

France Bernik
SAZU, Ljubljana

AVTOBIOGRAFIČNI LIKI V CANKARJEVI PRIPOVEDNI FIKCIJI

Razprava si zastavlja vprašanje, kateri so v Cankarjevi prozi dunajskega obdobja avtobiografični liki in na kakšen način jih pripovedovalec predstavlja bralcu. Pri tem ne izhaja iz geneze posameznih del, iz pozitivistične primerjave med empiričnimi dejstvi iz pisateljevega življenja in njihovim odslikavanjem v prozi, temveč usmeri vso pozornost na pripovedno besedilo. Zanimajo jo avtobiografični liki, kakor obstajajo v pripovedni fikciji, ugotavlja njihovo estetsko strukturo in sporočilno funkcijo.

The study seeks to answer the question which are the autobiographic characters in Cankar's prose from his Vienna period and how they are presented to the reader. The starting point is not taken from the genesis of the individual works, or from a positivistic comparison between empirical facts from the author's life and their reflection in the prose — rather, attention is focused on the narrative text itself. In the centre of interest are autobiographical characters as existing in the narrative fiction and their aesthetic structure and communicative functions are examined.

Ena najvidnejših značilnosti Cankarjeve pripovedne umetnosti je pogosto širjenje in poglobljanje vodilnih tem ali motivov in sprotno dograjevanje nekaterih osrednjih človeških likov. Tako je tudi s prenavljanjem in razvijanjem avtobiografičnih tem — proces, ki predstavlja stalnico Cankarjevega pripovednega ustvarjanja, saj mu sledimo od pisateljevih začetkov do njegovih zadnjih umetniških del. Roman *Na klancu* iz leta 1902 je v primerjavi z zgodnjo prozo nedvomno nova umetniška stvaritev, nova ne samo z vidika proznega oblikoslovja, temveč tudi po svoji epski vsebini. Kljub temu ne moremo prezreti dejstva, da se naš roman o materi navezuje v nekaterih prvinah na lik matere, kakršnega že poznamo iz zgodnjih črtic in povesti. Zgodaj najdemo namreč pri Cankarju pripovedna besedila, v katerih je mati vsaj do neke mere že postavljena v socialno okolje. V eni izmed takih povesti, v povesti *Ob smrtni postelji*, se npr. z materinim likom tesno prepleta socialna panorama časa, tisto nasprotje med osiromašenim proletarskim okoljem in premožno trško gospodo, ki postane na drugačen način poglavitna tematika romana *Na klancu*. Dalje srečamo mater že pred našim romanom prikazano v bolezni in smrti, pripovedovalec jo tukaj vedno predstavlja z veliko ljubeznijo in hkrati z zavestjo krivde, pa tudi tako, da že napoveduje nekatera temeljna svetovnonazorska razhajanja z njo. V predvinjetnih črticah in povestih sežejo avtobiografični motivi tudi k pisateljevemu očetu. Za pripovedovalca zanimivo je zlasti očetovo nerealno, neuspešno prizadevanje po gmotni osamosvojitvi in njegov socialni propad. Ge-

netične zveze našega romana segajo tako nekaj let nazaj, v obdobje od 1896 do 1898, k črticam *Sreča*, *Domá*, *Lavrin*, *Njegova mati*, *Ena sama noč*, *Moja miznica* in *Gomila* ter k povestim *Dve družini*, *Spomini na mater*, *Ob smrtni postelji*. Redke drugačne črtice so ostale v času, ko je pisatelj snoval roman, zunaj avtorjevega obnovitvenega prizadevanja. Umetniško aktualizacijo pa so dočakale nekaj let pozneje.

Osrednji ženski lik romana *Na klancu* je takoj na začetku pripovedi pomaknjen v ospredje pozornosti. Če se odpovemo epski vsebini in označimo samo temeljne eksistencialne položaje, skozi katere je morala Francka, doraščajoče kmečko dekle, v svojem življenju, jo vidimo najprej, kako nenavadno dolgo teče za vozom in jo romarji šele vso izčrpano, na smrt utrujeno počakajo ter vzamejo k sebi. Prizor teka za romarskim vozom je popisan obširno, saj zavzema skoraj tretjino poglavja. Ker pa predstavlja tako obsežen, realistično psihološki opis bolj enkratno, natančno določen dogodek kot idejo dogodka, je pripovedovalec vzel teku za vozom značaj enkratnosti tako, da se Francka zamisli nad seboj in odkrije v izjemno mučnem teku za vozom svojo usodo. Tek za vozom se ji naenkrat zazdi prispodoba njenega življenja:

»Nikoli jih ne doidem!« si je mislila in zazdelo se ji je, da bi jih ne došla nikoli, če bi tekla za njimi do konca sveta in do konca življenja. Ta misel je bila žalostna, ali tako mirna, da se je spominjala na vse druge reči, kakor da bi sedela v kuhinji ali da bi ležala na postelji, ne pa da bi tekla z okrvavelimi nogami za vozom, ki je daleč kakor sonce na nebu... Zazdelo se ji je, da ne doide nikoli voza in nikoli židane rute in da bo zmerom vse tako pusto in in žalostno. Če bi tekla do konca sveta in do konca življenja, bi ne dohitela voza ne židane rute, ne maslenega kruha... vse veselje pred njo in ona zadaj z okrvavelimi nogami.«¹

Tako je tek za vozom v prvem poglavju romana, ki se tudi imenuje *Za vozom*, enkratno prizor in hkrati simbol, v nadaljevanju pripovedi postaja prizor teka vse bolj samo simbol. Simbolna funkcija teka za vozom se še utrdi s ponovitvami v drugem, četrtem, petem, sedmem in osmem ali zadnjem poglavju romana, saj je znano, da ponavljanje nekega prizora ali motiva poudarja njegov pomen, njegovo idejno vrednost. Poleg ponavljanja je treba v našem primeru upoštevati še posebno estetsko zgradbo prizora. V vseh poglavjih, kjer se prizor, ko Francka teče za romarskim vozom, ponavlja bodisi kot spomin na neveselo mladost, kot vizija temne prihodnosti ali kot predsmrtna blodnja, je dogodek označen kar se da kratko, v najbolj bistvenih, skoraj shematičnih obrisih. Pri-

¹ Zbrano delo X, 1971, 18—19.

povedovalec je iz prizora odstranil vse nadrobnosti, močno skrčil konkretno resničnost, ki bi utegnila bralca zavesti v realistično branje prizora, in izpostavil pomen Franckinega teka za vozom, kar je potrebno za razumevanje njene življenjske usode. Idejna vsebina simbola, ki v ponavljanju nastopa očiščena detajlov iz predmetnega sveta, je kljub temu ostala bolj ali manj enaka: vztrajno, do skrajnosti stopnjevano trpljenje dekleta, ki nikoli ne doseže ciljev, njeno nikoli uresničeno hrepenenje in nazadnje njen konec. Simbol teka za vozom — imenujmo ga simbolni motiv — vsebuje eksistencialno človeško sporočilo. Pripoveduje nam o Franckinem neizpolnjenem hrepenenju, da se reši krivic in zapostavljenosti doma ter za vedno zbeži v lepši, pravičnejši svet.

Naslednje bivanjsko izkustvo, ki se globoko zareže v duševnost junakinje romana, zadeva erotiko. Francka doživi polom čistega hrepenenja in ljubezenskih sanj. Ko beži iz kraja, kjer je bila ogoljufana v ljubezenskih pričakovanjih, jo kakor noč prevzame grenka žalost, »— nikoli ne doide voza, nikoli ne pride na sveto romarsko Goro; in če bi hodila do konca sveta, vse dolgo življenje — nikoli!«²

V tretjem poglavju se dogajanje razširi, toda še ne v smislu globljega prestrukturiranja teme. Francka ostaja še vedno v središču pripovedi, bolj izrazito kot v prvih dveh poglavjih pa se zdaj giblje njen odnos do sveta med svetloglednimi sanjami in hrepenenjem na eni ter med življenjsko resničnostjo na drugi strani. Upanje Francke in njenega moža v »velik in čudovit svet«, njuna vera v »čisto novo življenje«³ se ne uresniči. Ne samo pasivna, sanjarska narava moža, tudi spremenjena proizvodna sredstva v obrti, predvsem nova konfekcijska proizvodnja, ki uničuje zastarelo in počasno krojaško delo Franckinega moža in ga človeško stre — ti dejavniki povzročijo, da se junakinja romana začuti ogoljufano v zakonu. Na ramena ji je leglo »strahovito, težko breme«,⁴ začutila je odgovornost za vso družino. Od nje so se »poslovile za zmerom vse lepe sanje, zadnji ostanki otroškega upanja, ki so bili še ostali v srcu globoko skriti. Prišlo je življenje, temno je bilo, brez veselja in polno skrbi.«⁵ Bolj kot doslej je zaradi razširjenega dejanja v tem poglavju potrebna večja osredotočenost pripovedovanja. In Cankar je tukaj v resnici manj pozoren na vse tiste dogodke, ki nimajo neposredne zveze z bivanjsko in socialno problematiko glavne junakinje. Celó nepopisno srečo

² Prav tam, 50.

³ Prav tam, 57.

⁴ Prav tam, 71.

⁵ Prav tam, 73.

mladih zakoncev ob rojstvu prvega otroka predstavlja bolj na kratko, vendar s posebno izbranim besedjem na koncu poglavja, da bi bila bivajska ambivalentnost junakinje bolj poudarjena: »Odprla se je prihodnost, vsa lepa in radosti polna, polna sladkih skrbi in sladkih žalosti. Breme, ki je bilo leglo na njene rame tako težko in strašno, je bilo zdaj lahko, da bi ga nosila na dlani.«⁶

Tu nastopi zareza v romanu, ki je ni mogoče razložiti samo iz zunanjih okoliščin, npr. iz podatkov o nastajanju romana, temveč predvsem iz samega besedila. Že naslovi prvih treh poglavij se razlikujejo od naslovov ostalih poglavij v romanu. Prvi naslovi *Za vozom*, *Fanny* in *Kako se je Francka omožila* kažejo namreč neposredno na junakinjo romana, ostali naslovi, kot so *Izgnanci*, *Vzbrstela je mladika*, *Student Lojze* itd., pa opozarjajo na druge osebe v romanu ali celo na določen sloj ljudi. Razlika med prvimi tremi in naslednjimi poglavji pa je vidna tudi v prvem stavku posameznih poglavij.

Literarna veda se je v novejšem času precej ukvarjala s problematiko prvega stavka v proznih delih in je za dobo okrog leta 1900 ugotovila, da se je v impresionistični prozi bolj kot epski začetek uveljavil tako imenovani abruptni začetek, tj. nenadni, na videz brezzvezni uvod v pripovedovanje, ki bralca preseneti in ga nemudoma prestavi v fiktivno resničnost literature.⁷ Pripovedovalec s prvim stavkom zbudi vtis, kot da je odgrnil zaveso na odru, da je neskončnemu toku življenja iztrgal del njegovega dogajanja. Uvodni stavek pa pisatelj navadno oblikuje tako, da zakrije pravi značaj začetka in poskuša bralca prepričati o tesni povezanosti začetka z nadaljevanjem. Če je tako, o čemer ne dvomimo, zlasti pa če posežemo še po misli nemškega pisatelja Hansa Ericha Nossacka, da nastane včasih prvi stavek, še preden je pripovedovalcu jasna celotna tema pripovedi,⁸ da je prvi stavek anticipacija teme in z njo najtesneje združen, potem se nam razlika med prvimi tremi po-

⁶ Prav tam, 75.

⁷ Prim. Wolf Dietrich Rasch, Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. Das Problem des Anfangs erzählender Dichtung (Stil- und Formprobleme in der Literatur. Heidelberg 1959, 448—453). O prvem stavku v pripovednih delih so pisali še Martin Schmid, Der erste Satz. Über die Anfänge großer Romane (Die Erzählung. Konstanz, Südverlag Jg. 1, 1947, 10, 23—27); Nino René, Kunst der Novelle, Wiesbaden 1956; Norbert Miller, Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, München 1965; isti avtor, Der empfindsame Erzähler, Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts, München 1968. O problemu piše v posebnem poglavju tudi Ludwig Rohner, Theorie der Kurzgeschichte, Athenäum, Frankfurt am Main 1973.

⁸ Nossackova misel se glasi: Zuweilen ist sogar der erste Satz früher da als das Thema (Horst Bienek, Werkstattgespräche mit Schriftstellern, München, Hanser 1962, 81).

glavji romana *Na klancu* in njihovim nadaljevanjem zdi več kot očitna. Začetni stavki v prvih treh poglavjih so namreč ravno taki, kakršni so značilni za impresionistično prozo. Vključeni so v temo, v pripovedno vsebino poglavja in zlasti naravnost izražajo položaj glavne junakinje v dogajanju, prav to zadnje pa za druga poglavja romana ne velja. Uvodni stavek prvega poglavja se npr. glasi: »Francka ni zaspala dolgo v noč«. Drugo poglavje uvaja stavek: »Ko je imela Francka štirinajst let, je šla služiti.« Tretje poglavje pa se začne podobno: »Časih se je zazdelo Francki, da je doživela pred davnim časom nekaj neizmerno lepega — bogvekdaj je bilo in bogvekdaj.« Če navedenih prvih stavkov ne označuje nič drugega, jim moramo priznati vsaj to stično točko, da je v njih vedno neposredno navzoča Francka, glavna oseba romana. In če se iz začetnih stavkov naslednjih poglavij umakne glavna junakinja, tudi to ne more biti naključje, saj doživi avtobiografska tema romana prav od četrtega poglavja naprej temeljito preobrazbo. Na to preobrazbo, ki jo bomo v nadaljnjem poskušali opisati, nas hkrati opozarja ustvarjalni postopek, kakor ga je mogoče obnoviti iz pisateljevih izjav v pismih. Ko je namreč Cankar konec februarja 1902 sporočil Levcu, da že piše roman, kar je pomenilo, da že konkretno oblikuje besedilo, je roman imenoval *Židana ruta*.⁹ Na židano ruto se med drugim nanašajo v prvem poglavju Francine sanje in čisto naravno je, da je Cankar vzel ta kos ženske noše, ki se postopoma spreminja v simbol hrepenenja, za naslov romana. V drugi polovici maja in v začetku junija pa se je pisatelj naenkrat znašel v ustvarjalni krizi. Založniku je priznal, da piše počasi, da je prišel na mrtvo točko, da mu delo ne gre po načrtu.¹⁰ To je bil čas, ko se mu je spreminjala temeljna zasnova pripovedi. V avgustu t. l., ko je bila kriza že mimo, je Ani Lušinovi z neprikritim veseljem razkril, da bo v romanu postavil spomenik svoji materi, a ji je hkrati naznanil tudi nov, veliko širši naslov dela.¹¹ Novi naslov *Na klancu* nedvomno bolj ustreza spremenjeni avtobiografski temi kakor prvotni, izključno na glavno osebo vezani naslov romana.

S četrtim poglavjem se močno preusmeri dogajanje romana, spremeni se perspektiva pripovedovanja in vse, kar je z njo v zvezi. Francka ostane sicer še vedno v središču pripovedi, toda ob njej se kot deloma enakovredni, deloma postranski, vendar nepogrešljivi igralci zgodbe po-

⁹ Franu Levcu 28. februarja 1902 (ZD XXVI, 1970, 210). O »židani ruti« govorí pisatelj tudi v črtici Pozdrav iz domovine, ki je nastala novembra leta 1902, torej po romanu *Na klancu* (prim. ZD XI, 1972, 278).

¹⁰ Lavoslavu Schwentnerju 17. maja in 2. junija 1902 (ZD XXVII, 1971, 106 do 107).

¹¹ Ani Lušinovi 6. avgusta 1902 (ZD XXVII, 1971, 355).

javijo še druge osebe. Vedno manj zdaj lahko govorimo o romanu osebe, v katerem bi glavna junakinja prevladovala nad drugimi plastmi ep-skega dela, vedno bolj se struktura romana spreminja in razširja v roman prostora. Roman *Na klancu* seveda ni realistični roman prostora, zanj ni značilna kar se da razčlenjena pripovedna vsebina, množica oseb, številna prizorišča. Tudi ni fabula romana strnjena in kompozicijsko osredotočena na zapletanje in razpletanje dejanja. Dogajanje romana je sicer postavljeno v vzročno-posledično zaporedje, toda v smislu impresionistične pripovedne tehnike je pogosto prekinjeno, ciklično razcep-ljeno. Sklenjeno razvijanje zgodbe je zabrisano, mestoma kar ukinjeno. Ne samo določeni motivi, prizorišča ali slike, celi izseki dogajanja so nerealistični, oprti na simboliko in njeno idejno vrednost.

Skoraj ni mogoče izdvojiti iz zgodbe nobenega človeškega lika in ga predstaviti posebej, tako nerazdružno so vse osebe romana zlasti od četrtega poglavja naprej vključene v kontekst socialne resničnosti. Zaradi preglednosti pa moramo na tem mestu sprejeti prav tak način pred-stavitve nekaterih vidnih oseb v pripovedi.

S Franckinim možem, nepodjetnim in sanjarskim Mihovim Tonetom pripovedovalec v romanu opozarja na socialni proces, ki povzroča neslu-tene nesreče in tragedije. Opozarja na propad domače obrti in odhajanja brezposelnih ljudi iz trga na klanec ali v mesta. Vendar ne gre samo za krojaško obrt, pripovedovalec poroča tudi o manjši opekarni v dolini, ki je nehala delati. Prej so kajžarji od nje živeli, zdaj so postali berači, nekaj se jih je izselilo v tujino, ostali so se obupani in mnogi med njimi tudi pijači vdani preselili na klanec. Njihova pot je bila s tem nepre-klicno določena — »iz trga na klanec, s klanca v grob«.¹² Ko tako Mihov Tone, ki sodi med izseljence v mesta, zapušča družino na klancu, ga Francka spremlja do železniške postaje v trgu, teče »po peronu, do žive ograje in ob ograji po nasutem kamenju«,¹³ teče za vlakom, s katerim se njen mož, »izgnanec«, za vedno odpelje v svet. Ob nenehno prisotnem simbolu teka za nečim izginjajočim in nedosegljivim se pojavi tukaj križ kot simbolna slika, simbol trpljenja. »Prokletstvo življenja« se je posta-vilo Francki na pot, zagledala je »jasno veliki križ, toda vzela ga je na rame«.¹⁴ Za možem oziroma očetom odide v mesto tudi prvi sin Tone. Tudi on »je vzel s sabo kos njenega gorkega, vse krvavečega in trepetajočega srca«.¹⁵ Sledil mu je za razliko od drugih s svetlim optimizmom,

¹² Zbrano delo X, 1971, 125.

¹³ Prav tam, 102.

¹⁴ Prav tam, 88.

¹⁵ Prav tam, 106.

ker je bil namenjen v šole — brat Lojze, pisateljev drugi jaz, kakor ugotavlja tradicionalna literarna zgodovina. Študent Lojze pa ni bil zadnji, kajti revščina je pognala s »klanca siromakov« oziroma »s klanca siromakov in izgnancev«¹⁶ v svet še sestro Francko.

Če preskočimo vrsto drugih oseb, ki polagoma stopajo na prizorišče zgodbe, med katerimi pa so tisti z nizkim socialnim statusom pozitivni, npr. ljudje s klanca, premožnejši oziroma veljavnejši pa manj pozitivni, če ne kar negativni, npr. ljudje iz trga ali župan in župnik, ne moremo prezreti okoliščine, da je pripovedovalec obakrat, v petem in šestem poglavju, postavil v središče dogajanja študenta Lojzeta. Naj takoj pripomnimo, da se je pisatelj tudi pozneje in v drugih delih še vračal k oblikovanju tega lika. V avtobiografično neposrednem položaju srečamo »študenta Lojzeta« v *Mojem življenju*, nekoliko bolj zastrto, čeprav še vedno razberljivo pa nastopi v noveli *Grešnik Lenart*, kjer je etični in svetovnonazorski problem študenta, tj. pisateljevega literarnega dvojnika, prikazan še z večjim analitičnim samorazkrivanjem. Tudi tukaj, v šestem poglavju romana *Na klanecu* se podobno kot v omenjenih pripovedih pojavljajo med študentom in materjo določena razhajanja. Če je Francka izgubila moža in oba otroka, in če imajo ti trije po odhodu v mesto zdaj samo to možnost, da se ali vrnejo domov umreti ali pa propadejo daleč od doma, je Lojze obdržal z njo še največ stikov, bil je tudi edini ob njej, ko je umirala, a se ji je hkrati duhovno odtujil. Morda ima ta razlika med njima neko zvezo z njunim različnim razumevanjem socialnih razmer. Če navdaja Francko popoln obup in ji noben dogodek, nobeno spoznanje ne more razbremeniti pesimističnega gledanja na lastno življenje, saj ostaja vseskozi ujeta v eksistenco svoje družine, pa njen sin preseže vprašanje lastnega obstoja, ko v klanecu siromakov odkrije simbol večinskega sloja družbe. Klanec izgubi zanj zemljepisno pogojenost, raztegne se v širino in dolžino. Pred njim ni več konkretnega geografskega okolja, temveč narod proletarcev in hlapcev.

»Gledal je in klanec se je čudovito širil pred njegovimi očmi — od vzhoda do zahoda se je razprostiral, od juga do severa, holmi so se razmeknili. Klanec siromakov je bila vsa prostrana pokrajina pred njim, po vsej prostrani pokrajini so hodili ponižno sključeni, vdani siromaki, ki jim je bilo siromaštvo v srcu in ki so bili v srcu siromaki, če so se veselo smejali in če so imeli rdeče obraze in pošteno obleko. Neizmeren klanec siromakov je bil pred njim in narod hlapcev je stanoval na klanecu.«¹⁷

¹⁶ Prav tam, 111—112, 115.

¹⁷ Prav tam, 186.

Do kraja se idejno sporočilo razkrije na koncu romana, ob Franckini smrti. Francka se namreč v poslednjih trenutkih vrača v preteklost. Prednjo stopajo podobe mučnega teka za vozom, spominja se lastnega poraza v ljubezenskih upih pa tudi iluzij o lepem življenju brez pomanjkanja in skrbi. Prav na koncu jo bremeni misel, ki je ne more izraziti več sama, zato jo naprej obnovi pripovedovalec romana, ko pravi: »Tako se je dopolnilo življenje polno bridkosti in polno solza, razlitih brez koristi...«¹⁸ Nato pa materino misel o lastni usodi in usodi vseh siromakov s klanca označi sin Lojze: »Na smrt obsojeni! Vse trpljenje je brez koristi, življenje brez koristi! ...«¹⁹

Mar res »brez koristi«? Tako se vprašujemo, ko preberemo sklepni prizor zgodbe in si ga skušamo razložiti. Mar je pesimizem res zadnji glas, zadnje sporočilo romana?

Poglavitno načelo, ki določa mišljenje in ravnanje vseh oseb v zgodbi, je nedvomno pesimizem. Za ljudi s klanca je usoda vnaprej znana, obsojeni so na siromaštvo in propad. Tako je s Francko, ki ji je bilo na samem začetku ukazano, da bo vse življenje tekla majhna in slabočna za vozom, dotekla ga ne bo nikoli. Tako misli njen sin Lojze, saj je bil tudi njemu vtisnjen pečat »na čelo že ob rojstvu, pečat berača, ki je obsojen na žalostno smrt«.²⁰ Tako prepričanje izraža čevljar, ki je sicer socialist po mišljenju — sovraži bogate, prezira predstavnike meščanskih institucij, npr. sodnika, kritizira nedejavnost organiziranih socialistov v trgu in njihovo zgolj zunanjo ideološkost, obenem pa je skeptik. Ne verjame v praktično uresničevanje revolucionarnih nazorov niti v možnost spreminjanja sveta. Kot drugi s klanca pristaja na fatalistični pesimizem: »Vsi se bodo izgubili, vrnil se bodo na klanec in bodo na klanecu poginili, kakor jim je bilo usojeno od začetka!«²¹ Skratka, vsi na klanecu so pesimisti, razen predhodnika Martina Kačurja v romanu, učitelja Krivica, ki premaguje brezizgledno pasivnost s kulturno-prosvetnim delom in si v bralnem društvu v trgu prizadeva za duhovno osvestitev delavcev in kmetov. Učitelj ni človek akcije niti organiziran socialist, vendar med ljudstvom pripravlja idejno revolucijo. Njegov cilj širiti med delavci in kmeti duhovno kulturo je v neki zvezi z literarnim programom v *Vinjetah*, kjer je Cankar za temo velikega teksta predlagal »strašno duševno uboštvo, ki je razlito kot umazano morje po

¹⁸ Prav tam, 191.

¹⁹ Prav tam, 192.

²⁰ Prav tam, 181.

²¹ Prav tam, 154.

vsi naši mili domovini».²² Isto misel ponovi učitelj v romanu *Na klanecu*, ko pravi, da so »duševni siromaki dvakrat ubogi«, ker si ne vedo pomagati, »skrijejo se in pričakujejo konca«.²³ Prav učiteljeva težnja zbuditi v delovnih ljudeh kolektivno zavest, zavest usodne povezanosti, njegovo opozarjanje na socialistične usnjarje v trgu, ki so z organizirano skupnostjo dosegli, da »niso več hlapci svojih gospodarjev«, bistveno vpliva na študenta Lojzeta in na njegov nazor o svetu. Po pogovoru z učiteljem in tik pred materino smrtjo študent Lojze drugače kot prej razmišlja o socialnem vprašanju siromakov s klanca. Po njegovem je med socialnim stanjem človeka in njegovo notranjo moralno držo neutajljiva zveza. »Vsi hlapci, vsi siromaki s klanca! Poglej njih zgodovino — tisoč let hlapčevstva!«²⁴ Od te ugotovitve, od poudarka na soodvisnosti med socialnimi ter duševnoznačajskimi dejavniki v življenju gre Lojze še naprej in vpraša se, kdo je njega obsodil za siromaka in hlapca. Odgovarja si: »Sam se je bil obsodil v tistem trenutku, ko se je domislil prvikrat, da je obsojen in so mu omahnile roke in mu je omahnilo srce.«²⁵ Tako se Lojze polagoma začne osvobajati miselnosti pesimističnega fatalizma. Njega in druge proletarce s klanca ni napravila za siromake usoda, torej nekaj, kar je zunaj njihove moči. Siromak se je za siromaka in za hlapca obsodil sam, to pa pomeni, da človek ni le žrtev lastne socialne usode, temveč je hkrati njen soustvarjalec. Je tudi subjekt družbenega dogajanja. Romana *Na klanecu* torej ne moremo več brati kot filozofijo nepreklicnega in brezizhodnega pesimizma, marveč kot večsmiselno besedilo, ki v svojem zaključku razveljavlja sicer vseskozi navzoči pesimizem zgodbe. Ko npr. Lojze ob materini smrti pomisli na nesmisel življenja in nesmisel trpljenja ljudi s klanca, na njihovo vnaprejšnjo obsojenost, se mu pogled ustavi na majhni rdeči luči, ki je rasla, na plapolajoči iskri, ki se je širila v temo. Pogled se mu ustavi na hiši v trgu, kjer je stanoval učitelj. »To je bilo učiteljevo okno. Lojze je strepetal in gledal je nepremično v mirno belo svetlobo, ki je sijala iz noči...«²⁶ Luč v temi na koncu zgodbe lahko razumemo samo kot napoved temeljne spremembe v nazorih študenta, ki bo kot edini preostali član družine s klanca nadaljeval boj z življenjem. Ne vemo, če bo vztrajal v istem okolju in v istih razmerah, ki se verjetno ne bodo kmalu spremenile, domnevamo pa, da bo kjer koli že uresničeval svojo eksistenco z večjim zaupanjem v prihod-

²² Epilog k Vinjetam (ZD VII, 1969, 194).

²³ Zbrano delo X, 1971, 180.

²⁴ Prav tam, 183–184.

²⁵ Prav tam, 185.

²⁶ Prav tam, 192.

nost. Učitelj je tudi prvi v romanu označil pasivne, v usodo vdane proletarce s klanca za hlapce, ko je poudaril, da socialistični usnjarji v trgu niso več hlapci svojih gospodarjev. Lojze je oznako »hlapci« prevzel od njega in čeprav sebe ni izrecno izvzel iz sloja proletarcev na klanecu, kamor je po svojem izvoru sodil, je očitno, da se ni več istovetil z njihovim družbenim položajem. Tukaj je zametek tistega lika v Cankarjevem pripovedništvu in dramatiki, ki se je do svoje podobe razvil v naslednjih letih in ki ga imenujemo pozitivni junak, upornik ali kratko malo revolucionar.

Roman *Na klanecu*, ki ga je že Levec enostransko označil za »grozno pesimističnega«,²⁷ za njim pa še prenekateri naših kritikov in literarnih zgodovinarjev, razkriva svojevrstno protislovnost, to namreč, da Cankar pesimizem zgodbe na koncu razveljavi z diskretnim, vendar nedvoumnim spoznanjem ene izmed vodilnih oseb v pripovedi. To je en način, kako pisatelj kljub nasprotnemu videzu stvari sporoča bralcu »velikanski optimizem« romana, kakor je temeljno idejo svoje umetnosti označil bratrancu Izidorju.²⁸ Iz nadaljevanja bo seveda razvidno, da pisatelj še večkrat na tak način izraža ravnotežje pesimizmu ali kar njegovo zanižanje, v nekaj primerih pa nakazuje optimizem tudi z drugačnimi sredstvi pripovedne fikcije.

V romanu *Na klanecu* je avtobiografična tematika zajeta tako široko, da se je v Cankarju za nekaj časa izčrpala težnja po fikcionalnem pripovedovanju lastnih človeških izkušenj. Potemtakem ni presenetljivo, če ob njegovem najboljšežnejšem proznem besedilu najdemo le še nekaj črtic na to temo v tem obdobju.

Črtica *Mater je zatajil*, ki je nastala v približno istem času kot roman, je omembe vredna zlasti zato, ker je pisatelj v njej na nov način oblikoval že znan motiv, tako da nam primerjava v obdelavi ponuja dodatne osvetlitve pisateljeve avtobiografske proze tega obdobja. Predhodnica naše črtice — črtica *Njegova mati* iz leta 1898 — je npr. osredotočena na lik matere. Izpostavlja njeno neizmerno, do samopozabe stopnjevano ljubezen, zato je dolga in utrudljiva pot matere k sinu v mestu pomaknjena v središče pozornosti. Popisana je na skoraj dveh straneh, tako pomembna se zdi pripovedovalcu ta fabulativna sestavina za razumevanje idejnega sporočila besedila. Sinovo sramovanje matere zaključuje črtico in materina reakcija na tako sinovo obnašanje pred mestnimi sošolci je čustveno spontana, docela neracionalna. V drugi obdelavi istega

²⁷ Levec Ks. Mešku 20. avgusta 1902 (Fr. Bernik, Pisma Frana Levca III, 1973, 136).

²⁸ Obiski. Ivan Cankar. Dom in svet 1911, 316—320.

motiva, v dunajski črtici z naslovom *Mater je zatajil* pa je v središče pripovedi postavljen etični problem sina, kar nakazuje že naslov besedila. Pozneje je Cankar še bolj eksplicitno označil črtico, ko jo je naslovil kratko malo *Greh*.²⁹ Tudi v tej črtici živi mati v sanjskem svetu, nedotaknjem od krute resnice, brez vsakega dvoma o človeku, vedno pripravljena na samorazdajanje, ki je smisel njenega življenja, če ne kar življenje samo. Nasprotno pa ji sin ne samo ne vrača ljubezni, sramuje se je, taji jo pred sošolci in ji govori neresnico. Pripovedovalec se je tukaj za razliko od preddunajske različice motiva osredotočil na sinovo krivdo, na kateri je sploh poudarek črtice. V samoobtoževanju teži sin po etični odreditvi, toda krivda pred materjo je dobila take razsežnosti, da se je ni mogoče osvoboditi. Obremenila ga je za dolgo časa, kajti »greh leži na njegovi duši težak in velik kakor prvi dan«.³⁰ Tista plast črtice, ki je v preddunajski različici motiva še tanka, komaj nakazana, tukaj pa močno izpostavljena in predstavlja sporočilo pripovedi, je etično psihološka plast. Etični psihologizem je osrednja značilnost črtice, napisane bolj ali manj v realističnem slogu, to značilnost pa odkrijemo še v nekaterih avtobiografskih pripovedih te dobe. Tudi v črtici *Materina slika* iz leta 1904 je mati osrednja oseba, pred katero se sin obtožuje, ker je v tujini nanjo pozabil oziroma je pozabil na njeno sliko. Mati postaja vse bolj karizmatičen lik, če ne kar mit, ki daje mlademu človeku voljo do življenja in mu odkriva njegov smisel. Samo ona oziroma njena podoba ima tako moč, da bi napravila konec sinovim življenjskim težavam, »konec stradanju in samoti«.³¹ Pretežno psihološka, kvečjemu bivanjsko psihološka je črtica *Moj kabinet*, ki je nastala leto dni pozneje. V etično samoobtoževanje zasukana pa je spet črtica *Siromak Matija* iz začetka leta 1909, enoprmenasta in tretjeosebna pripoved kot večji del tukaj omenjenih črtic. Razlika v primerjavi z drugimi črticami je v ženski osebi. Junak črtice se tukaj obtožuje pred nevesto, ker je prelomil obljubo in jo zapustil. Zgodba se v glavnem ujema s pisateljevim resničnim razmerjem do Štefke Löfflerjeve na Dunaju in za hip se usmerijo pisateljeva avtobiografska oblikovalna hotenja v neposredno sedanjost. V naslednji črtici *Bobi* (1909) se pripovedovalec spet vrne v svojo otroško dobo ter jo predstavi v objektivnem motivu in v etično psihološki luči. Pripovedovalec te črtice je v mladosti ponižal svojega siromašnega prijatelja in sošolca, ta pa je pred domačimi prikril ponižanje. Zdaj pripo-

²⁹ Pod tem naslovom je Cankar črtico *Mater je zatajil* uvrstil v zbirko krajše proze *Moja njiva* (1914).

³⁰ Zbrano delo XXI, 1975, 253.

³¹ Zbrano delo XVII, 1974, 328.

vedovalca boli krivica, ki jo je storil sošolec. Socialna tendenca črtice je tako utemeljena v etičnem psihologizmu in *Bobi* se povezujejo s tukaj predstavljenimi črticami kakor tudi s socialnim avtobiografičnim romanom *Na klancu*.

Izrazito poudarjena, morda kar pretirana pa je etična tenkočutnost pripovedovalca tam, kjer opisuje spomin na storjeno krivico kot samomučenje in uživanje hkrati, kot nekaj, kar je na meji med masohizmom in nasladnim hedonizmom. Spomin na ponižanje in žalitev prijatelja mu je »pil kri« kakor še nobeden pred njim. »Ni me izpustil,« nadaljuje pripovedovalec, »dan in noč, niti minute; in čudno je — tudi jaz ga nisem izpustil; bila sva kakor v tesnem objemu; napol poljubovaje se, napol življenje sesaje.«³²

Etični psihologizem pogloblja bivanjsko in socialno vsebino avtobiografičnih pripovedi dunajskega časa. Z njim pa niso izčrpane vse možnosti, ki jih pisatelju še ponujajo osebna človeška izkustva kot potencialne snovi literarnega ustvarjanja.

Nič manj pogosto navzoč kakor pojav matere ali sina ni v Cankarjevem dunajskem pripovedništvu umetnik. Od leta 1898 dalje najdemo lik umetnika v številnih črticah ter srednje obsežnih in daljših proznih besedilih. Umetnik v teh delih je navadno predstavljen na ravni antagonizma med njim in družbo. Če umetnik na eni strani zavrača vsakdanjost, poprečnost in naivno samozadovoljstvo, če izraža odpor do filistrstva, se družbi nasprotno zdi umetnost nepotrebna, umetnik sam pa nekoristen posameznik, če ne kar parazit človeške skupnosti. Radikalna podoba takega nasprotja med umetnikom in družbo so izgubljeni, obupani in nesrečni ljudje, ki umirajo mladi ali pa si sami jemljejo življenje. V njihovih usodah imata tako neuspešno umetniško ustvarjanje kakor osebna nesreča tudi individualne vzroke, čeprav so zgodbe umetnikov pri Cankarju skoraj brez izjeme postavljene v družbeno okolje. Če pa so iz njega izločene, so posredno povezane s konkretnim socialnim dogajanjem.

Po romanu *Na klancu*, kjer med osebami ne nastopa umetnik, pač pa študent, njegov predhodnik, imamo najprej tisto skupino pripovedi, v katerih išče umetnik kot človek in kot ustvarjalec predvsem svoje osebno razmerje do domovine. S tem seveda ni rečeno, da umetnika tukaj ne vznemirjajo tudi druga območja lastnega obstajanja, saj se ustvarjalna vprašanja junakov navadno prepletajo z eksistencialnimi oziroma socialnimi problemi.

³² Zbrano delo XVIII, 1973, 163.

Da umetnik v Cankarjevi prozi, praviloma pesnik ali slikar, razkriva zlasti svojo nacionalno in socialno eksistenco, je naravno, saj biva pisatelj v tem času na Dunaju, sicer znotraj iste države, vendar zunaj slovenskega nacionalnega prostora, zunaj domovine. Položaj slovenskega umetnika v teh pripovedih je v bistvu povsod enak. Njegov položaj je položaj okolju in neredko sebi odtujenega človeka. V črtici *Brez doma* iz leta 1902 pripovedovalec eksplicitno označi slovenskega umetnika v tujini, ko pravi: »Mislim je tuje misli in stvarjal tuja dela po tujih zapovedih; sam sebi tujec...« Hrepenel je po domovini, a ni imel moči, da bi se vrnil domov. Povsem dokončno postane junakovo brezdomovinstvo v trenutku, ko nacionalno hrepenenje ni več utemeljeno v njem samem, ko slikar nima več doma v svojem srcu. Taka odtujenost domovini učinkuje negativno na njegovo umetniško delo. Spričo dovzetnosti za tuje vplive in spričo hitrega menjavanja teh vplivov postane slikarjeva resnična ustvarjalnost zavrta, nesvobodna, zakaj »moč njegova je bila šibka, plaha, v vetru omahujoča. Moč brez doma...«³³ Brezdomovinstvo je vzrok, nas prepričuje pripovedovalec, da slikar ne more avtentično, vsekakor pa ne celovito izražati svoje osebnosti. Samo včasih je v njegovih slikah »zatrepetala lepota, ki je bila v njegovem srcu in ki si ni upal, da bi ji odprl durico.«³⁴

Manj problemske teže ima črtica *Pozdrav iz domovine*, ki je nastala v istem času kot predhodna črtica, obe pa družijo sporočilo o človeški in ustvarjalni stiski slovenskega umetnika v tujini. Za razloček od prve črtice tukaj ni prikazana potreba umetnika po hrepenenjskem, spominskem ali domišljijemskem istovetenju z domovino v krizni fazi. Prisotna je v pritrdilnem smislu, saj je pisatelj prepričan, da mu Dunaj pomeni »strahoto, tuje obraze, tuje življenje.«³⁵ Nasprotje urbaniziranemu tujemu okolju, nasprotje plinskim lučem, trotoarjem, gneči ljudi, razposajeni godbi, pisanim paviljonom, svetlim toaletam mestnih žensk in vonju parfuma v zraku — nasprotje takemu blišču tujega velemesta je domača pokrajina, duh Lattermanovih kostanjev, zvonovi bele cerkve svete Trojice na holmu nad Vrhniko... In ko pisatelj sreča na tujem še izgubljeno slovensko dekle, ko iz njenih ust sliši slovensko kletvico in na njej opazi nabožno svetinjo, postane spominska identifikacija z domovino objektivno dejstvo. Vse tuje življenje okrog njiju namah izgine, z dekletom sedita »v tihi domači bajtici, oba mlada in čista in vesela« in »zunaj so

³³ Zbrano delo XI, 1972, 109.

³⁴ Prav tam, 109—110.

³⁵ Prav tam, 273.

zvonili zvonovi od cerkve svete Trojice na holmu...³⁶ Položaj slovenskega umetnika v tujini je prikazan kot nespodbuden, pogosto kot docela negativen dejavnik, ki utesnjuje človeško dinamiko umetnika in ogroža njegovo ustvarjalno izvirnost. Hkrati sproža v njem, kakor smo videli v črtici, močno potrebo po čustveni identifikaciji z domovino, ki ostaja še zunaj umetnikove kritične zavesti in zunaj njegove ideologije.

Ce je v obeh črticah izpostavljena domovina kot nepogrešljiva vrednota v zavesti slovenskega umetnika na tujem, pa se nam v naslednji črtici odkrije do nje drugačno razmerje. V črtici *Mimo življenja*, nastali pred koncem leta 1904, umetnik ni samo odtrgan od življenja, kar je označeno že v naslovu, temveč stoji s svojim mišljenjem tudi zunaj domovine. Ko jo opazuje iz razdalje, se mu domovina kaže v tragični nemoči in brezizhodnosti. Množica popotnikov, utrujenih in na smrt izmučenih, se kljub nepopisnim naporom premika le v kolobarju, procesija »naprej hrepeneča, na mesto začarana«,³⁷ to je karikirana, skoraj groteskno simbolna podoba slovenskega naroda. Pripovedovalec oziroma pisatelj stoji zunaj brezupno žalostnega prizora, ki predstavlja njegovo domovino. Nekoč jo je ljubil, zdaj je v njej tujec, kajti spoznal je njeno žalostno in neustavljivo propadanje.

Isti motiv kot v teh črticah, motiv slovenskega umetnika v odnosu do tujine in domovine, je oblikoval Cankar sintetično v daljši pripovedi, v noveli *Sreča*. V njej je dal doslej fragmentarnim pogledom na slovenskega umetnika in njegovo mesto v družbi epsko obliko. Tako se npr. pesnik z nekoliko smešnim imenom Franc Riba, junak novele, ki je nastala v začetku leta 1904, obrne proti tradicionalni slovenski ponižnosti in se odloči za odhod iz domovine. In kakor pesnik spočetka hrepeni po novem, bolj spodbudnem okolju zase in za svojo umetnost in se pri tem odreče celo erotiki, tako doživi na Dunaju razočaranje in njegove sanje se obrnejo v drugo smer. Po dvomu še nenačeto hrepenenje ga pripelje spet v domovino. Seveda tudi domovina ne sprejme pesnika z obema rokama: dekle se mu je v času, ko je bil zdoma, odtujilo in založnik odkloni natis njegovih pesmi z utemeljitvijo, da se za moderno literaturo navdušujejo samo »tisti ljudje, ki nimajo denarja«. ³⁸ Tako enega kot drugega pesnik ni zmožen sprejeti s spoznanjem, z razumsko zavestjo. Tukaj postane opazna razdalja, ki jo do junaka nakaže pripovedovalec, ko da vedeti, da se ne istoveti z njim, naivnim pesnikom. Dvakratna medklica »O, Franc Riba!« izražata začudenje pripovedovalca in hkrati

³⁶ Prav tam, 278.

³⁷ Prav tam, 106.

³⁸ Prav tam, 270.

pomilovanje lahkovernega pesnika, ki kar ne more dojeti odklonilnega stališča založnika do njegovih pesmi in ga sprejeti kot logično doslednost, kot izraz protiumetniške, izrazito koristnostne miselnosti v mladi meščanski družbi. Distanciranje pripovedovalca do pripovedi, zapaženo že v *Tujcih*, tukaj ni razumeti samo kot pisateljevo stališče do razpleta zgodbe. Konkretno gre za opozicijo do izrazito pasivnega umetnika v družbi, ki ga pot v skrajnih posledicah pelje samo navzdol, k neizogibnemu koncu. Táka je tudi v resnici nadaljnja pripoved o vrnitvi slovenskega umetnika v domovino. Okoliščina, da pesnik po neuspehu pri založniku premaga misel na samomor, je skoraj brez pomena, saj kmalu zatem umre naravne smrti. Tik pred koncem napravi pesnik sicer preobrat v pogledih na družbeno funkcijo umetnosti, ki pa ne more več spremeniti razpleta pripovedi, ko spozna, da je sreča notranje občutje človeka, neka intimna harmonija, neka enotnost subjekta z njegovo okolico, ne pa veliko reformatorsko dejanje v družbi, kar je vseskozi hotel, da bi njegova umetnost bila, a pri tem ni uspel. Osrednje sporočilo novele izreče že sredi zgodbe pesnikov prijatelj Gorjanec, ko pravi: »Življenjepisi naših umetnikov in poetov so si že tako podobni, da je človeka sram pred tujci... In kar je glavno: saj niso več zanimivi ti življenjepisi! Jenkov je bil še interesanten, za silo tudi še Jurčičev — ampak zmeraj ista pesem preseda človeku! Ideali, neumne sanje, reševanje naroda itd., mizerija, jetika, smrt, konec!«³⁹ Cankarjeva misel, podprta z življenjskimi usodami umetnikov, kakršne poznamo iz doslej obravnavanih avtobiografičnih črtic in novel, sega po vsem tem v območje skrajnega pesimizma. Predstavlja nam slovenskega umetnika kot neuspešnega iskalca sreče in kot nepriznanega, neuveljavljenega ustvarjalca povsod, kot tujca doma in v tujini.

V približno istem času kot novelo *Sreča* je Cankar napisal tudi roman *Križ na gori*. Komaj dobra dva meseca pozneje, konec maja leta 1904, je dovršil roman, toda kakšna razlika deli roman od pravkar obravnavane novele. Seveda ne stoji *Križ na gori* v docela praznem prostoru, kot neko povsem novo delo v razvoju Cankarjeve dunajske proze, v svojih izhodiščih brez vsake zveze s predhodnim pisateljevim opredeljevanjem do problema umetnika in domovine. Miselni in doživljajski svet Cankarjevega pripovedništva kaže namreč táko soodvisnost, da ni mogoče nobenega dela izključiti iz splošnega toka pripovedovanja. V romanu *Križ na gori* npr. ne moremo prezreti nekaterih etičnih, življenjsko filozofskih in motivnih vzporednic z romanom *Na klancu*. Kot Francko tudi

³⁹ Prav tam, 257.

Hanco v *Križu na gori* obremenjuje zavest krivde, da ni z večjo, bolj vztrajno ljubeznijo preprečila možu oziroma fantu odhoda v tujino: »Zakaj sem ga pustila na pot? Samo za roko bi ga bila prijela, pogledala mu samo v oči, pa bi se bil vrnil. Ali pognala sem ga v svet, plahega in čisto samega, zato ker ga nisem ljubila...«⁴⁰ Kakor je Francko v romanu *Na klancu* na trenutke prevzel optimizem in je verjela, da se izgnanci vrnejo domov v zmagoslavju, tako je bila tudi Hanca prepričana, da se vrne slikar Mate Kovač iz tujine: »Kmalu se povrneš, Mate, s častjo in slavo; trdna je moja vera.«⁴¹ Pesimistični fatalizem, značilen za roman *Na klancu*, se je sicer umaknil iz *Križa na gori*, vendar ne v celoti. Eden njegovih izpovedovalcev je učitelj. »Nobeden, ki ima v prsih ta zrak iz globeli,« poudarja učitelj, »nobeden se ga ne reši več!« In kmalu zatem: »Kdor je zrasel v teh mrzlih sencah, ne more živeti v soncu!« Ali ko umetnik Kovač gleda kmete, svoje rojake, kako pohlevno vztrajajo v danih okoliščinah in s pasivno vdanostjo, brez misli na vsako možno spremembo životarijo naprej, bruhne iz njega: Obsojenci!⁴² Skupnih je tudi nekaj deskriptivnih prvin, ki pa so neizogibne, saj nam pisatelj predstavlja v obeh romanih večidel isto ali podobno družbeno in individualno resničnost, transponirano v svet literature, čeprav pripovedovano skozi filter različnih idejnih in doživljajskih pa tudi formalno oblikovalnih izkušenj.⁴³ Tisto, kar roman *Križ na gori* v temelju loči od pripovedi pred njim, zlasti od novele *Sreča* iz istega leta, pa je skrito v razpletu romana, v njegovem zaključnem idejnem sporočilu.

V romanu se poglavitno vprašanje slovenskega umetnika — vprašanje njegovega odnosa do domovine — pokriva s slikarjevim razmerjem do ženske, do dekleta v domačem kraju. Hkrati z opredeljevanjem do domovine je v *Križu na gori* stalno prisotno nihanje junaka v erotičnem čustvovanju, zato nosi roman podnaslov *Ljubezenska zgodba*. V njej ne zvemo nič o slikarjevih ustvarjalnih dilemah ali o njegovem postopku ustvarjanja, skoraj nič o umetnikovem stališču do socialne strukture

⁴⁰ Zbrano delo XII, 1970, 132. Podobno, skoraj istovetno misel beremo v romanu *Na klancu*, kjer si Francka v notranjem monologu očita: »Kam je šel tvoj mož, ki te je ljubil in ki si ga ljubila tudi ti? Nisi ga držala za roko, izpustila si ga, ker si ga ljubila premalo, ker je bila tvoja ljubezen preslaba, da bi ga prišla s krepkimi rokami in ga priklenila. Šel je... in je umrl med tujimi ljudmi...« (ZD X, 1971, 157).

⁴¹ Zbrano delo XII, 1970, 122. V romanu *Na klancu* sanja Francka, da se izgnanci s klanca »vrnejo zmagoslavno v trg, kjer so bele hiše in kjer sije sonce praznično prazničnim ljudem...« (ZD X, 1971, 104).

⁴² Prim. Zbrano delo XII, 1970, 206, 162.

⁴³ Mate pravi Hanci o svoji materi, da bere knjigo, pisano po starem in z debelimi črkami (ZD XII, 1970, 123). Tudi mati v romanu *Na klancu* bere iz velikega molitvenika, ki je pisan še po starem (ZD X, 1971, 49).

v domovini, pa tudi nič o osebnem pogledu slikarja na človeka in njegovo bivanje v svetu, nič o njegovem filozofskem nazoru. Nedvomno je splošno začrtani in v nekem pogledu zamejeni notranji profil osrednjega lika v zgodbi z njenim koncem vred tisto, kar je pisatelja upravičevalo, da je roman označil za delo, ki bo vseč tudi »širšemu občinstvu«. ⁴⁴ V skladnosti s takim mnenjem o lastnem delu je Cankar ponudil roman Slovenski matici, ne Schwentnerju, ki je praviloma izdajal idejno najbolj angažirana in oblikovno najbolj inovativna Cankarjeva pripovedna dela.

Medtem ko je pisatelj v *Tujcih* postavil nasprotje med umetnikom in domovino v mesto, se to nasprotje v *Križu na gori* odvija na kmečkem podeželju. Preprosti ljudje, nezaupljivi do vsakršnih sprememb, ki prihajajo iz velikega sveta, gledajo v umetniku izgubljenega, nič vrednega, nepotrebnega človeka. Kritično, če ne kar negativno mnenje o umetniku ima tudi učitelj. In ker umetnik v takó nespodbudnem okolju ne more ustvarjati, dasi nespodbudnosti okolja pripovedovalec ne utemljuje z nič bolj prepričljivim dejstvom kot s tem, da domači župnik umetniku zavrne nabožno sliko, odide slikar v tujino. Do sèm se fabula romana, če odmislimo nekaj modifikacij zunanega dogajanja, ujema s *Tujci*, prav tako se ujema s *Tujci* dogodek, ko slovenski umetnik v tujini propade in je na tem, da si vzame življenje. To pa je tudi zadnja stična točka med povestjo iz leta 1901 in romanom, napisanim tri leta pozneje. Zgodba v *Križu na gori* se namreč razvija naprej in to nadaljevanje zgodbe osvetljuje nov položaj slovenskega umetnika v Cankarjevi pripovedni umetnosti.

S podnaslovom romana in z oznako »ljubezenska zgodba« je začrtana smer za interpretacijo *Križa na gori*. Interpretacija se mora glede na pisateljevo oznako osredotočiti na osrednji ženski in osrednji moški lik v romanu, na oba protagonista erotične zgodbe, na druge osebe pa vsaj toliko, kolikor so vplivno povezane s pripovedjo in njeno idejno razrešitvijo.

Hanca, osrednja ženska oseba v romanu, je po svojem močnem, skoraj neizčrpnem optimizmu podobna Francki iz romana *Na klancu*. Nobena razočaranja ne porušijo njene notranje trdnosti, prehodni dvomi nikoli ne zarežejo v njeno zavest in ne spodkopljejo njene v bistvu svetle vizije sveta. Pogosto soočanje lastne notranjosti in resničnega življenja, ki subjektivnim predstavam nasprotuje ali jih zavrača, kaže, da izhaja Hanca oziroma njen pogled na svet iz novoromantičnega idealizma. Njena eks-

⁴⁴ Cankar Franu Levcu 26. maja 1904 (ZD XXVI, 1970, 223).

stenca v romanu predstavlja ideal ali model čiste, tako imenovane brez-interesne ljubezni. V Hanci eros dobrote tako močno prevladuje, da njenih spolno pogojenih čustev in nagnjenj skoraj ne vidimo. V celoti so ta nagnjenja podrejena altruističnemu samorazdajanju. In čeprav dekleta z veliko potrpežljivostjo čaka Mateja, da se vrne domov, in odide potem z njim brez pomislekov, v njej ljubezen do človeka slabí ljubezen do moškega. Slikar Mate vidi v Hanci, zlasti v svojih kriznih trenutkih, žensko, ki mu pomeni toliko kot mati.⁴⁵ Kot tako in nekoliko karikirano jo doživi tudi pred drugim odhodom v tujino — »kakor mamca, tako široka in neokretna je...⁴⁶ K takemu gledanju nase ga sili Hanca sama, ki mu hoče biti predvsem pomočnica v življenjskih težavah, žrtvovati se hoče zanj vsa, brez sebičnosti. »Težko bo še tvoje življenje, padal boš še pod pretežkim bremenom... ne zavrzi me!...⁴⁷ Njen etos, ne njeno človeško naravo ali žensko čutnost, opazi tudi učitelj v globeli, ko o njej pravi, da je »angel varuh... ni ženska, ki bi jo človek veselo ljubil...⁴⁸ Angel varuh se zdi Hanca slikarju Mateju tudi na koncu romana, ko ga njeno pismo reši iz najhujše eksistencialne stiske in osvobodi misli na samouničenje. Človeška narava junakinje seveda ne ostane vseskozi prikrita. Odkrije se npr. v trenutku, ko podvomi o slikarjevih čustvih in je prizadeta, ko čuti, da jo Mate ljubi iz usmiljenja. Očitna je tudi v prizoru, ko se v Hanci oglasi prava ljubosumnost, spoj zavisti in sovraštva do tekmice v ljubezni. Kljub temu je idealna, romantično duhovna plast njenega lika ves čas v ospredju. Izpostavljena je v taki meri, da učinkuje kot gibalna zgodba, ki odločilno poseže v njen končni razplet.

Slikar Mate Kovač je v nasprotju s Hanco tip nestalnega, hitro odzivnega človeka. Njegova ljubezen ni trdna in globoko zakoreninjena v srcu, kar se pokaže že takrat, ko se prvič poslovi od svojega dekleta in odide v tujino. Predvsem pa ga kot čustveno labilnega človeka predstavi kratka ljubezenska simpatija z učiteljico Almo. Kakor Mihov, Franckin mož v romanu *Na klancu*, je tudi slikar nemočen, od ženske odvisen in njej zavezan moški. Vendar umetnik v *Križu na gori* ni zgolj utelešenje nemoči in drugih negativnih lastnosti. Kot umetnik je pripovedovalcu neke blizu in tisto, kar dokazuje njuno intimno sorodnost, je nepoudarjen, toda opazen novoromantični kult umetnika, ki ga slikar predstavlja. Ta kult se kaže skozi optiko slikarjevega odnosa do ženske. »Daljna je pač njegova pot in visoka...«, misli Hanca o Mateju, ki mu kot ambicioznem

⁴⁵ Zbrano delo XII, 1970, 120.

⁴⁶ Prav tam, 163.

⁴⁷ Prav tam, 174.

⁴⁸ Prav tam, 155.

slikarju v domačem kraju ni obstanka. Tak položaj je edino, kar Mateja sploh dviga nad Hanco, kar mu daje pokončno moralno držo. »Videla je,« razmišlja o dekletu slikar, »da sem daleč, komaj še da me doseže z roko...«⁴⁹ V kultu, ki umetnika postavlja nad poprečnost in navadnost življenja, v tem primeru nad žensko, se Cankar ujema s sicer močno drugačnim predstavnikom svojega rodu — Otonom Župančičem.⁵⁰ Slikar v romanu tudi ni brez etične orientacije. Ko se drugič vrne iz tujine in ko se razide s Hanco, ga bremeni zavest izdajstva. Hkrati se ga polasti negotovost, prevzameta ga malodušje in strah za lasten obstanek. Tako nam pripovedovalec odkrije v umetniku sile, ki ogrožajo njegovo existenco, ki pa jih lahko umiri in obvlada samo Hanca. Če se Mate pred tem odtuji Hanci in domovini, ko ju ne potrebuje, ker je dozdevno našel srečo v tujini in pri drugi ženski, postane njegov položaj na koncu zgodbe usodno resen. Ko propade kot umetnik v tujini, je na tem, da si vzame življenje, toda zadnji hip ga reši pismo iz domovine. Tik pred samomorom ga dohiti Hančina misel: »Ne, Mate, nikar! ... Usmili se sebe, ne mene!«⁵¹ Ta prošnja osvobodi slikarja notranjega trpljenja in Mate se duhovno preroben vrne v domovino po Hanco, da skupaj odideta v tujino. Ko zapuščata mračno globel, v njunih srcih ni nerazpoloženja, še manj sovraštva do preprostih, malovrednih rojakov. Brez odpora do njihove miselne preproščine in zavrtosti se umetnik in dekle poslavljata od domovine, da se vanjo spet vrneti. »Vrneva se,« govori Mate na koncu romana Hanci, »in takrat bodo veliki dnevi in takrat bo sijalo sonce tudi tja dol...« Konec, ki je presenetil Cankarjeve sodobnike, saj njegov umetnik prvič izpoveduje, če odmislimo nekatere začetne črte, pritrden odnos do domovine. Zanimiva je prav ta slikarjeva preusmeritev. Iz doslednega zavračanja domovine se slikar iztrga na koncu zgodbe in dokoplje do pozitivne predstave o njej, čeprav konkretno vrnitev iz tujine pomakne v prihodnost, v območje intencionalne resničnosti. Kljub temu ima umetnik tukaj za razliko od umetnika v *Tujcih* v celoti bistveno drugačno razmerje do okolja, iz katerega izhaja njegova umetnost, v katerem najde ta umetnost ustvarjalne pobude in snovi ter navsezadnje tudi svoj odmevni prostor. Načelo ljubezni, ki ga v romanu ves čas zastopa Hanca, prevzame tudi slikar, vendar tako, da ga razširi in spremeni v temeljno razumevanje sveta. V slikarju poslej ni več dvomov,

⁴⁹ Prav tam, 152, 160.

⁵⁰ Pri Župančiču govori ženska umetniku: Ti si kot daljnih carstev sin, / tuj in teman; / ... vem: sam se naskrivaj bojiš, / da svojih dalj ne izgrešiš ... (Umetnik in ženska, LZ 1906, 705–706).

⁵¹ Zbrano delo XII, 1970, 221, 225.

omahovanja in nestalnosti. Ljubezen do ženske in ljubezen do domovine mu postaneta vodilo, ki ga spremlja, ko z najdražjim, kar mu je dala mračna globel, zapušča domovino. »Kakor sanje se mi zde zdaj, da sem sovražil nekoč...«, govori slikar sebi in Hanci ter zaključuje svoj credo z mislijo, ki je sklepna misel romana: »Ne sovraštva, ljubezni je treba, gorke in sočutne, ki je ne more zatemniti nobena žalost...«

Ob Hanci in Mateju nastopa v pripovedi še več oseb, od njunih staršev in drugih epizodnih likov do zdravega, kmečko naravnega izseljenca Toneta in učiteljice Alme, Hančine tekmice v ljubezni. Najvidnejši med njimi je učitelj, ki pa je drugačen od učitelja v romanu *Na klancu*. Učitelj v *Križu na gori* je skeptik. Osvojen vsakršnih iluzij ne verjame v boljši svet, zato se mu prosvetna dejavnost na zaostalem podežlju ne zdi smiselna, čeprav se v praksi ne more do nje povsem distancirati. Na okolico in zlasti na slikarja vpliva učitelj s svojim pesimizmom, kolikor slikarja sploh ne odklanja. O njem namreč nima pozitivnega mnenja, imenuje ga »pokvarjeni študent«, človeka, ki mu je storil največ žalega v življenju itd.⁵² Tak lik učitelja pripovedovalcu iz razumljivih razlogov ni mogel biti posebno blizu in ta antagonizem med njima se kaže med drugim tako, da je učiteljev nastop na prireditvi v narodni čitalnici, njegov uvodni nagovor, močno karikiran. Razdalja pripovedovalca do brez-ciljnega in pijači vdanega učitelja pa se pozneje ublaži, posebno na koncu zgodbe, ko je ta osamljeni izobraženec v globeli priča zaključnemu akordu pripovedi in ko se tudi sam odpravlja iz ozke, mračne doline v širši svobodnejši svet.

V slogovnem pogledu je roman *Križ na gori* — kot bolj ali manj vsa Cankarjeva pripovedna proza v dunajskem obdobju — hibridna tvorba. Realistična, skoraj tradicionalna pripoved se na idejno poudarjenih mestih razrašča v moderno simboliko. Tako ugotavljamo na eni strani, da je zgradba romana sklenjena, da je tretjosebna pripoved od začetka do kraja strnjena in hkrati dinamična, kolikor spreminja optiko oseb, skozi katero pripovedovalec opazuje razvoj dogajanja in ga sporoča bralcu. Na drugi strani pa imamo v romanu simbolne prisposodbe, ki dajejo idejni vsebini globlje, čustveno utemeljene, mestoma celo iracionalne razsežnosti. V prvem delu romana Hanca npr. sanja, da hodi po strmi poti navkreber in nosi težko breme. Ob simbolu poti, ki ga že poznamo iz drugih pisateljevih pripovedi, naletimo že ob koncu drugega dela na prizor z nadkonkretnim pomenom: jastreb se dvigne iz globeli in s široko razprtimi peruti kroži v kolobarju. Gibanje v kolobarju, v Can-

⁵² Prav tam, 115, 213.

karjevi prozi pogosto navzoča in neredko alegorizirana podoba, izraža tako kot simbolistična slika poti brezizhodnost, brezcilnost, obup. Ključni simbol v romanu pa je simbol križa na gori, po katerem se delo tudi imenuje. Ta simbol se pojavlja na začetku, v sredi pripovedi in na koncu, vsakokrat nekoliko preustvarjen in v skladu z idejnim tokom zgodbe. Na začetku stoji velik temen križ nad globeljo, nad »odprtim grobom«, in ta križ se pogreza, dokler ne utone v svetlobi večerne zarje.⁵³ Opisana slika je sicer pomensko odprta, ne gre pa v njej prezreti temne barve, temnega križa, ki se hitro umakne očem bralca, kar je razumeti tako, da se zgodba šele začenja in pripovedovalec ne more že na začetku razkriti njenega razpleta. Če temen križ tukaj komaj napoveduje trpljenje, simbol križa v nadaljevanju trpljenje približa neposredni sedanjosti. Temen križ se pojavi in ostane na gori, ne izgine iz vidnega polja kot v prvem primeru, širi se, veča, dotakne se neba, dokler njegova senca nazadnje ne prekrije vse globeli.⁵⁴ Ta simbolistični prizor ponazarja temno, pesimistično zapletanje ljubezenske zgodbe, oddaljevanje dveh mladih ljudi, ki sta doslej težila v intimno bližino. Kako drugačna je podoba križa na koncu romana, ko se Mate in Hanca spet najdeja, tokrat za vse življenje, in čeprav zapuščata domačo dolino, se v mislih že vračata domov. Ljubezni med njima in njuno ljubezen do domovine ne simbolizira več temno znamenje, temveč »silen križ, koprneč do neba«. Njegova senca je ugasnila v večerni zarji, nebo sije svetleje kot prej in drevje šumi »v radostni slutnji«.⁵⁵ Izrazna fleksibilnost krščanskega simbola je tako prehodila v romanu pot od najtemnejše do najsvetlejša točke, od trpljenja in brezizhodne žalosti do svetle, vsemogočne ljubezni in odrešitve.

Zastavlja se vprašanje, kako pojmovati avtobiografskost nekaterih osrednjih oseb v Cankarjevih romanih, v čem se kaže npr. avtobiografski značaj študenta iz romana *Na klancu* ali slikarja iz *Križa na gori*? Ne nazadnje se zastavlja teoretsko vprašanje, v kakšni obliki je avtobiografskost sploh mogoča, če sprejmemo trditev sodobne poetike, da je pripovedna proza fiktivna stvaritev, ne izpoved ali izraz resničnosti.

Starejša literarna zgodovina ugotavlja, da je na zaključek *Križa na gori*, na spremembo v slikarjevem razmerju do domovine bistveno vplivala uspešna razstava slovenskih impresionističnih slikarjev na Dunaju leta 1904. Po tej razstavi se zgodba slovenskega umetnika v romanu, poudarja literarna zgodovina, ni mogla zaključiti tako kakor zgodba

⁵³ Prav tam, 109.

⁵⁴ Prav tam, 135.

⁵⁵ Prav tam, 235.

umetnika v *Tujcih*. Presenetljivi optimizem ob koncu *Križa na gori*, ki pa ima, kot smo že omenili, obliko intencionalnosti, ne scenske pripovedi, naj bi bil »najlaže razločljiv« prav iz dunajske likovne prireditve.⁵⁶ Nobenega dvoma ni, da koincidenca obeh pojavov, sočasnost slovenske razstave na Dunaju in nastanka Cankarjevega romana dopušča tak zaključek, hkrati pa ni izključeno drugačno sklepanje. Slikarjeva samozaveš ob koncu romana je lahko pogojena po nekem konkretnem, zgodovinsko izkazanem dogodku, lahko je v skladu z uspešnim nastopom naših slikarjev na Dunaju, vendar se ta skladnost zdi močno posredna in široka. Uspešna slovenska razstava je morala, preden se je informacija o njej tako ali drugače prebila do pripovednega besedila, skozi dvojni filter. Najprej si je sodbo o njej ustvaril Cankar kot obiskovalec razstave, nato je šele Cankar kot pripovedovalec zgodbe prenesel to sodbo, to predstavo z vsemi občutki, ki so ga spremljali, v literaturo, v pripovedno fikcijo. Prenos nekega empiričnega dogodka oziroma pripovedovalčeve zavesti o tem dogodku v fiktivni svet literature pa je seveda zapleten postopek. Vse, kar nam je v tem primeru na voljo, sta dve skrajni točki v procesu nastajanja zaključka romana, na kateri lahko opremo razmišljanje: zgodovinska resničnost kot začetek in slikarjev optimizem v 'sklepem prizoru *Križa na gori* kot končni izraz nekega duhovnega procesa. Primerjava obeh skrajnosti daje komaj slutiti vmesno in docela nepojasnjeno dogajanje, v katerem suvereno vlada umetniška imaginacija, medtem ko imajo tako realna dejstva kot empirične človeške izkušnje v njem podrejeno, bolj ali manj pasivno vlogo. Ponoven dokaz za tako razumevanje avtobiografike, za razumevanje zakonitosti njenega transformiranega obstajanja v pripovedni fikciji nam ponuja spet slovenska razstava na Dunaju, ki je v približno istem času zbudila v Cankarju tudi drugačen odziv. V *Križu na gori* odmeva v preustvarjeni, fiktivni obliki navdušenje pisatelja ob mednarodni uveljavitvi naše umetnosti, nacionalni ponos ob zmagovitem prodoru slovenskih slikarjev v Evropo. V eseju *Slovenski umetniki na Dunaju*, objavljenem isto leto v Slovanu, pa si pisatelj zamišlja predvsem trdo pot, ki jo je naša moderna likovna umetnost morala prehoditi, da se je nazadnje uveljavila v tujini. Zato obsoja sile, ki so zavirale, če ne kar onemogočale njen razvoj. Obsoja slovensko družbo, njeno podcenjevalno razmerje do umetnosti in umetnikov. Izraža na kratko tisto, kar je ostalo zunaj romana — ostro kritiko nekulturnih, za umetnost skrajno neugodnih okoliščin na Slovenskem: »Ni je narodne umetnosti, ki bi se bila porodila v tako neugodnih prilikah, ob tolikih

⁵⁶ Boris Merhar, Izbrana dela IV, 1952, 463—466.

ovirah nego slovenska. Da se je sploh porodila, zato ne gre zasluga *ne slovenskemu narodu, ne slovenski inteligenci, niti enemu uradniemu zastopniku ali zastopstvu slovenstva*, temveč izključno pogumnim slovenskim umetnikom, ki so popolnoma iz svoje moči, boreč se proti stoterim nevarnostem, pokazali tujini, da je na svetu slovenski narod in da ima svojo posebno kulturo.⁵⁷ Bistvenega razločka med radikalno kritičnim člankom v Slovanu in optimističnim razumevanjem položaja slovenskega umetnika v *Križu na gori* torej ni mogoče tajiti, kljub temu da naj bi bila konkretna pobuda za esej oziroma publicistični zapis kakor tudi za konec romana ista. To pa pomeni, če si dovoljujemo naslednji zaključek, ki se ponuja iz opisanega primera, da Cankar umetnik in Cankar publicist vsaj tokrat nista istovetna. Med njegovo pripovedno prozo in kulturno publicistiko so idejnovsebinske razlike, ne zgolj tiste, ki izhajajo iz same narave različnih izraznih medijev.⁵⁸

Še bi lahko navajali ugovore proti klasičnemu pojmovanju avtobiografskih prvin Cankarjeve proze, tudi ugovore oblikovnega značaja, med katerimi perspektiva pripovedovanja, temeljna konstitutivna silnica proze, ni na zadnjem mestu. Romana *Na klancu* in *Križ na gori* kakor tudi ostale krajše pripovedi so namreč napisane v tretji osebi, v objektivnem pripovednem položaju, kar do neke mere razoseblja avtobiografsko odsliskavanje življenja. Toda tudi tretjeosebno pripoved razume sodobna narativistika kot čisto fikcijo, saj je utemeljena v neresničnosti, v mimezisu, v iluziji. Kot taka se ne more premočrtno odpirati realnemu svetu ne toga sprejemati in posredovati empiričnih izkušenj pripovedovalca.⁵⁹

Kljub temu, da sodobna vednost o prozi izključuje pojem avtobiografskega, saj prizna zgolj fiktionalno pripovedovanje, medtem ko tako imenovana zgodovinska pripoved zanjo kot da ne obstaja, zapažanja pri Cankarju presegajo opisano razumevanje proze. Pri Cankarju se lik umetnika, če se omejimo nanj in pustimo ob strani druge osebe, pojavlja v vseh obdobjih in v različnih pojavnih oblikah. Vztrajno pojavljanje umetnika v tej prozi, pisateljevega poklicnega dvojnika, in njegova ne vedno enaka navzočnost nas tako prepričuje o izpostavljeni sporočilni

⁵⁷ Slovan II, 1903–04, 187.

⁵⁸ O razmerju med Cankarjem-umetnikom in Cankarjem političnim publicistom, torej o nekoliko drugače zastavljenem vprašanju kot v našem razpravljanju, piše Dušan Moravec in prihaja do spoznanja, da so misli v sicer različnih območjih pri pisatelju neločljive, saj se »pogosto skorajda pokrivajo in enačijo«. (O neločljivosti Cankarja-umetnika in kulturnopolitičnega delavca. V areni življenja. Komunist, Ljubljana 1977, 272–274.)

⁵⁹ Käte Hamburger, Logika književnosti. Nolit, Beograd 1976, 160.

funkciji tega lika. Njegova funkcija znotraj pripovednega besedila postane še bolj nazorna, če lik umetnika opazujemo v njegovem razvoju. Če bi npr. umetnika v pisateljevem dunajskem pripovedništvu, ki gre skozi več razvojnih stopenj, označili nekoliko poenostavljeno, vendar v bistvenih obrisih, tako da bi opustili fabulativne nadrobnosti posameznih del, bi se nam odkrila naslednja shema: V *Tujcih* slovenski umetnik propade v tujini, potem ko ga domovina, ki ne potrebuje umetnosti, zavrne. Obremenjen s skrbmi za goli obstanek in zapleten v eksistencialne stiske napravi naš umetnik samomor. Tudi v *Križu na gori* je slovenski umetnik v tujini pred tem, da si vzame življenje. Nova ljubezen do ženske in ljubezen do domovine pa ga odvrneta od nameravanega dejanja. Dajeta mu vero, da bo vztrajal v tujem svetu in se vrnil domov. Od tod naprej nadaljuje pripovedovanje roman *Novo življenje* (1908). Slovenski umetnik se z ženo vrne v domovino, da bi tukaj sprostil ustvarjalne energije in začel novo življenje.

Kakor koli že beremo ta prozna besedila, sporočilna funkcija umetnika je v njih močno izpostavljena. In v sporočanju tega lika se uresničuje avtobiografičnost, če avtobiografičnost razumemo kot sporočanje fiktivnega izkustva pripovedovalca, kot sporočanje o psihološko-eksistencialnih vprašanjih umetnika, ki obvladujejo tako njegovo individualno usodo kakor splošno literarno prakso. Vse pa označuje dialektična protislovnost, da ne rečemo paradoks, ki je znamenje resnične, široko odzivne in času kljubujoče umetnosti. Konkretno osebe v pripovedih in zgodbe so izmišljene, ustvarjene po volji imaginacije in v celoti podrejene fikciji, nasprotno pa so bivanjska vprašanja umetnika izpolnjena s pomensko odprto, toda konkretno verjetno duhovno vsebino.

Sodobno pojmovanje besedne umetnosti vnaša korenite spremembe v problematiko pripovedne proze. V skladu s tem je opazna tudi temeljna razlika med nekdanjim in današnjim vrednotenjem avtobiografičnosti v literarni umetnosti. Medtem ko je pozitivizem dosledno vztrajal na mimetičnem razumevanju umetnosti, kasneje se je iz njega razvila teorija odraza, in ko se je zdela pomembna geneza literarnih del, povzročijo že bistven prelom v pogledih na literaturo po prvi svetovni vojni ruski formalisti in češki strukturalisti. V vsej širini pa pride do popolne preusmeritve neposredno po drugi svetovni vojni, ko v znatnem delu sveta prevladajo imanentne metode literarne teorije in raziskovalne prakse. Osredinjena pozornost na literarno besedilo, pojmovanje besedne umetnosti kot fiktivne resničnosti, nezanimanje za genezo del in v največji meri tudi za druge zunajtekstovne zveze — ti nazori so

vprašanje avtobiografičnosti v tradicionalnem pomenu spravili z dnevnega reda znanosti.

Cankarjeva pripovedna proza, ki je po izjavi samega pisatelja v celoti življenjepisnega značaja, se je zdaj znašla v globokem, na videz nerazrešljivem precepu. Če je ne beremo tradicionalno in jo razlagamo kot pojav svoje vrste, se že odpovedujemo pozitivističnemu gledanju na literarno avtobiografiko. Literatura ni več premočrtno odslikavanje empiričnega izkustvenega sveta ali povedano v jeziku našega razpravljanja: literatura ni več izpoved biografske identitete pisatelja. Vendar je pri Cankarju treba zadevo nekoliko pojasniti. Pogosto pojavljanje nekaterih ključnih oseb v njegovi prozi, vzemimo samo lik umetnika, pisateljevega poklicnega dvojnika, in dinamično predstavljanje psihološko-eksistencialne problematike teh oseb — vse to ima poudarjeno sporočilno funkcijo. V tem pa leži odgovor na vprašanje o avtobiografičnih likih Cankarjevega pripovedništva. Medtem ko je šlo pri tradicionalno razumljeni avtobiografičnosti za sporočanje empiričnega izkustva pisatelja skozi filter literature, se zdi danes, da se avtobiografičnost uresničuje kot sporočanje besedilne plasti literarnega dela, kot sporočanje fiktivnega izkustva pripovedovalca. Takó je razumeti avtobiografične like v Cankarjevi dunajski prozi, ki jo označuje dialektična protislovnost. V konkretnih plasteh, tj. v sestavljanju zgodbe in likov je ta literatura izmišljena, bivanjska vprašanja junakov, zastavljena pomensko odprto, pa so kljub duhovni naravnosti zasidrana v konkretni stvarnosti.

SUMMARY

The modern attitude towards the literary art has led to radical changes in the conception and evaluation of autobiographic features in the narrative fiction. Whereas positivism consistently insisted on a mimetic interpretation of art and when the genesis of literary works still appeared to be significant, the substantial turn-over in the attitudes towards literary works was already made by the Russian formalists and the Czech structuralists. Such a re-orientation in the fundamental relation to the literature was fully accomplished immediately after the World War II, when immanent literary methods of the literary science started to prevail.

The attention focused on the literary text, the interpretation of the literary work as fictitious reality, essentially less interest or even the complete lack of interest in the genesis of the work and to a very large extent also in other associations extraneous to the text — these views have brought the question of autobiographical features in the traditional sense of the term outside the province of science.

Cankar's narrative prose, which is according to his own words entirely of a biographical nature, so found itself in a deep, apparently unresolvable conflict. As soon it is not read in the traditional way, we have renounced the positivistic views of the literary autobiography. The literature is no longer a direct reflection of the empirical world of experience, or in other terms, it is no longer a biographic statement about the identity of the writer. In the case of Cankar, however, this point should be dealt more widely. The frequent appearance of some key figures in his prose, in particular the figure of an artist — a would-be Cankar's double ganger, as well as the dynamic exposition of the psychological-existential problems of an artist — all this has an emphatic communicative function. An in this lies the answer to the question of the autobiographic figures in Cankar's works. While the traditional understanding of the autobiographic features regarded the text as communicating the empiric experience of an author, now we are more attentive to the filter of literature, through which the autobiographic qualities are expressed if in the narrative fiction the narrator's fictitious experience is not the only problem. In this sense are to be understood the autobiographic characters in Cankar's prose works from his Vienna period, all characterized by a dialectical contradiction. In the concrete layers, i. e., in the construction of the plot and characters, this literature is fiction usually dealing with social problems, — but the essential questions experienced by the characters are authentic or at least concrete likely.