

# STILNI PREMIKI V CANKARJEVEM ZGODNJEM PRIPOVEDNIŠTVU

Anton Ocvirk

## 1

S šesto knjigo Zbranega dela\* stopamo na najboljše in hkrati najpomembnejše področje Cankarjevega literarnega izročila, saj zajema mnogovrstne plasti njegove duhovne vznemirjenosti, zraven tega pa še lepo kopico oblik od novele, črtice in epsko lirske meditacije do širših pripovednih zamisli, ki jih lahko upravičeno imenujemo povest in celo roman. Toda prav pri pretehtavanju ustroja in notranje zgradbe Cankarjeve proze zadene človek, ki je obremenjen s tradicionalnimi pojmi o bistvu pesništva in veruje v veljavnost ustaljenih oblikovnih kategorij, na vprašanja, ki terjajo odgovor in pojasnilo.

Marsikomu se utegne zdeti čudno, da imamo pri Cankarju še danes opraviti z nekaterimi načelnimi literarnoteoretičnimi opredelitvami besedne umetnosti, kadar govorimo o njegovih pripovednih spisih, ko bi te stvari morale biti dognane najmanj pred petdesetimi leti, če ne že kar ob nastopu slovenske moderne. A razvozlane očitno niso bile zato, ker so se nam stare definicije literarnih vrst zajedle nenavadno globoko v meso in kri, še bolj pa zato, ker mislimo, da so nekdanji literarni obrazci in razpredelnice še vedno pravilni in veljavni, a kalupi zvrsti dokončni in neizpodbitno obvezni. To je seveda zmotno in se v ničemer ne sklada z resničnimi estetskimi težnjami novodobnih smeri od simbolizma sèm do danes.

Problem sam pa je pereč še po drugi strani, tisti, ki se neposredno veže na razvojno pot Cankarjevega pripovedništva, na nastajanje in dozorevanje njegovih nazorov o pesniški umetnosti. Cankar ni negibno vztrajal pri enem in istem načelnem literarnoteoretičnem stališču, marveč je svoja estetska izhodišča menjaval v skladu z vedno novimi in novimi spodbudami, kakor so vdirale vanj in ga preplavljale, dokler si ni dokočno dogradil svojega pripovednega izraza in oblike. Zato ni niti čudno niti nenavadno, da sta se njegova pripovedna govorica in tehnika dobro dolgo spreminjali in da se v njegovi prozi pojavljajo različne prvine, tudi takšne, ki so ji na videz tuje in učinkujejo na oblikovno celoto umetnin nekam razkrajajoče, če gledamo nanjo z apriorističnih stališč starejših literarnih šol.

\* Študija bo izšla v celoti v šesti knjigi Cankarjevega zbranega dela.

In v resnici se v Cankarjevem pripovedništvu neprestano med seboj mešajo na oko heterogene, nasprotno si sestavine z različno močjo in učinkovitostjo, in to v taki meri, da imamo tu in tam vtis, kakor da se ne morejo med seboj spojiti v enovito podobo. Toda to je le optična prevara, napačno vrednotenje njihovih funkcij, pomena in učinkov. V njegovi prozi živijo drug poleg drugega lirski meditacija in satira, čista epska zasnova in estetsko kritični esej, polemični traktat, napisan z zanosom in ironičnimi poudarki, ter pristna impresionistična pokrajinska slika, polna neposrednosti in toplote, vendar ne kot tuja telesa, umetno zvarjena v celoto, marveč kot enakovredne prvine njegovega doživetja, ki izpričujejo poseben pogled na svet in človeka, takšen, v katerem se vse sprepleta, križa in veže.

Pregrade med objektivnim in subjektivnim so porušene. Nikjer ni več meja, ki bi ovirale pisateljeve zaletе v neznanu, nič več prepadov med stvarmi in njihovo notranjo vsebino, med videzom, ki nam ga kažejo, in tem, kar hočejo povedati. Odprte so vse možnosti, uresničljive vse zamisli, ker nas ne vleče k tlom težnost predmetov in ne ovira kruta determiniranost vsega, kar je. Kako naj poslej preprečimo pisatelju, da ne prestopi abstraktnih obzidij, ki jih je nekoč zgradila okoli zvrsti in oblik normativna poetika v prepričanju, da so večna, neporušljiva? Mar naj meni nič tebi nič samo zato razvrednotimo, kar je samosvojega ustvarila njegova snujoča domišljija, ker se ne ujema z mrtvimi abstraktnimi shemami, ampak je zrastle iz živega življenja? Ali ne sme pisatelj govoriti neposredno iz sebe, kakor mu vелеvata srce in notranji glas, čeprav se nam zdi pri tem na prvi pogled marsikaj tvegano, neskladno, prenapeto, nerazumljivo?

Cankar si ni kdove kako pomišljal, ko je spoznal vrednost izjemnega in nepredvidenega, ne v svoji najbolj razgibani mladostni razvojni dobi in ne kasneje, da bi ne šel za zaletu svoje domišljije in presekal, kadar je bilo nujno, lagodno mirnega toka svoje pripovedi z lirskimi vrinki, ki se mestoma sprevržejo celó v patetično govorico z eksklamativnimi poudarki, če je kaj takega od njega terjala notranja vsebina novele, to se pravi doživetje, ki ga je hotel v njej ponazoriti. Nikoli se ni obotavljal in se predajal praznemu besedičenju, kaj šele da bi svojo nameró opustil, ko je videl, kako se mu liki, ki jih ustvarja, razraščajo v simbole, njihovo početje pa prestopa meje realnega in se stopnjuje v parabolične nadpomene. Kako naj bi se šele ustavljal, ko je instinktivno zaslučil zvočno in ritmično moč besede. Prav zato je gradil ubrane stavčne celote in jih vezal v loke, ki se pnó v višek in padajo v nežnih kadencah drug v drugega. S tem je ustvarjal v svojih črticah in novelah vtis

sklenjenosti in zlitosti, hkrati pa dal s pripovedjo slutiti višja, nadčutna občutja in gradil simbolne podobe s posebno vsebino.

Prve izrazitejše sunke v smer, ki je razbijala stare pripovedne vzorce, zapazimo pri Cankarju v letu 1897, ko se je kmalu po prihodu na Dunaj odrekel naturalizmu kot nečemu »zlaganemu«, njegovi naravi tujemu. Konec leta 1896 je po dunajskih kavarnah še prisegal na zastavo skrajnega realizma, kakor kasneje sam priznava v *Epilogu* k *Vinjetam*, prvi knjigi črtic in novel, napisanih deloma v novi tehniki. Vendar tega očitno ni počenjal iz polnega srca in zaverovanosti v novi nauk.

Razlogi za to, da je nekaj časa sodeloval pri naturalistični stvari, so bili različni, predvsem seveda tisti, ki so mlado generacijo pri nas spodbujali k odporu do starih literarnih smeri, a obenem tudi želja po »nemirnem življenju, novih dejanjih, boju in viharju«, tedaj po takšnih literarnih vzgibih, ki silijo stran od umerjenega, zapetega pisanja, tako značilnega za naše pripovedništvo devetdesetih let, preden se ne pojavijo mladi. In v tem pogledu mu je obljubljal naturalizem — pri nas takrat najbolj preganjana in obsojana literarna smer — če ne že rešitve iz zagatne sedanosti, vsaj sprostitev ustvarjalnih sil, čeprav samó pri razkrivanju animalnih plati v človeku. »Naša dolžnost je bila v tistih časih,« razlaga Cankar v *Epilogu* svojo pripadnost k naturalistični šoli, a obenem z očitnim odporom proti njej, »da smo gledali življenje s hladnimi očmi, — sivolasi filistejci brez duše. Naša dolžnost je bila, da smo vzeli to življenje, kakršno nam je prišlo ravno naproti, da smo vtikali svoje prste pod njegove najskrivnejše gube, da smo ga secirali z mrzlo krvjo ter polagali na sonce vse njegove dele, umazane in neumazane.«

Takšno početje seveda ni obljubljal nič posebnega ali izjemnega, kvečjemu neprestano ukvarjanje s kočljivimi stvarmi, večno poseganje v opolzko erotičnost in življenjske nižine, kar draži sumljivo radovednost zaspanega malomeščana in prija njegovim nizkim nagonom, tudi nič velikega, o čemer je Cankar sanjal že od prvega trenutka, ko je prijel za pero, in za kar se je čutil poklicanega. Kako naj bi tudi, ko pa je naturalizem silil v prepisovanje že znanega, v obnavljanje iz izkušnje ugotovljenega in ugotovljivega, tega, kar se sklada s fizikalnimi in biološkimi zakoni in ne nasprotuje deterministični razlagi sveta, skratka, v obravnavanje pojavov, ki so vzročno med seboj trdno zvezani in izhajajo logično dosledno drug iz drugega. Pisatelj naj z drobnogledom v roki odbira realna dejstva in njihove dejanske odtise z vrhnje plasti pojavnosti in jih neprestilizirane čimbolj zvesto vpleta v svoje delo, seveda najraje tiste, ki prinašajo marsikaj na zunaj učinkovitega: ostre življenjske spopade in krče, tudi presenetljive fiziološke posebnosti posameznikov, ki jih sicer tako radi prikrivamo, najčešče pač erotične

anomalije in seksualne blodnje; vse skupaj pa naj bo popisano s čim večjo objektivnostjo, in če je le mogoče, s kar matematično natančnostjo, da nam dogodki, ki smo jim priča, zrasedo pred očmi otipljivo nazorno kot nujna in neutajljiva posledica biofizičnih, družbenih in miljejskih okoliščin. In če pisatelj naturalist naleti na pripetljaje, ki bi utegnili odbijati ali vzbujati odpor, se ne sme pomišljati, ravnati se mora po dokumentih, ki jih ima pred seboj, podprtih z empiričnimi dognanji, ne pa se prepustiti nagibom srca in zaletom svoje muhaste domišljije.

To je bil trd, neizprosno enosmeren nauk, ki je v teoriji obljubljal umetnosti popolno in čisto resnico, v slovstvenih delih pa ponujal blede, slabokrvne odlomke zunanje resničnosti, ko pa ni mogel prodreti globlje in razkriti vzmeti, ki dogodke sprožajo, in sil, ki jih tirajo v katastrofo. A po poti, ki jo je priporočal, se ni dalo priti v notranjost likov, kaj šele da bi pisatelj mogel ujeti procese v njihovi prvotni neposrednosti in zapletenosti. In prav ta območja z vsem, kar jih sestavlja, tako zelo prikrita fizičnim očem, so Ivana Cankarja mikala in ga vznemirjala. Nanje ga je prvi opozoril Dostojevski s svojo psihologijo in neizprosno analizo duševnih stanj, toda to je bilo nekaj svojega, česar sprva sploh ni mogel razumeti. In ko je sredi leta 1898 dokončno spoznal, da je njegova moč v prozi, ki ji dotlej ni posvečal posebne pozornosti, se je docela odrekel verzom, ki so ga sprva najbolj pritegovali.

Takrat je tudi pretrgal z naturalizmom. Pravzaprav ni bil nikoli pravoveren privrženec njegovih načel — ne v teoriji in ne v praksi — zato je tem laže odkril v njem šibkosti in pomanjkljivosti, zlasti še, ko je pred letom dni in več na Dunaju z navdušenjem pozdravil dekadenco, smer, ki je tiste dni najbolj privlačevala mlade v avstrijski prestolnici in drugod po Srednji Evropi, kamor je pridrla v prvi polovici devetdesetih let iz Pariza. Pod njenim vplivom je v prvih mesecih 1897. leta napisal cikel pesmi *Dunajski večeri*, ki pa je spričo literarnih razmer pri nas izšel šele leta 1899 v *Erotiki*, in skupino črtic — *Zadnji večer, Ada, Glad, Pismo*, »*Mož pri oknu*« — ki so bile posamično objavljene v dnevnem časopisju, a dobile svoje pravo mesto v *Vinjetah* leta 1899. To so bili pravzaprav šele začetki, vendar jih ne smemo spregledati, če hočemo vsaj v obrisu razumeti pisateljev razvoj, prve korake do njegove samolastne pripovedne besede in podobe. Seveda tudi do tistih motivnih in oblikovnih posebnosti, ki jih izpričuje njegova proza od tega časa dalje.

Šele sedaj, ko se ga je dotaknila dekadenca, je začutil, kako se mu razpirajo obzorja in mu rasejo moči. Šele sedaj je pravzaprav doumel smisel in cilj svojega umetništva. In to nikakor ni bilo malo. Dekadenca mu je pomenila hkrati prebujenje in razodetje, novo rojstvo, saj pa se

je tudi drugače docela razlikovala od dlakocepskega naturalizma z njegovimi okornimi determinantami vred in neugnanim stikanjem za »človeškimi dokumenti«. Takrat seveda ni mogel niti slutiti, kako nenadoma je postal plen njenega zapeljivega videza, žrtev psihoze tistih dni, boleče, a plodne prevare. Vdajal se je lažnim čutnim omamam, ki so mu prijale, ker so mu čarale v zavest nekakšno notranje ravnovesje in hipno srečo, polno vznemirljivih, čeprav utrujajočih živčnih drgetov in vseh vrst čustvenih ekstaz, ki si jih je želelo njegovo ubogo, prehitro ranljivo srce, navdušeno nad izumetničenimi evforičnimi opoji, ki pa so mu prinašali s seboj v zameno dolgčas, tesnobo, spleen, kes, praznoto, in nekam omtično slo po bolečinah in samoobtožbah, ki so jih spremljali temotni pesimistični podtoni. In vendar, kaj zato, ko pa so se njegovi stavki čez noč napolnili z odtenki odtenkov, z mehкими barvami in ritmično ubranostjo ter se je njihova gibkost kasneje, ko je že obvladal izrazno tehniko, stopnjevala do učinkovitih harmonij.

Takrat sta se razrahljali tudi oblika in notranja zgradba njegovih pripovednih besedil in se predrugačili. Namesto daljših novelističnih zasnov z otipljivim fabulativnim ogrodjem in jasno dojemljivim potekom dogajanja, ki jih je dotlej tako rad sestavljal, da bi bil podoben drugim, naletimo sedaj v njegovi prozi nenadoma na nekaj docela novega: na drobne zapise iz življenja, bežne slike okolja, liristično zgrajene skice in razpoloženske podobe z močnimi čustvenimi poudarki. Na zunaj so te črtice kratke, saj obsegajo komaj nekaj strani, in pisatelj jih je v stilu svoje dobe opredelil s pojmom vinjeta, zajetim iz slikarstva. V teh na oko neznatnih besedilih, ki hočejo razna življenjska občutja samo nakazati, ne pa jih popisati, in se kakor mimogrede na hitro dotakniti neznatnih pripetljajev okoli sebe brez epskega fabulativnega ozadja, se je marsikaj temeljito spremenilo. Meje med pripovednimi in lirskimi prvinami v njih so se zabrisale, včasih celo izginile, vanje pa so se tu in tam vtihotapili meditativni vložki, ki se že bližajo poetičnemu eseju. Sedaj mnogokje bolj in bolj očitno zmaguje lirska zasnova črtic nad epsko. Zato ni čudno, če je Cankar v šesti del *Dunajskih večerov* vpletel pesem v prozi, ki je bila prvotno zasnovana kot vinjeta in je v tej obliki bila tudi objavljena leta 1897 v »Slovenskem narodu« pod naslovom *Zadnji večer*, le da jo je sedaj prestiliziral in iz nje izločil, kar bi motilo in zbujalo epske vtise.

Toda to še ni vse, kar je takrat prinesel v pesniški obliki in tehniki v slovensko literaturo novega, ko se je odpovedal nazorom opisnega naturalizma in se je približal dekadenci. Poslej rad razveže krajše in daljše pripovedne zamisli — črtice, novele, in povesti — z liričnimi uvodi vanje, s konci, ki izzvené emfatično, in še z vmesnimi vrinki, ki so polni

nagovorov, razmišljanj, eksklamacij in tihih samogovorov, skratka, stilnih pomagal, s katerimi se dá v tonu in dikciji v hipu razrahljati objektivni videz zgodbe, ki se pred nami plete, in vnesti vanjo čustvene prizvoke, dvigniti jo iz trde, enolične sedanjosti v subjektivno, poetično obarvano ozračje, kjer dobi nove pomene. V tem pogledu so v *Vinjetah* zanimive črtice *Tisti lepi večeri*, *Marta in Magdalena*, *Mrtvi nočejo*, *Brez prestanka*, da jih omenim le nekaj, v *Knjigi za lahkomišelnje ljudi* iz leta 1901, ki prinaša zvečine daljša novelistična besedila — nekatera v zbirki so starejšega porekla — pa *Spomladanska noč*, *Nezadovoljnost*, *Profesor Kosirnik* in *Kralj Malhus*, umetnina, ki se po motiviki in zasnovi že odmika od dekadence. Toda opisani način sestavljanja pripovednih besedil ni prenehal pri Cankarju z opuščanjem dekadencijskih nazorov, ohranil ga je za trajno, le da ga je kasneje izpopolnil in razvil v posebno tehniko, ki je postala prikladna tudi za obsežnejša besedila, zlasti roman.

Slovenska kritika tega početja ni razumela in se s Cankarjem ni strinjala. Nasilno mešanje literarnih vrst med seboj se ji je zdelo tuje, nenaravno, zgrešeno. Še vedno je živela v prepričanju, zajetem iz starejših poetik, da se dá lirski doživetja izraziti samó z izbrano govorico v verzih, nikar da bi jih meni nič tebi nič vpletali v prozo, naj je stilno še tako dovršena, ko pa jih s tem zbanaliziramo, v pripovedi sami pa porušimo epsko ravnovesje. Med obema izraznima načinoma, lirskim in prozaičnim, je trdila, zija globok, nepremostljiv prepad.

Še prav posebno pa so bili gorki Cankarju naturalisti, saj je očitno razveljavljaval njihovo zahtevo po objektivnem, neosebne, mrzlo stvarnem pripovednem upodabljanju življenja, oprtem samo na dejstva brez kakršnih koli primesi, zlasti seveda ne takšnih, ki izvirajo iz osebnih občutij pisatelja samega, ker dogajanje lirizirajo. Najbolj zagrizen nasprotnik dekadence in modernega stila sploh je bil Fran Govekar, takrat najglasnejši oznanjevalec naturalistične doktrine pri nas. Kako malo mu je bil pogodu Cankarjev preobrat v novo smer, se je pokazalo že kar takoj v začetku leta 1897, ko je prejel od pisatelja z Dunaja pet vinjet (*Zadnji večer*, *Ada*, *Glad*, *Pismo*, »*Mož pri oknu*«), da jih objavi v »Slovenskem narodu«. K sodelovanju ga je povabil Govekar sam, ko je takrat prevzel uredništvo kulturnoliterarnega dela pri listu, ni pa se seveda nadejal takšne pošiljke. Črtice so ga presenetile in odbile. Sprva je na tihem upal, da se bo prijatelj streznil in spoznal nesmiselnost svojega početja; a zaman. To se je pokazalo že v naslednjih mesecih, ko je dobil v roke *Dunajske večere*, ki so bili namenjeni »Ljubljanskemu zvonu«. Govekar je bil razočaran in moralno ogorčen nad njim, vendar ni na cikel reagiral naravnost iz obraza v obraz, ampak za hrbtno po ovinku,

ko je skušal avtorja onemogočiti pri Antonu Aškercu, ki je pri reviji urejal njen pesniški del. Da mora nastopiti proti Cankarju, se mu je zdelo še zlasti nujno, ker so *Dunajski večeri* Aškercu »absolutno ugajali«.

Govekarjeva sodba o Cankarjevi poeziji in prozi je bila do kraja odklonilna, tudi polna očitkov, ki že oznanjajo kasnejši nastop katoliške javnosti proti *Erotiki* leta 1899 in požig zbirke. Če pustimo ob strani trenja med mladimi, ki so ravno takrat očitno planila na dan, in moralistične razloge, ki so Govekarja prisilili, kolikor niso bili le pretveza, da je nastopil proti *Dunajskim večerom*, čeprav zasebno — vse to sodi v literarnozgodovinski oris tistih let — pa ne moremo v naši raziskavi mimo estetskih pomislov, ki jih avtor romana *V krvi* navaja proti novi šoli, ne mimo napadov na oblikovno-stilne novosti, ki jih je dekadenca prinesla s seboj in z njimi oplodila Cankarja in Župančiča. »Nadejal sem se,« izjavlja Govekar v pismu Aškercu 11. maja 1897, »da bo Cankar pisal dobro prozo, a fant *hoče* biti *dekadent* in senzualist, zato pisari grozne kolobocije, katerih seveda Bežek ne more objaviti. Tudi v poeziji se Cankar zaletava. Čul sem, da so Vam njegovi ‚zimski [dunajski] večeri‘ — ‚absolutno ugajali‘. Ne prilaščam si veljavne sodbe o pesništvu, vendar menim, da so *nekatere* pesmi v tisti zbirki več nego dvomljivo poetične. Kar se sme in more rabiti kot sužet *romana*, ne more biti često snov *pesmij*. Prostitucijo in prešestvo *opevati* v 4—5 kiticah se mi zdi skoro nemožno, ker nedostaja blažilnih momentov na vseh krajih. (...) Če je mož pijanec in celó surovak, to še nikakor ne ublaži *greha* žene — matere! Niti glad bi ne bil v *pesni* (!! ) dovolj močan motiv, da se uda mati — prostituciji... Ali se ne motim?? — In taka je večina tistih *pesmij*, sama poltenost brez dovolj krepkih blažilnih strani! Menim torej, da bi C. storil prav, če te pesmi — vsaj za nekaj let odloži, pa *izpusti* iz nameravane zbirke!« (Pisma I, 176.)

Še določneje je Govekar napadel stilne in oblikovne novosti dekadence umetnosti dve leti kasneje, ko so izšle *Vinjete*. Sedaj se mu je kar sama ponudila priložnost, če pomislimo na Cankarjev načelni *Epilog* v knjigi, da spregovori javno in na ves glas o stvari, ki mu je bila pri srcu in ga je vznemirjala, ter jo obsodi. Vendar tega ni storil, pač pa se je kot prvič raje skril za druge. *Vinjete* je poslal v oceno Vladimirju Levcu, ki Cankarja ni mogel, saj je v »Slovenskem narodu« že raztrgal njegovo *Erotiko*, in mu v pismu z dne 24. avgusta 1899 na kratko obrazložil svoj pogled na pisatelja kot človeka in umetnika. »Danes so izšle Cankarjeve ‚Vinjete,« mu piše, »Jako hvaležen Vam bom, če mi napišete za naš list par feljtonov *ocene*. Priobčim jih takoj. Želim, da ga malo okrcate po nečuvno domišljavih ustih. Ta človek je že blazen od same

napihnjenosti. (...) Meni se zdi velika škoda, da je zašel v tisto sifilitično strujo.«

Da bi Levca še bolj podprl pri pisanju kritike, mu je konec avgusta podrobneje obrazložil svoje misli o Cankarju in novi umetnosti. Tu piše med drugim: »Veseli me Vaša ponudba, da prevzamete oceno ‚Vinjet‘. Preverjen sem, da boste napisali najobjektivnejšo kritiko, priznali vse lepe — in teh ni malo — in tudi vse slabe strani Cankarjeve dekadentne Muze. Mož je na vsak način patološki, kar je dejal tudi Robida. ‚Vinjet‘ še nisem prečital. Pač pa sem si privoščil originalni epilog, kjer meče Cankar mogočno vse dosedanje literate v — koš. (...) Ponosen je na to, da ne priznava nobene ‚šole‘, nobenih ‚rubrik‘, a vendar je učenec francoskih in nemških *dekadentov*. Podobe, tropi, izražanje, slog, vse je kopirano po teh dekadentih, in če čitam v ‚Rundschau‘ Altenbergove konfuznosti, čitam Cankarja. Včasih je posnemal Dostojevskega in ga včasih še posnema; posnemal je Heineja, Verlaina, Malarméa idr., a vendar se bije na prsi, kakor bi iznašel *svoj* slog, kakor bi bil absolutno originalen, brez vzornikov. In ali so njegove črtice res *epične*? Ali niso to le v prozi pisane konfuzne *lirske* pesmi? Kaj pa je namen novele, povesti ali črtice? Ali je res pesem in povest *isto*? — Meni se zdi, da *ne*, in vesel sem, da sodi tudi Aškerc tako. Ako izbrišemo vse meje med pesmimi, povestmi in dramami ter pišemo brez vsakih pravil, kakor bi se nam sanjalo ali kakor bi ležali v deliriju, potem nastane v literaturi anarhija. Meni se še vedno zdi, da naj novela podaja slike iz resničnega življenja, ne pa takih — dasi *genialnih* — izrodkov bolnih duš in pokvarjenih src. Zakaj vendar literarni prvaki ne pišejo takó? Zakaj le nekateri pretiranci, ki bi menda hodili — če bi znali — po glavah, samó, da bi bili ‚originalni‘ in ‚moderni‘?« Pisma I, 100—101.)

V našem otrplem, topem literarnem ozračju je Cankarjeva beseda zvenela presenetljivo in razburljivo, saj je bila sedaj trpka in mehko zasanjana, tudi nežna, sedaj ironično igriva in napadalna. Večini sploh ni bila razumljiva. Zdela se jim je meglena, po vsebini in pomenu zabrisana. To velja še posebno za nasprotnike dekadence in teoretike-estete, ki so merili sedanost z zgledi iz preteklosti. V njegovih črticah in novelah jim je bilo skoraj vse novo in prenapeto: motivi in snovi, orisi okolij in zgodbe same, prav posebno pa način pripovedovanja. Cankar je vedel, kako gledajo nanj in njegovo umetnost doma — o tem je imel dovolj potrdil v pismih znancev in urednikov — zato se je v *Vinjetah* obregnil ob nasprotnike, da bi kar moč nazorno poudaril svojo pot. V črtici *Glad* razmišlja profesor Hladnik, predstavnik naših literarnih starovercev, takole o moderni umetnosti: »Padamo, padamo! Stari mojstri umirajo ali molčé, mladih ni od nikoder. Kakšen zarod



je to, prosim Vas! Nič trdnega, nič jasnega in določnega. Vse raztreseno, razbito. Ideje blodijo po zraku, pa ni je roke, da bi segla po njih s krepko voljo, da bi jih vlila v mojstrska dela. Nekateri čutijo sapo njihovi peroti, od daleč vidijo lepoto v megleni luči, v srcu jim pôlje nekaj nerazumljivega, negotovega... a to ni dovolj! Kar hoče biti umotvor, stati mora pred teboj svetlo in jasno, kakor na dlani, vsaka poteza premišljena in skrbno izklesana... A tu Vam kdo odgrne svojo nepokojno, razkosano dušo, in pred Vami se premikajo črne, nejasne postave v poltemi, širi se brezmejno, prazno polje, in tu in tam posrebreno od mesečnega svita, dvigajo se temni gozdi, kakor draperije ob mrtvaškem odru, — toda življenja ne čutite nobenega, samo zdaj pa zdaj Vas strese posamezno nervozno vzkipevanje umirajoče duše... To je slabo, slabo! Nikakršne moči, nikakršne — omejenosti... (...) Prej smo peli drugače. Vsaka rima je stala na svojem mestu, kakor pribita, verz za verzom Vam je padal na uho, pravilno in odmerjeno, kakor tiktakanje stenske ure; vodilna misel jasno in natančno izražena, da Vas je skoro udarila v obraz... Zdaj pa pogledjte recimo tale 'umotvor'... stvar je pisana precej malomarno... in povejte mi, koliko je v njem poezije... Ali morem priobčiti takó zmedeno jecljanje? Da, — padamo, padamo...!«

Razlike v pojmovanju literarnih vrst in oblik med tradicionalisti vseh odtenkov — mednje moramo uvrstiti tudi naše naturaliste — in modernimi so očitne, zato ne kaže siliti v podrobnosti, pač pa je nujno, da si razjasnimo resnično naravo Cankarjeve dekadence, pravzaprav bistvene poteze njegovega novega stila v prozi. To pa nam bo uspelo, kakor hitro bomo dognali pobude, ki začno usmerjati njegovo pero v času, ko pretrga z naturalizmom, in ga uravnava v nova, doslej neznana območja. Kakor hitro pa se lotimo tega početja s primerjalno literarnozgodovinsko metodo — in le z njo se je mogoče uspešno približati takratnemu času in mu priti do živega — se kot bi trenil znajdemo v zapletenem omrežju mednarodnih stikov in zvez, sredi navzkrižnega prepletanja idej in estetskih teoremov ob koncu preteklega stoletja v Evropi. Pojavi, na katere pri tem zadenemo in smo jih prisiljeni razvozlati, pa niso značilni kar na sploh, mislim, za celotni dekadenci tok, če naj omenim samo to gibanje iz tistih dni. Ravno nasprotno, pred seboj imamo posebno varianto dekadenci smeri, ki se je izoblikovala na Dunaju in je temeljno važna za nas, ker je oplodila sosednje narode na tem geografskem prostoru in tudi našo literaturo, vendar varianto, ki je ne moremo dobro opisati, če ne upoštevamo njene prave podobe. hočem reči, potez, po katerih se razlikuje od izvirne, prvotne, izhodiščne dekadenci zasnove. Šele tedaj, ko smo dognali njeno bistvo, zagledamo

v pravi luči takratne procese in samó v tej osvetljavi se nam razklene tudi Cankarjev pojem dekadence in njegovo razumevanje nove proze, svojevrstna aklimatizacija tujih pobud v njegovem delu. Ni dvoma, da je področje, na katerega so naši pogledi uprti, tako razsežno, da ga ni mogoče pregledati kar mimogrede v celoti, razen tega, kar se tiče medsebojnega vplivanja v Srednji Evropi, mestoma tudi še skoraj neraziskano. Zato bomo morali marsikaj zanemariti, četudi ne bi radi, in za sedaj opustiti. Vendar ne kaže spregledati tega, kaj je bilo za nas odločilno in je iz znanega gradiva že dobro razvidno. Nam je le do bistvenega in zanimajo nas dejstva, ki nas utegnejo pripeljati neposredno k Cankarju.

2

Dekadence ni nastala niti kot psihoza takratne dobe niti kot literarna smer na Dunaju, kjer se je avtor *Vinjet* zadnje mesece leta 1896 z njo inficiral. Tja se je pritihoval iz Pariza, pravzaprav jo je od tam prinesel s seboj konec osemdesetih let Hermann Bahr. Mislim, da se ne kaže ustavljati ob tem dogajanju samem, čeprav je za komparativista zelo privlačno, omenimo naj zgolj to, da je v tem času, ko se je Bahr mudil v Parizu, doživel naturalizem v njegovi domovini čudno usodo. Komaj dobro se je vsaj za silo aklimatiziral, že se je začel sam v sebi razkrajati. Sprva je bil kot povsod, kjer se je pojavil, nekam izzivalen, v pogledih na družbo celo uporniški. Rad je tudi silil v človeške nižine, vendar previdno in vedno v spremstvu s tisto značilno dunajsko rahlo sladkobno sentimentalnostjo, ki se človeku pri večjih besedilih kaj hitro upré. Nikjer nič monumentalnega ne v obliki ne v fabuli, kar tako odlikuje Zolaja in njegove francoske sodobnike, nikjer velikih idej, ki bi črpale pobude iz dosledno pojmovane pozitivistične doktrine, nikjer umetniško prepričljive diagnoze človeških zadev in družbenih premikov, tudi ne izpiljene deskriptivne tehnike. Vendar bi ne mogli trditi, da je izzvenel v prazno in se popolnoma zmrvil v nič, ko pa je ravno pod vplivom dekadencijskih idej v devetdesetih letih spremenil svoj videz, se z njimi stopil, ko je žrtvoval marsikaj načelno svojega, se prelevil v obliki in tonu ter se začel izživljati na poseben način v tipično dunajskih snoveh, takšnih, ki so bile takrat v tem okolju žive in privlačne, veren odsev ozračja, v katerem so nastale. Namesto obširnih pripovednih besedil objektivistično deskriptivne narave, so se sedaj uveljavila kratka, na oko skoraj neznatna, vendar zanimiva in po svoje učinkovita.

Hermann Bahr je prišel v Pariz leta 1888 kot prepričan naturalist, a se čez leto in dan vrnil v avstro-ogrsko prestolnico iztreznjen, spremenjen, vnet privrženec najnovejših literarnih smeri, predvsem dekadence. V njem je vse vrelo in sililo na dan. Kar ga je v Parizu prevzelo, pa je bilo bistveno nekaj drugega ko Zolajev naturalistični nauk, njemu nasprotno. Instinktivno je spoznal, da sili nova umetnost, ki jo je kmalu zatem doma poimenoval z oznako »moderna«, v prozi, pesmi, drami, sliki in odrskem izrazu stran od brezosebne zunanje opisnosti navznoter, da pisatelj noče biti več samo neprizadet opazovalec, mrtev snemalni aparat, marveč v pravem pomenu besede ustvarjalec. Prav tako je tudi odkril, da nova smer obnavlja nekatere motivne in stilne prvine stare romantike, le da jih razširja in pogloblja. In tedaj je nekdanji Zolajev učenec čez noč postal glasnik dekadence, simbolizma, satanizma in kar je še bilo takrat modernizmov, toda pojmovanih po svoje, predelanih obenem z nekaterimi naturalističnimi derivati v sistem, v katerem se vse skupaj staplja v posebno stilno izraznost, ki jo upravičeno lahko imenujemo impresionizem. Tedaj je v svojih esejih o prenovljeni umetnosti povedal misli in ideje, ki so dunajske moderniste, zvezane med seboj bolj po estetskih načelih kakor pa po generacijskih vezeh, usmerjale in vodile. K skupini, ki se je takrat uvaljavljala tudi z oznakama »mlada Avstrija« in »mladi Dunaj«, sodijo mimo Bahra, rojenega leta 1863, še njegova starejša sodobnika Arthur Schnitzler, rojen leta 1862, in Peter Altenberg, rojen leta 1859, a ob teh tudi mlajši, danes upravičeno pozabljeni, takrat tipični dekadenci epigon, Felix Dörmann, rojen leta 1870, in najmlajši med njimi, vendar najmočnejši predstavnik nove generacije Hugo von Hofmannsthal, rojen leta 1874, da navedem le tiste, ki so delovali bolj ali manj očitno na slovensko literaturo.

Dekadencja je dobila na Dunaju že kar skraja svoje posebne poteze. Kakor hitro je zapustila svojo domovino ob Seini in se znašla v tujem svetu ob Donavi, so planile v njej na dan malomeščanske lastnosti okolja, ki naj bi se mu prilagodila. To pa je nanjo vplivalo razdiralno. Na mah je izgubila svojo prvotno živost in pristnost, tudi svoj izvirni stilni lesk, ki se ji je v Franciji tako zelo podajal in s svojo prepričljivostjo presenečal Evropo. Kar pa je še posebno hudo, čez noč je bila ob svojo pravo idejno vsebino in filozofsko jedro, gibalni sili, ki sta novo smer utemeljevali in jo upravičevali. Namesto tega so zmagale sedaj pri njej poteze, ki motijo: ponarejenost čustev in misli, pretiranost v besedi in podobi, vsakdanjost in prisiljenost v doživetjih. Takšne so pesmi Felixa Dörmanna v obeh zbirkah iz leta 1892 z izrazito programatičnima dekadenci naslovoma: *Neurotika* in *Sensationen*, takrat presenetljive, danes plehki posnetki francoskih izvirnikov.

To je seveda bilo nekaj povsem drugega, kakor bi bili pričakovali. Pot, ki so jo evropski dekadenci pokazali njeni veliki francoski pobudniki že sredi preteklega stoletja — Charles Baudelaire z *Bolnimi rožami* (*Les Fleurs du Mal*) leta 1857, Théophile Gautier s svojimi esteticističnimi nazori, z romanom *Gospodična Maupinova* (*Mademoiselle de Maupin*) iz leta 1836 in s predgovorom k ponovni izdaji Baudelairovih *Rož* leta 1869, Paul Verlaine z muzikalno prefinjeno lirsko govoricco in z načelno poetiko v verzih *L'art poétique*, napisano leta 1874, a objavljeno 1882 — je s širnih prostranstev nemirno valujočega duha zavila v stran in se izgubila na neznatni stezi sredi gozda, porasli z mahom, znašla se je v zaprtem prostoru brez obzorij.

Dekadenca se je porodila iz spoznanja, ki je v začetku osemdesetih let zajelo mlade v Franciji, češ da je moderna kultura s tehnično civilizacijo vred pritirala človeka na rob prepada, v neizbežni razkroj. Vse okoli njega in v njem se podira. Po eni strani mu je tako zelo napela živce, da so sposobni ujeti najtanjše tresljaje in zadrhteti ob komaj zaznavnih dotikih s predmeti in stvarmi, po drugi pa mu je zameglila cilj in ga prevarala za smisel sveta in življenja. Postal je plen nemira, dolgega časa, tesnobe, obupa, ujetnik zavesti, da je vse nesmiselno in prazno. V pesniku sta se izkristalizirali dve temeljni nasprotni si čustvi: neukrotljiva želja, da bi zbežal iz družbe, se otresel ponižujočih vezi njenih nizkih nagonov, se umaknil njenemu dogovorjenemu, z navadami ustaljenemu življenjskemu ritmu, se skril v samoto, prepuščen sam sebi in svojim strastem; in k temu še neustavljivo, večno živo hrepenenje po uporju zoper družbo, po naskoku na vse za ceno prave resnice, četudi je grenka in obupna. Človek je razklano bitje, v večnem sporu sam s seboj, njegov delež je pesimistični nihilizem, ki ga razkraja in osvobaja iluzij. Zato sili dekadenca bodisi v rafinirani artizem, v poigravanje z umišljenimi čustvi in doživetji, v izumetničenost, ki omamlja, bodisi v prevratne ideologije z anarhičnimi tendencami. V nekem manifestu iz tistih dni, ki ga je v aprilu 1886 objavil časopis mladih »Le Décadent«, zadenemo na izjavo, češ da dekadenti nočejo ustvarjati sistemov, ampak jih podirati. »Bilo bi povsem nesmiselno,« beremo tu, »če bi tajili, da se svet ni izrodil. Religija, nravi, pravosodje, vse propada... Družba se razkraja pod uničujočim pritiskom gnile civilizacije. Moderni človek je blazirano bitje. Znamenja, ki govore, da je družba v razkroju, so: prefinjena poželenja in občutja, sla po udobju in uživanju, nevroza, histerija, hipnotizem, morfinizem, znanstveno šarlatanstvo, do skrajnosti stopnjevano schopenhauerjanstvo.«

Baudelaire, Gautier in Verlaine so vsak po svoje spodbujajoče vplivali na mlado generacijo. Kar se je mnogim še včeraj zdelo pri njih

bolno, tuje, nerazumljivo, kolikor jih sploh ni odbijalo, se je pokazalo danes kot razodetje, ki prepričuje. Kar je starejše pokolenje imelo v njihovi umetnosti za zablodo, za pravcato prekletstvo preobčutljivih duš, so mladi razglašali za evangelij. Svet se je spridil, so zatrjevali, in prav nihče ne more ovreči spoznanja, da je nizkoten, grob, nasilen, samogolten in da drvi v prepad. Okoli nas je vse plehko, so menili, in tako zelo izmaličeno, da se človeku za vselej zameri. Stvari in predmeti, ki se jih iz dneva v dan dotikamo s svojimi čutili, so obrabljeni, zato vzbujajo gnus in odpor. Rešijo nas lahko samo umetna slepila, čista, od umazane vsakdanjosti nedotaknjena, dezinficirana občutja, dražljaji, ki jih še ne poznamo, a jih je moč ustvariti, ker jih slutimo.

Francoski dekadenti so ideje in motive svojih vzornikov prepletali z novimi doživetji in jih stopnjevali, neredko tudi čezmerno pretiravali. Takrat slavni, danes pozabljeni Maurice Rollinat je v zbirki pesmi s času primernim naslovom *Živčni drgeti* (*Les Névroses*) iz leta 1885 v tonu in podobi neutrudno obnavljal grozljive plati fantastične resničnosti — grobov, mrličev, prikazni, onostranskih skrivnosti, ki nas begajo — in kar je prek Baudelaira in Poeja prišlo vanj iz romantike, vse pa opremiljal z močnimi dekadencijskimi poudarki. In za psihozo tistega časa, ki ji je bilo do močnih dražljajev, očitno ne zmanjka.

Docela nov, izrazito moderen človeški lik, obremenjen z vsemi značilnostmi dekadencijske miselnosti, je ustvaril leta 1884 Joris Karl Huysmans v obsežnem romanu *Narobe svet* (*A Reboours*). Pisatelj, ki je prišel v novo smer neposredno iz naturalizma, je ohranil tudi v tem delu podrobno deskriptivno pripovedno tehniko, le da jo je prilagodil dekadencijskemu ozračju in jo usmeril k drugim ciljem. Zgodba v romanu se je raztopila, izgubila je trdno zgrajene obrise in kaj hitro prešla v dolge, na pol esejijske, na pol znanstvene traktate, do vrha nabite s teoretičnimi načelnimi razlagami nove etike in estetike in z jasnimi namigi na dekadencijski pesimistični svetovni nazor. V tem pogledu govori avtor kar se dá obširno o moderni francoski poeziji z Baudelairo, Verlainom in Mallarméjem v ospredju, o poznoantični latinski prozi v razkroju, o slikarstvu, glasbi in vezeninah, vseh vrst okusih, vonjih, barvah, draguljih in še o mnogočem drugem, to pa zato, da bi razumeli junakova nagnjenja in strasti obenem z njegovo filozofijo in pojmovanjem vidnega sveta. Sredi vsega tega početja pa se Huysmans bolj in bolj oddaljuje od naturalistične literarne osnove, prestopi meje pozitivistične ideologije in se približa idealističnim nazorom. Osrednja oseba v romanu je degenerirani potomec stare aristokratske družine Jean des Esseintes, samohodec, rafiniran esteta in bolešno občutljiv slabič. Tak, kakršen je, se umakne meščanskemu kapitalističnemu okolju, ker ga s svojimi nizkimi

nagoni odbija, v umetno ozračje svojega razkošnega bivališča, ki si ga priredi po zahtevah svojih razrahljanih živcev in monomanične domišljije. Tu neovirano izživlja svoja nenavadna poželenja in postavi na glavo ves običajni red stvari in kodeks vrednot samó zato, da zadosti svojemu prefinjenemu okusu. Na begu pred vsakdanjim in običajnim se zaprede v izumetničeni svet izjemnega, celó perverznega, dokler se — utrujen od vsega in oropan iluzij — na koncu ne znajde pred neznosno neizprosni vprašanjem, ki ga muči do obupa, o smislu in cilju svojega početja. In tedaj se odloči za ekstatično mistiko, ki naj ga dokončno odtrga od sveta.

Dvajset let pozneje se je Huysmans v predgovoru k novi izdaji romana na široko razgovoril o njegovem nastanku in zasnovi. Tu pravi, da se je odločil za novo snov podzavestno, in sicer zato, da bi se izmuznil naturalističnim naivnostim in ukanam, večnemu popisovanju slepih nagonov in nizkih impulzov ter se preselil v bolj prefinjeno ozračje, v katerem ima besedo tudi duša. Zato je moral zasnovati junaka, ki se razlikuje od večine ljudi in zbeži iz svojega stoletja, ker so se mu zgaubile »amerikanske nрави tistega časa«. Roman je vzbudil ob izidu pri uradni kritiki preplah in odpor, celó jezo. Zola je avtorju očital, da se je izneveril skupni stvari in zadal naturalizmu strašen udarec. »Zola marsičesa ni mogel razumeti,« piše Huysmans, »najprej, kako zelo me je imelo, da bi odprl okna in zbežal iz okolja, ki me je dušilo; zatem, kako sem si želel iznebiti se predsodkov, razširiti meje romana in vanj vplesti umetnost, znanost, zgodovino, z eno besedo, uporabiti okvir romana za resnejše raziskave. Najbolj pa se mi je takrat zdelo nujno in novo, da ukinem tradicionalno spletko, celó strast in žensko ter naperim vso svetlobo na eno samo osebo.«

To pa še zdaleč ni vse, kar je v Franciji planilo na dan vznemirljivega pred Bahrovim prihodom v Pariz in stopnjevalo dekadenco modernistično ozračje takratnega časa. Res je bil Huysmansov roman javnosti takrat najbolj na očeh — mladi so ga razglasili za zakladnico vsega nenavadnega, zapletenih živčnih ekscesov in čutnih doživetij — začel je tudi vplivati po Evropi — še bolj res pa je, da sta prav tedaj Mallarmé in Rimbaud razkrila sodobni evropski liriki še druga, hudo presenetljiva obzorja, toda dekadenco občutje življenja in sveta je še vedno dobivalo od vseh strani polno dragocenih spodbud. V tej zvezi pač ne moremo molče mimo Tristana Corbièra in njegovih *Žoltih lju-bezni* (*Les Amours jaunes*) iz leta 1873, napadalnih, ironičnih in tragično bolečih verzov, ki so zasloveli po Verlainovi zaslugi deset let po pesnikovi zgodnji smrti, ko je leta 1884 o njih spregovoril v *Prekletih pesnikih* (*Les Poètes maudits*) in razglasil avtorja za znanilca prave moderne

poezije. In tudi Huysmans je opravil svoje, ko je postavil Corbièrovo zbirko v des Esseintovo dekadènno knjižnico. Kako naj bi spregledali še tega in onega med mnogimi, ga ne omenili vsaj po imenu in ne povedali, kaj je ustvaril, recimo, Léon Cladel, avtor *Smešnih mučnikov* (Les Martyrs ridicules) iz leta 1862, kaj anarhično razburjeni, elegično satirični dekadent Laurent Tailhade s svojimi barvnimi zvoki in drznimi, odišavljenimi verzi v *Sanjskih vrtovih* (Jardin des Rêves) 1880, da se kasnejših zbirk, h katerim sodijo tudi *Barvasta okna* (Vitreaux) iz leta 1891, ne dotaknemo niti z besedico, ali belgijsko francoski modernist Georges Rodenbach v zbirkah *Žalostne pesmi* (Les Tristesses) 1879 in *Bela mladost* (La Jeunesse blanche) iz leta 1886 in še v kasneje slovitem dekadènno-simbolističnem romanu *Mrtvo mesto* (Bruges-la-morte) iz leta 1892, ki je doživel lepo kopico prevodov.

Toda najbolj samosvoj med najmlajšimi je bil takrat — in takšen se nam še bolj kaže danes — usodno bolni, prerano umrli Jules Laforgue, čistokrven lirik, globok in pretresljiv v besedi in podobi, pevec obupa in spleena, razočaran nad svetom in življenjem, mimo Corbièra najbolj prepričljiv ustvarjalec disonančnih tonov in raztrganih ritmov, v večnem sporu z vsakdanjostjo, utrujeni samotni Pierrot, ki se umika vase, ker ga boli vse, česar se dotakne, včasih trpko ironičen in sarkastičen, a vedno plah sredi krute resničnosti. V treh pesniških delih, ki so izšla za njegovega življenja, v *Žalostinkah* (Les Complaintes) iz leta 1885, v *Hoji za Našo Gospo Luno* (L'Imitation de Notre-Dame la Lune) in *Čarobnem zborovanju* (Le Concile féérique) iz leta 1886 neprestano samo stopnjuje svoja osnovna liriska doživetja. V pesmi žalostinki, v kateri govori o dolgem času, ki ga muči, toži nad »vsakdanjostjo življenja« in si želi, da bi mogel tišino prebosti, da bi izkravela, a zaman.

Svoje raziskave o dekadenci v Zahodni Evropi, kakor je obrisna in stisnjena, pa ne moremo skleniti, če se vsaj za hip ne dotaknemo literarnega dogajanja na drugi strani Rokavskega preliva. To se mi zdi važno z več plati, še posebno s tiste, ki nam omogoča, da dopolnimo svoje poglede na dekadènno miselnost z novimi osvetlitvami. Nič se svoje dni ni zdelo celinski Evropi bolj odmaknjeno od njenega duhovnega življenja, včasih celo tuje, kot anglosaški svet. In vendar se estetske ideje zlepa niso bolj živo pretakale sem ter tja po tem delu Evrope — če odmislimo nastajanje predromantike — ko v drugi polovici preteklega stoletja. To pa je treba prav razumeti in si razložiti. Pobude, ki so od zunaj vdirale v Veliko Britanijo, so se vračale na celino presnovane in dopolnjene s primesmi, ki so delovale nanjo osvežujoče. Zato dekadènčni val ni padel v prazno, ko je v drugi polovici osemdesetih let pljusnil iz

Francije čez Preliv v Anglijo in na Irsko. Odmev nanj je bil hrupen in zanimiv. Kmalu pa je začelo prihajati od tam k nam marsikaj svojega, kar nas je oplodilo. Tu smo zadeli na dogajanje, ki je tembolj presenetljivo, ker nam odkriva aklimatizacijski proces na posebno živ način, pravzaprav pogoje, ki so omogočali, da se je dekadenca prilagodila novemu okolju in v njem zaživela. In zakaj se tudi ne bi, ko pa je bilo ozračje v Shakespearovi domovini kar na moč razgibano in pripravljeno, da vsrka vase nove ideje, saj sta nanjo že lep čas vsak po svoje vplivala Gautier in Baudelaire. V Angliji je že od srede preteklega stoletja sèm vznemirjal staro in mlado močan esteticistični tok, ki je nastal na domačih tleh kot posledica tamkajšnjih literarnih in kulturno-političnih razmer, a so ga napajali tudi dotoki sorodnih tendenc od zunaj, predvsem iz Francije. Za najvišji cilj pesniškega prizadevanja je razglašal dovršeno obliko, kult lepote same na sebi in zatrjeval, kakor je zapisal Algernon Charles Swinburne leta 1868 v eseju o Williamu Blaku: »Najprej umetnost zaradi umetnosti, potem vse drugo.«

Psihoza, ki jo je larpurlartizem ustvaril v Angliji, je bila nabita s pričakovanji in upanji, prav zato tudi naklonjena idejam, ki bi utegnile pojmovanje lepega dopolniti in poglobiti. In to ni bilo malo. Mednje so še prav posebno spadale razne motivne in oblikovno-stilne modernizacije pesniške besede, naj so prihajale od katerekoli si bodi strani, da so le prispevale k stvari kaj pomembnega. Tega pa seveda ne smemo niti posploševati niti precenjevati, saj imamo opraviti s findesičelovskimi pojavi, ki so silili v razne smeri in včasih nastajali iz nasprotnih si prizadevanj, razen tega pa je imel esteticizem v Angliji razkošno in pomembno preteklost, saj ni bil od včeraj. Zato je bila adaptacija dekadence in simbolizma v novem okolju dokaj samosvoja. Če bi hoteli biti izčrpní in popisati vse, bi morali seči daleč nazaj, vzemimo, kar tja k Johnu Keatsu in njegovi pesnitvi *Endymion* iz leta 1818 ali k *Odam* iz istega časa, prav pa bi tudi bilo, da bi se ustavili vsaj za hip pri prerafaelitih z Dantejem Gabrielom Rossettijem v ospredju in njihovem oboževanju mistično skrivnostne lepote, polne prikrite čutnosti, toda vse to bi nas odvrnilo od glavnega. Pravzaprav je bila v Angliji najbolj odprta s sunkom od zunaj tista larpurlartistična smer, ki je umetnosti branila vsak stik z »umazano« vsakdanjostjo, jo postavljala nad religijo, resničnost in življenje ter se navduševala za »čisto poezijo«, plod oblikovnih spretnosti in čarovnij. To pa še ni pomenilo, naj bi se pesnik odrekel telesu in njegovim vabam, ravno nasprotno, pač pa je moral hočeš nočeš vse to prestilizirati ali poduhoviti, kot je želel Rossetti, predvsem pa transponirati v poseben svet podob, kakor je to rad počenal Swinburne.



Larpurlartizem je hudo bodel v oči predstavnike staroverske puritanske miselnosti viktorijanske dobe in jih silil k ogorčenim protestom, še posebno kadar se je umetnost lotevala prepovedanih, svetih reči. To je na svoji koži dobro občutil Swinburne sam ob prvi knjigi *Pesmi in balad* (Poems and Ballads) leta 1866, a ne mar zaradi izbrušenih verzov in blesteče dikcije, temveč zaradi »nemoralne vsebine«, kakor so zatrjevali kritiki in za njo dobršen del javnosti. Vihar je bil bučen da nikoli tega in pesniku so od vseh strani očitali, da so njegove pesmi nagnusno opolzke, patološko mesene, če že ne kar sadistično nasladne, in da učinkujejo še tembolj dražeče, ker so nalašč izdelane v prefinjeni, kristalno čisti obliki. Najbolj so mu zamerili drzne blasfemije, preveličevanje lepe poganske Venere, ki da bo po pesnikovih besedah premagala Kristusa in se dvignila nad »bledo Devico« Marijo (*Laus Veneris*), ter slavljenje čutnih razvratnosti v tonu in obliki krščanskih litanij, napisanih v čast boginji Strasti, »Naši Gospe Bolečini« (*Dolores*).

Tu pač ne moremo mimo motivnih krogov, ki ponazarjajo erotična doživetja z religioznimi podobami in simboli, bodisi da pesniki postavljajo nizkotno in pregrešno ob vzvišeno in poduhovljeno, Kristusa, Marijo in angele ob pokvarjene, demonično perverzne ženske in vlačuge, bodisi da mešajo sakralno izrazje, zajeto iz krščanskega obredja in mistike, z vsakdanjimi, plehkimi, celó priskutnimi snovmi, da tako uprizore močne čustvene pretrese in učinke. Dekadenčni pesniki ob koncu stoletja so se z navdušenjem oklenili vsega, kar jim je obljubljalo nove užitke, tudi svetoskrunstva, zlasti pa omogočalo upodabljanje mučne duševne stiske, ki so jih begale, razklanost med čutnim in spiritualnim in še izjemna nevrotična stanja. Vse to se jim je zdelo nujen delež njihove usode in še živčne preobčutljivosti in bolesterne čustvene odrevenelosti, ki jima niso poznali ne izvira in ne pomena. Neredko niso bile takšne pesniške izpovedi, opremljene z religiozno figuraliko, nič drugega ko plod dekadence psihoze, bolj nekaj prevzetega ko resnično doživetega, pač sestavine smeri, ki so ji pripadali. In pri nemški dekadenci smo priče takšnemu drugotnemu obnavljanju opisane motivike na primer pri Richardu Dehmlu v zbirkah *Odrešenja* (Erlösungen) iz leta 1891, *Toda ljubezen* (Aber die Liebe) iz leta 1893 in *Ženska in svet* (Weib und Welt) iz leta 1896, kjer se vse skupaj sprevrže v deklamatorični patos in reflektivno modrovanje. In od tod se motivi te vrste vtihotapijo tudi v slovensko literaturo, pri Cankarju v *Dunajske večere* in njegovo zgodnjo prozo, kjer se plaho pojavljajo na obodu njegove umetnosti, a pri Župančiču v *Viziji*, kjer dobé bolj dekorativni videz.

Angleški esteticizem pa se je povzpел v vrh šele z Oscarjem Wildom, pesnikom, dramatikom in pripovednikom, ki je znal preliti lepoto v

življenje in življenje v lepoto, s snobom in dandyjem, ki je s prefinjenostjo podob, z duhovitimi stilnimi domislicami in bleščečimi fabulativnimi improvizacijami pritegnil nase pozornost ne samo Andréja Gida, marveč vse mlade findesièclovske generacije. Toda nas ne zanimata niti njegova življenjska pot niti bistvo njegovega larpurlartističnega nazora, ki si ga je po svoje priredil iz Baudelaira in Walterja Patra, osrednjega ideologa te smeri v Angliji, radi bi spoznali nastanek angleškega pesniškega impresionizma, saj ima ravno v njem svoj izvir in zasnovo. Nanj zadenemo najprej v njegovih *Pesmih* (Poems) iz leta 1881, zbirki, ki je kritiki niso kaj prida cenili, češ da je napisana v izumetničenem, mestoma feminilno afektiranem jeziku in da je v njej vse polno reminiscenc iz drugih avtorjev. In vendar naletimo ravno tu na pesmi, ki uvajajo v angleško poezijo impresionistično tehniko, oprto na vplive iz slikarstva. Priče smo zelo zanimivemu sodelovanju med različnimi umetnostnimi panogami, tako značilnemu za dobo, o kateri govorimo.

Wilde ni sam prišel na misel, da bi svoje pesmi prepredele z barvnimi podobami ali da bi gledal na stvari z očmi slikarja in jih dojemal kot glasbenik, pač pa je nanj v tem pogledu vplival ameriški slikar James Whistler, ki se je s temi idejami oplodil v Parizu v neposredni bližini francoskih impresionistov, pravzaprav pri pesniku Théophilu Gautieru. To zveni čudno, a v resnici je bil ravno Gautier tisti, ki je skušal porušiti mostove med besedo, barvo in zvokom in pred Baudelairom in Huysmansom ustvariti zvočno-barvne asociacije v poeziji in prozi, a tako, da je gradil pesmi na osnovi osrednjih barvnih občutij, tedaj ne s prelivanjem vseh mogočih barvnih odtenkov, kakor so to počenjali slikarji impresionisti, ampak po svoje. Takšno zvezo med zvočno platjo besede in barvnimi vtisi zasledimo v njegovi pesmi *Simfonija v belem duru* (*Symphonie en Blanc Majeur*) v zbirki *Emajli in kameje* (*Émaux et Camées*) iz leta 1852. Whistler je šel za Gautierom in skušal uveljaviti v slikah enovite, ponavljajoče se barvne tone, in sicer tako, da bi nam z barvnimi harmonijami evociral v zavest zvočne vtise. In tedaj nastanejo portreti *Simfonija v belem*, *Harmonije: Sivo in rožnato*, *Črno in zlato* in vrsta pokrajinskih slik, ki jih je imenoval *Nokturni: Sivo in zlato*, *Sivo in zeleno* itd.

Wilde se je z navdušenjem oklenil nove tehnike, saj mu je obljubljala polno izraznih možnosti in jo tudi mojstrsko prilagodil svoji lirski govorici. To pa še s tem večjim veseljem, ker jo je lahko izpopolnil z zvočnimi metaforami in soglasji, kar v slikarstvu ni mogoče, ter tako uresničil zlitje več umetnostnih izraznih sredstev v eno samo. Najprej se je ravnal po Whistlerjevem zgledu in vztrajal pri enotnih osnovnih barvah, kmalu pa je vnesel v pesem večbarvne odtenke in se tako nepo-

sredno približal, upošteva je drobne barvne tresljaje, francoskim slikarjem impresionistom, celó neke vrste poantilizmu. K prvi skupini v zbirki iz leta 1881 sodi *Jutranja impresija*, ki jo je v knjigi poimenoval s francoskim naslovom *Impression du Matin*. V njej je skušal naslikati Temzo v prebujajočem se jutru v sinji in zlati barvi, kako prehajata v zeleno. In v to barvno ozadje kane čoln, naložen z senom okraسته barve, ki se je pravkar odtrgal od nabrežja in rahlo polzi pred očmi začudenega gledalca v rumeno megleno gmoto, ki se z mostov spušča na reko. Zanimiva in povsem nova upodobitev, ki pa pomeni šele začetek novega stila. V pesmih iz naslednjih let je Wilde še drznejši in spretnejši. *Japonska impresija: rožnato in slonokoščeno* se že koplje v mnogovrstnih barvnih odtenkih z močnimi ritmično zvočnimi učinki, še bolj pa njegova znamenita *Simfonija v rumenem* (*Symphony in Yellow*), ki je kar pijana barvnih odtenkov in tresljajev. Znova smo ob Temzi, a sedaj se po mostu pomika omnibus, podoben rumenemu metulju, tu in tam pa se odtrga od ozadja pešec kot drobna trepetajoča mušica. Vse je v rumenem in vse se giblje, edino Temza se svetlika vzdolž pobrežja, na katerega padajo z brestov rumeni listi, v blede zeleni barvi kakor palica iz valovitega nefrita.

In Wildovo prizadevanje se poslej ni omejilo samo na verz, zajelo je tudi njegovo dramo in prozo, obenem pa vplivalo na generacijo, ki se je začela uveljavljati v Angliji konec stoletja. Ni brez pomena, da so mladi angleški dekadenti dali svojemu osrednjemu glasilu, ki je izhajalo od leta 1894 do 1897, naslov *Knjiga v rumenem* (*The Yellow Book*). Rumena barva jim je bila v nasprotju s sinjo, ki so jo cenili romantiki, simbol upornišтва, vzbujala je vtis izumetničenosti in obenem pregrešnosti, razbrzdanosti in nekonformizma.

Esteticizem pa se ni izživiljal v samih oblikovnih spretnostih in stilnih domislicah, tega niti ni mogel, če je hotel kaj povedati. Mimo zunanjega blišča, ki ga je uprizarjal z razkošnimi metaforami in zvočnimi soglasji, je prinašal s seboj tudi nemir in tesnobo. Lepota je v bistvu nedoumna, ni je moč opisati z jasno razvidnimi opredelitvami, ali da bi se jo dalo razložiti kako drugače. Njeni učinki so nemalokdaj presenetljivi, opajajoči in razdiralni, uničujoči. Baudelairu je bila lepota hkrati blagoslov in prekletstvo, nekaj veličastnega in žalostnega, nedoločljivega, tujega, celó bizarnega, čuden splet naslad in melanholije, Rossettiju ekstatično mističnega, a Wildu nekaj, kar lahko diha in živi samo onstran moralnih pregrad in ni v službi nobene »resnice«. Kdo ni doživel ob njeni zunanji popolnosti nasprotujočih si občutkov, nihal med začudenjem in strahom? Življenje je večna veriga samih čutnih vtisov, ki se pred umetninami sprevržejo v strmenje in nemir.

Vse, kar je bilo povedano, pa se seveda očitno približuje spoznanjem, ki so rodila dekadenco in ji omogočala, da se je razmahnila. Zato ni presenetljivo, da se je esteticizem tako nanagloma prilagodil novemu doživljanju sveta, živčnim orgazmom, vseh vrst prefinjenostim, tudi ne pesimizmu in motnim občutkom grenkobe in malosrčnosti, ko pa so bila takšna doživetja nujne spremljevalke njene miselnosti.

Tedaj pa se je v angleški literaturi nepričakovano pojavil Huysmans in z njim vsa dekadencijska pripovedna motivika. Vanjo pa ni prišel z Wildovim posredovanjem, uvedel ga je George Moore, pisatelj, ki je lep čas preživel v Franciji in zrasel ob Baudelairu, Gautieru, Flaubertu, Zolaju in mladih. Tudi njega je zajel esteticistični val, a po svoje. V romanu *Drama v muslinu* (*A Drama in Muslin*) iz leta 1886 se je naslonil na Gautierovo opisno tehniko, polno barvnih in zvočnih sinestezij, in jo priredil v svoje namene. Sedaj pa se je primerilo v prozi nekaj, kar je bilo pričakovati: esteticizem, impresionizem in dekadencijska so se zlili v eno, to pa tako, da se pripoved ni razbila na drobne slike, črtice in silhete, ampak se razmahnila v obširna, z dogajanjem nabita besedila. Moore, ki je izšel iz naturalizma in v tem stilu napisal precej romanov, je v svojem dekadencijskem obdobju ohranil epsko pripovedno ogrodje, le da je sedaj vnesel vanj, kar je sprožil novega Huysmans in je značilno za njegovega muhastega junaka. Des Esseintes se pri njem pojavi najprej kot John Norton v *Golem naključju* (*A Mere Accident*) leta 1887, tedaj že tri leta po francoskem izvirniku, zatem leta 1889 v romanu *Mike Fletcher* z istoimenskim osrednjim junakom, a najizraziteje v avtobiografiji, ki je v resnici roman, z naslovom *Izpovedi mladega moža* (*Confessions of a Young Man*) iz leta 1888. In prav tu se najbolj nazorno pokažejo vse dekadencijske poteze, po katerih je delo zgrajeno: izjemna čutna dojemljivost, rafinirana prefinjenost, spleen, ekstravagance, zapletena občutja in kar je še takega.

Toda docela samostojen, umetniško dognan lik modernega dekadenta je ustvaril šele Oscar Wilde leta 1890 v romanu *Podoba Doriana Graya* (*The Picture of Dorian Gray*). Francoski degenerirani aristokrat des Esseintes se je v njem prelevil v elegantnega mladega angleškega lepotca, ki počenja, pokvarjen, kakršen je, a na videz nedolžen, najbolj drzne ekscentrične stvari, vendar ne v samotni, odtrgan, od sveta, temveč pred očmi vseh. Zato pa se razcepi na dvoje: njegov telesni, zunanji jaz je v središču javne pozornosti, a notranji, duhovni jaz, ujet v fantastično podobo, skrit vsem, se namesto njega stara in razpada, dokler razočarani Dorian ne zgrabi za nož, da bi ga uničil, in ko sune vanj, ubije samega sebe. V romanu se je avtorjev esteticizem povzpел v vrh in se hkrati z dekadencijsko osnovo prelil v virtuozno izdelano impresionistično upo-

dobljeno, vsebinsko zaokroženo celoto s strnjeno in napeto zgodbo. Nič manj moderna od romana pa tudi ni enodejanka *Saloma* (Salomé), ki jo je Wilde leta 1891 napisal v francoščini in v njej pričaral izrazito dekadenco ozračje, sprepletano s simbolističnimi prvini, ritmično melodično ubrano umetnino z dramatično napetim dogajanjem.

5

Vsega tega, kar je tako zelo značilno za francosko in angleško dekadenco, seveda ni najti v dunajski moderni niti v dovolj izraziti niti pesniško res izčiščeni podobi, čeprav je nastala iz istih osnovnih prvin. Pred seboj imamo nekaj svojega, poseben splet oblikovno-stilnih postopkov, ki so sicer na oko podobni francoskim, v resnici pa notranje naravnani dokaj drugače. Tudi tu zadenemo na sorodne motivne kroge, kakršne poznamo drugod, le da so upodobljeni šibko, medlo in da vzbujajo danes vtis naivne preprostosti. Mladi na Dunaju so že kar spočetka ubrali svojo pot. Ta pa je silila stran od velikih življenjskih vprašanj, vznemirljivih filozofskih razlag sveta in pretresljivih notranjih prelomov — da o esteticističnih pogledih na umetnost ne črhnem ne črne ne bele — v čustveno mehko, drobno, mestoma lahkotno igrivo impresionistično opisnost svoje vrste, prilagojeno dunajskemu okolju in ozračju, v bežno podajanje čutnih dražljajev, v frivolno poigravanje z erotiko, ki se začne pri ženski s ceste, blede prostitutki, kar naj ponazorijo njihovo slo po razvratu, nečem nemoralnem, razdražljivem, bolnem, prepovedanem; ali pa v melanholično patetično opevanje v prozi in drami »sladkega dekleta« iz predmestja, ki naj vzbuja zdolgočasnemu mlademu elegantu iz mesta pristna čustvena doživetja.

Arthurju Schnitzlerju se je dramatična zamisel v *Anatolu* v letih 1889 in 1890 prav zaradi tega razbila v skupino slik brez resnične sklenjenosti in napetosti — in to se mu je zgodilo tudi leta 1894 z dramo *Ljubimkanje* (Liebelei), čeprav je notranje enotnejša in se konča tragično — in celó njegove novele, kakor na primer *Umiranje* (Sterben) iz leta 1895, so se sprevrgle v lagodno dialogizirano prozo z bolj ali manj pretresljivo snovjo. Povsem pa so se pripovedne zasnove zmrvile Petru Altenbergu; nastale so kratke, neznatne skice brez fabulativnih obrisov, napisane v stisnjeni, manirirani dikciji z lirističnimi poudarki.

Vendar ni bilo razpadanje velikih, trdno sklenjenih oblik gola igra naključja ali da bi bilo posledica estetskega nesporazuma. Kako neki, ravno narobe. Dunajski dekadenti so kaj kmalu zašli v pozo, ki je prijala okolju, v katerem so se sukali, v nekakšno narejenost, ki je bila

plod njihove svojevrstne miselnosti, v posebne vrste frivolnost, ki je bila hlinjena, ne pa doživeta, ko pa je bila brez prave vsebine. Nikjer močnih disonančnih trzljajev, ki jih je toliko pri Corbièru in Laforgueu in jih je pesnikoma povzročala mrzka civilizacija, nikjer krikov ranjenega srca, razbolenega spričo tragičnih življenjskih zagat, nikjer mučnih bolečin in tesnob, in kar zlasti preseneča, tudi ne bleščečega oblikovnega in stilnega mojstrstva, zato pa neprestano popisovanje vtisov, boječe otipavanje erotičnih dražljajev, neredko slikovito, a površno duhovičenje s skromno vsebino in naposled povsod nekakšna čudna pasivnost do osrednjih idejnih premikov v dobi. In prav to dá misliti.

Ivan Cankar je kmalu spoznal, kam je vse to početje usmerjeno, in tik pred prehodom v novo doumevanje umetnosti, ko se je že odtrgal od dekadence, to tudi jasno povedal. »Kar se tiče dekadence,« piše Zofki Kvedrovi 8. maja 1900, »bi Vam moral razložiti svoje nazore tudi bolj obširno, da bi me ne razumeli napačno. Jaz sem jo dihal toliko časa, da sem se naposled utrudil. To je mestni prah, mestna nervoznost; vsi najmanjši, komaj čutni čuti se pretiravajo v neizmernost; pesnik nima drugega dela, kot da brska po samem sebi; on je egoist, ali egoist tiste vrste, ki je najneumevnejša in na prvi pogled čisto brezsmiselna. Kaj hoče doseči — zase namreč? Na koga in *zakaj* hoče vplivati z razkrievanjem in razlaganjem tistih čutov, ki jih čuti in razume komaj on sam, a ki nimajo za druge ljudi nobenega pomena? — Da Vam povem na kratko: mogoča in *smiselna* se mi zdi samo ali tista *tendenciozna* umetnost Gogola, Tolstega i. t. d., ki hoče uveljaviti socialne, politične ali filozofske ideje s silnimi sredstvi *lepote* — ali pa umetnost starih Grkov, Shakespeareja, Goetheja i. t. d., ki ima samo estetične in etične smotre... Umetnost nekaterih dekadentov pa je *mučenje samega sebe* in pri nekaterih sploh nič drugega kot igranje z izrazi...« (Pisma II, 362.)

In vendar se je z novo tehniko, ki jo je uvedla dekadenca, marsikaj temeljito spremenilo. Nenadoma je pesnikova beseda postala bolj gibka, podoba drznejša, stavek v primeri s preteklostjo prožnejši, tudi bolj ubran, sposoben, da izrazi sila tanka, komaj zaznavna občutja, vse tisto, kar ni svoje čase pripovednika naturalista niti zanimalo in se mu zdelo nevažno, tuje, ali ga celó odbijalo. In *zakaj* bi ga tudi ne, ko je imel pred seboj ogromne fabulativne gmote, ki jih je moral preoblikovati v umetniško izdelane celote! Moč pesniške besede je v vseh stilnih sistemih, naj so rafinirani ali monumentalni, konec koncev odvisna od ustvarjalčeve izrazne sposobnosti in nadarjenosti. To pa je tudi vse. Dekadenca je lahko samo spodbujala, usmerjala, ni pa mogla nikogar obvarovati, da bi ne zašel v plehkost ali prisiljeno izumetničenost. In tu je tičalo pri njej največ nevarnosti.

Cankar je hitro spoznal, kakšen pomen in prednost ima novo upodabljanje stvari, in odkril, kaj vse lahko z njim zaobjame in doseže. Zofki Kvedrovi je že v citiranem pismu to tudi jasno obrazložil. »Na vsak način pa je dekadenca mnogo koristila;« piše, »vsled njenega vpliva je postalo čustvovanje globokeje in fineje in izražanje nijansirano in *izvirno*. To zadnje je njena največja zasluga, zakaj — posebno pri Slovencih in Hrvatih — je postal zadnje čase pesniški in pripovedni jezik grozno šablonski.« (Pisma II, 262.)

Ne kaže, da bi se podrobneje ukvarjali s Cankarjevimi besedami; bilo pa bi prav, da vsaj v načelu navedemo novosti, ki jih je v pripovedno umetnost prinesla dekadenca, pravzaprav smer, o kateri teče beseda, da ugotovimo, kaj takega je najti pri avtorju *Vinjet*. S tem bomo zaznamovali tudi stilne premike v njegovi zgodnji prozi. To pa bo še tem lažje, ker vemo, kaj sodi k njej. V mislih imam prehod iz tradicionalne pripovedne tehnike našega poznega realizma in zgodnjega naturalizma, pri kateri se je Cankar vzoroval v svoji mladostni prozi od leta 1892 tja v konec leta 1896, ko je odkril dekadenco, v novo pripovedno izražanje in modernejše komponiranje epskih snovi. Če hočemo to uspešno opisati in ugotoviti vsaj bistvene prvine, ki sestavljajo novo usmerjenost, se moramo, če nam je prav ali ne, ustaviti pri stilnem pojmu, ki ga imenujemo impresionizem, in ga opisati kolikor se da določno.

Prav nič nima pomena prikrivati, da se gibljemo v teoretično dokaj občutljivem in, če hočete, perečem območju, ko pa smo priče mnogovrstnim stilnim pojavom v tistih dneh, ki se jih dá razložiti hudo po svoje, če nismo previdni in ne upoštevamo dejstev. Ravno tako tudi vemo, da je bil vsebinski obseg pojma dekadenca sprva dokaj širok in da so ji nekaj časa pripisovali tudi lastnosti, ki so značilne za simbolizem. To pa je bilo takrat in tudi kasneje docela razumljivo, saj še dandanes ni vse izčiščeno, ko pa veže obe gibanji drugo na drugo precej stičnih točk in sta prišli obe na Dunaj skoraj sočasno. Ivan Cankar je pisal 18. januarja 1897 bratu Karlu v Ljubljano: »Zdaj čitam francoskega dekadenta Maeterlinck-a v izvirniku. To je poezija temna, skrivnostna, eterična, vsa pijana od lepote. Zdi se mi, kakor bi bil zvečer v štefanski cerkvi, z njenim polumrakom, z velikanskimi temno-rdeče poslikanimi okni...« (Pisma I, 38.)

Kakor vemo, je Cankar takrat bral Maeterlinckovo zbirko esejev *Zaklad ponižnih* (*Le Trésor des humbles*), ki je izšla leta 1896, delo, ki je prej mistično ko dekadenci, vsekakor pa simbolistično. Ker se hočemo izogniti nevarnosti, da ne bi nehote zablodili na stransko pot, ko pa so meje med smermi včasih nevarno zabrisane, se moramo opreti na

impresionizem, ker se v veliki meri sklada s težnjami tistega časa na Dunaju in drugod in je tudi v resnici usodno zvezan z dekadenco, saj si jo je v veliki meri prilastil in prisvojil.

Tu pa se moramo zateči po pomoč k slikarstvu. Ne storili bi tega, da se avstrijski literarni impresionizem ne bi tako zelo razlikoval od drugih, še posebno od nemškega, o katerem lahko zapišemo, da je dokaj manj barvit in muzikaličen od dunajskega, če izvzamemo Maxa Daut-hendeyja in njegovo pesniško zbirko *Ultra Violet* iz leta 1895. Zato pa logistično stvaren, ko je zrasel iz naturalističnih osnov, celó mrzel, kakor nam dokazuje Arno Holz s svojim »sekundnim stilom« v drami in prozi in z zgolj vsebinsko sintaktično razvezanim ritmom v lirični pesmi. In tudi sicer je bila dekadentom na Dunaju upodabljajoča umetnost blizu, le da so jo posnemali previdno, boječe. In kaj neki jim je vendar pomenila?

Ko je moderni francoski slikar zapustil ateljé in se znašel sam samcat sredi narave, je odkril, da se njegova platna, ki so nastala v zaprtem prostoru, spričo svojih negibljivih, monokromatičnih ploskev in linearnih obrisov predmetov na njih prav nič ne skladajo z ozračjem in stvarmi, kakor jih vidujemo okoli sebe. Zunaj sredi sončne svetlobe vse kar vpije od barv in barvnih odtenkov, se neprestano giblje in iz trenutka v trenutek spreminja. Črnih ozadij sploh ni, ko pa so tudi sence barvite. Resničnost, kakršno doživljamo s čutili — in edino ta nam jo lahko posredujejo — je mogoče upodobiti v njeni zapleteni pisani zgrajenosti, če jo ujamemo v trenutku v njeni polikromatični pričujočnosti z vsemi barvnimi gmotami vred, ki trepečejo pred našimi očmi, in jo tako rekoč še živo in vročo prenesemo na platno, preden se je dotaknil razum s svojimi abstraktnimi teoremi.

In odslej se najprej v slikarstvu, a zatem v literaturi pojavijo izrazi in pojmi, ki zajemajo bistvo nove smeri. Opraviti imamo z umetnostjo trenutka in odtenkov, s spreminjastimi polikromatičnimi površinami, s slikovitostjo, z barvnimi trepeti, vročo svetlobo, z gibanjem in neprestanimi prehodi na jasnih in zabrisanih ospredjih, z barvnimi občutji, s sopostavljanjem in grmadenjem močnih barv, z zlomljeno ali asimetrično kompozicijo in še z marsičem drugim. Kakor hitro pa se primešajo tem oznakam še dekadence, ki govoré o živčnih drgetih, o rafiniranosti čutnih organov, o utrujenosti, rafiniranosti, spleenu, sinestetičnem dojemanju zvokov, barv in vsega drugega, o trzajočem ritmu in še mnogočem takem — vse to je evropski impresionizem vsrkal vase — dobimo nekaj, kar ni morda podobno odurnemu spačku, temveč je polnokrvna, čeprav dokaj splošna sinteza pojavov, ki jih imenujemo sedaj dekadenca, a drugič impresionizem. Pri tem seveda ne smemo prezreti



še posebne vrste sestavin, ki jih dozdam nismo omenili, ki pa kar očitno barvajo dekadence spise dunajske moderne, in sicer primesi, ki prihajajo vanjo iz simbolistične slovstvene doktrine. Teh ni malo tudi v Cankarjevi zgodnji prozi, a o njih ne mislimo govoriti v tem problem-skem okviru, marveč v posebnem poglavju naših raziskav.

Opisane stilne poteze se kar očitno pojavljajo v takratnih teoretičnih opredelitvah avstrijske moderne, a najbolj seveda v umetninah samih. Zato jih ni težko dokazati in podpreti z navedbami. Hermann Bahr je v svojih načelnih razlagah dekadence v tem pogledu jasen in nedvoumen, čeprav izraza impresionizem niti ne uporablja. In čemu naj bi ga, ko pa se vse njegovo razpravljanje venomer suče okoli sorodnih pojmov in se v celoti opira na impresionistično estetiko kot tako. Naturalistična tehnika je po njegovem odpovedala, zato ni med njo in novimi prizadevanji nič skupnega, raje čedna kopica razlik, vsekakor pa nemalo temeljnih nasprotnih si pogledov na svet in človeka.

In tako je tudi v resnici bilo, le da ni Bahr niti slutil, saj ni niti mogel slutiti, kaj vse se je kljub vsemu iz preteklosti vtihotapilo v dekadenco in v njej živelo, a v drugi, prikriti obliki. Novi pesnik, piše nekje, je zavrzel podrobno naturalistično analizo stvari in pojavov, kakor jih ugotavljamo objektivno zunaj sebe, in se znova vrača k edinemu viru slehernega umetniškega navdiha — k sebi samemu. Toda to ne pomeni, da bi se zapredel v skrajni subjektivizem ali se podajal v zasanjani svet stare romantike — to se je zgodilo v simbolizmu — pač pa da odkriva novo resničnost, tisto, ki je pisatelj naturalist ni videl, kako da bi jo šele razumel. Ta se poraja pri dotiku človeka s snovjo, pravzaprav pri doživetjih, ki so plod pesnikovih neposrednih čutnih zaznav, ali, če hočemo biti še natančnejši, posebnega spoja zunanjih, s čutili dojemljivih pojavov, z notranjimi, tistimi, ki nastanejo pri pisatelju kot reakcija ali odgovor nanje. V njegovih *Študijah h kritiki moderne* (Studien zur Kritik der Moderne), znani knjigi esejev o novih smereh, ki je izšla leta 1894 in so jo naši moderni nedvomno brali, Ivan Prijatelj si je delo celó kupil, naletimo v sestavku o kritiki na mesto, ki nam o tem pové marsikaj bistvenega. Eksperimentiranje s svetom in človekom, piše Bahr, se je ponesrečilo. Zato pa se je pesniku sedaj odprlo obširno, še neraziskano področje medsebojnih dotikov med človekom in materijo. Tam, kjer se oba neprestano drug drugemu približujeta in se med seboj treta, nastane nekaj, kar ni niti človek niti svet, in vendar oboje hkratu — »das nicht Mensch und nicht Welt und dennoch beides zusammen ist«. Tu se sproži iskra, ali če hočete, nekakšen skupen izdelek obeh. In ravno ta iskra se zdi Bahru osnovna prvina nove umetnosti, ki jo velja upodabljati. Imenuje jo s francoskima izrazoma *impression* in

*sensation*, ker pač nemščina nima zanjo primerne besede. Tu se dá po njegovem po mili volji eksperimentirati in v tem območju utegne novi pesnik uresničiti tisto, kar ni uspelo osamljenemu jazu in ne ustvarjalcu brez lastne volje, usužnjenemu realnosti. — In ravno prvotni, čutno zaznavni pojem impresionistične estetske doktrine je imel v mislih Peter Altenberg, ko je leta 1896 izdal knjigo drobnih črtic s stilno izzivalnim naslovom *Kakor vidim* (Wie ich es sehe), saj bi jo lahko poimenoval tudi *Moji vtisi*.

Še določnejši je Bahr v eseju *Dekadenca* (Die Décadence), v sestavku, ki kljub informativnemu videzu izzvenci za čuda načelno programska. Že v prej navedenem članku je prigovarjal pesniku, naj zbeži iz banalne vsakdanjosti v slikovito ozračje svojega čutnega sveta in skuša ujeti vse, kar doživlja, čimbolj natančno, neposredno. Svoja čutila mora tako izpopolniti, stanjšati, da bodo zmožna zaznavati najfinejše tresljaje, tudi nenavadne dražljaje (sentir d'extraordinaire) in se zaradi mene spreveči kar v nekakšno čutno norost (folie sensationniste), kakor bi radi francoski avtorji, ki jih citira. Sedaj v novi študiji pa navaja podrobna opozorila in bistvena dopolnila. Novi pesniki, meni, ne smejo popisovati čustev, marveč samo občutja. — »Nicht Gefühle, nur Stimmungen suchen sie auf.« — Manj naj cenijo razum, čustva in voljo, zato pa posredujejo javnosti edinole tisto, kar so prestregli s svojimi živci. To se pravi, da naj občutijo čimveč in si celó, če hočete, ustvarijo »nove živce«, takšne, ki bodo lahko z njimi slišali barve in videli zvoke, kakor bi rada Baudelaire in René Ghil, ki ju omenja, in bodo tako rafinirani, da bodo lahko živeli samo v umetnem, izumetničenem okolju, kakršnega si je ustvaril Huysmansov des Esseintes. Šele tedaj bodo zmožni občutiti trepete vsega veselja in izjemne drgete, izraziti neizrazljivo, nedosegljivo, mistično.

V eseju, ki smo ga navedli, Bahr očitno pripisuje največjo veljavo pojmu občutje, pravzaprav besedi »die Stimmung«, ki se je v slovenščino ne da prevesti, ker nimamo primernega izraza zanjo, takšnega, ki bi zajel njen impresionistični pomen, ko pa nam evocira v zavest marsikaj: ubranost, uglašenost, čutno zavzetost, razpoloženje in seveda občutje, pojem, ki pa ga moramo očistiti čustvenega prizvoka. Ivan Prijatelj se je tega dobro zavedal, in ker tudi sam ni našel pojavom ustrezne domače besede, je v svoj izvod Bahrovih *Študij* napisal s svinčnikom na rob tole zanimivo definicijo impresionizma, ne da bi se bil tega zavedal: »Stimmung: Kaj je dobro opisana zunanost, intimen, podroben, živahno očrtan in verno podan žanr drugega ko Stimmung, harmonija stvari, ki jo je človek ujel, sežel z roko svojega talenta; in naše umetniško veselje nad njo je veselje nad harmonijo, ki je odblesek ‚onstranske glorje‘ ali

bolje: kozmične gloriije, ker ni *te* ne *one* strani, ampak samo ena globina, ki je višina in širina in dolžina obenem, ki je — večnost.«

Če se po vsem tem, kar smo dognali, približamo Cankarjevemu zgodnjemu pripovedništvu, spisom, ki so nastali od pozne jeseni 1896 do *Vinjet* leta 1899 in še leto dni zatem ob pripravah za zbirko novel *Ob zori* in za *Knjigo za lahkomišelné ljudi*, ko se je pisatelj notranje že odtrgal od dekadence, zadenemo skoraj na vsakem koraku ob zgovorna znamenja njegove impresionistične opisne kompozicijske tehnike, sprepredene z dekadénčno motiviko in metaforiko. Pravzaprav je celotno ozračje v njih tako zelo novo in spričó opojnega razkošja podob in prispodob, ki jih dotlej pri nas še nismo poznali, kar nekam nabreklo, da si tega ne moremo razložiti drugače, kakor da se je Cankar zavestno oklenil idej, o katerih smo govorili. Seveda ne smemo pretiravati in ne zapirati oči pred dejstvi. Njegove stilne novosti so v primeri s tistimi, ki jih ob koncu stoletja odkrijemo drugod po Evropi, dokaj skromne, marsikje še hudo tipajoče, vendar v razvoju slovenske proze na vseh koncih in krajih moderne, celó prevratne, če pomislimo, kako nebogljen je bil naš pripovedni izraz do njegovega nastopa. Takrat pa smo nepričakovano dobili z njim pesniško govorico, ki je bila privlačna in vsebinsko polna. Tega naša literarna kritika ni vedela prav ceniti, čeprav je hvalila njegov jezik. Zato je avtorju raje očitala, da je pohujšljiv, spolzek in nerazumljiv. To seveda ni presenetljivo, ko pa je nastopil pred našo javnostjo z docela novo pripovedno tehniko, s stilom, ki mu ni nihče vedel ne izvora ne pomena.

In v resnici je iz njegove proze nenadoma zginilo skoraj vse, kar je preteklost cenila in imela za pravilno, umetniško. Namesto da bi bila preprosto nazorna in da bi bile stvari, ki jih je prikazovala, razvrščene v logičnem zaporedju druga za drugo po zunanjih vzročnih zvezah in odvisnostih, se je v njej vse čudno sprevrglo. Pripovedovanje je postalo slikovito in nekam sunkovito skokovito, tudi razmetano, sicer gibko, a nepreračunljivo. Saj pa je Cankar v smislu impresionizma postavljaj različne podobe in občutja neposredno druga ob druga po njihovi doživljajski teži, ne pa po zahtevah razvidnosti in »zdravega« razuma, ko pa so se posamezni deli med seboj na oko bíli in si nasprotovali. Takšno sestavljanje črtic in novel, ki se ravna po teoriji občutij, odtenkov in trenutnih zaznav ter namerno opušča vse prehode med pripetljaji, vzbuja vtis neurejenosti, zmede, nečesa nedomišljenega, napisanega kakor v transu, ko pa je po zgodbi vse razmetano križem kražem in niti ne vemo več, o čem teče beseda.

Slovenska javnost je bila iz sebe, kritika pa pripravljena, da udari. Nesporazumi so spremljali Cankarjevo pisanje od začetka prav tja do

njegove zadnje knjige, in sicer najprej zato, ker ni zlepa nihče razumel njegovega impresionizma, kasneje pa zato, ker so bili v njegovem nadaljnjem razvoju skoraj vsem nedostopni njegovi simboli. Toda že pred tem, ko se je komaj dobro navdušil za dekadenco in poslal v Ljubljano prvih pet vinjet, so planili po njem uredniki in prijatelji. Viktor Bežek, ki je takrat vodil »Ljubljanski zvon«, mu je pisal 8. junija 1897 na Vrhniko, češ da je zato izjavil, da njegove vinjete »niso za nas« — izraz je Cankarja divje pogrel — ker sodi o njih zelo strogo. Glede Dostojevskega, na katerega se je Cankar skliceval, pa meni: »On vsaj tako piše, da ni treba njegovim spisom ali komentarja ali pa veliko — potrpežljivosti, kar je — oprostite — pri Vaših ‚Vinjetah‘ potrebno, predno se čitatelj dokoplje do jedra in razumka.« (Pisma I, 34.) — Prav tako je sodil o njih tudi Fran Govekar, ki pa je Cankarja sploh imel za »patološkega« človeka. Vladimirju Levcu, ki je pripravljaval kritiko prve Cankarjeve knjige črtic, je 2. septembra 1900 pisal s škodoželjnim veseljem: »V Ljubljani vse zabavlja ‚Vinjetam‘. Ne razumejo jih niti literati.« (Pisma I, 102.)

Potemtakem imamo opraviti z novostmi, ki se jih da prepoznati že na zunaj po njihovi podobi in jih popisati, s sestavinami, ki so po zasnovi in ustroju plod impresionistične estetike. Tega bi skoraj ne bilo treba naglašati, ko pa je kakor na dlani, da ne more biti drugače, ker govorimo o temeljnih stilnih prvinah. Zato je prav, da pojave pretehtamo in si jih razložimo iz njihovih notranjih virov, iz tistega dna pesnikove ustvarjalne volje, ki uravnava njegovo domišljijo, misel in besedo. Le tako bomo morda prišli pojavom do korena in jih spoznali. Pri tem ne kaže omahovati, ko pa vemo, da se je moralo v Cankarju konec leta 1896 nekaj pretrgati in spremeniti, da je opustil staro pripovedno tehniko in se oprijel nove, njegovemu tedanjemu doživljanju sveta prikladnejše in tudi njegovi naravi primernejše, takšne, pri kateri je lahko izživil najosebnejše plati svoje nadarjenosti.

Cankar ni izbiral, bil je izbran. Ni dvoma, da se skrivajo na dnu vsakega literarnega gibanja novi pogledi na svet s posebnimi estetskimi cilji. In vse v umetninah od besedja do sintakse, od epitetoneze do podob in figuralike z elipsami, antitezami in anakoluti vred soglašajo z osnovno pisateljevo idejno-stilno uravnanostjo. Zato ni nujno, da bi obremenjevali svojo raziskavo z vsemi mogočimi podrobnostmi, z najrazličnejšimi stilnimi oblikami in variantami, ki sodijo v ta okvir, povedati moramo bistveno, vse drugo pride samo po sebi. Stilizmi vendar niso mrtvi klišeji, čeprav se zde na videz kakor okamenine, živa telesa so, na poseben način strukturirane prvine pesnikovega duha in njegove umetnosti. Ne da se jih seštevati in odštevati, pač pa je važno, da spoznamo njihov

ustroj, funkcijo, učinkovitost in pomen. Vse stilne oblike imajo svoj osnovni idejni in doživljajski substrat v notranjih plasteh vsake umetnostne smeri in v pesnikovi zgrajenosti. Motili bi se, če bi mislili, da teh ozadij ni moč dognati, ker so nedostopna znanstveni analizi. Ravno nasprotno: če že ne moremo v pisateljevo podzavest, pa nam prav oblika njegovih stilizmov pove marsikaj odločilnega.

Tudi pri Cankarju se kot pri mnogih dekadentih in impresionistih porajajo misel, beseda in oblika iz globokega spora na dnu njegove osebnosti, ki se kaže navzven v dvojnem doživljanju sveta, v neskladju med predstavo stvari, kakršno si je o njih ustvaril, in njihovo dejansko pojavnostjo, med resnico in resničnostjo, med jazom in snovjo, notranjostjo in zunanostjo. Pravzaprav so bila takšna nasprotja v Cankarju že od vsega začetka in imela tudi svojo življenjsko in čustveno podlago, le da se tega ni zavedal. Hotel je biti takšen, kakor vsi drugi, ki živé zgolj na površini in je v njihovi notranjosti marsikaj mrtvo. Toda ko je spoznal dekadenco in impresionizem, se mu je odprlo; odkril je dvoje svetov, svojega in tega, ki srši vanj od zunaj, tujega, sovražnega; doumel privlačnost čutnih vtisov, ki se jih dá stopnjevati do živčnih ekstaz in se v njem lahko sprevržejo v omamljujočo opojnost; zbežal je vase, se osamil in zakrknil.

V črtici *Ob zori*, ki je očitno nastala pred prelomom z dekadenco, a je bila objavljena šele leta 1901, je popisal prav to, kar ga je takrat in kasneje najbolj mučilo, obenem pa je v njej obrazložil svoj impresionistični estetski nazor, kakor ga je pojmoval v zvezi s svojo osrednjo razklanostjo.

Dani se in »čudovita noč« izginja pred pisateljevimi očmi. »Vse široko nebo se je svetilo v posebni svetlobi, kakršne nisem videl še nikoli,« piše Cankar in slika v novi tehniki barvne in svetlobne prehode ob porajajočem se jutru v mestnem ozračju z vsemi njihovimi posledicami. »Ta srebrno-sinja, sanjava svetloba je lila na zemljo v mrzlih žarkih ter je izbrisala vse konture. Poslopja so stala naokoli kakor nerazločni sivi kolosi in cesto so prepregale široke sence.« In tedaj se je zgodilo tisto, kar je bilo zanj najbolj boleče. Prihajal je dan, njegov sovražnik, kruti morilec noči. »Lahko nam je bilo in sladko,« nadaljuje, »samo na dnu srca je trepetala bojazen, da bi te ure [pred zoro] ne minile prehitro, da bi ne prišlo nenadoma kaj surovega, okrutnega ter odgrnilo z umazano roko to srebrno-sinje, sanjavo zagrinjalo, ki je zakrivalo našim očem vsakdanjost življenja.«

A to se je tudi zgodilo, in sicer z izrazito dekadenco impresionističnimi posledicami. »Spoznal sem v tisti uri in spoznali smo vsi,« beremo, »kje je življenje in kje je resnica. Vse bitje naše se je raztopilo

v tisoč nijans, vsaka nijansa resnica zase in življenje zase in vendar del celokupnosti.« (...) »Obsodili smo tako imenovano življenje, ki je samo slučajna, surova in nevedna posoda resničnega življenja. Resnično življenje je umetnost in umetnost je nijansa. Vsakdanjost s svojimi kričnimi, zlaganimi barvami ne trpi nijans in ubija umetnost. Človek se pokori njeni nasilnosti.« (...) »Le v srečnih trenutkih, v božjih urah, se odpre nenadno kelih njegove duše, zatrepečejo strune njegovega pravega bitja. Vzdrumijo se najfinejša, najbolj nijansirana, komaj še čutna čustva. Oči njegove pogledajo široko in radostno, zakaj ugledale so resnico.« (...) »Vsakdanjost jih sovraži in brutalno življenje jih preganja.« — »Posegel sem nehote po dnevniku, ki je ležal na bližnji mizi,« nadaljuje, »in obšel me je neizmeren gnus. Dotaknil sem se bil tistega umazanega, vsakdanjega življenja. V tem trenutku sem spoznal, da ugaša srečna minuta in spreletel me je strah.«

Cankar ni pretiraval, ko je pisal črtico *Ob zori* ali da bi bil morda mislil presenečati. Govoril je neposredno iz sebe in popisal odkritosrčno, kar ga je mučilo, seveda z dekadencijskimi poudarki v besedi in z impresionistično upodobitvijo ozračja. Tega se ne da spregledati, tudi ne zamolčati. Zadeli smo ob njegov osrednji doživljajski spor, ob tesnobo, ki ga je neprestano spreletavala in begala. Nikoli se je ni mogel otresti, naj si je še tako prizadeval in zatrjeval, da ni nič. Antiteze v njem so nenadoma planile na površje, ne da bi vedel kdaj in ne da bi hotel, in ga vsega zajele. In tedaj so se mu razkrila še bolj pereča, tudi temnejša občutja, kakor smo jih citirali. V noveli *Jesenske noči*, ki je nastala v avgustu 1899, se pred našimi očmi pojavijo čudni prizori, ki kažejo, kako zelo je nihal spričo čustvene razklanosti v sebi med skrajnostmi, med svetlobo in temo, blagimi čustvi in ironijo, med »sanjami« in odporom do brutalnega, vsakdanjega življenja. Vse se mu je zlilo na papir še pekoče od notranje napetosti v njem v močno kontrastnih podobah.

Besedilo je iz časov, ko so ga tudi sicer pestile neprijetne življenjske stiske, zato ni čudno, če je njegova beseda nepopustljiva, trpka. Ogrodje grozljive zgodbe, ki jo pripoveduje, je nakazano le na rahlo, zato pa so tembolj nazorno podana junakova spoznanja. Trd od jeze nad licemerci in filistri, ki »jim je duša ovenela in poginila«, spoznava, da nima »nobenega opravka v tej umazani družbi«. »Moj svet je bil drugačen,« razklada. »Moj svet je bil svoboden, daleč stran od zemlje in v prvi vrsti daleč stran od ljudi. Telo ni živelo v njem. Tavallo je bogvekod; jaz se nisem brigal zanj. A v svetu moje duše so cveteli travniki in duhteli zeleni gozdovi. Tam ni bilo ne hinavstva, ne skrbi.« — V sedmem poglavju pa zatrjuje odločno: »Sonce mi je zoprno, — in celo še to mirno jesensko sonce. Vse leži pred očmi kakor na dlani, same jasne črte,

krepke konture. Nikjer nobene skrivnosti. Fantazija ledeni pod vplivom te dolgočasne jasnosti, te razumene resničnosti. V duši sami je toliko tajnega in nerazumljivega, da išče z razkošjem meglá in mrakov in da se upira svetli resnici. Resnica je zmirom suhoparna.«

In če dostavimo k temu še občutje, ki ga je Cankar popisal v uvodu k podlistku *Melanholične misli*, objavljenem leta 1900 v »Slovenskem narodu«, izvemo o tem, kar se je takrat v njem dogajalo in vodilo njegovo dekadenco in impresionistično estetiko in stil, skoraj vse bistveno. Tu beremo: »Nebo je leglo nizko na zemljo, visi na visokih strehah, kot neizmerna, umazana in razdrapana rjuha.« — »V teh žalostnih dneh hodi človek bolan in zamišljen po ulicah. Živci njegovi so utrujeni, a ravno vsled utrujenosti čutijo fino in natanko. Oči so motne in meglene, ali vidijo, kakor niso videle nikoli.«

Okoli *Jesenskih noči* se je nabralo precej podatkov, ki nam osvetljujejo takratne literarne razmere pri nas, posebno še odnos naše kulturne javnosti do Cankarja in njegove umetnosti. Izmed novel, ki so nastale neposredno po *Vinjetah*, skoraj ni bilo nobene, ki bi bolj bodla v oči urednike in bolj vnemala pisatelje proti njemu, kakor ravno ta. Vsi, ki so jo brali v rokopisu, so jo zavračali, Tavčar jo je celo krstil za »delirij« moderne in se pripravljaj, da Cankarja javno zgrabi zaradi njegovih ekscentričnosti. Nihče je ni hotel objaviti: ne Govekar v »Slovenskem narodu«, ki mu jo je Cankar namenil, ne Aškerc v »Ljubljanskem zvonu« in ne »Život« v Zagrebu. Izšla je šele čez leto in dan v tržaški »Slovenki«.

Zlepa nam ne more bolj živo pričarati v zavest takratnega ozračja pri nas in nazorneje potrditi naše vodilne misli, kakor Cankarjev odgovor Govekarju. V njem je vse tisto, kar opredeljuje njegovo takratno umetniško prepričanje in ga osvetljuje. »Da ,Jesenske noči' ne ugajajo ljubljanskim literatom, ni nič čudnega;« mu piše 24. avgusta 1899 z Dunaja, »a treba je pomisliti, da jih nisem pisal zanje (...) Zadržlo ozračje ljubljanskega filistrskega literatstva ga [Aškerca] bo potegnilo naposled popolnoma v malomestno prozo, prav dol v mlako pristno slovenske ozkosrčnosti — kakor je potegnilo Tebe. (...) Ali niste vi vsi zadnjih deset let čisto nič čitali, — čisto nič, razen predpotopnih francoskih romanov? (Niti Maupassanta ne?) (...) Ali ne čutiš Ti sam, da je vsa naša povprečna literatura — z redkimi izjemami — na visokem nivóu nemških feltonskih romanov...?! (...) Malo mi je tudi mar, da iščete v mojih spisih samo sanjarske vsebine in različnih ekstravaganc in da pri tem ne vidite ne satire, ki je navadno jedro vsega, ne ironije in najmanj poezije. (...) Jaz oporekam, da bi pisal neverjetnosti. Toda, recimo, da jih pišem. Razloček med mojimi in Tavčarjevimi neverjetnostmi pa je velik: — on ni doživel ničesar, o čemur je pisal, jaz sem

doživel vse, o čemur govorim. Njemu se vidi prvi hip, da si izmišlja stvari, ki jih je videl kvečjemu v zrcalu tujih romanov, — jaz govorim z gorkim prepričanjem o stvareh, ki so mi na srcu... Naj mi molči o delirijih in če Ti napiše feljton, vrni mu ga. (Pisma I, 194—197.)

Iz te osnovne doživljajske naravnosti, ki smo jo popisali s Cankarjevimi besedami samimi, je poteklo vse drugo, občutja in podobe, misli in ustroj stavkov, epitetoneza, zgradba prispodob in še vse tiste drobne stilne prvine, ki jih moremo ugotoviti samo z estetsko-funkcionalno analizo besedil. To pa je postopek, ki se izmika namenu pričujoče raziskave. Ker je impresionist obrnjen navzven, ne da bi se odrekel samemu sebi, neprestano kar preži na barvne, zvočne, haptične in sineste-tične vtise, da bi jih ujel v kolikor mogoče podrobnih odtenkih in jih napolnil s svojimi čustvenimi sokovi, vtisnil vanje pečat svoje osebnosti. Objektivni zunanji svet, ki ga je naturalist prikazoval odmaknjenega od ustvarjalčevega jaza, kot nekaj, kar biva ne glede na opazovalca in je vselej in vedno v skladu s samim seboj, tako rekoč nespremenljivo po svojem videzu in bistvu, ter ga zato popisoval racionalistično logično z grmadenjem sestavin, se je sedaj pod pogledi pisatelja impresionista raztopil in razpršil v neskončno število mikroskopsko majhnih odtenkov, ki jih je mogoče upodobiti samo z individualnim izborom najznačilnejšega. Pri tem pride kar samo po sebi znova do veljave pesnikovo osebno selekcijsko merilo, ki je seveda odvisno od zgrajenosti njegovega živčevja in notranjih potez njegove osebnosti, kakor reagira hitro in v trenutku na sunke od zunaj. Pri tem se vtihotapi v njegovo delo vse polno subjektivnih potez, vendar takšnih, ki so posledica čutnih vtisov in njegovega zaznavnega aparata.

V tem pogledu se pri Cankarju neprestano uveljavlja načelo anti-tetičnega kontrastiranja, ko najraje prikazuje vidni svet s pomočjo nasprotujočih si predstav in občutij. To niti ni kdove kaj posebnega, če pomislimo, kako nazorno se da ravno po tej poti priti do živih, plastičnih podob. Vendar Cankarju ni bilo toliko do zunanje učinkovitosti, hotel je biti odkritosrčen in pokazati stvari take, kakor mu jih je barval njegov doživljajski svet. Zato njegov stil niti ni kdove kako razkošen ali opojen, če ga primerjam s tujimi pripovednimi govoricami ob koncu stoletja, a kljub temu samosvoj, vedno ubran tako, da izraža svoja spoznanja neposredno.

Cankarjevi stavki iz tega časa so preprosti, pretežno parataktične narave, a zgrajeni tako, da pride v njih do veljave, kadar jih berem zapovrstjo, notranje nesoglasje sveta, ki ga videva, in pojavov v njem. Sploh so se dekadenti z impresionističnim stilom tudi v Nemčiji in drugod — izvzeti moramo samó nekatere francoske predstavnike — izogi-



bali zapletenih, težko preglednih stavčnih konstrukcij, ker onemogočajo hitro in nazorno prikazovanje vtisov, kakor udarjajo v nas, in se navduševali za tako imenovane gladke stavčne organizme. Pač pa je značilno za nekatere pripovednike, da so razgibavali posamezne skupine paraktičnih stavkov z razkošnimi, na široko razpredenimi komparacijami, epiteti, parentezami in s ponavljanjem močnih besed. Takšen je tudi Cankar, le da ne pretirava rad. Če še enkrat preberemo odlomke iz črtice *Ob zori*, in druge, ki smo jih navedli, se kaj hitro prepričamo o pravi naravi tega stilnega sredstva, zlasti še o učinkih, ki jih povzročajo antetično razpostavljene podobe in izjave po njih. Nerazumljivi postanejo stavki pri Cankarju šele tedaj, kadar nam ne pove natančno niti časovnih zvez niti krajevnih ozadij, po katerih se njegova zgodba pleče, pač pa uporabljaja izrazito impresionistična verbalna določila: ta hip, kdo ve odkod, tedaj, nenadno, takrat, v tistem trenutku itd. ali pa začenja stavke z veznikom »kakor da«, ki izraža verjetno, negotovo, samó možno, izmišljeno.

Impresionistično orisanih prizorišč ima Cankar vse polno, včasih so nakazana le bežno, rahlo, tu in tam z močnimi temnimi barvami, drugič podrobneje in s svetlimi toni. Medtem ko je uvod v črtico *Tisti lepi večeri*... kljub motnim začetnim tonom še kar optimističen, pa je tretji odstavek v črtici *V pozni jeseni* ves črn, moreče mrakoten:

1. »Veter je podil po Ringu oblake prahu. Prijel sem za klobuk ter stopil na trotoar. Oči so mi bile še nekoliko motne in izmučene od kavarnskega vzduha. Vrh tega sem bil slabe volje; čital sem neko učeno estetično razpravo in take stvari delujejo name jako neprijetno... A sonce je sijalo in zlati valovi so se razlivali po poslopjih. Prišlo je mimo par krasnih žensk v svetlih pomladnih toaletah, smeh na obrazu in ogenj v očeh. Pozabil sem na estetiko in moje srce se je širilo od tihe radosti.«

2. »Mesto je bilo zavito v mokro meglo; od nikoder ni bilo najmanjšega vetra. Ljudje so hodili po cestah z dolgočasnimi obrazi in motnimi očmi. Sprva sem pričakoval, da omahnem nenadoma sredi ulice; nogé so se mi tresle in zdaj pa zdaj se mi je zavrtilo v glavi. A sčasoma sem se nekoliko privadil hoji in stopal sem še precej trdno. V drevoredu je bilo tiho in pusto. Rumeno, rosno listje je ležalo na tleh; visoko v zrak je strmelo črno, golo vejevje. Začutil sem utrujenost, a klopi so bile pokrite z zoparno temno mokroto...«

Kar nam pripovedujeta oba odstavek v velikem, je značilno tudi za Cankarjeve epitetonske zveze v malem. Barve se pri njem rade prelivajo in mešajo, a izbrane so tako, da ustvarjajo bodisi svetlo, optimistično, tudi »sanjsko« ozračje ali pa neprijetno, zaduhlo, temačno, takšno, ki

stopnjuje boleče strani sveta in življenja. Do Cankarja slovenska literatura barv skorajda ni poznala. Prvi večji barvni orisi pokrajine se pojavijo pri naturalistih, pri Radu Murniku v romanu *Groga in drugi* leta 1895 in Ksaverju Mešku v romanu *Kam plovemo?* leta 1897, toda vse to je pri obeh popisano skromno, nebogljeno, okorno. V nasprotju s strogim analitičnim postopkom, ki je bil pri srcu naturalistom, uvede impresionizem slikovitega, takšnega, ki more podati stvari v gibanju in pokazati bliskovito menjavanje vizualnih in avditivnih zaznav. Pri tem se mu rodijo nove komparacije in personifikacije. Emile Verhaeren poje v *Večernih urah* (Les Heures du Soir) leta 1893 o rdečih vetrovih, ki se blešče po morju vej, o snegu, ki pada nepretrgoma kot počasna, dolga, uboga volna, o škarjah svetlobe, ki na nabrežju režejo temo s kratkimi utripi obcestnih svetilk.

A bolj ko se pisatelj predaja zapeljivi igri zaznav, ki mu jih posredujejo njegova čutila, bolj postaja njegovo upodabljanje subjektivno. Vtisi se začno med seboj mešati in vzbujati nenavadne asociacije. Barve prevzamejo lastnosti glasov, glasovi lastnosti vonjev, vonji barv in taktilnih občutkov in mrtvi, negibni predmeti oživé, kakor da bi se jih dotaknili s čarodejno palico. Tu ne gre več za preprosto podajanje osnovnih zaznav in dražljajev, marveč za zapleteno zamenjavanje čutnih reakcij nanje v skladu s sekundarnimi doživljaji, ki se pri tem porodé.

Cankarjev barvni in zvočni svet ni tako pisan, kot bi pričakovali, vendar kljub vsemu po svoje učinkovit. V šestem *Dunajskem večeru* v *Erotiki* beremo, kako so se po preprogah in tapetah »tresli tenki, ozki žarki oranžne barve«, kako je ljubica »naslanjala glavo na rdečo blazino. Njena gola, mramorna levica je visela mrtvo navzdol, da so se dvigale izza belega ozadja tenke, plave žile«, a po mizici »so ležala raztresena rožnata, parfimirana pisma«, zraven je bil »omot bledosinje barve«. — »Zdelo se mi je, da vidim nocoj prvikrat njen rumenkastobledi, od strasti in življenja upali obraz.« V *Vinjetah* zadenemo na zglede: »Oblečena je bila moja ljubica v dolgo plavo krilo, prepasano s srebrnim pasom... široki rokavi... okrašeni ob robu s srebrno vezeno nino... Bele šolne od svile je imela na drobnih nožicah.« — »Ob oglu zakriči nad mano rdeč plakat...« — »V teh črnih, okroglih potezah [v pismu], zdi se mi, leži nekaj strašnega... ki strmi v me neprestano... s široko odprtimi, kakor brušeno jeklo svetlimi očmi... premika pohlepno svoje debele, sivo-blede ustnice...« — »Njeni okrogli, rjavi prstki so drsali po strunah... iz črnih oči so se dvigale zlato zelene iskre, potapljale se in trepetale, kakor jutranji žarki za gardinami... rjavi obraz se je svetil v umazani svetlobi.« — »Na vrtu je trepetala demantna mesečina in bujno razcvele, polovenele rože so se priklanjale in razpadale;

nekje daleč se je oglasil slavec in v tistem hipu so zašumele mlade lipe ob cesti.« — »Potopil bi se z rokami in obrazom v te duhteče tančice, v te mehke preproge; sesajo se v trepetajoče živce te polne, čudovite barve; pijani in motni od poželenja begajo pogledi po teh bleščočih, razkošno šumečih valovih.«

V noveli *Jesenske noči* pa piše: »A okrog mene plavajo sence in v obraz mi diha hladna sapa njihovih kril. Takrat je moja duša čudovito občutljiva, srebrna struna, ki zazveni, če dihneš vanjo.« — »In v tistih nočeh sta se svetila nad mano smaragda njenih oči.« — »Takrat pa so sanjale okrog naju velike rože z zlatimi cvetovi.« — »Takrat so bile sanje življenje, — takrat, ko sva se ljubila v senci zelenih palmovih peres, ob bregu svetih valov. Srebrom vezana halja je trepetala na tvojih belih udih in roža je vzcvetela, kamor so pogledale tvoje smaragdne oči.« — »Iz njenih oči sije dvoje zelenih žarkov.«

K zgledom, ki so pred nami, bi morali uvrstiti tudi impresionistične prispodobe, vendar se Cankar v tem času ni rad spuščal v preveč zunanje primerjanje, raje je gradil zapletene sestave, nenavadne zveze, ki so manj nazorne, zato pa skrivnostnejše. V *Vinjetah* se pojavijo komparacije: »In moje sanje se zibljejo kot gondola na zelenih valovih.« — Črke v pismu gledajo vanj »kakor brušeno jeklo svetlimi očmi.« — Morje je »ležalo v pristanišču leno in črno kakor temno olje«. — »Obšlo ga je samó nekaj neprijetnega in zoprnega, kakor da se je napolnil zrak okrog njega s težkimi, zaduhlimi parfumi.« Vendar so le redki in izjemni primeri, ko so komparacije vseskozi impresionistične.

Pač pa se je Cankar v skladu s svojim impresionističnim nazorom z veseljem oprijel nominalnih stavčnih oblik, in jih najraje uporabljal kot parentetične vrinke v parataktične stavčne celote. Z njimi je mogoče podati vtise vidne resničnosti živo in skoraj bliskovito. Po obliki in vsebini je nominalni stavek celota zase in se ga ne da enačiti z eliptičnim stavkom, ki je slučajno brez glagola. Njemu glagolsko dopolnilo tudi ni potrebno, ker podaja čutne vtise, nikakor ne misli. Parentetični nominalni stavek pa ima še druge prednosti. Ker ni med vtisi, ki vdirajo v nas, na oko nobene vzročne zveze, pač pa se pojavljajo kot enovite, v sebi zaokrožene celote, zato jih ni tudi v parentetičnih stavkih z nominalno zgradbo. In ravno to učinkuje izredno nazorno, čeprav niti ni morda takoj razumljivo. V *Vinjetah* piše Cankar: »Delavci so se vračali iz tovarn; sključena telesa, obrazi topi, nezadovoljni, prepreženi z globokimi brazdami.« — »Iz bližnjih duri je pogledala stara ženska, — droban, z neštetimi gubami poseján obraz, zatekle oči, na sivih, zmršenih laséh rdeče rožasta ruta.« — V *Jesenskih nočeh* pa: »Moj prijatelj je sedel sključen, jedno roko na mizi, drugo na kolenu.« — »Hiše so ostale daleč

zadaj, vsenaokrog pusta planjava z redkim, pol posušenim drevjem.« — V uvodni črtici v *Krpanovo Kobilu* z naslovom *Jubilej* iz leta 1906 pa zadenemo na izredno zanimiv, kar plastično nazoren parentetični dostavek. Pred seboj imamo morje in v daljavi Pulj, kakor ga zagleda pesnik ponoči: »Spodaj, v pristanišču,« beremo, »so trepetale luči, zalesketalo se je časih na črnih valovih; mesto je bilo svetlo, žarek obroč ob morju.« In v črtici *Spomladi*, ki je ravno tako izšla v *Krpanovi Kobilu*, piše: »Bela pot se spenja v holm; polja, travniki, v daljavi temen gozdič; in nad zeleno, duhtečo pokrajino vedro jutranje nebo.«

Na prvi pogled bi navedene vrinke težko označil za parentetične, a kaj kmalu ugotovimo, da imajo vsi samostojno življenje, da so celote zase, prave slike vtisov. Pogled na Pulj, ki ga Cankar stisne v oznako: žarek obroč ob morju, tudi ni nikakšna slučajna domislica, saj ponazarja resnično čutno doživetje, kakor ga je vzbudilo v njem mesto v daljavi v trenutku, ko je stopilo v njegovo zavest. Takšni stilni postopki se v tem času pojavijo tudi pri Murnu in Župančiču, zato jih moramo imeti za pristen izraz impresionistične tehnike.

Naš oris Cankarjeve zgodnje proze, tiste, ki je nastala po letu 1896, je zajel v glavnem samo njene dekadence in impresionistične sestavine, vsega drugega se nismo niti dotaknili. Toda v tem času se pojavijo pri pisatelju še prvine, ki prihajajo iz drugega stilnega območja, iz simbolistične estetike, in začno vdirati vanje in se z njimi stapljati, sprva le narahlo, komaj opazno, a po letu 1899 vedno očitneje in močneje. In tedaj se spremeni tudi zgradba njegovih pripovednih besedil. Zamisli v prozi se začno širiti in dogajanje v njih stopnjevati, ne da bi se docela otreslo lirističnih usedlin, ki so se v impresionističnem smislu zarile vanje, le da dobe sedaj drugačne poudarke in poseben pomen. S tem v zvezi se pojavi tudi novo besedno gradivo, takšno, ki je v skladu s simbolističnim pogledom na svet, hkrati pa se rodi še nova metaforika, figuralika in vse drugo, kar more stopnjevati pisateljevo upodabljanje simbolnih likov in dogodkov z globljimi pomeni. Tu pa se začneja novo poglavje o stilnih premikih v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu.