

intendant, Tavčarjev juridični tovariš dr. Tekavčič, če se ni že poprej potrudil tudi ocenjevalec Govékar, ki že kot dramatični konkurent Cankarju ni bil naklonjen. Najbrž mu je ob tej priložnosti Tavčar zaupal tudi o Cankarjevem ravnanju z njegovo knjižnico, kar mi je prav Govékar že pred okupacijo kot prvi vedel povedati. Sicer pa tega, prav tako kakor tudi Tavčar, ob najhujših kasnejših Cankarjevih napadih v javnosti ni izkoristil. Ko je bila odklonjena tudi uprizoritev, je Cankar dramo prepustil založniku Schwentnerju. Tudi tá je z objavo odlašal, dokler je ni Cankar sam 1906 za vselej prepovedal: »L. 1897 sem napisal dramo . . . , ki nima slabe ideje, pa je zelo nerodno delana; . . . Tiskati pa je ne bom pustil nikoli.« (Fr. Kobalu 8. XII. 1906.)

Koliko je Tavčar sam zavrl uprizoritev te drame, ki je bila 11. in 18. IX. 1897 v Slovenskem narodu že napovedana, se dá doslej samo ugibati. Kriv ali nekriv je doživel bridko maščevanje. Ne le v naslednji dobi s Cankarjeve strani, marveč tudi kasneje proti Cankarjevi volji.

Saj je hudo bolni Tavčar še tik pred smrtjo lahko spremljal ne le natis, marveč tudi uprizoritev *Romantičnih duš* in opazoval v spremljajočih kritikah svoj spačeni obraz, ki ga je opozarjal na težko krivdo nekdanje dobrotljivosti.

Cankarjevo pojmovanje kritike in problem (de)subjektivizacije



Marija
Mitrović

V Cankarjevem premišljevanju o fenomenu kritike je precej nedoslednosti, nejasnosti, toda vendarle gre za posebno strukturo v okviru njegovega snovanja, strukturo, ki ima svoj tok, premene in lastne zakonitosti.

Že tako rekoč od samega začetka svoje ustvarjalnosti je Cankar pojmoval kritiko kot umetniško sredstvo v njegovem boju za prvenstvo v družbi. Pozneje, ko je svoja

pojmovanja kritike precej poglobil, se je vseskozi vračal na omenjeno, »družbeno« vlogo kritike. Lahko samo domnevamo, ali bi se in koliko bi se bolj razvila in bolj eksplicirala stališča, ki kritiko pojmujejo kot estetično aktiv-

nost, ki se vedno vrača k literarnemu besedilu kot takemu, ne pa k njegovemu družbenemu pomenu. Dejstvo je, da je tudi takšna, zgolj estetična, predvsem literarna podoba literarne kritike obstajala in zaživela v zavesti tega avtorja.

V kritiki svojega časa je Cankar sicer ugotavljal njeno neresnost in nemoralnost glede na to, da je podpirala in se zavzemala za netalentirane pesnike, ki so si ustvarili oporišče v »narodu«, si ga »prisvojili« in ga pojmovali kot lasten »rezervat«: »mislijo, da je naš preprosti narod še zmerom tako neizobražen, zabit in naiven, da bo požiral hvaležno in brez ugovora take nesmiselne banalnosti, kakor so mu jih bili naši 'narodni' literatje navajeni ponujati doslej »*Popevčice milemu narodu*«, 1899). Kritiki so, po Cankarjevem mnenju, pripravljani proslavljati samo nepesniško poezijo, prava poezija pa vedno doživlja samo obsodbo kritike: »V tistem trenutku, ko se izgubite na trnjevo stezo resnične poezije — je z vašo slavo pri kraju: naši kritiki vam povedo jasno in razločno, da je vaša popularnost nevarna in pogubna milemu narodu« (ibid.). Stvarno, takratno, tukaj omenjeno situacijo bi Cankar želel zamenjati za stanje, v katerem naj bi kritika govorila o pravih in vrednih besedilih, in seveda ne na način enoglasne hvale, temveč skozi hrup in prepir. Vloga idealne, prave, vredne kritike ni bistveno različna od tiste, ki jo trenutno ima in opravlja: dobra, prava kritika naj bi ne imela popolnoma nove, njej do sedaj neznane naloge. Kritika je, v bistvu, že pri delu, ki ji pripada, toda za zdaj slabo opravlja svoje delo in naloge: skrbi za uspeh in družbeno veljavo — toda brezpomembnih del, se bori za navzočnost pisatelja v družbi, toda bori se za slabega, netalentiranega pisatelja.

V tem trenutku se vsekakor samo po sebi postavlja vprašanje: katera so »prava«, katera pa »brezvredna« dela, kakšen je kriterij tega vrednotenja?

Glede na dejstvo, da Cankar ni predvsem kritik in teoretik, je odgovor na to vprašanje treba poiskati ne samo v kritikah, ki jih je pisal o tujih literarnih delih svojega časa, temveč tudi v tako imenovani avtokritiki, v tekstih, ki jih je pisal o lastnih delih, kakor tudi v premišljevanjih o lastnem opusu v celoti in izpovedih svojega literarnega programa.

V začetku, preden je sam začel objavljati knjige, Cankarjeve recenzije se ukvarjajo predvsem z zunajpoetičnimi, nebistvenimi momenti, kritik pa išče oporišča v kriterijih, znanih že iz šolskih poetik (*Naša lirika*, 1897; *Strupene krote*, 1897; *Engelbert Gangl*, 1897; *Dve izvorni drami*, 1898). Toda že takrat je poudarjal, da je takšna kritika le začasna, da se bo bolj popolna, dovršena kritika pojavila hkrati z novo, dovršeno umetnostjo. Kritiko opredeljuje književna produkcija, s katero se ukvarja, in v trenutku, ko se ta produkcija izkaže za manj poetično oziroma neestetsko, se napoti tudi kritika ravno k tem, zunajpoetičnim elementom.

Ko se je začela nova umetnost, ko so literaturo začeli karakterizirati nejasnost, individualizem, »govor srca«, nijansa . . . se je vsako zbiranje, posploševanje, prenašanje na racionalno raven pokazalo kot uničevanje literature. Z racionalnega se je vrednotenje moralo prenesti na čustveni nivo. V času nastajanja *Vinjet* in epiloga za te subjektivne in subjektivistične variacije, ki so si za temo pogosto izbirale tudi samo poetiko nove, simboliistične orientacije, je kazalo, da se bo Cankar razvil, ali vsaj podprl razvoj skrajnje in dosledno impresionistične kritike. Vrednotenje besedila naj bi se naslanjalo na kritikovo čustvovanje.

Če je na začetku, v tistem literarnem kontekstu, ki ni ponujal pravih in vrednih literarnih besedil, bila kritika usmerjena in določena, da se ukvarja z zunajpoetičnimi temami, si pozneje, ko so besedila postala izraz pristnih umetnikovih čustvovanj, ni pridobila kakšne boljše pozicije, prav narobe: postala je nemočna in nepotrebna. Nemočna zato, ker tistega subjektivnega, kar je bistvo umetniškega dela, ni mogoče izraziti racionalno, nepotrebna pa zato, ker umetnina, ki je res »govor srca«, najde pot do bralca tudi brez posredovalca (kritika). Racionalizacija vsake vrste lahko samo pokvari omejeno komunikacijo. »Tisto, kar je v pesniškem umotvoru resnično dobrega se ne da opisati; ne da se določiti, zakaj je pesem lepa, zakaj seže s svojimi glasovi naravnost v srce« (*Dragotin Kette*, 1900).

Čeprav dvakrat blokirana — po eni strani s slabo literarno produkcijo, po drugi pa s »pravimi«, »velikimi« deli, kritika pri Cankarju ni preprosto odpravljena. Nasprotno: za Cankarja je kritika bila prav tako pomembno dejstvo kot sama ustvarjalnost in se je ves čas svojega življenja in delovanja vračal enako k pisanju kritik o tujih literarnih besedilih kakor tudi k premišljevanju o postulatih lastnega ustvarjanja in vlogi ter naravi literarne kritike. Spoznanje o nemoči in blokadi kritike v okviru Cankarjevega pojmovanja tega fenomena ne osvobaja literarnega kritika dolžnosti razlikovanja med »literatstvom« in »poezijo«. V tem smislu si mora biti kritik najprej na jasnem, da govorjenje o stilu, jeziku, metriki, preprostosti ali pa večplastnosti dela še ni prava analiza tistega umetniškega v umetnosti, ni tisto, kar prava umetnost potrebuje in zasluži. Kritik si mora biti na jasnem, da bo zaman poskušal pojasnjevati, zakaj je ta ali ona pesem dobra ali najboljša, toda nikakor ne sme zamolčati svoje sodbe o delu, tistega mnenja namreč, ki si ga je pridobil skozi lastno doživljanje umetnine. Z ustreznim razčlenjevanjem in opisovanjem lastnega doživetja umetnine bo kritik zaznal lastnosti te umetnine ter se spontano in neposredno odzval s pozitivnim ali negativnim mnenjem. V pojmovanju kritike kot doživetja umetnine je Cankar prišel do faze, ki v doživetje vključuje določeno stopnjo racionalizacije: čustvo, na katero se opira kritik, ko določeno delo ocenjuje, je nekakšno transponirano, izdelano, racionalizirano čustvo, ker »ve«, da je umetnina, preprosta, dovršena, da se oblika ne sme ločevati od vsebine, da je umetnina pristen govor srca . . . Čeprav pledira za emocionalen pristop k delu, se pravi, da se zavzema za klasično impresionistično kritiko, je končni rezultat tega pristopa le nekaj drugega kot »goli vtis«; je racionalizirani, zavestni, »logični« vtis.

Kritika, za kakršno se je zavzel Cankar v spisu *Dragotin Kette*, je moderna po svojem izhodišču in svojem namenu: izhodišče ji je krizna, ali bolj precizno povedano, nulta pozicija (kritika kot praktična dejavnost je popolnoma brezpomembna, je obrezpomenjena, ker se je pokazalo, da ne more opravljati svoje funkcije), a je vendarle usmerjena k bistvu umetniškega dela, želi si ga osvojiti s pomočjo absolutiziranega (fenomenološkega) doživetja, skozi čustvovanje, ki je hkrati tudi ratio in intuitivna sposobnost prodiranja v bistvo umetniškega dela.

Kritika, ki naj bi (fenomenološko) prodrla v bistvo umetnine s pomočjo (reduciranega in racionaliziranega) čustva, je ostala zgolj teoretičen ali samo sluten poskus premagovanja krize kritike (krize, ki se je v Cankarjevem pojmovanju pokazala kot spoznanje, da kritika ne opravlja svoje funkcije mostu k bralcu in boja za prvenstvo umetnika v družbi). Sam Cankar se nikoli

ni uspel zbrati in napisati kritiko tegale — fenomenološkega — tipa. V praksi in v poznejših eksplicitnih izjavah postaja kritika pri Cankarju po eni strani psihološka analiza ustvarjalčevega subjekta, po drugi pa filozofija kritike oziroma ekspliciranje izhodišč kritike. Vendar je nedvomno pomembno tudi omenjeno, čeprav samo sluteno in popolnoma idealno približevanje fenomenološki kritiki, ki naj bi se ukvarjala z umetnino kot tako in se približevala njenemu bistvu prek racionaliziranega čustva.

V trenutku, ko je začel poudarjati pomembnost ustvarjalčevega subjekta v umetniškem delu, ko so oči postale »pokoren organ duše«, se je v Cankarju začel dvom o možnosti kritike kot dejavnosti, ki sodi o delu in vodi bralca. Čeprav je tudi vnaprej vztrajal, naj bo kritika »stražar« in »most« do bralca, vendarle dvoma ni mogel prikriti: čim bolj je teorija subjektivizma odmevala v Cankarjevem opusu, čim bolj je subjekt postajal razčustvovan in fluiden, vedno v iskanju individualne in vsakokratne resnice, tem bolj je vloga kritike postajala partikularna in se je njena vsebina, teoretično in praktično, omejila na iskanje slike umetnikovega subjekta in ekspliciranje lastnih ustvarjalnih principov in postulatov.

Znano je, da Cankar ni napisal dosti »pravih« kritik; njegova polemika s kritiko in tujimi literarnimi deli se je večkrat pojavila v literarnih besedilih. Številni, a za nas v tem trenutku nepomembni, so razlogi Cankarjevega odstopanja od dosledne kritične dejavnosti. Cankar je vendarle predvsem ustvarjalec, pisatelj, in šele nato tudi kritik. V tem trenutku pa se vsekakor postavlja vprašanje: ali ni Cankar vsaj začasno opustil kritične dejavnosti in začel vnašati svoja premišljevanja o umetnosti, pa tudi obračune s kritiko, v sama literarna besedila tudi zato, ker je pred kritiko bil postavil prav omejene naloge: da namreč išče sliko umetnikovega subjekta in da izpoveduje načela kritične in umetniške ustvarjalnosti? Ali to niso naloge, ki pristojijo umetnosti? Mogoče predvsem umetnosti? Prav v času, ko se je odločil, da ne bo več pisal kritike (med 1907. in 1910. letom), se njegov junak (Peter iz *Pohujšanja* ...) takole karakterizira: »Jaz sem umetnik in publikum obemem«. Iz istega časa so iz korespondence znani tudi številni avtorjevi načrti, da enkrat za vselej obračuna s kritiko, in sicer v pamfletu, v literarnem, umetniškem tekstu. Načrti so (*Zalostni konec umetnosti*, *Konkurz*, »zbirka satiričnih črtic z daljšim uvodom«) vsi po vrsti ostali nerealizirani. Obračun s takratno kritiko se je realiziral šele v *Beli krizantemi*, tekstu, ki resda ima tudi čisto literarne pretenzije (vključuje tudi tri poprej objavljene črtice), toda nedvomno tudi estetično-teoretično in načelno izpovedno naravo. In prav v tem tekstu Cankar bistveno spremeni svoje pojmovanje vloge in naloge kritike. Bolj natančno povedano, Cankar se vrača na tista, prej samo slutena pojmovanja kritike kot fenomenološkega dejstva. Kritika nima več naloge, da išče podobo pisateljeve osebnosti; zdaj ji je namenjena naloga samo in edino »ogledala, v katerem kaže umetnik narodu pomen in namen svojega dela«. Avtorjeva osebnost, ustvarjalčev subjekt, nima več kaj početi v tej, tako pojmovani kritiki: »Povem vam, da ni prepeval tisti Kette, ki si je čevlje snažil, temveč nekdo drugi, kateremu nihče ne sme poznati obraza« (podčrtala M. M.). Naloga kritike ni odkrivanje značaja, moralne podobe, ali sploh subjektivnosti ustvarjalčevega subjekta; predmet, objekt kritike je delo kot tako, ki naj ostane plod skrivnostne in neznane osebnosti.

Niti tega tipa »predmetne«, »objektivne« kritike, ki je značilen za moderno kritiko v današnjem pomenu besede, Cankar ni realiziral, temveč ta-

koj poudaril, da je tudi to zadeva prihodnosti, ker pomeni absolutno kritično vero v veliko poslanstvo umetnosti, trenutno pa je takšna vera neuresničljiva, ker »kjerkoli in kadarkoli se pojavi umetnost, deležna je sovraštva in zaničevanja«. Kritika, ki se ukvarja z umetnino kot tako, z besedilom kot literarnim fenomenom, kritika, ki je ne zanima pisateljeva osebnost, temveč njegovo delo, pomeni in odnosi v tem delu, takšna kritika je po Cankarjevem mišljenju rezervirana za boljše, prihodnje čase. Za nas je v tem trenutku pomembno predvsem dejstvo, da se omenjeno »predmetno« pojmovanje kritike izkaže, formulira hkrati z novim pojmovanjem fenomena umetnosti, in sicer s pojmovanjem, ki ga izražajo te besede: »Ideja plane v dušo, z njo plane tisoč obrazov, tisoč zapletkov — izlušči idejo, očisti jo, zaluči v kot vseh tistih tisočero obrazov in zapletkov, zakrči ideji najbližjo, gladko pot, brez ovinkov, mostov in plotov — to je umetnost, to je delo!« Kreator umetnine in glavni subjekt umetnosti je ideja, umetnik, pisatelj pa je nedvomno pojmovan samo kot mojster razporeditve, organizacije, tehnologije nečesa, kar že je, le da je zakrito s tisočnimi obrazi. Samo dve leti prej, v tekstu, ki ga je avtor zapisal v izvod *Zgodb iz doline šentflorjanske*, podarjen Cirili Pleškovi, beremo: »Misel, ideja — ne pride iz snovi, tudi ni v nji; rodi jo karakter in jo šele položi v snov, v barve, v akorde.« Subjekt oziroma njegov »karakter«, je bil tisti vsemogočni stvarnik, ki rodi idejo in jo »položi« v snov. Če so konstituanta umetnosti, njen izvir in njena moč moralna kategorija — in »karakter«, značaj to je — potem se niti kritika ne sme in ne more gibati zunaj moralnih kategorij in opisovanja podobe pisateljevega značaja. Ko je potem v *Beli krizantemi* umetnost pojmovana ne več kot prikrivanje ideje v delu, temveč kot čisto utelešenje ideje, ki je sama po sebi živa in ustvarjalna, je umetnik samo v službi te ideje, z nalogo, da ji »zakrči« najbližjo pot in jo postavi v svetlobo in pred bralčeve oči.

Omenili smo že, da je v tekstu o Ketteju samo slutiti željo po kritiki kot (fenomenološkem) prodoru v bistvo umetnine, da pa je Cankar že takrat samo slutil možnost nove kritike in jo postavljajl izključno v neko idealno prihodnost. V *Beli krizantemi*, deset let pozneje, ko dosti bolj konkretno govori o kritiki kot predmetu, kot objektu, kot ogledalu, ki naj pokaže sliko literarnega besedila in njegovih pomenov, je ta »predmetna« kritika ponovno postavljena v prihodnje čase. Obakrat se tudi sama misel o kritiki kot fenomenu, ki naj se ukvarja izključno z delom samim, in ne z avtorjevo osebnostjo, pojavlja paralelno z neko drugo mislijo, ki pa se nanaša samo na pisatelja in na njegovo vlogo pri ustvarjanju umetnine in v umetnini sami. V tekstu o Ketteju je Cankar le na robu desubjektivizacije, ki se je v evropski literaturi začela v že postsymbolistični literaturi. Ko povzdiguje in hvali Ketteja zato, ker je »sin svojega naroda«, morda res samo slutiti potrebo po desubjektivizaciji oziroma kolektivizaciji subjekta v delu. V *Beli krizantemi* pa ni več nobenega dvoma o tem, da se je desubjektivizacija že začela, da že deluje. Prav tako nedvomno in deklarativno je izražanje o kritiki kot ogledalu literarnega dela, njegovega pomena in namena. Obakrat se pojavi tudi zveza med »drugračnim«, ne povsem subjektivističnim povzdigovanjem subjekta v procesu snovanja in v delu samem, in pa drugačnega, »predmetnega«, »objektivnega«, ne pa »moralnega« in »moralističnega« pojmovanja kritike. Ali ni tudi logično, da pisatelj, ki sebe doživlja kot edinega in vrhovnega kreatorja umetnine, zahteva tudi od kritike, naj

predstavi in opiše prav to kreativnost, pomen in božanstvenost subjekta, pa drugi strani pa da prevede tudi kritiko, ko se pisatelj zadovolji z vlogo »samo« organizatorja, »tehnične« osebe, ki razporeja že obstoječo snov, na manj osebno-moralni in bolj »predmetni« nivo?

Odgovori na vprašanja o Ivanu Cankarju



Vili Löffler



Anton Slodnjak

L. 1950 je zastavil podpisani Štefki Löfflerjevi, takrat poročeni Döschlovi, štiriintrideset pismenih vprašanj o Ivanu Cankarju. Namesto nje pa je izoblikoval in zapisal odgovore njen brat, trgovski nameščeneec Vili Löffler (1891—1958). Zasnoval in izdelal jih je kot skupno poročilo vseh treh, tedaj še živih otrok Cankarjeve dunajske gospodinje Albine Löffler, in sicer najstarejše Šefke (1887—1968), sebe in Alfreda (1893). Ta je bil kartograf v vojaškem geografskem inštitutu, policijski uradnik in litograf. Z njegovim soglasjem tudi priobčujem prevod Vilijevih odgovorov na moja vprašanja.

Zaradi bolj ali manj skupinskega nastanka imajo ti odgovori sicer v sebi nekaj deklarativnega in pogršajo na nekaterih mestih spontanost in pristnost. Kljub temu so resnični, kolikor so pač naši spomini na izredne osebnosti ali dogodke, ki smo jih srečali ali doživeli, zmerom — neprisiljeni in točni. Naj omenim, da sem jih svoje dni prebiral Cankarjevemu bratu monsignoru Karlu. Pomembno se mi zdi, da ni ugovarjal skoraj zoper nobeno trditev Löfflerjevih otrok.