. junija 1897 v podobi označil njegovih pet prvih vinjet za »divjačino, ki že nekoliko smrdi«, in jo cenijo samo »gourmandi«, češ: »preprosti ljudje z zdravim želodcem pa sploh tistega finega prikusa ne marajo« (Pisma I, 33). In več mesecev kasneje, 5. oktobra, mu je v zvezi z *Romantičnimi dušami*, ki jih ni hotel objaviti, pisal: »Sploh naj izpovem, da so meni in vem, da tudi mnogim drugim najbolj ugajali tisti Vaši izdelki, ki še niso bili izdelani pod vplivom nekih posebnih estetiških nazorov; sedaj pa ste videti pristaš neke mistiške in estetizujoče šole.« In da bi avtorja še bolj udaril in ga pritisnil ob zid, se je naivno in po nepotrebnem skliceval na takrat splošno znani napad na dekadenco avstrijskega zdravnika in publicista sumljivega slovesa Maxa Nordaua v delu *Izrojenost* (Entartung) iz leta 1892 in iz njega povsem zmotno iztrgal brez repa in glave tale stavek: »Vaša umetnost je tiste vrste, katero imenuje M. Nordau: ‚Die Kunst der Pfleger des Ichs, der Feinschmecker, der Snobs eines Talmi-Aristokratismus‘« — umetnost oboževalcev samega sebe, sladokuscev, snobov lažnega aristokratstva. (Pisma I, 36.)

To je bilo seveda puhlo, smešno pretiravanje in ni pričalo o drugem kot o piščevi nerazgledanosti, če ne že kar o zvitorepi zlonamernosti. Kje neki naj bi bil vendar Cankar izpovedoval v svojih vinjetah in zgodnji drami kaj takega, kar mu je Bežek očital in skušal podtakniti? Njegova prva, modernistično zasnovana besedila res niso bila za tiste čase »pre-

prosto«, tudi ne »elementarno krepko« branje, kakršno si je želel urednik »Ljubljanskega zvona«, to pa še ne pomeni, da bi bila »skaljena od snobstva«, kakor beremo v njegovih pismih Cankarju, ko mu 8. junija in 5. oktobra sporoča, »da niso za rabo«. Niti v črtici *Zadnji večer*, ki ga je zaradi motnega ozračja verjetno najbolj vznemirila, niti v *Adi* in ne v *Pismu* ni moč zaslediti nič hedonistično solipsističnega, da se izrazim po svoje, kvečjemu v zadnjih dveh nekaj trpko razbolenega, a po vsebini sto tisoč kilometrov daleč stran od izrojenosti, o kateri govori Nordau. »Mož pri oknu« pa je konec koncev pesniška parafraza slikarske upodobitve s prenosom v drugem delu v vsakdanje življenje in drastično presenetljivo poanto na koncu, medtem ko *Glad* že oznanja Cankarja ironika, ki zna spretno združiti podobo profesorja, kritika moderne, zajeto iz filistrskega meščanskega okolja, s čustvenimi razmahi svoje domišljije in se spretno dotakniti prelomov v svoji notranjosti in fizičnih muk, ki jih je zaradi pomanjkanja takrat doživljal. Le kaj naj bi bilo za božjo voljo v tem gizdalinskega in bolnega? V resnici je bilo v njegovih takratnih spisih in kasnejših malo obsojanja vrednih dekadencičnih idej, še posebno ne takih, ki so jih oznanjali pariški in londonski pesniki te smeri in nekateri njihovi posnemovalci po svetu, mojstri drzne besede in vznemirljivih podob. In prav na te je nameril svoje topove Nordau in pred Oswaldom Spenglerjem po svoje oznanjal razkroj evropske kulture.

Ko bi bila naša negodna, politično in moralno pokvarjena kritika razsojala o Cankarjevih prvih delih, *Erotiki*, *Vinjetah* in *Knjigi za lahkomiselne ljudi*, vsaj s srcem in pametjo, če že ni mogla z znanjem in estetsko rahločutnostjo — žal ni bilo obojega nikjer — potem se ne bi bilo zgodilo, kar se je, da je občutljivi avtor že kar spočetka spoznal, da je v domovini odrinjen samozvanec, vsem sumljiv tujec, ki ga preganjajo in sovražijo. Tega se moramo zavedati, kadar skušamo določiti bistvene poteze njegove motivike in pravo naravo lepega števila njegovih snovi. Kje naj bi jih bil dobil drugje, če ne v krajih, ki so mu bili znani zmlada, in v okoljih, ki jih je doživel neposredno v njihovi drastični tipiki, zlaganosti in liliputanskem samoveličju. Če bi bili že svoje dni upoštevali navedena dejstva, ko so o njem pisali, se ne bi bilo primerilo, da bi nam bile prav do danes skrite temeljne sestavine njegovega literarnega nazora in stila. Zato je skoraj odveč, če omenimo, da z oznako dekadenca ne moremo kaj prida zaobjeti notranje vsebine njegove proze iz tega časa ali da bi se dalo z njeno pomočjo določiti prvine, ki so že kar spočetka pomembno sodelovale pri njegovem pripovednem izražanju in se postopoma razširile in poglobile. Kakor hitro se prebijemo skozi dekadencično estetiko, se šele približamo pravi naravi njegove umetnosti. Snovi in kompozicijske zamisli črtic in novel, ritem stavkov, zgradba podob, izbor besedja, vse nas kar samo pripelje prek ovir v nadsenzualno, antideterministično območje simboličnega estetskega nazora. Zmeda v pojmih, ki je nastala ob njegovih prvih besedilih v prozi, je mnogim zameglila pogled na pisateljevo razvojno pot in notranjo rast. Naša raziskava se hoče po vsem tem najprej pomuditi pri Cankarjevih prvih besedilih po prelomu z naturalizmom, da bi tako dognali, kako se mu je izrazni svet hkrati z idejnim postopoma dopolnjeval in dograjal, zatem pa popisati, kako je prek impresionizma stopal dalje in prišel do svoje simbolične govorice.

2

Poti do stilnih sestavin Cankarjeve umetnosti, kakor so se pri njem uveljavile, ko se je seznanil z novimi evropskimi tokovi, je več, a najuspešnejša med njimi tista, ki drži od dekadence prek impresionizma k simbolizmu. Med vsemi tremi izraznimi postopki je toliko zvez in dotikališč, prehodov in spojev, ki so nastali že kar spočetka, ko so se vzajemno drug ob drugem oblikovali, da se tega ne da prezreti, tudi ne obiti in zamolčati. K temu, da upošteevamo takratno dogajanje v celoti, v njegovi pravi zapletenosti, pa nas sili še več načelnih razlogov. Ti nam tudi omogočajo, da stilne procese prav razložimo in razumemo v njihovi dejanski podobi, kakor so nastajali. Tu pa moramo začeti pri temeljih.

Če se nekateri literarni zgodovinarji ogrevajo za to, da bi se pri obravnavanju novejših razdobij omejili le na bistvene, osrednje tokove, vse druge, ki so manj izraziti, pa kratko in malo podredili glavnim, ker so pač postranski, ali da bi jih celó iz dogajanja izločili, še zlepa ne pomeni, da bi ne bili važni ali da ni njihovih sledov odkriti nikjer. V resnici so se umaknili v ozadje, pravzaprav v notranje predele posameznega stila. Pri tem je treba vedeti, da naletimo v novejši besedni umetnosti le malokdaj na docela čisto pesniško govorico, ko pa se vanjo kaj radi vpletejo raznorodni stilni vrinki, čeprav močno predelani, in po svoje barvajo njen videz in vtis. Takšnih spojev je toliko, da lahko mirne duše zapišemo, da sodijo med nujna dopolnila vsakega pesniškega izražanja. Važno je samo, da vemo, v kakšnih variantah se pojavljajo, koliko svoje prvotne moči so posamezne prvine v njih ohranile in kako so se prilagodile novemu okolju in ozračju. Prav zato je nujno, da jih raziščemo in ugotovimo njihov vsakokratni pomen in funkcijo v pisateljevem delu. Potemtakem lahko sklenemo, da imajo tokovi v sebi vrsto različnih sestavin: od osnovnih, ki so zanje predvsem odločilne, do drugotnih, postranskih, ki jih spremljajo in dopolnjujejo. Z drugimi besedami bi lahko rekli, da nimamo vedno opraviti z enovitimi literarnimi smermi, takšnimi, ki bi bile v sebi do kraja izkristalizirane, se pravi da bi se popolnoma ujemale s svojimi abstraktnimi obrazci, s tisto temeljno podobo, ki smo jim jo določili v našem literarnoteoretičnem laboratoriju in jim jo predpisali kot edino pravilno in veljavno.

Približali smo se perečemu, močno zapletenemu dogajanju, ki pa nam za naš raziskovalni postopek pové marsikaj bistvenega, ker nas utrdí v prepričanju, da so literarni tokovi po svoji stilni zgradbi najbolj popolni in izraziti tam, kjer so nastali, a tem manj čisti in skladni s svojimi izvirniki, kolikor bolj so časovno in krajevno od njih oddaljeni. Do takšnih dognanj prihajamo iz dneva v dan, ko pretehtavamo stilne poteze posameznikov in skupin, le da si kdove zakaj ne upamo sklepati do konca in zavreči abstraktnih teoremov, ki naj bi zanje veljali, naj se jim prilagajajo ali ne. Kakor hitro pa se zavemo, kako zelo je takšno početje, ki se ne ravna po apriorizmi, važno in do kako tehtnih dejstev nas pripelje, se nam kar same po sebi razkrijejo še druge stilne zakonitosti. Pri narodih, ki so sprejeli tuje pobude z dokajšnjo zamudo in prek različnih posrednikov, poleg tega še s pomisleki, če že ne kar z odporom, zadenemo na močno mešane stile, pri katerih se novo druží s starim, včasih obrabljenim, veže z usedlinami, ki so

značilne za narod in njegovo miselnost, in spaja še z raznimi drugimi primesmi, ki se dotlej nisoogle zakoreniniti.

Če bi hoteli svoje trditve podkrepiti z dejstvi, bi niti ne bilo potrebno seči v bogve kako skrite plasti mednarodnega literarnega dogajanja od renesanse sèm in se namučiti s podrobnostmi, ko pa so podatki pred nami kakor na dlani. Že petrarkizem se je od šestnajstega stoletja naprej na zelo zanimive načine širil po Evropi in se za čudo hitro ustavil ob meji, ki loči Zahod od Vzhoda, in jo le mestoma prekoračil, a zelo po svoje in v različnih časovnih razdobjih; pri nas šele v romantiki. Zato se je spotoma tudi hudo spreminjal, ko je mimogrede izgubljal marsikaj svojega v metaforiki, zgradbi umetnin in obliki. In kaj naj rečemo o baroku, ki je imel od konca šestnajstega stoletja tja do razsvetljenstva v prvi polovici osemnajstega sto obrazov in tisoč podob, saj se v Španiji ni zaman imenoval gongorizem, pravzaprav estilo culto ali cultismo, v Italiji marinizem, v Angliji evfuizem, a v Franciji preciozni stil, da o drugih narodih in nazivih ne rečemo nobene? Še očitneje se pokažejo stilne razlike in krajevne aklimatizacijske posebnosti v francoskem klasicizmu, ki se očitno razlikuje od antičnega, pri katerem se je zgledoval, toda po svoje, kjer je nad razmahi ustvarjalne domišljije zmagoval racionalizem in utrdil dolgo vrsto pravil. Drugače v Angliji in Nemčiji, kjer je bil v obliki manj tog, zato pa bolj sproščen, gibek. Izredno močna stilna križanja sprožijo proti koncu osemnajstega stoletja predromantične ideje, ko vdró iz Anglije v kontinentalno Evropo in rodé iz sebe romantiko in se v njej ustalé, vendar tako, da postane novo gibanje kljub univerzalizmu, ki ga oznanjajo njegovi zastopniki v Nemčiji, povsod močno narodnostno individualno, zasidrano na domačih tleh. Potemtakem ni čudno, če kaže francoska romantika v nasprotju z angleško vse polno racionalističnih in razsvetljenskih usedlin in da se klasicistični pogledi na poezijo kljub vsemu pri njej še dolgo popolnoma ne izgube, pač pa varno umaknejo v ozadje. In ali ni mar prav stvarni pogled na življenje, ki je tako značilen za francoskega duha, omogočil Balzacu, da je v Hugojevi domovini sredi njenih zaletov v svet domišljije in romantičnega ustvaril realizem, smer, ki se bliža resničnosti, ne da bi jo izkrivljala? Danes je že dovolj dognano, da se je avtor *Človeške komedije* zavestno odrekel pripovednim ukanam, ki jih je cenila romantika, da bi se čimbolj približal dejanskemu, vendar takó, da ni docela zatajil svoje domišljije, seveda v mejah, ki mu jih je določal razum. S tem je tudi nastala v njegovih romanih dvojnost, ki je vidna pri upodobitvah nekaterih fabulativno razgibanih likih, a z njo nihanje med stvarno izpričaním in izmišljením, ki je nasploh značilno za zgodnji evropski realizem. In ko že govorimo o dvojnosti, hočem reči, o sožitju fantastičnega in naravno pričujočega v pripovedi, bi kazalo povedati, da jo je premagal šele Flaubert, a spet po svoje, ko je v romanu *Vzgoja srca* popisal razkroj romantičnih idealov in razpad optimističnih življenjskih nazorov, kako se spričo gluhe in mrke vsakdanjosti razblinijo v nič in jih vsako olepšavanje samó pači. Nasilnih stilnih križanj se je skušal iznebiti francoski naturalizem z Zolajem v ospredju, ko je načelno odpravil iz proze subjektivne primesi, ki jih je vanjo vtihotapila romantika, in upal, da se povzpne, podprt z dokumenti, do znanstvene natančnosti in zanesljivosti.

Toda to še zlepa ni vse, kar se nam razkrije, ko se približamo notranjim plastem slovstvenih smeri in šol, da bi razumeli njihove sestavine.

Ravno tako, kakor se tokovi v svojem razvoju med seboj prepletajo in oplajajo, delujejo nanje tudi estetske in idejne pobude iz preteklosti, le da se prilagajajo novim razmeram, ki jih ustvarjata čas in okolje, pa še sodobnejšim pogledom na umetnost. Kako naj bi se temu čudili, ko pa ni nekdanjost, naj je še tako oddaljena od nas, mrtva gmota ali muzejski razstavni predmet, ki je izgubil vso prvotno moč in privlačnost, kot zatrjujejo nekateri; živa sila je, ki nas v doslej še neslutelih osvetljavah vedno znova prevzame in utrdi v naših namerah. Seveda ne vsa v celoti, kako naj bi tudi, ko je tako različna, ampak predvsem tiste njene plati, ki so nam blizu in se skladajo z našim pojmovanjem sveta in človeka v njem. Nič presenetljivega ni v tem, kar mislim povedati, če zapišem, da se je francosko parnasovstvo v šestdesetih letih preteklega stoletja — ta čudna, a zanimiva zmes vsega mogočega — naslanjalo po eni strani na zgodnji larpurlartizem in ga nadaljevalo, po drugi na stare in nove orientalske snovi in motive, tudi na monumentalno veličastje klasične antike in še na novodobno znanstveno misel in realistični objektivizem. Njegovi zastopniki so zavračali patos, široko gesto in čustveno nabreklost romantične izpovedne dikcije, zato pa se tembolj navduševali za mirno, plastično upodabljanje stvari in prizorišč. Vendar vsak po svoje: drugače oba slogovna virtuozata Leconte de Lisle in Théodore Banville, drugače zagovornik znanstvene poezije Sully Prudhomme in spet po svoje v davnino zagledani José-Maria de Hérédia. In kdo bi si bil mogel takrat misliti, da se bo v bližini teh mož, a niti malo ne v soglasju z njihovimi teorijami, rodila nova lirska beseda, ki jo je ustvaril Charles Baudelaire, in da bodo nanjo postavljeni temelji evropskega simbolizma, moderne poezije nasploh!

V tej zvezi ne moremo mimo procesov, ki so posebno dobro vidni v literarnem snovanju ob koncu preteklega stoletja, ko se začno estetski sistemi meni nič tebi nič majati, krhati in se v sebi sesedati, včasih že kazati kar svojim prvotnim načelom tuje težnje, neznatne sicer, vendar dobro zaznavne. In to je za nas še tembolj važno, ker nam omogoča razjasniti vire in nastanek dekadence in simbolizma, smeri, ki nas predvsem zanimata. Opraviti imamo z razkrojevalnimi ali odbojnimi silami v tokovih samih. Te se v njih sprosté v hipu, ko se približajo svojim mejam in poženejo v višek. Takrat se njihove umetnine kdove zakaj napolnijo z drugimi prvinami, takšnimi, ki so njihovim nazorom nasprotni, saj delujejo nanje zaviralno in jih celó spreminjajo. Toda nikakor ne vdró vanje vedno od zunaj, kakor bi radi nekateri, ampak nastanejo v njih samih, in to že v njihovih zarodnih celicah, žde v njih nekaj časa negibno kot mrtve trhline, dokler lepega dne nepričakovano ne ožive in se ne razrasejo v nekakšno protitelesa, naposled pa planejo na dan s prav razdiralnim zagonom. Nič nenavadnega, ko pa se vse živo neprestano giblje v antitezah, niha v skrajnostih, si oporeka in se notranje odbija, a znova približuje, staplja in združuje.

Na zanimivo mešanico raznorodnih stilnih zasnutkov zadenemo že pri zgodnjem naturalizmu, in to v času, ko je bil še ves trdoglavo premočrten, neizprosno enosmeren. Noben literarni nazor dotlej ni bil teoriji tako zaprt vase in jezljivo nestrpen kot ta, obrnjen ves, kolikor ga je bilo, navzven, v vidni svet, ki nas obdaja. Nobeden ni tako napeto zatrjeval, da mora biti umetnina zvest posnetek resničnosti, dejstev, nabranih z neposredno preizkušnjo in spoznanjem danega, neizpodbitno po dokumentih in znanstve-

nih dognanjih izpričanega. Zato ni tudi nobeden tako nepopustljivo zavračal domišljije, češ da je muhasta, izvirnosti, kadar ima cilj sama v sebi, in samovoljne ustvarjalne iznajdljivosti, ki sili v izmišljeno, domnevno, izjemno. In celó duševnost s svojimi motnjavami se mu je razkrila kot preprost splet fizioloških zakonitosti in bioloških sprememb v človeku, ki jim vsaj do neke mere poznamo izvir in delovanje, in komaj kaj drugega. Kdo naj bi v njej zaslutil karkoli skrivnostnega, nadnaravnega, nedoumljivega! In ravno čutno zaznavni kozmos, v katerega je tako zelo verjel, da ga je razglasil za edino podlago vsega spoznanja, češ da ni mimo njega ničesar bolj trdnega in gotovega, mu je spodnesel tla pod nogami, ko se mu je sprevrgel v nekaj spreminjastega, zverženega, nezanesljivega. In še tedaj, ko je na vsa usta zatrjeval, da je naglavni greh vsake umetnosti subjektivizem, si ni mogel niti v sanjah misliti, da bo nekega dne nehote sam zabredel vanj. Kako naj bi vendar, ko je imel vsako samovoljno upodabljanje življenja, zlasti če ga gledamo preveč osebno, za plod zmotnih, nepreverjenih metafizičnih domnev, ki so brez podlage in zanesljivosti, zato ne more ustreči naši želji po lepoti in resnici. Mimo stvarne dejanskosti ni ničesar, kar bi nas lahko potešilo.

Tako je bilo v teoriji! V naturalističnem pisanju samem pa so se kaj kmalu pojavile spremembe, čeprav drobne in neznatne, vendar odločilne, z njimi pa skoki v stran, ki se jih avtorji niso niti dobro zavedali, recimo raje premiki, ki so nastali zaradi zapletenih psiholoških snovi, ki so se jih lotevali, in opisne tankovestnosti, ki so jo gnali v skrajnost. Tedaj so se jim začele pod rokami podirati pregrade med vidnim in nevidnim, realnim in domnevnim, meje med njimi, na katere so toliko dali, pa popuščati, se razblinjati. Tako so bolj ali manj vsi, a vsak po svoje prebijali okorno ozemlje. Od tod pri njih včasih presenetljivo križanje oblikovnih postopkov, prepletanje raznovrstnih motivov, ki so jim bili svoj čas v napoto. Nihče med njimi se ni pri tem odpovedal skupni stvari ali da bi zavestno kršil dogovor — razen odpadnikov — zato kaže njihovo pripovedovanje dobre in slabe strani naturalističnega nauka samega, a najbolj tedaj, ko se na vsem lepem najdemo na novih, umetniško še nepreverjenih področjih. Vsi vedno ohranjajo dosledno deskriptivni videz pri upodabljanju stvari in življenja, naj obravnavajo še tako tvegane zadeve — in te nas v tej zvezi predvsem zanimajo — ali dotlej nedotaknjene, hočem reči, ko se njihove zgodbe napolnijo z nečim kaj malo ali nič verjetnim. Tudi takrat jih skušajo podkrepiti z znanstvenimi dokazili in dokumentaričnim gradivom, da bi nas pomirili, a zaman, saj so ga imeli mnogi naturalisti tudi kasneje, ko so obrnili hrbet Zolaju, za svojo porabo na kupe in se s pridom sklicevali nanj, pa še na drugotne, manj važne dokaze, da bi se nam zdeli verodostojni. Največ presenetljivih doživetij, včasih že kar neverjetnih, jim je ponujala psihopatologija. Pri nji so se nekateri, zagnani v senzualne skrajnosti, radi lotevali izjemnih, bolnih, nenaravnih primerov. In v resnici so tu našli dokaj oporišč, da so se lahko s peresom približali iztirjenim, zlomljenim človeškim usodam. Le kako neki se jim ne bi, ko doživljajo nabrekli, čezmerno občutljivi živci stvari, ki so drugim skrite, nerazložljive, in se rade sprevržejo v pravcato verigo prividov in prikazni, njihova zavest pa se napolni z vnetljivo domišljijo. Takšne pojave utegne s pridom razložiti specia-

list psihiater, pisatelj naturalist pa je prepuščen na milost in nemilost svoji bistrovidnosti in iznajdljivosti.

In prav na tem mejnem področju, kjer prehajata stvarno in zaznavno v sluteno in se primeri marsikaj nepredvidenega, se je naturalizem hočeš nočeš znašel v precepu, v začaranem krogu, ko mimogrede stopiš v ozračje, nasičeno z raznimi bolezenskimi klicami, ki napadajo naš čutno-čustveni organizem z vznemirjenji in napetostmi, da obnemore in ohromi. Od tod drži pot prek neznanih, zato tembolj nevarnih kleči v kaos in temo. Kakor hitro se pisatelj prepusti slepi igri zaznav in asociacij, ki jih ne more nadzorovati, ali se preda nehotnim domišljajskim podobam, se po vijugasto skrivenčenih podzemeljskih hodnikih približa spoznanjem, za katera ni vzročnih razlag. S tem nočemo trditi, da bi se stili, ko se je naturalizem začel sesedati, stopili v brezoblično gmoto, raje bi rekli, da so se šele tedaj začeli čistiti in kristalizirati in se zatem, osvobojeni navlak, pognali vsak v svojo smer. Danes ni več mogoče tajiti, da se ni dekadenca zarodila v naturalizmu, a seveda v njegovih senzualnih skrajnostih, se od njega odtrgala in se osamosvojila, ko je spoznala svojo pot in cilj. Zato jo imamo upravičeno za prehodno obdobje, proces, ki se je nasilno zarezal med obe estetski in filozofski skrajnosti in se po eni strani prerinil dokaj globoko v predverje simbolizma.

Kdo bi si mogel misliti, da se utegnejo pojaviti prva očitnejša znamenja, ki napovedujejo notranje razkole v naturalizmu — v vsem obsegu so se uresničila v drugi polovici osemdesetih let — že v zgodnjem pripovedništvu Émila Zolaja, v času, ko je komaj dobro dognal svoj nazor o eksperimentalnem romanu. Tega takrat ni bilo mogoče vnaprej vedeti, saj je njegov nauk oznanjal vse kaj drugega, govoril o popolni, neizpodbitnosti realnega v umetnosti, dejanskega, ki ga več ne maličijo idealistične zmede in zasede. Toda v perečem precepu med teorijo in njeno uresničitvijo se je znašel že leta 1875, ko je objavil roman *Greh abbéja Moureta* (La Faute de l'abbé Mouret), peti iz cikla *Rougon-Macquartovih*. Vanj ga je pognala želja, da bi kar se dá nazorno upodobil mladega duhovnika Sergeja Moureta, nežnega, a živčno razrahljanega vnuka Uršule Macquartove, in popisal, kako se postopoma odtuja v svetu in neustavljivo drsi v duševno temo in religiozno blaznost. Zanimiva, vendar tvegana snov, saj se vendar gibljemo ob težko določljivih mejah, ki ločijo zdravo od bolnega, realno od nerealnega, ko se pri junaku pojavijo znanilci razkroja in začne njegova osebnost usihati in okrnevati. Pred seboj imamo izrazito klinični medicinski primer, ki ga more pisatelj umetnik, če mu je pri srcu predvsem zgodba, dojeti kvečjemu od daleč in prenesti v dogajanje zgolj zunanje pripetljaje, ki spremljajo njegovo usodo, ne da bi si upal ali mogel poseči globlje.

Toda tu so stvari, ki jim ne moremo do živga, če jih slikamo samo od zunaj, ne da bi prodirali globlje; potrebne so sposobnosti, ki terjajo življenje in introspekcijo, nemalokdaj celó navdih. Ko se začne v duši, ki se muči in razkrajja, odpirati brezna in se zvija razdvojen med nagnjenji srca in zahtevami evangelija, kot se to dogaja pri Mouretu, se ji moremo približati in jo razumeti samo z notranjo neposrednostjo, če nam je dana, in občutljivostjo, ki nam razkrije bistveno. Zola se je tega zavedal in hkrati bal, vendar se ni pomišljal, da bi ne ukrepal po svoje. Zato je v Sergeja kljub vsemu položil marsikaj iz svojega, četudi je bilo to v nasprotju z njegovim naukom, in tem, kar je povzel iz knjig, znanstvenih razlag dušev-

nih boleznih in pričevanj, ki si jih je nabral. Pri tem se mu je primerilo, da je marsikaj močno stopnjeval, zato mestoma zdrknil v neverjetnost, celó subjektivizem. Nas zanimajo predvsem tiste posebnosti v romanu, ki se dotikajo dekadence in simbolistične motivike in njunih oblikovnih postopkov. Da bi doktor Pascal obvaroval svojega nečaka Sergeja pred duševnim zlomom, dokler je še čas, ga spravi v slikoviti, nekam skrivnostni vrt Paradou, tu pa prepusti v skrb in nego šestnajstletni rousseaujevsko naravni Albini, ki je zrasla zunaj človeške civilizacije in njenih zmot. In tako se mladi duhovnik nenadoma znajde v prvobitnem svetu, ki ga doslej ni poznal. Albina, simbolna podoba prvotne brezmadežne narave, si ga osvoji, priklene nase in na koncu izgubi. Dobršen del zgodbe se pleče med njima v okolju, ki je nasičeno z vonjavami, barvami in čutnimi dotiki. Po Paradouju hodimo z njima kot po svojevrstnem botaničnem vrtu z vodnikom v roki med tisočeri rožami, zelmí, ovijalkami, vseh vrst drevesi, mahovi, plezalkami in še mnogočim drugim. In nič koliko je tu navedb, popisov, oznak in razlag, da bi videli okolje čim bolj nazorno. Povsod udarja na dan naturalistična zvestoba podatkom, z njo pa nabreklost in preobloženost. Toda ravno deskriptivna vnema zanese avtorja v območja, ki so v nevarni bližini subjektivnega, ko popisuje občutja, ki se jih ne da objektivno izpričati, kvečjemu osebno podoživeti. »Sergeova koprneča čustva,« piše Zola in se z junakom potaplja v večerno nebesno neizmernost, »so se rajši sprehajala po njej, tam so našla čarobne odtenke, ki jih ni bil nikoli slutil. Ni bilo vse modro, ampak tudi modro rožnato, modro lilasto, modro rumeno, živo rdeče, ogromna, neomadeževana golota, ki jo je vsak dih vzvalovil kakor ženske prsi. Ko je še in še iskal v daljavi, ga je nebo presenečalo z novimi tajnami, s smehljajočim se molkom, s čudovitimi oblami, s paradizem tam daleč za prozorno tančico in z obrisi prekrasnih teles boginj. . . Njegovi čuti so plavali nad njegovim shiranim bitjem. Sonce je zahajalo, sinjina se je pogrezala v čisto zlato, živo tkivo neba se je še modrilo in se počasi stapljalo z vsemi odtenki mraka.«

Kakor tone nebesni svod v neskončnost brez mejá in spreminjasto rase v nadpomene, tako dobivata tudi Sergej in Albina simbolne poudarke. Pravzaprav se vsa narava nanagloma spremeni v nekakšno elementarno silo, prevzamejo jo čudni trepeti in v njej se prebudi samostojno življenje, strastno in neukrotljivo. In tudi Zolajevo pisanje se razmahne. Običajni naturalistični dialog se povzpne v dialog druge stopnje, ko začnó osebe govoriti druga mimo druge, kakršnega je ob koncu stoletja napolnil z novimi sokovi in tragičnimi pomeni Maeterlinck v svojih simbolističnih igrah. K temu prispeva svoje pri Zolaju še simbolika imen v romanu (Paradou — paradiz, Archangias — nadangel, Albine — čisto bitje), psihofizično paraleliziranje, ki dobi mestoma slutenjske pomene in se približa simbolističnemu vzporejanju, in še stopnjevanje čutnih zaznav s sinestezijami. Ko Albina na koncu umira sredi rož, omamljena od njihovih vonjev, planejo v njeno zavest čudno mešana občutja, polna prenapetih zaznav. »Tako jo je prevzela zadnja naslada,« beremo pri Zolaju. »S široko odprtimi očmi se je smehljala sobi. Kako je ljubila v tej sobi! In kako srečna v njej umira! Zdaj ne veje vanjo nič nečistega od amorčkov iz mavca, nič razburljivega ne prihaja od podob, kjer ležijo ženski udi. Pod sinjim stropom veje le zadušljiv vonj cvetja. . . Vonj postaja tako močan, da jo duši. Morda je to dih gospe, ki je tu umrla pred sto leti. Tudi njo čudežno

prevzema ta dih. Nič več se ne gane, roke ima sklenjene na prsih in smehlja se, smehlja, prisluškuje vonjavam, ki ji šepetajo, medtem ko ji brni v glavi. To je čudna glasba dišav, ki jo polahno zaziblje v sladek sen. Začetek je poln otroške sreče; njene roke, ki so zmečkale dišeče zelenje, izpuhtevajo trpek duh po pohojeni travi in ji pripovedujejo, kako se je potepala po divjem Paradouju. Nato zadone glasovi piščali, visoki toni dišav, ki uhajajo iz vijolic na mizi zraven ležišča; in melodija piščali se spleta z mirnim dihom ob enakomerni spremljavi lilij na mizici pri steni — to je pesem o prvih čarih njene ljubezni . . . Strast prihaja z nenadnim pišem ostrega vonja nageljnov, ki s svojim bakrenim glasom za nekaj časa preglasi vse druge. Zdi se ji, da jo objema smrtni boj mesečkov in makov, ki jo z boleznim glasom spominjajo na prvo vzburjenje poželenja. Nenadoma pa se vse poleže; Albina laglje diha in se pogreza v še slajšo srečo — ziblje se na glasovih levkoj, na lestvici, ki pojema in se izgublja; tedaj zadoni prekrasna pesem posončnic, ki naznanjajo s svojim vaniljnim vonjem, da se bliža ura svatbe. Kdaj pa kdaj nežno zagostolijo nočnice. Potem je vse tiho. Zdaj so na vrsti koprneče vrtnice. S stropa se zlijejo glasovi, kot bi nekje v dalji pel zbor, velik zbor, ob katerem jo spočetka spreleti srh. Ko pa zbor zapoje glasneje, jo obkrožijo prečudni zvoki in jo tako prešinejo, da vsa drhti z njimi.«

Zola ni bil niti prvi niti zadnji med naturalisti, ki so se upali spustiti se v neznano in tvegati nevarne posege v življenje, če je že nanoslo, seveda okorno tipaje in premišljeno, prepričan, da so tudi takšne upodobitve, kakor smo jih navedli, le rahlo stopnjevani vrezi v resničnost, izcedki dejanskih procesov v človeku, ki se jim sicer ne moremo približati. Prav to nas danes prepričuje o stilnih valovanjih v dobi. Takrat je v francoski literaturi že lep čas vsepovsod hudo vrelo, hlatalo po novem, naznanjalo odboje od preteklosti, a ti so se v vsem obsegu razmahnili šele konec stoletja. In res se je marsikaj korenito spremenilo, a ne v duhu Zolajevih napovedi, češ da bo v umetnosti prej ali slej zmagal pozitivizem in zajezil idealistične vdore vanjo; ravno nasprotno. Pesniki in pisatelji so se v osemdesetih letih začeli nepričakovano vračati vase, v svojo notranjost, utrujeni od praznega videza mrtvih predmetov in obupne enoličnosti otipljivega, hrepeneč po nečem osebnejšem, pristnejšem. Nenadoma so postali za vsakogar duhovni pojavi zanimivejši od telesnih, vprašanja človekove svobode bolj pereča od vsesplošne determiniranosti in mehanističnih vzročnih zvez, o katerih je imel toliko povedati naturalizem. Po vsem tem ni čudno, če zajamejo takrat Francijo hudi idejno-estetski krči, filozofske in znanstvene krize, ki jih ni bilo mogoče odpraviti drugače kot z novimi pogledi na življenje in umetnost.

In tedaj planejo na dan najrazličnejši modernizmi, med njimi najočitneje simbolizem, smer, ki je segla prek Francije k drugim narodom in spodbudila najrazličnejše skrajnosti. Nobena se tudi ni tako ostro odbila od naturalizma kot ta in si zgradila njemu docela nasprotno estetiko. Obrnite Zolajeve teze o literaturi na glavo, dodajte jim še nekaj drugih, zajetih iz romantike in srednjega veka, vse skupaj pa izpopolnite z novodobnim individualizmom, z občutki negotovosti in nemira, breztalnosti in samote, celó mistike in spiritualne ekstatike, in že se vam razkrije bistvo novega. Vendar se ni simbolizem rodil nenadoma kot v nekakšnem preblisku, kar čez noč, odkrijemo ga že leta 1857 v Baudelairovem *Cvetju zla*

in na vso moč sproščenih, vsebinsko grozljivih ritmičnih v poetični prozi *Maldororjevih spevov* (Les Chants de Maldoror) iz leta 1869 Isidora Ducassa-Lautréamonta, ki so delovali kot odkritje v dvajsetih letih našega stoletja na nadrealizem. Za njima se v naslednjih desetletjih zvrstijo v čudovitem zaporedju drug za drugim še vsi tisti, ki jih svetovna literatura danes pozna kot utemeljitelje nove lirske misli in oblike: Paul Verlaine z nežno otožnimi blagoglasji in gibkimi ritmičnimi sozvočji v začetnih, rahlo parnasovskih *Saturnijskih pesmih* (Poèmes saturniens) iz leta 1866 in *Ljubzenskih igrach* (Fêtes galantes) iz leta 1869, najbolj pa v simbolističnih zbirkah *Romance brez besed* (Romances sans paroles, 1874), *Modrostni verzi* (Sagesse, 1881) in *Nekoč in sedaj* (Jadis et naguère, 1884), delih, ki ustalijo novo poetiko in estetiko; Arthur Rimbaud, pesnik z velikimi, začudenimi očmi, ki vidijo nevidno, in čudno presenečenim obrazom, ki sluti pretoke vseмирskih rek, pevec vznemirljivega *Pijanega čolna* (Le Bateau ivre, 1871) in tesnobnih *Razsvetljenj* (Les Illuminations, 1875), objavljenih šele leta 1886, nabitih s prividi in čustvenimi ekstazami, ustvarjalec sproščeni, drzno razvezanih pesniških zagonov, pevec-videc, ki ga javnosti odkrije šele leta 1884 Paul Verlaine v *Prekletih pesnikih*, a čigar vpliv sega prav tja do eksistencializma; in Stéphane Mallarmé, mojster osebnih izpovedi, pesnik mag, ves zapreden v svoj svet simbolov in analogij, zagovornik čiste, od vsakdanjosti neoskrunjene lirike, ki se jo dá doživeti, ne pa prenesti v navadno govorico, avtor blesteče zbrušenih kristalov, ki za svojo mrzlo zunanostjo skrivajo boleče pretese in miselne srhe. Ali naj v tej zvezi naštejemo še vse tiste, ki so od leta 1886 dalje, ko se simbolistično gibanje utrdi in uveljavi kot literarni tok, nadaljevali njihovo izročilo v konec preteklega in prva desetletja našega stoletja? Ali naj imenujemo Jeana Moréasa ali Henrija Régnera, Rénéja Ghila ali Gustava Kahna, Saint-Pola Rouxa ali Francisca Vielé-Griffina, Mauricea Maeterlincka ali Émila Verhaerena?

Nič ne kaže, da bi storili kaj napačnega, če priznamo, da je simbolistična lirika svet zase in da sodi obravnavanje le-te v posebno poglavje, saj smo morda celó v nevarnosti, da se oddaljimo od svojega cilja, če se nemudoma ne obrnemo k pripovedništvu, kakršno je zraslo iz novih osnov, ko nam je prav to predvsem pri srcu. Vendar nismo zablodili v stran, kakor bi se komu zdelo. Kako naj bi sicer razumeli teoretične temelje simbolističnega literarnega nazora in prišli do potrdil, če ne po tej poti, da sta v drugi polovici prejšnjega stoletja drla tesno drug ob drugem skozi Francijo dva idejno in estetsko nasprotna si toka. Prvi ves zaverovan v dejanskost zunanega, s čutili zaznavnega, oblikujoč svoja dognanja v leposlovni prozi, dve desetletji v ospredju javne pozornosti, ponosen in zmagovit; drugi, zapreden v nadčutna duhovna odkritja, izpovedujoč svoja čustvena in miselna doživetja zvečine v lirskih oblikah, dolgo časa skoraj neviden, skrit radovednim očem, dokler se ob koncu stoletja nenadoma ne razodene svetovni javnosti ves očarljivo blesteč, vznemirljiv, in ne vtisne novemu času tja do leta 1910 svoj pečat. Sedaj se v besedni umetnosti znova uveljavita subjektivizem in individualizem, dve pogonski ustvarjalni sili, ki ju ne smemo spregledati, in se poženeta v skrajnosti, ki jim še danes ni videti meja.

Živo nazorno imamo sedaj pred seboj bistvene antiteze v literarnem dogajanju ob koncu stoletja, kar za nas ni brez pomena. To pa še zlasti zato ne, ker poznamo muhasto gibljivost estetskih sistemov, nemirno presnav-

ljanje slovstvenih teženj in mnogovrstne prehode sem ter tja. Po vsem tem se nam ne zdi več čudno, da je dekadenca zrastle na obmejnem ozemlju med obema velikima gibanjema, drobna in neverjetno kratkega življenja, vendar dovolj nasilna, da se je hitro uveljavila skoraj po vsej Evropi in pognala plodove, ki so jih imeli takrat za bolne in strupene, kakršni so pač bili v skladu s posebnostmi dežele in okolja, v katerem je pridrla na dan. V Franciji so jo nekateri imeli za nekaj svojega, kar se je rodilo samo iz sebe, drugi za zgodnjo znanilko simbolistične smeri v njeni prvotni, še neizčiščeni podobi (Pierre Martino, *Parnasse et symbolisme*, 1925), medtem ko jo danes razglašajo za sestavni del simboličnega gibanja (Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, 1961). Dokaj drugače je bilo v Avstriji, kjer pravega simbolizma niti niso poznali, kvečjemu nekaj zanimivih spojev z impresionizmom, poplemenitenim z novoromantičnimi snovmi in motivi.

Če se sedaj za hip ustavimo pri pripovedništvu na prehodu — tako bi lahko imenovali prozo tega časa, ki je nastala na skrajnem robu naturalizma od srede osemdesetih let dalje in v nasprotju z njim, a še ni prišla do svoje podobe — skoraj ne moremo mimo nekaterih njenih posebnosti, ki človeka hitro zbodejo v oči. Pisanje mnogih hoče biti tudi poslej še vedno na zunaj stvarno, jasno razvidno, uravnano po vzorčnem poteku dogajanja, čeprav ga nekateri razbijajo in izkrivljajo, bodisi da obravnavajo dekadence snovi, kakor je to najočitneje storil Huysmans v romanu *A rebours*, v katerem se suče na obodu do kraja pretiranega senzualizma in ga kar se da stopnjuje, bodisi da podajajo nenavadna, fantastična doživetja, kar je tako značilno za Guya de Maupassanta v njegovem zadnjem razdobju, ko ga zajamejo duševne stiske in se mu postopoma zmračí duh. Pojav, ki ga imam v mislih, ni slučajen, tudi ni izvit iz trte, ravno nasprotno, ko pa oznanja razpad naturalističnega nazora po Evropi še vrsta podobnih razkrojevalnih procesov. Le pomislimo na Avgusta Strindberga in njegovo pisateljsko pot, ki jo je prehodil najprej kot dosleden realist in naturalist, a se na koncu po knjigi *Inferno* (1894—97), sprevergel v okultista, mistika in simbolista. Tega ni mogoče zanikati, kvečjemu potrditi in razložiti, ko pa naletimo takrat na podobne stilne premike tudi v evropski dramatik, da se česa drugega, kar je bilo izhodišče vsega novega, niti ne dotaknemo. To nam najočitneje potrjuje Henrik Ibsen, ki se je z *Rosmersholmom* leta 1886 poslovil od javnih družbenih zadev in se je njegovo ustvarjanje odslej dalje začelo sukati okoli osebne tragike njegovih junakov ter jo simbolno barvati. Ali naj v tej zvezi ne omenimo tudi Strindberga, ki se v dramatik s trilogijo *Na poti v Damask* (1898—1901) povzpne prek simbolizma v nekakšen zgodnji, mistično obarvani ekspresionizem, in ali naj zamolčimo, kar se je dogajalo z Gerhardom Hauptmannom, ko se je sredi svojega naturalističnega vzpona leta 1893 s *Haničino potjo v nebesa* (Hanneles Himmelfahrt) mahoma znašel v pravljičnem novoromantičnem ozračju?

Toda najzanimivejši za nas iz tistih dni je nedvomno še vedno Maupassant, ker je popolnoma po svoje prestopil naturalistično mejno črto, jo razširil in na koncu razvrednotil, a ne da bi prebežal na drugo stran in se udinjal idealizmu, pač pa ker je našel razlago nekaterim perečim vprašanjem, ki so ga mučila. Edini iz skupine Zolajevih najbližjih sopotnikov je to tudi na ves glas povedal v predgovoru k romanu *Pierre et Jean* leta 1888, ko je priznal, da je naturalistična deskripcija, kakršna je bila takrat v veljavi, preozka, preenostranska, preveč omejena na nezaten izsek iz življenja,

ko pa ne moremo z njo ujeti niti mikroskopsko majhnega niti seči v brezbrežje neskončnega in oboje upodobiti. Pisatelj naturalist po njegovem pozna le drobcen del resničnosti, samo drugotno gradivo, zato bi bilo prav, da zajame iz njega samo najvažnejše, bistveno in se povzpne čim više in seže čim globlje, ne pa da se izgublja v slučajnem, ki je komaj bled odsvit prave resničnosti. »Nujno je, da pisatelj iz življenja izbira, ne pa da ga fotografira,« izjavlja, »saj s tem poda neprimerno bolj natančno, prepričljivejšo in pretresljivejšo podobo sveta, kakor pa nam jo ponujajo odtisi resničnosti.« In še dostavlja: »Zato bi morali imenovati nadarjene pisatelje realiste iluzioniste — Les réalistes de talent devraient s'appeler des illusionnistes«. Sprva se nam zazdi — in tako so mnogi takrat tudi sodili — da je Maupassant s svojo izjavo meril na pomanjkljivosti v Zolajevi dokumentarično opisni metodi in izražal misel, da bi jo bilo treba izboljšati, dopolniti. Ko pa jo pretehtamo natančneje, ugotovimo, da jo je pravzaprav obsojal, jo imel za brezdušno, takšno, ki ne more do človekove notranjosti. Na to nas napelje vrsta njegovih novel iz tega časa, v katerih se začno pojavljati prikazni, vizije, blodnje, občutki dvojništva, videnje samega sebe, imenovano avtoskopija, zasledovalna manija, obup in kopica drugačnih motenj, ki jih podaja kot polnokrvne sestavine resničnosti. V neki noveli te vrste iz leta 1886 zadenemo na tole njegovo izpoved: »V meni je grozljiva moč. Človek bi menil, da je v meni skrito še neko drugo bitje, ki bi se mi rado izmuznilo in delovalo proti moji volji; giblje se, me razjeda in muči. Kdo neki je to? Ne vem. Toda v mojem ubogem telesu sva dva in oni drugi je močnejši od mene.«

Tako smo se nenadoma znašli sredi vprašanj, ki se neposredno dotikajo simbolistične estetike in slovstvenega nazora, kakršen je pognal iz nje. Nič ne kaže odlašati, da se ne bi ustavili pri njem in mu posvetili potrebne pozornosti, temveč pohiteti, da doženemo, kaj je zanj temeljno pomembno, bistveno. To niti ne bo tako težko, ko imamo vendar v rokah vrsto načelnih pričevanj o njem iz tistih dni in kopicu umetnin, ki nam ga pojasnjujejo. Pač pa je treba vedeti, da smo se lotili zapletenih, mestoma hudo abstraktnih teoretičnih pogledov na besedno umetnost, ki jih ni moč preskočiti, če ga hočemo spoznati pogloblje, ko pa se tako očitno razlikuje od pozitivistično naturalističnega literarnega nauka, da bi se bolj ne mogel. Kar je prvemu zakon in resnica, je drugemu zabloda in zmota; kar ima prvi za edino zveličavno in odrešujočo, razglašča drugi za slepilo in skok v prazno. Tu duh kot edino vodilo in merilo, tam snov, neutajljiva danost vsega pojavnega, sosskladje vzrokov in posledic; tu svoboda brez meja, neskončno število preobrazb, neprestano spreminjanje in minevanje oblik, tam negibna pripetost na stvari in predmete, determiniranost v času in prostoru, utrudljivo enoličje brez sprememb. Nihanje med nasprotji pri obeh nas ne sme presenečati, kvečjemu pomirjati, ker nam omogoča, da lahko s pridom sklepamo iz splošnega na posamično, in utrjuje v nas misel, da je med obema skrajnostima v stilu in obliki neskončno odtenkov, ki nam jih ponuja v umetnosti življenje, tudi dolga vrsta uresničitvev, na katere zadenemo pri skupinah in posameznikih, ko si prizadevamo, da bi jih spoznali pri viru. Ta pa zato, ker vemo, da umetnost rase vsakokrat iz posebnega odnosa do sveta, nikar da bi se neogljenno ravnala po naših literarnoteoretičnih zahtevah in napotkih. Nasprotja delujejo osvežujoče, če niso izrodki naše

znanstvene domišljije, ker sprožajo vprašanja, ki niso izsledki miselnih abstrakcij.

Če se še enkrat vrnemo k naturalizmu, da bi dognali, po čem se od njega razlikuje simbolizem, lahko mirne duše zapišemo, da imata obe smeri vsaka svoje območje, da sta v njem samostojni in edino veljavni ter da se tem bolj odbijata druga od druge, čim bolj sta si idejno narazen in si oporekata. Z drugimi besedami bi to pomenilo, da ima vsaka svoj določno začrtan pogled na življenje in da ga izraža s sredstvi, ki se ujemajo z njenimi estetskimi vodili. Kar je med obema različic in prehodov, nastajajo iz krajevnih in časovnih pogojev, ne da bi bili že od pamtiveka utrjeni in določeni. In to ni prazno.

Vse skupaj, kar smo doslej dognali o simbolizmu, nam še vedno ne pove o njem kdove kaj otipljivega, kvečjemu razjasnjuje njegovo načelno pot. To pa je seveda premalo in dvorezno, ker je presplošno. Nas vendar zanimajo osrednja estetska gibalna tokov, kakršna so se v resnici uveljavila, celó njihove posebnosti, kakor so se razvile v raznih narodnih okoljih in se pokazale pri izbiri snovi, uporabi motivov in izrazja. Predvsem pa bi radi prišli do opredelitev, ki so oprte na pričevanja ustvarjalcev samih in podkrepljene z zgodovinskimi dejstvi, sicer se nam utegne zgoditi, da obvisimo v brezračnem prostoru, ujetniki urokov in neprepričljivih apriorizmov. Pri tem, ko iščemo oporišče za svoje sklepanje, se moramo zavedati, da so definicije eno, njihove utelesitve v umetninah drugo, da so imele pri nastanku svoj zven in pomen, a ga često izgubile, ko so se prilagajale novim lepotnim težnjam. Sicer je že tako dognano, da se vsebinsko dno besed giblje, širi in razteza, se pravi polzi, se raztaplja in postopoma izhlapeva. To velja v veliki meri tudi za izraz simbol sam, ki je grškega izvora (sýmbolon) in se je že zelo zgodaj zaril v evropsko zavest in v njej ustalil, vendar v močno različnih zvezah in odtenkih. Sprva je zaznamoval nekaj stvarnega, pomenil kos predmeta, s katerim se ljudje razpoznavajo, celó priporočilno pismo in znamko, za katero so atenski sodniki dobivali plačo, zatem dogovor, pogodbo, znak, razumljiv prijateljem ali posvečencem, pa še skrivnostno znamenje, ki jih je toliko v mitih in religioznih kultih.

Vse to govori o nečem, kar je več kot običajna pesniška podoba, razumljiva vsakomur, tudi tistim, ki jim ni dano, da bi za stvarmi in pojavi odkrivali njihova ozadja, ko pa meri v resnici prek sebe in se povzpne včasih prav tja do meja, ki tudi razumu niso dosegljive, kvečjemu intuiciji, saj skriva v sebi nenavadne, komaj slutene pomene, ki jim ne pridemo do živega kar tako mimogrede. Tu seveda niso mišljeni simboli, ki nas obdajajo od vseh strani in spremljajo skozi življenje kot stari, dobri znanci, temveč utelesitve, pravzaprav razodetja, ki jih je rodila umetnikova ustvarjalna domišljija. Med obema zija prepad, ki mu ni videti dna, marsikdaj nepremostljiv, čudno zaprt vase, obdan z ovirami, ki nas begajo. Prvi, ki nam je njihovo poreklo v spominu že zbledelo, so pojmovni kalupi, besedna znamenja brez notranje razsežnosti, miselne okamenine, kakršne je pustila za sabo preteklost in utrdila navada; drugi, znanilci pesniškega doživljajskega sveta, njegove oblikujoče volje in moči, so domiselne iznajdbe duha, ki snuje iz sebe. Pojavi, o katerih govorimo, nam postanejo še bolj jasni, kakor hitro podkrepimo svoje razmišljanje z zgledi, zajetimi iz življenja in umetnosti. Skoraj bi ne kazalo omenjati, da imamo v obeh primerih opraviti s podobami svoje vrste in vsebine, le da nekatere med njimi ne

sežejo prek svojih ustaljenih osnov, druge pa se dvignejo v zozonizarano, vsega telesnega očiščeno irealno ozračje, v svet neznanega, na novo odkritega, z vsebino, ki je ni mogoče ponazoriti z navadnimi pojmovnimi pomagali. Ali ni mar vse, kar vidimo, znanilec nečesa drugega, kar se skriva za videzom, ki nam ga predmeti kažejo, v njihovi notranjosti? Ali nas pojavi sami, gledani od zunaj, ne silijo, da sklepamo iz vidnega na nevidno, iz otipljivega na nekaj, česar se s čutili ne da ugotoviti, ker je spoznavno samo v mislih, zato dojemljivo s sklepanjem, ki sloni na analogiji, četudi včasih tretjega, vmesnega člena, tertium comparationis, ki veže dano z neznanim, niti ne poznamo? Ali ni le po tej poti mogoč skok iz konkretnega v abstraktno, iz fizičnega v metafizično, kar je onkraj logične verige vzrokov in posledic? Res ne moremo in ne smemo prezreti simbolnega jedra predmetov in pojavov, kakršni so ujeti, vzemimo, v palmovi veji, križu, mavrici, beli ali črni barvi, oljčni vejici, in se nam v njih razodevajo, pa naj pomenijo zmagoslavje, trpljenje, spravo, veselje ali žalost, mir in spokojnost, saj so se zajedli v našo zavest iz stare mitologije in krščanske verske miselnosti. In ali niso znaki, ki jih uporabljamo pri pisanju, znanstvenih raziskavah in medsebojnem sporazumevanju, bodisi da sestavljajo besedne umetnine ali matematične, kemične in fizikalne razprave, že dognana, dogovorjena znamenja z vedno isto vsebino? Toda docela nekaj drugega doživimo, ko se znajdemo iz obličja v obličje s pesniškimi besedili, ki imajo estetske cilje in se namerno izmikajo neosebni govorici, utrjenim obrazcem in togim, metaforičnim kalupom, se pravi splošno veljavnemu. Pravzaprav sili umetnost že od pradavnih časov iz znanega in okostenelega v novo, nepredvideno, in so ji v napoto prazni, plehki stilistični skeleti, ki jih je izmozgal čas in jim izsrkal učinkovitost. Zlasti velja to za smeri od simbolizma dalje. Nekaj docela drugega je v primerjavi s starim izražanjem to, kar hoče povedati Župančič v *Čaši opojnosti*, ko opeva rožo, ki jo imenuje »ti skrivnostni moj cvet, ti roža mogota« in meri pri tem na poezijo, ali Ivan Cankar, ko hrepeni v *Lepi Vidi* po »roži čudotvorni«, »daljnožarki«, ki jo je videl v sanjah in mu pomeni lepoto sólo. Nekaj povsem drugega, svojega. In kaj naj šele rečemo, če sežemo prek obeh naših lirikov više, v ozračje abstraktne podobe in misli? Ali se mar v Rimbaudovem *Pijanem čolnu* ne znajdemo v docela irealnem prostoru in času, ujetniki prividov in fantazmogorij, sredi divje sproščene domišljajske razvezanosti, ko se obrisi vidnega lomijo in po svoje preurejajo, ker jih več ne sili k tlom teža predmetov in ne utesnjujejo zakoni vsesplošne vzročnosti? Ali ni pesnik ravno po tej poti prišel do nadrealnih širjav druge resničnosti, kjer postane nemogoče mogoče, celó odrešujoče, ker se vse poraja iz njega samega? Kako naj sicer razumemo smiselnost nesmiselnega, višjo urejenost neurejenega, na zunaj zmedenega, razmetanega, abstraktnost konkretnega, kar nam v *Razsvetljenjih* tako živo ponazarjata pesmi *Po vesoljnem potopu* (Après le Déluge) in *Mostovi* (Les Ponts)? Še bolj nadčutno astralen je Mallarmé, čeprav se rad giblje med predmeti in se jih dotika, a zato, da jih prenese v popolno eteričnost, očiščeno vsega tvarnega, kjer spremenjeni prehajajo v svet novih pomenov in vrednot, saj se tudi mora, če naj doseže svoj cilj. Šele tedaj lahko razbije v nič jeklene spono snovnih kohezijskih sil, ki nas oklepajo in davijo. Tako učinkujeta na nas, vzemimo, njegovi pesmi *Sveta* (Sainte, 1884) in *Pahljača* (Eventail, 1887), mojstrovini, v katerih se telesno in abstraktno stapljata

drug v drugega in prehajata hkrati v nova, komaj slutena občutja, ki jih v nas prebujajo pesnikove podobe, ko se presnavljajo v čisto Idejo.

V simbolizmu se potemtakem porodi abstraktno iz konkretnega, saj tudi ne more živeti brez njega, vendar šele tedaj, ko se prečisti in v umetnini dobi novo vsebino. Sedaj nimamo več opraviti z golimi vtisi in pesnik ni več pasiven opazovalec, ki zaznamuje dotike svojega živčevja s svetom okoli sebe, preoblikovalec zaznavnega je, ker mu je dano, da se z intuicijo dokoplje do nadtvarnega, absolutnega. Vse, kar vdira vanj od zunaj, se v njem nenehno spreminja v prosojnost, dokler se preoblikovano ne uresniči v podobah, ki izžarevajo nove pomene in vrednote. Tega ne smemo prezreti in ne zatajiti, če hočemo razumeti simbolistično estetiko in tehniko, pravzaprav stil. Ravno tu tiči leglo tega, čemur pravimo skrajni subjektivizem, od tod tudi izvira vse drugo. Simbolizem noče in ne more biti objektivni v starem pomenu besede, se pravi, da bi se opiral na dokaz in splošno veljavno verodostojnost vsega, ko pa je po bistvu vezan na notranji svet vsakega ustvarjalca posebej, na njegova spoznanja in doživetja. Pesnik simbolist ne more nikoli zatajiti sebe, pa naj je še tako večš vsakršne mimikrije, ne more pozabiti nase in se docela prilagoditi tujemu, privzetemu, kako šele da bi bil njegov odsev. Zanj je edina objektivna resničnost on sam, zato se temu ne more in ne sme odreči. Ali ne velja vse to tudi za simbolista pripovednika in dramatika, celó za esejista in razlagalca literarnih dejanj?

Najvišje se je simbolizem povzpел v Franciji, saj pa so bili ravno tu — v njegovi domovini — odboji od pozitivističnega naturalizma najizrazitejši, najdoslednejši. In to niti ni bilo morda slepo naključje ali muhasta domislica dobe, v kateri se je kar trlo samih stilnih premikov. Le kako neki, ko pa so bili tudi v novi filozofiji in znanosti vidni odboji od doslednega determinizma in mehanističnega pojmovanja sveta. Samo takrat si pesnik neutegoma zaželi svobodnih domišljjskih razmahov, kadar občuti, kako zelo je zvezan, vklenjen, pripet z vsakim vlaknom svojega telesa in duha k tlom, da se ne more niti ganiti. Zato so bili pobegi iz vsakdanjosti v ozračje duhovnih ekstaz nujni, edina pot, ki omogoča ustvarjalcu, da se osamosvoji in prepusti neznanemu, komaj slutenemu, temu, kar se kdove zakaj skriva za pojavi, ki jih videvamo, in obljublja presenetljiva razodetja. Takó so se stvari zapletle v drugi polovici osemdesetih let v Voltairovi domovini in zlepa ni kazalo, da bi nove težnje začele popuščati, raje narobe: naraščale so in se stopnjevale, čeprav so jih veljavni literarni krogi zavračali in se sklicevali na preteklost, namesto da bi jih skušali vsaj razumeti, če so jim že bile tuje, da ne rečem zoprne. Tedaj pa so se zlile v literarni tok, ki se je polagoma razširil prek domačih meja po Evropi in jo začel oplajati. Nič takega se ni takrat rojevalo nikjer drugod po Evropi — če izvzamemo Dostojevskega v Rusiji in njegovo malo komu razumljivo pripovedništvo ali pa filozofa Friedricha Nietzscheja v Nemčiji, a obadva sta pravzaprav vplivala na svetovno literaturo šele v našem stoletju. Vendar slà po pogrezanju vase, združena z željo, da se pesnik dvigne čim više v eterične lirske zamike, kar je tako značilno za Rimbauda in Mallarméja, ni bila posledica zmotne zagledanosti v nadčutni svet senc in njihovih abstraktnih odblesov, tudi ne nagnjenja k brezglavi igri s pojmi in besednimi skrivalnicami, ki jih ne razume živa duša, kakor so sodili mnogi, imela je globlje idejne korenine, kakor bi mislili, in dragocenejšo pesniško izročilo.

Nova lirika noče več moralizirati in navduševati, nič več modrovati in povelečevati, sovraži ditirambično nabreklost in utrujajoči patos; njeno opravilo je pomembnejše, tudi bolj pereče: bila naj bi oznanjevalka pesnikove notranjosti, odsev skritih predelov njegove podzavesti, ogledalo njegove duše. To pa nas sili, da sežemo nekoliko globlje vanjo in spregovorimo o njej nazorneje, da bi ne obviseli sredi sumljivih nejasnosti in nevarnih ugibanj. Dokler je bila v službi drugih, je morala svoje bistvo tajiti, prikrivati, kar je pesnika begalo in mučilo. Kakor hitro se je odtrgala od vsega, je spoznala pravi smisel svojega poslanstva: biti izvir najosebnejših doživetij, žarišče prvobitnih pesniških navdihov. S tem da se je zatekla v svet neznanega in slutenega, pa se še zlepa ni izneverila zemeljskemu ali da bi se bila razblinila v brezsnovne meglice blelih abstrakcij. Prav narobe, vse stvari in predmete je sprejela vase in jih prežarila s plameni svojih čustev in sanj, strahov in upov. Simbolizem je že od vsega začetka sestavljal podobe, alegorije in analogije iz čutno danega in otopljivega, saj drugače niti ni mogel, a tako, da je vse prevlekel z loščem svojih medlenj in napolnil s pesnikovimi čustvenimi razkoli.

Toda že lep čas pred Mallarméjem, ki se je šele po premisleku pognal v simbolične skrajnosti, je prvi ponazoril bistvo moderne lirike in celotne novodobne besedne umetnosti Charles Baudelaire v sonetu *Skrivne zveze* (*Correspondences*). Takrat, ko je pesem izšla obenem z drugimi v *Cvetju zla*, se ni zanjo nihče niti zmenil; imeli so jo za izpoved prenapeteža, ki ljubi nenavadno in rad preseneča. Odkrila jo je šele mlada generacija sredi osemdesetih let in z Mallarméjevim sodelovanjem zgradila na njenih temeljih svoj simbolistični nazor. Kar je prvotno bilo spoznanje posameznika, je postalo poslej sistem pravil in teoretičnih pogledov na literaturo. In v resnici se je vse v sonetu od naslova do zadnje vrstice uresničilo in uveljavilo v novih evropskih literarnih smereh od dekadence do nadrealizma, seveda vsakokrat v posebnem estetsko stilnem ozračju. V bistvu imamo opraviti s povsem novim pojmovanjem sveta in človeka v njem. Narava — mišljen je vesoljni kosmos — je po Baudelaireu tempelj, recimo raje skrivnostni hram, počivajoč na živih stebrih, v katerih se od časa do časa prebudi polzastrita govornica, razumljiva samó pesniku izbrancu. Mi vsi, pravi avtor, neprestano hodimo skozi same »gozdove simbolov«, ki spremljajo naše premike »z domačimi pogledi«. Tudi mi smo zazrti vanje in si prizadevamo razumeti njihove nevsiljive namige, da bi zvedeli, kaj nam pripovedujejo. Vendar to, kar videvamo, niso otrdeli pojmi sveta in stvari, večno enaka, nespremenljiva znamenja resničnosti, kakršna prebiva zunaj nas, v njih se nam razkriva, če pogledamo okoli sebe natančneje, nenehno spreminjanje vsega, prehajanje in prelivanje pomenskih osnov, dopolnjevanje, vzajemno spajanje. Stvari se med seboj privlačujejo, polzé druga v drugo, se kličejo in silijo iz svojih vsakdanjih kalupov, da se kot daljni odmevi strnejo v »temačno in globoko enotnost« nekje v neskončnosti, od koder so prišle. Pred našimi očmi se izgublja in minevajo kot neizmerna noč in brezdanja sinjina, hkrati pa prehajajo drug v drugega kot vonji, barve in zvoki, neugnani mamilci čutov in duha. Z drugimi besedami bi lahko rekli, da ozračje okoli nas nenehno valovi in trepeče, spreminja svojo vnanjo podobo in pomen, smer in napetost, in tako zbuja v nas vedno nove čutne drgete, ki so tem bolj nenavadni, kolikor bolj so zapleteni. Baudelaire je o tem spregovoril tudi v pesmi *Večerno sozvočje* (*Harmonie du Soir*) in v sonetu

Prejšnje življenje (La Vie antérieure), posebno jasno pa v *Povabilu na potovanje* (L'Invitation au voyage), pesmi v prozi v zbirki *Pariške tegobe* (Le Spleen de Paris), ki je izšla po njegovi smrti leta 1869. Stvari, raztezljive v neskončnost, kakršne so po bistvu, se med seboj privlačujejo, vežejo in pojasnjujejo. Nikjer nič negibno ne miruje ali da bi mutasto molčalo. »Pohištvo«, piše v *Povabilu*, »je mogočno, zvedavo, lahkomiselno, opremljeno s ključavnicami in skrivnostmi kot prefinjene duše. Iz ogledala, predmetov iz kovine, tkanine, zlatnine in srebrnine, izdelkov iz porcelana vstaja pred očmi nema, skrivnostna simfonija; in od vseh stvari, iz vseh kotov, iz razpok v predalih, gub na zavesah udarja na dan posebna vonjava, nekakšen klic s Sumatre, ki deluje na nas kot duša prostora.« Toda to še zlepa ni vse, kar se plete v naši zavesti. Nenadoma se začno predmeti preseljevati v našo notranjost in se mešati z našimi željami in hrepenenji. »Mar nisi tudi ti ujetnik svoje analogije,« se sprašuje Baudelaire, »in ali se ne bi mogel, če naj govorim kakor mistiki, ogledovati v svojih lastnih skrivnih sorodnostih?« — »Oh, sanje, povsod in vedno samo sanje! In kolikor bolj je duša zvedava in nežna, tem bolj jo sanje oddaljujejo od tega, kar je mogoče. Vsak izmed nas ima v sebi svojo količino naravnega opija, ki jo neprestano izloča in obnavlja. In koliko ur od rojstva do smrti neki smo napolnili z resničnimi užitki, z uspelimi, odločnimi dejanji? Ali boš mar kdaj zaživel sproščeno, ali boš kdaj stopil v sliko, ki ti jo je narisal moj duh in ti je podobna? Ti zakladi, to pohištvo, razkošje, red, vonjave, te čudovite rože, vse to si ti. In tudi mogočna reka si in mirni preliv. Ogromne ladje, od koder prihajajo zamolkli šumi vrvi, natovorjene z bogastvom, so moje misli, ki spijo in se premetavajo v tvoji notranjosti. Narahlo jih vodiš proti morju v Neskončnost in obenem razmišljaš, kako brezmejna je nebesna globina v sinjini tvoje lepe duše.«

Baudelaire nam je razkril pravo, pristno simbolistično pojmovanje vidnega in nevidnega, v pesniški podobi podal temeljne teze o novi lirski tehniki nasploh. Nanje so se kasneje sklicevali mladi, posebno Jean Moréas v literarnem manifestu iz leta 1886, vendar brez doslednosti v mislih in jasne razvidnosti v pojmi. Tu pa se porodé vprašanja, ki jih ne smemo preskočiti, saj lahko z njimi še določneje podkrepimo svoje poglede na gibanje, ki nam je pri srcu. Predvsem ni mogoče spraviti idej, ki jih Baudelaire oznanja v sonetu *Skrivne zveze*, v neposredno odvisnost od teozofskih nauk in hinduistične mistike, kakor so to poskušali nekateri, najsi se nam zdi še tako vablivo, ker s tem nasilno prevračamo dejstva in izkrivljamo vsebino pesnikovih izpovedi. Ravno tako ne meri vse v sonetu na sinestezije, ki nastajajo pod vplivom mamil, kakor bi radi drugi, čeprav je Baudelaire, živčno občutljiv, kakršen je bil, res odkril v hašišu, opiju, celo vinu marsikaj sorodnega s simbolistično vizionarnostjo, in to leta 1861 tudi popisal v delu *Umetni raji* (Les Paradis artificiels), z njim pa je iz svojega dopolnil avtobiografski spis angleškega romantičnega pisatelja Thomasa De Quinceya *Izpoved angleškega uživalca opija* (Confessions of an English Opium Eater), iz leta 1821.

Kakor nam dokazujejo raziskave, poznamo v glavnem dve vrsti halucinacij: resnične ali primarne, ki nastanejo zaradi živčne prenapetosti v nas, čezmerne občutljivosti in duševne razrvanosti, ter umetne, sekundarne, ki jih v nas povzročajo opiat, tudi alkaloidi kakor, vzemimo, meskalin. Razlike med obema vrstama so zanimive in važne. Čutne motnje ali prevare,

ki nastanejo pri uživanju mamil, delujejo sčasoma na naše notranje ravnovesje razdiralno; omrtvičijo nam razum in zavró ustvarjalne sposobnosti. Čim bolj takšna občutja rasto in se stopnjujejo, tem bolj naše naravne duševne funkcije razpadajo; naš jaz se razcepi na dvoje in kaj hitro izgubimo zavest o enotnosti svoje osebnosti; približali smo se splošnemu razkroju. Posebno poučni so učinki mamil na dojetanje sveta in življenjskih procesov. Vse okoli nas nenadoma izgubi svojo statično pričujočnost in navadne oblike predmetov, ki se nam zde tako zelo domače, se začno maličiti in lomiti, dobivati nove vidne podobe, ki se razblinjajo, krivenčijo in raztezajo v daljavo brez meja. Hkrati pa se pred našimi očmi odpró čudna brezna; prevzamejo nas posebna, evforična občutja. Zdi se nam, da smo središče veselja, a stvari okoli nas znanilke nečesa hudo pomembnega, znamenja višje volje in moči, ki je pobliže ne poznamo. Naša duša se vzpenja vedno više v neskončnost, dokler se ji ne zazdi, da razume vse, kar vidi in česar se dotakne; v resnici pa razpada. Zabredli smo v posebno halucinatorično logiko, ki je povsem drugačna od našega zdravega sklepanja in razsojanja.

Takšnih razbitih zaznav in razkrojenih podob v *Cvetju zla* ni, čeprav so kritiki svoje dni zadevali obnje na vsakem koraku in jih odkrivali v vsaki besedi. Le zakaj ne bi, ko je zbirka v celoti delovala nanje kot nekaj blodnega, izkrivljenega, bolnega. To pa še tembolj, ker je bil čas bolj naklonjen realizmu in naturalizmu, gibanjema, ki sta bralcu obljubljala pravo in popolno resnico brez lažnih subjektivnih primesi, prav nič ne lirskim izpovedim, naj bi bila še tako pereča. Baudelaire pa jim je ponujal trpko, hudo osebno prečustvovano podobo sveta, napolnjeno z mrko, bolečo vsebino. Razen tega se je mnogim zdelo, da njegove pesmi bijejo v obraz dobrim, večno veljavnim življenjskim zakonom, ko pa so v njih stvari, ki v resnici niso mogoče, ker so sprte z zdravim razumom. Toda že droben zgled, iztrgan iz zbirke mimogrede, nas pouči o nasprotnem; prepriča nas, da nimamo opraviti s hieroglifi, razumljivimi le izbrancem, marveč s posebnim simboličnim izražanjem. V sonetu *Krvaveči vrelec* (La Fontaine de sang) beremo: »Iz mojih žil lije včasih kri v potokih, kot v ritmičnih ihti studenec stokih (rythmiques sanglots)«. Podoba se nam kaj hitro razjasni, ko spoznamo, da govori tu Baudelaire o svoji poeziji, pravzaprav o ustvarjalnih krčih, ki ga mučijo. Res je poznal omamno omotico hašiša, toda bolj od tega, čemur se je vdajal zlasti po izidu *Cvetja zla*, ga je bolela notranja razdvojenost, nemoč, da bi živce dokončno spravil v ravnovesje, občutek dvojništva, pa še razkoli v njem med vsakdanjostjo in sanjami o lepoti, ki so ga mamile. To je več, kakor nam more povedati njegova teorija o skrivnih zvezah in sinestezijah, saj je bil odprtih oči in je prvi opisal resničnost mestnega okolja v *Pariških slikah* (Tableaux parisiens), ciklu, ki nas prevzame s svojo nazornostjo in neposrednostjo. Šele v našem stoletju so se nesporedami okoli njegove metaforike razvozlati in polegali, zato šele v naših dneh dodobra razumemo njegovo »supranaturalistični« slog.

V pojmu simbolizem, kakor ga poznamo danes in z njim zaznamujemo posebno literarno šolo, se po vsem tem skriva dokaj odtenkov, od katerih se lahko izraziteje uveljavi vsak zase, se pravi, da je vsebinska plat besede simbol sestavljena iz več plasti, ki se raztezajo od močno stopnjevanih odtisov in predstav predmetnega sveta mimo raznih vmesnih stopenj do nadčutnega območja čiste ali absolutne ideje. Temeljna razlika med starejšo

simbolno govorico, vzemimo v francoski srednjeveški alegorični pesnitvi *Roman o roži* ali v Dantejevih umetninah, in novodobno, tiči prav v večji ali manjši razvidnosti podob, ki jih uporabljata. Prva temelji na krščanskem teološkem nazoru in religioznem mitičnem izročilu, zato so stvari in liki, ki jih navaja, vseskozi utelešene abstrakcije, druga ustvarja nove podobe po teoriji skrivnih zvez ali sorodnosti in načelu psiholoških analogij, ki so včasih zelo zapletene. Besede krožijo sedaj samostojno okrog ustvarjalčeve osebnosti brez prejšnjih zvez in pomenov, zato nastajajo nove simbolne podobe, zajete docela iz pesnikovega doživljajskega in predstavnega sveta, nič več niso odvisne od uveljavljenih stilnih obrazcev. Zato pri simbolistih pravzaprav ne poznamo enotnega metaforičnega postopka, veljavnega za vse, razen če ne razglasimo za to njihovega pogleda na svet. Vsak moderni pesnik govori iz svojega duhovnega kozmosa in ni malo ali nič vezan na tradicijo. Od tod skrajni subjektivizem njegovih izpovedi, vsebinska zabrisanost njegovega izražanja, tudi večja ali manjša razumljivost. Od tod zaprtost v svoje notranje ozračje, v katerem nastajajo njegovi simboli. Čim bolj so njihove podobe zapredene vase, tem težje jim pridemo do bistva, tem bolj smo prepuščeni ugibanjem in domnevam. Pojem duše pri Maeterlincku in doživljanje vidne narave pri Verlainu se očitno razlikujeta od sorodnih motivov pri Yeatsu, Wildu, Hofmannsthalu in Rilkeju. Zanimivo in za nas odredilno pa je, da pesniki in pripovedniki radi ponavljajo iste simbole in podobe in nam jih tako nehote sami razlagajo. S tem nam odpirajo pot do svojih pesniških svetov in njihovih notranjih sestavin.

Če bi skušali po vsem tem, ko smo novo literarno smer spoznali po bistvu, zarisati njeno stilno naravo z oblikovnimi posebnostmi vred, bi morali na lestvici simbolistične umetnosti, ki se razteza od čustvene opisne poezije tja do nadčutnih, abstraktnih širjav, postaviti na najvišji vrh najprej Charlesa Baudelaira z njegovimi globinskimi lirskimi odkritji in metanoteično pesniško govorico, obenj pa Arthurja Rimbauda z njegovo vizionarno kozmogonijo in Stéphana Mallarméja z njegovim sintetičnim, težko razumljivim metafizičnim prisposabljanjem. Najnižje mesto na lestvici simbolnih vrednot moramo seveda odkazati deskriptivnim pesnikom, ljubiteljem pojavnega videza stvari, njihovi dovtetnosti za gole vtise, vendar znatno višje dekadentom elegikom in življenjskim razdvojencom, ki so jih zaradi preobčutljivih zgradb njihovih organizmov lep čas mučili čutni in čustveni razkoli in so razboleni, kakršni so bili, zaman upirali poglede v kraljestvo omamljujoče duhovne sreče, ki jim ga ni bilo dano doživeti. In prav to je umetniško najbolj dognano ponazoril najpretpretresljivejši med njimi, Jules Laforgue v *Zalostinkah* (*Les Complaintes*, 1885). Na sredo med obe skrajnosti, vendar v zvezi z obema, sodita Paul Verlaine in Maurice Maeterlinck: prvi zaradi sproščenih, zvočno ubranih ritmov, polnih nadčutne resničnosti s simbolnimi pomeni, drugi zaradi obnavljanja srednjeveškega mitološkega izročila in nagnjenja k skrivnostnemu, usodno tragičnemu pojmovanju sveta, v katerem se vidno sprepleta z nevidnim, eterično s telesno otipljivim, notranje, ki pritajeno živi v nas, z vsem, kar nas obdaja. Obadva sta bila zaradi gibke, vsem razumljive pesniške govorice med modernisti tistih dni v Evropi najbolj znana in občudovana, prava mojstra čustvenih odtenkov: prvi ves zapreden v melodiozno melanholična soglasja, drugi poln simbolnih paralelizmov, ki po svoje gibljejo njegovo statično, na

pol tesnobno grozljivo, na pol mistično meditativno dramatiko, oba umetnika tihe besede, komaj nakazanih, nikoli do kraja izgovorjenih spoznanj.

Toda oblikovno-stilna podoba simbolistične proze, ki nas zanima prav v zvezi s Cankarjevim zgodnjim pripovedništvom, je zgrajena še iz vrste drugih sestavin, ne samo tistih, ki nam jih ponuja estetska teorija moderne lirike, o kateri smo toliko razpravljali. Vendar ne zaman, saj si brez nje ne moremo razložiti marsičesa, kar je pomembno za simbolizem nasploh. O tem ne kaže dvomiti, ko si novega pripovedništva brez lirističnih primesi sploh ne moremo misliti, kaj šele da bi jih tajili. Kar priznajmo, da v času simbolizma niso več v veljavi stare, na vse strani utrjene zakonitosti epskega upodabljanja resničnosti, ki so jih imeli nekateri za edino pravilne, ko pa jih je nova smer na vseh koncih in krajih nalomila in razdejala, nekatere celo načelno zavrnila. Predvsem se je postavila po robu vzročnemu pripovednemu načelu, po katerem se morajo dogodki vrstiti drug za drugim po razumni logiki življenjskih procesov, v skladu s prepričanjem, da je vse na svetu odvisno drugo od drugega in da ni nobenih zunaj snovi delujočih sil. Prav zato se je tudi uprla doslednemu linearnemu razvrščanju dogodkov, enotnemu, do podrobnosti natančnemu popisovanju okolij in oseb, zlasti pa tako imenovanemu objektivističnemu, se pravi brezosebnemu ponazarjanju življenja in še pripovedovanju zgodb brez globljih pomenov. Njen odpor do nedavne preteklosti je bil tako močan, da je iz svoje poetike izločila opisno obliko romana z realistično ali naturalistično zasnovo in še kopico drugih, zato pa se z navdušenjem oklenila bolj sproščenih oblik, predvsem črtice, novele, lirske meditativne slike, parabole, alegorične zgodbe in poetičnih pripovednih zamisli večjih razsežnosti. Temu ni kaj očitati, saj se dá ravno pri teh oblikah, če niso preobremenjene z dogajanjem, uveljaviti lirske postopke in simbolno stopnjevati pripetljaje, poleg tega pa so kot nalašč ustvarjene za kopičenje podob in analogij. Tu smo na mejnem področju, kjer se stikata epika in lirika in skoraj brez težav prehajata druga v drugo. In ravno tu se je z uspehom zasidrala kratka, subjektivno prečustvovana, ritmično razgibana proza, ki jo je nekaj časa v Franciji gojil Cankarjev starejši sodobnik André Gide v parabolah in alegorijah, kakršni so *Zapiski Andreja Walterja* (Les Cahiers d'André Walter, 1891), *Traktat o Narcisu* (Traité du Narcisse, 1882), *Urienovo popotovanje* (Le Voyage d'Urien, 1893), *Vrnitev zgubljenega sina* (Le Retour de l'enfant prodigue, 1907) in himnično vznesena hvalnica življenju *Zemeljska hrana* (Les Nourritures terrestres, 1897), s katero se je poslovil od simbolizma ter ubral svojo pot. Ko pa pregledujemo obsežnejša besedila iz tega razdobja, kaj hitro zapažimo, da imamo opraviti z novimi tehničnimi postopki, ki so nastali kot posledica nove estetike. Pripovedovalec stopa bolj in bolj v ospredje, z njim pa se pojavijo v prozi čustveni in meditativni vložki, ki jih spremljajo preskoki v dogajanju, liristično ponavljanje stavkov, nenavadni premiki v preteklost, iz katerih se razvije pri Proustu retroroman, slikanje ozračja bolj po duševni kot miljejski plati, uveljavljanje notranjega monologa in dialoga druge vrste, kar vse prinaša s seboj v zgodbo posebno zapletenost, včasih celo nekakšen nered. Tu pa je še kopica drugih oblikovnih in stilnih sestavin, ki so v tesni zvezi s Cankarjevo umetnostjo in sodijo zato v posebno poglavje naših raziskav.

(Dalje prihodnjič)

STILNI PREMIKI V CANKARJEVEM ZGODNJEM PRIPOVEDNIŠTVU V SIMBOLIZEM

(Nadaljevanje in konec)

Anton Ocvirk

3

Nova literarna gibanja s pogledi, uprtimi v skrite predele naše notranjosti, oblikovni in stilni modernizmi, ki pesniško besedo trgajo iz mrtve, ustaljene enoličnosti, zapleteni motivni svetovi, ki se nam razkrijejo v pravi podobi, šele ko se pogreznemo vase, vznemirljivi živčni trepeti, ki se radi sprevržejo v bolestna občutja in stopnjujejo do čutnih ekstaz, pobegi iz tope vsakdanjosti v umišljene pokrajine nedoločnega, samó slutenega; to in še marsikaj drugega je tiste dni Cankarja na Dunaju, ko se je začel približevati dekadenci in impresionizmu, privlačevalo in hkrati begalo. Ni se še čutil popolnoma pripravljenega za literarna dejanja, ki so mu vstajala pred očmi, ko so ga zajele modernistične pobude, zato je nekam omahoval; a ne dolgo. Najbolj ga je mučilo, da ni vedel, od kod neki prihajajo ti vabeči glasovi in kakšni so pravzaprav njihovi idejni temelji. Edino to mu je bilo jasno, da niso vsi istega izvira, ko pa si nasprotujejo in se med seboj bijejo, čeprav drug za drugim zavračajo naturalizem in njemu sorodne nazore. In zakaj naj bi ne bil vznemirjen, ko pa so vsi okoli njega v en glas zatrjevali, da je pravo žarišče novega dekadence, češ da edino ona zaobjema v sebi razne sodobne tokove in jih združuje v sklenjeno celoto, da je tudi najbolj široka in slogovno med vsemi najbolj izdelana. Hermann Bahr je lep čas govoril samo o njej in ji pripisoval med drugim celó lastnosti, tipične za simbolizem, ko pa ni vedel, da se pravzaprav ogreva za impresionizem, stilno obliko avstrijske moderne. To nam potrjujejo tudi njegovi eseji v *Študijah h kritiki moderne*, da bi bolj ne mogli, in izjave njegovih somišljenikov.



Tako se je zgodilo, da je dobil simbolizem v dunajskem literarnem okolju impresionistično osnovo ali da se je impresionizem, če hočete, navzel nekaterih simbolističnih lastnosti in potez, le da jih je obrnil po svoje. Bahr je v *Študijah* načelno spregovoril tudi o simbolizmu, pravzaprav o *Symbolisten* (Symbolisten), kakor se glasi naslov njegovega eseja, in v njem kar očitno potrdil našo razlago njegove smeri. Nova umetnost, izjavlja, hoče proč od naturalizma, a niti sama dobro ne ve kam. Na razne strani tipa in išče, vendar se ne more nikjer ustaliti. Vse v njej jo sili stran od jasno razvidne resničnosti, nekam v temo, tuje in skrito. To je danes geslo mnogih umetnikov, zatrjuje in nadaljuje, češ da je imen za to, kar se poraja, mnogo, a predvsem dve: prvi ji pravijo dekadenca, kakor da bi bila ravno ona poslednje pribežališče za vse, ki beže pred umirajočo kulturo, drugi simbolizem. To pa povzroča zmedo na vseh koncih in krajih. Tisti, ki se jim zdi važna vsebinska podstava besede, ne vedo, da so na krivi poti. Simbolisti so bili že Goethe, Byron in Victor Hugo, vendar nimajo nič skupnega z današnjim simbolističnim pisanjem. Oboji uporabljajo simbole, a vsak po svoje. In sedaj se Bahr loti predmeta z vidika svojega impresionističnega nazora. Tudi tu kot v uvodnem sestavku v *Študijah* z naslovom *Kritika* govori o dotikih pesnika s snovjo, ko se v njem prebudijo čutni dražljaji. Še vedno imamo opraviti s trenutnimi vtisi, le da sedaj niso pomembni samo za dekadente, ampak tudi za simboliste. Tu pa se velja za hip ustaviti.

Predstavniki starejših šol so po Bahrju sestavljali simbole iz čutno zaznavnih predmetov zato, da bi z njimi ponazarjali nekaj nadčutnega, mi bi rekli abstraktnega — Sie suchten den Ausdruck unsinnlicher Dinge durch sinnliche Zeichen. Potemtakem so konkretne stvari dvigali v simbole, da bi ti pesniku pomagali, da z njimi izrazi svoje misli in ideje, nič drugega. To je res, toda bolj kot v klasicizmu so to počenjali v srednjem veku. Pesnik je po tej poti sporočal drugim svoja življenjska spoznanja in religiozna prepričanja, včasih kar filozofska načela in teze. V tem pogledu ima Bahr prav, vendar si opisanega stilnega postopka ne smemo razlagati preveč preprosto. Vse konkretno lahko postane v posebnih zvezah gradivo za alegorično izražanje idej, tudi za tvorbo podob, ki odsevajo našo notranjost, se pravi, da uprizarjamo z njimi marsikaj in dosežemo najrazličnejše učinke: miselno abstraktne, moralno didaktične ali pa takšne, ki pripovedujejo o ginjenosti in pretresih našega srca. Zato avtorju ne moremo pritrditi, ko nam zagotavlja, da je človekova misel izrazljiva edinole s čutnimi sredstvi — weil alles Denken, alles Reden an die Hilfe der Sinne gebunden und ausser den Sinnen kein Verkehr mit Menschen ist. To je pač storil zato, da bi bolj izdelal svojo vodilno misel in nas prepričal. Toda moderni simbolisti hočejo nekaj docela drugega. Čeprav se tudi ti naslanjajo na čutno zaznavni svet, meni pisec, ga upodablajo v svoje namene. Ujeti hočejo z njim nadčutno, a ne z utelešenimi abstrakcijami, pač pa takó, da napno svoje živce do skrajnih meja in jih prisilijo, da jim ga razodenejo — Der Symbolismus will die Nerven in jene Stimmungen zwingen, wo sie von selber nach dem Unsinnlichen greifen, und will das durch sinnliche Mittel.

In tako smo pristali, če naj govorim po naše, pri nekakšni prefinjeni obliki dekadence, pravzaprav impresionizma s simbolnimi poudarki. To je tudi razvidno iz stavka, v katerem Bahr izjavlja, da simbolisti ne podajajo s simbolnimi podobami nadčutnega, marveč nove, prav tako čutne stvari —

Der Symbolismus verwendet die Symbole als Stellvertreter und Zeichen nicht des Unsinnlichen, sondern von andern ebenso sinnlichen Dingen. Po vsem tem bi imeli pri novi smeri opraviť samo z igro zaznav, z lepim videzom, recimo, z nekakšno posebno pesniško izrazno tehniko in nič več. Po tej plati se njegova teorija simbola bistveno loči od francoskih teorij. Lirika ima vedno iste cilje, meni, in sicer sporočati čustva. Simbolisti zajemajo podobe iz zunanje resničnosti samo zato, da jih mi sami prenesemo globlje in doživimo občutja, ki so posledica takih premikov. Zadeli smo ob teorijo paralelizmov, ki pa se ne strinja z Maeterlinckovo tehniko simbolističnega vzporejanja. Novi pesnik se po Bahrju izraža posredno, zato išče oddaljenih prisodob, ki nimajo na videz nič opraviť z občutji, ki nam jih hoče posredovati, v resnici pa jih vzbudi v nas s sorodnimi asociacijami. Navedena trditev nima kaj prida opraviť s pravim simbolizmom in se ga le približno dotika, ko pa ima impresionistično osnovo, dopolnjeno z dekadencično zahtevo po občutljivosti. Zato ni čudno, če nas avtor opozarja, da moramo imeti na vse strani dovzetne živce, če hočemo, da se nam odkrije prava vsebina pesnikovih namigov in podob — Man muss nämlich empfängliche und empfindliche Nerven haben, die leisen Winken gleich gehorchen; sonst kann diese Kunst nicht wirken.

Da se je Bahr izogibal pojma simbolizem in videl bistvo novega edinole v dekadenci, ni za tiste čase niti bogve kako presenetljivo. Tako so razsojali takrat tudi mnogi drugi kritiki in teoretiki v Franciji in zunaj nje. Kdo bi se temu čudil, ko pa nastajajo imena za nova gibanja sredi literarnega vrveža in hrušča samogibno kot bojna gesla ali kot oznake za izvirne estetske nazore, če jim včasih ne pomagajo do uspeha nespornosti. Zato nihče ne ve, ali se bodo prijela in kakšna bo njihova usoda. Takrat so se mimo simbolistične smeri porodile iz istih modernističnih razgibov snujočega duha še mnoge druge in se skušale uveljaviti, tako romanska šola (l'École romane) z Moréasom v ospredju, instrumentalna šola (l'École instrumentiste) pod vodstvom Rénéja Ghila, šola zagovornikov svobodnega verza (l'École vers-libristes), podprta s teorijami Gustava Kahna in drugih, in še in še. Hermann Bahr je vztrajal pri svojem, ker se mu ni zdela nobena, kolikor jih je poznal, dovolj izrazita, pa še zato, ker mu je dunajsko okolje vezalo roke in je v resnici največ dal na impresionizem.

Pač pa so se simbolistične ideje začele na skrivaj vtihotapljati v njegovo pisanje kasneje, ko je prebolel dekadencično psihozo in se otrešel njenih čarov. O tem nam marsikaj pove njegova knjiga z močno načelnim naslovom *Renesansa* (Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne), ki je izšla leta 1897. Sedaj ni njegovo pojmovanje novega nič več tako enostransko in togo kot v *Študijah*, čeravno je še vedno oprto na iste idejne temelje, razširilo se je in poglobilo, hkrati pa se uprlo raznim dekadencičnim neuravnovešenostim. Tako je na uvodno mesto v knjigo postavil esej z naslovom *Dekadenci*, ki je izšel prvič novembra 1894 v časopisu »Die Zeit«. Sestavek je na videz naperjen proti rafinirani, artistično blesteči poeziji grofa Roberta de Montesquiouja, takrat splošno znanega francoskega aristokratskega gizdalina, ki je s svojimi čudaškimi pretiranostmi vplival na Huysmansov lik Des Esseintes v romanu *Narobe svet* in kasneje na Proustovega barona Charlusa v romanu *Na poti za izgubljenim časom*, v resnici pa zavrača vso dekadenco nasploh z njenimi živčnimi ekscesi in praznim leporečjem vred. Predvsem obsoja njeno nagnjenje k izumetničenosti v snoveh in stilu, vse,

kar je pri njej neuravnovešeno, izjemno. V naravi dekadentov je, zatrjuje, da so nenaravni — Es ist ihre Natur unnatürlich zu sein. Na zunaj so morda presenetljivi, vendar vsebinsko plitki, brez miselnih in čustvenih globin, ujetniki svojih instinktov, nenavadnih, perverznih strasti, ki nam ne povedo o življenju in človeku nič presenetljivega, pristnega. Montesquioujeve pesmi — Bahr ima v mislih zbirko *Netopirji* (Les Chauves-Souris) s podnaslovom *Somračja* (Clairs-obscur) iz leta 1892 — niso po njegovem nič drugega kot duhovite igrčke, rafinirane in izumetničene, zato delujejo samo na naše živce, nikoli na srce — Gefühle treffen sie nie. Sploh je poezija dekadentov poučen zgled, česa vsega so sposobni s svojimi stilnimi vragolijami in koliko domiselnosti se skriva v njihovih verzih, toda bore malo res umetniškega — Sie treiben tausend Künste und vermögen keine Kunst.

In sedaj, ko je odrekel dekadenci pristnost v čustvih in doživetjih in postavil Montesquiouju ob bok še Oskarja Wilda zaradi njegovega čezmernega kulta lepote kot zastopnika iste smeri, se v njegovem razmišljanju pojavijo ideje, recimo raje, drobci idej, ki zvene nekam po simbolistično. Tako naletimo tu na besede čustvo, duša, sanje, notranje življenje, a vselej v zvezi z njegovim impresionističnim nazorom. Priče smo spojem opisno senzualne tehnike z nekaterimi simbolističnimi motivi in stilizmi. Tega se Bahr, kot vse kaže, takrat ni niti zavedal, tako zelo je bil zaverovan v svojo estetsko misel, zato pa se je razkrilo kasneje, da bi se bolj ne moglo, kot svojevrstna posebnost avstrijske moderne. Po Bahru more pesnik ustvarjati prave umetnine samo tedaj, kadar pozna bistvo stvari, ne le njihov videz, tisto, kar se za njimi skriva in ni dostopno golemu opazovanju, vendar šele tedaj, kadar jih občuti in odkrije v njih stike z vesoljem Dekadenti Wildovega tipa po njegovem zaman zatrjujejo, da se moramo kar moč oddaljiti od vidnega sveta, češ da postaja resničnost iz dneva v dan grša, in se povzpeti daleč stran od nje v lepe, neomadeževane pokrajine, ki nam jih slika naša domišljija. Takšne misli so blodne, prav zato je njihovo pisanje brez življenjskih sokov, brez umetniških vrednot. »Duša je prazna,« trdi in se opre na svoje osrednje literarno načelo, »če je ne napolnjujejo odtisi zunanjega sveta, nema, če se v njej ne oglašajo stvari, ki jih zaznavamo; in kakor more razmišljati samo z besedami, tako se more čustveno izživljati samo ob stvareh.«

Prave simbolistične ideje, a znova močno obrnjene po svoje, pa se pokažejo očitno šele v njegovem drugem eseju z naslovom *Bela kača* (Die weisse Schlange), ki je bil prvič objavljen junija 1895 v časopisu »Die Zeit«. Kakšen zanimiv premik v odnosu do novih smeri, vendar nepopoln! Bahr se kljub vsemu tudi sedaj ne odloči za simbolizem, kakor bi morda pričakovali, ampak ubere svojo pot. V sestavku obravnava motiv, zajet iz ljudske pravljice, in ga prenese v svoje estetsko območje. To ni bilo brez pomena zanj in ne za razširitev impresionističnega nazora, kakršnega je oznanjal. S tem se je tudi sprevrglo njegovo dotedanje pojmovanje sodobne umetnosti. Ko je že obrnil hrbet senzualistični dekadenci, je začel kot bistveno osnovo moderne oznanjati novo romantiko. Bela kača je simbol skritih moči v naravi. Če pojedete le košček njenega mesa, se vam razodenejo čudesi. Nenadoma razumete govorico ptičev, psov, plazilcev in drugih živih bitij, vse se vam razklene samo po sebi. In prav iz takšnega ljudskega mitološkega verovanja sklepa avtor na bistvo nove umetnosti. Po njegovem smo povsod obdani od samih skrivnosti, polnih posebnih, skritih pomenov.

»Vse stvari okoli nas,« piše, »so začarane in le tisti, ki pozna pravo besedo, jih lahko prebudi.« To pa je dano samo umetniku. Strast, ki nas žene, da bi razumeli svet in stvari okoli nas, prebuja v nas strah in hrepenenje po neznanem, željo, da bi spoznali, kaj se skriva za pojavi, kakršni so. »Današnji in jutrišnji človek,« piše, »se zavedata, da so stvari drugačne, kakor se nam kažejo, zato bi rada razbrala njihov pravi smisel in notranji pomen; v sebi čutita sposobnost za velika umetniška dejanja.«

Toda namesto da bi se Bahr sedaj, ko je spoznal simbolno vrednost vidnega, vsaj za ped približal estetskim idejam francoskih simbolistov, ki so ustvarjali mite iz sebe — Baudelairu, Rimbaudu in Mallarméju — se je raje naslonil na avtorje, ki so mu bili miselno bližji, razumljivejši, posebno na Mauricea Maeterlincka, francosko piščočega Belgijca flamskega rodu, ki se je že zelo zgodaj navzel severnjaške mistike in ljudskega izročila. To je razvidno iz njegove prve simbolistične drame *Princesa Malena* (*La Princesse Maleine*) iz leta 1889 in se obnavlja tja do statičnih enodejank, ki govorijo o vsakdanjem življenju, in naslednjih dramskih besedil prav do *Sinje ptice* (*L'Oiseau bleu*, 1909) pa še njegove na pol leposlovne esejistike, ki je miselno zrasla iz idej srednjeveškega flamskega mistika Jana van Ruysbroecka, nemškega »magičnega idealista« Novalisa in ameriškega transcendentalista Ralpa Walda Emersona.

Toda Bahr ni ostal pri tem, vse skupaj je zvezal s svojim impresionističnim pojmovanjem poezije, in sicer tako, da je pritegnil vanj nekaj simbolističnih podrobnosti. Iz tega je nastala čudna zmes, nečista spojina enega in drugega, vendar niti ne povsem zlita in enovita. Nekateri mislijo, pravi v eseju, da ni dekadenca nič drugega ko po modi ukrojena romantika; a se motijo. »Dekadencija ni nikakršna romantika,« izjavlja in nadaljuje: »Kdor hoče prek dekadence k umetnosti, mora biti najprej nekaj časa romantičen, zakaj bistvo romantičnega je, da se giblje med življenjem in umetnostjo, ko na videz ni ločeno od prvega in ne še povsem spojeno z drugim. Tisti, ki ni umetnik, živi od vsakdanjega videza stvari... njemu še na misel ne pride, da bi jih zvezal s svojo dušo, da bi imel nvanji svet za podobo svoje notranjosti; to ga niti ne moti. Umetnik živi z večim bistvom stvari, pojmuje jih simbolično, svet okoli njega mu postane zemljevid njegove duše; neomadeževano večerno pokrajino občuti na dnu svojih živcev.«

Da, živcev, tistih prefinjenih tipalk, ki jih mora imeti vsak impresionist v oblasti, da lahko ustvarja, kakor mu narekuje občutje in navzven obrnjeno doživljanje sveta. Toda Bahr ni bil niti v *Beli kači* ne drugje docela jasen in ne do kraja dosleden. Zdi se, kakor da bi nam hotel nekaj prikriti in zamolčati ali da bi se morda na tiho zavedal, kako nevarno je takšno vezanje dveh tako hudo tujih si sistemov, kako nečisto je njihovo izražanje, ko pa sta oba v neprestanem sporu drug z drugim. Nič za to, vsebina njegovega estetskega nazora je kljub temu dobro razvidna, čeprav bi ji lahko očitali, da ni domišljena do tistih podrobnosti, ki so plod živčnega navdiha, kakršnega mora imeti tudi literarni teoretik. Nič za to, pred seboj imamo nekakšen impresionistični simbolizem ali, recimo, impresionizem, oplemeniten s simbolističnimi primesmi, sedaj nagnjen bolj na to, drugič na drugo stran, a nikoli popolnoma čist. Nič za to, da nas je Bahr pustil na cedilu, saj niti ni mogel drugače, ko pa so se mladi okoli njega instinktivno

napotili v isto smer kot on, le da so bili nekateri med njimi v svojih izjavah doslednejši od njega, tudi bolj odkritosrčni.

Ko Hugo von Hofmannsthal v svojih esejih in kritikah mimogrede razmišlja o moderni, zadene ob ista nesoglasja v impresionizmu, poglobljenem s simbolističnimi derivati, kot drugi njegovi sodobniki, le da se brez obotavljanja, celó z nekakšnim zanosom odloči za opisno umetnost, kakor jo pojmuje. »Duša je neizčrpna,« pravi v prispevku *K fiziologiji moderne ljubezni* (Zur Physiologie der modernen Liebe) iz leta 1891, »ker je hkrati opazovalec in objekt; to je snov, ki je nikoli ni moč popisati in se o njej porazgovoriti, ker se je ne dá do konca domisliti.« Takrat, ko je to napisal, je bil zelo mlad in še zlepa ni bil popolnoma zapreden v moderne tokove, v bistvu je ostal takšen tudi kasneje, svobodoumen, zagledan v svet okoli sebe, pravi impresionist. V istem zapisu, iz katerega smo navedli neznamen drobec, tudi odločno zavrača spiritualizem, ko se neprikrito norčuje iz tistih, ki mislijo, da je telo nekaj postranskega, nepomembnega. »In pri vsem tem kakšna napihnjjenost,« vzklika, »ko človek noče priznati, da je telo tisto, zaradi katerega trpi duša; kakšen strah pred ‚materializmom‘! Kakšen zalet atavističnega krščanstva udarja skozi ta norčavi cinizem, skozi dekadentno spogledljivost! ‚L'âme seule agit sur l'âme‘! [Samo duša deluje na dušo!] To je laž, še slabše od tega, omladnost.«

Podobnih mest bi lahko navedli iz njegovih spisov še več. Na primer iz eseja, posvečenega Mauriceu Barrèsu, takrat znanemu, a na tradicijo pripetemu francoskemu spremljevalcu moderne, avtorju teorije o skrajnem individualizmu (*Le Culte du Moi*, 1888—1891), zagrizenemu nacionalistu, ki ga je Bahr tako zelo cenil, da mu je posvetil svoje *Študije* in ga imenoval »čarovnika moralne ironije«, iz njegovih spisov pa zajel kopico oznak za dekadenco, in vendar ga Hofmannsthal odpravi z izjavo, češ da ni niti pisatelj niti romanopisec, kvečjemu filozof, recimo raje po naše, ideolog. In tudi drugod, posebno v zapisih o Théodoru Banvilu, Charlesu Swinburnu, Ibsenu in drugih je vseskozi stvaren, razumno preudaren. V eseju o Gabrielu d'Annunziu iz leta 1893 izjavlja, da imamo danes dve moderni: prva analizira življenje, druga beži od njega. Da mu je bližja tista, ki se ukvarja z »anatomskimi« raziskavami našega duševnega življenja, od tiste, ki se izgublja v fantastiki, razberemo iz tega, kako se posmehuje vsem, ki se kar »somnambulno« predajajo razodetjem lepega in se izgublja v »blesteči metaforiki«. Nemalo zanimivo pa je, kar beremo v njegovem predavanju *Poezija in življenje* (Poesie und Leben) iz leta 1896. Tu se postavlja po robu razlagalcem sodobne umetnosti, ki odkrivajo v njej vse polno gesel in oznak ter jih lepo razporejajo v sistem po vsebini in pomenu. Po njegovem je marsikatera nalepka nepotrebna, ker ne pove kaj prida. V umetnosti bi moralo obveljati načelo celotnosti. »Po nemarnem smo kot v panoramah in kabinetih voščenih lutk sparili naravo s posnetkom v nekakšen grozljiv spaček. Pri tem smo ponižali umetnost v olepotičeno izpoved.« Gradivo, iz katerega nastajajo pesniška dela, so besede. »Pesem,« pravi, »je tkanina iz besed brez teže.« Iz njihove razporedbe v njej, zvočnosti in vsebine, ki povzema iz preteklosti, kar smo nekoč videli in slišali, zaživi v nas nekdanje trenutno duševno stanje (flüchtiger Seelenzustand), ki mu pravimo razpoloženje (Stimmung). »Besede so vse,« piše, »z njimi priključimo na dan in poustvarimo novo življenje.« Od poezije ne drži nobena neposredna pot v življenje in ne iz življenja v umetnost, med obema so

posredniki besede. Najočitneje, čeprav s povzdignjenim glasom in pesniškimi metaforami, pa je dokončno izpovedal svoj impresionistični nazor leta 1903 v eseju *Pogovor o pesmih* (Das Gespräch über Gedichte), zanimivem umišljenem dialogu, polnem bistrine, tankočutnosti in odkritosrčnosti. Tu beremo: »Mar niso čustva in na pol čustva, vsa najtišja in najbolj skrita stanja naše notranjosti na poseben način zvezana s pokrajino, letnimi časi, s posebnostmi ozračja, s samo rahlo sapico? Če se hočemo najti, se ne smemo pogrezati v svojo notranjost: zunaj se bomo našli, zunaj. Kakor breztelesna mavrica se naša duša boči nad nezadržljivim slalom našega bivanja. Mi nismo lastniki svojega Jaza: od zunaj nam prihaja naproti, že lep čas pred tem je zbežal od nas in sedaj se vrača k nam kot dih. Da, naš ‚Jaz‘! Beseda je takšna metafora. Ginjenja se vračajo k nam, ki so že prej nekoč gnezdila pri nas. In ali so mar res ona sama? Ni mar njihov zarod, ki ga je prignalo k nam temno domotožje? Kakorkoli, nekaj se vrača k nam. In se bo v nas srečalo z onim drugim. Komaj kaj drugega smo kot golobnjak.«

Po vsem tem, kar smo dognali o bistvu simbolizma naspluh in o spremembah, ki jih je doživel na Dunaju, so se utrdili v nas novi pogledi na vprašanja, ki so nam pri srcu. V mislih imam individualno uresničitev pobud pri Cankarju, ki so vdirale vanj iz dunajskega literarnega okolja, ga usmerjale in mu omogočale, da si je zgradil estetski nazor in stil. Seveda ni mogoče takoj zaobjeti vsega, kar se je pri njem razvilo iz teh osnov, komaj prve prelome s preteklostjo in prehod iz dekadence v impresionistični simbolizem, če ga smemo tako imenovati, s tem pa izbor snovi in motivov, ki so se takrat pri njem uveljavljali in ga spremljali na njegovi nadaljnji pisateljski poti. Teh ni malo, a skoraj vsi so se mu izoblikovali v letih, ko je dozorevala njegova zgodnja proza, tista, ki se je v glavnem strnila okoli *Vinjet*, *Knjige za lahkomišelnih ljudi* in spisov, ki jih je zasnoval ob koncu stoletja, a objavil kasneje. Kakor je razvidno iz prvega poglavja naše študije, niso nove ideje Cankarja zaslužile in ga pokopale pod sabo, le pritegnile so ga in prevzele, morda za hip spravile iz ravnotežja, toda že čez nekaj mesecev se je ovedel in odločil. Nikoli — ne takrat ne kasneje — ni storil ničesar, ne da bi bil preudaril, iz gole literarne preračunljivosti ali samovolje, ali ker bi bil hotel presenečati. Ustvarjanje je imel za sveto opravilo, nikar da bi ga po nemarnem izrabljal za razna modna slepila in brezdušno poigravanje z besedami. Spočetka so prevladoval pri njem dekadencijske motivne prvine, a ne dolgo; hitro so uplahnile, ko ga je prevzel impresionizem, in se porazgubile, razen tistih seveda, ki so dobile novo vsebino in pomen. Pravzaprav sta se oba vidika nekaj časa vzajemno spodbujala in drug drugega dopolnjevala, dokler niso zasenčili obeh vplivi, ki so prihajali od simbolizma.

To pa se ni zgodilo takoj, četudi so butali vanj od povsod z močnim zaletom najrazličnejši tokovi. Najprej je moral opraviti s preteklostjo, če je hotel dognati svojo pot, potem se je šele upal storiti korak naprej. In ko se je načelno odtrgal od naturalizma in se približal novejšim smerem, ni storil tega tjavdan, vsak korak je pretehtal in vsako namero premislil. Takrat pa se mu niti sanjalo ni, da bodo njegovo novo prozo, pet prvih vinjet, v Ljubljani zavrnil, še preden jo bodo objavili, jo kratko in malo razglasili za »grozno kolobocijo«, kakor je to storil Govekar, njega pa obsodili za dekadenta, nenravneža, senzualista. Kako grda in nesmiselna zmota! Tedaj je spoznal, da je zadel na odpor, ki ga ni pričakoval, zlasti

ne od predstavnikov svoje generacije, na ponižujočo slepoto in naduto omalovažujočo nevednost. Iz ranjene samozavesti je leto dni in več vztrajal pri svojem in branil dekadenco, kjer je le mogel in kadar je nanese, da bi dokazal, kako so njegovi nasprotniki topoglavi in kako hudo se motijo. S tem pa je tudi hotel izpričati, da njegovo prizadevanje ni prazno, marveč pristno in estetsko dognano. Toda že takoj spočetka, ko se je zavzemal za dekadenco, je v njej nagonsko odkril dve nasprotni si motivno-stilni težnji: senzualistično, navezano zgolj na zunanje, telesne dotike s stvarmi, vdano čutnim in živčnim prenapetostim, ki se rade izmaličijo v bolešno, celo patološko neuravnovešenost — če ni bilo morda vse skupaj le izumetničeno poigravanje z izjemnim, nenavadnim — ter osebno izpovedno, ki tipa v človekovo notranjost, da bi v njej našla pribežališče pred tegobami mrke vsakdanjosti, in ji je svet, ki nas obdaja, poln čudnih znamenj, nerazumljivih, skrivnostnih, usodno tragičnih. Medtem ko se mu je prva kaj hitro uprla, ker je bila slepa za pereča življenjska vprašanja in se je neprestano predajala dvomljivo pretiranemu hedonističnemu solipsizmu, nekakšni čutno nasladni sebičnosti, mu je bila druga nekaj časa bližja, ker se mu je zdela človeško pristnejša, čustveno neposrednejša, čeprav se ni mogel popolnoma strinjati ne z njeno pasivnostjo — te je največ odkril v Maeterlinckovih dramah — ne s prenapetim brskanjem po morečih, včasih le malo ali nič pomembnih motnjavah človekove duševnosti. Njene privlačnosti se je otesel šele proti koncu leta 1898 — marsikaj njenega je seveda še vedno ostalo v njegovem pisanju tudi poslej — ko je odkril simbolno vrednost danega, s čuti zaznavnega, in svoj pogled na umetnost dopolnil še z nekaterimi novoromantičnimi prvinami, ki so takrat prevladoval nad dekadenci in v nemški in avstrijski moderni, vendar tako, da je svoje snovi zajemal iz domačega sveta in našega ljudskega izročila, zlasti neposredno iz svoje notranjosti.

O tem, kar ga je takrat mučilo in preganjalo, ko se je usmerjal v dekadenco in prek nje v simbolizem, ne da bi bil oboje dobro ločil drugo od drugega, kakor niso tega tudi na Dunaju in na Češkem — to je razvidno iz obeh sestavkov F. V. Krejčíja *Najnovejša gibanja v češki literaturi* (Die neuesten Strömungen in der böhmischen Literatur) in *Češka dekadence* (Die czechische Décadence), objavljenih v dunajskem časopisu »Die Zeit« oktobra 1894 in januarja 1896, ter iz *Manifesta češke moderne* (Manifest der czechischen Moderne), ki je izšel v isti publikaciji novembra 1895 — o vsem tem izvemo največ iz njegovih pisem iz tega časa. Na prvo določnejše nasprotovanje javnemu mnenju, ki ni bilo naklonjeno novostim, posebno ne dekadenci, saj so jo mnogi imeli za estetsko in moralno zablodo — na to je deloma vplival tudi Vladimir Foerster s sestavkom *Dekadence, nova literarna smer*, oprtim v marsičem na Krejčíja, ki je izšel v prvih dveh številkah »Ljubljanskega zvona« leta 1897 — naletimo v Cankarjevem odgovoru Franu Levcu. Svojega nekdanjega učitelja je aprila poprosil, naj bi ga priporočil pri založniku Bambergu, da bi izdal njegove pesmi; nekako mesec dni zatem, 16. maja, pa mu med drugim poroča: »Za vsako svobodno besedo stoji Bežkov filisterski, to še ni za nas. Vrag vedi, koga misli pod tem, nas. Aprila sem mu poslal pet pesmij z naslovom ‚Dunajski večeri‘. Aškerc jih je zelo navdušeno pozdravil, Bežek pa je govoril, da ga bodo kamenjali, če jih priobči. ‚Do dekadence imamo še daleč‘; in on vé o nji toliko, kot moj čevelj. Kar je novega in nešablonskega, vse so se navadili

pitati z dekadenco, med tem ko je v nas živa duša ne pozná; niti Vl. Foerster, ki je opisoval samó njene skrajne izrastke.« (Pisma I, 267.)

Ker so se začele stvari okoli objave *Dunajskih večerov* v »Ljubljanskem zvonu« bolj in bolj zapletati, je Cankar poslal Aškercu istega dne kot Levku daljše pismo in skušal v njem razbliniti ugovore proti njim in ublažiti nesporazume s temile besedami: »V Vašem cenjenem listu me je zelo iznenadil izraz — ‚červno se že bližajo dekadenci‘. Meni ugajajo ‚dunajski večeri‘, ker se ‚bližajo dekadenci‘. Vsi, — in morda ste se celó Vi nehoté navzeli tega, — sodijo dekadenco po njenih najslabših, najekstremnejših proizvodih. Kakó mislim jaz o nji, ne morem povedati na kratkem; o priliki spišem podlistek za ‚Narod‘ . . . Richard Dehmel n. pr. presega po mojem mnenju v svojih *najlepših* pesmih vse dozdanje nemške poete. Prokletstvo dekadence pa je, da ravno ona proizvaja tako silno množico plev od podrešetja, da še v resnici izvrstni umotvori trpijo pod tem.« (Pisma I, 246—247.)

Pretiravanju se seveda skoraj ni mogel izogniti, saj vemo, kako zelo je cenil nemškega pesnika retorika, na pol socialno čutečega naturalista, na pol erotičnega ekstatika, obrnjenega bolj navzven ko navznoter, obdarjenega s smislom za zvenečo ritmično govorico, ki se je je navzel pri Nietzscheju, kako njegovega prijatelja Detleva von Liliencrona, igrivega impresionista, prisiljeno modernističnega, a izredno preprostega verbalista, saj je oba prek brata Karla priporočal v branje in zgled Murnu-Aleksandrovu, in kako skromni so bili njegovi razgledi po francoski poeziji. Verlaine je bral v priložnostnem izboru in ga občudoval, a prav nič ni razumel Baudelairea, ne zaradi težav, ki jih je imel z jezikom, ampak z notranjo vsebino njegovih verzov. To nam lepo potrjuje tudi Cankarjevo pričevanje sámó, ki ga je sporočil javnosti njegov bratranec Izidor leta 1911 po obisku na Rožniku. »Izmed modernih smo brali Maeterlincka, Verlainea, Baudelairea,« mu je pripovedoval pisatelj. »Toda tu ti moram priznati svojo veliko mladostno napako: Pred drugimi sem se navduševal za ljudi, ki so me v resnici dolgočasili. Tako n. pr. nisem Baudelairea niti razumel. — Verlainea sem globoko ljubil, ker človek pesnika instinktivno čuti.« (Obiski, DS 1911, 318.)

Nič hudega, bi lahko rekli, ko pa je bil avtor *Cvetja zla* takrat dostopen le ozkemu krogu izbrancev in je globina njegovih verzov zvođenela v nemških prevodih. Toda Cankar tudi Mallarméja ni bral, čeprav mu ga je Govekar očital in čeprav ga sam omenja v črtici *On!*, ki je izšla komaj mesec dni po pesnikovi smrti, oktobra 1898 v »Slovenskem narodu«, in v njej zatrjuje, da je »napisal malo več kot nič«, a ga vendar povsod slavijo. Nič hudega, bi lahko ponovili, če nam ne bi to potrjevalo, da so bili njegovi pogledi na sodobno Evropo odvisni od tega, kar je o njej izvedel iz avstrijskih in nemških literarnih revij: »Die Zeit«, »Jugend«, »Simplicissimus« in še nekaterih drugih. In naposled je bilo ravno to najbolj odločilno za njegovo usmerjenost, saj ni mogel poznati pravih namer simbolizma, komaj njegove srednjeevropske razlage in to, kar je sam dognal iz del tistih avtorjev, ki jih je imel v rokah, največ iz Maeterlinckove knjige *Zaklad ponižnih*. Zato ni čudno, če je slovenska javnost izvedela za teorijo simbola in za skrivnostne »zveze vsega bivajočega« (correspondences) šele leta 1912 iz razprave Izidorja Cankarja *Simbolizem v francoskem pesništvu* v »Domu in svetu«, se pravi takrat, ko je naša moderna že dosegla zenit in se stilno ustalila.

Če upoštevamo dejstva, ki smo jih navedli, in se ne prepuščamo apriorističnim skrajnostim na milost in nemilost, se nam Cankarjeva razvojna pot v tem času pokaže v posebni luči. Najprej zadenemo pri njem na novo idejno in estetsko krizo, ki ga zajame proti koncu leta 1898 in prisili, da se v prozi dokončno odpove senzualističnim dekadenci enostranstvom, a obenem poglobi svoj slog s prvinami, ki se jim še ni popolnoma predal, četudi so se vanj že rahlo vtihotapljale. V mislih imam dosledni subjektivizem, simbolistično paraleliziranje in novoromantično motiviko s snovmi, ki mu sprva niso bile po duši. Vidiki, ki so ga pri tem vodili, so očitno v sorodu z Bahrovo obsodbo dekadence v *Renesansi* in Hofmannsthalovim pojmovanjem impresionizma kot stičišča dveh sil v umetnosti: osebno izpovedne in čutno doživljajske, a brez opisnih pretiravanj in živčnih prenapetosti. O tem se nam je ohranilo nekaj njegovih pričevanj, ki nam povedo bistveno. Ko v pismu Župančiču 21. avgusta 1898 pohvali njegove pesmi *Brezplodne ure*, *Za temi okni zamazanimi* in *Ti gizada devotka Julijana*, ki so naslednje leto izšle v *Čaši opojnosti*, nadaljuje: »To so pesmi, o kakoršnih doslej nismo imeli pojma... Jaz sodim tukaj ‚objektivno‘. Sam záse, na tihem in na skrivnem moram priznati, da se vrnem časih od teh ‚opojnih‘ verzov jako rad k — Heineju in Prešernu. In Ti si prepričan gotovo tudi sam, da je treba jedino kakega Škrjanca [Ivana, člana dunajskega kluba slovenske moderne], ki bi govoril o izključni in jedino opravičeni poeziji forsirane in časih celo afektirane občutnosti. Oči, ki vidijo ‚dušo‘ in tragedijo v vsakem, na videz najneznatnejšem prizoru, utrudijo se napósled ali pa pridejo do tega, da od trepetajočih nijans ne vidijo surove celote. Zató Maeterlinckove drame niso drame — in če bi jih čital človek dalj časa ali če bi jih gledal več večerov zapóred, — postal bi nervozen in izprevídel bi jasno, da smo ali še vsi skupaj na pre-nizki stopnji, — ali pa, po Nietzscheju, — da stojimo vendar še nekoliko višje od teh pokvarjenih, hiperizobraženih nervoznežev. — Naposled, jaz slutim, da sem sam ‚jeden izmed njih‘ [namig na črtico, ki je takrat nastajala, bila napisana septembra in izšla v »Slovenskem narodu« oktobra pod naslovom *On!*, ki ji ga je dal Govekar], — a Ti poznaš moje nágnjenje do trdnih korakov in jasnih očíj. Vrh tega pišem zdaj dramo [*Jakoba Rudo*] in čitam Spinozo. Spinoza je človek takó jasen, takó konsekventen in kljub svojemu realizmu mirno idealen človek, — da me je nekako strah, ko ga čitam. Moral bi ga bil dobíti v roko prej kakor Emersona, katerega šele zdaj cenim, kakor se spodobi.« (Pisma I, 366—367.)

Še jasneje je zavrnil dekadenco štirinajst dni kasneje, 3. septembra 1898, v pismu Josipu Regaliju, obrobnemu sopotniku naše moderne, nekdanjemu članu obnovljene dijaške Zadruge, ki so ga nove smeri tako privlačevale, da se dolgo ni mogel otresti njihovega vpliva, čeprav ni v tem pogledu ustvaril nič pomembnega. Kar je Cankar Župančiču le rahlo nakazal in opremil z ljubeznivimi vljudnostmi, je tu planilo na dan odločno in z ostrino, ki ni brez globljega pomena, vendar mestoma s pridržki, ki kažejo, kako je še vedno nihal, kadar je v mislih zadel ob osebno izpovedno plat dekadenci poezije. »Zakaj mi nisi poslal nič pesmij?« ga izprašuje in nadaljuje: »Ali še zmirom visiš med ‚dekadenco‘ in različnimi drugimi ‚strujami‘; meni je zdaj dovolj sama jednostavna ‚poezija‘, brez dodatkov in komentarjev. ‚Dekadencia‘ vlačí za sabo tolik kup lahkomišelne lenobe in bedastih sanj — in še družega več, da se je njeno bistvo — ki je res

„evangelij“ — skoro popolnoma skrilo v teh priveskih. Kdor nič ne zna, lovi se za njo. Vzгляд: Škrjanec. Vsled tega seveda ne misli, da sem njen nasprotnik; ne pride mi na pamet; Zupančiča bi imenovali profesorji „dekadenta“, a on je vkljub temu resničen pesnik.“ (Pisma I, 362.)

Vse okoli njega se je nenadoma začelo zapletati in krotovičiti, postajalo je bolj in bolj boleče. Toda tega, kar ga je begalo, ko ga je zajela druga kriza v teh letih, ne moremo dobro razumeti, dokler natančneje ne popišemo stisk, ki so takrat orale po njem in ga mučile. Teh je bilo več in niso bile samo literarne narave, čeprav so se njihove posledice najočitneje pokazale ravno v njegovem leposlovnem delu in načelnih estetskih odločitvah. Nič posebno pretresljivega na prvi pogled, nič izjemnega, vendar hudo pomembno! Ko se je prvič srečal z dekadenco konec leta 1896, je v sebi začutil olajšanje, kakor da se je v njem nekaj razvezalo in sprostilo. Zazdelo se mu je, da se je prebudil in spregledal, tako so ga nove ideje prevzele in priklenile nase. Sedaj pa takšna čudna, nerazložljiva pobitost, občutek nemoči in obupa, kakor da se nenehno podi v mrtvem teku v krogu okoli nevidnega središča in se ne more od njega odtrgati, naj si še tako prizadeva, in kakor da ni rešitve iz te blazne negotovosti! Svoje dni je verjel v osvobajajočo moč nove umetnosti, v njeno lepoto in smisel svojega početja, sedaj pa se je vse kdove zakaj pretrgalo in sprevrglo, sesedlo. Če je bil nekoč prepričan o posebnem poslanstvu dekadence, pa je sedaj odkrival na njenem, nekoč lepem videzu, pege, neutajljiva znamenja razkroja, prazen lesk brez vsebine in prepričljivosti. Spoznal je, da je bil prevaran in da se mu tla pod nogami spodmikajo. In to ravno v trenutku, ko se je odločil, kakor je zaupal Župančiču avgusta v pismu, ki smo ga citirali, da se odpoveduje verzom, češ »moja stvar je noveleta, morda drama . . . pesem ne«. (Pisma I, 369.)

Toda to še zlepa ni bilo vse, kar ga je razjedalo in preganjalo. Nenadoma je odkril, da pisatelj ni in ne sme biti samo pripovedovalec zgodb, vsaj ne takšnih, ki ne povedo o človeku in življenju nič bistvenega, tudi ne popisovalec živčnih krčev in blodenj, ki jih doživlja, ko se predaja nenavadnim čutnim doživetjem, marveč raziskovalec srca, ponazarjevalec svojih občutij in spoznanj. O tem je pisal Zofki Kvedrovi 8. maja 1900, ko je že prebolel dekadenco, kot o odrešilni poti iz zagate, v katero ga je spravila kriza, in zatrjeval, da je »mogoča in smiselna . . . ali tista *tendenciozna* umetnost Gogola, Tolstega i. t. d., ki hoče uveljaviti socialne, politične ali filozofske ideje s silnimi sredstvi *lepote*, — ali pa umetnost starih Grkov, Shakespeareja, Goetheja i. t. d., ki imá samó estetične in etične smotre«. (Pisma II, 362.)

Sedaj ne kaže več dvomiti, da so Cankarja v drugi krizi vznemirjali močni filozofski in svetovnonazorski pretresi, ki so se jim kmalu pridružili še idejno socialni. Zato ni bilo zanj brez pomena, da je prebiral Spinozo, misleca iz sedemnajstega stoletja, ki je vtisnil vidne sledove v nemško romantiko in ga je simbolizem znova obudil v življenje spričo njegove panteistične teze o popolni enotnosti duha z naravo in zaradi mističnih osnov njegovega nauka, ki so jih ob koncu preteklega stoletja pri njem odkrivali pisatelji teozofskih in okultističnih navdihov. Toda Cankar ni nikoli silil tako daleč, ne takrat ne kasneje, ko pa ni mogel zanikati otipljivosti danega, s čutili zaznavnega, čeprav je ob tem najraje čustvoval, ali da bi bil zapiral oči pred perečimi življenjskimi vprašanji, ki so ga čedalje

bolj oblegala in begala. Zato ga tudi ni kaj prida prepričal Emerson s svojim transcendentalnim idealizmom, zlasti ne z nasilnim prenašanjem bolečih človeških zadev iz resničnosti v brezračni prostor popolne poduhovljenosti, kjer otrpnejo, odmró, namesto da bi se izravnale; tudi ne njegov nazor o irealnem, metafizičnem poreklu duše kot viru vsega spoznanja — čeprav je nekaj takega v njem vendarle ostalo, le da je zelo poenostavil in pretil v človeško, tostransko metaforiko. Kako naj bi ga zanimala Emersonova vesoljna duša ali nadduša, ki jo mimogrede omenja v *Epilogu k Vinjetam*, vendar brez kakršnega koli posebnega poudarka, ker pač ni mogel verjeti v samozavedanje sveta in vesoljno voljo, ko pa je imel oboje le za abstraktno domnevo filozofskega razglabljanja. In tudi Maeterlinck sam, ki ga je sprva bebral z zanosom, ga je začel s svojo mistično nejasnostjo in enostranstvo utrujati, ko je spoznal, da se glavne misli v njegovem *Zakladu ponižnih* neprestano sučejo okoli enega in istega, in sicer, da je svet v svoji navidezni konkretnosti čudno pribežališče skrivnostnih sil, ki nas obdajajo in se nas le od daleč — nevidne, kakršne so — dotikajo s svojimi srhljivimi tipalkami, kako se bliža dan, ko se bodo naše duše med seboj sporazumevale brez posredovanja čutov, in da se kraljestvo duhovnega, kakor piše v eseju *Prebujenje duše* (*Le Réveil de l'âme*), vsak dan bolj širi, ko pa živimo mimo otipljivega še neko drugo, nadtelesno življenje. Kako po svoje je Cankar razumel te nazore, razberemo iz njegove ocene iz junija 1898 dveh naših takratnih iger z naslovom *Dve izvorni drami*. V njej zavrača obe nebogljeni domači skrupicali, hkrati pa opozarja na literarne novosti v svetu. »Iz groba je vstal davno pozabljeni Novalis,« piše, »in v krasnih essayih, polnih svetega pričakovanja, priča Maeterlinck svoj evangelij. Od vseh strani prihajajo nejasni, jecljajoči glasovi o ‚novem času‘, o preporodu poezije in človeka. V zraku leži Emersonova filozofija in mistika Swedenborgova. Tu ni ničesar gotovega in jasnega; samo nervozno iskanje, nemirni dvomi, hrepenenje in pričakovanje. Kam hočejo ti omahujoči koraki, po kakšnem svetu se iztezajo hrepenече roke? — Na to ni nikakega odgovora.« (ZS II, 339—340.)

Ne, ni odgovora kljub poduhovljanju sveta in morda prav zaradi tega! Nič trdnega ni nikjer, nič določnega! Zato ni čudno, če se mu je zamerilo, kar je dišalo po dogmi, po dokončno dognanih pogledih na človeka in življenje, po njegovi spiritualni ciljnosti in smotrnosti. In tedaj se mu je uprl tudi Maeterlinck in z njim vsi, ki so v svoji slepoti zatrjevali, da vedo, kaj je resnica in kakšna je, ne da bi jo mogli dokazati. Videl je, da so si belgijskega simbolista začeli prilaščati celo mladi slovenski bogoslovci, možje trdnih načel, vsevedni verniki, da bi z njim podkrepili upravičenost svojih nazorov, neizpodbitno veljavo metafizičnega, absolutnega. Toda njim pravzaprav niti ni do resnice in ne »do jasnosti, do trdnosti«, beremo v njegovi oceni *Almanahovcev*, ki je izšla avgusta 1901 v »Slovenskem narodu«, »mikajo jih globoke skrivnosti katoliške vere.« In to je razložek! (. . .) Ne zaglabljajo se v skrivnosti, da bi tam na dnu iskali resnico, zaglabljajo se vanje, ker je temà v njih. To je hrepenenje, ki ste ga začutili kdaj pač že vsi, sanjarski in neizkušeni prijatelji: bežati, ubežati v temò, v labirint, kjer ni nikjer kazavca, da bi vam ukazoval: ne desno, na levo! . . . Sama tiha mirna temà vsenaokoli. In tam snuje duša svoj svet, iz lepih pravljic, iz mladostnih spominov, iz hrepenenja po neznani večni resnici. Svet, v katerem ni treba nič preiskavati, nič dokazovati, nič dvomiti, kjer

človek samo sanja in veruje in moli. (...) To je obup. Hrepenenje je presilno in pot do zadnje, edine, večne resnice je predolga, polna dvomov, zmot in razočaranj; duša omaguje, udaja se prijetnim sanjam, prijetni laži. (...) Taki samozavestni, vsevedni ljudje [mladi bogoslovci] so brutalni, brezobzirni, so aktivni: dokazuje vsakdanje življenje. Mi, prijatelji, smo neodločni, omahljivi, ker ne poznamo zadnje, absolutne resnice, in ker vemo, da je ne poznamo; zdi se nam nečastno, da bi se redili ob veliki laži, — v nadomestek za zaželjeno, nedosežno — ali dosegljivo? — zadnjo resnico. Neumno se nam zdi in škodljivo, da bi se redili s kamnom, ker nimamo kruha... Nesrečni skeptiki smo in zategadelj pasivni.« (ZS III, 327, 328, 331.)

Toda spoznanje, kako zaman tipa okoli sebe, da bi našel trdno oporišče, ni bilo od danes in se mu ni razodelo v vsej rezki neizprososti šele ob almanahovcih, v njem se je izkristaliziralo več let prej, podzavestno že kar v septembru 1897, ko je prebedel noč ob bolniški postelji svoje umirajoče matere in iskal rešitve iz stisk v poduhovljeni besedi in misli. Takrat je vzel v roke krajše Emersonove sestavke. »Ali čutiti sem začel,« piše v črtici *Ena sama noč*, objavljeni dva meseca kasneje v »Slovenskem narodu«, »kakor bi mi vrtal kdo s svedom v glavo, počasi, natančno in previdno, in zaprl sem knjigo. Nocoj me je bilo strah te matematične poezije in lirsko vznesene logike.« (ZD VII, 139.)

Strah in odpor, združena z vedno bolj naraščajočim občutkom brezstalnosti, ki ga ni mogel več premagati in izbrisati iz zavesti, ne takrat ne kasneje. Tako globoko se je vse zagrizlo vanj, ga premetavalo in bičalo, da ni videl rešitve iz prelomov in antitez v sebi. In ko ga je leto dni zatem zajela kriza, so se njegove misli neprestano vrtele okoli enega in istega vprašanja — o smislu in ciljnosti vsega — da ni mogel več prestat. In takrat, 17. septembra 1898, leto dni po materini smrti, je pisal Župančiču: »Ti praviš, da si prišel v svojih filozofskih razmišljanjih do zvršetka? Srečen človek! Jaz se mučim in mučim, a nisem še niti pri pričetku. Že iz Tvojih pesmij razvidim po priliki, kakó daleč si bil dospel; ne bodi zadovoljen s tem; Emerson je tudi počival tam nekje, a jaz mu ne verjamem več kot v prvem navdušenju. Vse to ni niti pričetek vsega. Če se hoče stopiti za korak naprej, pa imaš že zopet steno pred nosom. Dà, takóle v kavarni, pri cigaretah in črni kavi, pozno na večer — domišlja si človek hipoma, da je vse jasno okrog njega, da mu leži na dlani jedino pravilni, najsvetlejši sistem, čisto jednostaven in lahák, takó da se čudi, kako da ni že prej prišel do njega. A vstani, — ‚zahlen‘ — deževna noč tam zunaj, mokra cesta, dolgočasni ljudje — in ves sistem je pri hudiču; v tistem trenutku si zopet prepričan, da se godi s Tvojo filozofijo prav takó kot z vsemi drugimi — življenje se ne dá zmašiti vanjo.« (Pisma I, 373.)

In tedaj sredi najhujše krize, kar jih je doslej doživel, so se mu začela nenadoma odpirati povsod pred očmi, kamor je pogledal, sama brezna, v mislih pa kopičiti dvomi, ki jim ni bilo videti konca. Vedel je, da se ne dá ničesar razvozlati z lepo, blagoglasno besedo in ne s pobegom v nadnaravni svet, saj ni verjel vanj, kakor se tudi ni mogel sprijazniti z magično močjo spiritualnih slepil, ki človeka samó zavajajo na napačna pota, ker mu ne morejo pomagati do resnice. Pisatelj, zaznamovan z razkoli v sebi, ne more strpeti v tesnih mejah naivnega optimizma, še manj v izumetničenem ozračju čutno-čustvenih prenapetosti in izprevrženosti, ne da bi se ga

polastila navzkrižja in antiteze, ki se neprestano pasejo po njem in mu jih na vsakem koraku sproti kaže življenje. Tako je postal, da sam ni vedel kdaj, žrtev svoje preobčutljive narave, bolečih nasprotij v sebi, ki so ga omrežila, da ni videl rešitve iz duševnih zagat in precepov. Tokrat so se mu umrli tudi pretirani literarni nazori, porojeni daleč stran od življenja, sistemi, prenapolnjeni z duhovitimi krilaticami in ničimer drugim. V črtici *Človek*, ki je nastala sredi leta 1898, a izšla prvič v *Vinjetah*, je prezirljivo ironično naskočil skrajni individualizem in prisiljene zastopnike modernih smeri, njihovo puhlo besedičenje, povzeto od drugod, nedoživeto, izkrivljeno. »Povedali so mi,« piše, »da je ta človek simbolist in da sanja o eterični filozofiji Maeterlinckovi« in posluša »tajne glasove svoje duše«. Na koncu pa se obrne k prijatelju, resničnemu, živemu človeku, in vzkligne: »Damijan, ti jim nisi dal pravega imena. To niso ljudje. Ti, — ti si človek. Dobra duša, imenitno srce in drugega nič. A glej, tam ni bilo niti enega človeka; par simbolistov, par realistov, par idealistov in tako dalje. Človeka nobenega. To so samó še suhe rubrike, napisani programi.« (ZD VII, 182.)

Izjave, kakršna je, ne bi kazalo razjasnjevati, da nam ne bi pomagala razkriti stilnih sprememb v njegovi prozi. Te so se previdno vtihotapile vanjo že prej, takoj ko se je komaj dobro seznanil z dekadenco, a podzavestno ždele v ozadju njegovega impresionističnega pripovednega izraza, da jih sprva skoraj ni bilo opaziti, zato pa so se razživele in razmahnile šele ob njegovi krizi ter se uveljavile z zaletom, ki se ga ni dalo več obvladati. Umetnost, meni Cankar, ne potrebuje brezosebnih, abstraktnih napatil, programov, ki zvené načelno neizpodbitno, kakor da bi bili edino zveličavni, a niso, ko pa snuje domišljija samogibno v notranjih predelih ustvarjalčeve osebnosti, ne glede na razne teoreme, vsa prepojena z njegovimi čustvi, doživetji in spoznanji. Temeljno izhodišče njegovega estetskega nazora je še vedno resničnost, živa in dejanska, a ne tista, ki se nam kaže na zunaj, v sebi zaprta, otrdela, marveč podoživeta, preoblikovana po naši podobi. To pomeni z drugimi besedami, da ga ne zanima več njena mrtva, brezdušna, objektivna navzočnost, ki je tako privlačevala naturaliste, da so jo neutrudno prepisovali, ampak njena navznoter odprta, še vsa pereča neposrednost, razklana in razbolena. Nanjo ga je prvi opozoril Dostojevski, saj ga je »naravnost omamil do pijanosti«, kakor je leta 1911 priznal bratranču Izidorju (DS 1911, 318); a doživljal jo je z očmi liristično vznemirjene osebnosti, ne da bi bil videl dramatične zaletе v njej, ki jih je tako živo upodobil avtor *Zločina in kazni*. Ne, sedaj tudi niso bili več važni zanj sami zunanji dotiki človeka s snovjo, ki so upijanjali impresioniste, da so vsepovsod prežali nanje, saj so jim pomagali stopnjevati živčne dražljaje do pretiranih zanosov, zato pa tembolj duševni učinki vtisov. Nova umetnost, poglobljena z nekaterimi simbolističnimi pogledi na svet, še vedno ceni trenutek, tisti nenadni, bliskoviti sunek v človekovo zavest od zunaj, a predvsem po posledicah, ki jih povzročijo v naših notranjih doživljajskih plasteh, kjer se sproščajo čustveni in miselni razgibi naše ustvarjalne domišljije. Spričo tega pisatelja ne privlačuje več pisana množica barvnih, zvočnih, taktilnih in drugih zaznav, temveč učinki, ki jih povzročajo le-te v naši zavesti. Pesnik simbolist impresionistične vrste živi še vedno v neposrednem stiku s svetom — brez njega bi od samih abstrakcij onemel in v sebi okrepnel, njegova govorica pa bi postala težko dojemljiva, zveržena — toda sedaj dobé odtisi zunanje resničnosti v njem posebne pomene in novo vsebino. Jesenski vetrovi, ki po-

šumevajo v drevesnih vrhovih, deževne kaplje, ki udarjajo ob okna, oblaki, ki nizko vise nad pokrajino, motni svetlobni siji, ki vztrepetavajo po mokrem mestnem tlaku, vse je postalo del njega samega, se napojilo z njegovimi tesnobami, upi in pričakovanji.

Če bi hoteli obrazložiti natančneje, kar je bilo povedano na splošno, bi se morali najprej ustaviti pri literarnem subjektivizmu, ker izhaja iz njega dolga vrsta podrobnosti, med katerimi vsaka po svoje osvetljuje dela in dobe. Izraz sam ni kdove kako zapleten, zato pa poln vsebinskih odtenkov, ki se drug od drugega razlikujejo po moči in stilnih učinkih. Pravzaprav zasledimo v vsaki metafori kos pisateljve osebnosti, v vsaki figuri odtis njegove ustvarjalne volje, razen seveda, če nista popolna posnetka ustaljenih izraznih kalupov in stereotipnih oblik. Vendar je tako na široko pojmovani subjektivizem v nevarnosti, da jezikovne pojave poenostavlja in pretirava, hkrati pa nehote pozablja na bistveno. Relativizacija estetskih učinkov stilnih funkcij je ravno tako enostranska kakor vera v njihovo absolutno nespremenljivost, večno istost. Če je res, da je vsaka pesniška govornica opremljena z izrazito individualnimi jezikovnimi potezami, pa je po drugi plati še bolj res, da se jo dá najuspešneje obrazložiti prav v zvezi z literarno smerjo, iz katere je izšla in pri kateri se je vzorovala. Stilni razgibi dob in posameznikov se ravna po zakonikih estetskih sistemov, saj jih usmerjajo, naj se tega zavedajo ali ne. In če naj v tej zvezi mimo-grede opozorim še na to, kako se nekatera velika gibanja med seboj razlikujejo po odnosu do realnega in dejanske danega, moram priznati, da je romantično pripovedništvo — zlasti osebno izpovedne in fantastične narave — dokaj bolj subjektivno, kakor je bilo klasicistično, in da je simbolizem v tem pogledu čezmerno prekosil dekadenco in impresionizem, ko se je pognal v skrajnosti, ki jih dotlej nismo poznali.

O tem ne moremo dvomiti, zato pa se stvari zapletejo, kakor hitro zadenemo na na pol čiste in ne povsem enovite stile, hočem reči, na spoje dveh ali več smeri, kakor se je to zgodilo pri Cankarju, ko se je otrešel dekadence in približal simbolizmu. Tega ni mogoče spregledati, ko pa se to pri njem kar očitno kaže pri izbiri snovi, izdelavi motivov in uporabi stilnih sredstev. O teh velja tudi povedati, da so iz večine vzeta iz čutno zaznavnega sveta, kakor je to zahteval impresionizem, da pa izgubijo pod vplivom novih estetskih vidikov svojo konkretno vsebino in se napolnijo s simbolnimi pomeni. Postopek je znan iz preteklosti, zlasti iz alegorične poezije, ki pa je imela predvsem razumsko osnovo, medtem ko dobi zdaj v nasprotju z njo čustvene poudarke. K temu prispevajo svoje tudi nekatere abstraktne, vsebinsko gibljive besede, ki jih Cankar uvaja v svojo takratno prozo in ne-prestano obnavlja. Teh je lepo število, med njimi pa prevladujejo takšne, ki izražajo nekaj nejasnega, nedoločnega, bolečega, kakor, vzemimo, slutnja, hrepenenje, strah, tema, tesnoba, groza, sanje, usoda, negotovost, blodnja, neznana sila, hrepenenje po breztelesnem, ki človeka dviga iz moreče vsakdanjosti, sence vseh mogočih oblik in pomenov in še kopica sorodnih izrazov, ki zaznamujejo odtenke enega in istega. Sèm sodi prav tako tudi nova epitetoneza s čustvenim ozadjem, ki ni več dekadenci, substantivizacija pridevnikov, adverbialna določila s predlogi, ki jih dopolnjujejo prilastki, tvorba zapletenih podob, oprtih na paralelistično zgradbo analogij, anaforična stava vsebinsko poudarjenih besed in še mnogo drugega. Z vidika impresionističnega simbolizma, ki se noče in ne more dvigniti v

popolno poduhovljenost ali da bi predmete do kraja dematerializiral, so najznačilnejše tiste stilne zveze, ki vzbujajo v nas občutek ujetosti, vklenjenosti v prostor, od koder ni rešitve, naj si še tako prizadevamo, da bi se izvili iz stoterih vezi, v katere smo se zapletli in nas režejo globoko v meso. Pri tem pa se nas tudi pollašča boleč občutek, da je vse okoli nas motno zabrisano, medlo, komaj zaznavno, negotovo, neopredeljivo, in prav to nas bega in trpinči.

Od stilnih oblik, ki smo jih navedli, nam o tem najdoločneje pripovedujejo zgledi, ki stvari le na rahlo nakazujejo, zato pa tembolj zvesto oznanjajo pisateljevo posebno doživljanje resničnosti. Tako zadenemo v *Vinjetah*, v noveli *Jesenske noči* iz leta 1899 in *Knjigi za lahkomišne ljudi* na stilizme: nevidna roka, prtajeno šepetanje, plahi, nevidni koraki; hrepeneči, melanholični očitajoči glasovi, ki prihajajo v sobo od kdove kod; nekaj strašnega, čudovitega strmi v me; nevidne vezi na rokah in nogah, neznani obrazi, nedoločene sence, neznane postave, nerazumljiv strah, neznana sila, mehki glasovi nevidnih violin; nekdo je zaklical v daljavi, bolestno in zategnjeno; semkaj se bliža nekaj strašnega; tam leži nekaj ostudnega in strašnega, na njeno vedenje je leglo nekaj posebnega, polastilo se nas je nenadoma nekaj nejasnega; dejanje, stvorjeno v polusanjnih in skoraj nezavestno; sredi jasnega dne sem začutil kdaj hipoma neko tiho vznemirjenost, hrepeneje po bogve čem; v moji duši se je rodilo tisti trenotek ono temno, nezavestno dejanje; začutil sem nekaj velikega in temnega, a moji pameti popolnoma nerazumljivega; potem sem se izgubil v nespetne blodnje, brez smisla in brez vsake resnične podlage; sredi tišine in teh mirnih senc me je obšla neka tajnostna bojazen, nekaj neznanega in groznega; njene nedolžne oči so bile samo del mojih sanj; vsa moja duša je trepetala od neznanega razkošja.

Zgledi, ki smo jih navedli, so nasilno iztrgani iz besedil, nekateri mestoma celo okrnjeni, zato nam ne morejo ponazoriti vseh svojih učinkov, posebno ne ozračja, v katerem žive in ga pomagajo ustvarjati. Vendar nas tudi takšni, kakršni so, opozarjajo na globok prelom s preteklostjo v Cankarjevi umetnosti, na preobrazbo, ki nas sili k misli, da se je v marsikaterem pogledu močno spremenil njegov odnos do predmetov in stvari, do njihove na zunaj zaznavne telesne navzočnosti. Sprva, kmalu po prehodu v dekadenco, jih je imel za povzročitelje presenetljivih, včasih kar vznemirljivih čutnih zanosov, opojev, ki nas omamljajo zlasti tedaj, kadar nas na rahlo oplazijo s svojimi prefinjenimi dotiki, saj zbude v nas nenavadna duševna stanja. Sedaj pa je sprevidel, da so ga s svojimi zapletenimi, muhastimi vtisi prenehali privlačevati, da je njihova učinkovitost popustila, se obrabila, izpuhtela. In tedaj je začutil, kako so pravzaprav postali del njega samega, ogledalo njegovih strahov, stisk in tesnob. Da se je s takšnim — vse prej kot samo čutnim doživljanjem resničnosti — seznanil pri Maeterlincku, v njegovih dramah in knjigi *Zaklad ponižnih*, skoraj ne moremo dvomiti, vendar ga je razumel po svoje. Med obema pojmovanjema narave in sveta, Maeterlinckovim in Cankarjevim, so temeljite, bistvene različnosti. Teh niti ni tako malo, kakor bi mislili, in se dotikajo prav svetovnega nazora obeh, vendar se jih kljub temu da stisniti na nekaj osrednjih spoznanj. Medtem ko vidi francoski avtor povesod okoli sebe same skrivnosti, čuti, kako delujejo na človeka tuje, nerazumljive sile in se mu v smislu nekakšnega modernega animističnega misticizma zdi vse poduhovljeno, prav-

zaprav obljudeno z nadnaravnimi, a nevidnimi bitji, ki govore svojo posebno govorico, razumljivo samo posvečencem, je Cankar stvarnejši, prav nič skrivnosten, ali da bi si razlagal pojave duhovno; ravno narobe. Krik ptice v daljavi kdove kje, udarci viharja, ki se nenadoma s truščem požene po mrtvih grajskih hodnikih, da zaječijo vrata v tečajih, koraki, ki se sredi noči utrgajo po prazni grajski cerkveni ladji, čudni sijji, ki zdaj pa zdaj zarežejo v na pol temno pokrajino z grozljivimi prebliski, vse to so za Maeterlincka skrivnostna znamenja Nevidnega, Neznane in oznanjajo usodne dogodke. V njihovo pravo vsebino lahko prodre samo človek z notranjimi očmi, obdarjen s posebno jasnovidnostjo, drugim pa se zde zgolj naključni dogodki, ki se pojavljajo v naravi brez globljih pomenov. Junaki v Maeterlinckovih dramah so pasivna bitja, ki se ne morejo zavestno upreti usodi, zato jih tudi ne pritiskajo k tлом »težka bremena snovi«, postali so duhovne sence brez krvi v žilah, simboli mistične zamaknjenosti.

Ne, pri Cankarju ni nič podobnega. Pri njem zaman iščete sorodnih občutij, saj si jih tudi ne morete misliti, ko pa je vendar sam priznal Župančiču na ves glas, da je skeptik, se pravi človek, ki ne veruje v dogme in apriorizme, kako neki naj bi šele kaj dal na spiritualno resničnost, kakršno je oznanjal Maeterlinck, a že pred njim razglašala vsak po svoje Novalis in Emerson. Zato tudi ni najti pri njem pravih simbolističnih paralelizmov mističnega izvora, najznačilnejšega Maeterlinckovega izraznega sredstva, oprtega na njegov magični idealistični nazor, s katerim ponazarja avtor *Princese Malene* delovanje tujih sil, kvečjemu nekaj temu le od daleč podobnega, a zgrajenega po drugih načelih. Pač pa je Cankar začel ravno v tem času, ko se je približal simbolizmu, vse okoli sebe oživljati, in sicer tako, da so mrtve stvari in naravni pojavi postali znanilci njegovih čustev, želja in misli, posredovalci njegovih tesnob in neutelešljivega hrepenenja. To pa nima nič opraviti ne z misticizmom in ne s personificiranjem abstrakcij, kakor so to učile stare evropske poetike, kadar so razlagale posebne vrste metaforiko, takšno, ki jo je zlasti cenil barok, ko je posebljal ideje, moralne resnice ali kar filozofske pojme. Zato pa Cankarjevo početje lahko upravičeno imenujemo psihološki antropomorfizem, seveda s pristavkom, da podoživlja pisatelj v stvareh samega sebe, svoje stiske, strahove in želje, ali z drugimi besedami, da so te vrste podobe pri njem kratko in malo prenosil njegove duševnosti navzven. To pa je seveda nekaj povsem drugega. O tem je sam marsikaj bistvenega povedal v *Epilogu k Vinjetam*, ko je zapisal: »Moji modeli so oživeli. Iz teh motnih oči je zasijala duša, — sončna luč izza megle . . .« Toda pri tem ni imel v mislih samo svojih likov v črticah, marveč še marsikaj drugega. O obsegu njegove motivike pri posebljanju pojavov in vsega, česar se kot pisatelj dotakne, pa nas poučijo še bolj naslednji stavki v *Epilogu*: »Znane osebe in vsakdanje zgodbe so se spajale v dovršeno harmonijo; 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.« Še prav posebno pa potrdijo našo misel nadaljne besede, ki se glase: »Vdal sem se s tiho razkošnostjo samemu sebi. K vragu vse teorije! Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše, — moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva. (. . .) Moji modeli so oživeli. Dahnil sem vanje svoje misli . . . svoje sanje . . . svoje življenje.« (ZD VII, 195—196.)

Poosebljanje naravnih pojavov in realnih predmetov iz čutno zaznavnega sveta ni bilo pri Cankarju nikoli kdove kako preprosto ali oblikovno enotno, urezano po istem kroju, kakor bi morda sodili na slepo, ko pa je bilo odvisno od doživljajske in čustvene razgibanosti njegove notranjosti. Od tod dokaj različna nazornost in učinkovitost te vrste podob pri njem, njihova pisana stilna barvitost, tudi večja ali manjša izrazitost. Tega ne bi kazalo razpredati na dolgo in široko, da ni prav čustvo bistvena sestavina njegove domišljije. Včasih ga imenuje srce, drugič duša, a vselej ima v mislih eno in isto: neopredeljivo tesnobo v sebi, ki mu narekuje izbiro snovi in uravnava pero. In v resnici ni to temno, nejasno boleče občutje v njem pravzaprav nikoli popustilo, le da je bilo sedaj bolj umirjeno, drugič nasilnejše, dokler ni na vsem lepem udarilo navzven, podžgano od neznosne bolečine, in se razlilo po njegovi prozi. Tedaj je pridrla v njegovo pripoved tudi vrsta subjektivnih naplavin, nekaj, kar je nezavestno neprestano nosil s seboj, sprepredlo dogajanje in ga napolnilo z močnimi lirističnimi primesmi. Ni čudno, da so se začele tedaj meje med pojavnim videzom stvari in njihovo simbolno vsebino približevati druga drugi, se mešati, prehajati druga v drugo, vendar nikoli tako zelo, da bi se vse vidno popolnoma zbrisalo ali kar razblinilo v nič. Naj vzamemo v roke katerokoli si bodi njegovo črtico iz tega časa, nikoli ne obvisimo v praznem, ne da bi vedeli, kaj se v njej dogaja, četudi so obrisi zgodbe tu in tam le rahlo nakazani, medlo zaznavni, razen če nimamo pred seboj njegovih načelnih ironičnih zaletov proti sodobnosti ali pa zlriziranih meditacij, kakršne so v *Vinjetah* npr. *Literarno izobraženi ljudje*, *Človek*, *Moja miznica* in *Epilog*, pri katerih prehaja izpoved v tezo in se mestoma sprevrže v esejsko obravnavo.

Vsi vemo, da je subjektivnost zelo muhaste, spremenljive narave in da zadenemo včasih na njene sledove tam, kjer bi jih zlepa ne pričakovali. Ravno zato ne smemo pozabiti, da sta jasnost in razvidnost dogajanja pri Cankarju tu in tam hudo zamegljeni, že kar sprevrženi, ko začne v zgodbo posegati sam in jo čustveno dopolnjevati. Sploh je po prehodu v dekadenco in simbolizem nenadoma opustil objektivno obliko pripovedi v tretji osebi, namesto nje pa uveljavil izpovedno v prvi. V *Vinjetah* in črticah iz tega časa, ki jih ni sprejel v knjigo, je nad dve tretjini takšnih, ki so v celoti napisane z vidika njegovega jaza ali pa se njihova dikcija preliva iz ene oblike v drugo, kolikor nekatere ne sodijo k tako imenovani nagovorni prozi, to je takšni, v kateri prevladujejo dialogizirani monologi, vzkliki, retorična vprašanja, emfatični zaleti v besedi in čustveni izlivi v podobi.

Če spričo navedenega poskušamo natančneje opredeliti Cankarjevo novo, impresionistično simbolistično umetnost, lahko mirne duše zapišemo, da se zvesto ravna po osrednjih lastnostih njegove ustvarjalne domišljije. O njej pa moremo brez pridržkov povedati, da kaže očitna znamenja vase pogreznjene, introvertirane duševne zasnove, kakršno je teoretično obrazložil švicarski psihiater Carl Gustav Jung leta 1920 v delu *Psihološki tipi*, le da se pri avtorju *Vinjet* po naše vse konkretno ne razkroji do kraja in ne preobliči popolnoma, ampak mestoma komaj rahlo nalomi in skrivenči, ko se napolni z njegovimi čustvenimi sokovi. Zato se ne moremo prav nič zmotiti, če o njegovem stilu ugotovimo, da je razvezan, razrahljan ali, če hočete, difluenten, kakor je to za francoske dekadente in simboliste dognal leta 1900 psiholog Théodule Ribot v spisu *Ustvarjalna domišljija* (*L'Imagination créatrice*), a seveda po svoje, se pravi, da ni docela razblinjen ali

halucinatorično razkrojen, kvečjemu tu in tam razpršen, in da so njegove zaznave vidnega sveta nekam medle, brez ostrih obrisov, a kljub temu dojemljive.

Sedaj nas nič več ne ovira, da se ne bi s pridom približali Cankarjevemu upodabljanju resničnosti in dognali njegovih posebnosti. Kar takoj moramo priznati, da je poosebljanje zaznav pri njem v splošnem preprosto, naj se je zdelo sodobnikom še tako zapleteno in nerazumljivo, razmeroma tudi skromno, kljub temu pa sestavljeno iz dokaj različnih oblikovnih in stilnih prvin, ki njegovo doživljanje sveta niansirajo in stopnjujejo. Sprva je bilo še nekam boječe tipajoče, neizrazito, zvezano z dekadencijskim občutjem življenja in se je šele kasneje, ko se je približal simbolizmu, prav razmahnilo in zapletlo. V črtici *Zadnji večer*, prvi od petih zgodnjih vinjet — nastala je v januarju 1897 — čutimo v podobi kaj dobro avtorjevo živčno vznemirjenost, skrito v adverbialnem epitetu, ko beremo: »Zunaj na vrtu so se lahko svetili vršički visokih kostanjev in listje je *trepetal*o kakor *mrzlično*.« (ZD VII, 201.) Pred seboj imamo živo impresionistično ujet trenutek, ki ga je Cankar nekaj let zatem ob pripravah za *Erotiko*, ko je že bil ves v simbolizmu, rahlo spremenil tako, da podaja predvsem trajanje dogajanja. »Zunaj na vrtu so se *priklanjale* temne veje kostanjev,« piše, »in listje je *trepetal*o kakor *mrzlično*.« (ZD I, 64.) Toda bolj od tega je takrat Cankarja po zgledu tradicije privlačevalo poosebljanje abstrakcij, početje, ki je po bistvu razumske, prav nič čustvene narave, čeprav so njegove podobe razgibane in obarvane hudo osebno. Že v črtici *Zadnji večer* zadenemo na zgled, ki se pri njem lep čas ponavlja in ga rešuje samó dekadencijsko okolje, da ne deluje na nas preveč mrzlo racionalno. Naj ga navedem v celoti: »Postajal sem nervozen in nezadovoljen. In kakor sem se jih branil, *prihajali* so tisti dnevi [iz preteklosti] z vso silo pred me, *bližali* se mi od vseh strani, kakor bi se me dotikale po udih *mrzle, mokre roke*. Nisem jih hotel gledati, a *postajali* so vsak trenotek jasnejši in *živejši*. *Rogale* so se mi moje tedanje besede, z vsemi *akcenti* in *vzdih*i vred.« (ZD VII, 202.)

Zgledov te vrste bi lahko navedli kaj lepo število, vendar se velja ustaviti le pri najizrazitejših, tistih, ki utegnejo našo analizo razširiti in poglobiti. V črtici *Pismo*, ki sodi tudi k prvi skupini vinjet iz leta 1897, imamo opraviti s personifikacijo predsmtne groze, pravzaprav postopnega pogrezanja vanjo. Toda Cankar teh podob ni postavil zase, zvezal jih je z dekadencijskim ozračjem v pripovedi, zato učinkujejo mestoma kar nenavadno moreče. Najprej začenja z meglenim novembrskim večerom, ko visi nebo nad hišami »z mokroto napojeno, kakor da *hoče pasti* vsak hip na zemljo«, okna pa se svetijo »visoko gori kakor *zlobne, prežeče* oči iz širokih, črnih *obrazov*«. Šele po tem temačnem preludiju pride do »žalostne, neizmerne noči, strašne v svoji praznoti in svojem pokoju«, kar naj bi ponazorilo njegovo predstavo nečesa nedoumljivega, neznanega, kar ima priti nadenj. »Zgrnila se je [noč] okrog in okrog mene,« piše junak črtice svojemu prijatelju, »napolnila je mojo sobo s svojim dušičim, mokrim *vzduhom*; *gleda* me *ironično, zasmehujoče* z vlažnih, sivih sten; *zveni* mi v uho iz *bolnih, trepetajočih glasov* klavirja nad menoj... Prepojila me je vsega.« Nato nadaljuje: »Pišem ti šele teden dni po onem usodnem dogodku« — takrat ga je skrivoma zapustila Amalija in sklenil je, da se ubije — »zato se ti bo zdelo, da sem se mučil ves čas, da sem premišljal ali blaznel, predno sem prišel do svojega sklepa. Ne, — jaz sem se odločil takoj prvi

trenotek; zakaj 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 VII, 51—53.)

Novost Cankarjevih posebljanj je v njihovi široki razpredenosti in vsebinski zlitosti z ozračjem v pripovedi — brez obojega bi bil po nazorih impresionistov takšen stilni postopek mrtev, neučinkovit, neutemeljen — hkrati pa še v tem, da personificiranje, kakršno je tu v veljavi, posredno prispeva vrsto bistvenih sestavin k celotni zgradbi črtic in novel. Sedaj podoba ni več samo droben postranski privesek ali, vzemimo, stilni okrasek, kakor je to bilo pri klasicizmu in kasneje pri realizmu in naturalizmu, postala je fabulativna prvina impresionistične pripovedne zgradbe. V tem pogledu pa je Cankar imel na izbiro več kompozicijskih izvedb, a predvsem dve: sintetično enobarvno — v tej je sestavljen prvi del *Pisma*, ki ga sklene kratek dekadencijski konec, ko se nam razkrijejo obrazi oseb in vse drugo — in antitetično kontrastno, ki je kar se da lepo razvidna iz črtice *Glad*, sodobnice obeh analiziranih. V zgodbi, kolikor je tu pravzaprav je, imamo znova opraviti z drobnim epsko skico ali osnutkom, ki je mestoma lirsko obarvana — le da je vse v njej disonantno razglašeno: tam, sredi zunanega sveta, ki se Cankarju tako zelo gabi, da ne sme niti pomisliti nanj, prebiva profesor Hladnik — ime je vsebinsko dobro izbrano — s svojo duševno slepoto in mrkimi predpotopnimi estetskimi merili in ob njem se pretaka krasno življenje »z vso podlostjo in plemenitostjo, z vso svetlobo in uma-zanostjo«, tu pa od lakote izmučeni pisatelj, avtor umetnine, ki se ji vsi prezirljivo posmehujejo, ker je ne občutijo, zagledan v čisto, neomadeževano lepoto, prepuščen na milost in nemilost smrti od gladu, ki se mu izobliča v grozljiv privid brez imena. »On pa me žge v obraz,« piše Cankar najprej sredi črtice, nato pa podobo ponovi v njenem zadnjem delu in jo razprede v mrko vizijo prav tja do njenega konca: »On pa me žge v obraz s svojimi žarečimi, zlobnimi očmi; izza črne halje steza proti meni poraščene, koščene roké. Kako se ga ubranim, kako mu ubežim? V ledenem *puhu* njegovih *ust* gosti se mi kri, in leze po žilah leno in počasi, kakor smradljivo in zgoščeno olje. (. . .) Krepko me *oklene* tedaj s *suhimi*, železnimi *prsti* in na mrtvi obraz me *poljubi* z ledenimi, tankimi *ustni* — glad — moj sovražnik in rešitelj.« (ZD VII, 86.)

Impresionistične podobe z dekadencijskim ozadjem uplahnejo pri Cankarju kmalu po njegovi idejni in umetniški krizi leta 1898, se sprevržejo in izpraznijo, druge pa dobé nove vsebinske in oblikovne poteze. Po eni strani nabrekne njihova zvočna lirski plat, očiščena dekadencijske čutnosti, po drugi pa se razrase njihova simbolna vrednost. Pravzaprav je pri njem sedaj oboje med seboj na moč speto in se vzajemno dopolnjuje, le da včasih prevlada glasovna vrednost besed nad njihovo vsebinsko, drugič miselno predstavnost nad zvočnimi učinki. O tem nas najbolj pouči črtica *Marta in Magdalena*, ki je nastala neposredno ob pripravah za *Vinjete* leta 1899, tako zelo je melodično ubrana in polna onomatopoeičnih nadpomenov. Uvodni akordi vanjo niso gola lirična uvertura, njihov pomen je globlji. Na prvi pogled ni jasno, kaj nam skušajo obuditi v zavesti, šele polagoma se nam razjasni, da nam ponazarjajo pesem velikonočnih zvonov, a ne s posebljanjem abstrakcij, marveč z ritmično melodično metaforiko, ki jo ustvarjajo glasovne asociacije. Sploh pritegnejo našo pozornost nase, takoj ko se lotimo branja, očitna soglasja zvočnih sestavin: od asonanc in aliteracij mimo

izrazito poudarjenih daktilskih metričnih enot pri glagolskih oblikah, ki podajajo trajajoče in ponavljajoče se dogajanje (prihajajo, stopajo, plavajo, se širijo in rastejo, dvigajo), do nagovorov, eksklamacij in iteracij s paralelistično zgrajenimi stavki, kar nas na mah docela omreži, da pozabimo na vse drugo. Toda šele, ko pred nami vse do kraja izzveni, zapazimo podobe same, a oživiljene, drugačne kot dotlej, nekam odtrgane od realnosti, izmišljene. Takšni so »nebeški gostje«, ki prihajajo od kdove kod, ovenčani »s cvetjem v zlatih laseh« in »s harfami v prozornih rokah«, njihove »nogé od alabastra« pa stopajo »s tihimi koraki« po zvenčecem srebru. »Oglasile so se v daljavi nevidne harfe«, beremo tu »in hrepeneči glasovi se širijo in rastejo.« (ZD VII, 47.) Nikjer nič otipljivega, nič konkretnega, razen melodičnega ritmičnega obnavljanja zvočnih vtisov, ki skušajo ustvariti okoli sebe simbolno ozračje in vplivati na nas blago, odpuščajoče. Prav to pa je očitno važno za drobceno zgodbo sámo, zgrajeno antitetično, s čudno moralistično priostrenim koncem, ki povzame ritmično vzvalovljenost uvoda, kakor bi pisatelj hotel prikriti dekadénčno ozadje pripetljaja in ga celó poplemenititi s tem, da ga izpelje disonančno.

Postopkov, ki omogočajo oživljanje in poosebljanje pojavov vidnega sveta, tudi razrast nove metaforike, se je pri Cankarju uveljavilo več, kot smo jih popisali, le da so nekateri med njimi zapleteni in težko razumljivi. Posebno velja to za tiste, ki odsevajo globok spor v njegovi notranjosti, navzkrižja, ki so se spočela v njem nekega dne sredi leta 1898, ko ga je zajela kriza, če ga niso spremljala že od mladih nog, a se šele sedaj razrasla do morečih bolečin. Ko se je oklenil simbolizma, so se pokazala v njegovih spisih, vsa zapredena v mračne prispodobe, polne tesnob in duševnih stisk. Zato si dobršno število takšnih izlivov lahko razložimo samó z njegovimi čustvenimi depresijami in notranjo razbolenostjo.

Predvsem sodi sém osrednje nesoglasje v njem med resničnostjo, kakršna je zunaj nas brez krink in olepšav, in z idealizirano predstavo o njej, kakršno si je ustvaril v mladosti, a se mu je kasneje razbila na dvoje, ko je spoznal njen pravi obraz. In ravno neskladje med dejanskim in umišljenim, izsanjanim, se je tako zarilo v njegove literarne like, da jih meče iz skrajnosti v skrajnost. In njega samega še najbolj, ko doživlja nasprotja med telesom in dušo, mislijo in čustvom, voljo do dejanja in upadom ustvarjalnih sil, protislovja, ki rijejo po njem in se sprevačajo v simbolne podobe, polne čustvenih disharmonij in nesporazumov. Zato ni čudno, če se je zapletal v trenja z okoljem, od katerega je pričakoval, da ga bo razumelo, a ga je zavračalo in zavrglo, posebno s svojimi literarnimi nasprotniki v domovini. In prav zato, da bi osvetlil pravo naravo njihovega početja in ničevost njihovih estetskih dogem, jih je upodabljal v alegorično zasnovanih likih, satiričnih parabolah in ironičnih parodijah. Zanimivo je, da se takšna besedila pojavijo že v *Vinjetah* in črticah okoli njih, bodisi da Cankar v prisodobah parafrazira kulturne in politične razmere pri nas, bodisi da ponazarja našo duhovno plitkost, idejno in ustvarjalno nebogljenost. Takšni sta zgodba *O človeku, ki je izgubil prepričanje*, ki je nastala leta 1899, in novela *Literarno izobraženi ljudje* iz istega časa, a ob obeh še črtice *Iz »literarnih krogov«*, *On!* in *Človek*, vse tri iz leta 1898, medtem ko je v *Originalu* po svoje obrnil Maupassantov motiv avtoskopije in ga ironično priostril.]

Toda bolj od napadalne parabolične proze, ki je v bistvu razumske narave, čeprav jo v stilu moderne dikcije mestoma gibljejo čustveni izlivi in mehčajo njeno močno otrdelo, logistično sestavljeno zgradbo, nam razkrivajo Cankarjevo pot v simbolizem besedila, ki so se porodila iz njegove notranje razklanosti in ranjenosti, nabita z zdvajanji in tesnobami, naj se nam to kaže prek likov v njih ali neposredno v izpovedni obliki. Tu stopa v ospredje pred nas najprej njegov razpor med gluho sedanostjo in čustveno polno preteklostjo, ožarjeno z lepimi siji. V davni nekdanji se je porodilo v njem hrepenenje in z njim njegove sanje, neustavljivi zaleti njegove duše, gibalna sila njegovih navdihov, saj bi bilo njegovo življenje brez njih mrzlo, prazno. A spremljajo jih slutnje, čudne nevidne znanilke bolečih razočaranj, podobne sencam, ki se pasejo po križpotjih in molče plazijo po predverjih in stenah naših bivališč, stopajo za nami, kamor se obrnemo, preganjajo nas in plašijo.

Pravzaprav je pri Cankarju na dnu vse zvezano z njegovo dušo, najbolj ranljivim delom njegove osebnosti. Dolgo časa se ji je izmikal, jo celó tajil, vendar se ni mogel ubraniti misli, da je edino v njej prava resnica, ne kjerkoli si bodi drugje, toda ne v njeni duhovni, breztelesni podobi — nanjo ni mogel pristati — temveč v njeni dejanski pričujočnosti, kakršna živi v našem jazu. Postala je stičišče najrazličnejših nasprotij v njem, križišče odbojnih sil in trenj s svetom, ki ga je obdajal, in še posebno ozračje, ki ga je napolnjevalo s čustvenimi in življenjskimi sokovi. Že Verlaine in dekadenti so jo poznali in upodabljali, le da so jo imeli za vsoto miriade drobcenih čutnih zaznav, za nekakšno medsebojno prelivanje barv, vonjev in zvokov obenem z dolgo vrsto prefinjenih tresljajev, ki pri tem nastajajo. Zanje je bila zemeljska, tostranska, vezana na vidni, otipljivi svet. Impresionisti so jo odkrivali zunaj sebe v konfiguracijah pokrajinskih prizorišč in okolij, v bežnih trenutnih občutjih, ki na mah izginejo, komaj dobro so nas preplavila, v raznobarnih, neprestano spreminjajočih se razpoloženskih doživetjih, ki se zdaj pa zdaj dotaknejo naše notranjosti in minejo. Simbolisti so jo iskali onstran mrtve, brezbrizne snovi v svetu nadčutnega, skrivnostnega, slutnega, večno nespremenljivega, absolutnega, in jo nekateri posebljali, če je nanoslo, tudi z romantičnimi podobami, zajetimi iz poduhovljene realnosti.

Cankar se ni nikoli spuščal v neznane, motne daljave dvoumnega, izmišljenega, z vsem svojim bitjem je bil pripet na tla dejansko danega. Ko planejo v črtici *Tisti lepi večeri*, ki je bila prvič objavljena v *Vinjetah*, ob Heleni v pripovedovalčevo zavest spomini na nekdanje dni, pravi na koncu: »V sobi je mrak; na steni oknu nasproti je zadremal neopazno zadnji žarek; krog naju so se zgrnile tihe sence . . . Polglasno sva govorila nevažne, vsakdanje stvari; preteklosti se ni dotaknila ona in nisem se je dotaknil jaz; toda čutila sva obádvá, kakó je objemala najini duši z vedno tesnejšim objemom . . . Za hip sva umolknila; tisti čas so se zazibale gardine v lahnem vetru; skozi okno je zasijal tenek trak rožnate svetlobe ter vztrepetal v njenih zlatih laséh . . . Njene besede so bile takó tihe, pol nezavedne, da je slišala njen glas samo moja duša.« (ZD VII, 13.)

To pa še zlepa ni vse. Duša se pisatelju razkriva tudi v blodnjah, v trenutkih, ko se resničnost skrivenči, da je s hladnimi očmi ni mogoče prepoznati in ne vedeti, kaj je plod naše podzavesti, kaj samo umišljena, prazna domneva. V takšni čustveni zmedbi se znajde junak novele *Čudna*

povest, ki je bila objavljena konec leta 1897, saj že oznanja njegovo bližajočo se krizo. Nič mu ni jasno, kdo je neznanka, ki jo srečuje, tudi ne, ali ni morda le privid, ki se je porodil v njegovi domišljiji. »Ta ženska me ne briga popolnoma nič;« se mu plete po glavi, »trdno sem prepričan, da nisem zaljubljen vanjo. In kljub temu strmim za njo, kadar jo srečam; — sploh pa se prša, če sem jo srečal ali ne... Da se je to prvi večer resnično dogodilo, o tem ni nikakega dvoma. Tako živo in plastično bi si ne mogel predstavljati osebe, ki je nikdar v svojem življenju nisem videl. — Ali je sedelo moje telo kjerkoli, mrtvo in brezčutno, medtem ko je blodila duša drugod in čutila oddaljene stvari, katere si je sama ustvarila v svoji domišljiji?« (ZD VII, 93.) In v vročičnem zanosu se mu začno naposled porajati čudne fantazmagorije, ki jih spremljata groza in stud. Nenadoma mu udari v obraz »zoprni smrad po netopirjih« in znajde se v tujem kraju med kopico nenavadnih ljudi, ko začuti ob sebi neznanko, oblečeno »v lahko, rdečo haljo z ohlapnim, bleščečim pasom.« Tedaj ga zajame »skrita antipatija« do nje, da začne vpiti nanjo: »Sovražim te, sovražim iz dna srca... Vrni mi dušo, da ti ne razpraskam obraza in ti ne strgam obleke s telesa. Vrni mi dušo!... V svoji zlobnosti si mi iztrgala dušo in moje telo je mrtvo in gnilo, brez misli, brez sanj, brez ljubezni... Vrni mi dušo! Vrni mi dušo!« (ZD VII, 98.)

Spor med navzven obrnjeno telesno gmoto in v notranjost pogreznjeno dušo se je v Cankarju spočel pod vplivom simbolizma in dobil kmalu ambivalentno vsebino; sprevel se je v nihanje med čustvenimi in čutnimi nasprotji v njem in se zaostрил v antitezo med privlačnimi in odbojnimi silami obeh tečajev njegove osebnosti. Če je sprva v svoji dekadenci razvojni stopnji cenil telo kot posrednika, ki ga prek živcev seznanja z zunanjim svetom, se mu je kasneje uprlo in zastudilo. O tem nas dokaj dobro pouči odlomek, iztrgan iz ironične črtice *V salonu gospe Tratnikove*, delca, ki je nastalo konec leta 1898. Vincencij, junak drobne zgodbe, je rahločutno, živčno vznemirljivo bitje, zato ga prevzamejo opojni, nedoločeni vonji »kakor sentimentalne arije«. »Kadar je hodil po cestah brez namena,« beremo tu, »zadržalo mu je nenadoma vse telo, kakor bi se dotaknilo nekaj čudovitega njegove duše. Mimo njega je hitela ravnokar neznana dama s pajčolanom na obrazu in za njo je ostal samo še lahen sled parfuma.« (ZD VII, 226.) Povsem drugačno pa se nam pokaže razmerje med telesom in dušo v črtici *Ti sam si kriv*, ki je iz istega časa kot prejšnja, četudi je izšla šele v *Vinjetah*. Podobe v njej so že docela nove in vseskozi zvezane s psihičnimi prelomi v osebah. Ženo advokata Krajnika obhajajo spricho krivde, ki jo čuti do moža, ker ga vara, mračni, grozljivi prividi, pravzaprav tesnobne posebitve, ki se gnetejo okoli nje, plazijo povsod za njo in preganjajo. »Zagrnila je okna;« piše Cankar, »en sam žarek je prihajal iz ozke razpoke preko gardin in počival na preprogi, ravno na kroni krvavordeče rože. Od pohištva so padale široke sence po tleh in po tapetah, — tuje postave v velikih črnih plaščih.« Vse se ji je uprlo. »Čutila se je polito po vseh udih s smradljivo vodo; zoprna gniloba se je razlivala počasi po mozgu in krvi. (...) Zdelo se ji je, da nosi na ramah mrtvo truplo, ki se je drži z ledenimi rokami krčevito krog vratú. Kamor je stopila, zgrnila se je noč pred njó; česar se je dotaknila, postalo je pod njenimi prsti ostudno in brezčastno.« Podobno se dogaja s Krajnikom, ko odkrije ženino nezvestobo. A namesto da bi storil kaj odločilnega, kar bi rešilo oba, se

poglablja vase. »Na tihem je vedel, da je njegovo strašno stanje nepotrebno, da ga lahko razbije v enem samem trenutku. Toda čutil je, kakor da je njegova duša nekje daleč in nima nikakršnega vpliva na brezposelno truplo. Molčé in vdano je gledal uporno frivolnost svoje žene, ki ga je postavila malomarno v stran, kakor bi položil pahljačo iz roke.« (ZD VII, 175, 178.)

Najočitneje pa je Cankar razgrnil pred nami svoje ambivalentne občutke v *Jesenskih nočeh* leta 1899, noveli, ki je Govekarja tako prestrašila, da je ni hotel objaviti. Grozljiva zgodba, polna blodenj in duševnih stisk, ki jo je oplodil Dostojevski, je dobila pri njem impresionistično simbolistično barvo. V njej naletimo na vse mogoče prvine, ki so bile pisatelju takrat pri srcu: od vrste hitro ujetih impresionističnih slik najrazličnejših okolij mimo po svoje parafraziranega Huysmansovega Des Esseintesa do dvojništva in na široko razpredenih simbolističnih prispodob. »V duši sami je toliko tajnega in nerazumljivega,« izjavlja pisatelj, »da išče z razkošjem meglá in mrakov in da se upira svetli resnici.« (ZD VIII, 17.) Junakov notranji svet pa je nekaj docela svojega, v njem se porajajo stvari, ki jih ni mogoče najti nikjer drugje, najmanj v resničnosti. Zunaj, v glasnem vrvežu vsakdanjega življenja, ga vse odbija in moti, a v svetu njegove duše »cvetó travniki in duhte zeleni gozdovi«. »Tam ni bilo ne hinavstva, ne skrbi,« beremo konec drugega poglavja. »Z zlatom prepasane gospodične iz davno minulih romantičnih časov so se sprehajale po rožnih gredah. Po gozdu so se klatili stari čarovniki z rdečimi čepicami in dolgimi, črnimi čarovnimi palicami . . . Nekoč sem videl pritlikavca z valovito belo brado; sedel je kraj roba na trhljem štoru ter njuhal tobak iz zlate tabatiere.« (ZD VIII, 9—10.) Toda na dnu njegove notranjosti se začno odpirati temotni prepadi in se sproščati odbojne sile, ki ga tirajo v samoto, noč in tišino. »Na svetu ni ničesar, za kar bi se mogel navduševati,« izjavlja čudaški junak. »Ni je stvari v družabnem življenju, ki bi si je zaželel kdaj z vsem srcem . . . Moji duši nedostaje nečesa važnega, to je instinkt za družabnost. In ne samo to. Zdi se mi, da moja duša ni od te zemlje. Rodila se je kje drugod in zdaj hrepeni po rodnem kraju. Ne, jaz nimam najmanjšega zanimanja za težnje in ideale človeštva, niti ne za navadne vsakdanje krasote in prednosti zemskega življenja. Kadar stopim v vrsto z drugimi ljudmi, tedaj je zraven ironija in zasmeh. Očitno je, — moja duša ni na svojem mestu in telo ji je samo v nadlego.« (ZD VIII, 29.)

S takimi razcepi in navzkrižji v sebi, ki jih spremljajo nasprotna si občutja in bičajo boleča nesoglasja, ni mogoče gledati v svet hladnokrvno, celó ravnodušno, kakor da bi bilo okoli nas vse razložljivo edinole z objektivnimi dejstvi, zajetimi iz pojavnega videza, kakršnega nam kaže resničnost na zunaj, ko pa se mimo njene telesne bližine skriva v njej še marsikaj drugega, vsebinsko pretresljivejšega, človeško dragocenejšega; in prav to nas vznemirja. Le čemu ne bi priznali, da nas iz dneva v dan begajo dvomi, ki nas neutrudno oblegajo s stoterimi vprašanji in nam prišepetavajo, češ da so stvari po bistvu drugačne, kakor smo jih navajeni doživljati, večpomenske, raztezljive, in da je v njih marsikaj, kar se nam kaže na oko kot verodostojno in večno enako, v resnici pa je le varljiv dozdevek brez notranje razsežnosti in polnote, pološčen z bledim površinskim leskom domnevnega, če že ni prazna čutna iluzija. Temu se ne da ustavljati, ko vendar vemo, da se ne moremo zatrdno na nič opreti, ker se nam vse neprestano izmika pod rokami, se drobi, polzi, sprevača podobo in spre-

minja obliko. Kar smo imeli v svoji notranjosti še včeraj za dokončno izpričano, neizpodbitno, se nam danes nenadoma razodene kot zmoten, nikoli do konca preverjen izmislek, poln nevarnih čustvenih zablod in miselnih slepil. »Kaj pa se je pripetilo z menoj?« se sprašuje razdvojeni pripovedovalec v *Čudni povesti*, zapreden v svoje bolne privide. »Do kam segajo sanje, kje se prične resnica? — Ali je morda vse samo izmišljeno, samo plod mojih razgretih možganov?« (ZD VII, 93.)

Nič drugače se ne godi junaku v *Jesenskih nočeh*, ko se podzavestno pripravlja na strašno dejanje in začuti ob sebi sumljivega spremljevalca, ki pa ni nihče drug kot negativni del njega samega, kako ga zalezuje in molče priganja h grozljivemu cilju. »Oblačil sem se počasi,« beremo v enajstem poglavju te blodne zgodbe, nabite s halucinacijami in tesnobnimi monologi, »in sredi mojih misli me je pričela osvajati posebna vznemirjenost. Ali ni mogoče, da se je vršilo sinoči v resnici, kar se mi zde neumne sanje? . . . Kje je meja med resnico in med blodnjami? In smešni nočni dogodek [ko zadene na cesti ob neznanca] se je v moji glavi širil in raztezal, dobil je nedoločne, čudovite oblike . . . Ta človek je hodil poleg mene od mojih prvih dni; zakrival mi je luč in vodil moje korake po temnih stezah, v globoka brezna.« (ZD VIII, 25.)

Ničesar ni mogoče razbrati iz motnih predelov negotovega, nerazvidnega, ki nas oklepa od vseh strani in bega, ničesar popolnoma razumeti. Naj so daljave še tako prosojne in obljublajo vse mogoče, na dnu se izgubljajo v nepredirno črno gmoto, ki ne prepušča najmanjše svetlobe in ne daje slutiti najrahljšega upa. Vrniti se moramo k sebi, se pred drugimi zapreti vase, potopiti se v svojo samoto, kjer se odpirajo brezbrežja in pridušeno zvone neskončna prostranstva. In tu se nam razodene vse samo po sebi. »A kaj je to, — povejte mi, kaj je to?« se sprašuje neugnani podtalnež v *Jesenskih nočeh*. »Sam sem se odločil od ostalega sveta, sam sem postavil visoke stene okoli sebe, ker je tako zahtevalo moje srce . . . Ustvarjen sem za temo, ali ta tema me duši in ubija . . . Zato sem si ustvarjal svoje jasne svetove, kjer ni bilo niti kapljice blata od te zemlje. V te svetove sem bežal, — in skrbno sem zapiral vrata za seboj, da bi jih ne oskrunili neposvečeni koraki . . . Tam sem ljubil z vso strastjo, tam sem sanjal, pijan od sreče in lepote . . . Ali rože v mojih svetovih so cvele samo eno noč; bogveodkod in bogvekedaj je prišla nevidna roka in jih je potrgala. Potrgala mi je vse rože in ugasnila mehko svetlobo, ki je plavala nad mojimi svetovi, in mrzla zimska sapa mi je dihnila v obraz . . . A jaz sem se predramil in sem si razpenjal nova kraljestva od obzorja do obzorja, — z jasnejšim nebom in lepšimi rožami.« (ZD VIII, 30.)

Ambivalentna občutja žive najraje v negotovem, nedoločenem, komaj zaznavnem, dihajo najbolj sproščeno v ozračju, nasičenem z ekstazami in čustvenimi zanosmi. Tam snuje pisateljeva domišljija podobe, ki se razlikujejo od vsakdanjih logicističnih tvorb, oblikuje analogije in prispodobe, ki jim zlepa ne pridemo do živega, če se ne prikrademo prav do njihovega izvira. Toda ta tiči globoko v ustvarjalčevi notranjosti, v temnih, težko dostopnih predelih njegovega miselnega in čustvenega vesolja in se odpira navzven samo v hudo subjektivnih predstavah o svetu in resničnosti, ki tako po svoje barvajo njegovo besedo. Približali smo se področju, kjer na vsakem koraku zadenemo na mnogovrstne modalne prvine, se pravi na neutajljive odtise pisateljeve osebnosti; v pripovedni govorici in v zgradbi umetnin. Nič nas

pri tem ne ovira, da se ne bi na koncu naše raziskave, posvečene stilnim premikom v Cankarjevi zgodnji prozi, za hip ne ustavili še pri teh pojavih, ki so nastali kot očitna posledica njegove oblikovno-stilne preusmeritve ob prehodu v simbolizem, saj jo določajo in hkrati vsebinsko dopolnjujejo. Občutljivemu bralcu, ki primerja zgodnja Cankarjeva besedila med seboj, ne morejo uiti razlike med njimi, naj jih tudi dojema samo podzavestno in se ne sprašuje po njihovem izviru in pomenu. Zato ne kaže odlašati, ampak izbrati iz gradiva, ki je pred nami, jezikovne posebnosti in stilizme te vrste, naj so na oko še tako neznatni, ki so zanj bistveni, notranje polni, izraziti.

Temu, ki ljubi mrzlo, že kar oglati besedo in se mu upira zilirizirana proza, bi se utegnilo morda zazdeti, da se je Cankarjevo pripovedništvo zato tako raznežilo in zmehčalo, kakor se je, ker se je preveč naslonil na simbolistično izrazno tehniko in prehudo zaprl vase. To naj bi mu zameglilo pogled na resničnost, kakršna je, in njene dejanske obrise. Vendar s takšno mislijo, četudi se zdi na oko privlačna, ne bi nikoli zadel v črno. Saj je že impresionizem sam kljub svoji zvestobi vidnemu — in, kot vse kaže, ravno zaradi tega — zabredel v nejasnost in nepreglednost, v trzajoče trepetanje tisočerih odtenkov in neukrotljivo menjajoči se beg asociacij, ker je hotel na mah povedati vse, kar plane v hipu skozi človekov biofizični jaz, ko se prepusti vtisom, namesto da bi izbiral, če je to v tej tehniki sploh mogoče in dopustno, ali da bi vsaj ločil bistveno od postranskega, to, kar je blizu nas, od tega, kar se izgublja v motno daljavo, in do neke mere upošteval naše asociacijske sposobnosti. Toda takšne zahteve, ki na moč diše po tradiciji, o kateri vemo, da je ljubila red in nazornost, bi seveda impresionistično umetnostno smer docela razbile in njen stil dokončno uničile, razvrednotile. In čemu naj bi vendar od nje zahtevali, kar ji je tuje, stilno nasprotno, namesto da bi upoštevali, kar prinaša novega, umetniško svojega. Tu se niti ne kaže pomišljati, le zakaj neki, ko so očitki, naperjeni proti njej, ničevi. Impresionizem podaja izbrane trenutke naše zavesti, osvetljene od zunanjih bliščav, razpršene sije, ki se med seboj bliskovito mešajo, tró in trepečejo, obenem z dolgo vrsto odtenkov, ki jih drugače ni mogoče ujeti na platno ali papir, kaj šele prav posredovati, kakor s tehniko trenutnih zapisov. Duh, navajen švedodimenzionalnih, ploskovitih razsežnosti in ustaljenih geometrično-matematičnih sorazmerij, obstane; a kaj zato.

Ko si je Cankar po prelomu z dekadenco prizadeval, da bi se čimbolj otrešel prenapetih živčnih vznemirjenosti, ki so ga tako utrujale, da je otopeval, in se umaknil vase, je na impresionistično osnovo svojega stila, do katerega se je dokopal, vtisnil znamenje čustvenih zanosov, ki so ga prešinjali, in doživljajskih razkolov, ki so ga razjedali. Tega bi seveda ne mogel uresničiti, naj bi se še tako gnal, z mrzlo, brezosebno besedo, z otrdelimi stavčnimi obrazy in zastarelo sintakso, ki more v kali zadušiti vsak domišljjski zalet, zato je ubral svojo pot in se samogibno odločil za neposredno izpovedno govorico. Pisatelj se najraje izraža v podobah, in to tudi takrat, kadar obravnava obsežnejše snovne gmote, kako se ne bi tedaj, ko ustvarja drobne skice, otroke hipnega navdiha, zajete iz sebe. In ravno pri njih se mu razvežejo vse mogoče modalne izrazne oblike, ki bi se jim drugače izognil, še zlasti, ko tako zvesto ponazarjajo njegove najosebnejše predstave o resničnosti in življenju kakor nobene druge. Na zunaj še tako preprosto zgodbo lahko čustveno razgiblujemo, kakor hitro jo tu pa tam prepredemo z vzkliki, anominacijami, anaforami, polisindetičnimi stavčnimi zvezami, ki

vnašajo vanjo subjektivne primesi. Kaj naj šele rečemo o pripovedi, ki je ritmično ubrana, zgrajena iz redoma spovračajočih se premorov in jo spremljajo onomatopoeične zvočne podobe, refreni, iteracije, slikovita epiteta in kar je še pomagal, ki dopolnjujejo liristično govorico, da niti ne omenim anatomazij, aposiopez, anakolutov, ki so retorične narave da le kaj.

Simbolistom ni bilo kdove kaj do tega okrepenega apagogičnega okrasja, ki ga je čas od pozne antike sèm tako na moč izliral, da jim ni nudilo več kaj prida presenetljivega in učinkovitega; vneli so se za zaupnejše, pristnejše stilne postopke. Zato so začeli segati po brezvzročnih stavčnih zvezah, slikoviti epitetonezi, ki jo stopnjujejo sinestezijske, posebno še po zapletenih, široko zasnovanih večstopenjskih prisposodobah, ki se v spiralastih krivuljah pno više in više, dokler popolnoma ne preminejo v irealnosti sredi abstraktnih meglic. S Cankarjem pa je bilo precej drugače. Kljub nagnjenju do ritmično vzvalovljenega pripovednega stavčnega toka in nove metaforične besede, se ni spuščal v skrajnosti, saj se niti ni mogel, ko ni nikoli docela pretrgal z vidnim, telesno zaznavnim. Njegova proza je gladka, gibka, brez težko razumljivih, zverženih komparacij, ki našo pozornost lomijo in utrujajo, da nenadoma omahne in uplahne. Pač pa jo mestoma zapletajo preskoki v časovni perspektivi, neposredno uvrščanje dogodkov, ki se pletejo v junakovi notranjosti obenem z njegovimi občutji, sanjami, spominskimi odlomki iz preteklosti in blodnjami, ob zunanje pripeljaje, ki sestavljajo fabulativno obrobje celotne stavbe.

Toda to se je pri njem razmahnilo do popolnosti kasneje, sedaj — v času *Vinjet* in *Knjige za lahkomišelné ljudi* — si je predvsem pomagal z močno čustvenim besedjem, ki učinkuje liristično, zlasti s prislovnimi določili in glagoli, ki izražajo negotovost, nejasnost, verjetnost in morebitnost, tudi dozdevnost vidnega, kakor vdira v našo zavest in si jo zasušnjuje, celo pogojnost in dvomnost predstav, verodostojnost in relativno prepričljivost na videz resničnega, a nedokazanega, ki je plod naših domnev. Za vse to uporablja Cankar modalne oblike: čuti se, pozna se, vidi se, zdi se, ki dosežejo popolno nasičenost z umišljenim, subjektivnim in nepreverjenim, ko jih zveže s primerjalnimi vezniki: kakor, kakor da, kakor bi, kakor da bi, oprtimi na podobe, ki stopnjujejo vtis slutenega, mogočega, a dvomnega, tega, kar se plete samó v naših željah in predstavah. In prav tu se mu je odprla dolga vrsta modalnih oblik in otenkov subjektivnega, ki jih stilizmi te vrste ustvarjajo in povzročajo. Tedaj preplavijo njegovo prozo stavki, ki so polni dozdevne, le na pol verjetne, če ne že kar izmišljene vsebine in vzbujajo trpka, boleča občutja. V noveli *Nina* beremo: »Do živahnega razgovora ni prišlo. Poznalo se je vsem, kakor bi bili v zadregi. Zdaj pa zdaj je vzbudila malovažna opomba prisiljen smeh, ki je utihnil nenadno, kot da se je spomnila vsa družba nečesa resnega in žalostnega. (...) Vino se je bleščalo v zelenih kelihih, kakor svetli rubini v smaragdih okvirjih. Zdelo se je, da so oživelí celó temni ornamentí na tapetah.« (ZD VII, 67—78.) Psihične motnjave v junakovih občutjih v črtici *A jaz pojdem*, ko sedi v vaški krčmi, »podobni stari ženici v zelenopikasti obleki«, in se odpravlja v Koritovje, so podane s podobno tehniko: »Sedel sem in pil, zunaj pa je deževalo. Težke kaplje so potrkavale na okno in drsle po rosnem steklu, iz sivih sten je izstopila vlaga, svetilka se je zibala na stropu in zdelo se je, da bleđí in pojema. Mene se je lotevala

melanholija. (. . .) Ali mislite, da sem mogel spati tisto noč? Zdelo se mi je, da sem napravil nekaj nepoštenega, protinaravnega; neznana sila je razdrila hipoma vse moje sklepe.« (ZD VII, 76, 80.)

Še več tega je v osebno močno prečustvovani črtici *Mrtvi nočejo*. »Vse življenje so vzeli zase,« piše Cankar, »a meni niso pustili niti najmedlejšega žarka . . . 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 . . . Ob desetih zvečer sem se odpeljal iz Porečja. Noč je bila mrzla in krasna. Kakor ledeni kristali so se svetile zvezde na nebu, a luna je vzhajala, velika in rdeča, kakor bi bila vstala iz krvavega morja.« (ZD VII, 87.) A z domnevo v prispodobni opisuje Cankar tudi like. V *Čudni povesti* pravi o neznanki: »Njen obraz je bil bled. Ali to ni bila voščena, mrtvaška bledota. Zdelo se mi je, kakor da ugasuje za motno belo, žametno kožo nenaravna, skoro siva svetloba.« (ZD VII, 90.) Podobno je z Mrmoljo, ki se mu v hipu, ko spozna, da je izgubil prepričanje, zavrti v glavi. »Ko je stopil na ulico,« piše Cankar v črtici *O človeku, ki je izgubil prepričanje*, »se mu je zdelo, kakor da je izpostavljen z zvezanimi rokami vsakovrstnim nevarnostim. Prej je imel navado, da je pri vsaki stopinji krepko potrkal s petó ob tlak; zdaj si tega ni več upal.« (ZD VII, 16.) V mračni zgodbi *Julija* iz začetka leta 1898 je toliko variant domnevnega, da skoraj ni mogoče iztrgati iz celote posameznega zgleda. »Ali zdi se mi, da ni v vsem ničesar resničnega,« začena Cankar in obnavlja eno in isto občutje do konca: »Vitka, valovita postava se je kretala mirno in mehko, zdelo se je, da se neprestano nečesa boji in da vsled tega neče opozarjati nase. (. . .) Leno je držal njeno desnico v svoji in se igral z njenimi prsti. Izogibal se je njenih tihih pogledov, kakor da leži tam nekaj ostudnega in strašnega. Čutil je, kakó mu je prihajalo v žile tisto neprijetno, vznemirljivo čustvo, ki ga je ovladalo vselej ob njeni prisotnosti . . . Zdelo se mu je, da ga ostavlja polagoma vse, kar je njegovega, da izgublja svojo voljo in besede in misli. Kar je izgovoril, videlo se mu je nerodno in neumestno. (. . .) Kadar se je ozrl na njen profil, čutil je v prsih sveto gorkoto, kakor da gleda brezspolnega angela na oltarju, — belo oblečenega, z zlatimi žarki nad čelom. (. . .) O prihodu v mesto se mu je zazdelo vse tuje, skrivnostno in veličastno. Hodil je po širokih ulicah, med hrupom vozov in kričanjem ljudi, kakor bi sanjal o novem svetu, v katerega ne spada in se je samó slučajno izgubil vanj . . . zdelo se mu je, da jo vidi živo pred seboj, ne razblinjeno v tisoč bleščečih malenkosti, — krasno in popolno. Spominjal se je, da jo je videl nekjé še pred davnim časom, — in začutil je v tistem trenutku, da je iskal v svojih sentimentalnih urah le nje same, da ni hrepenel ves čas po ničemer drugem. (. . .) Govoril je z njo z monotonim, poltihim glasom, — o neznatnih stvaréh, ki se niti od daleč niso tikale razmerja, katero je zavladovalo med njima od prvega hipa. Kakor da pelje vsenaokrog lesketajoča se megla; nikjer jasnejšega mesta in trdnih oblik. (. . .) Podoben je bil človeku, ki hodi z razprostrtimi rokami in zatisnjenimi očmi za nečem neznanim: — vleče ga za sabo z nerazumljivo, zoprno silo. (. . .) O ti zavržena! O ti prokleta!« Zdelo se mu je, da se je odluščila trda skorja od njegovega telesa, samó v prsih mu je bilo težko in zoprno, kakor da je doživel pred davnim časom nekaj neizmerno ostudnega.« (ZD VII, 144—146, 148—149, 150, 153 do 154.)

Impresionistično pobarvana simbolistična metaforika čustvenega izvora, mestoma spremešana z novoromantičnimi primesmi, se pri Cankarju ustalí neposredno po izidu *Vinjet*, ko se njegova beseda očisti dekadencijskih usedlin, stilno uravnovesi in dokončno dozori na prelomu v naše stoletje. Takrat se v njem tudi dogradi njegov snovno-motivni svet, da ga kasneje — po zgodnji smrti obeh svojih prijateljev in sopotnikov slovenske moderne, Ketteja in Murna — samo še dopolnjuje in pogloblja. Prav tu, na tem ozkem mejnem časovnem prehodu v njegovo najpomembnejše razvojno razdobje, ko se idejno-stilna podoba njegovega duhovnega kozmosa do kraja izoblikuje, stoje kot znamenja prehojene poti in znanilci prihodnjih umetniških dejanj tri pripovedna besedila: že večkrat omenjena novela *Jesenske noči*, takrat na oko njegovo najbolj kaotično delo, a hkrati najbolj povezano z njegovo preteklostjo in prvimi zaleti v simbolizmu, zatem široko razpredena moderna pravljica *Kralj Malhus*, priostrena z močnimi idejnimi poudarki, in povest *Popótovanje Nikolaja Nikiča*, v kateri so prvič stopili na slovenska tla njegovi tragični junaki umetniki. Vse tri zgodbe so ne glede na različno motiviko zasnovane po impresionistično simbolistični zamisli, a vse tri se že trgajo iz dotedanjih drobnih, le narahlo nakazanih slik in rasejo v široko izdelane pripovedne organizme. Čeprav je Cankar v marsičem še vedno navezan na dikcijo *Vinjet*, pa jo na vseh koncih in krajih stopnjuje in dopolnjuje. In tudi modalnost se je tu bolj zapletla kot dotlej, hkrati pa je dobila nežnejšo, bolj prefinjeno obliko. Medtem ko je v *Jesenskih nočeh* zakrknila in se zaprla vase, pa je postala drugod pristrčnejša in še bolj liristično ubrana. Tako se je subjektivno doživljanje resničnosti še bolj razmahnilo, čeprav tudi poslej ni prestopilo vidnih, od zunaj zaznavnih pregrad in se izgubilo v brezzračnih daljavah.

Prispodobе v *Jesenskih nočeh* so na splošno bolestne in zbujaajo mestoma kar fantastične vtise. Ko Cankarjev junak doživlja v začetku tretjega poglavja moreče občutke, ki mu jih povzročajo jesenski dež, nadaljuje: »Zdi se mi, da je bilo že precej pozno po polnoči. Zaprl sem okno, spustil rulete ter zagrnil čipkaste gardine. Toda obstal sem sredi sobe ter poslušal pazno in natančno. Kaplje so padale na okno. Zazdelo se mi je hipoma, da gleda nekdo s spačenim, od dežja mokrim obrazom skozi razpoke v ruletah; z eno roko se opira na pomol, a drugo je dvignil, in v enakomernih presledkih trka s sključenim kazalcem na šipo. Tisti večer se je nenadno zasukalo moje življenje.« (ZD VIII, 10.) Privid, porojen iz notranje stiske, ki muči dušo razrvanega človeka, ko se podzavestno pripravlja na grozljivo dejanje, se pri kralju Malhusu sprevrže v lepe sanje, do vrha napolnjene z umišljeno srečo, ki dobe modalno obliko, sestavljeno iz skrčenih irealnih in potencialnih stavkov brez veznikov, ki jih dopolnjuje tudi futur iste narave, in to kot izrazit plod čustvenih in domišljjskih predstav. »Zaklical bi: ‚Milena!‘ ter se naslonil leno na blazinico divana,« beremo tu. »Luč bi svetila z lahno drhtečim, plavim plamenom, takó da bi se postelja in divan in vse pohištvo skoro izgubljalo v mraku. Zunaj bi se začutili tihi koraki, zastor bi odgrnilo dvojje belih rok in v sneženi halji, s svojim otroškim obrazom, s svojimi zlatimi laski bi prišla ona k njemu. Sedla bi poleg njega in mu dela roko krog vratu in položila glavo v njegovo naročje.« Nekaj vrst zatem pa nadaljuje: »To bo kraljestvo zase, — bogastvo celega naroda. Drevje vse zemlje bo šumelo v parku in park se bo raztegal od reke do reke s svojimi jezeri in gozdovi. Iz srede se bo dvigal grad od belega

marmorja in po zidovju se *bodo* vile rože iz suhega zlatá. Kdor *bo* stopil preko tega praga, mu *bodo* objeli dušo čudoviti vonji; srce mu *bo* zaspalo v sladkih sanjah in želel si ne *bo* ničesar več.« (ZD VIII, 225.)

Končali smo. Približali smo se meji, ki loči Cankarjevo zgodnje pripovedništvo od njegove dozorele, umetniško dognane proze naslednjih let, polne novih stilnih odtenkov in izvirnih oblikovnih zamisli, in se ob njej ustavili. Tu se raziskovalcu odpró nova obzorja, še zanimivejša od prejšnjih. Toda nič, kar smo doslej ugotovili, ni bilo zaman. Le zakaj neki, ko si brez dognanj, ki smo jih navedli, ne moremo prav razložiti ne pisateljevega razvoja ne vsega drugega, kar ga je usmerjalo in spodbujalo: od načelnih idejnih spoznanj do estetskih stilnih odločitev, še zlasti ne njegove impresionistično-simbolistične pripovedne govornice, ki se je po letu 1900 do kraja dogradila in izkristalizirala. Marsičesa se nismo niti dotaknili, a že to, kar je pred nami, dovolj nazorno potrjuje, kako zelo je bil Cankar umetniško rahločuten in kako si je neprestano prizadeval, da bi bil kar se da neposreden, živ in prirečljiv.

HRIBI SO OBRT

Tomaž Šalamun

Tomaž Šalamun (rojen 1941 v Zagrebu) je 1965 diplomiral na oddelku za umetnostno zgodovino filozofske fakultete v Ljubljani. Zdaj živi kot svoboden umetnik.

Že prvi Šalamunov pesniški nastop v *Perspektivah* 1963/64 je bil za slovenske razmere agresivno avantgarden in glede na svoj kontradiktoren odmev v javnosti tudi dovolj hrupen. Bilo je očito — in ves poznejši razvoj je to samo potrdil — da je s Šalamunom stopila v slovensko poezijo nova generacija, ki se je od vseh dotedanjih najdlje odtrgala od tradicije, kolikor jo sploh še občuti, saj jo s svojo pesniško dejavnostjo in zelo razvejano in številno publicistiko hote in programsko negira. Tako se Šalamuna držita že od vsega začetka sloves in teža utemeljitelja najnovejšega obdobja v slovenski sodobni poeziji, je nemara edini pesnik svoje generacije, ki si je že s svojim prvim nastopom izsilil priznanje kritike, za mnoge svoje vrstnike in še

