

# Avtobiografskost in Cankarjev roman *Novo življenje*

ALOJZIJA ZUPAN SOSIČ

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva cesta 2,  
SI 1000 Ljubljana, alojzija.zupan-sosic@guest.arnes.si

---

1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article

---

Cankarjevo moderno razumevanje avtobiografskosti je v razpravi ponudilo možnost razlage s pomočjo koncepta doživljenosti. V Cankarjevih pripovednih delih, tudi v romanu *Novo življenje* (1908), se namreč vprašanje objektivnosti in subjektivnosti na inovativen način stika z deležem avtobiografskosti – avtor, pripovedovalec ali lik ne zastavljajo več klasičnega pozitivističnega vprašanja o preverljivosti biografskih podatkov, pač pa poudarjajo pomen doživljenosti, kar je postalo izhodiščna misel v povezavi s pripovedjo šele kasneje, v t. i. naravni naratologiji Monike Fludernik. Doživljenost oziroma izkustvenost je v Cankarjevih pripovedih, tudi v romanu *Novo življenje*, izenačena z odkritosrčnostjo, ki zaradi fingiranega položaja pričanja ali izpovedi mestoma deluje kot provokacija. Poleg doživljenosti, odkritosrčnosti in provokativnosti je v obravnavanem romanu prisotna tudi avtorefleksivnost, ki jo začrtata avtoteematskost in podoben profil glavnega lika, to je Antona Grivarja.

In the discussion, Cankar's modern understanding of autobiography offered the possibility of explanation with the help of the concept of experientiality. In Cankar's narrative works, including the novel *New Life* (1908), the question of objectivity and subjectivity comes into contact with the share of autobiography in an innovative way – the author, narrator or character no longer asks the classic positivist question about the verifiability of biographical data, but emphasises the importance of experientiality, which became the starting point in connection with the narrative only later, in so-called natural narratology by Monika Fludernik. In Cankar's narratives, including in the novel *New Life*, the experientiality is equated with frankness, which acts as a provocation in places due to the fake position of testimony or confession. In addition to experientiality, frankness and provocativeness, the novel in question also has self-reflexivity, which is outlined by the auto-thematic nature and the similar profile of the main character, that is, Anton Grivar.

**Ključne besede:** avtobiografskost, doživljenost, odkritosrčnost, provokativnost, (avto)refleksivnost, *Novo življenje*

**Keywords:** autobiography, experientiality, frankness, provocativeness, auto-reflexivity, *New Life*

---

Za Cankarjevo ustvarjanje je bilo že večkrat potrjeno, da je avtobiografskost pomembna literarna poteza njegove poetike. Tudi sam Ivan Cankar (1876–1918) se ni upiral tej trditvi; celo vztrajno je povezoval avtobiografske prvine z odkritosrčnostjo in iskrenostjo, ki sta se mu zdeli nujni sestavini vsakega literarnega postopka. Glede na to, da se je v zadnjem času avtobiografskost pri nas mestoma spet začela pozitivistično navezovati zgolj na (zapisane) biografske podatke o avtorju, sem osvetlila povezavo avtobiografskosti in Cankarjeve ustvarjalnosti s pomočjo novejših teorij. To sem naredila tako, da sem naprej na kratko razložila pojem avtobiografskost, ki sem ga povezala s konceptom doživljenosti, nato pa se posvetila Cankarjevemu romanu *Novo življenje*. Da bi lažje dokazala Cankarjevo razumevanje avtobiografije in avtobiografskosti, sem izbrani roman primerjala še z ostalimi njegovimi romani, na primer *Na klancu*, *Hiša Marije Pomočnice*, *Gospa Judit*, *Tujci* in *Martin Kačur*, v širšem kontekstu pa še s krajšimi pripovedmi: *Moje življenje*, *Nenapisani romani*, *Zjutraj*, *Smrt in pogreb Jakoba Nesreče*.

Ker gre v Cankarjevih pripovednih delih za moderno razumevanje avtobiografskosti, sem pri razlagi uporabila novejši termin doživljenost ali izkustvenost, ki se je uveljavil v naravni naratologiji. Z njim sem se poskušala ogniti različnim zastarelim definicijam avtobiografike in stereotipnim interpretacijam Cankarjevih pripovedi – strinjam se s Köstlerjevo trditvijo, da se je slovenska cankarologija v prizadevanjih ideološko opredeliti Cankarjevo motiviko posluževala stereotipnih biografskih razlag in tako prihajala do sodb, ki so razvrednotile literarni tekst v nosilec zasebnega sporočila (Köstler 2008: 161). V razpravi<sup>1</sup> uporabljam izraz avtobiografskost kot krovni termin za lastnosti, ki se na določenih mestih ali na poseben način navezujejo na avtobiografijo oziroma avtobiografsko pisanje. Tako mi termin avtobiografsko pisanje, podobno kot Lebnu (2007: 91), služi kot osnovni pojem, ki je propusten na svojih mejah. Združuje takšne besedilne oblike, v katerih se avtobiografsko pojavlja v različnih sintezah s tradicionalnimi zvrstmi ali vrstami, denimo v biografiji, memoarih, dnevnikih, pismih, potopisih, romanih ali celo pesmih. Jedro tega modela seveda tvori avtobiografija, ki sem se ji naprej posvetila, da sem lahko v nadaljevanju premislila definicijo avtobiografskega romana.

V raziskavah prevladuje spoznanje, da je avtobiografija izmuzljiv in dvoumen žanr. Sama bom ta termin uporabljala kot hipernim ostalim žanrom, npr. tudi avtobiografskemu romanu. Že delitve avtobiografije so tako različne, da težko vzpostavimo neke skupne koordinate, zato začenjam s splošno delitvijo glede na njen nastanek, ki se zdi še najmanj problematična. Glede na nastanek avtobiografije obstajata namreč dve teoriji (Gazdy in Tyneckiej-Makowskiej 2015: 98). Medtem ko prva uvaja širše razumevanje avtobiografije in šteje za njen začetek že grško in rimsko antiko, se druga zavzema za ožje razumevanje, saj meni, da je proizvod moderne epohe in da ni mogla nastati pred

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

(pred)romantiko. Šele v (pred)romantiki se je namreč začela razvijati ideja individualizma v pravi meri, rodilo se je resno zanimanje za problem osebnosti in identitete, vzporedno pa so bili ustvarjeni pogoji, ki so pripomogli k razvoju narcističnega mita »jaza«, s katerim se avtobiografija hrani in istočasno tudi sodeluje v njegovem ustvarjanju.

Druga teorija, tj. ožje razumevanje avtobiografije, šteje antično avtobiografijo kot predzgodovino oziroma svojo predhodnico. Ožja teorija sloni namreč na splošno priznani definiciji, ki jo je predlagal Lejeune in se danes imenuje kar avtobiografska pogodba: »retrospektivne prozne pripovedi, ki jih nekdo sestavi na osnovi svojega lastnega obstoja, ko postavi v središče zanimanja svoje življenje, predvsem zgodbo o lastni osebnosti« (Gazdy in Tyneckiej-Makowskiej 2015: 100). Splošno sprejeta se zdi tudi dvodelna delitev glede na prisotnost reference v avtobiografiji, pri kateri je torej odločilna količina preverljivih podatkov. Tej delitvi sledi Popović (2010: 64), ki prvi tip avtobiografije označi kot besedilo s pretenzijo dokumentarno-zgodovinskega značaja, drugega pa kot osredinjenje na samo osebnost avtorja – prav zato drugi tip označuje osebni in izpovedni ton.

Kaj pa je sploh avtobiografija ali avtobiografsko pisanje? Daljša pisna oblika, v kateri avtor pripoveduje o svojem življenju? (Popović 2010: 63) Pripoved o življenju posameznika, ki jo pripoveduje sam? (Abrams 1999: 68) Celotni ali delni življenjepis, izpoved o sebi ali izkušnje, razmišljanja in doživljaji posameznika, ki ga predstavljajo in so v manjši ali večji meri povezani z zunanjim svetom? (Gazdy in Tyneckiej-Makowskiej 2015: 98). Vse tri definicije so si podobne po tem, da so klasične in poskušajo podati temeljno informacijo o tej vrsti, ki smo jo pri nas v preteklosti – zaradi mešanja faktografskosti in fikcijskosti – umestili v politerarno vrsto. Podobne tradicionalne definicije upoštevajo krovni pojem avtobiografija in večkrat sploh ne omenjajo, da je potrebno biti pri določanju avtobiografije previden, saj ta pojem zajema različne žanre. Ne samo da je potrebno ločevati med tradicionalno in sodobno avtobiografijo, pač pa tudi med literarno in neliterarno, hkrati pa upoštevati različne žanre avtobiografije oziroma avtobiografike.

Vse kaže (Leben 2007: 86), da avtobiografije ni moč celovito vključiti v nek model nadzvrsti, zvrsti in žanrov oziroma da ta model celo ruši, ker v sebi združuje estetsko in pragmatično, literarno in neliterarno, fikcijo in nefikcijo in se manifestira v najrazličnejših oblikah in kontekstih. Še posebej se je definiranje avtobiografskega pisanja razplastilo ob koncu prejšnjega stoletja, saj se je razlika med avtobiografijo in fikcijo čedalje bolj brisala (Abrams 1999: 23), ko so avtorji vključevali sebe (s svojimi imeni) v romane in so bile avtobiografije pisane s pomočjo uveljavljenih fikcijskih prijemov. Podobno ugotavljata tudi Childs in Fowler (2009: 21), ko menita, da je konec 20. stoletja znan po porastu različnih pristopov k fikciji in nefikciji, ki bi ga lahko (poetično) imenovali »pišoče življenje« oziroma »življenjsko pisanje ali pisanje življenja« (angl. *life-writing*). Tovrstne knjige uporabljajo avtobiografski način in so pisane v meditativnem, izpovednem stilu, medtem ko avtorji pogosto ne poskušajo niti

enačiti pripovedovalca s seboj, prav tako pa se tudi ne pretvarjati, da je pripovedovalec zgolj izmišljen lik.

Strinjam se s Koron (2008: 11), da je imanentistična literarnovedna paradigma, povezana z vznikom predklasičnih in strukturalističnih naratoloških pogledov na literarno delo, še predpostavljala razločljivost avtobiografskih (večinoma) resničnostnih izjav in fikcije. Toda že v okvir te paradigme delujoči teoretiki pripovedi, npr. Hamburger, Stanzel, Genette in Cohn, se niso mogli zadovoljiti s tem, da bi osrednji kriterij »drugačnosti« avtobiografije temeljil na njeni referenčnosti, torej nečem zunajtekstualnem, in so skušali izolirati tudi besedilne lastnosti fikcijskega diskurza. Zaradi kratkosti svoje razprave ne bom mogla poglobljeno razložiti, kako se je odnos literarne znanosti do zunajbesedilne referenčnosti v avtobiografiji postopoma spreminjal; bom samo na kratko povzela redefiniranje t. i. avtobiografskega pakta.

Že omenjena ožja teorija avtobiografije, ki temelji na uveljavljeni Lejeunovi predpostavki avtobiografske pogodbe<sup>2</sup> in s tem na referenčnosti, zagotavlja istovetnost realnega avtorja, pripovedovalca in protagonista z imenom na naslovnici, ki ga sprejmejo tako avtor kot bralci. Lejeunovo opredelitev avtobiografije kot zgodbe o lastni osebnosti je kmalu korigiral že sam avtor, saj je kategorijo osebnosti zamenjal s terminom »izgradnja narativne identitete«. S tem ko je ta raziskovalec postopoma razširjal prostor »pogodbe« (Gazdy in Słowini Tyneckiej-Makowskiej 2015: 98–100), je širil tudi prostor avtobiografije, ki je bila vseskozi oblikovana po vzoru izpovedi; širil ga je torej na tekste, ki se nahajajo med resnico in fikcijo, a vseskozi težijo k iskrenosti in resnici, zahvaljujoč avtorski intenci. Torej na tekste, ki niso rekapitulacija celega življenja, ampak samo njegovega fragmenta (npr. otroštva), in na tekste, ki rušijo princip retrospektivnosti (npr. dnevniki) ...

V tako razširjenem avtobiografskem prostoru se lahko umestijo, poleg samih avtobiografij, še naslednje vrste (Gazdy in Słowini Tyneckiej-Makowskiej 2015: 100): »duhovna« avtobiografija, dnevnik, intimni dnevnik, memoari, spomini, pisma, esej specifičnih odlik, avtobiografski roman in različni hibridi, ki povezujejo lastnosti nekaterih struktur. Podobno širitev meja avtobiografije od šestdesetih let prejšnjega stoletja nista zahtevala samo razvoj avtobiografije in zanimanje zanjo, ampak tudi splošne spremembe položaja in vloge fikcije in realnosti ter avtorja in bralca, ki jih je prinašala postmoderna. Postmoderna teorija je tudi v literarni vedi na poseben način razgradila opozicijo

<sup>2</sup> Pomen avtobiografske pogodbe Philippe Leujene (Čeh 2008: 26) ni poudarjal samo pri definiranju avtobiografije, ampak tudi pri določanju avtobiografske proze. Medtem ko po njegovem avtobiografija kot spominska pripoved dejanske osebe o lastni eksistenci s poudarkom na osebnem življenju in zgodovinski osebnosti zagotavlja, da jo bralec sprejme kot nefikcijski tekst, je avtobiografska proza definirana kot fikcijsko besedilo, ki lahko formalno imitira diskurz avtobiografije, vendar ne brez avtobiografskega pakta, čeprav zahteva fikcijsko branje teksta. Na kratko lahko sintetiziram tovrstno prepletanje dveh področij s spojem dveh pogodb: Lejeunovo avtobiografsko pogodbo pri avtobiografski pripovedi povežemo z (Ecovo) t. i. fikcijsko pogodbo.

stvarnost-domišljjskost, ko je ugotavljala, da fikcija in resničnost nikakor nista enoviti in ločeni področji. Dvojni ali vmesni status fikcije (Zupan Sosič 2017: 327) najlažje razložimo z modalnostjo oziroma modalno logiko, saj dvojno naravo fikcijskosti potrjujejo domišljjska dejavnost, simulacija in igra: književnost je kljub svoji fikcijskosti na nek način resnična, hkrati pa je v svoji globlji resničnosti vendarle fikcijska.

Prav tako kot pogled na status fikcije se je v zadnjih desetletjih spremenila tudi perspektiva resničnosti. Naša doba t. i. mehanske reprodukcije (Kearney 1989: 1670) ne prinaša samo novih geopolitičnih združb, ampak tudi premoč totalnega oziroma globalnega načina informiranja in upravljanja (Matz 2004: 171), zato postaja medijska konstrukcija realnosti naša najpomembnejša realnost, ki spreminja človeka v del kibernetičnega sistema, v katerem se spreminjata tudi vloga avtorja in bralca. Ne samo v splošnem kontekstu literarne vede, natančneje v okviru recepcijske in systemske teorije, še širše pa v postklasični naratologiji, ki vključuje kultur(ološk)no, retorično in kognitivno teorijo pripovedi ter (post)feministične naratologije, položaj avtorja in bralca se spreminja tudi v avtobiografiji. Avtor namreč ni več samo oseba ali individuallec, ki s svojo intelektualno in domišljjsko močjo (Zupan Sosič 2017: 312) namensko oblikuje literarno delo, pač pa je koncept, v bistvu celo konstrukt, odvisen od spreminjajoče se podobe avtorja v različnih kulturnih modelih. S terminom avtor<sup>3</sup> se označuje tudi pomen besedila, ki je povezan z drugimi besedili istega avtorja ali z zgodovinskim kontekstom in z dimenzijo vrednot, norm, stila oziroma tematske eno(tno)sti.

Medijska konstrukcija realnosti ne vpliva samo na koncept avtorja, ampak tudi na konstrukt bralca, ki ni več samo sprejemnik in osrednji člen recepcije, ampak celo pomemben gospodarski dejavnik in tarča medijskega oglaševanja uspešnic. Razumevanje postmodernega položaja bralca je še posebej pomembno za avtobiografijo, za katero že Linda Anderson (Bošnjak 2008: 41) ugotavlja, da je ena njenih glavnih težav prav odvisnost od recepcije. Status reference in fikcije v njej je namreč odvisen od bralca ali natančneje od literarne kompetence, intence in empatije, prav tako pa tudi od literarnega vrednotenja bralca, kar na kratko pomeni odvisnost od bralčevega poznavanja literarne pogodbe.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Kadar literarni znanstveniki razpravljajo o avtorju na splošno, ga razumejo tako, da ga ne navežejo na osebo, ki je pisala ali tipkala po papirju oziroma zaslonu; namesto tega uporabljajo avtorjevo ime kot sredstva za indikacije (angl. *means of indicating*) različnih glasov in mnenj znotraj teksta, ki ne morejo biti reducirane zgolj na preprosto vprašanje biografije ali namena. Avtor v več sodobnih razpravah ne zaseda več prostora kreativnega genija ali besedilnega pomena, ampak postane produkt teksta in branja. Za tiste, ki sledijo marksistični ali novohistoricistični teoretični agendi, je vloga avtorja znotraj dela tudi produkt kulturnih okoliščin, ki so se prepletle in ustvarile besedilo na določeni točki zgodovine (Childers in Hentzi 1995: 24).

<sup>4</sup> Literarna pogodba je dogovor med avtorjem, besedilom in bralcem o poznavanju literarnosti. Termin sem izpeljala iz Ecovega izraza fikcijska pogodba za snop konvencij o literarnosti, ki jih bralec zaradi literarne socializacije samoumevno obvlada in se jih pri branju bolj ali manj zaveda (Zupan Sosič 2017: 340).

Recepcijo izpostavlja tudi Koron (2008: 18), ki avtobiografijo razume kot krovni termin za množstvo žanrov, katerih bralska recepcija je izpričano drugačna od recepcije fikcijskih žanrov. Ta drugačnost pride najbolj plastično do izraza ob neupoštevanju statusa avtobiografskega pakta, kadar si npr. avtor z avtobiografsko potvorbo oziroma ponaredkom prilasti oziroma posvoji doživetja neke druge, včasih povsem izmišljene, a v vsakem primeru verjetne osebe (Smith in Watson 2005 v Koron 2008).

Pomembnost recepcijske ravni pri avtobiografiji omenjata tudi Gazdy in Tyneckiej-Makowskiej (2015: 98: 102), ko poudarjata njeno pomembno potezo, to je provokacijo. Ta dopolnjuje položaj pričanja in izpovedovanja kot »izziv vznemirjenemu bralcu«, na katerega se v besedilu večkrat pozablja. Prav provokacija je ena izmed lastnosti, ki jo je treba znova premisliti v zvezi s Cankarjevo avtobiografskostjo, še posebej v kontekstu literarne avtobiografske pripovedi oziroma modernega avtobiografskega romana. Avtobiografski roman je namreč mnogo svobodnejši od avtobiografije v razmerju do fakticitete (Koron 2003: 192), kar potrjujejo naslednje lastnosti: prvoosebni pripovedovalec ni obvezna sestavina, svobodnejše je ravnanje s perspektivo, zmanjša ali celo ukine se distanca med piščim in doživljajočim jazom, prisotnost polpremega govora ter večperspektivno prikazovanje in doživljanje. Razlika med njima je tudi zanesljivost, na kar opozori Popović (2010: 63): avtobiografija izpostavlja resnične dogodke, avtobiografski roman pa v prvi plan postavlja nezanesljivost pripovedovalčevih izpovedi.

Tudi če upoštevamo romaneskni sinkretizem (več o njem v knjigi *Teorija pripovedi*) in s tem protejskost romana kot njegovo bistveno potezo, med Cankarjevimi desetimi<sup>5</sup> romani težko določimo avtobiografski roman. Največ preverljivih biografskih podatkov v smislu avtobiografske pogodbe zasledimo v romanu *Na klancu*, ki že s svojim naslovom aludira na resnični prostor (ulico Na klancu na Vrhniki), podobna avtorjevi je tudi Lojzetova usoda. V materini zgodbi, konstruirani kot križev pot, pa prepoznamo marijanski kult matere (Zupan Sosič 2017: 64), s pomočjo katerega je Cankar želel svoji materi postaviti spomenik. *Na klancu* bi lahko zaradi biografskih podatkov, ki jih je potrdil sam avtor, imenovali avtobiografski roman, a le ob upoštevanju žanrske sinkretičnosti, saj je roman spoj avtobiografskega, proletarskega, družinskega, družbenokritičnega ter seveda simbolističnega in liriziranega romana.

Zaradi manjšega deleža avtobiografske pogodbe v ostalih romanih in njene ohlapnega statusa v sedanjosti predlagam izraz avtobiografskost, omenjen že na začetku te študije: je krovni termin za lastnosti, ki se na določenih mestih ali na poseben način navezujejo na avtobiografijo oziroma na avtobiografski roman. Če pa vendarle uporabljamo izraza avtobiografija in avtobiografski

<sup>5</sup> Več o desetih Cankarjevih romanih, ki so bili v preteklosti označeni tudi z etiketo povesti ali novele, v moji študiji *Deset romanov Ivana Cankarja in sodobna definicija romana* (Zupan Sosič 2020).

roman za ostale Cankarjeve romane, je priporočljivo posebej opomniti, da ne gre za klasično določitev avtobiografije. Gre namreč za moderno razumevanje avtobiografije, saj ustreza razmišljanje našega pisatelja (Čeh 2008: 33) evropski estetiki na prelomu stoletja, v kateri avtobiografija, zapisana kot dogodki in izkušnje, povezani v življenjsko zgodbo, ni več ustrezala modernemu literarnemu konceptu, tj. občutju razdrobljenega časa in subjekta, krizi identitete, trenutnih občutij in razpoloženj ... Strinjam se s Čeh (2008: 28), da je bil Cankarjev odnos do avtobiografske literature v osnovi ambivalenten, kakor je to tudi sicer značilno za pisateljevo razmerje do sebe in sveta.

Tako je na začetku svoje pisateljske poti menil, da je avtobiografska tematika primerna za »smrkave feljtone«, kakor je v pismu Govekarju leta 1897 imenoval svojo tedanjo kratko pripoved<sup>6</sup> (Cankar 1970: 125), medtem ko je v kasnejšem pismu Govekarju zapisal, da je lahko avtobiografska snov zgolj tema črtice, ne pa tudi romana ali drame. Kasneje je o avtobiografskosti razmišljal dosti bolj odprto, čeprav tega termina ni uporabljal, pač pa izraze odkritosrčnost, iskrenost in doživljenost. Razmišljal je konkretno o tem, kako ubesediti lastno življenje in kakšen odnos vzpostaviti do sebe kot predmeta pripovedovanja, kar je postalo njegovo pomembno bivanjsko vprašanje, na katerega iz krajših refleksivnih besedil in pisem ne moremo izluščiti enopomenskih odgovorov.

Največ odgovorov ponujata krajši pripovedi *Moje življenje* in *Nenapisani romani*, objavljeni 1914. V ciklusu mladostnih spominov *Moje življenje* je pomembna predvsem zadnja črtica, oštevilčena s XIV, v kateri pisatelj razmišlja o objektivnosti in subjektivnosti pisanja, deležu avtobiografskosti v ustvarjalnem opusu in pomenu iskrene izpovedi – to so tudi osi, okrog katerih se vrti pripoved *Nenapisani romani*. V obeh pripovedih ugotovi, da ni objektivne umetnosti in v skladu z (avstrijsko) moderno ter lastno sinkretično poetiko, tj. spoja simbolizma in realizma, tudi impresionizma in naturalizma, zagovarja subjektivnost. V zadnji črtici *Mojega življenja* jasno zapiše: »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.« (Cankar 1975: 51) V *Nenapisani romani* pripovedovalec ni tako ekspliciten, a objektivnost povezuje z natančnim (p)opisom, ki v romanu ni možen: posmehne se trditvi, prevladujoči v realizmu, da je roman objektivno ogledalo družbe: »Učenjaki<sup>7</sup> pravijo nekako, da je roman verna slika dobe, kakor se ta doba razodeva v življenju in nehanju posameznih ljudi.«

<sup>6</sup> Cankar je pisal avtobiografsko pripoved različno intenzivno, precej opazno v zgodnji predvinjetni in obvinjetni kratki prozi, medtem ko se je po letu 1900 umaknila v ozadje in se preselila v novelo in roman. Po ugotovitvah slovenske literarne vede (Bernik, Kocijan, Zadavec idr.) je bila avtobiografska tema najmočneje zastopana v letih od 1910 do 1914.

<sup>7</sup> Strinjam se z Bernikom (1982/83: 5), da lahko pustimo odprto vprašanje, katere učenjake Cankar ironizira v črtici, ali pa sprejmemo domnevo, da so to misli avtorja normativnih nemških šolskih poetik, na primer Rudolfa Gottschalla in Ernesta Kleinpaula.

Pravzaprav je zadnja črtica *Mojega življenja* reflektivni povzetek Cankarjeve sinkretične poetike in načela, da je pisanje klesanje lastnega obraza v smislu odkritosrčne izpovedi: »Novelist ne more pisati o svojem življenju. Če je kaj prida, je vsaka novela kos njega samega, kaplja njegove krvi, poteza na njegovi podobi.« (Cankar 1975: 51) Na vprašanje, ali je lastno življenje vredno literarnega oblikovanja, odgovori pritrdilno tudi v *Nenapisanih romanih* in takoj prida še to, da tudi natančno slikanje lastnega življenja ne more ustvariti objektivne podobe predmeta opisovanja. Ko se v obeh črticah ponovi že večkrat zapisana misel o avtobiografski pogojenosti literature, se vprašanje objektivnosti in subjektivnosti stika z vprašanjem deleža avtobiografskosti v ustvarjalnem opusu na inovativen način. Avtor, pripovedovalec ali lik si tako ne zastavljajo več klasičnega pozitivističnega vprašanja o preverljivosti biografskih podatkov oziroma nujnosti branja avtobiografskosti z lupo, pač pa poudarjajo pomen doživljenega ali doživljenosti, kar je postalo izhodiščna misel v povezavi s pripovedjo šele kasneje, na primer v t. i. naravni naratologiji Monike Fludernik.<sup>8</sup>

Šele nedavno je ta pomembna teoretičarka pripovedi povezala izročilo hermenevtične in fenomenološke misli z dognanji kognitivne znanosti (Koron 2008: 14) in pripovednost utemeljila na izkustvu, »doživljenosti« (angl. *experientiality*) ali »izkustvenosti«.<sup>9</sup> Čeprav je bila doživljenost razlagana na različne načine, še vedno ostaja interpretacijsko odprt pojem, ki se opira na izhodiščno definicijo Fludernik (1996: 12): »Pripovednost nastane z doživljenostjo, kot kvazimimetično evokacijo resnične izkušnje.« Izkustvenost pripovedi po Fludernik (Caracciolo 2014: 3) sestavljajo številni kognitivni parametri, osnovne strukture človekovega ukvarjanja s svetom, ki prečkajo ločnico med resnično življenjsko izkušnjo in njenimi semiotičnimi reprezentacijami. Te parametre lahko združimo pod naslove »utelešenje«, intencionalnost, časovnost in vrednotenje (angl. *embodiment, intentionality, temporality, evaluation*). Prototipno jih najdemo v »naravni« (to je ustni oziroma pogovorni) pripovedi, kjer pripovedovalec pripoveduje preteklo izkušnjo tako, da posreduje svojo lastno telesno in čustveno oceno časovno odvijajočih se dejanj. Takšna »naravna« pripovedna situacija, kjer doživljalec in pripovedovalec (doživljajoči in pripovedujoči) sovpadata, je podlaga za naratološki model, ki ga predlaga Fludernik (1996).

<sup>8</sup> Prelomna knjiga Monike Fludernik je *Towards a 'Natural' naratology* (1996), ki predlaga redefiniranje narativnosti v smislu kognitivnih ('naravnih') parametrov. Presega uveljavljeno naratologijo in jo razširja na področje pragmatike, recepcijske teorije in konstruktivizma.

<sup>9</sup> Angl. izraz *experientiality* pri nas prevajamo na dva načina: Pavlič (2020) ga prevaja kot izkustvenost, ko opozarja na njegovo povezavo z bralci, literarnimi liki in pripovedovalci, Koron (2008) pa kot doživetost oziroma doživljenost, v povezavi z avtobiografskostjo. Prav zaradi povezave avtobiografskost-doživljenost, ki je tudi predmet moje raziskave, sama uporabljam izraz doživljenost, a ga mestoma nadomeščam s sinonimnim izrazom izkustvenost. Pomembno je dejstvo, da je Fludernik (Pavlič 2020: 159) šele kasneje razložila, kako izkustvenost ne smemo enačiti z izkustvom oziroma izkušnjo.



Strinjam se s Pavlič (2020: 159), da izkustvenost nedvomno pripada bralcem, saj jo na podlagi besedila razvijejo v bralnem procesu;<sup>10</sup> hkrati pa jo je mogoče umestiti na raven besedilnega sveta oziroma jo povezati z literarnimi liki in pripovedovalci. Eden izmed dokazov za tako razlago je tudi koncept doživljajca (angl. *experiencer*), ki ga Fludernik (1996: 13) postavlja na prvo mesto, pred zgodbo oziroma zgodbenostjo: »pripovedi brez zgodbe lahko obstajajo, ne morejo pa obstajati brez neke vrste človeškega (antropomorfnega) doživljajca na neki pripovedni ravni«. Koncept doživljajca je pomemben na obeh ravneh: na ravni lika in pripovedovalca. Medtem ko je izkustvenost na ravni literarnih oseb običajno izenačena z njihovo zavestjo, kar pomeni z njihovim (čustvenim) vrednotenjem in fizičnim odzivanjem nanje, se za pripovedovalca doživljenost ne nahaja zgolj v dogodkih samih, ampak v njihovem emocionalnem pomenu in ponazoritveni naravi (Fludernik v Pavlič 2020: 159–160).

Doživljenost, pomemben koncept sodobne teorije pripovedi, je lahko koristen tudi pri raziskavi avtobiografije, avtobiografskega romana ali avtobiografskosti na splošno. Skoraj neverjetno sodobno se zdi, da je prav ta koncept Cankar izpostavljal že na začetku svojega ustvarjanja in ga na več mestih povezal z avtobiografskostjo. Imperativ doživljenosti<sup>11</sup> je prisoten že v *Vinjetah* (1899), predvsem v Epilogu, prav tako v pismu<sup>12</sup> Franu Govekarju (1899), v katerem piše o Tavčarju, da ni nikoli doživel stvari, o katerih je pisal, kar je

<sup>10</sup> Empatija do likov se zdi ključna za premostitev vrzeli med besedilnim in bralskim polom doživljenosti oziroma izkustvenosti. Čeprav je ta pojav v zadnjih letih deležen vse večje pozornosti (na primer Keen, *Narrative empathy*), vemo razmeroma malo o besedilnih strategijah, ki lahko spodbudijo prejemnike, da se vživijo v lik. Druga pomembna vprašanja na to temo so še: Kako lahko pripoved manipulira z izkustvenim »občutkom« čustev? Kako lahko ustvarja razpoloženja in druge »eksistencialne občutke«? (Robinson 2005 in Ratcliffe 2008 v Caracciolo 2014: 15)

<sup>11</sup> V Epilogu kot programski črtici se namreč pripovedovalec odreče zgolj realističnemu popisovanju in prikloni modernim težnjam, na primer simbolizmu, impresionizmu in novi romantiki: »K vragu vse teorije! Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše, — moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva ...« (Cankar 1969: 195) Na hierarhični lestvici vrednot je poleg duše tudi srce, oba tipična izvira doživljenosti, ki ga pripovedovalec v romanu *Novo življenje* večkrat izpostavlja, predvsem v besednih zvezah »gledati s srcem«.

<sup>12</sup> V tem pismu zapiše takole (Cankar 1970: 137–139): »Glede dr. Tavčarja bi rekel samo besedo: – svoje sanje sem doživel; ljudi, ki jih opisujem, sem ljubil in sovražil in študiral; kar je v mojih noveletah izmišljenega, je samo okvir; in kdor ne vidi polprikrite satire v mojih spisih, je ali slep ali pa neumen. [...] Razloček med mojimi in Tavčarjevimi neverjetnostmi pa je velik: – on ni doživel ničesar, o čemer je pisal, jaz sem doživel vse, o čemer govorim. Njemu se vidi prvi hip, da si izmišlja stvari, ki jih je videl kvečjemu v zrcalu tujih romanov, – jaz govorim z gorkim prepričanjem o stvareh, ki so mi na srcu ...« Odkritosrčnost je Cankar postavljal v osredje celo svoje življenje, na primer v zadnji črtici *Mojega življenja* (1920) vrednoti Trdinovo samoizpoved takole: »Tega moža povzdiguje visoko nad nas vse velika in lepa čednost, ki je nihče ni imel in nima v toliki meri kakor on, tista čednost, ki je pravo merilo za človeka in umetnika; ime ji je **odkritosrčnost** (poudarila A. Z. S.)« (Cankar 1975: 51)

tudi vzrok za določeno neprepričljivost in neiskrenost njegovih besedil. Povezava objektivnosti in subjektivnosti v korist subjektivnosti in doživljenosti je usmerila avtobiografskost v Cankarjevih pripovedih v smer odkritosrčnosti,<sup>13</sup> ki jo avtor na več mestih že pred obema črticama povzdigne celo v aksiološki kriterij vrednotenja umetnosti.

Postavljanje odkritosrčnosti, ki jo v širšem smislu navežemo na avtobiografskost, za najpomembnejšo vrednoto pripovedi in celotne umetnosti, je bilo v slovenski književnosti nekaj novega, celo šokantnega (Zupan Sosič 2018: 42–46). Tudi *Leben* (2008: 105) ugotavlja, da je Cankar avtobiografskost nedvomno razumel kot poseben eksistencialen odnos do literature in ne le kot žanr. V tem pogledu je njegova avtobiografska pripoved blizu umetniške prakse dunajske literarne moderne, kjer je avtobiografsko pisanje z dognanji psihoanalize ter s kritiko jezika in subjekta ok. leta 1900 zašlo v krizo. Zato so avtorji širili možnosti samoupodabljanja med drugim s tem, da so gojili fragmentarno, dehistorizirajoče intimno poročilo, avtobiografijo pa nadomestili z bolj svobodnimi besedilnimi vrstami, kot so dnevnik, esej, spomini in aforizmi (Arlaud 2002 v *Leben* 2008).

V postavljanju avtobiografskosti za poglavitno načelo lastne poetike se je Cankar približeval Nietzscheju. Nietzschejeva odločitev za avtobiografsko naravnost, najbolj očitna v njegovi knjigi *Ecce homo* (1888), je povsem logična posledica njegovega obračanja zgodovine moderne na glavo: Bahovec (2011: 70) ta obrat razlaga s spremembo filozofije v neke vrste avtobiografske vaje, nekaj strukturno homolognega zdravniški terapiji. Seveda se z izpostavljanjem avtobiografskosti osnovna zahteva filozofije po univerzalnosti v Nietzschejevi misli ne zanemari, pač pa se oplemeniti z idejo singularnega, s sledjo, ki ni zvedljiva ne na univerzalno filozofijo ne na individualno pišoče osebe. Tako kot Nietzsche izpostavlja tudi Cankar lastno izkušnjo (več o povezavi Nietzsche–Cankar v mojih študijah *Nietzsche in Cankar* ter *Cankarjev roman Gospa Judit in Nietzschejeva miselnost*), zahtevo po avtobiografski doživljenosti in odkritosrčnosti pa postavi kot vrednostni kriterij.

Doživljenost,<sup>14</sup> ne pa preverljivi biografski podatki, je bila inovativna zahteva avtobiografskosti celo v evropskem kontekstu, zato ne čudi, da je Cankarjeva

<sup>13</sup> Izidor Cankar (1927: VI) bratrančevo odkritosrčnost razlaga 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.

<sup>14</sup> Cankar je svojemu bratrancu v 7. pismu (Cankar 1971: 173) leta 1907 pisal o vrednotenju umetnosti, kjer posebej izpostavlja doživljenost, v primeru slikarskih razstav seveda ogled najnovejših pridobitev: »Le to ti rečem: vi vsi ste *premalo videli*, vam vsem je

avedba avtobiografskosti kot pomembnega poetološkega načela in merila kvalitete umetniškega dela v slovensko književnost vzbujala veliko mero prese- nečenja in nelagodja, hkrati pa tudi provocirala določene segmente našega lite- rarnega sistema. Cankarjeva pripoved je na več mestih (na primer romana *Hiša Marije Pomočnice* in *Gospa Judit* ter črtica *Zjutraj*) zaradi fingiranega položaja pričanja in izpovedovanja oziroma izdatne mere odkritosrčnosti delovala zelo prepričljivo, zato je pretresla tedanjo recepcijsko raven bralcev, kar so kritiki večkrat označili kot nemoralno pisanje, Cankar sam pa kot (nujno) provokacijo<sup>15</sup> za spremembo bralnega horizonta. Ker je bil Cankar prvi slovenski (moški) pisatelj, ki je z veliko mero odkritosrčnosti in razumevanja avtobiografskosti kot posebnega eksistencialnega odnosa do literature vzpostavil empatični odnos do povsem različnih likov,<sup>16</sup> kar je bilo značilneje za pisateljice, je po mojem mnenju vzbujal nelagodje tudi zaradi »nemoškega« odnosa do literarnih likov in razpoloženj. Predvsem do čustev, med katerimi je prevladovala ljubezen, ki je bila stereotipno rezervirana bolj za ženske umetnice.

Poleg doživljenosti, odkritosrčnosti in provokativnosti je Cankar avtobio- grafskost povezal tudi z (avto)refleksivnostjo. Naslednja izjava iz že omenjene zadnje črtice *Mojega življenja* je sicer zapisana v literarnem diskurzu in ji zato

preveč *tuja* umetnost, posebno moderna, da bi si smeli lastiti hitro sodbo. In če ti je bilo slabo ob svinji, tedaj ni kriva svinja, temveč tvoj želodec. – Karikatura ne razlaga teksta, temveč ga spopolnjuje.« K doživljenosti kot temelju avtobiografskosti pa Cankar ne prišteva samo dogodkov (v tem primeru ogled razstave), pač pa tudi lastno filozofsko ali ideološko naravnost in osebno razpoloženje. Za prvo navajam primer 31. pisma (6. 8. 1902) Ani Lušin (Cankar 1971: 354), v katerem kritizira Govekarja, ki ga stalno spodbuja, da se spremeni iz pesimista v optimista; torej ga prosi, naj skoči iz kože ali si da napraviti druge oči, česar avtor ne more in noče narediti. Za primer osebnega razpoloženja pa je 2. pismo (8. 12. 1906) Franu Kobalu (Cankar 1974: 217), v katerem Cankar priznava vpliv razpoloženja: »Od tedaj pa do danes sem pisal žolčapolne satire (kadar sem bil žalosten) in sentimentalne novele (kadar sem bil dobre volje).«

<sup>15</sup> Provokacijo kot pomembno potezo recepcijske ravni pri avtobiografiji sem v tej študiji že omenila. Za roman *Hiša Marije Pomočnice* je Cankar na več mestih že pred izidom napovedal provokacijo meščanske morale, a vseeno ni predvidel, da bo ta provokacija obsojana kot povsem nemoralno dejanje. Še bolj očitna provokacija je roman *Gospa Judit*, ki je bil že napovedan kot obračun s kritiki *Hiše Marije Pomočnice*, in je torej izviral iz nekaterih resničnih dejstev, tudi aluzij na resnične osebe, na primer kritika Frana Kobala. Provokacija je ravno v omenjenih romanah na poseben način povezana z empatijo. Očitno je, da je pripovedna empatija tudi v romanu *Novo življenje* povezana z avtobiografskostjo: če avtor izkusi močna doživetja, jih bo verjetno lažje prepričljivo prelil v pripoved, hkrati pa bo postal bolj empatičen do različnih pojavov okrog sebe in v besedilu (Ratcliffe 2008 in Robinson 2005 v Caracciolo 2014: 12).

<sup>16</sup> To so: revni, brezposelni in brezpravni ljudje, prostitutke in zločinci ter drugi obrobneži, ženske in otroci, umetniki in spolno zaznamovani protagonisti (ljubimec, ljubica, prevarana žena ali mož, lezbijka, hrepeneči adolescent) ter živali. Bralstvu je velika empatija do ženskih likov verjetno delovala »žensko«, saj pred Cankarjem še noben (moški) pisatelj ni postavil žensko za osrednji lik in se poglobljeno ukvarjal z njeno eksistenco in esenco, prav tako se ni sistematično posvečal (ljubezenskim) čustvom, kar je bilo takrat razumljeno kot ženska poteza ustvarjalnosti.

ne moremo v celoti pripisati avtorjeve resnične sodbe, a je vseeno referenčna: »Zdi se mi, da bi bilo koristno, če bi vsak človek očitno povedal o svojem pravem življenju vse, kar more. Nikakor ne zato, da bi se razkazoval po vlačugarsko, tudi zato ne, da bi pisal povesti ljudem v pouk in zabavo, temveč edinole, da se razgleda sam po prostranih poljanah svoje duše, da sega mukoma in trepetoma iz prepada v prepad svojega bitja, da išče dna.« (Cankar 1975: 51) Cankar se je tudi jasno zavedal, da (avto)refleksija ali objektivizacija zorne točke, kot samospraševanje imenuje Bourdieu (2004: 145), uvaja paradokсно situacijo: udejanjenje »načela dobrotljivosti« in z aplikacijo te točke tudi tveganje, da ti pripišejo samovšečnost – prav samovšečnost oziroma pretirano samozavest so v resnici Cankarju večkrat očitali.

Tudi Lúdeking (1996: 43) opozarja na pomen avtorepcije ali preprosteje boljšega razumevanja lastne percepcije. Po njegovo nas vedno ne zanima kavzalna razlaga: če želimo odkriti, kako vidimo stvari, se ob gledanju stvari hkrati sprašujemo o lastnem početju. Razjasnitev tega vprašanja je najbolj potrebna v situacijah, ko naš običajni pogled na stvari zaide v težave oziroma ko naenkrat začutimo, da vidimo nekaj »s popolnoma drugimi očmi«. V takšnih primerih je bila pogosto poudarjena pomembnost »hiastične« interakcije med videnjem in vidnim; samo če je naš lasten pogled (podobno kot pogled tujca) usmerjen na nas same, se v tem skriva majhna možnost, da bo percepcija sama sproducirala malenkostno interferenco znotraj lastnega polja, to je motnjo (Lúdeking 1996: 44), na osnovi katere lahko definiramo sile, ki strukturirajo to polje.

Doživljenost, odkritosrčnost, provokativnost in avtorefleksivnost so kategorije, ki izpisujejo poteze avtobiografskosti tudi v Cankarjevem romanu *Novo življenje* (1908). Doživljenost lahko v tem osmem romanu navežemo celo na nekatere preverljive podatke (čeprav za to kategorijo ni obvezno), saj literarna zgodovina<sup>17</sup> dokazuje, da je Cankar razmišljal o vrnitvi v domovino, po oddaljitvi od zaročenke in nesojene žene Štefke Löffler pa se je leta 1910 vanjo resnično naselil. Ali je za to preselitev »kriva« zaljubljenost v Mici Kessler, je vprašanje, ki za sam roman ni tako pomembno, prav tako so življenjski podatki kot poglobitveno merilo interpretativno-analitičnega pristopa že nekoristna ostalina pozitivistične metode. Sam Cankar je na to v pismih in drugih zapisih večkrat opozarjal, prav tako v lastni pripovedi, v obravnavanem romanu *Novo življenje* na primer z imperativom doživljenosti, ki ne rabi objektivne preverbe, pač pa zgolj občutenje in prisotnost v človekovi notranjosti: »Ali sem res doživel tisti večer? Doživel sem ga od začetka do konca – kako bi drugače bil v mojem srcu? ...« (Cankar 1974: 94)

<sup>17</sup> Bernik (1974: 357–358) dokazuje, da se zbirka *Za križem* in roman *Novo življenje* navezujeta na pisateljevo realno življenje. Po njegovo je Cankar začel razmišljati o romanu že leta 1907, končal ga je konec avgusta ali v prvi polovici septembra.

V tem smislu je v tem romanu doživljenost spet tesno povezana z odkritosrčnostjo,<sup>18</sup> ki jo Cankar tudi tokrat poudarja, hkrati pa na več mestih zapiše, da odkritosrčnost še ne pomeni objektivnosti ali realistične preverljivosti. Ko je avtor en izvod natisnjene romana podaril Mici Kessler, ji je sporočil, da v opisu ni takšna, kot bi si želel, obenem pa je to literarno predruugačenje (danes bi rekli fikcijska pogodba) tudi varovalka, da je ne bi vsi spoznali. V pismu konec decembra 1908 (Bernik 1974: 373) pojasni svoj opis takole: »Zofko Kvedrovo, ki je ne maram, bi zdajle takoj lahko narisal; z Vašim obrazom pa bi se ukvarjal do noči in bi nazadnje napravil kaj takega, da bi ne bilo ne le Vam nič podobno, temveč sploh ne krščanskemu človeku. Vzrok, mislim, da je ta: če mi je kdo resnično ljub, sem mu tako blizu z najboljšim svojim bistvom, da sem kakor del njega in da ga morem torej tako malo razločno soditi, kakor sam sebe. Tako bo pač!« Pomena fikcijske oziroma literarne pogodbe se pisatelj jasno zaveda tudi pri izbiri modela: sedemnajstletno dekle, v katerega se je Cankar najbrž res zaljubil, je sicer model za eno izmed Pinterjevih hčera v romanu, a avtor bolj kot verodostojnost opisa (razložena v zgornjem pismu) poudarja proces<sup>19</sup> pripovedovanja in pomen doživljanja.

Bolj kot nekateri preverljivi biografski podatki so za doživljenost, temelj avtobiografskosti, v tem romanu pomembne teme v smislu avtorefleksivnosti, ki so za Cankarjev opus prepoznavne, prav tako osnovni profil glavnega lika, to je Antona Grivarja. Avtotematskost predstavljajo naslednje teme in motivi: umetnik kot ogledalo družbe in predmet zasmehovanja, razkorak med moralo umetnika in moralo naroda, vloga reformatorstva za napredek slovenstva, konflikt med idealizmom in pragmatizmom, ambivalentnost v doživljanju čutne in čustvene ljubezni kot posledica čutno-čustvene razklanosti subjekta, eros-tanatos, samomor kot izhod iz nihilizma, prepletenost različnih vlog ženske. Grivar kot umetnik in reformator se pridružuje Cankarjevi liniji glavnih likov, moških intelektualcev, ki niso samo premišljevalci življenja, ampak tudi njegovi aktivni oblikovalci. Na začetku so vedno zagnani, celo ekstatično idealistični, z razvojem družbenih odklonov in osebnih, tudi ljubezenskih stisk, pa se njihove iluzije

<sup>18</sup> Mariji Reisner piše v pismu z Dunaja (Cankar 1974: 291): »Čez tri tedne, mislim, da bo dovršen roman za 'Matico'. Ker ga pišem s srčno strastjo, ne bo slab. Vse, kar človek resnično iz sebe napravi, brez ozirov in brez pomislekov, je zmirom dobro. Prav tako, kakor gotovo čutite, kedaj je izpregovorjena **odkritosrčna beseda** (poudarila A. Z. S.) in kedaj konvencionalna. In sploh sem jaz prepričan, da ne more biti umetnik, kdor ni odkritosrčen do zadnjega. Iz tega spet sledi, da je tak umetnik najbolj osovražen: zakaj tisto, kar je globoko v srcu, je vselej v nasprotju z življenjem in nazori 'spodobne' družbe.«

<sup>19</sup> Največ informacij o nastajanju *Novega življenja* nudijo pisma Adi Kristan, ženi Cankarjevega dobrega prijatelja. V pismu 14. 2. 1908 (Cankar 1974: 156) piše takole: »**Najvažnejša in najlepša je bila ta misel: da pripovedujem vso stvar samo nji** (poudarila A. Z. S.) in prav nikomur drugemu ne; tako čista in lepa, brez vseh madežev mora biti, kakor da ni vzrasla iz mojega srca, temveč iz njenih oči. Tako, kakor da sem nji sami razložil v izbi, ko je že bil mrak; kadar ni v duši nič zlega več in je vse mirno.«

sesuvajo v nihilistični drobir, iz katerega si nekateri izberejo za izhod samomor (Pavle in Martin v romanih *Tujci* in *Martin Kačur* ter Jakob v noveli *Smrt in pogreb Jakoba Nesreče*), drugi pa konformizem ali različne oblike pragmatizma (Lojze, Mate in Anton v romanih *Na klancu*, *Križ na gori* in *Novo življenje*).

Med stalne teme kot krožišča avtorefleksivnosti Cankarjeve pripovedi lahko prištejemo tudi filozofske dialoge ali notranje monologe o upanju. V romanu *Novo življenje* je ta tema označena že z naslovom in ker o možnostih novega začetka Grivar razmišlja skozi celoten roman, lahko rečemo, da je ta tema znatno bolj razplastena kot v ostalih romanih. Ali je možno odložiti svojo življenjsko prtljago, ki je polna temnih bremen, in zaživeti na novo? Ali je to uresničljivo zaradi pomembnih zunanjih ali notranjih dejavnikov? Ali je edini možni način za izstop iz starega in prestop v novo življenje nova ljubezen? Hitro prehajanje od pesimizma do optimizma, od idealizma do defetizma, od iluzije do deziluzije, je sicer značilno za vse Cankarjeve romane, v obravnavanem romanu pa je novo še vztrajanje v neki utopični idiličnosti, ki ni vedno kvalitetno<sup>20</sup> motivirana.

Doživljenost, navezana na avtotematskost in podobnost karakterizacije, je v okviru avtobiografskosti povezana tudi s provokativnostjo in avtorefleksivnostjo. Provokativno delujejo že tisti odlomki, ki vsaj malo spominjajo na Cankarjevo realno življenje, na primer odhod z Dunaja in prihod v domovino, slovo od dolgoletne partnerke, nova ljubezen, resignacija ob soočanju s slovenskimi (kulturnimi) razmerami, neizprosna kritičnost, prav tako življenjski nazori Antona Grivarja. Čeprav se sodobna bralec in bralka zavedata, da bereta fikcijsko oziroma literarno pripoved, se ob branju odkritosrčnih refleksij in čustveno-čutnih impresij vendarle sprašujeta o tem, koliko so to tudi avtorjevi pogledi v času pisanju romana, kar vedno prinaša pridih provokacije. Določeno ost provokacije nosijo tudi avtorefleksivni vložki, v katerih Anton razmišlja o lastni dejavnosti, torej reformatorstvu in umetnosti, ki sta vseskozi povezana z resnico, odkritosrčnostjo in moralo. Poleg splošnih samospraševanj o eksistencialnem in esencialnem statusu umetnosti<sup>21</sup> se pripovedovalec sprašuje tudi o

<sup>20</sup> Nemotivirani idealizem je najbolj očiten na začetku sedmega poglavja (Cankar 1974: 90–93), ko se zatika v številne podobe (temne sence, sanjajoče oko, hrepeneča pesem, žalost v molu, blagoslovljena bolezen, hromost srca, grenkoben sanjač, romar, ki se opoteka ob palici, sonce kot simbol romarja ...). Tudi sama gradnja simbolov in njihova kontekstualizacija kažejo na to, da osmi Cankarjev roman ni tako kvaliteten kot ostali: veliko motivov je zgolj nevariantno ponovljenih (čista prostitutka, voz, utopljenca), pojavljajo se stereotipna nasprotja (čista duhovna in umazana telesna ljubezen), sentimentalni ljubezenski obrzci in nekaj klišejskih opisov.

<sup>21</sup> Pripovedovalec že na začetku romana (Cankar 1974: 21) razmišlja podobno kot sam avtor, ko kritizira odnos »naroda« do umetnika: »Blage besede – tako se je cedilo, da bi človek podstavil dlan – ampak koliko iskrenega, resnega zaničevanja v njih, koliko poniževanja! Resnično: tisti so bili, kakor prej! Niso zaničevali umetnika, zato ker je prišel prosit – ničesar jih nisem ne prosil ne vprašal – temveč zaničevali so ga zategadelj, ker je pač umetnik ...«

sirotnem Petru, aluziji na lastno črtico *Poet Peter* (Cankar 1974: 47), Kettejevi ideji kegljanja dobitkov in Prešernovi želji kovanja rumenjakov (Cankar 1974: 29) ter Almi, neuslišani Murnovi ljubezni (Cankar 1974: 50), in marlittovski Elzi (Cankar 1974: 68), s katero avtor namiguje na sentimentalni roman *Goldelse* E. Marlitt (Bernik 1974: 384), predvsem na junakinjo Else.

V romanu *Novo življenje* potrjujejo tezo o avtobiografskih potezah že omenjene določnice – doživljenost in odkritosrčnost, navezani na avtotematskost in podobnost lika, hkrati pa še provokativnost in avtorefleksivnost. Tako lahko roman označimo tudi kot delno avtobiografski roman, če upoštevamo še to, da gre za ljubezenski roman, v širšem smislu pa za roman lika in roman časa ter simbolistični, esejizirani in scenarizirani roman. Ljubezenska tema je namreč v njem osrednja: ne gre samo za ljubezen do žene in mlajše ženske, ampak tudi do domovine in umetnosti. Ker se celotni roman vrtil okrog Antonove življenjske poti, gre za roman lika,<sup>22</sup> in ker je celotno Antonovo doživljanje sveta pravzaprav doživljanje časa, z različnimi analepsami in prolepsami, je roman še roman časa; Zeitroman nemška literarna veda (Živković 1999: 713) označuje tudi kot družbeni roman. Da je roman simbolistični,<sup>23</sup> nakazujejo reflektivni in dramski odmiki (več o esejizaciji in scenarizaciji v *Teorija pripovedi*), ki razkrajajo zunanje dogajanje v romanu. Strnjenost epskega dejanja razjedajo predvsem monologi, daljši spominski vložki in sanje glavnega lika, prav tako prisotnost simbolov, na primer španski vitez, mož iz Pratra, razsipnik iz Ribnice, grbec in klanec.

Iz vsega zapisanega lahko sklenem, da roman *Novo življenje* ni klasični avtobiografski roman – oznako lahko uporabljamo le, če tezo o romanesknem sinkretizmu povežemo z modernim ali s sodobnim razumevanjem avtobiografskosti kot krovnega termina za lastnosti, ki se na določenih mestih ali na poseben način navezujejo na avtobiografijo oziroma avtobiografsko pisanje. Za raziskovanje avtobiografskosti v konceptu moderne in Cankarjevega posebnega razumevanja avtobiografike se zdi ustrezen koncept doživljenosti. Imperativ doživljenosti ali izkustvenosti, ne pa preverljivi biografski podatki, je inovativna Cankarjeva poteza v izpostavljanju avtobiografskosti kot pomembnega poetološkega načela in merila kvalitete umetniškega dela. Sam avtor ga je v različnih pripovednih delih, tudi v romanu *Novo življenje*, navezal na odkritosrčnost, provokativnost in (avto)refleksivnost. V obravnavanem romanu sta za doživljenost, s tem pa tudi avtobiografskost, pomembna avtotematskost in podobnost karakterizacije glavnega lika, Antona Grivarja, kar je značilno tudi

<sup>22</sup> Kayser (Wilpert 1998: 785) je romane razvrstil glede na plasti snovi na roman dogajanja, likov in prostora.

<sup>23</sup> Posebno strukturo romana je opazil že Bernik (1982/83: 6), ko je ugotavljal, da je tehnika strnjenega realističnega opisovanja povsem neustrezna za naslednje romane: *Na klancu*, *Hiša Marije Pomočnice*, *Gospa Judit*, *Nina*, *Milan in Milena* ter *Novo življenje*. Osrednja simbola simbolističnega romana *Novo življenje* sta klanec in grbec: prvi za sizifovsko in nesrečno življenje, drugi za ambivalentnost umetniškega poslanstva.

za romane in kratke pripovedi, ki sem jih obravnavala primerjalno: *Na klancu*, *Hiša Marije Pomočnice*, *Gospa Judit*, *Tujci* in *Martin Kačur* ter *Moje življenje*, *Nenapisani romani*, *Zjutraj*, *Smrt in pogreb Jakoba Nesreče*.

#### VIRI IN LITERATURA

Meyer HOWARD ABRAMS, 1999: *A glossary of literary terms*. Forth Worth idr.: Harcourt brace college publishers.

France BERNIK, 1999: *Obzorja slovenske književnosti. Slovenistične in primerjalne študije*. Ljubljana: Slovenska matica.

—, 1982/83: Model tradicionalnega in model simbolističnega romana pri Cankarju. *Jezik in slovstvo* 28/1, 2–10.

—, 1974: Opombe. Ivan Cankar: *Novo življenje. Za križem. Črtice 1905–1906. Zbrano delo 17*. Ljubljana: DZS. 357–419.

Blanka BOŠNJAK, 2008: Avtobiografskost sodobne slovenske kratke proze. *Jezik in slovstvo* 53/3–4, 37–53.

Pierre BOURDIEU, 2004: *Znanost o znanosti in refleksivnost*. Prev. B. Rotar. Ljubljana: Liberalna akademija.

Ivan CANKAR, 1972: *Hlapec Jernej in njegova pravica. Zgodbe iz doline Šentflorjanske. Zbrano delo 16*. Ur. D Moravec. Ljubljana: DZS.

—, 1975: *Moje življenje. Grešnik Lenart. Črtice. Zbrano delo 22*. Ur. J. Kos. Ljubljana: DZS.

—, 1974: *Novo življenje. Za križem. Črtice. Zbrano delo 17*. Ur. F. Bernik. Ljubljana: DZS.

—, 1970: *Pisma I. Zbrano delo 26*. Ur. J. Munda. Ljubljana: DZS.

—, 1971: *Pisma II. Zbrano delo 27*. Ur. J. Munda. Ljubljana: DZS.

—, 1974: *Pisma IV. Zbrano delo 29*. Ur. J. Munda. Ljubljana: DZS.

—, 1969: *Vinjete. Nezbrane vinjete. Zbrano delo 7*. Ur. J. Kos. Ljubljana: DZS.

Marco CARACCILO, 2014: Experientality. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg UP. 1–15. Dostop 11. 7. 2022 na: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/102.html>.

Joseph CHILDERS, Gary HENTZI, 1995: *The Columbia dictionary of modern literary and cultural criticism*. New York: Columbia UP.

Peter CHILDS, Roger FOWLER, 2009: *The Routledge dictionary of literary terms*. New York: Routledge.

Jožica ČEH, 2008: Med fikcijo in resničnostjo v avtobiografski prozi. *Jezik in slovstvo* 53/3–4, 23–37.

Monika FLUDERNIK, 1996: *Towards a »natural« narratology*. London, New York: Routledge.



Gžegož GAZDA, Slovinja TINECKA MAKOVSKA [Grzegorza Gazdy, Słowini Tyneckiej-Makowskiej], 2015: *Rečnik književnih rodova i vrsta*. Prev. I. Đokić Saunderson. Beograd: Službeni glasnik.

Richard KEARNEY, 1989: Kraj priče? *Književnost* 10, 1670–1678.

Alenka KORON, 2008: Avtobiografija in naratologija: sodobne pripovednoteoretske kategorije v raziskavah avtobiografskih pripovedi. *Jezik in slovstvo* 53/3–4, 7–23.

—, 2003: Roman kot avtobiografija. *Slovenski roman*. Ur. M. Hladnik in G. Kocijan. (Obdobja, 21). Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko. 191–200.

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

Andrej LEBEN, 2008: O avtobiografiji in avtobiografskem pisanju z vidika literarnih ustvarjalcev. *Jezik in slovstvo* 30/1, 83–95.

—, 2007: O avtobiografiji z vidika sodobne genologije in sistemske teorije. *Primerjalna književnost* 53/3–4, 101–115.

Karlheinz LÜDEKING, 1996: Refleksivnost pogleda. Prev. M. Oblak. *Anthropos* 28/3–4, 41–45.

Jesse MATZ, 2004: *The modern novel. A short introduction*. Oxford: Blackwell Publishing LTD.

Darja PAVLIČ, 2020: Literarni liki v kratkih zgodbah Andreja Blatnika. *Primerjalna književnost* 43/1, 157–171.

Tanja POPOVIĆ, 2010: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos art Beograd in Edicija.

Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2020: Deset romanov Ivana Cankarja in sodobna definicija romana. *Slavia Centralis* 13/1, 136–152.

—, 2018: Novosti v treh romanih Ivana Cankarja. *1918 v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ur. M. Smolej. (54. SSJLK). Ljubljana. 38–55.

—, 2018: Romani. *Ivan Cankar, literarni revolucionar*. Ur. A. Harlamov. Ljubljana: Cankarjeva založba. 201–235.

—, 2017: Ljubezen v dveh romanih Ivana Cankarja. *Ljubezen v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ur. A. Zupan Sosič. (53. SSJLK). Ljubljana. 62–70.

—, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.

Dragiša ŽIVKOVIĆ, 1992: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.

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

## AUTOBIOGRAPHY AND CANKAR'S NOVEL *NEW LIFE*

In the discussion, I use the term autobiography as an umbrella term for the qualities that are connected in certain places or in a special way to autobiography and thus also to the autobiographical novel. This term corresponds to the stratified definition of autobiography in recent decades, when the distinction between autobiography and fiction

has been increasingly blurred, in the era of so-called mechanical reproduction, where the position of fiction and reality and of author and reader changed. Understanding the postmodern position of the reader is especially important for autobiography, which depends more than other genres on reception. In Cankar's narrative works, including the novel *New Life* (1908), the question of objectivity and subjectivity comes into contact with the share of autobiography in an innovative way – it is a modern understanding of autobiography embedded in (Austrian) modern and European aesthetics at the turn of the century. In it, the author, narrator or character no longer asks the classic positivist question about the verifiability of biographical data, but rather emphasises the importance of the concept of experientiality, which only later becomes the starting point in connection with the narrative, in the so-called natural narratology by Monika Fludernik. Cankar's experientiality is equated with frankness, which thus acts as a provocation in places due to the pretended position of witnessing or confessing. In addition to experientiality, frankness and provocativeness, *New Life* also discusses self-reflexivity, which is outlined by the auto-thematic nature and the similar profile of the main character, Anton Grivar. Philosophical dialogues or internal monologues about hope also feature amongst the constant topics as roundabouts of auto-reflexivity in Cankar's narrative. In the novel *New Life*, this theme is clearly indicated by the title itself, and since Grivar thinks about the possibilities of a new beginning throughout the novel, it is significantly more pervasive than in the other novels.

---