

Darja Pavlič
 Filozofska fakulteta, Ljubljana
 DOI: 10.4312/SSJLK.54.55-61

Narativnost in dekadenca v Cankarjevih Dunajskih večerih

Natančno branje Cankarjevih Dunajskih večerov pokaže, da je cikel z zapolnjevanjem praznih mest mogoče narativizirati. Zgodba Dunajskih večerov iz prve izdaje *Erotike* (1899), povzeta na kratko, govori o tem, kako prvoosebni govorec vara svoje dekline in uživa v senzualnosti, dokler ne doživi streznitve in zahrepeni po smrti. Osnovna zgodba je v drugi izdaji *Erotike* (1902) ostala nespremenjena, čeprav sta dodani dve novi pesmi. Skupni učinek izpustov in prerazporeditve je bolj izrazit pripovedni lok, manj je zastranitev. Med motivi, ki so sprožili val moraliziranja, poleg prešuštva izstopata lepa grešnica in usodna ženska. Cankar je z estetizacijo senzualnosti oz. enačenjem lepote in greha pokazal, da je dekadenco razumel kot način pobega iz stvarnosti v sanje oz. umetnost.

Ivan Cankar, Dunajski večeri, lirski cikel, dekadenca, narativnost

A close reading of Cankar's *Dunajski večeri* (Vienna Evenings) shows that by filling gaps the lyrical cycle can be narrativised. The story of *Dunajski večeri* from the first edition of *Erotika* (Erotica, 1899), in brief, concerns how the first person narrator is unfaithful to his girlfriend and relishes sensuality, until he sobers up and longs for death. In the second edition of *Erotika* (1902) the basic story remains unchanged, although two new poems are added. The combined effect of the omissions and rearrangements is a more defined narrative span with fewer tangents. Among the themes that triggered a wave of moralising, in addition to adultery, are the beautiful female sinner and the femme fatale. By aestheticising sensuality, or equating beauty and sin, Cankar showed that he understood decadence as a means of flight from reality into dreams or art.

Ivan Cankar, *Dunajski večeri*, lyrical cycle, decadence, narrativity

V januarju 1897, ko je načrtoval revijalno objavo pesmi pod naslovom *Dunajski večeri*, je Cankar pisal svojemu bratu: »Ljudje se bodo sicer najbrže jezili, a zastran mene se lahko vsi na glavo postavijo.« (Cankar 1967: 326) Ni znano, ali je imel pri tem v mislih spotakljivost erotičnih motivov, zaradi katerih se urednik *Ljubljanskega zvona* Viktor Bežek navsezadnje ni odločil za objavo. Bežek se je v pismu, v katerem je mlademu pesniku pojasnjeval, zakaj pesmi ne more objaviti, ob omembi mesenosti in lascivnosti skliceval na meje, ki jih organi »honetne družbe« ne prestopajo. (Cankar 1967: 327) Cankarja pa je, kot je mogoče razbrati iz njegovega pisma Franu Levcu, ujezilo označevanje vsega novega in nešablonskega z izrazom dekadenca. Ugotovil je namreč, da dekadence na Slovenskem nihče ni poznal, »niti VI. Foerster, ki je opisoval samo njene skrajne izrastke,« za Bežka pa je bil tako ali tako prepričan, da o njej ve »toliko, kot moj čevelj« (prav tam). Na vprašanje, kako je dekadenco razumel Cankar, bom skušala odgovoriti po analizi narativnosti njegovih *Dunajskih večerov*. Najprej me bo torej zanimalo, katere pripovedne značilnosti je mogoče prepoznati v ciklu. Ker je Cankar *Dunajske večere* po prvi objavi v zbirki *Erotika* (1899) za novo izdajo *Erotike* (1902) nekoliko spremenil, bom s primerjavo obeh različic skušala tudi ugotoviti, ali cikla pripovedujeta različni zgodbi.

Vita Žerjal Pavlin je v svoji teoretsko bogato podprti in izčrpni monografiji *Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja* zapisala, da »ima cikel pogosto (po mnenju nekaterih celo vedno)

nedominantne pripovedne značilnosti.« (Žerjal Pavlin 2008: 33) V svoji analizi slovenskih lirskih ciklov je izhajala iz Iblerjevega tipološkega razlikovanja med paradigmatskimi in sintagmatskimi cikli; medtem ko so za prve značilni poudarjeni odnosi ekvivalence med pesmimi, so sintagmatski cikli s širšim (prav tam: 19). Čeprav se avtorica z Dunajskimi večeri ni podrobneje ukvarjala, jih je uvrstila v paradigmatski tip. V kratki oznaki je namreč o drugi različici cikla zapisala, da sta »novi prva in predzadnja pesem s socialno kritično temo tako drugačni od prvotno dekadentno erotičnih pesmi, da v paradigmatsko-variantni celoti prvotnega razdelka predstavljata tujek.« (Prav tam: 138) Možnost drugačnega branja Dunajskih večerov je nakazal Janko Kos, ko je opozoril, da je Cankar motive, prevzete iz realistično-naturalističnega pripovedništva, »oblikoval na ravni napol epske poezije.« (Kos 2001: 217) Za analizo Dunajskih večerov z vidika narativnosti ni nepomembno, da se je Cankar v času, ko si je prizadeval za objavo *Erotike*, odmaknil ne samo od dekadence, ampak tudi od pisanja lirske poezije (prim. Bernik 1986: 121).

Dunajski večeri v *Erotiki* iz leta 1899 obsegajo osem oštevilčenih in nenaslovljenih pesmi. Prva pesem se začne s prostorsko in časovno umestitvijo – dogajanje je postavljeno v mestno okolje in nočni čas, kot je razvidno iz nasprotja med temnim in mrtvim mestom ter nebom, ki se sveti v svetlih zvezdah. Komparacija bleščečih zvezd s solzami na nedolžnem licu je prehod k motivu oddaljene ljubice, s svojilnim zaimkom v besedni zvezi *moja lepa ljubica* pa se razkrije govorec pesmi. Ta bodisi vé ali pa si zgolj predstavlja, kako dekletke bere njegovo pismo, kaj ob tem razmišlja in čuti. Njene misli so zapisane med narekovaji in njena čustvena vznemirjenost je podkrepljena z opisom telesne govorice. Vita Žerjal Pavlin je navedek dekletovih misli označila kot zgled monološke izjave, v kateri prvoosebni lirski jaz »govor drugih posreduje prek lastne zavesti, zaradi česar govornici ne vstopajo v pravo dialoško razmerje;« kot še ugotavlja, tako posredovani tuji govori ne spreminjajo lirskega značaja celote (Žerjal Pavlin 2008: 39). Toda če govorčevu perspektivo izenačimo z vsevedno, je navedek mogoče razumeti kot obliko posredovanja tujih misli, kakršna je značilna za tradicionalna pripovedna besedila. Trditev, da je pesem podobna epsko-lirskim romanom, kakršne je po zgledu Aškercer pisal tudi Cankar, je mogoče podkrepiti, če upoštevamo še tretji literarni lik oz. sklepni dialog med govorcem in njegovo spremljevalko. Ta se nenapovedano oglasi in svojega dragega povpraša, zakaj tako molči, odkar sta prišla iz kavarne. Moški se izgovori na trenutno čudno počutje in ne razkrije, da je razmišljal o svoji daljni ljubici. Bralec lahko sklepa, da ga je (za trenutek) obšel občutek krivde, ker je z drugo žensko, medtem ko njegova ljubica joče ob misli na njegovo samoto in zapuščenost v brezsrčnem, tujem svetu. Čeprav je v pesmi zelo malo dogajanja, ne gre zgolj za prikaz govorčevega razpoloženja, kot je značilno za liriko. Z nakazanim ljubezenskim trikotnikom je v ospredje pomaknjeno nasprotje med moško nezvestobo in čustveno predanostjo dekleta, uvedeno pa je tudi razlikovanje med glavno in dvema stranskima osebamama, kar omogoča narativizacijo pesmi.

Pri poskusu narativizacije prve pesmi se pokaže, da je v njej dovolj nastavkov za bralevo konstruiranje zgodbe o moškem, razpetem med dve ženski. Tako kot v tej pesmi mora bralec tudi v ostalih zapolniti številna prazna mesta in vedno znova preverjati skladnost svoje interpretacije z novimi podatki, do katerih pride z vsako naslednjo pesmijo. Za žensko, ki v drugi pesmi nagovarja svojega ljubčka, se zdi, da je lahko spremljevalka s konca prve pesmi. Tudi njo, podobno kot moškega, muči občutek krivde, vendar veliko močnejši, in v nasprotju z moškim govori o svojih

čustvih. Silno jo je strah, to pa zaradi prikazni matere, ki jo sicer ljubeznivo ogovarja, vendar hči v njenih besedah sliši očitek, da je umrla zaradi nje. Motivno je pesem pomaknjena v območje balade, pri čemer pesem ne razkriva, ali je hči dejansko umorila mater ali pa je ta (bolj verjetno) umrla zaradi skrbi, nemara sramote, ki jo je s svojim odhodom v mesto ali z načinom življenja povzročila hči. Z vidika teorije lirskega cikla je zanimivo trenutno večglasje, ki nastane z uvedbo novega lirskega subjekta. V vseh ostalih pesmih je glavni govorec namreč moški, kar ustvarja vtis homogenosti lirskega subjekta in zagotavlja koherenco cikla.

Medtem ko vloženi ženski subjekt v drugi pesmi nagovarja moškega, ima v naslednjih pesmih cikla spet omejeno vlogo; oglasi se samo še v tretji in peti pesmi. Prvoosebni govorec v tretji pesmi po uvodnem opisu z groteskno erotiko prežetega vzdušja v nočnem lokalu nagovori žensko, ki jo imenuje *grešnica krasna*; občuduje njeno hladno, blede lice; drobne, otroške ročice; tenke, prosojne ustnice, predvsem pa trudno bolelost v njenih očeh; navdušujejo ga nebeška krasota greha in strasti na njenem obrazu ter trpljenje in brezup, ki dihata iz uvelega života. Vrhunec slivospeva je predzadnja kitica, v kateri so veličastvo pregrehe, kras propalosti in temna tragedija duše primerjani z Madoninim plaščem, ki ovija grešnico. Sledi nenaden prelom, pri čemer je sprememba govorca ponovno nakazana zgolj z uporabo narekovajev. Ženska ostro zavrne besede občudovalca, opomni ga, da ljudje stikajo glave, in zahteva, naj ji naroči čašo kave. Dogajanje je predstavljeno fragmentarno, vendar je iz zgradbe pesmi, ki preide od uvodnega opisa dogajalnega prostora in vzdušja k osrednjemu dogodku (tj. govornemu dejanju razvnetega občudovalca) ter se izteče s kratkim epilogom v obliki replike, mogoče razbrati dramsko, če že ne epsko zasnovano. Pesem učinkuje kot skrbno izrisan prizor iz nočnega življenja, v katerem so stranski liki, vzdušje in dogajalni prostor vsaj tako pomembni kot izrečene besede.

Kot izsek iz vsakdanjega življenja, ki je z vidika družbeno sprejetih konvencij moralno zavrženo, učinkuje tudi četrta pesem Dunajskih večerov. Začne se *in medias res*, brez uvodnih pojasnil ali časovno-prostorske umestitve. V prvi kitici prvoosebni govorec nagovarja ljubico, naj ne vstaja iz postelje, in jo sprašuje, čemu jo je strah. Grozljivo vzdušje, kakršno je običajno za balade, se v drugi kitici stopnjuje z opisom nenavadnih glasov ob polnočni uri (neznan korak odmeva po veži, na steklo bijejo deževne kaplje, v viharju se stresajo duri) in podobo črnega drevesa, ki se ziblje pred oknom. Po vzbujenem pričakovanju nečesa strašnega se pesem konča pomirljivo, z zagotovilom, da ni nikogar, in s pojasnilom, ki bralca preseneti: »Otrok tvoj v zibelki mirno spi, / tvoj mož sedi v krčmi in pije.« (Cankar 1967: 61) Razlog za preplašenost je torej nakazan, gre za strah pred razkritjem nedovoljenega razmerja, pri čemer je čustvo zgolj enostransko, saj ga govorec ne deli s svojo ljubico.

Drugačen odnos med ljubimcema je predstavljen v peti pesmi, v kateri je osnovna struktura ponovno dialoška. Pesem se začne s skopo časovno-prostorsko umestitvijo, pri čemer je napovedani prizor med ljubimcema na divanu pomaknjen v neopredeljeno preteklost, nakazano zgolj z glagolskim časom. Prvoosebni govorec najprej navede svoje besede – ljubici je očital, da je s svojo nepošteno strastjo pogubila njegovo dušo. Zaupal ji je, da mu je občutke sramote in kesanja prebudilo njegovo zapuščeno dekle, ki se je prikazala prav na pohotnih ustnicah in poželjivih rokah ljubice. Sledi kontrasten opis ljubice: v nasprotju z zapuščenim dekletom, ki je imela nedolžen pogled, sta očesi ljubice goreli kot dva črna diamanta. Prizor se sklene z odgovorom ljubice, ki

Ljubimcu vrne očitke z njegovimi lastnimi besedami – on je njej z nepoštено strastjo pogubil dušo. Tako kot v njegovem je bilo tudi v njenem srcu temno in prazno, to pa zaradi jokajoče matere in preklinjajočega moža. V peti pesmi se torej ponovijo motivi zapuščenega dekleta iz prve pesmi, otožne matere iz druge pesmi in prevaranega moža iz četrte pesmi. Očitki vesti, ki so bili prej nakazani, a tudi potlačeni, v peti pesmi pri obeh ljubimcih dosežejo vrhunec. Ponovljeni motivi dekleta, matere in moža imajo močno kohezivno vlogo, saj nakazujejo tako istovetnost moškega lirskega subjekta kot tudi možnost, da ljubico iz različnih pesmi razumemo kot eno in isto osebo, pri čemer pa ni jasno, ali gre za prostitutko ali zgolj nezvesto ženo.

Po svoji obliki v ciklu najbolj izstopa šesto besedilo, zapisano v prozi. Poleg zvrstne oznake pesem v prozi, za katero se je odločil France Bernik v opombah k *Zbranemu delu* (Cankar 1968: 322), velja omeniti oznako vinjeta, zapisano ob prvi objavi v *Slovenskem narodu* 14. junija 1897 (Cankar 1967: 331), pa tudi Aškerčevo poimenovanje črtica (Cankar 1967: 280). Pomenljiv je tudi naslov Zadnji večer, ki ga je mogoče navezati na dogajanje v prvih petih pesmih cikla, a ga je besedilo nosilo samo ob časopisni objavi; ta se od knjižne razlikuje tudi po vsebini vložnega pisma. Prvoosebni pripovedovalec opiše svoj (če upoštevamo naslov, zadnji) obisk pri ljubici. Zunanjega dogajanja je malo, v ospredju je pripovedovalčevo razpoloženje, kar ustreza zvrstnemu določilu črtice. Uvodni opis prihoda k ljubici se bolj kot njenemu stanovanju ali njej sami posveča občutkom estetsko rahločutnega obiskovalca. Ta je mdr. skozi okno opazil, kako je listje na kostanju trepetalo kakor mrzlično, oddaljeno zvonjenje pa se mu je zdelo melanholično. Tako v opisu ljubice na divanu – njena drža spominja na premišljeno postavljen slikarski model –, kot tudi sicer izstopajo barvni pridevniki: oranžni žarki, temne veje, rdeča blazinica, mramorna levica, belo ozadje, plave žile, temno obrobljene oči, rožnata pisma, omot bledosinje barve.

Besedilo se nadaljuje s poročilom, da se je ljubica obiskovalcu zgolj prisiljeno nasmehnila in obrnila v steno, on pa je z mizice malomarno vzel v roke najbližje pismo, s čimer je nakazan njun hladen odnos. Pred vstavljenim pismom je zabeležen drobec notranjega monologa, iz katerega izvemo, da je obiskovalec prepoznal svojo pisavo in slog. Vsebinska pisma, ki je navedena v narekovajih, je v očitnem nasprotju s trenutnim odnosom med piscem in njegovo ljubico. Ob ponovljenem vzkliku: »Velik je najin svet in krasan!« (Cankar 1967: 65) se branje dvakrat pretrga. Pripovedovalec najprej poroča, da je ob branju postajal nervozen in nezadovoljen; ob spominih na dneve zaljubljenosti se mu je zdelo, da se ga dotikajo mrzle, mokre roke; zapisane besede so se mu rogale z vsemi akcenti in vzdihji vred.¹ Za ironično ponovitvijo »velik je najin svet in krasan« sledi par vrstic notranjega monologa, pretrganega z zamolki, v katerem pripovedovalec sebe in ljubico metaforično označi za dvoje pierotov na pepelnično sredo. Metafora nakazuje konec pustne zabave, na kateri sta kratak čas uživala oba, preoblečena v žalostna klovna, ki večno hrepenita po ljubezni. Kaj več o razlogih za konec razmerja ne izvemo, sledi pa še eno prepoznanje oz. prava epifanija, kot jo po zgledu Jamesa Joycea narekuje teorija kratke zgodbe. Pripovedovalec se namreč zave,

¹ Pripovedovalec se z metaforičnim komentarjem sicer distancira od svojega nekdanjega sloga, toda čustveno zaznamovan ritem je postal značilen za kasnejša Cankarjeva dela. Dušan Pirjevec je po analizi treh značilnih odlomkov iz Cankarjevih del, med njimi tudi navedenega vzklika, zapisal, da je »z vsem tem dokazana misel o izredni intenzivnosti ritmično muzikalne urejenosti določenih pesnikovih proznih besedil in o splošno simbolističnem značaju Cankarjeve ritmizirane proze.« (Pirjevec 1964: 283)

kako odcvetela je njegova ljubica: »Zdelo se mi je, da vidim nocoj prvikrat njen rumenkastoblede, od strasti in življenja upali obraz, njene globoke, meglene oči, polne sramu in utrujenosti, – da čutim prvikrat njeno zopрно mehko, opolzko telo, njene mokre, težke lase, – da slišim njen tihi, boječi, odživel glas in njene pridušene vzdihne ...« (Cankar 1967: 66) Besedilo se konča s kratkim epilogom, v katerem pripovedovalec poroča, kako je odšel, medtem ko je ona v nespremenjenem položaju ležala na divanu.

Po medsebojnih očitkih v peti pesmi in dokončnem razdoru v šestem besedilu se cikel nadaljuje s stopnjevanjem ljubimčevega obupa in deziluzije. Sedma pesem se začne z apokaliptično podobo razpaljenega neba, utrujene zemlje, poosebljenega drevja, ki ječi, razpenja in krči roke, medtem ko na prsi pada opojni duh razpadlih, krvavih rož. Prvi štirje verzi so izpisani v tekočem ritmu amfibraha, ki se potem vse bolj zatika in razpada, a se kot nekakšen odmev spet vrne v nekaterih verzih iz naslednjih kitic. Podobno neregularna je tudi rima. V drugi kitici se oglasi prvoosebni lirski subjekt in opiše svoje videnje mogočne in strah vzbujajoče ženske, ki ga sicer ogroža s svojo pohotnostjo, vendar je tako prevzet, da se ji ne more upreti.

Čaščenje ženske, ob kateri se moški spremeni v sužnja, doseže vrhunec s podvojenim vzklikom: »Venus! Venus!« (Cankar 1967: 68) Sledi prelom, označen z dolgimi pomišljaji, in motivno-tematska sprememba, za katero ni jasno, kaj jo je povzročilo. Prvoosebni govorec obupuje sredi noči, iz katere segajo črne in ledene roke in drsajo po njegovih licih »kot opolzle, mokre kače.« (Prav tam) Strah in stud, ki ju pri tem občuti, sta morda posledica občutka krivde zaradi preteklega načina življenja ali neuresničljivih seksualnih fantazij, napovedujeta pa tudi temo zadnje, osme pesmi v ciklu. Prvoosebni subjekt v njej na videz nagovarja žensko, ki se dolgo ni zmenila zanj, zdaj pa je končno napočil čas, da položi svoje trudno čelo na njene ljubeče, mrzle roke. Šele v zadnjem verzu razkrije, da je tako zaželena ženska »mirna poslednja noč« (Cankar 1967: 69), torej smrt.

Dunajski večeri, objavljeni v *Erotiki* leta 1902, se od prvotnega cikla razlikujejo zaradi štirih glavnih posegov: avtor je dodal dve novi pesmi, izpustil je prozno besedilo, spremenil vrstni red in v pesmi o Venus izpustil zadnjo kitico, tako da ta pesem izzveni kot čista hvalnica. Na prvo mesto je postavil novo pesem, v kateri je izpostavljena Božja nepravilnost. Bogati so kradli, prešuštvovali in ubijali, za kar jih je Bog nagradil z bogastvom, častmi in veličastjem. Lirski subjekt, ki se prišteva med siromake, trdi, da je tudi sam prelomil vse Božje zapovedi, poleg tega je razžalil, oskrunil in ubil svojo dušo, zato ironično poziva pravičnega Boga, naj nagradi tudi njega. Motiv nepravilno pridobljenega bogastva in časti je Cankar v času, ko je pripravljal drugo izdajo *Erotike*, obdelal v drami *Kralj na Betajnovi*. V novi različici Dunajskih večerov je z dodano prvo pesmijo sicer intoniral branje naslednjih pesmi, vendar so v ciklu v ospredje pomaknjeni motivi kršenja Božjih zapovedi, problem socialnih razlik v sodobnih mestih pa ostane zgolj nakazan. Lirski subjekt je prevaral dekle (druga pesem), njegova ljubica je spravila v grob svojo mater – verjetno zaradi prešuštvovanja (tretja pesem), lirski subjekt občuduje krasoto greha (četrti pesem) in malikuje poganško boginjo ljubezni (peta pesem), ljubica vara moža (šesta pesem), ljubimca sta drug drugemu pogubila duši (sedma pesem). Rdeča nit vseh navedenih pesmi je torej kršenje šeste zapovedi: »Ne prešuštuj!«

Nova v Dunajskih večerih iz druge izdaje je tudi osma oz. predzadnja pesem cikla. V njej se ponovi motiv sprehajalca iz prve pesmi, le da ta ni označen kot siromak, ampak kot popotnik.

Socialne konotacije so zabrisane, poudarjen je motiv izgubljenosti, odsotnosti smisla. Medtem ko se siromak truden, lačen in bolan spotika ob vsakem koraku in pri tem izziva Boga, je popotnik premražen, ubog, trepetajoč brez cilja taval po mestu, dokler se ni njegovega srca dotaknil Bog. Zaradi Božjega usmiljenja se je v popotniku naselil predsmrtni mir in z lahkim korakom se je vrnil domov umret. Šele v zadnji kitici se v prvi osebi oglasi govorec, ki v sedanjem času pove, da na njegovi postelji mirno umira človek, izgubljen kot on. Cikel se konča s pesmijo, v kateri lirski subjekt nagovarja smrt, naj se nagne k njemu in ga objame.

Zgodba Dunajskih večerov, povzeta na kratko, bi lahko bila taka: prvoosebni govorec vara svoje dekline in uživa v senzualnosti, dokler ne doživi streznitve in zahrepeni po smrti. V prvotni izdaji *Erotike* je spoznanje o pogubljenosti duše umeščeno v peto pesem, sledita prozno besedilo, v katerem pripovedovalec razkrije, kako je zaman hrepenel po sublimnem zlitju dveh duš, in predzadnja pesem, v kateri lirski subjekt po čaščenju Venere začuti strah in stud. Z drugačno razporeditvijo pesmi v novi izdaji *Erotike* je bolj izpostavljeno občudovanje ženskega telesa (hvalnica lepe grešnice in hvalnica Venere sta v novi izdaji postavljeni skupaj); zaradi izpuščene kitice in proznega besedila se navdušenje nad čutnimi užitki ne prelije v gnus, odpade tudi motiv hrepenenja po vzvišeni ljubezni. Skupni učinek izpustov in prerazporeditve je bolj izrazit pripovedni lok, manj je zastranitev. Osnovna zgodba ostane nespremenjena, čeprav sta dodani dve novi pesmi. Z njima je dodatno motivirano vedenje prvoosebnega govorca oz. njegova sprememba iz grešnika v človeka, ki hrepeni po smrti.

V dosedanjih interpretacijah Dunajskih večerov prevladuje mnenje, da je besedilo dekadentno zaradi senzualnosti. Izstopata dva motiva, ki ju lahko povežemo s topisi v evropski književnosti iz različnih obdobij, a sta značilna za drugo polovico 19. stoletja. Motiv lepe grešnice spada v estetično groznega. Njene začetke je Mario Praz povezal s Shakespearom in njegovimi sodobniki, ki so vedeli, da poezija lahko izhaja iz snovi, običajno dojete kot grde. Pomenljiva je misel, ki jo je enciklopedist Diderot zapisal v pismu Sophie Volland: »Kar škodi moralni lepoti, skoraj zmeraj podvoji umetniško lepoto. Z vrlino nastajajo samo mirne in hladne slike; strast in pregreha vneseta živahnost v kompozicije slikarjev, pesnikov, glasbenikov.« (Diderot v: Praz 1951: 32) Kot je ugotovil Praz, so pisatelji v 17. stoletju pisali o lepih beračicah, zapeljivih starkah, očarljivih črnkah in ponižanih prostitutkah na brezskrben in igriv način, medtem ko so bili ti motivi pri romantikih, še posebej pri Baudelairu, »prežeti z grenkim okusom realnosti.« (Prav tam: 40) Razlika je bila po mnenju Praza tudi v tem, da Baudelairov namen ni bil osupiti bralčev razum, ampak prej »pretresti njegov moralni čut.« (Prav tam: 38) Drugi motiv, priljubljen v književnosti iz druge polovice 19. stoletja, je motiv usodne ženske. Med njene pramodele spada po Prazovem mnenju biblijska Lilith, v književnosti pa jo je ustoličil Théophile Gautier s kratko zgodbo Ena izmed Kleopatrinih noči (1838). Cankar je usodno žensko povezal z motivom Venere, kakor svojo boginjo, verjetno po zgledu Baudelaira, poimenuje lirski subjekt.

Občudovanje krasne grešnice in usodne ženske je, skupaj z drugimi izzivalnimi motivi iz *Erotike*, sprožilo dobro znani val moraliziranja, ki je dosegel vrhunec s škofovim odkupom in sežigom vseh neprodanih izvodov prve izdaje *Erotike*. Čeprav je bil osnovni namen dekadentov »škanalizirati« (Calinescu 1987: 175), menim, da Cankarju tega namena ni mogoče pripisati. Kot je mogoče razbrati iz njegovega Epiloga, ki ga je dopisal za drugo izdajo *Erotike*, ga je presenetilo,

kako so sodobniki v njegovih pesmih iskali avtobiografsko ozadje. Kot je poudaril, si je namreč lahko zgolj v sanjah privoščil »zavestno poželenje po prepovedanem, to se pravi po lepem.« (Cankar 1986: 111) Prav pobeg iz stvarnosti v sanje, v katerih je greh izenačen z lepoto, je gesta, v kateri je mogoče prepoznati tipično dekadentno početje. Literarni zgodovinar G. M. Vajda je v dekadenci prepoznal koncept, ki se sicer pojavlja v različnih obdobjih, toda v obdobju simbolizma postane življenjska drža. Moderna dekadenca je po njegovem mnenju še vedno »nakazovala poskus pobegniti iz vsakdanje trivialnosti urejene meščanske eksistence, toda ta pobeg je iskala v nenavadnem in rafiniranem esteticizmu, v kultu izrednega in izjemnega, v pesimizmu in morbidity.« (Vajda 1984: 33) Kot sem skušala pokazati v tej razpravi, je občudovanje ženskega telesa (čeprav izpitega) in povečevanje čutnega užitka, ki je na ozadju tradicionalne krščanske morale dojeta kot greh, v Dunajskih večerih speto z estetizacijo. Prav estetizacija namesto golega povečevanja senzualnosti kaže, da je Cankar razumel dekadenco kot način pobega iz stvarnosti v sanje oz. umetnost.

Literatura

- BERNIK, France, 1986: Cankar med pesništvom in pripovedno prozo. Ivan Cankar: *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 119–145.
- CALINESCU, Matei, 1987: *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press.
- CANKAR, Ivan, 1967: *Zbrano delo* 1. Ljubljana: DZS.
- CANKAR, Ivan, 1968: *Zbrano delo* 2. Ljubljana: DZS.
- CANKAR, Ivan, 1986: Epilog k novi izdaji *Erotike*. Ivan Cankar: *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 109–117.
- KOS, Janko, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- VAJDA, György Mihály, 1984: The Structure of the Symbolist Movement. Anna Balakian (ur.): *The Symbolist Movement*. Budapest: Akademiai Kiado. 29–41.
- PIRJEVEC, Dušan, 1964. *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- PRAZ, Mario, 1951: *The Romantic Agony*. Trans. Angus Davidson. Oxford UP. https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.13207/2015.13207.The-Romantic-Agony_djvu.txt
- ŽERJAL PAVLIN, Vita, 2008: *Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.