

Deset romanov Ivana Cankarja in sodobna definicija romana

ALOJZIJA ZUPAN SOSIČ

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

1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article

Deset Cankarjevih romanov, ki so bili v preteklosti označeni tudi z etiketo povest ali novela, sem s pomočjo sodobne definicije romana označila za romane: *Tujci* (1901), *Na klanecu* (1902), *Hiša Marije Pomočnice* (1904), *Gospa Judit* (1904), *Križ na gori* (1904), *Martin Kačur* (1906), *Nina* (1906), *Novo življenje* (1908), *Milan in Milena* (1913), *Marta* (nedokončan roman). To (prehodno) definicijo sem zasnovala kot sintezo znanstvenega vpogleda v evropsko-ameriško zgodovino in teorijo romana. Ugotovila sem, da sta za Cankarjev model romana najbolj pogosta zvrstni in žanrski sinkretizem; prvi neklasično epsko strukturo postavlja za tipično lastnost vseh desetih Cankarjevih romanov, drugi pa uvaja preplet različnih žanrov, največkrat inovativnih za slovenski prostor. Cankar ni bil inovativen samo v modernizaciji svojih romanov, ampak tudi pri poimenovanju, saj je že sam vseh deset besedil poimenoval roman, kar se je v slovenski literarni vedi prvič zgodilo šele v tej študiji.

This is a list of ten of Cankar's novels that were labelled as stories or novellas in the past and which I have now reclassified as novels with the help of the contemporary definition: *Tujci* (1901), *Na klanecu* (1902), *Hiša Marije Pomočnice* (1904), *Gospa Judit* (1904), *Križ na gori* (1904), *Martin Kačur* (1906), *Nina* (1906), *Novo življenje* (1908), *Milan in Milena* (1913), *Marta* (unfinished novel). The (transitional) definition is the result of scientific insight into European-American history and the theory of the novel. My conclusion is that the syncretism of forms and genre syncretism are the most important for this type of Cankar's novels. While the former loosens the epic core, the latter introduces a mixture of different genres, most of them completely innovative for the Slovenian area. Cankar was not only innovative in the modernisation of his novels but also with their classification: he defines all ten works as novels, which has only happened in literary science in this study.

Ključne besede: definicija romana, zvrstni sinkretizem, žanrski sinkretizem, Cankarjevi romani

Key words: definition of novel, syncretism of forms, genre syncretism, Cankar's novels

Svojo razpravo bi lahko nasloвила tudi vprašalno: Ali so romani Ivana Cankarja sploh romani? Temu vprašanju bi logično sledilo spraševanje o tem, ali je, glede na izbrano definicijo, Cankarjevih romanov res deset, saj se to število pojavi v

literarnovedni znanosti prvič ravno v tej študiji. Da bi lahko dokazala izhodiščno tezo o desetih Cankarjevih romanih, bom morala odgovoriti na splošno vprašanje – Kaj določa Cankarjeva besedila za romane? –, ki pa je pravzaprav že literarnovrstno vprašanje: Kako sploh določiti katerokoli pripoved za roman? Na vsa ta vprašanja bom odgovorila z daljšim znanstvenim vpogledom v zgodovino in teorijo romana, kjer bom evropsko-ameriško tradicijo¹ poimenovanja in določevanja sintetično povzela s poskusno oziroma prehodno definicijo romana. Na osnovi te sodobne določitve bom tudi lažje argumentirala izbrana besedila za romane. Preden se lotim tega literarnoteoretskega in zgodovinskega uvida, pa naj najprej odgovorim na povsem preprosto vprašanje: Zakaj se sploh ukvarjati s Cankarjevimi romani?

Pri raziskovanju Cankarjeve umetnosti, predvsem v jubilejnem letu 2018, so se uresničile nekatere napovedi, ki jih je Regali (Bernik 1970: 428) zapisal že davnega leta 1905: »Treba bi bilo estetika, ki poskusi premostiti brezdno, ki zija med umetnikom in lajikom in ki poslednjemu odpre vrata v duševni dom avtorjev«. Nastajali so namreč stripi, filmi, družabne igre in populistične zbirke spisov o Cankarjevem življenju, ki so poskušali približati genialnega avtorja širši bralni skupnosti, kar je dobrodošlo. V nasprotju z avtorjevim življenjem je Cankarjev literarni opus v tem jubilejnem letu doživel manj študij, predvsem pa se še vedno ni utrdilo prepričanje o Cankarju kot pomembnem romanopiscu. Ivana Cankarja (1876–1918) namreč spremlja ugled največjega slovenskega dramatika, precej pozornosti so doživele njegove krajše pripovedi (npr. črtice) in esejistika, v zadnjem času tudi njegova pisma, romani pa so bili obdelani le posamično. Zelo malo bralcev ve, da je pisatelj napisal kar deset romanov, ki so tesno povezani z ostalo avtorjevo literarno dejavnostjo: *Tujci* (1901), *Na klancu* (1902), *Hiša Marije Pomočnice* (1904), *Gospa Judit* (1904), *Križ na gori* (1904), *Martin Kačur* (1906), *Nina* (1906), *Novo življenje* (1908), *Milan in Milena* (1913), *Marta* (nedokončan roman).² Prav tako je tudi malo bralcev poučenih o različnosti vseh romanov, da njihove pomembnosti za Cankarjevo ustvarjanje, slovensko moderno in celotno evropsko književnost sploh ne omenjam.

V svojem prispevku bi rada ta primanjkljaj v literarni vedi nadomestila z interpretativno-analitično raziskavo vseh romanov, izpeljano z metodami postklasične³ teorije pripovedi. Da bi lažje razumeli, zakaj prihaja do razkoraka med poimenovanji, v našem primeru predvsem med terminoma roman in povest, bom na kratko orisala položaj te literarne vrste skozi zgodovino oziroma odprtost njene definiraniosti včeraj in danes. Ravno odprtost pa je tisto izhodišče, ki združuje

¹ Študija je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0265, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna. Zaradi prostorske omejenosti bom v njej zanemarila bogato »nezahodno tradicijo« (npr. japonski in kitajski roman), saj se bom opredelila le na evropsko-ameriško tradicijo.

² Romana *Marta* zaradi nedokončanosti v svojem prispevku Romani (Zupan Sosič 2018: 201–235), ki je edina študija vseh Cankarjevih romanov pri nas, nisem vključila, tu ga zaradi literarnovrstnega izhodišča obravnave upoštevam. *Marta* je izšel v 15. knjigi *Zbranih del* leta 1972 z naslovom *Krpanova kobila; Marta*; urednik tega zvezka je Dušan Moravec.

³ Naratologija lahko deluje kot uporaben teoretski vmesnik (Koron 2014: 13) med (pripovednimi) strukturami in interpretativnimi pristopi, kar se je izkazalo za zelo produktiven način približevanja književnosti vseh zvrsti, ne samo pripovedništva.

definicije v preteklosti in sedanjosti: katerokoli teorijo si namreč izberemo za izhodišče definicije romana, v njej vedno znova trčimo ob nedoločljivost,⁴ odprtost in prehodnost (Škulj 1982: 40) te literarne vrste. Kje torej začeti, da bi poleg raztegljivosti (strukture in definicije) vendarle zajeli še druge bistvene poteze? Predlagam kar začetek, saj je dejavnik rojstva oziroma začetka romana zelo pomemben za oblikovanje definicije romana. Premosorazmerno odvisnost rojstnih podatkov in definicije romana so poudarjali vsi pomembni teoretiki; raziskovalka Marina MacKay (2011: 23) jo je npr. zgostila v naslednjo tezo: naše datiranje začetka romana je odvisno od izbrane definicije romana, a naša definicija je spet odvisna od datiranja. Medtem ko širšo razlago romana imenujemo klasični pristop k romanu in upošteva antične romane ter vključuje poznejši prenos poimenovanja, saj so v antiki romane poimenovali zelo nespecifično – sestav, kompozicija, pripoved (Kos 1983: 8), temelji ožja razlaga na dveh začetnih točkah romana, na renesansi in/ali osemnajstem stoletju. V slovenski⁵ literarni vedi sta se uveljavili širša in ožja razlaga začetka evropskega romana (Zupan Sosič 2017: 230); od ožje zagovarjajo renesančno rojstvo romana tisti raziskovalci, ki so se naslonili na Bahtinovo teorijo začetka evropskega romana.

Glede na rojstno izhodišče se pojavlja več razlag; Mancing (Herman, Jahn, Ryan 2008: 399) npr. povzema obstoj treh osnovnih pristopov k teoriji in zgodovini romana takole: anglo-ameriško teorijo s t. i. vzponom romana, klasični pristop in Bahtinovo teorijo »odkritja« romana. Prva paradigma je poimenovana po knjigi Iana Watta *The rise of the novel* (1957), ki temelji na izhodišču, da se je roman prvič pojavil v 18. stoletju v Angliji, poleg romanov Defoeja (*Robinson Crusoe*, 1719) se prištevajo sem še dela Richardsona, Fieldinga in ostalih. Zagovorniki te teorije so prepričani, da je bilo pred Defoejem vse pripovedništvo neka vrsta proromana, prozne epike, epizodične satire in romanse.⁶ Druga paradigma, t. i. klasična pozicija, ki zaobsega tudi antični roman, je zrasla iz nezadovoljstva nad

⁴ Gottfried Herder (Nemec 1988: 38) je že leta 1796 v svojih *Briefe zur Beförderung der Humanität* označil roman z nekaterimi lastnostmi, ki so jih omenjali šele v 20. stoletju, npr. Bahtin v svoji tezi o nedokončanosti, odprtosti in sinkretičnosti romana: »Nobena pesniška vrsta ni tako obsežna kot roman; ta je med vsemi tudi najprimernejši za različne obdelave, saj obsega ali lahko zajame ne samo zgodovine in geografije, filozofije in teorije skoraj vseh umetnosti, ampak tudi poezijo vseh vrst in prozo. Vse, kar zanima človeški um in srce: strast in značaj, like in dežele, umetnost in modrost, vse, kar je možno in predpostavljeno, pa tudi to, kar je nemogoče, lahko zanima naš um in srce.«

⁵ Slovenska zgodovina romana se začne oblikovati šele v 19. stoletju; Kmecl je npr. rojstvo in vzpon romana utemeljil s pojavom novega družbenega razreda, tj. meščanstva, ki je razglašal roman za meščansko epopejo. Prelet oznak pove, da je bilo vrstno poimenovanje najbolj naklonjeno izrazu povest, čeprav se je obračalo tudi k noveli.

⁶ Biti v svoji knjigi *Pojmovnik suvremene književne teorije* (1997: 349) angleški termin *romance* prevede v *romansa* in tako ločuje med dvema ključnima terminoma v angleščini, tj. *novel* in *romance*, kar Biti prevaja kot *roman* in *romansa*. *Romansa* (*romance*) je v anglo-ameriškem prostoru naziv za prvotni romaneskni model, ki ga je potem nadomestil roman (*novel*), hkrati pa tudi za vzporedno vrsto romanu v sodobnosti. Njegov predlog prevoda angleškega termina *romance* v *romansa* ni izviren: pojavi se že v *Rečniku književnih termina* (Živković 1992: 722). Tovrsten prevod predlagam tudi za slovensko literarno vedo, saj bi tako lahko razločevali med terminoma *romanca* (pesniška vrsta, sorodna baladi) in *romansa* (vrsta romana).

prvo paradigmo, saj ji očita imperialističnost in šovinističnost anglo-ameriškega modela. Stališče druge paradigme je v svoji preprostosti in jasnosti tudi moje stališče: odkar je in dokler bo obstajala pripoved, jo spremljajo tudi romani. Tretjo paradigmo, kateri se prav tako pridružujem, najbolje opiše Bahtin sam v svojih esejih. Po njegovem vsebuje veliko pripovedi elemente romanesknega diskurza, a »pravi« roman se je pojavil šele v izvirnih okoliščinah evropske renesanse, po iznajdbi tiska z deli Rabelaisa in Cervantesa.

Od izbire rojstnega datuma romana ni odvisno samo, katero paradigmo zagovarjamo, pač pa tudi to, ali uporabljamo širšo ali ožjo opredelitev romana. To osnovno vprašanje – kdaj se je roman rodil – deluje enostavno samo na videz, saj še do danes ni prejelo enotnih odgovorov. Pridružuje se mnogim pomembnim vprašanjem, ki prav tako čakajo na poenotenje odgovorov: kaj je roman, kateri so kriteriji njegove določitve in kateri žanri ga sestavljajo. Na drugo vprašanje – kaj je roman – bom v nadaljevanju poskušala odgovoriti kar s povezavo vseh osrednjih vprašanj, tj. rojstnih podatkov, kriterijev določitve in žanrske pripadnosti in si pri tem pomagati z različnimi izhodišči. Vladimir Biti (1997: 346) razdeli npr. različne določitve romana na tri izhodišča, ko upošteva štiri člene literarne komunikacije; osrednji lik je izhodišče prve določitve, druga definicija si postavlja za izhodišče položaj pripovedovalca oziroma avtorja v odnosu do likov in tretja položaj bralca oziroma kritika. Po njegovem začenja prvo teorijo v prejšnjem stoletju *Teorija romana* (1916) Györgyja (Georgija) Lukácsa, drugo odvarja Bahtinova teorija romana, rojena v tridesetih letih, a potrjena šele v sedemdesetih letih 20. stoletja, tretja pa je zasnovana na ambivalentnem okviru recepcije, ki je značilen za roman kot vrsto ali žanr.

Lukácseva osrednja ideja o romanu kot protejskem žanru, v katerem se ne prestando samo raztapljajo vsebine zavesti osrednjega lika, ni mogla zaobjeti vseh romanov, njegova tipologija (Biti 1997: 347) pa je izgubljala prepričljivost prav zato, ker je zanemarila pripovedovalčevo pomembnost. Njegova osrednja definicija namreč določa roman kot biografijo problematičnega individuma, ki v svetu, osvobojenem od boga, išče svojo bit. Drugo izhodišče, položaj pripovedovalca in avtorja, zagovarja Bahtinova teorija romana, ki se začenja tam, kjer se končuje Lukácseva (Biti 1997: 348), tj. s problematizacijo pripovedovalčeve premoči, saj po njegovem roman postane decentrirana struktura z množico enakopravnih samostojnih glasov, imenovana polifonija. Pri tretji teoriji, ki v središče postavlja bralca, je pomembno vprašanje ambivalentnost oziroma dvojnost recepcijskega okvira. Če se ambivalentni okvir recepcije razlaga kot načelno dvoumje med (uživaško usmerjenim) doživljanjem zgodbene ravnine in (kritično usmerjenim) razumevanjem izpovedovanja romana, potem je jasno, da vzporedno z romani, ki spodbujajo samopozabo specifičnosti bralske situacije, že dolgo obstajajo tudi takšni romani, ki spodbujajo njeno samorefleksijo (Biti 1997: 351).

Zdi se, da obe možnosti (realistična in avtoreferencialna), vzporedno z ustreznimi teorijami, izvirata iz druge polovice 18. stoletja (Biti 1997: 352), saj združujeta roman po romantični teoriji književnost in kritiko, gradnjo in razgradnjo fikcijske iluzije tako, da ena možnost neopazno prehaja v drugo. Istodobna dvosmernost romana – referencialnost in avtoreferencialnost, verodostojnost in fikcijskost, izkušnja in pripovedovanje – hočeš nočeš v njegovo strukturo vgrajuje neke vrste

lastno teorijo. Ambivalentni recepcijski okvir lahko uspešno potrdi tudi sodobna postklasična teorija pripovedi, ki izhaja iz razlikovanja med dvema ravninama pripovedi, med zgodbo in pripovedjo. Tovrstna dihotomičnost je vpeta v dvoravninsko koncepcijo pripovedi (Zupan Sosič 2017: 127–137), pri kateri je večina bralcev najbolj naklonjena doživljanju zgodbe, ki je znatno lažja kategorija branja, medtem ko se redki posvečajo tudi pripovedi, za katero je potrebno razviti literarno kompetenco, empatijo in vrednotenje. Večinske bralce je Eco⁷ (1999: 106–113) imenoval prvostopenjski bralci; tiste, ki se poglobijo tudi v pripoved in njene posebnosti, pa drugostopenjske. Omenjeni ambivalentni recepcijski okvir razlaga Martin (1987: 45) s pomočjo »problematičnega razmerja« z občinstvom. Občinstvo romana namreč ni skupnost poslušalcev, ki posluša barda, ali gledalcev drame, ki skupno doživljajo dramski dogodek, pač pa razkropljenost osamljenih, anonimnih figur, ki »skenirajo« v svoji glavi kopico natisnjenih strani.

Postaviti za izhodišče pristopa k romanu štiri člene literarne komunikacije – literarno osebo, pripovedovalca oziroma avtorja ter bralca – ni nič novega, saj so v različnih obdobjih preteklosti poudarjali različne člene literarne komunikacije ali posamezne pripovedne prvine in na osnovi izpostavljenosti enega člena tudi izoblikovali številne tipologije. Nemški teoretiki (npr. Kayser) so glede na pripovedne prvine oblikovali štiričlensko tipologijo: roman dogajanja, roman lika ter roman prostora in roman časa (zadnjega bi lahko imenovali tudi družbeni roman: Živković 1992: 713). Najpreprostejša in najpogostejša je tipologija, ki upošteva formalne in vsebinske značilnosti romana kot pogoj njihove žanrske določenosti: formalna tipologija npr. ločuje med pisemskim romanom ter romanom toka zavesti in romanom z okvirno zgodbo, vsebinska pa prav tako obsega več žanrov, npr. viteški, pikareskni, avanturistični, zgodovinski, družbeni (ali družbenokritični), razvojni, psihološki, roman o umetniku. Manj pogoste, a v različnih časih kar priljubljene, so tipologije, ki upoštevajo vrste pripovedovanja, večglasnost in funkcije likov. Glede na vrste pripovedovanja je Stanzel⁸ delil romane po pripovednih situacijah, torej na romane s prvoosebno, avktorialno in personalno pripovedno situacijo. Medtem ko je Bahtin glede na prisotnost demokratičnih glasov delil roman na monološki in polifonični (Popović 2010: 626), je strukturalizem (npr. Propp) upošteval funkcije likov oziroma aktantov, Genette pa figure pripovedovanja.

⁷ Eco (1999: 106–113) je delil bralca na prvostopenjskega in drugostopenjskega; pri delitvi je upošteval bralčevo razgledanost in bralno kondicijo. Prvostopenjski bralec je po njegovem tisti, ki v besedilu opazi samo osnovne značilnosti, največkrat vezane na zgodbo. Tako si prvostopenjski bralci v Ecovem romanu *Ime rože* zastavljajo klasično vprašanje kriminalke: Kdo je to storil? Kdo je odgovoren za to? Drugostopenjski bralec se sprašuje dalje: Kaj pomeni iskanje druge knjige *Poetike*, osovražene zaradi obravnave komedije? Kakšno je razmerje med sistemom oz. institucijo (Cerkvijo) in posameznikom? Katere religiozne in filozofske nauke ali misli prepoznam iz romana in kaj mi pomenijo v sodobnem kontekstu postmodernizma?

⁸ Stanzlova tipologija pripovednih situacij, pomembna tudi za oblikovanje tipologije pripovedovalca, je bila objavljena v njegovi knjigi *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955). Na področju pripovedovalca je spadala med vplivnejše tipologije, čeprav je že kmalu po izidu doživela kritične odzive. Predvsem so kritizirali »napačno« umestitev prvoosebnega pripovedovalca (Zupan Sosič 2017: 160), saj je bil ta umeščen na isto raven kot avktorialni in personalni pripovedovalec, kar je pomenilo mešanje različnih tipoloških ravni.

Pri pregledu raznovrstnih tipologij lahko kljub njihovi različnosti povzamemo skupno lastnost: nedoločljivost romana, ki jo uganka rojstva še pospešuje, ne pa odpravlja. Bolj kot točna rojstna letnica so za roman pomembne okoliščine rojstva: že v antičnem romanu so se v njem združile tako literarne kot tudi neliterarne vrste, torej grška poezija, epika in dramatika ter neumetniška proza, npr. potopisje in zgodovinopisje. Da je roman že v samem izhodišču nagnjen k diskurzivnosti, je opozarjal predvsem Bahtin (Skaza 1982: 404), ko je njegove izvore odkrival tako v območju širše jezikovne in tudi nejezikovne komunikacije. Nedefiniranost je pomembno vplivala tudi na to, da je bil roman zelo pozno literarnovedno reflektiran; ta literarnoteoretska odprtost pa je spet vplivala naprej tako, da mu je nudila več možnosti razvoja. Nedokončani in nedoločeni vrstni pečat ga je že od vsega začetka obsodil na izgnanost iz harmonije vrst, s tem pa mu je skrajšal tudi tradicijo vrstne definiranosti, saj je doživel prvo⁹ teoretično razlago šele v 17. stoletju s Pierrom Danielom Huetom. Romanova vrstna identiteta je bila tako problematična samo v literarnoteoretskem kontekstu, medtem ko so nedoločljivost, odprtost in prehodnost romanu kot najbolj prilagodljivi in najmanj predvidljivi vrsti pri razvoju le koristile.

Ko je romantika za osrednji ustvarjalni princip postavila svobodo, subjektivnost pa razglasila za avtonomno in absolutno, je za svoja estetska vodila priznala prav poteze, ki bistveno določajo roman v njegovem izvornem pomenu (Škulj 1982: 39). Od takrat dalje je roman postal pomembna literarna vrsta, ki si je vztrajno odstranjevala prejšnji pečat manjvrednosti¹⁰ in trivialnosti, prevladujočo vlogo v hierarhiji literarnih vrst pa je prevzela šele v drugi polovici 20. stoletja. Takrat je roman postal ena od pripovednih vrst, na kateri se ni samo brusil analitični instrumentarij sodobne literarne teorije, ampak so se na njej preizkušale tudi različne šole in usmeritve. Mnogo teoretičnih pojmov (Biti 1997: 346) – npr. fikcija, pripovedovalec, literarna oseba, kronotop, karneval, polifonija, perspektiva (gledišče), pripovedovanje, opis – se je izkristaliziralo prav ob raziskovanju romanesknega korpusa; roman je bil osrednja literarna vrsta tudi v različnih razpravah o žanru. Ker zgodovina in teorija romana nista zaprta in izolirana pojava, se ta vedno zateče v širše žanrsko in diskurzivno polje (Biti 1997: 350), kjer gradi celotno mrežo distinktivnih odnosov.

⁹ Retorika in poetika od Aristotela do Boileauja ne poznata romana ali pa ga ne priznata. Prvi teoretik, Pierre Daniel Huet, si je leta 1666, ko je napisal prvo teoretično razlago romana *Traktat o izvoru romanov*, tudi že prizadeval, da bi ga povzdignil nad najnižjo raven trivialne literature (Solar 1989: 84), kar tudi njegovim naslednikom ni uspelo. Zato so že v 18. in 19. stoletju, obdobju romana (ne pa tudi njegove teorije), najboljše misli o romanu zapisane v samih romanih. Literarnovedno zanimanje za roman se je povečalo šele z rojstvom naratologije, v kateri je postal celo tihi zastopnik celotne pripovedi.

¹⁰ Romanu manjvrednosti ni pripisovala samo literarna veda, ampak tudi sami bralci; njegovo presejanje horizonta pričakovanja običajnega bralca ga je večkrat označilo kot prepotenten ali celo pohujšljiv tekst, o čemer piše tudi Josip Stritar (1969: 211) v svojih Pogovorih: »Roman! Kako so se nekdaj v strahu križale pred tem imenom pobožne ženice ljubljanske! Gorje učenčku in tudi učencu, katerega je bila skrbna kmečka mati izročila in priporočila nepopačenega, nedolžnega z dušo in telesom taki ostropazni, neizprosni Radamantini, ako je njeno vedno čuječe oko zasledilo pri njem kak 'viteški roman' iz neutrudnjega SpieBovega ali Cramerjevega peresa! /.../ Roman, to je ime, ki obseza vse, kar je mladini pohujšljivega, zapeljivega, strupenega.«

Veliko teoretikov meni, da ima roman v civilizacijskem in kulturnem sklopu poseben pomen prav zaradi svoje protejske¹¹ forme; Bahtin ga je zaradi pomembnosti uvrstil celo v samostojno zvrst (lirika, epika, dramatika, roman),¹² Baldick (1996: 151) pa ga je proglasil za najpomembnejšo literarno vrsto moderne dobe. Tudi Peleš (1999: 320) meni, da je oblika, odprta za sprejemanje različnih tipov diskurza, naredila roman tako nezamenljiv in edinstven v tvorbi možnih in hipotetičnih svetov. Martin (1987: 44) k terminu protejskost oblike dodaja še izraz paradoksalna oblika: neobičajnost oziroma izjemnost romana v primerjavi s sistemom literarnih vrst in žanrov je sprejeta kot običajni način eksistence. Po njegovem je roman razumljen kot entiteta, ki izvira iz različnih regionalnih kultur in različnih časov in ni »razločna« vrsta s stalno zgodovino, pač pa obsega dela, ki se družijo glede na »družinsko podobnost« (Reed 1981 v Martin 1987: 44). To, kar romane družijo, niso določene značilnosti, ampak niz razmerij – do ostalih literarnih vrst, kulturnih položajev, v katerih so nastali, in do svojih bralcev. Ko se kultura in književnost spremenita, se z njima spremenijo tudi romani; toda ta preureditev celotno konfiguracijo ohranja nespremenjeno, kot formula algebre, ki se uporablja v različnih nizih. Ker se roman s svojo obliko in samo eksistenco upira pravilom drugih literarnih vrst in žanrov tradicionalne literarne teorije, je v razmerju do ostalih literarnih del obstranec. Kmalu potem, ko je roman razvijal svoje lastne konvencije in so strokovnjaki začeli kodificirati njegova pravila (Martin 1987: 44), so se romanopisci postavili v opozicijo romanu s parodijo, z iznajdbo novih oblik ali z vstavljanjem in mešanjem »čistih« žanrov.

Iz Bahtinove (1982: 137) ideje opozicijske /jezikovne/ raznoličnosti izhaja tudi Martin (1987: 44–45), ki roman upravičeno imenuje za opozicijski diskurz, saj dialektično razmerje romana do tradicije vsebuje konflikt pravil in splošno pomanjkanje kodificiranih prednikov oziroma precedensov. Ne samo do literarnovednih pravil, roman si je izbral opozicijsko stališče tudi v razmerju do družbe in kulture. Z opisovanjem ljudi in situacij, ki niso sprejeti v obstoječem sistemu norm, roman implicitno poziva k prevpraševanju tega sistema (Martin 1987: 44–45), saj so uradne kulturne norme običajno intelektualno utelešenje družbenih in političnih razmerij; španski pikareskni roman je npr. prvi večji kritik literarnega humanizma tistega časa. Kljub svoji nedefiniranosti – ali pa prav zaradi nje – pa lahko roman prispeva k razvoju drugih literarnih vrst in zvrsti; ta postopek Bahtin (1982: 38–39) imenuje romanizacija. Ne opredeli ga kot proces vsiljevanja tujosti drugim (roman sploh nima kanona), pač pa kot pomoč, da se druge vrste in zvrsti znebijo vsega konvencionalnega, kar zavira njihov razvoj. Roman lahko razumemo kot opozicijski diskurz tudi zaradi tega, ker ga ni mogoče definirati kot enotno literarno vrsto, saj ni izoblikoval svoje enotne »zgodovine«; to so storili le njegovi žanri, zato ima roman malo specifičnih notranjih dogovorov ali strukturnih zahtev (Freedman 1968: 58). Prav zaradi svoje odprtosti ga Bahtin (Skaza 1982: 404–405) postavlja v sodobnost: zdi se mu, da roman išče stik s sodobnostjo. In ker je po njegovem

¹¹ Protejskost oblike Solar (2010: 422) poimenuje kar brezobličnost, saj se mu zdi, da je roman brez oblike, kot je tudi filozofija s filološkega stališča brezoblična.

¹² Bahtin (Skaza 1982: 404) je roman zelo cenil: označil ga je kot popolno uresničenje umetniške proze.

sodobnost vedno negotova in odprta v prihodnost, je takšen tudi romaneskni junak, vedno postavljen na preizkušnjo.¹³

O prihodnosti romana piše Bahtin bolj konkretno le, če jo pojasnjuje z romanesknim junakom, vsekakor pa njegove protejskosti še ne more povezati z računalniško revolucijo, kar izpeljejo teoretiki na koncu prejšnjega in začetku našega tisočletja, npr. Mancing (Herman, Jahn, Ryan 2008: 400) razmišlja o interaktivni fikciji. Po njegovem bo računalnik prenovil zastarelost romana na različne načine; že zdaj je z vnašanjem hiperteksta postal interaktivni žanr, v katerem je bralec s svojo udeležbo in kreacijo podoben avtorju. Poleg naklonjenosti inovativnim postopkom izrazi Mancing tudi dvom: mogoče bodo hipertekst ali druge digitalne možnosti postale prevladujoče, a vseeno ne bi bilo pametno zanemariti tradicionalne oblike tiskanega romana. Zdi se mu, da se morajo oblikovalci hipertekstualne pripovedi, interaktivne fikcije in drugih računalniških oblik še marsičesa naučiti iz izkušnje zatopljenosti v virtualni svet romana, ki se pojavi, ko se bralec vključi v (vzajemno) domišljjsko delovanje besedila. Spet se je izkazalo, da je prav roman tista literarna vrsta, ki se je najbolj prilagodila značilnostim našega časa, zato ni čudno, da je z naraščanjem priljubljenosti in iznajdbo neskončnih možnosti postal kar sinonim¹⁴ za koncept literature v celoti (Mancing v Herman, Jahn, Ryan 2008: 400), torej za književnost na splošno.

Glede na fluidno vrstno identiteto, ki se še vedno spreminja, je težko zapisati neko splošno veljavno definicijo romana. V nadaljevanju bom to vseeno poskusila, saj bom z njo lažje utemeljila »svoj« izbor desetih Cankarjevih besedil kot romanov. Začenjam kar z edino nesporno skupno značilnostjo – sinkretizmom, najstarejšo in hkrati edino ustaljeno lastnostjo, po kateri lahko roman prepoznamo še danes. Zaradi večplastnosti in razvejanosti ga delimo na tri različne, a v romanu prepletene pojave: zvrstni, vrstni in žanrski sinkretizem (Zupan Sosič 2001: 71–72). Prvi rahlja, prekinja ali preoblikuje pripoved v smeri lirizacije, esejizacije in scenarizacije romana, druga dva pa spajata različne literarne vrste ali žanre tako, da ohranjata romaneskno pripovednost. Medtem ko vrstni sinkretizem v pripoved vključuje različne literarne vrste (pesmi, izseke ali celotne primere kratke pripovedi, dramatizirane odlomke in neliterarne pripovedne vrste, npr. poročilo, komentar, esej, zgodovinsko kroniko), žanrski sinkretizem v okviru enega romanesknega besedila povezuje in prepleta različne romaneskne žanre. Med tremi sinkretizmi je glede uvajanja novih žanrov v slovenski prostor odločilen žanrski sinkretizem oziroma združevanje žanrov v okviru enega romana; tako je npr. roman *Tujci* spoj prvega generacijskega in ljubezenskega romana z družbenokritičnim in nekaterimi lastnostmi romana ključa, *Na klancu* pa preplet prvega proletarskega in avtobiografskega romana z družinskim, družbenokritičnim in ljubezenskim romanom.

¹³ Bahtin (1982: 151–179) meni, da je ideja preskušanja junaka in njegove besede morda poglavitna urejajoča ideja romana: po njej se roman bistveno loči od epa, saj je epski junak že od vsega začetka onstran vsakršne preizkušnje: ozračje dvoma glede junakovega junaštva v epskem svetu ni prisotno.

¹⁴ Tudi Abrams (1999: 190) trdi, da se danes termin roman aplicira na številne možnosti pisanja, ki imajo skupno to, da so daljša fiksijska dela, pisana v prozi.

Romaneski sinkretizem je kljub svoji trdnosti in razvojni neproblematičnosti premalo ozaveščen, hkrati pa tudi premalo zamejitven kriterij, zato različne definicije romana še vedno upoštevajo formalne kriterije, čeprav so prav ti – prozni zapis, epskost in zunanji obseg – relativni, saj je vsa tri temeljna določila razvoj romana že večkrat zanikal (Kos 1983: 23–24). Tu mislimo na verzificirane romane, lirizacijo, esejizacijo in scenarizacijo romana ter kratkost nekaterih sodobnih, predvsem moderni/stični/h romanov. Kljub relativnosti pa so omenjeni formalni kriteriji še vedno primerni, če jim pridružimo sinkretizem (Zupan Sosič 2017: 233), saj pri definiciji upoštevamo dominanco in to, da bi bila sinkretičnost kot zelo abstraktna lastnost in edini vrstni kriterij premalo zamejitvena. Najmanj problematičen se zdi prvi kriterij, tj. prozni zapis, saj je večina romanov še vedno zapisana v prozi, čeprav to ne pomeni, da romaneski jezik ne deluje (tudi) poetično. Hawthorn (1997: 9) s tem v zvezi poudarja, da je velika napaka predvidevati, kako je romaneski jezik enak jeziku običajnega govora ali večine neliterarnega pisanja, čeprav prav dejstvo proznosti pomaga ustvariti občutek resničnosti¹⁵ oziroma »resničnega življenja«. Tako tudi v Cankarjevih romanih prozni zapis prinaša vtis realnosti, v katerem lirizacija, prevladujoča pripovedna digresija, stalno opozarja, da ne gre le za mimetično preslikavo življenja na začetku 20. stoletja, pač pa za namerno ustvarjanje poetičnega razpoloženja celo v najbolj banalnih trenutkih. Lirizacija, kombinirana z esejizacijo in scenarizacijo, rahlja epsko jedro oziroma mehča pripovedno tkivo, tako da je prav neklasična epska struktura tipična lastnost vseh desetih Cankarjevih romanov.

V zgodovini romana je bil od vseh treh formalnih kriterijev najbolj vprašljiv prav zunanji obseg. Čeprav je bil roman vedno obravnavan kot naj/obsežnejša pripovedna vrsta, se je zataknilo pri ločevanju med daljšo novelo ali krajšim romanom, v Cankarjevih časih pa največkrat med povestjo in romanom. Da bi olajšali njuno razlikovanje, so nekateri uzakonili štetje besed, ki se mu je Forster v svoji knjigi *Pogledi na roman* (1927) ironično posmehnil. Nemožnost natančnega ločevanja med romanom in novelo je izrazil z ironično trditvijo, da je roman vsako fikcijsko delo, ki ima 50.000 besed ali več le takrat, če upoštevamo tezo o nespremenljivosti¹⁶ človeške družbe. Minimalnega obsega (Zupan Sosič 2017: 234) za roman še

¹⁵ Childs in Fowler (2009: 157) opozarjata na večpomenskost termina realističnosti oziroma realizma v romanu. Naklonjenost romana umišljeni, navidezni oziroma imaginarni realnosti in odvisnost od prepoznavanja le-te sta njegovi bistveni potezi, čeprav pojem realnosti ni trden pojem. Obe potezi običajno vodita (strokovne) bralce k ugotovitvi, da je roman bolj referenčna ali mimetična vrsta; tu se moramo zavedati, da je pojem realizem posledica literarnega (imaginarnega) procesa in da že sam termin realizem odpira različne razlage.

¹⁶ Forster (2002: 135) pri ločevanju med romanom in novelo izhaja iz dveh aksiomov; prvi je širši in zajema spremenljivost človeške narave (torej implicira razvoj, prav tako razvoj romana in si ne želi omejujočih se definicij), drugi pa je ožji in trdi ravno obratno. Glede na človeški značaj Forster v »svojem« času še vedno predvideva upoštevanje drugega aksioma, torej tega o nespremenljivosti človeške narave, ravno ta pa vključuje štetje: če besedilo vsebuje petdeset tisoč ali več kot petdeset tisoč besed, se imenuje roman. Forster zato cinično ugotavlja, da če bi imeli moč in svobodo opredeliti se za širši pogled in ugledati vso človeško in predčloveško aktivnost, najbrž ne bi prišli do takšnega zaključka, v našem primeru do številčne meje, prav tako bi lahko končno ugledali roman kot razvijajočo se literarno vrsto.

danes ne moremo natančno¹⁷ določiti; največkrat to zadrego izraža termin dolga oziroma daljša pripoved. Najbolj eksplicitno zanika možnosti natančne določitve Baldick (1996: 152), ko ugotavlja, da ne obstaja dogovorjena minimalna dolžina za roman, je pa običajno to, da njegov obseg pogojuje samostojno objavo, tj. objavo v samostojni publikaciji – v nasprotju s kratko zgodbo, ki ne more biti objavljena v samostojni izdaji. V primerjavi z novelo ali kratko zgodbo je prav dolžina (Zupan Sosič 2017: 234) tista, ki ponuja romanu večjo izbiro likov in tem, ki so v določenih družbenih razmerah osvetljeni v procesu spreminjanja. V nasprotju z epom je v romanu poudarjena likova ali pripovedovalčeva subjektivnost, zato je Goethe roman imenoval subjektivni ep.

Ne samo formalno, tudi vsebinsko se je roman stalno spreminjal; v bistvu sta bili obe komponenti vedno tesno povezani. V preteklosti si je izbiral pretežno »pesniško gradivo« (Živković 1992: 712) iz življenja velikih ljubimcev, vitezov, plemičev, razbojnikov, umetnikov ali genialnih intelektualcev. Šele od realizma dalje pa se je z zanimanjem za vsakdanje življenje znatno bolj približal dokumentarističnosti, kar je vplivalo na povečanje deleža nefikcijskih prvin. Običajno roman v svojo strukturo vključuje tako fikcijske kot nefikcijske prvine (npr. zgodovinske, potopisne, avtobiografske in novinarske žanre); v sodobnem romanu lahko zadnje včasih prevladajo (Baldick 1996: 152). Kakšen je torej sodobni roman? Na tej točki končujem znanstveni vpogled v zgodovino in teorijo romana ter evropsko-ameriško tradicijo poimenovanja in določevanja sintetično povzemam s sodobno (prehodno) definicijo. *Roman je zaradi svoje odprte, prožne in nedoločljive identitete opozicijska literarna vrsta; opozicijsko stališče si ni izbral samo do literarnovednih pravil, ampak tudi v razmerju do družbe, kulture in bralcev (ambivalentni recepcijski okvir), zato je najpomembnejša literarna vrsta sodobnosti. Ker je že od svojega rojstva dalje pripravljen sprejemati vase nove zvrsti, vrste, žanre in oblike in tako ne upošteva omejenosti ter ne priznava (obvezne) strukture, stila ali teme, se definicija romana spreminja; obstajajo samo enotne opredelitve posameznih žanrov. Protejskost romana nakazuje le eno trdno, ustaljeno in zgodovinsko neproblematično romaneskno lastnost – sinkretizem –, razdeljeno na zvrstni, vrstni in žanrski sinkretizem. Zaradi abstraktnosti in nezamejitvenosti tega kriterija se sinkretičnosti pridružijo še trije formalni kriteriji, tj. proznost, epskost in formalni obseg, pri katerih se upošteva relativnost. Roman je torej daljša pripovedna vrsta s prevladujočo epsko oziroma pripovedno strukturo, najpogosteje zapisana v prozi, čeprav obstajajo tudi kratki, esejizirani, lirizirani in scenarizirani romani ter romani v verzih; edina razvojno neproblematična lastnost je sinkretizem.*

Zapisana definicija nam lahko pomaga pri premisleku o tem, ali so Cankarjevi romani res romani. Prisotnost najbolj tipične romaneskne lastnosti – sinkretizma –,

¹⁷ Childs in Fowler (2009: 157) sta npr. roman definirala kot pripoved (fikcijo) v prozi določene dolžine, torej nista določila niti spodnje niti zgornje meje obsega, prav tako nista poudarjala, da gre za naj/daljšo pripovedno vrsto. Baldick (1996: 151) loči romane od kratkih zgodb in novel po dolžini, ki dovoljuje celovitejši razvoj likov in tem (a te dolžine ne opredeli). Dagmar Mocna, Josef Peterka idr. (2004: 576) roman opredelijo kot dolgo fikcijsko (izmišljeno) pripovedovanje v prozi.

vsekakor pritrjuje tej tezi. Najpogostejša¹⁸ v Cankarjevih romanih sta namreč vrstni in žanrski sinkretizem; od zvrstnega je največkrat prisotna lirizacija, saj je Cankar še posebej pazil na stilno oblikovanost svojih romanov, ki so se glede modernosti drastično razlikovali od sočasnih romanov (npr. Govekar: *V krvi*; Meško: *Kam plovemo?*), ne samo zaradi avtorjeve naklonjenosti dekadenci, simbolizmu in novi romantiki, ampak tudi zaradi njegove lirске¹⁹ naravnosti, ki so se je zavedali že takratni strokovni bralci. Cankar je imel neprecenljiv občutek za ritem in muzikalčnost besedila, prav tako je stalno skrbel za inovativno podobe in zgoščeno govorico, zato so njegovi romani zgledni primeri lirizacije. Samo trije romani, ki so tudi zgrajeni najbolj klasično, so ohranili trdno epsko jedro in jih torej lirizacija ni preveč fragmentarizirala. To so *Tujci*, *Martin Kačur* in *Novo življenje*. Ti trije romani so seveda poskrbeli za zgoščen in mestoma poetičen izraz, a so se bolj kot prefinjenemu ritmu in množici podob posvetili linearni zgodbi in z realističnimi postopki izrisali družbeno kritiko ter preizkušnjo glavnega lika, kar je po mnenju Bahtina bistvena določnica romana.

Stalni spremljevalki lirizacije, najpogostejše digresije v večini Cankarjevih romanov, sta esejizacija in scenarizacija:²⁰ prva je najbolj očitna v *Gospo Judit*, satiričnem romanu (gre za žanrski sinkretizem, tj. preplet satiričnega, družbeno-kritičnega in ljubezenskega romana), druga pa v romanu *Nina*, oblikovanem kot intimni monolog, strukturiranem dialoško, v katerem je Nina medij za izpovedovanje intimnosti ali duše, če uporabim besedo simbolističnega slovarja. Cankar kot mislec in pisec odličnih esejev, govorov in odzivov na recepcijo svoje esejistične nadarjenosti v romanih ni skrival; tako je npr. v *Gospo Judit* že na prvi strani napovedal kritični pretres slovenske družbe v stilu »Nove pisarije«, saj je ta roman prvi primer odziva na kritiko (odziv na *Hišo Marije Pomočnice*) znotraj lastnega romana na Slovenskem. Roman se v refleksiji slovenske kulturne situacije ukvarja pretežno z moralo, ki jo naveže na moralni perspektivizem, idejno ogrodje Nietzschejeve filozofije.

¹⁸ Čeprav sta najpogostejša zvrstni in žanrski sinkretizem, se pojavi tudi vrstni, a v manjši meri, npr. v *Gospo Judit* je v začetno esejistično naravnost vpeta kratka zgodba o jajčarici, na začetku pa se pojavi tudi verzni nauk, ki ga Cankar (1970: 11) navaja kot lastni ironični navedek iz preteklosti: »Mladine največja lepota je ta: /ponižnost, nedolžnost pa zlahtnost srca –«.

¹⁹ Ivan Robida (Bernik 1973: 276) je v oceni *Nine* (*Naš list*, 1906) izpostavil pomembno potezo Cankarjeve književnosti – lirskost –, ki jo je vezal na ustvarjanje razpoloženja: »Tista neskončna zapuščenost in obupanost se oklene njegovega srca, in vendar ga žene naprej, ker se zablešči tuintam v bledem luninem svitu bela skala, peščena draga, katera se mu prikaže in umika v noči, ki ne mara končati, in ki leži kot môra na njem. /.../ Saj je Cankar največji zagovornik 'štimunge' v umetnosti, ki mu je vse. Dasi pripovednik ni bil Cankar nikoli epik, ampak v vseh svojih pripovednih delih – lirik najčistejše vrste.«

²⁰ Scenarizacija je izraz, ki sem ga uvedla v slovensko literarno vedo zaradi neustreznosti izraza dramtizacija, ki je že uveljavljen kot poimenovanje za priredbo pripovednega ali dramskega besedila v dramsko obliko, namenjeno uprizarjanju. Pri izrazu scenarizacija sem se naslonila na predloge priznane teoretičarke govora, Bronwen Thomas (2012: 86–87), ki predlaga izraz »scenski pristop«, prav tako sem upoštevala izraz »scene govora« ameriške literarne vede kot označitev za vstavljanje monologov ali dialogov v roman. Scenarizacija (Zupan Sosič 2017: 68–70) je torej vrsta digresije v pripovedi za poimenovanje vnosa dramskih prvin v roman in s tem rahljanja epskega jedra.

Povsem logično je tudi, da so njegovi romani scenarizirani, saj je bil Cankar odličen dramatik, ki si je moral, vsaj tako je trdil, vse stvari najprej v živo predstavljati, šele potem je lahko pisal. Tako si je npr. za roman *Hiša Marije Pomočnice*, ki ga je pisal najdlje in z največjo zbranostjo (ta roman je pisal kar štiri leta, *Križ na gori* pa le en mesec), veliko scen narisal, predvsem pa shemo dogajalnega prostora, torej bolnišnico s posteljami, da je lažje izpeljal dialoške situacije in celotno romaneskno razpoloženje. Ta roman je tudi žanrsko poseben, saj so v njem prepleteni kar štirje žanri, tj. družbenokritični, urbani, psihološki in ljubezenski roman. Poleg zvrstnega določa vse Cankarjeve romane žanrski sinkretizem že od prvega romana dalje: *Tujci* je sicer primer prvega slovenskega ljubezenskega²¹ romana (Zupan Sosič 2018: 205), a je prepleten še z generacijskim in družbenokritičnim romanom. Prav tako je *Hiša Marije Pomočnice* tudi primer skladnega zlitja dveh literarnosmernih teženj, saj se v romanu realizem poglobljeno spaja s simbolizmom, glede na številne moderne značilnosti pa je prav ta roman predhodnik slovenskega modernističnega romana (Kermauner 1974: 107); je tudi najbolj inovativen od vseh Cankarjevih romanov in celotne takratne literarne produkcije, lahko bi mu pripisali tudi ekspresionistične²² poteze.

Vsi našteti romani ne ustrezajo sodobnim kriterijem romaneskne identitete samo po sinkretičnosti, ampak tudi glede formalnih kriterijev, tj. proznosti, epskosti in formalnega obsega. Kljub sinkretizmu v Cankarjevih romanih sta še vedno prisotna proznost in epskost (najmanj prozna in epska je *Nina*), kar sem že omenila, formalni obseg pa Cankarju nikoli ni povzročal uvrstitvenih zadreg – te je najbolj izražala literarna veda, kadar je za romaneskni kriterij štela 50.000²³ besed. Kljub temu da se do moderne še ni izkristaliziralo spoznanje, kako je za slovenski roman najbolj tipična značilnost ravno kratkost, je Cankar svoja besedila brez zadrege poimenoval romane, kot da bi se te zgodovinsko pridobljene izkušnje že zavedal. Vseh deset romanov je namreč v času pisanja, predvsem pa pred objavo in po njej, imenoval roman. Menim, da odločitev za to moderno oznako na začetku 20. stoletja dokazuje njegovo zavedanje o netradicionalnosti lastnih romanov, saj je takrat oznaka roman pomenila moderno (in za nekatere Slovence tudi pohujšljivo), povest pa tradicionalno literarno vrsto.

²¹ V pismu bratu Karlu (Cankar 1970: 93–94) je pisatelj 17. maja 1901 pisal, da se bo lotil pisanja novega dela, kjer je tudi pokomentiral nemožnost obstoja zgolj enega žanra, v našem primeru ljubezenskega: »Vse, kar pišem zadnje čase, je tendencijozno; v drami ali v noveli povem tisto, kar mi je najbolj pri srcu in kar bi v članku ali eseju ne mogel takó jasno in odkrito povedati. Pripovedovanje kake ljubezenske zgodbe brez namena in pomena ni drugega kot navaden babji trač; posebno novele, kot jih pišejo pri nas; ki nimajo niti najmanjše etične podlage.«

²² Jožica Čeh Steger (2009: 141) pravilno ugotavlja, da začetki slovenske ekspresionistične krajše proze sovpadajo z začetkom prve svetovne vojne, vendar je ta roman tako moderen, da bi njegov krik po boljšem oziroma drugačnem življenju lahko navezali tudi na poteze ekspresionizma. Hkrati je ista raziskovalka (Čeh 2003: 51–63) tudi prva v Sloveniji pisala o devetih Cankarjevih romanih (nedokončanega ni upoštevala) in se ni zapletala v formalistične razlage, katero daljše besedilo ni roman.

²³ Mogoče je tudi ta kriterij omejeval »formalističnim teoretikom« uvrstitev *Gospa Judit* med romane, saj je prav ta roman najmanj obsežen: *Na klanecu* ima namreč 59.272 besed, *Hiša Marije Pomočnice* 30.017, *Gospa Judit* pa le 28.586 besed.

Cankar je običajno deloval izven omejenosti literarne teorije,²⁴ zato njegove odločitve za roman ne moremo jasno argumentirati s poznavanjem kakršnikoli definicij o romanu, ki jih je v tistem času tako in tako primanjkovalo, lahko pa njegovo poznavalskost potrdimo s stalno seznanjenostjo z novostmi. Na Dunaju je namreč redno prebiral knjige, časnike in revije²⁵ v knjižnici ali v različnih lokalih, prav tako mu je informiranost o modernih tokovih omogočalo takratno družabno življenje, za katerega so (kavarniške) debate odločilnega pomena. Ker je danes oznaka roman razumljena dosti širše kot v času moderne, sodobno uvrstitveno sito vsekakor vseh deset romanov potrdi za romane. Ob tem nedvomnem dejstvu pa se zavedam, da so v preteklosti nekatere Cankarjeve romane obravnavali kot povesti ali novele. Neusklajeno poimenovanje je bilo značilno že ob napovedi ali natisu Cankarjevih romanov in običajno ni upoštevalo pravih oznak samega avtorja – vseh deset romanov je Cankar pravilno imenoval roman, razen *Križ na gori* je na nekaterih mestih omenil kot povest.²⁶ Presenetljivo se zdi, da je ravno *Gospa Judit* največkrat napačno poimenovana, čeprav je to klasično obsežno besedilo (skoraj isti obseg kot *Hiša Marije Pomočnice*, ki je bila že od začetka označena kot roman) in povsem upošteva (Cankarjevo) predstavo romanesknega modela.

Predvidevam, da je v tem primeru razlikovanje povest–roman delovalo po splošnem principu, saj je bilo takrat vrstno poimenovanje bolj naklonjeno izrazu povest. K temu sta prispevala dva razloga. Prvi izhaja iz prepričanja, da je roman lahko le epopeja (ki pa je Slovenci nismo imeli), katerega posledica je poenostavljena definicija »povesti kot slovenske variante romana« (Hladnik 1991: 40–43). Drugi razlog je moralizatorske narave, saj se je katoliško obarvana literatura zaradi erotične tematike romana, zlasti v okviru Mohorjeve družbe, rajši odločala za

²⁴ Izidor Cankar (1927: VI) razlaga bratrančevo nenaklonjenost teoriji takole: ».../ bil je nasprotnik teoretičnih razprav o umetnosti in je imel sila preprosto 'estetiko', katere poglavito 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.«

²⁵ Kako je v Sloveniji pogrešal knjige in sodobne revije, ki jih je lahko prebiral na Dunaju, poroča v svojem pismu (Cankar 1970: 182) Aškercu, 16. 5. 1897: »Dela imam torej dovolj, samo dolgčas je neznansko: nobene družbe, nobenih novih knjig. Na Dunaju sem se tako navadil na moderna krasna tednika, 'Die Zeit' in 'Jugend', da zdaj silno težko živim brez njih. Pa bo le šlo: pet mesecev ni nobena večnost.«

²⁶ Cankar (Bernik 419–439) je za roman *Križ na gori* zapisal tudi oznako ljubezenska zgodba, nekajkrat ga je imenoval povest, na ključnih mestih pa seveda roman. Sama menim, da je imel odličen uvrstitveni občutek, hkrati pa je bil tudi kritičen do svojega dela. Napovedal je namreč, da bo to knjiga, ki jo bodo lahko vsi bralci razumeli in ne bo v ničimer »sporna«, torej je upošteval tradicionalnost svojih bralcev (o ambivalentnem recepcijskem okviru pišem v študiji *Pripovedna empatija ter Cankarjeva romana Hiša Marije Pomočnice in Križ na gori*, ki čaka na objavo) in je najbrž prav zaradi tradicionalnosti (to pogojuje tudi prevladujoča ljubezenska zgodba) ta roman nekajkrat poimenoval povest, mogoče je k temu prispevala tudi sama založba, tj. Matica, ki je bila znana po tradicionalnih (tudi klerikalnih) kriterijih. Cankarjeva predvidevanja so se uresničila: najmanj kvaliteten Cankarjev roman je bralstvo sprejelo z odprtimi rokami, najbolj modernega in tudi kvalitetnega (*Hiša Marije Pomočnice*) pa je dolgo odklanjalo.

termin povest kot »moralno neoporečno« vrsto. Ker se je Cankar dobro zavedal inovativnosti in celo subverzivnosti nekaterih svojih romanov, jih je poimenoval s sodobnim terminom, tj. roman, ne pa z izrazom povest, že takrat obremenjenim s tradicionalističnimi sponami. Delno se je poimenovanje poenotilo s spremnimi besedami v *Zbranih delih*; večja poenotenost se je zgodila šele v leksikonu *Slovenska književnost* (1996: 53–56),²⁷ kjer je napačno opredeljen samo roman *Gospa Judit* (z oznako povest), medtem ko roman *Marta* (najbrž zaradi nedokončanosti) sploh ni omenjen.

Z opisovanjem ljudi in situacij, ki niso sprejeti v obstoječem sistemu norm, prav roman *Gospa Judit* implicitno upošteva tipično romaneskno lastnost, ki sem jo omenila v svoji analizi – poziv k prevpraševanju opisanega družbenega sistema. Ta lastnost zaznamuje tudi vse ostale Cankarjeve romane, ki bi jih lahko po Bahtinovi klasifikaciji imenovali še polifonični oziroma dialoški romani ter romani preizkušnje. Naj za zaključek izpostavim še najpogostejšo, že omenjeno tipologijo, ki upošteva vsebinske in formalne kriterije pri razvrščanju žanrov. Ta nam sporoča, katere nove žanre je Cankar zavestno in načrtno uvajal v slovensko književnost: *Tujci* so prvi ljubezenski in generacijski roman, *Na klancu* prvi avtobiografski in simbolistični roman, *Milan in Milena* prvi pravljичni roman in *Hiša Marije Pomočnice* prvi predhodnik modernističnega romana in romana z otroško perspektivo. Po Stanzlovi tipologiji v Cankarjevem opusu prevladuje tretjeosebna pripovedna situacija oziroma s sodobnim izrazom tretjeosebni pripovedovalec (samo roman *Gospa Judit* ima prvoosebne pripovedovalca oziroma pripovedovalko in ker je ta ženska, gre za dvojno novost v slovenskem prostoru). Po Kayserjevi razvrstitvi je v Cankarjevem romanopisnem opusu najpogostejši roman likov; kar pet romanov je celo poimenovanih po glavni literarni osebi (*Gospa Judit*, *Martin Kačur*, *Nina*, *Milan in Milena*, *Marta*). Glede na to, kako so se definicije romana skozi 20. stoletje spreminjale, se zdi vznemirljivo prav dejstvo, da je Cankar vse svoje romane tudi sam poimenoval roman, kar nas lahko navaja k hipotezi, da je imel odličen občutek za definiranje lastnih besedil, predvsem pa se je zavedal modernosti svojih romanov.

LITERATURA

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

Mihail BAHTIN, 1982: *Teorija romana*. Prev. D. Bajt. Ljubljana: Cankarjeva založba.

²⁷ Nihanje med oznakama roman in povest je v leksikonu *Slovenska književnost* (1996) pripeljalo celo do napake: na strani 54 je Janko Kos besedilo *Gospa Judit* prištel med romane, na naslednji strani pa ga je označil kot povest. Očitno je prav ta roman povzročal največ terminoloških težav, saj celo v Bernikovi (1970: 371–451) spremni besedi ni označen kot roman, pač pa kot novela. To je še posebej nenavadno, ker je Cankar prav ta tekst od vsega začetka v izjavah v pisnih ali drugje dosledno imenoval roman, pri prvi eksplicitni omembi v pismu založniku Schwentnerju februarja 1904 takole (Bernik 1970: 378): »Zdaj pišem roman za Tvoje založništvo: 'Gospa Judit'. Dovršen bo še pred Veliko nočjo.«

Chris BALDICK, 1996: *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford in New York: Oxford UP.

France BERNIK, 1970: Opombe. Ivan Cankar: *Gospa Judit, Križ na gori, Novele in črtice 1903–1904*. Zbrano delo. 12. knjiga. Ljubljana: DZS. 371–451.

–, 1973: Opombe. Ivan Cankar: *Potepuh Marko in kralj Matjaž; V mesečini; Nina*. Zbrano delo. 13. knjiga. Ljubljana: DZS. 270–449.

Vladimir BITI, 1997: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Ivan CANKAR, 1970: *Tujci. Ob zori. Nezbrane črtice 1900–1902*. Zbrano delo. 9. knjiga. Ur. D. Voglar. Ljubljana: DZS.

–, 1971: *Na klancu. Življenje in smrt Petra Novljana*. Zbrano delo. 10. knjiga. Ur. J. Kos. Ljubljana: DZS.

–, 1972: *Hiša Marije Pomočnice. Mimo življenja*. Zbrano delo. 11. knjiga. Ur. J. Kos. Ljubljana: DZS.

–, 1970: *Gospa Judit. Križ na gori. Novele in črtice 1903–1904*. Zbrano delo. 12. knjiga. Ur. F. Bernik. Ljubljana: DZS.

–, 1973: *Potepuh Marko in kralj Matjaž. V mesečini. Nina*. Zbrano delo. 13. knjiga. Ur. F. Bernik. Ljubljana: DZS.

–, 1970: *Martin. Kačur. Smrt in pogreb Jakoba Nesreče. Aleš iz Razora*. Zbrano delo. 14. knjiga. Ur. D. Moravec. Ljubljana: DZS.

–, 1972: *Krpanova kobila. Marta*. Zbrano delo. 15. knjiga. Ur. D. Moravec. Ljubljana: DZS.

–, 1970: *Pisma I*. Zbrano delo. 26. knjiga. Ur. J. Munda. Ljubljana: DZS. 277–459.

Izidor CANKAR, 1927: *Ivan Cankar. Izbrani spisi*. 6. zvezek. Uvod in opombe Izidor Cankar. Ljubljana: Nova založba.

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

Jožica ČEH STEGER, 2009: Zgodnje obdobje slovenske ekspresionistične kratke proze in njene slogovne prvine. *Slavia Centralis* 2/1, 129–143.

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

Umberto ECO, 1999: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: LUD Literatura.

Edward Morgan FORSTER, 1978: *Aspects of the novel*. Cambridge: King's College.

–, 2002: *Aspekti romana*. Novi Sad: Orpheus.

Ralf FREEDMAN, 1968: *The possibility of a theory of the novel. The disciplines of criticism*. New Haven: Yale UP.

Jeremy HAWTHORN, 1997: *Studying the novel. An introduction*. New York: St Martin's press.

David HERMAN, Manfred JAHN, Marie-Laure RYAN (ur.), 2008: *Routledge encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge.

Miran HLADNIK, 1991: *Povest*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Literarni leksikon).

Taras KERMAUNER, 1974: Sprema beseda in opombe. Ivan Cankar: *Hiša Marije Pomočnice*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Zbirka Kondor). 99–113.

Alenka KORON, 2014: *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

- Janko KOS, 1983: *Roman*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Literarni leksikon).
- Janko KOS, Ksenija DOLINAR, Andrej BLATNIK, 1996: *Slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba. (Leksikoni).
- Marina MACKAY, 2011: *The Cambridge introduction to the novel*. Cambridge: Cambridge UP.
- Howard MANCING, 2008: The novel. *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Ur. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan. New York: Routledge. 399–404.
- Wallace MARTIN, 1987: *Recent theories of narrative*. Ithaca in London: Cornell UP.
- Dagmar MOCNÁ, Josef PETERKA a kol., 2004: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Litomyšl.
- Jože MUNDA, 1970: Opombe. Ivan Cankar: *Pisma I. Zbrano delo*. 26. knjiga. Ljubljana: DZS. 277–459.
- Krešimir NEMEC, 1988: *Pripovijedanje i refleksija*. Osijek: Izdavački centar Revija Radničko sveučilište Božidar Maslarić.
- Gajo PELEŠ, 1999: *Tumačenje romana*. Zagreb: Putokazi.
- Tanja POPOVIĆ, 2010: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos art.
- Aleksander SKAZA, 1982: Mihail Mihajlovič Bahtin (Oris življenja in dela). *Mihail Bahtin: Teorija romana*. Prev. D. Bajt. Ljubljana: Cankarjeva založba. 384–425.
- Milivoj SOLAR, 1989: *Teorija proze*. Zagreb: Sveučilišna naklada.
- –, 2010: *Ukus, mitovi in poetika*. Beograd: Službeni glasnik.
- Josip STRITAR, 1969: *Izbrano delo*. Pogovori III: Josip Jurčič, 1877. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Naša beseda). 211–220.
- Jola ŠKULJ, 1982: Paradigmatizacija proznih struktur. *Primerjalna književnost* 5/1, 35–48.
- Bronwen THOMAS, 2012: *Fictional dialogue. Speech and conversation in the modern and postmodern novel*. Lincoln in London: University of Nebraska press.
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2001: Poti k romanu. *Primerjalna književnost* 24/1, 71–83.
- –, 2018: Romani. *Ivan Cankar, literarni revolucionar*. Ur. A. Harlamov. Ljubljana: Cankarjeva založba. 201–235.
- –, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.
- Dragiša ŽIVKOVIĆ, 1992: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.

TEN NOVELS BY IVAN CANKAR AND A CONTEMPORARY DEFINITION OF THE NOVEL

In my discussion, I seek to demonstrate that ten of Cankar's novels should be reclassified as novels: *Tujci* (1901), *Na klancu* (1902), *Hiša Marije Pomočnice* (1904), *Gospa Judit* (1904), *Križ na gori* (1904), *Martin Kačur* (1906), *Nina* (1906), *Novo življenje* (1908), *Milan in Milena* (1913), *Marta* (unfinished novel). I have synthetically summarised the scientific insight into the history and theory of the novel or the European-American tradition of the definition, in which I emphasised Bahtin's guidelines, with the contemporary (transitional) definition: because of its open, flexible and indefinite identity, the novel is an oppositional genre. The novel is not concerned with limitations because, from its origins until now, it has been willing to accept new forms and genres into its structure and is not concerned with limitations of structure, style or theme. The only non-problematical characteristic is syncretism; it is joined

by relative formal criteria. A starting definition helps classify the proposed texts as novels and then demonstrates their dominant characteristics: these are the syncretism of forms and genre syncretism. While the former with the prevailing digression – lyricisation – loosens the epic core, this non-classical epic structure becomes the most typical characteristic of ten of Cankar's novels, the latter introduces a mixture of different genres, most of them completely innovative for the Slovenian area. Cankar was not only innovative in the modernisation of his novels but also by classifying all of his ten novels as novels, which has in literary science happened in this study for the first time. In the past, some of his novels were also called stories or novellas and above all, audiences were repeatedly shocked by their subversiveness e.g. non-classical structure, moral perspective and erotic theme.
