

IVAN CANKAR IN SIMBOLIZEM

Dušan Pirjevec

Cankarjevi literarni poskusi iz let 1891 in 1892 so nastajali še povsem v okvirih tradicije in hkrati pričajo, da mladi pesnik še ni našel stika z vprašanji, ki so takrat razburjala slovensko javnost. Že leta 1893 pa se je izvršila v njem velika sprememba: navdušil se je za Aškerca, prevzel njegov literarni program, začel pisati balade in romance ter se skušal na strani svojega vzornika vmešati tudi v takratne polemike o perečih političnih, splošno kulturnih in literarnih zadevah. V prvi polovici leta 1896 se je slednjič odločil še za naturalizem in je s svojim esejem *Anton Aškerc*, ki je izšel v oktobrski in decembrski številki »Ljubljanskega Zvona« za leto 1896, napisal najbolj borbeni zagovor in hkrati program naturalizma na Slovenskem. Konec tega eseja je pisal Cankar že na Dunaju, kamor je prišel v mesecu oktobru kot navdušen privrženec naturalizma in kot občudovalec Frana Govekarja, saj je kmalu po svojem prihodu v akademskem društvu *Slovenija* na ves glas dokazoval, da je Govekar »prvi« socialnodemokratski pisatelj in najboljši slovenski novelist. Vendar pa zaradi splošnega položaja v evropski literaturi in zaradi nekaterih temeljnih teženj svoje osebnosti ni mogel dolgo časa vztrajati na naturalističnih stališčih. Na Dunaju se je sprožil v njem proces preusmeritve, tako da se je že v januarju 1897 navduševal za Dehmlo in Maeterlincka, dokler se ni v zadnjih dneh februarja dokončno proglasil za »dekadenta« in odločno stopil na stran dekadence in simbolizma.¹

Vse to so bolj ali manj splošno znane stvari in so tukaj navedene samo zato, da omogočijo dostop do pričujočega razpravljanja, ki opisuje nekatere bistvene prvine Cankarjeve notranje preusmeritve in ki je hkrati odlomek iz obsežnejše študije o razvoju in strukturi Cankarjevega literarno idejnega sveta.

O svoji notranji preusmeritvi je precej obširno spregovoril že pesnik sam. Storil je to zlasti v *Epilogu* k svoji prvi prozni knjigi *Vinjete*. Tu je med drugim rekel tudi tole:

¹ O Cankarjevem idejno literarnem razvoju od 1891 do 1897 glej mojo študijo *Ivan Cankar in naturalizem*, »Slavistična revija« XIII, 1961/62.

Zbral sem svoje modele, kakor sem jih bil pobral na cesti: — kos vsakdanjega življenja, brez »ideje«, brez vsake zveze z večnostjo, svetovno dušo in drugimi ropotijami, ki smo jih bili bacnili enkrat za vselej iz hrama umetnosti...

Iz celotnega *Epiloga* je razvidno, da govori Cankar tukaj o tistih svojih modelih, ki jih je »uporabljal« v času, ko je še prisegal na zastavo »skrajnega realizma«. V tistem času je, tako nas prepričuje citirani odlomek, skupaj z drugimi privrženci naturalizma »bacnil« iz umetnosti »idejo«, »večnost«, »svetovno dušo« in podobne nepotrebne »ropotije«. Tako nam torej navedene besede pripovedujejo o nekaterih temeljnih značilnostih naturalizma, saj nam takoj priključijo v zavest njegova pozitivistična in antispiritualistična splošno filozofska načela. A ne le to. Hkrati in prav tako jasno pa nam povedo še, da je tudi pesnik *Erotike* svoj čas sprejemal ista načela, da je torej svoj čas živel in ustvarjal v duhu nekaterih osrednjih splošno pozitivističnih stališč.

Ta retrospektivna Cankarjeva analiza samega sebe in tistega lastnega dela, ki je nastajalo v času njegovega navdušenja za naturalizem, je izredno pomembna in zgovorna. Dokazuje najprej, da se je pesnik vsaj v trenutku, ko je že zavrgel naturalizem, dovolj jasno zavedal, kakšni so splošni filozofski temelji naturalistične literature. To pa pomeni, da Cankar z naturalizmom ni zavračal samo določenega načina literarnega oblikovanja in izražanja, marveč je hkrati zanikal tudi povsem določeno filozofijo. Na podlagi tega smemo napraviti še sklep, da Cankarjeva preusmeritev ni imela samo strogo literarne vsebine, marveč je bila načelnega, tako rekoč splošno filozofskega značaja. In tako se po vsem tem vsiljuje najprej vprašanje, kakšni so bili tisti splošni filozofski nazori, za katere se je Cankar ogrel, ko je zavrgel naturalizem, in v imenu katerih je potem proti naturalizmu tudi javno nastopil.

Ta novi splošni nazor o svetu pa je skrit pravzaprav v že citiranih stavkih iz epiloga k *Vinjetam* in se nam odkrije, brž ko odvezemo tem stavkom njihovo napadalno, negativno obliko. Iz njih je namreč razvidno, da je, po Cankarjevem prepričanju, prikazoval naturalizem vedno samo kose vsakdanjega življenja, se pravi samo dele nekega celotnega dogajanja, ti deli in ti kosi pa so bili brez medsebojne zveze in tudi brez prave vsebine, to pa zaradi tega, ker je naturalizem »bacnil« iz umetnosti takšne prvine, kot so »ideja«, »večnost«, »vesoljna duša« itd. Očitno torej je, da je treba v umetnost spet priklicati vsebino, to pomeni: priklicati je treba spet »idejo«, »večnost«, »vesoljno dušo« itd. in v tem trenutku se bo vse popolnoma spremenilo. Ne bo več samo kosov vsakdanjega življenja, vse bo dobilo pomen in vsebino. To pa z drugimi besedami pomeni: pomen in vsebina izvirata iz »ideje«, »večnosti«,

»vesoljne duše« itd. Pozitivistično načelo, da je realno samo to, kar je pozitivno, se pravi to, kar je čutno dojemljivo, je torej Cankar zavrzel in spregovoril o neki drugi, višji realnosti.

Nekaj podobnega je zapisal tudi v pismu Anici Lušinovi z dne 25. julija 1898, ko pravi med drugim tudi tole:

To kar je resnično krog mene, nima samo na sebi nikake vrednosti in zdi se mi, da je samo simbol večnih idej. Zato je tako smešno in malenkostno to zunanje življenje in ena sama lepa misel je vredna več, kot ves svet.

Res sta ta dva stavka del ljubezenskega pisma in zato moramo z njima ravnati kar se da previdno. Res pa je tudi, da ne moremo mimo izrazov, kot sta »simbol« in »večne ideje«, in res je, da je Cankar povsem jasno zapisal, da so realne, čutno dojemljive stvari samo simbol neke višje, spiritualne realnosti oziroma substance. Ta formulacija in ti izrazi pa budijo v bralcu asociacije na povsem določene filozofske sisteme in hipoteze. Zato najbrž ni pretirano, če rečemo, da je v besedah, ki so bile namenjene Anici Lušinovi, izrečena natanko ista misel, ki jo je pesnik implicitno zapisal v navedenih besedah iz *Epiloga k Vinjetam*. Tako je torej v obeh primerih pred nami domneva, da je za resničnimi, konkretnimi, stvarmi in pojavi še nekaj drugega, višjega, pomembnejšega — to pa je nekaj duhovnega, kar daje vsemu šele pravi smisel, oziroma od česar šele prejema vse svojo resnično vsebino.

Že na prvi pogled je očitno, da se opisane Cankarjeve misli in pripodobe dotikajo tako imenovanih ontoloških vprašanj, če seveda uporabljamo izraz »ontologija« v njenem tradicionalnem pomenu. Naj bodo Cankarjevi stavki še tako kratki in na prvi pogled nejasni, vendar skoraj ne more biti dvoma, da je v njih izpovedana določena ontološka hipoteza, in sicer takšna, ki je izrazito metafizična in ki nas po vsej pravici spominja na idealistični monizem. O tem smemo biti prepričani tembolj, ker je Cankar te nazore uveljavljal kot nasprotje naturalizmu, se pravi kot nasprotje pozitivistično materialistični metafiziki, ki je zanihovala primarnost in celo eksistenco ali pa vsaj samostojni pomen sleherne spiritualne »snovi«. Čeprav se želimo zavarovati pred sleherno pretirano razlago pesnikovih besed, je po vsem tem vendarle jasno, da se v njih razodeva na eni strani zanikanje pozitivistične filozofije, na drugi strani pa nagnjenje do idealistične metafizike, ali konkretnije: teh besed si ne moremo razložiti drugače, kakor da sprejmemo domnevo o Cankarjevem zanimanju za idealistične filozofske sisteme. Ker pa je znano, da sledi iz temeljnih ontoloških premis vedno cela vrsta pomembnih in daljnosežnih posledic, je naravno in nujno, da si hočemo Cankarjeve misli podrobneje ogledati, šele tako bomo lahko ugotovili,

ali so njegove navedene besede samo trenutna domislica ali pa pomembnejša načelna odločitev.

Izraz *simbol*, ki ga je Cankar uporabil v pismu Anici Lušinovi, že sam po sebi opozarja na splošno simbolistično miselnost, ki je tedaj prevladovala v Franciji in se dovolj močno uveljavila tudi v Nemčiji in Avstriji. Ravno za simbolizem pa je značilno, da je trdno oporišče iskal predvsem v metafiziki, in našel ga je zlasti tako, da je obnovil, prevzel, pa tudi preoblikoval nekatere temeljne pojme idealističnih filozofij in se hkrati opiral celo na teozofijo, na krščanstvo in mistiko. Simbolizem je zavračal na eni strani pozitivistično miselnost kakor tudi dekadenci relativizem, na drugi strani pa je skušal odkriti to, kar je absolutno. Zato trdi Guy Michaud v svoji monografiji *Message poétique du symbolisme*, da je bil Verlaine pesnik relativnega, medtem ko je dal Mallarmé simbolizmu žejo po absolutnem; zato pomeni po njegovem mnenju prehod od dekadence v simbolizem v resnici prehod od nedoločenega k absolutnemu, od nastajanja k biti. Zaradi vsega tega je Michaud po pravici trdil, da sta za simbolista poezija in metafizika nerazdružljivi in da po prepričanju simbolizma prejema poezija svoj smisel in svojo razlago samo iz tiste teorije o Biti, kakršna se razodeva iz tradicije.

O vsem tem pa tudi o splošni smeri simbolističnih metafizičnih iskanj govori že prvi »uradni« simbolistični dokument, tj. Moréasov manifest iz leta 1886, ki poučuje bralca med drugim tudi o tem, da hoče simbolistična poezija predvsem dati ideji čutno obliko. Zaradi tega se v simbolistični umetnosti podobe iz narave, človekova dejanja in konkretna dejstva sploh ne morejo uveljavljati sama zase, to pa iz preprostega razloga, ker so samo čutne pojavnosti, ki so samo zato tukaj, da posredujejo ezoterične zveze med konkretnimi dejstvi in prvotnimi idejami (*les Idées primordiales*).

Ne da bi hotel s tem karkoli reči o izvoru Cankarjevih misli, je vendarle očitno, da je v navedenih Moréasovih besedah zapopadena natanko ista domneva, natanko isti odnos, kakršen se razodeva tako v citiranem odlomku iz *Epiloga* pa tudi v navedenih besedah iz pisma Anici Lušinovi. Za nas pa je zdaj bolj važno to, da Moréas v svojem manifestu ni izpovedoval samo svojih lastnih nazorov, marveč predvsem nazore svojega učitelja Mallarméja in vseh njegovih privrženecv. Zato je tudi naravno, da se takšna miselnost uveljavlja v vsej dolgi zgodovini francoskega simbolizma, o čemer bi se lahko prepričali že, če bi nekoliko podrobneje pregledali najvažnejše načelne simbolistične izjave, eseje in članke, kot so npr. Vanorjeva brošura *L'Art symboliste* iz leta 1889;

uvod, ki ga je Paul Adam napisal v to brošuro; Charlesa Moricea *La Littérature de tout à l'heure* iz leta 1889; Gidov *Traité du Narcisse* iz leta 1891 itd.

Francoski simbolizem seveda ni ostal notranje enoten, njegova metafizična iskanja so se sproščala v različne smeri in so se gibala, če položaj nekoliko poenostavimo, v glavnem med dvema skrajnostima. Na eni strani so ezoterično mistične teorije, ki jih je zastopal zlasti Edouard Schuré, z njim pa tudi Sâr Peladan, na nasprotni strani pa je René Ghil s svojim evolucionizmom in s svojo znanstveno poezijo, s katero je Slovence seznanil Ivan Prijatelj leta 1914 v eseju *Nova pota znanstvene poezije*. Tudi uspeh vseh teh prizadevanj je bil kaj različen. Nekateri so svojo pot zaključili v katoličanstvu, drugi so pod Nietzschejevim vplivom skušali zapustiti območje čiste in tradicionalne metafizike ter se približati življenju in konkretnemu človekovemu bivanju. Tretji, kot npr. Mallarmé, pa so se znašli v ulici brez izhoda ter spoznali in okusili vso nemoč dosledno metafizičnega mišljenja in umovanja.

Ivan Cankar seveda v času, ko je nastajal njegov *Epilog*, ni poznal Moréasovih idej, ni vedel ne za Moricea, Vanorja, Paula Adama in gotovo ni bral Gidovega *Traité du Narcisse*. Očitno pa je, da je lahko spoznal nekatere najbolj značilne prvine simbolističnega mišljenja najprej pri nekaterih nemških in avstrijskih avtorjih in v nekaterih nemških in zlasti dunajskih časnikih in revijah. Poleg tega vemo, da se je navduševal za Maeterlincka, Platona in Emersona. In tako je kmalu prišel do prepričanja, da prinaša nova, moderna literatura s seboj tudi obnovo idelizma in celo mistike, o čemer nas posebej prepričuje njegova kritika *Dve izvirni drami*, ki je izhajala v »Slovenskem narodu« dne 6. in 7. junija 1898 in ki posebej govori o »neoidealizmu« pa tudi o Swedenborgovi mistiki.

Vendar pa nam ni treba ostati samo pri teh splošnih domnevah. Spričo vsega, kar vemo o Cankarjevem literarnem obzorju in o njegovih odnosih do posameznih modernih in tedaj aktualnih pisateljev, pesnikov, filozofov in publicistov, lahko opozorimo tudi na nekaj bolj konkretnih dejstev.²

Najprej naj omenimo Hermanna Bahra in v prvi vrsti njegove eseje, zbrane v knjigi *Renaissance*. S svojim uvodnim esejem, ki ima naslov

² Trditve, ki so v zvezi z zgodovino evropske dekadence in simbolizma in ki govorijo o Cankarjevem literarnem obzorju ali pa o njegovem odnosu do posameznih avtorjev, se opirajo na gradivo in ugotovitve posebne študije, ki pa še ni objavljena in se zato tukaj nanjo ne moremo posebej sklicevati s primernimi opombami.

Décadence, dokazuje ta knjiga, da je avtor že zapustil svoje nekdanje vzore: Barrèsa in Huysmansa, se dvignil nad dekadenco ter postal simbolist, oziroma skušal v svojih razmišljanjih opisati zlasti bistvo simbolizma. Pri tem je zatrjeval, da iščejo mladi, se pravi moderni pesniki, rešitve predvsem v metafiziki; da čutijo, kako so stvari drugačne, kakor pa se nam kažejo, in da bi zaradi tega hoteli razrešiti predvsem njihov zadnji smisel in njihov notranji pomen. O Camillu Mauclairu je trdil med drugim, da ga pri zunanjih stvareh privlači samo njihov notranji odmev, kajti zunanje stvari so mu samo odposlanci in simboli Večnega in Neskončnega — in ravno to hoče pesnik ujeti in oblikovati, hoče skratka izreči to, kar ni oprijemljivo. Zaradi te svoje lastnosti je Mauclair — tako pripoveduje Bahr — ves tak kot Maeterlinck, ki mu besede in dejanja sama na sebi ničesar ne pomenijo, pač pa mu nekaj pomenijo le kot odposlanci Narave, ki je te besede in dejanja odposlala, da bi se tako oznanila.

V pravkar opisanih mislih je hotel Bahr označiti samo nazore in lastnosti drugih avtorjev, čeprav je razvidno, da je tudi sam sprejemal, branil in populariziral takšna pojmovanja. V eseju *Schweine* pa je spregovoril tako rekoč v lastnem imenu. Tu je med drugim zapisal, da so stvari izraz Večnega v Naključnem — funkcija umetnosti pa je ravno v tem, da nam predstavi to, kar je večno, v njegovi čisti obliki. Zaradi tega je trdil, da pesnik časti v mnogih oblikah samo eno bitje (*Das eine Wesen*), oziroma — če uporabimo katoliško izrazoslovje — v vseh bitjih vidi samo enega boga. Iz tega pa je seveda slednjič logično potekla misel, ki jo je zapisal na dvajseti strani svoje knjige in ki pravi, da živi umetnik v večnem smislu stvari in da so mu torej resnične stvari samo simboli.³

Če skušamo zdaj iz vseh omenjenih Bahrovih besed izluščiti njihovo miselno jedro, rečemo lahko približno takole: vse, kar je, vse, kar je čutno dojemljivo, nima samo na sebi nobenega pomena; vse to je samo

³ Prikaz Bahrovih misli se opira zlasti na naslednje izjave: »*Diese andere Menschen von jetzt und Morgen fühlen, dass die Dinge anders sind, als sie scheinen, und ihren letzten Sinn, ihre innere Bedeutung möchten sie aus ihnen lösen*«. »*An den ausseren Dingen reizt ihn nur das innere Echo ... Sie sind ihm nur Boten und Symbolen des Ewigen und Unendlichen, das möchte er fassen, halten und gestalten: dire l'insaisissable*«. »... als Sendboten einer hinter ihnen waltenden Natur, die sie ausschickt, um sich zu verkünden«. »*Alle Dinge sind Aeusserungen des Ewigen im Zufälligen; das Zufällige aus ihnen zu entfernen, das Ewige an ihnen rein darzustellen ist das Amt der Kunst*«. »... in den vielen Formen das eine Wesen ehrt, oder katolisch gesprochen; in allen Wesen Gott sieht«. »*Der Künstler lebt im ewigen Sinne der Dinge, er nimmt sie symbolisch*«.

simbol, odposlanec (*Sendbote*) neke višje realnosti, ki se imenuje ali »*das eine Wesen*« ali pa celo bog in ki je sicer nekaj izrazito spiritualnega, dosledno metafizičnega, a vendar od njega prejema vse, kar je, svoj smisel in svojo vsebino.

Očitno torej je, da je Hermann Bahr, se pravi eden izmed glavnih predstavnikov moderne avstrijske literature in njen osrednji teoretik, v tem času zagovarjal in razlagal takšne splošne teorije, ki jih je prvi uveljavil ravno francoski simbolizem in ki jih smemo označiti z izrazom »idealistična metafizika«. Ker vemo, kakšna je bila Bahrova vloga v razvoju moderne nemške in še posebej avstrijske literature, je naravno, da bi poleg njegovih esejev lahko omenili še dela, pesmi in prozo marsikaterega drugega avtorja, ki je izražal podobne splošne nazore. Zlasti bi smeli omeniti Hofmannsthala pa tudi Petra Altenberga, ki je npr. v črtici *Im Garten* spregovoril o človeštvu, njegovem razvoju, njegovih idealih in o krščanstvu kot pravi simbolist.

Vendar pa so za nas spričo vsega, kar nam je znano o Cankarjevem literarnem obzorju, mnogo pomembnejša nekatera druga dejstva. Kakor vemo, se je naš pesnik močno navduševal ter se intenzivno in razmeroma dolgo časa ukvarjal tudi z Emersonom. Zaradi tega nas njegova izjava o simbolični vrednosti vseh stvari spominja tudi na ameriškega misleca in njegovo filozofijo. Ves Emersonov sistem, celotna njegova koncepcija vesolja, človeštva in zgodovine je zgrajena na pojmu simbola, saj nenehoma govori o simboličnem pomenu in simbolični vrednosti vsega, kar biva, pa naj bo to kamen ali človek. Popolnoma nemogoče je navesti vsa tista mesta iz njegovih esejev, ki jih je Cankar bral in ki govorijo o simbolih in simboličnosti. Zato naj navedemo samo dve misli, ki v strnjeni obliki podajata njegove hipoteze. Prva pravi: »Mi smo simboli in živimo v simbolih.« Druga pa nam zagotavlja: »Stvari je možno simbolično uporabiti, ker je narava v celoti in v vsakem svojem delu en sam simbol.« Po logiki te simbolistične teorije je za Emersona v vsaki stvari zaobsežen celotni smisel narave in zato je ves svet tempelj, poln tajnih znamenj, podob in poslancev božanstva — s tem je ameriški filozof anticipiral tisto vizijo sveta, ki jo je izpovedal Baudelaire v sonetu *Correspondances*, ki je odigral tako pomembno vlogo v oblikovanju splošnih in še posebej estetskih nazorov simbolizma.⁴

⁴ Emerson: »... *wodurch die Welt zu einem Tempel voller Embleme, Gemälde und Gebote wird ... dass in der Natur kein Ding existiert, das nicht die ganze Bedeutung der Natur in sich trägt*«. Baudelaire:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
laissent parfois sortir de confuse paroles;
l'homme y passe à travers des forêts de symboles*

Simboličnost, ki jo je Emerson tako neutrudno oznanjal, je v neposredni zvezi z njegovimi ontološkimi izhodišči, z njegovo metafiziko. Prepričan je bil, da je izvor in glavna vsebina vsega neka prvotna duhovna oziroma mistična substanca, ki je v bistvu identična z Bogom in ki ima v Emersonovem celotnem sistemu izrazite panteistične poteze. Ta substanca je tako ali drugače prisotna v vsaki stvari, v vsakem dejstvu in je hkrati bistvo slehernega pojava in slehernega dogajanja. Zato poteka vse, kar se dogaja, v resnici po zakonih, ki so zakoni bivanja te substance, kar pomeni, da uravnavajo svet posebni duhovni zakoni — in esej, v katerem so razloženi ti nazori, ima značilni naslov *Duhovni zakoni*.

Za to duhovno prasuostanco je Emerson uporabljal zlasti izraz *oversoul*, kar so Nemci prevajali bodisi kot *Ueberseele* bodisi kot *Allseele*. Na ta dva pojma pa se spomnimo takoj, ko beremo v *Epilogu* k *Vinjetam* izraz *svetovna duša*. Nanj pa pomislimo tudi, ko najdemo v črtici *Človek*, ki je bila prvič objavljena v *Vinjetah*, izraz *vesoljna duša*. Vse torej kaže, da nas ta dva Cankarjeva izraza vodita k Emersonu in njegovim temeljnim pojmom in nazorom.

V svojih razmišljanjih, zlasti pa pri svoji teoriji o simboličnosti, kakor tudi pri svojem konceptu o *oversoul*, se je Emerson opiral na Platona, se nanj večkrat skliceval in napisal o njem tudi poseben esej, ki je izšel v Reclamovem prevodu njegovih *Predstavnikov človeškega rodu*. V tem eseju je poudaril, da je bistvo Platonove filozofije skrito v tezi, ki pravi: »vse stvari so simbolične«. Tako je torej dovolj jasno, kje je eden od virov Emersonove teorije o simboličnosti.

Manj jasen je izvor njegovega pojma *oversoul*. Morda so začetne prvine tega pojma nastale že v pitagorejski filozofiji. Mnogo bolj določen pa je že Platon v svojem *Timaiosu*, kjer govori o duši sveta. A tudi Aristotel ima v svoji razpravi o duši formulacijo »*He toũ pantòs psyché*«. Bližji Emersonovemu pojmovanju je Plotinov pojem svetovne duše, ki se pojavlja v njegovem sistemu kot tako imenovana tretja hipostaza. Na Plotina se je opiral nato zlasti Schelling, ko je pisal svoje delo *Von der Weltseele, eine Hypothese der höheren Physik...* Omeniti moramo še Goethejevo pesem, ki ima naslov *Weltseele*, nazadnje pa tudi Novalisa, ki v svojih *Hymnen an die Nacht* uporablja izraz *Die Seele der Welt*, medtem ko beremo v njegovih *Fragmentih* tudi naslednjo misel: »Organizem si bomo lahko razložili le, če dopuščamo možnost neke svetovne duše (*Weltseele*).«

Iz vsega, kar smo povedali o nekaterih osrednjih pojmi Emersonove filozofije in njihovi zgodovini je očitno, da je dobival Cankar preko te filozofije stik tako rekoč s celotno evropsko idealistično in mistično

religiozno tradicijo ter njenimi najvidnejšimi predstavniki. Med njimi pa gotovo zavzema prav posebno mesto Platon. Ni sicer mogoče dognati, koliko je naš pesnik o njem in njegovih *idejah* zvedel že v svojih srednješolskih letih. Dejstvo pa je, da je nekatere njegove osrednje misli lahko dovolj natanko spoznal ravno pri Emersonu. Še več mu je utegnil povedati obsežni Macaulayev esej o Baconu Verulamskem. Tu je našel razmeroma obsežno in podrobno razlago in opis Platonovega filozofskega sistema. To pa, kar je tukaj za nas najbolj pomembno, je dejstvo, da se je Cankar odločno upiral Macaulayevi kritiki grškega filozofa in se postavil na Platonovo stran. O tem razločno govori zlasti pismo, ki ga je dne 17. septembra 1898 pisal iz Pulja Otonu Župančiču.⁵ Zaradi tega imamo vse razloge, da smemo v njegovem izrazu »ideja«, ki ga uporablja v *Epilogu*, v njegovem pojmu »večne ideje«, ki smo ga našli v pismu Anici Lušinovi in pa v tisti splošni misli, ki smo jo izluščili iz obeh teh dveh dokumentov, videti med drugim tudi svojevrsten odmev nekaterih osrednjih tez Platonove filozofije.

Nazadnje moramo spregovoriti še o Maeterlincku. K temu nas sili najprej vse, kar smo lahko dognali o Cankarjevem odnosu do tega belgijskega pesnika, dramatika in esejista. Dodati pa je treba tudi to, kar vemo o njegovem vplivu na nemško in zlasti avstrijsko moderno literaturo. In če nazadnje upoštevamo še, da je Maeterlinck pravzaprav ena izmed osrednjih osebnosti evropskega simbolizma, potem je seveda še tem bolj naravno, da se bo naše razpravljanje s prav posebno pozornostjo zaustavilo ravno ob njegovih idejah, oblikovalnih postopkih in izraznih značilnostih.

Najprej nas mora zanimati njegova knjiga esejev *Le Trésor des Humbles*. Čeprav moramo priznati, da je to delo precej naivno in celo površno, tako da je v njem več blagoglasnih besed kakor pa resničnih spoznanj, vendar ne moremo mimo dejstva, da je imelo za Ivana Cankarja nenavadno privlačnost. Miselnost, ki se je v tej knjigi uveljavila, se je navdihovala ob Platonu, Plotinu, Porfiriju, Boehmeju, Ruysbroecku, Schopenhauerju, Novalisu in Emersonu in je mnogo bolj mistična, kakor pa velja to npr. za Platona ali Emersona. Tako je tudi ta knjiga zaznala Cankarja z evropsko idealistično, spiritualistično in zlasti mistično tradicijo, hkrati pa je naš pesnik v njej lahko odkril tudi posebno ontološko usmerjenost. Kakor Platon ali Emerson, kakor francoski simbolisti in Hermann Bahr, tako je tudi Maeterlinck govoril o neki višji,

⁵ Cankar piše: »Prečital sem te dni z velikim zanimanjem Macaulayev esej o Baconu. Kako ti pobija Platona. ... On pravi: Platon je streljal v sonce ter ga seveda ni zadel... Bacon je meril v doseženo točko, ter je zadel natanko v črno. — Za boga, meni se zdi, da bi kljub temu rajši streljal v sonce.«

nadčutni, spiritualni resničnosti, v kateri je skrit izvor in pomen vsega, kar je čutno dojemljivo in kar je od tega sveta. S posebnim poudarkom je zapisal, da so otipljiva dejstva samo izrazi in pojavne oblike vélikih sil, ki niso vidne, in je hkrati povedal, da živimo v takšnem svetu, kjer je resnica skrita na dnu stvari.⁶

Seveda je že na prvi pogled očitno, da Maeterlinckove formulacije niso povsem identične niti s Platonovimi niti z Emersonovimi, Moréasovimi ali Bahrovimi izjavami, ki smo jih navedli. Njihova temeljna misel pa se v bistvu vendarle ne razlikuje od temeljnih nazorov teh avtorjev. Vprašanje je samo, kaj je za Maeterlincka ta druga, višja, nadčutna realnost. Včasih govori o nekem *nevidnem principu*, ki ureja celó ravnanje bogov. Vendar pa je osrednji pojem, ki se nenehoma pojavlja v njegovi knjigi, pojem *duše*. V glavnem je to sicer individualna duša, vendar vzbuja njegovo pisanje vtis, kakor da gre za nekaj več, saj uporablja celo izraz *un océan des âmes*. Duša dobiva tukaj že pomen splošnega načela in postaja identična z Emersonovo *oversoul*. Zato ni slučaj, če je Ivan Prijatelj v članku *Poezija Mlade Poljske* trdil, da je Maeterlinckova predstava o svetu zgrajena na pojmu *duša vsemira*. Tako smemo torej domnevati, da se je Cankarjev pojem *vesoljna duša*, oziroma *svetovna duša* oplajal tudi ob Maeterlincku.

Kljub temu, da je splošna ontološka usmerjenost Maeterlinckove knjige povsem nedvoumna, pa je vendarle očitno, da se njen avtor ni ukvarjal predvsem s čisto filozofsko špekulacijo in ni mu šlo za to, da bi se dokopal nazadnje do jasnega ontološkega pojma, ki bi imel vse lastnosti tradicionalne filozofske kategorije. V ospredju njegovega meditiranja so neke skrivnostne in mistične sile ali zakoni, ki urejajo svet in človekovo bivanje, vdirajo nenehoma v človekovo življenje, ga vodijo v nesrečo in smrt. Te Maeterlinckove tajne sile, ki so človeku prej sovražne kot prijazne, nas spominjajo deloma na antično usodo, deloma na krščansko božjo previdnost. O tem je Maeterlinck posebej pisal v uvodu k svojim zbranim dramam in je sam povedal, da si je usodo predstavljal kot silo, ki je skrita v »neprodorni noči narave« in ki iz tega svojega skrivališča posega v človekovo življenje, tako da zamotava in uničuje njegove načrte, misli, čustva in njegovo revno srečo.⁷

⁶ *Les faits ne sont que les vagabonds, les espions ou les trainards des grandes forces qu'on ne voit pas... Nous sommes dans un monde où la vérité regne au fond des choses.*

⁷ *Au fond on y trouve l'idée du Dieu chrétien, mêlée à celle de la fatalité antique, refoulée dans la nuit impénétrable de la nature, et, de là se plaisant à guetter, à déconcentrer, à assombrir les projets, les pensées, les sentiments et l'humble félicité des hommes.*

Maeterlinck si je ustvaril tedaj posebno predstavo o človekovem bivanju. Prepričan je bil, da človeka nenehoma obkrožajo neke skrivnosti, in da okrog njega neprestano delujejo nekakšne mistične sile. Človek torej ni postavljen v prazen in negiben prostor, marveč ga obdaja nekakšno skrivnostno, neodgonetljivo življenje in dogajanje, ki je mnogo bolj usodno, kot to, kar vidimo in otipljemo, in ki nas hkrati tudi nenehoma ograža, prinaša nam nesreče in smrt. Zato posebej govori o »milles et milles mystères qui m'environnent et vous entourent«. Njegovo vizijo o tem skrivnostnem svetu in o človekovem položaju v njem morda najbolj plastično podaja naslednji odlomek iz eseja, ki ima naslov *Le tragique quotidien*. Ta odlomek se glasi:

Il m'est arrivé de croire qu'un viellard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui regnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme, inclinant un peu la tête, sans se douter que toutes les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives, ignorant que le soleil lui-même soutient au-dessus de l'abîme la petite table sur laquelle il s'accoude, et qu'il n'y a pas un astre de ciel ni une force de l'âme qui soient indifférents au mouvement d'une paupière qui retombe ou d'une pensée qui s'élève, — il m'est arrivé de croire que ce viellard vivait, en réalité, d'une vie plus profonde que l'amant qui étrangle sa maîtresse...⁸

Ob tem odlomku naj zdaj opozorim predvsem na naslednje: okrog tega starca, okrog njegove hiše prav tako pa tudi v njegovi sobi, je neko skrivnostno življenje, ki je skrito v vsem, celo v tišini vrat in oken, v luči, v mizi itd. Celó sonce in zvezde so nekako vključene v to skrivnostno dogajanje in v to skrivnostno gibanje. Poleg tega so tu še neki večni zakoni, ki so prav tako nenehoma aktivni in o katerih je Maeterlinck v istem eseju spregovoril še enkrat, ko je zapisal, da je te počasne, zadržane in te molčeče zakone, ki pa imajo neubranljivo silo, možno zaznati samo v polmraku in v zbranosti tihih ur.⁹

⁸ Prepričal sem se, da starec v svojem naslanjaču in ki kar čaka pod lučjo, posluša, ne da bi vedel, vse večne zakone, ki vladajo okrog njegove hiše, izpričuje, ne da bi razumel, to, kar je v tišini vrat in oken in drobnem glasu svetlobe, s sklonjeno glavo doživlja prisotnost svoje duše in svoje usode, ne da bi se zavedal, da so vse moči tega sveta v sobi prisotne in da bedijo kot pozorni služabniki, ne ve, da sonce samo drži nad prepadom mizico, ki se nanjo naslanja, in da je vsaka zvezda neba in vsaka moč duše prizadeta vedno, ko se zapre katerakoli veka in ko se porodi katerakoli misel; — prepričal sem se, da živi ta negibni starec v resnici globlje, bolj človeško in bolj splošno življenje kot pa ljubimec, ki zadavi svojo ljubico, kot zmagoviti kapitan ali kot zakonski mož, ki maščuje svojo čast

⁹ ...mais ces lois lentes, discrètes et silencieuses, comme tout ce qui est doué d'une force irrésistible, ne s'aperçoivent et ne s'entendent que dans le demi-jour et le recueillement des heures tranquilles de la vie.

Opisani nazori in predstave pa so določili tudi obliko in vsebino vse njegove dramatike. Kakor razberemo iz uvoda, ki ga je napisal k izdaji svojih zbranih gledaliških del, je po Maeterlinckovem prepričanju glavna dramatikova naloga, da pripelje v realno in vsakdanje življenje svojo predstavo o Neznanim (*l'Inconnu*). Pokazati mora, kako, v kakšni obliki, v kakšnih okoliščinah, po kakšnih zakonih in s kakšnim ciljem učinkujejo na naše usode višje sile, nedoumljive moči in neskončna načela, o katerih je kot pesnik prepričan, da napolnjujejo vse veselje. Maeterlinck je hotel torej v svojih dramah dati temu skrivnemu in skrivnostnemu življenju konkretno, čutno dojemljivo obliko. Njegova ambicija je bila tedaj povsem enaka Moréasovi deklaraciji, češ da hoče simbolistična poezija dati Ideji čutno formo. V ta namen je iznašel tako imenovano »tretjo osebo«. To je zagonetna, vendar povsod prisotna oseba, ki bi ji smeli reči »*le personnage sublime*«. Tako naj bi torej ravno ta skrivnostna »oseba« v dramah ponazarjala opisano vizijo skrivnostnega sveta, gibanja in življenja.

In res so vse njegove drame polne skrivnosti ter vzbujajo občutek, kako poleg tega, kar avtor neposredno opisuje, poteka še neko drugo, sicer skrito, a zato neprimerno usodnejše življenje. Vse njegove realne osebe nenehoma prisluškujejo nečemu skrivnostnemu in nepretrgano nekaj nejasnega pričakujejo.

Takšno pojmovanje se je v različnih variantah uveljavilo v delu marsikaterega evropskega simbolista. Najdemo ga npr. v Yeatsovi drami o grofici Cathleen, najdemo ga v Wildovi *Salomé*, prav tako pa tudi v nekaterih Hofmannsthalovih liričnih dramah. In O. Palleske je npr. prepričan, da je ravno pod vplivom takšnega Maeterlinckovega pojmovanja nastala tudi naslednja Rilkejeva pesem, ki se glasi:¹⁰

*Lehnen im Abendgarten beide,
lauschen lange nach irgendwo.
»Du hast Hände wie weisse Seide...«
Und da staunt sie: »Du sagst das so...«

Etwas ist in den Garten getreten,
und das Gitter hat nicht geknarrt,
und die Rosen in allen Beeten
beben vor seiner Gegenwart.*

Tisti maeterlinckovski element, ki nas tukaj zanima, je skrit v drugi kitici. To je tisti »*Etwas*«, tisto »nekaž«, to je tista tretja, skrivnostna oseba, ki je nenadoma vstopila v vrt, ne da bi vrata zaškripala... Ta skrivnostni prihod so začutile samo rože, ki zdaj vse trepečejo zaradi prisotnosti te skrivnostne osebe.

¹⁰ O. Palleske, *Maurice Maeterlinck en Allemagne*, Paris 1939.

Že sam Rilkejev primer pa nas opozarja še na neke druge lastnosti simbolistične literature in na nekatere njene stilistične posebnosti. V mislih imam uporabo nedoločnega zaimka — v našem primeru je to »*etwas*« — ki je tako rekoč nadomestek za vse tisto skrivnostno dogajanje, ali, kakor bi rekel Maeterlinck, za tiste mistične sile in zakone, za tisto skrito življenje, ki je okrog nas. Pri Maeterlincku je to po navadi »*quelque chose*«. Že takoj na prvih straneh knjige *Le trésor des humbles* beremo stavek: »*et dès que nous parlons, quelque chose nous prévient que des portes divines se ferment quelque part*«. ¹¹

Mnogo več takih primerov je v njegovih dramah. Starec v enodejanki *L'Intérieur* takole meditira o ljudeh, ki so se zaprli v svoje hiše in ne vedo, da prihaja od zunaj nesreča k njim:

Ils sont là, séparés de l'ennemi par de pauvres fenêtres... Ils croient que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte et ils ne savent pas qu'il arrive toujours quelque chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes des maisons. ¹²

Izraz »*quelque chose*« je tukaj povsem »jasno določen«. Z njim označuje Maeterlinck vse tisto, kar se dogaja v ljudeh in izven njih in kar je hkrati nedostopno navadnemu očesu, je torej skrivnostno in tako rekoč nadnaravno. To je tista »tretja oseba«. Zato se seveda ta izraz v njegovih delih pogosto ponavlja. Tako npr. pravi slepi stari oče v enodejanki *L'Intruse*, ko prvikrat nejasno zasluti prisotnost smrti, takole:

Il est arrivé quelque chose! Je suis sûr que ma fille est plus mal!

Nato spet ponovi:

Vous ne voulez pas me le dire!... Je vois bien qu'il y a quelque chose!... ¹³

Ko princ Hjalmar prvikrat zagleda princeso Maleine, ji pravi:

Il y a quelque chose autour de vous ¹⁴

Ko pa je Maleine sama v svoji sobi in trepeti v nejasni slutnji o smrti, ki jo čaka, tedaj toži takole:

Il y a quelque chose dans ma chambre ¹⁵

¹¹ In brž ko začnemo govoriti, nas *nekaj* opozori, da so se božja vrata nekje zaprla.

¹² Tam so in od sovražnika jih ločijo samo uboga okna... Mislijo, da se jim ne bo nič pripetilo, ker so zaprli vrata, pa ne vedo, da se v dušah vedno *nekaj* dogaja in da se svet ne konča na vratih hiš.

¹³ *Nekaj* se je zgodilo! Zagotovo vem, da je moji hčeri slabše!

Nočete mi povedati!... Dobro vidim, da je *nekaj*...

¹⁴ *Nekaj* je okrog vas.

¹⁵ *Nekaj* je v moji sobi.

Ta »nekaj« pa seveda lahko kaj hitro postane »nekaj neznanega«, tako vsaj pravi Hjalmar, npr:

*Mais il y a bien des choses inconnues qui entrent malgré tout.*¹⁶

»Nekaj« se nato lahko spremeni tudi v »nekdo«, ne da bi s tem postalo besedilo kaj bolj določeno. Tako se Maleine ne boji samo »nečesa«, kar je stopilo v njeno sobo, marveč ponavlja tudi:

*Qui est-ce qui touche aux rideaux de mon lit? Il y a quelqu'un dans ma chambre! — Il doit y avoir quelqu'un dans ma chambre... Ah il y a quelqu'un sur le prie-Dieu.*¹⁷

Podobno je tudi v enodejanki *L'Intruse*. Približevanje smrti doživljajo posamezne osebe kot približevanje »nekoga«, kot približevanje neke neznane, nedoločene osebe. In tako ena izmed treh hčera takole govori:

*Je crois que quelqu'un est entré dans le jardin...
Il doit y avoir quelqu'un dans le jardin...
Il faut que quelqu'un passe près de l'étang...
Je suis sûr que quelqu'un est entré dans le jardin...*¹⁸

Citati iz Maeterlincka so dovolj zgovorni. Tiste skrivnostne sile in zakoni, ki urejajo človekovo bivanje, se pojavljajo v njegovih delih kot »nekaj«, ali kot »nekaj neznanega« in tudi kot »nekdo«; ali z drugimi besedami: teh sil in zakonov Maeterlinck ne označuje z jasno določenimi izrazi, marveč z nedoločnimi zaimki, kar pomeni, da imajo ti zaimki pri njem povsem drugo vsebino in funkcijo kakor pa v navadni govorici. To ni tista nedoločenost, ki je posledica nejasne percepcije ali oddaljenosti od predmeta. To je višja, usodnejša, apriorna nedoločenost, ki spada k definiciji samega predmeta in njegove zaznave. Zato smemo tukaj govoriti o posebnem, *simboličnem* nedoločnem zaimku.

Vsega tega pa seveda nismo navedli zato, da bi kar se da natančno opredelili nekatere lastnosti Maeterlinckovega stila in izraznih sredstev evropskega simbolizma nasploh. Naše razmišljanje o Maeterlinckovih mističnih zakonih in silah ter o nekaterih stilističnih posebnostih, ki so posledica teh nazorov, hoče samo pomagati, da bi bolje razumeli Cankarjevo delo.

¹⁶ Toda veliko je *neznanih stvari*, ki kljub vsemu vstopijo.

¹⁷ Kdo se dotika zastorov moje postelje? *Nekdo* je v moji sobi!... *Nekdo* mora biti v moji sobi... Ah, *nekdo* je na klečalniku.

¹⁸ Mislim, da je *nekdo* stopil v vrt...

Nekdo je gotovo na vrtu...

Gotovo je šel *nekdo* mimo ribnika...

Prepričana sem, da je *nekdo* stopil v vrt...

Najprej smemo namreč domnevati, da je Maeterlinckova predstava o svetu in življenju na Cankarja močno učinkovala in da je zato v določeni meri sprejel tudi misel o tistem skrivnostnem dogajanju, ki nenehoma poteka okrog nas. Tako beremo npr. v črtici *Nina*, ki je izšla leta 1898 v *Vinjetah*, naslednje stavke:

Vse naokrog je življenje, udušeno, z okrvavljenimi vrvmi zvezano življenje, polno trpljenja in strašnih tajnosti... Tu poleg njega (tj. poleg Gradarja, ki je glavna oseba črtice) se dvigajo postave; če umolkne v svojih mislih in posluša z vso dušo, čuje za seboj stokanje in šepetanje.

Cankar popisuje tu neko skrivnostno življenje, ki nenehoma obdaja glavnega junaka Gradarja. To življenje je sicer udušeno, a zato nič manj intenzivno in je polno »strašnih tajnosti«. Z njim najde človek lahko tudi neposreden stik, a le tako, da »umolkne v svojih mislih« in da posluša »z vso dušo«, skratka, če povzame natanko tisto držo, kakršno ima Maeterlinckov starec v že citiranem odlomku iz eseja *Le tragique quotidien*.

V bistvu enaki, čeprav bolj optimistično pobarvani in bolj pesniško vzneseni so tudi naslednji stavki iz *Kralja Malhusa*:

Tista noč je bila lepa kakor nobena dotlej. Po polnoči je oživel vse-naokrog. Živel je drevje; kdor je poslušal njegovo šumenje in videl listje zvijajoče se in drgetajoče, je spoznal, da ni duša samo v človeku. Kar je bilo dotlej nevidno, je dobilo jasne oblike. Hodili so mimo njiju (tj. mimo Milana in Milene) gozdni duhovi, plavali so nad njima in prihajali so jima naproti.

Tudi tu je Cankar napolnil okolje, v katerega je postavil svoja dva junaka, Milana in Mileno, z nekim posebnim življenjem, ki je sicer nevidno in o katerem navadni ljudje ne vedo ničesar. Pri tem je pesnik posebej poudaril, da duša, se pravi, neka duhovna substanca ne prebiva samo v človeku, marveč tudi v naravi, kar pomeni, da tudi v mrtvih stvareh poteka neko notranje, navadnim očem skrito življenje. Tako imamo torej v obeh primerih opraviti z istim pojavom: obakrat govori Cankar o posebnem, skrivnem življenju, ki nas obdaja in je skrito za tistim, kar je dostopno našim čutom in našemu racionalnemu spoznanju.

Kako dolgo se je v Cankarjevem delu ohranila takšna predstava, priča med drugim črtica *Kakaduj*, ki je izšla dne 15. februarja 1914 v »Slovenskem narodu«. Črtica se pričinja takole:

Vseokoli tebe je tisoče življenj, ki jih ne poznaš in jim nikoli ne odgrneš brezdanjih skrivnosti. Le otrok jih sluti, od tod njegova plašljivost. Vsaki zvok, ki ga slišiš, je zvok od onstran.

Morda ni odveč, če ob teh besedah opozorimo še na nekatere Bahrove misli, ki jih najdemo v eseju *Malerei*. Bahr pravi tukaj o umetnikih tudi tole: »Nichts ist ihnen unbelebt, nichts ist ihnen stumm.« Za umetnika

je vse, kar ga obdaja, nekaj živega, vsaka malenkost je zgovorna, vsaka stvar govori, povsod je neko skrito življenje.

Pri tem pa bi bilo verjetno treba govoriti še o Emersonu, zlasti o njegovi teoriji simboličnosti. Že sama ta teorija, ki se na eni strani opira na Platona, na drugi pa na Swedenborga, jemlje konkretni realnosti sleherno vrednost, ker je zgrajena na prepričanju, da je za zunanjim videzom skrit duh, neka duhovna substanca. Potrebno je zdaj dati pojmu duha samo element dinamičnosti, samo misel o večnem gibanju, pa že lahko nastane predstava o nekem skitem življenju in gibanju, ki potekata pod čutno dojemljivo površino in ki torej neprestano obdajata človekovo bivanje.

Vendar pa pri Cankarju ne postanemo pozorni najprej na podobne tako rekoč čisto »konkretn« opise tega skrivnostnega življenja, pač pa na bralca po navadi mnogo bolj učinkujejo nekateri stalni oblikovalni postopki, ki po svoje izražajo pesnikovo predstavo o tem skrivnostnem življenju. V mislih imam predvsem uporabo simboličnega nedoločnega zaimka, o čemer smo govorili že pri Maeterlincku. Tako pravi Cankar o Krajnikovi ženi v črtici *Ti sam si kriv*, takole:

In ves dolgi čas se ni hotela ozreti, kakor bi se bala, da vstaja za njo pod vsakim korakom *nekaj neznanega in groznega*.

Naj navedem še nekaj primerov iz tiste Cankarjeve proze, ki je nastala do izida *Vinjet*:

Čutila je, da se ji bliža *nekaj strašnega*.

Vsi so čutili, da se bliža *nekaj* temnega, strašnega, česar ni mogoče odvrniti.

Nebo in polje in cesta, vse se je spojilo v sivo mrzlo meglo; samo časih se je dvignilo iz nje *nekaj* velikega, črnega.

Čutil je, kako se bliža z vsakim trenutkom *nekaj* silnega in svetega.

V sobi je bilo tiho, kakor bi se bilo ravnokar prigodilo *nekaj* strašnega.

Takšnih primerov bi lahko navedli nešteto in nabrali bi jih lahko tako rekoč v slehernem Cankarjevem delu. Povsod imamo opraviti z nedoločnim zaimkom »nekaj«, ki nas spominja na Maeterlinckov »*quelque chose*«, prav tako pa na Rilkejev »*etwas*« v verzu »*Etwas ist in den Garten getreten*«.

Včasih pa Cankar nedoločni zaimek zavrže in tako nastane impersonalna raba glagola, kakor npr. v črtici *Nina*, kjer beremo o Gradarju tudi tole:

Bližalo se mu je polagoma in previdno, četudi ni slišal najtišje stopinje, vedel je natanko, kedar se mu je *primaknilo za milimeter*.

Temu naj sledi še nekaj primerov iz Cankarjeve zgodnje proze:

Samo časih je hušknilo mimo njenih oči, kakor velika temna senca, in misli so zastale in srce se je stisnilo.

Bučalo je ob oglu s stokajočim glasom.

Časih je zašumelo v njem (v grmovju) s tistim skrivnostnim nočnim glasom...

Tudi v vseh teh primerih je subjekt »nekaj«, čeprav je sam zaimek izpuščen. Stavčne konstrukcije, ki jih tu uporablja Cankar, so v nemščini vezane na »es«, v francoščini pa na »il«. In ravno o takih stavkih oziroma o uporabi »es« in »il« je posebej razmišljal že Leo Spitzer v svoji študiji *Das syntethische und das symbolische Neutralpronomen im Französischen*. Spitzer sicer nikjer ne razpravlja o Maeterlinckovem stilu, pač pa ugotavlja, da sta »il« in »es« vedno simbol nečesa nadosebnega, nadstvarnega, transcendentalnega, nespoznatnega, nečesa, kar ima v sebi mistično moč. Zaradi tega uporaba takšnih stilizmov ni samo zadeva slovnice, marveč tudi stvar svetovnega nazora, saj se v njej uveljavlja pritrtilni odnos do tega, kar je čustveno in transcendentalno. Neutrum in impersonalna raba prinašata s seboj sintezo namesto analize, mitologijo namesto kauzalitete, intuicijo namesto racionalizma.¹⁹

Res je sicer, da Spitzerjeva študija ni posebej posvečena niti francoskemu niti nemškemu simbolizmu, čeprav govori npr. o Verlainu in posebej o njegovi pesmi, ki se pričinja z verzom: »*Il pleure dans mon coeur*«. Kljub temu pa so za nas njegova dognanja izredno dragocena in pomembna, saj lahko njegove trditve uporabimo tudi pri analizi Cankarja ter trdimo, da simbolični nedoločni zaimek in brezosebna raba glagola v Cankarjevem delu nikakor nista nekaj slučajnega, marveč sta v zvezi s »svetovnim nazorom«, govorita o premoči čustvenega in transcendentalnega elementa in vnašata v Cankarjevo literaturo to, kar je nadosebno, nadstvarno in nespoznatno, oziroma: ta dva pojava predstavljata v Cankarjevem delu to, kar je nadčutno in izvenrazumsko.

Vsakdo, ki kolikor toliko pozna celotno Cankarjevo delo, pa mora hkrati priznati, da so opisane značilnosti postale njegova stalna posebnost. Za dokaz naj navedemo najprej odlomek iz črtice *Otroci in starci*, ki je bila objavljena v knjigi *Podobe iz sanj*. Glasi se takole:

¹⁹ *Neutrum und Impersonale sind die Zufluchtswinkel der Phantasie in der Sprache. Sie setzen statt Zergliederung Synthese, statt Kausalität Mythologie, statt Rationalismus Intuition. Das synthetische Neutralpronomen ist nicht nur eine Angelegenheit der Grammatik, sondern auch der Weltnaschauung, es entspricht einer Bejahung des Gefühlsmässigen und Transzendentalen.*

Tisti večer je z nasilno roko *poseglo* v nebeško luč *nekaj neznanega* iz tujih krajev, udarilo je neusmiljeno med praznike, povesti in pravljice... *Nekaj neznanega*, novega, tujega, čisto nerazumljivega je stopilo prednje, je stalo tam visoko in široko, pa ni imelo ne obraza, ne oči in ne ust.

V črtici *Med zvezdami*, iz iste zbirke, pa beremo tole:

Dvigalo se je, kipelo je proti svetlim nebesom od vseh strani obzorja: in visoko nad zvezdami *je potrkal*o k velikemu blagoslovu pred obličjem božjim.

V prvem odlomku imamo izraziti simbolični nedoločni zaimek, v drugem pa prav tako izrazito impersonalno rabo glagola. In ker sta oba primera ravno iz zadnje Cankarjeve knjige, je očitno, da se naš pesnik ni nikdar odpovedal opisanim oblikovalnim postopkom in stilističnim posebnostim. Tako torej odkrivamo v njegovih tekstih nenehno prisotnost nečesa skrivnostnega, vanje stalno vdira nekaj nedoločenega in v njih se nepretrgoma uveljavlja neka posebna predstava o svetu, predstava o nekem nevidnem, a izredno pomembnem dogajanju, ki obdaja naše vsakdanje bivanje.

(Konec prihodnjič)

Gredo. Gredo s svinčenimi koraki
 v mehak in kakor mah zelen večer.
 Tako gredo iz zgubljenih bitk vojaki,
 potihoma hvaleč nebo za mir.
 In ko odhajajo tja čez peščino,
 premnogi praznih rok in polni ran,
 spi morje, nadojeno z mesečino,
 kakor otrok, neskončno blag in vdan.

IVAN CANKAR IN SIMBOLIZEM

Dušan Pirjevec

(Konec)

Doslej opisanim predstavam in stalnim prvinam pa se po posebni notranji logiki pridružujejo še druge značilnosti, med njimi zlasti tako imenovani simbolični paralelizem, ki v svojstvenih oblikah izraža in hkrati vzbuja prepričanje ali pa vsaj občutek, da so med človekom in naravo, predvsem pa med človekovo usodo in naravnimi pojavi spejlane neke posebne, zdaj bolj zdaj manj skrivnostne vezi.

Paralelizem je uporabljala že predromantična literatura, v mnogo večjem obsegu pa ga je uveljavila romantika. Zato ga je Cankar poznal, še preden je sploh slišal za Verlaina ali Maeterlincka, saj ga je lahko odkril pri Rousseauju ali Goetheju, pri Jenku ali Stritarju. Vendar pa ne smemo pozabiti, da naturalizem takšnega paralelizma praviloma ni sprejemal, ker je bil v nasprotju z njegovimi temeljnimi nazori o človeku. Oživila sta ga spet šele dekadenca in simbolizem ter mu dala novo vsebino ali pa vsaj nove poudarke in oblike. Spričo tega smemo domnevati, da se ga je izogibal tudi Cankar vse od tistega časa, ko se je navdušil za Zolaja in Maupassanta, za naturalizem in Frana Govekarja — in da se je to oblikovalno sredstvo utegnilo v večjem obsegu pojaviti v njegovem delu šele, ko je zavrgel naturalizem in sprejel od dekadence in simbolizma nove pobude.

Te splošne domneve seveda ne morejo zadostovati, zato si moramo ogledati Cankarjevo delo samo. Za vso tisto njegovo prozo, ki je nastala, še preden se je seznanil z naturalizmom, smo že ugotovili, da nosi očitne znake izredno močnih subjektivizacijskih in lirizacijskih

tendenc.¹ Zato ni prav nič čudnega, če že v tej prozi najdemo takšne opise narave, ki segajo preko okvirov realizma in se zaradi nekaterih svojih prvin včasih že približujejo simboličnemu paralelizmu. To velja npr. za črtici *Oče in sin* in *Sreča* ter daljšo novelo *Dve družini*.

Kasneje, pod vplivom naturalizma, so postali Cankarjevi opisi narave drugačni. Narava in zunanje okolje sploh sta se tako rekoč osamosvojila, postala sta le neprizadet dekor dogodkov. Zato se opisi narave pojavljajo po povsem določenem redu — in sicer le tedaj, kadar se dogajanje samo prenese v eksterier. O tem načinu opisovanja priča zlasti črtica *Albert*, ki je izšla v »Slovincu« dne 7. oktobra 1896 in ki je eno izmed najbolj naturalističnih Cankarjevih besedil.

A kakor povsod, tako Cankar tudi v opisih narave ni mogel postati in ostati zares dosleden naturalist in miren, neprizadet poročevalec. Tudi o tem govori ista črtica. V njej je namreč med drugim popisana večerni sprejem pri Tarmanovih. Vzdušje na tem večeru je banalno, dolgočasno. Nato pa avtor pravi:

Stal sem ... pri oknu ... Za hip sem vzdignil zagrinjalo: krasna avgustova noč je bila zunaj: jasno, temnomodro poletno nebo, zdelo se je, da se vzdiga vedno višje in višje, in tako gosto je posejano z bleščečimi zvezdami, kakor še nisem videl nikdar, razen na modrem plašču Madone v cerkvi sv. Lenarta. Zdaj pa zdaj je zapihal hladen veter ter otresel uvel list z razcvetlih rož, ki so stale na oknu ... Spustil sem zastor in se ozrl v sobo nazaj.

Ta poetični opis avgustove noči hoče biti kar se da rezko nasprotje nepoetičnosti, banalnosti in dolgočasje, se pravi vsega tistega, kar se dogaja v sobi. Zato se ta opis ni pojavil tedaj, ko bi ga zahtevala logika naturalistično zrežiranega dogajanja, marveč je nastopil samo zaradi avtorjevega notranjega impulza. To sicer ni pravi paralelizem, narava ni identična z realnimi dogodki, pač pa je to, če smem tako reči: simbolični kontrast z močnimi lirskimi primesmi, in po svoje podpira misel, ki trdi, da se Cankar ni nikdar res docela podredil vsem najpomembnejšim pravilom naturalistične tehnike. Zato pa je lahko tem hitreje sprejel tiste posebnosti, ki so značilne za simbolistične opise narave — med njimi pa seveda tudi simbolični paralelizem.

Ne bomo posebej razpravljali o tem, kako je ta paralelizem sploh nastal. Zato ne bomo govorili niti o Baudelaireu niti o Richardu Wagnerju.² Opozorimo naj le, da je že Verlaine pel:

*Combien, ô voyageur, ce paysage blême
te mira blême toi-même?*

¹ Glej: Ivan Cankar in naturalizem, »Slavistična revija« XIII, 1961/1962.

² Poleg že omenjene Michaudove monografije prim. še Gerhard Hess, *Die Landschaft in Baudelaires »Fleurs du mal«*, Heidelberg 1953, in tu navedeno literaturo.

To načelno misel je Verlaine v svoji poeziji razmeroma dosledno uveljavljal, kot npr. v pesmi:

*Il pleure dans mon coeur
comme il pleut sur la ville.*

Ne glede na poetsko učinkovitost teh verzov pa je očitno, da je ta paralelizem še zelo preprost, na njem ni nič skrivnostnega in opraviiti imamo v bistvu le z nekakšno komparacijo, kar dokazuje med drugim tudi besedica »comme«. Pravi simbolistični paralelizem najdemo šele pri Maeterlincku. Zanj je značilno, da je zgrajen na popolnoma drugačnih načelnih temeljih kakor pa pri Verlainu. Verlainov paralelizem je izviral tako rekoč iz preproste vsakdanje skušnje, ki nam pravi, da je človekovo razpoloženje mogoče skoraj vedno primerjati z določenimi pojavi v naravi. Pri Maeterlincku pa gre za mnogo bolj zapletene predstave: njegov paralelizem je namreč utemeljen v njegovih splošnih nazorih o človeku in človekovi usodi. To je razvidno zlasti iz njegove dramatike, kjer tiste skrivnostne sile in zakoni, ki urejajo svet in človekovo usodo, ne nastopajo le kot *nekaj* ali *nekdo*, marveč tudi mnogo bolj določno, in sicer zlasti preko najrazličnejših naravnih pojavov. Viharji, morje, požari, potoki, vodometi, labodi, slavčki, sove, psi, konji, rože, svetilke, veter, glas kose itd., vse to v Maeterlinckovih dramah nima vsebine in pomena naravnega pojava, marveč samó po svoje naznanja približevanje, prisotnost ali delovanje mističnih sil in človekove usode. V enodejanki *L'intruse* je približevanje smrti podano tako, da se osuje roža, od nekod se zasliši kosa, labodi izginejo z ribnika, vrata se odpro kar sama od sebe in nihče jih ne more več zapreti, slišati je neznane korake, kar naenkrat potegne hladni veter, svetilka se utrne — in smrt je tu, sredi med nami. Podobno je tudi v *Princesse Maleine*, le da ponazarja tukaj Maeterlinck približevanje nesreče z mnogo obsežnejšim aparatom. Za primer naj navedem uvodni dialog med Vanoxom in Stéphanom.

Stéphano: Oh! oh! Vanox! (Ici une comète apparaît au-dessus du château)

Vanox: Quoi?

Stéphano: Encore la comète de l'autre nuit!

Vanox: Elle est enorme!

Stéphano: Elle a l'air de verser du sang sur le chateau! (Ici une pluie d'étoiles semble tomber sur le chateau)

Vanox: Les étoiles tombent sur le chateau! Voyez! voyez!

Stéphano: Je n'ai jamais vu pareille pluie d'étoiles! On dirait que le ciel pleure sur ces fiancailles!

Vanox: On dit que tout ceci présage de grands malheurs!

Stéphano: Oui, peut-être des guerres ou des morts de rois...

Vanox: On dit que ces étoiles à longue chevelure annoncent la mort des princesses.³

In res: vse, kar je napovedal komet: vojna, smrt kraljev in smrt kraljične, vse to se je kasneje tudi v resnici zgodilo; vse, kar sta Stéphano in Vanox odkrila v kometu, se je potem tudi uresničilo.

Če upoštevamo ta dialog, z njim pa še druge Maeterlinckove drame in se pri tem spomnimo tudi na to, kar smo že rekli o enodejanki *L'Intruse*, lahko trdimo, da pri Maeterlincku narava in naravni pojavi niso nikdar sami sebi namen, niti niso samo neprizadet dekor splošnega dogajanja, marveč imajo več funkcij. Najprej ponazarjajo tisto skrito in skrivnostno življenje, ki je okrog nas, ter dajejo bivanju oziroma premikanju ali delovanju mističnih sil in večnih zakonov konkretno, čutno dojemljivo podobo. Poleg tega spremljajo življenje ali usodo posameznikov: ti naravni pojavi stopajo pred nas samo po posebni logiki, po logiki in po redu uveljavljanja človekove usode, kar pomeni, da se pojavljajo vzporedno s to usodo. Hkrati pa to usodo tudi napovedujejo ter tako odkrivajo višjo, skrito pomembnost konkretnih dogodkov, medsebojnih odnosov in besed. In slednjič dajejo možnost, da človek iz njih spozna svojo ali tujo prihodnost. Naravni pojavi so torej pri Maeterlincku pojavna oblika mističnih sil, prisposoba in napoved človekove usode in prihodnosti ter nimajo zato nobene avtonomnosti. Na splošno bi tedaj lahko rekli: preko naravnih pojavov govori usoda sama in usoda govori človeku torej ravno preko naravnih pojavov.⁴

Simbolični paralelizem, kakršnega je ustvaril Maeterlinck, ni potem-takem nič slučajnega, marveč ima povsem jasno načelno izhodišče in je utemeljen v avtorjevi splošni viziji sveta, človeka in njegovega bivanja. Zato se seveda bistveno razlikuje npr. od paralelizma, ki je zna-

³ Stéphano: Oh! Oh! Vanox (Zdaj se nad gradom pojavi komet).

Vanox: Kaj?

Stéphano: Že zopet ta komet od prejšnje noči!

Vanox: Ogromen je!

Stéphano: Zdi se, kakor da bi zlival kri na grad (Zdaj je, kakor da bi dež zvezd padal na grad).

Vanox: Zvezde padajo na grad! Glej! Glej!

Stéphano: Še nikdar nisem videl takšnega dežja zvezd. Človek bi rekel, da nebo samo joka nad to zaroko.

Vanox: Pravijo, da vse to napoveduje velike nesreče!

Stéphano: Da, morda vojne ali pa smrti kraljev!

Vanox: Pravijo, da te zvezde z dolgimi lasmi naznanjajo smrt kraljičen.

⁴ O Maeterlinckovem stilu in strukturi njegovih dram glej zlasti: J. M. Carré, *L'Évolution du Théâtre de Maeterlinck*, »Revue des Cours et des Conférences«, Paris 1925/1926, 154; J. M. Carré, *Maeterlinck et les littératures étrangères*, »Revue de Littérature comparée« 1926, 449; G. Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles 1955.

čilen za že citirane Verlainove verze. Pač pa ga je med drugim možno spraviti v zvezo ne le z Baudelairovimi nazori o *analogijah* in o *correspondances*, ampak tudi z Emersonovo trditvijo, češ da pravi pesniki prav dobro vedo, kako drevo ni na svetu samo zaradi jabolka, pšenica ne samo zaradi moke, zemeljska površina pa ne samo zaradi kmetijstva in cest. Vse te stvari, tako nam zagotavlja Emerson, izpolnjujejo še neki drug, višji in pomembnejši smoter, to pa s tem, da so čutne podobe svojih Idej in da hkrati molče odkrivajo smisel človekovega življenja.

S tem da smo omenili Baudelaira in Emersona seveda nismo hoteli opozarjati na vire Maeterlinckovega paralelizma, pač pa nas Baudelairovo in Emersonovo ime v tej zvezi prepričujeta samo, da je bil ta paralelizem v skladu s tedanjo splošno miselnostjo in zato ni seveda prav nič čudnega, da je zelo močno vplival na vso tedanjo evropsko simbolistično literaturo. Na prvem mestu je gotovo potrebno omeniti Yeatsa in njegovo dramo *The Countess Cathleen*. Nič manj nista značilna Oscar Wilde s svojo *Salomé* in Georges Rodenbach s svojim romanom *Brugges la morte*. Med avstrijskimi pesniki je gotovo najbolj pomemben Hugo von Hofmannsthal, ob njem pa ni mogoče pozabiti niti Petra Altenberga. Seveda se ti avtorji med seboj močno razlikujejo. Maeterlincku je najbližji Yeats, kajti njegov paralelizem je ravno tako, če ne še bolj mističen kakor npr. v drami *La Princesse Maleine*. Manj mistike je že pri Hofmannsthalu. Za primer naj navedem njegovo pesem *Erlebnis*, kjer so tudi naslednji verzi:

*Das ganze
war angefüllt mit einem tiefen Schwellen
schwermütiger Musik — Und dieses mußt ich,
obgleich ichs nicht begreife, doch ich mußt es:
Das ist der Tod. Der ist Musik geworden.*

Glasba je tu torej postala simbol smrti, prav tako kakor v njegovi enodejanki *Der Tor in der Tod*, kjer beremo naslednje režijsko navodilo.

Za sceno zazveni hrepeneča in pretresljiva pesem violine, najprej od daleč, nato vedno bliže, slednjič toplo in polno, kakor da bi prihajala iz sosednje sobe.

Tudi ti zvoki violine so samo zunanje znamenje prisotnosti neke skrivnostne sile — smrti, ki se takoj nato res kar »osebno«⁹ pojavi pred glavnim junakom Claudijem.

Drugače je spet v Wildovi *Salomé*. Narava je tu manj mistična, zato pa bolj avtonomna, pač pa ljudje po svoje razlagajo posamezne naravne pojave, in sicer tako, da s temi razlagami napovedujejo prihodnje dogajanje. Nekaj podobnega bi se dalo reči tudi o Altenbergovi knjigi *Wie*

ich es sehe. Tudi tu je narava razmeroma avtonomna, vendar pa zaradi tega nič manj intenzivno vpletena v same konkretne dogodke, kot je to razvidno že iz naslednjega drobnega primera iz črtice *Die Zuckerfabrik*:

Der Fabriksdirektor und das Fräulein sassen im Schatten der weissen Mauer.

Die Akazien sandten schwere dicke Parfums.

Von der Ebene kamen frische Winde, angefüllt mit Erdgeruch und süßem Kukuruzduft.

Der Fabriksdirektor sass neben ihr und sprach wie ein feiner Schauspieler. Sie verstand Alles — — —

«Du bist der Feind — — —» fühlte sie...⁵

Oba podčrtana stavka, ki govorita o akacijah, vetru in poljih, sta sicer na prvi pogled takšna, kakor da bi ne imela nobene zveze s samim dogajanjem. V resnici pa ga dopolnjujeta, razlagata, celo ponazarjata in usmerjata, vendar tako, da narava ohranja pri tem še vedno svojo relativno avtonomnost.

Tako ima torej paralelizem v simbolistični literaturi precejšnje razsežnosti: od mistično religiozne vsebine, preko liričnega impresionizma do subjektivne interpretacije naravnih pojavov.

Spričo tega, kar smo ugotovili o tisti Cankarjevi prozi, ki je nastajala še v njegovi preddunajski dobi, smemo seveda že kar vnaprej sklepati, da bomo tudi pri njem lahko odkrili precej primerov simboličnega paralelizma. Naj najprej omenimo črtico *Brez prestanka*, ki je izšla v »Slovincu« dne 6. decembra 1897. Črtica opisuje umiranje zapuščenega starca. Med drugim je v njej tudi naslednji opis dogorevajočega ognja v peči:

Kakor bi se bil zbudil iz sanj, zaplapolal je plamen visoko do vrha, vztrepetal in zavzdihnil, oprijemal se z dolgimi, rdečimi prsti ob lončevini in železju — ali prestrašil se je samega sebe, zadrgetal in ugasnil.

To ni naturalističen detajl; ta opis je prisposoba starčeve agonije in hkrati napoved njegove bližnje smrti. Seveda pa bi ob tem primeru težko trdili, da je pred nami kaj več kot samo tradicionalna prisposoba — in tudi ko bi podobnih primerov odkrili še več in dokazali, da se v Cankarjevem delu celo redno ponavljajo, bi iz tega še ne mogli pravzaprav ničesar sklepati in ne bi mogli trditi, da je pred nami pravi

⁵ Direktor tovarne in gospodična sta sedela v senci belega zidu.

Akacije so poslale težke goste vonjave.

Iz ravnine so prišli sveži vetrovi, polni duha po zemlji in sladkega vonja koruze.

Direktor tovarne je sedel zraven nje in govoril kot dober igralec.

Vse je razumela — — —

»Sovražnik si — — —!« je čutila...

simbolični paralelizem. Zaradi tega je za nas mnogo bolj pomembna novela *Na večer*, ki jo je Cankar 29. marca 1899 poslal Schwentnerju, da jo uvrsti v rokopis za *Vinjete*.

Novela pripoveduje, kako je iz Zalesja odšla večja družba na čitalniško veselico, ki so jo priredili v sosednjem trgu. V tej družbi je tudi učiteljica Ana, ki se odpravlja na veselico v prav posebnem razpoloženju: iz trga, kamor odhajajo, se ji je bil namreč s pismom oglasil nekdanji ljubimec Vran in ji zagotovil, da se veseli njenega prihoda. To je vzbudilo v Ani upanje v novo ljubezensko srečo. V takšnem veseljem pričakovanju se pelje Ana v trg na veselico, in tudi dan je ves sončen, skratka natanko tak, kakršno je Anino veselo, sončno pričakovanje. Toda sam prihod v trg, kjer bo veselica, kjer bo Ana srečala Vrana in kjer se bo torej odločilo o njeni sreči, pa Cankar takole popiše:

Že so se bližale od gozda sence po prostranih poljanah. Zlato se je lesketalo samo še visoko na lipovem listju. Pesem je utihnula; zapihala je vlažna sapa in v drevju je zatrepetalo...

Voz se je ustavil pred Kramarjevo gostilno.

Ana se je pripeljala s svojo družbo v trg torej že proti večeru, ko so se »že bližale sence od gozda«, ko se je sonce lesketalo samo še na vrhovih lip in ko je sončni dan že umiral. A ne le to: nenadoma je umolknila pesem, od nekod je potegnil vlažen veter in listje je zatrepetalo — sončni dan je torej izginil. Gotovo je, da ima ta sprememba globok simbolni pomen, in gotovo je, da napoveduje nesrečo in razočaranje, ki čakata Ano.

In res se bralcu polagoma razodene, da je postal Vran dolgočasen in top filister: ko namreč govori z Ano o njuni nekdanji ljubezni, ji kar naravnost in brez slehernega takta pove, da se mu zdijo zdaj tisti časi »kuriozni« in da mu vzbujajo samo še smeh. Ano ta izjava hudo prizadene, a nekaj upanja ji še vedno ostane. Vendar, ko nam Cankar pripoveduje o tem preostalem upanju, pa že takole opiše nočno nebo:

Le še malo zvezd je umiralo na nebu; od juga so se bližali oblaki in velike črne sence so se zgrinjale čez obzorje.

Za bralca je položaj popolnoma jasen: Anino upanje so samo še umirajoče zvezde, ki jih bodo kaj hitro prekrili oblaki in velike črne sence. To se zgodi prav kmalu: Vran prizadene Ani še zadnjo bolečino in njeno upanje dokončno umre, tako da se vrača domov polna obupa. In ta povratak Cankar takole popisuje:

Lipe so se priklanjale ob poti in od gozda je prihajalo zamolklo šuštenje, ki se je bližalo in bližalo, kakor bi se valilo naproti temno morje... Gozd se je zgrnil od obeh strani. Vsenaokoli so se čutili čudoviti glasovi, podobni bolestenemu vzdihovanju, krohotu in šepetanju.

Pričeli so se neskončni klanci; zmirom navzdol... navzdol... navzdol v globoko noč...

Na prvi pogled je to samo nekoliko liriziran, vendar v bistvu dokaj preprost opis nočne pokrajine. V resnici pa je mnogo več, saj Cankar takole nadaljuje:

Ana je hipoma vstala. Čutila je led na obrazu, na rokah, na vsem telesu. Gledala je v daljavo s sklonjenim životom in izbuljenimi očmi.

Vsa neizmerna dolina tam doli — sama strašna noč, polna vzdihov in groze. In nikdar več ne posije sonce vanjo — zakaj sonce je zašlo in se ne vrne več. Tam doli je smrt — in pot se vije brez konca navzdol... navzdol... navzdol...

S temi zaključnimi stavki je dobil prej citirani opis nočne pokrajine posebno vsebino. Lipe, ki se priklanjajo ob poti, zamolklo šumenje, ki prihaja vedno bliže, kakor bi se valilo nasproti temno morje, gozd, ki se nenadoma strne z obeh strani, bolešno vzdihovanje, krohot in šepetanje — vse to je samo posebna govorica narave, je samo naznanjanje Anine prihodnosti. Vendar ta govorica ni dovolj glasna, da bi jo slišala tudi Ana sama. Razumljiva ji postane šele, ko se prično »neskončni klanci, zmirom navzdol, navzdol, navzdol«. V tem trenutku postane govorica nočne pokrajine, teme, gozdov in klancev tako razločna, da jo slednjič razume tudi Ana, ki zdaj v hipu odkrije vso resnico o svoji usodi.

Naš opis Cankarjeve novele seveda ne more biti dovolj plastičen. Vendar pa je kljub temu očitno, da so opisi narave oblikovani tako, da podajajo, pa tudi napovedujejo razpoloženje in usodo glavne junakinje. Hkrati narava čuti z Ano: ko se pripeljejo v trg, listje nenadoma kdo ve zakaj zatrepeta in pesem obmolkne; na povratku pa, ko se pelje v »smrt«, v večno temo, je slišati iz teme bolešno vzdihovanje, šepetanje in krohot, kar vse ni nič drugega kot ponazoritev tega, kar narava »ve« o Anini prihodnosti. In nazadnje je vsa ta narava takšna, njeno nočno življenje takšno, da iz njega tudi sama Ana lahko spozna svojo bodočnost, svoj dokončni polom.

Po vsem tem smemo reči, da tukaj ni več mogoče govoriti o tradicionalnem paralelizmu ali o tradicionalnem načelu prisposodbe. Odnos med glavno junakinjo in naravo ima v tej noveli svojevrstne razsežnosti in vsebino: preko narave govori usoda sama in zato lahko človek iz določenih naravnih pojavov sam spozna resnično življenjsko situacijo in svojo prihodnost — in to dejstvo je v izredni meri opredelilo celo kompozicijo same novele.

To našo ugotovitev podpirajo tudi naslednje Cankarjeve besede iz črtice *O čebelnjaku*, ki je izhajala v »Slovincu« od 6. maja do 2. junija 1898:

Na obeh straneh se je dvigalo visoko grmovje; včasih je zašumelo v njem s tistim skrivnostnim nočnim glasom, ki vzdrami človeka iz sanj, kakor bi ga prijel za roko.

To je pravzaprav načelna izjava, ki govori o skrivnostnih glasovih in iz katere logično izvira, da ima narava takšno »moč«, da lahko človeka »vzdrami iz sanj«, se pravi, da mu lahko odkrije resnico in ga reši iz zmote ali zaslepljenosti. Ta izjava je že sama na sebi dovolj značilna. Še bolj pomembno pa je, da jo je Cankar v isti črtici tudi dosledno realiziral. Citiranim besedam sledi namreč popis, iz katerega hitro razberemo, kakšen je bil učinek teh skrivnostnih nočnih glasov na starega učitelja Mrvo: ob teh glasovih je nenadoma zaslutil, kaj ga čaka, zaslutil je, da mu bo župan Blokar podrl čebelnjak, ki je bil edino bogastvo, ki je starega učitelja še priklepalo na ta svet. Vse je torej tako, kakor da bi imela narava neko višjo oziroma natančnejšo vednost o človekovi usodi — in to vednost človeku lahko v določenih razmerah tudi posreduje.⁶

Po svojem notranjem pomenu je podoben tudi odlomek iz črtice *Matilda*, ki je izšla v »Slovenskem Narodu« dne 8. junija 1898. Odlomek se glasi:

Čutila je, da se ji bliža nekaj strašnega, a ona se je odvrčala in zatiskala trepalnice.

O mrtvih deževnih dneh, kadar ni bilo vsenaokrog ničesar drugega, kakor siva, dolgočasna megla — ali o sončnem zahodu, kadar so pričele stopati od neba velike, tihe sence — postali so njeni pogledi vznemirjeni, in govorila je zmedeno in hitro, kakor da sanja v vročici. Ne mogla bi si razlagati svojega strahu, a v sreču ga je slutila vedno jasneje.

To sicer ni takšna načelna izjava, kakršna je zapisana v črtici *O čebelnjaku*, kljub temu pa je položaj dovolj razviden. Odlomek govori o Matildinih smrtnih slutnjah, o njeni podobi lastne prihodnosti. Te njene slutnje so postajale bolj izrazite in določnejše samo v določenih trenutkih: o mrtvih deževnih dneh in ob sončnem zahodu, kar pomeni, da so določeni naravni pojavi vzbujali v njej gotovost o njeni prihodnosti. Ne gre torej za neko poljubno razpoloženje, ki ga v človeku lahko prebudijo različni naravni pojavi, ker sploh ne gre za razpoloženje, marveč za mnogo več. Učinek naravnih pojavov je tukaj, pa tudi v drugih dveh delih, ki smo jih analizirali, nekaj povsem drugega, nekaj

⁶ V isti črtici je še naslednji, za nas prav tako zanimiv odlomek: »A sonce, to veliko, jasno sonce! Kadar vidi pod sabo smehlajoče obraze, kadar prihajajo gor v sinjo višavo prazničnih glasov zvonov, kadar cvete in prepeva vsa zemlja v brezskrbnem razkošju — ali ne obleče takrat svoje najžarnejše obleke, ali ne razgrne po vsem širokem nebu svojih najveselejših žarkov, da se tope v bleščečem zlatu visoki stolpi in da se stresa zeleno listje, kakor bi omahovalo pod bremenom svetlih kristalov? Sonce čuti... Z meglenim pajčolanom zagrne svoj obraz in leno in počasi, kakor zaspan filister se premika med zakajenimi oblaki. Globoko pod njim pa hodijo ljudje z utrujenimi nezadovoljnimi očmi in pustimi srci.«

pomembnejšega, kakor pa lahko rečemo za tista čustva in razpoloženja, ki jih vsak dan doživljamo ob pogledu na narodo. Navedeni primeri so zato mnogo več kot pa npr. tista melanholija, ki utegne v določenih trenutkih prevzeti človeka, ko strmi v jesenski dež ali pa opazuje sončni zahod. Tisto, kar loči takšna občutja, razpoloženja in čustva od tega, kar doživljajo Cankarjeve osebe, bi lahko vsaj približno označili takole: Cankarjeve osebe dobivajo ob stiku z določenimi naravnimi pojavi neko bolj zanesljivo vednost o sebi, svoji usodi in svoji prihodnosti. Vse je tako, kakor da pravi nosilec te višje vednosti ni človek sam, marveč je položena v tisto skrito življenje, ki obdaja naše vsakdanje bivanje in ki se izraža med drugim tudi v nekaterih naravnih pojavih. Tako pridemo lahko do istega sklepa, ki smo ga poskusili izluščiti že iz tiste »načelne izjave«, ki je zapisana v črtici *O čebelnjaku*.

Vendar pa ni nujno, da ima simbolični paralelizem vedno takšno eksplicitno obliko, kot je to značilno za vse doslej obravnavane primere. Črtica *Ena sama noč*, ki je izšla v »Slovincu« v dneh 25. in 26. novembra 1897, se na primer pričinja takole:

Oče me je poklical: mislim, da je bilo okrog ene po polnoči. Trepalnice so se mi še sprijemale, ko sem se v naglici površno oblekel, nato pa sem stopal pol v sanjah, pol v zavesti po strmih stopnicah navzdol. V veži je bilo precej hladno in čisto temno. Odprl sem vrata in pogledal na nebo. *Nobene zvezde; čez in čez sama dolgočasna, mokrosiva barva. In nikjer nič svetlobe; samo daleč tam se je bleščalo v nekem oknu.*

Za našo analizo sta važna samo zadnja dva, podčrtana stavka, ki govorita o oblačni noči in o medli luči v nekem daljnem oknu. To bi bil seveda lahko povsem preprost opis nočne narave — a ni samo to. Ko namreč preberemo črtico do kraja, spoznamo, da ima nasprotje med temno nočjo in daljnim razsvetljenim oknom simbolni pomen, kajti to nasprotje ponazarja že takoj na začetku vse, kar se s pesnikom v tej črtici kasneje pripeti: ponazarja njegovo pot iz obupa v upanje oziroma nasprotje med črno resničnostjo in drobnim upanjem pesnikovega srca.

Toda tudi ko preberemo samo citirane uvodne stavke, se kljub vsemu vendar kar hitro zavemo, da ne gre za preprost realistični opis noči. To je posledica tega, da je Cankar nasprotje med temo in daljno lučjo zelo intenzivno poudaril. Intenzivnost nasprotja nas takoj spočetka opozarja, da to nasprotje ni nekaj slučajnega, in s tem dobi opis noči posebne razsežnosti, dobi posebno pomenljivost, ki je sicer ne moremo takoj podrobno opredeliti, a se je vendarle zavemo. S tem pa je ustvaril avtor predvsem posebno razpoloženje, ki se razlije nato preko vsega nadaljnega dogajanja, kajti ob prebiranju črtice nas nenehoma spremlja občutek tiste pomenljivosti, ki smo se je zavedeli že ob njenih prvih stavkih.

Mnogo bolj zanimiva pa je črtica *Mrtvi nočejo*, ki je izšla dne 24. januarja 1898 v »Slovincu«. Črtica je dvodelna. Prvi del je neposredno meditativna izpoved, kjer Cankar pripoveduje, kako se je njihov dom polagoma rušil: nekateri so umrli, drugi so odšli po svetu, in zdaj je ostal sam z razpadajočo domačijo, ki je pa kljub vsemu ne more zapustiti, ker ga nanjo priklepajo nevidne, a zato nič manj trdne in usodne vezi. V drugem delu pa izvemo, da je pesnik slednjič vendarle zapustil domačijo in se odpravil v široki svet. Pripoved o begu z doma se pričinja takole:

Ob desetih zvečer sem se odpeljal iz Porečja. Noč je bila mrzla in krasna. Kakor ledeni kristali so se svetile zvezde na nebu, luna je vzhajala, velika in rdeča, kakor bi vstala iz krvavega morja.

Ob potu so se dvigali visoki topoli v neenakih presledkih; deset korakov od ceste se je valila vzporedno temna voda; tu pa tam se je zalesketalo v valovih, kakor da je padla zvezda vanje. Daleč na okoli ni bilo čuti nikakega glasu razen peketanja konjskih kopit ob kamenju. Za hip je zakričal nekdo v daljavi, bolešno in zategnjeno, da se je voznik odkril in prekrižal — potem pa ni bilo ničesar več.

Pred nami je opis noči in nočnega življenja narave — in ta opis se pričinja zelo prozaično: »Ob desetih zvečer sem se odpeljal«. Naslednji stavek že ni več tako prozaičen: noč je »mrzla in krasna«. Z besedico krasna je Cankar že prestopil okvire mirnega, realističnega poročanja, pa tudi pridevniku »mrzla« je takoj odvzel vso njegovo prozaičnost, saj nam hitro pojasni, da so bile zvezde »kakor ledeni kristali«, kar vse pomeni, da smo se znašli sredi prav posebne noči, čeprav bi za zdaj še težko kaj več povedali o tej posebnosti. Že naslednji stavek pa govori o *rdeči luni* in *krvavem morju*, zaradi česar vdrejo v opis prvine usodnosti in celo tragičnosti ter grozljivosti. Ta uvodni akord daje torej sami prirodi neko višjo pomenljivost in vnaša v pripoved prav posebno razpoloženje.

Nato pa se zvrste visoki topoli, temna voda, valovi, ki se sem pa tja zaleskečejo, kakor bi padla zvezda vanje, čez svet je razlita tišina, slišati je le konjski peket in iz daljave bolesten, grozljiv krik. Čustvena usmerjenost uvodnega akorda se je realizirala do kraja. Postavljeni smo v nočno pokrajino, ki je grozljiva, preveva jo nekakšna usodnost in obdaja nas neko skrivnostno dogajanje.

Nič še ne vemo, ali ima ta pokrajina kakšno zvezo z nadaljnjo zgodbo in z usodo glavne osebe, vendar pa zatrdno vemo nekaj drugega: da smo v posebnem svetu, v posebni noči in posebni pokrajini — iz česar smemo seveda sklepati, da se bo zdaj, tako rekoč vsak hip, nekaj posebnega tudi zgodilo. In res. Cankar pripoveduje, kako je na vozu zaspal, in: »takrat pa so prihiteli za mano. Prihiteli so za mano in prisedli k meni.« Prisedli so v sanjah k pesniku vsi, ki jih je smrt iztrgala domu,

in mu dopovedali, da ne sme zapustiti domače hiše, pač pa jo mora varovati pred razpadom. Tako se mu je v sanjah razodelo, zakaj je z neštetimi vezmi priklenjen na domačijo: te vrvi so v rokah mrličev, ki držijo krépmo in neutrudno — in zato se je pesnik sredi poti obrnil in se vrnil domov.

To je torej tisti posebni dogodek, ki se je zgodil sredi te posebne, pomenljive noči in nočnega življenja in ki se je očitno lahko zgodil samo sredi takšnega nenavadnega okolja. Iz tega pa seveda sledi, da je med strukturo opisa noči in značajem dogodka določena zveza. Ta zveza sicer ni takšna, kakršna je značilna za eksplicitno obliko simboličnega paralelizma, a je kljub temu dovolj razvidna, o čemer nas prepričuje tudi zaključni odstavek črtice, ki se glasi:

Okrvavljena luna je stala nizko nad vzhodnimi holmi, ko sem se vračal proti razpalemu domu. Molče so se dvigali visoki topoli v zrak. Pritajeno so šumeli temni valovi ob cesti — in nevidne vezi so mi rezale globoko v meso.

Tu se najprej zopet pojavijo vse bistvene prvine, ki so opredelile uvodni opis nočne pokrajine: okrvavljena luna, visoki topoli in temni valovi. Pridružuje pa se jim še nekaj, česar v prvem opisu ni bilo: nevidne vezi, ki režejo globoko v meso. Narava in človek sta se v tem zaključnem odstavku pojavila hkrati, zlila sta se tako rekoč v eno in s tem je tudi retrospektivno potrjena tesna zveza med življenjem narave in usodo človeka. Ta zveza je kot implicitno načelo bila prisotna vseskozi in je v resnici opredelila celotno strukturo pripovedi, saj je na eni strani določila značaj opisov noči, na drugi strani pa je omogočila, da ima vse, kar se dogaja z glavno osebo, posebno pomembnost.

Pred nami je torej svojstven tip simboličnega paralelizma, kar seveda pomeni, da bi se morali posebej ukvarjati tudi s tipologijo tega literarno oblikovalnega sredstva. Vendar to ni naš namen, saj nam gre predvsem za načelo, a ne tudi za vse oblike njegovega uveljavljanja.⁷ Zaradi tega je treba zdaj povedati samo še to, da so vsi doslej navedeni primeri vzeti le iz zgodnjih Cankarjevih del in zato so tudi razmeroma preprosti. Polagoma pa so opisane značilnosti dobivale vedno večje razsežnosti in vedno bolj prefinjene oblike. Ogledati si je treba npr. samo prvo poglavje romana *Milan in Milena*, kjer se v artistično dognanih in močno liriziranih opisih narave prepletajo najrazličnejše prvine in odtenki simboličnega paralelizma. Ob tem naj navedem še tisti prizor iz *Hlapca Jerneja*, ko mladi Šitar starega hlapca prvikrat spodi. Prizor je opisan takole:

⁷ Razpravljamo samo o tistem paralelizmu, ki je zgrajen na razmerju človek — narava. V črtici *Na večer* pa odkrijemo tudi paralelizem med dvema različnima realnima dogodkoma. Možen je seveda tudi paralelizem med sanjami in realnim dogajanjem, kot npr. v uvodnem poglavju romana *Na klancu*.

Sitar je udaril s škornjem ob klop.

»Kaj si oglušil hlapec? Išči si drugega gospodarja, sem rekel! Opravi si pri meni, pri tej hiši opravi!«

S temi besedami je povedano pravzaprav vse, kar je treba povedati. Jernejev položaj je popolnoma jasen. Prav tako pa je dovolj očitno razgaljena tudi nasilnost in nepopustljivost mladega gospodarja. Vendar pa Cankar dostavlja:

Takrat se je zablisnilo iz črnih nebes, zabobnelo je od daleč.

To je izrazit simbolični paralelizem, ki je združen z impersonalno rabo glagola in ki močno spominja zlasti na nekatere prizore iz Maeterlinckove drame *La Princesse Maleine*⁸. S tem sredstvom je Cankar tukaj poudaril najprej pomembnost dogodka, hkrati je ustvaril občutek nevarnosti, grozljive napetosti in nazadnje odprl bralcu še pogled v prihodnost, kajti bralec sicer res še ne ve, kaj se bo zgodilo, vendar pa natanko ve, da sme pričakovati samo še nesrečo. Vse to pa je dosegel avtor z intervencijo bliska in groma. Ta dva prirodna pojava sta se torej »vmešala« v natanko določenem trenutku in sta s svojo intervencijo razodela to, kar ljudem očitno ni prišlo do zavesti: usodnost opisanega dogodka in nesrečno prihodnost. Ker pa blisk in grom tukaj odkrivata resnico sedanjosti in prihodnosti, izgubljata značaj naravnega pojava ter se spreminjata v nekakšno silo ali bitje, ki ve o človeku in njegovem bivanju več kot pa človek sam.

Po vsem tem je menda dovolj dokazov za trditev, da je simbolični paralelizem postal ena izmed najbolj značilnih prvin Cankarjevega literarnega oblikovanja in da hkrati s simboličnim nedoločnim zaimkom ter impersonalno rabo glagola predstavlja eno izmed tistih najbolj vidnih lastnosti Cankarjevega dela, ki dajejo temu delu svojevrsten in hkrati izrazito simbolističen značaj in ki postavljajo bralca v tak svet, kjer posamezne osebe nenehoma obkroža še neko drugo, skrivnostno, navadnim očem nevidno življenje.

Prav tako se nam zdi dokazana tudi misel, da pri Cankarjevem simboličnem paralelizmu ne moremo govoriti samo o povzemanju tradicionalnih, predromantičnih ali romantičnih literarnih prvin. Zapisati smemo, da so za vsem tem še druge, moderne, simbolistične pobude, ki jih

⁸ V mislih imam prizor o Maleinini nasilni smrti:

Anne: Quoi? quoi? Attendez! Attendez! Elle est morte. (Ici une fenêtre s'ouvre violemment sous un coup de vent, et un vase posé sur l'appui et contenant une tige de lis tombe bruyamment dans la chambre).

Le roi: Oh! oh! maintenant!... — Qu'y a-t-il maintenant?

Anne: Ce n'est rien, c'est le lis; le lis est tombé.

Le roi: On a ouvert la fenêtre.

Anne: C'est le vent. (Tonnere et éclaires.)

je naš pesnik prejemal od tedanje literature, zlasti od Maeterlincka, in za katerimi se skriva svojevrstna predstava o svetu, človeku in njegovi usodi.

Iz simbolizma in iz temeljnih načel, o katerih smo govorili ob Maeterlincku, Emersonu, Bahru, Platonu itd. pa se je razvilo tudi prepričanje, da je na človeku najpomembnejše predvsem njegovo notranje življenje, oziroma njegova duša, ne pa njegovo telo in njegova družbena narava. Opraviti imamo torej s posebnim subjektivizmom, katerega središče je pojem duše.

Ta pojem nas seveda takoj spomni na različne religiozne, zlasti na krščanske predstave in verovanja. Toda ta pojem je bil hkrati tudi eden izmed središčnih pojmov dekadence literature — in Guy Michaud je prepričljivo dokazal, da je besedica »l'âme« »mot-clé de l'époque décadente«. Natanko isto bi se dalo trditi še za simbolizem in posebej za Maeterlinckovo esejistiko in dramatiko. Vsa njegova knjiga *Le Trésor des humbles* govori samo o duši. V njej opeva izjemne lastnosti duše ter kar naprej ponavlja, da je edino resnično življenje samo življenje duše. Zato je posebej dokazoval, da doživljamo mi vsi še neko bolj vzvišeno življenje in da smo zaradi tega pravzaprav nekakšna nevidna, se pravi čisto duhovna bitja.

Precej pobodno je mislil seveda tudi Emerson, od katerega je Maeterlinck prevzel marsikatero predstavo in marsikatero domnevo. Svoje nazore o duši, njenih lastnostih, njenem pomenu in o zakonih, ki urejajo njeno bivanje, je obširno razložil zlasti v eseju *Oversoul* in tu je med drugim dokazoval, da duša ni samo eden izmed naših organov, pač pa je v resnici le tisto središče, ki oživlja vse naše organe in ki omogoča in usmerja vse njihovo delovanje.

Pojem duše se ni nič manj močno uveljavil tudi v moderni nemški in avstrijski literaturi in publicistiki ter dobil pri tem seveda marsikatero novo značilnost. Ne da bi bilo mogoče upoštevati podrobnosti in individualne razlike, je vendarle treba najprej vsaj bežno opozoriti na Friedricha Nietzscheja, ki je poglavje *Von der grossen Sehnsucht* v svoji knjigi *Also sprach Zarathustra* posvetil ravno duši, saj je vse to poglavje samo nekakšen dialog med avtorjem in njegovo dušo, zaradi česar se večina odstavkov pričenja z nagovorom »O, meine Seele«. Za nas je posebej pomemben Dehmel, čigar pesem *An Mich*, ki je nekakšen motto zbirke *Lebensblätter*, se pričenja takole:

*Klage und juble, Dichter,
wie du willst:
das wirkt Seele ins All,
du bist Gott.*

Zlasti pa je za Dehmlo značilno, da duša pri njem ne ostaja abstrakten pojem, pač pa je večinoma personificirana, kot npr. v naslednjih verzih (*Aber die Liebe*, str. 215):

*Aller Wunder mundersamstes,
länger trug's die Seele nicht.
Ihre grossen Thränen strömten
über dein und mein Gesicht.*

Duša pa ni pri Dehmlo samo nekaj pasivnega, marveč je nekaj izrazito aktivnega, kot npr. v naslednjih stihih (prav tam, str. 230):

*Die Seele will in ihren Abendlanden
Vollendung kosten.*

Takšna personifikacija omogoča, kakor je razvidno iz gornjih dveh primerov, da opeva pesnik svojo dušo kakor nekakšno tretjo osebo, hkrati pa lahko stopi z njo tudi v posebno razmerje, ki je razmerje dialoga. Takšne so npr. naslednje vrstice (prav tam, str. 230):

*So sollst auch Du dich aus der Dämmerung drängen
und dich verklären,
Seele, bis dein starr Gehirn sich lichtet,
wie die Sonne scheint durch Eis,
und dir deine Brunst beschwichtigt
und im Traum selbst deinen Willen weiss.*

Spričo tako oblikovanega pojma duše je seveda povsem naravno, da mu je izraz *duša* postal sinonim za ljubljeno žensko, ki jo ogovarja z »duša«, kot npr. v naslednjih verzih (*Lebensblätter*, str. 53):

*sah dein weisses Kleid zerfliessen,
du Seele... Seele*

Ob Dehmlo bi bilo možno govoriti npr. tudi o O. J. Bierbaumu, vendar pa je dovolj, če posebej opozorimo samo še na Przybyszewskega, ki je že v brošurici *Zur Psychologie des Individuums* razmišljal o duši modernega človeka, hkrati pa zasnoval znano teorijo o »goli duši«, ki jo je na široko razložil v eseju o Oli Hanssonu, literarno pa realiziral zlasti v *Todtenmesse* in v lirski prozi *Vigilien*.

Med dunajskimi literati je treba omeniti najprej Dörmanna, ki je ta pojem nenehoma uporabljal že v svoji prvi zbirki *Neurotica* in mu dal v zbirki *Gelächter* že skoraj vse simbolistične lastnosti, kakor nas o tem prepričuje lirična črtica *Das Mädchen und die Lilien*. Še mnogo bolj značilen je Peter Altenberg. V njegovi knjigi *Wie ich es sehe* je beseda *Seele* ena najpomembnejših besed. Tako izvemo npr. v uvodni črtici *Neun und Elf*, da je Margerita »eine tönende Menschenseele«, o

njej in njeni sestri Rosini pa govori kot o dveh »Kinderseelen« — in črtica se zaključuje z razmišljanjem o »diese zarten Regungen der Seele«. V črtici *P. A. und T. K.* govori o »Kinderseelen und Dichterseelen«, medtem ko je črtica *Ein schweres Herz* napisana samo zato, da je lahko na koncu ugotovil: »Was die Seele betrifft, ist das einzige Prinzip keine Prinzipien zu haben.«⁹ Dejstvo, da je Peter Altenberg toliko govoril ravno o duši in opisoval predvsem duše, je opazila in posebej poudarila tudi tedanja dunajska publicistika, saj je npr. članek *Die moderne Seele*, ki je izšel dne 16. aprila 1898 v tedniku *Die Zeit*, uvrstil Altenberga ob Maeterlincka, Emersona in Nietzscheja, se pravi ob tiste velike duhove, ki po avtorjevem mnenju razodevajo življenje in hrepenenje moderne duše.

Naše razpravljanje seveda ne more mimo Hofmannsthala. V njegovih verzih se beseda *duša* pojavlja še bolj pogosto kot pri Altenbergu. Napisal je celo *Sonett der Seele* ter daljšo pesnitev z naslovom *Psyche*, ki se pričinja z verzom:

...und *Psyche*, meine *Seele*, sah mich an.

Očitno seveda je, da za izoblikovanje predstav in nazorov, ki jih odkrijemo pri Dehmlu, Bierbaumu, Przybyszewskemu, zlasti pa pri Dörmannu, Hofmannstahlu in Altenbergu, ni bila brez pomena Bahrova publicistična dejavnost. Posebej so pomembni njegovi eseji, zbrani v knjigi *Renaissance*, saj je v njih Bahr večkrat spregovoril ravno o tem novem, dekadenci in simbolističnem pojmovanju duše, tako da je že površen bralec iz njih utegnil hitro spoznati, da opredeljuje moderno umetnost predvsem prizadevanje, kako izraziti, upodobiti in oblikovati dušo.

Prvi odmevi teh modernističnih nazorov so se v Cankarjevem delu pojavili že razmeroma zgodaj, in sicer zlasti v črtici *Glad*, ki je bila končana v februarju 1897 in ki ni nič drugega kot himna o edinstveni in večni lepoti duše. Od te črtice dalje postaja »duša« eden izmed najpomembnejših pojmov v Cankarjevem delu. V lirični črtici *Zadnji večer*, ki je nastala približno v istem času kot *Glad*, beremo:

Kadar mislim na Te, tedaj mi je *duša* lahka in svobodna

Vendar ni mogoče, da bi tako citirali od črtice do črtice. Navedemo naj iz te zgodnje Cankarjeve proze samo nekaj najbolj pogosto se ponavljajočih formulacij:

⁹ V slovenščini se citirane Altenbergove besede, podobe in formulacije glasijo takole: *Zpeneča človeška duša*; *Otroški duši*; *Ti nežni vzgibi duše*; *Otroške in pesniške duše*; *Kar zadeva dušo, je edino načelo to, da nimamo nobenih načel*.

Palo mu je na *dušo*. Stopili so mu v *dušo* spomini. Mehka utrujenost je legla na njeno *dušo*. Živelo je na dnu moje *duše* čudovito prepričanje. Neizmerna grenkoba se je polastila moje *duše*. [Preteklost] je objemala najini *duši*. Poglej v svojo *dušo*. *Duša* dremlje pod prahom. Tiho in enakomerno so delovali organi njegove *duše*. Sonce mu je opajalo *dušo*. Ali vso *dušo* mu je osvojilo blazno sladko hrepenenje. In iz teh zvokov se je dvignilo hipoma v moji *duši* krasno polpozabljeno življenje.

In tako bi bilo možno navajati kar naprej. Vsi podobni primeri pa bi dokazovali najprej, kako se je začel spreminjati Cankarjev besedni zaklad, saj je že na prvi pogled očitno, da se v njegovih besedilih beseda *duša* vedno bolj pogosto pojavlja, z njo pa tudi drugi izrazi, ki so s tem pojmom v neposredni zvezi, med njimi zlasti *srce*, za katero se zdi, da je pri Cankarju večinoma sinonim za *dušo*.

Še bolj važno pa je, da se je spremenil celo način njegovega pripovedovanja in njegove črtice so dobile novo obliko zgradbe. Za primer vzemimo daljšo črtico *Tisti lepi večeri*, ki stoji na čelu *Vinjet*. V njej pripoveduje Cankar, da je na Dunaju nenadoma odkril svojo bivšo ljubico Heleno in sklenil, da jo bo obiskal na njenem domu. Ko išče njeno stanovanje, zve, da je že poročena, a kljub temu se oglasi pri njej in ta obisk se konča seveda takole:

In takrat sem jo pritisnil k sebi; njene oči so bile vlažne in njena ustna so se smehljala...

Avtorjeva »naloga« je torej bila, da privede zgodbo kar se da logično do tega vsekakor zelo »šokantnega« zaključnega prizora. Ni si težko predstavljati, kako bi to storil naturalist. Cankar pa je celo zadevo opisal takole:

Polglasno sva govorila nevažne vsakdanje stvari; preteklosti se ni dotaknila ona in nisem se je dotaknil jaz; toda čutila sva obadva, kako je objemala najini *duši* z vedno tesnejšim objemom... Za hip sva umolknila; tisti čas so se zazibale gardine v lahnem vetru; skozi okno je zasijal tenek trak rožnate svetlobe ter vzdrtel v njenih zlatih laseh.

Njene besede so bile tako tihe, pol nezavedne, da je slišala njen glas samo moja *duša*.

»Ah... tisti lepi večeri...«

In takrat sem jo pritisnil k sebi...

Nobenih zunanjih, realističnih detajlov ni v tem opisu. Tiste vsakdanje nežne stvari, ki bi jih naturalist opisal z vso natančnostjo, je Cankar hote in zavestno izpustil iz svojega opisa. Prav tako ni spregovoril ne o telesu in ne o čutnosti, medtem ko bi naturalist seveda posebej analiziral ali pa vsaj kako drugače opozoril, kako sproža spomin na preteklost v obeh partnerjih erotično napetost. Za Cankarja je pomembno samo to, kar se godi v dušah, vse drugo je tako zelo nepomembno, da je hotel uničiti celo realnost in telesnost govora, kajti tiste

Helenine besede, ki so povzročile zaključni objem in poljub, sploh niso več resnični glasovi, marveč samo še nezavedna in skoraj popolnoma eterična emanacija duše, kakršne uho sploh ne more zaznati — zasluti in zasliši jo lahko samo še duša.

Zaradi takšne splošne usmerjenosti pripovedi je Cankar vanjo lahko vključil še simbolični paralelizem. V trenutku namreč, ko se je začela preteklost vedno bolj polasčati obeh duš, so se v lahnem vetru zganile gardine, kar pomeni, da je preteklost dokončno vstopila in ju dokončno vklenila v svoj čar. Takoj nato pa je zasijal še tenek trak rožnate svetlobe, ki na eni strani ponazarja prebuditel njunih duš, na drugi strani pa nekako »sprovcira« Heleno, da izreče tiste usodne besede o nekdanjih lepih večerih. Tako so torej tudi otipljivi predmeti in pojavi izgubili svojo realno vsebino, podrejeni so dogajanju v dušah in hkrati so samo čutno dojemljiva oblika nekega nerealnega, neotipljivega, tako rekoč spiritualnega dejstva, ki se mu pravi preteklost. Črtica *Tisti lepi večeri* je tedaj zelo jasen dokaz ne le za to, kako pomembno mesto je pojem duše dobil v Cankarjevem delu, marveč razkriva pozornemu očesu tudi nekatere bistvene premike, ki so se zaradi teorije o duši izvršili v ustroju Cankarjevega pripovedništva.

Kakor navedeni primeri, tako so za nas pomembne tudi nekatere Cankarjeve čisto načelne izjave, ki jih je napisal v *Epilogu k Vinjetam*. Znano je, da pripoveduje ta epilog med drugim, kako se je nenadoma vse spremenilo v pesnikovem ateljeju. Bistvo te spremembe pa je takole popisano: »Moji modeli so oživeli. Iz teh motnih oči je zasijala duša — sončna luč izza megle.«

Tista nadvse pomembna in daljnosežna sprememba, ki se je izvršila v Cankarjevem ateljeju in ki jo je hotel pesnik ravno v *Epilogu* kar se da natanko popisati in opredeliti, se je potemtakem izvršila v trenutku, ko je v njegovih modelih zasijala — duša. Ta misel in navedene besede nam dajejo zdaj vso pravico za trditev, da se pojem duše v Cankarjevem delu, mišljenju in čustvovanju ni začel uveljavljati čisto spontano, kar sam od sebe in po logiki inercije, pa tudi ne kot mehanična posledica tujih vzorov oziroma literarnih zgledov. Očitno je, da je vse, kar smo doslej povedali o pesnikovem pojmovanju duše, hkrati tudi posledica določenega načelnega stališča, oziroma pesnikove odločitve za dovolj natančno izražene splošne nazore. V nasprotju z naturalizmom, ki je uvedel v literaturo fiziološke in miljejske determinante, se je Cankar postavil na drugo stran, odkril je dušo in sprejel misel, da je izvor in prostor resničnega človekovega bivanja samo v njegovi duši. »Duša« je tedaj ena izmed najpomembnejših in najvidnejših prvin, ki pričajo o pesnikovi prekinitvi z naturalizmom ter o njegovem pristajanju na nova.

naturalistična načela in ki nam plastično ponazarjajo učinek modernih idejno literarnih tokov na pesnika *Erotike*.

Pojem duše, ki mu je tedanja evropska literatura podelila tako izreden pomen, pa ni učinkoval samo na Cankarja, marveč v enaki meri tudi na Otona Župančiča. Res je sicer, da je Župančič že leta 1895 ali 1896 v pesmi *Milostno nebo ti bodi* zapisal tudi naslednje tri verze:

*V morju tog se je topila
duša moja, njega klela,
ali zate je molila.*

Vendar so takšni primeri v Župančičevi preddunajski poeziji zelo redki, zlasti pa nikjer ne prestopajo okvirov tradicionalnih pojmovanj. Nekaj podobnega bi bilo mogoče trditi tudi za cikel *Gizela*, ki je nastajal že na Dunaju, in sicer v zimi 1896/1897, in kjer beremo tudi naslednje vrstice: *Temna duša je moja . . . Taka je devica / dušica tvoja . . . To devica draga / duša je moja.*

Za odmeve resnično novih, modernih pojmovanj pa je postala Župančičeva poezija dostopna šele v zimi 1897/1898, o čemer priča predvsem cikel *Zimski žarki*, v katerem beremo npr. tudi naslednja dva verza:

*Divje polje duša moja
sili k tebi . . . daleč daleč.*

Šele po tem času stopi v pesnikovem besednem zakladu duša v ospredje. O pomenu, ki ga je dobil ta pojem v Župančičevi poeziji, pa ne priča samo pesem *Ti skrivnostni moj cvet* z motivom neštetihih zakladov, ki so »zacveli« v pesnikovi duši, pač pa tudi *Himna*, ki je himna duši in ki se pričinja takole:

*Jaz se divim tvoji krasoti,
ti čista, ti sveta!
V kristalno skledico stremem tvoje solze
in pijem tvoje solze,
ti čista, ti sveta!*

Pesem je nastala morda ob koncu pomladi leta 1898 in ima isti pomen kot tista himna, ki jo je Cankar napisal svoji duši že leto dni prej v črtici *Glad*. Vendar pa se Župančičeva podoba duše precej razlikuje od Cankarjevih pojmovanj in je bližja zlasti Dehmlovim predstavam. To pa zaradi tega, ker je pesnik Čaše *opojnosti* vnesel vanjo več aktivnosti, več prvin volje in ji dal precej individualističnih poudarkov. O tem govorijo že citirani verzi:

*Divje polje duša moja,
sili k tebi — daleč daleč.*

Prav takšni so tudi naslednji stih iz pesmi *O ljubica, kedar spusti večer*:

*V veseljnost odpotuje moja duša
in melodije zvezd nebeških sluša
in trga rajski sad in ga okuša
in ko se vrne, sladek nepokoj
prinese meni, tebi v dar s seboj...*

Takšne in podobne prvine aktivnosti in zavestnega hotenja se slednjič stopnjujejo v nekakšno ukazovalnost, kot npr. v verzih:

*Ti gzdava devojka Julijana!
Nocoj, nocoj me poslušaj,
nocoj govori moja duša
s teboj.*

Takih verzov Cankar ne bi mogel nikdar napisati. Vendar pa nam ne gre zdaj za to, da bi opredelili v podrobnosti razlike, ki ločijo Župančičevo in Cankarjevo pojmovanje. Naš namen je bil le, da z nekaj kratkimi opozorili pokažemo, kako je modernistični pojem duše po svoje opredelil tudi poezijo Otona Župančiča. Verjetno je, da smemo nekaj podobnega trditi tudi za tisti pojem duše, ki ga odkrijemo v Kettejevih sonetnih ciklih, npr. v ciklu *Tihe noči*, kjer beremo med drugim tudi naslednja dva verza:

*Kaj more biti bolj resničnega,
kot naše duše glasni zdihi so?*

Tudi v Murnovih verzih se beseda duša zelo pogosto pojavlja, kakor pričajo naslednje formulacije:

Oči zatisnem na večer / in v meni se odpre vsa duša. Tako v duši lep trenutek zbeži. Prihajajo, žalujejo vse misli v duši tej. Molk je to v vsem božjem nebesnem prostranstvu, / skoro duša v njem se izgubi. Iz duše nenadoma / v noč misel odbegla je, trenutij bleščečih plod.

Primeri, ki smo jih navedli iz Kettejevih in Murnovih verzov, seveda niso identični ne s Cankarjevim ne z Župančičevim pojmovanjem. Kljub temu pa ni mogoče zanikati preprostega dejstva, da je pojem duše, ki ga je uveljavila dekadenci in simbolistična literatura ob koncu prejšnjega stoletja, učinkoval na vso našo moderno in po svoje opredelil tudi njeno oblikovanje.

Zdaj pa si moramo Cankarjev pojem duše podrobneje ogledati, da bi ugotovili, kakšna je njegova prava vsebina; to pa konkretno pomeni, da je treba dognati, ali je Cankarjevo pojmovanje bližje dekadenci ali pa je bolj podobno Maeterlinckovim in Emersonovim naziranjem.

Dekadenčna predstava o duši je izrazito individualistična in celo senzualistična. Že Verlaine je rekel, da je duša sestavljena iz samih nians in neoprijemljivih občutkov. Kdor pa hoče dojeti to posebno »snov«, mora biti rafiniran, biti mora mojster občutkov in čutnosti. Zato je dekadenci pesnik opeval predvsem to, kar sodi v območje čutov in čutnosti. Spričo tega moramo dati prav Michaudu, ki trdi, da je duša v dekadenci poeziji predvsem pojem za podzavest, za svet instinktov, nejasnih sanjarij in nedoločenih pobud. Naravno je tedaj, da je npr. Verlaine v pesmi *Per amica silentia* opeval ljubezensko koprnenje dveh lezbijk, se pravi pervertirano, homoerotično nagnjenje, kot »žlahtno željo« dveh »vzvišenih duš«.

Podobna pojmovanja so se utrdila tudi v nemški in avstrijski literaturi. Hermann Bahr je v celi vrsti člankov poudarjal, da je moderna literatura predvsem literatura živcev in čutov; v svojem programatičnem eseu iz leta 1889 pa je kot svoje najpomembnejše geslo napisal tole: »Da, zaupati se hočemo čutom.« Še bolj značilna je teorija o »goli duši«, ki si jo je izmislil Przybyszewski. »Gola duša« je zanj takšna duša, ki se je dokončno osvobodila vseh »ponižujočih« vezi razuma in je tako samo še sklop najpomembnejših podzavestnih, nagonskih prvin.

Popolnoma drugačno je simbolistično pojmovanje. To novo naziranje je prvi izdelal Mallarmé, ki je npr. o individualnem jazu govoril tako, kot da je to posebna pojavnost oblika vesoljnega duha. Vendar pa se nam ni treba posebej ukvarjati z Mallarméjem, ki smo ga omenili le zato, ker je iz njegovih predstav razvidna splošna smer tudi vseh tistih drugih simbolističnih koncepcij, ki opredeljujejo dušo in individualnega duha. Pač pa je za nas izredno pomemben Maeterlinck. O njegovi knjigi *Le Trésor des humbles* smo že povedali, da je vsa posvečena ravno duši in da je vzbudila velik odmev predvsem na Dunaju, pri Bahru, Hofmannsthalu in Altenbergu.

Duša, ki jo opeva Maeterlinck, ni nikakršna konkretna in individualna psiha, pač pa je to posebna mistična »snov«, opremljena z ne navadnimi, vzvišenimi lastnostmi in v vseh ljudeh vedno sama sebi enaka. Ta duša je iz drugega sveta in je po svoji naravi božansko bitje, kar pomeni, da so ljudje rojeni iz bogov, oziroma so v resnici samo bogovi, ki se še ne poznajo. Zato Maeterlinck redno uporablja izraz *l'âme divine* — božanska duša. Njegov pojem je popolna negacija strasti in volje, pa tudi vsega racionalnega, in je zato nekaj povsem drugega kot pa duša, o kateri je pel Verlaine in kakršno je opisoval in analiziral Przybyszewski.

Ob Maeterlincku moramo govoriti tudi o Emersonu, čeprav pri njem zaman iščemo tisto mističnost, ki je tako zelo značilna za belgijskega

dramatika in esejista. Maeterlinck se je sicer marsikje oprl ravno na Emersona, vendarle so Emersonove izjave dosti bolj jasne in pojmi, ki jih uporablja, mnogo bolj natanko opredeljeni.

Tudi Emersonov pojem duše nima na sebi pravzaprav ničesar individualističnega več. Individualna duša je po njegovem prepričanju samo del svetovne duše in je tisti človekov organ, preko katerega se uresničuje skrivnostni, neizgovorljivi stik z bogom, saj pravi: »*Unausprechlich ist die Vereinigung Gottes und des Menschen in jedem Akte der Seele.*«

Posledice, ki izvirajo iz teh splošnih opredelitev, so tako rekoč na dlani. Ker je duša le del »vesoljne« ali »svetovne« duše, ker je le »del« neke prvotne mistične substance in je v neposrednem stiku z bogom, zato je samo po sebi očitno, da ima iste lastnosti kakor tudi tista vesoljna »snov«, katere del je — ne glede na to, ali je ta vesoljna »snov« bog, svetovna duša ali pa nekaj neopredeljivega in mističnega. Ker pa vladajo v tistih »pokrajinah«, od koder je prišla duša, le čista lepota, resnica in dobrot, je razumljivo, da je tudi naša duša prebivališče lepote, resnice in dobrote. O tem je Maeterlinck obširno govoril npr. v esejih *La morale mystique*, *La bonté invisible* in *La beauté interieure*.

Nazori in vizije, razložene v omenjenih treh esejih, imajo mnogo skupnega z Emersonovimi idejami. Še več, v svojem bistvu se z njimi skoraj povsem ujemajo, saj pravi Emerson o duši med drugim tudi tole:

Sie ist nicht weise, aber sie schaut hindurch durch alle Dinge. Sie gilt nicht für religiös, aber sie ist unschuldig. Sie nennt das Licht ihr Eigen und fühlt, dass das Gras wächst und der Stein fällt nach einem Gesetze, das ihrer Natur untergeordnet und von ihr abhängig ist. Siehe, sagt sie, ich bin hineingeboren in den grossen, allumfassenden Geist... Ich bin irgendwie empfänglich für die grosse Seele.¹⁰

Ni se nam treba spuščati v podrobnosti — in vendar smemo trditi, da je tisti pojem duše, kakršen se je izoblikoval v Emersonovih esejih in v evropski simbolistični literaturi, izrazito impersonalen in spiritualističen. Zaradi te svoje impersonalnosti in spiritualnosti pa se tako zelo razlikuje od dekadencijskih predstav in tistih dekadencijskih značilnosti, na katere opozarjajo že prej navedeni primeri iz Verlaina in Przybyszewskega.

Zdaj ko vsaj v glavnih obrisih poznamo razliko, ki loči dekadencijsko dušo od simbolistične podobe individualnega duha, se moramo vrniti

¹⁰ Ni modra, toda njen pogled prodira skozi vse stvari. Ne velja za verno, pač pa je nedolžna. Svetlobo ima za svojo last in čuti, da ureja rast trave in padeč kamna zakon, ki je podrejen njeni naravi in ki je od nje odvisen. Glej, pravi, po svojem rojstvu sem postavljena v območje velikega, vseobsegajočega duha... Na neki način sem sprejemljiva za veliko dušo.

k Cankarju, da bi dohnali vsebino in obseg, ki ju je ta pojem dobil v njegovem delu.

Razpravljali smo že o tisti pesnikovi izjavi iz epiloga k *Vinjetam*, ki pripoveduje, da so njegovi modeli oživali, brž ko se je v njih prebudila duša. Cankarja pa ta splošna izjava ni zadovoljila in je zato nekoliko podrobneje opisal tudi posledice, ki so nastale zaradi prebujene duše. Takole pravi:

Moji modeli so oživali. Iz teh motnih oči je zasijala duša — sončna luč izza megle... Znale osebe in vsakdanje zgodbe so se spajale v dovršeno harmonijo; sedanost je stala pred mano v jasnem soglasju z davno minolimi časi in krasno preteklostjo, o kakršni je sanjalo moje srce v svojih najlepših urah: stal je pred mano ves kratki trenutek od Adama do Antikrista...

Videl sem ta kratki trenutek v pogledu umirajočih oči — v smehljanju ljubečih ust — čul sem ga iz vzdihla izmučenih prs.

To ni bil več samo kos blatnega življenja, to ni bila samo pest mastne ilovice, pobrane na najbližji njivi...

Potrebno je, da si te besede pobliže ogledamo. Cankar nam tu pripoveduje najprej, da se je v njegovih modelih prebudila duša. V tem trenutku pa so se »znane osebe« in »vsakdanje zgodbe« začele spajati v dovršeno harmonijo, kar po vsem videzu pomeni, da je izginila naključnost dogajanja, da so vsakdanji dogodki dobili neki višji smisel, različni pojavi so se vključili v neko višjo sfero in tako je vse, kar se resnično dogaja in kar je na prvi pogled in samo zase samo nekaj slučajnega, dobilo neki višji skupni pomen in postalo smiselni del nekega enotnega gibanja.

Zdaj torej pred Cankarjem ni stala več le nepregledna množica povsem slučajnih pojavov, marveč neka smiselna enota, smisla polno in enotno splošno gibanje. Ta smiselna enotnost, z njo pa tudi višja skladnost in globlji smisel pa so se pojavili šele, ko so modeli oživali, tj. ko se je v njih prebudila duša. Dokler še ni bilo duše, so stale »znane osebe« in »vsakdanje zgodbe« mirno, neprizadeto in po volji slučajja druga ob drugi, bile so samo pest mastne ilovice, pobrane na najbližji, se pravi poljubni njivi. Šele prebuditve duše je ustvarila možnost komunikacije, osmiselitve in sožitja v dovršeni harmoniji, šele z načelom duše sta bila ukinjena naključje in mehanična jukstapozicija.

Že iz teh sklepanj, ki smo jih logično izvedli iz Cankarjevih besed, je sam po sebi razviden tudi značaj njegove predstave o duši. To očitno ni več strogo individualna psiha in za njo se ne skriva določen individualno psihološki koncept, saj bi sicer ta duša vendar ne mogla biti podlaga in izvor vesoljne harmonije in splošnega smisla. Cankarjevo uaziranje je potemtakem odločno zapustilo ne le območje naturalizma, marveč tudi svet dekadencijskih predstav in se je močno približalo simbolizmu, zlasti pa še spiritualističnemu univerzalizmu.

O tem se prepričamo, brž ko nekoliko bolj natanko prisluhnemo nekaterim Emersonovim teorijam, ki jih je naš pesnik utegnil spoznati v tistih njegovih delih, za katera lahko trdimo, da jih je imel zanesljivo v rokah. V znanem esej o vesoljni duši je Emerson posebej poudaril tudi tole:

Wir leben in Aufeinanderfolge, in Spaltung, in Teilchen, Indessen im Innern der Menschen ist die Seele des Ganzen; das weise Schweigen; die gemeinsame Schönheit, zu der jeder Teil und jedes Teilchen in gleicher Weise in Beziehung steht; das ewig Eine.

V istem esej je zapisal tudi tole:

Wir sehen die Welt stückweise, Sonne, Mond, Tiere, Bäume, aber das Ganze, dessen glänzende Teile jene sind, ist die Seele... Die Seele umfasst alle Dinge.

Pred nami je zdaj nekaj takih stavkov, v katerih je prišla Emersonova misel kar najbolj jasno in kar najbolj neposredno do izraza — in gotovo je, da smemo osrednji smisel vseh teh stavkov povzeti nekako takole: živimo v naključnem zaporedju posameznih, med seboj izoliranih delov, vidimo samo sonce, luno, živali in drevesa, svet doživljamo torej po posameznih kosih, pred nami stojijo, kakor bi rekel Cankar, samo posamezne »znane osebe« in posamezne »vsakdanje zgodbe«, kupčki ilovice, pobrani na poljubni njivi. Enotnost vseh teh naključnih pojavov pa je, tako nas hoče prepričati Emerson, v človekovi notranjosti, v njegovi duši, kajti duša zaobsega vse stvari, je celota vsega, je večno eno. Duša je torej združujoče, univerzalno načelo, ki ukinja naključnost in mehanično zaporedje, zanika raztrganost našega vsakdanjega bivanja in neurejenost vsakdanje skušnje in čutnega dožemanja ter staplja vse stvari in pojave v skladno enoto.

Če zdaj primerjamo misli, ki smo jih izluščili iz Cankarjevega *Epiloga*, z mislimi, ki jih je izpovedoval Emerson, moramo priznati, da v tako interpretirani splošni usmerjenosti obeh avtorjev ni velikih razlik, oziroma: gotovo je, da se je Cankar pri pisanju svojega epiloga navdihoval tudi ob tisti miselnosti, ki jo je razglašal ravno ameriški pastor.

Vse pa kaže, da moremo ob Cankarjevem *Epilogu* opozoriti še na nekatere druge Emersonove misli, ki podrobneje opredeljujejo pojem duše. Ko namreč prebiramo citirani odlomek iz epiloga, se vedno znova ustavimo tudi ob tisti izjavi, ki bi jo lahko povedali tudi takole: ko so modeli oživali, ko se je torej v njih prebudila duša, je v tej duši zagledal Cankar nenadoma tudi ves kratki trenutek od Adama do Antikrista. Kaj je hotel Cankar s tem reči, in kako je nastala ta nenavadna predstava, v kateri so vsa preteklost, sedanost in prihodnost stisnjene v en sam kratek trenutek?

Cankarjeva vizija je verjetno samo dosledna aplikacija teorije, češ da je duša večno eno, le da je tukaj ta teorija razširjena na zgodovino človeštva, kar pomeni, da načelo duše ne ukinja samo naključnost našega vsakdanjega bivanja, marveč tudi naključnost zgodovinskega procesa. Ta misel se povsem ujema tudi z naslednjimi Emersonovimi besedami:

Die Seele umfasst alle Dinge, Sie spottet, wie schon gesagt, aller Erfahrung. In gleicher Weise hebt sie Zeit und Raum auf ... Der Geist spielt mit der Zeit —

*Kann Ewigkeit in eine Stunde zusammendrängen
und eine Stunde zur Ewigkeit ausdehnen.*

Duša torej zavrača našo vsakdanjo skušnjo, podira čas in prostor ter lahko vso večnost stisne v eno samo uro — in če je to res, zakaj bi potem ne bilo mogoče, da bi tudi vso človeško zgodovino stisnila v en sam kratek trenutek, ki »traja« od Adama do Antikrista?

S tem pa smo se dotaknili že Emersonovega pojmovanja zgodovine, oziroma njegove zgodovine filozofije. Ta sklop Emersonovih nazorov je Cankar lahko spoznal že iz posameznih esejev, zbranih v »Reclamki«, še več pa mu je utegnil povedati uvod, ki ga je temu izboru napisal Oskar Dähnert. Pisec uvoda se sklicuje zlasti na Emersonov esej *History*, katerega osrednja trditev je, češ da je historiografija samo poročilo o delovanju vesoljnega duha. Ta duh pa, tako nadaljuje Emerson, ki ga citira Dähnert, živi in je prisoten v vseh ljudeh. Zaradi tega lahko vsakdo misli, čuti in doživi to, kar so mislili, čutili in doživljali vsi ljudje pred njim. To pa seveda ne pomeni nič drugega kot to, da se zgodovina nenehoma in v neskončnost ponavlja, in sicer v vsakem človeku. Človek je, tako pravi Emerson, »cela enciklopedija dejstev«, in ilustrira to svojo misel z naslednjim razmišljanjem: »Egipt, Grčija, Rim, Galija, Anglija, Amerika so skrite že v prvem človeku. Menjajoča se obdobja, vojni pohodi, kraljestva, cesarstva, republike in demokracije so samo aplikacija njegovega mnogostranskega duha v mnogostranskem svetu.«

V posameznem človeku je potemtakem vedno vsa zgodovina in zgodovina ni nič drugega kot to, kar je posamezni človek. Iz tega je Emerson slednjič prišel do sklepa, da moramo študirati zgodovino na aktivni način, kar pomeni: pravi zgodovinski tekst je v resnici le naše lastno življenje, knjige o preteklosti, pretekli dogodki in osebe pa so samo komentarji k temu edino resničnemu zgodovinskemu besedilu, k našemu življenju.

Smisel vseh teh in drugih podobnih misli, ki jih nismo posebej omenjali in ki jih je Cankar utegnil najti že v Dähnertovem uvodu, je očiten

na prvi pogled. Zgodovina je »dogajanje« vesoljnega duha, ker pa je tudi posameznik le del vesoljnega duha, je zgodovina tudi dogajanje posameznika. Zato je posameznik identičen z vso zgodovino človeštva, kajti ta zgodovina ni nič drugega kot življenje posameznika in življenje posameznika je tedaj le ponovitev tega, kar je že bilo. Iz tega pa seveda sledi, da odkrivam v preteklosti le samega sebe, kar pomeni, da je preteklost le naš lastni portret, je ogledalo, v katerem najdemo vedno le samega sebe.

Seveda ne more biti naš namen, da bi podrobno opredelili Emersonovo filozofijo zgodovine, pokazali njen notranji ustroj ter aplikacijo teh nazorov na posamezne historične aspekte in procese.¹¹ Nam gre tu zlasti za dve bistveni misli: najprej za teorijo, ki pravi, da individualni duh nenehoma doživlja in komunicira z vso zgodovino. Še bolj važna je misel, da se v vsakem posamezniku preteklost ponavlja in da torej preteklost ni nič drugega kot ogledalo nas samih. Ti dve Emersonovi hipotezi poudarjamo prvič zaradi tega, ker po svoje prispevata k razumevanju tistih stavkov iz Cankarjevega *Epiloga*, ki zagotavljajo, da je pesnik nenadoma zagledal pred seboj ves kratki trenutek od Adama do Antikrista in da so se preteklost, sedanost in prihodnost strnile v dovršeno harmonijo. Še posebej pa smo se zaustavili ob teh dveh mislih zato, ker se nanju spomnimo tudi ob naslednjem odlomku iz romana *Milan in Milena*:

Zgodovina mu je bila velikansko ogledalo. Našel in videl se je povsod... Obsenčilo ga je bilo kakor silno razodetje — občutil je s tesnobnim strahom ali hkrati z neizrekljivo, čeznaravno, vse globočine prešinjajočo radostjo, da se je bila prelivala živa njegova duša iz večnosti v večnost, iz legijonov v legijone, da je živela v dihu vsakega bitja ter bo živela dalje v loku brez konca... Brez začetka in konca, brez mej! Vse sladkosti in vsi grehi sveta so moje sladkosti in moji grehi!

Med tem odlomkom in izjavami v *Epilogu* je seveda kar precejšnja razlika, a prav tako je tudi nedvomno, da je v obeh primerih spregovorila ista splošna miselnost, ki izhaja iz identitete individualnega in splošnega duha, kar vodi po eni strani do podobe o trenutku, v katerem se nenadoma strne prav vsa zgodovina človeštva, po drugi strani pa še do trditve, da je preteklost ogledalo posameznika. Ravno ta splošna miselnost s svojimi posledicami pa nas hkrati opozarja predvsem na Emersona in njegovo zgodovino filozofije. Res je sicer, da med Cankarjeve besede in Emersonove špekulacije ni mogoče postaviti apodiktičnega

¹¹ Podrobnejšo analizo Emersonovih nazorov glej pri Régis Michaud, *L'Esthétique d'Emerson*, Paris 1927.

enačaja. Cankar je svoje misli povedal mnogo bolj implicitno, zavil jih je v simbole, dal jim je — zlasti v romanu — močne čustvene poudarke in se ni prav nič trudil, da bi jih podrobneje razložil ali pa stvarneje utemeljil. Kljub temu pa je izvor vse te njegove metaforike dovolj jasn in prav nič nam ni treba oklevati, ko trdimo, da si lahko citirani odlomek iz romana razložimo do kraja le, če upoštevamo tudi ideje, ki smo jih odkrili ravno pri Emersonu. To pa hkrati dokazuje, da je tista načelna usmeritev, ki se je izrazila že leta 1899 v *Epilogu* k prvi novelistični zbirki, ostala še dolgo časa prisotna v Cankarjevem delu, saj je roman *Milan in Milena* nastajal v letu 1912.

Ta splošna načelna usmeritev, opirajoča se na misel o identiteti individualnega in vesoljnega duha, pa nima za posledico le tega, kar smo doslej opisali. Iz nje se poraja še naslednje sklepanje: če je namreč res vse v človekovi notranjosti, če je v tej notranjosti večno eno, odkoder potem izhaja na eni strani ukinitve naključnosti, na drugi strani pa soskladje sedanjosti, preteklosti in prihodnosti, tedaj je v resnici vse, kar je, pravzaprav le kreacija človeka, je samo projekcija človekove notranjosti navzven. In res se Emerson ni mogel izogniti takšnim sklepom, saj je vendar kakor na dlani, da je moral misel, ki pravi, da srečuje človek v zgodovini le samega sebe, nujno podaljšati še v trditev, da tudi v zunanjem svetu človek ne odkriva ničesar drugega kot samega sebe. In res ga je logika stvari gnala, da je moral individualnemu duhu dosledno priznati prav vse lastnosti vesoljnega duha in s tem tako rekoč tudi status pravega demiurga. Posebej je zapisal, da so izviri narave skriti v človekovem duhu, in rekel, da je narava samo utelešenje človekove misli: »*Die Natur ist Fleischwerden eines Gedankens und verwandelt sich wieder in einen Gedanken wie Eis Wasser und Gas wird.*« Narava je po njegovem samo vklenjeni človek: »*der Mensch in der Gebundenheit, der Mensch im Krystall und in der Pflanze.*« Če pa je res tako, potem je seveda naravno, da človek v svetu, ki ga obdaja, ne more odkriti ničesar, kar ne bi bilo že v njem samem, kajti v človeku je vse, in to, kar je izven njega, je v resnici le njegova lastna kreacija, je le projekcija samega sebe v zunanji svet. »Ali lahko sploh kaj drugega vidimo in si prilastimo kot le to, kar smo mi sami,« se Emerson retorično sprašuje in ima hkrati pripravljen tudi odgovor: »Vedno sem obdan od samega sebe.«

Po vsem tem je Emerson slednjič moral trditi še, da bivajo vse stvari v človeku in da so zato prepojene z lastnostmi njegove lastne duše, kar seveda pomeni, da človek napolnjuje naravo le s svojimi lastnimi lastnostmi. Iz tega pa sledi, da človek oživlja vse, kar lahko doseže, in zato

vidi in opaža le to, kar sam oživlja. Svet je potemtakem sam na sebi prazen in vse, kar je na njem lepega, prihaja vanj iz razsvetljujoče človekove duše, kajti lepota in vzvišenost, ki se pojavljata pred nami, ne bivata v naravi, pač pa v človeku.¹²

Domnevati smemo, da so na Cankarja in njegovo delo učinkovale tudi nekatere od pravkar opisanih ali pa samo omenjenih koncepcij. Predvsem imam v mislih tisti sklop Emersonovih trditev, ki skušajo bralca prepričati in iz katerih je možno sklepati, da človek nenehoma projicira samega sebe v zunanji svet, da najde torej v zunanjem svetu le samega sebe, da je zunanji svet tak, kakršen je človek sam. To pomeni najprej, da človekovo duhovno življenje, da njegova podoba sveta v resnici ni več odvisna od njegove čutne percepcije, marveč ravno nasprotno: njegova čutna percepcija je odvisna od njegove podobe sveta. Vso to razmeroma obsežno koncepcijo je Emerson slednjič strnil v učinkovit aforizem, ki pravi, »*dass die Seele des Menschen kein Organ ist, sondern alle seine Organe belebt*«. Človekova duša ni nikakršen organ, pač pa vse organe oživlja, kar pomeni, da so naši organi samo funkcija naše duše, oziroma, da so oko, uho itd. odvisni od duše in v nekem smislu njeni organi.

To pa je eden izmed tistih nazorov, ki so bili ob koncu stoletja v Evropi nenavadno popularni in privlačni. Tako je npr. Maeterlinck pisal, da so naši organi mistični »sodelavci« nekega višjega bitja — duše: »*tous nos organes sont les complices mystique d'un être supérieur*«. Natančno isto misel je ponavljal tudi Altenberg, ko je v črtici *Der Griechen* govoril, da je oko samo ljubezenski organ umetnikove duše — »*Liebesorgan der Künstlerseele*«. Ivan Cankar pa je v *Epilogu* pribil: »Moje oči niso mrtev aparat, moje oči so pokoren organ moje duše — moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva.«

S tem smo citirali eno izmed tistih Cankarjevih izjav, ki jo je naša literarna zgodovina že velikokrat navajala, saj vidi v njej tako rekoč središče novega pesnikovega literarnega in idejnega programa. Zdi se nam prav, da smo jo v našem prikazu omenili šele po Emersonu, Maeterlincku in Altenbergu, ker smo hoteli s tem opozoriti predvsem na njen izvor in tako povedati, v kakšni meri je Cankarjeva preusmeritev vezana na splošne simbolistične pobude: očitno namreč je, da vodi od Emersonove misli, češ da živijo človekovi organi samo po volji njegove duše, ravna pot ne le do Maeterlincka in Altenberga, marveč tudi do Cankarja.

¹² Nicht in der Natur sondern im Menschen liegt all die Schönheit und Erhabenheit, welche sich vor uns auftut. Die Welt ist sehr leer und verdankt alles, was an ihr prächtig ist, dem verklärenden und verschönernden Menschengeiste.

Če pa je možno, da citirano Cankarjevo izjavo navežemo tako na širši miselni sklop, ki smo ga skušali ponazoriti z opisom nekaterih Emersonovih, Maeterlinckovih in Altenbergovih misli, potem je očitno, da smemo v luči tega širšega kompleksa opazovati še nekatere druge dele *Epiloga k Vinjetam*. Kakor vemo, nam Cankar pripoveduje, da se je tista velika sprememba v njegovem ateljeju izvršila šele v trenutku, ko se je v modelih prebudila duša. Pri tem pa se zastavlja vprašanje: čigava je pravzaprav ta duša? Ali je to duša teh modelov samih? Ne! Duša, ki ima že opisano oživljajočo, urejajočo in prebujajočo moč, je v resnici pesnikova duša, kajti Cankar pravi takole: »Moji modeli so oživeli ... Dahnil sem vanje svoje misli ... svoje sanje ... svoje življenje.« Modeli so torej oživeli, ko je pesnik dahnil vanje svojo dušo. Z drugimi besedami: znane osebe in vsakdanje zgodbe so prenehale biti le pest blatne ilovice z najbližje njive in so postale smiselni del nekega splošnega dogajanja šele, ko je pesnik dahnil vanje svojo dušo, ko je vanje projiciral svoj lastni notranji svet, ko je v svojih modelih odkril samega sebe — ravno tako, kakor je to počel tudi Milan s preteklostjo in zgodovinskimi osebami.

Potemtakem se zdi, da je treba tudi tisti del *Epiloga*, ki govori o prebuditvi modelov, obravnavati v zvezi s splošno hipotezo o identiteti individualnega in vesoljnega duha in s teorijo o projiciranju samega sebe v zunanji svet. Če pa je to res, potem moramo navsezadnje priti do natanko istih sklepov, do katerih nas je že pripeljalo Emersonovo pojmovanje zgodovine: kakor je za tistega, ki hoče spoznati zgodovinsko preteklost, edino zanesljivo besedilo le njegovo lastno življenje, tako je za tistega, ki hoče kot pesnik odkrivati resnico, oziroma oblikovati svojo sodobnost, edini pravi »model« spet samo njegovo lastno življenje, njegova duša.

Tudi Cankar se ni mogel izogniti tej logiki, tako nas vsaj prepričuje njegova črtica *Original*, ki je izšla prvič šele v *Vinjetah*. To je avtobiografsko delo in je napisano v prvi osebi. Cankar pripoveduje o samem sebi, kako se sprehaja po mestu in kakor pravi naturalist pozorno opazuje ljudi okrog sebe, da bi si našel primeren »model«. Iz zunanosti in vedenja posameznikov sklepa na njihove usode in si konstruira najrazličnejše zgodbe. Pri tem ravna tako, kakor da bi hotel ubogati Ketteja, ki mu je v pismu z dne 1. januarja 1898, zavračajoč Cankarjeve nazore o moderni literaturi, svetoval med drugim takole:

Kar se tvojega mnenja tiče, da pesnik bodi subjektiven, kakor si se nekoč izrazil, moram reči, da mu ne morem pritegniti docela. Mislim namreč, da se je mogoče človeku tudi v tuje stanje, tuje čustvovanje, tuje mišljenje prestaviti, da iz tega sočustvovanja dobiš celo vrsto novih misli, čustev, ki jih zaradi subjektivnosti nikakor nočem zavreči.

Ko torej Cankar tako blodi med tujimi ljudmi in se »prestavlja« v »tuje stanje, tuje čustvovanje, tuje mišljenje«, pa zapazi nenadoma prav posebno zanimiv »eksemplar«. Začne ga zasledovati, da bi si ga lahko kar se da natanko ogledal, se zares temeljito »prestavil« v njegovo »stanje« in ga potem tudi opisal. A kar naenkrat se izkaže, da ta zanimivi eksemplar, ki naj bi zaradi svoje posebne zanimivosti in privlačnosti postal pesnikov model in »original« enega izmed njegovih bodočih del, ni v resnici nihče drug kot on sam — Ivan Cankar.

Črtica je v nekem smislu avtoskopija, kakršno je Cankar utegnil najti pri Maupassantu pa tudi v nekaterih, zlasti satiričnih prispevkih v »Jugend« in »Simplicissimu«. Kljub temu pa je v njej zaobsežena tudi povsem jasna teza, ki pravi: edini model, ki ga pesnik upodablja, je vedno le on sam. Naj se še tako trudi, naj še tako prizadevno teka za zanimivimi »eksemplari« — na koncu bo našel zmeraj le samega sebe.

Original je po vsem tem nekakšna literarna ponazoritev tistih delov *Epiloga*, ki se začenjajo s teorijo, češ da so oči le organ pesnikove duše, in ki se zaključujejo s poročilom, da so modeli oživali šele v trenutku, ko je dahnil pesnik vanje »svoje misli, svoje sanje, svoje življenje«. Ali z drugimi besedami: na začetku je misel o identiteti individualnega in vesoljnega duha, na koncu pa je domneva, da je človek vedno obdan le od samega sebe in da torej v tem, kar je okrog njega, odkriva le to, kar je že v njem samem.

Te splošne hipoteze pa v analizirani črtici niso dobile samo svojo plastično ponazoritev, marveč so doživele tudi posebno aplikacijo: Cankar jih je prenesel v območje splošnih vprašanj o literaturi. Temu premiku mora slediti seveda tudi naše razpravljanje, kar pomeni, da bodo zdaj v središče naše pozornosti stopili predvsem načelni nazori o literaturi, poeziji in o umetnosti sploh.

*

* *

Kakor je bilo povedano že na začetku, je pričujoče razpravljanje samo odlomek iz obsežnejše razprave in zato je potrebno zdaj dodati vsaj dve opombi.

Prvič. Objavljeni odlomek govori samo o nekaterih prvinah Cankarjevega literarno idejnega sveta in zato zapisanih ugotovitev ni mogoče posploševati. Če tedaj govorimo o načelih spiritualizma in idealističnega monizma in če hkrati trdimo, da Cankar za to miselnost ni bil neobčutljiv — kar dokazujejo tako navedene izjave kakor opisani oblikovalni

postopki — pa to še ne pomeni, da je Cankar omenjena filozofska načela v celoti prevzel in jih neokrnjena ohranil v vsem svojem delu. Objavljeni odlomek skuša posamezne Cankarjeve pojme in predstave predvsem spet vključiti v tiste splošne sisteme, iz katerih jih je pesnik tudi sprejel, da bi tako spoznali njihov prvotni pomen, hkrati pa si pojasnili tudi nekatere doslej ne dovolj jasne Cankarjeve izjave, metafore itd. S tem pa seveda ni še nič povedanega o funkciji in vsebini, ki so ju te predstave in pojmi dobili, ko so se dokončno strnili v novo strukturo, kakršno predstavlja svojevrstni Cankarjev miselni, estetski in čustveni svet. In šele ko bo mogoče konfrontirati prvotne sisteme s to novo strukturo, se nam bo razkrila pesnikova originalnost, hkrati pa bo postal viden tudi osrednji problem Cankarjeve eksistence in gibaló njegovega dela. Zato je treba pričujoče razmišljanje obravnavati res kot pravi odlomek.

Drugič. Nekateri deli objavljenega odlomka utegnejo delovati zelo shematično in logistično, ker smo ob nekatera načelna stališča takoj in neposredno postavljali tudi njihove posledice v stilu in ustroju literarnih del. Tak postopek utegne zbuditi vtis, kakor da gre za prepričanje, češ da je konkretno literarno delo samo mehanična in logično racionalna realizacija filozofskih premis v besednem gradivu. Nikakor ne! Shematičnost je le nujna posledica analize, ki hoče dognati predvsem splošna idejna izhodišča pesnikovega dela in ki mora tako zanemariti vrsto nadvse pomembnih prvin, a le zato, da bi jih upoštevala kasneje, ko se bo njena pozornost prenesla na samo estetsko strukturo.