

Likovnoumetnostna tematika v romanu *S poti* Izidorja Cankarja

Luka Vidmar

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5, SI-1000 Ljubljana
Luka.Vidmar@zrc-sazu.si

Razprava se ukvarja z vlogo italijanskih likovnih umetnin v esejističnem romanu S poti (1913) Izidorja Cankarja. Najprej obravnava vprašanje na videz skromnega obsega omenjene tematike, nato pa razloži načine, s katerimi jo je pisatelj umestil v besedilo. Na koncu oceni njen pomen za vsebino in formo tega findesièclouskega romana.

Ključne besede: slovenska književnost / Cankar, Izidor / Italija / likovna umetnost / estetika / esejistični roman / fin de siècle

Izidor Cankar je roman *S poti* prvič objavil leta 1913, in sicer v nadaljevanjih v reviji *Dom in svet*. Knjižno izdajo z večjimi in manjšimi spremembami je pripravil leta 1919.¹ To sorazmerno kratko Cankarjevo besedilo je vzbujalo od svojega nastanka naprej med bralci občudovanje zaradi svetovljanskega duha in izbrušenega sloga, med raziskovalci pa tudi pogosto nelagodje zaradi vsebinske fragmentarnosti in netipične strukture.

Tekst se namreč s svojo nekonvencionalno formo in vsebino izmika strogim žanrskim oznakam (Bavec 207). Vprašanje zvrstne opredelitve Cankarjevega besedila se postavi že pri njegovi zunanji formi, ki posnema potopis.² Tudi prvoosebni pripovedovalec na začetku namiguje, da piše potopis. Celó zunanje okoliščine nastanka besedila govorijo na videz v prid te zvrstne umestitve. Cankar se je namreč septembra in oktobra leta 1912, ko je pripravljal doktorsko disertacijo o severnoitalijanskem poznobaročnem slikarju Giulio Quagliu, podal na študijsko potovanje po Italiji, v okviru katerega se je udeležil tudi mednarodnega kongresa umetnostnih zgodovinarjev v Rimu (Koblar 376). Po vrnitvi so ga njegovi prijatelji, med njimi Fran Saleški Finžgar, nagovarjali, naj svoje popotne vtise – nedvomno zlasti z ozirom na italijanske umetnostne spomenike – ubesedi za *Dom in svet*. Toda že Cankar sam je v pismu Finžgarju decembra leta 1912 takoj zavrnil možnost, da bi napisal umetnostni potopis v slogu popularnih meščanskih turističnih vodnikov (Koblar 377). Namesto za umetnostni, torej bolj ali manj strokovni potopis, kakršnega so morda pričakovali njegovi znanci, se je odločil za literarno besedilo, ki večinoma

samo z nekaterimi zunanji elementi, npr. z glavnim naslovom in z naslovi poglavij, fingira obliko potopisa (Bavec 207). Literarni zgodovinarji so zato v Cankarjevem tekstu mnogo bolj kakor potopisne lastnosti utemeljeno prepoznali značilnosti sočasnega evropskega intelektualističnega (Nemec 351), dekadentnega in esejističnega romana (Kos, *Evropski vplivi* 80–82; Kos, *Primerjalna* 228; Marinčič 87, 88).

Toda kljub takšnemu literarnemu, ne pa strokovnopotopisnemu značaju besedila bi bilo mogoče pričakovati, da imajo v njem pomembno vlogo spomeniki likovne umetnosti, zaradi katerih se je pisatelj tedaj sploh odpravil v Italijo. Cankar namreč prav v tem obdobju konkretnih italijanskih umetnin ni imel v mislih le pri pisanju doktorske disertacije, temveč tudi pri pisanju filozofskih razprav, v katerih je obravnaval vprašanje lepega v umetnosti. Ne nazadnje je samo nekaj let pozneje opustil literarno ustvarjanje in se povsem posvetil umetnostni zgodovini. Vse okoliščine nastanka romana *S poti* torej nakazujejo, da bi utegnile biti likovnoumetnostne teme v njem zelo velikega pomena.

V resnici pa roman preseneti tudi v tem pogledu. Večino prostora v njem namreč zavzemajo dialoška in monološka razmišljanja glavnih junakov – “pripovedovalca”, ki zapisuje zgodbo, in njegovega prijatelja Fritza. Prizorišča – italijanska mesta s trgi, muzeji in cerkvami – so nakazana zgolj z nekaj besedami in vsaj na prvi pogled nimajo pomembnejše vloge v vsebini. Prav tako v romanu razen nekaj izjem ni obširnejših opisov likovnih umetnin, kar so začudeno opažali že Cankarjevi sodobniki (prim. Finžgar). Te so večinoma omenjene mimogrede, predvsem pa brez globlje zveze z dogajanjem. Pogosto nastane vtis, da pisatelj od bralca pričakuje, da si bo sam priklical pred oči podrobnosti zgodovinskih mest Italije, po katerih se sprehajata pripovedovalec in Fritz. Značilna omemba te vrste, ki zahteva bralčevo dopolnitev, doleti na primer Markov trg v Benetkah, kamor sta prišla pripovedovalec in Fritz zvečer poslušat glasbo. Pripovedovalec se niti z besedo ne dotakne stavb ali kipov, ki ga obkrožajo, npr. gotske Doževe palače, bizantinsko-romanske bazilike sv. Marka ali antične bronaste kvadrige s konstantinopelskega hipodroma. Z enako lahkoto opusti pozneje isti junak pojasnilo postanka v Vicenzi, čeprav lahko bralec z veliko gotovostjo domneva, da so bile glavni razlog znamenite palače poznorenesančnega arhitekta Andrea Palladia v tem mestu. Videti je torej, da se je Cankar, goreč ljubitelj in preučevalec italijanske umetnosti, pri pisanju svojega literarnega besedila namenoma in strogo omejil pri obravnavi likovnih umetnin – nedvomno predvsem zato, da literarnega bistva romana ne bi ogrozil s približevanjem vsebini umetnostnega potopisa.

Na drugi strani pa je ravno ta Cankarjeva samoomejitev izčistila in poudarila vlogo likovnoumetnostne tematike. Najbrž ni naključje, da se nekateri najpomembnejši pogovori med glavnima junakoma začnejo prav

ob umetninah. To daje slutiti, da ima omenjena tematika za posamezna mesta in za celoto romana *S poti* kljub svoji relativno skromni pojavnosti in obsegu vendarle poseben pomen, ki ga lahko opredeli le natančna analiza. Že na začetku pa je mogoče ugotoviti, da likovnoumetnostna snov nikakor ni uporabljena vedno na enak način, niti nima za vsebino romana vedno enake teže. V nadaljevanju bom pokazal, da jo umešča Cankar v tekst na tri različne načine, s katerimi je stopnjevan njen pomen.

Umetnine kot element ozadja

Ne glede na svojo intenco se Cankar tako kakor drugi evropski pisatelji tistega časa, ki so si za okvir romanesknega dogajanja izbrali potovanje po Italiji, npr. Henry James in Edward Morgan Forster, ni niti hotel niti mogel izogniti vsaj skromnim obeležbam slavnih umetnostnih spomenikov. Še posebej zaradi tega, ker je moral ujeti prepoznavno vzdušje, značilno za t. i. *Grand tour*, veliko kavalirsko potovanje po italijanskih mestih, ki je bilo za evropske izobražence obvezno od 17. stoletja naprej. Ti so se nanj praviloma – pripovedovalec in Fritz nista pri tem nobeni izjemi – odpravili po koncu študija oziroma pred nastopom službe. V Italiji so obiskali in bolj ali manj zavzeto občudovali najpomembnejše zgodovinske in likovne spomenike, ki jih je določal stoletja veljaven železni repertoar.

Del likovnoumetnostne tematike v romanu *S poti* je tako zgolj v funkciji ustvarjanja ozadja dogajanja. Pojavlja se v obliki omemb umetnikov in umetniških del ter v podobi posameznih silhuetno izrisanih spomenikov in trgov. Te lokacije sicer predstavljajo izhodišče za dogodke, globlje pa jih – vsaj na prvi pogled – ne sodoločajo ali sooblikujejo. Likovne umetnine, omenjene na ta način, nastopajo večinoma kot del samoumevnega kulturnega imaginarija z začetka 20. stoletja. Njihovo še tako bežno omembo je izobraženi bralec tistega časa razumel brez težav. Kakor je Cankar pričakoval, si jo je po potrebi dopolnil s podatki ali slikami po spominu.

Likovnoumetnostna tematika v takšni najpreprostejši obliki nastopi takoj na začetku romana. Ko pripovedovalec razmišlja o Italiji, ugotovi, da mu ob zvenu njenega imena pred oči ne stopajo vedute mest, marveč mu misli uhajajo k Donatellu, Beatu Angelicu, Michelangelu in k starokrščanskim mozaikom. S temi asociacijami na umetnine renesančnih Firenc in starokrščanskega Rima priključuje Cankar bralcu pred oči sijajni svet italijanske umetnosti, ki je tako nedvoumno opredeljen kot glavni razlog pripovedovalčevega in Fritzevega potovanja. Poleg tega pisatelj s tem odlomkom prikrito napove, da se bodo v nadaljevanju prav ob umetnostnih vprašanjih sprožili najbolj živahni besedni spopadi med pripovedovalcem in

Fritzem. Neposredno za istim pasusom se namreč pripovedovalec s svojo vzneseno predstavo o Italiji obrne na Fritzta, ki pa ga ustavi z enim samim ciničnim stavkom.

V skupini likovnoumetnostnih spomenikov, s pomočjo katerih Cankar oblikuje ozadje romana, jih pa tesneje ne poveže z glavnimi temami romana, izstopajo po obsežnejši oznaki poznobaročne freske v obednici župnišča v Lainu nad Comskim jezerom. Pripovedovalec, ki se je znašel pod njimi, bralcu najprej pove, da so bile naslikane na začetku 18. stoletja. Nato pa izpostavi ne po naključju baročno koncipiran kontrast med prozaično stvarnostjo prostora, v kateri je on sam smrdljivo salamo, in med poetično neresničnostjo oboka nad njim, na katerem se iluzionistično odpira pogled v nebo z množico gigantov, genijev, putov in drugih mitoloških bitij. Pripovedovalčev opis teh fresk je sicer ena od zanesljivih zvez romana z resničnim avtorjevim italijanskim potovanjem leta 1912. Cankar je namreč tedaj za potrebe svoje disertacije o Quagliu obiskal tudi Laino, kjer se je rodil in kjer je v času nastanka opisanih fresk deloval ta slikar (prim. Cankar, *Giulio* 2). Toda v okviru romana podoba fantazijskih fresk v obednici predvsem stopnjuje od vrveža sodobnega sveta odmaknjeni in samozadostni značaj gorske vasi, v katero se je pripovedovalec začasno umaknil pred Fritzem in utrudljivimi diskusijami z njim. Morda ni naključje, da delujeta na koncu istega poglavja (Laino) župnik don Pietro in doktor Conti, ki kot duhovno trdna človeka iz tega še nepokvarjenega sveta korigirata Fritzeve malodušne misli, kakor dva izmed onostranskih bitij na stropu obednice. Fritz in pripovedovalec, podvržena spremembam časa, pa se zdita na drugi strani bližja resničnosti spodnjega dela obednice.

Kot naslednja likovna umetnina v tovrstni rabi se v romanu pojavi slavna risba Kristusove glave iz milanske Brere, ki naj bi bila ena od študij Leonarda da Vinci za fresko *Zadnja večerja*. Ob tej risbi se po naključju srečata Fritz in Karla. Fritz želi kot umetnostni zgodovinar ob tej priložnosti svojo znanko očarati s poznavalstvom, zato jo rahlo pokroviteljsko opozori na Leonardovo avtorstvo te umetnine. Toda dama svojemu znancu nepričakovano naglo in trezno – na podlagi primerjave z drugimi mojstrovimi deli – spodbije to mnenje in mu nemudoma vzame samozavest. Karlina ocena je namreč povsem utemeljena. Leonardov delež pri risbi, ki je najverjetneje v veliki meri ali pa celo povsem delo njegovih naslednikov, je bil postavljen pod vprašaj že v Cankarjevem času. S to spretno repliko se Karla vzpostavi kot močan ženski protipol Fritzju. Z vidika sledenja likovnoumetnostni tematiki v romanu pa je pomembno zlasti dejstvo, da je pisatelj z vpeljavo risbe iz Brere implicitno napovedal poznejši razgovor o Leonardovi *Zadnji večerji*.

V drugačnem kontekstu se v romanu omenjata dva znamenita florentinska kipa. Fritz v Firencah tik pred prihodom svoje zaročenke Ester v

trenutnem ljubezenskem zanosu našteva pravljичne naloge, ki jih bo opravil njej v čast. Svoj monolog konča z obljubo, da ji bo pred spalnico postavil Michelangelovega *David*a, da jo bo stražil, pred vrata pa *Medičejsko Venero*, da ji bo čistila čevlje. Zanimivo je, da se preciozna Fritzeva izjava v formulaciji navezuje na pretekle literarne konvencije, v vsebini pa na pretekle umetnostne konvencije. Kot izobraženec Fritz gotovo načrtno prevzame pozo učenega retorja, morda pesnika iz srednjega veka, renesanse ali baroka, ki postavlja v službo ljubljene oziroma spoštovani osebi personifikacije kreposti. Za počastitev zaročenke si izbere visokorenesančni Michelangelov kip *David*a iz leta 1504 in antični kip boginje *Venere* iz medičejske zbirke, ki je nastal kot kopija grškega izvornika v 1. stoletju pr. Kr. Fritzev slavilni koncept je popolnoma v skladu z duhom retorike izpred dobe romantike, saj si lahko oba kipa razložimo kot prisposobi dveh kardinalnih kreposti, ki krasita Ester. *David*, izklesan kot prisposoba junaštva neodvisne florentinske republike, bi lahko predstavljal *Fortitudo*, *Venera*, upodobljena kot *Venus pudica*, sramežljiva boginja ljubezni v trenutku rojstva, pa bi lahko bila *Temperantia*. Fritzeva uporaba zastarele literarne konvencije torej ob upoštevanju njegovega siceršnjega odnosa do tradicije meji na parodijo. V isto smer pa kaže tudi umetnostnozgodovinska razsežnost njegove izjave, namreč izbor obeh umetnin, ki sta bili v stoletnem procesu recepcije prepoznani kot podobi idealne moške in ženske lepote oziroma erotike. Sklicevanje nanju je zelo presenetljivo, ker Fritz estetsko veljavnost takšnih kanoniziranih umetnin za sodobnega človeka zanika ob vsaki drugi priložnosti. Izjava vsebuje torej v vseh svojih segmentih samoironijo, ki pri tem junaku praviloma vedno načenja in na koncu tudi uniči ideale. Parodirani podobi *David*a in *Venere* tako že pred Esterinim prihodom opozarjata na nestalnost in neiskrenost Fritzeve ljubezni, ki se povsem razkrije pozneje.

Na koncu romana se v zvezi s Fritzem omenja še ena italijanska znamenitost, in sicer poševni stolp v Pisi – kampanile romanske stolnice na Campu dei Miracoli, ki se je začel nagibati kmalu po začetku gradnje leta 1173. Esterina mati, ki je zaskrbljena nad ekscentričnim obnašanjem hčerkinega zaročenca, Fritz a primerja s tem zvonikom – oba naj bi bila namreč po njenem mnenju ponosna na to, da visita.

Na tej stopnji so torej italijanske umetnine v romanu večinoma zgolj omenjene ali predstavljene v manj pomembnih opisih. V najboljšem primeru postanejo povod za dialog (*Kristus iz Brere*) ali pa se pojavijo v zahtevnejših tematskih sklopih, tj. kot deli alegorij in komparacij (Michelangelov *David*, *Medičejska Venera*, stolp v Pisi). Toda tudi v teh svojih preprostejših pojavnih oblikah likovnoumetnostna vsebina ni povsem brez zveze z glavnimi temami romana. V nekaj primerih so umetnine vpletene v dogajanje tako, da razkrivajo posebnosti Fritzevega značaja (*Kristus iz Brere*, stolp v Pisi).

Nekateri spomeniki pa v določenem kontekstu celo postajajo simboli stare, tradicionalne umetnosti, ki je po navadi izpostavljena Fritzevi kritiki (idealistična podoba Italije na začetku romana, freske v Lainu, Michelangelov *David* in *Medičejska Venera*). Takšna vloga pa že napoveduje potencialno mnogo večji pomen likovnoumetnostne tematike za roman *S poti*.

Umetnine kot predmet zanikanja

Naslednja stopnja Cankarjeve rabe likovnoumetnostne snovi v romanu *S poti* je prepoznavna po večjem obsegu in pomenu besedila, namenjenega posameznim umetninam. Na tej ravni so spomeniki italijanske umetnosti omenjeni – pogosto kot ilustrativni primeri – predvsem pri Fritzevem, pa tudi pri pripovedovalčevem zanikanju estetske in spoznavne vrednosti likovne umetnosti. To načelno stališče seveda ne izključuje njenega iskrenega občudovanja starih mojstrov.

Prvo znamenje Fritzevega sistematičnega spodbijanja avtoritete stare umetnosti se pokaže takoj na začetku romana, v pogovoru obeh popotnikov na vlaku proti Trstu. Fritz, ki cinično parira pripovedovalčevemu vznemirjenju pred srečanjem z Italijo, izrazi na tem mestu strah pred njeno umetnostjo. Trdi namreč, da se ga bo v galerijah in muzejih – očitno ob pogledu v globino lepote brezštevlnih umetnin italijanskih slikarskih in kiparskih šol – lotila vrtoglavica. Nato provokativno predlaga ukinitvev kulturnih ustanov, ki hranijo ali predstavljajo umetnine oziroma spodbujajo njihov nastanek, s tem pa po njegovem zastrupljajo človeka z idejo o svetu, ki ga ni. Fritzeva misel, za katero se zdi, da ponavlja platonovski očitke o neskladju med resnico in umetnostjo, se spogleduje z idejami tedanjih avantgardnih umetnostnih gibanj, ki so si prizadevale za prelom s tradicijo. Fritz zaključi svoje razmišljanje s predlogom, naj se človek – če se že mora vdati umetnostni nasladi – prepusti starim mojstrom, novi pa naj se ne porajajo več. S tem pasusom se napoveduje pozneje večkrat ponovljena Fritzeva odklonitev stare umetnosti kot vzora za sodobno umetniško iskanje resnice. Hkrati pa je prisotna tudi bojazen, da nova umetnost temu izzivu ne bo kos. Pripovedovalec kljub svojemu očitnemu nestrinjanju zlasti z začetnimi Fritzevimi izjavami tedaj še ni zmožen ali voljan oblikovati protiargumentov.

Kmalu po tem pogovoru se popotnika za kratek čas ločita, saj se Fritz poda na izlet v Oglej. Ko se znova sestane v Benetkah, se med njima – tudi zaradi trenutne Fritzeve dobre volje – začasno vzpostavi uglašenost glede umetnostnih vprašanj (Planinc 205). Fritz se namreč vrne iz Ogleja navdušen nad njegovimi spomeniki, gotovo zlasti nad starokrščanskimi talnimi mozaiki škofa Teodorja, ki so jih ravno v tistem času, namreč v

letih 1909–1912, odkrili pod tlakom romanske bazilike. Toda v svojem razposajenem razpoloženju začne tudi domnevno popolnoma resno trditi, da bo njegov bogati stric kupil oglejsko baziliko in jo dal prenesti v Berlin, ker je Avstrijci tako ali tako ne znajo ceniti. Ta ironija napove in uvede vrsto izjav, s katerimi Fritz v Benetkah stopnjuje svoj subverzivni odnos do tradicionalnega pojmovanja stare umetnosti in ki izzovejo na vrhuncu disput o *Assuntii*.

Fritz začne svoja načrtno provokativna mnenja o beneški umetnosti izražati v družbi neke nemške družine, ki se nastani v istem hotelu kakor on sam s pripovedovalcem. Najprej se opredeli do ravno tedaj, torej leta 1912, dokončane rekonstrukcije srednjeveško-renesančnega kampanila bazilike sv. Marka, ki se je nepričakovano zrušil leta 1902. Fritz ne odobrava korektno opravljene obnove, ki je zvoniku vrnila prvotno podobo, ampak zagovarja radikalno idejo vodilnega dunajskega secesijskega arhitekta Otta Wagnerja, ki je v letih po zrušenju predlagal zidavo novega zvonika v sodobnem slogu. Kmalu zatem Fritz na vožnji z gondolo vpričo iste družbe ironično komentira veličastno kuliso plemiških palač ob Canalu Grande, obsijanih z zahajajočim soncem. Opozori na njihovo zanemarjenost, torej namigne, da nimajo danes, ko je beneška aristokracija izumrla ali pa je ekonomsko propadla, več nobene funkcije, in cinično zaključí, da je vse zlato Republike, ki je bilo porabljeno zanje, očitno splavalo po vodi. S to metaforo mu uspe spretno povezati podobo vodne ulice Canala Grande v zahajajočem soncu s podobo zapravljenega bogastva.

Te opazke spodbudijo s svojo preračunano drznostjo gospodično iz omenjene družbe, da začne tudi sama na podoben način kritizirati kanonizirane umetnine, in sicer Tizianovo *Assunto* (1516–1518) in Rafaelovo *Sikstinsko Madono* (1513–1514), ki ju označi za dolgočasni. Mlada dama, ki ji to mnenje verjetno sugerira Fritz, se teh umetnin ne domisli po naključju. Ti dve visokorenesančni sliki sta namreč slikarstvu in umetnostni publiki do konca 19. stoletja veljali za nedosegljiv ideal zaradi svoje harmonične kompozicije, poglobljenega podajanja verskih čustev in ne nazadnje zaradi lepote Marijinega obraza. Fritz gospodični seveda takoj pritrdi v mnenju, da hvalijo *Assunto* bolj, kakor si objektivno zasluži, nato pa postavi njeno lepoto še v odvisnost od posameznikovega, torej subjektivnega okusa. Pripovedovalec se ob tej priložnosti prvič odločno zoperstavi Fritzu in mu očita nekoristno beganje in zavajanje njunih nemških znancev, še posebej gospodične. Ljudje, ki se ne spoznajo na estetiko – tako razmišlja pripovedovalec –, bi si namreč lahko Fritzevo relativiziranje lepote *Assunte* napačno razložili kot njeno zanikanje. Fritz tedaj razloži vzgojni namen svojih skrajnih izjav. Njegovo prepričanje, očitno skladno z zapovedmi umetnostne avantgarde, je, da je treba predsodke oziroma stare vzorce umetnostnega

mišljenja spodnesti in uničiti. Šele nato bodo lahko začeli ljudje dejansko misliti ter resnično spoznavati umetnost. Fritz in pripovedovalec odideta nato v Akademijo, kjer se pogovor razvije v diskusijo o *Assunti*.

V nadaljevanju romana Fritz v obliki kratkih ciničnih komentarjev še nekajkrat izrazi načelno kritičen odnos do umetnosti, pri čemer ne prizna nobenih izjem, še posebej ne v stari umetnosti. Glede znamenitih romanskih bronastih vrat s štiriindvajsetimi reliefi na cerkvi S. Zeno v Veroni ga pripovedovalec zaman prepričuje, da so bila izdelana v 12. stoletju. Fritz trdi, da so zgolj slabo kovaško delo, in jim torej ne priznava statusa umetnine.

Po obisku milanske galerije Brera in njene zbirke italijanskih mojstrov pričakovano potrdi svoje mnenje o majhni spoznavni vrednosti starih umetnin, ki ga je izrekel na vlaku proti Trstu. Pripovedovalcu namreč pove, da je odšel iz bogastva barv in misli v galeriji enako reven, kakor je prišel. Poleg tega Fritz v Milanu v trenutku ljubezenskega zanosa po enem od srečanj s Karlo izjavi, da se čuti dovolj močnega, da bi se sprl celo z Michelangelom. Pripravljen bi se bil torej kritično lotiti tudi tistega od mojstrov visoke renesanse, ki mu je s svojo izvirnostjo in nepokoravanjem umetnostnim normam verjetno najbližji.

Dvovov v veljavo starega umetnostnega sveta Italije pa ne izraža samo Fritz, ampak jih na vsaj dveh mestih izreče celo pripovedovalec. Najprej v daljšem uvodnem razmišljanju pred Fritzevim prihodom iz Ogleja v prvem poglavju o Benetkah. Pripovedovalec si v tem samogovoru večkrat prizna, da je lahko prišel resnici bližje med premišljanjem ob peči v svoji majhni študijski sobi na Dunaju kakor pa na potovanju po Italiji, od katerega je očitno pričakoval vsaj odgovore na nekatera estetska vprašanja. S temi mislimi implicitno izrazi dvom o spoznavni vrednosti likovne umetnosti, s čimer se pridruži Fritzevemu mnenju o oddaljenosti umetnosti od resnice, izrečenemu na vlaku proti Trstu. Nenavadno je, da je tokrat dvomom podlegel pripovedovalec in ne Fritz. Morda je prav zaradi preveč očitnega približevanja pripovedovalca Fritzevim nazorom Cankar ta pasus v knjižni izdaji romana leta 1919 črtal (Cankar, *S poti* III, § 52–53).

Omenjeni odlomek je vsaj v prvi izdaji romana v *Domu in svetu* napovedoval še en trenutek pripovedovalčeve negacije spoznavne vrednosti italijanske umetnosti, ki napoči zgodaj zjutraj na Piazza delle Erbe v Veroni. Pripovedovalec ob pitju kave opazuje poslikane stavbe, očitno srednjeveške in renesančne plemiške rezidence, ki obkrožajo ta osrednji veronski trg. Najverjetneje ima v mislih Case dei Mazzanti, ki so bile v prvi polovici 16. stoletja okrašene z renesančnimi alegoričnimi freskami. Melanholično razpoložen v palačah v tistem trenutku ne prepozna – kakor bi sicer od njega pričakovali – arhitekturnih umetnin, s pomočjo katerih bi se lahko vživel v čas njihovega nastanka, marveč jih vidi zgolj kot dokaze

minljivosti življenja. Poškodovane in obledele freske na njih se mu v tem trenutku prav tako ne prikazujejo kot umetnine, marveč kot spomini na neresnične stvari. To razpoloženje, v katerem spoznava *vamitas*, ničevost človeka in sveta, pripovedovalec kontrastira z ironično opisanim bleščečim življenjem, ki naj bi nekoč napolnjevalo palače. To namerno lažnivo kuliso idilične preteklosti v naslednjem trenutku znova prekliče z novimi podobami minljivosti. Tako se pripovedovalec, ki sicer običajno nastopa kot optimistično razpoložen ljubitelj klasične umetnosti, na Piazzii delle Erbe približa Fritzevi negaciji njenega pomena. V tej refleksiji pesimistična vrednostna perspektiva, ki jo sicer navadno zagovarja Fritz, v pripovedovalcu vsaj začasno prevlada (Bavec 219, 220).

Umetnine kot predmet dialoga

Likovnoumetnostna snov pa je v romanu uporabljena še na tretji način. Cankar je iz nje izoblikoval dva motiva, ki ju je vgradil v jedro ene od osrednjih tem romana, in sicer polemike o absolutnosti oziroma relativnosti lepote v umetnosti. Videti je, da pisatelj z ozirom na to temo ni izbral le omenjenih motivov, marveč ji je prilagodil kar kraj dogajanja. Na začetku 20. stoletja se mu je Italija, domovina klasične, torej zlasti antične in renesančne umetnosti, gotovo prikazovala kot najbolj primerno prizorišče človekovega omahovanja med občudovanjem stare umetnosti, ki je s svojo dovršenostjo vred že davno postala del zgodovine, in med iskanjem nove umetnosti, katere estetska prepričljivost ni bila zanesljiva. Tako se ob dveh klasičnih italijanskih umetninah v romanu *S poti* po Cankarjevi zamisli spopadeta dva nasprotna si umetnostna nazora, ki ju zastopata pripovedovalec in Fritz. Osrednja predmeta njunih dialogov postaneta Tizianova *Assunta* in Leonardova *Zadnja večerja*.

Prvi primer velike umetnostne disharmonije med pripovedovalcem in Fritzem nastopi prav v pogovoru ob *Assunti* (Planinc 205), monumentalni sliki Marijinega vnebovzeta, ki jo je Tizian naslikal za véliki oltar frančiškanske cerkve S. Maria Gloriosa dei Frari v Benetkah. Tako kakor že nekaj prej omenjenih likovnih umetnin v romanu *S poti*, npr. *Sikstinska Madona*, je ta slika predstavljena kot nesporno popolna mojstrovina, toda obenem tudi kot mojstrovina, ki pripada preteklosti. Kajti v času, ko sta pred *Assunto* stala pripovedovalec in Fritz, je umetnostna zgodovina z znanstveno metodo v njej prepoznavala prelomno delo Tizianovega opusa in evropskega slikarstva sploh (Brejc 672), hkrati pa se je obdobje njenega vpliva na likovne umetnike nepreklicno končevalo. Zato ni nenavadno, da si je Cankar za predmet enega od osrednjih dialogov med pripovedoval-

cem in Fritzem, s tem pa enega od glavnih tematskih žarišč romana (prim. Bavec 222), izbral prav *Assunto*, katere razumevanje je bilo tedaj na razpotju. Prijatelja si pred sliko izmenjata nasprotujoče si ocene o pomenu te slike za sodobnega človeka, kar ju vodi k razpravi o absolutni ali relativni lepoti umetnosti in o objektivni ali subjektivni interpretaciji umetnosti.

Debato izzove Fritz, ki spodbija estetsko zadovoljivost *Assunte* z ozirom na sodobnega opazovalca. Občudovanje te slike kakor tudi drugih starih kanoniziranih umetniških del se mu zdi nesmiselno. *Assunta* ga namreč kot modernega človeka, ki je videl nepregledno vrsto slik, posnetih po njej in po njenih značilnostih, dolgočasi. Priznava sicer, da je mogoče objektivne likovne kvalitete *Assunte*, torej tudi njeno lepoto, celo znanstveno dokazati, vendar to ne spremeni dejstva, da so iste kvalitete skozi stoletja zaradi ponavljanja dokončno izgubile mik za gledalca sedanjega časa. Fritz torej zanika absolutnost lepote, ki naj bi jo *Assunta* obdržala od trenutka nastanka za vedno. Namesto tega je prepričan o relativnosti lepote, ki je odvisna tako od zgodovinskega trenutka, v katerem poteka opazovanje, kakor od opazovalca samega (Zadravec, *Esejistični roman* 199; Zadravec, *Slovenski roman* 29). S temi stališči se Fritz bliža principom estetskega evolucionizma in subjektivizma (Bavec 211).

Pripovedovalec zagovarja diametralno nasprotno stališče, ki se očitno napaja iz neotomistične estetike. Prepričan je namreč, da je lepota, torej tudi lepota *Assunte*, objektivna, absolutna in zato večna. V nadaljevanju pogovora dobi priložnost za obširnejšo sodobno umetnostnozgodovinsko interpretacijo slike, s katero želi podpreti svoje prepričanje. V tej literarnoretorični ekfrazi pripovedovalec rekonstruira zgodovinski trenutek nastanka umetnine, analizira njeno kompozicijo in slog ter razloži njen pomen za razvoj evropskega slikarstva (Brejc 674–675). Žene ga povsem isti namen kakor na začetku – dokazati nadčasovno estetsko veljavo *Assunte*. Na Fritzevo zadovoljstvo pa ostane pri tej nalogi neuspešen, saj dokaže s svojo znanstveno metodo zgolj estetsko dovršenost slike v obdobju neposredno po njenem nastanku, ne pa absolutnosti njene lepote.

Pasus o *Assunti* torej predstavlja dvoje možnih estetskih stališč v Evropi na začetku 20. stoletja. Toda polemika med pripovedovalcem in Fritzem očitno ni le spopad med tradicionalnim in sodobnim estetskim vrednotenjem (Komelj 175), marveč tudi boj med znanstvenim in subjektivnim obravnavanjem umetnosti. Na prvi pogled se morda ponuja sklep, da so stališča pripovedovalca identična s stališči pisatelja. Za to tezo res govori nekaj dejstev. Cankar je v poznejšem obdobju, v katerem se je popolnoma posvetil umetnostni zgodovini, večkrat zagovarjal enake nazore kakor pripovedovalec pred *Assunto*. V *Uvodu v umevanje likovne umetnosti* iz leta 1926, na primer, je na podoben način združeval argumente neotomistične este-

tike na eni in principe sodobne umetnostne zgodovine na drugi strani. V umetnini naj bi se po njegovem tedanjem mnenju razkrivali véliki zakoni skladnosti, ki bi jih moral v znanstvenem postopku odkrivati umetnostni zgodovinar (Cankar, *Uvod* 30–31). Torej je Cankar tako kakor njegov pripovedovalec poskusil harmonizirati nauk o absolutni lepoti in zgodovinsko metodo. Toda v resnici se je Cankar ne glede na omenjeni odlomek iz *Uvoda* v raznih obdobjih svojega življenja izmenično približeval in oddaljeval od teh in drugih nazorov. Bolj verjetna od teze o istovetnosti Cankarjevih in pripovedovalčevih nazorov se zdi domneva, da oba junaka romana, tako pripovedovalec kakor Fritz, pred *Assunto* izgovarjata stališča, ki jih je v sebi tehtal pisatelj.

To dokazujejo njegove estetske razprave iz obdobja okoli leta 1913, ko je objavil roman, v katerih ni dosledno vztrajal pri svojem neotomističnem izhodišču. Leta 1908 je Cankar v besedilu *Evolucionizem v estetiki* kakor pripovedovalec v romanu *S poti* zavrnil modernistični relativizem in podprl neotomistični idealizem, saj je zagovarjal objektivnost lepote (Cankar, *Leposlovje II* 143–151).³ Že dve leti pozneje se je v *Pogovorih o umetnosti* rahlo odvrnil od neotomistične estetike v smeri proti Fritzevemu mnenju, saj lepote ni več prisojal zgolj objektu, torej umetnini, marveč jo je lociral na sredino relacije opazovalec–predmet (Cankar, *Leposlovje I* 223–238.⁴ Leta 1913 pa je šel Cankar z obravnavanim dialogom o *Assunti* še dlje. Pripovedovalec, ki naj bi predstavljal njegovo, torej neotomistično stališče, v diskusiji kljub občudovanja vredni argumentaciji ne zmore dokazati neodvisnosti lepote *Assunte* od opazovalca. Cankar je torej v romanu implicitno dopustil možnost osebnega in relativnega doživljanja lepote, ki ga zastopa Fritz (Povšič 27).

Leta 1916 se je v razpravi *Trideset let* na prvi pogled vrnil k prvotnim načelom oziroma na pripovedovalčevo stališče, saj je lepoto dokončno pripisal umetnini in je odklonil estetski subjektivizem, ki ga v romanu predstavlja Fritz. Vendar obenem v tem spisu tudi ni več zagovarjal neotomistične ideje o lepem kot dobrem in resničnem (Cankar, *Leposlovje II* 160–171),⁵ medtem ko v samo tri leta starejšem romanu njegova junaka Fritz in pripovedovalec od umetnosti na več mestih – na vlaku, na začetku bivanja v Benetkah, v Breri in na Piazzii delle Erbe – še vedno pričakujeta resnico. Z upoštevanjem tega Cankarjevega omahovanja med različnimi principi, kakor se kažejo v njegovih spisih o estetiki, se torej Fritz in pripovedovalec, ujeta v brezkončno diskusijo pred *Assunto*, zdita paradigma avtorjeve pogosto nedosledne estetske in umetnostnozgodovinske misli.

Po formi in vsebini je pasusu o *Assunti* blizu sicer mnogo krajša polemika o freski *Zadnja večerja*, ki jo je v refektoriju samostana S. Maria delle

Grazie v Milanu leta 1498 naslikal Leonardo da Vinci. Ob torej še enem znamenitem, kanoniziranem delu iz obdobja visoke renesanse se je med pripovedovalcem in Fritzem vnela razprava, v ozadju katere je isto vprašanje kakor pri *Assunti* – vprašanje absolutnosti ali relativnosti umetnostne lepote. Pripovedovalec kot znanstvenik, torej umetnostni zgodovinar, obenem pa očitno zopet kot privrženec neotomistične estetike, zagovarja objektivne, večne odlike Leonardovega dela, med njimi predvsem jasno in simetrično kompozicijo. Fritz tako kakor *Assunti* Leonardovemu delu ne odreka te sijajne značilnosti, vendar vidi v njej kot zagovornik subjektivističnega, relativističnega pogleda na umetnost in lepoto, prisilo in nena ravnost, ki začneta sodobnega gledalca po določenem času dolgočasiti. Razprava se nato izteče v zanimivo morfološko, verjetno pa tudi metafizično vprašanje, za katerega pripovedovalec in Fritz v beneški Akademiji nista imela časa: ali naj bo umetnina odraz reda ali kaosa v človeku. S to dilemo je najtesneje povezano na tem mestu le implicitno izraženo vprašanje, ali naj umetnina sledi – v Cankarjevi terminologiji iz poznejšega *Uvoda* oziroma *Sistematičke stila* – idealistični, tj. simetrični kompoziciji ali naturalistični, tj. svobodni kompoziciji.

Kakor v dialogu o *Assunti* se tudi v dialogu o *Zadnji večerji* odraža notranji boj v Cankarju samem. O objektivni ali subjektivni lepoti umetnine se je namreč odločal že leta 1910 v *Pogovorih o umetnosti*. V tej razpravi je sicer tako kakor pripovedovalec umetnino označil za smotrno urejeno celoto, katere objektivno lepoto je treba prepoznati razumsko, obenem pa je tako kakor Fritz v procesu odkrivanja lepote umetnine poudaril tudi vlogo opazovalca, tj. subjekta (prim. Jerman 185). Pripovedovalcu na koncu omenjenega pogovora tako kakor prej že pred *Assunto* zmanjka argumentov za njegovo tezo. Sam pri sebi mora priznati, da ga je *Zadnja večerja* zaradi preveč geometrične kompozicije po tretjem zapovrstnem presojanju nehala zanimati – tako, kakor mu namiguje Fritz. Pripovedovalec – z njim pa Cankar – torej vsaj delno sprejme Fritzevo mnenje, da lepota umetnine ni absolutna. Poleg tega dopusti načelo kaosa oziroma asimetrične kompozicije v umetnini (*Zdravec, Esejistični roman* 211; *Zdravec, Slovenski roman* 32).

Cankar je torej likovnoumetnostno snov v romanu *S poti* uporabil na tri različne načine. Na prvi stopnji so italijanske umetnine in spomeniki omenjeni ali opisani večinoma zgolj kot ozadje dogajanja, vendar jih lahko prepoznamo tudi že kot simbole stare, tradicionalne umetnosti. Na drugi stopnji so umetnine že nedvoumno vpletene v Fritzevo, pa tudi pripovedovalčevo zanikanje aktualne estetske in spoznavne vrednosti klasične umetnosti. Na tretji, najbolj pomembni stopnji sta bili znameniti likovni umetnini preoblikovani v dva izmed glavnih motivov romana. Na tej ravni

je postala likovnoumetnostna tematika pomemben sestavni del vsebine, pa tudi forme besedila. Polarizirani svet, kakor ga prikazuje roman *S poti* (prim. Nemeč 351; Poniž 10), se namreč v svoji razdeljenosti najbolj očitno razkrije med drugim prav v dialogih ob likovnih umetninah – ob *Assunti* in *Zadnji večerji*.

Motiva *Assunte* in *Zadnje večerje* torej bistveno stopnjujeta antitetični oziroma dialoški značaj romaneskne zgradbe (prim. Nemeč 352, 356). Tako ta dva glavna likovnoumetnostna motiva ne ponujata le povoda za predstavitev različnih estetskih nazorov pripovedovalca in Fritza, marveč tudi bistveno določata specifična značaja junakov v romanu. Primerjava dialogov s sočasnimi Cankarjevimi razpravami o estetiki pokaže, da so pisateljevi večkrat nasprotujoči si nazori navzoči tako v Fritzevih kakor v pripovedovalčevih besedah. V obeh debatah ob Tizianovi in Leonardovi sliki se profilirata dva estetska, pa tudi življenjska principa, med katerima omahuje razdeljena pisateljeva oseba.⁶

Toda duhovna razklanost, ki je tako značilna za roman *S poti*, ne zaznamuje zgolj intelektualnega odnosa med junakoma, marveč načenja tudi nazore vsakega izmed njiju. Fritz je že zaradi svojega muhastega značaja razpet med afirmacijo in negacijo stare umetnosti, saj je, na primer, na enem mestu zmožen trditi, da sodobna umetnost ni potrebna zaradi popolnosti stare, na drugem pa izraziti pričakovanje, da bo nova umetnost preseгла konvencije stare. Še bolj nenavadno – samo manj očitno – pa je, da je notranje razklan tudi sam pripovedovalec. Že njegovo pogosto nekoherentno povezovanje umetnostne zgodovine in neotomistične estetike v debati o *Assunti* in *Zadnji večerji* nakazuje notranja osebnostna nasprotja. Toda ta postanejo najbolj očitna v trenutkih, ko se Fritz oddalji in ostane pripovedovalec sam, in sicer na začetku bivanja v Benetkah, v obednici župnišča v Lainu in na veronski Piazzzi delle Erbe. Tedaj začne razpadati celo na videz homogena osebnost pripovedovalca, ki se začne sama od sebe nagibati k Fritzevemu relativizmu. Medtem ko je očitno, da je pisatelj kontrast med Fritzem in pripovedovalcem skrbno načrtoval, se zdi, da mu je duhovna nekoherentnost pripovedovalca ušla izpod nadzora. V drugi izdaji romana leta 1919 jo je s črtanjem nekaterih spornih odlomkov in mest celo skušal odpraviti (prim. Cankar, *S poti*; Ogrin, *Uredniško poročilo* § 21–26), kakor bi se bil bal, da bi jo utegnili povezati z njim samim. Tudi na teh mestih v besedilu, ki jih zavzemajo pripovedovalčeve melanholične refleksije, ima najpomembnejšo vlogo likovnoumetnostna tematika. Razklanost stališč kot bistveno vsebinsko potezo romana je torej Cankar najbolj izrazito prikazal ravno v monologih in dialogih, vezanih na likovnoumetnostno snov.

OPOMBE

¹ Za primerjavo obeh verzij romana gl. Koblar 388–389, predvsem pa Ogrin, *Uredniško poročilo* § 5–26.

² Ob tem vprašanju so se ustavili npr.: Bohanec 160; Zadavec, *Esejistični roman* 224; Planinc 197.

³ Gl. Ogrin, *Literarno vrednotenje* 308, 309.

⁴ Gl. Ogrin, *Literarno vrednotenje* 318.

⁵ Gl. Ogrin, *Literarno vrednotenje* 320, 321. Prim. Zadavec, *Esejistični roman* 172–180; Zadavec, *Estetik* 188.

⁶ Odsev razklanosti pisateljevih stališč v likih Fritza in pripovedovalca so opazili: Koblar 377; Štih 24, 25; Bohanec 163; Nemeč 355; Zadavec, *Slovenski roman* 23; Dolgan 49.

LITERATURA

Bavec, Nataša. *Esejistični roman v prvi polovici dvajsetega stoletja*. Magistrska naloga. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2001.

Bohanec, Franček. *Živa stvarnost*. Maribor: Obzorja, 1983.

Brejc, Tomaž. »Assunta, Izidor Cankar in moderna umetnostna zgodovina«. *Sodobnost* 36.6–7 (1988): 669–677.

Cankar, Izidor. *Giulio Quaglio. Prispevek k razvoju baročnega slikarstva*. Ljubljana: Katoliško tiskovno društvo, 1920.

--- *Leposlovje – eseji – kritika* I. Ur. France Koblar. Ljubljana: Slovenska matica, 1968.

--- *Leposlovje – eseji – kritika* II. Ur. France Koblar. Ljubljana: Slovenska matica, 1969.

--- *Uvod v umevanje likovne umetnosti. Sistematika stila*. 3. izd. Ljubljana: Karantanija, 1995.

--- *S poti. Elektronska znanstvenokritična izdaja*. Ur. Matija Ogrin in Luka Vidmar. Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, 2007. <<http://nl.ijs.si/e-zrc/izidor/html/spoti-APP.html#APP>>.

Dolgan, Marjan. *Slovenska književnost tako ali drugače*. Ljubljana: Slovenska matica, 2004.

Finžgar, Fran Saleški. »S poti. Napisal Izidor Cankar.« *Dom in svet* 32 (1919): 291.

Jerman, Frane. »Estetski problemi v delu Izidorja Cankarja«. *Sodobnost* 34.2 (1986): 184–187.

Koblar, France. »Spremna beseda«. Izidor Cankar. *Leposlovje – eseji – kritika* II. Ur. France Koblar. Ljubljana: Slovenska matica, 1969. 373–428.

Komelj, Milček. »Odnos Izidorja Cankarja do sodobne umetnosti«. *Sodobnost* 34.2 (1986): 174–183.

Kos, Janko. »Evropski vplivi v romanopisju slovenske moderne«. *Slavistična revija* 32.2 (1984): 75–92.

--- *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. 2. izd. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.

Marinčič, Katarina. »Izidor Cankar: S poti. Dekadentni roman kot ironizacija naturalizma?« *Slovenski roman. Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti*. Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2003. (Obdobja 21). 87–91.

Nemeč, Krešimir. »Struktura romana S poti Izidora Cankarja«. *Slavistična revija* 33.3 (1985): 351–357.

Ogrin, Matija. *Literarno vrednotenje na Slovenskem. Od Frana Levstika do Izidorja Cankarja*. Ljubljana: Študentska založba, 2002. (Claritas 27).

--- »Uredniško poročilo k izdaji S poti«. Izidor Cankar. *S poti. Elektronska znanstvenokritična izdaja*. Ur. Matija Ogrin in Luka Vidmar. Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, 2007. <<http://nl.ijs.si/e-zrc/izidor/html/spoti-back.html#back.MOG>>.

- Planinc, Peter. »Estetski vplivi v literarnem delu Izidorja Cankarja«. 2000 52–53 (1990): 193–208.
- Poniž, Denis. »Današnje literarnoteoretično branje romana Izidorja Cankarja *S poti*«. *Niški razgledi* 35.2 (1986): 10–11.
- Povšič, Sabina. *Teorija umetnosti Izidorja Cankarja v romanu S poti*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2005.
- Slodnjak, Anton. *Obrazi in dela slovenskega slovstva. Zgodovina slovenskega slovstva od začetka do osvoboditve*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975.
- Štih, Bojan. *Osnutki*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- Zdravec, Franc. »Esejistični roman *S poti*«. Izidor Cankar. *S poti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986. (Hram). 159–229.
- — — *Slovenski roman dvajsetega stoletja. Prvi analitični del*. Murska Sobota, Ljubljana: Pomurska založba, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997. (Domača književnost).
- — — »Estetik Izidor Cankar o umetnostni lepoti in o besedni umetnosti (1906–1917)«. *Raziskovanje kulturne ustrajjalnosti na Slovenskem. Šumijev zbornik*. Ur. Jadranka Šumi. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1999. 185–193.

Works of Art in the Novel *From the Road* by Izidor Cankar

Key words: Slovene literature / Cankar, Izidor / Italy / fine arts / aesthetic / essayistic novel / fin de siècle

The circumstances of the creation of the essayistic novel *From the Road* (1913) imply the great importance of works of art for its content and form. Izidor Cankar wrote it at the end of 1912, when he came back from long Italian journey and when he was finishing his art historical doctoral dissertation on the Italian baroque painter Quaglio. In that period he was also engaged in writing about the question of beauty in art. Also, the novel is written in the form of an Italian travel diary. Contrary to expectations, the extent of the mentioned subjects is seemingly modest. The main part of the novel is composed of the dialogic and monologic ruminations of the main protagonists ('the narrator' and his friend Fritz), which illustrate ideological, philosophical and aesthetic dilemmas of the fin de siècle. However, the importance of works of art is greater than it seems at first sight. The author used them in basically three different ways.

Some of them are described only as elements of the story's background. The author only mentions artists (Donatello) and works of art (the mosaics at Aquileia), or briefly outlines individual historical monuments and places (the Grand Canal in Venice). Sometimes the Italian masterpieces become either the cause for a dialogue (supposedly Leonardo's Christ in the Brera Gallery), either important part of allegories and comparisons

(Michelangelo's David, ancient Venus de' Medici, the leaning tower of Pisa). But even on this simpler level they are connected to the main themes of the novel: in some cases they reveal the features of Fritz' capricious and narcissistic character (Christ, the tower of Pisa), or become symbols of old, traditional art (David, Venus), usually criticised by the same protagonist.

On the next level, the works of art are openly linked with a denial of the aesthetic and cognitive value of Classical art. It is Fritz who most frequently takes this provocative point of view. He suggests that all artistic and cultural institutions should be abolished; he jokes about the Aquileia's basilica and the bronze doors of Saint Zeno's in Verona; he doubts the present aesthetic value of Titian's Assunta and Raphael's Sistine Madonna, and he denies the present cognitive value of the paintings in the Brera Gallery. But even the narrator, who has allegedly a more conservative and balanced character, is twice in doubt about his beloved Classical Italian art: in Venice he admits, that Italy cannot answer his aesthetic questions, and in Verona he melancholically contemplates the vanity of human life, while observing the old palaces adorned with frescoes around the Piazza delle Erbe. (Isn't that in Padua? Or is there another in Verona?)

Finally, Cankar used two Renaissance masterpieces – Titian's Assunta and Leonardo's Last Supper – as motifs which essentially define one of the most important themes in the novel, i.e. the polemic between the narrator and Fritz about the absoluteness (objectivity) or relativity (subjectivity) of artistic beauty, closely connected with the conflict between scientific and personal approaches to art and also with the controversy about free (modern) or conventional (Classical) composition in painting and sculpture. On this level, works of art reflect the polarized world represented in the novel. The dialogues provoked by Titian's and Leonardo's paintings reveal two contrary groups of aesthetic and existential principles, characteristic of Izidor Cankar. In the novel *From the Road* this spiritual polarization is not distinctive only of the relation between Fritz and the narrator, but also of the personality of each of them. The capricious Fritz hesitates between affirmation and negation of Classical art. And even the personality of the narrator begins to disintegrate in moments of solitude (in Venice and in the Piazza delle Erbe), as he seems to accept the positions of his friend's usual relativism.

Avгуст / August 2007