

# LITERARNO-LIKOVNA MEDMEDIALNOST V CANKARJEVI ZGODNJI KRATKI PROZI

---

Pričujoči prispevek se osredinja na Cankarjevo zanimanje za likovno umetnost in prvine literarno-likovne medmedialnosti v njegovi zgodnji kratki prozi. Na prelomu stoletja se je pisatelj na Dunaju intenzivno seznanjal s slikarskimi umetninami, sodeloval s slovenskimi slikarji pri opremljanju knjig in nekatere uporabil tudi kot predlogo za literarna dela. Na primeru Jagrove secesionistične opreme Cankarjevih *Vinjet* (1899), ornamentalne naslovnice in vinjete kranjskega kritikasterskega favna, je predstavljena oblika medmedialne literarno-likovne kombinacije, v kateri se literarna in likovna govorica vsebinsko in slogovno dopolnjujeta. V vinjeti kranjskega kritikasterskega favna sta prepoznavni hibridna slikovna metafora in jezikovo-slikovna metafora. Literarno-likovne relacije so opazovane v posameznih referencah na slikarstvo, v literarnih opisih slik, ob literarnih osebah in na ravni metaforičnega prenašanja prvin likovnega stila (kontrasta, ornamenta, kontur, linije idr.) v literarno besedilo.

**Ključne besede:** Ivan Cankar, pripovedništvo, medmedialnost, literarno-likovne kombinacije in relacije, slikovna metafora

## Uvod

V prispevku<sup>1</sup> predstavljamo Cankarjev odnos do likovne umetnosti in literarno-likovne povezave v njegovi zgodnji prozi, pri čemer se opiramo na teoretska

---

<sup>1</sup> Prispevek je nastal v okviru Raziskovalnega programa št. P6-0156 (*Slovensko jezikoslovje, književnost in poučevanje slovenščine*, vodja programa prof. dr. Marko Jesenšek), ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna. The authors acknowledge the financial support from the Slovenian Research Agency (research core funding No. P6-0156 - *Slovenian language, literature and teaching of Slovenian language*. Head of the programme: prof. Marko Jesenšek).

izhodišča intermedialnosti (Wolf 2005, Mosthaf 2000, Rajewsky 2002) in uporabljamo izraz medmedialnost.<sup>2</sup> V širšem pomenu izraža medmedialnost prehajanje mej med različnimi izraznimi ali komunikacijskimi mediji, ki imajo konvencionalno določene distinkcije, v ožjem pomenu pa dokazljivo uporabo ali referencialno vključitev najmanj dveh medijev v artefakt. (Wolf 2005: 83–84) V našem primeru nas zanima, kako vsebinske in formalne prvine likovne umetnosti oz. slikarstva prehajajo v književnost kot dominantni medij.

Ivan Cankar je z zanimanjem spremljal likovno umetnost in že zgodaj pokazal nadarjenost za risanje. V njegovih literarnih delih so prepoznavne številne reference na likovno umetnost, optična dojemljivost je usmerjala tudi njegov jezikovni izraz, kar se pokaže v vizualnih opisih prizorov, oseb, ambientov, narave, razporejenj idr. Ko je jeseni leta 1896 prišel na Dunaj z namenom študija, ga je središče in žarišče srednjeevropske umetnosti povsem omamilo. Bratu Karlu je 4. 11. 1896 navdušeno opisal znamenitosti na Ringu, očaranost nad mestnimi parki, spomeniki, kipi, različnimi arhitekturnimi stili<sup>3</sup> palač in celo nad širokimi cestami na Ringu. V umetnostni galeriji si je že prvi dan ogledal slike starih in novejših mojstrov, posebej všeč so mu bili Italijani. V družbi slovenskih študentov se je nato podal v »Künstlerhaus«, kjer ga je med modernimi slikami najbolj prevzela slika *Greh* Franza Stucka:

Najbolj mi je ugajala »die Sünde« Schück-ova (monakovskega mojstra). Krasna ženska, okoli katere se ovija velikanska kača. Njen obraz! Ko smo jo gledali, obrnil se je Govekar čisto bled v stran in meni je pravil Eller zvečer, da sem bil še celo uro potem zelen pod očmi. (Cankar 1970: 18.)

Bratu Karlu je prav tako poročal, da si je v Umetniški hiši (Künstlerhaus) ogledal Munkacsyjevo sliko *Ecce homo* in v Secesiji Klimtovo *Filozofijo*, nad katero je bil zelo navdušen (Cankar 1970: 80). Dela modernih literarnih in likovnih umetnikov je spoznaval tudi iz časopisov in revij, ki jih je prebiral po dunajskih kavarnah. Najbolj ga je očarala ilustrirana münchenska revija *Jugend* (*Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*) z ornamenti in ilustracijami nemškega jugendstila.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> V slovenski literarni vedi se za nemški termin Intermedialität zapisujejo izrazi intermedialnost (Leben 2017: 65), medmedialnost (Čeh Steger 2012, Dajnko 2017, Belšak 2018) in medmedijskost (Toporišič 2018: 53).

<sup>3</sup> Bratu Karlu je cestne pasove in poslopja na Ringu celo skiciral (Munda 1970: 294).

<sup>4</sup> Bratu Karlu je 1. 3. 1897 zapisal: »Še en časopis je zelo zanimiv. To je monakovska 'Jugend'. V nji se zbirajo moderni risarji in slikarji in hipermoderni pesniki. Vsak teden, ko izide, spumpava z Zupančičem toliko denarja, da moreva v kavarno in čitava.« (Cankar 1970: 32) Po predlogi iz revije *Jugend* (1897) je Cankar Mici Franzot 19. 11. 1898 narisal tudi cvetlični motiv v spominsko knjigo (Dobrovoljc 1972: 472).

## Cankarjeva srečanja s slovenskimi slikarji na prelomu stoletja

Cankar na Dunaju ni spoznaval le življenja v predmestju, ampak je vstopal v kulturno različne komunikacijske prostore. V kavarni Beethoven<sup>5</sup> blizu univerze, kjer ga je leta 1902 portretiral Ivan Vavpotič, se je srečeval s slovenskimi umetniki tudi po naselitvi v Ottakringu; Ivan Grohar in Hinko Smrekar sta ga obiskovala tudi na domu v Ottakringu (Dobrovoljc 1972: 265). V Secesiji se je istega leta seznanil z Ivanom Tratnikom in Ivanom Žaboto, oba je imel tedaj za nadarjena risarja, medtem ko mu Vavpotič ni bil več všeč (Cankar 1972: 16). Matijo Jamo je najprej spoznal kot ilustratorja. Leta 1903 se je na Dunaju družil tudi z Ivanom Groharjem, a nad njegovim slikarstvom pod vplivom Segantinija tedaj ni bil posebej navdušen.<sup>6</sup> Z Rihardom Jakopičem<sup>7</sup> se je seznanil konec 1902 ali v začetku naslednjega leta, kupil si je tudi njegovo sliko *Topoli ob Gradaščici* (Munda 1972: 417). Rojaka Jožefa Petkovška in arhitekta Ivana Jagra je poznal že od doma. S Hinkom Smrekarjem se je seznanil leta 1904 na sestanku dijaškega umetniškega društva Vesna na Dunaju, ki je po Schwentnerjevem naročilu pripravilo interni natečaj za naslovnico romana *Gospa Judit* (1904). Cankar je izbral Smrekarjev predlog (Smrekar 1932: 614).

Starejša literarna zgodovina ugotavlja, da je Cankar pod vplivom uspeha slovenskih impresionistov, ki so leta 1904 razstavljali v Miethkejevem salonu na Dunaju, optimistično zaključil roman *Križ na gori* (1904) (Bernik 2006: 139). O tej razstavi je navdušeno poročal Otonu Župančiču<sup>8</sup> in pisal v esejih ter člankih o likovni umetnosti.<sup>9</sup> V eseju *Slovenski umetniki na Dunaju* (1904) zagovarja tezo, da narodna umetnost ni odvisna od zunanje snovi, ampak od »občutja, od štimunge, ki je lastna le slovenskemu umetniku« (Cankar 1975: 121). V slikah Riharda Jakopiča, Ivana Groharja in Matije Jame prepozna sorodnost motivov in štimunge, slovensko dušo, in opozarja, da so do takšnih ugotovitev prišli tudi kritiki dunajskih časopisov, ki so poročali o razstavi. O slikah Mateja Sternena in Ferda Vesela meni, da celotnega vtisa razstave ne motijo preveč, medtem ko Petra Žmitka razglasi za mazača. Jakopiča<sup>10</sup> prepozna kot čistega impresionista in »največje upanje slovenske umetnosti«, na slikah Matije Jame opazi ženski element, dozorelost in umirjenost.

<sup>5</sup> Nahajala se je na Universitätsstrasse 11, kjer danes deluje kavarna Stadtkind.

<sup>6</sup> Zbašniku 23. 7. 1903 piše: »Na Dunaju je zdaj slikar Grohar; seznanil sem se z njim in mi je zelo simpatičen. V umetnosti pa ga je malo preveč premotil Segantini in zdi se mi, da je boljše učiti se od nikogar, če si je človek svest, da učitelja prekositi ne more. Pokrajina, ki mi jo je pokazal, je lepa, toda mrtva in barve ne pojo.« (Cankar 1972: 189)

<sup>7</sup> Cankar in Jakopič sta se zbližala pozneje v ljubljanski kavarni Union, poleti 1913 in 1914 tudi na Rožniku.

<sup>8</sup> Prim. Cankarjevo pismo Župančiču 17. 3. 1904: »Ves sem presenečen in strahovito vesel. To so Ti fantje! Jakopič je ženijalen človek, nisem videl v secesiji enakega. Grohar in Jama sta velika umetnika. Še v svojem življenju nisem bil tako od srca vesel – saj to je slovenska umetnost; te pokrajine so čisto iz naših tal zrasle in to je glavno.« (Cankar 1972: 17–18)

<sup>9</sup> O slovenski likovni umetnosti je Cankar pisal še ob polemiki z Jakopičevim paviljonom v člankih *Naši umetniki* in *Jakopičev paviljon*. O Cankarjevi esejistiki prim. tudi Novak Popov (2018).

<sup>10</sup> Milčec Komelj (2019: 142) ugotavlja povezavo med Jakopičevimi slikami in Cankarjevimi ubeseditvami sijočih svetlobnih prebliskov. Pri obeh prepozna izrazito občutljivost za findesiščlovska občutja in skrivnostno zabrisanost motivov.

Groharjeva slika *Pomlad*, ki jo je videl že prej v slikarjevem temnem ateljeju, je zdaj napravila nanj izjemen vtis, na njej je ugledal »vso lepoto slovenske zemlje in vso njeno melanholijo« (Cankar 1975: 118). Ob posameznih slikah dokaj podrobno opiše tudi tehniko slikanja.

### Literarno-likovna medmedialnost na primeru Cankarjevih *Vinjet* (1899)

Irina O. Rajewsky (2002: 15–27) loči tri predmetna področja medmedialnosti: a) menjavo medijev (npr. film po literarni predlogi), b) kombinacijo medijev (iz dveh ali več medijev nastane nov medijski produkt, npr. strip) in c) medmedialne relacije, pri katerih je materialno prisoten le en medij (npr. književno besedilo), prvine in strukture drugega medija (npr. slikarstva) pa se izražajo v njem s sredstvi prvega medija (v našem primeru z jezikom). Za medmedialne relacije se v raziskavah uporabljata tudi izraza zakrita medmedialnost (Wolf 2005: 84) in metaforična medmedialnost (Mosthaf 2000: 18), precej neenotnosti je tudi ob vprašanju, ali pri tematizaciji drugega medija že lahko govorimo o medmedialnih relacijah. Werner Wolf meni, da gre v tem primeru le za indeks medmedialnosti, medtem ko Rajewski in Mosthaf tematizacijo drugega medija že prištevata k medmedialnim relacijam oziroma metaforični medmedialnosti. Mosthaf (2002 18–77) raziskuje metaforično medmedialnost na ravni narativnih (pripovedovalca, oseb, časa, prostora) in formalnih prvin literarnega dela (stila, metaforike, zgradbe).

### Literarno-likovne kombinacije

Na prelomu stoletja je secesija kot stilna usmeritev likovne umetnosti zajela celoten srednjeevropski prostor, prelomila s historičnimi slogi 19. stoletja in z obnovitvijo rastlinskega ornamenta mdr. povzročila velike spremembe v likovni opremi knjig v smislu modernosti in izvirnosti. Secesijski ornamenti in estetske ilustracije postanejo pomemben del findesièclove literature, poglobljajo in nadgrajujejo rafinirano vsebino knjižnih in revijalnih izdaj. V tem kontekstu je pomenljivo, da je Cankar svojo prvo knjigo kratke proze poimenoval z risarskim izrazom vinjeta<sup>11</sup> in že z naslovom nakazal povezave s sočasno secesijsko umetnostjo.

Cankar je likovni opremi svojih knjig posvečal izjemno pozornost in pri tem aktivno sodeloval z založniki in ilustratorji. Pomena moderne knjižne opreme, ki naj tudi z likovno podobo opozori na premik v moderno slovensko književnost, se je tedaj dobro zavedel založnik Lavoslav Schwentner (Rovšnik 1984: 67). Matej Sternen je za *Vinjete* (1899) že pripravil naslovnico,<sup>12</sup> a se je pisatelj, potem ko je videl

<sup>11</sup> Izraz vinjeta (fr. vignette) je prvotno označeval ornament v obliki trtne rozge na robovih srednjeveških rokopisov in se nato razširil na majhne ornamentalne in figurativne dodatke, ki so krasili naslovnice knjig in/ali se pojavljali na začetku poglavij ter na koncu knjig (Kos 1969: 322).

<sup>12</sup> Karlu Cankarju 22. 3. 1899 piše: »Vinjete bodo veliko lepše; naslovno stran mi je narisal Sternen.« (Cankar 1970: 51)

elegantno secesijsko izdajo Župančičeve *Čaše opojnosti*, odločil za Ivana Jagra.<sup>13</sup> Schwentnerju je 8. 5. 1899 pisal: »Župančičeve pesmi ste krasno opremili, zato upam, da boste izdali tudi to knjigo v elegantni zunanosti.« (Cankar 1971: 29) Z Jagrom se je nato dogovoril za naslovnico, črke in secesionističen »Schnörkel« (Cankar 1971: 30). Jager je za *Vinjete* izdelal ornamentalno naslovnico in risbo kranjskega krtikastrskega favna v obliki male vinjete.<sup>14</sup> Oboje izvirno dopolnjuje različne vsebinske in slogovne plasti knjige. Naslovnica, izdelana iz preprostega, vendar simbolnega ornamenta, je v izvirniku dekorirana v kombinaciji zelene in rdeče barve, uporabljeni sta secesijski obliki valovnice in spirale kakor tudi za Jagra značilen narodni ornament srčaste oblike (Simonišek 2011: 64). Na osnovni ploskvi so kot del ornamentalne sheme ročno naslikane črke (avtor, naslov knjige, kraj, založnik (Rovšnik 1984: 67). Ornamentalno shemo predstavljajo razgibane drobne linije, nakazujoče valovanje vode ali morja (Simonišek 2011: 65). Ob straneh se v obliki valov vzpenja rdeč ornament, spodaj preide v valoviti črti, ki se prekrizata, nato nadaljujeta vsaka svojo smer in se v vogalih zaključita z risbo srca. Ornament rdeče kipečih valov, porajajočih se iz vode, ki se po valovnicah pretaka iz enega srca v drugo, je vizualizacija za Cankarja značilne konceptualne metafore ČUSTVO JE TEKOCINA/VODA. Prevladujoča erotična tema zbirke je v likovnem ornamentu ponazorjena tudi s tradicionalno simboliko srca in rdeče barve. Metafore z izhodiščnim območjem vode je Cankar v *Vinjetah* zapisoval za ponazoritev razpoloženjskih in čustvenih stanj, za sinestetično povezovanje različnih občutij, v impresionističnih in secesijsko dekorativnih opisih narave idr. Metafore valov, morja, pretakanja, prelivanja, plavanja evocirajo za secesijo značilne valovnice, spirale, estetiko lahkotnega gibanja.<sup>15</sup>

V *Vinjetah* zavzemajo pomembno mesto tudi literarne satire. Na to tematsko plast pripovedi se navezuje na konec knjige neposredno za *Epilogom* umeščena likovna vinjeta kranjskega krtikastrskega favna. Grški satiri oz. rimski favni so božanstva gozdov in gora, pojavljajo se v podobi človeka s kozjimi nogami in simbolizirajo brezmejno plodno moč živih bitij, rastlin in živali. Jamov<sup>16</sup> favn z bikovo glavo, lasmi in poraslo brado ima morda predlogo v favnu, ki ga je leta 1895 za naslovnico secesijske revije *Pan* narisal Franz Stuck, a z dodanimi atributi in narodno noto predstavlja kranjskega filistrskega kritika: desno goveje uho mu krasi murček,<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Ivan Jager je bil vnet zbiralec narodnih ornamentov, secesijo pa je spoznaval na Dunaju prek arhitekture pri Ottu Wagnerju in Maksu Fabijaniju (Rovšnik 1984: 67).

<sup>14</sup> Jager je naredil še naslovnico za Cankarjevo komedijo *Za narodov blagor*, vendar pisatelj o njej ni imel dobrega mnenja. Prim. pismo Zofki Kveder 9. 12. 1900 (Cankar 1972: 139).

<sup>15</sup> Prim: »nebo je plaval nad nama kot jasno, tiho morje« (*Matilda*); »Polnili so (zvoki) sobo in plavali nad njimi« (*Marta in Magdalena*); »so padali temni lasje v mogočnih valovih« (*Čudna povest*), »Pred obzorjem je plavala črna tančica« (*Čudna povest*).

<sup>16</sup> Na podobnost med Stuckovim in Jamovim favnom opozarja Manuela Dajnko v svoji magistrski nalogi (2019: 48).

<sup>17</sup> Murček je po *SSKJ* uhan s podobo zamorčkovke glave.

v ustih drži pero, brke ima filistrsko prstrižene, z neumnim pogledom seže do višine nosu. Čeprav si je enega od rogov že nekoliko polomil, ohranja bikovsko moč.<sup>18</sup>

## Slikovna metafora

V estetiki in teoriji umetnosti so raziskave vizualne metafore prisotne vse od sredine 20. stoletja. Če so metafore vzorci mišljenja, kakor razlaga kognitivna teorija metafore, so lahko izražene ne le jezikovno, ampak tudi v drugih modalitetah, kot akustične, vizualne, vonjalne idr. metafore. Pojem vizualnosti obsega pisano besedo, gestiko, sliko, risbo, strip idr., zato se vizualne metafore, katerih del je slikovna metafora, delijo tudi po produkciji. V zadnjih dveh desetletjih je Charles Forceville na podlagi raziskav slikovnih metafor (v oglasih, stripih, filmu) razširil teorijo metafore tudi na multimodalne<sup>19</sup> metafore in vse nejezikovne metafore (slikovne, akustične, olfaktilne, gestikularne idr.) oprl na kognitivno osnovo (Huss 2019: 17). Če je jezikovna metafora pogosto prepoznavna po skladenjskem zlomu, kot protislovna predikacija oziroma kvaziidentifikacija, takšnega opozorila v nejezikovnih metaforah ni. Forceville ugotavlja, da se slikovne metafore prepoznavajo na podlagi podobnosti členov metafore po velikosti, obliki, barvi, poziciji, teksturi in materialu (Huss 2019: 310). Slikovna metafora naslavlja različne ravnine konteksta, izkazuje anomalijo v obliki namerne kršitve reprezentacije in dvočlenskost (izhodiščno in ciljno območje) v procesu delne preslikave (Huss 2019: 317). Forceville razlaga, da ima slikovna primera v primerjavi s slikovno metaforo le nižjo stopnjo metaforičnosti (predmeta sta drug ob drugem, npr. kača in ženska na Stuckovi sliki *Greh*), med slikovnimi metaforami pa loči: a) slikovno metaforo z enim reprezentiranim predmetom, pri kateri je iz konteksta mogoče razbrati drugi predmet metafore, b) jezikovno-slikovno metaforo, pri kateri opravlja vlogo konteksta (markiranje drugega predmeta) jezikovna dopolnitev (npr. slogan, citat) in c) hibridno slikovno metaforo, v kateri sta oba predmeta reprezentirana hkrati. (Forceville 2019: 317–318)

Glede na opisano lahko na Jamovi vinjeti kranjskega kritikastrskega favna razberemo hibridno slikovno metaforo,<sup>20</sup> temelječo na konceptualni metafori ČLOVEK JE ŽIVAL/BIK. Predmeta metafore (glava bika in glava človeka) vstopita v interakcijo na podlagi oblike glave, za metaforo značilna delna preslikava izhodiščnega območja v ciljno ustvari mešanico človeške in bikovske glave, podoba ima v ustih še pero – metonimični znak za pisarja. Da ne gre za poljubnega pisarja, temveč

<sup>18</sup> Jager ga je v pismu Schwentnerju 7. 7. 1899 takole opisal: »Favn pomeni trdo, bikovo bučo kranjskega peresnega zabavljaka. Jeden rog si je odbil – kar pač nič ne de. Duševno obzorje je konec njegovega nosa, kamor se skuša skoncentrirati njegov dalekovidni pogled. Ker je človek reda in lepe gladke linije in sistematike, zato ima tako lepo v liniji prirezane mostače, lase in brado. Da je pravi Kranjec, ne sme mu manjkati ni pristnega murčka v govejem ušesu.« (Cit. po Gerlanc 1954: 348)

<sup>19</sup> V primerjavi z monomedialno metaforo (npr. jezikovno) ima multimodalna metafora izhodiščno in ciljno območje v različnih modalitetah, v pisavi, tonu, sliki.

<sup>20</sup> Hibridno slikovno metaforo predstavlja tudi kača z žensko glavo na Jamovi naslovnici Cankarjeve zbirke *Ob zori* (1903). Ta vrsta slikovne metafore je pogosta v karikaturah, prim. npr. Smrekarjeve karikature v *Krpanovi kobili* (1907).

za starokopitnega in neumnega kritika, pove tudi pripisano jezikovno dopolnilo (»ONI IMAJO NAZORE ---« O. ZUP.), tj. verz iz Župančičeve hudomušne pesmi *Na pot*, v kateri pesnik izroča svojo *Čašo opojnosti* v presojo sivolasim kritikom z lastnimi nazori. Tem podobni so Cankarjevi filistrski kritiki (npr. gospod Emerencij iz satire *Literarno izobraženi ljudje* ali profesor Hladnik iz črtice *Glad*), prav neumnim, zlobnim in smešnim ljudem, še posebej »slavnim slovenskim estetikom in filozofom« (Cankar 1969: 198), se pisatelj v *Epilogu* ironično zahvaljuje, da ga ohranjajo pri življenju.

Jamova vinjeta kranjskega kritikastrskega favna podčrtuje satirično plat Cankarjeve knjige in predstavlja pomensko poglobljeno obliko literarno-likovne medmedialnosti.

### Literarno-likovne relacije

V Cankarjevih pripovednih delih pogosto nastopajo kiparji in slikarji, v nekaterih se v retuširani obliki odslikavajo tudi poteze konkretnih likovnih umetnikov.<sup>21</sup> V *Vinjetah* je problematika modernega umetnika v slovenski družbi omejena na fiktivne literarne ustvarjalce (*Glad*), predmet ironije in satire so nadalje fiktivni literarni kritiki, ki zavračajo moderni subjektivizem v literaturi (*Glad*, *Literarno izobraženi ljudje*), neimenovani literati brez umetniškega navdiha kot tudi pripadniki različnih modernih struj (*Človek*, *Original*) in konkretna imena slovenskih literatov (E. Gangl, A. Funtek, A. Hribar, J. Vošnjak, P. Pajk idr.).

Iz območja likovne umetnosti se v *Vinjetah* zapisujejo sistemske (npr. gotiška okna, japonski ornament, hiša v staronemškem slogu) in posamezne reference, s čimer pisatelj ne nazadnje izkazuje razgledanost po likovni umetnosti različnih smeri, stilov in zvrsti. Konkretno so poimenovani belgijski simbolistični slikar in drzen karikaturist Felicien Rops (1833–1898), predstavnik nizozemskega baroka (Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669), Samuel Dirksz van Hoogstraten (1627–1678)), implicitno tudi osrednji slikar Münchenskega jugendstila in simbolizma Franz Stuck (1863–1928). Na literarno-likovne relacije opozarjajo številni izrazi iz likovne umetnosti (atelje, kip, kontrast, konture, model, ornament, plakat, portret, simetrija, slika, spomenik, vinjeta, voluta idr.), zapisani v dobesednem in/ali metaforičnem pomenu,<sup>22</sup> kakor tudi opisi umetniških slik.

<sup>21</sup> V romanu *Tuji* je Cankar oblikoval slikarja Ambroža po Jakopiču, čeprav ga tedaj osebno še ni poznal (Merhar 1951: 471, Ilc 1956: 78). Arhitekt Tratnik v istem romanu bi lahko imel nekaj potez Ivana Jagra (Merhar 1951: 479). V likih slikarjev Franca Goloba (*Tinica*, 1903), Jerine (*Sreča*, 1904), Ferjana (*Gospa Judit*, 1904), v črtici *Jutranji gost* (1915) idr. se prepoznavajo poteze Ivana Groharja (Ilc 1956/57: 198–200), v liku slikarja Mateja (*Križ na gori*, 1904) poteze Frana Tratnika, v liku slikarja Rekarja (*Popotovanje Nikolaja Nikiča*, 1900) in v črtici *Petkovškov obraz* (1914) podoba Jožefa Petkovška.

<sup>22</sup> Npr.: »Uredniški obrazi so najsposobnejši za modele; to so že v življenju kameniti spomeniki; postavite jih na pedestal in polijte z bronzo barvo« (*Gospod davkar se je zamislil*); »Občinstvo je bilo tiho in mirno kot ornamenti na stropu« (*Pismo*); »so se začele vzdigovati in deliti od vratu segajoče, krasne volute« (*Čudna povest*); »Po stenah so se vili lilasti ornamenti« (*Poglavje o bradavici*).

V črtici *V pozni jeseni* se razpoloženjskim opisom narave (megla, jesen, orumenelo, ovenelo listje), ki podčrtujejo predsmrtno stanje prvoosebnega pripovedovalca, pridruži še opis Ropsove slike s fantastično simbolno alegorijo smrti. Iz opisa lahko razberemo, da gre za njegovo sliko *Ples smrti* (1865): »Spomnil sem se neke slike Feliciena Ropsa. Visoko nad črnimi mesti, nad šumečimi gozdovi prihaja smrt z velikimi koraki ... temna in brezglasna. Tam nad planjavo plavajo sence njenih silnih peroti.« (Cankar 1969: 193) Tudi orumenela risba matere na mrtvaškem odru, ki jo prvoosebni pripovedovalec najde na dnu svoje miznice, ustvari nelagodno razpoloženje in prebudi v pripovedovalcu občutek popolne zavrženosti (*Moja miznica*).

Fragmentarna črtica »*Mož pri oknu*« je naslovljena po sliki nizozemskega slikarja Samuela van Hoogstratna, kar je navedeno tudi v podnaslovu (»Samuel van Hoogstraten: Mož pri oknu«). Prvoosebni pripovedovalec si ogleduje Rembrandtove portrete, a se mu oko naenkrat zaustavi na Hoogstratnovi sliki *Mož pri oknu*, naslikani v otenkih rjave, črne in sive barve, ki skupaj s topim pogledom starca prebudijo v gledalcu neprijetno občutje. V literarnem opisu slike kot obliki medmedialne relacije prav takšno občutje ustvarijo čutnonazorni, barvno niansirani pridevki in primere: izza zamreženega okna, vzdignega v vlažno steno, strmi obraz starca s topim in brezizraznim pogledom, lica so podobna posušeni, razorani ilovici, gosto porasla brada je razmršena, suha in sivkasta kakor staro seno, čelo razorano od globokih in okamnelih gub, oči motne, tope, brezizrazne, »enake mrličevim, dve stekleni, z okrvavljeno vodo politi krogli« (Cankar 1969: 27). Ogled slike nato prebudi v pripovedovalčevi domišljiji zgodbo o životarjenju in smrti nepomembnega, izobčenega moža, čigar pogled ne seže onkraj ceste, v prostor življenjskega vrveža. V drugem fragmentu, ki je od prvega ločen s prekinjenima črtama, prvoosebni pripovedovalec v kavarni opeva prostitutko in se z veliko mero empatije vživlja v njeno tragiko, medtem ko ona ostaja povsem pragmatična. Opis njenega obraza (bela lica, otroške oči, rdeče ustnice) je podoben obrazu ženske na Stuckovi sliki *Greh*, a skozi optiko pripovedovalčevega subjektivnega doživljanja stvarnosti že v naslednjem trenutku dobi poteze »moža pri oknu«. Grafična ločnica med fragmentoma zgodbe, obširen opis slike in lirski nagovor izrinjajo časovno linijo pripovedi in ustvarijo aluzijo secesijsko ploskovite oziroma ornamentalne zgradbe.

Vizualno izraziti opisi meščanskih žensk v posameznih vinjetah (*Tisti lepi večeri*, *Čudna povest*, *Marta in Magdalena*) spominjajo na secesijske slike<sup>23</sup> fatalnih in

<sup>23</sup> Na secesijskih slikah Gustava Klimta ali Alfonsa Muche ženske potencirajo čutnost in hkrati dajejo občutek lahkotnosti ter eteričnosti. Podobno učinkuje v Cankarjevi črtici *Pred ciljem* (*Knjiga za lahkomišelné ljudi*, 1901) opis nagih žensk z rdečimi valovitimi lasmi, ki se v nežnih gibih lahkotno vijejo na valovih rek; opis je podoben ženskam na Klimtovi sliki *Fischblut* (1900) (Čeh Steger 2018: 98). Opis fatalne ženske z munchovsko bledim obrazom in rdečimi ustnicami prim. v *Čudni povesti*: »Dolgi, tesno zapeti plašč je odkrival njeno polno, nekoliko majhno postavo. Ledja so se zibala v mehki, valoviti črti, ki se je nalahno zaokrožena izgubljala na nogah. Pred obrazom ji je plavala črna tančica, komaj vidna, kakor iz pajčevine spletena. /.../ Njen obraz je bil blede. /.../ Bujna, pohotna usta so bila rdeča kakor sveže meso, zategnjena na levi strani lahno navzdol. Nobenega ognja ni bilo v črnih, motnih očeh; z zelenkasto rumenim krogom obrobljene punčice so se premikale trudno in zaspano. Na čelo, skoro do obrvi, so padali temni lasje v mogočnih valovih in zavijali v senco ves obraz.« (Cankar 1969: 90)



krhkih (angelskih) žensk. Njihova individualnost je v skladu s secesijsko estetizacijo nekoliko zabrisana, pojavljajo se z damskimi klobuki, rožami v valovitih laseh ali na prsih, mestoma zgolj silhueto. Fascinirajo z gibanjem, moderno krojene bluže in obleke z dodanimi okraski (pasovi, čipke, tančice) izrisujejo njihovo telesno linijo in lahkotnost gibanja.<sup>24</sup> V opisu angelov (*Marta in Magdalena*) odmeva tudi dekorativno in feminilno poudarjena secesijska ikonografija angelskih podob z atributom umetnosti.<sup>25</sup> Mestoma se zapisujejo motivni drobci in metafore dragih kamnov, cvetlic, metuljevih kril, zlate barve, estetskih tkanin in drugih za likovno secesijo značilnih estetskih dekoracij.

## Sklep

O Cankarjevi risarski nadarjenosti pričajo ohranjene risbe, avtoportreti, skice literarnih oseb in prizorov v njegovih rokopisih idr. Likovno umetnost, zlasti moderno slikarstvo, je z zanimanjem spremljal na Dunaju, v žarišču findsièclovske umetnosti, kjer je mr. navdušeno pisal o uspehu slovenskih impresionistov. Tako z njimi kakor tudi s secesionisti iz umetniškega kluba Vesna se je v avstrijski prestolnici tudi družil in z nekaterimi, npr. Ivanom Jagrom, Matijo Jamo in Hinkom Smrekarjem, sodeloval pri likovni opremi svojih knjig. Prelom s tradicijo, ki se je v likovni secesiji izrazil z odmikom od historičnih slogov 19. stoletja, obnovitvijo rastlinskega ornameta in s težnjo po sinestetičnih povezavah različnih vrst umetnosti, je vplival tudi na spremembe v knjižni opremi, ki je postala secesijsko modna, izvirna in estetsko učinkovita. Vse omenjeno je pustilo opazne sledi tudi v Cankarjevih literarnih delih. Literarno-likovna medmedialnost je predstavljena na primeru Cankarjeve prve zbirke kratke proze (*Vinjete*, 1899), za katero je secesionistično naslovnico in sklepno vinjeto pripravil arhitekt Ivan Jager, ki je v risbah in ilustracijah rad povezoval narodne ornamente s secesijskimi prvinami. Kot oblika literarno-likovne kombinacije se ornamentalna naslovnica in sklepna vinjeta kranjskega kritikastrskega favna, v katerih prepoznavamo tudi slikovne metafore, odlično povezujeta z erotièno in satirièno vsebino èrtic. V obliki literarno-likovnih relacij se prvine sekundarnega medija izražajo z jezikovnimi sredstvi, nanje opozarja že metaforièna raba likovne vinjete v naslovu zbirke, razvidne so v razpoloženjskih opisih umetniških slik baroènih, secesijskih in simbolistiènih slikarjev, risbe mrtve matere, secesijskih podob angelov in ženskih likov, deloma tudi kot metaforièno prenašanje prvin likovnega, zlasti secesijskega stila (dekorativnosti, ploskovitosti, ornameta, valovite linije) v literarno besedilo.

## Viri

Cankar, Ivan, 1969: *Zbrano delo*, 7. Ur. Janko Kos. Ljubljana: DZS.

Cankar, Ivan, 1970: *Zbrano delo*, 26. Ur. Jože Munda. Ljubljana: DZS.

<sup>24</sup> Prim. npr. opis Helene v èrtici *Tisti lepi večeri*.

<sup>25</sup> »In v belih haljah plavajo krog tebe s harfami v prozornih rokah s cvetjem v zlatih laseh.« (Cankar 1969: 47)

Cankar, Ivan, 1971: *Zbrano delo*, 27. Ur. Jože Munda. Ljubljana: DZS.

Cankar, Ivan, 1972: *Zbrano delo*, 28. Ur. Jože Munda. Ljubljana: DZS.

Cankar, Ivan, 1974: *Zbrano delo*, 24. Ur. Dušan Voglar. Ljubljana: DZS.

## Literatura

Belšak, Silva, 2018: Medmedialnost v oživelih *Podobah iz sanj* ob stoletnici konca prve svetovne vojne in Cankarjeve smrti. *ČZN* 89/1/2. 195–210.

Bernik, France, 2006: *Ivan Cankar. Monografija*. Maribor: Litera.

Čeh Steger, Jožica, 2012: Literarni ekspresionizem, medmedialnost in abstraktnost. Jesenšek, Marko (ur.): *Večno mladi Htinj. Ob 80-letnici Janka Čara*. Maribor: Filozofska fakulteta. (Zora, 83). 175–186.

Čeh Steger, Jožica, 2018: Kratka proza. Pezdirc Bartol, Mateja idr.: *Ivan Cankar, literarni revolucionar*. Ljubljana: CZ. 89–141.

Dajnko, Manuela, 2017: *Literarno-likovna medmedialnost v izbranih besedilih slovenske književnosti prve polovice 20. stoletja*. Maribor: FF UM. Magistrsko delo.

Dajnko, Manuela, 2019: *Ilustracija v starejših knjižnih izdajah Ivana Cankarja*. Maribor: FF UM. Magistrsko delo.

Dobrovoljc, France, 1972: *Cankarjev album*. Maribor: Založba Obzorja.

Gerlanc, Bogomil, 1954: Oprema slovenske knjige ob nastopu slovenske moderne. *Slavistična revija* 57/1. 338–350.

Huss, Julian Till, 2018: *Ästhetik der Metapher. Philosophische und kunstwissenschaftliche Grundlagen visueller Metaphorik*. Bielefeld: transcript Verlag.

Ilc, Eva, 1956/57: Grohar v Cankarjevem delu. *Jezik in slovstvo* 1/6–7. 198–200.

Ilc, Eva, 1956: Cankar in Jakopič. *Jezik in slovstvo* 2/2. 77–81.

Komelj, Milček, 2019: Ivan Cankar v očeh likovnih umetnikov akademikov. Jesenšek, Marko, Kos, Janko (ur.): *Akademjski pogledi na Cankarja*. Ljubljana: SAZU. 140–162.

Kos, Janko, 1969: Opombe. Cankar, Ivan: *Zbrano delo*, 7. Ljubljana: DZS. 249–414.

Leben, Andreas, 2017: Novi mediji v sodobni literarni praksi koroških Slovencev. *Slavistična revija* 65/1. 65–80.

Merhar, Ivan, 1951: Opombe. Cankar, Ivan: *Izbrana dela, II*. Ljubljana: CZ. 429–481.

Mosthaf, Franciska, 2000: *Metaphorische Intermedialität. Formen und Funktionen der Verarbeitung von Malerei im Roman. Theorie und Praxis der englischsprachigen Erzählkunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher V.

Munda, Jože, 1972: Opombe. Cankar, Ivan: *Zbrano delo*, 28. Ljubljana: DZS. 259–420.

Munda, Jože, 1970: Opombe. Cankar, Ivan: *Zbrano delo*, 26. Ljubljana: DZS. 277–475.

Novak Popov, Irena, 2018: Esejistika in publicistika. Pezdirc Bartol, Mateja idr.: *Ivan Cankar, literarni revolucionar*. Ljubljana: CZ. 235–283.

Rajewsky, O. Irina, 2002: *Intermedialität*. Tübingen, Basel: A. France V.

Rovšnik, Borut, 1984: Knjiga in mala uporabna grafika. Baloh, Vera idr.: *Secesija na Slovenskem*. Narodni muzej: Ljubljana. 64–70.

Simonišek, Robert, 2011: *Slovenska secesija*. Ljubljana: Slovenska matica.

Smrekar, Hinko, 1932: »Vesna« in moj prijatelj Ivan Cankar. *Življenje in svet* 6/24. 614–615.

Toporišič, Tomaž, 2018: *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo. O vezljivosti medijev in kultur v sodobnih uprizoritvenih praksah*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Wolf, Werner, 2004: Intermedialität. Nünning, Ansgar (ur.): *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler. 107–108.