

Današnje literarnoteoretično branje romana Izidorja Cankarja *S poti*



Denis Poniž

Zakaj sploh »literarnoteoretično« branje romana Izidorja Cankarja *S poti*, če pa z njim — načelno in v praksi — danes slovenska literarna zgodovina nima večjih ali globljih problemov? Kot trdi npr. Anton Slodnjak (*Slovensko slovstvo*, 1968), je pisatelj »poskušal praktično pokazati, kakšna naj bi bila nova umetniška dela«. France Koblar (*Izidor Cankar: Leposlovje, Eseji*

— *Kritika*, 1969) pa trdi, z nekaj več skepse, da »splošno priznana umetnina *S poti* nam še vedno zastavlja precejšnjo uganko«. A ta »uganka« je omejena na vprašanje: »Kam naj jo uvrstimo in kako presojam?«

Pustimo ob strani tradicionalni slovenski literarnozgodovinski strah, da bi kakšno literarno delo ne ostalo »neuvrščeno«, in razmislimo temeljnost Slodnjakove in Koblarjeve izjave.

Res je, slovenska proza — če izvzamemo Ivana Cankarja, ki je snoval svoj zaključni, estetsko vrhunski cikel simbolistično-nadrealističnih *Podob iz sanj* — je stopala v novo stoletje tako plaho, kot je sploh mogoče. Pri večini avtorjev — danes branih ali ne — je prevladovala zmes naturalizma, simbolizma in zgodnjega ekspresionizma, a fabule so bile vse po vrsti trdno zasidrane v realističnem izročilu in domačijski problematiki.

Nič čudnega, da je »spis« (tudi tako označuje roman France Koblar) *S poti*, objavljen 1913 v *Domu in svetu* »osamljen« in »tudi nerazumljen« pri bralstvu. Osamljenost in nerazumevanje sta posledica novega in neznanega, sta »izraz obrambnega mehanizma«, s katerim se tradicija brani pred posegi novega in prevratnega (v estetskem in idejnem pogledu). Spopad z znanim (starim, okorelim, preživelim, izpetim) je torej mogoč — kot ugotavlja Anton Slodnjak — samo na ravni praktičnega poskusa, empirične predstavitve novega. Toda: ali lahko trdimo, da je roman *S poti* programsko besedilo in hkrati samo praktičen preskus, torej laboratorijski izdelek, katerega namen je gola demonstracija nečesa novega in neznanega?

Če menimo tako, potem seveda roman *S poti* močno in usodno podcenjujemo. Čas, ko je roman nastal, je bil čas značilnega samorefleksivnega zavedanja in spraševanja evropske literature: ta je svoja programska besedila, vsaj od časov naturalizma dalje, postavljala v obliko, ki ni zametavala niti manifesta in pamfleta niti teoretične

razprave in filozofske študije; literarna dela so prihajala na oder šele v drugem dejanju. Izidor Cankar kot razgledan, čuteč in izobražen človek je vse to prav gotovo poznal; zato svojega romana *S poti* prav gotovo ni postavljaval v službo takim literarnim namenom.

Ko literarna zgodovina zbira dejstva in drobce dejstev in v prazna mesta, kakor pri sestavljanju, vstavlja dejstva in drobce dejstev, ki jih dobi s pomočjo že znanih dejstev (včasih res ni mogoče drugače), pa zanemarja samo branje in sporočila, ki jih lahko daje tako branje, ki se ne ustavlja pri tem, ali je *S poti* potopis, roman, dialogizirana in esejizirana zgodovinskoestetska razprava, literariziran dnevnik ali kaj drugega, ki ne skuša samo razložiti korenin dvojnosti pisatelja in Fritza oz. Ester in Karle, marveč jemlje vse to kot logičen in notranje zaključen material, ki se predstavlja kot celota in zahteva tudi tako celovito branje.

Vprašanje sodobnega romana je seveda en général odgovorilo na take pomisleke. Roman danes ni več čista, marveč je zgolj sinkretistična zvrst, ki neprenehoma inkorporira vse, kar je moč inkorporirati (od tod Lukácsova primerjava sodobnega romana s časnikom, v katerega tudi zaide marsikaj, za kar si bralci časnika v prejšnjem stoletju ne bi drznili niti pomisliti, da je lahko predmet njihovega priljubljenege branja). Izidor Cankar je tako zastavil — resda neodvisno od tradicije ali celo v nasprotju z njo — romaneskno strukturo, ki je v obliko *navideznega* popotovanja postavila človeške usode. Zapisal in podčrtal sem navideznega: kajti vse to popotovanje, beganje, srečevanje in ločevanje, predvsem pisatelja in Fritza, malo manj tudi Fritza in Ester in Fritza in Karle, ima kaj malo opraviti z njihovim resničnim beganjem in popotovanji. Nekaj, kar je samo estetski okvir za mnogo globljo pripoved, kot smo pripravljene pomisliti ob prvem branju, je postalo osrednji problem za slovensko literarno zgodovino. Tisto, kar je resnično »popotovanje«, torej strašni in komaj razumljivi premik v človeški duši, ko se v njej dokončno in nepreklicno podirajo stari in vstajajo novi svetovi, pa je zanjo le drugotnega pomena.

Kajti vse, kar se dogaja med Ljubljano in Firencami, bi se lahko zgodilo kjer koli in kadar koli; Izidor Cankar je namreč spregovoril o rečeh, ki niso vezane na določeno prostorsko in časovno koordinato. Še točneje: vezane so na določen izsek sveta, ki je v vseh svojih pojavnih oblikah tak, da vodi do enakega »popotovanja«, pa naj bo to na sever ali jug, vzhod ali zahod. Ta svet brez trdne določenosti, ta breztemeljni in brezciljni svet se je znova pojavil v Grumovih enodejankah, kasneje, v razviti obliki, v njegovi drami *Dogodek v mestu Gogi*, še kasneje, v prozi reizma, pri Rudiju Šeligu v *Triptihu Agate Schwartzkobler*. V romanu *S poti* je »ključ« takega notranje strnjenege branja Karlin ples:

»Strastna težnja, da izrazi, kar se s samim gibanjem ne more izraziti, da dá svojim telesnim kretnjam dušni pomen in izpremeni vezano stvarino v breztelesno misel, je bilo tisto, kar je na Karlinem plesu tako dražilo. Ni ilustrirala Chopinove skladbe; ta sama je bila tako nedoločna, da si ni mogel nihče v njej kaj določnega predstavljati. Mikavno pa je bilo, da je tisto nejasno čustvo, ki je zvenelo na strunah klavirja, dobilo v Karlinih kretnjah spremljavo, zaradi katere je posta-

jalo še bolj nejasno, motno in bolj boleče. To ni bilo več čustvo, temveč grenko razpoloženje, omamljiva pobitost. Menil sem, da vem, zakaj Fritz tako nasilno lomi prste. Karla se je vzpenjala kvišku in padala, kakor se vzpenja in pada vse človeško hrepenenje, in na ustnicah tisti ledeni, negibni nasmeh dvoma in posmeha; roke so se ji včasih tako nenaravno zvile, da si nisem mogel jasneje predstaviti človeških misli; telo ji je včasih vztrepetalo v dveh različnih ali nasprotnih smereh, trgano od notranjih, kljubujočih si moči, kakor trepeta vsaka razdvojenost. To je bilo hlastanje človeka po zraku, kakor ga duši vrvenje vsega, kar v bridkih urah hoče, nemirno iskanje besede, da izrazi sebe, napor, da se premaga in raztelesi, nad vsem za zreli smehljaj obupanega, prezirljivega spoznanja, muka, muka« (str. 82, ta in drugi navedki po Izidor Cankar, *Leposlovje, eseji-kritika*).

Če pristanemo na polarizacijo sveta — kakor jo pred nas, še posebej s svojimi dejanji, izjavami, pa tudi akcijo — prinašata pripovedovalec in Fritz — potem do polarizacijo do kraja zaostri prav nastop Karle. Fritz in pripovedovalec skušata razmisliti svet takšen, kot je: to pomeni, da se sicer odločata vsak za eno (ekstremno) možnost tega sveta, da skušata drug drugemu dokazati nezadostnost svetovnih in estetskih nazorov (Tizianova Assunta; še bolj morda razprava o Fritzovi (futuristični, vsekakor pa avantgardni pesmi), vendar ves čas ostajata v krogu ali risu enega in istega. Obadva, pripovedovalec konstruktivno, pač skladno s podobami urejenega in trdnega sveta »klasičnih vrednot«, Fritz pa cinično in razdiralno, »novodobno«, kot enkrat pripomni pripovedovalec, stojita trdno zasidrana v svetu, ki temelji na izročilih in na notranjih, neprekršljivih dogovorih (Fritz neskončni sovraži bolešno Ester, beži pred njo, a ga hkrati tudi mami in vabi, saj je »skoraj brez telesa, kakor duh«). Karla pa je tisti prostor in tista točka samouresničitve v časovno/prostorski strukturi romana, kjer se ta svet razveže, eksplodira, pusti za seboj veliko in globoko rano. Karla namreč ne pristaja na nobeno od nenapisanih pravil in zavez, nenehno »krši« nevidna in nenapisana pravila, nenehno daje svojim kretnjam »dušni pomen« (opozarjam na razliko z Ester, ki je samo »duh« brez »telesa«) poseben pomen svoji izzivalni telesnosti. Karla ne »ilustrira Chopinove skladbe«, torej ne živi v svetu, ki mu vlada mimetičnost, marveč s svojim »nejasnim čustvom« daje spremljavo drugemu (glasbenemu) »nejasnemu čustvu«, svet se pogreza vedno bolj v nejasnost, motnost in bolečino. Njeno telo je ples tako spremenil, da je včasih »vztrepetalavo v dveh različnih ali nasprotnih smereh«, bilo je strašno »razdvojeno«. Njen ples je bil »zreli smehljaj obupanega prezirljivega spoznanja«.

Ni ta zgoščeni opis, ki mu je Izidor Cankar namenil en sam, malo daljši odstavek, tudi vrh romana, njegova nevrvalgična točka? Se ne ugleda v njem vse, kar je bilo prej, skozi dvojnost nenehnega dokazovanja ali protidokazovanja, podano kot navidezna različnost, kot dvojnost enega samega? Pripovedovalec in Fritz sveta ne spreminjat., to je jasno; prvi nanj v celoti pristaja in ga sprejema s skoraj samo po sebi umevno vdanostjo, drugi ga sicer poskuša razkrojiti, problematizirati, prodira v srčiko, a ne prodre vanjo, ker nima dovolj moči, ne

volje, saj je »deček, ki dorašča«, kot ga imenuje pripovedovalec. Otroškost kot alibi in pojasnilo nemoči pred strašnim obličjem sveta.

S Karlo, z umetnico, z njenim plesom, se svet spreminja. Če bremo pozorno: niso opisi njenega ekstatičnega plesa tudi opisi sodobne umetnosti in njenih hotenj? Ne govori iz Karle in njenega plesa svet avantgardne umetnosti, kakor se je začel porajati na začetku novega stoletja? Preberimo še enkrat: »Strastna težnja, da izrazi . . . kar se ne more izraziti«, »izprememba vezane tvarine v breztelesno misel«, »to ni bilo več čustvo, temveč grenko razpoloženje, omamljiva pobitost«, »nemirno iskanje besede, da izrazi sebe«, »napor, da se premaga in raztelesi«. O tem govori, ne nazadnje, tudi preskok z neposrednega opisa plesa na navidezno »objektivni« nivo poročanja: »V gledalcih ni bilo posebnega navdušenja, vsi smo bili malce v zadregi in nismo prav vedeli, kaj naj sedaj storimo« (str. 82).

To je edinokrat, ko je pripovedovalec v zadregi in ne ve, kaj naj stori. V vseh drugih primerih mu njegov razum, njegova zavest, njegovo znanje in vzgoja narekujeta varno, pametno in preudarno ravnanje, pa naj gre za zunanje ali notranje pretrese, ki jim je izpostavljen na svojem »popotovanju«. Tokrat pa je učinek pretresa zaradi Karlinega plesa tolikšen, da ostane pripovedovalec ves zmeden, Karla ga je, tudi njega, vsaj za trenutek odtrgala temu varnemu svetu in mu pokazala, kako breztemeljen je v resnici.

Izidor Cankar ni bil avantgardist, ne kot umetnostnozgodovinski teoretik in esteta ne kot pisatelj. A vendar je v romanu *S poti*, če ga beremo na način, ki seveda noče in ne more misliti njegove formalne konstitutivne prvine kot edino ravnino razpravljanja o sami globinski strukturi romana, pokazal na dve kardinalni možnosti novodobnega sveta (ne glede na inovacije v formalnem pogledu). To sta tradicija in avantgarda. Malo kasneje Karla zablešče s Fritzem »enega tistih plesov, ki so v novejšem času zelo priljubljeni«, pripovedovalec pa še dodaja: »zelo je različen od polke in tudi umetnost ni«. Prav s tem stavkom je seveda izbrisan in uničen ves čar prejšnjega Karlinega izziva življenju, umetnosti in človečnosti: nenadoma pleše nekaj, kar je sicer drugačno od vulgarne polke, a tudi umetnost ni. V prejšnji Karlin ris, ko je sama ekstatično plesala in izzivala svet, ni mogel stopiti nihče: v svetu novega zrenja na življenje in nove umetniške spoznavnosti je bila Karla sredi množice obupno sama. Vse je bilo skrčeno na »malo zadrege«, v prazno zabavo, ki jo dovoljuje in producira (malo)meščanski svet, lahko stopi vsakdo. Je zato Cankarjeva vizija, če jo zremo skozi optiko romana *S poti* pesimistična (z drugimi besedami, estetsko in umetniško konservativna)? Se zavzema za tisto vzvišeno, nadčasovno in idealno umetnost in umetniške predstave, ki imajo na Slovenskem, kot estetski credo, iz katerega naj se napajajo najboljši umetniki in široke ljudske množice, tudi danes tako visoko ceno? Zadnji stavek romana, v katerem Ester s svetim prepričanjem trdi, da se bo njen pobegli Fritz vrnil, govori v prid tej domnevi. Toda dejstvo, da je po noči, ki jo je preživel s Karlo (pri tem pa mu je ta noč in kar se je v njej zgodilo, podrla zadnje predstave »starega sveta«, saj izjavlja, da zdaj »ne vem nič«), beži stran, daje upanje, da je morda

vendarle dozorel v moža in da bo morda vzdržal pogled v tisto strašno brezno, ki se odpira z umetnostnimi dejanji, kakršno je tudi Karlin ples.

Kdo nam bo poočital, da smo se ujeli v past nekaj zadnjih strani romana, ki govori še o marsičem drugem. A poglejmo neko zanimivo vzporednico s Karlinim plesom, ki jo izreče slepi doktor Conti z besedami slepčevskega vizionarstva:

»Kako je človek prihodnosti zavidanja vreden! Na pomoč mu bo prišla tudi zgodovinska izkušnja, ki je sedaj še nimamo, kajti teh par tisoč let, kar jih je za nami, je vendar borna preteklost. Iz nje smo povzeli le, da se vsak človek rodi, da prebavlja in da umre. Čez mnogo tisoč let bo drugače: Človek bo zasledil tudi zakone svojega duha, nova spoznanja in vse stare zmote mu bodo svetilniki v temi mišljenja, življenje narodov mu bo jasno kakor življenje posameznika, politične stranke bodo imele v zgodovini pisane zakone, sociologija se bo opirala na tolike skušnje, poznali bomo biologijo človeštva, videli bomo dušo vesoljstva« (str. 49). Doktor Conti — v primerjavi z umetnico Karlo predstavnik t. im. »eksaktne znanosti«, dvomi o tradiciji enako strastno kot ona, a ta dvom izreka drugače, z besedami. Vsebina teh besed pa je enaka kot vsebina strašnih Karlinih plesnih kretenj: »par tisoč let človeštva« je le »borna preteklost«, vse človeško vedenje je skupek bedastih empiričnih dejstev, »da se vsak človek rodi, da prebavlja in da umre«. Upreti se tako preprostemu in nesmiselnemu svetu pomeni »zaslediti zakone svojega duha« — prav to pa je v pesmi nekaj let kasneje izrekel avantgardist Srečko Kosovel — človek bo človek šele takrat, tako je prepričan slepi doktor Conti, kadar bo videl »dušo vesoljstva«.

Roman *S poti* tako seveda nikakor ne izpolnjuje zahtev, ki mu jih postavlja slovenski narod po svoji pooblaščenki, slovenski literarni zgodovini. Ne pristaja na tradicijo, ne priznava tistih »par tisoč let«, na katerih je utemeljeno vse, kar je sploh moč utemeljiti. In ko je vse utemeljeno, ko ima vse svoj pravi in edini smoter, seveda ni moč prestopiti risa, v katerem se dogajata breztemeljna sodobna umetnost in znanost. Tu seveda vidim dvojno osebno pripovedovalca, ki je hkrati romaneskni pripovedovalec in resnični Izidor Cankar (popotnik ob Comskem jezeru in zbiralec dejstev o življenju in delu slikarja Giulia Quaglia) in »rajhovski Nemeč« Fritz, kot nujni in genialni literarno-teoretični in oblikovni princip, da pripovedovalec sploh lahko pride do spoznanj, ki jih izreče v romanu.

Tisti pol romanesknega junaka, ki se dogaja izven varnih določil tradicije — to je lahko samo Fritz v posameznih svojih »eksczesnih« dejanjih, besedah ali načinu življenja — je hkrati zasnova modernega ali celo ultramodernega junaka: *nič se mu ne zgodi*, iz romana odide navidez enako neprizadeto, kot je stopil vanj, a vendar se mu v resnici zgodijo najstrašnejše reči, ki se mu lahko: oropali so ga (ali pa se je oropal) tistega varnega in zanesljivega čuta, s katerim se pita svet, v katerem ni prostora za doktorja Contija in Karlo. V tem trenutku Fritz, kot izzivajoči, radovedni, po novem hlepečki pol pripovedovalca in sodobnega človeka hkrati, res ne more in ne sme »nič vedeti«, saj spoznanje, da se varni svet lahko v hipu sesuje v nič, premostimo le tako, da nočemo »nič vedeti«. Tudi Fritzov odhod/beg ima v besedah

Ester svoj novi, dodatni pomen: ker Fritzovo spoznanje ni končno in pravo, njegov beg ni dokončen, marveč beg-kot-vračanje, nenehno trganje z nevidnih vezi, a tudi vračanje v sredico, k Ester, ki je »kakor duh«, ideja starega, preskušenege sveta tradicije in konvencij.

Z literarnoteoretičnega stališča nastaja tako skoraj paradoksalna situacija: roman, ki nikakor ne skriva vrste novih oblikovno izpovednih postopkov (od kontrastiranja, do mimobežnega dialoga, simbolnih podvojitvev in kar je še ugotovila literarna zgodovina), ni nov in značilen zaradi teh elementov formalne izrazne ravnine, marveč zaradi svojih novih (vrednostnih) spoznanj. Ali z drugimi besedami: uporabljena (nova) formalna sredstva niso uporabljena za to, da bi skozi njega zasijal nov svet, svet nove umetnosti in novega človeka, kakor so ga pojmovala evropske umetniške in socialne avantgarde, marveč obratno: ker se Izidorju Cankarju nenadoma odpre ta svet (in povsem irelevantno je, da skušamo ugotoviti, ali je to posledica globoke osebne krize po končanem študiju, soobčutenje časa, ki se je kasneje izreklo skozi besede Oswalda Spenglerja ali pa kaj drugega) in ker se v globlinah tega sveta zasvetlikajo natančno ti problemi, ob katerih, kljub vsej človeški radovednosti, »ne vemo (nič) več«, mora svoja spoznanja strukturirati v povsem novo formo. To pa seveda pomeni, da namen Izidorja Cankarja ni bil prvenstveno praktično buditi rojakom zanimanje za novi svet, ki je vstajal vsenaokrog, marveč jim je že ponudil vrhunsko umetniško delo, ki je v svojem posebnem jeziku govorilo o natančno tistih problemih, ki so se kasneje še večkrat pojavili kot kardinalna vprašanja umetnosti in družbe.

Zato seveda tedanja (pa tudi sedanja) beroča publika lahko s Cankarjevim romanom *S poti* stori natančno to, kar je lahko storila živopisna publika malega florentinskega penziona, ko je Karla odplešala svoj ples: v nji ni »posebnega navdušenja« in vsi »so (bili) malo v zadregi«. In že s prvim stavkom romana: »Teško si je misliti večjo razliko, nego med ljubljanskim septembrskim jutrom in benečanskim septembrskim večerom« se v strukturo romana naseli ta *razlika*, o kateri roman poroča na toliko različnih, pa vseeno medsebojno tako povezanih in skladnih načinov. Res je, Izidor Cankar je zasnoval svoj roman iz globokega prepričanja o razliki, ki se mu je tedaj kazala med meščanskim videzom in umetniško resnico; ne glede na to, za kaj se je odločil v svojem zasebnem življenju, pa je z romanom *S poti* začrtal tako globoko sled, da jo odkrivamo v njeni razkritosti še danes.

Ne pozabimo: roman se je rodil v odlični družbi, leta 1912—13 so nastala v Evropi tudi naslednja dela: *Smrt v Benetkah* Thomasa Manna, *Traklove Pesmi*, Lawrenceovi *Sinovi in ljubimci*, Shawov *Pigmalion*, Apollinairovi *Alkoholi*, *Tragično občutje življenja* Mi-guela de Unamuna in *Kamen Osipa Mandelštama*.