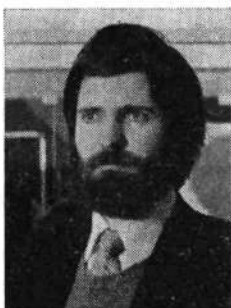


Odnos Izidorja Cankarja do sodobne umetnosti



Milček
Komelj

Vprašanje Cankarjevega odnosa do sodobne umetnosti je pomembno, ker je Izidor Cankar živel v umetnostno prelomnem obdobju, do katerega se je bolj ali manj izrecno opredelil, in ker je bil v slovenskem okolju s svojimi opredelitvami in položajem tudi zelo vplivna osebnost. Ta njegov odnos do sodobnosti pa seveda temelji v njegovem umetnostnem nazoru. Svoj nazor si je

Cankar zasnoval že med zgodnjim poseganjem v sodobni duhovni prostor, še preden se je posvetil preučevanju likovne umetnosti, v času, ko se je poglobljajal v umetnost predvsem kot esteta, in ga je v bistvu ohranil tudi ob poznejšem umetnostnozgodovinskem študiju pretekle likovne umetnosti, ki jo je do neke mere dojemal tudi s stališča sodobnega časa. Še zavestneje pa je z vidika spoznanj o nekdanji ustvarjalnosti opazoval sodobnost, tako da je njegov estetski nazor kot izhodišče za razumevanje Cankarjevega odnosa do sodobnosti razviden na različne načine skozi njegovo lastno umetnost, skozi kritiko in tudi skozi umetnostnozgodovinsko, znanstveno dejavnost, posredno, v zrcalni obliki, pa tudi skozi odnos sodobnih umetnikov do njega.

Cankarjev razgled po umetnosti se je spočetka formiral zlasti ob literarnem področju, kjer se je Cankar uveljavljal kot razsodnik, mislec in urednik. Tu se je že zgodaj izkazal kot esteta, ki je poudarjal v umetnosti estetsko vrednost ne glede na moralni kriterij, ideološke in didaktične namene.¹ V tem smislu je bil v svojem dominisvetovskem krogu reformator, čeravno je v idejnem pogledu še vedno izhajal iz krščanskega izhodišča kot imanentne osnove, ki je na dnu lepote predvidevalo tudi etično jedro in harmonijo. Že kot predvsem literarni kritik in usmerjevalec je dvignil za kriterij umetnine lepoto kot skladnost njenih sestavin, kot notranji red in ne kot določeno zunanjo obliko, ker je upošteval, da se ta s časom spreminja.² S tem je razširil dojemljivost sodobnikov glede na njihovo normativno estetiko (19. stoletja) z relativizmom, ta je ostajal v zahtevah kvalitete še vedno tudi sam normativen, saj v umetnini ni iskal le njenih lastnih vzročnosti in kriterijev, ampak je predvideval v redu umetnosti neko splošno bistvo in umetninam vseh časov in krajev skupno osnovo, torej absolutnost, ki jo je utemeljeval z Bogom.³ Njegov estetski nazor je v tem času najjasneje razviden iz načelnih formulacij, medtem ko se v konkretnih izpeljavah razkriva zlasti v odnosu do sodobne literature, razvidnem iz literarnih

¹ Izidor Cankar: Trideset let. Dom in svet 1916, str. 327—332.

² Izidor Cankar: Pogovori o umetnosti. Zora 1910 (ID 1, str. 232—234).

³ Izidor Cankar: Evolucionizem v estetiki. Čas 1908.

kritik. Najpomembneje in v vsej kompleksnosti pa se kaže v glavnem delu njegove umetniške literature, v romanu *S poti* (objavljenem 1913 v *Domu in svetu*), kjer se prvič ostro pokaže njegova dilema med staro absolutnostjo in zametki sodobnejših relativističnih pogledov.

V romanu Cankar vprašanja odnosa do sodobne umetnosti, ki nas zanimajo, predvsem odpira in nanje vsaj eksplicitno ne odgovarja. Razgrinja jih v obliki, ki je torej umetniška in v kateri se je s svojimi estetskimi nagnjenji lahko uresničil hkrati kot intelekt in ustvarjalec. Delo ponazarja v dialogu osrednjih osebnosti — pripovedovalca in Fritza — konflikt med dvema pogledoma in čustvovanjema ter celo etikama: med vztrajanjem pri veljavi izročila (tradicionalno večnostnem, klasičnem, humanističnem) in iskanjem novega in relativizmom. V tem je torej podoba duhovnega razpotja, Cankarjevega dožemanja dilem dobe v desetletju pred prvo svetovno vojno, ko se je zdelo vse staro preživelo, a novo razdirajoče in nejasno, ko so ob kulturni prenasičenosti s staro umetnostjo nastajali avantgardni programi, ki so se odrekli muzejem in galerijam.⁴ Ta čas je med domom in svetom razpeti Cankar doživel kot izobražen svetovljan; njegove dileme je jasno doumel in že zgolj s tem je njegovo delo problemsko najmodernejša slovenska knjiga svoje dobe. Te problematike pa Cankar gotovo ne bi bil tako prepričljivo razgrnil, če ne bi bil tudi pisatelj, kajti svoje tedanje poglede in doživljanja je tedaj lahko zanesljivo formuliral samo na ravni »brezobvezne« umetnostne fikcije — ki pa jo je duhovito poimenoval »poučni roman« — in ne na tleh strokovno ali filozofsko obvezujoče argumentirane besede, vsaj če je želel vanjo prestreči tudi dileme, ki so načenjale njegovo samogotovost. V umetnostni odprtosti romana *S poti* je tako uprizorjen čas pred prvo svetovno vojno v vsej neposrednosti in protislovjih in v njem se nam zato kaže tudi podoba samega pisatelja večstranska, zato ni čudno, da jo je bilo in jo je še vedno mogoče različno interpretirati.

Umetnostnozgodovinske in literarnozgodovinske razlage⁵ se v glavnem strinjajo, da je stal v romanu pisatelj — poosebljen v vlogi pripovedovalca — s svojim umom na strani tradicije (klasične umetnosti, harmonije, etičnih vrednot), a da je obenem notranje ponekod že negotov, zmerno odprt in razumevajoč za razdiralnost modernega dvo-mečega uma, in takó delno poosebljen v podobi Fritza; tako naj bi bil roman podoba dvojne, razklane pisateljve narave. Iskanje takih identifikacij avtorja z modelom je zaradi narave umetnosti sicer lahko brezpredmetno, toda ker gre za »poučni roman«, za »knjižico mladostnih bojev in razmišljanj«, torej za izhodišče pisateljevih osebnih obračunov s sodobnostjo, lahko nanj gledamo s stališča interesov umetnostnozgodovinske stroke tudi kot na Cankarjev izpovedni dokument. Ta dokument, tako kot tudi njegovo dotedanje estetsko in poznejše strokovno delo, pa nam ob vseh dilemah dopoveduje, da Cankar ni bil preprost in okorel konservavec. Vendar pa se pri vsej dojemljivosti

⁴ Prim. tudi Fritzove izjave v romanu *S poti* (ID 2, str. 12).

⁵ France Koblar: *Spremna beseda v Cankarjevem izbranem delu 2*, Lj. 1969; France Stele: *Izidor Cankar, v uvodu 2. izdaje Cankarjevega Uvoda v likovno umetnost (sistematike stila)*, Lj. 1959; Bojan Štih: *Spremna beseda v Kondorjevi izdaji Obiskov in S poti*, Ljubljana 1960.

za vprašanja časa nikakor ni mogel predati toku, ki je silil čez naplavine preteklosti v prihodnost, ampak je zavestno poskušal zagovarjati in osmišljati tudi vrednost tradicije, ki jo je v (vsaj za umetnostne zgodovinarje) najbolj znanem detajlu iz romana, disputu ob Tizianovi Assunti, dojemal z argumenti zgodovinskega relativizma, hkrati je v njenem umetnostnem pomenu iskal vseveljavno absolutnost, ki pa je ni mogel z razumom neprizivno potrditi. Prav v tej poziciji ostaja Cankarjeva dvojna vloga indikator časa in njegovih osebnih dilem in miselnih naporov. Ta njena dvojnost pa se je zgodovinsko potrdila tudi po natisu v samostojni knjigi (1919), v svojih razmerjih do mlade generacije poznejših slovenskih ekspresionistov, ki se je tik po izidu knjige izvila iz podobnih bojov in iskanj in je zato nanjo gledala kot na vodilo za življenje in umetnost.

Knjiga je ekspresionistično generacijo fascinirala, zlasti s podobo Fritza; kot je mogoče rekonstruirati iz dokumentov, so njeni predstavniki v njenih osebah in dilemah videli sebe. Tako je iz nje črpala zlasti skupina novomeških ekspresionistov, ki jo je obravnavala tudi na literarnih diskusijah.⁶ Podbevšek jo je imenoval »svetovno delo«⁷ in pisatelja »našega genija«⁸ in se enačil s Fritzem v svojem titanizmu in »arogantnosti«, tako v odnosu do umetnosti kot v življenjskem obnašanju, celo v nestanovitnem odnosu do žensk.⁹ Sicer pa so v njem gledali postavo dekadenta — iskalca, skeptika, kakršne so v oporo lastni orientaciji iskali tudi v svetovni literaturi. K harmoniji stremeči neskladni Miran Jarc je sicer sam v sebi preživljal podoben razpon notranjih bojov in dvomov, kot jih uprizarja knjiga, a je iskal potrdila in njeno poslanstvo v pozivu k harmoniji, ki ga je dojel proklamiranega v besedah: »Uredi svoje misli in življenje. Bodi skladen sam s seboj, živi vsega človeka.«¹⁰ Značilno je, da je s to interpretacijo razburil Podbevška, ki mu je v svojem zavzemanju za Fritza očital popolno nerazumevanje Cankarjeve knjige.¹¹ V sklepnem motivu Karlinega plesa pa so upravičeno videli dojemanje napovedujočega se ekspresionizma,¹² ki je videl v plesu enega najizrazitejših simbolov duhovnega zagona, tako v literaturi kot slikarstvu, kjer se je izrazil zlasti v Jakčevi risbi. Sam Jakac pa je bil dojemljiv za roman v tedanji lastni skrajni občutljivosti, ponekod dobesedno podobni tisti, o kateri govori Fritz

⁶ Marjan Mušič: *Novomeška pomlad*, Maribor 1974, str. 48; Božidar Jakac v *Sodobnosti* 1985, str. 301; Podbevškovo pismo Miranu Jarcu 9. X. 1920 (Študijska knjižnica M. Jarca Novo mesto).

⁷ Marjan Mušič: *Novomeška pomlad*, Maribor 1974, str. 48; osnutek besedila s Podbevškovo pisavo v Jakčevem zasebnem arhivu v Ljubljani.

⁸ Podbevškovo pismo M. Jarcu 16. X. 1920 (Študijska knjižnica M. Jarca Novo mesto).

⁹ V ljubezenskih odnosih, ki mu jih je očital v pismu Miran Jarc (tudi v 17. pismu za Zinko Zarnik, aprila in maja 1921, str. 63), se je Podbevšek izrečno skliceval na Fritza, na stran 50 iz romana *S poti* (v pismih Jarcu 16. in 19. X. 1919; študijska knjižnica M. Jarca Novo mesto).

¹⁰ Miran Jarc: *Cankar Izidor: S poti*, Ljubljanski zvon 1919, str. 756—759.

¹¹ Napisal je protestni sestavek *O gospodih v rakvah* in ga nameraval poslati ali ga poslal Francetu Bevku za objavo v *Slovincu*. Kritiko romana *S poti* je snoval tudi sam. (Pismo Jarcu 9. 10. 1919; pismo in protestni sestavek hrani študijska knjižnica M. Jarca v Novem mestu.)

¹² Miran Jarc: *Cankar Izidor: S poti*. Ljubljanski zvon 1919, str. 756—759.

v svojih spominih na boleče mladostniško odraščanje, ko v mladeniču »vse odmeva«. ¹³ In končno nosi ena Jakčevih zgodnjih »programskih« pesmi morda ne čisto po naključju naslov S poti. Notranjo sorodnost s Fritzom je začutil tudi Srečko Kosovel ¹⁴ — a se je v želji po ravnovesju krepčal tudi s pisateljevo težnjo po harmoniji ¹⁵, Veno Pilon pa je že v mladosti občutil željo, da bi se pisatelju tudi osebno približal. ¹⁶

Vse te ter druge, znane reakcije, na katere je opozoril že France Koblar, ¹⁷ nasploh ponazarjajo, kako je postal Cankar v očeh mlade generacije avtoriteta že zaradi svojega romana — vendar pa s tem še nikakor ni rečeno, da je bil enako priznavalen tudi Cankarjev osebni odnos do generacije ekspresionistov. Ker je ta v veliki meri pretrgala estetsko tradicijo preteklih dob, je to za Cankarja razumljivo. Po drugi strani pa bi glede na njegov znanstveni in torej tudi miselni razvoj, ki ga je usmerjal k večjemu relativizmu, lahko pričakovali, da se je Cankar mladi generaciji postopoma vendarle tudi sam približal; zato je potrebno za osvetlitev tega vprašanja vsaj najkrajše pojasnilo o Cankarjevi dejavnosti dvajsetih in naslednjih let.

V času po nastanku romana, ki je nastajal med zbiranjem gradiva za Cankarjevo disertacijo, se je Cankar posvetil predvsem umetnostni zgodovini. Njegov glavni interes je bil odtlej usmerjen zlasti v razumevanje umetnostne preteklosti in mogoče je domnevati, da je postajal tudi njegov umetnostni nazor intenzivneje povezan z njegovimi študijskimi izsledki. Njegovo raziskovanje je metodološko temeljilo v dunajski umetnostnozgodovinski šoli, ki je vpeljala — tudi zaradi občutljivosti za sodobno umetnost — razumevanje za neklasično ustvarjalnost, za katero pred tem ni bilo posluha: za starokrščansko dobo in srednji vek. Tudi sam je v svoji zgodovini zahodnoevropske umetnosti s posluhom razložil sprva prav te dobe, do katerih so imeli afiniteto ekspresionisti. Vendar ga je zdaj manj kot filozofski pojem lepote vznemirjala znanstveno otipljivejša kategorija forme. Bistvo umetnosti je gledal v formi in njen razvoj v razvoju forme — formo pa je dojemal kot utelešenje duha v njegovi splošni konstelaciji, iz katerega izhajajo vse oblike življenja, tudi umetnost. ¹⁸ Iz tega gledanja je ustvaril sistem (izpeljan v Uvodu v umevanje likovne umetnosti), ki ga je bilo mogoče

¹³ Izidor Cankar: S poti 2, str. 55—56. O podobni občutljivosti pri Jakcu prim. M. Komelj: Mladostna umetnost Božidarja Jakca — izvori Jakčeve ustvarjalnosti, Lj. 1983, str. 97 (tipkopijsna disertacija).

¹⁴ Prim. odlomek iz Kosovelovega pisma Rastku Nemcu: »Zdi se mi, kot da bi bil tudi jaz tisti »Fritz«, ki mu je duša kot jedro razporejeno, da ji je hudo in da čuti lepoto, do katere tako težko pride«. (Kosovel, ZD III/1, Lj. 1977, str. 342—343.)

¹⁵ Prim. odlomek iz Kosovelovega pisma Fanci Obidovi 21. VII. 1924: »Zakaj sploh živim? Čemú in komu? Izidor Cankar pravi v svoji knjigi S poti: »Živi celega človeka, uredi življenje.« To hočem sedaj doseči. Kakorkoli. Ne filistrsko, toda kakorkoli. (ZD III/1, Lj. 1977, str. 386.)

¹⁶ Prim. Pilonovo pismo Iz. Cankarju 27. XII. 1963, kjer beremo: »Spoznala sva se šele v poznih letih, čeravno sem gojil že izza mladosti željo, da se Ti približam.« (AIZDG F 4, 5, Zapuščina Izidorja Cankarja.)

¹⁷ France Koblar: Sprema beseda v 2. knjigi Cankarjevega Izbranega dela, Lj. 1969, str. 389—391.

¹⁸ Prim. Cankarjev predgovor Zgodovini likovne umetnosti v zahodni Evropi, Lj. 1926. Razmerje med formo in snovjo je pretresal v Dialogu o snovi in obliki (Dom in svet 1923).

delno prenesti tudi v območje drugih umetnosti in ki je dobil pri nas vplivno veljavo. Z njim se je Cankar v umevanju umetnosti predstavil kot relativist, saj je razložil tudi tiste starejše umetnostne oblike, ki so bile daleč od renesančnih estetskih kanonov in ki nekdanj niso veljale za lepe, kot nujen izraz nekdanjega duha; v svoji zgodovini se je tako izrecno odpovedal ocenjevanju, protežiranju posameznih dob¹⁹ in bil s tem apriori odprt tudi za novo dobo, a je pri tem seveda kot nadarjen poznavalec jasno ohranil mnenje o kvaliteti posameznih realizacij. S tem se je približal za tedanje evropske pojme idealnemu liku umetnostnega zgodovinarja, ki naj bi bil v prid objektivnosti tako rekoč brez lastnega okusa,²⁰ in na tej podlagi bi kaj lahko razlagal in sprejemal kot logično vsaj ekspresionistično umetnost že zaradi njene sorodnosti s srednjim vekom, zlasti če pomislimo, da je že v mladosti izrecno dopuščal življenje vsaki struji, če je le bila »prikladna izraziti popolni značaj predstavljenih stvari.²¹ Vendar Cankar brez okusa ni bil in zato tako dojemanje kljub njegovi ostri sistematiki ni bilo preprosto, kajti ob smislu za opredeljevanje slogovne nujnosti oziroma za vrednotenje, v kakšni meri so se duhovne težnje časa izrazile v stilu umetnine, je vendarle ohranjal tudi osebni okus, ki ga ni — četudi se je zavedal, da so okusi subjektivni²² — mogel izločiti vsaj v ocenjevanju časa, v katerem je deloval in na katerega še ni hotel gledati kot na »sodobno zgodovino«, torej pasivno. Njegov likovni okus pa je temeljil na njegovih mladostnih estetskih pogledih in je imel v mislih ter dopuščal po oblikah sicer resda zelo različno, a v redu in preglednosti, v otipljivi nazornosti se izražajočo absolutnost in harmonijo, tako da ga Cankar, ki je doživljanja miselno nadziral, niti ni mogel šteti za poljubno subjektivno kategorijo, marveč za naravno dojemljivost za objektivne dimenzije lepote v umetnini. Kot je mogoče posredno rekonstruirati, so mu bili že iz mladosti najbližje klasični likovni vzori, ki so izrecno videli ideal v harmoniji narave in bili vsaj s svojimi principi navzoči tudi še v umetnosti po renesansi, v baroku, napolnjenem z novim čustvom, v realistični umetnosti in tudi impresionizmu; bil pa je v svojem nagnjenju do harmonije odprt tudi za tedaj žive zmerne oblike literarnega simbolizma, še zlasti njegove blagolastnosti, ki mu je bila eden kriterijev dobrega stila.

Seveda je s svojim zgodovinskim posluhom za potrebe časa in z duhovniško dojemljivostjo tudi Izidor Cankar zavedal upravičenosti tedanjega klicanja po duhovnem prerodu in tudi večje aktualnosti starokrščanske dobe in srednjega veka kakor antike oziroma renesanse. Vendar se mu je zaradi nakazanih estetskih izhodišč tudi odprtost za duhovnost kazala sprejemljiva predvsem skozi modernizirane klasične ali impresionistične oblike, medtem ko je ostal do radikalnejših ekspresionističnih oblik odklonilen, skeptičen ali zadržan. Tako

¹⁹ Prim. Cankarjev predgovor v Zgodovini likovne umetnosti v zahodni Evropi, Lj. 1926.

²⁰ Izjava A. Riegla; prim. F. Stele: Izidor Cankar. V 2. izdaji Cankarjevega Uvoda v likovno umetnost (sistematiko stila). Lj. 1959, str. 271.

²¹ Izidor Cankar: Pogovori o umetnosti. Zora 1910. (ID 1, str. 234.)

²² Izidor Cankar: Kaj je umetnostno pomembno? Eno metodično vprašanje. Dom in svet 1922 (ID 2, str. 177).

mu niso šla preveč v račun primitivistična ali celo groteskna preoblikovanja realnosti, ki ukinjajo simbolistično lepoto in ponekod tudi klasično harmonijo ter jo zamenjujejo z »estetiko grdega«, čeravno jih je vsaj iz zgodovinske perspektive glede na svoja poznejša razlaganja srednjeveške umetnosti lahko razumel. Tu je prišel v očitno nasprotje s popularizatorjem Kraljeve ekspresionistične umetnosti Francetom Steletom. Ta je bil sicer prav tako vzgojen v duhu dunajske umetnostnozgodovinske šole, a mu je bila tudi kot osebnosti blizu zlasti srednjeveška in tudi primitivna ljudska umetnost, kar mu je narekovalo predispozicije za naklonjenost do ekspresionizma. Prav Steletovo zavze-manje za ekspresioniste je Cankarja spodbudilo, da je leta 1922 napisal razprave *Kaj je umetnostno pomembno?*, v kateri je skušal dokazati manjšo vlogo primitivnih form v odnosu do klasičnih. Vendar je pri tem značilno, da večje pomembnosti klasičnih oblik od primitivističnih, kakršne so nastopile z ekspresionizmom, kot relativistični zgodovinar ni mogel utemeljiti normativno, z dopuščanjem, da je ena vrsta forme že sama po sebi več vredna od druge, ali s sklicevanjem na okus, zato je bil prisiljen pritegniti docela raznorodni neumetnostni argument, zgodovinski kriterij večjega oziroma manjšega zgodovinskega vpliva, ki je dajal prednost antiki pred gotiko (a bi dal do danes tudi primitivni umetnosti že nekoliko večjo veljavo). Kot je razvidno iz drugih spisov,²³ mu prav tako ni mogla v račun radikalnejša težnja k abstraktnemu, ki se je pri nas prvič manifestirala v ekspresionizmu, saj je moral v njej videti spodmikanje naravnih upodabljalnih osnov, niti mu ni mogla ustrezati zgolj dekorativna umetnost (za kakršno je štel tudi kubizem), ki jo je dojemal kot vsebinsko prazno; k dvomu o notranji nujnosti sodobne umetnosti, kakršna se je nakazovala, pa ga je silila tudi njena izrazita formalna neenotnost, saj je predvideval, da bo po zgledu preteklih dob tudi nova doba, ko se bo duhovno znašla, ustvarila enoten oblikovni sistem.

Zaradi take zadržanosti do radikalnejših oblik ekspresionizma, ki so si ga zaradi njegove duhovnosti sicer vsaj nekateri mlajši katoliški razumniki tako rekoč prisvojili, je Cankar v času ekspresionističnega razcveta deklariral svojo odprtost za nastajajočo duhovno umetnost z nadrobno in naklonjeno interpretacijo sakralne umetnosti Ivana in Helene Vurnik — njune preureditve cerkve na Katarini.²⁴ (V preureditvi tega ambienta je videl ustrezen izraz nove duhovnosti, ki ga je lahko primerjal s starokrščansko umetnostjo, saj arhitekturna poslikava s svojo dematerializacijo stavbe, ploskovitostjo in simboliko spreminja motive v duhovne simbole, ki ostajajo v svoji lepotni rafiniranosti lepi, dekorativni, in torej izraz nove duhovne poetičnosti in nekričeče disharmonije ekspresionistov.) V samem ekspresionizmu, kolikor se mu je skušal približati, pa so mu bile naravno bližje njegove zmernejše oblike. Tako ni nerazumljivo, da je prav Cankar prvi ugotovil duhovno bistvo Frana Tratnika,²⁵ ki je prehajal v ekspresionizem iz simbolistič-

²³ Razstava moderne dekorativne umetnosti v Parizu. ZUZ 1925, str. 104—108; Dialog o snovi in obliki, Dom in svet 1923; Najnovejša umetnost, Dom in svet 1912, str. 351—352.

²⁴ Izidor Cankar: Presbiterij sv. Katarine. Dom in svet 1921, str. 112—118.

²⁵ Izidor Cankar: Tratnikove risbe. Dom in svet 1914, str. 339—340.

nih in dekorativnih secesijsko-realističnih izhodišč, in prvi v njem zaslutil poznejšo spodbudo mladi generaciji, ali da je močnejše kot kdo drug dojel Jakopičevo duhovno osnovo,²⁶ medtem ko je o Kraljih molčal oziroma gojil do njiju nekako dvojen odnos, poleg nemo odklonilnega tudi sprejemljivo zadržan ali celo naklonjen, iz česar je razvidno, da jima nikakor ni apriori odrekal talenta. (Tako je v Domu in svetu pred razcvetom ekspresionizma sprejemal in objavo ponujene tradicionalnejše kipe Toneta Kralja²⁷ in mu pozneje naročil kiparski portret svoje matere, ki zaradi psiholoških poudarkov deformira njen lik v sicer še realističnih okvirih; ob sliki Toneta Kralja V potu svojega obraza, s katero je ob razpravi Kaj je umetnostno pomembno? ilustriral neklasične težnje sodobnega časa, pa je opozoril, da je njen »kompozicijski problem močno poudarjen« in da torej vendar ne zanemarija forme²⁸ in je torej ni kar zavrgel; iz korespondence je tudi razvidno, da ni bil nenaklonjen poznejšemu novostvarnostnemu delu Franceta Kralja.²⁹ Vendar je v svojem pregledu moderne slovenske umetnosti³⁰ v izdaji Narodne galerije svoj pogled na novejšo ustvarjalnost lahko zaokrožil tudi brez Kraljev, toda z upoštevanjem Tratnika in G. A. Kosa. Zelo značilno je tudi, da je med mladimi slikarji cenil Božidarja Jakca, ki je s svojim delom nadaljeval tudi stare mojstre, in da je prav pri njem naročil portret prijateljice Ivana Cankarja Milene Rohrmann. Docela razumljiv pa je po drugi strani njegov izpričani povsem odklonilni odnos do Avgusta Černigoja, ki je svojo dejavnost odpodmaknil s starih humanističnih osnov (in jo poleg vsega še idejno materialistično opredelil),³¹ ali v literaturi do gostobesednega Antona Podbevška,³² četudi se je tudi v književnosti sicer zavzemal za manj drastične poskuse duhovne poglobitve z novimi sredstvi (npr. za Lovrenčiča).³³ S tega vidika je jasen tudi njegov odnos do starejše likovne umetnosti v relaciji do sodobne. Značilno je, da je v omenjenem sestavku o moderni slovenski umetnosti ob prikazu slovenskega realizma v Petkovškovi podobi Doma prezrl izraznost njenih primitivnih obrazov in videl v njej predvsem dosleden realizem prizorišča s slabo naslikano perspektivo. Docela iste filtre pa je imel tudi za tujo moderno umetnost: v svojem

²⁶ Izidor Cankar: Jakopičeve skrivnosti. Jakopičev jubilejni zbornik. Lj. 1929, str. 17—27; CM. (Izidor Cankar): Jakopič Rihard. SBL 1, Lj. 1925—1932, str. 370—372.

²⁷ Dom in svet 1917, priloge 27, 30, 31.

²⁸ Kaj je umetnostno pomembno? Eno metodično vprašanje. Dom in svet 1922, str. 38.

²⁹ Iz pisma F. Kralja Iz. Cankarju 7. VI. 1928 je razvidno, da se je bil Cankar zanimal za sliko Slovenska vas (a se mu je zdela cena zanjo previsoka), iz pisma istega slikarja Cankarju 10. I. 1933 pa razberemo, da je bil Cankar nekaj let pred tem pripravljen kupiti sliko F. Kralja Desetnik. (AIZDG F 4,5, Zapuščina Izidorja Cankarja.)

³⁰ Slovenska moderna umetnost. I. Slikarstvo. V Ljubljani 1922. Založila in izdala Narodna galerija.

³¹ Peter Krečič: Avgust Černigoj. Trst, 1980, str. 37.

³² Prim. pismo Mirana Jarca Zinki Zarnik 14. XI. 1920, kjer Jarc piše, kako je Cankar o Podbevšku pri pisateljskem omizju izjavil: »Sploh ne morem o tem govoriti, ker zame Podb. sploh umetnik ni. Prepričan sem, da bo pozabljen v dveh letih«, ter dodaja, da je ta Cankarjeva izpoved na Podbevška silno mučno vplivala. (Študijska knjižnica M. Jarca Novo mesto.)

³³ France Koblar: Spremna beseda v Cankarjevem Izbranem delu 1, Lj. 1968, str. 358, 360—361.

Uvodu v umevanje likovne umetnosti jo je v njenih (abstraktnih in drugih) skrajnostih razumljivo prezrl in vključil med ponazorila nove dobe le zmerno moderna dela z znamenji ekspresionizma (F. Masereela), kar je toliko bolj razumljivo, ker je ob vzpostavljanju svoje sistematike gledal na možnosti sodobne ustvarjalnosti skozi tipološke perspektive evropske preteklosti (ki tako rekoč ni poznala docela neupodabljaljšega, abstraktnega načina).

Cankarjev odnos do sodobne umetnosti in njenih najizrazitejših pojavov je bil v času, ko bi utegnil biti zaradi prelomnih okoliščin najpomembnejši in najbolj vpliven, potemtakem tudi v realnosti in ne le v romanu *S* poti dvojen in zadržan in le bolj ali manj posredno razviden. Bil ji je manj naklonjen, kot so bili njeni predstavniki naklonjeni njemu oziroma njegovi podobi iz romana, hkrati pa je z romanom in tudi z razlaganjem starejše umetnosti, z opozorilom na Tratnika in kot urednik *Doma* in sveta tudi z izbiranjem reprodukcij³⁴ odprl sodobnikom razumevanje tudi za novejšo poimpresionistično umetnost; in končno so lahko izhajali pri njenem strokovnem opredeljevanju in utemeljevanju njene nerealističnosti celo kritiki prav iz njegove znanstvene sistematike, kar zgovorno ponazarja npr. Maroltovo stilno pojmovanje ekspresionizma, razvidno iz prikaza stenskega slikarstva Toneta Kralja.³⁵ Preoblikovanje realnosti je v umetnosti dopuščal kot izraz čustvenega, idejnega ali verskega doživetja — vendar vselej na podlagi razmerja do narave in v okviru slutnih principov, ki jih je že v mladosti imel za večne in jih lahko razbiral le v harmoniji oziroma njenem sicer včasih že nepreglednem redu. Zato je bil za sodobno ustvarjalnost, pač v odnosu do posameznega umetnika, dojemljiv in obenem nedojemljiv, vsekakor pa bolj dojemljiv kot znanstvenik in manj kot kritik oziroma estēt.

Ta njegov odnos do sodobne umetnosti je še bolj kot v neposrednih ocenah sodobnikov, v kritikah, razviden iz njegovega celotnega mnogovrstnega dela, in to velja za ves čas njegove ustvarjalnosti, tudi za povojno obdobje. Če se je že v mladosti, ob prvih izrazitih poimpresionističnih prelomih v slovenski sodobni umetnosti spuščal v kritiško in drugo pisanje o sodobnikih le izjemoma, je to toliko razumljiveje v poznejših letih, ko se je loteval umetnosti predvsem kot zgodovinar, četudi je sicer z umetniki, o katerih ni nič napisal, ves ta čas prijateljeval. Kolikor pa se je izjemoma le oglasil kot pisec o sodobnikih ali kritik, je izbiral predmet glede na nakazane afinite in v tem pogledu ni naključje njegova knjiga o G. A. Kosu,³⁶ ki ga je lahko razlagal izrazito z vidika svojega sistema in v katerem je lahko dojemal predvsem harmoničen pojav celo novo obliko renesanse kot harmoničnega reda.

Sicer pa se je očitno izogibal pisanja o posameznih sodobnikih iz različnih vzrokov. Kot izrazitega misleca in sistematika so ga pritegovali predvsem načelni problemi, zato je obravnaval umetnine bolj kot nosilce

³⁴ V *Domu* in *svetu* 1914 je prvi Slovenec z reprodukcijami predstavil van Gogha, Picassa (seveda s sliko predkubistične, simbolistične faze), Gauguina, Matissa.

³⁵ Marijan Marolt: *Cerkvena dela Toneta Kralja*. *Dom* in svet 1928, str. 210.

³⁶ G. A. Kos: *Uvod Izidor Cankar*. Ljubljana 1951.

in ponazorila teh problemov kot pričevalce splošno duhovnih teženj in manj kot izraze individualnosti njihovih ustvarjalcev. Te individualnosti pa tudi niso otipljive oziroma ulovljive z zgolj sistemsko premišljenimi formalnimi pojmi, usmerjenimi predvsem v prestrezanje tipične duhovno-stilne formulacije časa in manj v osebne posebnosti ustvarjalcev, kar pomeni, da je bil sistem, ki ga je Cankar v pisanju uveljavljal, manj pripraven za razlago sodobnikov kot preteklega časa, vsaj glede na pričakovanje, da bo razpravljanje o sodobnih umetnikih osvetlilo v prvi vrsti njihove individualne posebnosti in šele nato skupne lastnosti znotraj zgodovinskega obdobja.³⁷ (Prav zaradi tega aspekta, oprtega na razvoj forme, je npr. literarni kritik Josip Vidmar za Cankarjevo sistematiko sodil, da je prezrla individualno bistvo umetnika, in jo zato zavračal kot plodno izhodišče kritiškega ocenjevanja,³⁸ in značilno je, da so celo med umetnostnimi zgodovinarji dileme o tem, koliko se znanstvene metode in sistematične ne gibljejo na robu bistva umetnosti, včasih ponovno žive — a so se prisiljeni iz njih zatekati na polje literarnega »besedovanja«, tako kot se je v pisanju o likovni umetnosti tudi Vidmar.)

Vendar pa je glede na Cankarjevo iznajdljivost in tudi izrazite literarne sposobnosti, ki bi vsekakor znale izraziti tudi čisto individualne poteze, temeljil vzrok, da se Cankar ni bolj posvečal sodobnikom, tudi v zahtevah njegovega okusa, ki ga ob sodobnosti ni mogel izključiti, se pravi v neuklajenosti med njegovim ostrim intelektom in estetskim nazorom.

Vse, kar je osebno, intimno dojel kot umetniško, je želel tudi razumsko dojeti in preveriti kot zgodovinar, toda vsega, kar je dojel razumsko, ni mogel s svojim nazorom čisto osebno sprejeti (potrditi). Njegov razum je bil univerzalnejši od nazora/okusa že po svoji naravi; z njim si je lahko vsak umetnostni pojav razložil in v tem pogledu ga je imel tudi za svojevrsten kriterij, ni pa mogel prav vsega sprejeti oziroma doživeti — a je očitno vedel, da je v umetnosti mogoče dojemati lepoto le z občutkom, ki ga razum (četudi ne čisto docela, tega se je jasno zavedal) lahko samó potrdi. Ker je spremljal predvsem zgodovinske čase, mu je posluh za duhovno pričevalnost nekdanjih stilov razširil tudi dojemljivost okusa, pa vendar je ostal prav njegov estetski nazor determiniran z njim kot celovito osebnostjo s specifično naravo, kulturno ukoreninjenostjo in vzgojo kot neločljiv del njegove (proklamirano urejene, a navznoter tudi skeptične in protislovne) narave, ki je prirasel iz mladosti. Z vsem tem pa je bil Cankar bolj otrok razvidne preteklosti kot nerazvidnega sodobnega časa.³⁹

Ker je tudi pri sodobni umetnosti predvideval njeno podložnost mnogoobraznemu zakonu harmonije in skozi perspektive preteklosti

³⁷ O odnosu do ugotavljanja individualnega v umetnosti preteklosti je izrecno razglabljal v predgovoru Zgodovine likovne umetnosti v zahodni Evropi, Lj. 1926.

³⁸ Posredno je to mogoče razbrati npr. iz njegovega Pogovora o Arhimedovi točki, Kritika 1926/27, št. 2; prim. tudi Rajko Ložar: Kaj hočejo. Dom in svet 1927, str. 57—64.

³⁹ Mira Mihelič v spominih Ure mojih dni sporoča, da je Cankar nekoč rekel Francetu Miheliču, »da do impresionistov njegovo razumevanje še seže, v bistvu pa se je ustavil pri Delacroixu« (Lj. 1985, str. 176).

terjal njeno razumsko potrdilo, jo je dojemal (že zato, ker je v svoji skepsi največkrat ni mogel čutiti kot iskren in nujen izraz časa) vedno tudi kot izrazit mislec-zgodovinar. Tudi zato se je lotil obsežnejše obravnave novejšega časa samo tam, kjer sta se mu zgodovinsko in estetsko gledanje dopolnjevala. V takem primeru pa je utegnil biti tudi kompetenten ocenjevalec (ki pa je vselej bolj kot individualne posebnosti umetnika razgrinjal njegova najširša splošna izhodišča); sicer pa je bil umetnikom predvsem zasebni svetovalec ali kritik.⁴⁰

Tudi v tem pogledu, kot spremljevalec sodobnikov, je bil torej Cankar v odnosu do sodobnosti izrazito premišljen in zato redkobeseden ter moralno zgleden, pa naj si to razlagamo z življenjsko modrostjo, vzvišeno strogostjo v zahtevah ali tudi samo previdnostjo. Pomembno je, da je pisal o tistem, kar je zares osebno dojel in premislil, z vselej jasnimi estetskimi in miselnimi izhodišči, in da največkrat ni po nepotrebnem javno ali drastično kritiziral tistega, kar mu ni bilo osebno sprejemljivo ali o čemer si ni bil docela na jasnem (tako kot so to počeli nekateri kritiki manjšega formata). Tako njegova vloga glede na odnos do likovnih sodobnikov — kolikor jo lahko v grobem rekonstruiramo — zaradi njegovega zgodovinskega gledanja in obrnjenosti v preteklost sicer ni zelo glasna in dejavna, vendar nikakor ni nepomembna. Dovolj reprezentativen je že sam roman *S* poti kot eden vidnih usmerjevalcev in oporišč ekspresionistične generacije. Glede na njegovo osebnost je bil njegov odnos do sodobnosti v skladu z njim in v tem pogledu tudi v reakcijah naraven in zgleden. Glede na zgodnje pojmovanje absolutnosti in hkratne dileme oziroma poznejši z znanstvenim delom povezani večji relativizem, ki ga je privedel že v 20. letih do jasnega prepričanja, da ni absolutnega merila za objektivno estetsko ocenjevanje umetnosti vseh časov (ki mu ga je zameril Josip Vidmar),⁴¹ pa je bil tudi sam v sebi neenoten in zapleten: razpet med instinkt o večnih vrednotah in spoznanje zgodovinske relativnosti, med meje osebnega okusa in univerzalno prožnostjo uma, med osebnim kritičkim vrednotenjem in sistematiko objektivnega zgodovinopisja.

Koliko je imel pri tem njegov odnos do sodobnosti tudi morebitne konkretne posledice v reagiranju umetnikov, se pravi, koliko je pospeševal ali oviral prodor sodobne umetnosti na Slovenskem (v tem času so kritiki pri nas ponekod tak vpliv že imeli in zaradi znane Cankarjeve avtoritete se vsaj v strokovnih razgovorih večkrat prikazuje Cankarjeva zaviralna vloga), pa je zaradi pomanjkanja izpričanih trdnejših oporišč za zdaj še odprto vprašanje, ki bi ga utegnili osvetliti morebitni še neznani ali nepregledani dokumenti in ustni viri še živih pričevalcev.

⁴⁰ Tako je npr. Malešu svetoval, naj slika na prostem v olju. (Pismo M. Maleša Iz. Cankarju 4. XI. 1951. AIZDG F 4,5, Zapuščina Izidorja Cankarja.)

⁴¹ Izidor Cankar: Kaj je umetnostno pomembno? Eno metodično vprašanje. *Dom in svet* 1922, str. 31—38; Josip Vidmar v *Kritiki* 1926/27, str. 67.