

KNJIŽEVNOST SLOVENSKE MODERNE V EVROPSKEM KONTEKSTU

Referat primerja slovensko književnost ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja z evropskimi književnostmi. Primerjanje je osredotočeno predvsem na uvajanje novih slogovnih smeri v slovensko književnost in ker avtor priznava soodvisnost slogov in literarnih zvrsti, obravnava razvoj novih slogov v okviru posameznih zvrsti: poezije, pripovedne proze in dramatike. S tem presega poenostavljeno kontaktološko primerjanje in se usmerja k tipološki metodi. Znotraj takega razpravljanja ga ne zanimajo toliko enostranski vplivi in posnemanja kot vsestranska komunikacija slovenskih literarnih del z evropskimi.

The paper compares Slovene literature from the end of the 19th and the beginning of the 20th c. with European literatures. The comparison concentrates primarily on the introduction of new styles into Slovene literature. Since the author recognizes the interdependence of styles and literary genres, he treats the development of new styles in the framework of individual genres: poetry, prose and drama. This way he overcomes the simplistic contactological method, being oriented rather towards the typological method. In the framework of this discussion the author is not interested in one-sided influences and imitations as much as in universal communication between Slovene and European literary works.

Slovensko književnost ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja označujemo s pojmom »moderna«. Pojmu bi težko našli ustrezno zamenjavo, saj gre v slovenski književnosti fin de siècle za več umetniških smeri, za slogovni pluralizem, ki ima skupno izhodišče predvsem v novem razmerju do tradicije. In prav to enotnost v različnosti ustrezno izraža časovna oznaka »moderna«. Vendar je treba razmerje do preteklosti ob prelomu stoletja opredeliti previdno, saj so npr. avstrijski in nemški pisci manifestov in programskih sestavkov, med njimi zlasti Friedrich Michael Fels, Leo Berg, Michael Georg Conrad in Samuel Lublinski, spočetka uporabljali pojem moderna tudi za naturalizem.¹ Po vsem tem ni čudno, če se je slovenski naturalist Fran Govekar v prvih letih pisateljavanja uvrščal med novostrujarje ali moderniste.² Še bolj zapletena se nam pokaže moderna, če vemo, da realizem, njen predhodnik v slovenski književnosti, ni izkoristil vseh sporočilnih možnosti in izrazil vseh estetskih oblik, da sploh ne govorimo o nerazvitosti slovenske naturalistične proze, ki je bila še neprimerno večja. Slovenska književnost pred moderno torej ni izvršila globlje umetniške analize naše družbe, ni razčlenila socialne zavesti slovenskega človeka, ni razkrila ali poskušala razkriti njegove psihofizične narave v smislu pozitivističnega determinizma. Naša družba v drugi polovici 19. stol. očitno še ni bila tako razslojena in idejna diferenciacija v njej ne tako izrazita, da bi delovala kot nujen, neodločljiv izziv umetnosti. Šele ob koncu 19. in začetku 20. stoletja so slovensko politično resničnost zaznamovala globlja ideološka nasprotja in socialne razlike. Nastale so razmere, v katerih se umetnost ni mogla več umikati socialnemu življenju naroda. Zahteva po obravnavanju družbenopolitične in socialne tematike, značilna za književnost evropskega realizma in naturalizma, se je zato pojavila pri nas šele v obdobju moderne.

¹ Gotthart WUNBERG, *Die Literarische Moderne* (Frankfurt, 1971), 75–76, 79, 100, 235.

² Prim. Marja BORŠNIK, O slovenski »moderni«, *Slavistična revija* XVI (1968), 262.

In kar je bilo v literaturah večjih narodov že preseženo, se je v slovenski književnosti na prelomu stoletja pokazalo kot aktualno, razmeram ustrezno dogajanje.

Tako se je prenesla v čas naše moderne poglavitna funkcija realistične književnosti, ki jo je evropska moderna v programskih dokumentih in literarni praksi radikalno zavračala. Hermann Bahr, po katerem smo Slovenci prevzeli izraz moderna³ (prvi ga je uporabil leta 1886 Eugen Wolff),⁴ je npr. zanosno napovedoval konec starega sveta in rojstvo novega, od tradicije osvobojenega človeštva. Velika, pogosto tudi prijazna preteklost pa je po njegovem zaslužila samo še pogrebni govor, kajti tradicija pomeni prekletstvo, sodobnost je tista, ki prinaša človeku odrešenje. Samo brez starih nauk, brez stare vere, brez znanosti očetov je mogoče ustvariti novo umetnost, ki bo za človeštvo postala nova religija.⁵ Tako je pisal Hermann Bahr, protejska osebnost avstrijske moderne, kritik in pisatelj, ki sta ga Cankar in Župančič poznala, morda tudi Murn, manj verjetno Kette. Zastavlja se torej vprašanje, kako se je na Slovenskem uresničila težnja po radikalnem prelomu s tradicijo, če pomislimo, da se ta tradicija pri nas ni razvila do take mere, da bi sama izzivala k preseganju, morda celo k samozanikanju? Kako so se ob slogovni nerazvitosti slovenske realistične tradicije, ki je posledica nerazvite družbene zavesti, in ob podaljšanju te tradicije v 20. stol. uveljavile pri nas nove literarne smeri?

Znano je, da filozofske in svetovnonazorske razvojne tendence, različni literarni slogi, ki sestavljajo pojav moderne, v slovenski prostor niso vdirali postopoma, v takem zaporedju, kot so nastajali v zahodnoevropskih književnostih, zlasti v francoski, temveč so se pojavili istočasno,⁶ povezani med seboj v enotno dogajanje. Podoben je bil pred tem položaj v nemški in avstrijski literaturi,⁷ v kateri so se Cankar in drugi predstavniki našega mladega rodu prvič seznanili z literaturo moderne. Diahronija v nastajanju novih umetniških smeri se je tako razvila v sinhronično širjenje teh smeri po Evropi. V medsebojnem prepletanju slogov zato ni lahko razmejiti naturalistične umetnosti od impresionizma, dekadence od simbolizma, simbolizma od ekspresionizma, zlasti če se pojavlja več različnih ustvarjalnih postopkov v delu istega pisatelja ali celo v istem literarnem delu.

Dekadence kot posebna mišljenjska usmeritev oziroma posebno razmerje do življenja, ne kot umetniški slog, čeprav se je v Franciji imela tudi za posebno šolo,⁸ je v slovenski literaturi zapustila redke, vendar opazne sledove, največ pri Cankarju, manj pri Župančiču in Murnu. Edino Kette ji ni podlegel, tako globoko je njegova poezija temeljila v romantičnem izročilu, zlasti v Prešernu. Kettejeva poezija seveda ni preprosta obnovitev romantike, temveč se nam pokaže kot njeno nadaljevanje, v marsičem kot stopnjevanje romantične subjektivnosti in njena radikalizacija. V tem

³ Die Moderne, *Moderne Dichtung, Monatsschrift für Literatur und Kritik*, zv. 1, št. 1, sešitek 1 (1. januar 1890), 13–15.

⁴ *Die Berliner Moderne 1885–1914* (Stuttgart, 1987), 13, 1620 in *Die Wiener Moderne*, prav tam, 1984, 30.

⁵ Die Moderne, 1890, Gotthart WUNBERG, *Die Literarische Moderne*, 1971, 52–55.

⁶ Anton OCVIRK, Slovenska moderna in evropski naturalizem, 1955 (*Literarna umetnina med zgodovino in teorijo* 1, 1978, 515–518); Dušan PIRJEVEC, *Ivan Cankar in evropska literatura* (Ljubljana, 1964), 168.

⁷ Dušan PIRJEVEC, *Ivan Cankar in evropska literatura*, 168.

⁸ Prav tam, 158.

pogledu bi Kettejevo poezijo lahko označili za novoromantično, če pojem nove romantike ne bi bil v literarnozgodovinski praksi tako nenatančen, da bi nekaterim pomenil impresionizem, drugim simbolizem, tretjim dekadenco in simbolizem hkrati.⁹ Kettejeva poezija je tudi sicer nasprotna dekadenci, saj se je dekadenca nepomirljivo spopadala z meščansko družbo in je zavračala njen način življenja, v zadnji skrajnosti življenje samo. Nasprotno pa Kette ni bil v načelni opoziciji do meščanske družbe in v njegovi poeziji ne najdemo motivov odtujenosti, ki bi izhajali iz socialnega, idejnega ali osebnega doživljajskega izkustva. Tudi na tej ravni je bila Ketteju dekadenca tuja, ne glede na to, da se nikoli ni istovetil z meščansko miselnostjo družbe.

Pač pa se je dekadenca kazala pri Cankarju, deloma tudi pri Župančiču in Murnu, z drugačne, precej bistvene plati. Pri Cankarju zasledimo v *Erotiki* in *Vinjetah* (1899) ter drugih zgodnjih pripovednih delih izraziti subjektivizem, povezan z etičnim relativizmom, celo imoralizmom, predvsem pa s senzualizmom kot temeljnim načelom življenja. Med take pojavne oblike človeške eksistence sodijo brezželje, naveličanost, skrajna ravnodušnost, gnus do življenja, duševna razrvanost, prefinjena, v bolezen stopnjevana, nenadzorovana čutna razdražljivost, »romantika živcev« ali »nervozna romantika«, kot bi dejal Hermann Bahr.¹⁰ Podobno je pri Župančiču, pri katerem se lirski subjekt povezuje z religioznimi motivi in religioznimi izraznimi sredstvi. Ljubezensko čutnost združuje pesnik s krščanskim odpovedovanjem telesnosti in njenim zanikanjem. Prav erotično-religiozna protislovnost doživljanja razkriva Župančičevo zvezo z evropsko dekadenco v zgodnjem obdobju njegovega pesniškega ustvarjanja. Seveda se je Župančič kmalu uprl dekadencnemu občutju življenja, pa tudi Cankar, čigar zanikanje dekadence ima še posebne razsežnosti, ki so poučne za razumevanje moderne evropske literature in njene recepcije pri Slovencih. Cankar se je približno takrat kot Župančič in Murn začel odmikati od dekadencnega subjektivizma in senzualizma, dokončno pa je zavrnil dekadenco leta 1900, ko je priznal, da ga je narcisoidno, esteticistično razmerje do življenja močno utrudilo.¹¹ Invazija socialnih motivov v njegovo pripovedništvo in dramatiko okrog leta 1900 je namreč pomenila začetek daljšega obdobja pisateljeve družbeno angažirane literature, v katero se dekadenca ni mogla vključiti, saj njen odpor do meščanske družbe ni izhajal iz utemeljenih idejnih pogledov na svet. Nasprotno se je Cankar v tem času opredelil za načelno kritiko meščanske stvarnosti, navdušil se je za tendenčno umetnost Gogolja in Tolstoja, za njune socialne, politične in filozofske ideje.¹² Socialna, družbeno reformatorska vloga umetnosti, ki se v slovenskem realizmu ni sprostila in se je

⁹ Ogladati si velja samo nekaj primerov. Miroslav ŠICEL piše: »impresionizam ili neoromantizam«, »simbolistička ili neoromantičarska stilaska obilježja« (*Povijest hrvatske književnosti*, knjiga 5, Zagreb, 1978, 9, 13). Joža MAHNIČ: »simbolizem oziroma nova romantika« (*Zgodovina slovenskega slovstva* 5, Ljubljana, 1964, 18). Dušan PIRJEVEC: »v območje nove romantike, se pravi v območje dekadence in simbolizma« (*Ivan Cankar in evropska literatura*, 35). Janko KOS: »nova romantika v obeh oblikah, kot dekadenca in simbolizem« (*Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana, 1979, 269).

¹⁰ Dušan PIRJEVEC, *Ivan Cankar in evropska literatura*, 44, 161.

¹¹ Zofki Kvedrovi 8. maja 1900 (*Zbrano delo* 28, 1972, 136).

¹² Prav tam.

razmahnila šele v obdobju moderne, predvsem pri Ivanu Cankarju, je tako zavirala in zavrla dekadenco občutje življenja. Hote ali nehotje je posegla v našo moderno tako, da je krepila njeno nacionalno in socialno-zgodovinsko naravnost, ta pa se je vezala predvsem z realističnim slogom umetnosti.

Hkrati z dekadenco se je v umetnosti moderne začel uvajati impresionizem, poseben ustvarjalni postopek ob koncu 19. stol., ki je izšel iz skrajnega realizma oziroma naturalizma, po njem prevzel materialistično pojmovanje sveta, ki pa ga je opustil, brž ko se je približal dekadenci in simbolizmu. Tako se nam impresionistična umetnost odkriva kot vmesna stopnja v razvoju tega obdobja. Po eni strani se navezuje na naturalizem, pomeni celo njegovo nadaljevanje, kolikor zagovarja načelo mimetičnosti in izraža čutno izkustvo človeka, oddaljuje pa se od naturalizma, ko obnavlja subjektivno gledanje na pojave, ko izbor čutnih vtisov in njihovo estetsko predstavitev utemljuje v individualnem odnosu do resničnosti. V luči takega nasprotja je impresionizem razumela avstrijska moderna, ki je impresionizem označevala za subjektivni notranji naturalizem, tako ambivalentna se je npr. zdela ta smer Hermannu Bahru.¹³ Razvoj tehnike ob koncu 19. stol. je tudi povzročil, da je umetnika zaposlovala begotnost in hitra minljivost dogajanja. Pojmovanje življenja je postajalo vse bolj pojmovanje časa to filozofijo trenutka, to neponovljivost pojavov je v evropsko umetnost prinesel impresionizem.¹⁴ Spričo čutnega razmerja do življenjske dinamike je postala umetnikova zavest fleksibilna, manj trdna, pogosto negotova. Spremlja jo občutek osamljenosti ali odtujitve, kajti umetnik se umika iz meščanske družbe, bodisi da ga motijo njene socialne razlike in napetosti, življenjska enoličnost, filistrstvo ali druge nelagodnosti. Čutno, hedonistično doživljanje realnosti je po vsem tem samo zunanji izraz brez odnosnega stanja med ljudmi, izraz prekinjene komunikacije kot temeljne izkušnje osamljenega človeka v odtujenem svetu.

V slovenski poeziji je impresionizem izzval razmeroma skromen odmev pri Župančiču. V *Čaši opojnosti* (1899) pesnik sicer označuje svoje zgodnje pesmi kot »hčerke trenutka«, vendar je samo za nekatere izmed njih v resnici značilna poetika impresionistične umetnosti. Redko se namreč lirik ustavi ob hipnih, begotnih vtisih iz zunanjega sveta in jih obdrži v središču estetskega doživetja ali izraža čustveno razpoloženskost, ki prav tako sodi v sklop impresionistične estetike. Bližji je bil impresionizem Cankarju, ki je v *Erotiki*, zlasti v *Dunajskih večerih*, najmodernejšem ciklu te zbirke, ljubezensko čustvo prenesel v območje drzne, skoraj programske poudarjene čutnosti in pesniški jezik razvezal v sproščeno, asociativno lirsko govorico. Najbolj impresionistična v naši moderni pa je lirika Josipa Murna, čeprav je tudi v njej močno prisotno izročilo romantičnega in postromantičnega pesništva. Številne Murnove pesmi o naravi imajo še tradicionalno obliko, realni pojavi so predstavljeni kot racionalno trdna prispodoba in alegorija. Tudi tam, kjer se lirski subjekt že osredotoči na zunanje pojave, kjer se izraža s čutnimi vtisi in predstavami, je stik z naravo omejen na prispodabljanje ali antitezo. Samo pri manj številnih pesmih Murn preseže tradicionalno doživljanje resničnosti. Čutni vtisi iz narave in kmečkega podeželja,

¹³ Hermann BAHR, Die Überwindung des Naturalismus 1891, Zur Überwindung des Naturalismus (Stuttgart–Berlin, 1968), 84.

¹⁴ Arnold HAUSER, Socialna zgodovina umetnosti in literature II (Ljubljana, 1962), 369–378.

izjemoma iz mestnega okolja, so tukaj pomaknjeni v ospredje, empirično izkustvo postane predmet in cilj lirskega medija.¹⁵ V zunajumetnostnem kontekstu seveda tudi te pesmi niso brez zveze z bivanjskim izkustvom avtorja, saj njegov beg v naravo kaže, da pesnik ne najde več enotnosti s svetom, da izgublja zvezo z njim, v skrajnih primerih celo s samim seboj. Tako je od pesnikov naše moderne samo Murn razvil impresionistični ustvarjalni postopek do precejšnje razvidnosti, čeprav tudi njegova lirika v navzkrižju literarnih smeri ob koncu 19. stol. ni osvobodena slogovne hibridnosti.

Danes veljavne opredelitve impresionizma se v največji meri opirajo na liriko, na najbolj subjektivno literarno zvrst. Zato je razumljivo, da tudi med predstavniki impresionizma v književnosti najbolj pogosto srečamo pesnike, npr. Detleva von Liliencrona, Richarda Dehmela in zgodnjega Rainerja Mario Rilkeja. Mnogo bolj skope so informacije o impresionističnih pisateljih. Stroka v tej zvezi največkrat imenuje brata Edmonda in Julesa Goncourta iz francoske ter D. von Liliencrona in Arthurja Schnitzlerja iz nemške oziroma avstrijske književnosti. Zastavlja se vprašanje, kako se impresionistične slogovne posebnosti kažejo v Cankarjevi prozi, v njegovih romanih, ki so vsi razen enega nastali v pisateljevem dunajskem obdobju. Vprašanje je tembolj utemeljeno, če vemo, da evropski impresionizem ravno v pripovedni umetnosti ni vidneje uveljavil svojih slogovnih značilnosti.

Predvsem odkriva primerjalna literarna veda v Cankarjevi kratki in novelistični prozi povezave z ruskim psihološkim in etičnim realizmom (Nikolaj V. Gogolj, Fjodor M. Dostojevski, Lev N. Tolstoj), izjemoma z moderno nemško in avstrijsko književnostjo (Friedrich Nietzsche, Peter Altenberg).¹⁶ V Cankarjevi zgodnji, večidel kratki prozi pa najdemo tudi impresionistično pripovedno tehniko. V teh črticah prevladuje krhko lirsko vzdušje, čustveno razpoloženje ob vtisih iz mestnega sveta in pokrajine. Pripovedovalčeva pozornost hitro menjava svojo optiko, prehaja iz ene ravnine v drugo, od druge v tretjo in naslednjo, pripovedovalni postopek torej, ki se odvija brez jasnih prehodov in razmejitev. Motivne sestavine niso postavljene v logično zaporedje in učinkujejo kot mozaične podobe. Tok pripovedovanja je večkrat prekinjen, pripovedovalec se trga iz njega in nemirno posega k vzporednim ali obrobim motivom. Asociativno bogata domišljija si podreja zgodbo, ki ne more razviti epskih razsežnosti in razpada v mozaik trenutnih stanj.¹⁷ Tudi v obsežnejših besedilih, v novelah in povestih, je fabula razbita na posamezne, med seboj ohlapno povezane dele. Številne zastranitve vodijo pripovedovalca k notranjim monologom in spominjanju ali domišljijškemu predstavljanju, tako da daje osrednja téma vtis nestrnjene, neorganizirane pripovedi.¹⁸

Prvo večje Cankarjevo delo, ki po tehniki pripovedovanja spominja na impresionizem, je roman *Hiša Marije Pomočnice* (1904). V njem se pripovedovalec spretno giblje od motiva do motiva, od osebe do osebe. Rezultat takega načina pripovedovanja je raznorodna fiktivna resničnost, splet situacij, ki se po vsebini in času dogajanja

¹⁵ France BERNIK, *Impresionizem v slovenski liriki, XVI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture* (Ljubljana, 1980), 100–105.

¹⁶ Janko KOS, *Primerjalna zgodovina slovenske literature* (Ljubljana, 1987), 173–180.

¹⁷ Prim. črtice Glad, Zadnji večer in Pismo iz leta 1897, Marta in Magdalena (1899) in Ob zori (1900).

¹⁸ Prim. povest Jesenske noči in novelo Smrt kontrolorja Stepnika, obe iz leta 1899.

močno razlikujejo. Pripomniti kaže, da je ljubezen, za slovensko tradicijo kočljiva tema, ki jo je v ospredje zanimanja postavil naturalizem in za njim dekadenca, v romanu prikazana v impresionistični tehniki. Erotika kakor tudi druge tematske plasti pa se v romanu ne vrstijo v logičnem zaporedju, vsaka zase in v celoti, temveč se drobijo v svoje sestavine, ki se kljub raznoličnosti med seboj prepletajo in ustvarjajo razčlenjeno, večrazsežno prozno strukturo. Še bolj dosledno kot v *Hiši Marije Pomočnice* je opisani model pripovedi uresničen v *Nini* (1906). Tudi *Nina* je prvoosebna pripoved, njen junak je pripovedovalec sam, poglavja so krajše novele ali črtice, in roman sestavljajo prav te razmeroma avtonomne pripovedne enote. Tako ciklusno zgradbo proznega dela najdemo že v romanu *Na klanecu* (1902), v *Nini* pa je samostojnost poglavij oz. novel ali črtic največja, zato je njihova medsebojna povezanost najšibkejša. Ker pripovedovalec večinoma pripoveduje o dogodkih, v katerih sam sodeluje ali jih doživlja, gre v tem primeru za položaj znotraj dogajanja, za tako imenovanega notranjega pripovedovalca. Taka perspektiva pogojuje visoko stopnjo pripovedovalčeve zavesti, njegovo razmeroma popolno vednost o stanju pripovedi. Ker pa je *Nina* oseba in hkrati poslušalec pripovedi oz. njen receptor, notranji pripovedovalec včasih pripoveduje tudi v dvojinski prvi osebi, nekajkrat celo v čisti drugoosebni obliki. V tej zvezi kaže pripomniti, da ima drugoosebna pripoved pogosto vprašalni ali velelni glagolski modus, saj je pripovedovalec z *Nino* v dialoškem razmerju. Ob različnih slovničnih oblikah pripovedi pa imamo tudi znotraj posameznih poglavij več prizorišč in več različnih, ne istočasnih dogajanj. In prav vzporednost menjajočih se prizorišč ter nesimultanega dogajanja predstavlja tipično impresionistično pripoved, v kateri je zunanje dejanje skrčeno na najmanjšo mero in hkrati razdrobljeno.¹⁹ Prevladuje lirizacija pripovedi, njena razpoloženjska vsebina, deloma celo aktualna, v socialno problematiko naravnana meditacija. Za opisano pripovedno strukturo je značilno še nejasno, nedoločno, bolj ali manj nedorečeno izražanje. Nobeno Cankarjevo literarno delo nima toliko eliptičnih stavkov kot *Nina*, zato nobena druga njegova pripoved ne zahteva od bralca toliko aktivnega branja in na vse strani odprtega sodelovanja z besedilom.

Vsi Cankarjevi romani so razmeroma kratki teksti, *Nina* pa je od vseh proznih del, ki jih je pisatelj označeval za romane, sploh najkrajša pripoved. Kot taka nam vsiljuje misel, da impresionistična tehnika ni prikladna daljši pripovedni prozi. Razlaga za omenjeno nezdržljivost se verjetno skriva v samem značaju impresionističnega pisanja, v dejstvu, da je impresionizem ustvarjalni literarni postopek oz. metoda pisanja, ne literarni slog ali vsota tematskih, idejnovsebinskih in oblikovnih posebnosti. Ker pa je roman po svoji naravi, ali je vsaj bil ob prelomu stoletja, pripovedna totaliteta stvarnosti, totaliteta življenja, impresionistični ustvarjalni postopek ne more v celoti zadostiti njegovim zahtevam. In ta neskladnost med impresionistično tehniko pisanja in notranjo oz. globinsko strukturo romana se nedvomno kaže tudi v sorazmerni kratkosti Cankarjevih romanesknih del.

Središčno vlogo v obdobju moderne pa je imel v slovenski književnosti — kot tudi drugod — simbolizem. Z njim se je generacija naših mladih ustvarjalcev srečala

¹⁹ Wilhelm FÜGER, Zur Tiefenstruktur der Narrativen, Prolegomena zu einer generativen »Grammatik« des Erzählens, *Poetika* 1972, 3–4, 268–292.

že pred koncem 19. stol., v času torej, ko je bila ta smer v razvitih književnostih še v polnem razmahu. Simbolizem je tako prvo literarno gibanje, ki je Slovence uvrstilo v evropsko literarno sočasnost.

Za francoski in sploh zahodnoevropski simbolizem je značilno metafizično mišljenje. Ta literarna smer je obnovila in za svojo idejno podlago sprejela temeljne postavke idealističnega monizma, krščanstva in mistike. Kot reakcija na realizem in naturalizem in s tem na determinizem pozitivistične miselnosti vidi v svetu konkretnih, čutnih pojavov zgolj simbole večnih idej. Simbol je izrazno sredstvo, ki odkriva »ezoterične sorodnosti s prvobitnimi idejami«, ²⁰ je zapisal Jean Moréas, francoski pesnik grškega rodu in avtor programskega manifesta simbolistične poezije. Je izraz za tisto resnico, ki ni izrekljiva, temveč jo beseda zgolj nakazuje. Simbolizem pomeni torej nezadovoljstvo z realističnim jezikom in si prizadeva, da jezik osvobodi ustaljenih komunikacijskih modelov ter preseže njegovo nezadostnost. Tako smo priča paradoksalnemu položaju jezika, ki literarno umetnost omogoča, hkrati pa njene duhovne vsebine ne more ustrezno izraziti in se zateka k nedorečenosti, k zamolčevanju. Večpomenskega jezika simbolistov zato ni mogoče opisati brez poenostavljanja, brez ireduktibilnega presežka, ni ga mogoče prevesti v občevalni, referencialni govor. Simbol namreč ni nekaj racionalno oprijemljivega, z njim se literarna umetnost umika v svet neznanega in skrivnostnega, v svet iracionalizma.

Podobno kot francoski in drugi zahodnoevropski simbolisti, med katerimi naj omenimo zlasti Charlesa P. Baudelaira, Stéphana Mallarméja, Arthurja Rimbauda, Mauricea Maeterlincka in Oscarja Wilda, so bistvo simbolizma pojmovali avstrijski oz. nemški pesniki in pisatelji tega časa. Tudi za njih so bile zunanje, vidne stvari simboli Večnega in Neskončnega, čutnost pa zgolj posoda višjega duhovnega sveta, prispodoba metafizične misli. Slovenska literatura se je najprej srečala prav s posredniki francoskega simbolizma, z avstrijskimi in nemškimi simbolističnimi pesniki oziroma pisatelji: Hermannom Bahrom, Hugom von Hofmannsthalom, Stefanom Georgejem, Richardom Dehmlom, Gerhartom Hauptmannom in drugimi. Kljub temu velja, da gre v liriki slovenske moderne predvsem za zunanjo ali zgolj domnevno navzočnost francoskih simbolistov in njihovih predhodnikov, še posebej šibka je odmevnost pesnikov nemške moderne, kajti slovenska lirika fin de siècle je ostala močno povezana z romantiko, tudi domačo. ²¹

Pri mladem Župančiču se je močneje od impresionizma zasedel simbolistični pesniški slog. Že v *Čaši opojnosti* odkrijemo pesmi, katerih podobe sporočajo nekaj več ali nekaj drugega, kot bi izražale v neumetniškem, referencialnem jeziku. Namesto neposredne eksplicitnosti skrivajo v sebi nov pomen ali nadpomen. Simbolizem pa pri Župančiču največkrat ne obvladuje določene pesmi v celoti, temveč le njihove posamezne sestavine. Prav tako se duša pri njem navadno povezuje z erotičnim senzualizmom, kar dokazuje, da vsebuje Župančičev simbolizem spočetka še močne

²⁰ Jean MORÉAS, Un manifeste littéraire, *Figaro littéraire* (Pariz) 1886, 18. septembra.

²¹ Janko KOS, *Primerjalna zgodovina slovenske literature* (Ljubljana, 1987), 146–155, 192–199.

usedline dekadencega življenjskega občutka. Omenimo naj še eno netradicionalno lastnost Župančičevih zgodnjih pesmi, tisto, ki razkriva pesnikovo usmeritev v romanski duhovni svet, iz katerega je prišel simbolizem, njegovo naklonjenost do romanskih pesniških oblik: francoskega rondela, italijanskega soneta, španskih romanc in seguidill. Celotno naslov lirsko-epskih pesmi v *Čaši opojnosti*, ki se je prvotno glasil *Romance in balade*, je Župančič v končni redakciji spremenil in črtal iz njega balade. Iz naslova je torej izločil germansko oz. nemško alternativo španskim romancam, kar spet kaže na prevladovanje romanske komponente v njegovi mladostni poeziji.

Podobno, čeprav ne enako sliko nam daje simbolizem pri Cankarju. Medtem ko je impresionizem kot pripovedna tehnika navzoč v njegovi literaturi približno do srede dunajskega časa, razkriva simbolizem pri našem pisatelju več vztrajnosti in ustvarjalne moči. Napoveduje se že v pisateljevi prvi zbirki kratke proze *Vinjete* in prisoten je še v njegovi zadnji knjigi. Čeprav je simbolnost značilna za vsa obdobja avtorjevega ustvarjanja, pa simbolizem ni enako močno zastopan v vseh zvrsteh Cankarjeve besedne umetnosti. Pri poeziji, njegovi tudi sicer obrobni zvrsti, o simbolizmu komaj lahko govorimo. Tudi v dramatici slovenske moderne, zlasti v Cankarjevi, ima najvidnejšo, čeprav ne edino usmerjevalno vlogo nesimbolistična umetnost, nordijska kritično realistična in naturalistična dramatika (Henrik Ibsen, August Strindberg).²² Simbolizem obvladuje samo del Cankarjeve dramatike, predvsem farso *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1908) in dramsko pesnitev *Lepa Vida* (1912). Območje, kjer je simbolizem ves čas zastopan, čeprav v specifični obliki, kjer predstavlja pisateljevo slogovno konstanto, je proza.

Seveda se podobno kot pri slovenskih naturalistih tudi pri Cankarju in njegovih romanih omenja francoski naturalizem (Emile Zola, Guy de Maupassant), v manjši meri slogovno hibridna proza nemške, angleške in danske moderne književnosti (Gerhart Hauptmann, Oscar Wilde, Jens P. Jacobsen),²³ vendar najdemo pri Cankarju ob izraziti realistični slogovni naravnosti tudi močna prizadevanja v simbolistični smeri. Nedvomno je bil Cankar najbližje zahodnoevropskemu simbolizmu in njegovi poetiki v prvih dunajskih letih, od leta 1896 do 1899, ko se je s fleksibilnostjo mladostnega duha seznanjal z novimi tokovi literarne umetnosti. Tega ne dokazuje samo njegova izjava v *Epilogu k Vinjetam*, kjer obžaluje, da je v kratkem naturalističnem intermezzu izločil iz svoje literature »idejo«, »večnost« in »svetovno dušo«,²⁴ simbolizem je navzoč še drugod v pisateljevi prvi knjigi kratke proze. V povinjetni prozi pa je na Cankarjev simbolizem vplivala pisateljeva idejno-tematska preusmeritev. Njegova pripovedna resničnost se je zmeraj bolj podrejela socialni ideji ali miselni sporočilnosti. Vedno močnejša je postajala težnja po racionalizaciji simbolističnega jezika in v teh letih je pisatelj redko presegel alegorični besedni izraz in ga razvil v nakazujočo večpomenskost. Vzrok za tako slogovno naravnost je nedvomno iskati v krepitvi realističnih teženj Cankarjeve proze, v pisateljevem intenzivnem zanimanju za družbene, politične in narodne teme slovenske stvarnosti. Nekajkrat je Cankar

²² Prav tam, 181–191.

²³ Prav tam, 163–172.

²⁴ Ivan CANKAR, *Zbrano delo* 7, 1969, 195.

obravnava erotične prizore celo v naturalistični pripovedni tehniki, kar priča, v kakšnem navzkrižju literarnih slogov je njegova zgodnja proza iskala svojo umetniško identiteto.

Medtem ko se je simbolizem doslej pojavljal v Cankarjevi prozi kolikor toliko nepretrgano, čeprav nekajkrat v manj čisti, alegorični podobi, bolj v posameznih sestavinah povesti in črtic, nikoli v celotnem ustroju del, je v romanu *Na klanecu* (1902) vloga simbolističnega oblikovanja snovi veliko močnejša. Morda se zdi malo verjetno, vendar drži, da se je simbolistični slog v zgodnji dunajski dobi najpopolneje izrazil prav v Cankarjevi obsežnejši prozi. V romanu *Na klanecu* je pisatelj s ponavljanjem nekaterih njegovih sestavin presegel realistično pripoved. S ponavljanjem teka za vozom je ta prizor dobil simbolno razsežnost, saj ponavljanje prizorov ali motivov pomakne v ospredje njihov pomen, njihovo idejno sporočilo. Pri tem je treba upoštevati še estetsko zgradbo motivov, estetsko simbolno tvornost. Povsod kjer se tek za vozom v romanu ponavlja, je ta prizor skrajšan, zarisan v najbolj bistvenih, skoraj shematičnih potezah. Pisatelj je odstranil iz njega več nadržanosti, močno skrčil konkretno resničnost, ki bi bralca lahko zapeljala v realistično branje, ter izpostavil smisel povedanega. Razen teka za vozom, ki ga imenujemo simbol motiva in vsebuje individualno človeško sporočilo, imamo v romanu še klanec siromakov ali simbol prostora, ki nosi širšo socialno idejo, in naposled križ, ki se kot simbol slike vključuje v globljo človeško, etično in eksistenčno usodo pripovednih junakov.

V drugih Cankarjevih romanih iz dunajskega obdobja zasledimo razmeroma manj simbolizma. V *Hiši Marije Pomočnice* (1903) so le posamezne motivne prvine oz. slike predstavljene simbolno alegorično. Pripovedovalec zgolj na nekaj mestih prekine impresionistično tehniko pripovedovanja, zapusti realistično, celo naturalistično snov in dejanje prikaže s simboliko ptičev, pa tudi človeških oseb. V *Križu na gori* (1904) je npr. križ osrednji simbol dela, bodisi da napoveduje trpljenje v neposredni zgodbi ali pesimistično prihodnost. Na koncu pa križ spet spremeni svoj pomen ter nastopi kot simbol upanja in vseodrešujoče ljubezni. Hkrati spregovori pripovedovalec tukaj s simbolom ptice, kakor že nekajkrat pred tem, da naznani disharmonično razpletanje dejanja. V romanu *Gospa Judit* iz leta 1904 izpolnjujejo večji del tematike socialno-politične razmere na Slovenskem, izražene z jedko, na vse strani ostro satiro. Ravno vdor socialne stvarnosti v roman nam pojasnjuje okoliščino, da je simbolizem tukaj še bolj kot v prejšnjih dveh delih okrnjen, skrčen na nekaj alegoričnih podob. Kako se je Cankar v tem času oddaljil od simbolizma in se približal realističnemu predstavljanju pripovedne tematike, dokazuje navsezadnje dejstvo, da je moral *Gospo Judit* braniti pred oznako Schlüsselroman. Še bolj prevladuje snov iz sodobnega družbenega življenja v romanu *Martin Kačur*, ki ga je Cankar napisal konec leta 1905 in v katerem je redko celo metaforično izražanje in poosebljanje. Če se po vsem tem zdi, da je stopnjevano zanimanje za družbene teme iz sodobnega življenja slabilo pisateljev simbolistični slog, pa *Nina* (1906) nasprotuje takšni domnevi. V izrazito impresionističnem romanu, v katerem najdemo vrsto fragmentarnih prizorov iz dna socialne stvarnosti, v tematiki, na katero je v vsej kompleksnosti opozoril šele naturalizem, so prvine simbolizma sicer maloštevilne, vendar dovolj opazne. Takó srečamo v Cankarjevi najbolj abstraktni pripovedi že znane simbole, npr. klanec kot simbol prostora ali butaro kot simbol slike. Simbolizem je prisoten v »četrti noči« romana, v opisu Cukrane, ki pomeni simbol

silovitega, nikoli uresničenega hrepenenja. Takega pomena Cukrarna seveda nima samo za svoje stanovalece, pripovedovalec jo povzdigne v simbol hrepenenja vseh Slovencev. Velika, žalostna hiša je pojem za brezupno duhovno stanje naroda, ki mu ne moremo ubežati. Logična in nenaključna je slogovna podoba nedokončanega romana *Marta* (1906). Glede na to, da je pisatelj z glavno junakinjo pripovedi nameraval ustvariti radikalno nasprotje glavni ženski osebi iz simbolističnega romana *Na klancu*, da je hotel napisati pravi roman, ne Stimmungsbild, kakor trdi sam, ni čudno, da so simbolistične prvine v *Marti* neznatne, skoraj neopazne. Tudi za *Novo življenje* (1908) lahko rečemo, da v njem ne najdemo izrazitih simbolov. Tri vložne zgodbe v pripovedi imajo bolj ponazoritveno, pomensko dopolnjevalno vlogo kot vlogo simboliziranja.

Kakor smo videli, se pri Cankarju pojavlja iracionalna, neizrazljiva, v diskurzivni jezik neprevedljiva simbolika kakega Maeterlincka ali Verhaerena predvsem v zgodnji prozi, medtem ko postane po *Vinjetah* vedno močnejša težnja po racionalizaciji simbolističnega jezika. Simbolika se približa alegoričnemu ponazarjanju, poudarjeno je bolj ali manj natančno, enopomensko razmerje med čutno podobo in idejo. Mestoma izgubijo simboli s ponavljanjem celo značaj umetniške enkratnosti, nikoli pa se ne spremenijo v smislu semiologije iz estetskega simbola v simbol znak.²⁵ In nasprotno: Cankarjevi simboli ne učinkujejo kot samozadostne podobe, niti takrat ne, ko izražajo iracionalno, nepredvidljivo duhovno vsebino. Razen na nekaj mestih v *Vinjetah* pri njem sploh ne zasledimo metasimbolike. V Cankarjevi literaturi prevladuje krščanska alegorična simbolika, pogosti so arhetipski liki iz folklorne in mitološke tradicije, neredka je ponazoritvena simbolizacija ljudi, živali in pokrajine. Poudariti kaže, da so tudi politične razmere med prvo svetovno vojno zahtevale od pisatelja posreden, zastrt način izražanja. Zunajliterarna motivacija je tako dodatno spodbujala simbolizem, hkrati pa ga je poskušala obdržati v kar največji komunikativni odmevnosti. »Ideja naj udari, ne izraz«,²⁶ je bilo Cankarjevo načelo pisanja in če odmislimo najzgodnejše črtice, *Nino* in dramo *Lepo Vido*, je pisateljev simbolizem po občasni metafizični usmerjenosti ves čas ohranil vlogo odprte komunikacije.

Če se je v Cankarjevi ljubljanski dobi tudi na pritisk od zunaj okreplil simbolizem, pa odkrijemo v njegovi zadnji knjigi, v *Podobah iz sanj* (1917), nastavke ekspresionističnega sloga. V usodni preizkušnji prve svetovne vojne se je pisatelj zblížal z narodom, ki mu je bil sicer ves čas strog sodnik, in v trdnem prepričanju, da smo si »v tihih globočinah«²⁷ vsi ljudje bratje, proniknil v izmučeno dušo vseh in vsakogar. V tej zvezi in v primerjavi s Cankarjem je zanimiva knjiga Hermanna Bahra iz leta 1916, ki predstavlja diagnozo tedanjega stanja v avstrijski književnosti in dokončno potrditev ekspresionizma kot nove literarne smeri v evropskem prostoru.²⁸

²⁵ Carl H. HAUSMANN, *Art and Symbol, The Rewiew of Metaphysic* (New Haven 2), 256–270.

²⁶ France BEVK, *Zbrano delo* 23, 1975, 11.

²⁷ Ivan CANKAR, *Zbrano delo* 23, 1975, 11.

²⁸ Prim. Hermann BAHR, *Expressionismus* (München, Delphin-Verlag, 1920, 111): »Nikoli ni bil svet tako mrtvaško nem. Nikdar ni bil človek tako majhen. Nikoli mu ni bilo tako tesno. Radost ni bila nikoli tako daleč in svoboda tako mrtva. Zdaj kriči stiska: človek kriči po duši, vsa doba je en sam krik v stiski. Tudi umetnost kriči v globoko temo, kriči na pomoč, kriči po duhu: to je ekspresionizem.«

Podobno je Ivan Cankar pred Bahrom in neodvisno od njega prodril v duhovno bistvo človeka in izrazil protest proti vojni. Izpovedal je »silni krik človeka, ki je sam in v eni sami uri občutil vsega človeštva in vseh vekov gorje«. ²⁹ In to misel je pisatelj v *Podobah iz sanj* še nekajkrat ponovil. Tako se je Cankar brez vplivov od zunaj integriral v širši duhovni prostor in prispeval svoj delež k razvoju srednjeevropskih književnosti med prvo svetovno vojno.

Iz povedanega se ponujajo naslednja dognanja: Realizem v slovenski književnosti se je zakasnil iz socialnozgodovinskih razlogov in njegova družbenokritična funkcija se je prenesla v obdobje moderne. To je močno otežilo uveljavitev sodobnih slogovnih smeri, zato so bile ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja zveze slovenske književnosti z evropskimi književnostmi v veliki meri retrogradnega značaja, pri tem pa so opazne razlike znotraj zvrsti in med avtorji. Tako si razlagamo zgolj zunanjo ali celo domnevno navzočnost francoskih simbolistov in njihovih predhodnikov v liriki slovenske moderne. Še posebej šibka je bila odmevnost pesnikov nemške moderne, kajti slovenska lirika fin de siècle je ostala tesno povezana z romantiko, tudi domačo. Kot že pri slovenskih naturalistih se tudi pri Cankarju in njegovih romanih omenja proza francoskega naturalizma, v manjši meri pripovedništvo drugih književnosti: nemške, angleške in danske. Romansko literarno sceno je zdaj zastopala francoska književnost, namesto italijanske, ki se je umaknila v ozadje. V Cankarjevi kratki in novelistični prozi pa odkriva primerjalna veda povezave z ruskim psihološkim in etičnim realizmom, izjemoma z moderno nemško in avstrijsko književnostjo. Navedene vzporednice je treba pojmovati v luči izvirne notranje strukture Cankarjevega pripovedništva in zanj značilne teme hrepenenja, ki jo je pisatelj razvil in razrešil na samosvoj način. V dramatik slovenske moderne, predvsem Cankarjevi, ima najvidnejšo usmerjevalno vlogo nordijska kritičnorealistična in naturalistična umetnost. Zanj kot za vse zvrsti književnosti naše moderne velja ugotovitev, da so slogovno sinkretistične, in to v širokem razponu od realizma in naturalizma mimo dekadence, impresionizma, novoromantike do simbolizma. Zaradi močnih realističnih temeljev se nobena izmed modernih smeri naše književnosti v tem času ni razvila v radikalnih pojavnih oblikah. To pa ne pomeni, da se znotraj omenjenih slogov niso mogle uveljaviti različne, tudi najbolj relevantne umetniške vrednote. Hkrati nas tako stanje prepričuje, da je slovenska književnost ob koncu 19. in na začetku 20. stol. preseгла pasivno sprejemanje evropskih pobud in je do teh pobud začela uveljavljati estetsko produktivno razmerje. Tak položaj je slovenska literatura lahko dosegla zato, ker se je ves čas zavedala svoje narodne in socialnozgodovinske vloge, ki ji jo je narekovala zgodovina malega naroda.

ZUSAMMENFASSUNG

In der slowenischen Literatur verspätete sich der Realismus aus sozialhistorischen Gründen und seine gesellschaftskritische Funktion wurde in die Epoche der Moderne übertragen. Das erschwerte die Durchsetzung zeitgenössischer Stilrichtungen beträchtlich, deswegen waren Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts die Beziehungen der slowenischen Literatur zu den europäischen in hohem Maße retrograder Natur, wobei Unterschiede innerhalb der Gattungen und Genres und unter den Autoren

²⁹ Veselejša pesem, *Dom in svet* XXVII (1915), 3, 86 (*Zbrano delo* 23, 1975, 52).

festzustellen sind. So erklärt man sich die lediglich äußerliche, oder gar nur vermutete Präsenz der französischen Symbolisten und ihrer Vorgänger in der Lyrik der slowenischen Moderne. Ganz besonders schwach war das Echo auf die Dichter der deutschen Moderne, denn die slowenische Lyrik des Fin de siècle blieb eng mit der Romantik verbunden, auch der einheimischen. Ebenso wie bei den slowenischen Naturalisten wird auch bei Cankar und seinem Roman die Prosa des französischen Naturalismus erwähnt, in geringerem Maße die Erzählkunst anderer Literaturen, der deutschen, englischen und dänischen. Die romanische Literaturszene wurde von der französischen Literatur besetzt, anstelle der italienischen, die in den Hintergrund geschoben wurde. In Cankars kurzer und novellistischer Prosa deckt die Komparatistik Verbindungen zum russischen psychologischen und ethischen Realismus auf, ausnahmsweise auch zur modernen deutschen und österreichischen Literatur. Die angeführten Parallelen müssen freilich im Lichte der originalen inneren Struktur der Narrativik Cankars und des für ihn typischen Themas der Sehnsucht betrachtet werden, das der Dichter auf eigenwillige Art entfaltet und gelöst hat. In der Dramatik der slowenischen Moderne, vor allem jener Cankars, kommt der nordischen kritisch realistischen und naturalistischen Kunst die evidenteste und richtungsweisende Rolle zu. Dafür, wie für alle literarischen Gattungen der slowenischen Moderne, trifft die Feststellung zu, sie seien einem Stilsynkretismus unterworfen, in der breiten Spanne vom Realismus und Naturalismus über die Dekadenz, den Impressionismus, die Neuromantik bis zum Symbolismus. Wegen des starken realistischen Untergrunds konnte sich keine der modernen Richtungen in der slowenischer Literatur jener Zeit in radikalen Erscheinungsformen entfalten. Das wiederum will nicht heißen, daß sich innerhalb der angeführten Stile verschiedene, auch die relevantesten ästhetischen Werte nicht durchsetzen konnten. Ein solcher Zustand läßt zugleich die Überzeugung zu, daß die slowenische Literatur Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts die passive Rezeption europäischer Impulse überwunden hat und sich ihnen gegenüber ein ästhetisch produktives Verhältnis durchzusetzen begann. Eine derartige Position konnte die slovenische Literatur nur erreichen, da sie sich die ganze Zeit über ihrer nationalen und sozialhistorischen Rolle, diktiert von der Geschichte eines kleinen Volkes, bewußt geblieben war.