

TUJCI, PRVI ROMAN IVANA CANKARJA

Prvi roman Ivana Cankarja *Tujci* (1901) je presegel nivo dotedanjih slovenskih romanov z več lastnostmi; v razpravi sem se poglobljeno posvetila dvema izvirnostma, tj. esejizaciji in žanrskemu sinkretizmu. Pri razlagi digresivne inovativnosti sem se dotaknila temeljnih antagonizmov Cankarjeve pripovedi, izraženih skozi ironijo in satiro, ki ju usmerja močna (socialna oziroma socialistična) empatija. V analizi žanrske inovativnosti sem upoštevala žanrski sinkretizem in trojni ljubezenski neuspeh razlagala kot trojno odtujenost – tujost domovine in tujine, umetnosti in dela, ženske in družine –, na koncu pa sem vse odtujenosti sintetizirala še s prepadom med mestom in predmestjem. Obravnava prvega Cankarjevega romana ni nakazala samo obrisov bodoče romaneskne poetike, ampak tudi Cankarjev filozofski potencial, ki se odraža v pronicljivem demaskiranju pojavov.

Ključne besede: *Tujci*, esejizacija, žanrski sinkretizem, trojna tujost, miselna jedra

Roman *Tujci* je bil obravnavan v več študijah (npr. Pirjevec, Bernik, Kos, Zadravec, Leskovec, Mikolič), ni pa še doživel razprave, v kateri bi se prvi roman Ivana Cankarja umestilo v obsežni avtorjev opus z raziskavo bistvenih novosti. V svojem prispevku¹ bom nadomestila ta primanjkljaj tako, da se bom romanu približala z več metodami in pri tem izhajala iz celostne obravnave Cankarjevega ustvarjanja, ki ga predlaga tudi cankarjeslovec Erwin Köstler (2010: 1264). Najprej bom na kratko osvetlila Cankarjevo poetiko in poetiko (dunajske) moderne ter poudarila Cankarjevo izvirnost, ki se kaže kot digresivna in žanrska inovativnost. Obe temeljni novosti bom analizirala v povezavi s sočasnimi Cankarjevimi literarnimi deli (*Vinjete*,

¹ Študija je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0265, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Dunaj poleti, Melanholične misli, Ponižana umetnost, Za narodov blagor) ter pismi; osnovne premise pa bom projicirala tudi na prihodnje avtorjevo ustvarjanje. Medtem ko se bom pri razlagi digresivne inovativnosti, natančneje esejizacije, dotaknila temeljnih antagonizmov Cankarjeve pripovedi (umetnik-narod in domovina-tujina), bom pri žanrski inovativnosti, tj. žanrskem sinkretizmu, upoštevala trojno tujost, na koncu pa vse odtujenosti sintetizirala še s prepadom med mestom in predmestjem.

Poetika moderne in Ivana Cankarja

Tujci (1901), prvi roman Ivana Cankarja (1876–1918), je nadaljevanje in nadgradnja Cankarjeve poetike, ki izhaja iz estetike moderne in jo s svojimi izvirnimi doprinosi bistveno določa, kar napovedujeta že njegovi prvi knjigi *Erotika* (1899) in *Vinjete* (1899). Obe sta nakazali več poetoloških lastnosti (Zupan Sosič 2018a: 39), ki se pojavijo tudi v Cankarjevem prvem romanu: izrazito subjektivnost, zavestno prestopanje meja uveljavljene poetike, nagnjenost k posebni estetiki (tudi estetiki grdega), novoromantično čustvenost, bogato domišljijo, delež avtobiografičnosti in empatičnosti, smisel za ritmičnost in celo muzikaličnost besede v razkošnih opisih ter aforistično refleksivnost, ironijo in satiro. Svojo poetiko je avtor oblikoval tako izvirno, da je kmalu obveljalo prepričanje o Cankarju kot vodilni osebnosti slovenske moderne. A šele osemdeset let kasneje, torej v devetdesetih letih 20. stoletja, se je utrdilo prepričanje, da je tudi pomemben člen avstrijske moderne. Nemška javnost je to potrdila po uspešnih prevodih Erwina Köstlerja in njegovih spremnih besedah v prevode Cankarjevih del.

Cankar je tako vključen med predstavnike t. i. fin de siècle, katerih politično, družbeno in kulturno delovanje spada k zadnjim vrhuncem v filozofiji, slikarstvu, arhitekturi, glasbi in literaturi tik pred razpadom Avstro-Ogrske. Cankar se je s temi vrhunci srečeval od leta 1896 do 1909, ko je z nekaj prekinitvami bival na Dunaju.² V dunajskih galerijah, muzejih, gledališčih, knjižnicah, knjigarnah in drugih (kulturnih) ustanovah je spoznaval naslednje pojave (z nekaterimi se je seznanil že v Sloveniji): naturalizem, dekadenco, simbolizem, ekspresionizem; socialno demokracijo, marksizem, socializem, anarhizem, feminizem ter nekatere ideje Friedricha Nietzscheja in Sigmunda Freuda. Pomenljivo je dejstvo, da si je pod vplivom različnih, tudi nasprotujočih si teženj, izoblikoval svoj slog, ki ni bil samo izviren v kontekstu slovenske, pač pa celo avstrijske moderne. Köstler (2008: 158) omenja, da so tudi nemški strokovnjaki v Cankarju prepoznali jezikovnega

² Ravno bivanje na Dunaju je stimulativno vplivalo na avtorjevo ustvarjanje, kar je literarna veda že večkrat omenila, prav tako tudi sam avtor, čeprav ni osebno poznal (ali vsaj nimamo dokazov za to) najpomembnejših dunajskih modernistov. Kako pomemben je bil Dunaj za Cankarjevo literarno inspiracijo in motivacijo, piše Cankar v več pismih, tu omenjam 9. pismo (14. 4. 1900) Antonu Aškercu in 55. pismo (ok. 22. 3. 1900) bratu Karlu. V prvem pismu pisatelj izraža veselje, da je zapustil malenkostne in dolgočasne Ljubljancane, v drugem pismu pa posebej izpostavi pomembnost dunajske samote: Jensterle-Doležal (2010: 58) ugotavlja, da je prav izkušnja velemeda odprla slovensko moderno Evropi in da je bila za Cankarjevo ustvarjanje pomembna interakcija med različnimi kulturami in (političnimi) idejami.

artista, ki je neodvisno od dunajske moderne (ali v opoziciji z njo) razvijal svojo lastno, vendar enakovredno literarno estetiko. Čeprav so že prej v dunajski moderni priznali obstoj literature slovanskih avtorjev, na primer Matl (Čeh 2004: 63), se je tako pomen Cankarjevega dela potrdil šele na prelomu 20. stoletja.

Izoblikovati si svoj stil v času eksplozije umetniških ambicij ni bilo enostavno, saj si je za to prizadevalo veliko skupin in posameznikov; ena izmed vplivnejših je bila literarna skupina Mladi Dunaj (Jung-Wien), v katero spadajo Leopold Andrian, Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler in Peter Altenberg. Zbirali so se v kavarni; prostoru, ki je imel na Dunaju na prelomu stoletja in v začetku 20. stoletja pomen kulturne institucije – celo književnost je bila poimenovana po njej »kavarniška literatura« (Kaffeehausliteratur). Tudi Cankarju je, tako kot številnim avstrijskim umetnikom, kavarna vsaj na začetku ustvarjanja pomenila drugi dom; konkretno med snovanjem prvega romana. Čeprav Voglar (1968: 253) poroča, da je Cankar *Tujce* napisal v maju in juniju 1901, pa istočasno ugotavlja, da je načrt zanje snoval že dlje časa. Zasnovo za prvi roman lahko umestimo v čas načrta za roman o Stepniku, ki naj bi imel naslov Pod Saturnom in tragičen konec. Če lahko ta načrt štejemo kot zasnovo prvega romana, ga je Cankar pričel snovati v svojem najbolj kriznem dunajskem času, poleti 1899. Takrat je bil brez denarja, zato je cele dneve pešalil po Dunaju (Voglar 1968: 257), sedel je večinoma v knjižnici in kavarni, kjer je tudi pisal, največkrat v kavarni Wien pred univerzo, v kateri si je ustanovil »pisarno«.

***Tujci* kot presežek trivialnega slovenskega okusa**

Za razumevanje nastanka prvega romana je pomembno pismo slovenski pisateljici Zofki Kveder (1900), v katerem se je odrekel dekadenci in se istočasno zavzel za »tendenčno umetnost«, ³ pravzaprav za reformacijo slovenske književnosti. Odločil se je, da napiše daljše pripovedno delo oziroma roman; prav tako je dolgo formo in veliki tekst napovedal že v *Epilogu* k *Vinjetam*. Pred objavo tega romana je bilo že jasno, da bo prejšnje dekadenci prvine potisnil v ozadje in se zavzel za konglomerat različnih poetoloških lastnosti. Glede na to, da se je prav ta čas ukvarjal z dramskimi teksti, na primer *Za narodov blagor* in *Kralj na Betajnovi*, ob katerih ni izrazil večjih literarnih zagat, ob iskanju pravih pripovednih prijemov pri prvem romanu *Tujci* pa se je (Zupan Sosič 2018a: 39), lahko sklepamo, jasno zavedal svoje reformatorske vloge na področju slovenskega romanopisja, saj je takrat v slovenski književnosti obstajalo le nekaj žanrov daljše pripovedi, na primer kmečka povest ter zgodovinski, pustolovski in meščanski (v okviru tega tudi socialnokritični) roman. Jasno se je zavedal tudi pomanjkljivosti slovenskega literarnega okusa, zato si je pri snovanju

³ O novem pojmovanju literature in njenih nalog piše tudi v pismu Alojzu Kraigherju 19. 8. 1900 (Cankar 1972: 67): »– Zdaj, ko se moram po sili baviti s politiko, sem dobil vse polno novih in pametnejših misli. Tista sladka umetnost, ki je sama zase in ki ne pové človeku nič posebnega, mi je zdaj stud in gnusoba. Prav imajo tisti ljudje, ki govoré o 'namenih' umetnosti!«

svojega prvega romana prizadeval preseči nivo naše povprečne književnosti, ki je po njegovem mnenju nivo nemških feljtonskih romanov.

Skrb za dvig splošne ravni kvalitete književnosti je vidna iz več besedil; tu omenjam pismo Franu Govekarju (1899) in dva feljtona ali esejistični črtici, tj. *Melanholične misli* (1900) in *Ponižana umetnost* (1901). V pismu⁴ Govekarju (Cankar 1970a: 137) napove, da s svojo samozavestjo ne bo presegel samo trivialnosti književnosti, pač pa tudi povprečnost bralnega okusa, in to s tremi lastnostmi, ki jih kritika na žalost ne opaza: s satiro in ironijo ter poetičnostjo. V črtici *Melanholične misli* zapiše osnovno misel o človeški naturi, imenuje jo kanalja, ki zahteva surovost, kar je glavni razlog za trivialnost splošnega okusa (Cankar 1970b: 271–274); isto misel o cenemem literarnem okusu povprečnežev razvije v feljtonu *Ponižana umetnost*. Čeprav v obeh črticah razmišlja o gledališču, se lahko temeljno nasprotje umetnost-narod prenese tudi na romanopisje; predvsem v črtici *Ponižana umetnost* avtor (Cankar 1970b: 279) jasno poveže stanje dramatike s stanjem pripovedništva: »Kakor z dramo tako je z novelistiko. Karkoli diši morda po inteligentnosti, po izobrazbi – stran! /.../ Zdaj pojdi in piši po svojem iskrenem prepričanju in prigovarjali ti bodo čisto resno, da ne pišeš ‘za nas’.«

Esejizacija romana: nasprotji umetnik-narod in domovina-tujina

Kako so torej novosti – prepletanje satire, ironije in poetičnosti ter reformiranje romanesknih žanrov v smislu preseganja povprečnosti –, ki jih je Cankar na različnih mestih napovedoval za poetiko svojega prvega romana, izpeljane v *Tujcih*? Raziskala jih bom tako, da se bom najprej posvetila inovativnosti na ravni pripovedne digresije, konkretno esejizacije, potem pa še žanrskim novostim. Da je Cankar uporabljal poteze digresije v pripovedi že pred prvim romanom, torej v kratki pripovedi, je slovenska javnost hitro ugotovila: Merhar ga na primer imenuje liričen epik (Voglar 1970: 314), Perko njegov slog označi kot iskana nejasnost (Voglar 1970: 329), Govekar pa kot nejasen in bizaren (Voglar 1970: 333). Čeprav lirizacija in esejizacija, najpogostejši digresiji Cankarjeve pripovedi, že v *Vinjetah* nista bili dobro sprejeti, ju Cankar kljub »dobronamernim«⁵ prigovarjanjem ni ukinil ali okrnil, saj se je, tudi v skladu s poetiko modernih smeri, jasno zavedal njune subverzivnosti.⁵ V svojem prvem romanu še ni izpeljal vseh potez lastne romanopisne poetike, a se je kljub večji

⁴ Za natančnejšo predstavo o pomembnosti kvalitetne književnosti navajam odlomek iz 6. pisma (24. 8. 1899) Govekarju (Cankar 1970a: 137): »/.../– Ali ne čutiš Ti sam, da je vsa naša povprečna literatura – z redkimi izjemami – na visokem nivôu nemških feljtonskih romanov in da skrbite celo z združenimi močmi, da ostane poslej, kjer je? : /.../ Ti veš, koliko samozavesti imam, – da je imam celo preveč, in da se zato ne brigam dosti ne za vašo hvalo, ne za vašo grajo. Malo mi je tudi mar, da iščete v mojih spisih samó sanjske vsebine in različnih ekstravaganc in da pri tem ne vidite ne satire, ki je navadno jedro vsega, ne ironije, in najmanj poezije (podčrtala AZS). Če bi me vse to vznemirjalo, bi se moral pripraviti z vami o umetnosti in o njenih namenih in sredstvih, – toda to bi bilo v teh okoliščinah neumno in naposled tudi nimam veselja za kaj takega.«

⁵ Ross Chambers (2011: ix) razlaga večpomenskost digresije takole: »... digresija je parazit, ki živi zunaj kulturnih konvencij in jih istočasno že spodkopava, ter hrup diskurza, preprečitev rutine in vnašalec živosti.«

tradicionalnosti poglobljeno posvetil esejizaciji (v naslednjih romanih ji je pridružil še izpiljeno lirizacijo). Strinjam se z Voglarjem (1968: 253), da je v Cankarjevem literarnem delu na prelomu stoletja težko zarisati jasno mejo med ostro tendenčno črtico in kratkim satiričnim esejem; sama pa dodajam, da torej ni čudno, če se je esejizacija preselila tudi v njegovo romanopisje. Ravno v esejizacijo je Cankar lahko vključil tisti dve lastnosti, ki ju je kritika spregledala oziroma premalo cenila – satiro in ironijo – in tako presegel takratno iztrošeno realistično estetiko, ki jo je v pismu Govekarju imenoval »realistična duhomornost«.⁶

Že na začetku romana se kot jedro, okrog katerega kroži esejizacija, pojavi Cankarjeva osnovna ideja o nepomirljivem nasprotju med umetnikom in državo oziroma narodom, kjer narod očita umetniku nerazumljivost, parazitstvo in odvečnost, umetnik pa državi zaostalost, pragmatičnost in (umetniško) neobčutljivost. Njuno razmerje vključuje vedno tudi vprašanje moralnega delovanja, učinkovito reflektiranega skozi povečevalno steklo satire. Voglar (1970: 296) pravilno ugotavlja, da se je tema umetnosti in slovenskega naroda pojavila že v pripovedi *Popótovanje Nikolaja Nikiča* (1900), kjer pesnik Dioniz in slikar Rekar razmišljata o usodi slovenskega naroda, s katero je povezana tudi njuna usoda. Ta je izražena s podobo naroda kot suhega drevesa in umetnika kot mladike, zrasle iz umirajočega debela. Satirična podoba naroda se razrašča tudi v prvem romanu in omenjenih esejističnih črticah *Melanholične misli* in *Ponižana umetnost*; podobna pa je še satiri v komediji *Za narodov blagor* (1901), ki jo je pisal v istem času. Problem slovenske umetnosti, ki je bil prisoten že v kratki pripovedi, tako postane v Cankarjevem prvem romanu tema, ki jo kasneje večkrat izpostavi, na primer v romanih *Križ na gori* in *Gospa Judit* (oba 1904).

Klasičnemu antagonizmu narod-umetnik se v *Tujcih* pridruži še dvojica domovina-tujina v okviru tipične teme moderne književnosti: odtujenosti. Prepad med domovino in tujino je namreč za Pavleta nepremostljiv, tako kot je nepremostljiv tudi prepad med umetnostjo in družbo. V običajni družbi deluje umetnost kot tujek in prostor drugega in nerazumljenega, ki ga družba nejeverno opazuje in celo izloči. Tujost torej ni pripisana umetnosti samo zaradi izkoreninjenosti iz domovine, ampak že kar zaradi njenih esencialnih kategorij. Nasprotje med lastnim in tujim, ki je v tem romanu izpeljano z dvojico domovina-tujina in umetnost-narod (družba), je temeljno nasprotje večine Cankarjevih pripovedi, v katerih nastopa umetnik. Ne samo da je družbi na splošno umetnost nekaj tujega; najbolj tuja ji je umetnost, ki nima »domačega izgleda« oziroma umetnost, ki ne streže množičnemu okusu ali modnim zahtevam trga, kar sem kot nekvaliteto oziroma trivialnost že omenila na

⁶ Da želi preseči duhamorno realistično kvasenje takratnih romanov in povesti, je pisal Cankar (1970a: 137) v 6. pismu (24. 8. 1899) Franu Govekarju: »Prašam te resno, – ali se Ti ne zdi, da bi jaz lahko zaslužil svojih poštenih 20 fl. na mesec, če bi se hotel toliko ponižati, da bi se spravil na popisovanje Tavčarjevih Evlalij in Murnikovih Elz? Ali se ti ne zdi, da bi spravil na oder brez posebne težave efektno nezvestobo in jokavo zaljubljenost? .../ Toda v tem me ovira naravnost fizičen gnjus, ki ga čutim pred izdelki naše navadne literature, – pred tem duhomornim »realističnim kvasenjem«. Prečitam pet Zvonovih strani, a potem mi vlivaj te »povesti« z žličico v grlo in poginem Ti pod rokami ...«

začetku. Glede na mojstrsko povezavo vseh tujosti je naslov *Tujci* povsem motiviran: alienacija kot osrednja tema secesijske književnosti je tako povzeta že v naslovu, saj so umetniki tujci po svojem osnovnem umetniškem poslanstvu, določa pa jih tudi življenje na Dunaju na začetku 20. stoletja. Med umetniki se najbolj tujega počuti seveda glavni lik Slivar, ki pa se ne more iznebiti pritiska različnih tujosti (zato naredi samomor) tudi zaradi velike empatije,⁷ saj premore visoko stopnjo empatije med umetniki; posebej je izpostavljena njegova socialna empatija. Slivar kot umetnik ni samo kritik odnosa družbe do umetnika, pač pa odnosa družbe do delavca, natančneje osnovne posledice akumulacije kapitala, tj. izkoriščanje delavskega razreda. V Slivarjevi empatiji in simpatiziranju s sostanovalci predmestja lahko prepoznamo marksistične in socialistične ideje, ki so bile na Dunaju v tem času splošno znane.

Da se Slivar znatno bolj domače počuti med preprostimi ljudmi kot med umetniki, saj se tudi sam počuti kot izkoriščani delavec, dokazuje spodnji citat, v katerem delavce in druge brezpravne sloje razume kot temno maso, napovedujočo nekaj silnega in velikega, napovedujočo spremembo krivičnega kapitalizma. V tem romanu je že prisotna misel o umetniku kot najbolj brezpravnem delavcu, ki jo je razlagalno predstavil v kasnejših publicističnih besedilih oziroma esejističnih pripovedih, na primer v spisu *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura* (1913). Ni naključje, da v tem odlomku omeni tudi izraz socialna demokracija, saj je Cankar leta 1907 svoja marksistična in socialistična (včasih tudi anarhistična) prepričanja,⁸ ki jih je do tega leta objavljaval v literarnih in publicističnih besedilih, udejanjil s kandidaturo na socialdemokratski listi za deželnega poslanca in se od takrat dalje tudi bolj angažirano vključeval v slovensko politično življenje: »Drugače so bili tod okoli vse dragi ljudje. Ta okraj je bil trdnjava socialne demokracije. Že na obrazih, ki jih je srečaval Slivar, kadar je hodil po teh ulicah na večer, ko so se vračali delavci iz fabrik in delalnic, se je poznalo uporno upanje v prihodnost.« (Cankar 1970b: 71)

Trojna tujost – tujost do domovine in tujine, umetnosti in dela, ženske in družine –, ki je izpeljana s pomočjo esejizacije, ne dokazuje samo literarne kvalitete romana, ampak tudi Cankarjev filozofski potencial, ki se odraža v miselnih jedrih in njihovi pronicljivi kritiki ali izvirnemu načinu demaskiranja različnih pojavov. Bistroumnost nekaterih izjav dokazuje, da prvi Cankarjev roman (kasneje pa še ostali) ni samo argument pripovedne, pač pa tudi miselne inovativnosti. Najbrž je Cankarjeva zmožnost odstiranja mask tako karakтерна kot tudi epohalna lastnost: Matajč (2017: 611) ugotavlja, da je dunajska moderna poleg opevanja lastnega blišča zavzeta tudi s pesimističnim odstranjevanjem maske, na katerega sta opozorila Magris in Žmegač s poudarjanjem do skrajnosti privedene »kulture maske« v času dunajske moderne.

⁷ Cankar je prvi slovenski pisatelj, ki je sistematično vnašal v svoje pripovedi empatijo (več o empatiji v moji študiji *Narrative empathy in two novels by Ivan Cankar*) do različnih likov, tj. do žensk, otrok, posebnežev, obrobnežev, revežev, bolnikov, (brezposelnih) delavcev, umetnikov, kmetov, bajtarjev ter vseh šibkih in brezpravnih bitij, posebno inovativno do živali.

⁸ Ideja o revoluciji, ki se pojavi v tem odlomku, se povsem odkrito izrazi istega leta tudi v drami *Za narodov blagor* (1901), medtem ko je veliko socialnih in proletarskih motivov prisotnih v knjigi *Ob zori* (1903).

Žanrski sinkretizem in trojna tujost

Tujost, ki sem jo pravkar analizirala skozi eseiziacijo, lahko razložim še na ravni druge novosti: žanrske inovativnosti. Roman je namreč žanrski preplet ljubezenskega, generacijskega, družbenokritičnega, delavskega, urbanega in satiričnega romana ter romana umetnika. Zadnji, t. i. Künstlerroman, je po Kayserjevi tipologiji (Wilpert 1989: 785) tudi roman lika, ki je najpogostejši romaneskni žanr Cankarjevega romanopisja; pravzaprav je vseh deset Cankarjevih romanov roman lika, med katerimi je celo pet eponimnih, torej poimenovanih po glavnem liku (*Gospa Judit*, *Martin Kačur*, *Nina*, *Milan in Milena*, *Marta*). Ob žanrskem sinkretizmu *Tujcev* je potrebno poudariti, da je roman prvi slovenski ljubezenski roman in prvi roman o umetniku. Ker je Cankar tudi pri izbiri kasnejših romanesknih žanrov pazil, da je v dokaj pusti slovenski romaneskni krajini uvajal nove žanre, je uvedba novih žanrov romana zavestna poteza: *Na klancu* je na primer prvi avtobiografski in simbolistični roman, *Gospa Judit* prvi satirični roman z žensko perspektivo, *Milan in Milena* (*Ljubezenska pravljica*) prvi pravljичni roman in *Hiša Marije Pomočnice* predhodnik modernističnega romana in prvi roman z otroško perspektivo.

Čprav so *Tujci* prvi slovenski ljubezenski roman, ga je Cankar žanrsko oplemenitil še z drugimi žanri, saj se mu zgolj pripovedovanje ljubezenske zgodbe ni zdelo primerno, kar omenja v pismu bratu Karlu (Cankar 1970a: 93). V tem pismu mu je 17. maja 1901 napovedal, da se bo lotil pisanja novega dela: »Vse, kar pišem zadnje čase, je tendencijozno; v drami ali v noveli povem tisto, kar mi je najbolj pri srcu in kar bi v članku ali eseju ne mogel takó jasno in odkrito povedati. Pripovedovanje kake ljubezenske zgodbe brez namena in pomena ni drugega kot navaden babji trač; posebno novele, kot jih pišejo pri nas; ki nimajo niti najmanjše etične podlage.« S podobnimi besedami je izrazil zadržke proti trivialnim ljubezenskim romanom tudi v omenjeni črtici *Ponižana umetnost* (Cankar 1970b: 280): »Tiste salonske intrige, tiste prazne ljubezenske zgodbe niso drugega kot navadno blebetanje: ker je to blebetanje po navadi neverjetno in nenaravno, časih celo nerodno, se pameten človek ne briga zanje: v najbližji gostilni sliši lahko interesantnejši 'trač'. Seveda je bila ljubezenska tema prisotna že v prejšnjih slovenskih romanih, a jih ne moremo imenovati »pravi« ljubezenski romani. Kos (1989: 28–35) namreč meni, da so izbirali ljubezen le kot sredstvo za prehod v druga življenjska območja, na primer družino, obogatitev ali življenjsko zadovoljstvo, zato jih imenuje meščanski romani.

Cankarju že v prvem romanu uspe to, kar je Prešernu v največjih pesemskih stvaritvah, tj. spontano, izvirno in umetelno preplete vse tri ljubezni – ljubezen do ženske, domovine in umetnosti – v perspektivo (Zupan Sosič 2018c: 205). Ljubezen je hkrati lakmus odtujenosti; trem ljubeznim ustreza trojna odtujenost, katero sem že razlagala skozi eseiziacijo; prav neuspešnost vseh treh ljubezni pritira Slivarja v samomor. Poleg oznake prvi ljubezenski roman lahko *Tujcem* podelimo tudi oznako prvi generacijski roman, saj slika razmerje med individualnim in kolektivnim v nekem zgodovinsko preverjenem času (slovenski umetniki na prehodu v novo stoletje in na začetku 20. stoletja), hkrati pa lahko prepoznamo obrise resničnih

oseb, na primer Ivana Groharja, Ivana Jagra, Riharda Jakopiča in samega avtorja; mestoma se je nekaterim preučevalcem prav zaradi tega zastavljalo še vprašanje oznake roman ključ. Zanimivo je, da mu je do resničnih podatkov pomagala nova dunajska obveznost (Voglar 1970: 305): ko je prebiral slovenske, hrvaške in srbske časopise in pisal povzetke iz njih za bilten *Information*, ki ga je izdajal Graf, je izvedel veliko o natečaju za Prešernov (v romanu Kettejev) spomenik in delovanju slovenskega umetniškega društva – oba sta v romanu prikazana kritično. Prav zadnja oznaka dopušča še eno kategorizacijo: *Tujci* sicer niso uvrščeni med avtobiografske romane (kot na primer *Na klancu* in *Hiša Marije Pomočnice*), a vsebujejo nekaj potez avtobiografičnosti.

Prepad med mestom in predmestjem

Potezam avtobiografskega romana se pridružujejo lastnosti satiričnega in družbenokritičnega romana, čeprav satiričnost na strukturno izviren način prevlada šele v romanu *Gospa Judit*. Prav satiričnost, ki skozi esejizacijo učinkovito poveže trojno tujost, vzporedno s trojnim ljubezenskim neuspehom, uvede še eno tujost, ki jo lahko razumemo kot povzermalno tujost, saj na prostorski ravni povzema že analizirane tujosti. Ta se v dunajski moderni pojavlja kot ustaljena tema: prepad med mestom in predmestjem ali natančneje med središčem in obrobjem Dunaja. Mesto z Ringom in vsemi kulturnimi institucijami (muzeji in galerije, opera in gledališče) predstavlja center umetnosti, lepote in bogastva, predmestje pa s svojimi revnimi in grdimi stavbami prostor bede in životarjenja, a hkrati tudi prostor revolucionarnega⁹ vrenja. Tako liki iz obrobja hrepenijo po centru, saj je ta simbol lepšega in kvalitetnejšega življenja, hkrati pa se ga bojijo, ker s svojo mogočnostjo in izumetničenostjo ne ustreza njihovi majhnosti in skromnosti – a tudi center se boji obrobja, kadar je to predstavljeno v obliki temnih mas. Cankar je v razkol med predmestjem in mestom umetelno vključil tudi simboliko (dekadenčnega) propada Dunaja ob koncu 19. stoletja: takšna podoba se razkriva findsesièlovskemu človeku (Čeh 2004: 63) z občutjem posebne melanholije in očarljive lepote na robu propada. Med predstavniki avstrijske moderne je Cankar večplastno prikazal predmestje; danes je cenjen kot avtor temnih plasti dunajskega obrobja. V besedilih različnih avtorjev, ki opisujejo mesto s perspektive periferije in iz izkušenj priseljenstva ter družbene marginalizacije (Maderthaner in Musner 2000 v Simonek 2004: 82), se Dunaj kaže kot razdeljen, razklan in vase udrt urbani prostor.

⁹ Povsem jasno in nedvoumno razlaga Cankar predmestje kot prostor revolucionarnega preobrata v spisu *Predmestje* (1908), v katerem obudi tudi zgodovinski spomin na marčno revolucijo (1848) v habsburških deželah. Da gre v prvem Cankarjevem romanu za revolucionarnost, je ugotovil Milan Marjanović (Voglar 1970: 318–319), ki je v hrvaškem časopisu *Obzor* zelo pohvalil roman *Tujci* (v nasprotju s slovensko kritiko, na primer Govekarjem, ki je bila do tega Cankarjevega romana zahrbtno zadržana in poučevalna). Marjanović je pronicljivo označil, da Cankarjevo ogorčenje in njegova revolucionarnost nista nič drugega kot prizadevanje, da bi imel slovenski narod boljšo prihodnost, kar je združeno s spoznanjem, da ne more biti tako, kot si sam želi.

Že pred prvim romanom *Tujci* je Cankar svoje like postavljajl v dunajsko predmestje, ki sicer ni poimenovano Ottakring, a je podobno Cankarjevemu bivalnemu prostoru. O prezirljivem odnosu dunajske gospode do predmestnih delavcev piše v črtici *Dunaj poleti* (1900), v kateri se satirično posmehne takratnim funkcionarjem, na primer direktorju Burgtheatra ter županu in podžupanu, ki si prezirljivo ogledujeta proletarce; podžupan Strobach jih celo imenuje drhal. V tej esejistični črtici se pojavi podoba, ki je v dunajski moderni povsem »cankarjansko« izvirna: Dunaj je primerjan s pijanim in debelim filistrom, ki se počasi trezni. Prezirljiv odnos Dunajčanov do predmestnih prebivalcev je ubeseden tudi v črtici *Iz predmestja* (1901), v kateri izkoriščevalska gospa pošlje slabotno šiviljo kravat, komaj štirinajstletno Anko, po denar. Ker je ta skrajno izstradana in željna lepote, si za gospodaričin denar kupi sladkarije in nekaj darov za domače. Obsodijo jo kot hudodelko in v obtoževanju pred policijo in na sodišču izrazijo svoj strah pred reveži in gnus do njih. Najbolj pretresljivo v tej pripovedi je to, da se Anka sploh ne zaveda svoje krivde, saj je vendar za (isti) denar delala od jutra do večera in si od otroštva želela le nekaj priboljškov, a je kljub temu kruto kaznovana: svojega bremena kazni ne zmore nositi dalje, zato kmalu po prihodu iz ječe »pogine«.

Podobna zmes strahu in gnusa je tudi v črtici *Pred ciljem* (1901), v kateri Karel Jereb iz predmestja prepešači do mestnega gledališča in si tam ogleda predstavo. Na poti se izogiba bogatih in velikih ulic, kjer se ne počuti domače: domače se počuti samo na ozkih in temačnih ulicah, v družbi delavcev, služkinj, pijancev in postopačev. Kljub manjvrednostnemu občutku pa si z veseljem ogleduje lepe, bogate in postavne mestne gospe: ena izmed njih sedi v gledališču in Karlu je v večje veselje opazovanje te lepotice kot spremljanje dogajanja na odru. Miselno in čutno uživanje ob ogledovanju razkošne lepotice je nedolžni vojeristični nadomestek za vse tisto, kar mu družba ne more ali noče ponuditi. Svojega krivičnega položaja (podoben položaj doživi v operi tudi Mimi v istoimenski črtici) se najbolj zaveda po neljubem dogodku v gledališču, ko se nagajivo vrine med oboževanko in njenega spremljevalca, a ji po nerodnosti stopi na plašč. Ko ga spremljevalec ozmerja, ona hladno pogleda, nekdo pa se mu zasmee, se jasnovidno zave svojega ničvrednega položaja, zaradi katerega na koncu črtice naredi samomor: »Trpljenje njegovega življenja je bilo grenko, neutolažljivo in neublažljivo trpljenje preziranih, prevaranih ljudi, tistih ljudi, ki so neusmiljeno vrženi na cesto in ki nimajo mesta, da bi lahko zastavili moč svojih delaželnih rok, ki se mučijo s sanjami in velikimi načrti, ne da bi jih mogli uresničiti.« (Cankar 1968: 186)

V črticah se Cankar s slikanjem predmestja kot nečesa drugačnega približuje dunajski moderni, vendar se od nje tudi istočasno razlikuje. Simonek (2004: 82) ugotavlja, da predstavniki dunajske moderne dojemajo predmestje kot nekaj drugačnega, srhljivega, medtem ko imajo središče mesta za domač teren; v Cankarjevih črticah pa gre za večplasten odnos. Resda se prebivalci predmestja zavedajo svoje drugačnosti in jo preklinjajo v imenu revščine, a se v njem običajno počutijo domače in celo ko lahko zapustijo predmestje oziroma se odpravijo v središče, po katerem hrepenijo, se njihovo hrepenenje kot bumerang obrne nazaj, proti domačemu predmestju.

Simonek (2004: 82) pravilno sintetizira, da so liki v Cankarjevih dunajskih črticah obsojeni na bivanje v predmestju, saj je predmestje postalo del njih in ga zato vedno nosijo s seboj. Sama dodajam, da je poseben presežek teh likov prav glavni lik v *Tujcih*, ker je Pavletovo hrepenenje že okrepljeno s socialistično¹⁰ samozavestjo.

Pavle se namreč zaveda, da ima kljub svojemu statusu reveža in prišleka velik potencial in da lahko celo premaga tak imperij kot je Avstro-Ogrska, kar lahko beremo tudi kot simbol/istič/no napoved »slovanskega upora« in razpada monarhije. Ko se v mislih ambiciozno poigrava s svojimi željami in hotenji, se tako kot v takratnih delavskih gibanjih¹¹ zaveda, da so mu lepoto središča (Ring z vsemi palačami) ukradli; upanje in samozavest mu prišepetavata, da se bo to v prihodnosti spremenilo. Vizionarski kipar je znatno bolj samozavesten, kadar razmišlja kot člen temne proletarske množice, mnogo manj pa takrat, ko poskuša svoje frfotave umetniške misli prelitati v zadovoljujoč umetniški izdelek. Čeprav je kolektivna samozavest večja od individualne, plamen socialnega upanja stalno usiha, zato tudi na Slivarjevem obrazu, kot na obrazih brezpravne množice, prevladuje vdanost jetnika in zamolklost obsojenca, upornost se pojavi le redko.

Bolj umirjen in ne tako ambivalenten odnos do predmestja, poimenovanega tudi močvirje, vzpostavi Berta, Pavlovo dekle in njegova bodoča žena. Če je nihanje Pavletovega upanja odvisno predvsem od družbe – včasih ga je močvirja strah, včasih pa ga to vabi k sebi s čudovito močjo –, pa Bertino upanje poveča Pavel, ko ji s svojimi obljubami preobrazi željo v pričakovanje. Pavleta odrešiteljska vloga čedalje bolj utesnjuje: simbolistična govorica najprej Berto enači z večšo, ki jo kipar rešuje iz močvirja, nato pa jo zasidra kot rdečo rožo, metaforo za življenje, ljubezen, dekle in hrepenenje. Deklica je v Cankarjevi pripovedi namreč čudežni cvet (Čeh 2003: 58), ki požene v močvirju, mrtvašnici, rakvi, kasarni, v žalostnih, jetičnih krajih smrti, mračnem predmestju ali blatni dolini. Berto prav status hrepenenja bistveno ločuje od Pavleta, čeprav si oba želita zapustiti predmestje: Bertin cilj je glasno, sončno življenje ali rdeča roža ob bližnjem oknu; umetnikovi cilji pa so znatno bolj zapleteni. Berta tudi očitneje in bolj artikulirano hrepeni po sprehodih

¹⁰ V naslednjem odlomku ne gre za nevtralni opis predmestne revščine, saj se nevzdržni socialni položaj brezpravnih ljudi primerja z nemočjo živali; zaradi svojega ponižujočega stanja so ti ljudje obsojeni na le eno besedo: kruh. Sam opis in besedna zveza »kruh, iztrgan lakomni družbi«, kaže na visoko stopnjo socialne empatije oziroma (socialistične) angažiranosti, saj z ekspresivnostjo eksplicitno in implicitno poziva k spremembi nevzdržnega stanja: »Tukaj je dihlo in stokalo življenje v svoji najnižji nizkosti; ponižani, zavrženi, od uboštva in zavisti osiroveli ljudje so tavalj to od okoli kakor lačne živali: samo kruha, odkoderkoli, za kakršno ceno koli. Samo kruh je bil vsebina tega strašnega življenja; kruh, iztrgan lakomni družbi z nečloveškim trudom, s solzami in kletvami, in požit hlastno, brez miru in veselja.« (Cankar 1970b: 110–111)

¹¹ O kolektivni samozavesti piše takole (Cankar 1970b: 55): »Zdaj je ljubil velike, bogate ateljeje in elegantno notranje mesto samo z globoko, grenko zavistjo, kakor jo čuti fabriški delavec, če pride slučajno na Ring in je bil popil prej liter vina. Vedel je, da je vsa ta lepota tudi njegova in da so mu jo bili ukrali po krivici ... Toda čakaj, dragi, potrpi, le po tej poti naprej! ... Tisto nezaupanje, ki mu je časih ovladalo dušo, je bilo le hipno, površno in skoro neodkritosrčno. Prav na dnu njegove duše je bila trdna, krasna samozavest, priraščena z devetimi koreninami ... Prihajam iz tujine, iz mračnih krajev, ves siromaški in pohleven, da, z raztrganimi čevlji, — a prihajam osvojevavec, zmagovavec.«

izven predmestja, po sončnih vrtovih in parkih ter travnikih in gozdovih. Ni naključje, da sta se spoznala in zaljubila ravno na meji med predmestjem in središčem, ko je pomlad žarela v soncu in lepoti, in da si Berta ob vse večji moževi odtujenosti zaželi ponovitve njunih srečnih sprehodov.

Konotativna moč sončnega parka ali vrta se napaja v besedilnem svetu dunajske moderne, v kateri je ta motiv pomenil vrt lepote (Simonek 2004: 81), postavljen kot zatočišče med resničnostjo in utopijo. Tudi v slikanju vrtov ali parkov¹² se Cankar razlikuje od ostalih umetnikov: predmestni park ali vrt je samo odslikava predmestne hiše, saj je prav tako pust, siv in siromašen, mestni park pa zrcalo bogastva prestolnice, ki s svojo razkošnostjo pomeni revežu dvoje; zavetje in grožnjo hkrati. Dihotomija mesto-predmestje na prostorski ravni umetelno zbira in odslikava vse ostale antagonizme oziroma tujosti prvega Cankarjevega romana – tujost do domovine in tujine, umetnosti in dela, ženske in družine –, katerih simbolna govorica že napoveduje prvi slovenski simbolistični roman *Na klancu*. Med simboli v *Tujcih* je na koncu romana pomenljiv simbol Pratra. Ta dunajski zabaviščni park je namreč zadnja znamenitost, ki jo opazi Pavle, preden se utopi v reki. Povsem logično se zdi, da se roman, ki esejistično kroži okrog teme ne/kvalitetne umetnosti oziroma tujosti umetnika, zaključí z najbolj znanim simbolom (dunajske) zabave in cenene umetnosti. Tako tudi na zgodbeni ravni dokaže, da poskuša Cankar roman *Tujci* povzdigniti nad nivo nemških feljtonskih oziroma trivialnih ljubezenskih romanov predvsem z dvema lastnostma, tj. esejizacijo in žanrskim sinkretizmom.

Viri

Cankar, Ivan, 1968: *Jesenske noči; Popótovanje Nikolaja Nikiča; Knjiga za lahkomišelné ljudi. Zbrano delo*, 8. knjiga (ur. D. Voglar). Ljubljana: DZS.

Cankar, Ivan, 1970a: *Pisma I. Zbrano delo*, 26. knjiga (ur. J. Munda). Ljubljana: DZS.

Cankar, Ivan, 1970b: *Tujci. Ob zori. Nezbrane črtice 1900–1902. Zbrano delo*, 9. knjiga (ur. D. Voglar). Ljubljana: DZS.

Cankar, Ivan, 1972: *Pisma III. Zbrano delo*, 28. knjiga (ur. J. Munda). Ljubljana: DZS.

Literatura

Chambers, Ross, 2011: Foreword. Alexis Grohmann, Caragh Wells (ur.): *Digressions in European literature. From Cervantes to Sebald*. London in New York: Palgrave Macmillan.

Čeh, Jožica, 2003: Metaforika v Cankarjevih romanih. *Roman, Obdobja* 21. Ljubljana: (ur. M. Hladnik in G. Kocijan). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko FF. 51–63.

Čeh, Jožica, 2004: Dunajska predmestna deklica pri Ivanu Cankarju in Arthurju Schnitzlerju. *Jezik in slovstvo* 49/2. 63–72.

¹² Smolej (2008: 348–349) ugotavlja, da so Cankarja dunajski parki očarali, a v nasprotju z njim se njegovi liki ne morejo zadrževati v njih, saj so iz njih izključeni.

Jensterle-Doležal, Alenka, 2010: Fenomen mesta v opusu Ivana Cankarja in Zofke Kveder. *Jezik in slovstvo* 55/5–6. 57–70.

Kos, Janko, 1989: Cankar in problem slovenskega romana. Ivan Cankar: *Hiša Marije Pomočnice* (Zbirka Sto romanov). Ljubljana: CZ. 5–59.

Köstler, Erwin, 2008: Ob interpretiranju Cankarjeve proze. *Jezik in slovstvo* 53/3–4. 157–164.

Köstler, Erwin, 2010: Cankar med moderno in avantgardo. *Sodobnost* 74/10. 1263–1269.

Matajc, Vanesa, 2017: Francoska razgradnja Austrie felix (spremna študija). Jacques Le Rider: *Dunajska moderna in krize identitete* (prev. V. Balžalorsky Antič). Ljubljana: Studia humanitatis. 607–633.

Simonek, Stefan, 2004: Svet dunajskih parkov pri Ivanu Cankarju in Ivu Vojnoviću. *Jezik in slovstvo* 49/6. 81–90.

Smolej, Tone, 2008: Podoba Dunaja v slovenski književnosti. *Slavistična revija* 56/3. 343–354.

Voglar, Dušan, 1968: Opombe. Ivan Cankar: *Jesenske noči; Popótovanje Nikolaja Nikiča; Knjiga za lahkomišelné ljudi. Zbrano delo*, 8. knjiga (priprava in opombe D. Voglar). Ljubljana: DZS. 253–343.

Voglar, Dušan, 1970: Opombe. Ivan Cankar: *Tujci. Ob zori. Nezbrane črtice 1900–1902. Zbrano delo*, 9. knjiga (priprava in opombe D. Voglar). Ljubljana: DZS. 291–399.

Wilpert, Gero von, 1989: Künstlerroman. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner.

Zupan Sosič, Alojzija, 2018a: Novosti v treh romanih Ivana Cankarja. *1918 v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 54. SSJLK (ur. M. Smolej). Ljubljana: Znanstvena založba FF. 38–47.

Zupan Sosič, Alojzija, 2018b: Podobe lastnega in tujega/drugega v treh Cankarjevih romanih. *Ivan Cankar v medkulturnem prostoru* (ur. J. Čeh Steger, S. Pulko, M. Zemljak Jontes). Maribor: Zora 126. 86–96.

Zupan Sosič, Alojzija, 2018c: Romani. *Ivan Cankar; literarni revolucionar* (ur. A. Harlamov). Ljubljana: Cankarjeva založba. 201–235.