
PROBLEM CANKARJEVE *LEPE VIDE*

Poslednja Cankarjeva drama, *Lepa Vida*, napisana leta 1912, je eno tistih dramskih besedil, katerih recepcijski odmevi so pri slovenskih literarnih zgodovinarjih še posebej skromni, a tudi brez jasnih opredelitev o tem, kaj ta drama pomeni za Cankarjevo dramatiko in vso njegovo besedno umetnost. Razprava je uvodno poglavje obsežnejše študije, ki raziskuje zgodovinsko usodo in odmeve, a tudi današnjo recepcijo tega besedila, za katero je značilno, da je pretrgalo z dotedanjo pisateljevo socialno in estetsko angažirano književnostjo in se odprlo drugačnemu razumevanju sveta in človeka. Skozi vrsto načelnih vprašanj, ki jih ponuja Cankarjeva drama, nakazuje razprava svoje pomensko in metodološko obzorje ter probleme, ki jih odpira omenjena študija.

1

Vsak nov vstop v svet Cankarjeve literature je za razlagalca, a tudi za »neposvečenega« bralca, posebno doživetje. Še bolj izzivalno vlogo pa imajo v teh poskusih prodiranja v tkivo njegove literature tista književna dela in mesta v njih, ki so najbolj zagonetna, nenavadna, nemara tudi netipična, drugačna od tistega, kar razumemo kot standardno Cankarjevo poetiko. Poslednjo dramo, ki jo je Cankar napisal, *Lepo Vido*, vsekakor smemo postaviti med dela, ki so v že tako samosvoji Cankarjevi literaturi še posebej »samosvoja«. Obenem sodi *Lepa Vida* med dela, ki so recepcijsko tudi danes najbolj v senci drugih avtorjevih del, čeprav imamo z vsemi njegovimi deli še vedno določene težave. Ivan Cankar je avtor, ki ni bran, pustimo ob strani »prisilno«, šolsko branje in še bolj priskutno interpretiranje tako prebranih besedil, še manj je razumljen in najmanj je avtor, ki bi ga zmogli dojemati kot slutnjo ali napoved mnogih pretresov in sprememb, ki jih doživljamo danes. Tudi kot odrski avtor je obsojen na pogosto ponavljanje samo nekaterih del, druga pa so uprizorjena le malokrat in včasih tudi na vprašljiv način.¹

¹ Taka je bila recimo predstava režiserja Mileta Koruna *Ivan Cankar, konstrukcija prizorov*, igrana v Mestnem gledališču ljubljanskem v sezoni 2001/02, kjer je režiser »konstruiral« prizore iz *Lepo Vido* in dramskih fragmentov *Hrepenenje* in *Hamlet iz Cukrame*.

Ko trdim, da Cankarju ni dano biti aktualni pričevalec, da mu tudi ni dano biti avtor, h kateremu se naš pogled obrača iz stiske, ki je posledica stesnitev našega časa, se hkrati zavedam, da je prav to dejstvo eno od ustvarjalnih izhodišč za raziskavo tistih in predvsem tistih del, ki so posebne probleme povzročala že pisateljevim sodobnikom in jih nikdar niso nehala povzročati, saj se je z njimi spopadla vsaka nova generacija, a vsaka jih je tudi kmalu odložila, ne da bi pojasnila, zakaj ravna tako. Kolikor je že bil v preteklosti citiran in kolikor so se interpretacije rojevale prav iz najbolj »problematičnih«, torej estetsko, idejno in recepcijsko najmanj neprosojnih Cankarjevih del, vedno je bilo posredi neko drugo, literaturi izmaknjeno hotenje in namera, ki je iskalo potrditev drugačnih »programov«, kot pa je tisti, ki ga je upešnil Ivan Cankar. Če seveda sploh lahko pristanemo na trditev, da je Cankar v svoji literaturi oblikoval kakšen »program« na socialni ali estetski ravni slovenske literature svojega časa, njene pretekle »zgodovine« in, tu seveda moramo domnevati brez trdnih dokazov, v smeri naše sedanjosti. Zato moramo ravnati drugače, ne proti Cankarju, marveč skladno z njim, slediti moramo njegovemu delu in temu, kar je zapisano v njem. Težišče vprašanja ni v tem, v kolikšni meri je bil Cankar »zlorabljen«, interpretiran v luči določenih ideoloških modelov ali vsaj s predpostavkami, da je njegova literatura uporabna za tako početje, pogosteje se zastavlja vprašanje, zakaj so v vsaki tovrstni interpretacije stopile v ozadje, ali pa kar izginile, analize njegove literature kot posebnega poetičnega sestava, ki je govoril, kar je pač govoril, iz svoje samozadostnosti in estetske sklenjenosti, in ki tudi danes govori, kar nam pač (še) govori, iz iste samozadostnosti, a morda še z večjo estetsko prepričljivostjo. Pri tem ne smemo pozabiti, da so ideološka branja Cankarja pressegala ozke nacionalne meje in jih je mogoče razbirati tudi v določenih primerjalnih študijah, kakor je opozoril v svojem kapitalnem delu o literaturi v prostoru med Alpami in Jadranom Johann Strutz (2003). Zato je seveda edina pot tista, ki vodi stran od ideoloških zlorab Cankarjeve literature, kakor smo jim bili priče vse od njegove smrti naprej.

Hkrati mora branje, ki razkriva samozadostnost in literarno izvornost Cankarjeve literature, najprej razkriti in opisati tipične ideologeme in stereotipe, ki so se oprijeli njegovega dela. Pri tem ne mislim samo na stereotipe, ki so povezani z vsebino in idejami Cankarjevih del, marveč tudi one, ki izvirajo iz oblikovnih razsežnosti njegovega opusa.

V tem pogledu drama *Lepa Vida* ni nobena izjema, prej bi smeli zapisati, da je skoraj modelni primer, kako so razlagalna branja Cankarjeve literature vsa po vrsti podlegala določenim ideologijam in njihovim miselnim horizontom. To so bile ideologije, ki z literaturo niso imele nobene zveze, saj so segale v svet realnega, literatura je bila zanje samo obrobje, senca, v najboljšem primeru okrasek. To je položaj, ki ga je slovenska literatura doživljala že mnogo desetletij pred nastopom enoumja, čeprav je prav enoumje branja Cankarja zaostriло in tudi v marsikaterem pogledu okrnilo. Ni naključje, da je v noveli *Dvojna resnica* (1905) Cankar sam oblikoval estetsko kritiko tega modela, v katerem so ljudje (narodni politiki, »voditelji ljudstva«, nosilci javnih funkcij) za javne in politične namene razglašali umetnost kot nekaj vzvišenega, a v resnici so jo, za lastne, pragmatične potrebe, zavračali kot nekaj odvečnega in nepotrebne. Cankar je tako oblikoval kolektivno podobo raz-

cepljenega odnosa do umetnosti, ki je na eni strani v službi te ali one ideologije, takrat je celo uporabna kot citat v slavnostnih govorih, na drugi strani pa je prezrta in zamolčana ali pa se izkazuje kot nekaj nepotrebne in odvečnega.² V takem svetu je tudi sam umetnik razumljen kot razcepljena osebnost, ki niti sama ne ve, kaj je njeno poslanstvo, javna celebracija ali marginalizacija na osebni ravni.

Treba pa je pogledati še bolj v globino. Zavedati se moramo, da Cankarja ni ideološko razlagala samo kakšna politična smer, stranka ali gibanje, marveč je tako branje tudi vgrajeno v tradicionalno slovensko literarno zgodovino, pravzaprav kar v njen osrednji, vodilni tok. Odstopanja od takega recepcijskega horizonta, ki ga je oblikoval »osrednji literarnozgodovinski tok«, so redka, čeprav prav zato tako dragocena. Literarna zgodovina kot znanost o literaturi pa bi morala biti ideološko nevtralna in zavezana zgolj svojim, torej znanstvenim premisam. Vendar je to, vsaj v pogledu na preteklost, skoraj utopična misel, saj je morala slovenska literarna znanost najprej »pokrivati« splošne narodotvorne interese, ko so se ti interesi kolikor toliko instrumentalizirali, pa je dobila po letu 1945 novega gospodarja, tistega, ki jo je ugrajeval, povečini nasilno, nestrpno in brez možnosti ugovora, v splošni »revolucionarni« koncept preoblikovanja sveta.

Model »prevrednotenja vrednot« v literaturi (umetnosti) se je brez usmiljenja dotaknil tudi Cankarja in njegove literature. Tako je bila Cankarjeva literatura razdeljena na dve neenaki polovici: manjšo so predstavljala besedila, v katerih je mogoče razbrati Cankarja kot bojevnika, aktivista in celo človeka, ki je prepričan, da lahko literatura kot eden od instrumentov revolucionarnega preoblikovanja sveta spreminja življenje in človeka; večji del njegovih besedil pa je take vrste, da v njem ni mogoče najti, vsaj v sklenjeni obliki ne, nekakšnih napotkov, ki bi kazali v smer prevratniških idej in celo projektov instrumentalizacije teh idej. Ta besedila, neuporabna za hitro uveljavljanje »novega reda«, so ostala ob strani, kajti njihova samozadostnost, monolitnost in estetska sklenjenost so bile tako močne (še vedno so!), da so se upirale, skupaj ali vsaka zase, vsakršnemu poskusu, da bi temu ali onemu literarnemu delu nadeli ta ali oni ideološki komat.

Ta samozadostnost, monolitnost in sklenjenost Cankarjeve literature se od časa nastanka književnih del ni spremenila; nič manj je ni in nič manj natančno ne pripoveduje tistega, kar se je pač Cankarju zdelo tako pomembno in kar ga je zaposlovalo, posebej v zadnjem življenjskem obdobju.

Na tem obzoru razmišljanja, ki sledi Cankarju, ima drama *Lepa Vida* posebno mesto. Ne le, da se je že sodobnikom zdela najbolj »problematična« od vseh dotedanjih Cankarjevih dramskih besedil, drama *Lepa Vida* tudi sodi, tako je razsodila slovenska literarna veda, v posebno kategorijo *poetične drame* ali *pesniške drame*, za katero nista pomembna toliko trdna zgodba, jasen in stopnjevano zgrajen dramski konflikt in temu primerno oblikovani dramski karakterji, marveč »poetične« ali »lirične« prvine, torej posebej strukturiran jezik, lirski, razpršen in razprta struktura, odsotnost jasno oblikovanih dramskih karakterjev, ki stopajo s svojimi last-

² Kar sama od sebe se vsiljuje primerjava z našim časom, ki se od Cankarjevega ločuje le po tem, da je Cankar imel pogum za radikalno kritiko takega odnosa oblasti do umetnosti, ki je danes skoraj povsem izginila iz javnih medijev.

nostmi kot enakopravni sogovorniki v dogajanje, njihove različnosti pa sprožijo dramski konflikt, ki mora biti na koncu drame tudi razrešen. Razrešitev drame pa, skladno s pravili, prinaša sporočilo, »idejo«, ki posledično prežema s smislom vse prikazano dogajanje. Ker vseh teh prvin v *Lepi Vidi* ni ali jih ni v zadostni meri, je drama ostala nekje v nedoločnem prostoru med »pravo« dramo in »pravo« liriko. Ob tem pa drama *Lepa Vida* tudi ubeseduje za scenski prikaz poseben mit, ki je slovensko literaturo zaposloval že pred Cankarjem in jo je zaposloval tudi po njem. V mitu o lepi Vidi je torej nekaj izjemno pomembnega, mit je sporočilo, brez katerega si ni mogoče predstavljati našega kolektivnega bivanja. Pri tem je naše razmerje do mita podobno Cankarjevemu: ne mi ne on ne vemo natančno, kaj je tisto, kar nas pri mitu tako privlačuje, s katerimi mesti v njem se lahko poistovetimo. Mit v svoji opalni strukturi ni racionalno razrešljiv, racionalna analiza uniči njegov najgloblji logos. Zato smemo govoriti o nekem hkrati arhetipskem in univerzalnem mitu, v katerem naj bi bile skrite določene poteze, ravnanja in usodni obrati, značilni za slovenski narod in njegovo »kolektivno dušo«. Prav množica slovenskih literarnih del, v katerih je ta mit prikazan, obdelan, predelan in dopoljen v celoti ali po delih ter njegovi vplivi ne samo na literarne ustvarjalce, marveč na narod kot celoto, naj bi govorila o posebnem pomenu tega mita, nemara kar o njegovi usojenosti. Ta usojenost pa naj bi pojasnjevala določene slovenske nacionalne karakterne poteze tako jasno in brez ostanka, da ni mogoče mimo njih, ne da bi nas tako razkrite (»v mitu demitizirane in remitizirane«) pretresle in na poseben način zaposlile tudi v stiku s prihodnostjo. Saj te poteze določajo tudi nas, ki danes pripadamo temu narodu in ob tem dejstvu se ne moremo obnašati, kot da se nas preteklost, njena »mitska« podstat in vse, kar iz nje raste, ne tiče. Učinki mita, če jih smemo tako imenovati, pa naj bi se kar naprej pojavljali kot »poetična« stalnica, ki še vedno oblikuje našo zavest tako, kot jo je že oblikovala v preteklih časih. Mit nas še vedno oblikuje, kakor tudi mi, skozi vedno nova literarna dela in razlage teh literarnih del, stopamo pred bistvene probleme mita, ga na ta način ves čas aktualiziramo in revitaliziramo. Mit naj bi se v literaturi oblikoval in dopolnil na poseben način, ki bi dovoljeval, da njegovo sporočilo, njegova »modrost«, a tudi »metasemantične« plasti, pridejo najbolje in najbolj učinkovito do svojega izraza.³ In ne smemo pozabiti, da iz mitov razbiramo stare modrosti, ki jih moderni časi sprva morda sploh ne razberejo kot modrosti, kot stara znanja, kot modrosti z začetkov našega bivanja, a se izkaže, da so ta stara znanja in modrosti uporabna tudi v novih časih, posebej če jih nasilno ne prekrijejo »znanstveni sistemi«.⁴ Miti tako povezujejo zavesti ljudi iz različnih časov in nas obenem opozarjajo, da je oholost, s katero nastopamo mi, ki se imamo za predstavnike postinformacijske družbe, votli nič, ki nam zamegljuje pogled, namesto da bi nam ga zbistril.

³ Sporočilo in vsebina mitov nista vezana na »znanje« (nem. *das Wissen*), ampak na »modrost« (nem. *der Weisheit*). Prim. tudi Lauxmann 2004. Prav zato je racionalna (sociološka, antropološka, teološka) razlaga mitov vprašljiva in enostranska.

⁴ Z Wittgensteinovimi besedami: »Vsemu modernemu svetovnemu nazoru je temelj slepilo, da tako imenovani naravni zakoni pojasnjujejo naravne pojave. Tako ostajajo ljudje pri naravnih zakonih kot pri nečem nedotakljivem, kot so stari pri bogovih in usodi. Tako prvi kot drugi imajo prav in spet ne. Stari so bili vsekakor toliko jasnejši, ker so priznavali jasen konec, medtem ko je pri novem sistemu videti, kot da pojasnjuje vse. (6.371, 6.372.)« Citirano po Wittgenstein 1976: 159.

Ker so se v zadnjih letih zgodovinski pogoji, v katerih biva slovenski narod, korenito spremenili, ker so te spremembe take narave, da postavljajo na glavo marsikatero preteklo vizijo in marsikateri mitski sklop iz preteklosti izgublja svoje osnovno sporočilo, naj bi tudi mit o lepi Vidi doživel korenite pretrese, le-ti pa naj bi omogočali, da literarna dela, v katera je mit vgrajen, na novo premislimo in ta premislek vgradimo v premislek zgodovinskih in »zgodovinskih« sprememb, kakršne pač že so. Ker je Cankar tako odličen izpovedovalec in preoblikovalec mita, a hkrati že od nastanka drame verjetno prav zaradi te »samosvoje poti« nerazumljen, je seveda analitično pogled v njegovo dramo naprimernejši prostor za preizkus veljavnosti ali neveljavnosti idej, pogledov in domnev, ki se porajajo že ob površnem branju Cankarjeve drame.

2

Avtor pričujoče študije pa je v okviru predavanj na ljubljanski AGRFT, ki potekajo že nekaj let in katerih predmet so dramatiki in dramatika srednje Evrope na prelomu 19. v 20. stoletje, začutil nujno, da ob nekaterih ekskurzih v Schnitzlerjevo, Hofmannsthalovo, Krležovo, Wedekindovo dramatiko podrobno premisli tudi Cankarjevo *Lepo Vido*, saj je le-ta, kot bo poskušala pokazati razprava, utemeljena na enakih, včasih celo bolj radikaliziranih izhodiščih kot dramska dela omenjenih dramatikov, vsekakor pa na istem idejnem obzorju, ki je družilo avtorje srednjeevropske moderne, pa naj bo ta pojem, pojem srednjeevropske moderne, še tako sporen in nedorečen. Pri tem so se mu pričele oblikovati nekatere značilne podobnosti del avtorjev »srednjeevropske moderne«, oblikovala se je določena zavest, ki ni bila, gledano strogo komparativistično, vedno rezultanta neposrednih vplivov in medsebojnih oplajanj, a lahko zanjo vseeno trdimo, da je nastala v istem prostoru in času na podoben način, da se je torej oblikovala neka nova zavest kot stalnica časa, ujeta v dramska dela nemara bolj kot v druge literarne zvrsti in oblike.⁵

Zelo malo raziskav se dotika vprašanj o izmenjavi kulturnih vrednot, izročil, a tudi novih, nepreverenih umetniških praks, ki je potekala od osemdesetih let preteklega stoletja do začetka prve svetovne vojne in ki je, vsaj to smo pripravljene priznati brez omahovanja, tako značilno zaznamovala prostor srednje Evrope, pa naj si bo pojem še tako sporen v zgodovinsko-političnem, geografskem in estetskem pogledu.⁶ V tem prostoru so se dogajale za umetnost tako pomembne stvari, ki so bile (in so še) skupno dobro vseh narodov, živečih na omenjenem »srednjeevropskem« prostoru, vendar jih je prekrila koprena »nacionalnega«, kar je posebej zaznamovalo slovenske narode, ki jim je konec prve svetovne vojne omogočil, da so oblikovali bodisi nacionalne države, bodisi so stopili v skupnosti, kjer se je delež nacionalne samobitnosti izrazito povečal, čeprav ne brez zapletov, ki jih je povzročal politični centralizem.

⁵ Ni naključje, da je Peter Szondy svojo *Theorie des modernen Dramas* (1956) postavil v čas, ki ga na prvem mestu zaznamuje letnica 1880; čas modernizma, ki ga sooblikuje tudi Cankar, pa doživi enega svojih prvih vzponov prav v bližini letnice, ki zaznamuje tudi nastanek *Lepe Vide*.

⁶ Prim. dela naslednjih avtorjev: György M. Vajda 1994, Peter Vodopivec (ur.) 1991, Eva Reichmann (ur.) 1997.

V našem času, ko se nacionalno umika »skupnim evropskim vrednotam« (čeprav je njihova definicija še hudo meglena in visi v zraku), pa je mogoče o literaturi srednjeevropske moderne govoriti v kategorijah, ki presegajo nacionalno, ne da bi ga pri tem zanikovale, za katere pa je moč reči, da so oblikovale prekonacionalne poteze pri mnogih avtorjih in v mnogih njihovih delih. Ivan Cankar s svojim literarnim opusom, posebej z deli, napisanimi po letu 1905, sodi v okviru tako zastavljenih literarnozgodovinskih pogledov in tako ga namerava obravnavati tudi pričujoča razprava.

Cankarjeve povezave s srednjeevropsko moderno in širše, s sočasno evropsko literaturo, je obdelalo z različnimi metodološkimi pristopi več avtorjev;⁷ podoba teh razmerij je dokaj celovita, zaokrožena, vendar jo je še vedno mogoče dopolnjevati in tudi preoblikovati prav v luči spoznanj, ki jih prinašajo novi pogledi na notranji, interkulturni in interliterarni proces v prostoru srednje Evrope.

Prav z novimi spoznanji o srednjeevropski moderni, njenih multikulturnih vezeh, učinkih, ki jih »nacionalno« usmerjene literarne zgodovine in njihove raziskave niso hotele (smele?) razviti, saj bi s tem zanikale avtohtono naravo literarnih del, ki izvirajo iz teh »nacionalno« opredeljenih parametrov, so se odprle nove možnosti za raziskovanje predvsem tistih Cankarjevih del, ki se že na prvi pogled izmikajo »samo nacionalnim« opredelitvam in stopajo v prostor, kjer se nacionalno dotika nadnacionalnega, čeprav to ne pomeni, da so parametri, ki določajo »nacionalni« karakter nekega literarnega dela, s tem zavrženi. Nasprotno, šele skozi debato, ki zmore videti kronotop, v katerem je nastala določena literarna sinhronija kot povezava in prepletanje različnih, iz posameznih nacionalnih literatur in kultur izviraajočih spodbud, je mogoče prodreti v tista področja literarnih del, ki so se zdela doslej opalna. Dunajska moderna je zagotovo tak kronotop in Cankar je, čeprav v času, ko je nastajala *Lepa Vida*, že ustvarjajoč v domovini, del tega kronotopa.

3

Drugi, nič manj pomembni sklop vprašanj, ki jih odpira *Lepa Vida*, je povezan s krizo evropskega (literarnega) subjekta, ki doseže prav v času, ko Cankar snuje svoje delo, enega pomembnih vrhuncev na premici med Kirkegaardom in Satrom oz. eksistencializmom. Ta kriza ni povezana samo z imanentno estetskimi, marveč tudi z zelo konkretnimi socialnimi tresljaji, ki jih doživlja evropska družba na prehodu iz absolutizma v individualizem in iz centralizma v vedno bolj razpršene oblike demokratičnega bivanja.

Tisti junak, bojaželjni učitelj Jerman, ki ga prikazuje Cankar v začetku *Hlapcev*, drame, napisane pred *Lepo Vido*, a v tesni zvezi z njo, junak, ujet v metafizična določila svojega aktivizma, pripravljen na pohod za idejo, trdno odločen za njeno realizacijo plačati najvišjo ceno, ta junak se v *Lepi Vidi* (pa naj bo to Poljanec, Dioniz, Mrva ali celo Dolinar) povsem spreobrne. Ideje, o katerih sanja z odprtimi očmi, so take, da je vsakomur jasno, kako oddaljene, neuresničljive, fantastične so v resnici. In ker ideje, ki vabijo in zapeljujejo vedno nove junake, »sijejo«, »se bleščijo«, ne da bi potemnele zaradi polomov vedno novih junakov, se lahko akcije

⁷ Poleg Dušana Pirjevca tudi Anton Ocvirk, Jože Pogačnik, France Bernik in Janko Kos.

dogajajo le v polni sončni luči, vsem na očeh. V *Lepi Vidi* smo priče preobrata. Kot dramski dogajalni prostor se pojavita noč in tema (prvo in tretje dejanje se dogajata ponoči, drugo v večeru), ki idejam ne dopuščata več, da bi »svetile« in bile hkrati od te sončne luči »osvetljene«. Kar zdaj (za)sveti, je nekaj drugega: je tisto izvorno, kar je v človeku in česar aktivistično izpostavljeni, izosebljeni in razklani človek ni mogel začutiti, ker ga je preveč slepila svetloba, v kateri so se mu prikazovale (eshatološke) ideje.

Zdaj, ko utihnejo sirenski glasovi »idej«, spregovori človekova bit sama, nič več zavezana aktivističnemu, svet spreminjajočemu bivanju, ki je vedno »aktivistično bivanje«, polno, dejavno življenje samo. Bit pa človeku, kot je pokazal Wittgenstein, eden izmed srednjeevropskih zapisovalcev krize subjekta, govori v jeziku, ki ga človek sprva sploh ne razume, to je jezik, ob katerem je »oslepljen«. Slepota pa je v tesni zvezi z nočjo in s temo, z »ne-videnjem«, ki postane »ne-vidno«, torej vse tisto, kar se izmika ali skriva pred vidom, brez katerega ni mogoča nobena akcija, nobeno romanje-za-idejo in v imenu ideje. Zato imajo v *Lepi Vidi* čutila in občutki tako pomembno vlogo: nadomeščajo govorico, ki je govorica dejanj, svet-spreminjajoča-akcija, ki človeku ne pusti, da bi se zazrl vase in se zamislil ob svoji majhnosti, ko hoče kot Jerman »iz hlapcev narediti ljudi« (*Hlapci*, III.).

In na koncu se bomo znova vprašali, zakaj se je Ivan Cankar na določeni točki svojega življenja tako silovito odrekel temu (socialnemu) aktivizmu, a ne aktivizmu kot take-mu, saj ga je prenesel iz zunanjega, vsem na očeh postavljenega »odra« v človekovo globino tako, da je v *Lepi Vidi* oblikoval »prostor na robu«, v katerem živijo ljudje »z roba«, tisti, ki so se odpovedali aktivizmu, bodisi da so nad njim obupali, bodisi da nimajo telesnih moči zanj, bodisi, da se mu apriori nočejo predati. In vendar so ti ljudje nosilci določenih dejanj, določenih medsebojnih razmerij, ki so razmerja silovitih notranjih sporov in spopadov. Čeprav se kar naprej zdi, da se v *Lepi Vidi* »nič ne zgodi«, se zgodi ogromno: na mesto starega pogleda na svet, utemeljenega v tradiciji, ki sega preko določil, kakor jih oblikuje tradicionalna literatura, se pojavijo, celo v siloviti obliki, podobe novega sveta, v katerem je posameznik drugače odgovoren zase in za druge, pa čeprav se tega ne zaveda povsem in še vedno tava.

4

In še en razlog je, zakaj se je pisec te razprave lotil tako intenzivnega dvogovora s to Cankarjevo dramsko umetnino. Doslej se je tega opravila lotil že dvakrat in oba-krat se mu je zgodilo, da se mu besedilo »ni razprlo« ali pa se mu sam ni znal razpreti na tisti način, ki ga je Dušan Pirjevec imenoval »pesnikujoči pogovor s pesnjenjem« in za katerega je moč reči, da je edini, ki literarnega dela »ne poškoduje«, mu ne doda ali ne odvzame nečesa, česar to delo noče imeti ali česar v njem ni. Zdaj se ponuja taka priložnost in treba jo je bilo zgrabiti z obema rokama, saj slutimo, da se taka priložnost ne bo več ponovila.

Razmerja med razlagalcem literarnega dela, literarnim delom in časom, v katerem je to literarno delo nastalo, torej niso nič preprostega in samoumevnega. Že samo z njihovo medsebojno vzpostavitvijo v mrežo razmerij, kjer je, recimo, razlagalec ujet v dva časa, svojega in tistega, v katerem je nastalo literarno delo, se pojavi vrsta

vprašanj, ki jih je potrebno osvetliti, da bi se lahko posvetili bolj zapletenim, torej tistim, za katera upravičeno domnevamo, da nas bodo pripeljala do spoznanj, skritih pod plastmi dosedanjih interpretacij in reinterpretacij. Naš namen namreč odstopa od ustaljene literarnozgodovinske prakse, ki skuša literarno delo prirediti že postavljeni ugotovitvi, domnevi, ki se oblikuje v raziskovalčevi zavesti, saj smo prepričani, da *Lepa Vida* ne ponuja nobene ugotovitve in ne vodi do nobenega sklepa, ki bi ju bilo mogoče postaviti izven prostora, v katerega je Cankar postavil svoje junake in jim v usta položil besede, ki beležijo njegovo razumevanje sveta in, ne nazadnje, lastnega poslanstva, lastne poklicnosti v njem. Deloma so to, kot bomo pokazali v nadaljevanju, začutili tako Cankarjevi sodobniki, tisti, ki so bili pisatelju naklonjeni enako kot oni, ki so ga zavračali, ničmanj pa ni zaznamovalo tudi vseh kasnejših razlagalcev *Lepe Vide*. Vsem je skupna nekakšna globoka zadrega, saj si z *Lepo Vido* »ne morejo pomagati« tako kot z nekaterimi drugimi Cankarjevimi besedili, *Lepa Vida* se taki(m) interpretaciji(am) izmika, kot da jih v resnici sploh ne bi bilo, in živi svoje življenje. Je torej besedilo z izrazito avtonomnim statusom, kar se je pokazalo že ob njenem nastanku, še bolj pa ob njeni praprizoritvi. Če je bilo takrat še mogoče razumeti »razpoka«, ki se je odpirala med literarnim delom in njegovimi recipienti, in jo je bilo moč razložiti iz različnih stremeljenj avtorja na eni in njegove publike na drugi strani, ustvarjalca in javnosti, kakor ju je označil sam Cankar v že navedeni noveli *Dvojna resnica iz Krpanove kobile*, pa bi se morala »razpoka« z odmikom od časa nastanka *Lepe Vide* počasi zapirati.

Vendar nas prav interpretacije, ki so nastale v času od nastanka drame do dandanašnjih dni, prepričujejo o nasprotnem. Med Cankarjem in njegovimi bralci še vedno zija razpoka, ki je ni zapolnilo niti dejstvo, da se je uresničila na eni strani tako Cankarjeva vizija socialne akcije in iz njej izvirajoče posledice za slovenski narod in njegovo bistvo, še manj pa so jo zapolnili estetsko-oblikovalni premiki, ki so omogočili slovenski literaturi današnjo polno in tako heterogeno izraznost, da zanjo verjetno ne zadošča niti oznaka postmoderne literature.

Hipoteza, ki jo bo skušala dokazati pričujoča razprava, pa se glasi nekako takole: prav *Lepa Vida* je dramsko besedilo, v katerem je Cankar prvič tako radikalno in v skoraj popolnem prelomu z vso lastno, a tudi slovensko sočasno literaturo, oblikoval možnost za samostojni literarni (umetniški) diskurz, ki je neodvisen od pričakovanj in zahtev sodobne nacionalne skupnosti, a z njo vseeno povezan na način, ki skupnost utemeljuje v resnici literature, pa naj bo ta, kakršna koli že je. To tudi pomeni, da bomo *Lepo Vido* brali brez predsodkov in vsiljenih predstav šele takrat, ko od nje ne bomo ničesar pričakovali, a pripravljeni sprejeti vse, kar nam bo – zdaj posameznikom, svobodnim, neponovljivim in avtonomnim – želela sporočiti.⁸

⁸ *Sklepna opomba*. Pričujoče besedilo je prvo poglavje daljše študije o Cankarjevi *Lepi Vidi*. Študija je razdeljena na tri pomenske sklope. — Prvi obravnava, poleg pričujočega poglavja, še razmerje med Cankarjem in ljudsko pesmijo, (ne)ustreznost oznake »poetična drama«, kritično pretresa dosedanje interpretacije besedila v slovenski literarni zgodovini in načelne možnosti za drugačno interpretacijo drame. — Drugi in tretji del sta podrobna analiza drame v luči avtorjevih podrobnih raziskav Cankarjevega dramskega besedila. — V dodatku pa so prikazane dosedanje uprizoritve *Lepe Vide* na slovenskih poklicnih odrih.

Viri in literatura

- Cankar, Ivan, 1969: *Zbrano delo. Peta knjiga (Hlapci/Lepa Vida/Dodatek)*. Ljubljana: DZS.
- Lauxmann, Frieder, 2004: *Die Philosophie der Weisheit. Die Andere Art zu denken*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Reichmann, Eva (ur.), 1997: *Avantgardistische Literatur aus dem Raum der (ehemaligen) Donaumonarchie*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- Strutz, Johann, 2003: *Regionalität und Interkulturalität. Prolegomena zu einer literarischen Komparatistik der Alpen-Adria-Region*. Univerza v Celovcu. [Tipkopolis.]
- Vajda, Görgy M., 1994: *Wien und die Literaturen in der Donaumonarchie. Zur Kulturgeschichte Mitteleuropas 1740–1918*. Wien–Köln–Wimar: Böhlau Verlag.
- Vodopivec, Peter (ur.), 1991: *Srednja Evropa*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Wittgensten, Ludwig, 1976: *Logično filozofski traktat*. Ljubljana: Mladinska knjiga.