

Metodološki uvod v knjigo Cankarjeva dramatika

Taras
Kermauner



I

ZAGOVOR DIALEKTIČNE METODE

Ne bi bilo dobro, če bi ravnal kot Molièrov plemič-meščan: če bi v metodološkem uvodu pojasnjeval, da v *Cankarjevi dramatici* obravnavam vse Cankarjeve dogotovljene drame; da jim sledim — z izjemo *Pohujšanja* in *Hlapcev*, katerih vrstni red zamenjam — kronološko; da eno dramo izvajam iz druge; da jih vse med sabo povežem; da jih predvsem interpretiram; da stikam razlago z analizo forme; da nanašam Cankarjeve drame na celotno slovensko dramatiko, od začetne do današnje; da jih soočam z modelom tragedije itn. V tem uvodu še marsikaj počnem, a naštevanje tega, kar počnem, ne bi bilo mnogo bolje od Jourdainovega presenetljivega samospoznanja, da pri tem, ko govori običajno, govori prozo. Takšna »strokovnost« je navidezna. Kajti te pristope, ki sem jih pravkar taksativno naštel, in druge v sami študiji, naslovljeni *Cankarjeva dramatika*, ne le imenujem, ampak jih spotoma tudi razčlenjujem. Ponavljanje je odveč.

Izbiral sem med dvema modeloma. Prvi prihaja iz matematike; priljubljen je kot nedosežni ideal nekemu našemu pozitivizmu. Najprej teza, fiksna; nato analiza, ilustracija, argumentacija, bibliografija, citati. Drugemu sem se začel priučevati že za časa svojega univerzitetnega študija, v seminarju profesorja Vladimira Seliškarja, ki me je seznanil s heglovski marksistično leninsko metodo (iz *Filozofskih zvezkov*). Od tedaj sem ji zapisan kot svoji osnovni metodi, čeprav jo v različnih dobah različno dopolnjujem.

Na kratko rečeno: ta metoda je dialektična. Najprej izpostavljam začetno hipotezo; v *C. D.* sta to, recimo, prvi dve poglavji obravnave Duš: *Uvodna pripomba* in *Človekova razklanost*. Potem hipotezo empirično ilustriram, a že v teh naslednjih poglavjih izvajam naprej; hipotezo razširjam, preciziram, razvejujem, verificiram na novem gradivu, a obenem premikam, dopolnjujem, popravljam. To počnem *med potjo*. Zato metodološkega aparata ne morem izpostaviti, saj ga spotoma preverjam in preoblikujem; spotoma odkrivam nove hipoteze in teze. Če bi ga skušal izpostaviti po koncu obravnave, bi moral, v takšnem sklepu, odkriti nove vidike Cankarjeve dramatike, če se ne bi hotel zgolj ponavljati. Analiza ne more in ne sme biti končana. Samoomejevanje pri branju je greh zoper dialektiko, čeprav ga pedagogika priporoča.

Dialektika je obenem metoda in snov, teza in antiteza; antiteza se v tem primeru kaže kot empirija. Ker pa do same empirije brez metode, brez teorije — brez dialektike — ne moremo, je v antitezi nenehoma vsebovana empirično zanikana teza. Nobena empirija ne more biti s tezo skladna, kaj šele identična. Empirijo na silo prirejamo tezi, v tem ko ustavljamo njeno

brezkončno procesualnost; v tem ko jo reduciramo na tezo ali na sistem tez; v tem ko živo mnogoobraznost neujemljivega življenja (nepreglednih možnosti, ki jih ponujajo Cankarjeve drame razlagavcu) blokira, napravi negibno in s tem omejeni človeški pameti dostopno.

Prav tako je treba reči, da je v tezi vsebovana empirija. Čeprav so teze poenostavitve, so mogoče le kot dedukcija iz gradiva: iz izkušnje. Ideje pač niso vrojene. Večje izkustvo da v ugodnih razmerah — če je teoretično mišljenje spoštovano — večje spoznanje. Teza (teorija) brez snovi je prazna.

Če bi hotel post factum ločiti teorijo od prakse (ali tezo od empirije), bi ravnal kot gospod Jourdain; nič novega ne bi odkril. Nečemu, kar je že tu in analizirano, bi dal le novo ime. Filozofsko vzeto bi živo življenje potisnil v red, kakršnega je odkril kartezijanski svet: v taksinomijo. (Glej Foucaultove *Reči in besede*.) Ravnal bi nedialektično. Molière, ki je v umetnosti držal zrcalo filozofiji svoje dobe, je to dobro čutil.

Morda pa bi s tem zgradbo, trditve, izvajanje *Dramatike* naredil razvidnejše?

Bi, a na račun dejanskega »bogastva« samega izvajanja, ki je edina dostopna resnica. Kdor piše z dialektično metodo, ve, da »trditev« duhoslovne ali družboslovne študije ni zvedljiva na matematičnim podobne obrazce. Takoj ko jo stlačimo v nekaj takšnega, se posuši in postane le resnica, s katero zaradi njene poenostavljene uporabljivosti le manipuliramo; postaja slepilo za videzom eksaktne trdnosti. Zamisel, da je ta operacija upravičena, izhaja iz redukcije družbenih znanosti na matematične; danes, ko je »l'âge classique« že minila, je ta zamisel nuja tehnokratizma, to je, manipulacija sveta po tehniki. Pojem znanosti, kakor ga je zasnovala nemška klasična filozofija in ga je od nje vzel Marx, čeprav ga je predelal, se bistveno loči od kartezijanskega, od pozitivističnega, od tehnokratskega.

Povzetek torej ni dopusten. Primer za povzetek je četrto poglavje VKPb; to je stalinizacija Marxa. Povzetek je birokratizacija živega življenja, ki ga skuša dialektika ujeti čim manj linearno, čim manj shematično.

Bojim se, da izvira vrsta nesporazumov med mano in nekaterimi strokovnjaki stare šole prav iz razlike v pristopu k predmetu. Prav iz zavesti in hotenja te razlike — in ker je dialektika v osnovi polemična metoda (sicer si marksizma ni mogoče zamišljati) — so intonirani ti moji začetni stavki.

NARAVA HISTORIČNE RESNICE

Kritična analiza, s katero se lotevam Cankarjevih dram, stroko podreja praksi.

Cankarjeve drame so analizirali že od časov njihovega nastanka. Pred nami je komaj pregledna množina zapisov, stališč, misli. Nekaterim strokovnjakom, je šlo najprej za ugotavljanje nekaterih pogojev, v katerih so te drame nastale, razmer, ki so nanje vplivale, podatkov, ki drame locirajo v najbolj abstraktne (ne konkretne) razsežnosti časa in prostora. To je potreben in koristen posel; recimo mu kritično filološka priprava dram za razumevanje. Ta posel so dobro opravili uredniki *Zbranih spisov* (Izidor Cankar), *Zbranih* (Dušan Moravec) in *Izbranih del* (Boris Merhar). Njihove izdaje sem tudi uporabljal. Ko pa so bodisi ti sami (Izidor Cankar) ali drugi razlagali in kritizirali Cankarjeve drame, ko so se torej z njimi soočali zunaj stroke,

a znotraj življenja, ki tvori slovensko kulturo (zavest), so pisali vsak iz svoje konkretne družbenozgodovinske psihološke situacije, glede na svojo ideologijo, glede na svoje cilje, upoštevaje svoje znanje, eksistenčne skušnje itn. Vsega tega od zapisanih analiz ne le da ni mogoče odmisлити; vsega tega tudi ne smemo odmisлити. Brez tega konteksta bi komaj kaj ostalo: nekaj podatkov, nekaj jourdainovskih public.

Resnica Cankarjevih dram je historična v krepkem pomenu besede. Ni vezana le na slovensko, ampak na svetovno zgodovino. Najprej je odvisna od zgodovine interpretiranja, kakor se je to izoblikovalo od začetkov grške metafizike in krščanske eksegetike naprej; kot hermenevtika in kot ideologija. Vezana je na zgodovino kritičnega uma kot ontološkega horizonta sleherne grško-evropske misli, torej vsaj od Sokrata naprej; prav tako pa je vezana na zgodovino eshatološkega pričakovanja, ki ga je Evropi, do marksizma, neizbrisno vtisnilo krščanstvo. Vezana je na srečanje grštva in krščanstva: na zgodovino poskusov radikalnega obrata, ki izhaja že iz uma in ga transcendirata; ta obrat se začne, kot analizirata Lardreau in Jambet v svojem *Platonu*, 1976, že s Platonom (iskanje dvojnega v enem) in se nadaljuje prek zgodnjega krščanstva in milenaristov do danes, do Marxa in Heideggerja in njunih učencev.

To vezavo posebej poudarjam, saj če je ne razumemo, spregledamo tudi osnovno značilnost — pomensko strukturo — Cankarjevih dram. Brez težnje po obratu v transcendenco iz fakticite je Cankar nerazumljiv in nemogoč. Interpretacija Cankarjevih dram se tako ujema s Cankarjevo interpretacijo sveta. Oziroma točneje: interpretacija se sama ukinja in vlaga v praktično stališče, ki teži po radikalni spremembi sveta (obrata). Brez te težnje-stališča je nerazumljiv in nemogoč tudi Marx.

Torej je enako kot te drame same historična tudi analitika njihovih interpretacij. Drame in njihova kritična zavest sicer niso isto, pač pa v delovanju prakse konvergirajo, v neki točki se celo ujemajo; seveda se ta točka zmerom znova razkroji. Oboje skupaj tvori kontekstualni tekst naše kulture. Že od začetka grško-evropske umetnosti dram ni brez njihovih komentarjev, pa naj bodo posredni, kot pri Platonu, ali neposredni, kot pri Aristotelu. Resnica teh dram in celotne zgodovine je v diferencirani recepciji teh dram in te zgodovine do danes. Razumljivo je, da je ta (kšna) resnica praktično neulovljiva.

Ker dialektiko prakticirajo ljudje, je naša vednost omejena. Ljudje se moramo orientirati. Da bi iz nepregledne množice zavesti, ki se prekrivajo in zakrivajo in spodbijajo, mogli izbrati rdečo nit — da bi se izognili kaosu — se posamezniki hote omejujejo. Tudi v tem smislu je pričujoča *Cankarjeva dramatika* omejena. V nji sem le na nekaterih mestih nakazal kritično branje dozdašnjih kritik Cankarjevih dram. Priznam, da bi bilo nujno čim prej napisati kritično analizo vseh bistvenih dozdašnjih sprejemov Cankarjevih dram; sam si štejem prav to za naslednjo lastno nalogo. Šele s tem bi bil opravljen drugi del dialektičnega pristopa; zdaj ostaja pretirano fragmentaren.

Vendar pa opozarjam: tudi ko bi ali ko bomo dobili takšno študijo izpod peresa enega ali več avtorjev, bo to le njegova ali njihova obravnava Cankarjevih dram, omejena po njegovi ali njihovi historično-empirični pogojenosti. Polje razumevanja Cankarjevih dram — in s tem sveta — bo ostalo enako neizpolnjeno kot prej, čeprav bo bolj strukturirano; naslednji

raziskovavec se bo mogel že antitetično nanašati na ureditev prvega — spoznanje bo »napredovalo«. Ne more pa biti spoznanje nikdar zaključeno — kot ni v obravnavi Shakespeara, ki je doživel že na tisoče razlag in razlag razlag. Spoznanje je neomejljivo odzunaj; njegova meja — obzorje — je le znotraj njega. Seveda si zlahka predstavljamo družbo, ki bi spoznanje uknila; s tem razlage dram in drame same. To bi bila zmaga barbarstva, zoper katerega se je Marx boril.

Ker nisem podrobneje in sistematično analiziral recepcije Cankarjevih dram, moj pristop ne more biti dovolj kritičen. Prebral sem sicer približno vse, kar je bilo bistvenega o Cankarjevih dramah napisano. Nemogoče je, da tega ob branju dram in ob pisanju lastne študije ne bi upošteval; v študiji je implicirano. Dozdaj znane razlage sem moral že zato upoštevati, da jih ne bi ponavljal. Novo analizo je smiselno pisati, če je zares nova; če staro spoznanje širi, prestavlja.

Sleherna eksplikacija mojega branja obstoječih kritik bi sorazmerja študije podrla. Ni se namreč mogoče zadovoljiti z ekscerpti iz drugih analiz; treba je vanje prenikniti kot v neko kompletno resnico. Jih brati kot integralno in diferencirano dialektično resnico; enako kot Cankarjeve drame. To pa je v tem primeru mogoče edino le, če kritični bravec komparira analizo nekega drugega kritičnega bravca s svojo; gre za razlago te analize in za odstoj od nje.

Pri tem se dogodi nekaj novega. Ko obe analizi vzporeja, prihaja nujno do novih rezultatov, saj mu podrobno preučevanje drugih dob (recimo 1920—30, 1930—40 itn.) nujno vrže novo luč tudi na Cankarjeve drame, saj vsaka doba osvetli v neki drami nekaj svojega, novega, različnega. Odkriva se nova dialektična resnica. S tem pa se odpira novo območje dialektične raziskave: analiza razlik med dobami, blokad med njimi, socialno pogojenih možnosti razumevanja; nato analiza Cankarjeve širine in globine: koliko dobam — razumevanjem — lahko govori, kakšno je soglasje oz. nesoglasje med njim in dobami itn.

Analize ni mogoče zaključiti. (To lepo kaže Sartrov več tisočstranski poskus razumevanja Flauberta.) Vsaka nova zveza odpre novo tematiko; zahteva nov prijem in nove hipoteze. Tudi zato analiza nikdar ne more biti eksaktna; točna in izčrpna. Na eni strani zmerom nekaj manjka. Na drugi se zmerom nekaj »že razume«; je implicirano.

Čistost je ideal matematičnega modela. Mogoča je — kolikor je, znotraj nekkih postavk — ker matematična tehnokratska znanost konstruira modele; ker jih izloči iz nepretrgane realitete; ker so umetni in ustrezajo le izpostavljenim pogojem. Samo v tem primeru so lahko eksaktni.

Dialektična analiza sicer prav tako ne more mimo modelov — vsaka teza je model, je redukcija, je nasilno umetna, je netočna, premaknjena; je ideologizirana, pogojena rekonstrukcija predmeta v znanstvene namene. Ne more pa dialektična analiza, v tem ko išče resnico, predmeta ločiti od modela. Matematični znanosti se predmet imaginizira; šele v fiziki se preveri in v tehniki preizkusi. Kriterij je nazadnje uporabnost, učinkovitost, kar je realizacija (»resnica«) začetnega pogoja koherence. Literarna dialektična znanost pa je kot njegova interpretacija del predmeta in predmet je njen del. Oba v teku kritičnega analitičnega branja nastajata, se spreminjata, umirata, se regenerirata. V nasprotju z matematično znanostjo ustvarjata zgodovinsko resnico kot poseben del človeške prakse.

Enako bi se dogajalo, če bi še sam naknadno kritično analiziral lastno študijo. Ali bi jo bral reducirano; to odklanjam. Ali pa bi jo re-interpretiral, to je: nanjo bi nanašal nekatera nova gledišča, ki sem jih medtem, ko sem študijo napisal, odkril; soočal bi jo z novimi skušnjami, z novimi metodami, z novimi témami. Razvijal bi jo. Do neke mere to počne tudi ta uvodna *Metodološka avtorefleksija*.

Avtorefleksija napisanega je zmerom več od gole obnovitve; ta ni mogoča. Avtorefleksija je nujno predvsem avtokritika, avtokorekcija. Kot je branje tujih analiz nujno kritika.

II

VZORČNI PRIMER

Ta načelna stališča moram praktično preizkusiti na konkretnem primeru; sicer bi tudi moja dialektika ostala deklarativna: zavzemal bi se za prakso, a na načelni ravni. Konkretizacija je nujna, ker je eksplikacija.

Za primer bom vzel edino do zdaj izšlo študioso analizo kompletne Cankarjeve dramatike, Primoža Kozaka *Temeljni konflikt Cankarjevih dram*. To je do zdaj najboljša slovenska knjiga o Cankarjevi dramatiki. Nezasluženo je bila neopažena.

Pri izboru tega dela me je vodilo več razlogov. Študija je najnovejšega datuma; izšla je 1980, čeprav je bila, kot se zdi, napisana leta 1976. Ker gre za obranjeno doktorsko tezo, je upravičeno sklepati, da je njen avtor prav tako predelal vsa bistvena stališča o Cankarjevih dramah; da je njegova teza že rezultat kritike le-teh. Ker govori, podobno kot moja študija, o vseh Cankarjevih dramah, in ne le kronološko, ampak tudi problemsko enotno — ker jih gleda kot spreminjajoč se enoten organizem; ker jih predvsem interpretira; ker se ne ukvarja s formo in ker skuša odkriti njihovo jedro: njihov socialno idejni konflikt, sta si obe študiji v nekem pogledu sorodni, ker omogoča lažje kritično soočenje. Soočenje v nekih točkah sorodnih študij zahteva manj zamotanega transformiranja, če hočem zgraditi tretjo pomožno točko — gledišče — s katere bi sploh bilo mogoče obe študiji primerjati. (Recimo v primeru, če bi kompariral svojo študijo z delom, ki skuša Cankarja razumeti predvsem kot vprašanje forme.)

Enako kot ravnam na tem mestu z drobcom Kozakove študije, bi moral postopati z Josipom Vidmarjem, z Izidorjem Cankarjem, s Francetom Koblarjem, z Dušanom Pirjevcem, z Jankom Kosom, z Jurajem Martinovičem, z Mirkom Zupančičem, s Francetom Zadravcem, z Jožetom Mahničem, z Antonom Slodnjakom, z Dušanom Moravcem, z Borisom Zihlerlom, z Vladimirom Pavšičem, s Frankom Wollmanom, z Adolfom Robido in številnimi drugimi, ki so Cankarjeve drame razlagali izvirno, eni celoviteje, drugi bolj fragmentarno, in tako ustvarili nepogrešljivo mrežo cankaroslovja, s tem pa, eni bolj in drugi manj pomembno soustvarili slovensko kulturno zavest.

KOZAKOVO IZHODIŠČE

Primož Kozak v uvodu navaja Vidmarja. Ta je že v tridesetih letih ugotovil, da so *Romantične duše* »matica« poznejših Cankarjevih del.

Temu ustrezno nameni Kozak največ pozornosti in strani *Dušam*; še enkrat več kot *Rudi*. Matico natančno analizira.

Ko sem pisal *Cankarjevo dramatiko*, Kozakove študije nisem poznal. Vendar sem tudi sam izhajal iz Vidmarjeve ugotovitve, ki sem jo radikaliziral: v analizi *Duš* izpostaviti generator Cankarjeve dramatike, obrazec, matrico. Kljub temu sem se trudil, da bi bile v končni redakciji analize vsake posamezne drame približno enako dolge. Zato sem tekst o *Dušah* zelo skrajšal, tekst o *Rudi* pa celo na manj kot tretjino (iz stopetdesetih strani).

Zakaj sem se toliko posvetil *Rudi*? V tej drami sem namreč odkril pomemben moment, ki ga v *Dušah* še ni: (ekonomski, finančni) kapital kot usodo. Brez analize kapitala in kapitalizma kot takega in šele v drugi vrsti slovenske konkretizacije splošnega evropskega procesa ni mogoče razumeti ne *Rude*, ne *Kralja*, ne *Blagra*, torej polovice Cankarjevih dram. To je ena mojih tez. *Duše* postavijo bistveni model sveta, *Ruda* ga socialno ekonomsko empirizira: realizira v konkretnih gospodarskih razmerah. (V *Dušah* je družba izključno politična.)

V končni redakciji je ostalo od te analize le malo (poglavja *Kapital in prva raven tragičnosti*, *Spor med dušo in kapitalom* itn.). Vendar dovolj, da se že opazijo različni poudarki. Kozak vidi navzočnost kapitala, a mu ne pripiše enako močnega pomena kot jaz; obravnava ga mimogrede — in šele v *Blagru* pri Gorniku. Iz te razlike sledi mnogokaj.

Oba s Kozakom analizirava iste stavke. Vendar isti stavki različnim sprejemljivostim zaupajo različne podatke. Marsikaj naju s Kozakom družijo. Ne toliko ugotavljanje tega, kar je razločno vidno; kajti kaj je navsezadnje razločno vidno? Mnogo let sva preživela kot sodelavca; precej časa sva podobno brala družbo (ne svet). Okrog leta 1963 sva se razšla. Sam sem ubral druga pota, on si je ostal zvest. Zato je idejno eksistencialna platforma, s katere gleda, približno enaka, kot jo je imel leta 1962 — ko sva, recimo, predavala v Zagrebu na témo nacija in družba ali ko je bilo to stališče zapisovano v teoretičnih esejih v *Perspektivah*. Dve desetletji pozneje je le precizirano, izčiščeno. Ni več začasna, eksperimentalna, bojna, ampak življenjsko stabilna platforma.

Kozakova študija o Cankarjevih dramah je jasna, trdno zgrajena, koherentna od teze do izvajanj. Zaradi velike preglednosti branju ne povzroča težav. — Poskušam obnavljati njeno izhodišče.

Kozakova analiza jemlje za osnovo slovensko liberalno družbo 60., 70., 80. let prejšnjega stoletja, kakor so jo sooblikovali in izrazili pisatelji od Trdine do Aškerca. Tu se Kozak s Cankarjem še sklada. Tako trdim, ker sam opažam isto. V *Martinu Kačurju*, ki je v marsičem predloga za *Hlapce*, Cankar napiše zgodovino razvoja — ali razkroja, kakor hočete — slovenske družbe od taborske dobe do preloma stoletja; v knjigi *Mesec dni z Ivanom Cankarjem, Martinom Kačurjem in Tarasom Kermaunerjem*, 1976, sem to zgodovino in spremembo analiziral (posebej natančno v neobjavljenem zadnjem delu rokopisa). Kozaku priznam, da pravilno sodi, ker sodim sam enako. Izjava o pravilnosti — celo o resničnosti — nekega spoznanja je rezultat skladnosti tega spoznanja s spoznanjem izjavljajočega.

Kozak se torej ne moti, ko trdi, da izhaja Cankar iz dobe 60. let. Vprašanje pa je, če je to glavno Cankarjevo izhodišče. *Temeljni konflikt* kaže, da je to glavno Kozakovo stališče; vem tudi, da je bilo glavno Kačur-

jevo. Pa ga ni Cankar dopolnjeval in uravnoteževal z drugimi: s primerjanjem kapitala kot bistvene usode, s težnjo po preobratu? Tega Kozak ne zanika, a gre za težo, ki jo temu ali onemu kdo pripisuje.

Taborska družba je bila naciotvorna; vse drugo (socialne, gospodarske, religiozne, strankarske probleme) je podrejala vrhovni nalogi: realizaciji nacije. Zato nastajajoči obliki lahko rečemo nacija, ki se totalizira, ne pa družba v plurificiranem, diferenciranem pomenu besede. Kozak govori o: »Formaciji, ki jo pravzaprav šele posvečenost smotru moralno in družbeno pa tudi zgodovinsko upravičuje, oziroma utemeljuje njen obstoj. Socialna formacija je upravičena toliko, kolikor je v službi višjega smotra, v konkretnem primeru ideje naroda.« To je osnovni pogoj *Temelnjega konflikta*.

Cankar živi krizo tega »naroda« ali totalitarno vsiljujoče se politizirane nacije. Vodilni kadri — plasti — nastajajoče nacije se ločijo iz identitete z narodom, z ljudstvom, se osamosvojijo v vladajoči razred, v meščanstvo, v manipulatorja in eksploatatorja. Slovenska nacija se razkrije kot razredna družba. (To sem analiziral v študiji *Levstikov obraz, Problemi 1979/80.*)

Ali po Kozakovo: oglasi se kriza identitete med družbo in njeno idejo; ta se je izvotlila, zničala. Člani naroda živijo le še za lastno korist; narodnostno idejo zlorablajo. »Obstoj in smoter tega obstoja sta se razšla.« Moralna dezintegracija prvotne patriarhalne skupnosti. Posledice, ki jih Cankar opisuje: ljudje so od svoje družbe povsem odvisni. Individualizem je lahko samo privatizem. Vsakdo je del skupnosti. Nad vsakomer ima skupnost vse ingerence. Itn. — Formulacije so Kozakove.

ŠTIRI RAZLIČICE

Strinjam se. V nekoliko drugačni terminologiji bi bilo mogoče reči, da se kombinirata totalitarizem klerikalizma (Župnik iz *Hlapcev*) in korupcionizem liberalizma (Liki iz *Blagra*, učitelji). Obe stranki tvorita isto družbo; razlike so navidezne, gre le za boj za oblast med različnimi grupami. Tudi korupcionizem je totalitarizem, ozkosrčen (Komar . . .); klerikalizem korupten (Župnik iz *Kralja*). Obe značilnosti sta zgodovinski. Brez totalitarne prakse ni mogoče ustvariti nacije; brez korupcionistične prilagodljivosti prav tako ne, saj je potrebno bistroumno taktiziranje. Kot vemo iz svetovnozgodovinskih primerov, je splošna značilnost totalitarizma, da je izjemno korupten (stalinizem).

Da bi pripadnik slovenstva, ki ju ne odobrava, oba biča odpravil, mora poskusiti prebiti socialno mejo nacije v razvoju. Pred njim so že štiri različice, ki jih je odkril evropski zahod. Prvič: ideja in praksa proletariata (Kalander), ki si je zastavil za cilj v temelju drugačno družbo in poskuša ta cilj tudi uresničiti. Drugič: ideja in praksa boheme, socialne marginalnosti, potepušstva (Peter, Maks kombinira oboje.) Tretjič: poglobitev verskega doživljanja do mysticizma, ki obeta obrat sveta po poti transcendiranja telesa v dušo, empiričnega življenja prek smrti telesa v nebeško. (Liki iz *Lepe Vide*, ki to pozicijo kombinirajo z bohemo, z bivanjem na dnu družbe.) In četrtič: pozicija razvitega in socializiranega individualizma, avtonomijo osebnosti, ki priznava višjo družbeno celoto in moralne norme.

Tu pa se začenjajo težave; tudi razhajanja med mojo in Kozakovo analizo.

Prve tri različice so dokumentirano Cankarjeve; kritiki se v tem strijajo, čeprav poudarjajo eni ene (Izidor Cankar religiozne, krščanske), drugi druge (Ziherl marksistične, proletarske), tretji tretje. (Vidmar v eseju o *Kralju* anarhično individualistične, celo naravno etične, »biološko etične«, s čimer prehajajo čez rob Cankarjevega zavestnega hotenja, čeprav najbrž zadevajo njegovo realiteto — element ničejanstva.) Je tudi četrta različica v enaki meri Cankarjeva?

Katera figura v Cankarjevih dramah bi jo zastopala? Dolinar? Jerman? Gornik? Bernot? Ampak Gornik je simbol kapital(izm)a in Bernot izrazito kritiziran lik, nedolžen sicer, a filister, omejenec, človek brez vizije, duha, čustev, sploh brez vsega, kar Cankar ceni.

Težava Kozakove interpretacije je v tem, ker izhaja iz močnega socializiranega individua, ki ga v Cankarjevih dramah ni. Kozak ve, da ga ni, razloži, zakaj ga ni. V tej fazi nacije je (še) nemogoč. A bo — Kozak je o tem prepričan s stališča prihodnjega zgodovinsko realiziranega avtonomnega socialnega individua presoja Cankarjeve drame in zavzema do njih kritično distanco. Cankar je neustrezen, kolikor ne more sprejeti pozicije, kakršno ima Kozak; ker je ne more, ostane odvisen od vizije slovenstva iz taborske dobe; v tem je represiven in ne svoboden. Prav tu je tudi vzrok, da nehuje biti realist (= močen); da konstruira zgodovinsko neustrezne rešitve (bohemo, misticizem...). To je »temeljni konflikt« njegovih dram v drugem, poglobljenem, kritičnem pomenu besede.

Kozak sicer ne navaja predhodnikov te teze, vendar jih ima in jih poznamo. Zastopali so jo slovenski socialdemokrati. Če beremo korespondenco med Tumo in Cankarjem, kritično analizo Cankarjevih del spod peresa Abditusa — Prepeluha in Etbina Kristana, bomo zadeli na Kozakovo stališče. Posebno vidno pa je to stališče v Kristanovih dramah (*Volja, Kato Vrankovič, Samosvoj* itn.). Če upoštevamo, da je bil Cankar član socialdemokratske stranke in da si je bil s Kristanom, Prepeluhom in Tumo blizu, je Kozakovo stališče toliko bolj razumljivo.

Vendar zastavljam vprašanje: je to stališče upravičeno? Ni bil Cankar socialdemokrat, ker je videl v Marxovem nauku možnost radikalne spremembe evropske družbe, da pa mu je bil socialni avtonomizem razumno realne človeške osebe, sestavljene iz čvrste moralne volje, čustvene vrednosti in priznavanja nadrejene zdrave realne družbe tuj? In če mu je bil, kot pravi tudi Kozak, ali ni morda videl dlje kot socialdemokrati in kasnejši slovenski narodni socialisti in levičarji?

Ni videl usodnosti kapitala, ki deformira sleherno družbo in preprečuje pošteno avtonomijo posameznika? Ni videl temeljev neolitske družbe, ki je utemeljena na blagu, na trgovini, na državi, na oblasti in s tem kot taka negativna? Ni bil ravno v tem radikalen revolucionar in ni nasedel obljubam reformizma? Ni s tem najbolj natančno spoznal nadaljnjega poteka zgodovine do današnjih dni, saj slovenska literatura odkriva ista nerešljiva nasprotja, kot jih je on sam?

Ni torej stališče, s katerega ga kritizira Kozak, manj realno od Cankarjevega, bolj iluzijsko, bolj ideološko?

MEŠČANSTVO IN PROLETARIAT

Kozak imenuje, kar je Cankar — in mnogi njegovi sodobniki z njim — odkril: kar velja za nastajajočo nacijo, dokler ta ne preseže svojega začetnega patriarhalizma. Značilnosti te polpretekle dobe: ekskluzivno vodenje iz enega centra — od Bleiweisa naprej; odnos oče — otroci; otroci morajo biti ideološko istomiselnih kot oče. Itn. Je to model prosvetljenega absolutizma, iz časa, ko so se formirale nacije (Ludovik XIV, Jožef II itn.)? Je to starejši cerkveni srednjeveški model in Slovenci do onega jožefovskega prihajamo šele danes?

Avtonomni meščanski individui, svobodni, ekonomsko samostojni, moralno nevezani, intelektualno ustvarjalni itn. so program — in na zahodu le deloma realiteta — začetnega, optimističnega, perspektivnega meščanstva. Nastali so kot ideja že v predkapitalističnem razvoju Anglije, deloma Francije in Nemčije. Najustreznejše jih vezemo na predstave Locka in Huma, Kanta, Schillerja. Meščanstva nerazvitih dežel, ki se tvorijo kot meščanstva šele v dobi kapitalizma, so v tem razvoju blokirana. Kapitalizem že v osnovi deformira te meščanske ideje, ker jih prisiljuje, da se realizirajo v odtujenih razmerah brezobzirne konkurence, v reifikativni proizvodnji. Obenem pa je — na slovenskem ozemlju — katoliški sistem tako močan, da s svoje strani preprečuje nastanek svobodnega, nase postavljenega individua. Do demokracije ne pride. Moderna država se sama spremeni v osnovni princip totalitarnosti. Vse to lockovske vrednote že vnaprej devijira; udejanjajo se kot karikatura sebe samih. Gospodarski liberalizem razkrije človekovo svobodo kot ahumano, človeka kot delovno silo na tržišču. Realna svoboda je neomejeno izkoriščanje nature in sočloveka. Marx je vse to najlepše popisal in Zihel mu je v svoji analizi Cankarja sledil.

A če je tako, potem je Kozakova teza — njegova trditev o »temeljnem konfliktu« v Cankarjevih dramah vsaj enostranska.

Slovensko meščanstvo je v kraljevini Jugoslaviji prišlo pod udar še nasilnejše, predvsem pa manj kulturne, bolj koruptivne, manj zakonite države. Relativna demokracija iz prvih let tega stoletja se je še reducirala. Kapitalizem je podivjal, ker je doživljal hudo — čeprav začasno — ekonomsko krizo; levica je bila prepričana, da gre za trajni in nerešljivi zlom kapitalizma; rešitev je torej pred vrati. Rešitev se je kazala v tistem, v kar je po eni strani veroval Cankar (prva različica). Odtod tudi Cankarjeva prepričljivost med vojnama: zastopal je revolucijo, ki se dogodi v imenu proletariata.

Dvajset let po drugi vojni začnejo Slovenci drugače brati Cankarjeve drame. S predvojnimi razumevanjem nastopijo nepredvidene težave. Proletariat je pri Cankarju zenačen z brezpravnimi, tlačeniimi, izkoriščanimi; z otroki, starci, bolnimi; s socialno radikalno nemočnimi. S tako nemočnimi, da ne morejo postati niti dejavni dramski liki (Lužarica z otroki v *Kralju*, nekaj delavcev v četrtem dejanju *Hlapcev*). Izjema je Kalandar; označuje eno plat proletariata: delo in skoz delo njegovo moč.

Kaj se zgodi, če prevlada plat moči? Če postane proletariat hegemon, diktator v lastni diktaturi? Če osnuje državo, država pa mora, če se hoče obdržati v realiteti, prevzeti vrsto istih funkcij, kot jih imajo evropske države od absolutizma naprej in še nove, še bolj zamotane in totalitarne?

Če mora organizirati gospodarstvo namesto meščanstva, ki tega ni bilo zmožno in se je neodgovorno prodajalo na polkolonialen način tujemu meščanstvu — gospodarstvo pa mora organizirati v času radikalne ekonomizacije vsega: ko je svobodno delo reducirano na produktivno? Če mora torej opravljati zgodovinsko nalogo prvobitne akumulacije in obenem pospešene tehnizacije? Če mora, da bi vse to opravilo, iz mase zatiranih iskati vodstvene kadre, ki bodo to kvalificirano opravljali namesto njega, saj zahteva moderno vodenje države strokovnjake in močne ljudi, ki so zmožni obvladovati čedalje bolj narazen odrivajoče se interese? Če mora delovati še v razmerah svetovnega tržišča in blagovnega gospodarstva, v katerem vladajo še mnogoteri politično ekonomski, to je kapitalistični odnosi?

Kam padejo v takšnem primeru socialno radikalno nemočni? Otroci, starci, zdelani, prevarani, izkoriščani, odrinjeni? Se ne počuti v hipermoderni vladavini osamosvojenih birokratskih in tehnokratskih sistemov vsakdo nemočen? (Glej slovensko dramatiko od Kozakovih *Dialogov* in *Kongresa* do Jančarjevega *Disidenta Ambroža* in Ruplovega *Joba*. V tej dramatiki je občutek socialnoeksistencialne moči morda še hujski kot pri Cankarju.) Dramatik je zastopnik navzkrižnega, tragičnega, konfliktnega v človeku, ne ideologije in institucionalne moči. Če je tako in če postane proletariat kot pojem hegemon, kako je potem s prvo različico, z interpretiranjem v duhu Ziherlove šole?

Kozakova knjiga izhaja iz te skušnje; tudi moja. Kozakova jo implicite prehaja; jaz jo ekspliciram. Zastavljam jo kot problem. Trdim, da nekaj — da bistvo — iz kompleksa proletariat (izkoriščano ljudstvo) še ostaja; da je Cankar tak razvoj podzavestno predvidel; da je zato končal svojo dramatiko s spojem druge in tretje različice (z misticizmom *Vide*). Marginalizirani, poberačeni proletarci ostajajo na dnu še danes: so trajni simboli človekove ujetosti v družbo, ki nekatere dviguje in druga pobija.

Če je tako, potem med tako branimi Cankarjevimi dramami in današnostjo ni tako velike razlike, kot jo vidi Kozak. Cankarjevo konkretno socialno pričakovanje je bilo le ena njegova poteza; v ospredju stopijo druge in Cankar postane naš neposreden sodobnik.

REALIZACIJA NEKATERIH CANKARJEVIH PREDPOSTAVK

Pričujoča analiza je potrebna, ker z njo odkrivam in opredeljujem današnjo slovensko socialno zgodovinsko skušnjo in razumevanje Cankarjevih dram, ki izhaja iz nje.

Povojna slovenska dramatika odgovarja na problem, ki izhaja iz Cankarja. Ene variante podaljšujejo in poenostavljajo Cankarjevo tezo zamisel; zato dobivajo danes »trockistični«¹ značaj (Jože Pahor: *Semena v kamenju* ...). Drugi sledijo tisti podobi proletariata, ki jo je naslikal Cankar v koncu *Kralja*: izguba avtonomije, avtentičnosti, proletariat se spreminja v spodnji srednji sloj, s tem izgublja večino značilnosti — klasičnega — proletariata (Lužan: *Sreča neposrednih proizvajavcev*). S to usodo proletariata konvergira usoda malomeščanskih slojev in Cankarjevih junakov (Partljič: *Sčuke, Jastreb*). Dramatika ugotovi, da so malomeščani, čeprav modernizirani, ostali, proletarsko protestni junak pa je izginil oziroma se je usrednje-

slojil. Avtomnega socialnega individua ni. Koruptno še-ne-meščanstvo Cankarjevega časa (Kantor, Grozd, Gruden, Komar...) se fiksira v srednji sloj, ne da bi vmes doseglo stopnjo meščanskega ideala. Zlom in nemožnost vsaj približne realizacije tega meščanskega ideala prikazuje ravno Kozak (*Dialogi* — Sigismund, Haymann, *Kongres* — Samson).

Ker sem stal na stališču, da Cankarjevih dram brez te analize današnjosti ni mogoče ne brati ne razumeti, sem se v *Cankarjevi dramatici* te sodobne slovenske dramatike, ki iz Cankarja izhaja, dotaknil. Ne zaradi nje; zaradi Cankarja. Ponuja se nova, kompleksna téma: razmerje med Cankarjevimi dramami in ostalo slovensko dramatiko. V delu imam knjigo, ki bi raziskala razmerje med Cankarjevimi dramami in dramami njegovih sodobnikov. Na simpozij letošnjega *Sterijinega pozorja*, posvečen je bil analizi vrednot jugoslovanske dramske dediščine, sem poslal analitičen načrt glavnih tokov slovenske dramatike med leti 1900—1914; bil je razmnožen, a pravkar tiskan v zagrebškem *Prologu*. Prepričan sem namreč, da brez razumevanja teh idejno eksistencialno socialnih razmerij v slovenski dramatici Cankarjevega časa, ki je bila zelo razčlenjena, ni mogoče razumeti nadaljnje slovenske dramatike.

Ker je Cankar — v krizi nacije-naroda — videl, da slovensko meščanstvo ne oblikuje svobodnih itn. individuov-subjektov, je nekatere lastnosti teh individuov prenesel naprej in oznanil, da se bodo rodili proletariatu, morda šele v socializmu. To vizijo je za njim povzela slovanska leva misel. Tudi Kozak v *Temeljnem konfliktu*.

Je pa vprašljiva. Ni pojem takšnega proletariata v slovenskem primeru kompenzacija? Niso lastnosti, ki jih pripisuje leva misel proletariatu, vendar buržoazne? Na to je meril že Ziherl s svojo kritiko spoštovavcev mladega Marxa. Je res realni proletariati sinteza evropske aristokratske in meščanske tradicije? Če to ni, potem so Kozakove predpostavke iluzorne.

Povedati je treba, da je gledališče, ki ga Kozak upravičeno odkriva pri Cankarju, le eno njegovo gledališče. Do iluzorne konstrukcije pride, če vzamemo to njegovo stališče za osrednje in dokončno. Odkriti je treba, da kot velik umetnik — dejanski vizionar — postavlja tudi drugo gledališče, ki pa od prvega ne le da ni odvisno, ampak ga celo korigira, pogloblja in s tem ukinja.

To gledališče, o katerem bom takoj spregovoril, je svetovno-zgodovinski grško-židovsko-evropski horizont, medtem ko je prejšnje omejeno le na problematiko nakraj stoletij, a še ta problematika je interpretirana specifično slovensko.

Se pravi: če hočemo Cankarja razumeti, moramo ti dve ravni — svetovnozgodovinsko in razredno, nato svetovno razredno in slovensko razredno — razločevati. Cankar je več kot zgolj slovenski pisec.

VERA V OBRAT

Cankar ni le enkrat opisal svojih slutenj: slabosti svoje socialno razredne vizije; in socialno moralne. (V Kozakovem pomenu: neuresničljivost svobodnih subjektov.) V *Hlapcih* jasno pove, da je prevzgoja Slovencev v idealne Evropejce skorajda nemogoča — poštena polovica Slovencev je ali zbežala ali bila pobita, mi smo otroci svojih dedov, ki so ostali in se

prilagodili. Nastopiti bi moralo nekaj izjemnega — obrat — da bi iz hlapcev postali ljudje (svobodni individui). Torej: pogoj je obrat, revolucija, kataklizma, mutacija.

Niti ni gotovo, da zmagoviti Kalandar ne bo posnemal Grozda ali Kantorja. V tem primeru bi se reklo, da do obrata ni prišlo; le do zamenjave vodilnih plasti, garnitur: do zmage zmožnejših. Kozak je v svoji dramatikii pokazal ravno to možnost. Vincent v *Kongresu* je politični Kantor, je župnik iz *Hlapcev*, je Grozd, ki ga spodnese Gruden; je Mlakar, ki ga spodnese Strnen (Just).

Tu se nadaljuje Cankarjeva misel:

Kaj pa če je zgodovina — takšna, kakršna je še danes, empirična, ekonomska — tako alienirana, da iz nje ni mogoč izhod po socialno ekonomski, po politični, po civilni plati, kar so vse te plati razredne, buržoazne, neolitske? Kaj pa če je vera v svobodne ljudi — v subjekte — iluzija samega meščanstva? Kaj pa če tudi zahod ni udejanil avtonomnih individuov; če je bila to le iluzija francoske revolucije? Kaj pa če te zamisli sploh niso uresničljive?

Ne kaže današnji zahodni svet prav to, da družba, ki je presegla obliko zaostale nacije in v kateri vlada politična svoboda, ne postaja diferenciran organizem svobodnih ustvarjalcev, ampak jetnišnica proizvajalcev, tovarna členov? (Glej današnjo dramatikio od Ionesca in Becketta do Pinterja in Bonda in Handkeja.) Da je vsa diferenciacija navidezna? Izražanje neodločilnih mnenj? Da je svoboda brezpomembna? Da je srednjslojce celo manj avtonomen kot prebivavec srednjega veka? Da je sam pojem individua ideološka zamisel, ki ni bila nikdar realizirana? (Foucaultove analize so tu daljnosežne; glej *Surveiller et punir*, 1976.)

Gre za obrat, ki bi ga bilo upravičeno pisati z veliko začetnico. Gre za temeljni človeški obrat, ki se konča z zgodovino, z ekonomijo, delom, z državo, z individui, s hierarhijo, sploh z vsem, kar poznamo od neolitika naprej, morda pa od začetka človeške družbe, če je utemeljena na linčanju in umoru. Zaradi vere v ta obrat; zaradi nujnosti, da brez tega obrata ne more biti odrešenega človeka in sveta, je postal Cankar komunist. To oznako se da brez težav zapisati. Veroval je v komunizem kot v vrnitev — na višji stopnji — prakomunizma, se pravi predpostavljene stanja, preden je človek padel v izvorni greh (v alienacijo). To stanje je Cankar odkrival pri nedolžnih otrocih, ki jih realiteta poškoduje (Nina v *Kralju*) in v spominu človekove duše, ki gleda v paradiz (Dioniz v *Vidi*).

Kozak, ki ostaja pri realnem reformizmu in pri ideoloških iluzijah o udejanljivem realnem svobodnem subjektu, vsega tega, kar zdaj sledi, ne potrebuje. Zato v to ne veruje. Ne čuti nujnosti tega. Zato to pripisuje Cankarjevi slabosti. In meni, da je ta obrat Cankarjevo slepilo.

Cankar je ta obrat povezal z vračanjem k prvotnemu krščanstvu. Njegov celotni opus sintetizira komunizem s prakrščanstvom. S tem je povezan tudi njegov slog, ki je marsikje svetopisemski. Ne le v *Hlapcu Jerneju*; enako v *Hlapcih* in *Vidi*. Obrnil se je k viziji, da je treba zapustiti ta svet; ta svet je to telo (*Duše*, *Ruda* itn.). Postati drug človek: angel. Odtod toliko angelov v njegovi literaturi. Če imenuje Pavlo angela, to ni metafora. Vstajenje od mrtvih, v katerega veruje, zahteva najprej, da ta svet odmre, radikalno. Smrt in povečanje sta komunistično prakrščansko pojmovana Revolucija.

PRODOR V VIR METAFIZIKE

Nismo padli na nizko raven Cankarjeve filokatoliške zaslepljenosti, ampak smo se vzdignili na najvišjo raven svetovne — univerzalne — religije in metafizike. Cankar je med Slovenci najgloblje prodril v temelj metafizike kot grško-evropske usode. (Analiza, ki te ravni ne upošteva kot najresnejše, se reducira na esejistično sociologijo.)

Nova odkritja (Lardreau in Jambet: *Platon*, 1976) nam sporočajo, da ni Platon začetnik evropocentrizma, totalitarizma, logičnega logosa. Morda je to Aristotel, morda Plotin, morda rimski cesarji, morda katoliška cerkev. Platon kot začetnik metafizike — s tem našega svetovno zgodovinskega horizonta, znotraj katerega se dogajajo vse naše misli, tudi Kozakovo in moje branje Cankarjevih dram — skuša misliti dvoje v enem; obrat imenuje in raziskuje. Če je eno dvojno, ni paranoične enotnosti, totalitarizma, ki ga po krivem pripisujemo metafiziki. (Glej Deleuzovega *L'Antioedipa*.) Je mogoč izhod iz ječe, ki je politična država. Politična država je bistven napredek od aziatske, samovoljne, barbarske. Ječa ščiti pred umorom, a je vendar ječa. Metafizika se trudi, da bi ječo odprla in omogočila demokracijo, svobodo, avtonomijo. Metafizika večkrat ni na lastni višini. Ali točneje: filozofi niso na njeni višini. Treba jo je radikalno razločevati od aziatskega principa pokorščine. Tega je analiziral in odklanjal Marx, posebno v napadu na militarizme.

Tega je na konkretnih slovenskih primerih analiziral in odklanjal Cankar, ko je slikal hlapce. Komar in njegovi so barbarski koruptni podložniki, ki bi ubijali, če bi si upali; v njih vlada kaos, anomija, Leviatan. Njihova politično civilna narava je zunanja politura. Tem na videz udomačenim barbarom pa ne postavljamo kot nasprotje civiliziranega svobodnjaka, ki je socializiran. Če je družba utemeljena na umoru (Freudov *Mojzes in mono-teizem*, Frazerjeva *Zlata veja* itn. — predvsem pa René Girard kot vrh te analize), potem je diferenciacija v tej družbi navidezna; potem so svobodni subjekti izmišljotine. Realna razvita meščanska družba je le za nekaj stopenj bolj pametna — zasnovana na umu — a ne drugačna. Subjekti so le subsistemi v sistemu. Subjet je podložnik. Že Ibsen je tega civiliziranega svobodnjaka razkrinkal. Cankar je dobro razvnel Ibsenovo lekcijo.

Danes ne presegamo metafizike; prenikamo šele v njeno bistvo, v njen začetek. V tem smislu se je iskanje perspektive spremenilo v iskanje retrospektive. Heidegger ne bi toliko vplival na Slovence, če ne bi njegova filozofija obetala, da je našla obrat; če ne bi ponudila globoke miselne rešitve v času, ko je splahnela vera v neposredni obrat po socialno politični poti. S tem, da je šel iskat pravo bit k predsokratikom, je poudaril, da je od Platona naprej že razkrita: svet že enoten in totalitaren. Čeprav se mu ni posrečilo, kar smo pričakovali, je pomembno poudariti, da je Pirjevec učil predvsem njegovo ontološko diferenco, torej razliko, torej dvojnost (zoper Zihlerovo in Ušeničnikovo enost). Pirjevčevi učenci so prevzeli Heideggerjev besednjak, z njim slovensko esejistiko nadišavili, na dvojnost razlike pa pozabili. Zato je bila polpretekla hipermodernistična interpretacija Cankarja enotno ludistična (od Korunovih režij Cankarja naprej) — zgolj jezik ali znotrajtekstualnost je sprememba vsega v slepilo: v videz pluralnosti, v enotnost videza; zato je iskavska moč današnjega slovenskega hajdegerjanstva mrtva.

Izvirno metafiziko je na svoj način obudilo krščanstvo; morda že prej židovski preroki. (Glej Bernarda Henry-Lévyja: *Le testament de Dieu*, 1979.) So milenaristi, Münzer, sekte poudarjali predvsem vero v obrat ali fanatično eno(tno)st čustva? Najbrž prvo. Saj so zahtevali pravico do drugačnosti svoje vere, se bližali manihejstvu, gojili upanje v dosegljivost nebeškega, ki je različno od etabliranega.

Zavest o drugosti je vzdrževal tudi dobršen del umetnosti, posebno tiste, ki meji na misticizem. Umetnost ni le sekularizacija obreda in mita družbe, ki temelji na umoru. Je obenem razkritje tega izvirnega dogodka in s tem že sanja o drugačnem svetu: o družbi, ki ne bi bila morivska. A ni ideološka poenotevalna projekcija. Govori iz zavesti o obojnosti. Iz človekove realitete; ta realiteta kaže, kako smo vanjo vsajeni, ne le vrženi. A prav tako kaže, kako nas navdihuje slutnja o izhodu iz slepe ulice, o odhodu iz ječe.

Natančno to pa je Cankar. Učenec anarhistične in sektaške tradicije; misticizma; čustvene filozofije; vere v odrešitev. Umetnik, ki jasno gleda okrog sebe in v sebi blato fakticitete, a teži k zvezdam.

Vpliva polpretekle dobe, ki se jim je Cankar prepuščal, ker je spoznal v njih izročilo sanje o radikalno drugačnem, uvršča Kozak med literarno zgodovinske, s tem med empirično drugotne. Cankarjevo sanjo o obratu razlaga kot literarno zgodovinsko in s tem neavtentično primes, dobjeno iz branja Tolstoja, Dostojevskega, Emersona itd. Prepričan sem, da Cankarjevega pojmovanja obrata ni mogoče reducirati na nekaj zunanjega. V teh avtorjih je videl tisto, kar je danes, sto let pozneje, ponovno na špici svetovno zgodovinske misli. Cankar je z izjemno daljnosežnostjo in občutljivostjo gledal v vir metafizike, v vir napol realiziranega modela, ki je značilen za našo kulturo, saj nas drži skupaj.

Kozak je tej trditvi, ki daje Cankarju vrhunsko priznanje, nasproten. Piše: »V pričujoči analizi Cankarjevega dramskega opusa se močno nagibamo k misli, da je transcendentalna, metafizična totaliteta, kakršno Mlakar najde namesto degradirane nacionalne transcendence, rajši prevzet in zato nekoliko ideološko neorganičen element, ki s svojim težiščem ne pada v krog, kjer se dogaja drama razlomljenega sveta.«

Gre torej za dve razlagi, ki sta se v odnosu do bistvene točke Cankarjeve literature, eksistence in koncepcije, strmo razšli.

VPRAŠANJE MORALIZMA

V poglavju o *Jakobu Rudi* meni Kozak, da se je »socialna kategorija vtihotapila skozi zadnja vrata«. Osnovna Kozakova trditev v analizi *Duš* in *Rude* je, da Cankar, ki ne more premagati krize identitete med realiteto in idealiteto, med realno nacijo in preseženo idealno idejo o naciji, beži v zidavo fikcije, pri tem pa si mora pomagati z nezmernim, umetniško problematičnim in celo človeško nepraviličnim moralizmom.

Krize ne more premagati, ker ni še objektivnih zgodovinskih socialnih pogojev za to; proletariat še ni dovolj močen, meščanstvo se še ni razvilo v moderno avtonomno meščanstvo. Cankarjevo moraliziranje je tako rekoč nujna posledica tega, da se na izvrnjen, na zaostal način še vedno identificira z razpadlo patriarhalno nacionalno skupnostjo; zato mora vse, ki ne ravnajo v skladu z njo kot idealno zamislijo, napadati kot zle, razkrinkavati

kot negativne. Cankarjev moralizem, v katerega spada tudi želja po obratu, je torej nekakšna samoprevara nerazvitega.

Iz Kozakovih postavk sledi, da bi se moral Cankar postaviti na stališče nove, razvitejše družbe; ta hip bi moralizem in nepotešeno sanjarstvo odpadla. Ne bi se več ukvarjal z drugimi, s Slovenci, kot s svojimi negativnimi drugajazi, ampak s sabo kot od drugih različnim subjektom, ki od drugih ni odvisen in jih pusti živeti, kot hočejo (Bernot!).

Temu dodajam: če bi se ukvarjal z razvito družbo samostojnih subjektov, ne bi bil več Cankar.

Se Kozak zaveda, kakšne konsekvence sledijo iz njegove zahteve? Odpade erotizem, za Cankarja je bistven. Odpade identifikacija med drugimi in sabo. S tem odpade težnja, da bi nosil za druge križ; da bi s svojim trpljenjem in požrtvovalnim delom prenašal usodno breme namesto drugih, ki ga nočejo vzeti nase. Odpadla bi Cankarjeva religiozna, eshatološka, vizionarska razsežnost; s tem njegov specifični sakralizirajoči lirizem. Odpadel bi boj duše s hudičem. Itn. — Odstranjena bi bila temeljna struktura Cankarjeve osebnosti in teksta.

Kozak je iz začetne skladnosti s Cankarjem prešel k ekskluzivni kritiki Cankarja. Kriza, iz katere Cankar izhaja, je točno razložena. A ker je Kozak ne pojmuje zgolj kot izhodišča, kot eno determinanto; ker vidi v nji totalno Cankarjevo zasvojenost s patriarhalnim presežnim socialnim modelom, mora upodobiti reduciranega Cankarja, ki se iz objektivnega slikarja družbe kmalu spremeni v pristranskega in infantilnega moralista.

Iz Kozakovega razumevanja sveta je nujno, da postane v *Temeljnem konfliktu* Broš (v *Rudi*) nenadoma najbolj analize vredna figura; da Kozak kot zavračevavec moralizma spodbija Cankarjeve argumente zoper Broša in skuša pokazati, da je ta v osnovi povsem normalen in s posebnimi slovenski kapitalist, da pa ga je Cankar zaradi svoje ožine deformiral. Se morda v nedeformiranih Broših kot realnih, močnih in socialno uspešnih gospodarstvenikih skriva smer slovenskega razvoja? (Tega Kozak ne reče; a je konotirano.) Cankar pa tega razvoja k zdravim silakom ne vidi in Brošu nagrmači na rame najgrše lastnosti pohotneža, starca, perverzneža ipd., da bi utemeljil svoj moralizem. (Glej *Temeljni konflikt*, stran 53.)

Kozak ima prav, ko ugotavlja pri Cankarju pretiran moralizem. Precej dramskih likov se stereotipizira, konvencionalizira. Če jih dramatik spreminja v karikature, jih človeško osiromaši, umetniško poplitvi (Sirotko, Maks, Geni, Stebelce itn.) Tudi do Broša je pristranski, poenostavljajoč. Tu se s Kozakom strinjam. In ponavljam: strinjam se z njegovim izhodiščem. Marsikaj se da razložiti iz nepreboljene krize slovenske nacionalne identitete. Kar odklanjam, je, da Kozak enači ta karikaturni moralizem z religiozno ravnijo: ceneno kritiko Kremžarja z metafizičnim problemom Mlakarja. Da ne vidi ogromne razlike med Cankarjevim pamfletizmom in sanjo po revolucionarnem obratu.

Ta sanja, iz katere izhaja Cankarjev neverjetno pretanjeni moralni čut, ni moralizem. To je čut za najbolj temeljno v človeku: za ljubezen do človeka; ljubeči se žrtvuje in človek, ki ga ljubi, je žrtvovan. Če ne ločimo žrtveniške ravnini od ideološke, se nam Cankarjev svet zapre. Šele z odkritjem človeškega kot požrtvovalnega in žrtvujočega Cankar stopi v svet tragičnega, to je najgloblje umetniškega. Če je nastala človeška družba na umoru, na žrtvi in če so rituali formulirali prav to žrtvovanje, pomeni, da je tu skrita

temeljna narava sveta. Avtonomni subjekti so meščansko slepilo. Cankar je zagledal človeka v njegovi bistveni kreaturnosti, v trpljenju zaklanosti, v kesu morivcev.

Natančno to je problem *Duš* in *Rude*. Mlakar noče več manipulirati z drugimi, to je, na simbolični ravni, jih uničevati, lomiti. Temu pa se lahko odreče le tedaj, če ljubi. Ljubezen odpre pot do videnja drugega sveta: onkraj morivskega. Mora se žrtvovati: svojo socialno moč in osebno avtonomijo. Ljubezen pa je mogoča le tedaj, če je ljubljeno bitje — Pavla — žrtev; če umira. Le s smrtjo je mogoče odreševati.

Isti ustroj kaže Ruda: razmerje med njim in pokojno ženo. Njena žrtev; njegova. Njegova anagnoresis je notranje očiščenje od greha in krivde. Ljubezen se odkrije v praksi samokaznovanja. Itn. — Ritualno religiozni svet tragedije in družba avtonomnih socializiranih subjektov, pa naj so klasični meščani ali idealno meščansko pojmovani proletarci, se izključujeta.

Tudi Tolstojeva radikalnega »moralizma« ni mogoče razumeti, če ga ne gledamo glede na že omenjeni vir evropske kulture. Tolstoj se vrača k prvotnemu krščanstvu kot poziciji, ki je še videla možnost obrata (temeljne Spremembe k Pravemu). Zato ga s svojo prakso obnavlja. Brez te vrnitve je svet le vojna (*Vojna in mir*), samomor (*Ana Karenina*), greh, krivda, zlo. — Cankar je videl isto. Zato sledi človekova askeza ipd. iz te pozicije, je odgovor na zlo; ne narobe. Ekonomska socialnost je že alienirana; temelji na zločinskih postavkah lastnine. Posest je že prekleta; skozi ta zaprta vrata ne more noben svoboden subjekt. Marx, ki je mislec-praktik obrata, ni pisal politične ekonomije, ampak *Kritiko politične ekonomije*. Zamišljal si je svet onkraj ekonomskih kategorij.

Priznam, da je Cankar Broša moralistično preobremenil, a to ni bistveno. Vzemimo mu starčevsko pohoto, pa bo enako negativen. Za Cankarja je Broš slab, ker je predstavnik denarja, kapitala, politične ekonomije: tega sveta, alieniranega, reificiranega. To odloča, in to je dovolj. Cankar na tem globljem nivoju ne vidi (kot bi rad Kozak, ki izhaja iz druge percepcije sveta) razlike med poštenim in nepoštenim kapitalistom: med razvitim in nerazvitim meščanom. Lenin bi rekel: to je razlika med zelenim in rumenim hudičem. Oba sta na koncu isto: zgolj ta svet, s tem pa svet zločina. Zato poštenega meščana sploh biti ne more; ni ga naslikal, ker ga ni.

Kozak predpostavlja, da ga ni naslikal, ker ga takrat še ni bilo. Cankar ve, da ga tudi ne bo. Slovenska dramatika ga ni mogla naslikati do danes. Ne Lojz Kraigher; zgolj fakticitetna družba tudi Pepino deformira (*Školjka*). Ne Ferdo Kozak; preden se Elica razvije, jo poženejo v samomor (*Punčka*); Vido umažejo (*Vida Grantova*); Klepec ne more dozoreti v poln avtonomni subjekt, okolje z njim manipulira (*Profesor Klepec*). Isto se dogaja v povojni dramatici. Smoletova Antigona mora umreti. Črtomirova avtonomija je histerično agresivna (*Krst pri Savici*). Celu revolucionarji, ki hočejo biti avtonomne socializirane osebnosti (Simon, Bernard, Kristjan v Kozakovi *Aferi*), so porazirani ali pobiti. Vse je strto in zmečkano (Jovanovič: *Pre-vzgoja srca*, 1980) tudi danes, ko buržuj in proletarec konvergirata v sredneslojcu, kodiranjem proizvajavcu in nevrotičnem potrošniku. Ta sredneslojec, pa naj je podan v komedizirani Partljičevi obliki (*Ščuke*) ali v resnobni Šeligovi (*Čarovnica iz Zgornje Davče*), je realiteta Kozakove predpostavke.

Cankar sicer naslika poštenega proletarca, Kalandra (eno sólo izjemo med tolikerimi); a ta ne more postati osrednji lik drame. S tem je že

rečeno, da je obstranski, dramsko netipičen, le napol resničen, predvsem ideološki. Analiza Krleževega glembajevskega ciklusa mi je pokazala, da tudi Krleža, dvajset let po Cankarju in tako rekoč tik pred empirično politično revolucijo, ni mogel naslikati pozitivnega proletarca kot nosivca drame. Kajti brž ko bi ga kot nosivca absolutno novega pokazal v boju z meščanstvom, bi moral proletarec ubijati — kot v socrealizmu: Nemce, kapitaliste. S tem pa bi takoj reproduciral alienirani svet, ki je utemeljen na umoru. Naj imamo umor za še tako socialno in moralno upravičen, ostane umor. Radikalno nova družba pa tega izvirnega dogodka ne sme obnoviti. To je razumel tudi Kristan v *Katu Vrankoviču* in nazorno razvil v *Kraljevanju*. In to je razlog, Zakaj Cankar določi, da Kantor ubije Maksa in ne Maks Kantorja. (Ni pa nič razumel Bor, kjer pozitivni liki ubijejo izdajavca Ferleža — (*Raztrganci*.)

Bistveni Cankar se nahaja na svetovnem nivoju in z njim ukinja zgolj socialno razrednega in konkretno slovenskega. Njegov moralizem je sicer — na slovenskem nivoju — nerešena razdružitev s prejšnjo slovensko srenjo, je pa — na globljem nivoju — težnja po človeškem občestvu, brez katerega ni obrata, a ki se bistveno loči od realnih družb. Cankar veruje, da se bo po obratu takšno občestvo: komunizem, uresničilo.

Brez osnovnega kriterija bratstva, občestva, ki bi bilo nadindividualno, nadsubjekt(iv)no, pa vendar ne represivno totalitarno, si ne moremo razlagati niti Cankarja niti komunizma niti današnjih najmodernejših meril za revolucijo sveta. Ta kriterij brez dvoma ni realen; a obrat ukinja tudi realiteto. V določenem smislu je hiperrealen. Je merilo, iz katerega raste celotna Evropa, od grške naprej (ne pa barbarstvo). Realizacija tega občestva tu in zdaj je le socialna konkretizacija merila (cilja, naloge, vizije). Kolikor je večja vera v to realizacijo, tem bolj je ta vera slepilo. Kajti v zadnji konsekvenci je realiteta največje slepilo.

Brez radikalne vizije obtičimo v idealizirani politični ekonomiji: v iluziji demokratičnega levega ljudskega meščanstva.

Lahko pa moralizem je bolj obsodimo. (In s tem pademo natančno vanj.) Moralizem je druga plat predavanja Novemu življenju (stalna Cankarjeva sintagma). Je aktivizem tistega, ki se bori za zares Novo. Do sem — ker so te oznake abstraktne — je še vse v redu. Težava se začne tisti hip, ko stopimo v konkretno realiteto tega boja; ko borec sovraži in zaničuje svoje nasprotnike. Za pogled iz zares Novega (onstranskega) slovenski malomeščani iz *Duš* ne morejo biti le malomeščani (socialna kategorija); le vloge, le maske, le zlo. Zares Novo mora za njimi odkriti njihovo človečnost. Noben človek, naj bo še tako skrajno zel, ni nečlovek; ni čisto zlo; ne more biti predmet umora in preganjanja.

Konkretni borec za Novo, za obrat, je tej človečnosti — čeprav negativno, z bojem — zavezan. A kako naj jo doseže, če jo konkretno v boju ubija? Je to navzkrižje sploh rešljivo? Zgodi se, da med bojem pozabi na transcendentni cilj in da ga boj do kraja povzame. Kam taka pozicija, če jo radikaliziramo, vodi, vemo; zgodovina jo je radikalizirala v stalinizem: v fizično iztrebljanje zlih. V literaturi je to socrealizem.

Cankar je to nevarnost točno zaslutil. Realna nezmožnost ločiti ubijavski boj od ljubezenskega cilja je najgloblji vzrok za Jermanov zlom. V kakšnem smislu je to moralni zlom? To je tragedija. Prav zato je *Vida* Cankarjeva zadnja drama: krona njegove skušnje in resnice. Novega živ-

ljenja ne smemo dosegati po poti likvidacije drugih. (Po poti Kozakovega Komisarja v *Aferi*.) Hrepenenje ni fizična akcija, ker sleherna fizična akcija vodi v umor. Odtod »pasivni« ton hrepenenja.

(Se nadaljuje)



Saša
Vegri

Adaptacija svetlobe

SPOMIN Zgodaj smo bili aseptični
IN GESLA s čistim kristalom in izreki,
Telo in rokopisi.

Duh in pomnjenje.
Malo pozno je začeto
novo obkrožanje,
ker stojimo mirno
v tem brezglavem teku mrtvih.

POSKUS Ko te vključi omrežje,
VKLJUČITVE ves oranžen svet
odpre čutila.
S tišino zabobniš



Taras
Kermauner

Metodološki uvod v knjigo Cankarjeva dramatika

(Nadaljevanje, konec prihodnjic)

RAZLIČNI PRISTOPI

III

V nekaj poglavjih sem pokazal na razliko med Kozakovim in svojim temeljnim glediščem; med njegovim in svojim razumevanjem in ocenjevanjem Cankarja in njegovih dram. Ker je moja teza, podana v *Cankarjevi dramatici*, različna od Kozakove, sem skoz kritiko Kozakove ekspliciral svojo. Del avtorefleksije je s tem opravljen.

Precejšen bi bil seznam točk, v katerih tudi sam sebi kaj očitam. Morda že to, da je v tem uvodu prišla moja osnovna teza mnogo jasneje do veljave kot v *Cankarjevi dramatici*, kjer se preriva vrsta tèm. Izčistila se je, ker sem jo mogel primerjati ob Kozakovi; ker sem obe razčlenil. V tem je Kozakova zasluga zame in bo moja za naslednje brave, ki jih vsaka prejšnja analiza determinira in sili v večjo razvidnost.

Soočal sem le prvi dve poglavji *Temeljnega konflikta* in nekatera izhodišča prvih dveh poglavij *Cankarjeve dramatike*; v tem pogledu je obravnava Kozakove knjige fragmentarna, čeprav paradigmatična. A razhajanja bi se razkrila tudi tedaj, če bi soočil Kozakovo in svojo analizo drugih bistvenih tèm: intelektualca (od ščuke do Jermana), marginalnosti, tragičnosti itn. V uvodu je to nemogoče storiti.

Na isti način bi moral razviti tudi razliko z drugimi interpreti: od Izidorja Cankarja do današnjih. V tem uvodu sem do neke mere sprejel in zavrnil prvo različico, o kateri je bil govor. Ziherlova redukcija Cankarja na razrednost je nezadostna. A enako bi bilo treba omejiti pomen Vidmarjevega zagovora nad socialne ničejanske naturne demonije, ki jo je pripisal Kantorju kot apologetu Cankarjeve in umetniške etike. (Vidmar se je tej svoji analizi sam odrekal, a je ni nadomestil z ustrežnejšo.) V *Cankarjevi dramatici* je opozorjeno na relativno enakopravnost Kantorja in Maksa, a tudi na Kantorjev moralni zlom. Vidmarjevski zagovor asocialnosti (značilen bi bil tudi za Petra) je le delna resnica. Treba bi jo bilo soočiti s težnjo po obratu, ki je naravno silaštvo biološke etike ne pozna. — Vidmarjeva razlaga je varianta druge različice, zvezana s četrto.

Enako bi se bilo treba soočiti z varianto tretje različice: s preinterpretacijo Cankarja v katolika (poskus Izidorja Cankarja). Kaj je za Ivana Cankarja Bog? Kaj nebesa? Kaj angeli? Kaj Kristus? Itn. Brez dvoma lahko odkrijemo v Cankarjevem delu veliko potez tradicionalnega boga, patriarha, varuha: religije kot poenotujoče vezi med nemočnimi kreaturami. Ob tem je pomembnejši necerkveni Kristus: razpet med ta in oni svet, odrešen

(neodrešen, trpeč), dvomeč, Kristus kot sinonim za revolucionarja. Itn. Cerkev je una, catholica; v nji je drugost izgubljena.

Varianta tretje različice je tudi Pirjevčevo prirejanje Cankarja Emersonu. Ni Emerson novoplatonovec, učenec Plotina? Ni Plotin Platona najbolj zakril? Torej Cankar učenec Enega? Ostane tu še prostor za drugo?

Enako bi bilo treba med te štiri različice razvrstiti tudi druge interprete; ali pa bi podrobni študij pokazal, da je potrebno število različic razširiti. A več ko bi bilo soočan, bolj bi se razprava diferencirala in s tem bogatila. — Knjiga s takšno vsebino se ponuja.

Avtokritike je v tem uvodu manj kot avtokorekcije. Ker se še zmerom skladam s tezami *Cankarjeve dramatike*, avtokritiko izpeljujem predvsem kot razvijanje, pojasnjevanje, ilustriranje in radikaliziranje izrečenih stališč. To pa sem mogel najustrezneje storiti prav ob kritični analizi drugega pristopa.

S polemično-kritičnim razčiščevanjem se analiza Cankarja spreminja v soustvarjanje današnje slovenske kulturne zavesti. Beseda slovenska tu ni poudarjena. Ne gre za delo, ki bi podpiralo idejo (slovenske) nacije. Nacionalizem mi je tako tuj, kot je bil Cankarju. Nacionalizem je okrepljeno podaljševanje slovenskih idej o slovenstvu iz taborske dobe v naš čas.

S tem, da se odrekam nacionalizmu, pa ne pravim, da se nahajam zunaj slovenstva ali da sem celo njegov nasprotnik. Ne le da pišem v slovenščini. Ne le da se ukvarjam z analizo specifične slovenske zgodovine in slovenske literature. Mnogo mi je do tega, da bi v tem predmetu odkril specifične zakonitosti, soglasja s svetovno literaturo — s svetom — in odstopanja. Ta predmet mi ni tuj, kot je kemiku tuja voda ali mineralogu kristal. Ta predmet sem sam. Iščem zakonitosti lastne eksistence. *Cankarjeva dramatika* je del tega — zavestnega — iskanja. (Kot so druge študije del Kozakovega in Zihlovega in Izidorjevega.)

Duhoslovna znanost se ne more odtegniti temu iskanju. Celo pozitivistično-tehnokratska zamisel o neideološki znanosti temu ne pobegne. Sam sem nekaj let gojil neke vrste genetični strukturalizem, a sem ob tem z avtorefleksijo vedel, kaj počnem: da z razglašanjem zunajideološkosti poskušam znanost le izvleči iz podrejenosti aktualistični politiki in mistifikantni ideologiji, ki konkretno politiko kvaziteoretsko upravičuje. Zavedal sem se, da s poudarjanjem imanentizma in realitete pomagam izdelovati neki nov zgodovinski lik slovenskega človeka. *Cankarjeva dramatika* pomeni prelom s tem imanentizmom. A v enem in drugem primeru, v zagovoru imanentizma ali transcendentizma, gre za modeliranje konkretne slovenske kulturne zavesti.

Moj imanentizem je bil ves čas problematičen; genetska historična razsežnost, ki se ji de facto nisem odrekel, ga je notranje razkrajala. Poskusi Denisa Poniža, ki gre v imanentizmu najdlje, lepo kažejo nemožnost te poti: eksaktno znanost mora spajati z impresionističnimi sodbami, z liriko, z dramami. Ponižev prispevek je prav zato pomemben, ker je radikalen. Na lastnem izkustvu, s svojimi literarnimi kritikami — kar je pogoj premisleka o tem — je pokazal meje eksaktnega pristopa.

Se Bernikova knjiga o Cankarjevi zgodnji prozi uvršča v to smer, ko se zanima predvsem za formo? Knjiga Milana Dolgana o pripovedovavcu v slovenski povojni prozi je še bolj instruktivna. Ker izključuje vse impresionistično, »subjektivno«, se bliža redukciji, ki pa je le na videz brez pomena.

Model je tako izčiščen, da mu je vzeta ranljivost konkretnega življenja; s tem pa je branjen svetovni model življenja, ki se skuša izogniti cankarjevskim konsekvencam: trpljenju, tragičnosti, obupu, zlu, veri in neveri — realni človekovi kreaturni podružbljenosti. Vizija je očitna: človek kot um; neutemeljen na umoru. Radikalizacija kartezijsanstva. Najbrž ne bo treba dolgo čakati in bodo tudi Cankarjeve drame deležne takšnega prijema. Ne neupravičenega. Tudi Cankar in njegovi junaki so sestavljeni iz uma, iz reducirajočega. — Takšne analize bodo morale obračunati z mojo in s Kozakovo.

EROTIZEM KRITIČNEGA SOOČANJA

Težava, ki jo je ves čas opisoval Cankar in ki velja še danes, je ta, da med kritiki — med različnimi — ne prihaja do soočenja; ali da je tega soočanja mnogo premalo. Če vsak melje svoje v svoji navidezni avtonomiji, pomeni, da manjka intenzivno erotični socialni prostor, v katerem bi se na teoretični ravni razkrila nemožna avtonomnost mislecev; v katerem manjka občestvo oz. naokrog frlijo le drobci iluzij o ideologiji bivše skupnosti, ki je kot diferencirano dialoške nikdar ni bilo.

Ne pravim, da se da z intenziviranim kritičnim dialogom, na katerega zaman pozivam že tri desetletja — v glavnem se dogajajo le naključna avtomobilska trčenja — priti do Drugega, do Onkrajnega, do Novega sveta. Transcendiranje je naloga drugih sil v človeku. Se pa da z erotizacijo kritičnega dialoga, ki jo je tako resnično gojil Cankar, višati intelektualno raven slovenske družbe, se truditi v smeri, ki jo predlaga Kozak in vsaj ustavljati pretvorbo ljudi v člene: se torej upirati absolutizmu tehnokratizacije. Kritični erotizem opozarja, da so v človeku še sile, ki so ne-umne; da so neodstranljive.

Če razvijamo elitni intelektualni potencial v diferencirano soočanje živih ljudi, bomo preprečili totalitarizacijo družbe; bomo sledili Cankarju. Ta radikalna diferenciacija sproži avtokritiko in s tem avtodestrukcijo totalitarne pozitivitete, ki tiči v vsakomer izmed nas. Natančno to pa je dialektika z močjo svoje negativnosti.

Natančno to je hotel Cankar s svojo radikalno kritiko nerazvite slovenske družbe in s to nerazvitostjo (samo)zadovoljnih Slovencev, Grozdov, Kantorjev, župnikov, ki so aktivno preprečevali drugačno mišljenje (Cankarja). Drugačno mišljenje še ni drugi svet; je pa na terenu duhá njegova zasnova. In duh kot tak je že zasnova drugosti, saj je podvojitve realitete.

Morda je — in prevečkrat je — le zamenjava zanj. A tudi če je tako — če je mišljenje poenotujoče in medlo — ga je treba s kritičnim nadlegovanjem, z radikalnim oporekanjem pritirati tako daleč, da samo izpove in izloči svojo nezadostnost. S tem pa že daje osnutke one prave — revolucionarne — drugosti.

Zato je ta moj uvod pisan v polemično-dialektičnem in ne v didaktičnem tonu. Predloženo študijo locira v današnji slovenski kulturni prostor; upam, da tudi v jugoslovanskega, saj so problemi nerazvitih nacij, srednjeslojstva, birokratizma, tehnokratizma in potrebe po revolucionarnosti tu in tam podobne. Rad pa bi jo lociral v tisto križišče človekove osebnosti in družbe, po Cankarjevo duše in telesa, kjer se določa človekova eksistenca.

IV.

RAZLIKE, PREDVSEM SORODNOSTI
S SVETOVNO DRAMATIKO

Posebna in pomembna naloga, ki bi se je moral lotiti raziskovavec Cankarja, je analiza sorodnosti in razlik med njegovimi dramami in svetovno dramatiko. Vendar ne bi smel ostati pri raziskavi t.i. vplivov; pri strokovni komparativistiki, pri primerjanju slogov, tehnik, idej. Poudarek naj bi bil spet na inteligibilnem razkrivanju, zakaj je Cankarju pri zgledih ugajal ravno tak slog in ne drugačen; zakaj je občudujoče bral ravno te in ne druge avtorje. Komparativistika naj bi bila sredstvo — pogoj — za analizo odločilnejšega.

V *Dramatiki* primerjam Cankarjeve drame z marsikatero slovensko in svetovno. Ko posebej analiziram zveze nekaterih Cankarjevih likov z liki slovenske dramatike — recimo v poglavju *Predhodniki in nasledniki Kantorjevega in Maksovega lika*, študija o *Kralju na Betajnovi* — omenjam Jurčičevo *Veroniko Deseniško*, lik Hermana, Vošnjakovega *Premogarja*, lik Drenova itn.; le v tem poglavju opozarjam na okrog dvajset dram in likov. Skušam pojasniti transformacije enega samega lika, ki ga je slovenska dramatika ves čas, od začetka oblikovala, in je bila njegova konkretna podoba odvisna od literarnih ideologij, znotraj katerih se je izražala; od pomenskih struktur, ki so jo determinirale. Važno bi bilo odkriti, zakaj je do tega lika sploh prišlo; kdaj se je prvič pojavil; kaj ga je v slovenski literaturi omogočalo in celo zahtevalo.

In: kakšen lik mu je bil za model v zunajliterarni stvarnosti; ali pomeni socialno-nacionalno polemiko s tem zunajliterarnim likom. Kot lik fevdalca, buržuja, podjetnika, posestnika, oblastnika, je socialno razredno postavljen proti ljudstvu, moralno človečnosti, nacionalno slovenstvu, politično demokraciji. Njegova enotna negativnost razkriva enotnost slovenskega — plebejskega — stališča, kaže negativni bojni cilj slovenske zgodovinske akcije, ne glede na to, ali je ta akcija potegnjena v romantičen okvir (v Škofičevem *Gospodu s Preseke*) ali je zlomljena (v Kozakovem *Kompasu* — zoper Vincenta) ali je sama dvoumno ubijavska (Smoletov *Krst pri Savici*, v liku Črtomira) itn. Odstopanj od modelov je veliko; Kantor je tečaj, okrog katerega se variante vrte.

Razumljivo je, da bi podrobna analiza takih likov prerasla v monografsko študijo. V *C. D.* je le spotoma izvajana.

Na drugem mestu — poglavje *Moderna tragedija*, študija o *Hlapcih* — iščem zveze med Cankarjem in Shakespearom, *Hamlet*; omenjam Ajshilovega *Prometeja*, Camusovega *Caligulo*. V posebni študiji nameravam obdelati razmerje med *Prometejem* in *Hlapci*. Na razčlembeni vaji za letošnjo uprizoritev *Hlapcev* v Ljubljanski drami sem podrobneje primerjal obe drami — del diskusije naj bi izšel v *Gledališkem listu* ob premieri. Ugotovil sem, da ni veliko sorodnosti le med *Prometejem* in *Jeranom* — kulturonostvo itn. — ampak da so *Hlapci* kot celota, kot vsa, tudi kot moderna in hipermoderna svetovna dramatika, ujeti v arhetipske strukture grške tragedije.

Če bi svoja stališča radikaliziral in ekspliciral, bi se moral soočiti s Pirjevčevo tezo v njegovi študiji *Hlapci, heroji ljudje* (1968), da *Hlapci*

niso tragedija, da so le resna drama; teza se opira na posebno razlago lastne Cankarjeve trditve. Potrebno bi bilo z nove plati osvetliti naravo grške tragedije. Opozoriti na podatke, ki so sicer znani, a neupoštevani.

Obče je znano, da grška tragedija ni poznala le tragedije s smrtjo na koncu (*Kralj Ojdip* itn.); da je trpljenje, ki ga doživlja okovani, nikdar umorjeni, ampak nazadnje osvobojeni Prometej, temeljno tragično. Da je življenje v praznini — pribitost na skalo, sistematična kljuvanost — veljavna oblika sparagmosa. Da je Cankarjeva Goličava analogon kavkaškim golim skalam in da sledi kot kazen za ravnanje človeka, ki je hotel prinesti nednim ljudem razsvetljenje — barbarom ogenj — in je moral pri tem poškodovati prepoved avtoritarnega legitimnega boga — Zeusa, Župnika itn. V *C. D.* je funkcija nosilca kulture povezana z mitom, iz katerega tragedija tudi izhaja; *C. D.* se ravna po Jungovi razdelitvi mitskih faz.

Prometejska tragedija pravi, da je izmenjava dneva in noči brezupna tragična muka. Jetra so sključvana vsak dan nanovo, ker se vsak dan zarastejo. Oblika tega morivskega pulziranja je nenavadno sodobna: človek upa in obupa vsak dan znova. Odrešitev je v zelo daljni prihodnosti — minevajo tisočletja zaklenjenosti v istost. Odrešiteljice smrti ni. Tako dobi že pri prvem svetovnem dramatiku in skrajno resnobnem tragiku Ajshilu preroditveni ritual svoje tragično ironično spremljavo. Jermanova usoda je izvedenka iz Prometejeve; je del njegovega mita.

V tem smislu je tragedija tudi Beckettova igra *V pričakovanju Godota*. Vsi štirje pričakujoči so ukleti v svoje stanje. Upanje se jim, vsaj za zdaj, ne uresniči. Godot — drugo ime za boga, »god« — ni navzoč. Čakajoče prebivanje je tragično. Že sama človekova eksistenca je tragična. Že to, da si ljudje upamo upati, je znamenje hybrisa, čezmernosti, prevzetnosti. Naše stanje je trpljenje (pathos), naš govor naricanje (threnos), vsakokratno — vsak dan znova — spoznanje, da Godota ne bo, anagnosis, prihod dečka — namesto boga — oblika epifanije itn. Vse to je sicer podano v groteskno ironični obliki; a nič bolj groteskni kot v marsikateri Evripidovi tragediji. V *pričakovanju Godota* je drama, ki sledi *Hlapcem*; je, enako kot *Okovani Prometej*, Jermanova muka v izločenosti na Goličavo.

Podobno smemo razglasiti za tragedijo Ionescovo *Učno uro*. V nji se dogaja sicer umor za umorom, a na način tekočega traku. Ta način prepreči, da bi postal umor odrešilen. Spremeni se v štancanje, v igro Profesorja z Učenko, v igro usode s Profesorjem. Podrobnejša analiza, recimo, Evripidovih *Bakchantk* pokaže isto ironično igrivost. Božje — Dionizovo — ravnanje z ljudmi, s Pentejem in Agaue, je tako čezmerno, pretirano, da prehaja v neopravičljivo samovoljo. Morivec postane bog (Profesor). Epifanija je navidezna; nasilna. Agaue je zaslepljena ubila sina; enako Jerman zaslepljen ubije mater. (Ali ima vsaj to zavest: nikoli ne bo gotov, če je ni prav on ubil.) Agaue je pregnana, Jerman je pregnan. Anagnosis Profesorju ne pomaga, da ne bi prihodnjič storil istega: da ne bi spet moril. Smrt — ritualni samomor — Menoikensa v Evripidovih *Phoinissai* (Bratski spor) Polineiku in Eteobilu ne da spoznanja, čeprav zadošča za rešitev Teb in za tragedijo. Anagnosis je ukinjena; enako konča Jerman v dvomu, polomu, negotovosti. Jocasta in Ojdip živita naprej v obupu krivde. Morata gledati medsebojni pomor lastnih sinov. Jocasta si ob njunih truplih vzame življenje, Ojdip bo pa še živel — kot Jerman, kot Profesor; morda je še tragičnejši od svoje žene in otrok.

Teza takšne monografske obravnave bi bila, da dramatika sploh ne more izskočiti iz arhetipskega kroga, ki ji ga je začrtala grška tragedija in komedija. Če gre čez, ni več drama; spremeni se v japonsko no-gledališče, v obliko happeninga, v ples ali min (čeprav ohranja ritualno osnovo). Ni naključje, da se je Bond vrnil k Shakespearu (*Lear*), čeprav ga je na videz moderniziral; da se je obrnil v jasno tragedijo, ki je varianta learske in ojdipovske zaslepljenosti, Pirandello (*Henrik IV.*); da je *Plešasta pevka* hudo aristofanska. Če je tragedija desakraliziran ritual (raziskave cambriške šole, Jane Harrison itn.) in če je ritual formalizacija nastanka človeške družbe — umora klavne žrtve; če mit pripoveduje in ohranja ta umor in je epos desakralizacija mita, potem je mogoča umetnost le v krogu mita in rituala, le kot njuna notranja opozicija.

Hipermodernistični poskusi, da bi izstopila iz tega horizonta (komputerska poezija, vizualna poezija itn.), so se nujno končali z neuspehom. Prehajajo čez rob izvirne strukture in se spreminjajo v tehniko, v igro. Človek je opredeljen po svojem nastanku. Ima sicer svobodo spoznanja (uma); a z njo lahko le vidi, kaj je, ne pomaga mu pa proč, v drugo obliko človeškosti. Svoboda daje iluzijo, da je tak prestop mogoč: da se da človeška družba utemeljiti na umu in svobodi. Tragedija — vsa umetnost — kaže, da to ni mogoče. Vendar pa iz tega spoznanja ne smemo sklepati, da so slepila človekova sanja, upanje, akcija, s katero skuša udejanjati drugačen svet. To troje je človekova temeljna resnica. Če človek neha verovati v nujnost te spremembe — obrata, ki je več kot epifanija, saj ni spojitev z legitimnim etabliranim bogom — preneha biti človek: reducira se na svobodo igre, na spoznanje nemožnosti, na cinizem podložništva. Prometejski, ščukovski, maksovski, mlakarjevski, jermanovski poskusi so človekov konstituens. Najbolj zaslepljen je, kdor se tem poskušanjem odreka; kdor spozna, da so vera, upanje, ljubezen nične. Živijo te tri resnice, dokler živi družba, utemeljena na umoru, in zato poskušajoča temeljnost umora odpraviti. Kjer je umor zamenjan z umom, odpadejo trpljenje, čustva, eksistencialni mejni položaji, pathos, sparagmos, anagnosis, tragična krivda, threnos itn. Odpade človekova duševnost. Ohranijo se le variiranja umskih, to je fiktivnih kombinacij.

Zato se da Cankarjeve drame *Romantične duše*, *Jakoba Rudo*, *Kralja na Betajnovi*, *Hlapce*, *Lepo Vido* brez težav uvrstiti v določene tipe tragedije, vse do misterija, ki je še prav tako tragedija, ker gre za umor (Kristusov). Misterije pozna prav tako Grčija. Misteriji so tragedije, ki ohranjajo sakralno moč — prav to pa je *Vida*. *Za narodov blagor* in *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* pa zlahka uvrstimo med komedije.

S tem da sem Cankarjeve drame — *Hlapci*, a prav tako bi lahko druge — pravkar primerjal z grško tragedijo in z najmodernejšo dramo absurda in pokazal njihovo skladnost, sem odbil ost tako Pirjevčevi pripombi o netragičnosti *Hlapcev*, pripombi torej, ki temelji na bistvenem ločevanju moderne drame od grške, kakor tudi ravno obratnim pripombam, da Cankarjeve drame niso dovolj moderne in zato že presežene. Takšna konsekvenceca bi lahko nastala deloma iz teksta Viktorja Kudelke — *Dramatika Ivana Cankarja in njen evropski konflikt* — v katerem ugotavlja, da je Cankarjeva dramatika predibsenovska. Ugotovitev o Cankarjevi dramaturški zaostalosti Kudelkov pozneje ukine, ker odkrije in pohvali v Cankarju socialistično idejnost, ki je edina prava perspektiva. Kdor ideološke perspektive nima za

umetniško bistveno, bo izvajal konsekvence le iz Cankarjeve formalne zaostalosti. Kudelka piše, da »teži Cankarjeva dramatika . . . k starejšemu tipu predibsenovske dramaturgije, ki je s svojim nravno poučnim patosom in melodramatskimi zapleti začela odmirati tudi v zakasnelih razmerah gledališko-dramske kulture na slovenskem jugu. Zanašajoč se na vsemogočnost besede, dramske replike, razvije Cankar dejanje svojih dram s pretežno pripovednimi in deskriptivnimi povedmi« itn. Cankar ni prišel do Maeterlincka, do Čehova. Celo do Ibsena ne. — Trud, da bi Cankarja vendarle »moderniziral«, ni prepričljiv.

Se jasnejša je v sorodni sodbi Maria Bobrownicka — *Iz problematike Cankarjevega dramskega oblikovanja*, oba teksta sta izšla v knjigi *Simpozij o Ivanu Cankarju, 1977* — ki ugotavlja: »V evropskem merilu ni Cankar niti gledališki revolucionar niti predhodnik novih tendenc v drami; čeprav je na slovenskih tleh pomemben prelomni pojav. Njegova dramatika je polna nasprotujočih si tendenc, eksperimentov, tradicionalnih in konvencionalnih elementov, hkrati pa razodeva tudi avtentično odprtost modernističnim smerem« itn.

Ne gre za to, ali se s temi ugotovitvami strinjam; verjetno držijo. Češki in poljski literarni zgodovinar raziskujeta s stališča razvoja dramskih oblik, glede na inovativnost dramskih postopkov. Mene v *Dramatiki* ta — pretežno strokovni — vidik ni zanimal; ta vidik odkriva predvsem razlike, zanimajo ga specifikacije. V *Dramatiki* sem se ukvarjal s tistim, kar vse drame povezuje: z njihovo arhetipsko strukturo. Kriterij svetovne inovativnosti je za Slovence slabo uporabljiv; odkriva le zaostajanje in odvisnost od evropskih dramaturških in idejnih izumov. Je potreben, a se nikakor ne smemo pri njen ustavit. Bistvo umetnosti ni le izvirnost v izvedbi. Pogoj tej izvirnosti je globina, točnost odkrivanja ritualne in socialne izvirnosti človeškega rodu: ponazoritev izvirnega dogodka, umora in njegovih posledic. Tu nastopi zavežljivost, usodnost, neigrivost, netehničnost, neimantizem umetnosti: sled izvirne sakralnosti. In v tem — v oblikovanju človeškega trpljenja, izgnanosti, ponižanosti, protislovnosti, kriznosti, v težnji po obratu — je Cankar velik. Morda je večji prerok kot umetnik. Ali točneje: prvina pričevanja in preroštva je v njegovi umetnosti močnejša od oblike.

Na tej postavki je sezidana *Dramatika*. Nekaj poglavij se s to témo neposredno ukvarja; recimo poglavje *Značaj in omejitve tragičnega pri Cankarju*, v študiji o *Kralju na Betajnovi*, *Vprašanje tragedije* itn.). Le da je moje izvajanje pri tem premalo radikalno. Ni z vso jasnostjo zavrnilo stališča, da moderne transformacije grške dramatike morda prehajajo grški model. Danes sem prepričan, da je to prehajanje navidezno, zunanje: da zadeva umetnostno tehniko, ki prilagajoče se ustreza novim zgodovinskim situacijam. Bistvo umetnosti, družbe in sveta ostaja isto.

KONSONANCA S PREDMETOM

Primerjave med Cankarjevo in svetovno dramatikoj je opravljalo že veliko interpretov (Calvi, Wollman, Kreft itn. predvsem z Ibsenom, Martinić — s Krležo itn.). Zelo podrobno je zveze med evropsko literaturo fin-de-siècla in Cankarjem raziskoval Pirjevec v študiji *Ivan Cankar in evropska literatura, 1964*. Posebno knjigo o specifični témi pa je napisala Rosanda Sajko: *Henrik Ibsen in prve drame Ivana Cankarja, 1966*. Naj ob

tem primeru pokažem na razliko med obravnavo, praktificirano v *Cankarjevi dramatik*i, in strokovnimi teksti, h katerim spada študija Sajkove.

Že v začetku naj rečem, da se z veliko večino ugotovitev te knjige strinjam. Sajkova, recimo, prepričljivo zavrača Calvija, ko ta enostransko razlaga Kantorja kot ničejanca. (O dvojnosti Kantorjevega lika podrobno pišem v *Dramatik*i, v študiji o *Kralju na Betajnovi*, posebno poglavje *Prehod v tragičnost, značaj in omejitve tragičnega pri Cankarju, Problematika moči — Kantor*.) Uspešno odbija tudi Vidmarja, ki ob *Blagru* Cankarju očita celó potvrjeno resničnost. Vidmar se namreč postavlja v osnovi na stran realne slovenske družbe; s to pa je Cankar radikalno obračunal. Različni izhodišči vodita do različnih ocen; na eni strani reformiranje danosti kot upravičene, na drugi težnja po radikalnem obratu. Vidmar ima naravo realne slovenske družbe za »življenjsko nujnost razvitega naroda«.

Tudi Sajkove analize skladnosti in razhajanj med Cankarjem in Ibsenom ustrezajo. So dobre osnove za preučevanje pomena teh skladnosti in razhajanj. A tu se sproži moja kritika preveč sólo sebe omejujoče stroke. Raziskovavka se ustavlja ob ugotovitvah; ne išče jim temeljev. Probleme nakaže; ne eksplicira jih, ne išče rešitve. To pa je, trdim v nesoglasju z naravo predmeta, ki ga obdeluje. Opisati značilnost kristala, razliko med opalom in rubinom, je koherentno, ker kristal sam ne postavlja pred raziskovavca nobenih zahtev, ne naslavlja nanj nobenega odgovora terjajočega govora. Z njim je raziskovavec v odnosu tehnično znanstvene manipulacije: obravnava mrtev predmet. Bistvo umetnosti, še posebej Cankarjeve pa je, da odkriva problematičnost človekovega življenja, zlo družbe, človekovo trpljenje; da prodira v vir trpljenja in človeško-družbenih protislovij; da radikalizira vprašanja in oznanja odgovore nanje; da poteka od opisovanja dejstev do poslanice o obratu.

Nič ne pomaga, da je branje Cankarjevih dram koherentno v sebi; to je šele prvi — tehnični, identitetni, logični — pogoj. Ta pogoj zadošča za fizikalne znanosti; za antropološke ne. Antropološke zadenejo na mojo lastno manipulacijo: bistvo predmeta — umetnosti — je ravno v tem, da svet de-manipulira; da ga eksistencializira; da naredi mišljenje — opazovanje nesebe — odprto za trpljenje, za čustvo, za soočanje z zločinom. Obravnave umetnosti, ki tega nočejo početi, morajo dati usodno eksistenčno problemskost umetnosti v oklepaj in analizirati le tisto na umetnosti, kar je na nji omrtvelo, praktikoinertno, pozunanjeno, reificirano: forma. Uvod v formalizem pa je pozitivizem: zbiranje podatkov kot zunanjih. Oboje je v nesoglasju z marksizmom kot naukom o revolucionarni spremembi kot z umetnostjo, ki ima tudi — in predvsem — svojo notranjo plat: socialno-eksistencialno.

Ostajanje pri pozitivizmu — s čemer se zadovoljuje velik del univerzitetne stroke — pomeni direktno reifikacijo umetnosti oz. njenega razumevanja. Če tak pozitivizem trdi, da znanost ne more doseči umetnosti in da je zato ustrezno branje umetnosti individualno, subjektivno, iracionalno, s tem sicer dopolni svoj pristop z nekakšnim impresionizmom, svoje branje de-reificira, a se obenem odpove bistvu uma, ki je zahteva po neomejliivi razlagi sveta. V tej neomejliivosti uma ne tiči le brezmejna manipulacija. Obenem pa neomejliivost izvira tudi iz jedra uma; iz vzroka, zakaj je nastal: da odkrije alternativni svet ubijavskemu; da konstruira svet, neutemeljen na krivdi umora. A če je um tudi — in izvorno to — se ne sme ustaviti ob

zunanjih podatkih; mora napredovati k tistemu, kar je ne-umno: v našem primeru k komaj razrešljivim spletkam človekove usode.

Kozakova knjiga se je po svoje — ne zadosti radikalno — trudila to nalogo izpolniti. Sajkova navzlic začetni ustreznosti ostaja tokraj naloge. Koherenco s predmetom — konsonanco — doseže antropološka obravnava šele, ko z analognim iskanjem odgovarja na avtentični izziv umetnosti: ko radikalno misli problem sveta. Na tej točki se znanost ujema s filozofijo; ne le s Heglovo; prav tako s Foucaultovo ali Lyotardovo. — V tej smeri je zasnovana tudi *Cankarjeva dramatika*.

Branje študije Rosande Sajkove kot pogoja branja Cankarjevih dram v njihovi dialektični resničnosti mora biti zato kritično dialektično; opraviiti mora še radikalnejše delo kot kritično branje Kozakove študije. Kot sem že pokazal ob Kozaku, bom skušal tudi tu nakazati nujnost dialektičnega branja. Vzel bom nekaj primerov, na kratko opisal njihovo naravo in opozoril na to, v kaj bi se moralo inteligibilno branje vtakniti.

POGLABLJANJE — PONOTRANJENJE — POJMOV

Sajkova: »Nakazali smo možnost, da je izhodišče Cankarjevega ‚hrepenenja‘ delno tudi v Ibsenovih dramah, ker je dunajska literarna kritika moderne razlagala borbo Ibsenovega človeka za novo moralo, za etičnejše in lepše življenje v zvezi s hrepenenjem, vendar smo poudarili, da so na ta motiv vplivali še v večji meri drugi pisatelji, drugi literarni tokovi.« Drži. A umetnost je reducirana na motiv, na literarne tokove, na vplive.

Motiv sam na sebi je tehnično ime za nekaj usodnega. Hrepenenje — od Ibsena do Cankarja, od Ajshila do Shakespeara in Ionesca (*Žeja in lakota*) — je poskus transcendiranja fakticitete; je čustveno udejanjanje obrata (vzporedno revolucionarni akciji). Treba je odkriti naravo motiva. Motiv je reifikacija hrepenenja v člen stilistike.

Ali vpliv. Pod zunanjim dejstvom, da je Ibsenova drama *Sovražnik ljudstva* vplivala na *Hlapce*, tiči nekaj temeljnega: da smo ljudje drug nasproti drugemu odprti (in ne zaprti kot členi v stilistiki); da obstaja kulturna kontinuiteta, tradicija (členi, figure, elementi ne morejo imeti tradicije). Tradicija je mogoča le ljudem, to je bitjem, ki vsa izvirajo od istega dogodka, ta se obnavlja, ki jih notranje determinira. Biti sprejemljiv za vpliv pomeni biti duševnost v istem nizu morilskih in mučenih oseb. Osnovni vpliv je oznanilo obrata. Nobena »borba za etičnejše in lepše življenje« ni mogoča — je le tehničirano utilitarizirana ideologija — če ni vplivana odznotraj, od arhitravme (od Adamovega in Kajnovoga greha). Stockmann v *Sovražniku ljudstva* ne more očistiti svoje abelovske narave ob kajnovsko, ker spreminja svet z akcijo. Enako Jerman.

Sajkova analizira: »V starem svetu, v svetu, ki je moralno propadel, človek ne more zaživeti lepšega, etično čistejšega življenja, toda Ibsen verjame v možnost ‚novega sveta‘, ki ga bodo ustvarili izbrani plemeniti ljudje, ljudje prihodnosti na tej zemlji. Cankar pa v *Romantičnih dušah* ne verjame v lepše življenje na tem svetu, marveč se zateka v smrt, torej išče izhod v nekakšnemu misticizmu, ki ni daleč od Maeterlinckove misli: Lepota, dobrotota, pravičnost in resnica ne prebivajo v resničnem svetu, marveč v nekih spiritualnih pokrajinah, to so tiste pokrajine, od koder prihajajo in kamor se spet vračajo naše duše.«

Pravkar navedene besede so primerjava *Duš s Stebri družbe*, po mišljenju Sajkove ene najbolj »naivnih« Ibsenovih dram, etično, socialno in psihološko preprostih. Niti prej niti pozneje ni Ibsen tako preprosto veroval v izboljšavo družbe po poti notranje preobrazbe izbranih plemenitih ljudi. (Glej študijo Mirka Zupančiča *Pogled v dramatiko*, 1979, posebej poglavje *Vse ali nič*, poglavje o *Brandu*.) Sam konca *Stebrov* ne berem tako, kot je v navadi: da bo etično očiščeni Bernick še naprej ostal vodilni član družbe in jo s tem moralno preoblikoval. Prepričan sem, da tudi Ibsen ni mislil tako preprosto. Pustil je odprto, kaj se bo z Bernickom poslej zgodilo. Morda — verjetneje — ga bodo someščani nagnali. Tudi osvobojena Nora bo verjetno propadla.

A to za našo razpravo niti ni toliko pomembno. Strinjamo se, da je v tej točki vendar precejšnja razlika med Ibsenom in Cankarjem. Cankar namreč že deduje rezultate Ibsenove poti. Kar je moral Ibsen skoz nekaj desetletij v potu svojega obraza odkrivati: da sta realna družba in človek brez radikalnih konsekvenc: brez smrti nespremenljiva, je Cankarju — v *Dušah* — izhodišče. Do te konsekvence prihaja Ibsen v poznejših dramah, recimo od *Rosmersholma* naprej. Začetni Ibsen pa še izhaja iz revolucionarnega razpoloženja izpred leta 1848; iz te pozicije sodi tudi Kozak.

Cankarjev položaj je poseben, ker je Cankar oseba v svetovni kontinuiteti, a obenem del socialno državno zapoznele slovenske nacije. Kot del te nacije Cankar Ibsenovo začetno delo modernizirano obudi, kot prebivavec Dunaja, osvobojen nacionalne zaostalosti, pa jo v globlji ravni spodbije in se veže na zadnjega Ibsena. Obudi jo, ker vidi, v skladu s projekcijo naprednih duhov svojega časa, v proletariatu novo realno socialno možnost zgodovinskega obrata in ker izhaja iz slovenstva kot še nerealizirane ideje. Slovenstvo ni bilo iztrežnjeno po izjalovljenju upov revolucije 1848; po tej revoluciji, v 60. letih, je šele prav zaživelo. A pokoplje jo, to vero, ker odkrije izvirni svetovni horizont; o njem sem govoril. V povedanem se skriva razlaga, zakaj oba smeri v Cankarjevem delu do konca koeksistirata, medtem ko pri Ibsenu ena sledi drugi.

S formuliranim misticizmom se je Cankar seznanjal pri Maeterlincku — *Le trésor des humbles* — in pri njegovih avstrijskih dedičih. To je ugotovljeno (Pirjevec...). Vendar je vpliv novoromantike le sredstvo, da je Cankar prišel do bistvenega horizonta sveta in skozenj do samega sebe: do avtentične in sodobne razlage lastnega nezadovoljstva z danostjo. Zato kvalifikativ Sajkove ni upravičen. Ne gre za »nekakšen« misticizem ali za »neke« pokrajine. Nedoločna pridevka kažeta, da se zdi ta misticizem Sajkovi problematičen, morda celo privzet, kot Kozaku in tolikerim. Kajti podobno je formuliran tudi njen stavek: »Izhoda iz te družbene zagate« — Cankar — »ne išče v borbi zoper pokvarjeno družbo, marveč v odklonu od nje, v umiku iz stvarnega življenja v nek sanjski umišljeni svet, svet hrepenjenja »romantičnih duš.« Poudarek raziskovavke torej ni le na nek, ampak tudi na umišljen; na odklonu od borbe, na umiku iz stvarnosti. Negativnost te Cankarjeve variante je očitna.

Iz predhodne analize pa vemo, da pri Cankarju ne gre za umišljenost — fiktivnost, zgolj imaginativnost — kompenzacijsko nastalega, zgolj privatnega sveta, ampak za univerzalno predlagani, že zdavnaj v zgodovini nastali in še zmerom veljavni »objektivni« poskus preboja realitete; ta namreč ostaja v eno(tno)sti neolitske ječe.

Kot neolitsko ječo je Korun postavil celjsko *Lepo Vido*, vendar ni verjel, da je Cankarjev preboj mogoč; da je »objektivna«, »historična« človekova varianta. Zato je prebivavce cukrarne — sveta — napravil za duševne bolnike, za slabiče, ki se ne znajo vključiti v realni normalni svet. Nebesa, ki jih vidijo, so prividi, izmišljotine norcev. Kritik Jože Snoj pa ni razumel te Korunove radikalne de-sakralizacije, imanentizacije, »banalizacije«, uprizoritev je zenačil s Cankarjevim sakralno eshatološkim hrepenenjem po Vidi in oboje radikalno odklonil kot najbolj negativno slovensko tradicijo.

Današnja slovenska imanentistična zavest, stopnjevana od reistične kontrarevolucije okrog leta 1965, preboja ne dopušča več. Od Kozaka do Inkreta ga razglašajo za moralizem, za nemoč, za privatizem, za slepilo. Noče uvideti, da je poskus preboja temeljna eksistencialna nujnost grškega, krščanskega in evropskega človeka. Z odpravo krščanstva — osebe, odprtosti za absolutno — reducira grško na rimsko pravo, na politizacijo, Evropo na tehniko in življenje na preživljanje. Brez transcendiranja nujno pademo na raven konvencionaliziranega barbarstva. Blaznost sodi v nujno naravo Evropejcev; ni patološka, ampak njegova sokonstitutivna poteza, njegova ne manj usodna resničnost. (Glej Foucaultovo *L'histoire de la folie*.)

Tu bi morala slediti moja avtokritika. Sam sem bil med leti 1967 in 1973 bojeviti pristaš radikalnega imanentizma (strukturalizma), antieshatologizma, laicizma, funkcionalizma. *Cankarjeva dramatika* je pisana že zunaj te faze. Zato avtokritika ne zadeva nje. Z iskanjem arhetipa v mitu in tragediji sem svoj genetski prijem radikalno historiziral do virov-modelov; s tem sem ga obenem tudi de-historiziral v iskanje temeljne strukture. Odkrivanje temeljne strukture pa je pokazalo nujnost transcendiranja, sakralnosti, smrti itn.

Najtočnejši bom, če bom rekel za svojo fazo 1967—1973, da je v nji koeksistiral strukturalizem s historicizmom, funkcionalizem s marksizmom, imanentizem s kriticizmom, laicizem s poslanstvom intelektualnega odreševanja sveta. Dvojnost pozicij, čeprav transformirano, sem prenesel tudi v naslednjo fazo, v kateri je bila napisana *Dramatika*. Odkritje mita je vrnilo pomen eksistenci, a je mit še nekaj časa koeksistiral s strukturo. Priznal sem tragedijo, a še nisem dojel konsekvenc, ki jih zahteva: dvojnost v enem. Avtorefleksija ni bila dovolj močna.

Skratka: model mojega življenja, delovanja in mišljenja je konsonanten Cankarjevemu, dvojnemu, pluralnemu, protislovnemu, nečistemu; kot je bil Cankarjev model konsonanten Levstikovemu (Slovenec/panslovem, pesnik/jezikoslovec, borec/kristjan . . .) in Levstikov Prešernovemu (romantik/realist, romantik/klasik, ljudski/aristokratski, borec/obupanec itn.). Ta nečistost — sinkretizem — je slovenski nacionalni arhetip. (V analizi Stritarjevih igrokazov sem ga opredelil kot *Radikalnost in zavrtost*; tak je naslov moje knjige, 1975.) Vendar pa je ta nečistost v tesni zvezi z odprtostjo za drugo; je njena diletantska posledica v dobi totalizirajočega tehnicizma in ideologizma.

Naj to poglavje končam. Sajkova je previdnejša od Kozaka. To je razumljivo, saj postavlja Kozak tezo-analizo o temeljnem konfliktu v Cankarjevih dramah in o vzrokih zanj, Sajkova pa se zadovolji z opisom dejstev. Ta dejstva pa opisuje točno. Pravi: »Tudi v tej Cankarjevi drami (*Jakob Ruda*) se pojavi značilnost, ki smo jo poudarili že v *Romantičnih dušah*:

beg iz življenja — rešitev v smrti.« Vprašanje nastopi le ob interpretaciji izraza beg.

Najprej je treba ugotoviti, ali uporablja to besedo Ruda sam ali drugi liki te drame. V kakšnem pomenu jo uporabljajo. Na naslednji ravni: kako je osmišljena s stališča celotne drame; s stališča Cankarjeve zavesti in nezavednega. (Oboje se lahko razlikuje.) Še na naslednji ravni: kakšen pomen dobi v celotnem Cankarjevem dramatskem opusu. Je to beg iz življenja ali beg v življenje? Če je to drugo, beg ni več običajni — negativni — beg, ampak dopolnitev usode, milost, vnebohod.

Interpret ima pravico, da se postavlja na lastno stališče, ki s Cankarjevim ni skladno; od tam ga kritizira. Svoje različno stališče mora vzpostaviti, reflektirati. Prepričan pa sem, da je ustrežnejša takšna razlaga, ki ne jemlje kot pozitivnega enega Cankarjevega stališča — borba z življenjem, to je politično moralno socialna kritika nastajajočih slovenskih meščanov — in drugega — krščansko mistična vera v obrat — kot negativnega. Z upoštevanjem obeh — čim številnejših, čeprav protislovnih — temeljev se nam razpre primernejši vpogled tako v temeljne konflikte Cankarjeve dramatike kot v mnogoplastno, mnogoobrazno sestavljenost njegovega sveta. Tak globlji in širši horizont razumevanja pa potem osmisli posamezne ključne besede Cankarjevih dram — beg, smrt, življenje, boj, rešitev — v manj enostranski in enosmiselni luči.

Ker sem pomen odrešilne smrti obravnaval že v II. poglavju tega uvoda, ob Kozakovi knjigi, se tu sklicujem na že nakazane analize. Vendar primerjave med Ibsenom in Cankarjem sploh ni mogoče smiselno izpeljati — ustreči naslovu, témi: *Ivan Cankar in prve Ibsenove drame* — stike obeh avtorjev inteligibilizirati, dialektično pojasniti, če ne odkrijemo, kaj pomeni smrt za Ibsena, kaj za Cankarja; kaj v tej, kaj v oni fazi.

In še. Primerjati oba dramatika pomeni brati Cankarja skoz poglobitev v Ibsena in Ibsena skoz pogled v Cankarja; druge poti ni. Brati Ibsena pomeni brati Kierkegaard. Nato: brati prehod od evropske klasične in romantične drame prek realizma in naturalizma v simbolizem, a ne le kot različne stile, ne le kot različne literarne ideologije, ampak kot različne duhovne svetove. Analiza se nenadoma razširi v neskončno.

Sajkova je ravnala razumno, da se je omejila. Tudi sam se omejujem. A z vsako samoomejitvijo omejujemo tudi resnico, ki je po definiciji brezkončna.

ETIČNO IN RELIGIOZNO

Mirko Zupančič v svoji knjigi *Pogled v dramatiko* le mimogrede omeni Cankarja. Vendar ob tem, ko beremo njegovo študijo — pomensko poglobljeno analizo Ibsena — ves čas asociiramo Cankarja. Ni mogoče, da na Cankarja ne bi asociirali. Zupančič piše o Ibsenu s stališča svojega življenjskega izkustva, ki se je intelektualno form(ul)iralo prav ob recepciji Cankarjeve dramatike. (Glej Zupančičevo kritiko *Hlapcev*, s katero soustvarja novo razumevanje Cankarja.)

Najprej se ustavimo, recimo, ob treh Kierkegaardovih stopnjah na življenjski poti: ob estetski, etični in religiozni. Mimo teh treh stopenj je Cankar nerazumljiv. Čeprav jim ni zapisan sistematično kot danski filozof, sestavljajo notranje ogrodje njegovega odnosa do sveta. Petra ni zunaj estet-

ske stopnje; malokdo v slovenski literaturi je njen tako značilen predstavnik. A je bila v resnem delu starejše slovenske drame redka. Šele ludisti so jo polno razvili. — Tudi o tem govorim v *Dramatiki*, le da tu povezujem estetsko igrivo stopnjo z Jungovo stopnjo škratovstva in estetsko stopnjo razlagam kot mitski arhetip (kar je).

Osrednje Cankarjeve figure se gibljejo med estetično in religiozno stopnjo. Obe stopnji povezujejo. Razumejo in realizirajo ju tudi revolucionarno in politično, ker je za Cankarja etika tudi revolucionarna, revolucija tudi politična, obenem pa ni mogoča radikalna politična revolucija brez etične čistosti.

Jože Pogačnik — spis *Nasprotje v enotnosti (Jerman in Kalandar)*, 1977 — sicer zanimivo in presenetljivo radikalizira nasprotja med Jermanom in Kalandrom, da jih je nenadoma precej več kot do sedaj predpostavljene enotnosti. Iz Kalandrovih ne preštevilnih stavkov razvije kovačevo filozofijo kot »pragmatološko«, njegovo pojmovanje zgodovine kot »kontingentno«, kot neeshatološko, skrbečo »samo za rezultat«; zgodovina zanj celo nima »lastnega smisla, celo nobene lastne določenosti do zadnje namere«, zgodovina mu ni »samostojno gibanje k višji humaniteti in svobodi« itn.

Te značilnosti delajo Kalandra sicer za revolucionarja, a za tako pragmatičnega — resnica mu je odvisna od časa in kraja, je proizvod okoliščin — da je stalinizem njegov nujni dedič. Stalinizem, ki se je oglašal že v drugi internacionali, je socializem brez etike; celo brez metafizike. Je bojeviti empirizem. Pogačnik s to lucidno analizo potrjuje moje ugotovitve, da Kozakov Vincent ali Mender sledita neposredno iz Kalandra.

Ker pa je Cankarjevo stališče dvojno — to odkriva Jože Koruza recimo že v oblikovalnem postopku Cankarjeve dramatike, *Menjavanje perspektive v dramatici Ivana Cankarja*, 1977 — je Kalandar le en pol pozitivitete in Jerman drugi. (In noben v celoti pozitiven. Eden temeljnih vsebinskih Cankarjevih postopkov je avtokritika, celo avtodestrukcija slehernega lika. — To avtokritiko odkriva Anton Slodnjak, recimo, tudi v Petru, Cankarjeva avtokritika lastne socialne prilagodljivosti in začasne umetniške resignacije, spis *Skrivnost Pohujšanja v dolini šentflorjanski*, 1977. Analize *Cankarjeve dramatike* so s to Slodnjakovo analizo skladne.)

Pogačnik lepo razlaga Jermana kot idealističnega filozofa zgodovine, kot tipičnega predstavnika evropske inteligence, ki je človeško zavest »podredil načelu napredka, s katerim da je mogoče priti k svobodi, v avtonomijo duha in do univerzalne humanitete.« »Proces človeške emancipacije... veže na človeka nasploh«, ne le na proletariat. Njegovo »pojmovanje zgodovine ima eshatološki smisel«. »Logika zgodovine je... zanj... v uresničitvi smiselnega.«

Natančno to je socialna, idejna in historična specifikacija stopenj etizma in religioznosti, ki ju Cankar prek Jermana sekularizira in sociologizira, se jima v tem ne odpove, a prav zato zadene na nerešljive konsekvence, saj odmaknitev od boga in vezava ideala na človeško družbo spodbije absolutnost etičnega in religioznega ter s tem Jermana izpostavi dvomu, obupu, resignaciji, osamljenosti.

Vida kot mistično religiozna in v absolutnost težeča drama je razumljiva kot rezultat *Hlapcev*; Cankar je spoznal, da ostaja Jerman na sredi, neutemeljen, skoraj samozaslepljen — kot evropska svobodno begajoča

inteligenca tega časa. Torej je treba radikalizirati: ali Kalander, ki postaja čedalje bolj moč in pragma, ali liki iz *Vide*, recimo Dioniz.

Pogačnik pravi, da »Jerman svojo presnovo človeka utemeljuje v tem, da so ljudje ustvarjeni po ‚božji‘ podobi in da je razumnikova dolžnost to podobo prebuditi ter osvetliti.« Jerman je dejansko sam premalo veroval v to svojo izjavo. Nasproti si stojita dva izključujoča se modela: človek kot produkt okoliščin, navsezadnje naključnih, in človek z božjo naravo, smotrnosti in milosti, smiselnosti in odrešljivosti. Lik Jermana, ki zaupa v Kalandra, pomeni, da je Jermanova vmesnost dvojnost. Da se sam Cankar ni mogel odločiti, kako je s tem. Da je želel obe stališči sintetizirati. Ker ni šlo, ju je mislil kot prijateljski. Zgodovina je pokazala, da nista prijateljski. (Kozakovi *Dialogi*: humanistični intelektualec Haymann v nerešljivem konfliktu s predstavnikom proletarske države Menderjem.) Torej: realno nasprotje v začasni enotnosti.

Z vedo se je Cankar približal novoromantično transformiranemu Kierkegaardu: k tretji stopnji: k zunajrazredni religioznosti povsem neinstitucionalnega, mističnega tipa, kjer se posameznik z božjim strogo subjektivno, v ponotranjeni viziji.

Ce je Maks pretežno etičen, prehajata Mlakar in Dioniz v religiozno. Tu je čutnost ukinjena. A za doseg pristne religiozne stopnje je pogoj smrt: življenje-za-smrt. Smrt je osmišljena kot vrata v Novo življenje; kot vrata v obratu.

Na tem mestu bi bila potrebna polemika s Kierkegaardom, z njegovim prepričanjem, da »tragični junak ostaja znoraj etičnega«, da je »tragični junak velik na podlagi svoje moralne kreposti«. (Citati iz Zupančičeve knjige.) To Kierkegaardovo stališče bi bilo treba zavrniti kot neustrezno razumevanje grške tragedije. Tega je krivo Kierkegaardovo radikalno krščanstvo, njegov etizem, predvsem pa nemška klasična filozofija od Kanta do Schellinga (ne Heglova), pri kateri se je Kierkegaard učil. Preveč je še navzoče Schillerjevo pojmovanje tragičnih likov kot etično krepostnih. Danes mnogo bolje vemo, da niti Shakespearovi — elizabetinski — niti grški tragični liki ne živijo na etični ravni, ampak da jih opredeljuje predvsem hybris — o njem precej govorim v *Dramatiki* — kot človekov poskus poškodovanja prepovedi. Vendar izvira ta poskus iz zelo različno motiviranih človekovih potreb, da bi boga zamenjal s sabo; da bi se sam naredil za absolutno; da bi božje absolutno nadomestil s svojim samovoljnim — a v imanenci je vse samovoljno. Hybris je poskus zlomiti svet, ki je utemeljen na konvencionalizirani legitimiteti boga (bogov). Je uveljavitev človekove svobodne volje zoper voljo usode; človek je namreč spoznal, da ta volja boga samega temelji na samovolji in celo umoru. Odkril je, da je institucionalizirani bog le drugo ime za linčarsko totalitarno družbo.

Ker legalna prepoved brani sveti prostor in ker so vse etične zapovedi izvedenke iz obrambe sakralnega, prihaja vsakdo, ki se vdaja hybrisu, tudi po tej — negativni — poti v stik s svetim: je bogoborec. (Ojdip, Medeja, Polineikes in Eteokles, Prometej itn.) Cankarjevo osnovno vprašanje: kako iz borca zoper boga napraviti božjega ljubimca? Kako upor, ki je dejanje upornih angelov — Luciferja — sakralizirati? To je problem radikalne revolucije.

Ker je Cankar — ne le prek Ibsena — neposredni dedič evropske klasike (naj je navidez še tako nasprotoval Schillerju, marsikaj je v njem tipično šilerjanskega), bi bilo potrebno analizirati, kaj je v njegovih junakih (zgolj) etičnega, evropsko humanističnega, in kaj religioznega, mistično krščanskega. Odgovoriti na vprašanje, zakaj ni mogel ostati pri etičnem, šilerjanskem. A zakaj je bil ves čas odvisen od etičnega — medtem ko Shakespeare ni bil.

Je spoznal, da socialno-politični boj, ki ga navdihujejo radikalni cilji, ni avtentičen, če v njem borec ne žrtvuje svojega življenja? Da torej etika človeka bernoizira; da postane privatna malomeščanska dobra vest? Ni s tem, ko borec ubija drugega, a ostane sam živ, manipulant? Torej je treba etiko, če naj se ne preobrne v hinavstvo, utemeljiti na svetem. Oziroma: borca je treba odkriti kot poškodovavca svetega, saj temelji legaliteta družbe na svetem: na posvečeni žrtvi. Neko konkretno oblast lahko razglasimo za nesveto in nelegalno; ne more pa biti sveto pobijanje njenih predstavnikov. (To bi bila fašistoidna sveta vojna.)

Ironični paradoks je v tem, da bo postal tudi borec, ki ga bo etablirana družba kot svojega sovražnika ubila, čez čas posvečen; to je nujna logika sakralizacije umorjenega. (Tako se etablirana družba gibčno obnavlja.) Beatificira se le Jezus — tudi Maks in Jerman postaneta še ne pol stoletja po svojem propadu nacionalna junaka. Pa ju je večinska recepcija sodobnega občinstva imela za pohujšljivca.

Če je borec poškodovanec svetega, je tragičen in kriv. Da ne bi bil zgolj kriv (Ojdip je za naše pojme preveč kriv), ga je treba narediti za nosivca novega sveta, nove družbe, nove sakralne utemeljitve. Svet se razdeli v konflikt dveh sil, od katerih hoče biti vsaka izključni predstavnik svetega, pravega.

Kako naj se v tem znajde intelektualec, ki je v sodobnem času nosivec prizadevanj po resnici in se ne more reducirati na pragmatično ciničnega zastopnika realne moči, klerikalca (župnik iz *Hlapcev*) ali stalinista? Ta dva sta resnico dogmatizirala v zanesljivost: resnica je zanju, kjer je moč. Intelektualec — Jerman, Maks, Ščuka — pa bi rad obrnil formulo in uveljavil: moč je, kjer je resnica. A kaj ko je resnica trdna le, ko je institucionalizirana v Cerkev, Cerkev pa je dogmatiziranje metafizike (nauka o resnici). Ko je metafizika poenotena v sistem, se začenja resnica avtodestruirati v doxo in paradokse: v sofizem. S tem se izroči načelni manipulaciji. Radikalni relativizem naravnost zahteva, da ga ukine trda roka, saj bi sicer zavlada Leviathan. Intelektualec skuša ostati vmes: med relativizmom zgolj-utilitarnega kapitalista ali politika (Broša, Kantorja, Grozda . . .) in dogmatičnostjo ideologa (župnika); oboje se skaže kot isto. Kako ne pasti niti v cinizem niti v sistem?

Etična volja brez sakralne utemeljitve je premalo. Pred odločilnejšimi dilemami je neobgljena. Na tem se zlomi Kato Vrankovič. Morda Cankar zapove Maksa ubiti ne le zato, da bi poudaril njegovo nedolžnost, ampak še bolj zato, ker njegova anarhično proletarska revolta ni dovolj religiozno utemeljena: ker je bil njegov boj preveč zgolj etičen in socialno političen. Z umorom ga Kantor sakralizira.

Tudi Jermana Cankar pusti zlomiti, ker v tistem hipu oba ne najdeta religiozne utemeljenosti. Pirjevec se je trudil, da bi to religiozno utemeljenost našel v ontološki diferenci, vendar je vprašanje, če ta zadošča. Religioz-

nost je razčlenjena vizija kozmosa; brez te je vsak boj nujno manipulativen. Kalander je obet novega kozmosa. Vendar — je mogoče novi kozmos utemeljiti na pragmatizmu? Tu se zastavi bistveno vprašanje. Cankar vidi, da revolucija brez humanistično jermanovske — intelektualske — perspektive, ki vnaša med proletarijat evropsko kulturo, vrednote nemške klasike, ki se je sama utemeljevala na krščanstvu in grštvu, ni mogoča. Kalander zapade stalinizmu le tedaj, če se bo razdrlo njuno zavezništvo z Jermanom. Jerman igra v tem pogledu vlogo filozofije, ki jo je Engels dodajal proletariatu in brez katere si z Marxom nista predstavljala niti osvoboditve proletariata niti odrešitve človeštva. Kajti — navsezadnje gre v marksizmu za odrešitev človeštva, ne le ene plasti. Težava je le v tem, da se leta 1900 razkrojila nemška klasika — filozofija in umetnost: njen kulturno religiozni program. Da se je podrla sinteza med grštvom, krščanstvom in znanstvenim umom; med usodo, milostjo in napredkom. Da je začela socialna demokracija, kot analizira Dušan Kermauner — knjiga *Ivan Cankar in slovenska politika leta 1918*, izšla leta 1968 — gledati v intelektualcih nepotrebne priveske, ki ji niso podrejeni. Da je vizija osamosvojene kulture prišla v navzkrižje s socialnim — razrednim — gospodarskim, tehničnim trendom; da je produktivno delo zamenjalo svobodno, reifikacija ustvarjalnost. Intelektualec je nosil vizijo svobodne družbe, družba sama, utemeljena na umoru in produkciji, na instituciji in terorju pa ga je zato nujno izločila na socialni rob. Odtod socialni, intelektualni in moralni dvom intelektualca vase. V socialnem humanizmu — recimo v dramatici Bratka Krefta — se je ta prepad začasno zaprl, po drugi vojni pa se je še bolj poglobil. Mnžina današnjih interpretacij Jermana je rezultat današnjega stanja: nujne avtorefleksije intelektualca in sveta v krizi, nujna vizija novega kozmosa.

Ker se Jermanu podre klasična in marksistična sinteza, ostane na ravni etike, ta pa je brez novega kozmosa le intima. Nujno je, da se srečata z Lojzko, do katere mu prej ni bilo. Ljubil je Anko, sinteza brez ljubezni je šibka. Lojzka je nadomestek; je minimalni program. Jerman sprejme njeno pomoč. Lepo je, da odkrijeta solidarnost dveh, a zunaj družbe, gibanja, grupe. Ta solidarnost je blaženje ran; je edino, kar je ostalo iz ponesrečene akcije.

Rezultat ni spodbuden. Etični minikozmos ostaja v okviru etabliranega starega kozmosa; ne simbolizira obrata. Pirjevec ima prav, ko vidi v goličavskem Jermanu bodočega Hvastjo. To je ena njegova realna možnost. Druga je odkrito trpljenje okovanega Prometeja ali zakrita muka beckettovskih starcev. Tretjo je upodobil Partljič v *Jastrebu*: groteskizacija, končevanje v srednjem sloju, predstavljanje revolucionarstva v svoji intimi. Vendar nobena teh treh možnosti sama na sebi ne more utemeljiti novega kozmosa. Pirjevec se zaman trudi, da bi na Hvastjo postavil novi svet; opiše le posebno etiko.

Ker Slovenci leta 1910 še nismo udejanili lastne revolucije in zato iz tega udejanjanja še nismo potegnili konsekvenc, smo nujno morali vsaj deloma ostati odvisni od Schillerja: od zamisli udejanjajoče se prihodnosti kot sinteze kulture, etike, nove religije, estetskega itn. Zadnji domet te vizije je Smoletova *Antigona*. Enako kot je slovenski nediferencirani partiarhalizem 60. let prejšnjega stoletja slovenska zgodovinska determinanta Cankarjevega sveta, analizira ga Kozak, je meščanska klasika njegova evropska zgodovinska determinanta. Enako ga zadržuje pri tradiciji in mu ne do-

voljuje, da bi se otrešel kot Jarry v *Kralju Ubuju*. Kriza izročila Cankarja ni vrgla v farsični cinizem. Odprla mu je pot naprej, v vir. Če ne bi notranje živel z dvema navidez zgolj zavirajočima determinantama, poti v izvir ne bi našel; Jarryju se je zaprla. Iz poloma klasike je ohranil vizijo, na kateri se je klasika zasnova in brez katere nista mogoča niti *Ifigenija na Tavridi* niti *Faust*.

Cankar je svoje determinante presešel z vrnitvijo na izvir; h praktičanstvu, k svetemu pismu. Potrebna bi bila analiza, ki bi konkretno odkrila, kako je Cankar premagal Schillerjevega etičnega junaka. A na prvem mestu bi se morala ta analiza spoprijeti s problemom smrti in umora kot resnice življenja.

Kozakova glavna teza spodbija šilerjanstvo — vero v zmago idealne humanitete nad banalnim empiričnim življenjem. Kozakovi socializirani subjekti niso idealni. So kulturni, a njihova kultura je podrejena kruhu. Skoz in skoz so realni. Kultura je le njihova forma — kar je razumljivo, saj kultura, ki izgubi religiozno utemeljenost (vir v kultu svetega), postane iz omike olika; se umeščani. Kozakov zdravi kultivirani pragmatizem razpoznamo iz stavkov *Temelnjega konflikta*: »Prvo je za človeka kruh, vse druge kategorije so manj važne, ker so manj stvarne . . . V ospredje stopi obstoj. Obstoj kot možnost bivanja, obstajanja pri življenju, postane centralna kategorija. Vsaka transcendenca, bodisi moralna, bodisi intelektualna, bodisi socialna, postane iz Jermanove perspektive brez teže v primerjavi z osnovno človekovo določenostjo — s tem da človek živi, obstaja . . . Ljudje hlapčujejo, zato da lahko živijo . . . Vprašanja resnice, smisla, smotra so podvržena« obstoju.

Trdim, da je *Vida* razrešitev konflikta med obstojem in smislom; razrešitev z negacijo obstoja. Trdim, da tudi Jermanov zlom ni rezultat tega, da bi se odločil za obstoj, zoper transcendenco. Jermanu se je podrla sinteza, zato je obstal obstoj na dnu; a ga je v hipu etiziral s solidarnostjo (Lojzka). Gol obstoj je za Cankarja brez vrednosti; pomeni mu celo najhujše zlo. Šentflorjanci, blagrovci itn. so ljudje golega obstoja: krinka. Človek za Cankarja — tudi v Hlapcih — živi le, če ne živi le od kruha. Življenje ob kruhu — srednjeslojstvo — je gola avtoreprodukcija želodca. Brezkončno vegetiranje. Preživljanje (survie). Vsa Cankarjeva dramatika jo ukinja kot barbarsko fakticiteto. Za Cankarja je kljub vsem težavam človek bitje, ki je zapisano absolutnemu.

vesoljnih razsežnostih. Poleg tega njegova pesniška beseda razpolaga v večpomensko »založenostjo«, ki še stopnjuje vtis zapletenosti. V resnici pa raste iz globine preproste človeške modrosti, ki samo noče priti na dan v obliki moralnih podukov ali pa lepih, dopadljivih verzifikatorsko okriljenih floskul. Skácel nikdar ni želel, da bi bil kdove kako všeč, izbiral je rajši nepričesano in »netekoče« izrazje, zato se je tudi naravnost izogibal vsakršne uglajenosti in uglajenosti, tudi rime. V Davnem prosu je od teh načel, kot kaže, malo odstopil, vsaj kar zadeva rimo. Menda večina pesmi je tu rimana, toda ritmična harmonizacija je podrejena svoji (skáclovski) zakonitosti. Pesnikova govorica je vsekakor še naprej obdržala značilno grčavost in kolcavost — prepoznavni znak tega, da se besede porajajo s težavo in polagoma. Saj se tudi zgodi (Sonet s spancem čebel), da kar pet verzov v pesmi preprosto manjka . . . O poetiki Jana Skácla pove nekaj njegova pesem Spanec naravnost zoper nas: *Potem še drevesa spijo spijo stoječ kot konji / spijo vso noč s povešenimi listi / z vejami skoraj pri tleh / Spijo brez sanj in njihovo okostje leži na pločniku / drobljeno z luno Se meza je zaspala / in tudi ptice spijo in gnezda v krošnjah / In globoko tam kam doseže / črviva roka teme / s slepimi besedami molčijo korenine / K navpičnemu spancu govori tišina.*

Metodološki uvod v knjigo Cankarjeva dramatika

(Drugo nadaljevanje in konec)



Taras
Kermauner

Akcija in krivda

Dosega pa Pirjevec religiozni nivo s svojim naukom o milosti in usmiljenju; razvil ga je sicer kasneje, a je impliciran že v interpretaciji Hvastje. Pustiti biti, ker smo ljudje kreature; ker ne moremo uresničiti nobenega višjega cilja; ker ne moremo izpeljati čistih rok nobene dobre akcije; ker je sad naših prizadevanj le prizadevanje trpljenja. Zato moramo biti usmiljeni drug z drugim. Bog je neskončno usmiljenje.

Kozakov obstoj (zanj so sinonimi: »živi, obstoja«) in Pirjevčeva bit se izključujeta. Prvo je materialna eksistenca, drugo nekaj precej neopredeljivega, vsekakor pa takega, kar naj bi omogočalo obstoj sveta tudi v primeru, če ni boga. Obstoj brez kruha. Obstoj na ravni, kjer ni potrebna fizična avtoreprodukcija. Angelsko v človeku in božje v svetu: filozofska kategorija: mišljenje nadomešča vero v času, ko je bog odsoten.

Če je onkraj realnega (fizičnega, telesnega, kruhoborskega) življenja novo in pravo življenje, je zato, ker je onkraj transcendentna resnica. (Pirjevčeva bit je tako tokraj, da je že skoraj onkraj.) Cankar jo je imenoval bog. Tedaj smrt ni zgolj konec vsega, kot za telo, ampak začetek. (Vrsta izjav v *Vidi*; Poljančeva smrt.) Gre za kristijanizirano tragedijo. *Vida* ne napoveduje novega kozmosa. Kozmos je sicer že pri Grkih utemeljen na božjem

— na božanskem — a je vključen vanj polis; oz. točneje: kozmos je del polisa. Za katolike je Cerkev nadaljevanje takšnega polisa. Za Cankarja pa takšnega polisa, ki je nujno tostranski, političen, ni. Tostranost je — v *Vidi* — golo zlo. Smrt je odrešitev iz enosmiselnega zla.

Ob tem se lahko vprašamo, zakaj v *Vidi* Cankar ne dopušča več nobene možnosti realnemu svetu. Lekcija *Hlapcev* je temeljita. A ne le slovenska situacija; tudi svetovna je brez perspektive. Na eni strani bedno komajmeščanstvo, na drugi napetost pred izbruhom svetovne imperialistične vojne; enim gre za manjši, drugim za kar največji kos kruha. Svetovna zgodovina prehaja v radikalno — dokončno? — imanentiziranje (proizvodnja — potrošnja). Če je še kje svetloba, je drugje.

Sajkova navaja Pirjevca. Njegova knjiga *Cankar in evropska dramatika* je iz srednje faze. A že v nji je zasnovano, kar nazadnje Pirjevec razvije v teorijo. Očitno je Cankar močno »vplival« na Pirjevca. In to že Cankar iz *Duš*. Ni bral Pirjevec celo Heideggerja skozi findsiedelovski simbolizem?

Poslušajmo Sajkovo: »... in prav tako razlago, piše D. Pirjevec, je lahko Cankar sprejel tudi od Maeterlincka, ki je v svojem *Zakladu ubogih* razglasil Ibsenovega *Gradbenika Solnesa* za »takšno dramo, v kateri je tradicionalni in neumetniški princip akcije, volje, razuma in strasti že odmrli, namesto njega pa se je uveljavilo novo načelo, načelo nevidnega, neizrekljivega, skrivnostnega in mističnega.«

Prav to so pojmi, splošno znani iz poznejših Pirjevčevih analiz svetovnega romana; nosilni pojmi Pirjevčeve teorije. So karakteristike biti v Pirjevčevem zadnjem velikem tekstu: *Vprašanje o bogu*, 1977. A so, hkrati tudi Cankarjevi; *Vida* utripa znotraj njihovega okvira. Dilema med voljo in ničim nadvoljnim ali zunajvoljnim, pozitivnejšim je značilna za celotno slovensko dramatiko Cankarjevega časa; vendar jo vsak dramatik rešuje po svoje. Kristan je volji odmeril visoko mesto, višje od Cankarja, a svoje drame je koncipiral tako, da se mora v njih volja pokoriti ljubezni; volja brez ljubezenske milosti podivja v demonično samovoljo, v podiranje, v ubijanje. (*Kato Vranković, Volja, Kraljevanje.*) Vendar je ljubezen za Kristana konkretna. Plete se med moškim in žensko. Uresničljiva je v realni socialnosti. Ljubeče duše so skladne s telesi. Kristan je brez posluha za Cankarjev zopertelesni prakrščanski misticizem. (Kozakova dramatika poteka iz Kristanove).

Ljubezen Jermana do Lojzke je zgolj human intimizem; solidarnost ne more prevesti v razsvetljenje. Več kot pošteno sočutje na tem svetu ni mogoče. Maks niti solidarnosti ne zmore; Francko podredi svoji moralni akciji. Peter z Jacinto — kot igrivež — manipulira; kot umetnik s svojim darom. Prava ljubezen je le Mlakarjeva do Pavle; posebno pa Dionizova, Poljančeva itn. do Vide. A *Vida* je simbol, in še simbol onstranosti. *Vida* je nedosegljiva. *Vida* je po naravi negacija telesa.

Pirjevec ve, da je kriva akcija. Akcijo pojmuje kot delovanje med telesi in s telesi. Zato je ne more biti, ne da bi grešila: povzročala poškodbe, umore sočloveku. Zato se akciji odpove. S tem se odpove tudi vsej etiki, kolikor je brez akcije nemogoča: socialni etiki. A če noče pasti — kot ludisti tega časa — na estetski, mora napredovati na religiozni nivo. Ta nivo odkrije — v knjigi *Hlapci, heroji, ljudje*, 1968 — v razmerju med Jermanom in materjo. Jerman se zave najhujše krivde; krivde pred materjo, ki je zastopnica božjega. Ali točneje: s svojim aktivističnim ravnanjem ubija mater,

to je sebi najbližjega sočloveka. Socialno politična akcija, naj je še tako pozitivno zamišljena, ubija temeljno v človeku; mar ogroža — skoz mater — prav bit, bit v materi? Je prav socialno politična akcija kot identiteta bistva in biti, bivanja in biti (tega, kar po Kozakovih analizah, Cankar od začetka želi) uničevanje biti, saj je sleherno bivanje — tostrano — že zloraba biti? Je Cankarjev transcendentizem, v Pirjevčevi razlagi, nujna posledica spoznanja, da je bit mogoča le v razliki z bivanjem, to je, v razliki s tem socialnopolitično telesnim svetom? A kaj drugega je razlika od bivanja kot onkrajnost? Tako je tudi Pirjevec utemeljil dvojno v enem. Le da njegova zamisel obrata ne terja nujno smrti telesa; bit je, zdaj in tukaj, le da je v razliki. Dojemamo jo z mišljenjem, predsokratičnim, hajdeggerjanskim, ne z vero. Zato je bit; zato ni bog. S tem pa je obrat oslavljen. Sploh ni več potreben revolucionarni obrat. Treba se je le z nezainteresiranim (od bivanja: kruha, akcije) stran obrnjenim mišljenjem odpreti neskritosti (= resnici) prisostvujoče biti. Obrat predvideva akcijo: od tod tja. Mišljenju zadošča, da je odprto; da se kvečjemu odpre. Se pravi: človek lahko živi (tu se Pirjevec stakne s Kozakom), kot Hvastja, kot Jerman na Goličavi; etično ga ščiti intimna solidarnost, odpove se sleherni socialni in etični akciji, edina akcija je zanj usmiljenje, karitativna pomoč bližnjemu (Hvastja prinese Jermanu popotnico), znotraj te intimite pa se odpira mišljenju: mistični kontemplaciji neizrekljive biti.

Jermanova — v tem pogledu tudi Pirjevčeva — različica ostaja v hudih težavah. Lastni socialni akciji se je mogoče odreči; ne pa tuji. Država, razredi, vojska, policija, teror ostajajo. Kot kontemplator biti sem neodvisen, celo svoboden; kot vloga — Jerman ostaja učitelj — pa sem podvržen zakonu kruha, telesa, družbe. Kaj naj človek počne s tem svojim realnim delom? Cankar ga je v *Vidi* razglasil za ničvrednega; čakal je na zaželeno smrt. A dokler smrt človeka ne odreši, je človek v svoji zemeljski vlogi kriv. Jerman se je tega dobro zavedal. Božje — brezpogojno — je zanj v materi, božje in mati pa zahtevata pokoritev etabliranih oblasti, ki je zmerom utemeljena na sakralni legitimiteti družbe linčarjev.

Glej recimo Hauptmannovo »dramatsko bajko« *Potopljeni zvon*, ki ni brez zveze ne s *Pohujšanjem* ne z *Vido*. Zvonar — umetnik — Henrik je kriv pred sočlovekom, pred svojo ženo in otroki, ki jih izda, zapusti, ker se odloči za najvišje ustvarjanje v svobodi samote: v naturi, ki je zunaj-etična, a ne religiozna na najvišji, na krščanski način. Je poganka. Umetnost zunaj sočloveka, zunaj solidarnosti in zvestobe, je zla. Družba — od župnika do učitelja — skuša Henrika linčati; družba brani etiko.

Božje ne zahteva le pokore po dejanju. Prava pokora je odpoved iskanju novega življenja: nove transcendence. V dilemi, kaj naj stori, se Jerman ne znajde. Odpove.

A kdo ne bi odpovedal? Nerešljivost je očitna. Tisto božje, ki ne zahteva smrti telesa, mora upoštevati zemeljskost telesa in kruha; da bi bilo mogoče preživeti, zahteva od posameznika pokorščino. O drugosti transcendence le govori; ne more je izkazati. Ostaja v totalitarizmu boga kot patriarha, gospodarja. Tisto božje, ki ne pristaja nase kot na gospodarja, pa je prisiljeno odpraviti telesnost, socialnost sveta. Pirjevec (Heidegger) išče sintezo, a je v konsekvenci kompromis; kontemplacija biti je primatiteta, saj ne obračuna s človekovo vlogo, ta vloga pa je očitno zla. Hvastja podpira črni totalitarizem. Če se človek ne upre svoji socialni vlogi, je odgovoren za

dejanja linčarske oblasti. Hvastja je z Jermanom, ko tega izženejo, le notranje solidaren. Nič ne stori, da bi Župnikovo dejanje preprečil. Svojega telesa — kruha — ne izpostavi. Če pa bi ga, bi bil morda enako kriv pred ženo in otroki kot Henrik, saj bi človeški solidarnosti predpostavil idejo — čeprav je ta ideja etično nujna in celo religiozno utemeljena (zla se ne sme podpirati). Ustvarjanje novega človeštva je podobno ustvarjanju umetnine (zvona). — Torej: ali linčar (Komar, Župnik) ali krivec.

Isto problematiko zasledimo pri Ibsenu. Mirko Zupančič piše; »Ejnar, ki ga je Brand pognal v svet, po razuzdanem življenju odkrije milost in (nestrastno) vero kot odrešujoča principa. Za milost pa izgubi volja svoj pomen, vse eksistencialno postane nesmiselno.«

In: »Zadnji stavek v delu« — v *Brandu* — »se glasi: ‚Bog je deus caritatis‘«

Je pojmovanje Ibsena in Cankarja kot religioznih avtorjev (ves čas se držim Kierkegaardove oznake) le kompenzacija? Le neki mysticism, ki je slepilo? (Kot meni Georg Brandes.) Ali pa, kot trdi H. G. Meyer, in Zupančič se nagiba k tej rešitvi: »Ljubezen ne razveljavi resnosti volje, ampak ji odkrije cilj.« In: »Ljubezen odpira tisto možnost, da posameznik zaobjame svet, a ga ne zlorabi.« Je to mogoče? Ni ravno podrobna predhodna analiza pokazala, da takšnega nezlorabljaljivega — nekrivega — zaobjetja sveta ni. Sinteze so mogoče v kemiji in v heglovski filozofiji, ki je misel tehnike; človek je v tem sistemu podrejen konstrukciji pozitivitete moderne industrijske zahodne kulturne države; posameznik je podrejen državnim in nacionalizirani občosti. Kierkegaardovska, antiheglavska, schopenhauerjevska misel, ki ji je Cankar prav tako odprt kot heglovski, marksovski, kartezijanski, to sintezo zunaj smrti spodbija. Malokdo se je tega tako jasno zavedal kot Ibsen.

Zupančič odklanja Branda. Interpretira ga, kot da tudi Ibsen kritizira Brandov radikalizem, ki gre prek ljudi, prek žrtev. Eo ipso kritizira Henrikovo, Jermanovo idejo. Če hočete, tudi Hamletovo, Karla Moora, Polineikovo. Vsi ti v imenu iskanja ali uveljavljanja resnice povzročajo zlo, smrt. So tragični. Pirjevce se tragediji odpoveduje. Vendar — ni tragedija najvišje človeško? Odpovedati se tragediji pomeni vzeti človeku peruti; narediti ga za črva, za nemoč že vnaprej.

»Nasproti Brandovi ljubezni, ki živi samo v območju najbolj radikalne žrtve, se pojavi človeška in naravna,« pravi Zupančič. Če je to Pirjevčeva milost, odpoved akciji, solidarnost s sočlovekom, je naravna in človeška ljubezen enako problematična kot radikalno idejna.

Cankar naslika Maksa tako, da je ta že rezultat Brandove problematizacije. Maks sicer organizira delavce, kar je političnosocialna akcija, predvsem pa Kantorja — oblast — izziva, ko govori, kako bo svet radikaliziral v obrat; ni močan, zato že na začetku pade. Bolj sanjari, kot deluje. Cankar bi ga rad očistil; zato ga naredi za žrtev. Cankarju je umor potreben, da bi pokazal človeško plat ideološkega zanosa: Ščuka. (O tem govori *Dramatika*). Ščuka je prvi takt življenja; resnica je še skrita. Ščuka je dejansko lik iz komedije; socialnopolitična ideologija pri Cankarju ne glede na zaostale slovenske razmere ne more biti več šilerjansko resnobna (marki Posa, Fiesco, Karl Moor . . .). Takoj ko je ta lik prestavljen v resno dramo, se zlomi in se razkrije kot že vnaprej nedolžna žrtev. A to je neradikalno. Človek, ki propade, preden s svojo idejo povzroči primerno zlo, je otrok. Je še neodgo-

voren. A ker še ni zrel, ni tragičen. Ni paradigmatičen za ta svet, kot so Hamlet, Brand, Ojdip, Orest. Ščuka je lik iz agitke. Agitka ne more preiti v resnično dramo, to je tragedijo, če junak ni kriv in ne povzroči zla.

Tega, recimo, ni razumel Govekar v *Grči*. Doktor Grča je odrasel človek, a je popolnoma nedolžen; krivi so le drugi (družba linčarjev — gospodarjev in njihovih hlapcev). Doktor Grča zato ne more v akcijo; čeprav poskuša, mu jo preprečijo, s tem pa ga pustijo neuresničenega, neresničnega. Nevarnost za junake, ki bi izhajali iz Pirjevčeve misli, je ravno ta: da ne bi bili nič, ker se ne bi v akciji umazali. Tu nastopi razlika med mučencem in svetnikom, ki ostaja otrok.

Pirjavec je to težavo dobro začutil — zato se je naslonil na Aljošo Karamazova in na Dostojevskega. A Dostojevski je vedel, da Aljoša še ni resničen; hotel ga je, v nadaljevanju, narediti za revolucionarja. Krivda revolucionarne akcije pa je bila malokomu tako jasna kot Dostojevskemu (*Besi* itd.). V dramatiki jo je najlepše upodobil Camus v *Pravičnikih*. Aljoša revolucionar podere vso Pirjevčevo rešilno zamisel.

Otrok je resničen le, če bog je; če je nedolžnost zastopnik boga na zemlji. Če bog posreduje sam v življenju in enim omogoča, da ostanejo angeli. Pa je to pravično, da so eni vnaprej odrešeni in drugi vnaprej kaznovani? Je bog, ki ni najpravičnejši, bog? Pravičnejši je oni bog, ki ne dela izjem; ki vse preizkuša. To je dobro razumel Claudel z likom *Deklice Violaine*, ki je nedolžna, a mora izjemno trpeti. To je razumel tudi Cankar z liki nedolžnih otrok (Nina v *Kralju*). Vendar — ali je trpeči otrok kriv? Kriv je, odgovarja Cankar, ker ima telo. Ni tudi božje učlovečenje v Jezusa, v telo potegnito za sabo krivdo? Jezus je križan, ker je kriv. Bog je kriv, ker je ustvaril ta svet. Nedolžnost, pravi Cankar v *Vidi*, je onkraj.

Hkrati pa se Cankar zaveda neke temeljne filistroznosti, kateri bi popustil, če bi se temu svetu odpovedal, a v njem naprej živel. Zato napada državo (konkretno Avstrijo), koruptne stranke, vojno vse do smrti; zato se še tik pred smrtjo v obeh tržaških predavanjih socialnopolitično opredeljuje. *Vida* ni njegova zadnja beseda. Obenem z Jermanom zasnuje Kalandra, ki je direkten potomec Skofičevega (*Gospod s Preseka*) Ivana Žara, pravega šilerjanskega junaka. Krog ostaja nezaključen.

Sledim konsekvencam različnih zvez, da bi pokazal, kako se kritičnemu branju, recimo, študije Sajkove, nujno odpira vrsta problemov. Resnice ni, če jih v branju ne tematiziram.

JE CILJ SREČA? JE CILJ ABSOLUTNO?

Cankarja povezujem s Pirjevcem, ker je njegov najodličnejši interpret. Pirjevca povezujem s Sajkovo, ker se ta nanj sklicuje; moram ga razložiti, da bi razumeli Sajkovo. Sajkovo povezujem z Ibsenom, ker ga ta obravnava. Ibsena povezujem z Zupančičem, ker ga ta interpretira. Ko Zupančič pojasnjuje Ibsena, govori ves čas o Cankarju, ne da bi na to posebej opozarjal. Eden od mnogoštevilnih krogov, ki se vsiljujejo bravcu, je s tem sklenjen. Odprta ostajajo le njegova vprašanja.

V poglavju *Moč preteklosti* (*O Strahovih*) Zupančič piše: »Živeti lepo, estetsko« — kot hoče Oswald — »je iluzija, ki izgine v požaru.« Natančno to je rezultat Mlakarjevega življenja. Mlakar je uživač, estet. (Kot pozneje

Ferdu Kozaku Tomo Grant — *Vida Grantova*.) Tak način se mu mora zapahnuti; odkrije svojo krivdo — krivdo estetizma. (Lövborg iz *Hedde Gabler* itn.)

Dolar iz *Rude* je prehodni lik; vzdrži v navidezni avtonomiji. Tu umetništvo ni problematizirano. Je pa že v Maksu. Če se hoče Ščuka uresničiti, mora ne le napovedati požar (revolucijo), ampak v nji zgoreti. Njegov izstop iz etablirane družbe pa je najprej odpoved erotskim igricam — s Heleno Grudnovo — in uživanju estetiziranega kruha: novinarske pečenke.

V poglavju *Hedda Gabler* piše Zupančič naprej: »Najprej temu lahko rečemo dekadenca, smo v letu 1890, pred nami je fin de siècle. Življenje je izpraznjeno, ali, kot pravi Lukacs, sleherna težnja za veličino obtiči v nemožni želji, uresničevanje idealov postane prazna zunanost.«

V dialektično razpravo, ki jo ženemo, ne da bi jo dohnali, se vključi Lukacs s svojo *Zgodovino razvoja moderne drame*. Tudi Zupančič potrebuje relacije, zgodovino, kontinuiteto.

Vsi trije so otroci istega časa. Ibsen spredaj, 1890, Cankar v sredi, 1900, Lukacs nazadnje, nekaj let pred prvo vojno. Vsi odkrivajo sorodnega človeka — in Slovenci zadnjih desetletij smo se temu človeku spet uprli. Reakcije na isti položaj pa niso iste; in tudi vsak od treh interpretov življenja jih spreminja. Ne bo minilo deset let in Lukacs se bo vrnil k »težnji za veličino«. Videl jo bo v komunizmu, v obnovi radikalne akcije: v sintezi šilerjanstva in boja za kruh.

Te Lukacsove spremembe nikar ne tolmačimo kot regresijo! Brez Ščukove vere v akcijo je življenje nemogoče; to trditev ponavljam. Naj se na eni strani še tako predajamo mortalističnemu misticizmu, moramo na drugem iskati zvezo med obratom in akcijo. Tudi radikalna askeza egiptovskih puščavnikov iz drugega in tretjega stoletja je svojevrstna akcija. Ti vzdržijo, niso še naprej državni uradniki, učitelji, zakonski možje. Storiijo in vzdržijo, kar Hauptmannov Henrik ni zmogel: zapustijo vse socialno, tudi žene in otroke; a vzdržijo, ker se ne posvetijo individualni ambiciji — umetniškemu ustvarjanju — ampak pričujejo in slavijo alternativnega (neetabliranega) boga. Krivdo svoje telesne eksistence odkupujejo s tem, da telo preganjajo: da mučijo lastno telo (mnogoštevilni primeri samoskopitve, da o radikalnem postu ne govorim). Sami hočejo — volja — kar je likom *Vide* odzunaj naloženo.

V *Vidi* čakajo utrujenci na smrt, puščavniki pa dokazujejo realnemu svetu, da je življenje zunaj družbe mogoče; ne le sveto, ampak blaženo in dejavno (v okviru svoje vizije: udejanjanje svetega). O sreči najbrž ne govorijo. Sreča je fortuna, ta pa pomeni gmotno zadovoljstvo, denar, telesno zadoščenost. Ni naključje, da današnji ljudje iščejo predvsem srečo. Če naslovi Ciril Kosmač svoj tekst *Sreča in kruh*, je veznik odveč; gre za dve obliki telesa, uživanja. Kranjec pravi *Sreča na vasi*. Lužan opisuje Kalandrove potomce v *Sreči neposrednih proizvajavcev*. Blaženost in radost sta nekaj povsem drugega. Je Jerman skušal najti srečo za vse ljudi, ali pa je bil že skeptičen do sreče? Dioniz je vsekakor že drugje: v posvečeni radosti.

Zupančič ugotavlja in strinjam se z njim: Izpraznjenost življenja terja novo polnost. Zastavlja pa se mu vprašanje, ali je res vsaka težnja po spremembi izpraznjene družbe v novo slepilo. Za Kozaka je pot hrepenenja po smrti slepilo. Zupančič sprašuje. A h kakšnemu odgovoru se nagiba? K Pir-

jevčevemu? Ali pa Pirjevčevega še bolj premika iz kontemplativne sfere v čutno, v privatno in filozofsko meditacijo nadomešča z osebno srečo? Ni ta sreča estetizirana samozadostnost posameznika? Kot se je Kozak ustavil pri kruhu, se je Zupančič ob sreči. To ne sklepam le iz njegovih siceršnjih esejev, recimo, ob Camusovi *Caliguli* in njegovem vprašanju: kako more biti človek srečen? *Pogled v dramatiko* se na bistvenih mestih sooči z vprašanjem o sreči. V osrednjem poglavju *Mimo tragedije* piše: »Brandovo iskanje absolutnega se v *Divji rački* ustavi. Ne more čez zelo 'banalno' situacijo, da se med ljudmi kar naprej dogaja nekaj zelo konkretnega, da si more človek srečo ustvariti sam, da vnaprejšnje absolutno ni nič.« Zupančičeva celotna študija se konča s stavkom: »Vendar — človek še kar naprej hrepeni po možnem, da bi si ustvaril srečo . . .« Je hrepenenje Ibsenovih junakov predvsem hrepenenje po sreči ali po absolutnem? Je Cankarjevo hrepenenje — likov iz *Vide* — hrepenenje po sreči? Je obrat sploh zagledljiv v horizontu sreče?

Sreča je imanentizacija in privatizacija božanske radosti. Grški mitski bogovi so še težili k najvišji radosti (Orfej in Dioniz). Epikurjevi bogovi so se umaknili iz sveta; šele ta hip lahko postane eudaimonija sreča: epikurejski kulturni užitek. V svetu brez bogov je težnja po transcendentnem Eliziju nelogičnost, bedarija, slepilo. Pa je res treba pristati na svet brez bogov in boga. Če se je bog umaknil, se lahko vrne. Nedogmatično postopamo, če pustimo vprašanje odprto. Nekaj se pokaže kot slepilo šele post factum. Ljudje pa živimo — do smrti — le ante factum; vsa dejstva so glede na prihodnost pogojna. Brez vere v nujnost temeljne spremenljivosti sveta živeti ni mogoče. Morda živeti sploh ni mogoče; a je nujno. Nujnost pa je možnost; če ne bi bila nujnost možnost, je ne bi bilo. Brez prihodnosti je življenje senca. A ker prihodnost ne daje gotovosti, je nujna vera (v prihodnost). Današnji interpreti se preveč enačijo z omagujočim Jermanom. Kalander in Dioniz sta pogoj življenju.

ZAKON SPREMEMBE

Sajkova pravi: »V Kantorjevem kesu in spoznanju zločina lahko vidimo le oddaljen odmev Ibsenovega 'zakona spremembe'. In: »Cankar v bistvu sploh ne uporablja Ibsenovega 'zakona spremembe'.«

Enako ko Koruzov pojem menjavane perspektive bi morali podrobneje analizirati zakon spremembe. Kaj pomeni pri Ibsenu? Iz česa izhaja? Trdim, da tega »zakona« ne moremo razumeti, če ga ne subsumiramo pod pojem obrata. Lahko je sprememba od radikalnega obrata zelo oddaljena; potem je le etična (Bernick, Nora-Dolinar iz *Rude*); le sprememba enega načina življenja znotraj istega življenja. (To je lahko le Krogstad.) Lahko pa je radikalnejša: spoznanju krivde sledi radikalno samokaznovanje. Samomor Rebeke in Rosmerja v *Rosmersholmu* je dokaz, da v tem svetu ni mogoče živeti.

Zakon spremembe ni le tehnična iznajdba, preobrat v dramaturgiji, eticizacija Scribovih zamenjav (Norin odhod itn.). Že spoznanje gospe Alvingove (*Strahovi*) ali Borkmanovo ali Heddino gre daleč čez etiko. Tako pri Ibsenu kot pri Cankarju gre za mnogo globlji pomen spremembe.

Zupančič sledi temu in v poglavju *Rojstvo tragedije* (o *Rosmersholmu*) piše: »A čas eksistence ni trajanje, ki gre brez prekinitve iz časa v čas. V sebi nosi dolgo pripravo in nenadno odkritje trenutka odločitve.« In. »Sam človek brez zgodovine bi bil lahko brez krivde. Krivda je način uresničevanja človeka.«

Se strinjam. Komentiram: družba je morivska. Eni so krivi, ker ubijajo; druge razglasijo za krive in ti so krivi, ker so postavljeni zoper legitimiteto linčarjev. Zakon spremembe odkrije to »vrojeno« lastno krivdo (anagnore-sis); a človek poskuša z dejanjem preiti onkraj sveta krivde. Zakona spremembe mimo spoznanja in dejanja ni. Eni se namenijo v smrt (Rosmer in Rebekka), drugi v svobodo (Nora), ki pa se bo šele verificirala. Nora je v drami še otrok, lutkica. (Pravi naslov drame je *Hiša lutk.*) Resnična bo šele kot Rebekka. Kakšna bo njena svoboda, bo pokazal *John Gabriel Borkman*.

Zupančič sklene svojo misel o Rebekki: »Iz sveta igre s spoznavanjem krivde in doživetjem ljubezni prestopi v svet etike, z žrtvijo bo prestopila v svet zadnjega in neznanega.« To neznano je v bližini Pirjevčeve neizrekljivosti, Cankarjeve skrivnostnosti. Smrt dobiva religiozen pomen odrešitve.

Zupančič razlaga, kaj pomeni zakon spremembe, Sajkova ga jemlje kot objektivni, samozaključen podatek; kot reč. Sajkova ima prav na ravni tehnične dramaturgije; pomensko raven briše. Ker se z njo ne ukvarja, ne vidi smisla, ki je skrit izza tehnike. Tehnika v umetnosti ni nikoli gola manipulacija. Po izvoru je forma rituala; zato prevaja zakonitosti rituala. Preroditev, ki jo povzroči maša, obhajilo, le transsubstanciacija zimskega kralja v pomladnega. Je ponovna kreacija kozmosa. Brez možnosti nenehne re-kreiranja sveta je nemogoče kakršno koli notranje prerojanje človeka.

V trenutku spremembe se človeku odprejo oči (anagnorisis). Obrat v dramaturgiji je nujen, če naj dogajanje stopi iz skrivnosti v odkritost; iz slepil v resnico. Brez tega prestopa pa je tragedija — sleherna drama, tudi komedija — nemogoča. Skrivanje in odkrivanje oz. odkrivanje kot ponovno zakrivanje, dokler ne pride do končne jasnosti — igra zamenjav, preoblačenj, mask, zaslepljenosti, umišljanj, projektov — je téma komedije in tragedije; le da se v vsaki dogaja drugače. Goldonijev *Lažnivec* je le ena varianta: lik človeka, ki po naravi laže in s tem povzroča zakrivanje resnice. Ta laž je enako v *Tartuffu* — tu je načrtna — kot v *Učenih ženskah*, tu je fraza, kot v *Hamletu*, tu je temeljna nerazjasnljivost sveta, kot v *Othellu*, tu je intriga zavistneža in samozaslepljenost, kot v Hugojevi *Lukreciji Borgii*, tu je intriga sveta, kot v Calderonovem *Življenje je sen*, tu je hamletovska negotovost, kako je umrl oče, še radikalizirana v temeljno negotovost: ali sploh živimo, ali sanjamo. Cankarjeva *Vida* pride v bližino tega spoznanja (o nespoznatnosti). Zakon spremembe je tako radikaliziran, da je dramaturško skoraj ukinjen. Umirajoči čakajo na temeljno spremembo, ki je smrt. Življenje je a priori laž, zato so vse spremembe v njem lažne. Drama se pretaka v misterij.

Raziskovalci so ugotovili, da se je Ibsen šolal pri francoskih avtorjih, mojstrih pièce bien faite; še se spomnim, da sem o tem poslušal podrobna predavanja profesorja Ocvirka v letu 1949/50. Sam bi s svojega vidika dodal, da je v Scribovem *Kozarcu vode* odkrivanje skritega tako imanentizirano, ali v Labichevem *Florentinskem slamniku* tako idealizirano ali v Feydeaujevi *Bolhi v ušesu* tako bliskavo zamotano, da res nastaja vtis, da gre zgolj za igro in tehniko; a je v ozadju ironično materialistična misel la belle époque, da dejanska sprememba — obrat — ni mogoča: da je celo smešna; da je najstraš-

nejša anagnorisis le odkrivanje zakonske nezvestobe; da je obrat sveta preureditev sil v zakonu, spremenjeno ravnotežje med možem in ženo. Obrat je le razrešitev intrige, sprava s prevaro. Svet je le igra skrivalic-slepil, med katerimi se prebrisanci opletamo, a se z zdravim razumom in mačjo naravo zmerom nekako rešimo. Težave so privatne, institucija (zakona) je še trdna. A ko je Ibsen scribovsko tehniko prevzel, jo je v temelju predelal. Privatne intrige so se poglobile v usodno protislovnost sveta, vendar ne na način romantične melodrame à la Hugojev *Kralj se zabava*. Skoz privatnost je pogledala občost, odkriva z minucioznim psihološkim niansiranjem (*Mali Eyolf*). Osnovni vprašanji sta postala smisel in smrt: obnova kozmosa.

OBRAČUN S TRAGEDIJO

Se več stikov je med Ibsenovim *Sovražnikom ljudstva* in *Hlapci*; tega odnosa Sajkova ne analizira, ker sodijo *Hlapci* med kasnejše Cankarjeve drame.

Doktor Stockmann se zlomi, ker mu je vrhovno merilo družba in ne bog, družba pa je utemeljena na zločinu. Protislovje je nerešljivo. Zahtevati pravico in resnico v imenu tiste instance, ki resnico prepoveduje, saj svojo zločinsko utemeljenost skriva, in pravico zametuje, saj je do linčaneja posameznika — tudi do Stockmanna, tudi do Jermana — kritična, je neizvedljivo in nespametno. Posebno če zahtevamo resnico in pravico od te ustanove same. To se tudi realno pokaže. Prizor z zborovanjem v gostilni — IV dejanje *Hlapcev* — je tipični poskus linčanja; enak je tudi prizor Stockmannovega govora in reakcij poslušavstva — Cankar je Ibsenovo iznajdbo posnel.

Morda je Zupančič Stockmannu krivičen, saj ga vidi preveč z negativne plati, kot manipulanta, nedopustnega naivneža. »Dobiva poteze nekakšne vročične in eksotične demagogije, ki mu spodnese trezno misel«, »primerek nemožnosti in svojevrstne infantilnosti«. (Poglavje *Mimo tragedije*.) Treba bi bilo Stockmanna poskušati obraniti. Kakor je starejša socialno politično optimistična kritika Jermana preveč tlačila v vlogo revolucionarja — glej Pavšičev, to je Borov predvojni esej o Jermanu, v katerem očita borcu njegov zlom v petem dejanju — in kakor je marksistična kritika — Plehanov — v Stockmannu videla enostransko pozitivno figuro, ki ji je zamerila revolucionarno nepopolnost, tako ju sodi današnja kritika preveč z druge, zgolj nerevolucionarne strani.

Analiza bi se morala vprašati: ali je res prav, da bi se morali odpovedati revolucionarnosti in religioznim zahtevam po absolutnosti, če je izgubljen temelj, s katerega to zahtevamo in na katerega se obračamo? Odpoved tem zahtevam uveljavi filistrstvo. Vztrajanje pri zahtevah je neutemeljeno in se zato groteskizira. Vendar — ni lik filistra še bistveno bolj grotesken (šentflorjanci, blagrovci)? Se ne skriva pod Stockmannovo in Jermanovo samospodbito in zgodovinsko nemogočo akcijo tragičnost, le da je moderna? Njuna krivda izvira iz neutemeljenosti v absolutnem. A ker je ta proces svetovno zgodovinski, njuna »naivnost« ni privatna. Njun »infantilizem« in egoizem je moderna oblika tragične čezmernosti, neskladnosti z mero sveta. Morda pa le zato nista dovolj krvavo tragična, ker v infantilizmu in zaslepljenosti nista dovolj radikalna? Igranje junaka je zgolj smešno, če je zgolj teatarska predstava — burka — pred občinstvom; če je brez posledic. (Reci-

mo uprizoritev skeča z devetimi junaki v Shakespearovi komediji *Ljubezni trud zaman*: učitelj predstavlja Judo Makabejca, burkež Pompeja, tretja šema Aleksandra Vélikega.) Stockmann in Jerman pa nista le učitelja kakor Shakespearov Holofernes; svoj privatni narcizem prebijeta, ko se vmešata v svet, ga zmešata in se v njem poškodujeta. To pa je hamletovski poseg; to je bistveni element tragedije.

Vprašati se je torej treba, kaj je glavni vzrok, da ti dve figuri preideta »od tragedije do groteske« (Zupančič o Stockmannu). Drži, kot meni Zupančič, da »trmoglavost iskanje resnice, boj zoper življenjsko laž sproži dramo«; v *Divji rački* povzroči tragedijo, otrokovo smrt, nedolžne žrtve. A takih nedolžnih žrtev je pri Grkih in elizabetincih vse polno. Ni tak tudi Hipolit — pri Evripidu in Racinu (v *Fedri*)? Tu ni razlike s tragedijo. Tragični liki so zmerom sejali zlo; in Stockmann ali Jerman ga nič bolj ne sejeta v imenu resnice in pravice kot Hamlet. Včasih pozabljamo, da je Sofoklov Ojdip prinesel najprej v Tebe red in mir in blaginjo: da je s tem, ko je premagal Sfin-go, spet omogočil kozmos, odpravil Leviatana. Zlo je prinesel s tem vred, kot oba moderna vračavca kozmosa.

Je res mogoče očitati radikalcem, recimo, Brandu in Gregersu, da se obadva vrneta kot »sužnja svojega projekta domov«; da je za njiju pomembno le »Stvar, Zahteva, Naloga, Ideal, pri vseh velikih začetnicah pa prezre(ta) ljudi?« In da se: »Prenos ‚načel‘ in ‚idealnih zahtev‘ v življenje v *Divji rački* pokaže kot popoln absurd.«

Natančno takšna je bila Hamletova Naloga. Štirinajstletna Hedviga pogine nazadnje enako nesrečno kot ne mnogo starejša Ofelija. Smrt Laerta, Hamleta, kraljice in tolikerih je navsezadnje popoln absurd — koliko je smrt (umor) človeka sploh absurd, saj le ponavlja začetni arhetip. Prej bi bili upravičeni reči, da je takšna družba absurd. Ne povzroči Brutov prenos idealne zahteve v *Juliju Cezarju* še mnogo hujše posledice kot Gregersova v *Rački*? Povzroči vojno, leviatansko klanje. — Obračun s Stockmannom in Gregersom ter Brandom je obračun s tragedijo.

Nasproti radikalnim terjatvam postavlja demoralizirani Relling, ki ga je strah življenja in odgovornosti, sporazum z realiteto. Vodi ga jasen namen: »Relling načrtno podpira laži, da bi bili ljudje (vsaj relativno) srečni . . . Dopušča pa spet samo tiste samoprevare, ki omogočajo človeku vsaj minimum njegovih (resničnih) možnosti«; te so le intimne in zares minimalne.

Sreča je intima. Je enako slepilo kot Learova pristranost ali Othellova ljubosumnost ali Polinejkova nepopustljivost ali Elektrino sovraštvo. Le da je po obsegu navidez manjše. Pa je manjše po konsekvencah? Kdor se odpove radikalizmu, izražanju strasti in zahtev, sam sebe skopí. Ni to le oblika samomora (avtoblokade) namesto umora? Je res napredek kulture v zamenjavi cenzure z avtocenzuro, omejevanja s samoomejevanjem, terorja s tem, da sem sam svoj rabelj? Iz Rellingove pozicije sledi vsesplošna otrplost, ta je veliko hujša od neposredne smrti, ki kliče življenje. V Rellingovem — srednjeslojskem svetu — ni mogoča preroditev. Sistem neštetihih malih slepil je mreža kozmosa, v kateri se človek zaduši. Ni to problem Pirandellovega *Henrika IV.*, ki se rajši dela norega, kot da bi še živel naprej v družbovanju malih laži. Boljše igrana veličina: radikalizacija Shakespearovega Holofernesa do demonskih konsekvenc igre. Se ne dela iz istega vzroka norega tudi Hamlet?

Zupančič ne pravi eksplicite, da se z Rellingom strinja, kot so navsezadnje tudi Kozakove pozitivne formulacije o svobodnem socializiranem real(istič)nem subjektu napol prikrite. A intonacija kaže, da je Zupančiču to stališče bistveno bližje od terjatve po absolutnem, ki jo problematizira. Bojim se, da je s tem Ibsen omehčan. Ibsena — in tragedije in kozmosa — brez absolutnih zahtev ni. Naj je Ibsen sam še tako razločno videl nebogljenost, celo smešno plat Stockmanna, to je sam sebe, je vedel, da brez akcije, ki teži k absolutnemu, ni življenja. Brž ko kdo gleda s stališča kritike absolutnih zahtev, se tragedija umika komediji. — Zadnje dejanje Jančarjevega *Ambroža*, Partljičev *Jastreb* ali v svetovni literaturi Molièrov *Ljudomrznik*, Aristofanovi *Oblaki*, Shakespearov . . .

Tega pa nista hotela in storila niti Ibsen niti Cankar. Shakespeare je v svojih komedijah nenehno parodiral svoje tragedije. Ne Ibsen ne Cankar nista bila zmožna v Malvoliu zagledati Hamleta. Ščuka, Maks, Mlakar v Petru niso spodbiti. Oba nimata svobode, ki si jo jemlje Shakespeare, ki združi Ajshila in Aristofana in vidi, da je svet hkrati tragična absolutna terjatev in groteskno slepilo črva. Vendar pa je kasnejši Ibsen le manj resnoben od Cankarja. Ibsenovi glavni liki so temeljito depatetizirani; s tem so pripustili vase moment komedizacije (kot nebrepogojnosti). Kar je bilo pri Shakespearu v dveh različnih figurah, v Othellu in Falstaffu, je zdaj v eni (recimo, cum grano salis, v Stockmannu).

Cankar tu ne sledi Ibsenu. V *Vidi*, s katero se je vrnil k *Dušam*, ki jih Sajkova povsem odklanja — v skladu s tradicionalnim mnenjem — Cankar išče in najde nove transcendentne in radikalne osnove za dekomedizacijo Stockmanna (Jermana). Neposredni — hoteni, zavedni, programatski — stik s smrtjo (to je bistvo hrepenenja) ukine nebogljenost manipuliranost junakov, ki se vežejo zgolj na družbo. Značilno pa je, da ta smrt ne pride od zunaj, kot v klasični tragediji, ampak si jo junaki sami želijo. Moderna družba kot samomorivska oblika umora opredeljuje tudi Cankarja.

Zupančič v sklepu svoje študije (*Odprta vprašanja*) reinterpretira Branda in pravi: »Pri vsem tem pa hrepeni po ‚novem življenju‘. Odtod je nekoč gledal v svet in sanjal o kraljestvu industrije in o svoji veliki moči. Umre oleđenel v gorah. Moč ni zmagala, ideja se potopi v iluziji.«

Ta Zupančičev citat nas vrača h Kozaku: k tezi o ideji — volji po obratu — kot slepilu. Tu se oba interpretira skladata. *Metodična avtorefleksija* je pokazala na različne možnosti branja. Na nujnost, da bere vsakdo s svojega stališča.

Postavlja pa se temeljno vprašanje o slepilu in resnici. In o tragediji.

V

OBJEKTIVNOST IN SUBJEKTIVNOST

Se nekaj pripomb.

V *Cankarjevi dramatik* govorim v prvi osebi množine; to naj bi bilo znamenje nekakšnega objektivnega pristopa, neosebnega. Seveda to ni nadosebni, množinski, grupni mi-jezik, ki izraža enotno propagandno ideologijo.

Prijatelji mi že dolgo prigovarjajo, naj pišem čimbolj esejistično, literarno, osebno obarvano. Po eni strani jih polagoma začnem ubogati. Že pred petimi leti sem sestavil knjigo svojih osebnih srečanj z različnimi znamenitimi in neznamenitimi Slovenci. (S Kocbekom, Kidričem, svojim očetom, božjimi otroki, Tonetom Habetom, Koblarjem, z italijanstvom, sam s sabo; knjigo sem naslovil *Srečanja z drugimi in s sabo.*) V nji sem se na široko predal literariziranju, subjektiviranju resnice. Še leto prej sem izdelal čuden spis o Cankarjevem *Martinu Kačurju*, prvi naslov je bil *Tragikomedija idealista ali mesec dni s Tarasom Kermaunerjem*; v njem kombiniram dnevnik z literarnozgodovinsko analizo *Kačurja*.

Vendar me vsi ti, že po obliki subjektivni spisi niso odvrnili od potrebe, da se v tekstu *Cankarjeva dramatika* ne bi vrnil k običajni bolj znanstveni metodi, ki znanstvenikovo osebno plat in dnevniško avtorefleksijo njegovega življenja v času, ko piše svoje znanstveno delo, izpušča. Zakaj?

Naj sežem najprej nazaj k *Mescu dni*. V njem sem kombiniral objektivno analizo, ki se bliža znanstvenemu modelu, z osebnim pričevanjem lastnega življenja. Razlog za to mi je bil od začetka jasen. Vem, da je sleherno pisanje o drugem povezano s pisanjem o sebi. Da je pot do drugega — recimo do Cankarja, do Kačurja — že načelno komaj mogoča; da je stik med mano in drugim sploh vprašljiv. Dejansko človek — znanstvenik — v tem ko se ukvarja s predmeti, nenehoma ekstrapolira, objektivira, alienira sebe. Meni, da piše o drugem, dejansko pa po različnih, sebi neznanih kanalih, ki podkletujejo znanstveno delo, piše avtobiografijo.

Resnica današnjega hiperideološkega sveta je predvsem v ideoloških projekcijah, ki imajo vir v socialnih grupah in njihovih političnih ambicijah; ideolog je le del bojne enote. Zato so ideologije transformirane preobleke subjektivnega grupnega interesa, vizij, želje, rizma, sovraštev in ljubezni. Čemu bi se človek slepil, kot da se da sebe osebno in sebe kot pripadnika grupe preiti, odstraniti, postaviti v oklepaj? Ni duhoslovna znanost le hinavska komedija, s katero varamo sebe in druge? Le konvencija evropske in slovenske pozitivistične tradicije, ki izhaja iz filozofske utemeljitve teokratizma? Niso določene konvencije — navidezni objektivizem, strokovni aparat itn. — potrebne univerzitetni znanosti, ki je institucionalna igra posebne vrste in daje prek univerze kot tradicionalnega duhovnega stržena nacije tej naciji-državi intelektualni alibi? Koliko je v tem poslu še revolucionarne dialektike in prakse spreminjanja sveta? In zakaj naj bi se s tem ukvarjal jaz svobodnjak, saj ga ne potrebujem za uveljavitev svoje vloge v slovenski družbi in za socialno potrditev svojega mesta?

Ko so me obletavale te misli, sem napisal *Mesec dni*. Poslušal sem jih in vrgel na papir samospodbijajočo se izpoved; nakazal sem dovolj izviren poskus. V *Mescu dni* sem bral *Kačurja* izrazito skoz sebe osebno. Ugotavljal, kaj Kačur je in s čim se našim jaz; kam zahajava; koliko koncertov obiskuje, ob kakšni glasbi uživa; kako se napravljava; s kakšnimi ljudmi se druživa; v kakšnem razmerju sva z erotiko, s spolnostjo, s prihodnostjo, z naturo, z institucijo.

Ij natančne esejističnoliterarne primerjave sva se profilirala oba; drug drugega sva osvetljevala. Kačur je ponovno oživel. V mojem branju je postal moj sodobnik, zagovornik; skoraj iz mesa in krvi. Spis, ki je nastajal ob najinem pogovoru, je dokument o meni, o mojem času in o Kačurju in

o njegovem času, predvsem pa o eksistenčni problematiki, ki je bila živa tako zanj, kot je bistvena še danes zame in za marsikoga.

Če pa bi se lotil Cankarjevih dram enako, bi primerjal svoje intelektualstvo s Ščukovim, svojo socialno ambicijo z Mlakarjevo, svojo brezobzirnost s Kantorjevo, svojo filistrstvo z Bernotovim, svoje bohemstvo z Maksovim, svojo zapitost s Krnčevo itn. Like bi literarno in eksistencialno oživel.

Cankarjeva dramatika izvira iz drugačnega namena. Postavil sem si — iluzoren? — cilj, naj ne bi šlo zame, za ekspliciranje omenjene komunikacije. Gnala me je ambicija, da bi odkril kaj objektivnega; recimo: nekaj, kar ima pomen tudi tedaj, če mene kot posamezne empirične osebe ni. Šlo mi je, med drugim, za določanje tipologije slovenske dramatike. (Kot v knjigi *Raziskava slovenske drame*, 1978.) Šlo mi je za določanje njenega zgodovinskega, imanentnega, literarnega razvoja ali potekanja, njenih faz. Vse to bi rad odkril tudi pri Cankarju; opredelil sorodnosti in razlike med njegovimi dramami; navzočnost literarnih ideologij; kombinacije, v katerih te ideologije nastopajo v tej in oni njegovi drami; rast določenih stališč in njihovo odmiranje; razloge, zakaj prihaja do določenih ideoloških stališč, a zakaj se hkrati ali pozneje razkrajajo. Med drugim me zanima, kje in zakaj se uveljavlja tragedija, kje in zakaj komedija; kako in zakaj prehajata druga v drugo; ali se preprečujeta. Dotikam se analize slovenske družbe in politike ob koncu prejšnjega in v začetku tega stoletja. Iščem zvezo med družbo in literaturo; med vizijami posameznih razredov, meščanskega in delavskega, z vizijo dramatika. Skratka, uperjen sem v objektivni svet, ki ga ponavadi obravnavata ideologija in znanost.

Post factum, v tem metodološkem uvodu, se moram vprašati, ali bi res vse to bilo, če ne bi bilo mene kot osebe? Res je, mene kot posameznika lahko ni; vendar mora obstajati Primož Kozak, Izidor Cankar, Jože Pogačnik, ta in oni neznani, a pasionirani bravec in gledavec Cankarjevih dram, da bi se kje in komu mogle vse te objektivne zakonitosti ali značilnosti pokazati; da bi jih iz zunanje materialne nepreglednosti kdo osamil, videl, formuliral; da bi sploh postale, kar so: zakonitosti ali značilnosti. Mora obstajati Ivan Cankar kot posamezna oseba, da jih ustvari; da druge, že obstoječe, preustvari, v tem ko svoje drame napiše. A vse te konkretne osebe, od Cankarja do mene, morajo biti polne svoje realne eksistence, praktičnega spreminjanja svojih danosti in bivanjsko nabite s smislom, z iskanjem smiselnih povezav sveta, da bi se »objektivni« kaos spremenil v podobo kozmosa, v kozmos sam.

Če si ogleđamo te zakonitosti in značilnosti podrobneje, bomo videli, da stoji za njimi zmerom konkretni živi človek. Literarne ideologije so specifikacija socialnih, te delujejo, če jih nosi posameznik; če se z njimi udejanja v svetu. Če niso ta dialektična praksa, so prazne besede; ništrc. Stališče lahko zastopa le živi posameznik; opredeljujejo ga v sporu in soglasju z zahtevami, potrebami, zapovedmi, navzkrižji sveta. Potekanje dramskih faz je usklajeno z rastjo in spremembami spoznanj v svetu, do katerih prihaja živi posameznik. Tragedija je podoba njegovega najbolj usodnega dogodka: jedra. Slovenska družba je sestavljena iz teh posameznikov; brez njih je bled pojem zgodovinarstva ali izpraznjene nauka o literaturi.

Je res smiselno, da objektivizacijo človekove konkretne prakse ločimo od njenega nosilca? Ni tak poskus mistifikacija? — Dokler živi bog in vse

ustvarja, o vsem odloča, so lahko objektivna bistva odnosov enako ali celo bolj resnična kot živi konkretni človek. V času, ko je ta bog umrl ali se je umaknil in ko velja marksistična teza o človekovem ustvarjanju človekovega sveta, so idealitete in forme in objektivne zakonitosti navsezadnje le reifikacije; brez dvoma odločilne za človeka, a vendar odtujene in izvedene. Le fetišistično osamosvojene, se pravi, le relativno samostojne. Odvisne od človekove prakse.

Pazljiva analiza bi v mojih kriterijih, pristopih, normah, metodah, prijemih, predvsem pa v vsebinskem razumevanju Cankarjevih dram in likov brez težav spoznala mene, moj konkretni, socialno razredni, psihološki, celo psihoanalitični, miselni, kulturni položaj; enako bi ga odkrila pri Kozaku, Zihlerlu, Vidmarju. Takšna analiza se da izpeljati; še prav zanimiva je. Jo sploh smemo zanemarjati, kot jo dozdašnja slovenska znanstvena kritika? Ne nasedamo s tem nereflektiranemu idealizmu?

Zavedam se, da jo v *Cankarjevi dramatiki* hote izpuščam, ker se nameravam osredotočiti — omejiti — na razčlenjevanje objektivitete, kakor mi je pač dostopna. Poudariti moram tudi drugo plat zadeve. Ne glede na pogojenost mojega pristopa k objektiviteti — k drugemu — po meni in moji subjektiviteti, vendar le živimo(o) v objektiviteti. Naj to objektiviteto razumem le kot alienirano in reificirano intersubjektiviteto? Ali pa je v slehernem drugem jazu, osebi, subjektu, pisatelju ali bravcu, kakor hočete, nekaj, kar je v temelju neizvedljivo name; kar zato ni objektiviteta, saj ni moj objekt, produkt moje prakse in spoznanja. Ker je drugo (in drugačno) od mene; neizvedljivo name. Ker sploh omogoča, da nisem sam na tem svetu (narcis). Ker zagotavlja dialog, soočenje, interakcijo svetu. Oplodnjivo z drugim. Dialektiko. Dialektika namreč predpostavlja, da sta na svetu (vsaj) dva (moški in ženska, država in posameznik, ljubezen in sovraštvo . . .). Temeljni človekov problem je, kako more posameznik priti do drugega posameznika.

Čeprav so značilnosti in zakonitosti (Cankarjeve) dramatike, ki jo raziskujem, alienirane idealitete, in čeprav niso brez mene nič, pa niso le moj produkt. To je teza, iz katere pri *Cankarjevi dramatiki* izhajam. V nji je nekaj neizvedljivega name. V nji je drugost. V nji se skriva temelj sveta. S tem da so, je svet neukinljiv; s tem da jih ne morem izvesti nase, je svet v temelju nepodložen zmanipuliranju, subjektivističnemu izničenju (posameznikov, grup ali držav). Zato je mogoča znanost. In zato je mogoč tudi moj poskus »objektivizacije« Cankarjeve dramatike.

Sele iz tega je razumljivo, da vsi ti zakoni, pravila, objektivni znaki, strukture, čeprav so utemeljeni v subjektivnem in ideološkem in v človekovi praksi, vendar zmerom veljajo, čeprav se konkretno spreminjajo. Trdni so, a ne le kot okamnitve človeške prakse. Ker so zastopniki drugega, se lahko do njih obnašamo, kot da so zakoni. Ideja, ki skuša na množični ravni ukiniti zakone, ukinja drugo in s tem udejanja grupni narcizem. (To je onanizacija člena v sistemu koda.)

Svet bi se razletel, razlezel, razkrojil najprej v individualno, subjektivno, nato v prehodno in nazadnje v neobstojo fluidno, če bi bravec svet vsake drame, slike, misli reducirjal nase. Premišljevanje o sebi in svoji življenjski skušnji, viziji in utemeljenosti ne more voditi k odkritju drugega: predvsem drugega v sebi.

Pred interpretom sta dve možnosti. Ali subjektivizacija; tisti hip izgine znanost, evropska, kartezijska in heglovska struktura, na kateri počivamo

in jo prikrajamo. Ali objektivizacija. Tu svojo knjigo, ta svoj pristop k svetu, vpisujem vanjo, v njen okvir, v njen diskurz. Vsaka zase, radikalizirana, grozi, da bo svet izginil. Le obe — le priznanje dvojnosti — svet ohranita. Radikalna interpretova avtorefleksija pripelje do tega spoznanja: da je na dnu posebnega posameznika neukinljivi svet.

Zato bi rad prebival na obeh krajih, v tradiciji, v evropsko kartezijanskem in hegllovskem in metafizičnem, v objektivističnem na eni in v hipermodernem, v do kraja subjektiviziranem, ideologiziranem, eksistencializiranem, kierkegaardovskem in stirnerjevskem na drugi strani. Dokazujem, da je takšno dvojno prebivanje smotno, saj omogoča, da oba bregova vežem. Verjamem, da ima takšna vezava nadosebni, nadzasebni, celo socialni in nadzgodovinski pomen. Da je arhetipska struktura človeška. Naj mi bravci to samotolažbo dovolijo.

PREZETOST KONKRETNEGA POSAMEZNIKA S POLITIČNO DRUŽBO

Bravcu *Cankarjeve dramatike* bo takoj očitno, da je moja metoda v nemajhni meri marksistična. Za ilustracijo te trditve jemljem obravnavo *Blagra*.

Obravnavo začnem z analizo slovenskega liberalnega meščanstva, torej z nečim, kar je samo na sebi neliterarne narave, vendar vsako literaturo, Cankarjeve drame pa še posebej, opredeljuje. Upam, da pri tem ne zapadem v enostranost in samoumevnost sociologizma ali v obnavljanje preprosto razumljene teorije odraza. *Blagra* ne razlagam kot direkten odsev socialnih gibanj. Med obema poloma, med družbo in literaturo, skušam najti dinamično, diferencirano, obojestransko, zamotanejšo, predvsem pa v obe strani transformativno korespondenco. Navsezadnje niti literatura niti družba nista temeljni postavki sveta. Če je prva desakralizirani ritual in druga umetna tvorba, ki jo ritual ščiti, sta sicer v tesni izvorni zvezi, a obe človeka zasužnjujeta; v obeh je treba odkriti njuno dezalienativno tendenco.

Ob *Vidi* analizi slovenskega meščanstva ne posvečam toliko prostora kot ob *Blagru*. Vzrok je razumljiv: *Vida* je po svoji tematiki, vsebini in namenu — svetu — drama filozofsko religiozne narave; mistična. Zanima jo vse kaj drugega kot analiza konkretne politike.

Jasno je, da je mogoče tudi ob *Vidi* premišljevati, kakšen odsev slovenske družbe je. Vendar je to že vprašanje, ki samo *Vido* presega; vtika se v načelnejšo razpravo o odnosu med literaturo in družbo ali v sociološko analizo socialne pogojenosti Cankarjevih dram. *Blagor* pa je po svoji tematiki in namenu izrazito socialnopolitična drama. Zoper kritizirano vizijo slovenskega (liberalnega) meščanstva (Grozda itn.) postavlja svojo socialno politično vizijo. V štirih dejanjih natančno razčlenjuje ravnanje, stališča, govorico, avtentičnost, (samo)utemeljevanje nastajajoče slovenske buržoazije; razkrinkuje njeno politiko, ne le moralno; razkriva njeno razredno zasidranost.

Političnosocialne reakcije kritike in občinstva na *Blagor* so torej v skladu s Cankarjevim namenom. Če analiziram, zakaj je liberalni župan Hribar na krstni predstavi ploskal, drugi liberalni veljak Tavčar pa *Blagor* surovo napadel in isti večer kot znamenje bojkota organiziral nekak sesta-

nek stranke, sta obadva podatka v tesni notranji zvezi z naravo *Blagra*. Tudi ju ni mogoče zreducirati na različne značaje obeh prvakov, na njuno konkurenco. Ta kot zasebna me v *Cankarjevi dramatici* ni zanimala, čeprav najbrž sodi v širši dialektični sklop resnice tako o *Blagru* kot o slovenski družbi tedanjega časa. Brez takšnih privatnih konkurenc, ki se usklajujejo z različnimi političnimi taktikami, ni podobe realnega slovenskega meščanstva (nobene družbe in plasti). Cankar jih je le odslikal, v sporu Grad — Gruden. Neki posameznik (Tavčar) se je zagledal v Grozdu, drugi (Hribar) se ni v Grudnu. Recepcija literature postane živa, osebna praksa.

Cankarjeve lastne izjave potrjujejo povezavo, ki sem jo poudaril. Cankar je hoté pisal »satirično dramo«; »Obrcal sem vse slovensko narodnjaštvo, liberalnost, patriotično navdušenost (fej!) in globoko ljubezen do ‚preprostega‘ naroda (barab) . . . Spravil bom na oder tisto ljubljansko družbo, o kateri pravijo, da je cvet naše inteligence, kvintesenca slovenske kulture in poklicana vodnica v naših literarnih in političnih — predvsem političnih — težnjah . . . Proti tistim ljudem, ki mislijo, da so narod, a niso nič drugega, nego svinje . . .« Še vrsta stavkov je v istem duhu in slogu.

Odpira se obsežno polje vprašanj.

Nekatere estetsko filozofske narave, ki so se na Slovenskem uveljavile predvsem po letu 1965, so politiko izločale iz umetnosti; kot témo in kot resnico. Larpurlartizem je sorodnik ludizma. Interpretacije Cankarjevih dram so bile postavljene na glavo. V Korunovi režiji je *Blagor* izgubil politični značaj; postal je komedija značajev, v kateri je politika le zunanje, neustrezno ime za zmedeno človekovo igro. Brez dvoma je tudi tak pogled svojevrstna politika: polis kot kaos (Paradoks).

Pohujšanje kaže, da je bil Cankar po eni strani takšnemu ludizmu blizu. Po drugi pa je nemogoče odpraviti Cankarja kot politika in kot političnega kritika politike. Cankar se je jasno zavedal, da je politika privilegirani način družbenega vpliva na posameznika; da v mirnih — urejenih, nebarbarskih, legitimnih — časih »ritualno« obnavlja izvirni umor (Grozdom zločin nad Golobom). Da prav politika sproži alternativno težnjo po drugem svetu (revoluciji); da odbije Ščuko iz hlapčevanja etabliranosti v iskanje druge poti; da ga napolni s človeško vsebino, ko ga spravi s krizo. Kot zastopnica družbe je za podobo sveta, kakršno slika dramatika, politika nepogrešljiva.

Politika je v *Blagru* podana kot komedizirano — olajšano — zlo. Če živi konkretni posameznik (uporabljam ta Marxov pojem), se ne more uresničiti, ker ga politika ovira; še manj pa bi se mogel uresničiti, če bi se politiki umaknil. Politika je križišče, ki moreta skozenj enako Laj in Ojdip. Eden bo ubit, drugi morivec. (Bo)sta oba izgubljena, kriva, premagana?

Ker je Cankarjeva umetnost v *Blagru* konkretna in realistična, ne more mimo realnih borz slovenske politike okrog leta 1900. Umetnost sicer lahko stilizira (*Vida*); celo politiko se da stilizirati. Zmerom pa je v ozadju konkretna skušnja dramatika in bravca-gledavca, ki politiko (kot tako) doživlja skoz svoje osebne spore z družbo. To so bile Cankarjeve skušnje s Tavčarjem, Tavčarjeve s Suštaršičem; sporazum med Slovenci in Nemci; boji za mandate in roke bogatejših hčera; časopisna cenzura; preganjanje drugače mislečih. Mar ni vse to vsebina celo posameznikove najbolj ranljive intimnosti? — razrednost in srce se stikata tako rekoč neposredno.

Tako poskušam potegniti marksizem iz sociologizirajoče in politizirajoče splošnosti v človekovo dušo. V praksi trpljenja se družbeni zakoni in

osebna eksistenca srečajo in zvežejo v eno, ki pa je vendarle nepoenotljivo: človek ves čas ostaja v soočenju z onkrajnim. (Ščuka kot intelektualcelec s proletariatom, revolucijo.)

Avtokritično moram pripomniti, da te zveze v *Cankarjevi dramatik* niso dovolj izpeljane; res pa to ni bil moj namen.

FORME LITERARNE IDEOLOGIJE

S primerjanjem slovenske buržoazije s podobo, kakor jo je podal Cankar in kakor jo ima buržoazija sama na sebi in kakor se je razkrila v zgodovini naslednjega tri četrt stoletja, nato pa še primerjava s konkretnim življenjem posameznikov-intelektualcev, ki so do te buržoazije kritični, se tematika *Dramatike* še ni izčrpala. Brez umetnostne forme literatura ni literatura; takšna je njena specifična narava. Vpeljati je treba torej kriterij tragedije, komedije, farse itn. V *Cankarjevi dramatik* sem to storil. Vendar, in to je bistveno, ta kriterij ne sme stati sam zase; enako kot ne more biti absolutno avtonomna socialnost. V *Cankarjevi dramatik* ne nasedam niti formalizmu niti sociologizmu.

Forma in socialnost nista med seboj neodvisni. Dialektični interpret ju mora spraviti v medsebojno dinamično korelacijo; njenemu medsebojnemu učinkovanju mora določiti transformativno strukturo. Pokaže se, da je forma odvisna od socialnosti (ritual ščiti družbo, je sredstvo družbene samozščite), socialnost pa je odvisna od forme (ritual jo oblikuje; visi nad njo kot sistem prepovedi in zapovedi; z zgodovinsko fazo produkcije in označevanja se ritualna forma le transformira iz arhaične v hipermoderno, a se ne zniči).

V *Dramatik* sem raziskoval obe smeri učinkovanja. Opisal — ker odvisnost socialnosti od forme ni direktna — način transformiranja. Vpeljal sem nov kriterij, ki obe prvini povezuje, hkrati pa je navzoč v samem tekstu. Mislim na literarne ideologije.

S tradicionalnim pojmovanjem bi jih strpali v tako imenovano »vsebino« teksta; vendar niso identične niti z motiviko, še manj s sociološko tipologijo ali z izrazom razredov in plasti. Literarne ideologije so avtonomne ideologije umetnosti, literature, celo dramatike. Nastopajo v vsej slovenski — in svetovni — dramatik, ker se ta pač nahaja v svetovnem obdobju ideologij. Vsako posamezno dramo sodeterminirajo, sourejajo, sooblikujejo. V vrsti svojih znanstvenih knjig sem te literarne ideologije podrobno opisal, klasificiral, povezal v specifično zgodovino slovenske dramatike. Odkril sem, da so obenem arhetipske (mega)strukture celotne slovenske dramatike. V Cankarjevih dramah kot vrhu in paradigmi slovenske dramatike se srečujejo. Socialni, etični, religiozni, intimistični humanizem, avtodestruktivizem humanizma, celo ludizem in misticizem se med sabo mešajo; zdaj prevladuje ta, zdaj oni. Ker so literarne ideologije vmesni člen med družbenimi ideologijami in literaturo, diferencirajo dialektično podobo celotnega kompleksa. Z literaturo se vežejo po dveh poteh: z literarno formo in z idejami dram v celoti in nastopajočih posebej. Ideje se spet spajajo z eksistencami, upravičujejo in orientirajo posameznika (prek grup). Forme pa izvirajo iz arhaičnih modelov razmerij med družbo in posamezniki.

Te reči sem nakazoval, ko sem pisal o odnosu med tragičnimi in komičnimi momenti v *Blagru*. Komedija zahteva zunanji odnos do figur, jih poenostavlja v lutke, jih dela abstraktne, smešne, malovredne in s tem nenevarne. Komedija je že od nekdaj sociotvorna. Če pa hoče avtor poudariti nevarnost likov — njihovo fašistoidnost, terorizem — mora komičnost teksta omejiti in se bližati tragičnosti. (Ta težnja se oglasi v liku doktorja Grozda.) Forma teksta je v veliki meri odvisna od avtorjeve eksistencialno-ideološke volje, od tega, kaj hoče doseči s svojimi figurami, kaj prikazati.

Analiza tragedije in komedije ter razmerje Cankarjevih dram z njima je téma, ki bi se bi jo bilo treba najprej lotiti; a kot posebno študijo. Freytagovska dramaturgija danes le malo odkriva. Pristopi, kakor so jih nakazali Nortrop Frye z *Anatomijo kritike*, Kott z analizami Shakespearovih in grških dram, Georg Steiner s *Smrtjo tragedije*, Walter Benjamin s knjigo *Ursprung des deutschen Trauerspiels* itn. dajejo izjemne osnove za nova dognanja; tudi o Cankarju.

Kot nadaljnji element — kriterij — se uveljavlja tudi avtorjeva psihologija — njegova ustvarjalna volja — ki ima funkcijo posrednika, koordinatorja, urejevalca, krogličnega ležaja med različnimi ali celo nasprotujočimi si prvinami (socialnostjo, literarnimi ideologijami in formami). Tako se področja razstavljajo in kombinirajo.