

UMETNIK IN DRUŽBA V CANKARJEVIH DELIH

Franc Zadavec

Ivan Cankar je umetniku in umetništvu kot poklicu in kulturnemu fenomenu odmeril obsežen prostor v esejistiki, prozi in dramatikii. Ta sega od prvih kritik v leposlovni Zadrugi in od satirične črtice *Morala* (1894) do polemične, teoretične listine o smislu in pomenu leposlovja, kakor ga je sam razumel, tj. *Bele krizanteme* (1910), in do simbolistične drame *Lepa Vida* (1912). Umetnik in umetništvo sta bila ena glavnih njegovih pisateljskih tem.

Kaj mu je narekovalo to temo? Mar novoromantični kult umetnika, ki ga je srečeval pri tedanjih evropskih novoromantikih in dekadentih? Priznati moramo, da bi ideja o večvredni »lepi duši«, ki stoji visoko nad meščansko moralo in družbo, ki pa jo ta družba prezira, mogla biti za Cankarja ne le privlačna, marveč glede na njegov klanški rod tudi spodbudna. Z njo bi lahko kot s kakšno čarobno palico premostil nasprotje med svojo družbeno neuglednostjo in nepomembnostjo, ki mu je v tedanji malomeščanski, pridobitniški Ljubljani pripadala na podoben način kot Josipu Murnu, in med svojo ustvarjalno močjo, ki se je je zgodaj zavedel. Toda če bi umetnika tematiziral le iz modnih opozicijskih razlogov, bi ta verjetno kmalu zdrknil na obod njegove miselne in leposlovne zavzetosti. In ravno to se ni zgodilo. Ko je 1899 zapisal »K vragu vse teorije!« in mislil predvsem na estetske teorije, je to zanihanje posredno zadevalo tudi novoromantični kult umetnika, zlasti pa tisto, kar je imenoval velikomestno »zabavljanje« dekadentov. Potemtakem je moral rasti v njem večji in tudi revolucionarni načrt, kajti samo iz takega načrta je lahko vztrajno poganjala obsežna literatura o umetniku in umetništvu. In načrt je bržkone bil izvojevati umetniku v slovenskem prostoru tak družbeni status, kakršnega dotlej še ni imel. Izvojevati ga tudi zato, da bi slovenski narod postal polnovredna kulturna skupnost v krogu drugih evropskih narodov.

Ko je Cankar v devetdesetih letih iskal svoj pisateljski stil, mu je tema umetnik in družba naložila najprej dialog s tedanjo domačo in evropsko literaturo in z merili, s katerimi so slovenski kritiki presojali posebnost in vlogo umetniške literature. In šele ko je ljubljanski škof A. B. Jeglič ukazal pokupiti in skuriti njegovo prvo knjigo, *Erotiko* (1899), je doživel ostro spodbudo tudi za širok kulturnopolitičen boj.

Za subjektivno literaturo

Kot potencialni umetnik in tudi že kot precej uspešen pesnik in pripovednik je v devetdesetih letih na domačih tleh zadeval na stališče zdaj psevdoklasičnega drugič katoliško idejnega leposlovnega doktrinarnstva, ki ga ni mogel uskladiti s svojimi in z umetniškimi težnjami svoje generacije.

Najprej je presojal moralistično merilo in grajal stališče, da naj bi se pisatelj ravnal po krščanski ali kakšni politični morali. Smešil je filozofa-esteta, pač Antona Mahničja, ker je pred pesniki hotel oti »Moralo-žensko«, ker se je torej upiral literaturi, ki je nesramežljivo izpovedovala in opisovala elementarno temo. Že tedaj je zavrnil tudi umetno podpihovani strah pred tem, da svobodni umetnik in umetnost pohujšujeta (*Morala*, 1894). Potem ko je zapisal prvo ostro nezaupnico moralističnemu kriteriju, je skupaj z drugimi modernisti več let podpiral tudi zaupanje v klasicistično poetiko in pomiloval pesnike, ki so stregli formalizmu. Prizanašal ni nikomur, ne svobodoumniku ne katoličanu, kdor je bil svečenik literarnih pravil. Črtice *Glad, Literarno izobraženi ljudje, Iz samotne družine* ter kritični eseji *Naša lirika, Strupene krote, »Popevčice milemu narodu«* in *Almanahovci* so ena sama polemika z »areno literature«, s pesniki in kritiki, ki so verovali v lepoto pravilne pesniške forme, in s pesniki, ki so se imenovali za idejo »pozitivne« upesnjevalce »božjega stvarstva«. Iz teh in drugih tekstov je vsakdo lahko spoznal, da Cankar ne bo maral biti »vzorni« pisatelj in bo nevaren nasprotnik vsake racionalistično umirjene in pristržene lepote. Iz nekoliko zafrkljive polemike je govorilo načelo, da umetnik ne more uveljaviti kaj drugega kot svojo idejno in estetsko moč, ali »nebeško lepoto svoje duše«, kot je ta estetski subjektivizem opredelil Cankar sam. Mladi pisatelj pa ni samo pogazil formalistično in ideološko estetiko, ampak je napovedal boj tudi folklorizirajoče opisni in idealizirajoči domačijski »pripovedi za narod in mladino«. Zlasti v črtici *Literarno izobraženi ljudje* je zagovarjal subjektivistično novoromantiko pred kritiki, ki so zahtevali in priporočali »narodno umetnost«.

Črtica *Iz »literarnih krogov«* (1898) je še določneje poudarila poteze njegovega lastnega estetskega načrta in napovedala *Epilog* (1899), prvi Cankarjev literarnoestetsko programatski spis. V obeh je zavrnil literarne »protokole«, ne le Govekarjevega psevdonaturalističnega, ampak tudi protokole dekadentov, simbolistov, satanistov, neoidealistov in kakor jih je še imenoval. V izmih je videl predvsem plašče, ki so tedaj in v vseh dobah največkrat prekrivali neumnost in pisateljsko nezmožnost in samo izjemoma nakazovali v umetnosti tudi resnično novo.

Potemtakem se je Cankar zelo hitro zavedel, da umetnik mora pobegniti iz »arene literature«, hoditi »z množico po prahu in blatu« in biti »delež na vseobčem vrvenju in gibanju«, če hoče biti zares umetnik.

Ko pa je še naprej razmišljal o smislu in vlogi literature, je kot spontani historični materialist pogrjal že tudi tiste, ki so delali iz nje ali politiko ali čisto umovanje o duši in mistiki. Proti njim je v središče literature postavil človeka. Obračunal je z nacionalisti, internacionalisti in s simbolisti (*Človek*, Vinjete, 1899) ter jim očital, da izgublajo smisel za človeško realnost in zato tudi za umetniško resnico. Nacionalisti zato, ker iščejo le »narodno dušo«, uganjajo »nacionalizem v umetnosti in znanstvu«, sovražijo pa tuje, češ da ovira narodni napredek, skratka, ker ne morejo preskočiti plotov romantičnega nacionalizma. Internacionalisti zato, ker »prisegajo na zastavo materializma«, narod pa po njihovem ovira splošni napredek človeštva. Simbolisti pa zato, ker blebetajo o »vesoljni duši« in vedo, da obstaja samo »jaz« in »tajni glasovi (svoje) duše«, na narodno problematiko pa pozabljajo.

Cankar je spet in spet potrjeval, da njegova odločitev za subjektivno utemeljeno leposlovje, izjava, da njegove oči nočejo biti »mrtev aparat«, ni imela drugega namena kot osvoboditi umetnika od cenzur, s katerimi so ga omejevali literarni protokoli in provincialni kulturnopolitični dejavniki. Ni mu šlo za kult umetnika in subjektivistično pozerstvo, ne za umetnost zaradi umetnosti, ampak za pravico, po kateri umetnik sme in mora prodirati za videz stvari, v zapojavno resničnost. Šlo mu je tudi za to, da odkrije zapojavno resničnost umetnikovega položaja v slovenski družbi. Predvsem pa je odločitev za subjektivno literaturo pričala, da tudi sam ne bo pisal po teoretično in politično začrtanih moralnih sestavih, ampak bo moralo in nemoralo, humanost in hudodelstvo odkrival na kraju samem, v človeku in njegovem ravnanju.

Zavzemajoč se za subjektivno utemeljeno in svobodno umetniško izpoved, je potemtakem zanikal troje. Prvič, »areno literature«, to je formalistično in psevdonaturalistično, a nič manj tudi dekadenco in simbolistično modrovalnost. Drugič, krščansko ideologizirano in npravno polepóteno literaturo. In tretjič, »narodno umetnost«, ki je temeljila na idealiziranih kmečkih »polišinelih«. Ta trojna opozicija mu je obljubljala vse prej kot slavo in ugled.

Škofov avtodafe pa ga je dokončno opozoril, da slovenski kulturni ideologi ne bodo prizanašali zlasti pesniku, ki ne bi spoštoval normirane moralke in bi si drznil necenzurirano ravnati s celotnim pesniškim obzorjem o človeku. V trenutku, ko so se liberalni in klerikalni krogi spopadli na življenje in smrt in so klerikalci hoteli katoliški kulturi pribojevati čim več prostora, so bili oboji pripravljene iz pesnika samo-

hodca narediti tujca in odvečnega človeka, njegovo delo pa ljudstvu od-tujiti. In če je Cankar v črtici *Domov* (1898) nezmotljivo zaslutil in predvidel, da bo sredi malomeščanstva tujec, mu je škofova demonstra-cija zdaj prva dokazala, da je pravilno zaslutil in opredelil svoj položaj. Ta demonstracija ga je ožigosala za literarnega krivoverca, čigar delo bo treba strogo nadzorovati in soditi. Herostratska potujitev umetniškega dela mu je jasno dokazala tudi to, da so kriteriji teoretične estetike, s katerimi se je dotlej spopadal, bili v resnici le izraz celotne družbeno-politične in kulturne situacije in so bile političnoideološke sile umet-niku nevarnejše kakor pa »arena literature«, po kateri so se sprehajali povprečni literati. Zdaj se je odprla pred njim nova fronta in začutil je, da sta umetnik in umetnost družbeni problem prve vrste. V spopadu, ki se mu ni maral izogniti, je sprva ostajal pri razmerju umetnik in domo-vina, umetnik in rodoljub, čez nekaj let pa je njunemu nasprotju poiskal tudi globljo, razredno naravo.

Umetnik, literat in domovina

Kako je razčlenjal izvor in duševnost umetnika tujca in kulturni prostor, za katerega je hotel in moral delati?

Najprej se je zamislil nad nenavadno duševno potezo umetnikov svoje generacije. Pri sebi in Župančiču je opazil »bolezen«, ki jo je imenoval sanjarstvo. V pismu Alojzu Kraigherju 19. avgusta 1900, kjer govori o sanjarstvu obeh, omenja, da je hotel na to temo napisati dramo. Drame o sanjarjih ni napisal, napovedal pa je idejni motiv za povest *Popoto-vanje Nikolaja Nikiča* (Dušan Pirjevec, *Cankar in evropska literatura*, 450). V povesti je slikarja Rekarja (model zanj naj bi bil Petkovšek) in pesnika Dioniza (model naj bi bil Dragotin Kette) očrtal kot človeka, ki sta pasivna in sanjarska. Taka ne moreta uresničiti niti velikih umet-niških načrtov niti se ne znata vključiti v praktične razmere. Sanjar-stvo je torej vrednotil kot neugodnost, ki hromi ustvarjalnost.

Na prvi pogled se zdi, da sta Rekar in Dioniz taka po naravi, da sta čudaška že kot »načrta narave«. Toda vrsta simboličnih primer v povesti svari, da bi ju razlagali z apriorno naravo. Dovolj je, da navedem eno samo mesto: »Dioniz in Rekar sta spoznala svojo usodo, usodo mladike, pognale iz suhe veje«. Suha veja ni nihče drug kot slovenski narod, »zaničevani, od teže stoletij utrujeni narod... na smrt obsojeni narod«, berem na drugem mestu povesti. Vzrok za individualno pasivnost, brez-plodno sanjarstvo in prezgodnjo utrujenost je Cankar potemtakem od-kril najprej v slovenski zgodovini. Ta je umetnika še prav posebej prikrajševala za polno notranjo in zunanjo varnost. S to zgodovino je

povezal tudi problem tujstva: kjer odmira skupnost, tam usihajo in se odtujujejo tudi umetniki in si morajo iskati duhovne in gmotne opore v tujini. Vedel je, da je tudi sam sestavina slovenskega zgodovinskega problema, da je sin »utrujenega naroda«.

Potem ko je tako presodil izvor pasivnega sanjarstva in tujstva in ga našel v objektu in subjektu, v ljudstvu in umetniku, bi ravnal narobe, če bi kritično opisoval samo slovenskega meščanskega skopuškega porabnika umetnosti, pozabljal pa bi na potencialnega ustvarjalca, ki se je potuhnil in odpovedal ali zaradi svojega hlapčevskega značaja ali pa zato, ker ni mogel vreči s sebe zgodovinskega bremena. Pobjitati je moral oboje, notranje individualno kapitulantstvo ter klerikalne in liberalne kulturno ideološke odpore. Bíti se je moral za čistost umetniških meril in za to, da bi vladajoči krogi umetnika priznali za nepogrešljiv faktor v narodnem življenju. Vedel je, da bo moral premagati rodovno plahost in krhkost ter notranje ideološke izolativne sile in se bo moral dotipati do ljudstva, ki je kljub sovražni zgodovini bilo po njegovem še zmerom odprto za resnično umetniško lepoto (*Domov*, 1902).

Roman *Tujci* (1902) je bil prvi tak akt, v katerem je trdo izprašal vest obeh, umetnika in rodoljuba. Kipar Slivar je v Sloveniji odvečen človek in zgublja svoj talent v tujini. Ker pa se noče onečastiti in porokodelčiti, hkrati pa ne more uresničiti svojih pomembnih umetniških načrtov, in ker mu zaradi bede razpade tudi družina, se na koncu vda, obupa in se utopi. Lahko bi se vdal brez odpora, kot se vda psevdo-umetnik Hladnik, lahko bi se tolažil z njegovo nihilistično samoprevaro, da je vse »nič«, in zapravljal svoj talent. Ker pa je umetnik, tega ne more storiti. Zato tudi tragično konča.

Usodi obeh kažeta, da je slovenski umetnik konec stoletja moral izbirati med dvema socialnima položajema: ali delati v gmotni bedi ali pa svoj talent poprostačiti v duhu »neoporečnih« zunajliterarnih kriterijev. Slivarjev tragični konec pa je simbolistično osvetljeval tudi temelje pesimizma, sentimentalizma in drugih depresij v slovenski literaturi XIX. stoletja ter posredno pojasnjeval, zakaj je v njej tako malo humorja in resnične vedrine. Ne apriorne narave, zgodovinski momenti in usode posameznikov so rojevali pesimizem, razlamljali osebnosti in povzročali, da so se pisatelji komaj kdaj preborili do večje idejne in oblikovne sinteze.

Krivdo za to, da je slovenski umetnik po Cankarjevi izkušnji zlasti konec stoletja postajal vse bolj tragični Orfej, ki se je nanj oziralo sicer še zmerom »tisoč obrazov«, ki pa je že rezko čutil »strah«, »bojazljivost« in »zbežnost« kot svoje in dominantne sile nesvobodnega naroda, krivdo za to tragiko je v *Tujcih* zvrnil tudi na malomeščanskega rodoljuba, ki

je zaradi kapitalistične akumulacije preziral umetnika in umetnost, in na nedostojnega literata, ki je zaradi koristoljubja ubil svoj jaz in pohlevno služil rodoljubovi kulturni politiki. V že tako gospodarsko in kulturno slabo razviti domovini sta oba umetniku še bolj spodmikala tla in ga porivala v tujino ali vsaj v odtujeni položaj. S tem sta slovensko skupnost siromašila pred evropsko skupnostjo.

Videli smo, da je Cankar tujstvo slovenskega umetnika že od začetka vezal tudi na specifično usodo slovenskega naroda. Zato je le še bolj napadal dejavnike, ki so na Slovenskem ovirali razmah umetnosti. In zato je hkrati od umetnika, torej tudi od sebe, le še bolj terjal, da ostane sebi zvest, da ne sprejme načel ideološke obremenjene provincialne leposlovne estetike in da skrbi za svetovljanstvo svojega dela. »Domovina« naj le naroča »pratike, molitvenike, pripovedi za narod in mladino«, naj vztraja pri konservativnih in naivnih merilih pedagoške literaturice. Umetnik pa mora vztrajati pri umetniško zahtevni, problemski in kritični besedi ter z njo obravnavati obstojna vprašanja slovenske skupnosti (Sreča, 1904). Polnopravnost umetnika v Sloveniji je torej zmerom glasneje povezoval s polnovrednostjo in zrelostjo slovenskega naroda v Evropi.

Njegova misel o umetniku in družbi je dobila zdaj dve jasni komponenti. Stanovsko ali ožje kulturnopolitično na notranji slovenski fronti ter narodnopolitično na mednarodni, na evropskem kulturnem zemljevidu. Kakor bi umetnik moral dobiti polnopraven položaj v slovenski družbi, tako bi slovenski narod moral zaživeti v krogu evropskih kot skupnost, ki jim bo v umetnosti, v tej najžlahtnejši moči, povsem enakovreden. Umetnikova polnopravnost v narodnem organizmu in narodova enakovrednost v evropskem okviru se torej usodno pogojujeta.

Cankarjev kulturni načrt pa ni zadel na ustrezno razumevanje. Tudi njegova literarna praksa ni navdušila niti ljubljanskega gledališča, ki se je otepalo komedije Za narodov blagor in drame Kralj na Betajnovi, niti literarne kritike, ki je zaradi domačijsko optimističnih in idealizatorskih naočnikov in moralističnega zelotstva govorila o njegovi prozi tudi kot o nečem tujem, nedomačem, neslovenskem. Uradniki slovenske literature so želeli drugačnega Cankarja. Kakšnega, je leta 1904 na široko razložil Fran Kopal v Slovenskem narodu.

Kopal je odkrito prizal, da se sugestivnosti njegovega peresa ni mogoče odtegniti. Ravno zaradi tega pa se bo Cankar moral odločiti, da bo poslej pisal za slovenski narod ali pa ga bo ta moral dokončno izobčiti. Zlasti *Hiša Marije Pomočnice* (1904), njeno šesto in sedmo poglavje, je napisana tako, da je »dostojen človek« ne more vzeti mirno v roko. »kamo li, da bi mogla ležati na mizicah naših salonov, pristopna tudi

doraščajoči mladini«. Inkriminirani poglavji je pisal namreč pornografični naturalist. Kobal seveda ne bi hotel biti nič drugega kot samo odkrit tolmač slovenske »čitajoče kritične in nekritične javnosti«, ki »govori silne besede, ogorčena je in razjarjena«. In iz te razjarjene atmosfere meščanskih salonov želi povedati Cankarju med drugim tudi tole: »In naš knjižni trg odločno odklanja vsako heteriško literaturo in ako Cankar noče, da mu Slovenci upravičeno in hotoma postanemo ‚tujci‘, kreniti bo moral na druga pota. Premisliti mu je, da je naš narod — v mislih imamo tudi onih gorenjih desetisoč, katerim je Cankarjeva umetnost dojemljiva —, da je torej naš narod še čil in zdrav, in da nima nič sličnosti z ono izmozganostjo, ki je znak sedanje francoske družbe, da on ravno radi svoje močate, sočnate čilosti, ne išče tacih rafiniranih oslad, kakršne prijajo edinole v istini blaziranemu svetu — — in da jih rigorozno odklanja.« Če se bo Cankar vzdignil iz »kalužnega blata«, »bo našel odprte duri v hišo slovenskega naroda. Inače pa ga bo odstranil, kakor odstranimo gnusno gosenico, ki se šopiri tam, kjer je še nedavno nas očaroval čudokrasen metulj.«

Nič ne bi bilo lažjega kot Kobala zavriniti s kakšno puščico, morda še s člankom. Toda Cankar je s takimi surovimi izpadi polemiziral bolj ustrezno. Vztrajal je pri leposlovni obdelavi teme umetnik in domovina, umetnik in slovenski narod. Samo tako je dal problemu sugestivnejšo, trajnejšo in mnogo bolj popularno obliko.

Leta 1905 je izdal roman *Križ na gori*. Tu se umetnik vrne v domovino, v strašno »globel«, v kateri je, kot pripoveduje učitelj, vsak idealist obsojen na propad. Narod te globeli je krhek in zlomljiv, taki so tudi njegovi idealisti. Toda Cankar zdaj ni zavrnil le individualnega in literatskega nihilizma, ampak se je, kot v prejšnjih tekstih, znova uprl tudi provincialnemu kulturnemu ideologu, ker je obsojal umetnika, češ da je prinesel v Slovenijo »nepotrebne novotarije«. Hkrati je polemiziral tudi z izolativno liberalno in klerikalno kritiko. Nedostojen ni pisatelj naturalist, nedostojni so samo hlapčevski literati, ki v vseh časih pišejo tako, kakor jim narekuje kulturnopolitični gospodar. In kar je bistveno: tak hlapčevski literat manj ljubi domovino kakor umetnik, ki prinaša vanjo »novotarije« iz sodobnih svetovnih umetniških tokov.

Vulgarni izolacionizem pa Cankarja zdaj ni več vznemirjal. Naj sta rodoljub in oportunistični pesar umetnika še tako odtujevala od ljudstva, si je ta s svojim delom vendarle zagotovil prodor vanj. Za ta prodor je bil tudi sam odgovoren. Uvodna simbolika »križa na gori« je sicer še temna, na koncu pa je ta simbol slovenskega umetnika ožarjen s sončno svetlobo. Kipar Rekar v Tujcih se je ubil, Mate v Križu na gori, oprt na Hanco — domovino, se je napotil v dejavno prihodnost.

Če odmislimo satirično »literarno povest« *Poslednji dnevi Štefana Poljanca* (1906), v kateri je ponovno razmejil umetnika od literata, je v romanu *Novo življenje* (1908), tem svojem »slovesu od mladosti«, še zadnjič v obliki široke proze prehodil smisel svojega spopada s slovenskim kulturnopolitičnim kontekstom. Skupaj s svojo generacijo je hotel Slovenijo preroditi »z umetnostjo« in »filistejce učiti manir«. Toda generacija je doživela deloma tradicionalno »tragedijo slovenske lepote« deloma »zavest izgrešenosti, nepotrebnosti in brezcilja«. Ker pa je Cankar že v *Poslednjih dnevih Štefana Poljanca* prenehal objokovati to »tragedijo«, je poudarek v romanu premaknil z brezcilja in nepotrebnosti na posebno zakonitost, ki spremlja umetnike in umetniške rodove: da so sicer nepotrebni, da pa so hkrati neuničljivi in zmerom znanilci »novega življenja«. V romanu pač ni videti dovolj opore za misel, da je Cankar tu odstopil od nadaljnjega boja in izročil štafetno palico novi generaciji. Kajti »Martinus, bojevnik« bo ravno tak umetnik in bojevnik, kakršen je bil Grivar: »Mojo pot boš hodil, vse strmejše in svetlejše, jaz te bom vodil za roko.« Oporoka je torej zgolj in samo kontinuiteta, delo na »strmejši« poti, na kateri pa vsako novo generacijo spremlja že dobojevana umetniška tradicija. Toda karkoli že mu je pomenil izraz »novo življenje«, eno je bilo jasno: bilanca njegovega leposlovnega slovesa od mladosti ni bila pesimistična in nihilistična, kakor je menil kritik Leopold Lenard, ampak optimistična.

K motivu in vlogi novoromantične generacije se je povrnil še v drami *Lepa Vida* (1911). Po Mrvovih besedah se je tu prebila v ospredje najprej nihilistična ocena vsega, kar je počela ta generacija. Njeno hrepenenje, sanjarjenje in idealizem — vse naj bi minilo le kot »komedija«. Njen ideal je bil »lep človek«, surovo okolje pa je iz sanjavega idealista skovalo zapitega pisarja. Toda to ni bil edini rezultat hrepenenja. Ene iluzije tej generaciji namreč ni mogel nihče zlomiti: vzgona po umetniškem ustvarjanju in boja za notranje svobodnejšega človeka.

Ker pa je Lepa Vida bolj pesniški spomin na generacijo, kakor pa aktualni in polemični dialog s sredino, se vrnimo na kratko še na točko, ki predstavlja Cankarjev osrednji umetnostni J'accuse!, tja, kjer je po-tožil, da ostaja le še sam svoja publika (»sonce sem, ki sije samo sebi, / nikomur na veselje, ne na žalost!«) in kjer je »spodobne rodoljube« in moralistične kritike demitiziral s sredstvi groteske, k farsii *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1908). Tu je nekoliko razdraženo in hkrati rafinirano protestiral, da bi bila umetnost »zakrpana suknja nečistosti«, kakor jo je vrednotil slovenski rahločutni rodoljub. Tu je še enkrat ogorčeno zavrnil kulturno laž, da je z »duhom tujinstva« skrunil »naše svetinje«. Umetnikov družbeni pomen pa je podčrtal tudi z opozicijo do

vloge, ki jo ima med rodoljubi učitelj Šviligoj. Učitelj hlapčuje konvenciji, umetnik hodi izvirna in nekompromisna pota. Učitelj noče ničesar in je zadovoljen, da mu ni treba ničesar hoteti, umetnik pa hoče in zato ustvarja nove ljudi. Učitelj hlapčevsko nazdravlja politični gospodi in poglablja lakajsko, nekulturno zavest, umetnik pa razsužnjuje in snema maske z zlaganih in samozvanih narodnih mitov. Zato je učitelj zaželen in potreben človek, umetnik pa nezaželen in nepotreben. Tam hlapec, tu revolucionar.

Opaziti je tudi, da je Cankar spopad med temeljnima nasprotnikoma, med rodoljubom in umetnikom, poglobil še v eno smer. Iz metamorfoze, da ista malomeščanska družina Petra-umetnika sovraži, Petragraščaka in kapitalista pa slavi kot zaslužnega rodoljuba, se razločno vidi, kako je nekdanji spopad iz nadrazredne, domovinske lege zdaj z ostro kretnjo satire prenesel tudi na razredno osnovo.

Razredna motivacija umetnikovega tujstva

Kakor v devetdesetih letih, mu je umetnostna tema tudi sredi novega desetletja prestopala okvir pesniške ustvarljivosti. Zlasti v polemiki s Franom Govekarjem za umetniški profil repertoarja slovenskega gledališča je leta 1905 in 1906 prevedel antagonizem med kulturnopolitičnimi dejavniki in umetnikom z jezika literature tudi na družbenopolitični jezik, in leta 1907 izdal knjigo *Krpanova kobila*. Še z določnejšim političnim jezikom je opisal temeljne točke svojega dotodanjega boja za pravice umetnika in umetnosti v predavanju *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura* 1908. leta. Iz predavanja se vidno začrtavajo zlasti te misli:

1. Pereča slovenska kulturnopolitična naloga je ne zaostajati za drugimi evropskimi narodi. Toda umetnost in kultura na Slovenskem stagnirata, predvsem zato, ker si nekateri odgovorni dejavniki prizadevajo kritični umetnosti zastaviti pot do ljudstva. Povrh si slovensko meščanstvo še samo ni dovolj razvilo smisla za visoko kulturo in zato tudi ni sposobno, da bi umetnost približalo ljudstvu. Resnični porabniki umetnosti sestavljajo vse pretenko plast.

2. Medtem ko je kulturni Evropi jasno, da imata znanost in umetnost mednarodno naravo, pa oba slovenska politična tabora zagovarjata kranjski provincializem in odklanjata »tujinsko kulturo«.

3. Kakor delavec, je tudi umetnik v službi kapitalizma. Delavec, ki ustvarja gmotne pogoje za kulturo, ni tudi njen legitimni konzument. Povrh se med gmotne vzdrževalce kulture in med umetnike vrivajo krivi preroki, ki prav zaradi tega, ker delavec nima niti časa niti sredstev za

duhovno kulturo, navidez upravičeno trdijo »to (=umetniška literatura) ni za ljudstvo!«

Nič nas ne preseneča, da je Cankarjev kulturnopolitični jezik še najbolj podoben jeziku marksističnega kulturnega sociologa, ki prodorno opredeljuje notranje protislovje v tedanji slovenski in evropski družbi, da namreč gmotni in kulturni delavec stojita na enem bregu, na drugem pa lastnik proizvodjalnih sredstev in zato tudi samovoljen upravljalec umetniških ustanov in umetnosti.

Tudi v *Beli krizantemi* (1910) se je Cankar uveljavil kot marksistični kulturni sociolog, zlasti s tezo, da je umetnik 20. stoletja »prolet v meščanski suknji« ali deklasirani brezdomec, ki pa je vendarle odvisen od vladajoče družbe. Duhovni sorodnik brezdomnega in brezdomovinskega proletariata.

Razumljivo je, da se je pri taki opoziciji med umetnikom in vladajočim kapitalom ustavil tudi pri vprašanju, kako meščanska družba obravnava svobodo umetniškega ustvarjanja. Spoznal je, da ta družba umetnika najprej snubi in zavezuje, da ji ali kompromisno služi ali pa da kot »miren sodnik stoji ob strani« njenih načrtov in dejanj. Usode njegovih epskih postav, vsa galerija literatov od črtic v devetdesetih letih do Hladnika v Tujcih in Siratke v komediji Za narodov blagor pričajo, kakšne obveznosti je meščanska politična elita nalagala »kraljem sugestije«. Seveda je meščanska družba bila pripravljena umetniku priznati tudi popolno svobodo. Potrjevala je tudi zahtevo, da umetnost bodi svobodna. Toda tako priznavana svoboda umetniškega ustvarjanja je pomenila hkrati, da sta umetnik in njegovo delo brezpravna in nezашčitena. Táko svobodo je Cankar opredelil na kratko z besedami: »Umetnost stoji izven vsake organizacije, izven družbe; umetnost je svobodna in vsled te svobode brezpravna.«

Vredno je še poudariti, da navzkrižja med umetnikom in družbo tudi v *Beli krizantemi* ni omejeval na Slovenijo, marveč ga je presojal kot evropski problem, kot problem kapitalistične družbe.

Posebne akcente je našel tudi za literarno kritiko in za recenzente. Vzel jim je pravico brskati po umetnikovem privatnem življenju in od njih terjal, naj bodo most med umetnikom in občinstvom in naj tolmačijo umetniško delo, kakršno je. »Referati«, ki nastajajo po privatnih ali »družinskih« nagnjenjih in pobudah, po načelih politične pripadnosti in vladajočega nazora, taki referati niso vredni imena pravega kritika. Kolikor pa je Cankar kritikovo vlogo le preveč omejil, je bil ta negativizem najbrž bolj odgovor na negativizem njegovih kritikov, kakor pa njegov načelen pogled na literarno kritiko.

Svojo polemiko s slovenskimi provincialnimi ideologiziranimi leposlovnimi merili je Cankar spremljal tudi s pomembnimi premisleki o leposlovnih umetnostih. Videli smo, da je že v devetdesetih letih zavrgel neustrezne »protokole« in modne poskuse, ki jih je srečeval v domači in v evropski literaturi. Med njimi zlasti zablode formalističnih in moralistično ideoloških oznanjevalcev v domači kritiki. Odbil je dogmatični racionalizem, ki je priporočal lepoto »abstraktnih filozofskih problemov«, »večno krasoto narave in vsega božjega stvarstva«, in estetski formalizem, ki je terjal, da stoj vsaka rima »na svojem mestu, kakor pribita« in da verz za verzom padaj na uho »pravilno in odmerjeno, kakor tiktakanje stenske ure« (Glad). Znak umetnosti, je ugovarjal, je estetski učinek, bodi prijeten ali zoprn, lepota ali grdoča, zlahktnost ali gnus. Nikdar pa umetnosti ne moreta dati hladni razum in suhoparno, logično spoznanje. Subjektivno — objektivno resnico življenja in sveta lahko umetniško oblikuje le živa domišljija, ki ne zna delati po krščansko nazorski in kaki politični doktrini in obliko sproti snuje iz sebe, ko oblikuje totalno človeško vsebino, čustvo in razum, osebno in družbeno v osebnem.

Na stopnji, ko pri Cankarju srečujemo izrazitejše impresionistične stilne prvine, npr. še v Tujcih, pisatelj rad ponazarja trenutke, kako se umetniška domišljija spaja z lepoto objektivnega, predmetnega sveta in kako postaja glasnica tudi tega sveta. Več pokrajinskih impresionističnih položajev in slik opozarja na to Cankarjevo ponotranjevanje predmetnosti in dokazuje, kako je bil kot umetnik emocionalno zasidran v estetskem redu »domače zemlje«. Mladostne vezi z rojstno pokrajino so mu ostajale trajen in najprvotnejši navdih. Toda naj je bil kot umetnik še tako neizkorenljivo zasidran v domači zemlji, je bil dolžan obogatiti se s tujimi umetniško artističnimi in idejnimi odkritji, ker je domač razvoj zakrnel. Edini namen odpornosti je bila osebna obogatitev, ta pa že po svoji naravi ni zanikanje osebnega in narodnega (Tujci).

Kakor v devetdesetih letih, je tudi v Tujcih poudarjal pomen fantastike, ki izvira iz svobodno snujoče domišljije. Z njo je svobodno podiral meščanski salon, ki bi ga kot deskriptivni realist lahko le bleščeče odlikoval. Svobodna igra domišljije je mogla napraviti iz predmetne slovesnosti, iz geometrije stvari v meščanskem salonu in iz naškrobljenih meščanskih odnosov tudi karikaturo. Hkrati se je Cankar nagajivo ugovarjal, da med ustvarjalko naravo in umetniško domišljijo ni našel nobenega razločka. Narava je nasnovala »vrhunec humoristične umetnosti« in njene umetniške karikature so podobne umetnikovemu sno-

vanju, ko zaživijo v njem obrazi, »kakor jih ni bilo na svetu nikjer« in kakor bi jih prinesel s seboj kot »posebnosti iz devete dežele«. Cankarjeva fantastika potemtakem ni imela podlag v idealistični metafiziki, marveč je izvirala iz njegovega polemičnega in agresivnega odnosa do stvarnosti.

Tudi v Poslednjih dnevih Štefana Poljanca se je ozrl po svojih in tujih pisateljevih načelih. Zavrnil je peresavost, ki ji življenjska resnica ni bila aksiom in je zato njen junak bil danes falot, jutri angel (kakor se je deloma zgodilo Finžgarju v romanu *Iz modernega sveta*). Tu je znova zavrnil katoliško literaturo, ki si je vzela »poboljševanje človeka v lastno režijo«, ter domačijsko, »narodno« tipizacijsko pisarijo »polišinelov« in ta pojem tudi opisal: »Polišinel je bil bitje, ustvarjeno enkrat za vselej, natanko določeno, na veke neizpremenljivo.« Osmešil pa ni samo polišinele, Krjavlje in Nandete, marveč tudi psihične meglenice simbolističnega izvora, »klavrne sence, brez svojega obraza, brez svojega glasu, v megli omahujoče«. Torej dvojni negativni konstrukt, deloma iz lastne deloma iz druge tedanje slovenske literature.

Tudi v Beli krizantemi je zvestobo subjektivno spoznani in zasluteni resnici, ki je edini pogoj umetniške resnice, postavil nasproti »pozitivni ideji«. Hkrati je mojster drobnega opisa in prodorni opazovalec tudi zdaj, kot v Epilogu, zavrnil podrobnosti in terjal zgoščeno in plastično umetniško podobo resnice. Kajti umetnina naredi intenziven vtis le tedaj, kadar ga naredi kot celota. Estetski vtis je celoten ali pa ga ni. Celoten pa je, če ga ne motijo podrobnosti in raste le iz tistih potez, »ki razodevajo dušo«. Samo to je umetniško, vse pritikline so neumetniške. Umetniškoustvarjalni proces je pot, na kateri pisatelj gre iz kaosa in brezobličnosti, pride pa do žive in čiste plastike, od protoplazmatične gmote do leposlovne osebe, ki izbira, misli in vrednoti ter uporablja avtentično besedo.

Takole je ločil umetniško delo od neumetniškega, ustvarjalno načelo »nobene besede preveč« od vihravega literatskega žlobudranja:

Ideja plane v dušo, z njo plane tisoč obrazov, tisoč zapletkov — izlušči idejo, očisti jo, zaluči v kot vseh tistih tisočero obrazov in zapletkov, zakrči ideji najbližjo, gladko pot, brez ovinkov, mostov in plotov — to je umetnost, to je delo! Vsaka beseda, ki jo napišeš, mora tako rekoč dišati po tisti poglavitni ideji, drugače je beseda nepotrebna; vsak obraz, ki ga pokažeš, mora imeti v očeh, na licih, na ustnicah izraz tiste ideje — drugače je nepotreben... Ali je umetnik umetnik, ali ni; sredi med umetnikom in neumetnikom ni ničesar in »vihrav, površen umetnik« je nesmisel...

V Lepi Vidi je svojo »subjektivistično« pisateljsko metodo sintetično povzel s stavkom, da »devetkrat več vidi človek s slepimi očmi nego z bedječimi«. Ta osrednja točka njegove misli o umetnosti seveda ni bila plod evropskih filozofskih nazorov o duši in intuitivnosti od Platona do Maeterlincka in Bergsona. Kdor je nosil v sebi tak etični nemir in upornost, kakršno odkrivata že črtici *Dobrotnik* in *Morala* iz let 1893 in 1894, ta ne bi nikdar mogel pristati na hladni objektivizem naturalističnega ali kakšnega drugega protokoliranja, pa naj bi bile teorije o duši, subjektu, intuiciji in podobnih pojavih take ali drugačne. V Lepi Vidi Cankar ni poviševal intuicije in ne ponižal razuma. Njegov predmet in cilj sta bila višje in drugje: umetnik bodi odkrit do sebe, kritično presoja in se presoja ter izpoveduj le osebno dotrpeto in spoznano resnico.

Tudi literarnoestetski nazor nam priča, da se Cankar ni mogel prilagoditi in je tudi zato moral bojevati bitko s slovensko sredino.

Ukinitev neugodnega izročila

Slovenski pisatelji do Cankarja so bili navajeni imeti laične in cerkvene poklice, od teh poklicev živeti, literaturo pa delati za nameček. Bili so polkmečka, poluradniška sociološka vrsta in so zaradi najbolj vsakdanjih gmotnih razlogov gojili umetniško književnost le kot stranski predmet. Socialna ovira je prikrajšala prav vsakega, tudi Franceta Prešerna. Genialni umetnik je seveda kljub oviram napisal umetniške mojstrovine. Toda številni drugi, nedvomno nadarjeni, so zapustili v sebi nalomljena literarna dela. Tudi kvantitativno je bilo opravljenega mnogo manj leposlovnega dela, kot bi ga bilo v ugodnejših socialnih in narodnozgodovinskih razmerah. Prečesto hitro in zato tudi površno pisanje pa ni le zniževal umetniško raven in obseg slovenske literature, ampak je pri pisateljih porajalo tudi manjvrednostno tesnobo in pesimistična razpoloženja.

Cankar se je temu brutalnemu in ponižujočemu izročilu uprl ter se odločil preživljati se le s pisateljskim peresom. Zato je moral pisati več, kakor je artistično obvladal. Dobro desetletje je terjal, da se mu prizna družbeni status umetnika in vladajoči krogi slovenskemu umetniku zaradi interesov slovenskega ljudstva zagotovijo, da bo lahko nemoteno opravljal svoj naravni poklic. Ne advokat, žurnalist, državni uradnik, profesor — »umetnik pač!«. To poklicno tezo je navkljub stalni socialni negotovosti ponavljal do Bele krizanteme. Boju za to, da bi slovenski vladajoči dejavniki vendarle naposled uvideli, kako človeško in narodno pomemben je umetnikov poklic, je posvetil veliko strani. Te strani torej

niso posledica zabavljanja večvredne »lepe duše«, ne blede dokumenti o kakih prenapetostih novoromantičnega kulta umetnika, ampak so dokumenti Cankarjevega boja za umetnikovo polnopravno navzočnost v družbeni »areni življenja«. Za ta cilj se je začel bojevati tedaj, ko se je napovedovala možnost, da se Slovenci vendar že konstituirajo kot polnopraven in državni narod, ki bo odgovoren za vse sestavine in prilastke svoje individualnosti. Torej tudi za svojo umetnost.

Boj za družbeno priznanje umetnika pa je združil tudi z bojem za umetnikovo npravnost, tj. z njegovo odgovorno službo resnici. Z bojem zoper vsako teološko povzrojeno ali kako drugače neodgovorno leposlovje. Posredno tudi z bojem zoper vse, kar se je kadarkoli brez moči potikalo po »areni literature« ter se ukvarjalo ali z navideznim artističnim izumiteljstvom ali pa z lažirevolucionarno, dehumanizirano »literaturo«.

UPRIZORITVENE DILEME IN VARIACIJE OB CANKARJU IN MIMO NJEGA

Dušan Moravec

Takole govore številke, zbrane ob letošnjem jubileju: do danes so doživele Cankarjeve drame stodvajset različnih uprizoritev na slovenskih in prek šestdeset na tujih odrih; to delo je opravilo nekaj več kakor osemdeset režiserjev. Tak podatek pa bodi predvsem globlje in bolj vabljivo vprašanje: koliko je bilo med temi uprizoritvami različnih, izvirnih in novih pogledov na pisateljevo dramsko delo, koliko iskanj, poskusov, da bi ob vsej zvestobi besedilu vendarle utrli nova pota k razumevanju tega besedila, koliko dilem in variacij, pa spet — koliko samovoljnih posegov in hotenj uveljaviti za vsako ceno moč in domiselnost uprizoriteljev, pa četudi mimo Cankarja? Na vsa ta in taka vprašanja ni mogoče več zanesljivo odgovoriti; zelo redke so predstave, dokumentirane s sodobnimi sredstvi, kakršna bodo zanamcem dovoljevala kontrolo našega dela; kar je ohranjenih poročil, so ta le malokdaj skušala predstavo tudi nazorno opisati, in če so jo, je tako pisanje le do neke mere pričevanje z resnično dokumentarno ceno. Tako bi ostal v veliki meri praznih rok, kdor bi skušal zanesljivo rekonstruirati prizadevanja večine teh osemdesetih Cankarjevih odrskih razlagalcev.

Pričujoče vrstice nimajo takega namena; rade pa bi opozorile ob nekaterih značilnih primerih na plodna iskanja in stranske poti, predvsem na nekatere skrajnosti pri uprizarjanju Cankarjevih dram, na