

## EVROPSKI VPLIVI V ROMANOPISJU SLOVENSKE MODERNE

Romanopisje slovenske moderne sestavljajo besedila F. Govekarja, L. Kraigherja, Z. Kvedrove, F. Finžgarja in Iz. Cankarja; v njegovem središču stojijo romani Ivana Cankarja. Večini teh del je mogoče odkriti v evropski literaturi s preloma stoletja vzporednice ali pa motivne, tematske in formalne spodbude, iz katerih so se izoblikovala v izvirna romanopisna besedila. Iz primerjave se pojasnjuje literarnosmerna heterogenost tega romanopisja.

The novelists of the Slovene *moderna* were F. Govekar, L. Kraigher, Z. Kveder, F. Finžgar, Iz. Cankar, and, centrally, Ivan Cankar. For most of their novels it is possible to detect in the European literature at the turn of the century either parallels or thematic and formal incentives which conduced to original novelistic texts. The comparison explains the heterogeneity of the literary trends which these novels exhibit.

Obdobje moderne je bilo za razvoj slovenskega romana izjemno pomembno, čeprav ni mogoče reči, da je postalo odločilno za dokončni razmah romanopisja na Slovenskem.<sup>1</sup> Po skromnih dosežkih predmeščanskega in meščanskega romana, ki so si sledili med leti 1866—1896, ne da bi v tem času ustvarili že pravo kontinuiteto romaneskne proze, postane v dobi moderne roman ena glavnih zvrsti. Kljub temu ni mogoče trditi, da se povzpne že v osrednjo obliko pripovedne proze. To pa zato, ker mu tak ključni pomen v tem času jemlje razmah krajšega pripovedništva, novel, povesti in črtic, zlasti v delu I. Cankarja, ki je bil osrednji romanopisec svojega časa, a je ta okoliščina bila komajda vidna spričo obširnosti dela, ki ga je namenil krajšim pripovednim zvrstem. Pa tudi pri drugih avtorjih roman še zmeraj ni bil tako pogosta tvorba, da bi tudi po količini objav lahko prevzel odločilno literarno mesto. Ta premik se je lahko izvršil šele v obdobju socialnega realizma, dokončno pa po letu 1950.

Romani, ki so nastali v času slovenske moderne, v skladu z njeno heterogeno literarnosmerno sestavo ne pripadajo enemu samemu vzorcu, ki bi bil utemeljen v strogo opredeljenih načelih posebne literarne smeri. Zato zajema romanopisje slovenske moderne takó naturalistične ali vsaj realistično-naturalistične kot tudi dekadence, simbolistične in novoromantične romaneskne tekste, največkrat pa tvorbe, v katerih se značilnosti teh modelov med sabo spajajo in povezujejo v najrazličnejše, bolj ali manj sinkretične sestave. Na splošno se dá trditi, da je med temi romani redek ali skoraj neobstoječ čisti dekadenci ali simbolistični roman, najpogostejši pa tip, v katerem se ohranjajo naturalistično-realistične zasnove pod sestavinami dekadence in simbolizma; prav tako dovolj očiten je v tem romanopisju tudi tip romana, ki nosi v sebi številne prvine postromantike ali pa nove romantike, čeprav pomešane z naturalističnimi in dekadencijskimi primesmi. S tega stališča bi lahko imeli tip novoromantičnega romana za eno od bistvenih možnosti slovenske moderne,

<sup>1</sup> Razprava je nastala na podlagi raziskovalne naloge Slovenska literatura in Evropa 1770—1970, ki jo je prek Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete v Ljubljani financirala Raziskovalna skupnost SRS.

čepprav lahko seveda šele primerjalna analiza ugotovi, do kakšne mere se je v literarnem razvoju tega časa dejansko uresničila.

Po klasifikacijski plati je v romanopisju slovenske moderne mogoče zaznati v kolikor toliko izoblikovani podobi vsaj tele vzorce romana, čeprav ne zmeraj v čisti obliki, ampak pogosto v specifičnih zmeseh: meščanski, proletarski, umetniški, erotični, ženski, vojni in kmečki roman.<sup>2</sup> Gre za zvrstne variante, znane pod oznakami, ki so bile v rabi že v času slovenske moderne. V primerjavi z oblikami, ki jih je poznal slovenski predmeščanski oziroma meščanski roman v letih 1866—1896, pomeni pojavljanje novih tipov romana že tudi dokaz, da se je slovenska romaneskna proza v času moderne ne le na zunaj močno razmahnila, ampak tudi po vsebini in formi diferencirala.

V tej smeri so odločilno vlogo odigrale tudi motivne, tematske, formalne in pisateljsko-tehnične spodbude novejšega evropskega romanopisja, zlasti tistega, ki je v obdobju predmeščanskih in meščanskih romanov ostalo za slovenski literarni razvoj še brez večjega pomena. Ta premik je povezan predvsem z dejstvom, da se je slovenski roman v obdobju moderne bolj ali manj dokončno ločil od vzorcev razsvetljenske, predromantične, romantične in tudi postromantične romaneskne tradicije; edina izjema je bila oblika historičnega romana, ki je pri Finžgarju in drugih piscih še zmeraj ohranjal svoj pomen; poleg tega je seveda razumljivo, da je pri manjših, epigonskih avtorjih živela naprej ta ali ona oblika romana, ki so jo izoblikovali Jurčič, Kersnik ali Tavčar. Toda v središču novega romanopisja so obstali drugačni, praviloma novi tipi in vzorci romana. Do tega je prišlo s tem, da so romanopisci slovenske moderne zavestno navezovali na novo romanopisje francoskega naturalizma, se pravi na Zolaja in Maupassanta; nato na romane ruskega realizma in fin de siècle — od Gogolja, Tolstoja in Dostojevskega do Gorkega — in močno tudi na dela skandinavskega impresionizma, predvsem Jacobsonova, medtem ko bi o vplivih angleškega romanopisja morali razmišljati samo izjemoma, kar pa je v zvezi z dejstvom, da so bile spodbude iz dekadencnega romanopisja, kot so ga v Evropi pisali Huysmans, Wilde ali D'Annunzio, razmeroma šibke.

Vplivi novejšega evropskega romanopisja so v slovensko moderno segali tako, da so se v njenih romanih različne spodbude med sabo prepletale; tako se na primer naturalistični vzorec pojavlja najpogosteje v impresionistično ali dekadencno ali novoromantično razrahljani obliki. Seveda se je sleherni od novejših tipov evropskega romana v pripovedništvu slovenske moderne udomačil predvsem tako, da je povzel vase tradicijo, ki si jo je slovenski roman ustvaril v letih po izidu Jurčičevega *Desetega brata* in ki je prinašala tudi v poznejše slovensko romanopisje posebne značilnosti. V tej zvezi bi bilo mogoče razpravljati o specifičnih potezah, ki so do konca 19. stoletja postale izrazita posebnost vse slovenske literature, s tem pa tudi njenega komaj nastalega romana. To sta bila zlasti moralizem in nacionalna ideja. Pojavila sta se že v predmeščanskem in meščanskem romanu, nato pa prešla v mnoge romane slovenske moderne, tako da jih ni mogoče razumeti brez upoštevanja takšne tradicije, ki seveda ni zvezana z evropskimi spodbudami, ampak je z njimi včasih celo v nasprotju. To velja zlasti za njeno razmerje do naturalističnih ali dekadencnih zgledov, ki so načelno zavračali sleherni moralizem pa tudi

<sup>2</sup> V obdobju moderne se pojavlja tudi historični roman, ki pa je del starejše tradicije, zato v tem okviru ni obravnavan.

nacionalno idejo; to pomeni, da je slovensko preoblikovanje teh zgledov bilo tudi v tem, da jih je moralo prilagoditi moralnim in nacionalnim podlagam slovenske literarne tradicije.

Te splošne poteze so tipične za besedila, ki so jih v obdobju moderne napisali njeni osrednji avtorji, od Ivana Cankarja, Kraigherja in Kvedrove do Izidorja Cankarja. Osrednje je seveda Cankarjevo romanopisje, ki je obenem najbolj zapleten primer, vendar ne samo tega obdobja, ampak slovenskega romanopisja nasploh. Njegova zapletenost je posledica dejstva, da so se v njem najizraziteje uveljavile heterogene spodbude, iz katerih se je oblikoval roman slovenske moderne. V tem pogledu je odločilna zlasti Cankarjeva nagnjenost k spajanju različnih romanopisnih vzorcev. Zato so njegovi romani poseben problem. Precej enostavnejša je problematika romana pri drugih avtorjih, ki so kljub heterogenosti sledili pretežno enemu samemu, naturalističnemu vzorcu, kar potrjujejo razvidne zveze njihovih del z evropskimi zgledi. Med takšnimi avtorji so zlasti Govekar, Kraigher in Kvedrova.

Govekarjev roman *V krvi* (1896) bolj ali manj upravičeno velja za začetek slovenskega naturalističnega romana.<sup>3</sup> Literarna zgodovina je sicer opozarjala na njegovo zvezo z Zolajem, vendar pa upravičeno poudarjala, da je motivno, tematsko in zlasti formalno odvisen še od pripovedne tradicije slovenskega meščanskega romana in povesti, zlasti v obliki, kot ju je razvil Kersnik. V romanu *V krvi* so opazne različne reminiscence na *Jaro gospodo*. Govekarjeva pisateljska tehnika je bližja preprosti Kersnikovi pripovedi kot pa Zolajevi prozi, ki operira z velikimi scenskimi opisi in orisi, prav s tem pa oblikuje roman v obsežno »epopejsko«<sup>4</sup> tvorbo. S te strani je *V krvi* bližja tipu povesti, kakršne so pisali Jurčič, Stritar, Tavčar in Kersnik, oziroma romanu, ki so mu dajali »povestno«<sup>4</sup> obliko. Z druge strani je pa v Govekarjevem romanu vendarle precej motivno-tematskih sestavin, ki so vanj prišle iz Zolajevnega naturalističnega romanopisja. Literarnozgodovinske raziskave so doslej opozorile predvsem na zveze z romanom *L'assomoir* in *Nana*.<sup>4</sup> Na ta roman je oprta osrednja motivna zamisel Govekarjevega dela, prikazati življenjsko pot lepega dekleta iz ljudstva, ki si iz malomeščansko-proletarske srede s pomočjo erotične »pregrehe«<sup>4</sup> in preračunljivosti utre pot v meščanski sloj, nato pa pade na dno, kar je v skladu z zakonom dednosti, ki ga nosi v sebi po materi pijanki in napol prostitutki. Oris njenega biološko-socialnega izvora je nedvomno povzet po Zolajevem romanu o perici Gervaise, ki živi z možem in ljubimcem, nazadnje pa se zapusti v pijanstvu in prostituciji, kar povzroči njeno žalostno smrt. Po tej shemi je v Govekarjevem romanu opisana usoda Tončkine matere, deloma tudi Tončkina mladost v delavskem okolju; njena nadaljnja usoda je vzporedna Nanini. Vendar se pri Govekarju Zolajev vpliv tudi na motivno-tematski ravni prepleta s tradicionalnimi prvini, kar pomeni, da sledi slovenskemu meščanskemu romanu ne samo s pisateljsko tehniko, ampak tudi z motivi in temo. Ta se sicer izrecno opira na idejo ded-

<sup>3</sup> Za izhodišče v raziskavo Govekarjevih zvez z evropskim naturalističnim romanom je treba upoštevati njegovo literarno obzorje. Opisal ga je A. Slodnjak v *Zgodovini slovenskega slovstva*, IV (Ljubljana, 1963, str. 42). Tu je rečeno, da so bili njegovi učitelji Zola, Molière, Daudet, Turgenjev, Potapenko, Jurčič in Kersnik in da je bral Hauptmanna, Sudermanna, Maupassanta, vsega Zolaja in Bahra.

<sup>4</sup> Gl. dela: A. Slodnjak, *Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin, 1958, str. 249; isti, *Zgodovina slovenskega slovstva*, IV, Ljubljana, 1963, str. 13–14, 42–45, 50, 105; E. Koren, Govekar, Zola in »V krvi«, SR, 1973, št. 3, str. 281–319.

nosti, vendar je oris socialnih mehanizmov, ki naj bi motivirali biološko-psi-hološki razvoj junakinje, tako skromen, da se v romanu izgubi socialno-miljejska kavzalnost, ki je v Zolajevi *Nani* bistven del njenega naturalističnega sestava. Razvrat Govekarjeve junakinje je v primerjavi z Naninim seveda precej preprostejši, kar je v zvezi z njegovim manjšim socialno-simbolnim pomenom. Predvsem pa je v svoji končni izpeljavi, ki predstavlja »tezo« romana, moralistično podkrepjen oziroma nevtraliziran z zavestnim fatalizmom junakinje. To kaže z ene strani na močno navzočnost tradicionalnega moralizma, s katerim je že Kersnik sklenil svojo *Jaro gospodo*; z druge strani pa opozarja na povezanost Govekarjevega romana s postromantiko. Govekar je svojo junakinjo oblikoval sicer v smislu naturalističnih junakov, vendar je motiv njene čutnosti v primerjavi z zamisljivo Zolajeve *Nane* razvil samo napol, kar pomeni, da je ostal na prednaturalistični ravni. Kot se izkaže v sklepu romana, živi v notranjosti junakinje še »lepa duša«, ki se čuti brezmočno podrejena grdi stvarnosti, to pa je dediščina postromantične literature.

Kraigher je roman *Kontrolor Škrobar* (1914) objavil skoraj dvajset let po Govekarjevem prvencu; delo predstavlja vrh slovenskega naturalističnega romana v obdobju moderne, čeprav primerjalna analiza potrjuje, da ne gre za besedilo čistega naturalizma, ampak v marsičem prepojeno s slovensko literarno in moralno tradicijo.<sup>5</sup> Roman je po dognanjih literarne zgodovine nastal kot replika na nacionalistični izziv romana, ki ga je napisal R. H. Bartsch o razmerah na slovenskem Štajerskem. Vendar pa je za literarno-zgodovinsko razumevanje njegovega nastanka, pa tudi pomena in sestave pomembnejša zveza z ustreznimi zgledi francoskega naturalističnega romanopisja. Med temi pride za primerjalno analizo v poštev predvsem Maupassantov *Bel ami*, ki je bil v obdobju moderne hkrati z Maupassantovimi novelami in drugimi romani tudi na Slovenskem močno znan. Kraigherjev naslovni junak nosi v sebi motiv naturalistično zasnovanega sodobnega don Juana, kar pomeni predvsem, da je njegovo donjuanstvo iz tradicionalnega občečloveškega »mita« postavljeno v otipljive, socialno in moralno opredeljene razmere, ki bistveno določajo smer in usodo junakove erotične sle. Takšnega junaka je prvi reprezentativno postavil v roman Maupassant s svojim »lepim stričkom«. Kraigherjev *Škrobar* je različica istega junaka. Vendar sta si z Maupassantovim pariškim časnikarskim ljubimcem tudi nasprotna — Duroy je aktiven zapeljavec, ki s pomočjo erotičnih podvigov dosega višje socialne položaje, kar je v skladu z mehanizmi socialnega okolja, v katerem živi; *Škrobar* je erotično prav toliko aktiven kot pasiven, saj je svoji čutnosti podložen tako zelo, da si z njo spdkopava socialno trdnost in samozavest. Razlika med Maupassantovim in Kraigherjevim zasnutkom donjuanstva je torej socialno-moralna. Razlagati jo je mogoče v tem smislu, da Kraigher v *Kontrolorju Škrobarju* sicer uvaja v slovenski roman naturalistični vzorec čutnosti, vendar ga obenem že tudi presoja z moralnega stališča; erotična slast mu predstavlja sočasno biološko dejstvo in pa moralni prestop. To se pokaže predvsem na nacionalni ravni, saj pripelje *Škrobarja* erotomanija v narodno nedolžnost in navsezadnje v odpadništvo. To se mora v romanu poplačati z ju-

<sup>5</sup> Za analizo Kraigherjevega romana gl. predvsem študijo F. Zdravca Kraigherjev roman *Kontrolor Škrobar* (v: Umetnikov »črni piruh«, Ljubljana, 1981), kjer se ne omenjajo eventualni evropski zgledi, s pripombo, da naturalizem nanj ni vplival; pač pa, da se je Kraigher spominjal Mirbeauja in prebiral bolj Gorkega in Čehova.



nakovim samomorom. Objektivizem Maupassantove naturalistične pripovedi se s tem podreja nacionalno-moralistični témi; ta sama na sebi ne more biti naturalistična, saj je izrecno ideološka. S takšno spremembo je verjetno v zvezi tudi prvoosebna pripoved Kraigherjevega romana, ki socialno-psihološko ni verjetna, s tem pa tudi ne v skladu z naturalizmom. Kot dediščina prejšnjih, zlasti postromantičnih vzorcev je v logičnem nasprotju z naturalizmom motivov in teme. To je dodaten razlog za tezo, da se naturalistični vzorec tudi v Kraigherjevem romanu — tako kot na nižji ravni že v Govekarjevem poskusu — uveljavlja v reducirani, nacionalno-ideološki in moralistični različici.

To velja tudi za tretji, v primerjavi s Kraigherjevim sicer manj pomembni primer naturalističnega romana iz obdobja slovenske moderne, za *Njeno življenje* (1914) Z. Kvedrove. Besedilo je nastalo najbrž po vzorcu Maupassantovega romana, v francoščini naslovljenega skoraj enako, *Une vie*. Tudi ta roman je bil na prelomu stoletja slovenskim literarnim ustvarjalcem dovolj znan v nemških prevodih. Kvedrova je zgradila pripoved o nesrečni usodi svoje junakinje v obilni meri iz osebno-izkustvenega gradiva, zlasti iz spominov na očeta alkoholika in nesrečo njegove družine. Vendar je kljub takšni izvirnosti zasnova romana izrecno — na kar kaže tudi naslov — posneta po motivih in temi Maupassantovega dela. *Une vie* je tipičen naturalistični roman ženske in v tem smislu ženski roman, *Njeno življenje* je njegova slovenska različica. Fabula Kvedrove od blizu sledi Maupassantovi, saj se tudi njena junakinja Tilda nesrečno poroči; šele po poroki odkrije moževo značajsko slabost — gre za alkohol in denarno malomarnost, pri Maupassantu pa za moževo erotično čutnost; po moževi smrti živi samo za sina, toda v sinovem značaju se kmalu pokažejo moževe lastnosti. Vendar je sklep takó izpeljane fabule pri Maupassantu in Kvedrovi različen — Maupassantova Jeanne se na koncu sprijazni s svojo usodo v smislu trpnosti, ki jo navdihuje naturalistični vitalizem; nasprotno se junakinja Kvedrove v obupu ubije, potem ko je sina zaradi njegovega nečloveškega prestopka ustrelila.

Podobnosti osrednje fabule se priključuje še vzporednost stranskih motivov; med temi je najvidnejša vloga služkinje, ki je v obeh romanih enaka, če že ne ista. Vendar se tudi v tem romanu slovenske moderne ob primerjavi z evropskim zgledom kažejo na ozadju podobnih vzporednic značilne razlike. Glavna je ta, da je Maupassantov tekst manj dednostno-biološki oris in bolj prikaz socialnih in zgodovinskih razmer, kar pomeni, da usodo junakov determinira pretežno s socialno-historično kavzalnostjo, to pa v tem smislu, da nesreča junakinje izvira iz erotičnih navad podeželskega aristokratskega okolja v čisto določeni fazi njegovega zgodovinskega položaja. Pri Kvedrovi je za dogajanje v romanu odločilna samo dednost, saj se Tildin zakon nalomi ob individualnem moževem oziroma sinovem nagnjenju, ki nikjer ni predstavljeno kot člen širšega socialnega kompleksa. Historično-socialni kontekst, v katerem je postavljena usoda junakinje, je splošen in abstrakten. Druga razlika je pa ta, da konec *Njenega življenja* v primerjavi z Maupassantom uveljavlja izrazit moralizem, podprt s postromantičnim pojmovanjem človekovega razmerja do stvarnosti. Uboj sina in samomor junakinje kažeta na pesimističen razplet konflikta, ki se v romanu odvija med šibko, nesamostojno in naivno »lepo dušo« junakinje in družinsko stvarnostjo, ki je pojmovana naturalistično po ideji dednosti. Nasprotje subjektiviteti, ki nosi tipične postromantične po-

teze, so v romanu deterministični zakoni, ki pa te subjektivitete ne določajo, ampak ji samó stojijo nasproti. Od tod je mogoč sklep, da se tudi z romanom Kvedrove naturalistični vzorec v slovensko romanopisje ni docela vrasel zaradi trdožive romantične tradicije z njenimi postromantičnimi podaljški in pa zaradi premočne moralne norme.

To seveda pomeni, da se naturalistični roman v obdobju slovenske moderne ni uresničil po svojih pristnih lastnostih, čeprav ni mogoče zanikati, da se je ravno z njo poskušal formirati. Ta nedoslednost je v skladu z dejstvom, da se tudi naturalizem kot celota v tem obdobju ni razmahnil v pravo strujo, ampak ostal tok med drugimi tokovi, ne da bi v večjem obsegu realiziral svoje temeljne zamisli. Poseben razlog za njegovo zavrtost je potrebno videti med drugim v tem, da se tudi realizem, iz katerega je evropski naturalizem razvil svojo duhovnozgodovinsko in literarno-estetsko problematiko, vse do leta 1900 v slovenskem literarnem prostoru ni izoblikoval v sklenjeno literarno strujo, ampak ostajal samo ožji tok, ki je v tej obliki prešel v obdobje moderne, tu se pa začel prepletati z evropskimi naturalističnimi vzorci, ki prav zato niso mogli prerasti v pravo literarno strujo, ampak so se večidel naslanjali na različne starejše tokove, na postromantiko in realizem, ali pa se povezovali s sočasnimi sestavinami dekadence, nove romantike in simbolizma. To se je dogajalo zlasti v okviru Cankarjevega romanopisja, pa tudi druge njegove proze.

Podobno usodo je v obdobju slovenske moderne doživljal dekadenci roman, medtem ko bi o simbolističnem v pravem pomenu besede komajda mogli govoriti. Toda ta okoliščina je že v zvezi z dejstvom, da simbolističnega romana tudi v evropskem literarnem prostoru skorajda ni bilo, vsekakor pa je bil neopazen v primerjavi z bogato razmahnjanim dekadenci romanopisjem.

Dekadenci prvine, zasnove in oblike se pojavljajo predvsem znotraj nekaterih Cankarjevih romanov, sicer pa jih je mogoče prepoznati tudi v vsebini in formi romana *S poti*, ki ga je Iz. Cankar objavil leta 1913.<sup>6</sup> V središče dela je postavljen dekadenci, občutljivi, zapeljivi, bleščéče duhoviti in ob enem moralno problematični Fritz, pesnik in znanstvenik, v katerem ni težko prepoznati tipičnega junaka dekadenci romanov. Njegov prvotni izvir je Des Esseintes iz Huysmansovega romana *A rebours*, najbližji vzorec pa Dorian, junak Wildovega romana *The picture of Dorian Gray*; ob tem bi bilo potrebno pomisliti še na nekatere D'Annunziove romane, čeprav je nedvomno, da je pisatelj romana *S poti* res natančno poznal predvsem Wildovo delo.<sup>7</sup> Motiviko je zastavil v podobno smer, kar pomeni, da je za junaka bistvena predvsem posebna, dvoumna in hkrati navzkrižna odvisnost od žensk in lastne narcistične zasvojenosti, ki ga vodi v neodgovorna, protislovna in moralno negativna dejanja, katerih težo čuti tudi sam, ne da bi se jim hotel ali mogel izogniti. Ves čas ostaja tudi v svojih moralnih padcih očarljiv, slikovit, mladostno lep ali vsaj zanimiv, kar je prav tako del njegove dekadenci izjem-

<sup>6</sup> Posebnih analiz o razmerju Cankarjevega romana *S poti* do evropskih spodbud skoraj ni. F. Zadavec (*Zgodovina slovenskega slovstva*, V, Ljubljana, 1970, str. 130–131) omenja v zvezi z njim Dostojevskega. V razpravi *Impresionizem ter črtica in roman*, 1975 (v: *Elementi slovenske moderne književnosti*, Murska Sobota, 1980, str. 86 in isl.) ga obravnava v zvezi s pojmom impresionizma.

<sup>7</sup> Za odmev O. Wilda na Slovenskem v obdobju moderne gl. razpravo M. Stanovnik-Blinc *Oscar Wilde v slovenskem tisku do leta 1914* (Ljubljana, 1970).

nosti. V primerjavi z Wildovim romanom se kaže vrsta razlik, ki opozarjajo, na katerih točkah se je v Cankarjevem tekstu spremenil prvotni dekadenci vzorec in se oddaljil od evropskih zgledov. Predvsem je Cankar svojega Fritza zasnoval tako, da je v njem združil dekadenci junaka z rezonerjem, ki mu od zunaj daje načelno oporo — medtem ko stoji v Wildovem romanu ob Dorianu Grayu esteticistični glasnik hedonizma lord Henry kot teoretik in intelektualni zapeljivec, je Fritz v romanu *S poti* ne samo dekadenci don Juan, ampak tudi svoj lastni rezoner, saj je ne samo mladosten lepoteč, ampak hkrati zmožen duhovitega dekadenci cinizma, ki na zahtevni intelektualni ravni povzema glavna vprašanja zgolj estetske eksistence. Pač pa je v Cankarjevem romanu na mesto lorda Henryja stopil neimenovani Fritzov prijatelj in sopotnik, ki je tudi pripovedovalec dogajanja v obliki dnevniške pripovedi; predvsem pa je izrazil moralist, čeprav iz zadržane distance, ki izdaja, da spremlja Fritzovo dekadenci osebnost vendarle s skrivno simpatijo, morda celo v tem smislu, da čuti v junaku del svojega jaza. Vendar Cankar ni uvedel moralizma samo od zunaj, kot rezonerja ob dekadenci junaku, ampak je tudi v samega Fritza vgradil moralni spor med njegovim dekadenci bistvom in etično vestjo. Vse to pomeni omejevanje pripovedi o tipičnem dekadenci dandyju s pomočjo in v mejah moralne norme, ki je seveda v Cankarjevem romanu zajeta predvsem iz katoliške socialno-moralne ideologije, kakršna je na Slovenskem obstajala na prelomu stoletja in bila bistveno določena s takratno obliko neotomizma. To pomeni, da se je v Cankarjevem romanu prvotni dekadenci vzorec prelomil skoz optiko moralizma, čeprav seveda dela ni mogoče razumeti samo kot katoliško polemiko z dekadenco, ampak prav nasprotno kot dekadenci roman, v katerem se avtorjev moralizem večidel uklanja čaru dekadenci osebnosti. Moralni spor, ki ga je mogoče odkriti v junaku, obstaja sicer tudi v Wildovem romanu ali pa še močnejše v drugih dekadenci romanih, na primer v D'Annunziovem delu *L'innocente*, vendar je v njih tudi junakova moralna problematičnost prikazana kot nekaj pomembnega, slikovitega in s tem estetskega; v romanu *The picture of Dorian Gray* je s pomočjo fantastičnega motiva o začarani sliki ravno ta stran dekadenci osebnosti povzdignjena v demonično silo, njen propad pa prikazan ne samo kot moralno zaslužena kazen, ampak predvsem kot tragično pomemben konec teženja k absolutni lepoti, v skladu s prvotnim mitom o Narcisu. V romanu *S poti* je prav ta stran tematike zavrtta oziroma iz dekadenci sfere naravnana v izrecno moralistično obravnavo, v čemer se uveljavlja katoliška moralna tradicija. Roman je torej po svoji motivno-tematski vsebini posebna slovenska prilagoditev dekadenci vzorca.

Formalna posebnost dela je njegova skromna fabulativnost, ki se omejuje in nadomešča z bogato esejističnostjo razpravljanj, aforizmov in intelektualnih dialogov ali celo posebej vstavljenih umetnostno-literarnih tekstov. *S poti* kaže torej močne poteze esejističnega romana. Tudi te je mogoče prepoznati kot tipično značilnost dekadenci romanopisja, saj jih je uvedel že Huysmans v romanu *A rebours*, po svoje pa jih je razvil zlasti Wilde v romanu o Dorianu Grayu. Po letu 1900 je ta romanopisni esejizem obstajal v novih oblikah, na primer pri mladem Gidu, v novelah Thomasa Manna in zlasti pri Proustu, se pravi pri dedičih dekadenci romana ali pa pri teh, ki s svojimi deli stojijo že na prehodu v moderni roman 20. stoletja. Vendar

*S poti* še ni na tej razvojni stopnji; esejizem romana ostaja v glavnem še v mejah duhovite aforistike in elegantnega dialoga, s čimer je najbližji Wildovemu romanu oziroma esejistiki tega avtorja.

S primerjalnega stališča sta geneza in sestava romanov Ivana Cankarja precej bolj zapleteni kot enaka problematika romanov, ki so jih ustvarjali njegovi sodobniki v okviru slovenske moderne.<sup>8</sup> Razlog je ta, da se v njihovem romanopisju kljub nedoslednosti ohranja bolj ali manj razviden realistično-naturalističen temelj, ki poenostavlja tipologijo in literarnosmerno uvrstitev teh del. Nasprotno so duhovnozgodovinska in literarno-estetska izhodišča, iz katerih je svoje romaneskne tekste oblikoval Cankar, izrazito mnogovrstna. Res je v večini njegovih romanov mogoče odkriti plast, ki jih pripenja na realistično-naturalistično tradicijo, tako da je upravičeno razpravljati tudi o njihovem naturalizmu. Vendar je ta plast samo osnovna ali pa tudi stranska; ob njo se nalagajo še drugi sloji, ki jim je mogoče najti izvor v novi romantiki, dekadenci ali simbolizmu. Nobena teh plasti sicer praviloma ni tako močna, da bi določala celoto kakega dela; zato v skoraj nobenem Cankarjevem romanu ni mogoče videti čistega zgleda dekadencnega in še manj simbolističnega romana; še najbolj se takšni možnosti bliža pojem nove romantike, saj so njeni elementi v Cankarjevem romanopisju pogosto tako zelo očitni, da bi jih smeli imeti za njegovo najbolj bistveno potezo; vendar ostaja kaj takega bolj vtis kot pa dejstvo, ki se dá preverjati. Posebno stran te problematike predstavlja delež, ki pripada v Cankarjevih romanih impresionizmu. Brž ko ta pojem razumemo kot ahistorično abstrakcijo za njihovo formalnostilno sestavo, je treba priznati, da je stil Cankarjeve romaneskne pripovedi dejansko marsikje impresionističen. Vendar pa ta impresionizem v literarnem pogledu ni literarnosmerno nekaj enotnega, saj se od dela do dela povezuje z drugačnimi motivno-tematskimi, duhovnozgodovinskimi in literarno-estetskimi plastmi — včasih je blizu naturalizmu, drugič dekadenci in zlasti novi romantiki. S tega stališča bi morali v Cankarjevih romanih — pa tudi v njegovi krajši prozi — odkrivati variante naturalističnega, dekadencnega in novoromantičnega, izjemoma morda celo simbolističnega impresionizma. S tem pa stilna vprašanja Cankarjevega romanopisja še niso izčrpana. Impresionizem ni edina stilna forma njegovih romanov. Manj pogost, vendar značilen je delež, ki gre v njih prvinam ekspresionizma, pri čemer ta pojem seveda ne označuje historične literarne smeri, ampak je — podobno kot impresionizem, s katerim je povezan pojmovno in predmetno v nasprotje — ahistorična oznaka za posebno formalno-stilno sestavo, ki se lahko povezuje z različnimi motivno-tematskimi podlagami, s tem pa stopa v najbolj različne, med sabo časovno oddaljene literarne smeri.

Za analizo Cankarjevih romanov v evropski primerjavi je pomembno še vprašanje, kateri njegovih tekstov naj bi veljali za romane v pravem pomenu besede in kaj torej sestavlja celoto njegovega romanopisja.<sup>9</sup> Cankar sam je v označevanju svojih daljših besedil nihal med izrazi roman, povest in novela, včasih celo romanca. Pri tem se mu je dogajalo, da je daljši tekst označil za

<sup>8</sup> Začetno skico za primerjalno razlago Cankarjevih romanov, ki jo prinaša ta razprava, je najti v razpravi: J. Kos, K vprašanju zvrsti v slovenski pripovedni prozi (Primerjalna književnost, 1983, št. 1, str. 10—11).

<sup>9</sup> O tem problemu razpravljata med drugimi J. Kos (Cankar in problem slovenskega romana, v: I. Cankar, Hiša Marije Pomočnice, Ljubljana, 1976, str. 5—59) in F. Bernik (Tipologija Cankarjeve proze, Ljubljana, 1983).



povest, pri romanu pa vztrajal ob besedilih, ki so bila razmeroma manjšega obsega. Tako je zlasti ob *Tujcih* pristal pri pojmu povest oziroma pri oznaki daljša novela, čeprav v primerjavi z njegovimi drugimi deli ni razloga, zakaj ne bi obveljali za roman. Tudi v teh primerih gre torej za tradicionalno nihanje med oznakama roman in povest kot oznakama za približno isto pripovedno zvrst, ki je postalo za slovenski literarni prostor značilno v drugi polovici 19. stoletja, od tod se je pa preneslo v slovensko moderno. Z upoštevanjem dejstva, da po tej tradiciji med romanom in povestjo pogosto ni bilo prave razlike, tako da sta ji bila oba pojma zamenljiva, je mogoče med romane šteti vsaj tale Cankarjeva besedila: *Tujce, Na klancu, Hišo Marije Pomočnice, Križ na gori, Gospo Judit, Nino, Martina Kačurja, Novo življenje ter Milana in Mileno*. Dejstvo je, da teksti, ki jih je Cankar pogosteje označeval za povesti, v ničemer bistvenem ne odstopajo od značilnosti teh, ki jim je namenil samo oznako roman. To velja zlasti za *Tujce*, ki jih je kljub temu potrebno imeti za prvi Cankarjev poskus romana. Pač pa opisano razmerje med povestjo in romanom pri Cankarju opozarja še na dejstvo, da spadajo vsi njegovi romani v območje t. i. kratkega romana; termin je torej zanje ustrezen samo, če priznamo legitimnost krajših oblik romana. Prav to je s stališča modernih pogledov na roman ne samo dopustno, ampak skoraj nujno.

Opisano vprašanje je potrebno pregledati še z drugega vidika. Terminologija za romane je bila pri Cankarju gotovo povezana z njegovimi načelnimi pogledi na to, kaj je pravzaprav roman.<sup>10</sup> Že v ljubljanskih dijaških letih je prek F. Levca sprejel pojem romana, ki je bil v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem prevladujoč, in sicer v obliki, ki je prihajala iz takrat dostopnih poetik E. Kleinpaula in R. Gottschalla. Iz teh pogledov je bilo očitno, da je roman v sodobnih časih naslednik epa, s tem pa predvsem zelo obsežna pripovedna zvrst, po vsebini največkrat obširna podoba dobe, družbe, epohe in podobno. To pojmovanje je Cankar zavrnil že pred letom 1900, potem ko se je načelno obrnil zoper realizem in naturalizem 19. stoletja in se približal geslom nove romantike, dekadence in simbolizma. O romanu ni pisal izrecno, pač pa je nedvomno mislil tudi nanj, ko je v *Epilogu k Vinjetam* odklonil naturalistično doktrino in za edini pravi izvor literarnega dela — s tem pa tudi romana — razglasil »dušo«, njene ideje, čustva in razpoloženja. To je seveda terjalo roman z drugačno vsebino in obliko, verjetno približano novi romantiki, dekadenci in simbolizmu. V tem času je tudi izrecno odklonil Kleinpaulovo in Gottschallovo poetiko, s tem pa njune tradicionalne razlage romana. O svojem novem razumevanju romana pa tudi pozneje skorajda ni izrecno govoril. V prisposodbi ga je nakazal leta 1914 v črtici *Nenapisani romani*, kjer je posredno zavrnil stari pojem romana in z literarnim orisom nakazal, da bi utegnili biti novi roman, kot si ga sam zamišlja, nič drugega kot zgolj opis trenutka »po vsem njegovem smislu in pomenu«. Izjava bi utegnila kazati na roman impresionizma, psihologizma ali celo simbolizma, čeprav je seveda ni mogoče imeti za docela ustrezen obrazec Cankarjeve lastne romanopisne prakse. Ta se marsikdaj odmika od idej, ki so v črtici *Nenapisani romani* izražene sicer samo metaforično.

<sup>10</sup> Problem Cankarjevega pojmovanja romana je bil obravnavan pri J. Kosu in F. Berniku, gl. n. m. Poleg tega je treba upoštevati še razpravo F. Zdravca *Impresionizem ter črtica in roman*, 1975 (v: *Elementi slovenske moderne književnosti*, Murska Sobota, 1980, str. 79, 80).

Za primerjalno razumevanje in razlago Cankarjeve romanescne proze je končno potrebno upoštevati še tipe in vrste romana, ki jim pripadajo posamezni teksti. Med njimi je mogoče najti vse tiste oblike, ki so bile za romanopisje na prelomu stoletja običajne, a jih slovenski roman 19. stoletja v glavnem še ni razvil. *Tujci* so primer umetniškega romana, prav tako *Križ na gori* in *Novo žioljenje*, kar pomeni, da je ta tip za Cankarjevo romanopisje razmeroma najštevilnejši in tudi najbolj značilen. Med erotične ali ljubezenske romane — čeprav v nekoliko razširjenem ali pogojnem smislu — smemo šteti *Gospo Judit*, *Hišo Marije Pomočnice*, zlasti pa *Milana in Mileno*. Na *klancu* je primer proletarskega, deloma tudi ženskega romana, tj. romana o ženski kot osrednji osebi. Za *Martina Kačurja* bi po običajni motivno-tematiki klasifikaciji prišla v poštev oznaka učiteljski roman, medtem ko je *Nina* težko določljiva zmes erotičnega, umetniškega in osebno-izpovednega romana. Takšne klasifikacijske oznake so seveda zelo abstraktne in torej samo okvirji za drugačno razlago. Svojo natančnejšo opredelitev dobijo šele ob posameznih besedilih, kjer jih pobliže osvetli pripadnost določeni literarni smeri, stilu ali toku, te pa se dá opisati edino s pomočjo ugotavljanja razvidnejših evropskih vplivov.

*Tujci* (1901) so prvi Cankarjev, pa tudi slovenski umetniški roman, kar pomeni, da uvajajo romanopisno obliko, ki je bila slovenskemu predmeščanskemu in meščanskemu romanu s konca 19. stoletja v glavnem neznana. Edina upoštevanja vredna izjema bi bila Kersnikova povest *Lutrski ljudje* z glavnim junakom slikarjem; vendar v tej povesti téma ni bila usoda umetnika na ravni umetniškega ustvarjanja, ampak ji je šlo za ljubezensko zgodbo v konkretnem socialnem okviru. Umetniški roman je postal v Evropi znan šele v času romantike, ko so ga po zgledu Goethejevih *Wilhelm Meisters Lehrjahre* razvili Novalis, E. T. A. Hoffmann in drugi, nato so ga nadaljevali zlasti postromantiki, realisti pa samo deloma, med prvimi Balzac z romanom *Illusions perdues*. Sodobni umetniški roman je nastal šele z naturalizmom, iz katerega je poteklo Zolajevo delo *L'oeuvre*; tu se je problem umetnikove usode v meščanski družbi združil z natančnim orisom pogojev njegovega dela pa tudi notranje tragičnosti, ki jo ti pogoji vnašajo v njegovo ustvarjalnost. Cankarjevi *Tujci* so primer umetniškega romana na ravni, kamor ga je postavil naturalizem. Pa tudi kot tekst sledijo Zolajevemu zgledu. Zveza se odkriva že v fabuli obeh del: podobno kot Zolajev slikar Lantier se Cankarjev kipar Slivar sredi velikih umetniških upov poroči z revnim dekletom iz velemestnih predmestij, nato pa zaide v ustvarjalne težave, tako da na koncu napravi samomor. Cankarjevi odmiki od Zolajevga zgleda so seveda številni. Prvi je ta, da je Zolajev umetnik psihopatološka osebnost, obremenjena z dednostjo, njena tragičnost ima tudi biološke temelje, medtem ko je Cankarjev junak duhovno neokrnjena osebnost, rojena za polnovredno opravljanje umetniškega poslanstva, kar pomeni, da so razlogi za tragičen izid zunaj nje, v zunanjih razmerah, ki določajo umetnikovo pot do samorealizacije oziroma jo onemogočajo; te razmere so predvsem kulturne, socialne in tudi nacionalne. S tem je iz Cankarjevega romana izginila naturalistično deterministična motivacija umetniške tragedije, nadomestila jo je socialno-psihološka razlaga, ki ji je izhodišče postromantična vera v subjektiviteto; ta je kljub svojemu končnemu zlomu sama na sebi substancialna, tako da krivda za njen propad pade na stvarnost, ne pa nanjo samo. Gre torej za premik iz naturalizma v post-

romantiko ali morda iz te v novo romantiko, vendar pa ta prehod v *Tujcih* še ni izvršen; Cankar ga je izvedel šele v naslednjem umetniškem romanu, *Križu na gori*.

Več je v *Tujcih* ostalo naturalistično-realističnega opisovanja umetniško-socialnega okolja, ki ga je Zola v romanu *L'oeuvre* prvi predstavil s temeljitimi orisi delovnih pogojev, razmer na tržišču, razstav, uspeha in bede, pred vsem pa z ostro kritiko družbeno-umetnostnega življenja, ki ga določajo meščanski družbeni zakoni. Cankar je to plast naturalističnega romana povzel, vendar jo hkrati v skladu z empiričnimi možnostmi takratnega slovenskega umetniškega življenja zožil na prikaz nacionalno-socialne problematike slovenskega umetnika okoli leta 1900, tako doma kot na tujem. Ta problematika seveda nima kaj dosti skupnega z usodo slikarja-impresionista v pariškem umetnostnem obratu okoli leta 1870. Posebnost Cankarjevega romana v primerjavi z Zolajevim je končno še téma »tujstva«, ki je pri Zolaju samo nakazana kot odtujeno razmerje med umetnikom in meščansko družbo. Da je bil izhodišče prvemu Cankarjevemu romanu umetniški roman naturalizma, je navsezadnje razvidno tudi iz njegove pisateljske tehnike. Pripoved *Tujcev* je bolj ali manj kontinuirana in linearna, nikakor ne sestavljena iz »trenutkov«, ki bi se povezovali v večjo celoto prek svoje simbolične vsebine ali s cikličnim ponavljanjem, zgradbo in notranjim ritmom, kar je polagoma postalo bistveno za Cankarjeve zrele romane. Roman sestavljajo večji prizori, ki sicer ne dosegajo obširnosti podobnih prizorskih poglavij pri Zolaju, vendar se gibljejo v okviru istih pripovednih enot. Pripoved je večidel scenska s panoramskimi prehodi, slog stvaren, brez izrazitejših potez ritmizirane ali pesniške proze, ki je postala polagoma glavna stilna posebnost Cankarjevega romanopisja.

Za Cankarjev razvoj v smeri dekadencnega, novoromantičnega, izjemoma tudi simbolističnega romana, ki je v slogu večidel impresionističen, je bilo najpomembnejše srečanje z Jacobsenovim romanom *Niels Lyhne*.<sup>11</sup> To delo je izšlo sicer iz naturalizma, vendar ga je že odločilno preseglo v smeri nove romantike, z nekaj dekadencnimi potezami v motivih in temi, v slogu pa z impresionizmom. Pripoved pri Jacobsenu ni bila več stvarno opisna, ampak psihologistična; samo včasih se je zgoščala v večje scene, sicer pa ostajala najrajši poetično refleksivna in meditativna. Bistvena novost, s katero se je Jacobsen odmaknil od naturalizma in prestopil v območje nove romantike, je bila seveda téma hrepenenja, ki nenehno giblje njegove junake, celotnemu dogajanju pa daje izrazito spiritualen značaj; to hrepenenje ni več stvarna biopsihološka sila, kakršno je priznaval naturalizem, ampak apriorna duhovna substanca, skrita v junakovi »duši«, se pravi v njegovi novoromantični subjektiviteti, ki ni več podložna stvarnosti po historično-bioloških načelih naturalizma, ampak obstaja neodvisno in ugasne šele z junakovo smrtjo.

Novosti Jacobsenovega romana so napravile na Cankarja neizbrisen vtis že leta 1898, vendar je trajalo nekaj časa, da jih je povzel v zasnovo svojih lastnih romanov. To se je zgodilo šele po letu 1900, potem ko je premagal preveliko odvisnost od naturalističnih vzorcev. Končno je Jacobsenove posebnosti sprejel tako, da jih je sicer spojil s prvimi realistično-naturalistične tradicije, obenem pa izvirno predelal. V večini poznejših romanov je ohra-

<sup>11</sup> Za oris Jacobsenovega pomena v Cankarjevem literarnem obzorju gl. predvsem delo D. Pirjevca Ivan Cankar in evropska literatura, Ljubljana, 1964.

nil pripovedno tehniko večjih prizorov, ki jo je Jacobsen opustil; vendar je v primerjavi z Zolajevim epskim načinom impresionistično zrahljana, prepletena z reflektivnimi vrinki, pa tudi po obsegu reducirana, kar je bližje Jacobsenovi pripovedi. Glavna novost je pa ta, da je Cankar sprejel za glavno in pogosto edino témo svojih romanov témo hrepenenja, kar pomeni, da je napravil odločilen korak k novi romantiki. Ta dobiva v mnogih tekstih redoma tudi dekadénčne poteze, toda po svojem bistvu ostaja v območju novoromantične subjektivitete, saj se utemeljuje predvsem v lepoti notranjega etosa, ki ga je dekadéncia poskušala preseči z amoralnim načelom zgolj esteticistične lepote. V *Tujcih* téma hrepenenja še ni bila razvita, kar opozarja na to, da je Cankar v poznejših romanih postromantično subjektiviteto, ki je v prvem romanu očitna, presegel prav s témo hrepenenja; iz te dobiva njegov romaneskni junak substancialnost, ki ga dviga nad empirično šibkost, omejenost in krhkost postromantičnega subjekta. V tem smislu je Cankarjeva romaneskna proza po *Tujcih* predvsem novoromantična. Čeprav mu je pot vanjo pokazal Jacobsen, je njegov zgled vsebinsko in formalno bistveno preoblikoval. Vsebinski premik je ta, da je hrepenenje v *Nielsu Lyhneju* bilo pasivno, utrujeno in fatalistično, v čemer je mogoče videti dediščino naturalizma, medtem ko ga je Cankar intenziviral in mu s tem podelil izrazito novoromantično moč. Dal mu je tudi drugačno formalno podobo, ko ga je povezal z načelom ciklične kompozicije, ki je Jacobsen ni poznal. Pri Cankarju je v tesni zvezi z notranjo naravo hrepenenja njegovih junakov. Ta je sama na sebi ciklična, tj. neprestano krožeča v zmeraj enakih krogih od upanja k razočaranju, od vere k obupu; to pa je mogoče samo, ker je po svojem bistvu dinamična. Pri Jacobsenu je bilo hrepenenje statično, zato ni poznalo dinamično-ciklične dialektike, ki jo je v svojih romanih razvil Cankar.<sup>12</sup>

Novosti, ki pričujejo o posebnem pomenu *Nielsa Lyhneja* za razvoj Cankarjeve zrele romaneskne proze, so v romanih po *Tujcih* vidne v različnih smereh, pa tudi v zelo raznovrstnih obdelavah. Mnogovrstnost je povezana z različnostjo vzorcev, ki jim je sledil v tem ali onem delu.

Na *klancu* je prvi tekst, v katerem je združil naturalistično podlago z novostmi novoromantičnega romanopisja, s témo hrepenenja, ciklično zgradbo in impresionističnim slogom. Po svoji motivni zasnovi je primer proletarskega in hkrati ženskega romana, ki pripada naturalističnemu romanopisju. Lik čiste ženske, ki doživlja v vsakdanjem biološko-historičnem svetu svojo ljubezensko, zakonsko in družinsko tragedijo, je ovekovečil že Maupassant v romanu *Une vie*, ki je postal na Slovenskem vzorec za enakovrstni roman Kvedrove. Ta tip je v proletarsko okolje prenesel Zola v romanu *L'assomoir*, kjer je Gervaise postala lik proletarske žene in matere, čiste in ljubeče, toda po nujnosti biološko-socialne usode drseče na dno. Življenjska pot Francke je v Cankarjevem romanu manj drastična, vendar nadaljuje isti vzorec. Na Zolajev tekst spominjajo pri Cankarju podobni motivi, liki in dogodki proletarskega okolja, poročna gostija, doraščanje otrok, izginotje moža, končno brezupna smrt junakinje. Vendar je naturalistična podlaga v romanu ne samo po podrobnostih omiljena, ampak predvsem daljnosežno predstavljena na novoromantično raven, kot jo je s svojim zgledom ponujal Jacobsen. Gibalo

<sup>12</sup> O dialektiki Cankarjevega pojmovanja hrepenenja gl. razpravo Idejni izvori Cankarjeve literature J. Kosa (Beseda, 1956, str. 378—383, 505—515). O problemu razpravlja še F. Bernik v knjigi Tipologija Cankarjeve proze, gl. n. m.



glavne junakinje pa tudi drugih oseb je postalo hrepenenje, kar pomeni, da se pojavlja v različnih osebah hkrati in zapovrstjo, podobno kot pri Jacobsenu. Bistvena razlika je cikličnost, s katero je Cankar razčlenil témo hrepenenja in jo hkrati sklenil v zaokroženo celoto. Takšne cikličnosti Jacobsen ne pozna, še manj seveda jo je poznal naturalistični roman. Izvajati jo je mogoče torej samo iz strukture hrepenenja, ki je pri Cankarju zmeraj ciklična, kar pomeni, da se s svojimi bistvenimi momenti ponavlja v različnih življenjskih položajih istega junaka ali v sočasnih doživljajih več junakov. V romanu *Na klancu* je že opazna obojna oblika. Kljub temu je pisateljska tehnika zasnovana v večjih scenskih prizorih, ki so dediščina naturalistične proze, zlasti Zolajeve. Ta posebnost je odmik od Jacobsenovega vzorca, ki je sicer že v tem romanu odločilen. To velja tudi za slog pripovedi, ki se je v nasprotju s stvarnim stilom *Tujcev* približala pesniški, tu in tam tudi ritmizirani prozi, kar je v skladu z Jacobsenovo pripovedjo. Medtem ko je roman po motiviki naturalističen, po temi novoromantičen, v stilu impresionističen, pa dekadenci in simbolističnih prvin v njem skoraj ni. Dekadenčno obarvano je samo drugo poglavje, v katerem stopa v ospredje značilna findesièclovska tema umetnika. Simboli romana — na primer tek za vozom v prvem poglavju ali luč na učiteljevem oknu s konca teksta — so po funkciji podobni simbolom v Zolajevih delih in nimajo s pravim simbolizmom nič skupnega; po svoji sestavi so pravzaprav prisposode.<sup>13</sup>

*Križ na gori* (1904) povzema isti tip romana, čeprav v nekoliko drugačni postavitvi. V njegovi motiviki — zgodbi o vaškem dekletu in fantu, ki odide v mesto, a se vrača ponjo — je mogoče prepoznati značilne motive iz vaške zgodbe 19. stoletja. Mednje je vključen motiv umetnika, zaradi česar je *Križ na gori* predvsem umetniški roman, vendar že brez zveze z naturalističnim tipom takšnega dela. Jacobsenov vpliv je očiten v poetičnem slogu, meditativnih orisih, predvsem pa s temo hrepenenja, ki vstopa v motiviko vaške ljubezni in umetništva. Ker je očiščena vseh dekadenci in primesi, pa tudi daleč od simbolistične metafizike, je tembolj razviden njen novoromantični temelj. Scenski prizori so še zmeraj v ospredju, opazna je ciklična zasnova v obliki ponavljajočih se položajev. Simboli — predvsem simbol križa — so še zmeraj v rodu z naturalističnimi prisposodobami, saj merijo na empirično stvarnost, ne pa na metafizično neizrekljivo transcendenco onstran pojavnosti.

Izrazito v smer impresionistične proze fin de siècle se zdi naravnan roman *Gospa Judit*, ki je izšel istega leta. Vendar je njegova sestava bolj zapletena. Posamezni motivi — erotika v malomeščanskem, velemestnem in umetniškem okolju — ga pripenjajo na pripovedništvo naturalizma, na Zolajeve romane in Maupassantove novele. Precej je v njem dekadenci in prvin, zlasti občutij melanholije, nostalgije, utrujenosti in studa, pomešanega z željo po čutni omami, z navideznim cinizmom in protifilistrskim porogom, kar navaja k sodbi, da gre s te strani za dekadenci in erotični roman. Vendar ga nekatere teh prvin postavljajo v bližino Jacobsenovega *Nielse Lyhneja*, kjer imajo erotična razmerja in liki junakov tudi nekaj izrazito dekadenci in potez. Lik gospe

<sup>13</sup> O simbolu in simbolizmu v Cankarjevi prozi so poleg A. Ocvirka in D. Pirjevca razpravljali še: F. Bernik, Cankarjeva zgodnja proza, Ljubljana, 1976, str. 167–168; isti, Simbolizem v Cankarjevi prozi, 13. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana, 1977, str. 79; F. Zadavec, Simbolizem v literaturi Ivana Cankarja, SR, 1977, Kongresna številka, str. 195–214; F. Bernik, Roman I. Cankarja v luči impresionistične in simbolistične poetike, SR, 1977, Kongresna številka, str. 135 isl.

Judit spominja na Jacobsenovo radoživo gospo Boye; hkrati nosi v sebi dekadence poteze nekaterih Ibsenovih junakinj, zlasti Hedde Gabler, s tem pa tudi Ibsenovo kritiko meščanskega moškega. Temeljna téma romana je kljub temu téma hrepenenja, kar kaže na novoromantično zasnovo *Gospa Judit*. Nadaljuje torej črto, započeto z Jacobsenom, čeprav je zlasti v *Gospa Judit* v nasprotju s hrepenenjem Jacobsenovih naturalistično šibkih, utrujenih junakov hrepenenje postavljeno kot izrazito aktivno načelo, s katerim se idealnost obrača zoper stvarnost. Vendar ravno zveza z Jacobsenom opozarja, da gre za hrepenenje dekadence obarvane nove romantike, ne pa za idejo pristnega simbolizma. Pripeto je na čutno stvarnost, zlasti erotično, ne pa na transcendenco simbolistične metafizike. Te Cankar v *Gospa Judit*, pa tudi v večini drugih romanov, ne pozna. Roman je zgrajen iz scenskih poglavij, oblikovanih z zmeraj bolj impresionistično, lirsko in refleksivno tehniko. Povezuje jih ciklično zaporedje, ki uvaja v različne zaporedne motive ponavljaje istega, tj. novoromantične teme hrepenenja.

Tretji Cankarjev roman, *Hiša Marije Pomočnice* (1904), je zasnovan dosledno v okviru nove romaneskne proze, ki združuje v sebi naturalistične motive, številne dekadence prvine, novoromantično témo hrepenenja in impresionistični slog. Prav zato je Cankarjev najbolj reprezentativni roman. Iz dela je ponovno razvidno, da hrepenenje pri Cankarju ne sega v območje pravega simbolizma, ampak je izrazito novoromantično z nekaj dekadence potezami. Izvira iz stopnjevanega in radikaliziranega romantičnega pojmovanja ponotranjene subjektivitete kot nečesa lepega, neskončnega, polnega, samo sebi najbolj resničnega, zato temeljnega za hrepenenjski zagon proti transcendenci, skriti prav v takšni subjektivnosti, ne pa v nadčutni onstranpojavnosti simbolistične metafizike. Takšna subjektiviteta je ujeta v doživljanje bolne, med izjemne skrajnosti razpete čutnosti, ki ji niso tuje brezplodna melanholijska, naslada, utrujenost, pa tudi gnus nad svetom, pomešan z željo po smrti. Vse to jo pripenja na dekadenco kot historično literarno smer, sama pa je tipično novoromantična.

Osrednji motivi *Hiše Marije Pomočnice* — bolezen, alkoholizem, pubertetna ali sprevržena erotika — so sicer izrazito naturalistični. Nekatere od njih je v roman uvedel ravno Zola, na primer opise lezbične ljubezni v romanu *Nana*. Tudi prizore boleznih erotičnih in seksualnih stanj, povzdignjenih v poetična sanjarjenja, je oblikoval že Zola, na primer v romanih *La faute de l'abbé Mouret* in *Le Rêve*. Drugi motivi — sanjska predsmrtna stanja z vizijami poveličanega življenja, pa tudi muke otrok in njihovo razmerje do socialno-moralne mizerije odraslih — kažejo na zglede pri Hauptmannu, zlasti v drami *Hanneles Himmelfahrt*, v katerih se je na podoben način kot pri Cankarju združila naturalistična motivika z novoromantično témo.<sup>14</sup> V Cankarjevem romanu se torej nadaljuje tradicija, ki je že v poznem naturalizmu — najprej z Jacobsenovim romanom — začela prehajati v novo romantiko z opisovanjem skrajnosti čutnega, sanjarskega in boleznega doživljanja življenja, pa tudi smrti. Tipično Cankarjeva je v tem romanu njegova ciklična forma, to pot ne več kot zaporedje istega v posameznih časovnih odsekih junakovega življenja, ampak predvsem kot istost v sočasnem obstajanju več junakov.

<sup>14</sup> Hauptmanna je v zvezi s Cankarjevim romanom omenil J. Mahnič v *Zgodovini slovenskega slovstva*, V, Ljubljana, 1964.

Leta 1906 sta bila objavljena romana *Martin Kačur* in *Nina*, ki sta močno različna, kar ni brez zveze z različnostjo tradicij in vplivov, iz katerih sta nastala. *Martin Kačur* povzema v sebi številne prvine tradicionalne vaške zgodbe 19. stoletja. V tej je bil eden od možnih motivov motiv ubogega vaškega učitelja, ki postane nosilec napredne, razsvetljene in liberalne miselnosti, zato prihaja v konflikt z zaostalo duhovščino, pa tudi z drugimi predstavniki vaške srenje. Cankar je takšno motiviko v *Martinu Kačurju* nadrobno razvil in obdelal v različnih položajih, ki so del ciklično komponirane celote. Ta prihaja v roman s témo hrepenenja, ki v naslovnem junaku pokaže znano dinamično oziroma dialektično sestavo. Vendar je v nasprotju z *Gospo Judit* in *Hišo Marije Pomočnice* obravnavana brez izrazitejših dekadencijskih primesi. Junakova apriorna šibkost, utrujenost, nazadnje morda celo podzavestno teženje k smrti niso znamenje dekadence, ampak kažejo na to, da njegova subjektiviteta nima v sebi pristnega novoromantičnega zagona, ampak se vrača na raven postromantike; na to opozarja v romanu tudi vloga ideje, ki je bila v postromantiki glavno sredstvo, s katerim se je oslavljeni subjekt poskušal uveljaviti nasproti nadmočni stvarnosti. Vsekakor pa tudi v tem romanu téma hrepenenja nima v sebi nič bistveno simbolističnega.

Drugačna je sestava *Nine*, ki lahko velja za Cankarjevo najmodernejšo romaneskno besedilo. Od tod upravičeno vprašanje, ali gre že za pravi modern roman v smislu proze, ki so jo po letu 1910 začeli pisati Proust, Joyce in Kafka, deloma tudi Gide in Rilke, čeprav seveda natančna meja med novim modernizmom in tradicijo dekadencijskih, simbolističnih in novoromantičnih romanov ni popolnoma določljiva.<sup>15</sup> Natančnejša analiza *Nine*, predvsem njenih dotikališč z evropskim romanom, pokaže drugačno podobo. Na prvi pogled je delo podobno nekaterim tekstom mladega Gida, nastalim okoli leta 1900 in po njem, kot so *Les nourritures terrestres*, *L'immoraliste*, *La porte étroite*, ali pa Rilkejevemu romanu *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Toda ta dela so še večidel v območju pozne dekadence, včasih s simbolističnimi potezami, nikakor pa ne že modernistična v smislu modernega romana 20. stoletja. Večidel dekadencijske teme se v takšnih besedilih povezujejo s slogom, ki je še zmeraj pretežno impresionističen ali pa kaže tudi določnejše ekspresionistične poteze. S te strani se *Nina* nedvomno pridružuje tej skupini romanov z začetka 20. stoletja. Vendar pa na evropskem literarnem ozadju, ki sega nazaj v 19. stoletje, kaže še drugačne lastnosti, ki jih lahko osvetli še širša primerjava. V romanu so na prvi pogled opazni izraziti naturalistični motivi — velemestna revščina, proletarsko trpljenje, alkoholizem, prostitucija. V primerjavi z naturalističnimi romani, od koder potekajo, so predstavljeni fragmentarno in razpršeno; to velja tudi v primerjavi s podobo, kakršno so dobili v prejšnjih Cankarjevih delih, zlasti v romanih *Na klanecu* in *Hiša Marije Pomočnice*. Razlog je ta, da niso vgrajeni v scensko pripoved po zgledu večjih prizorov, ampak v kontinuiran monolog, ki je samo deloma pripoveden, večidel pa refleksiven, poetičen in fantazijski. Ta monolog vsebuje tudi vložene zgodbe, novele ali odlomke. Takó razkrojena pripoved je na zunaj komponirana kot zaporedje »sedmih noči« z »epilogom«, kar je go-

<sup>15</sup> O Nini v zvezi z moderno prozo je razpravljajal predvsem F. Petrè v razpravah Cankarjeva pot k moderni (Delo, 7. dec. 1968, št. 33, str. 19) in Ivan Cankar — Nina (Umjetnost riječi, Zagreb, 1970, št. 1—2, str. 173—179).

tovo posnetek podobne zgradbe v zgodnji povesti Dostojevskega *Bele noči*.<sup>16</sup> Razlika je ta, da je bilo pri Dostojevskem pripovedovalčevo prvoosebno obujanje posameznih srečanj z dekletom zvezano z realnim sosledjem dogodkov; sočasno s temi dogodki se je skoz pogovore z junakinjo odkrivalo realno zaporedje njene zgodbe; takó sestavljeno dogajanje se je na koncu sklenilo v zaokrožen pogled na celoto. Do tega v *Nini* ne pride, saj ji je razdelitev na sedmero noči sredstvo, da bi se statični monolog ob bolnem, umirajočem ali že mrtvem dekletu razdelil na smiselne enote, kot jih zahteva pripovedovalčev bolj ali manj lirski govor, ki je na videz dvogovor, dejansko pa manični govor pripovedovalca s samim seboj, pri čemer seveda nosilec govora večidel ni pravi pripovedovalec, ampak lirski subjekt.

Takó usmerjeni monolog ima svoj izvor prav tako pri Dostojevskem, vendar ne v njegovi zgodnji fazi, ampak v klasični noveli *Krotko dekle* iz zadnjih let (1876). Novela se dogaja kot monolog junaka ob mrtvi ženi; je hkrati izpoved, pripoved o njunem skupnem življenju in obračun s samim sabo, vse to pa povedano tako, kot da bi sproti nekakšen »stenograf« zapisoval junakove besede. Obliko svoje novele je Dostojevski v uvodu opisal kot izjemno novost, kot predhodnico pa navedel Hugojevo povest *Le dernier jour d'un condamné* (1829). To pomeni, da gre za formo, ki je po svojem izvoru zvezana z visoko romantiko. Cankar jo je porabil za *Nino* tako, da ji je vzel sklenjeni pripovedni potek, ki je pri Dostojevskem zvezan z realizmom, in jo spremenil v lirsko pripoved, v kateri so motivi razpršeni, v ospredje pa postavljena tema hrepenenja. Ta je tudi v *Nini* izrazito novoromantična, ne pa simbolična, saj ni usmerjena k metafizični transcendenci, ki se na primer odpira izza čutne pojavnosti v Maeterlinckovih dramah. Predmet hrepenenja v *Nini* je privid sreče, ki jo junakova subjektiviteta nosi v sebi, njena vsebina je empirično čustvena in čutna obenem. S te strani jo označujejo tudi nekatere dekadencijske poteze, saj teži v stanje bolesterne predsmrtne čutnosti, razpete med najbolj nasprotno občutke. Hrepenenje s svojo dinamično dialektiko je zato tudi v tem romanu podlaga za ciklično zgradbo, ki je še bolj izrazita kot v prejšnjih delih. Slog je impresionističen, vendar z močnimi prvini ekspressionizma.

Zadnja Cankarjeva romana — *Novo življenje* (1908) in *Milan in Milena* (1913) — bistveno ne spreminjata genetične in strukturne podobe tega romanopisja. *Novo življenje* je primer umetniškega romana, analogen *Tujcem* s tem, da namesto umetnikove poti v tujino in njegovega propada na tujem prikazuje njegovo vrnitev in ozdravljenje v domovini. S prvim romanom ga povezuje podobna pisateljska tehnika, čeprav samo v tem smislu, da je prav tako sestavljen iz večjih prizorov, popisanih iz scenske pripovedne perspektive, z vmesnimi prehodi. Podobnost je še ta, da tudi v *Novem življenju* celota ni komponirana ciklično, kar si je mogoče razlagati s tem, da v središču ni tema hrepenenja, ampak tema umetnikove človeške krivde, kazni in očiščenja. S tem se roman giblje na meji med postromantičnim subjektivizmom in novoromantično subjektiviteto, h kateri ta subjektivizem teži, da bi premagal svojo notranjo krizo.

<sup>16</sup> Na Dostojevskega *Bele noči* v zvezi z *Nino* sta opozorila A. Slodnjak v *Zgodovini slovenskega slovstva*, IV, Ljubljana, 1963, str. 38 in J. Mahnič v V. knjigi te izdaje, str. 104.



V nasprotju s *Tujci* je formalno-stilna sestava romana v glavnem impresionistična, njegova proza poetična. S temi lastnostmi se *Novo življenje* spet močno bliža vzorcem Jacobsenovega *Nielsen Lyhneja*, kar kaže na to, da je Cankar v svojem romanopisnem razvoju ostajal bolj ali manj zvest predvsem temu zgledu. Izjema v takó izdelani celoti je vložena zgodba o »grbcu«. Njen motiv je izrazito dekadencen, saj je v glavnih potezah bolj ali manj soroden motivu Wildovega romana *The picture of Dorian Gray*, tako da bi lahko govorili o izpričanem Wildovem vplivu. Vendar se motiv izjemnega dekadencnega človeka v Cankarjevi zgodbi povezuje s spremenjeno temo — Wildov junak je skozinskoz estetski človek, ki se v neustreznem socialnem okolju ne more realizirati po svojem pravem bistvu, zato se mora pregrešiti zoper etični zakon in si s tem nakoplje »grdoto« greha. Nasprotno je Cankarjev junak od rojstva obdarjen s posebno močjo, ki ni lepota v čistem estetskem smislu, ampak zmožnost podrejanja soljudi; ta moč se v koncu zgodbe izkaže kot skrivna psihično-telesna pohaba. Podobna dvojnost junakovega duhovno-telesnega videza dobi torej pri Cankarju smisel, ki ni esteticističen, ampak etičen, kar seveda pomeni, da ne obstane na dekadenci ravnih, ampak se vrača h krizi postromantičnega subjekta.

Roman ali »romanca« *Milan in Milena* je novoromantičen erotičen tekst z nekaj dekadencnimi potezami, oprt na tradicijo Jacobsenovega romana, čeprav z novimi variacijami, in s tem med najbolj izvirnimi Cankarjevimi romani. Tema hrepenenja je znova postavljena v središče, od tod spet izrazita ciklična kompozicija celote. Ta je zgrajena v strogo paralelni in že kar simetrični obliki, kar je nova varianta ciklične sestave, ki jo je Cankar preiskoval v prejšnjih romanih. Zdaj jo je uresničil tako, da si v simetrični menjava sledijo poglavja z junakom ali junakinjo; oba se srečata šele v epilogu romana. Poglavja so zasnovana v obliki večjih scenskih prizorov, kar pomeni, da je Cankar do zadnjega ohranjal bistveno pripovedno enoto realistično-naturalističnega romana, potem ko jo je do kraja opustil samo v *Nini*. V *Milanu in Mileni* je ta tehnika obdelana izrazito impresionistično in predstavljena v poetično prozo. Roman se s tem ponovno postavlja na mejo med naturalistično tradicijo in dekadenco, toda s težiščem v novi romantiki. Vendar se zdi, da se v svojem sklepu bliža simbolizmu, saj podoba obojne smrti s svojim spiritualnim pomenom kaže na metafizično transcendenco simbolizma, čeprav v še tako nejasni poetični obliki. Zato je v *Milanu in Mileni* mogoče videti edini primer Cankarjevega romanopisja, ki poskuša slediti simbolističnemu romanu v pravem pomenu besede.<sup>17</sup>

Primerjava Cankarjevih romanesknih del z evropskim romanopisjem na prelomu stoletja po vsem tem potrjuje, da so v njihovem nastanku imeli največjo vlogo zgledi Zolaja, Maupassanta, Jacobsena, Dostojevskega in deloma Wilda. Od tod sledi, da se je njihova motivna, tematska in formalna problematika postavljala na prehod iz naturalističnega v dekadenci in samo deloma v simbolistični roman, vendar tako, da je bilo jedro teh besedil pomaknjeno predvsem v novo romantiko. V tem smislu je vsaj nekatere mogoče vzporejati z zgodnjimi Gidovimi deli ali z Rilkejevim romanom, ne pa še s teksti Joycea, Prousta in Kafke, v katerih so se razvile nove strukture modernega romana. V bistvu Cankarjevih romanesknih junakov in tudi pripovedovalca, ki nosi

<sup>17</sup> Končno idejo Milana in Milene je s Platonovim naukom o predeksistenci duše povezal J. Mahnič v Zgodovini slovenskega slovstva, V, Ljubljana, 1964, str. 107.

priповed o njih, obstaja novoromantična subjektiviteta, ki verjame v svoje stalno in trdno idealno bistvo; ta ji je edina transcendenca, seveda samo še v poetično antropološkem, ne pa v pravem metafizičnem smislu. Prav takšne poteze romaneskne pripovedi pa v modernem romanu izginejo, nadomesti jih fluidna zavest pripovedovalca, ki mu je edini predmet samo še tok doživljajev in psihičnih vsebin, kot jih odkriva v svojih junakih pa tudi v samem sebi, brez trdne točke v idealni subjektiviteti in zato tudi brez vsakršne možnosti transcendiranja pojavnosti, o kateri pripoveduje.

#### SUMMARY

The article examines the most important or characteristic Slovene novels written in the *moderna* period (1896—1918) in connection with their European models and influences. F. Govekar, L. Kraigher and Z. Kveder drew rather extensively upon the French novel, i.e. Zola's and Maupassant's naturalism. However, most novels of the Slovene authors are not of the pure naturalist type; they modify the naturalistic motifs, themes and forms in accordance with the Slovene narrative tradition of the second half of the 19th c., with its national and moral philosophy. In this sense, it is possible to compare Govekar's novel *V krvi* with Zola's works (*Nana*, *L'Assommoir*), Kraigher's *Kontrolor Škrobar* with Maupassant's *Bel Ami*, and Kveder's *Njeno življenje* with Maupassant's *Une Vie*. The course toward the decadent novel, as represented by O. Wilde's *The Picture of Dorian Gray*, was taken by Izidor Cankar's *S poti*, but again with essential literary and esthetic corrections, especially in the direction of the moral criticism of the decadent personality. — The culmination of this period are the novels of Ivan Cankar (the greater part of this article is therefore a comparative analysis of his novels). In comparison with those of his contemporaries, Ivan Cankar's novels are much more heterogeneous as regards literary trends — which, at the same time, is a proof of their special originality. All his novels (his first one, *Tujci*, came out in 1901, his last one, *Milan in Milena*, in 1913) combine various thematic and formal elements ranging from the naturalistic and decadent to the neoromantic and symbolistic: naturalism is noticeable especially at the beginning, and symbolism at the end of his novelistic output. Since most of his novels have neoromantic longing (*hrepnenje*) as the central theme, their strongest layer seems connected with neoromanticism, while the relatively strong naturalistic and decadent elements are accompanied by very little genuine symbolism. Such a makeup of Iv. Cankar's novels is confirmed by the influences and parallels which can be detected for individual texts in the works of Zola, Maupassant, Hauptmann, Jacobsen, Wilde, and Dostoevsky.