



Dimitrij  
Rupel

## Ivan Cankar in postavljanje družbenega sveta

Tudi Ivan Cankar je čutil, da je svet okrog njega dokončno definiran in standardiziran. Ljudje ne razumejo, kar se jim hoče povedati, pa tudi to, kar se hoče povedati, ni natanko tisto, kar bi se moglo povedati. Ljudje so uklenjeni v šablone. Ivan Cankar ni mogel biti zadovoljen z načini, kako so se v njegovem času vsi ti problemi predstavljali v različnih poročilih, predvsem pa ga je — kot pisatelja — zanimalo, kako o teh problemih poroča literatura. Lahko bi rekli, da je verjel, da je literatura mesto, oziroma, da literatura prenese tudi kar najbolj kompleksno raziskavo procesov oblikovanja t.i. »kulturnih drogiranecv«.

Če natanko premislimo, je leposlovje zaradi svoje prononsirane nezainteresiranosti in prezirljivega zanemarjanja glede na znanstveni diskurz prav posrečen medij izpostavljanja človeških odnosov v vsej njihovi kompleksnosti. Pisatelj zanesljivo ve, da ga nihče ne razume dobesedno, oziroma, da se njegovo pisanje prejkoslej jemlje kot osebna izpoved, kot pogled na svet. Morda je prav v tej literarni neobveznosti tudi razlog, da je literatura oskrbela družbenemu spominu toliko uporabnih pojasnil in celo postavila nekatere »zakone« družbenega obnašanja. Morda je prav v tem razlog Engelsovega in Marxovega navdušenja nad Balzacom in celo Engelsove izjave, da se je iz Balzaca naučil več kot od vseh poklicnih zgodovinarjev, gospodarstvenikov in statistikov tistega časa. (S tem v zvezi bi bilo zanimivo podrobneje raziskati nenaklonjenost klasikov do »tendenčnosti« in npr. Marxovo izjavo o »šekspiriziranju« in o »spreminjanju posameznikov v navadna trobila časovnega duha«.)

Sociologija se še danes z vso silo ubada s problemom »hotenega pomena« posameznikov dejanj in izjav in prav nič nenavadno ni, če je postal osrednji predmet kritike novejših socioloških razpravljanj. Tu mislimo recimo, na Schutzov (1967) tekst o Webru.<sup>1</sup>

Cankar opisuje več primerov »deformacij« (s tem pa tudi konstituiranja) hotenega pomena.

### *I. primer — Kralj na Betajnovi.*

V tretjem dejanju Cankar opisuje Kantorja, kakor ga razumejo njegovi razredni tovariši in sodniki:

<sup>1</sup> Schutz hoče pojasniti Webrovo kategorijo hotenega pomena na ta način, da opozori na obstoj »konfiguracij« v našem zavestnem življenju: gre za rezervno zalogo znanja, ki je pasivna. Če to znanje postane objekt pozornosti, se lahko reaktivira. To, kar nastane, je odvisno od akta pozornosti glede na lastno zalogo izkušenj. Hoteni pomen je samorazumevanje doživetja z vidika novega doživetja. (cf. Schutz, 1967: 45—96).

»SODNIK: Kdo ga je torej ubil

KANTOR *stoji pri oknu, stopi korak naprej, odločno:*

Jaz sem ga ubil.

SODNIK *vstane razjarjen:* Človek! Prijateljstvo sem, prijateljstvo tja — ne imejte me za norca! Naposled stvar ni tako vesela, da bi izbijali budalosti zraven . . .«

Kantor hoče povedati, da je ubil Maksa in s tem priznati resnico, vendar česa takšnega Kantorju ni mogoče pripisati. Kantor se šali, norčuje. Saj ni mogel tega misliti, saj ni hotel povedati, da je morilec, sklepa sodnik. Sodnikova sodba o Kantorju je zgrajena na osnovi sodnikove ocene Kantorjevega položaja, vpliva, avtoritete, je seštevek vseh prejšnjih Kantorjevih dejanj in izrekov. Ravno ko se Kantor pripravi, da bi razkril resnico, da bi premagal strah in ponos kralja, ga sodnikova razlaga dogodka zablokira. Sodnik ne posluša, kar govori Kantor, temveč se pusti voditi svojemu izoblikovanemu prepričanju. Še več, sodnik predvideva, da Kantor prekuša njegovo »treznost«, oz. njegovo sposobnost življenja v Kantorjevo kožo. Sodnik razmišlja: kako bi reagiral Kantor, če bi bil on sodnik in jaz Kantor in če bi jaz izrekel, da sem ubil Krnca. In naprej: če bi jaz (sodnik) v resnici ubil Krnca, in če bi to priznal, bi se Kantor poskušal živeti v mojo kožo v primeru, da je on ubijalec in jaz sodnik. Vsak poskuša zakriti zločin. V položaju, ko Kantor prizna resnico o uboju, je pravzaprav obtožen sodnik, zato ta hitro sklene razmišljanje in zanika (obojestransko) krivdo. Pri tem ga vodijo povsem praktični motivi. Sodnik računa na splošno prepričanje, na kolektivno zavest, na družbeno sankcionirana pravila, na to, kar vsi vedo, »kar vsak med nami misli«. Kantor ne vztraja dovolj dolgo pri »resnici« (da je ubil Maksa), da bi sodnik moral podvomiti o »naravnih dejstvih v družbi«: sodnik ima možnost, da vso stvar razume kot šalo, da »zbeži na varno«.<sup>2</sup>

Cankarjev dosežek je v tem primeru to, da je prikazal sodniško »moralo« ali »filozofijo« kot povsem zdravorazumsko sklepanje: Kantor je bolj zanesljiv kot Bernot, odnosi na Betajnovi morajo biti slej kot prej stabilni. Kantorjevi sovaščani in sodniki, ki sodelujejo v tem razkrivanju »resnice«, so izbrani predstavniki vladajoče ideologije, ki je Kantorja postavila na strateško mesto Betajnovce, in prav nikakršne možnosti ni, da bi se ta zgradba podrla. Edini, ki v tem svetu ni »zbežal na varno«, je Maks Krnec. Ta je grozil, da razdre Betajnovce in njeno »naravno« logiko, zato je moral biti izločen. Eno od pravil »naravnega odnosa« ali »območja vsakdanje dejavnosti« (Schutz, 1971) je, da se upira refleksiji. Refleksija pomeni sestop v svet preišljanja, analize, in z njo je povezan določen »šok«. Tak šok uprizarja Cankar v znani sceni s hipnozo. Pri tem je treba povedati, da scena s hipnozo Cankarju rabi kot simbol, kot gledališki korelat običajnemu odnosu med dramskimi osebami; je ponazoritev »drugačnega« odnosa, ki ga tu imenujemo reflektirajočega.

V omenjeni sceni gospodar in suženj zamenjata vlogi: Maks pripravi Kantorja do pokorščine, do tega, da se razkrije kot morilec svojega brata. V tej sceni je Kantor nemočen, ponižen, bled, jecljajoč: režiser je Maks, ki

<sup>2</sup> Besednjak je deloma prevzet od H. Garfinkla, iz njegovih »Preučevanj rutinskih osnov vsakdanjih dejavnosti«. (Cf. Garfinkel, 1967: 53—58).

ve za pravo resnico Kantorjevega družbenega uspeha. Kantor nenadoma izgubi tla pod nogami, zveza z družbenimi institucijami, ki zagotavljajo koherentnost njegovega sveta, je pretrgana: nič podjetnega in močnega ni več v Kantorju, le zadrega, slaba vest, sprenevedanje. Seveda gre tudi pri Kantorjevem priznanju v tretjem dejanju za določeno (samo)hipnozo: še je čutiti Maksov vpliv, Kantor ga je podedoval po mrtvecu. Kot da je v Kantorja prešel Maksov resnicoljubni, »idealni«, pravični duh. Zdaj je konflikt v Kantorju samem, in le s težavo njegova okrutna, brezobzirna, izkoriščevalska »polovica« prekrije bajtarsko, nepreračunljivo plat. Scena sama je napisana tako, da se Kantor prebudi iz sanj. Jasno je, da ne more iti za nič drugega kot za sanje, saj je konec koncev Kantor protagonist »naravnega« reda na Betajnovi, in skok v refleksijo je lahko le začasen in fantastičen.

Za splošno (navadno, institucionalizirano, vladajočo ...) zavest je tipično, da za sleherno »deviacijo« uporablja oznake kot sanje, norost:

»... saj sem govoril kakor resničen norec ...«

»KANTOR: Sanje! ... *Si pogladi z roko preko čela.*«

»... če bi bila zdajle moja suknja vsa krvava in bi vi prišli in bi pokazali: 'Glejte, moril je, še ves je krvav!' — precej bi vas zgrabili za lase in bi vas gnali v norišnico. Kralj na Betajnovi morivec! Kaj še! Za šalo, iz dolgega časa se je malo poškopril s krvjo! — In če bi bilo tisti večer, prijatelj, sto in tisoč ljudi zraven in bi sto in tisoč ljudi videlo in slišalo, bi se obrnili stran in bi rekli: Kralj na Betajnovi morivec! Kaj še! To se nam je le tako sanjalo — o, prijatelj, in vtaknili bi vas v norišnico! —«

Najbrž ni naključje, da Cankar večkrat ponavlja besede: norec, norišnica, saj je na lastni koži preskusil breme nekonformizma in brutalna zavračanja svoje umetnosti.<sup>3</sup>

Tu velja opozoriti še na »organizacijske« vidike zdrave pameti. Sodnik v že navedenem odlomku izjavlja, da ga tudi *prijateljstvo* s Kantorjem ne more odvezati od dolžnosti, da jemlje njegovo izjavo za norčevanje. Gre za pomenljivo duhovitost: jasno je, da je razlaga, kot jo podaja sodnik, Kantorju prijateljska, hkrati pa se imenuje kot nepristranska, formalna. Ponavadi pravimo, da je za prikrivanje resnice, za to, da bi se »zatušala« kakšna »afera«, potrebna prijateljska pomoč; zveze in poznanstva jo imenujemo. To seveda ni vsa resnica: zdrava pamet je urejena tako, da »avtomatično« zatira resnico in razlikujoča se tolmačenja. Da bi resnica prišla na dan, ravno za razkrivanje laži je potrebno prijateljstvo, intimna povezanost, zagnanost ali norost, kar Cankar dobro opisuje, ko postavlja Maksa naravnost v osrčje Kantorjeve družine, za ljubimca Kantorjeve hčerke. »Subverzija« kantorstva in vladajoče ideologije prihaja od »znotraj«; pravo izdajstvo je mogoče šele na ravni intimnega poznanstva, na nivoju prijateljstva oz. neformalnih vezi.

<sup>3</sup> Kot dodatno, dasi kontekstu ne povsem primerno gloslo, velja srditost in navdušenje, s katerim so se slovenski poslanci pred sto leti v deželnem zboru bojevali za ustanovitev ljubljanske »blaznice«; in seveda replike, ki so deževale (Dežman) iz nemškega tabora: bile so na moč hudomušne in polne simbolizma. Bilo je to obdobje sloge med slovenskimi vladajočimi ideologi.

Pri uprizoritvah Kralja na Betajnovi je bil (v skladu z nekaterimi pragmatičnimi tolmačenji teksta) pogosto problem verjetnosti Maksove moči nad Kantorjem. Morebiti je razlog za nezaupanje do Maksovega potenciala ravno v tem, da si to osebo predstavljamo kot nekoliko zapitega, kmečko neposrednega, a vendar dobrodušnega in preprostega potepuha. Po mnenju pisca teh vrstic je Maks dokaj grozljiva in sugestivna figura; predvsem pa je v njem nekaj nerazumljivega, tujega, vsem nevarnega. Končno vemo, da Maks ščuva delavce k uporu, zraven pa vdira v »kraljevsko« hišo in skuša ugrabiti »kraljevo« hčer. Maks se je strah:

»FRANCKA: Kaj si ti storil z mano? Zdaj, ko te imam od srca, od srca rada, mi je tako, da bi umrla.

FRANCKA: Maks, tako sem jokala in tako sem te čakala, in ti zdaj ne govoriš z mano. S kom govoriš, Maks, da ne rečeš ljubeznive besede, da gledaš tako neprijazno?

MAKS: Stran iz mrtvašnice — s tabo, Francka, v novo življenje.«

Maksov prihod povzroči popolno zmedo na Betajnovi, svetovi se rušijo. In kdo jih ruši? Komu jih ruši? Maks s svojo akcijo ne prizadeva nekakšnega tujega okolja, temveč spravlja v negotovost svoje najbližje: v lastno »družino« zadene, v svojega očeta in v očeta svoje ljubice Francke. Za prijateljsko, družinsko zmedo gre. Nevarnost prihaja iz »neformalne« smeri.

Pravzaprav smo že imenovali pola konflikta v Cankarjevi drami Kralj na Betajnovi. To sta načeli formalne in substantivne racionalitete, ki ju je Weber (1947) uporabljal za označevanje preračunljivega, kvantitativnega in vrednostnega, »vsebinskega« tipa (ekonomske) dejavnosti. Jasno je, da Kantor z vsemi svojimi somišljeniki pripada »kraljestvu« formalne racionalitete, medtem ko je puntarski Maks predstavnik substantivnega (podstatnega, temeljnega, »vsebinskega«) principa. Kantor pravi:

»Ali ste prinesli račun s sabo? Povejte ceno!«

Svoje vere ne dokazuje s pobožnostjo, ampak s tem, da »sezida farovž na svoje stroške«. Pravi vernik je Maks:

»Mnogo sem izgubil, Francka, življenje, prihodnost, vse take lepe reči sem izgubil. In tebe. Ali za vse to sem dobil nekaj drugega, kar ima tudi svojo ceno: ponos vagabunda.«

Župnik pripoveduje o Maksu, da je »zatrosil satanovo seme«, medtem ko on sam trdi, da je njegov namen uresničen, ko je prebudil Kantorjevo vest:

»Zdaj imate plot, ki ne morete preko njega. Imate vest, ki vam trka na okno. Imate noge vkovane. To sem nameraval.«

Kantor in Maks sta si v nasprotju, kot sta si v nasprotju vladajoča ideologija in kritični posameznik; kot cerkev in karizma oz. sekta (cf. Weber,

1968); kot »materializem« (pri čemer nam ne gre za filozofski domet teh pojmov); kot zdravi razum in refleksija. In vendar smo rekli, da je Kantor v nekaterih kritičnih trenutkih na moč podoben Maksu, saj se skaže občutljiv za resnico in za vpliv substantivne racionalitete. Fronte vseeno niso docela razvidne; saj Kantor najprej umori lastnega brata, nato potencialnega moža svoje hčere, lastnega zeta, človeka, ki nista preprosta razredna sovražnika. V vse to so vmešane še drugačne strasti.

»Zavrtimo« si »film« še enkrat. Kantor najprej pade pod Maksov vpliv (hipnoza) in imitira umor. S tem razgali svoj zločin: resnica se zasveti prvič. Šlo je za bratomor, kar je z vidika Maksove filozofije sakrileg (Maks je pravzaprav tipični predstavnik literarne ideologije do Cankarja, za katero je družina temeljna vrednota; saj je povezana z nacionalnim gibanjem, ki mu je važna domača sloga za strnjen boj zoper Nemce). Pred nami je torej začetek propada družinskih, patriarhalnih, rodovnih vrednot: zamenja jih buržoazni individualizem, ki »mora preko gorkih človeških trupel«, čeprav bratovskih. V tem je Kantor povsem nov slovenski junak, saj mu ni podoben niti Tugomer, ki sicer sproži narodnostno katastrofo, ker izda svoje pleme. Primerjajmo Kantorja s kakšnim Gospodom Mirodolskim! Naprej: Maks je zvedel resnico in kuje maščevanje. Družinska sloga je razbita, zato je dodatni udarci ne morejo še bolj razdreti. Vendar v neskrupuloznosti Maks ni kos Kantorju: kot da Maks ne more z vso odločnostjo začeti boja, o katerem sicer govori (»se že giblje tam doli«, »to je moje delo«), kot da se ga že drži ovoj sentimentalne navezanosti na rodno grudo in patriarhalno ureditev (mar ni Kantor očetovski?) na njej. Kantor ga ubije. Zakaj ga ubije? Da bi preprečil nadaljnji razkroj družine? Da bi skrnil svoje prejšnje grehe? Da resnica ne bi prišla na dan? Da bi se ohranil videz enotnosti? Bi se bilo Kantorju težko po manj okrutni poti znebiti nadležnega puntarja? Je buržoazni individualizem ali recimo kapitalistična zavest še tako šibka, da ji je nevaren potepuški študent? Dokaz: po umoru je Kantor povsem izčrpan, spraznil je svojo okrutnost, znašel se je pred propadom in porazom. Sodnik in adjunkt ga komaj rešita pred njim. Najmanj kar lahko rečemo o obeh Cankarjevih junakih, je, da sta razdvojena in neodločna. Ambivalentna. Maks ne more oditi v novo življenje s Francko, preveč razdvojen in nemočen je, preveč čuden in nerazumljiv, abstrakten idealist. Lahko bi rekli, da ga bolj kot kapitalistično izkoriščanje zanimajo psihološki problemi Betajnovce. In tudi Kantorjevo kraljestvo visi na nitki: vest postane plot, družina razpada, Kantor le še formalno opravlja svojo funkcijo. In ko na koncu predava o tem, kako je treba preko trupel, ne vemo natanko, ali je opravil potrebni, sistemu ustrezni akt eliminacije razrednega nasprotnika ali je nemara izvršil Maksovo oporoko, da je (čeprav za ceno zločina) treba ohraniti družinsko trdnost in s tem nacionalno enotnost. In Maks sam: se je boril za pravice delavcev in zoper družbeno krivico ali za očiščenje družine gnilih sestavin, tedaj za moralno reformo?

Oba Cankarjeva junaka, Kantor in Maks, sta zmagala ali propadla v nečisti igri, tako da lahko rečemo, da ni ne pravega zmagovalca, ne pravega poraženca. Pravi zmagovalec je kolektiv, ki na koncu nazdravlja Kantorju: župnik, kmetje, Koprivec, oskrbnik, stari Krnec in seveda sodnik in adjunkt, ki so edini ostali neomajni v svojih prepričanjih in funkcijah. Zmagala je zdrava pamet, umerjena po formalnih pravilih in pristojnostih. Zmagali so mali ljudje, ki jim ni do velikih vprašanj in velikih odgovorov.



Župnik bo gradil farovž, ostali pa bodo prišli do svoje krače ali kozarca vina na volivnem shodu. Vsi se lagodno uravnajo po novem položaju. Bernot je splošno zaničevan:

»ŽUPNIK: Bernot! — in tako miren, dostojen mož; jaz sem ga imel rad, čeprav je brezverec.

PRVI KMET: A, brezverec je, no!«

Zmagal je konformizem povprečnega človeka: to pa je hkrati tudi osnovna točka Cankarjevega dramatičnega interesa in ideološke kritike. Vsak po svoje, Maks in Kantor, sta poskusila problematizirati to splošno zavest in Kantor je ušel kazni samo zato, ker je pravočasno odnehal. Ljudje razumejo uboj in okrutnost: ne trpijo pa nejasnosti, omahovanja, samospraševanja, tujih vsiljivcev, čarovnikov, fantastov, sanjačev... norcev. *Konformizem* je skladanje s formo, s formalnimi strukturami, ki prevladujejo na Betajnovi. Tu poskušamo te formalne strukture doumeti na nekoliko različni način, kakor so sicer razumljene. Navadno imamo ugotavljanje formalnih struktur kot ekskluzivni dosežek strokovne (npr. sociološke) analize, ne pomislimo pa, kolikšen »smisel« za formalizacijo kažejo ljudje v razumevanju in tolmačenju vsakdanjih pogovorov (cf, Garfinkel & Sacks, 1970: 345—6). Ugotavljanje formalnih struktur vsakdanje dejavnosti je — in to opisuje tudi Cankar — tako rekoč sprotno opravilo. Župnik, kmetje, oskrbnik in seveda sodnik in adjunkt zbežijo k utrjenim vzorcem obnašanja (s tem mislimo lastnosti pojavov in delovanja, kot je ponavljanje, uniformnost, posnemljivost, standardizacija, tipičnost...), ki jih sicer poznajo in se jih zavedajo, in za katere takoj najdejo celo vrsto racionalizacij. Z drugimi besedami: obnašajo se skladno s situacijo ali po zdravi pameti, vendar so takoj pripravljeni pri tem kazati znake, kot so dostojanstvo, olikanost, eleganca, formalizem, premišljenost, načelnost, »teorija« itd. Sodnik najprej »pametno« razmisli o Kantorjevem zločinu, nato vključi pravniško masinerijo:

»Séde; z mirnim glasom, kakor da bi bral: Petnajstega oktobra, to je predčerašnjim, ste imeli goste, med njimi Bernota in Krnca...«

Vsa pravna logika pa sodnika ne bi pripeljala nikamor drugam, kakor tja, kamor je hotel priti od začetka. Ničesar ne bo odkril, česar ne bi bil vedel že prej. Tudi župnik išče besede, kakor bi opravičil svojo podporo Kantorju in svojo nenaklonjenost do Bernota: pove, da je ta brezverec. Kdor je brezverec, je zmožen zločina. Kantor ne more biti brezverec, ker mu je bil kupil farovž. Sami praktični razmisleki, odeti v formalno strukturo. (Konec koncev ima tudi Webrov koncept formalne racionalitete določeno ambivalenco, saj je — če nič drugega — historično utemeljen na substantivni racionaliteti: za primer velja vzeti Webrovo razpravo o cerkvi in sekti, kjer je govor o »rutinizaciji karizme«; cerkev je »rutinizirana« sekta.)

Cankarjevi junaki na Betajnovi se kar naprej glosirajo. Pisatelj tu imenitno kaže, kako je resnica vedno samo priložnostna resnica. Sleherna izjava je na neki način »indeksikalna« (odprta, zahtevajoča nadaljnja pojasnila) in sleherna glosa je povsem praktični dosežek. Ko junaki pojasnjujejo dejanja drugih ali ko poročajo o svojih dejanjih, ne pripovedujejo resnice

o teh dejanjih v tem smislu, da bi zajeli njihovo bistvo, jih povzeli ali celo natančno reproducirali. Vedno povedo novo zgodbo. Kantor je najprej izjavil, da je ubil Maksa. Sodnik je to izjavo »razumel« (uganil, kar je bilo mišljeno), kot da ga ni ubil. Nato Kantor »razume« sodnika, da ni še nič izgubljeno, in da lahko obvelja kot nedolžen.

»KANTOR: Na vsak način ga je torej Bernot ubil in nihče drugi — ne jaz in nihče drugi ne?«

Njegova druga izjava je sicer v izrazitem nasprotju s prvo, vendar obvelja kot razlaga, pojasnilo prve, kot glosa. V prenosu prvotna izjava dobi povsem drugačen pomen: bistvena je praktična potreba glosatorja. Sodnikova reakcija dokazuje, da Kantor z izjavo, da je ubil Maksa, še ni »izčrpal« vse resnice: še vedno jo je mogoče tolmačiti, in celo z vso formalno pravno aparaturo. Izjava o krivdi za umor obvelja kot potrdilo o tem, da Kantor v resnici ni ubil Maksa. To, da je Kantor izjavil, da je morilec, ravno dokazuje, da ni morilec. Kaj na svetu si mora misliti Kantor, da prizna umor, razmišlja sodnik. Če bi res moril, tega ne bi priznal. Bi jaz (sodnik) priznal? Sodnik najprej sodi sebi, nato Kantorju.

Kantor je »pozabil« na izvorno izjavo, do nje se obnaša, kot da jo je dal nekdo drug.

»Torej ga je res ubil?

. . . . .  
. . . . .

KANTOR *se zasmije na glas*: Zdaj je torej jasno, kakor na dlani, da ga nisem ubil. Bernot ga je ubil: dokazi govore tako glasno, da jih ni mogoče prevpiti. Ubil ga je — stvar je jasna kakor beli dan in le čudno je, zakaj se vznemirjam zaradi stvari, ki me nič ne briga . . .«

Cankar tu kaže na bazične probleme družbenih odnosov: z resnico so težave, ki se jih ne da lahko pozdraviti. Vsakokrat ko se lotimo razlage, naredimo »napako«, ali še globlje zarijemo v težave. Kot temu duhovito pravita Garfinkel in Sacks (*op. cit.*, 356):

»Zanje (za ‚kontekstne pojave‘ — *op. D. R.*) ni zdravila, vkajti vsak ukrep, da bi jih ozdravil, ohranja značilnosti, zoper katere smo iskali zdravilo.«

Znano je, da se je Cankar ravno v letih, ko je spočenal Kralja na Betajnovi (1900—1901), ukvarjal s Shakespearom: leta 1899 je izšel »njegov« prevod Hamleta. Dušan Moravec (1967 : 265) omenja, da gre sicer za Šauperlov prevod, ki ga je Cankar le nekoliko spreminjal. Kakorkoli že, nespodbitno je, da je bil naš pisatelj dodobra seznanjen s Shakespearovim delom, ko je pisal Kralja na Betajnovi. Mimo nekaterih drugih elementov drame o Kantorju, ki jih bomo še omenili, nas na »šekspirsko« razsežnost spominjajo ravno scene, ki smo jih pravkar navedli. S to mislijo si oglejmo znameniti drugi prizor tretjega dejanja Hamleta, kjer Polonij skuša uganiti Hamletovo misel:

»Hamlet.

Ali vidite tam oni oblak, skoro ves podoben kameli?

Polonij.

Za Boga! resnično je podoben kameli!

Hamlet.

Zdi se mi, da je kakor podlasica.

Polonij.

Hrbet ima kakor podlasica.

Hamlet.

Ali kakor kit?

Polonij.

Čisto kakor kit.«<sup>4</sup>

»Sorodnost« *Kralja na Betajnovi* s tragedijo o danskem kraljeviču je mogoče ugotoviti tudi s primerjavo scene s hipnozo in začetkom že navedenega Shakespearovega prizora v Hamletu, ko igralci zaigrajo umor Gonzaga. Namesto režiserja Hamleta je pri Cankarju režiser Maks, namesto igralcev nastopata Maks in njegov oče. Podobno funkcijo igra luč; pri Shakespearu Kralj vpije »Luči — stran!« pri Cankarju (ravno tako v višku scene) Maks »privije luč navzgor«. Pri Shakespearu kralj umori svojega brata, isto stori Kantor. V Hamletu »izvajalci« uprizarjajo umor Hamletovega očeta, V Kralju na Betajnovi je poskusna oseba Maksov oče. V Hamletu se hkrati dogajata pogreb in svatba, v Kralju Maksova pogrebščina in predvolilno veselje: v obeh primerih hoče vladajoči ideolog čimprej *mimo* zločina.

Seveda »pade v oči« tudi zvrst: Cankarjev in Shakespearov tekst sodita med »družinske« drame. Mimo te osnovne podobnosti lahko seveda opazujemo le razlike: neodločni Hamlet na koncu le ubije kralja, ki mu je sicer ves čas sam stregel po življenju, medtem ko Maks doživi obratno usodo. Pri Shakespearu gre vse pozlu; vsi so mrtvi, priti mora Fortinbras. Razdvojena in sprta družina je narod na milost ali nemilost izročila tujcu. Pri Cankarju družina ostane, narod je vse preveč v nevarnosti, da bi »afera« smela dobiti striktno tragične razsežnosti. Ponavadi pravimo, da je Hamlet »neodločen« junak; kakšen neodločnež je šele Maks Krnec! Res je, da govori Kantorju:

»Krono z glave, žezlo z roke!«

Vendar njegove zadnje besede (ob koncu drugega dejanja) govorijo o strahu in resignaciji:

»Morda je tako boljše, Ninica . . .«

Pri Shakespearu ne najdemo nobenega neposrednega izziva kralju. Hamlet ves čas omahuje, po malem tudi spletkari, na koncu pa smrtno zadet kratko in brez besed zabode kralja. Pri Cankarju je Maks le širokoustnež,

<sup>4</sup> Citat je vzet iz »Cankarjevega« prevoda. Zelo malo verjetno je, da bi šel Cankar mirno mimo tega odlomka: konec koncev gre za klasičen model odnosa nadrejeni-podrejeni, ki je Cankarju nedvomno vdihnil misel o podobnih razmerjih med betajnovskim velmožem in njegovimi oprodami. Glej Shakespear, 1899: 113!



naivni norec, ki vtika glavo levo med čeljusti. In konec koncev je, kot smo videli, omahljiv sam Kantor: družinski umor ni šala. Z eno besedo, Cankarjeva junaka sta veliko manj premočrtna, kot so Shakespearovi.

Pri Cankarju izzivalec (sin) podleže izzivanemu (očetu). Pri Shakespearu izzivalec dopolni svoj izziv, nakar propade. Pri Cankarju resnica ne more na dan, ampak je prejkoslej »zatušana«. Pri Shakespearu se resnica iskri na konicah mečev, nato pa presije vse prizorišče, da niti kamen ne ostane na kamnu. V nekem smislu je seveda Cankarjeva drama modernejša: gledalec mora sam pri sebi obsoditi krivca. Ta nevtralnost (priznati moramo, da je avtor sam neodločen, katerega od junakov naj bi povzdignil: očeta ali sina; konec koncev je naslov drame Kralj na Betajnovi in ne Maks Krnec; zakaj nosijo druga Cankarjeva dela naslove po »sinovih«: Hlapec Jernej, Martin Kačur...?) pa utegne imeti še druge razsežnosti, kot je npr. razsežnost »modernejše« literarne oblike.

Doslej smo ugotovili naslednje značilnosti Kralja na Betajnovi, ki se nam zdijo še posebej tipične:

1. ambivalentnost junaka;
2. avtorjeva ambivalentnost glede določitve Prave strani v konfliktu;
3. avtorjev afirmativni odnos do družinskih vrednot.

Vse te značilnosti nas ovirajo, da bi Kralja na Betajnovi označili kot »tendenčno« dramo ali da bi lahko brez pridržka sprejeli oznako, kot jo (bolj ali manj povzemajoč po prevladujočih interpretacijah) zapiše Dušan Moravec: da gre namreč za spopad predstavnika mladega slovenskega kapitalizma z revolucionarnim izobražencem« (1968 : 279). Sprejemljivejša se nam zdi oznaka, ki jo je dal Cankar sam, in sicer v pismu Lojzu Kraigherju leta 1900:

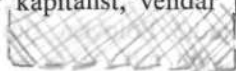
»Pisati hočem kmečko dramo; tisti žalostni vsesplošni bankerot našega ljudstva, posebno po dolenjskih vaseh je nekaj tragičnega; vrši se počasi in komaj vidno, ali zato je še pretresljiveje. In malokdo vidi, koliko dramatičnega je v tem propadanju; ta strašna pasivnost je nekaj velikanskega. Mislil si boš morda, da pretiravam; ali meni se zdi, da vidim stvar dobro. Pomisli n.pr. — ali nismo mi vsi, — ti, Zupančič in jaz sinovi bankrotiranih ljudi? Polovica slovenskih študentov na Dunaju je na istem kakor mi! — — —«

Ta odlomek iz pisma po mnenju pisca teh vrstic pač napoveduje Kralja na Betajnovi. In če nič drugega, napoveduje smer ali osnovno misel, po kateri se je ravnal naš pisatelj, ko je snoval zgodbo o Kantorju. Zanimivi sta predvsem dve kvalifikaciji, ki se na moč prilagata našemu tekstu: vsesplošni (bankerot)« in »ta strašna pasivnost je nekaj velikanskega«. Naziv »kmečka drama« ne sme zavesti: pojasnjen je nekaj vrstic pozneje, ko Cankar piše »ali nismo mi vsi . . . sinovi bankrotiranih ljudi?« To ne more biti drama o kmetih kot o nekom drugem, kot o definiranem družbenem sloju, temveč je drama o »nas vseh«, o pisateljih Cankarju, Zupančiču in Kraigherju. Besedica »mi« kaže na to, da je imel avtor v mislih dramo o lastni usodi, in sicer o lastni usodi na ta način, kot je povezana z vsemi drugimi, z bankrotiranim slovenskim ljudstvom. Po eni strani je tedaj drama, ki jo ima v mislih Cankar (recimo, teorija drame), drama o posamezniku kot

neoločljivem delu skupnosti. Cankar je v tem trenutku sprejel nase breme celotne nacionalne skupnosti: razloge za njeno propadanje mora poiskati v njej tako, da preišče tudi svoj delež kot sestavni del vsesplošnega bankrota. Ni mogoče reči, da bi Cankar obsojal *pasivnost* kot lastnosti, ki mu je tuja; avtor ugotavlja, da je tudi sam navzoč pri njeni reprodukciji. Zato je ta *pasivnost strašna in velikanska!* V njej so povezani vsi Slovenci s pisateljem vred.

Cankar je velik pisatelj ravno v tem, da piše o sebi. Ta njegova samoreflektirajoča pozicija je dobro razvidna prav v Kralju na Betajnovi, in zato se zdi ta drama tako neverjetno kompleksna in moderna. Po drugi strani (in vedno je kakšna druga stran) pa je omenjena samoreflektirajoča usmerjenost, tudi družbeno in zgodovinsko pogojena. O tej pogojenosti smo pisali na drugem mestu (Rupel, 1976: 389—416), zato tega ni potrebno ponavljati. Povzamemo naj, da Cankar prejkoslej piše o neodločenosti, ali, če hočete, o shizofreničnosti slovenskega junaštva. V nekem smislu je Maks Krnec podoben Jermanu v *Hlapcih (1909—10)*, ki »ni rojen za junaški posel«, in ki mu je k radikalnemu prelomu s tradicijo zaprla pot lastna mati. Rekli bi lahko, da pri Cankarju najdemo preostanke nacionalno-konstitutivne ideologije, ki je sicer obvladovala slovensko leposlovje do začetka tega stoletja. Cankar kljub vsemu pripisuje izjemen pomen družinski poravnavi, oziroma vsaj ohranitvi družinskega konteksta. Družina pa je temeljni simbol nacionalne ideologije oz. kolektivne, skupinske zavesti. Ni čudno, da Cankar omenja bankrot slovenskega ljudstva v celoti, saj ga zanima in muči (poleg drugega) problem slovenskega naroda, ki mora biti v celoti zbran in pripravljen za neslovenske sovražnike. Temu cilju na oltar je žrtvovan tudi Maks Krnec.

S sociološkimi besedami bi lahko konflikt, ki ga uprizarja Cankar, imenovali »notranji konflikt«, ki je lahko »pozitivno funkcionalen za družbeno strukturo« (cf. Coser, 1956), torej lahko utrdi enotnost ali ponovno postavi kohezijo, kadar je ta v nevarnosti. Po drugi strani gre pri rešitvi, kot jo presenetljivo skladno z literarno tradicijo predlaga Ivan Cankar, za premeščanje konflikta iz socialne v »osebno«, družinsko sfero; gre za (funkcionalni) premik iz območja družbene v območje »naravne« kompetence: temeljna vrednota je pripadnost (na)rodu, na drugem mestu pa je razredni boj. Res je sicer, da je Kantor kapitalist, vendar je hkrati tudi slovenski patriarh.



## II. primer — Nepotreben človek, Ponižana umetnost

Rekli smo, da je Cankarjevo stališče do vprašanja kolektivne zavesti ambivalentno. Tu hočemo pokazati, da ta ambivalentnost (kakor smo pojav imenovali v pomanjkanju boljšega izraza) Cankarju omogoča pogled v globino družbene problematike. Namesto ideološko stroge, tendenčne umetnosti, kot jo najdemo pri nekaterih Cankarjevih sodobnikih (Govekar, Kraigher . . .), se pred našimi očmi godi *socialna drama*, socialna v pravem pomenu besede: tu gre za opis postavljanja družbenega sveta, ali kot bi morda rekel Marx, če bi bil bral Cankarja, za »šekspiriziranje« nasproti »šileriziranju«. Po eni strani se naš avtor »zavzema« za »subjektivizem«, po drugi strani vendar posveča »domačnosti« in »rodoljubju« nemajhno mero nostalgije. Kje smo tedaj? Mar ni družbena kritičnost Cankarjevih tekstov ravno v premerjanju tega intenzivnega, napetega družbenega prostora?

Kako kompleksen in dialektičen je Cankarjev odnos do kolektivne-konvencionalne zavesti in do posameznikovega odnosa do le-te, je lepo vidno v *Nepotrebnem človeku* (1898). Tudi sicer je Cankar opisoval (ne)konvencionalno zavest, največkrat s pomočjo umetniških usod. Te usode, za katere mu je dajala »snov« lastna biografija, je označeval kot »večno tujstvo« (»povsod si tujec, najbolj pa si tujec tam doli« — *Tujci* — čf. tudi Rupel, 1976: 396—404), kot izjemno stališče do družbenih pojavov; kot osamljenost in zavrženost. Največkrat se je lotil ljudi, ki ne dopuščajo, da bi se neka družbena situacija *razvila*: po površnem prepoznavanju se obrnejo stran od problema. Cankar kolektive takšne vrste označuje z besedico »mi« ali pa »narod«; temeljna vrednota teh kolektivov je »srečno in zadovoljno življenje«. Z vidika srečne in zadovoljne skupnosti je položaj problematičnega posameznika (umetnika; večkrat gre za pripovedovalčev »jaz«; v to kategorijo spadajo še izobraženci in deprivilegirani) »prazen prostor«:

»Kjer stojim jaz, bil bi ravno tako lahko prazen prostor; nihče bi se temu ne čudil.

Moja odsotnost ali prisotnost ni spravila nikdar niti najmanjše stvari iz tira.«

Prazen prostor seveda pomeni, da dejavnost tistega, ki se v njem nahaja, nima družbene resonance. Cankar se sprašuje po vzrokih tega pojava in lepo mu ga razloži Kalpurnij Brezovnik, predstavnik kolektiva, ki ne »sliši« prebivalca praznega prostora, pripovedovalčevega »jaza«.

»Ti si eden izmed *nas* (podčrtal D.R.) . . . Bodi ljudem v napoto; vtikaj se v stvari, ki te nič ne brigajo, nastavljaljaj se tja, kjer te je najmanj treba; kadar vlečejo drugi naprej, porivaj ti nazaj; kadar se navdušujejo, smehljaljaj se ironično in mežikaj z očmi: — hipoma stojiš v največjem vrtincu življenja in ljudje bodo gledali nate . . .«

Kaj je pravzaprav »pripovedovalčev« problem: da je v praznem in da njegovih dejanj nihče ne upošteva, skratka, da njegova družbena dejavnost nima učinka. Iz praznega prostora si nostalgичno želi v »vrtinec življenja«. Prav to mu ponuja Kalpurnij: postani eden od *nas*. Dvojica je: »jaz« in »mi«. Problem je, ali »mi« subsumira »jaz«, ali gre v bistvu za razmerje »jaz« — »oni«. Vendar Cankar nikoli ne zapiše »oni«. Tega ne stori zato, da ne bi bilo zmešnjave, kajti poleg »mi« nastopajo tudi »oni«: to so »drugi«, »ljudje«, kot jih imenuje Kalpurnij. Kaže, da je položaj takšenle:

1. v praznem stoji »jaz«;
2. v ožjem krogu so »mi«;
3. zunaj »mi« so »drugi«.

Vstop v kolektiv »mi« je vabljliva, vendar moralno oporečna rešitev: bo »jazu« še ostalo spoštovanje do sebe, če se polakomni srečnega in zadovoljnega življenja? Ta »problem« je rešen s tem, da »mi« ni nekakšna samovšečna, inertna, konformistična skupnost, temveč je v negativnem odnosu do »drugih«. »Mi« so nekakšna vmesna postaja med posameznikom in svetom. Kakšne pa so vrednote te vmesne skupine »mi«, če si jih ogledamo поблиže? Razlaga jih že imenovani Kalpurnij Brezovnik: »ironičnost«,





razrešuje s tenkočutno ironizacijo t.i. objektivnosti, smo pri drugem sociološkem vprašanju, ki se glasi: kako je možen svet »mi-odnosa«.<sup>5</sup>

»Mi-odnos« je temelj vseh oblik druženja: brez te »predpredikativne« vere ali zaupanja v obstoj sočloveka je človeška eksistenca vržena v praznino, ki posameznika izolira od drugih kot subjektov, kajti odsotnost predpredikativne izkušnje »Tebe« onemogoča »egu« neposreden pristop k doživetju »alter«-a. Povsem jasno je, da kolektiv »mi«, ki nastopa v *Nepotrebnem človeku*, ni nikakršen porok za razvoj »mi-odnosa«, kot ga razume Schutz. Ravno nasprotno. Kalpurnij takoj, v prvem stiku, poskuša klasificirati »jaz«, in je v tem podoben ostalemu svetu, za katerega je prostor, na katerem stoji »jaz« — prazen prostor. Cankarjev »jaz« je v praznini, ker nikjer ne najde možnosti za komuniciranje, za pred-racionalno doživetje medsebojnosti. Njegovo hotenje po zbližanju in komunikaciji je velikansko, vendar je slejkoprej frustrirano — zato prazen prostor, izolacija. Cankarjev problem v črtici (vinjeti) *Nepotreben človek je* nekomunikabilnost sodobnega sveta: *jaz teži v mi*, vendar po tragičnih izkušnjah ostane samotarski subjekt, ki mu niso dana nikakršna medsebojna doživljanja, ki mu ni dan občutek povezanosti v skupnost. *Nepotreben človek* je tragedija nepovezanega človeka, podobno kot je roman *Tujci* tragedija večnega tujca, ki si želi doma, pa ga v načelu ne more doseči. Načelo, ki ga opisuje Cankar v več svojih spisih, je zaprtost medsebojne, skupnostne sfere. Sfera, ki se predstavlja kot kolektiv »mi« (v *Tujcih* je to recimo skupina polpijanih literatov in umetnikov) je sfera *kvazi-mi-odnosa*.

Že površen poznavalec Cankarjevih del opazi, da pisatelj pogosto obtožuje družbo in v zgodnejših delih tudi sebe, ker ne premore ljubezni do bližnjega. Ljubezen je seveda najvišja, najiminitnejša oblika »mi-odnosa«. Če beremo tekste kot *Šivilja* (1902), *Sestanek na Rušah* (1898), *Kako je gospod adjunkt rešil svojo čast* (1898), *Pred gostilnico* (1902), *O gospodu, ki je Tončko pobožal* (1902) in njim podobne, dobimo vtis sklenjene verige samoobtožb zaradi nesposobnosti konstituiranja »mi-odnosa«: pisatelj vrta vase in opisuje razloge, zakaj sožitje ni bilo uresničljivo. Mogoča je hipna pozaba, kratek trenutek »avtentičnega« odnosa, nato pa svet junake raztepe po njihovih nomadnih eksistencah. Podoben motiv, ki označuje isto problematiko, je Cankarjev motiv *matere*.

Kaj pomenijo vse te Cankarjeve samoobtožbe? Ta preiskovanja lastne krivde pri nemožnosti postavljanja družbenega sveta v njegovih najbolj občutljivih razsežnostih? Da Slovenci še nismo prava družba? Da smo »mi« le navidez? Da nam pot do prave skupnosti zamegljujejo in zamejujejo kvazi-mi-kolektivi, ki so uzurpirali mesto pravih kolektivov, pravih mi-odnosov in pravih voditeljev? Da se o teh vprašanih ne vprašujemo z dovolj strogosti in pronicljivosti?

Delen odgovor na ta vprašanja najdemo v že omenjenem spisu *Ponižana umetnost* (1901). Seveda je možno ta tekst razumeti, kot ga razumemo, edino če sprejmemo tezo, da je Cankar pisatelj, ki ga zanimajo

<sup>5</sup> O »mi-odnosu« (the We-relation) je obsežno razpravljal Alfred Schutz; z navedeno oznako je opisoval predvsem tisto razsežnost družbenih odnosov, ki so utemeljeni v skupnem doživetju ali izkušnji s sočlovekom (Thou), in ki izključujejo razmišljanje z analogijo ali refleksijo, ki sta metodi doživljanja oz. orientacije k »zavestni subjektivnosti« ali samostojnosti »tebe« (Thou) — cf. Schutz. »Making Music Together« in drugi spisi v 1971 in 1964.



družbeni odnosi na način, kot smo opisali zgoraj. Če ponovimo: literatura je tisto mesto, kjer je mogoče na adekvaten način predstavljati, uprizarjati, postavljati družbene odnose v vsej njihovi kompleksnosti. Z drugimi besedami, umetnost je tista družbena »veda«, kjer se izpostavljajo problemi, ki se jim ljudje (Slovenci) v navadnem družbenem odnosu, v vsakdanjem življenju, ogibajo.<sup>6</sup>

V *Ponižani umetnosti* je Cankar izpostavil tako rekoč celo slovensko družbeno lestvico: najprej je tu seveda *umetnost* sama; za njo pridejo pripadniki »elite meščanske družbe«: »višji uradniki, financiers, pisatelji in brezposelni ljudje, ki si iščejo za lahko pridobljeni denar pikantnih užitekov«. Zgoraj na galeriji pa je »nekaj študentov in delavcev«. Pred obličjem umetniške predstave se torej odigra slovenska družbena igra. Kaj se zgodi, ko se dvigne zastor?

»...z odra je plulo nekaj močnega in svežega; tam je bilo mnogo več resničnega življenja kot po ložah in v parterju. Preprost človek bi si lažje mislil, da živi na odru, a da igrajo v avditoriju. Na odru so govorili odkrito in delali naravno, tu doli pa je bilo polno mask in polno laži. In tem maskam je pričelo postajati vroče in neprijetno. Čutili so že takoj v začetku, kmalu po prvih prizorih, da gledajo iz oči v oči neizprosному sovražniku, ki pozna natanko vse njihovo umazano nehanje in njihove nizke misli...

Ko je govoril pošteni starec Akim o nenravnosti in krivičnosti obrestovanja, so vstali nekateri elegantni gospodje demonstrativno s sedežev ter ostavili dvorano s trdimi koraki in ponosno vzravnani. ... Vzpričo teh ljudi na odru... so se čutili izobraženci v parterju ponižane, majhne in ničvredne. To jih je dvignilo s sedežev.«

Očitno je, da je Cankar prepričan, da je umetnost resničnejša od resničnosti. Teater je v življenju, v teatru je življenje, se glasi ugotovitev. V čem je resničnost teatske »iluzije«? V tem, da z odra spregovori družbeni diskurz v celoti, brez meja, ki jih postavljajo vsakdanji praktični interesi. V slovenski eliti, ki jo tako živo opisuje Cankar (»ljudje, visoki in debeli«), ni mogoča nikakršna eksplikacija, nikakršno skupno doživljanje (ljudje se ne prepoznavajo in ne vežejo drug na drugega, ker nosijo *maske*) in seveda, nikakršna refleksija.

Če kakšen razgovor seže pregloboko in če nas je strah, da ga ne bo mogoče zadržati v vnaprej preiščenih mejah, se umaknemo, umolknemo. To so storili Cankarjevi imenitniki: vstali so s sedežev in se umaknili. Ohraniti morajo maske. Razgovor, ki izziva k premagovanju strahu in predsodkov, je neprijeten. Cankar definira umetnost kot *neprijetno*. Če se spet spomnimo Garfinkla, lahko rečemo, da stoji pri Cankarju umetnost na

<sup>6</sup> Opozoriti velja, da je Cankarjeva definicija umetnosti — če jo beremo, kot je razvidno zgoraj — nekakšna moderna modifikacija tradicionalne literarne zavesti, ki je menila, da je mogoče slovensko družbo uresničevati predvsem s pomočjo literature — zaradi znanega pomanjkanja Slovincem lastnih družbenih institucij. Tako so mislili, kot je prav tako znano, predvsem Levstik, Jurčič in Stritar (cf. Rupel, 1976).

tistem mestu, kjer za Garfinkla stoji etnometodologija. Klasična sociologija je iz svojih oseb naredila kulturne drogiranca: verjela je, da ljudje delujejo po t.i. kulturnih vzorcih (kot jih imenuje strukturalni funkcionalizem in z njim služeča se antropologija). Publika pričakuje, da bodo igralci ravnali v skladu z vlogami, kot jim jih je bila podelila.

»Ti ljudje so vzeli umetnost v svojo službo in kadar požele svojim živcem razvedrila, si pokličejo to kupljeno dekle, da jih pošegeče po podplatih...«

Tako ravna tudi poprečni sociolog: v skladu s svojimi praktičnimi potrebami, ki jih sicer nikoli ne more priznati kot praktične, če hoče obveljati, kot to, kar je. Sociolog uporablja »dejstvo standardizacije, da bi upodobil značaj in posledice dejanj, ki se prilegajo standardiziranim pričakovanjem.«

»Te ugotovitve nas navajajo k mnenju, da je mogoče iz člana družbe narediti kulturnega drogiranca, ni sicer (a) tako, da ga opišemo kot nekoga, ki deluje po pravilih, medtem ko pravzaprav govorimo o napovedujoči nelagodnosti, ki člana družbe onemogoča, da bi dovolil položaju, da se razvije, kaj šele da bi se z njim spopadel v tem smislu, da bi imel možnost ravnati v skladu ali v nasprotju s pravilom...« (Garfinkel, 1967: 70)

Vendar umetnost prestopi mejo (sposobnosti, pričakovanih standardov). Kar se zgodi, je pravi problem Cankarjeve pripovedi: »visoki« in »debeli« ljudje se nočejo pogovarjati z umetnostjo, ampak od nje zbežijo: sovražijo in ponižajo jo. Umetnost uporabljajo »iz iste potrebe in v isto svrhu, kakor črno kavo ali smodko«: »ta umetnost je ,za nas«. Spet naletimo na oznako kolektiva (»nas«), ki je po Cankarjevem prepričanju kriv slovenske družbene katastrofe, oz. tega, da se Slovenci ne moremo razviti v družbo.

Rekli smo, da se Cankarju zdi umetnost najprimernejša za izpostavljanje družbene problematike v vsej njeni globini. S svojim umetniškim tekstom z naslovom »Ponižana umetnost« razpravlja o nekem drugem umetniškem proizvodu (predstavi Tolstojevega dela), ki si prizadeva razkriti globino družbenih nesoglasij. Ta dvakratna pojavitev umetniškega medija rabi Cankarju za prikaz dvojne zamotanosti problema. Prvotna umetnostna intervencija je dialog prekinila, nagnala je »visoke« in »debele« gospode iz dvorane, nazaj v svoj svet zdrave pameti in ustaljenih vzorcev. V Cankarjevem podlistku »debeli« in »visoki« gospodje ne morejo pobegniti nikamor; Cankar se pedagoško pomeni z njimi: »Resni umetniki niso služili tem ljudem nikoli«. Družba zaživi: gospodje morajo sneti svoje maske, pokažejo se kot pohlepneži in pragmatiki, kot okoreli kolektiv »mi«, ki onemogočajo razvoj »vrtinca življenja«. Cankar nenadoma igra vse vloge, advokata in kritika, umetnika in publike, ustvarjalca in komentatorja. Da bi pokazal celotno sliko, mora nadomestiti manjkajoče člene z njihovim opisom, s kritiko njihovega manjkanja; v svojem tekstu mora zbrati vso pisano družino družbenih slojev, se vživeti v vsako od vlog. Kot Peter (Pohušanje) je, ki govori:

»Zdaj sem umetnik in publikum obenem.«

Cankarjeva dela so model družbene nepomirljivosti. Celo življenje se je naš pisatelj s svojimi teksti boril zoper vladajočo konvencionalno zavest. Celo življenje se je boril zoper nesprejemljivost svojih del: dokazoval je, kako ima prav on in ne nasprotna stran. In končno je v svojih delih uprizarjal in zapisoval položaj tistega, ki dokazuje svoj prav nasproti površnim, zlonamernim in drugim bralcem. Bil je svoj edini temeljiti bralec in kritik: kot da je v neprestanem dialogu sam s seboj, v vrtincu sodb in proti sodb, vprašanj in odgovorov in ponovnih vprašanj. Cankar ni mogel nehati pisati, kot ni mogoče prekiniti korespondence z osebo, po kateri hrepenimo, in ki nam sporoča predragocene izzive in podatke za nadaljnja pisma. Kot je dobro razvidno iz Cankarjevih pisem, našemu pisatelju ni šlo za preprosto produkcijo literarnih tekstov, kot sicer razumemo leposlovne pojave, temveč mu je šlo v vsakem naslednjem delu za odgovor na prejšnje (lastno) delo. Vsako delo je popravek glede na prejšnje delo. Tako je Cankar ohranjal tisto energijo, ki je potrebna za družbeno komuniciranje in ki je v siceršnjem družbenem komuniciranju ni mogel najti.

Kaj sta sicer *Bela Krizantema* in *Krpanova kobila*?

Kaj je sicer »vinjeta« *O človeku, ki je izgubil prepričanje*? Kaj je ta noro duhovita zgodba, ki ne dovoljuje bralcu, da bi sestopil v resničnost in poiskal preproste korelate v družbenem življenju? Morda gre v tej vinjeti za cno najbolj zanimivih in ključnih Cankarjevih del. Mar ni videti kot osnutek geslovnika, kóda za najbolj tajno in blazno družčino vseh časov? Vsi družbeni zakoni in procesi so opisani s kar največjo pozornostjo in vendar jih ni mogoče »posplošiti« — saj so le člen v verigi Cankarjevega umetniškega sveta, »razumljivi« le v kontekstu drugih tekstov. Job Mrmolja vprašuje Kantorja in odgovarja Petru, napoveduje Martina Kačurja in spodbuja Hlapca Jerneja. Je nadaljevanje Kalpurnijevega traktata o »nas« in sodba o »visokih« in »debelih« ljudeh.

Spet se srečamo s problemom glosiranja in indeksikalnih besed (junaki se pogovarjajo, kot da jim je povsem razumljivo, kaj je Job izgubil, urednik časopisa celo natisne oglas, kot da gre za izgubljen predmet, jezikoslovec Trska pa se za svoje potrebe zadovolji z definicijo, da gre za »skovanko in drugega nič«), kar potrjuje misel o Cankarjevi nepretrgani produkciji glos in seveda kontinuirani analizi pogojev te produkcije.

#### REFERENCE:

- (Citati Cankarjevih tekstov so iz *Zbrana dela*, Ljubljana, DZS)
- Coser, Lewis A., 1956, *The Functions of Social Conflict*. Glencoe, Ill.: The Free Press.
- Garfinkel, Harold, 1967: *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.
- Garfinkel & Sacks, 1970: »On Formal Structures of Practical Actions« in McKinney & Tiryakian (eds.), *Theoretical Sociology*. New York.
- Moravec, Dušan, 1967: (op. v) Ivan Cankar, *Zbrano delo III*. Ljubljana: DZS.
- Rupel, Dimitrij, 1976: *Svobodne besede* od Prešerna do Cankarja, sociološka študija o slovenskem leposlovju kot glasniku in pobudniku nacionalne osvoboditve v drugi polovici devetnajstega stoletja. Koper: Lipa.
- Schutz, Alfred, 1964: *Collected Papers II*. Studies in Social Theory. The Hague: Martinus Nijhoff.

Schutz, Alfred, 1967: *The Phenomenology of the Social World*, transl. G. Walsh, introd. F. Lehnert & G. Walsh. Northwestern University Press.

Schutz, Alfred, 1971: *Collected Paperl*, The Problem of Social Reality. The Hague: Martinus Nijhoff.

Shakespeare, William, 1899: *Hamlet*, kraljevič danski, žaloigra v petih dejanjih. Gorica: Goriška tiskarna Gabršček. (prevod Šauperl — Cankar, podatek ni naveden v knjigi).

Weber, Max, 1947: *The Theory of Social and Economic Organization*, ed. & introd. T. Parsons. New York: Oxford University Press.

Weber, Max, 1968: *Economy and Society*, ed. G. Roth & C. Wittich. New York: Bedminster Press.



Janez  
Menart

### Menjave in druge pesmi

PESEM Vsak dan je manj veselo  
življenje in vse bolj sívo.  
V srcu je nekaj okamenelo  
in bôde v mehko tkivo.