

Stanko Majcen in književna tradicija



Jože
Pogačnik

Razčlemba književnih pojavov XX. stoletja ima praviloma dva vidika. Prvi je ugotavljanje kombinacij, s katerimi ustvarjalec poskuša učvrstiti svojo osebno vizijo v književnem kodeksu svojega časa. Drugi vidik izvira iz analitičnega prodora v psihofizično osnovo; ta je avtorju omogočila, da uresniči prav izbrane kombinacije, ne pa kakšnih drugih. V okviru teh ravni se sleherno umetniško delo

pojavi kot področje treh idejno-estetskih plasti; te so tradicionalna, individualna in eksperimentalna. Tradicionalna plast obsega duhovno dediščino v širšem in ožjem pomenu besede, individualna je nasledek osebne psihofizične strukture, eksperimentalna, ki je v glavnem omejena na negiranje obstoječih formalnih sredstev in postopkov, pa utemeljuje nastanek novih (kompozicijsko-stilnih) uresničitvenih možnosti. Individualna in eksperimentalna plast spadata v tako imenovano književno inovacijo, ki je poglaviti *spiritus agens*, hkrati pa tudi *spiritus movens*, dogajanja v književnosti¹.

Ko govorimo o Stanku Majcnu (1888–1970), je vprašanje tradicije in inovacije – kot temeljno vprašanje njegovega ustvarjanja nekako do prve vojske – treba postaviti vsaj iz dveh razlogov. Gre za naslednje:

a) Umetniško delo nastane v kontekstu ali na ozadju tradicije; to je treba vzeti tudi širše: celotna ustvarjalna dejavnost kakšnega avtorja se vedno postavlja dialektično tako do konteksta kot do ozadja. Takšno zavzemanje stališča je lahko zasnovano na načelu kontinuitete ali diskontinuitete, vedno pa je dialektično gibanje, ki ga označuje tako oslanjanje na tradicijo kakor oddaljevanje od nje, v nepriznavanjem in prevladovanjem obstoječih struktur. Z drugimi besedami to pomeni, da se vsak avtor z vsakim svojim delom vključuje (=integrira) v književnozgodovinsko gibanje, ki ga, vsaj še danes, imenujemo nacionalna literatura. Za Majcna je to dejstvo toliko bolj pomembno, ker v njegovem delu najdemo *neposredne zveze* s tradicijo slovenske moderne in realizma. Znano je, da je bil ta avtor v očeh Ivana Cankarja med sodelavci *Doma in sveta* najboljši; to izbirno sorodstvo je mogoče utemeljiti z mnogimi istovetnimi idejno-estetskimi lastnostmi, ki povezujejo oba avtorja zlasti v oblikovanju pripovedne proze. Takratni dramaturg v Slovenskem narodnem gledališču (Janko Moder) je Majcnovo trodejanko *Matere* primerjal s Tavčarjevim kratkim romanom *Cvetje v jeseni*, medtem ko je Marja Boršnik isto dramo vzporedila s Prežihovo novelo *Samorastniki*².

b) Majcnovo delo je bilo doslej, ne samo iz ideoloških ali političnih razlogov, tako v književni kritiki kot v književni zgodovini pojav, s katerim literarna misel ni vedela prav kaj početi. Prodor na to difluentno književno področje je prva tvegala M. Boršnik; s svojo, v temelju pozitivistično metodo, obogateno s svojevrstnim psihologizmom, je že nakazala vrednosti,

¹ Prim. študijo avtorja tega sestavka: *Tradicija i njena inovacija, Umjetnost riječi* III (1986), šte. 2, str. 123–35.

² S. Majcen: *Izbrano delo* (ur. Marja Boršnik), I. in II. knjiga, Maribor 1967, za navedeno prim. II. knjigo, str. 464, 465 in 476.

ki uvrščajo avtorja med osrednje književne pojave med obema vojskama³. To spoznanje je, vsaj za Majcnovo dramatiko, s književno analizo potrdil doslej predvsem Goran Schmidt⁴. Kljub vsemu so to le parcialni prijemi, medtem ko celota še vedno čaka znanstveno relevantno obravnavo. Takšne obravnave Majcen ni bil deležen predvsem zato, ker je bila književnoznanstvena optika šolana na realističnih modelih in je zato lahko konceptualizirala samo ustrezno, kar pomeni, realistično književno produkcijo. Delo tega avtorja pa je v smislu stilne pripadnosti kompleksno, heterogeno in fluidno; zato mu niso mogli priti blizu reproducirani znanstvenoraziskovalni prijemi.

V takšnem položaju se lahko celoti začnemo približevati prav z razčlenjevanjem tistih Majcnovih književnoustvarjalnih posebnosti, v katerih se izražata radikalizacija in problematizacija realističnega (slovenskega in zahodnoevropskega) izročila, hkrati s tem pa z ugotovitvijo tistih plasti, katere avtor – v kombinaciji, modifikaciji ali kreaciji – postavlja na mesto zastarelih in odvrženih. Priložnostni prispevek seveda tega dela v celoti ne more opraviti; dovolj je, če ga začne, kar pomeni, postavi prava vprašanja in navrže možnosti za njihovo, vsaj globalno reševanje.

Vprašanja, ki jih v tem pogledu postavlja Majcnovo delo, je mogoče izluščiti iz dveh tekstov, od katerih je eden novela, drugi pa črtica. Črtica ima naslov *Klic* (1909),⁵ novela pa *Novi ljudje* (1913);⁶ obe besedili spadata v njegovo zgodnje pripovedništvo ter prav zato bolj kot kateri koli drugi tekst iz drugega obdobja ali iz drugačnega žanra razkrivata tendence, ki so v središču tele obravnave.

Majcnovi *Novi ljudje* so v posebnem tematološkem razmerju do Cankarjevega *Hlapca Jerneja* (1907). Avtor je to filiacijo sicer kategorično zanikal; tako pravi: »Prvo črtico *Novi ljudje* nisem napisal v opoziciji zoper Cankarjevega *Hlapca Jerneja*: ta imenitna zgodba mi takrat ni bila niti znana; dogodek je posnet po dožitku.«⁷ V zvezi s to izjavo je mogoč vsaj majhen dvom. Pisatelj jo je zapisal šestinpetdeset let po izidu Cankarjeve zgodbe in petdeset let po izidu svojega teksta. Ko je *Hlapec Jernej* izšel (konec septembra 1907),⁸ je bil Majcen osmošolec (jeseni 1908. leta je odšel na Dunaj študirat pravo); težko je verjeti, da ne bi bil spremljal vsaj kritičnih odmevov, ki so nastali ob tej Cankarjevi knjigi. Njegovi *Novi ljudje* so bili objavljeni šest let kasneje, ko je že absolvirjal in imel za sabo prva dva rigorozna. Kljub temu, da sta bili prvi dve njegovi službeni mesti v Gradcu in v Srbiji (vmes je bil tudi na karpatski fronti) ter je šele 1918. leta dobil mesto v pokrajinski upravi Ljubljane, ga je Cankar osebno zanimal. Leta 1920 je namreč objavil o njem nekaj zanimivih misli v eseju *Umetnik in družba*; iz njih je jasno, da ga je poznal v celoti⁹. V tem sestavku je tudi nekaj stavkov o *Hlapcu Jerneju*; glase se: »Značilen je anarhistični konec trpljenjske poti hlapca Jerneja, ki bi mu bil, da se je resnično ustavil na

³ Predvsem v spremni študiji k obema knjigama izbranega dela.

⁴ Predvsem v spremni študiji k izdaji Majcnovih dram v zbirki *Kondor*, Ljubljana 1988, zvezek 249, str. 191–266.

⁵ Prvič objavljena v *Straži* 1909, številki 54 in 55; ponatisnjena v *Izbranem delu* I., str. 48–52.

⁶ Prvič objavljena v *Domu in svetu* 1913, str. 11–16; ponatisnjena v *Izbranem delu* I., str. 68–83.

⁷ *Izbrano delo* I., str. 389.

⁸ Prim. Cankarjevo *Zbrano delo* XVI (1972), str. 271.

⁹ Prim. *Izbrano delo* I., str. 361–67.

cesti, svetoval vsak paglavec, naj se zapiše med socialiste. Jernej zažge kmetijo in do samih nebes planejo plameni revolucij...

Socialni izobčenec je potrpežljiv in vdan. Topla modrost mu sije iz oči. Z bremenom za dva na plečih ljubi cesto bolj kakor kruh. In kruh mu je ljubši od gospodarja. Sreča pa se najraje s tovariši, z otroki, s pticami in travami... Naiven? Strukturo družbenega reda pozna kakor uro in najzlahtnejše psovke za stan in sloj rasejo na njegovi njivi. Kajti on na eni strani, na drugi pa organizem pri organizmu zavest, načelo, prepričanje in disciplina, rodoljubje, učitelj, župniki, dacarji in biriči, sploh ljudje v ustaljenih življenjskih razmerah, spodobni ljudje. Na videz tako dezorganiziran stan, kot je ta, ker je izpolnitev in diferenciacija lastne osebnosti zanj častna zadeva, – pod krinko individualističnega absolutizma občuti medsebojno socialno povezanost tudi on. Do samih ekonomskih postulatov se povzpne ta občutek, če sega voda do grla. « Za celotno Cankarjevo delo, posebej pa še za *Hlapca Jerneja* velja Majcnov sklep: »V brezupni osamljenosti izobčitev s svojim hrepenenjem po idealu človeške družbe oplajajo svet.«

V Majcnovem mnenju ni težko zapaziti določene zadrege. Lastnosti hlapca Jerneja so anarhizem, naivnost in individualistični absolutizem; te lastnosti so vpete med pozitivne konotacije, kar spričuje, da je avtor, ki jih izgovarja, vendarle v nekakšni opoziciji do Cankarjevega dela. Za razčlenbo, o kateri gre beseda, je prav to spoznanje temeljno. Ni namreč važno, ali je Majcen *Hlapca Jerneja* poznal ali ne, pomembno je le, da je bilo v sestavu njegovega mišljenja nekaj tehtnih pomislekov, ki so usmerili in določili njegovo obravnavo istovetne teme. Obstaja torej življenjska (družbena) situacija, iz katere je mogoče izluščiti usoden eksistencialni problem; to sta poskušala tako Cankar kot Majcen, zaradi tega je primerjava med njima, če že ne genetično, pa vsaj tipološko upravičena.

Majcnovi *Novi ljudje* so napisani na temo, katero najbolj ponazarja sintagma iz navedenega eseya o Cankarju – »brezupna osamljenost.«¹⁰ Obravnava teme je odprta s spopadom med gospodarjem in viničarjem; gospodar je začel zidati gospodarsko poslopje na viničarjevem dvorišču, mu s tem odvzel sonce in potreben manipulativni prostor za opravljanje ustreznih del. Viničarjevi razlogi, zaradi katerih protestira zoper takšno početje, so naslednji:

1. Viničar dela na gospodarjevi zemlji že triintrideset let.
2. Do zemlje občuti posebno navezanost, ki je nastala iz prirojene ljubezni in iz sodelovanja v kolektivnem delu.
3. Z družinskimi člani je rastel in bil enak med enakimi; stari gospodar ga je »vprašal za vsako stvar, preden jo je postavil«.
4. Celotna posest je delo tudi njegovih rok, zaradi tega naj bi imel neko pravico v odločanju (»In kar stoji in kar leži, je delo najinih rok. Mojih in njegovih«).

Danes je v literarni zgodovini že jasno, da je Cankarjevega *Hlapca Jerneja* treba, če ga želimo pravilno razumeti, brati skozi parabolično ozioroma alegorično optiko.¹¹ Cankarjevemu delu je ustrezno edino tako branje, to pa za Majcnove *Nove ljudi* ne velja. Avtorjevo vztrajanje, da je opisal le dejanski dogodek, namreč ni naključno: *Novi ljudje* kot svojevrsten

¹⁰ *Izbrano delo I.*, str. 367.

¹¹ Prim. moja študija *Problem bivanjske določenosti človeka v knjigi Na križiščih zgodovine*, Ljubljana 1981, str. 273–310.

književni sestav lahko zažive tudi v svoji polnosti, če jih beremo v obzorju realistične izkušnje in pričakovanja. Osrednje vprašanje, ki ga postavlja Cankarjev Jernej, je vprašanje dela, v iskanju odgovorov pa gre za tisto, kar se imenuje pravica iz dela. Jernej izhaja iz stališča, da je delo neodtujljiva delavčeva pravica; njegova zahteva, da bi bil gospodar, torej metaforično izraža zgolj njegovo prepričanje, naj delavec razpolaga s sadovi svojega dela. Delo za Jerneja pomeni nekaj osrednjega, od dela je odvisna notranja struktura posameznika in z njim je določena usoda nekega življenja. Ta notranja struktura se v delovnem procesu spreminja v nekaj zunanjega; človekovo bistvo se oblikuje v zunanji predmet in ta se navidezno odtuji od posameznika. Takšna navidezna odtujitev je v Jernejevem primeru cvetoče gospodarstvo, v katerem se hlapec prepozna kot ustvarjalno bitje. Ko torej Jernej tematizira delo, v njem vidi predvsem svoje bistvo in svoj način obstajanja. On je po smrti starega gospodarja oropan specifične človeške razsežnosti dela: ne določa mu ciljev, ne organizira obdelovalnih sredstev in ne uživa sadov. Vse to je gospodarjevo, hlapec pa je reduciran na sredstvo ali predmet. Med gospodarjem in hlapcem je nastala tako imenovana inverzija odnosov med subjektom in objektom, s tem pa se je poglobljena razsežnost hlapčevega življenja iz enovitosti spremenila v razkol. Jernejevo življenje ne poteka več v zadovoljstvu, temveč pod pritiskom nujnosti; delo je dobilo negativen pomen, uničena je skladnost s hlapčevim bistvom, to pa pomeni, da se je delo odtujilo delavcu. *Hlapec Jernej* potemtakem načenna vprašanje odtujenega dela in pravic, ki izvirajo iz tako imenovanega minulega dela.

Cankar se ukvarja s temeljno obliko odtujenosti, ki je družbenoekonomska, iz nje pa se kot posledica pojavljata še religiozna in politična. Vprašanje odtujenega in minulega dela se dotika družbenoekonomske vloge proizvodnih sredstev, razmerij v produkciji in položaja delavca v proizvodnji. To pa pomeni, da ne gre zgolj za ekonomske in socialne kategorije, marveč za bistven razredni in usoden družbeni problem dokončne osvoboditve dela in delavca. Kar je Jernej v štiridesetih letih ustvaril (=proizvedel), se je spremenilo v lastnino drugega. Ustvarjena je bila sinteza hlapčevega človeškega bista in njegovega ustvarjalnega zagona, postalo pa je last gospodarja, ki v delovnem procesu ni bil udeležen. S tem se je posestvo (proizvod dela) Jerneju odtujilo, odtujil pa se je tudi Jernej sam sebi. Posestvo se je izmaknilo njegovi kontroli in možnosti svobodne uporabe; Jernejevo sodelovanje v delu bi bilo po nastalem obratu samo še delo zaradi zunanje prisile in življenjske neobходимosti.

Hlapec Jernej vidi jamstvo za svoje pojmovanje pravice v pravnih in cerkvenih osnovah družbe. Njegovo gledanje na splošno zakonodajo in verski etos je ustvarjeno po njegovi podobi. Resnico svojega bivanja premočrtno prenaša iz sebe na javno upravo in na umetno ustvarjeno bitje; oboje je v njegovi prvobitni viziji večno, dobro in pravično. Skoraj neizčrpna vera v Pravo in Boga je zgolj projekcija tistega, kar bi rad Jernej sam, zato hkrati s temeljno njegovo ontološko premiso padeta tudi njen pravni in verski garant.

Tudi v Majcnovi noveli je svet razdeljen na dva dela, ki ju predstavljata gospodar in viničar. Za varstvo svojih interesov si je skupina gospodarjev ustvarila institucije, ki se opirajo na postavo in s silo izločajo vse, ki bi družbeno konvencijo motili ali ogrožali. Gospodar si je zagotovil oblast nad viničarjem z organizacijo družbe, ki z zakoni vzdržuje družbenogospodarski

red. Pozitivni zakoni rabijo kot pomoč, da se zaščiti ta privatna lastnina in oblast, ki iz nje izvira, država pa prevzame vlogo varuha; ta skrbi, da lastništvo nad sredstvi za proizvodnjo ne bi bilo moteno. Zakon je v tem primeru *poena et romedium peccati* in kot tak obvladuje posameznikov obstoj ter njegovo delo in njegove pravice. Majcnov Markuš se s tem ne more pomiriti, ker je prepričan, da zunaj vladajočega reda živi kategorija neomadeževane pravice; to ga, vsaj na začetku, izpolnjuje z vero v nekakšno *natura immaculata*. To pa pomeni, da Majcen razločuje med družbeno (zakonsko) konvencijo, ki je nasledek trenutnega pravnega položaja, in temu nadrejenemu nrvstvenemu (etičnemu) zakonu, v katerem se izraža človekov¹² tako imenovani »inteligibilni značaj«. Razprl se je problem legalnosti in moralnosti, to pomeni problem, ki zadeva v samo središče katere koli družbe.

V nasprotju s Cankarjevimi Jernejem Majcnov Markuš ne zanika vloge gospodarja in njegovih premoženjsko-pravnih kompetenc. Pravica do dedovanja in odločanja je zanj legitimna zadeva; od začetka se utemeljuje v *moralnih* in *humanih* razsežnostih vprašanja. Ko se postavlja zoper gospodarjev načrt, utemeljuje svoje stališče s svojim sodelovanjem med delom (dolgotrajna udeležnost in emocionalna vezanost na zemljo, ko jo je obdeloval) in s tradicijo, ki je bila vzpostavljena pod prejšnjim gospodarjem (viničar pravi: »Rečem samo, da me je vaš oče . . . , vprašal za vsako stvar, preden jo je postavil. Za vsako. In kar stoji in kar leži, je delo najinih rok. Mojih in njegovih«). Za Markuša je torej moralnost nad legitimnostjo, tega pa gospodar ne more priznati. V pogovoru je on tisti, ki potegne jasno ločnico: »Ali sem posestnik ali nisem? Triintrideset let ste tukaj in ne veste, kdo je prevzel po očetu? Hlapec ste bili in hlapec ste še. Kaj se je spremenilo v teh tridesetih letih? Poglejte v bukvice, če ni tako.« Gospodar se sklicuje na zakon o privatnem lastništvu in na postavbo, ki ureja prenos posesti z dedovanjem po družinski liniji. Spopad med legitimnim in moralnim je torej ekspliciran s stališča obeh strani, ki si stojita nasproti.

Viničarjev vidik stvari je utemeljil zožitev v tematizaciji stvari. Hlapec Jernej je predvsem *socialno* vprašanje, Markuševo doživljanje situacije pa je predvsem *individualno*. Poskus socializacije njegovega osebnega problema, do katerega pride v gostilni, se ne posreči, ker so vsi navzoči enotni v tem, da gre za nerealno in nemogočo zadevo (viničarjevo pripoved so sosedje »poslušali in nihče se ni ganil«, »nihče se ni smejal z njim« in podobno). Molk in usmiljeni pogledi, ki spremljajo situacijo, so dokaz že omenjene »brezupne osamljenosti«, ki se lahko izraža le v onemoglem besu in težki osebni prizadetosti. Majcen je tudi v tem pogledu ekspliciten; viničarju se je glas »tresel od razburjenja«, v njem je bilo veliko »stisnjene jeze in toliko potlačenega upora, da so se mu krčile pesti«, kljub temu pa je ob gospodarjevih besedah »dihnil sapo iz sebe in pobesil glavo«. Viničar gospodarjevo dejanje vrednoti kot »bogokletno početje«, kljub temu pa energijo, ki ga usmerja v odkrit odpor in upor, obrzda in razbremeni z alkoholom.

Obe strani vlagata v konfrontacijo celega sebe; tako viničar kot gospodar vesta, da gre za načelne stvari. Viničar seveda ve, da po zakonu njegova zadeva ni utemeljena, zato se sklicuje zgolj na gospodarjevo »dobro srce« in

¹² E. Bloch: *Naturrecht und menschliche Würde*; hrvaški prevod (*Prirodno pravo i ljudsko dostojanstvo*), ki ga je oskrbel A. Pažanin, je izšel leta 1977. Avtor omenjeni pojem razlaga na str. 69.

svoj apel označuje kot prošnjo. Gospodar se oprime kakršne koli možnosti, ki naj bi pripeljala do zblizanja. Njegovo vprašanje »ali ste vi sploh kdo«, zanika viničarja kot subjekt in ga izključuje iz predstave sveta, v kateri in za katero živi. Z viničarjevega stališča je takšno nepriznavanje njegove družbene eksistence zločin, toda ta označba ostane samo v njem, ni pa vržena v konkretno situacijo (»Zločinec! je siknil Markuš, rekel pa ni nič«).

Viničarjeva »brezupna osamljenost« pa ima tudi drugo dejanje, katerega protagonist je predvsem njegov sin. Ker ima dekle in dovolj let, a nobene prave možnosti za socialen vzpon, mu nastala situacija pride kot naročena. Kar brž utiša glasove vesti, ki jih izraža njegova nevesta; njegovo stališče je: »Jaz in ti in gospod Anton – kdo je še na svetu?« Gre za popolnoma pragmatično sprejemanje življenja, ki vidi zgolj sebe in svoj interes. Boj za eksistenco je krut in ne prenese nobene filozofije; obstaja določen razpored sil, ki jih je treba čimbolj prilagoditi sebi in svojemu življenjskemu načrtu. Markuša pri sinu prizadene najbolj, ko vidi, da sta iz njegovega sveta izginila pojma pravice in krivice. Ljudi, ki izhajajo iz takšne življenjske premise, poimenuje kot »nove ljudi«. To so ljudje, ki svoj obstoj ne utemeljujejo v kakršni koli moralni perspektivi.

Svet takih ljudi je navzoč v noveli tudi drugače. Ko sledimo pripovednim sekvencam, v katerih dozoreva viničarjevo globalno spoznanje, lahko zapazimo, da te sekvence, ki so po svojem bistvu realistične, ne nastopajo same. V njih se, v posebnem zaporedju, pojavljajo takale mesta:

1. In v dolini so se zgoščale sence. Poti med senožetmi so se vlekle kakor tenki trakovi megel, v jelšah je pošumevalo večerno, temno, nera-zložno.

2. Klanec je bil že temen. Pobočji sta viseli vanj, napeti in brezoblični kakor dva hleba kruha.

3. Dvignil se je, se krepko zravnal in njegova senca je utonila v grapi.¹³ Sence se najprej zgoščajo, nato nastane tema, v kateri se izgubi tudi viničarjeva senca. Sklep novele je uresničitev takih posrednih napovedi; najprej je »v stenski uri zahreščalo«, potem se je Markuš »po dolgem zvrnil na klop in iz ust mu je grgralo«, sin pa ga je, očitno umirajočega, »dvignil in položil na posteljo«.

Navedeni stavki so postavljeni ob realistične scene, z njimi pa je izrečeno vse, kar je bilo potrebno reči. Viničarjev položaj je iz njih popolnoma jasen, kakor sta jasni nasilnost in stalnost mladega gospodarja. Gre za tako imenovane simbolistične paralelizme, ki poudarjajo pomen dogajanja, ustvarjajo občutek nevarnosti in pretresljive napetosti; z njimi se odpira pogled v prihodnost, ki bo, tako verziran bralec ve že vnaprej, nesrečna. Avtor je s takšno stilno intervencijo opozoril bralca, da gre za dogodek, ki je usoden in se bo tragično končal. Emocionalna (lirska) spremljava odkriva torej resnico sedanosti in prihodnosti, spreminja se v silo, ki odkriva osnovno človekovo odtujenost. Viničarju se je namreč svet, ki ga je tudi sam gradil, uprl in ga začel ogrožati. Kar naenkrat to ni bil več njegov svet, temveč se je preobrazil v resničnost, ki ga sovraži; od nekdanjega *sveta-za-človeka* se je obrnil v *svet-zoper-človeka*. S tem je bil človek izrinjen s svojega nekdanjega mesta in položaja, vanj pa se je naselil občutek, da je življenje elementarna sila, nad katero nima več oblasti.

Takšen občutek je pglavitni inspirativni izvir tudi v črtici *Klic*¹⁴; ta je

¹³ Mesta so navedena v zaporedju, ki ga imajo v tekstu.

¹⁴ Kot črtico delo označuje v *Izbranem delu* M. Boršnik.

v narativnem smislu izrazito triplastna. Prva plast je zgodba, ki jo bere Ana Marija Golar v predvečernem času. Druga plast je življenje starke, ki živi sama v koči na robu naselja, in opis skrivnostnih glasov. Ti glasovi prihajajo od nekod iz neznanega in ustvarjajo grozljivo razpoloženje, ki se vse bolj širi in gosti. Tretja plast je določen dogodek: Ana najde mrtvega človeka, ki je ponoči zmrznil pred starkino kočo.

Za analizo te Majcnove črtice je treba najprej ugotoviti, da je podatek o zgodbi, ki da jo Ana Marija Golar bere v Mohorjevem koledarju za 1890. leto, fingiran; v tej publikaciji takšne pripovedi namreč ni.¹⁵ Tako imenovano »lažno citiranje« ima kljub temu svojo estetsko in narativno-tehnično vlogo; avtor dobiva predlogo, se pravi: nekaj podobnega kot v *Novih ljudeh*, na kateri gradi svoje nadaljevanje oziroma svojo zgodbo. V tej zgodbi teče beseda o samotarju, ki je prebival na pustem otoku, tu je živel brez vznemirjanja in »se je ohranil srečnega«. V to življenjsko situacijo, ki jo označuje, da je »daleč od ljudi sredi valov morja na samotnem otoku«, kar nenadoma trešči: »A nekoč ga je obiskalo. Prišlo je čez morje do njega in potrvalo. In ker je prestopilo prag in bilo sključeno in nagubano kakor sto let staro. Dolgi sivi lasje so viseli kakor mah z glave in tanke srebrne trepalnice so trudno ležale na licih. S koščeno roko, oprto na palico, je s težavo prestavljalo noge«.

V navedeni sekvenci je stilno najbolj opazna impersonalna raba glagola (*je obiskalo, prišlo je, potrvalo je, prestopilo je, je bilo sključeno in nagubano, je prestavljalo*). Tisto, kar se je pojavilo, torej ostaja neznano kot subjekt, je nekaj, kar nima obličja, iz konteksta pa se vidi, da je usodna sila, ki bo pretrgala dotedanjo idilo. Pojav takšne sile se v okviru književne avantgarde že dolgo imenuje Neznani Nekdo. Ta miselna kategorija ostane v veljavi tudi še potem, ko se gost razkrije kot človeštvo. Samotar na vprašanje, *kdo* je neabljeni gost, namreč ne dobi odgovora, občuti pa posledice, ki jih je povzročil njegov prihod. Neabljeni se namreč sam pogosti, avtor pa to komentira takole: »Samotarja je spreletela groza. Zakaj kruha ni bilo za dva na otoku in vode komaj za enega.«

Za grozo Majcnovega samotarja se skrivajo ekonomske premise angleškega duhovnika in ekonomista Thomasa Roberta Malthusa (1766–1834), ki so bile aktualizirane v delu publicistike na začetku XX. stoletja. Malthus je namreč razvil posebno teorijo o človeštvu; to se po njem razmnožuje hitreje, kakor rastejo sredstva, ki rabijo za vzdrževanje življenja (v prvi različici naj bi človeštvo raslo v geometrijskem, hrana pa v aritmetičnem zaporedju). Delavstvo je zato obsojeno, da ostaja v siromaštvu, kakršnekoli intervence za boljši socialni položaj ne pridejo v poštev, ker bi samo povečale njegovo število. K. Marx je to teorijo ocenil kot »dijaško površen in farško izdeklaman plagiat«, to pa je bilo usmerjeno v Malthusovo nekritično prevzemanje miselnih prvin iz tradicije. Povezal jo je z vladajočim družbenim razredom, kateremu podobne premise o večnih zakonih narave, pridobivajo legitimnost. Tako se prenaseljenost ne vidi kot zgodovinsko naraven in logično utemeljen pojav kapitalistične proizvodnje, ki ga je treba reševati popolnoma drugače.¹⁶

Majcen očitno reflektira opisano maltuzianistično tezo, ki se do današ-

¹⁵ Med beletrističnimi prispevki sta v tem koledarju dva; prvega je napisal J. Vošnjak (*Ti očeta do praga, sin tebe čez prag*), drugega J. Kersnik (*Znojilčevega Marka božja pot*).

¹⁶ Prim. geslo *Malthus* v *Enciklopediji Leksikografskega zavoda* v Zagrebu (knjiga 4, izšlo leta 1968, str. 212).

njih dni tu in tam pojavlja v politični ekonomiji. Strah pred prenaseljenostjo je zanj tako ekonomski kot eksistencialni problem in kot takšen je ekspliciran v prvi narativni plasti, se pravi, v fingirani zgodbi. Ekonomski vidik se v njegovem nadaljevanju, to pomeni v drugi narativni plasti, spremeni samo v eksistencialnega. Ana Marija Golar od začetka na poseben način doživlja večer, v katerem se razvija njena zgodba. Avtor ji že v prvih stavkih da vedeti, da se je »zgodilo nekaj posebnega«. To »posebno« je v atmosferi, ki v junakinjo prinaša strah. Gre za akustične in vidne efekte, ki so takšne narave kot v predzgodbi. Tudi tu gre za navzočnost Neznanege Nekoga (impersonalna glagolska raba), ki ženo od začetne radovednosti privede ob koncu do popolne negibnosti. Na začetku jo je samo »pri srcu stisnilo in kri ji je zaplala po licih«, kasneje ji je postalo »tesno pri srcu«, v sklepnem delu pa je med Neznanim Nekom in njo le še »molk« in »neizmerna razdalja«. Začetni strah se je v sklepu preobrazil v grozo in posegel v vse plasti človeka; ta človek je pod njegovim delovanjem postal statičen objekt, ki niti ne ve niti ne more kaj storiti. Njegova lastnost je čakanje, da se izpolni tragična usoda.

Symbolist bi na tem mestu zgodbo končal, Majcen pa jo nadaljuje. V tretji narativni plasti se namreč usoda tudi uresniči; Ana Marija Golar je zjutraj našla pred vrati zmrznjenega človeka (»je ležal mrtev človek pod oknom, kdove od kod in kdove kam namenjen, z licem naslonjen na njeno koč«). Ta človek še naprej ostaja Neznani Nekdo, ker nič ne vemo o njegovem socialnem statusu in hotenju, ki ga je privedlo na mesto njegove usode. Obličje, ki bi utegnilo odkriti identiteto, je skrito (»z licem naslonjen na njeno koč«), to pa nikakor ni naključje, temveč izbran in pomenljiv idejni poudarek. Svet, ki je prej obstajal v razsežnostih iracionalnega in intuitivnega, se je torej dokončno razkril kot *svet-zoper-človeka*, katerega poglobitna utemeljitev je v tem, da mora pokončati človeškega posameznika. Posebna atmosfera, ki jo spremlja občutek groze, se je izkazala kot imanentna lastnost življenja, to pa nima druge utemeljitve kot zorenje za smrt.

Preden je mogoče formulirati sklepne misli, je umestno pregledati in interpretirati še nekaj mest, ki se lotevajo položaja in vsebine besedne umetnosti v času, v katerem sta nastala oba obravnavana Majcnova teksta. Za njegovo razmerje do Cankarja, ki je bilo genetično in tipološko najbolj intimno in relevantno, je dragocena Majcnova izjava, da gre za »subtilno prozo, ki je moderna biblija«. ¹⁷ Ta ocena spričuje, da je bil avtor *Hlapca Jerneja* dejansko za sprejemanje tradicije in njene inovacije najbolj pomemben dejavnik. Majcen je v njegovem imenu in v skladu z idejno-estetsko strukturo, ki jo je bil razvil, začel svojo pot, na kateri so se niti tradicije vse bolj trgale, namesto njih pa so se pletle mreže, ki so izoblikovale *njegovo* pojmovanje modernizma. To razpotje med dvema obalama je stopilo celo v erotično liriko; v pesmi *Ljubiš, dekle, povej* je v tem smislu zanimiv stih, ki ima ob izpovedni tudi manifestativno vrednost:

Reši me ~ nekaj se trga,
čutim kakor trepet
ujete tančice pred vetrom,
ujetih sanj.¹⁸

¹⁷ *Izbrano delo I.*, str. 384 (v nadaljevanju *ID*).

¹⁸ Objavljeno v *ID I.*, str. 382.

Rahločutno zaznavanje trganja ima že dovolj jasne razsežnosti. Majcen razmišlja o globalni projekciji moderne besedne umetnosti; vidi jo v njeni duhovnosti: »Podčrtano duhovna je, prav nič snovna, kar se tiče snovi, malone izključna. Tako izključno še ni oblikoval od materializma v opozicijo potisnjeni duh, kakor oblikuje danes. Na snov priklenjenemu človeku pa ni lahko živjeti se v čiste oblike duha čez noč.«¹⁹ Čiste oblike duha imajo že nekakšno, vsaj v obrisih jasno, osnovo. Prva takšna osnova je spoznanje, da je »vse laž, kar se nam ponuja neposredno«. Resnice ni mogoče okusiti »brez lupine«, zato je razumljiva, celo logična, naslednja osnova, ki zavrača literarno eksistenco ljudi, kateri »delajo« ali »delujejo«. Za Majcna so zanimivi le ljudje, ki »so in nič drugega kot so«; za »edino in veselo zavest«, da nekaj *je*, se ne bi smeli dati opehariti. Poudarek je očitno na ontološkem aspektu ustvarjanja, ki se vprašuje predvsem po tem, *kaj je človek*. Majcen pravi: »Oči nekaj vidijo, česar telo ne more doseči, od nekod je šnil klic, ki ga ni moč dohiteti. Ali je to človek?« Za odgovor na to vprašanje, je »ob poti vse važno«, ker pa je temu tako, je trenutek postal »večnost«. In še: »Tvoje bistvo je pokopano pod navlako vsakdanjih opravkov in o tej kretnji nič ne ve. Spi spanje nepriznanega in čaka ločitve – ločitve od najgnusnejše družbe. Naš jaz je tako čist in jasen, da ne prenaša primesi.«²⁰ V umetnosti se dogaja klic »nazaj k začetku«, ta klic naj bi prebudil čisti jaz, katerega bistvo je temeljna lastnost besednoumetnostnega ustvarjanja.

Majcnova književna produkcija se v zgodnji fazi razvija v luči vprašanja, ki ga je izrekla Ana Marija Golar v črtici *Klic*; glasi se: »*Ti si – kdo si?*«²¹ To vprašanje je mogoče tolmačiti edino kot vprašanje po generičnem bistvu človeka; socialna raven, če se pojavlja, je integrirana v generično in tej podrejena. V skladu s tem so tudi teme, o katerih govorita oba avtorjeva teksta; gre za tematizacijo smrti, absurda, svobode, upora, obupa, metafizične osamljenosti in podobnega. Takšne tematske določenosti ni mogoče spregledati, kot tudi ni mogoče zanemariti dejstva, da Majcen kljub centralni preokupiranosti z vprašanjem, *kdo je človek*, v razčlembu vgrajuje filozofske, moralne, socialne in politične razsežnosti. Oboje, se pravi tako teme kot miselne razsežnosti, pa opozarja na to, da se Majcen giblje v začetnem razpoloženju pojava, ki ga imenujemo eksistencializem. To zahodnoevropsko duhovno gibanje je najprej ideološki sestav, ki je mnogo širši od izključno literarnega gibanja. Kadar je eksistencializem književni fenomen, je na zunaj določen prav z določnicama, ki ju je bilo mogoče izluščiti iz Majcnove začetne proze. Obema določnicama je mogoče dodati takoj tudi tretjo; v obeh avtorjevih besedilih je bilo mogoče zapaziti, da se v formalnostilnem smislu spajata z različnimi literarnimi tokovi, ki segajo od realističnega izročila do modernističnih smeri (nova romantika, postsimbolizem). Razvoj književnosti, ki je v zahodnoevropskem krogu nastala na eksistencialističnih premisah, potrjuje tezo, da si ni zgradila svojega posebnega izraznega sestava, temveč je ostala pri uporabi in kombinaciji upovedovalne prakse iz izročila.²²

V zvezi s tem se seveda pojavlja vprašanje, kakšno je Majcnovo razmerje do modernizma. To vprašanje je toliko bolj pomembno ob ugotovitvi,

¹⁹ ID I., str. 371.

²⁰ ID I., str. 352, 354, 355, 356 in 359.

²¹ ID I., str. 355.

²² Prim. Marjeta Vasič: *Eksistencializem in literatura*, Ljubljana 1984, 169 + (II/ str. (Literarni leksikon XXIV).

da sta njegova globalna pripadnost in poglobljena zavezanost eksistencialistični. Znanost o književnosti danes pod pojmom modernizma praviloma razume, kar je J. Kos posrečeno strnil v formulacijo: »Modernizem predstavlja duhovno zgodovinsko in hkrati literarno-estetsko smer v pravem pomenu besede, ki zajema sicer različne formalno-stilne možnosti, vendar na podlagi temeljne strukture, ki je hkrati vsebinska in formalna. Njeni glavni znamenji sta nov tip fluidne zavesti in pa metafizični nihilizem, ki določa ne samo razmerje do odstotne metafizične transcendence, ampak predvsem nanovo konstituira položaj človeka kot subjekta, ustvarjalca iz svobodne, produktivne in avtonomne subjektivitete.«²³ Tak modernizem lahko bolj ali manj prevzema eksistencialistični kulturno-duhovni tok, kljub temu pa oba pojava nikoli ne moreta postati eno. Lahko bi celo rekli, da eksistencializem ovira modernizem, ovira s tem, ker je njegova zavest statična, substancialno utemeljena in usmerjena na statičen objekt. Poglobljena skupnost, hkrati pa tudi razlika, je »odsotnost metafizične transcendence v kateremkoli tradicionalnem smislu, s tem pa že tudi aktualna navzočnost metafizičnega nihilizma; samo da je razmerje obeh do takšnega nihilizma različno – eksistencializem ga tematizira in problematizira, medtem ko modernizem nevtralizira nihilistično nevarnost z indiferentnostjo, nato pa jo spreminja celo v pozitivno možnost svoje, do kraja svobodne, spontane in neusmerjene ustvarjalnosti.«²⁴

Majcen je v svoji zgodnji pripovedni prozi odprl prav razmerje, ki je bilo opisano. Privlačevale so ga formalne navade, katere je prinašal modernizem, življenjska resničnost pa ga je postavljala pred ključna eksistencialna vprašanja in ga usmerjala na pot, ki jo je v zvezi s tem ubrala eksistencialistična filozofija. Modernizem in eksistencializem se zato v Majcnu omejujeta, podpirata, kdaj pa kdaj celo prežemata ali spajata, nobenega od omenjenih načel pa ni avtor nikoli spremenil v *edino*. Razlog za to je bil v imanentnih razsežnostih obeh pojavov, bil pa je tudi v avtorju, ki je vprašanje človeške usode vedno moral povezovati z neko globalno (filozofsko) premiso. S koeksistenco takšnih plasti je Majcen izoblikoval model, ki je eden od poglobitnih v književnem delovanju XX. stoletja vse do današnjih dni.

²³ Prim. Janko kos: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, str. 247.

²⁴ N.m., str. 248.