

CANKAROVI (BEČKI) PROSTORNI KONTRASTI

Ruski je semiotičar Lotman ustvrdio kako je »*zbivanje u tekstu – premještanje lika (personaža) preko granica semantičkog polja*« (Lotman 1970: 282), a kako su granice semantičkoga polja određene često prostornim granicama, i fabula se često gradi na prostornom premještanju likova. Posebno to vrijedi za fabule realističke proze u kojima se premještanje likova u prostoru vezuje za sustav socijalno-psiholoških motivacija, pa i prostor redovno nosi ovakva ili onakva socijalna obilježja, pri čemu se »semantička polja« ograničenih prostora nerijetko kontrastiraju, pa i na taj način sudjeluju kako u fabuli tako i u karakterizaciji likova. Navodimo ovdje paradigmatički primjer:

Balzakov roman *La Père Goriot opisima* gradskih prostora kao arhitektonskih ansambla (a to će postati značajkom realističke proze!) ne obiluje. Unutar prvog poglavlja imamo ipak **vedutu** KUĆE VAUQUER – tog utočišta temeljnih likova romana:

Smještena je na kraju ulice Neuve-Sainte-Geneviève, na mjestu gdje se spušta prema ulici Arbalète tako naglo i strmo da se konji tuda rijetko kad penju ili silaze. Ta okolnost čini još glušom tišinu koja vlada u tim ulicama natisnutim među Val-de-Graceom i Panthéonom, dvama spomenicima koji mijenjaju atmosferske prilike okoliša, ubacuju u danju svjetlost žute tonove i sve zamračuju ostrim sjenama svojih kupola. Tu su pločnici suhi, tu u jarcima nema ni blata ni vode, a duž zidova raste trava. Tu se i najbezbrizniji čovjek rastuži kao svi prolaznici, tandrk kola tu postaje događaj; kuće su tmurne, zidine podsjećaju na tamnice. (Balzac 1996: 4)

Odatle će Rastignac krenuti s osvajanjem **drugog** Praiza: počam od ulice Saint-Lazare s kućama »pretjerane raskoši, štukatura, stubišnih odmorišta od mramorna mozaika« (108), a roman će završiti **panoramom** Pariza s grobljanske uzvisine i Rastignacovim pogledom na »prostor između trgov Vendome i kupolom Invalida, tamo gdje je živio onaj otmjeni svijet u koji se želio probiti« (218).

Balzakovi su kontrastni prostori topografski obilježeni, prepoznatljivi, a njegovo oblikovanje prostora uzima u obzir sva čula, pa se ikonična kromatika vezuje za auditivni dojam, a naglašeni su i (neugodni) mirisi, pa će upravo »neopisivi vonj« zagrebačka romanistkinja smatrati bitnim za opis pansiona Vauquer (I. Šafranek u: Balzac: XVII). Citirani odlomak zaokružen je pak poredbom »tmurnih kuća« s »tamnicom«.

Poredbu cijelog jednog predgrađa s kaznionom naći ćemo kasnije u Cankara. Tako počinje Cankarova novela:

V te kraje ne posije nikoli nebeško sonce. Nad strehami se vije dim iz tovarn, in će greš po ulici, ti padajo saje na obraz. Hiše so visoke in dolgočasne; ljudje, ki ti prihajajo tod naproti, so slabo oblečeni, njih lica so udrta in oči gledajo nezadovoljno. To pusto predmestje se razteza daleč na okoli; pojdi proti izhodu ali zahodu, nikjer ni konca. Poznal sem človeka, ki je imel že sivo brado in sključen

hrbet, a še v svojem življenju ni prišel do kraja one nedogledne dolge ceste, ki vodi v svetlejši svet. To predmestje je velikanska kaznilnica; nobenega svobodnega človeka ni tukaj. (Cankar 1967–76: 9, 149)

Dakako, metafora »kaznion« u odnosu na zatvoreni, skučeni prostor nije samo balzakovska, pa smo njegovu realističku paradigmu naveli ne samo da bismo naglasili srodnost, nego i razlike. Naime, ekspozicija Cankarove novele *Mimi*, koja je prvi puta objavljena u **zagrebačkom** glasilu hrvatske (ali i slovenske!) moderne («Život» 2, 1900, 1),¹ značajna je po tome što predstavlja polazište na **pripovjedačevu** putu kroz gradske prostore – putu koji upravo na prijelazu iz jednog »semantičnog polja« u drugo vodi u katastrofu: put djevojke iz predgrađa u **umjetničku** »raskoš« gradskoga središta inverzivan je, naime, Rastignacovu pohodu u **drugi** Pariz. Cankar stoga vodi novelu, mijenjajući prostore, ali s time što je početni prostor do te mjere obilježen, da nam njegov »opis« na kraju nije ni potreban: samo presjecanje prostora postalo je kobnim! Pri tome valja odmah upozoriti: početni fragment u Cankara ne poznaje ni boja, ni zvukova ni vonja, nema ni arhitekture; pozornost je posvećena anonimnim ljudima, komentaru subjekta pripovijedanja u kojemu se odjednom otmilje primjedba kako i iz ovog skučenoga u sivulu prostora ipak vodi »nedogledno« duga cesta »v svetlejši svet«.

Taj se »**svetlejši svet**« uskoro pojavio. Znamo: pripovjedač **izvodi** djevojčicu u operu. Sam je izlazak već doživljaj istog, ali u biti drugog prostora:

Zunaj je bil zrak poln toplega južnega vetra; sredi enakomernih, pustih ulic, med sivimi hišami, v prahu, ki se je dvigal ter padal na oči in na ustnice, je dihala vendar nekaj mehkega in veselega – lahek dih od juga, od zelenih planjav in šumečih gozdov. Mračilo se je in zahodna polovica neba se je že svetila v sanjavi svetlobi; beli oblaki so hiteli od izhoda proti zahodu. (151)

Prostor je još uvijek isti, »jednolik«, »prazan« i »siv«, ali je njegovo »semantičko polje« već drugačije: označena je kakvoća, kromatska i čujna, **drugog prostora** – prostora prirode što ga u **grad** donosi vjetar. Postupak znamo: u hrvatskoj književnosti imamo ga u vedutama Vojnovičeve »bečke idile« (*Rose Mary*, 1884) u kojima se naglašeno urbani prostori vezuju s izvangradskim proljetnim prirodnim prostorima, s tom razlikom što se reprezentativni gradski prostori ne vrednuju negativno (usp. Flaker 1995: 81–84). Ono što u citiranom Cankarovu odlomku osobito pada u oči karakterizacija je nebeskog prostora: sintagma »**svetila v sanjavi svetlobi**« eufonično je organizirana, ikoničnosti se atribuiraju ljudska kakvoća, pri čemu dobiva izrazito **simboličnu vrijednost nadprostora**, a »**svetlejši svet**« iz prvog fragmenta povlači svoju nadstvarnosnu realizaciju.

Međutim, odmah iza toga slijedi ulazak u središte grada, a čitatelju se nudi izravni **kontrast** početnom prostoru sivog predgrađa:

¹ U časopisima hrvatske moderne Cankar je, na slovenskom jeziku, objavio slijedeće tekstove: Ti si sam kriv! Načrt za novelo, *Mladost* (1898), 5, 209–213; Odložene suknje, *Život* I (1900), 1, 20–21; Ob zori, *Život* III (1901) 1, 20–21; Mimi, *Život* II (1900) 1, 5–8.

Kolikor bliže sva prihajala notranjemu mestu, tem živejše je bilo po ulicah, in ljudje, ki sva jih srečevala, so bili elegantnejše oblečeni. Pred velikimi, bogatimi izložbami so gorele električne svetilke /.../

Cesta se je razširila: vsenavzkriž so hiteli elegantni vozovi; zvonili so zvončki cestne železnice, vmes so žvižgale piščalke kondukterjev. Na obeh straneh ceste so gorele plinove svetilke, istotake svetilke kakor v premetstvu; ali ta luč je bila popolnoma drugačna, svetla in vesela; zasijala je v obraz in obraz se je nasmehnil... (151)

Ponovo je pripovjedača privuklo **svjetlo**, ali je ono sada umjetno, električno ili plinsko: nije nadstvarnosno, premda znade izvabiti – smiješak. Velegradska vreva nije označena toliko kretanjem, koliko suglasničkim zvučnim onomatopejskim nizom (zv-zv-čk-ž-l-z-žv-žg-šč) koji kao da prethodi avangardnoj poetici, ali u biti svojom kakofonijom oponira eufoničnoj organizaciji nadprostora u odlomku kretanja **iz** predgrađa.

Slijedi doživljaj opere i čitatelj je spreman da poslije doživljaja **umjetnosti** stupi na novo semantičko polje – koje je zapravo i naslovljeno kao »polje življenja«. Prostor je sada otvoren, zaista »nedogledan«, ali on ne pripada više opservaciji pripovjedačevoj. Riječ je o **imaginarnom, nadstvarnom prostoru** koji je pripisan maloljetnoj djevojčici, ali je predočen u trećem licu: pripovjedač kao da se poistovjećuje s djevojčinom **vizijom**:

Kakor prej in kakor na večne čase je pisano cvetje vsenaokoli, neskončno nebo se širi od obzorja do obzorja... in to vse je njeno po milosti božji. Ona razprostira roke in troši bogatstvo po vsej zemlji. V beli obleki in z deviško spletenimi lasmi hodi čez polja in travnike, skozi vasi in mesta. Pred njo žalost, za njo sreča. Kamor pogleda, tja zasije sonce, kamor stopi, vzklije roža... Njen grad stoji ob morju. Morje je tako veliko, da se ne vidi kraja nikjer – kamor se ozreš, samo srebrno morje. V gradu na stopnicah in na koridorjih rastejo čudovite rože z bujnimi, rdečimi cvetovi; po tleh so razstrte preproge, mehke kakor zelen mah. (154)

I sada može uslijediti katastrofa: izvršen je pomak u vremenu, zbivanje je prenijeto na »drugo jutro«, a pripovjedač je ponovo svjedok zbivanja. Krug se zatvorio i vratio se gradski okoliš s početka novele. Ali je sada viđenje pripisano djevojčici suženo, veduta je prozorska (sjetimo se prozorske mletačke vedute prije In-sarovljeve **smrti** u romanu *Nakakune* Ivana Turgenjeva!). Nema više »nedogledne dolge ceste« jer nema više ni izlaza koji je bio ipak iluzoran. Odlomak se gradi sada na izrazitom kontrastu s vizijom koju je nadahnula (kazališna) umjetnost, zapravo motivski označena – bio je to Gounodov *Faust!* Završni prostorni fragment govori o posvemašnoj bezizlaznosti iz predgradskog prostora. Ona se u kratkom epilogu razrješava – smrću – »mesec dni pozneje«. Smrću djevojčice novela se samo poentira, pa tako potvrđuje zakone književne vrste i odmiče ovaj tekst od Cankarovih nefabularnih »crtica«. Prostorni je ipak fragment pravi završetak novele:

Od tedaj je bil njen pogled čisto drugačen; stopila je časih k oknu, in videl sem, kako so se ji razširile in zasolzile oči... Nebo je bilo tukaj sivo in nizko, zamazane in zakajene od dima iz tovarn, hiše so bile temne in dolgočasne, ulice puste, in ljudje, ki so hodili tod, so imeli sestradane obraze in zakrpane obleke. Rož ni bilo nikjer in

nikjer svetlobe; kadar je sijalo sonce, je samevalo samo na najvišjih strehah par plašnih žarkov (155).

Djevojčica je zapravo vidjela ono o čemu nas je pripovjedač emocionalno angažirano izvjestio na samom početku novele. Ona je tek sada spoznala **kontrast** triju prostora: vlastitog, prigradskog; »elegantnog« (atribut se ponavljao!) gradskoga središta, a naposljetku i vlastite iluzorne vizije. Njezin je pogled sada bio »čisto drugačen«, a u tom je pogledu zanijekana i iluzija. Pa ipak... izvješćuje čitatelja o »pogledu« djevojčice pripovjedač. A Cankar je uvijek sklon pogledu **uvis**, pa nimalo slučajno za čas napušta trenutak **njezina** pogleda i generalizira: kada bi sjalo sunce, ipak je **najviše** krovove znalo osvijetliti svojim zrakama!

Motiv katastrofičnoga prekoračenja **zadanoga** prostora nije ni u Cankara nov. U ruskoj ga književnosti poznajemo iz alegorijske novele Vsevoloda Garšina *Attalea princeps* u kojoj palma, presađena iz drugog prostora u zatvoreni prostor staklenika čezne za otvorenim prostorom slobode, probija staklo i – doživljuje **smrt!** Dakako, Cankarova inačica motiva tragičnoga izlaska iz zadanoga prostora naglašeno je socijalno obilježena. Predgrađe je okuženo industrijom, a prostori o kojima je riječ redovno se karakteriziraju i ljudskim spodobama koje nisu samo štafažnoga značenja; štoviše unutar vedute »notranjega mesta« pojava starca u zimskom kaputu »z ovratnikom od kožuhovine« i s otromboljenom donjom usnom (»bila je debela in sli-nasta«, 151) remeti opći ugođaj »elegancije« i gotovo karikaturalno podvlači drugačiji klasni značaj velegradskog »notranjega mesta«. Uostalom, upravo nas sintagma »unutarnjega grada« vodi prema relevantnom za novelu pitanju identifikacije grada o kojemu je riječ. Naime, znamo da je riječ o Beču, ali momenata identifikacije u tekstu jedva ima. Dioba grada na siromašno predgrađe i bogato središte za to je vrijeme još vrijedila; opere imaju i drugi gradovi, pa je upravo pojam »unutarnjeg grada« jedini koji upućuje na Beč kao mjesto zbivanja: taj grad s **Ringom** koji odvaja vanjske **Bezirke** od »unutarnjega grada« (**Innenstadt**), modeliran, doduše, na priliku Hausmannova Pariza, jedan je od rijetkih europskih velegradova tako podvojene kružne izgradnje. Drugih značajki grada na Dunavu u tom tekstu nema, a malo ih ima i u ostalim »bečkim« proznim tekstovima Cankarovim. Svjedoče o tome i njemački prijevodi »bečke proze« Cankarove (Cankar 1994) u kojima se grad Beč jedva spominje, a i suvremena istraživačica njegovih djela upravo s obzirom na nazočnost Beča u njima, mora ustvrditi kako često samo autorova biografija upućuje na to da je u tekstovima riječ o Beču, što vrijedi posebno za rane kratke prozne tekstove u kojima se »ime grada gotovo nikada ne spominje« (Claricini 1996: 409). Pa ipak, jedan od tih kratkih tekstova nosi čak i naslov *Dunaj poleti*, a objavljen je iste godine kad i *Mimi*. Tekst ovaj puta počinje turpistični opis »pijanoga filistra« s neposrednim zaključkom:

To je danas Dunaj.

Zatim pak slijede dvije vedute i to u naglašeno kontrastnom slijedu. Prva je jutarnja i posve odgovara prikazu predgrađa u *Mimi*, druga je pak večernja, naoko »vesela« s tisućama osvijetljenih prozora i tisućama vrata koja se otvaraju i iz njih izlaze ljudi

v parfimiranih toaletah, v pisanih telovnikih, pisanih kravatah, pisanih bluzah.

Ovaj dojmpljivi prizor nije, doduše, lokaliziran, ali je jasno da nije više riječ o tmurnom predgrađu, a šarenilu prizora **autorski pripovjedač** ipak ne ostaje dužan: popraćuje uličnu večernju vedutu komentarom o »pohotnosti in pregrešnosti« prikaza (Cankar 9, 267). Slijedi Cankarova refleksija koja taj tekst odvaja od njegove novelistike toga doba: *Mimi* jest punokrvena novela, dok *Dunaj poleti* to nije! *Mimi* se vezuje za visoku umjetnost u operi, *Dunaj poleti* za trivijalnu erotiku predstave koja izaziva požudu u »velikanski živali« dviju stotina gledatelja! Spominje se čak i naslov komada i ime glumišta nižeg ranga (»Benetke« – **Venedig**). Na području smo nefikcionalnog teksta.

Ako je pak riječ o noveli *Mimi*, orijentacija na fikciju očita je od početka: pripovjedač jamačno nije autorski pripovjedač, on je zapravo sukrivac djevojčine pre-rane smrti s **prozora** zgrade u sumornom predgrađu, a fikcionalnost potvrđuje i »uživljavanje« u dječju maštu do te mjere neuvjerljivosti da je umjetnikovo autorstvo ovdje nedvojbeno!

Nismo, međutim, slučajno započeli razgovor o *Mimi* citatom iz Balzaka. Intencije Cankarove jesu, naime, još uvijek realističke, njima su u biti podređeni ljudski likovi, gdjekad groteskni, ali izrazito socijano motivirani, njima je podređena i temeljna opozicija: predgrađe (radničko, industrijsko!) – središte grada (svijet bogatih), ali ne zaboravimo – Cankarov velegrad **nije Beč**, čak ni u toj mjeri u kojoj će postati hrvatskom bečkom đaku Milutinu Cihlaru-Nehajevu u pripovijesti značajna naslova – *Veliki grad*, napisanoj samo godinu dana poslije objave Cankarove *Mimi* – tekstu koji već anticipira ekspresionističko modeliranje velegrada, ali sadrži i cijeli niz vrlo konkretnih bečkih realija. Cankarov tekst posvećen je prostorima **velikog grada** uopće i već po tome nadilazi realističku matricu novele, kako ju je shvaćao Zdravec (1970: 203). Upravo zato što zapostavlja konkretnu bečku realnost, može se okrenuti spram nadprostora nebesa, ali i onoga prema kojemu »**hrep-peni**« dječja uobrazilja očarana **umjetnošću**. Pa i to što je uzvišena umjetnost ujedno i **kobna** (*Mimi* ne gine uslijed socijalnih suprotnosti gradskog prostora nego uslijed suprotnosti stvarnog i nadstvarnog prostora što ga stvara umjetnost!) – pripada, dakako, modernom shvaćanju umjetnosti. Tako i ovaj Cankarov tekst možda upravo nezahtjevnošću kako intencije tako i izvedbe, na najbolji način, ne toliko iskazima koliko cjelokupnom strukturom, posebno prostornog oblikovanja i kontrastiranja, potvrđuje Zdravčevo svrstavanje Cankarova djela u **kontekst** europskog simbolizma (usp. Zdravec 1983: 15–19).

LITERATURA

- BALZAC, H. de, 1996: *Čiča Goriot*. Prev. I. Čaberica, predgovor I. Šafranek. Zagreb: Sysprint.
- CANKAR, I., 1967–76: *Zbrano delo*. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS.
- – 1994: *Vor dem Ziel, literarische Skizzen aus Wien*. Prev. E. Köstler. Celovec: Drava.
- – 1995: *Pavličeks Krone*. Prev. E. Köstler, Celovec: Drava.
- CLARICINI, M. V., 1996: Cankars Wien – ein Ausschnitt der Stadt. *Wien als Magnet?* Ur. G. Marinelli-König, N. Pavlova. Wien: ÖAdW, 393–436.

- FLAKER, A., 1995: *Riječ, slika, grad*. Zagreb: HAZU. (Tekst o Beču u hrvatskoj književnosti na njemačkom jeziku u *Wien als Magnet*).
- LOTMAN, Ju. M., 1970: *Struktura hudožestvennoga teksta*. Moskva: »Iskusstvo«.
- ZADRAVEC, F., 1970: *Nova romantika in mejni obliki realizma. Zgodovina slovenskega slovstva*. Maribor: Obzorja.
- 1983: *Nekatere posebnosti slovenskega simbolizma. Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi I*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

POVZETEK

Cankarjeva novela *Mimi* je grajena na prostorskih nasprotjih velemesta, označenih v nizu vedut, in predstavljajo različna »pomenska polja«. Njihova prekoračitev vodi protagonistko novele v smrt, pri čemer je pomemben imaginarni nadprostor, sugeriran z umetniškimi doživetjem opere; niti najmanj slučajno pa se uvajajo motivi *Fausta*. Čeprav je grajena na modelu realistične novele in socialnega kontrastiranja, avtorjevo neomenjanje velemestnih prostorov (Dunaj) in drugih toponimov, pa tudi strukturiranje posameznih prostorov z izpostavljenim pogledom v višino, proti nadprostoru, sugerira uvrščanje novele v kontekst simbolizma.