

Alojzija Zupan Sosič

Filozofska fakulteta, Ljubljana

DOI: 10.4312/SSJLK.54.38-46

## Novosti v treh romanih Ivana Cankarja

V treh romanih Ivana Cankarja, *Tujci*, *Na klanecu* in *Hiša Marije Pomočnice*, sem raziskovala naslednje novosti: izvorno poetiko, drugačno vlogo ženske, provokativnost ljubezni, pomen smrti, posebno odkritosrčnost, delež avtobiografičnosti in pripovedno empatijo. Prvi Cankarjev roman *Tujci* je hkrati prvi slovenski ljubezenski roman, v katerem je ljubezen sinonim za trojno odtujenost, tujost do domovine, umetnosti in ženske; zadnja pripiše ženski drugačno, manj tradicionalno spolno vlogo. Če prinaša roman *Na klanecu* znatno več novosti, saj gre za prvi simbolistični roman (žanr proletarski roman vnaša tudi realistične primesi) in prvi slovenski roman, v katerem je glavni lik ženska, je najbolj inovativen vsekakor *Hiša Marije Pomočnice*. Ta s seksualizacijo žensk in otrok, ki je hkrati tudi demitizacija družine in družbe, prevrednoti celo vlogo smrti: smrt-odrešiteljica iz *Tujcev* in smrt-potrjevalka trpljenja iz romana *Na klanecu* se v *Hiši Marije Pomočnice* razpreta v večpomenskost nihilističnih, spiritualističnih in soterističnih konotacij. Vsota vseh novosti, predvsem pa največja stopnja pripovedne empatije, ne vpliva samo na največjo izvornost poetike v tem romanu, ampak kaže tudi na največjo inovativnost v takratni slovenski književnosti.

izvirna poetika, drugačna vloga ženske, provokativnost ljubezni, pomen smrti, posebna odkritosrčnost, delež avtobiografičnosti, pripovedna empatija

Three novels by Ivan Cankar, *Tujci* (Strangers), *Na klanecu* (On the Hill) and *Hiša Marije Pomočnice* (The Ward of Our Lady of Mercy), were examined in order to identify the following: an original poetics, a different role for women, provocative love, the meaning of death, particular sincerity, the level of autobiography and narrative empathy. Cankar's first novel, *Tujci*, is also the first Slovene romantic novel, in which love is a synonym for a triple sense of alienation – from the homeland, art and women; the latter ascribes to women a different, less traditional sexual role. While *Na klanecu* offers much that is new, for it is the first symbolic novel (the genre of the proletarian novel brings some realistic elements) and the first Slovene novel in which the main character is a woman, the most innovative is without a doubt *Hiša Marije Pomočnice*. Its sexualisation of women and children, which is at the same time a demythification of the family and society, also re-evaluates the role of death. In *Hiša Marije Pomočnice*, death as salvation in *Tujci* and death as confirmation of suffering in *Na klanecu*, is widened into multiple levels of nihilistic, spiritualistic and soteristic connotations. The level of innovation, particularly the highest level of narrative empathy, influences not only the highly original poetics in this novel, but also points to the significant level of innovation in the Slovene literature of the time.

original poetics, different role for women, provocative love, meaning of death, particular sincerity, level of autobiography, narrative empathy

Kako predstaviti romane Ivana Cankarja (1876–1918), da bi z njimi na kratko osvetlili njegovo ustvarjalnost in s tem kar celotno poetiko? In katere sploh izbrati, da bi na zgoščen način orisali njegovo raznovrstno, večplastno in kvalitetno literarno ustvarjanje? Ali je bolje pri tem povzemati že ustaljene sodbe ali predstaviti uveljavljene opredelitve skozi nove perspektive ali pa celo dodati raziskanemu področju neraziskane dimenzije? Za raziskavo preseganja tradicionalnosti bom upoštevala vse tri naštetje možnosti analize v treh pomembnih Cankarjevih romanih, *Tujci*, *Na klanecu* in *Hiša Marije Pomočnice*. Vse tri sem izbrala zaradi njihove prelomnosti in/ali kvalitete. Medtem ko predstavlja prvi Cankarjev roman *Tujci* prvi obsežnejši pripovedni tekst, za katerega je bilo treba uskladiti inovacije z bistvenimi lastnostmi začetne ustvarjalnosti in jih povezati v prehod k novemu

romanu, je roman *Na klanecu* prvi slovenski simbolistični roman, tretji, *Hiša Marije Pomočnice*, pa takšna mešanica različnih novosti, da jo lahko imenujemo vrhunska mojstrovina celotne pisateljeve umetnosti. Posvetila se bom naslednjim novostim: izvirni poetiki, drugačni vlogi ženske, provokativnosti ljubezni, pomenu smrti, posebni odkritosrčnosti, deležu avtobiografičnosti in pripovedni empatiji. Zavedam se, da bi vsaka od sedmih novosti zahtevala obsežno in poglobljeno raziskavo ter samostojno razpravo; v svojem prispevku želim le opozoriti na pomenljivo inovativnost Cankarjevih romanov, ki ni izstopala samo v času njegovega ustvarjanja, ampak nas preseneča še v jubilejnem letu, tj. sto let po njegovi smrti.

Prva novost, izvirna poetika, je očitna že takoj na začetku, v prvi in edini knjigi poezije, v zbirki pesmi *Erotika* (1899).<sup>1</sup> Ta je s svojim izidom napovedala začetek novega literarnega gibanja pri nas – moderne –, skupaj s knjigo *Vinjete* in Župančičevo Čašo opojnosti. *Erotika* je nakazala več poetoloških lastnosti, temeljnih za Cankarjevo celotno ustvarjanje; te so programsko razkrite v prvi pripovedni knjigi *Vinjete* (1899), v črtici Epilog, kot prestop iz realistično-naturalistične smeri v simbolizem, dekadenco, impresionizem in socialni (socialistični) realizem oziroma kot prefinjeni spoj različnih literarnih smeri, usmeritev, načinov in oblik. A že leta 1900 je v znamenitem pismu Zofki Kveder, pomembni slovenski pisateljici, napovedal spremembo svojih literarnih teženj in s tem tudi poetike, ko se je odrekel dekadenci in se zavzel za »tendenčno umetnost«, pravzaprav za reformacijo slovenske književnosti. Takrat se je tudi odločil, da napiše daljše pripovedno delo, za katerega pa je potreboval drugačnih poetoloških prijemov. Glede na to, da se je prav ta čas ukvarjal z večjimi dramskimi teksti, npr. *Za narodov blagor* in *Kralj na Betajnovi*, ob katerih ni izrazil večjih literarnih zagat, ob iskanju pravih pripovednih prijemov pa je, je prvi roman *Tujci* sicer pomenil izpolnitev formalnih kriterijev (dolžina pripovedi), ne pa še ostalih njegovih pripovednih ambicij; šele v romanu *Na klanecu* je iz dekadenci-impresionistično-realistične poetike prestopil v simbolizem.

Roman *Tujci* (1901) pomeni torej prehod, a ker je kljub temu zelo pomemben za ostale inovacije, mu posvečam manjšo pozornost kot kasnejšima romanoma. Cankarjev prvi roman je glede strukture in pripovednih tehnik najbolj tradicionalen (realizem z nekaj impresionističnimi potezami), medtem ko je zgodba novoromantična in zelo moderna. Gre za zgodbo o umetnikih, glavni lik je Pavle Slivar, slovenski likovni ustvarjalec, ki živi na Dunaju. Čeprav uporablja roman klasične realistične prijeme, npr. začne se s tradicionalno karakterizacijo glavne literarne osebe, sestavljeno iz opisa Pavletove zunanosti in notranosti, prinaša veliko novosti v Cankarjevem, pa tudi evropskem ustvarjanju tistega časa. Druga novost, posvečanje ženski, je prisotna že pri prvem pogovoru Pavleta in Ane, saj se Pavle zelo veliko ukvarja s stereotipnostjo Ane, ko mu ni všeč njena patriarhalna pozicija poslušne, požrtvovalne in naivne spremljevalke. Hkrati skozi avtorefleksivnost prevprašuje tudi svojo spolno vlogo, ki od moških zahteva zapeljevanje v obliki sladkih besed, največkrat zelo podobnih trivialnim ljubezenskim romanom. Drugačno vlogo ženske, ne samo dekorativne in terapevtske (prevladujoči vlogi do Cankarja), pripiše Pavletovi ljubici in kasnejši ženi Berti, ko ji ob vse večjem odtujevanju iskreno želi boljšega življenja, celo drugega, bolj vitalističnega in uspešnega moža, kar je v njegovi življenjski filozofiji tudi eden od vzrokov za samomor.

<sup>1</sup> Tudi to, kako je slovenska javnost sprejela *Erotiko*, je simptomatično za recepcijo nadaljnjih Cankarjevih del, ki se ji zaradi kratkosti tega prispevka ne morem posvečati.

Drugi novosti – vlogi ženske –, ki sem jo ravnokar razložila, pripenjam še tretjo novost, pomen ljubezni v tem romanu. Sicer ljubezen tu še nima tako provokativnega naboja, a vendar Cankar povzdigne to temo v perspektivo: ljubezen v tem romanu ni samo ena izmed tem ali osrednja tema, pač pa je perspektiva, saj skozi njo raziskuje celotno zapleteno bivanjsko tematiko posebežna, ki mora svoje življenje zaključiti s samomorom. Cankarju uspe to, kar je Prešernu v njegovih največjih pesniških stvaritvah, tj. spontano, izvirno in umetelno preplete vse tri ljubezni, ljubezen do ženske, domovine in umetnosti, kar je redkost tudi v evropskem prostoru. Ljubezen je hkrati lakmus papir odtujenosti; trem ljubeznim ustreza trojna odtujenost, tujost do domovine in tujine, umetnosti in dela ter žensk in družine.

Ni naključje, da je roman *Tujci* prvi slovenski ljubezenski roman, kar bi lahko razumeli kot pomembno žanrsko posebnost tretje novosti. Naši romani do Cankarjevih romanov so namreč izbirali ljubezen kot pomembno os, okrog katere se je odvijalo dogajanje. A kljub temu niso bili »pravi« ljubezenski romani, saj je bila ljubezen le sredstvo za prehod v druga življenjska območja, npr. družino, obogatitev ali življenjsko zadovoljstvo. Imenujemo jih lahko s skupnim imenom – meščanski roman (Kos 1989: 28–35) –, katerega bistvo je prikazati junakovo prizadevanje, da bi se z ljubeznijo, poroko, družino, poklicem, službo in posestjo vključil v »normalno« meščansko družbo ter tako dosegel svojo srečo. Roman je tudi prvi generacijski roman pri nas, saj prikazuje spopade med individualnim in kolektivnim v nekem zgodovinsko preverjenem času (v tem romanu slovenski umetniki na prehodu v novo stoletje in na začetku 20. stoletja), hkrati pa lahko prepoznamo obrise resničnih oseb, npr. Ivana Groharja, Riharda Jakopiča in samega avtorja.

Prav žanrski okvir (ljubezenski in generacijski roman) in poznavanje secesistične filozofije tistega časa nam lahko ponudita odgovor na zagonetno vprašanje samomora; ukvarjanje z njim lahko štejemo kot četrto novost. Zakaj se Slivar ubije, če tega ne stori niti Lojze, ki je dejansko razočaral ogromno ljudi, v svojem življenju pa ni uspel? Delni odgovor bi bila prav trojnost neizpolnjene ljubezni: Pavle se ni mogel udejanjiti niti v eni od vseh ljubezni, čeprav so mu vse tri pomenile zelo veliko. Nikakor tudi ne more sprejeti nihilističnega stališča, niti v ljubezni do domovine (pozabimo na domovino, saj je ona tudi na nas), umetnosti (ustvarjamo za snobistični okus, saj le tako lahko prodajamo svoje umetnine) in ženske (ženska mora potrpeti in prenašati muhe svojega moškega – Slivar celo privošči svoji ženi ustrežnejšega sopotnika, npr. trgovca Neunera). Njegov samomor nosi kar nekaj značilnosti samomorilnosti v romanih Dostojevskega, ki je po besedah Čhartišvilija (2017: 107) ustvaril svoj nauk o samomoru, drugačen od tradicionalno krščanskega. Osnovne teze tega nauka so: samomor je lahko odpustljiv in neodpustljiv, poskus samomora ali samomor sta lahko poti k odrešitvi, celo »neodpustljivi« samomorilci si zaslužijo molitev, torej za njihovo dušo še obstaja upanje. Medtem ko so za samomor prve skupine, t. i. krotki samomor, smrt čistih in nedolžnih žrtev, krivi drugi ljudje, običajno krivična družba, spadajo v drugo skupino, t. i. katarzični samomor, kamor bi lahko uvrstili tudi Slivarjevo smrt, »grešniki«, čeprav Cankarjev samomorilec ni predstavnik zla, je samo preveč ekstatičen, naiven in premalo racionalen, pomembno pa je njegovo čutenje velikega olajšanja ob misli na samomor in tik pred njim, predvsem pa zavest, da se bodo bližnji brez njega bolje znašli in počutili. Očitno pa je Slivarjevo nasprotovanje nihilizmu tudi skozi samomor: ta je dokaz, da je sam v tem nihilističnem svetu še zmožen čutiti, da se čustvom ne odpove (tako kot nihilistični Hladnik, niti se ne odpove svojim načelom).

Kljub bolj tradicionalni pripovedi *Tujcev* lahko štirim novostim pridružim še ostale tri: posebno odkritosrčnost,<sup>2</sup> delež avtobiografičnosti in pripovedno empatijo. Običajno so te tri novosti medsebojno prepletene in soodvisne, v tem romanu naj opozorim na avtobiografske poteze v Slivarjevi revni mladosti, bivanju na Dunaju ter kritičnosti do slovenske družbe in umetnosti. Zanimivo je, da mu je k zadnji pomagala nova dunajska obveznost: 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. Avtobiografičnost pa je tudi pogoj za izredno empatičnost do Berte (nekatero potezo Štefke Löffler) in še najbolj do bolne Mari (Štefkina sestra Amalija), ki je kot samostojna literarna oseba in kot glavni lik nastopila v *Hiši Marije Pomočnice* – pri obdelavi tega romana se bom natančneje posvetila prav kategoriji empatičnosti.

Če prvi Cankarjev roman še ni izpolnil vseh pisateljevih prizadevanj po novem pripovednem besedilu, pa mu je vendarle pokazal pot k novemu tipu romana, prvemu slovenskemu simbolističnemu romanu *Na klancu* (1902), natančneje prepletu simbolističnega, realističnega, družbenokritičnega, družinskega in avtobiografskega romana. Njegova simbolistična poetika je kvalitetno vpeta v realistično-naturalistične okvirje, tovrstna uglašenost je novost tudi v evropskem smislu; Cankar je ta roman snoval skrbno, z jasnimi socialnimi, političnimi in filozofsko etičnimi idejami, saj je celo lastni življenjski poti (Francka je podoba njegove matere, Lojze pa njega samega) dodal širše družbene konotacije. Ni odveč poudariti, da je roman *Na klancu* tudi prvi proletarski roman na Slovenskem, ki se ukvarja s socialnimi krivicami in usodo nižjih slojev, konkretno z delavci in obrtniki na Vrhniki, pisateljevem rojstnem kraju. Estetika produkcije na začetku 20. stoletja je bila v Sloveniji rahlo drugačna kot v Evropi in zato si je Cankar še toliko bolj prizadeval preseči tradicijo z novimi smermi, žanri in pripovednimi tehnikami, saj so na področju pripovedništva pri nas takrat prevladovali predvsem vaška povest, zgodovinski, pustolovski in meščanski ljubezenski roman. Preseči tradicijo Cankarju ni pomenilo samo prenoviti literarne vzorce in obrazce, ampak vplivati tudi na etični, tu lahko uporabimo besedo empatični, obraz slovenstva.

Ker gre za prvi simbolistični roman in preplet že omenjenih žanrov in smeri, je logično, da ga zaznamuje izvirna poetika, v kateri se prva in druga novost – netradicionalna poetika in posebno mesto ženske – inovativno prepletata; *Na klancu* je namreč prvi slovenski roman, v katerem je glavni lik ženska. Premik k ženski kot glavni literarni osebi, *Na klancu* je to Francka, v *Hiši Marije Pomočnice* pa Malči, je novost fin de siècle, pri nas književnosti moderne, ki sta si prizadevali za bolj realistične podobe žensk in njihovega okolja. Roman je bil kot spomenik pisateljevi materi že večkrat raziskan skozi perspektivo materinske ljubezni, zato bom v nadaljevanju osvetlila še otroško ljubezen. Franckina materinska ljubezen je namreč osrednje gibalo celotnega romana, ki osvetljuje tudi ostale odnose na vrhniškem klancu, simbolu revnih in brezpravnih ljudi, katere

2 Izidor Cankar (1927: VI) razlaga bratrančevo odkritosrčnost takole: »[...] bil je nasprotnik teoretičnih razprav o umetnosti in je imel sila preprosto 'estetiko', katere poglavitno in edino načelo je bilo: umetniško delo je lepo, če je 'odkritosrčno'. In ker je živel v tej dobi z dvema dušama, ker jo je doživljal vso, kar je je bilo, in ker mu je bilo vse pisanje le iskrena izpoved, ni bilo drugače mogoče, kakor da je elementarna sila sodobne naturalistične miselnosti zdaj pa zdaj pretrgala ideološko doslednost njegovega dela ter se sredi med drugačnimi pesnikovimi smermi uveljavila po svoje.« Seveda pa ne smemo pozabiti, da tovrstna odkritosrčnost ni nastopala zgolj v izpovedni ali pričevanjski vlogi, saj je imela največkrat družbenokritično ali satirično ost.

model je avtorjeva rojstna ulica Na klancu (Zupan Sosič 2017a: 64). Prav pretočnost ljubezni, materinske in otroške, lahko v tem romanu označimo za tretjo novost: ta pretočnost ni tako subverzivna kot v naslednjem romanu, a je zaradi simbolističnega ponavljanja podobnih motivov ali vzorcev postala ne samo družbeni, ampak tudi estetski princip. Paralelizem členov in hiperboličnost osrednjih motivov zarisujeta trpljenjsko in žrtvovanjsko dimenzijo materinske in otroške ljubezni. Trpljenje v tem romanu je posledica nerazrešenih družbenih (posledično tudi družinskih) odnosov in kot tako ne prinaša odrešitve niti na koncu romana (prav tam) – možno rešitev prinaša le simbol luči v učiteljevem oknu, torej izobrazba in graditev novega človeka, kar je že napoved socializma in ekspresionizma.<sup>3</sup>

Nova vloga ženske kot stičišča vztrajnosti in hrepenenja ponudi smrti v romanu nove dimenzije; smrt ni več samo odrešiteljica (kot v prvem Cankarjevem romanu), saj pomeni umirajočim dokaz za poraz, ponovno potrdilo o brezsmiselnosti trpečega življenja, ne pa prijaznega izhoda iz krutega vsakdana. Tudi Lojze, ki se ves utrujen in razočaran vrne domov umret, se mora najprej spopasti z materino smrtjo, da bi lahko šele na koncu romana v mraku vrhniške tragedije ugledal odrešilno luč, ki jo najlažje razumemo kot kolektivno odrešitev prihodnosti, ne pa kot Lojzetovo individualno rešitev. K inovativnosti tega romana pa so poleg simbolistične poetike in sodobne vloge ženske najbolj prispevale zadnje tri inovacije; posebna odkritosrčnost, delež avtobiografičnosti in pripovedna empatija. Če primerjamo vsa slovenska (tudi Cankarjeva) dela z romanom *Na klancu*, ugotovimo, da ima ravno ta roman največji delež avtobiografičnosti, izvirno zapreden v simbolistično kopreno in tendenčne izrastke. Cankar je z njim izpolnil svojo poetiko odkritosrčnosti in avtobiografičnosti, ki jo je napovedoval na več mestih, literarno pa prepričljivo izpovedal v zbirki črtic *Moje življenje* (Cankar 1975: 51):

Novelist ne more pisati o svojem življenju. Če je kaj prida, je vsaka novela kos njega samega, kaplja njegove krvi, poteza na njegovi podobi. Objektivne umetnosti ni in je ne more biti, dokler je umetnost delo in dih človeka. Kdor je umetnik, kleše v kamen od začetka do konca sam svoj obraz. In verno misli, da je bil izklesal podobo Venere ali Mojzesa. Pa mu ukaži: »Izkleši, umetnik, še svoje lice!« Roka se mu bo tresla, podoba ne bo resnična. Ali bo presvetla, ali bo pretemna, resnična ne bo in nikoli ne more biti. Zato ne, ker je človeka strah pred samim seboj. In ta strah je poglavitni izvirek vsake umetnosti. Umetnik je tisti otrok, ki poje v gozdu, da bi ne skoprnel od strahu. Ne išče se — ušel bi si rad. Tudi ko bi človek imel tisto moč in tisti pogum, da bi sam posegel v globočino svojega bitja — do dna bi ne segel, ker dna ni.

Posebna odkritosrčnost, delež avtobiografičnosti in pripovedna empatija so tri novosti, ki so tudi v romanu *Hiša Marije Pomočnice* največ prispevale k preseganju tradicionalnosti, zato jim bom posvetila več pozornosti, predvsem pripovedni empatiji. Da je roman črpal iz avtobiografskih izkušenj, sem že omenila, ko sem primerjala novost v postavitvi ženske kot glavne literarne osebe: v našem primeru je to Amalija Löffler, ki jo je Cankar srečeval vsak dan od leta 1899, ko se je

---

<sup>3</sup> Ekspresionizem se je na Slovenskem pojavil po letu 1920, v delih T. Seliškarja, A. Vodnika, M. Jarca, S. Kosovela in delno tudi I. Preglja in S. Gruma. Nastal je iz občutka kaosa, upora zoper krivično meščansko družbo in teženj k višjim idealom, novemu človeku, čisti etiki, bratstvu, humanizmu, novi družbi ter religiozni skupnosti. Zaradi angažiranosti Cankarjevih del bi lahko avtorja razumeli tudi kot predhodnika nekaterih ekspresionističnih načel, kar sem omenila že v svojem članku *Ljubezen v dveh Cankarjevih romanih* (Zupan Sosič 2017a: 64).

preselil k Löfflerjevem v Ottakring, ulico Lindauergasse 26. Kot otrok je nesrečno padla in od takrat je bila invalidna, in ker je njena bolezen napredovala, so jo leta 1901 poslali v bolnišnico. Ivan Cankar je bil nanjo močno navezan, kar lahko izvemo tudi iz spominov njegove zaročenke in Malčine sestre, Štefke Löffler. V spominih je zapisala, da se je veliko družil z Malči, jo kratkočasil, igral z njo marjaš in se zabaval s kanarčkom Hanzkom. Njen odhod v bolnišnico ga je zelo prizadel, predvsem neozdravljivost njene bolezni; večkrat na teden jo je obiskoval. Bolezen in bližina smrti štirinajstih deklet, literarnih oseb v romanu, se je zdela Cankarju tako tragična, da bi moralo slovensko bralstvo sočustvovati z njihovo usodo, a zgodilo se je ravno obratno: knjiga je doživela najslabše kritike, celo gnusen odpor<sup>4</sup> pri obeh taborih, klerikalcih in liberalcih.

Zakaj se je to zgodilo? Najlažje bomo razumeli to odklonilno reakcijo, če bomo roman brali skozi novosti, ki so bile za slovensko bralstvo zaradi preseganja horizonta pričakovanja tako presenetljive, da je knjiga doživela pravo potrditev šele čez dvajset let, ko je Izidor Cankar s pohvalami prevrednotil njeno recepcijo. Avtobiografičnost in odkritosrčnost sem že omenila; za preseganje horizonta pričakovanja je pomembna predvsem slednja, saj je iskreno opisovanje tabujev otroštva toliko bolj pretresljivo, ko se izlije skozi otroško perspektivo. Obe lastnosti pa sta bili lahko tako provokativni tudi zaradi tega, ker sta se tesno prepletli z ostalimi novostmi; posebnim položajem žensk, ljubezni in smrti. Vseh štirinajst neozdravljivo bolnih deklet je namreč postavljenih v puberteto, čas med otroštvom in odraslostjo, kar že s samim statusom prehodnosti nakazuje simbolične procese. Cankar je s tem prenovil še eno findsesièclovsko potezo: krhko žensko oziroma *femme fragile*<sup>5</sup> je izmaknil zgolj dekorativni izumetničenosti in jo sublimiral v posodo moralne in estetske moči. Ohranil je njeno šibkost, občutljivost in spiritualnost, ki jih je nadgradil s seksualizacijo (*femme fragile* je izvorno aseksualna) in neverjetno empatijo. Prenovljene lastnosti prispevajo k pronicanju etike skozi estetiko, v katerih izstopa spiritualna ljubezen, neko posebno nadnaravno estetsko stanje.

Če otroci do Cankarja v slovenski pripovedi sploh niso bili predstavljeni kot avtonomna, kaj šele seksualna bitja, pa je avtor z demitizacijo materinske ljubezni razstrelil tudi svojo podobo svetniške matere v romanu *Na klanču*. Čista otroška in svetniška materinska ljubezen v tem romanu nista vzbujali nobenih pomislekov, saj sta očitno aseksualni: v krajšem romanu *Hiša Marije Pomočnice* pa obe prevzameta spolne konotacije, ko matere ne opravljajo več zgolj altruistične materinske vloge, ampak so tudi strastne ljubice ter hladne in preračunljive žene, bolna dekleta pa niso več samo ubogljivi otroci, ampak tudi s spolnostjo zaznamovana bitja, ki delujejo po svojih nagonskih in racionalnih kriterijih. V romanu se poleg tradicionalnih ljubezni (npr. materinska, očetovska, otroška) pojavlja še veliko drugačnih, celo patoloških: npr. zunajzakonska, avtoerotična, lezbična, platoniska in spiritualna ljubezen ter voajerizem, pedofilija, incest in različne spolne zlorabe (prim. Zupan Sosič 2017a: 65–67). Seksualizacija otroštva in materinstva na začetku 20. stoletja sta bila

4 V pogovoru z Izidorjem Cankarjem (Cankar 1972: 321) je pisatelj povedal: »Eno knjigo so mi popolnoma narobe, napak in hudobno razumeli. To je bila Hiša Marije Pomočnice. Pri njej sem imel kot studenec čisto misel. Ravno zato me je tista kritika ujezila, dasi je treba sicer velikih literarnih skandalov, preden pridem v jezo. Ideja hiše ni svinjarska, ampak tragična: štirinajst bolnih deklet, ki čakajo v smrti življenja in zdravja.«

5 *Femme fragile* (Emonds 1997: 165–166) je kulturni konstrukt in fantazma seksualne represije, tipična za erotično vzdušje fin de siècle. V tem času so namreč ženske pridobile ekonomsko neodvisnost in politično moč, zato so moški skonstruirali morbidno kulturno reprezentacijo šibke, nebolne, aseksualne in bolne ženske.

s problematiziranjem dvojne morale meščanstva, ki je družino častila kot prostor socialne in moralne varnosti, zelo inovativna in nezaželena procesa. Rahljala in rušila sta meščansko etiko, v kateri je imel nadzor človeške spolnosti posebno mesto predvsem v prizadevanjih cerkve.

Poleg nove, večpomenske vloge ženske in ljubezni, se pojavi v tem romanu tudi inovativna obravnava smrti. Tragedija deklet, ki čakajo v bolnici na smrt, ni samo družbenokritična analiza takratnega kapitalizma, ampak tudi podoba smrti kot nove oblike lepote in hrepenenja k spiritualnosti ter čistosti. Na strukturni ravni je avtor inovativen v prikazovanju smrti s paralelizmom dveh svetov, materialnega in duhovnega; s to dvojnostjo se hkrati odreše tudi sentimentalnosti, ki je vedno nevarna past predstavitve neozdravljivo bolnih otrok. Materialni svet je družinsko okolje štirinajstih deklet, iz katerega so se preselile v bolnišnico, duhovni pa je prostor njihovih želja, vizij in halucinacij, okvirjen z varnostjo in mirom bolnišnice. Če so njihovi domovi pokazatelji socialne in moralne revščine, zaradi katere si bolnice sploh ne želijo več nazaj, tudi če bi ozdravele, je duhovni svet prostor miru, lepote, čistosti in spiritualnosti. A tudi ta ni idealiziran, čeprav je za dekleta edini azil, saj ne deluje samo kot ostro nasprotje perverzemu materialnemu svetu: je namreč strašljiv, ker ga prevevata groza bolezni in smrti. Smrt odrešiteljica v *Tujcih* in smrt potrjevalka trpljenja v *Na klanecu* se v *Hiši Marije Pomočnice* ogrneta z dekadenčno in simbolistično tančico, stkano iz nihilističnih, spiritualističnih in soterističnih<sup>6</sup> niti.

Simbolistična vera v drugačno in višje življenje za znanimi in jasnimi obrisi vsakdanjosti je smrt razpršila v sugestijo različnih stanj: pozitivnega drugega življenja, prehoda v sanje in privide, užitka v trpljenju kot odraza (krščanskega) mazohizma mučencev oziroma svetnikov in misticizma. Pomembno je poudariti, da je želja po samomoru le delno povezana z željo po odrešitvi (rahla podobnost s *Tujci*) in da pozitivnost drugega življenja ni zgolj preslikava katoliškega nauka o odrešilnosti posmrtnega življenja (Kermauner 1974: 101–105), misticizem pa ne samo skupek estetskih učinkov, pač pa neke vrste upor evropskemu subjektivizmu, ki izhaja iz predpostavke, da je človek gospodar sveta. Da tovrstna polisemičnost smrti slovenskega bralca ni zmogla nagovoriti, kaže že odpor do platonske in spiritualne ljubezni, osrednji znanilki fin de siècle, ki so ju pri nas razglasili za neslovensko oziroma nepotrebno temo. Doživljanje smrti se je verjetno zdelo tuje tudi zaradi posebne povezanosti dvojice eros-tanatos in ostalih novosti, ki sem jih že omenila. Prav vse novosti pa so prispevale k posebni poetiki, najbolj inovativni v celotnem Cankarjevem ustvarjanju in takratni slovenski književnosti. Ne samo s pomembnimi socialnimi, etičnimi in estetskimi sporočili, roman je šokiral tudi z novo strukturo oziroma oblikovno-stilno podobo.

Do zdaj sem vodila analizo in interpretacijo skozi dve napovedani poti: ustaljenim razlagam sem dodala nove perspektive, v nadaljevanju pa bom obema potema pridružila še povsem neraziskane razsežnosti obravnavanih Cankarjevih besedil, tj. raziskavo pripovedne empatije. Da bi lažje osvetlila to kategorijo, ki med Cankarjevimi romani najbolj zasije ravno v *Hiši Marije Pomočnice*, bom najprej na kratko definirala empatijo. Literarna veda se je v zadnjem času usmerila k razmerju do drug(a)čnosti, ki ga lahko zajamemo v kategorijo literarne empatije, obravnavane v okviru širšega področja t. i. pripovednih čustev (narrative emotions); naratologi pripovedno empatijo povezujejo

<sup>6</sup> Taras Kermauner (1974: 101–106) upravičeno meni, da se napaja polisemičnost smrti v tem romanu tudi iz soterizma, veje krščanske teologije, ki se ukvarja s preučevanjem vere v odrešitev. Hkrati nadaljuje svojo misel s prepričanjem, da lahko optimizem smrti imenujemo optimistični mortalizem, za nihilizmom skrit eshatologizem in soterizem.

tudi s pripovedno etiko. Empatija je mnogo več kot le poistovetenje ali literarna identifikacija; Rolot (Andrieu, Boëtsch 2010: 118–119) prvo razlaga kot stanje pomešanosti Jaza in Drugega v istem čustvenem stanju, medtem ko je empatija po njegovo mehanizem, ki vodi razumevanje čustvenega doživetja druge osebe. Treba je torej razlikovati med identifikacijo in empatijo: emocionalno ujemanje pri identifikaciji omogoča isti doživljaj kot druga oseba, a brez razumevanja, pri empatiji pa gre za čustveno in racionalno dogajanje, znatno bolj zaželeno v recepciji in običajnem življenju. V knjigi *Narrative Form* (Pripovedna oblika) je S. Keen (2015: 155) zgoščeno povzela (že v prejšnjih svojih prispevkih) uveljavljeno definicijo takole: pripovedna empatija je deljenje afektov, občutkov, čustev in perspektiv, ki jih sproža branje, gledanje, poslušanje ali (za/iz)mišljanje pripovedi.<sup>7</sup>

Priznana strokovnjakinja S. Keen predlaga, da se pripovedni empatiji sledi po treh členih; avtorju, besedilu in bralcu ter se torej ukvarja z avtorjevo, besedilno in bralčevo empatijo. Zaradi količinske omejenosti svojega prispevka bom lahko v njem upoštevala le prvo, tj. avtorjevo<sup>8</sup> empatijo, in sicer tri poti, tj. avtobiografičnost, povečano avtorjevo empatijo in estetiko produkcije. Očitno je, da je pripovedna empatija v vseh treh romanih tesno povezana z avtobiografičnostjo: če avtor izkusi močna doživetja, jih bo verjetno lažje prepričljivo preliv v pripoved, hkrati pa bo postal bolj empatičen do različnih pojavov okrog sebe in v besedilu. Na delež avtobiografičnosti sem opozorila pri vsakem romanu posebej, tu naj povzamem samo pomembno dejstvo, da sta dve glavni literarni osebi ženski, »modelirani« po ženskah iz avtorjevega življenja, kar kaže na njegovo povečano empatijo do spola, ki na začetku 20. stoletja še ni imel svojih pravic in tudi v literarnih delih ni nastopal polnokrvno in enakovredno. Za Cankarjeva besedila je prav značilno, da se s posebno subtilnostjo in naklonjenostjo, ki ju takrat še niso imenovali empatija, posveča brezpravnim bitjem, npr. ženskam, otrokom, revežem, brezposelnim, brezdomcem in bolnikom ter živalim. Drugo možnost za raziskavo povečane avtorjeve empatije ponuja teza, da imajo avtorji večjo zmožnost empatije kot drugi ljudje, kar se preverja iz njihovih pisem, intervjujev in javnega delovanja. Pisma in pogovori z Ivanom Cankarjem dokazujejo, da je imel pisatelj zelo veliko empatije do »ponižanih in razžaljenih«, hkrati pa je to dokazoval tudi z javnim delovanjem. Čeprav je približno dvanajst let živel na Dunaju, je bil obveščen o družbenih krivicah v Sloveniji, ker je želel tudi javno delovati v prid nižjih slojev, je kandidiral na socialdemokratski listi za deželnega poslanca. Njegovi social(istič)ni nazori so izhajali iz takratnih naprednih delavskih gibanj in želje pomagati ljudem, kar najjasneje izraža proletarsko-programska povest *Hlapec Jernej in njegova pravica*, simbolično zasnovana prisposoda o razmerju med kapitalistično lastnino in proletarskim bojem.

Tudi tretji člen avtorjeve empatije – estetiko produkcije – sem že sproti obravnavala, ko sem nizala inovacije Cankarjeve poetike; naj v zaključku samo zaokrožim svoja spoznanja. Estetika produkcije je na prehodu stoletja predvidevala mešanico realizma, naturalizma, impresionizma, dekadence in simbolizma, kar se je odražalo tudi v obravnavanih Cankarjevih romanih. Če je v *Tujcih* zgodba novoromantična, pripoved pa bolj realistična, je *Na klancu* celoten roman že simbolističen,

7 Narrative empathy is the sharing of feeling and perspective-taking induced by the reading, viewing, hearing, or imagining narratives of another's situation and condition.

8 Pripovedni empatiji v Cankarjevih romanih sem se bolj poglobljeno posvetila v prispevku *Narrative empathy in two novels by Ivan Cankar* (Pripovedna empatija v dveh romanih Ivana Cankarja), ki je sprejet v objavo v mednarodni slavistični zbornik v Lvovu: tu v novem kontekstu povzemam le nekaj svojih bistvenih določnic.



čeprav ga odlikuje posebna realistično-socialna (socialistična) zavzetost, medtem ko je *Hiša Marije Pomočnice* poetološko najbolj inovativna. In prav ta inovativnost poetike, ki je hkrati tudi inovativnost estetike produkcije, poleg avtobiografičnosti in povečane avtorjeve empatije, določa romanu najvišjo stopnjo pripovedne empatije. Že prej sem omenila, da roman ni šokiral samo z empatično zgodbo, ampak tudi z moderno pripovedjo: Malčina zgodba je sicer okvirna zgodba, vendar zgodbe ostalih bolnic niso razporejene okrog nje po realističnem, niti ne samo po simbolističnem načelu. Glede na paradoksalnost in nedružljivost posameznih elementov, fragmentarnost, preplet esejizacije in lirizacije ter prisotnost sugestivnih paralelizmov, ki kar kličejo k usmerjenosti na pripoved (ne pa samo na zgodbo), roman ni samo najbolj inovativen od vseh treh Cankarjevih romanov in celotne takratne estetike produkcije, ampak je celo predhodnik slovenskega modernizma.<sup>9</sup>

### Literatura

- ANDRIEU, Bernard, BOËTSCH, Gilles (ur.), 2010: *Rečnik tela*. Beograd: Službeni glasnik.
- CANKAR, Ivan, 1971: Na klancu, Življenje in smrt Petra Novljana. *Zbrano delo* 10. Ljubljana: DZS.
- CANKAR, Ivan, 1972: Hiša Marije Pomočnice, Mimo življenja. *Zbrano delo* 11. Ljubljana: DZS.
- CANKAR, Ivan, 1975: Moje življenje, Grešnik Lenart, Črtice. *Zbrano delo* 22. Ljubljana: DZS.
- CANKAR, Izidor, 1927: *Ivan Cankar, Izbrani spisi*, 6. zvezek (uvod in opombe Izidor Cankar). Ljubljana: Nova založba.
- ČHARTIŠVILI, Grigorij, 2017: *Pisatelj in samomor* (prev. B. Krašovec, spremna b. Blaž Podlesnik). Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Labirinti).
- EMONDS, Friederike B., 1997: Femme fragile. Friederike Eigler, Susanne Kord (ur): *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Westport: Greenwood Publishing Group. 165–166. Spletni dostop 20. 12. 2016.
- KEEN, Suzanne, 2015: *Narrative Form*. New York: St Martin's Press.
- KERMAUNER, Taras, 1974: Sprema beseda in opombe. Ivan Cankar: *Hiša Marije Pomočnice*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Kondor). 99–113.
- KOS, Janko, 1989: Cankar in problem slovenskega romana. Ivan Cankar: *Hiša Marije Pomočnice* (Zbirka Sto romanov). Ljubljana: CZ. 5–59.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2017a: Ljubezen v dveh romanih Ivana Cankarja. Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Ljubezen v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 53. SSJLK. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 62–70.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2017b: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.

---

<sup>9</sup> Podobno je trdil že Kermauner (1974: 107), ko je razlagal posebnosti tega romana.