



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Fotografija na naslovnici: Ivan Cankar. Fran Vesel, 1905.

Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo
Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

V SANJAH PRELETI ČLOVEK STOLETJE

Mednarodni zbornik
ob stoletnici smrti Ivana Cankarja

Matic Kocijančič (ur.)

Ljubljana
2021

MATIC KOCIJANČIČ (ur.)
V SANJAH PRELETI ČLOVEK STOLETJE
Mednarodni zbornik ob stoletnici smrti Ivana Cankarja

Acta comparativistica Slovenica, št. 5
ISSN2335-3376 (tiskana zbirka) / ISSN 2738-4780 (elektronska zbirka)

Uredil: Matic Kocijančič

Recenzenta: Alen Širca, Igor Žunkovič

Prelom in oblikovanje: Žiga Valetič

Lektura: Jernej Županič

Korektura: Barbara Cerkvenik

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo

Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Prva izdaja, prvi natis

Naklada: 150 izvodov

Tisk: Birografika Bori d. o. o.

Ljubljana 2021

Knjiga je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0239, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (CC BY-SA 4.0).



Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na

<https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789610604617

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=62991619

ISBN 978-961-06-0464-8

E-knjiga

COBISS.SI-ID=62864387

ISBN 978-961-06-0461-7 (PDF)

Kazalo

- 7 MATIC KOCIJANČIČ
Uvod
- 13 JANKO KOS
Ivan Cankar in Evropa – odprta vprašanja
- 25 TATIANA I. ČEPELEVSKAYA
Koncepta *poti in doma* v literarnem delu Ivana Cankarja
- 33 VID SNOJ
Cankarjeva izpoved o njegovi veroizpovedi
- 43 ISTVÁN LUKÁCS
Arhaično-materialna poetika *Kurenta*. Kriza pisane besede
- 53 DEJAN KOS
Metafizika v *Podobah iz sanj*
- 61 ANNA BODROVA
Recepcija Ivana Cankarja v Rusiji
- 75 ANDREJ LEBEN
Ivan Cankar in avstrijski literarni prostor
- 85 IVANA LATKOVIĆ
Vrazovanje po Ivanu (Cankar v južnoslovanskih kulturnih paralelah)
- 97 NIKE K. POKORN
Ivan Cankar kot temelj samoizrisa kulturne identitete slovenskih Američanov
- 117 ERWIN KÖSTLER
Ivan Cankar v stripih
- 135 IRENA AVSENIK NABERGOJ
Eshatološke razsežnosti in apokaliptični motivi v Cankarjevi zbirki črtic *Podobe iz sanj*
- 161 KRIŠTOF JACEK KOZAK
Etični lok Cankarjevih dram

Uvod

Slovenski kulturni prostor se je leta 2018 z velikim spoštovanjem, navdušenjem in široko podporo vodilnih institucij posvetil obeleževanju stote obletnice smrti Ivana Cankarja. Videli smo razstavi Cankarjevega doma in Mestnega muzeja, igrano-dokumentarna filma režiserjev Amirja Muratovića in Dušana Moravca, bogato bero gledaliških predstav, televizijskih in radijskih oddaj, likovnih, grafičnih, lutkovnih in stripovskih umetnin. Strokovne tematizacije niso ostale na ravni obnavljanja preteklih recepcij ali zaostrovanja prežvečenih konfliktov, temveč so ponudile sveže poglede, vprašanja in pomisleke. Še nikdar ni v enem letu izšlo toliko znanstvenih in poljudnih knjižnih del o Cankarju: knjige Janka Kosa, Igorja Grdine, Primoža Viteza, Marcela Štefanciča jr., številni zborniki, katalogi, albumi in ponatisi. Tudi organizatorji simpozijev o Cankarju so postavili rekord: dvodnevna simpozija na Filozofski fakulteti v Mariboru in na Univerzi v Pragi, »Akademijski pogledi na Cankarja« na SAZU, izjemen simpozij »Stoletje Hlapcev« v organizaciji SLOGI. V Beogradu je na veliki študentski konferenci »Cankar i(n) mi« nastopilo trideset mladih z vseh koncev tiste države, v kateri je Cankar umrl 11. decembra 1918. V Ljubljani smo na ta dan sto let pozneje pisateljevo slavnostno leto strnili v Cankarjevem domu na mednarodnem simpoziju, ki smo ga vsebinsko pripravili na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Po tem dogodku, na katerem so nastopili nekateri najvidnejši domači in tuji raziskovalci Cankarja, se je organizatorjem porodila zamisel o publikaciji, ki bi – v sorodnem duhu kot simpozij – predstavila širok mednarodni horizont sodobnega cankarjeslovja. Pričujoči zbornik je plod te zamisli.

* * *

Odpre ga **Janko Kos** – eden največjih slovenskih komparativistov in vodilni poznavalec Cankarja –, ki razgrne temeljno vprašanje Cankarjeve umestitve v širše evropske miselne in literarne tokove. V kontekstu filozofije se posveti predvsem platonizmu (in novoplatonizmu), ničejanstvu ter marksizmu, ob katerih obravnava tudi – še vedno enigmatično – vprašanje Cankarjevega anarhizma. Kos ob tem na izviren način poveže Cankarjeve zgodnje politične ideje z anarhističnim socializmom Oscarja Wilda. Z Wildom je povezana tudi druga drzna teza Kosovega prispevka, namreč da je Cankarjev prehod od protikrščansko nastrojenega radikalizma do izrazite katoliške religioznosti, ki je vznemirjal tako njegove sodobnike kot poznejše interprete, pravzaprav eden prepoznavnih vzorcev širše literarne dobe: ob Wildu, ki naj bi se v katolištvo spreobrnil ob koncu življenja, Kos primerja Cankarjev duhovni razvoj še z manj ali bolj sorodnimi »položaji med svobodomiselnostjo in krščanstvom« pri Gogolju, Tolstoju, Dostojevskem, Hopkinsu, Chestertonu, Greenu, Verlainu, Huysmansu, Claudelu, Papiniju, S. Undset, Strindbergu in – po Kosovem mnenju gre za najtesnejšo paralelo – Péguyu. Ne nazadnje Kos oriše še – po njegovem pomanjkljivo razjasnjeno – razmerje med Cankarjevo literaturo in vplivi (oziroma vzporednicami) Knuta Hamsuna ter Maksima Gorkega, v čemer prepozna pomemben cankarjeslovni izziv prihodnosti.

Tatiana I. Čepelevskaya (Ruska akademija znanosti, Moskva) pristopi k Cankarjevemu opusu skozi okvir t. i. slovenskega modela sveta, pri čemer se osredotoči na dve stalnici Cankarjeve simbolike, na koncepta *doma* in *poti*, ki obenem predstavljata tudi »osrednja koncepta slovenske nacionalne tradicije«. Kot pokaže Čepelevskaya, je Cankarjeva posvojitev in prevetritev teh dveh pojmov edinstvena predvsem zato, ker pri njem nista v opoziciji, temveč se vseskozi prepletata in dopolnjujeta, ob čemer Cankar z izročilom ne ravna destruktivno, temveč se v svojem inovativnem pristopu prepričljivo opira na »mitopoetično in versko tradicijo«.

Vid Snoj (Univerza v Ljubljani) – ki je nekatere posebnosti Cankarjevega odnosa do krščanstva tematiziral že v okviru svoje študije *Nova zaveza in slovenska literatura* – obravnava simbolno stalnico v burni zgodovini interpretacije tega odnosa, izjavo »Če bi bil Rus, bi bil pravoslaven, če bi bil Prus, bi bil protestant; ker sem Slovenec, sem katoličan«, ki jo je Cankarju po smrti pripisal njegov bratranec Izidor Cankar. Snoj vprašanje glede pomena te izjave izmakne običajnim površinskim vrednostnim sodbam – o tem, v kolikšni meri gre zaupati Izidorju Cankarju pri zvestem posredovanju Ivanovih besed, in o tem, ali je širši kontekst Cankarjevega življenja in dela v sozvočju z njihovo premiso – ter ga vpne v globlji hermenevtični premislek, v katerem

Cankarjeva veroizpoved stopi v dialog s Snojevim motrenjem lastne duhovne identitete v razmerju do religiozne tradicije, ki mu je bila posredovana. V tem motrenju se – skupaj s Cankarjem – sooči s skrivnostjo izbire brezizbirnega.

István Lukács (ELTE BTK, Budimpešta) se posveti *Kurentu*, enemu izmed tistih Cankarjevih del, ki so v zadnjih letih – glede na pretekle trende v cankarjeslovju – deležna presenetljivo velike pozornosti. Lukács ob pomoči idejno-estetskega modela »arhaično-materialne poetike« Cankarjevo *starodavno pripovedko* poveže z vprašanjem krize jezika ter s sorodnimi problemskimi sklopi Nietzscheja (*O resnici in laži v zunajmoralnem smislu*) in Hofmannsthala (*Pismo*), obenem pa v slovitim pesniškem zaključku *Kurenta* prepozna edinstven poskus religioznega izhoda iz te krize, »vračanje k biblijski enigmati o enotnosti Boga in Besede«.

Dejan Kos (Univerza v Mariboru) pristopi k *Podobam iz sanj* – zadnjemu velikega Cankarjevemu delu – s svežim, ontološko uglašnim branjem in pokaže, da je Cankar v teh skrivnostnih črticah »oslabil dihotomijo med obstojem in neobstojem« ter se približal nekaterim intuicijam apofatične tradicije. Kos uzre bistvo Cankarjeve metafizike v »skrivnostnem prerojevanju življenja v smrti«, kot ga Cankar motri v »izjemni dramaturgiji« zadnje črtice, ki nosi naslov »Konec«. Cankarjeva duhovna oporoka se Kosu razkriva kot »nadsanjska resnica velikonočnih sanj. Njena logika odrešenja nam sporoča, da nam odrešenja ne prinese nobena logika. Odreši nas le srce, v Logosu razklano.«

Anna Bodrova (Državna univerza v Sankt Peterburgu) poznavalsko predstavi razvoj preučevanja in prevajanja Cankarja v Rusiji, od najzgodnejših začetkov, ki segajo v čas njegovega življenja – torej še v čas carske Rusije –, prek močne generacije sovjetskih slavistov, ki naj bi v Cankarju (zaradi njegove »diskurzivne neenotnosti, ki krši ideološke okvire«) prepoznala »požirek svobode«, pa vse do današnjih dni, ki po oceni Bodrove v temeljnih usmeritvah še vedno izkazujejo močno kontinuiteto s sovjetskim cankarjeslovjem. Ob celoviti opredelitvi Cankarjevega mesta v sodobni ruski recepciji, ki ga obravnava s treh vidikov – poljudnoznanstvenega, raziskovalnega in didaktičnega –, nam Bodrova iz prve roke ponudi tudi vpogled v najnovejše pristope k Cankarju med ruskimi študenti.

Andrej Leben (Univerza v Gradcu) nas natančno uvede v Cankarjevo mesto v avstrijski recepciji, tako pretekli kot sodobni, pri čemer je seveda treba poudariti, da je avstrijski prostor – predvsem Dunaj, kjer je Cankar dobro desetletje živel in ustvarjal – brez dvoma najpomembnejši kontekst Cankarjeve

literature onkraj slovenskih meja, tako za njeno razumevanje kot za njeno sodobno mednarodno prepoznavnost. Lebnov prispevek je dragocen tudi zaradi svoje kritične iskrenosti; čeprav optimistično napove, da se recepciji Cankarja v Avstriji obetajo boljši časi, pa vseeno ugotavlja, da v trenutni avstrijski kulturni sferi »zanimanje [zanj] ponikne, ko zbledi neposredna biografska ali literarno-tematska navezava na Dunaj«.

Ivana Latković (Univerza v Zagrebu) na intriganten način obrne Lebnovo perspektivo. Namesto vprašanja, kako je z vidika nekdanjega »centra« danes videti pisatelj, ki je vanj vdiral s »periferije«, je Cankar v njenem prispevku trdno zasidran v širšo »periferno« sceno, zaznamovano s heterogenimi prikaznimi »centra«. V svoji bogati komparativistični analizi I. Latković pokaže na smiselnost in nujnost interpretacije Cankarja v kontekstu širše »južno-slovanske« literature, predvsem ob vzporednem branju hrvaške moderne (Antun Gustav Matoš, Janko Leskovar), pa tudi ob posameznih primerih iz srbske literature, kjer izstopa domiselna primerjava med Cankarjevo *Gospo Judit* in slovitim romanom *Nečista kri* Borisava Stankovića.

Nike Kocijančič Pokorn (Univerza v Ljubljani) osvetli še eno pomembno razsežnost mednarodnega odmeva Cankarjeve literature: njeno intenzivno recepcijo pri slovenski izseljenski skupnosti v ZDA. S podrobno analizo dveh temeljnih časopisnih publikacij te skupnosti skozi celotno 20. stoletje pokaže, da je bila Cankarjeva literatura najbolj priljubljena prevodna snov ameriških Slovencev, obenem pa je rabila tudi kot ena osrednjih točk pri vzpostavljanju njihove kompleksne kulturne identitete. Ideološko zaznamovane prevodne rešitve v tej tradiciji jasno pričajo o tem, da pri izoblikovanju te identitete ni šlo brez variacij prepoznavne razdvojenosti, ki je usodno zaznamovala matično domovino v predvojnem času, tudi na bojišču zgodnjega cankarjeslovja.

Erwin Köstler, vodilni prevajalec in interpret Cankarja v nemško govorečem prostoru, predstavi in ovrednoti nenavadno bogato stripovsko tradicijo upodabljanja cankarjanske snovi, katere korenine najde že pri legendarnem Cankarjevem sodobniku in sopotniku Hinku Smrekarju. Köstlerjeva tema sovпада z enim največjih presenečenj Cankarjevega leta, eksplozivno stripovsko produkcijo, ki je porodila kar štiri samostojne stripe, posvečene literarnemu velikanu. Köstler se brez olepšav sooči tudi z nekaterimi problematičnimi dimenzijami teh projektov, v prvi vrsti z njihovo redukcijo subverzivnih prvin izvirnikov in pretirano hagiografsko držo, še zlasti v primerjavi z drznejšimi pristopi prejšnjih stripovskih generacij k slovenskim literarnim klasikom.

Tudi **Irena Avsenik Nabergoj** (ZRC SAZU) se v svojem prispevku osredotoči na Cankarjevo poslednjo mojstrovino, vendar iz precej drugačne perspektive kot Dejan Kos. V njeni raziskavi prevladuje analiza eshatoloških dimenzij *Podob iz sanj*, predvsem prepoznavnih motivov biblične apokaliptike, na podlagi katerih Cankarjevo zadnjo zbirko črtic umesti v širšo evropsko tradicijo duhovno sorodnih literarnih soočenj z grozotami prve svetovne vojne, tovrstno umestitev pa podkrepi še s primerjalnim branjem Apollinaira, Trakla in Owna. V zaključku svojega prispevka I. A. Nabergoj zagovarja stališče, da so *Podobe iz sanj* »najzrelejše, pa tudi najbolj dosledno osebno doživeto delo« celotnega Cankarjevega opusa.

Zbornik sklene **Krištof Jacek Kozak** (Univerza na Primorskem) z izvirno analizo tistega segmenta Cankarjevega opusa, ki danes nedvomno uživa največ pozornosti širše javnosti, njegovih slovityh sedmih dram, ki predstavljajo steber slovenske dramatike in jih še vedno redno uprizarjajo profesionalni slovenski odri. Kozak Cankarjevo dramatiko bere skozi prizmo njenih središčnih etičnih vprašanj, v katerih vidi vzpostavitev dveh vrednostnih polov, individualnega in družbenega, obenem pa v njej prepozna etični lok, ki ga zaznamuje stopnjevanje družbene angažiranosti – od *Romantičnih duš* do komedije *Za narodov blagor*, po Kozaku najbolj optimističnega izmed Cankarjevih dramskih del – in njeno postopno sesutje v zadnjih dramah. Ob opredelitvi prevladujočih etičnih tendenc Cankarjevih – sicer tudi v svojih etičnih horizontih precej raznorodnih – dram Kozak zaključí, da je v njihovem skupnem jedru mogoče prepoznati predvsem izrazit in nepopustljiv idealizem, ki se najmočneje manifestira prav v *Lepi Vidi*, sklepnem delu dramatikovega opusa.

JANKO KOS

Slovenska akademija znanosti in umetnosti,
II. razred za filološke in literarne vede,
Novi trg 3, 1000 Ljubljana

Ivan Cankar in Evropa – odprta vprašanja

Razprava se navezuje na razstavo *Ivan Cankar in Evropa*, ki je s predstavitvijo evropskih vplivov in vzporednic postavila Cankarjevo delo v širši okvir evropske literature in duhovne kulture. Obenem opozarja na vprašanja, ki ostajajo v cankarjeslovju še vedno odprta. Mednje spadajo filozofski vplivi, ki jih je Cankar sprejemal v zgodnji dunajski fazi iz Platona, marksizma in Nietzscheja. Pojmu »cankarjanskega« hrepenenja je mogoče slediti nazaj k Stritarju in Prešernu, od tod pa v tradicijo evropskega platonizma in neoplatonizma. Ob Cankarjevi privrženosti socialni demokraciji in njenim marksističnim idejam se odpira vprašanje, kakšna je bila njegova predstava o socializmu. Ob Nietzscheju ostaja nepojasnjeno Cankarjevo sprejemanje ideje o »dionizičnosti« in njenem pomenu za umetništvo. Ob literarnih vplivih, ki so jih raziskovalci Cankarjevega dela že izčrpno zarisali, ostajajo nekateri teh vplivov negotovi; tak je primer Knuta Hamsuna in Maksima Gorkega, katerih dela so morda vplivala na Cankarjeva, lahko pa gre za sorodnost vsebin in oblik v delih, ki so nastala sočasno s Cankarjevimi in so torej literarne vzporednice. Te so za razumevanje Cankarjeve literature prav tako pomembne kot ugotavljanje vplivov, vendar z opozorilom, da je mogoče takšne vzporednice iskati samo na ravni vrhunske literature, ki ji je Cankarjeva enakovredna. Med odprta vprašanja o Cankarjevih povezavah z Evropo je treba umestiti evropsko recepcijo njegovih del, ki še ni raziskana in je torej pomembna naloga novih raziskav.

Ključne besede: vplivi / vzporednice / platonizem / marksizem / ničejanstvo / recepcija

Stoletnica Cankarjeve smrti se je umestila v čas, ko mineva četrto stoletje, odkar je slovenstvo s samostojno državo postalo enakopraven član večdržavne Evrope. Spomin na Cankarja nas potrjuje v prepričanju, da smo po Prešernu prav s Cankarjevim delom postali enakovreden del evropske kulture in literature. Zato je razumljivo, da se je obletniški spomin na Cankarja usmeril k povezavam, ki njegova literarna dela pripenjajo na evropsko duhovno, moralno in estetsko, ne nazadnje socialno in politično izročilo. Temu primerno

se je razstava, ki naj bi potrdila njegov današnji pomen, poimenovala *Ivan Cankar in Evropa*.

Tej osrednji tematiki se je posvetila tako, da je prikazovala Cankarjeva razmerja z evropsko kulturo na obeh ravneh, na katerih so te povezave najbolj očitne in pomenljive. Prva raven so vplivi, ki so v Cankarjeva dela prihajali iz evropskega sveta, druga pa vzporednice, ki jih je mogoče začrtati med temi deli in sočasnim ustvarjanjem drugih evropskih pesnikov, pripovednikov in dramatikov.

Kar zadeva evropske vplive v Cankarjevi literaturi, je bilo mogoče povzeti dognanja, ki jih je v cankarjeslovje prispevala vrsta starejših in mlajših razlagalcev od Izidorja Cankarja prek Dušana Pirjevca do raziskav zadnjih let. Večina teh dognanj je že trdno vloženih v podobo »evropskega« Cankarja, kar pa ne pomeni, da so njegove povezave s klasično in moderno evropsko kulturo že do kraja pojasnjene. Nekatere od njih terjajo dodatna pojasnila in potrditve. To pa je tisto, kar lahko imenujemo odprta vprašanja o Cankarju in Evropi.

Med takšna vprašanja sodijo predvsem tista o filozofskih vplivih, ki jih je Cankar sprejemal iz del osrednjih evropskih mislecev, pa tudi filozofskih esejistov in popularizatorjev. Znano je, da je na začetku svoje dunajske dobe prebiral dela Spinoze, sv. Avgušтина, Maxa Stirnerja, Ralpa Walda Emersona in še koga, o čemer pričajo njegove pisemske izjave. O poznavanju drugih vodilnih evropskih mislecev – Kanta, Hegla ali Schopenhauerja – manjkajo neposredni dokazi, vendar smemo iz sprotnih omemb sklepati, da je poznal njihove vodilne ideje in jih vsaj deloma sprejemal. Gotovo pa so v Cankarjevem delu pustili najmočnejše sledove trije osrednji nosilci evropske klasične in tudi moderne misli – Platon, Karl Marx in Friedrich Nietzsche –, tako da so v marsičem, čeprav v različnih obdobjih Cankarjevega duhovnega življenja vsak od njih drugače, določali poglobitveno smer njegovega odnosa do sveta, družbe in umetnosti. O tem pričajo ne samo sprotne omembe Platona, marksizma ali ničejanstva, ampak predvsem sestavine, ki jih je v Cankarjevih literarnih delih mogoče odkrivati z natančno analizo in globinsko interpretacijo.

Iz Cankarjevih pisem vemo, da je poznal in razumel bistvo Platonove filozofije kot naravnost k presežnemu onstran čutne pojavnosti. Ko je prebiral Macaulayjevo razlago Francis Bacon, ki da je v primerjavi s Platonom dajal prednost pragmatičnemu empirizmu, češ da je za življenje koristen, se je Cankar rajši odločal za Platonov »idealizem«. O tem, ali je podrobneje poznal Platonove sokratične dialoge, ne vemo ničesar, gotovo mu je bil поблиže znan *Simpozij*. Od tod izvirajo Cankarjevi pogledi na lepoto in umetnost, kot jih je razvil zlasti v članku »Naši umetniki« (1910). Tu najdemo formulacijo lepote, ki da je »večna in neskončna, neobsežena in neobsežna«, ali pa »nikjer je ni utelešene, v polnosti izražene«, kar je neposredna navezava na platonski

nauk o ideji lepote, o lepoti kot taki. Podobno je s Cankarjevo mislijo o človekovi predeksistenci v presežnem svetu, ki se ga zdaj samo še spominja: »Prvi človek ni pozabil na lepoto paradiza; spomin je bil v njegovem srcu in v spominu koprnenje.« Tudi ta formulacija je Platonova, iz njegovega nauka o anamnezi; Cankar ga poveže z judovsko-krščansko predstavo o »raju«, iz katerega je bil človek po lastni krivdi izgnan. Te povezave je opazilo že starejše cankarjeslovje z Jožo Mahničem. Podrobneje je raziskoval platonizem v Cankarjevi misli Dušan Pirjevec, vendar pretežno prek novejših izpeljav pri Emersonu in Maeterlincku, večidel pa omejeno na Cankarjevo zgodnje obdobje, ne na celoto njegove literature. Zato ostaja Cankarjevo razmerje do platonizma odprto za nove raziskave.

V to smer kaže predvsem Cankarjevo pojmovanje hrepenenja, ki se ne pojavlja samo v njegovi formulaciji lepote iz »paradiza«, ampak je v središču vseh njegovih osrednjih del, od *Romantičnih duš* do *Podob iz sanj*, resda tako, da se ves čas spreminja, ker ga Cankar povezuje z različnimi socialnimi in moralnimi, ne nazadnje pa tudi religioznimi podlagami. Pomembnejše od teh premen je dejstvo, da hrepenenje, kot ga postavlja v izhodišče svojega duhovnega, moralnega in estetskega sveta, izhaja izvorno iz Platona ali še natančneje iz platonizma po Platonu in novega platonizma po Plotinu. Pojem hrepenenja se nahaja na odločilnem mestu *Simpozija*, ki ga Anton Sovre prevaja kot »hrepenenje«, Gorazd Kocijančič pa kot »željo«, toda ne glede na prevodno različnost je očitno, da ima hrepenenje pri Cankarju prav tu svoj prvotni izvor. Med prvimi je na to opozoril Tine Hribar v knjigi *Drama hrepenenja* (1983). Od tod se odpira vprašanje, kako je pojem hrepenenja iz antičnega platonizma prešel v evropsko in slovensko duhovno tradicijo, iz te pa ga je lahko sprejel Cankar – ne samo sprejel, ampak ga dopolnil in razširil do najvišjega mogočega pomena.

Ko raziskujemo genezo Cankarjevega pojma hrepenenja, moramo najprej upoštevati slovensko literarno in kulturno tradicijo, v kateri je ta pojem dobil pomembno vlogo nekaj desetletij pred Cankarjem. Najdemo ga predvsem pri Josipu Stritarju, v njegovem eseju o Prešernu (1866), kjer ga je uporabil na odločilnih mestih svoje razlage Prešernovega pesništva. Pomen, ki mu ga daje, meri na željo po nečem presežnem, oddaljenem ali celo nedosežnem, kar ustreza Cankarjevemu razumevanju hrepenenjske ideje. Toda že pri Stritarju je opazna njena povezava s Platonom, čeprav neodločna. Ko razmišlja o tem, od kod v človeku »podoba« ali »ideal«, po katerem tako nezadržno teži, pravi: »Ustvaril si je v prsih ali pravzaprav, prinesel je s seboj na svet podobo, ideal, kakršen bi moral biti človek, kakršno življenje.« Stritarjeva formulacija hrepenenja je negotova, niha med psihologistično razlago, značilno za agnostični pozitivizem 19. stoletja, in metafizično, ki je izvorno platonistična. Da je Stritar

lahko mislil na Platona, je v skladu z dejstvom, da je v študijskih letih poslušal predavanja Hermanna Bonitza, osrednjega poznavalca Platonove filozofije, v njegovem seminarju pa še posebej obravnavo *Simpozija*. Stritarjevo razumevanje hrepenenja je povezano s tradicijo platonizma.

To pa velja tudi za Prešerna, ki je prvi uvedel pojem hrepenenja v slovensko poezijo. Najti ga je v Prešernovih osrednjih pesmih, zlasti v »povenčnih« sonetih, v »Krstu pri Savici« in celo v »Zdravljici«. Izjemna formulacija tega hrepenenja je verz v posvetilnem sonetu Matiji Čopu, ki govori o »upu sreče unstran groba«. Prešeren je podelil hrepenenju presežni pomen, ki ga v starejšem slovenskem izročilu ni bilo. Megiserjev slovar (1592) besede še ne pozna, prinaša jo šele Pohlinovo *Tu malu besediše treh jezikov* (1781), toda s pomenom stremeti, prizadevati si po nečem, hoteti. Šele pri Prešernu dobi transcendentalen pomen, kar je tako pri Stritarju kot pri Cankarju povezano z izročilom platonizma oziroma neoplatonizma. Prešeren je po stoletjih, ko se je teološko-filozofska misel na Slovenskem naslanjala predvsem na Aristotela, prvi uvedel vanjo platonsko videnje življenja in smrti. V nemški elegiji »Dem Andenken des Mathias Čop« je spregovoril o »svetovnem duhu«, ki da je »praluč«, človekova duša pa »iskra« tega počela; v sonetu »Marskteri romar gre v Rim, v Kompostelje« je pristno platonska »sled sence zarje, unstranske glorie«, v samem »Krstu« pa je takšna Bogomilina misel o smrti kot stanju, ko »mi odpade trupla peza«, kar je odmev krščanskega platonizma, ne pa ortodoksnega aristotelizma.

Prešernovo povezovanje hrepenenja s platonsko tradicijo je v skladu z dejstvom, da se je to dogajalo v evropski romantiki, kjer se je pojem hrepenenja izoblikoval zlasti pri pesnikih, ki so bili najtesneje povezani s Platonom; ne samo pri Percyju Bysshu Shelleyju, ampak zlasti v delu Friedricha Hölderlina, ki je junakinji romana *Hyperion* vzdal ime platonske Diotime, in pa v poeziji Novalisa, ki je »hrepenenje po smrti« opesnil z besedami, ki bi bile lahko Cankarjeve.

Da se je podobna povezava hrepenenja s platonizmom dogajala ne samo v času evropske in slovenske romantike, ampak tudi v obdobju nove romantike, ki ji pripada velik del Cankarjeve literature, je razumljivo in v skladu z dejstvom, da je platonizem najmočneje učinkoval v poglavitnih obdobjih evropske kulture in umetnosti, tako že v renesansi in baroku. Z druge strani ni mogoče mimo dejstva, da je močno učinkoval na zgodnje krščanstvo Vzhoda, na Zahodu pa na sv. Avgušтина, ki je ustvaril novo sintezo krščanskega platonizma, katerega sledove je mogoče odkriti že v pismih apostola Pavla in pri apostolu Janezu. Dejstvo je, da je Cankar Avguštinove *Izpovedi*, ki so nedvomno vplivale na njegovo *Moje življenje* (1914), bral zelo intenzivno leta 1898 v Pulju. Pri Cankarju je podobno kot pri Prešernu simbolika hrepenenja

na pol poti med prvotnim predkrščanskim pomenom in krščanskim simbolizmom, ki se mu približa v predsmrtnih spisih, od romana *Milan in Milena* do *Podob iz sanj*. Osrednja misel, ki jo je mogoče formulirati na vprašanje o »cankarjanskem« hrepenenju, je ta, da je Cankar v času prihajajoče filozofije eksistence pripisal hrepenenju pomen temeljnega eksistenciala človeškega obstoja, nič manj temeljnega od teh, ki jih je Heidegger nekaj let pozneje odkril v skrbi, tesnobi, svobodi, vrženosti v svet in biti-za-smrt.

Podobno kot glede Platona ostajajo odprta vprašanja o Cankarjevem odnosu do Marxa in marksizma, pa tudi do anarhizma in socializma. Tradicionalno cankarjeslovje se ni spraševalo o deležu, ki ga je imel v Cankarjevi mladostni dobi tik pred letom 1900 socialno-politični nauk anarhistov. Upor anarhičnih množic, o katerem govori »Epilog« k *Vinjetam*, zadnji prizori komedije *Za narodov blagor*, zlasti pa novela *Spomladanska noč* opozarjajo na ta vpliv. Nejasno ostaja, ali si je Cankar že v tem času ustvaril predstavo o tem, kakšen naj bo socializem po zrušenju kapitalističnega sistema državne in cerkvene represije. Izmed vseh anarhistov se v njegovih delih omenja samo Max Stirner, ki je zanikal vsakršno nadosebno oblast, tudi socialističnega kolektivizma. Nekaj tega je ostalo v Cankarjevi socialno-politični misli tudi v naslednjih letih. Toda res je, da se je po letu 1900 približal takratni socialni demokraciji, s tem pa marksizmu in njegovi ideji socializma. O tem, koliko je sprejemal marksistično teorijo, si razlagalci niso edini. Gotovo je prebiral vodilni socialnodemokratski časopis *Arbeiter-Zeitung*, s tem pa lahko sledil nazorom vodilnih avstro-nemških teoretikov. Zelo natančno je najbrž prebiral Marx-Engelsov *Komunistični manifest* (1848). Prvi slovenski prevod je izšel v letu 1908, njegov prevajalec je bil Milan Jaklič, v teh letih dober Cankarjev dunajski znanec, pogosto na obiskih pri njem.

To vključuje možnost, da je Cankar lahko spremljal nastajanje prevoda, toda o tem bi lahko kaj več povedala jezikovno-stilska analiza Jakličevega besedila. Kljub temu ostaja vprašanje o Cankarjevem razumevanju marksizma in socializma tudi za ta leta odprto. Pravega odgovora ni mogoče najti niti v predavanju *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura* (1907) niti v povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* (1907) in še manj v zbirki *Za križem* (1909), ki bi ju lahko imeli za izrazito proletarsko-socialistični deli. Da bi lahko Cankar pristajal na projekt državno-avtoritarnega socializma, načrtanega v znanih točkah *Komunističnega manifesta*, je komaj verjetno, saj je v nasprotju s poglavitno smerjo njegove literature pred tem in še po letu 1910. V spisu »Kako sem postal socialist« (1913) je znova poudaril svojo vero v socializem, vendar brez konkretnejše predstave o njem. V času, ko se je štel za socialdemokrata, so bile poleg anarhističnih in marksističnih idej aktualne še drugačne napovedi, kaj naj bo socializem. Leta 1904 je izšel nemški prevod Wildovega

eseja *The Soul of Man Under Socialism* iz leta 1891, in Cankar ga je verjetno poznal. Lahko se je strinjal z Wildovim zanikanjem avtoritarne države, z njegovo zahtevo po odpravi zasebne lastnine in težkega ročnega dela, kar naj človeka osvobodi za življenje v lepoti, toda zelo tuje mu je moralo biti Wildovo sprejemanje socializma kot uresničitve estetskega načina življenja po načelih radikalnega hedonizma, narcisizma in imoralizma. Poglavitno gibalno Cankarjeve usmeritve k socializmu ni mogla biti želja po življenju v čisti senzualnosti, ampak predvsem zahteva po pravičnosti. V kapitalizmu je prepoznaval krivičnost življenja, socializem si je lahko predstavljal samo kot odpravo socialnih krivic in uresničenje najvišje možne pravičnosti. Ostaja vprašanje, ali je uresničenje takšnega stanja imel za stvarno mogoče v bližnji ali pa vsaj v daljni prihodnosti. Odgovor bi morali iskati v Cankarjevem razumevanju hrepenenja, ki je po svoji naravi zmeraj znova naravnano k nečemu presežnemu, kar je torej samo intencionalno, ne pa dejansko dosegljivo.

Nekoliko drugače se še zmeraj odpirajo vprašanja o Cankarjevem razmerju do Nietzscheja. Večina teh vplivov je sicer pojasnjenih in so s tem ta vprašanja zaprta, čeprav z možnostjo različnih interpretacij. Sklepamo, da je do leta 1900 dojel Nietzschejev pomen iz številnih razlag v publikacijah in časnikih, med drugim iz del Georga Brandesa, ki ga omenja v pismih. Gotovo je prebiral knjigo *Also sprach Zarathustra*, takrat najpopularnejše delo, ki sta ga poznala že Janko Kersnik in Josip Stritar. Ne vemo, katera Nietzschejeva dela je še imel v rokah, najverjetneje vsaj *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, ki mu je morala biti najbližje, saj razpravlja o glasbi in poeziji. Knjiga *Der Wille zur Macht* je izšla šele leta 1906, samo domnevamo lahko, da je imela nekakšno zvezo z nastankom Cankarjeve knjige novel *Volja in moč* (1911). Iz teh in drugih del so razlagalci razbrali v Cankarjevih delih pomen idej, ki so bile pri Nietzscheju temeljne – volja do moči, nadčlovek, morala močnih in čredna morala, s tem v zvezi kritika krščanstva in njegovih moralnih postulatov kot izraza šibke življenjske volje in nemoči, ki vodi v nihilistično zanikanje življenja. Ugotovljeno je bilo, da Cankar te ideje sprejema pogojno, pogosto v dvoumni podobi moralnega paradoksa, največkrat pa tako, da jim postavi nasproti platonsko idejo hrepenenja in pa krščanski etos, ki je naravnano onstran volje do moči, k varovanju šibkih v imenu pravičnosti in duhovne posvečenosti življenjsko prikrajšanih.

Še nepojasnen je tisti del Cankarjeve literature, v katerem se pojavlja »dionizičnost« v pomenu, kot ga je uvedel Nietzsche s knjigo o »rojstvu tragedije iz duha glasbe«. V Cankarjevih pripovedih in dramah opozarja nanj ime Dioniz za literarne junake, ki jih to ime posebej zaznamuje. Prvič nastopi Dioniz v pripovedi »Popotovanje Nikolaja Nikiča«, nato v noveli »V

mesečini«, v zgodbi »Marko, Luka in Dioniz« in v drami *Lepa Vida*; zadnjič se Cankar imena Dioniz spominja v *Podobah iz sanj*. Res pa je, da je »dionizičnost« utelešena tudi v osebah, ki ne nosijo izrecnega imena Dioniz. Taka sta umetnik-razbojnik Peter v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* in pa nosilna oseba v *Kurentu*. Povsod označuje ime Dioniz umetnika, v katerem se poetičnost življenja prikazuje popolnoma svobodno, spontano in prvinsko, kot nasprotje omejeni razumnosti vsakdanjega življenja, ujetega v mrežo družbenih ustanov, pravil in predpisov. Značilno je, da se ob takšni »dionizičnosti« v Cankarjevem delu ne pojavlja »apoliničnost«, ki je po Nietzscheju drugi, enakovredni člen umetnosti. Vsekakor je za Cankarja Dioniz simbol poezije, ki ga je Prešeren našel v Orfeju. S tem se odpira potreba za nadaljnje raziskave Nietzschejevega pomena umetništva v Cankarjevi literaturi.

V primerjavi s filozofskimi vplivi na Cankarja je pregled literarnih vplivov v njegovih delih razvidnejši in v več pogledih zaključen. V zadnjih letih je bilo mogoče mednje uvrstiti Cankarjeve navezave na Shakespeara in Cervantesa, nekaj malega pa je takih, ki jih šele registriramo in jih bo treba natančneje dokumentirati. Že zdaj pa je mogoče glavnino teh vplivov razvrstiti v različne vplivne skupine glede na notranje in zunanje dokaze, po katerih jih prepoznavamo. V prvo skupino sodijo avtorji, o katerih vemo, da jih je Cankar z veliko pozornostjo odkril že v zgodnji dunajski dobi, in ki so v njegovih zgodnjih in poznejših delih zapustili močne sledove. To so bili Paul Verlaine, Jens Peter Jacobsen in Maurice Maeterlinck. O vplivu slednjih dveh je cankarjeslovje dognalo že skoraj vse, medtem ko ostaja Verlaine ob Cankarju neznanka. Iz *Obiskov* Izidorja Cankarja vemo, da ga je pisatelj še leta 1911 izjemno cenil. Prav v teh letih se je Cankar vračal k priljubljenemu pesniku svojih prvih literarnih uspehov. Že takrat mu je prišla v roke knjiga Verlainovih *Choix de poésies*, izšla v letu pesnikove smrti. Ob Cankarju sta jo imela v rokah vsaj še Dragotin Kette in Josip Murn. V zvezi s Cankarjem je pomembno, da je v knjigi ponatisnjen tudi cikel devetih sonetov, ki se začne z verzom »Mon Dieu m'a dit«. Da je cikel spodbudil Ketteja za podobni cikel »Moj Bog«, je na tem mestu mogoče samo zabeležiti, pač pa je pomembno, da je Verlaine s svojimi soneti »vračanja k Bogu« prav leta 1909, v času sarajevske epizode, spodbudil Cankarja za cikel tematsko in slogovno podobnih religioznih sonetov, od katerih je enega namenil za sklep zbirke *Za križem*, ostale tri pa je postavil za konec povesti o *Kurentu*. Povezava z Verlainovo spreobrnjenjsko tematiko je očitna, pri Cankarju oblikovana bolj strnjeno, razčlenjeno in dramsko učinkovito.

Poseben primer evropskih vplivov sta ob Cankarju Émile Zola in Henrik Ibsen. To pa zato, ker ju je že konec devetdesetih let zavračal, Zolaja hkrati z naturalizmom leta 1899 v »Epilogu« k *Vinjetam*, kar bi lahko veljalo tudi za

Ibsena. V svoji zreli dunajski dobi, zlasti pa okoli leta 1911, je svoj odnos do obeh zaostрил v skrajno odklonilno stališče. Obenem pa je bil že vrsto let natančen poznavalec in sprejemnik njunih del, znano je, da je hotel prevajati *Germinal* in imel v rokah *Nano*, uprizoritve Ibsenovih dram je spremljal v ljubljanskih in dunajskih gledališčih. Od tod je razumljivo, da so kljub takšnemu na zunaj napetemu odnosu dobile v Cankarjevih delih vsebinske in formalne sestavine Zolajevega naturalizma in Ibsenovega socialnokritičnega realizma precejšen delež; njune vzorce je mogoče odkrivati ne samo v dramah od *Romantičnih duš* do *Hlapcev*, ampak tudi v romanih od *Tujcev* do *Milana in Milene*.

Spet drugače, obenem pa celo pomembnejše, so v Cankarjevo delo prihajale spodbude iz ruskega realizma, iz Gogolja, Tolstoja in Dostojevskega. Tu je misliti na povezave z Gogoljevimi ukrajinskimi povestmi in peterburškimi satirami ter z *Revizorjem*, pri Tolstoju na moralne teme *Moči teme*, *Vstajenja*, *Kreutzerjeve sonate* in *Smrti Ivana Iljiča*, pri Dostojevskem na *Bele noči*, *Krotko dekle*, *Zločin in kazen* ter na *Brate Karamazove*. Nekatero izmed teh spodbud, ki so bile za duhovno, moralno in tudi estetsko usmeritev Cankarjeve literature odločilne, še čakajo na natančno analitično presojo.

V kronologiji evropskih vplivov, ki so učinkovali na posamezna obdobja Cankarjeve literature, je vendarle še nekaj praznih mest, ob katerih cankarjeslovje ni popolnoma gotovo. Povezana so z imeni Knuta Hamsuna, Maksima Gorkega in Augusta Strindberga, se pravi s pisatelji, ki so bili okoli leta 1900 v središču evropske literarne pozornosti, zato je nemogoče, da bi jih Cankar spregledal in jih kot temeljnih nosilcev moderne evropske literature ne upošteval. Iz njegovih pisem je očitno, da je poznal Hamsunove drame, medtem ko o njegovem pripovedništvu, ki je bilo pomembnejše in odmevnejše, molči. Nemogoče je, da ne bi dobro poznal romana *Glad* (1890), ki je bil s svojimi opisi proletarsko-umetniške usode v sodobnem vlemestu evropski vzorec za takšno tematiko, s tem pa tudi za Cankarjeve črtice in novele prvih zbirk. O tem, katere od zgodnjih Hamsunovih pripovedi je poznal, manjkajo otipljivi dokazi. Podobno velja za Cankarjevo razmerje do Maksima Gorkega, ki je bil okoli leta 1900 in še bolj po tem letu na Slovenskem že dobro znan. Sprotna kritika je ob prvih Cankarjevih delih sodila, da je nanja vplival tudi Gorki s svojimi »bosjaškimi« povestmi. Bolj kot te je morala biti Cankarju spodbudna dramatika Gorkega, zlasti odkar je s prvo uprizoritvijo drame *Na dnu* (1902) dosegla evropski in tudi slovenski odmev. To je razlog, da je mogoče odkrivati sled, ki vodi iz te drame v precej poznejšo Cankarjevo dramo *Lepa Vida*. O tem govori podobnost miljeja, motivov in likov, zlasti pa dramaturgije, čeprav pri Cankarju naslonjene na elemente Maeterlinckovih dram.

Med evropske avtorje, za katere ni mogoče ugotoviti, kaj so pomenili Cankarju, moramo prišteti predvsem Augusta Strindberga, ki je bil okoli leta

1900 nesporno eden od vrhuncev evropske moderne, mimo katerega niso mogli niti manjši slovenski pisatelji, kaj šele avtor *Gospe Judit* ali pa *Novega življenja*. Očitna je predvsem velika različnost, v nekaterih pogledih pa tudi vzporednost s Strindbergom. Ker za ugotavljanje vplivov manjkajo zadostni indici, je to razmerje bolj kot za odkrivanje vplivov primerno za postavljanje vzporednic.

Vzporednice so poleg vplivov pomembna metodološka podlaga za postavljanje Cankarjeve literature v evropsko kulturno-literarno celoto. Iskanje vplivov poteka po modelu kavzalne geneze, se pravi diahrono, medtem ko je ugotavljanje vzporednic naravnano v iskanje podobnosti nekega avtorja in dela s sočasnimi avtorji in deli, ki jih ne povezuje kavzalna zveza, ampak samo podobnost motivov, tem, forme ali zvrsti. Pogoji za takšno iskanje je seveda trdna domneva, da med vzporednimi avtorji in deli ni moglo biti vplivnega razmerja, jamstvo za to je njihov sočasni nastanek ali objava. Razlika med vplivi in vzporednicami je še ta, da so prvi predmet in sredstvo znanstvene analize, medtem ko je smisel vzporednic tudi vrednoten, saj se z njimi lahko izkaže enakovrednost, posebnost in izvirnost primerjanega s primerjajočim.

Ker gre za vrednostno razmerje, je ob Cankarju očitno, da mu lahko iščemo evropske vzporednice samo v primerjavi z vrhunskimi avtorji in deli, ne pa z drugovrstnimi ali celo nižjimi, saj se samo tako lahko izkaže prava vrednost Cankarjeve literature. Težava je v tem, da bi motivne in tematske sorodnosti za Cankarjeva dela lažje odkrivali v nepregledni mnogovrstnosti takratne povprečne evropske literature, možnost vzporednic z avtorji, od katerih so bili mnogi pozneje deležni Nobelove nagrade, je močno zožena. Kljub temu je mogoče najti bližnje ali pa vsaj delne sorodnosti med Mannovimi *Buddenbrookovimi* in Cankarjevim *Na Klancu*, Musilovimi *Zablodami gojenca Törlessa* in Cankarjevo *Hišo Marije Pomočnice*, njegovo *Lepo Vido* in Claudelovim *Marijinim oznanjenjem* ali pa med Cankarjevim *Grešnikom Lenartom* in Joyceovim *Umetnikovim mladostnim portretom*, se pravi med deli, ki so nastala sočasno in tako tudi izšla. Včasih je *tertium comparationis*, ki naj omogoči vzporejanje, obroben ali samo pogojen, vendar je tudi takšna primerjava lahko izhodišče za presojo Cankarjeve posebne, ne samo slovenske, ampak tudi evropske izvirnosti. Takšne so vzporednice med Jarryjevim *Kraljem Ubujem* in komedijo *Za narodov blagor*, Hessejevim romanom *Gertrud* in Cankarjevim *Kurentom* ali pa med dramo *Hlapci* in Lawrenceovim romanom *Sinovi in ljubimci*. Pri nekaterih izmed teh vzporednic, ko se Cankarjeva dela primerjajo z deli, ki so izšla nekaj let pred njegovimi, se odpira vprašanje, ali ne gre za prave vzporednice, ampak za vplivne primere. Takšna je primerjalna zveza Cankarjevega romana *Milan in Milena* in Hamsunove *Viktorije*, ki je izšla petnajst let pred njim.

Možnost, da je Cankar Hamsunov kratki roman, enega tistih, ki so izšli po *Gladi*, poznal, je precejšnja. Šele natančna analiza obeh bi pokazala, ali so

podobnosti takšne, da bi lahko sklepali na neposreden vpliv, in ne samo na vzporednost. Večina teh vzporednic kaže sicer enakovrednost Cankarjevih del z evropskimi, z izvirnimi razlikami, ki jih lahko razumemo ne samo kot tipično Cankarjeve, ampak v širšem smislu kot značilno slovenske.

V razbiranju evropskih vzporednic ostaja odprto posebno poglavje, ki presega območje literarnega, sega pa v območje teološkega in filozofskega, se pravi v širše območje duhovnega v Cankarjevem delu. Tu je misliti na razmerje med krščanstvom in svobodomiselnostjo, med katerima je Cankar nihal od mladostnih do predsmrtnih let. Vprašanje, ki se s tem odpira, ne zadeva samo stalnosti krščanskega etosa v njegovih delih, tudi tistih, ki so nastala v izrazito svobodomiselnih ali celo ateističnih fazah njegovega mišljenja o sebi in svetu, ampak celoto njegovih odnosov do liberalizma, socializma in anarhizma, religije, naroda in Cerkve. Premene, ki so zaznamovale ta Cankarjeva razmerja, je mogoče primerjati z nihanjem med svobodomiselnostjo in krščanstvom, ki je bilo značilno za mnoge evropske mislece, umetnike in literate proti koncu 19. in na začetku 20. stoletja, se pravi v času, ko je evropsko duhovno kulturo pretresala kriza takratnega liberalizma, pozitivizma in materializma. Ta kriza je pesnike, pisatelje in dramatike ponovno soočala s krščanstvom, povzročala približevanja in celo spreobrnjenja, čeprav v zelo različnih, začasnih ali stalnih oblikah. To se je dogajalo tako starejšim realistom in naturalistom kot mlajši generaciji novoromantikov, dekadentov in simbolistov. Zgled obrata h krščanstvu so bili seveda že klasiki ruskega realizma, Gogolj, Tolstoj in Dostojevski, ki so bili lahko s takšno duhovno-moralno naravnostjo zgled Cankarju. Prave vzporednice njegovemu položaju med svobodomiselnostjo in krščanstvom moramo iskati pri njegovih starejših in mlajših sodobnikih. V angleški literaturi je bil po starejšem Gerald Manleyju Hopkinsu in po Oscarju Wildu, ki je doživel preobrat iz esteticizma v stanje »de profundis« tik pred koncem, predvsem Gilbert Keith Chesterton, ki so mu sledili drugi, vse do Grahama Greena. Pri Francozih je to pot začel Paul Verlaine, podobno kot Wilde po ječi; izrazit obrat iz svobodomiselnosti v krščanstvo je opravil naturalist Joris-Karl Huysmans, ko je po dekadencnem romanu *Proti toku* našel religijo. Ta obrat je bil dokončen pri enem največjih pesnikov in dramatikov 20. stoletja, Paulu Claudelu. Za vzporednico Cankarju se zdi najprimernejši Charles Péguy, skoraj sovrstnik Cankarju, podobno odtujen svoji katoliški mladosti, skrajni liberalec in socialist, ki se je v letih 1905 do 1909 premaknil k izrazitemu francoskemu patriotizmu in nato leta 1909 – v letu Cankarjevega Sarajeva – dokončno obrnil h katoliškemu krščanstvu. Podobna dokončna ali pa začasna nihanja med krščanstvom in svobodomiselnostjo bi morali iskati še pri mnogih Cankarjevih sodobnikih – v Italiji pri Giovanniju Papiniju, na Norveškem pri Sigrid Undset in na Švedskem pri

Augustu Strindbergu, ki povezuje krizo starejših svobodomislecev z obrati mlajših dekadentov in simbolistov.

Nove raziskave bodo doslej znano podobo evropskih vplivov v Cankarjevi literaturi gotovo dopolnile z dodatnimi analizami in z odkrivanjem drugačnih vzporednic med njegovim delom in sočasno Evropo. To so odprta vprašanja o Ivanu Cankarju in Evropi. Mednja spada vprašanje o recepciji, ki so je bila Cankarjeva dela doslej deležna v drugih evropskih kulturah ali celo v neevropskih literaturah. Ta recepcija je še neraziskana, bo pa gotovo med glavnimi nalogami prihodnjega cankarjeslovja, saj lahko odkriva tiste strani njegovega dela, ki v slovenskem literarnem prostoru ne morejo biti dovolj opazne.

Odgovori na odprta vprašanja o Ivanu Cankarju in Evropi bodo dokončno potrdili ne samo njegovo osrednjo vlogo v slovenski kulturi 20. stoletja, ampak tudi slovensko izvirnost sinteze evropskih spodbud in izhodišč, ki jo je ustvaril v svoji literaturi.

LITERATURA

- Avguštin. *Izpovedi*. Prev. Anton Sovrè, priredil Kajetan Gantar. Celje: Mohorjeva družba, 2003.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1967–1976.
- Cankar, Izidor. *Obiski*. Ljubljana: Nova založba, 1920.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Bratje Karamazovi*. Prev. Borut Kraševc. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2010.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Krotko dekle*. Prev. Josip Vidmar. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1950.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Zločin in kazen*. Prev. Vladimir Levstik, prevod popravil in posodobil Vinko Cuderman. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2010.
- Gogolj, Nikolaj V. *Revizor*. Prev. Ivan Prijatelj. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1967.
- Gorki, Maksim. *Na dnu*. Prev. Pavel Golia. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1946.
- Hamsun, Knut. *Glad*. Prev. Marija Zlatnar Moe. Ljubljana: Modrijan, 2016.
- Hamsun, Knut. *Viktorija; Pan*. Prev. Ludvik Mrzel in Rudolf Kresal. Ljubljana: Prešernova družba, 1971.
- Hribar, Tine. *Drama hrepenenja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.
- Jarry, Alfred. *Ubu*. Prev. Primož Vitez. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2016.
- Joyce, James. *Umetnikov mladostni portret*. Prev. Jože Udovič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984.
- Lawrence, David Herbert. *Sinovi in ljubimci*. Prev. Stanko Leben. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1966.

- Mann, Thomas. *Buddenbrookovi*. Prev. Robert Pohar. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957.
- Musil, Robert. *Zablode gojenca Törlessa*. Prev. Darko Dolinar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988.
- Nietzsche, Friedrich. *Tako je govoril Zaratustra*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica, 1999.
- Pirjevec, Dušan. *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964.
- Tolstoj, Lev Nikolajevič. *Hudič; Kreutzerjeva sonata*. Prev. Borut Kraševac. Ljubljana: LUD Serpa, 2015.
- Tolstoj, Lev Nikolajevič. *Moč teme*. Prev. Janko Moder. Trst: Slovensko narodno gledališče, 1970.
- Tolstoj, Lev Nikolajevič. *Smrt Ivana Iljiča*. Prev. Josip Vidmar. Ljubljana: Hram, 1933.
- Tolstoj, Lev Nikolajevič. *Vstajenje*. Prev. Vladimir Levstik. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1978.
- Zola, Émile. *Germinal*. Prev. Alfonz Gspan. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- Zola, Émile. *Nana*. Prev. Ivan Skušek. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1966.

Ivan Cankar and Europe – Open Questions

Keywords: influence / parallels / Platonism / Marxism / Nietzscheanism / reception

The article references the *Ivan Cankar and Europe* exhibition, which presented European influences on and parallels with Cankar, putting his work in the broader context of European literature and culture. The article also points out questions that Cankarology has so far left unanswered. Among these is the issue of philosophical influences on Cankar, ranging from Plato to Marxism and Nietzsche, during his early Vienna phase. The concept of “Cankaresque” yearning can be traced back to Stritar and Prešeren and further to the traditions of European Platonism and Neo-Platonism. Cankar’s inclinations towards social democracy and its Marxist ideas also raise the issue of the nature of his idea of socialism. With regard to Nietzsche, there is the open question of how Cankar understood the Dionysian and its implications for art. Furthermore, in addition to literary influences that have been thoroughly researched by various Cankarologists, there are some that remain uncertain – e.g. Knut Hamsun and Maxim Gorky, whose works may have influenced Cankar’s; however, the works of these authors, contemporary to Cankar’s, may just exhibit certain similarities and should thus perhaps only be considered parallels. These are no less important than influences if we want to understand Cankar’s work, however, it has to be pointed out that such parallels should only be sought at the level of great literature, i.e. at the level equal to Cankar’s. Another open issue with regard to Cankar’s connections to Europe is the European reception of his works, which has not been thoroughly studied yet and should become the subject of future research.

TATIANA I. ČEPELEVSKAYA

Inštitut za slovanske študije
Ruske akademije znanosti, Moskva
tatchep2014@yandex.ru

Koncepta *poti* in *doma* v literarnem delu Ivana Cankarja

Ena najpomembnejših značilnosti slovenske književnosti konca 19. in začetka 20. stoletja, v nasprotju z literaturo preteklega obdobja, je po našem mnenju vnaprejšnja določenost in natančna umetniška obdelava, z naslonitvijo na mitopoetično in versko tradicijo, ideje o poti kot ideje o možnih smereh razvoja socialnega in duhovnega življenja Slovencev na prelomu stoletja, kot tudi ideje za njihovo prihodnost. Ivan Cankar idejo o težki in zapleteni poti, ki je napolnjena s premagovanjem zmeraj večjih ovir, razvija iz dela v delo, vse od svojih prvih kratkih del. Mogoče je izločiti nekaj najpogostejših različic ali vrst poti.

Ena je križev pot na Golgoti, ki postane neke vrste lajtmotiv v umetniški obravnavi teme usode slovenskega naroda. Drugi tip je labirint oziroma gibanje v stisnjenem in hkrati odprtem prostoru, kjer sta pogojni referenčni točki (začetek in konec) domovina in tujina. Pri tem dobi mitologem tujina – neločljiv od nostalgije za domom – v slovenski tradiciji tragične tone. Tretja vrsta je podoba lastne poti, ki jo je Cankar povezal z idejo križevega pota slovenskega umetnika (v širšem smislu) in z mislijo o svojem pravem poklicu.

Posebno vlogo ima tudi koncept doma. Leksem »dom« v običajnem pomenu besede srečamo pri pisatelju le v prvih zgodbah in novelah. Pozneje, na začetku 20. stoletja, se v večini njegovih del bistveno povečuje vloga simboličnih in alegoričnih podob in motivov, tako da podoba doma pridobi ključen konceptualni značaj. Z domom se v Cankarjevem delu realizirajo opozicije: domovina – tujina, svoj – tuj, zunanji – notranji, kot tudi najsplošnejša: življenje – smrt.

Dom in pot si pri Cankarju jasno ne nasprotujeta. Besedila njegovih del kažejo, da je človeku v domu težko živeti in da ga dojema kot tuj in včasih sovražen prostor (zapor, mrtvašnica, začasno zatočišče), ki nenehno spodbuja h gibanju, k iskanju lastne poti. Pri tem lahko Cankarjev junak, ki ga žene sila hrepenenja, izbere različne poti: lahko gre naravnost, v hrib, skozi labirint, lahko ponovi križev pot Odrešenika. Samo tako lahko doseže svoj cilj in spozna na poti samega sebe. Vendar pa prepusti pisatelj domu tudi niz pozitivnih pomenov – odprtost, svetlobo, toploto – in ga barva z elegičnimi toni. Pravzaprav takšna podoba pogosto ostane le v spominih in sanjah njegovih junakov. V realnem življenju imajo tuji dom in svojo pot.

Ključne besede: Ivan Cankar / slovenski model sveta / slovenska književnost na koncu 19. in začetku 20. stoletja / koncepta poti in doma

V prispevku izhajamo iz pojmovanja *modela sveta* (MS) kot univerzalnega sistema, ki zrcali celoten skupek idej in predstav o svetu v določeni nacionalni tradiciji. Ta pojem je predstavljen v delih Vjačeslava V. Ivanova, Vladimirja N. Toporova, Tatjane V. Civjan in se uporablja kot operacionalna metoda za raziskovanje konkretnega modela sveta. Poskušali se bomo približati razumevanju posebnosti slovenskega modela sveta (SMS) ali miselnosti.

V skladu z definicijo Toporova opredeljujemo model sveta kot »obarvan in poenostavljen prikaz skupka predstav o svetu znotraj določene tradicije [...] s sistemskega in operacionalnega vidika« (Топоров, Модель мира 163) in lahko rečemo, da jezikovna slika sveta v jezikovnih enotah realizira poseben način videnja sveta, ki ga določa kulturni model. Ta model vključuje predstave o prostoru in času, o vzročno-posledičnih povezavah, o kvantitativnih parametrih sveta, ki se ponavadi opisujejo s pomočjo binarnih opozicij (tako splošnejših, sreča – nesreča, življenje – smrt, sod – lih, kot tudi umeščenih v prostor, čas, naravo ali družbo; za našo temo so npr. zelo pomembne opozicije: svoj – tuj, bližnji – daljni, notranji – zunanji in druge). Enote kulturne in jezikovne slike sveta so besede-koncepti ali ključne besede ali kulturni pomeni, ki imajo dodatno semantično in aksiološko težo in dajejo možnost odkrivanja posebnosti konkretnega modela sveta.

Na prelomu 19. v 20. stoletje je vseslovenski model sveta v stanju aktivnega, pospešenega oblikovanja in razvoja. Ta proces se odraža na različnih področjih kulture, po našem mnenju še posebej v literarnih besedilih, zlasti v delih Ivana Cankarja.

Ena najpomembnejših kategorij, ki izražajo in oblikujejo nacionalni model sveta (MS), je kategorija prostora, ki zahteva orientacijo v njem, členitev prostora, tj. določanje prostora, tako *svojega* kot *tujega*. Gibanje v prostoru je univerzalija, ki je prisotna v vsakem modelu sveta. Gibanje je lahko realno in tudi metaforično, njegova intenzivnost in usmerjenost ne samo aktualizirata konkretni MS, ampak tudi določata strukturo prostora. Za opredelitev posebnosti te kategorije v slovenskem modelu sveta (SMS) smo izbrali dva koncepta: *cesta/pot in hiša/dom*.

V svojem znanstvenem delu *Prostor in besedilo* Vladimir N. Toporov piše o poti kot o gibanju proti sakraliziranemu središču prostora v mitopoetičnem in verskem modelu sveta, o gibanju, ki ima svoj začetek in konec, to je »začetku nasproten lokus v smislu, da je ta vedno cilj gibanja, njegov očitni ali skriti impulz« (Топоров, Пространство 488).

Drugače rečeno, pot vedno pelje k pričakovanemu ali zaželenemu središču. Ob tem mitologem *pot* v številnih nacionalnih tradicijah ne nastopa samo v obliki resnične vidne ceste, ampak tudi metaforično, kot oznaka načina vedanja (predvsem moralnega ali duhovnega). V tem primeru cilj ni

zaključek poti, »ampak pot sama, stopanje na to pot, usklajevanje svojega Jaza, svojega življenja z notranjo strukturo, logiko in ritmom te poti« (487).

Ena najpomembnejših značilnosti slovenske književnosti na prelomu 19. v 20. stoletje, po katerih se ta razlikuje od literature preteklega obdobja, je po našem mnenju vnaprejšnja določenost in natančna umetniška obdelava, z naslonitvijo na mitopoetično in versko tradicijo, ideje o *poti* kot ideje o možnih smereh razvoja družbenega in duhovnega življenja Slovencev na prelomu stoletja, kot tudi ideje za njihovo prihodnost.

Cankar razvija idejo o težki in zapleteni *poti*, ki je polna premagovanja zmeraj večjih ovir, iz dela v delo, vse od svojih prvih črtic. Ta ideja se uteleša v podobah butare, težkega tovora, neznosnega bremena, Odrešenikovega križa na poti na Golgoto, ki imajo izrazit simboličen in alegoričen podtekst.

Izpostavimo lahko nekaj najpogostejših različic ali načinov upodobitve koncepta *poti* v romanih in povestih Ivana Cankarja. Ena je križev pot na Golgoto, ki postane neke vrste vodilni motiv v umetniški obravnavi teme usode slovenskega naroda (*Na klancu*, *Hiša Marije Pomočnice*, *Kurent* idr.).

Druga različica je labirint oziroma gibanje v stisnjemem in hkrati odprtem prostoru, včasih gibanje v krogu, kjer sta »pogojni referenčni točki *domovina* in *tujina*, vsaka od katerih lahko izmenično prevzema vlogo začetka ali konca« (Цивьян Движение, 17). Mitologem *tujina* – neločljiv od nostalgije po domu – dobi v slovenski tradiciji tragične tone. Kot primer take vrste poti lahko navedemo cikel romanov, ki so posvečeni usodi slovenskih umetnikov (*Tujci*, *Križ na gori*, *Novo življenje*, *Nina* in druga Cankarjeva dela).

Tretja različica poti je podoba *lastne* poti, ki jo je Cankar povezal z idejo križevega pota slovenskega umetnika (v širšem smislu) in z mislijo o svojem pravem poslanstvu (skrita zamisel o ustvarjanju *velikega besedila*). Ta vrsta *poti* je posredno predstavljena v podobah priljubljenih Cankarjevih literarnih likov, v večji meri pa se odraža v »samoizpovedih« (pisma, publicistika iz različnih let). Tu pred nami nastopa sanjač, ki sanja o vsesplošni sreči ljudi; borec, ki je stopil v »areno življenja«, da bi v imenu te sreče premagal vse zlo okrog sebe (»Jubilej«), pisatelj prerok, ki naznanja neomajno vero v prihodnost svojega naroda. V dvogovoru z recenzentom (*Bela krizantema*) pisatelj prizna:

Senco gledajo moje žive oči, luč vidi edinole moje srce, ki gleda v prihodnost [...]. Ali nisem pel o žalosti, ker je bilo v mojem srcu hrepenenje po veselju? Slikal sem noč, vso pusto in sivo, polno sramote in bridkosti, da bi oko tem silnejše zakoprnelo po čisti luči. Zato je bila moja beseda, kakor je bila trda in težka, vsa polna upanja in vere! (Ivan Cankar, *Izbrana dela*, X, 325–326)

Pri karakteriziranju določenega leposlovnega besedila kot prostora, v katerem poteka gibanje literarne osebe iz določene točke, lokusa, ima posebno vlogo koncept *doma*. Ob tem je v ospredju podoba doma ne toliko kot človekovega bivališča, kolikor kot »središča svojega sveta, zaprt, zaščiten prostor, ki ob tem omogoča izhod in stik z zunanjim svetom« (Цивьян, Лингвистические, 10).

Leksem »dom« v običajnem pomenu besede srečamo pri Cankarju najbrž le v zgodnjih delih. Že v začetku 20. stoletja se v njegovem ustvarjanju bistveno povečuje vloga simboličnih in alegoričnih podob in motivov in podoba *doma* dobi ključen konceptualni značaj. Z *domom* se v Cankarjevih delih realizirajo opozicije domovina – tujina, svoj – tuj, zunanji – notranji, kot tudi najsplošnejša, življenje – smrt.

Dom je v njegovem delu zaprt, od ostalega sveta ograjen prostor, ki varuje človeka pred zunanjim, pogosto sovražnim okoljem. Ta ločenost od sveta pripelje do tega, da se človek znajde ne samo v izolaciji, temveč tako rekoč umre za ves svet, za zunanje življenje. Pisatelj tako v dejanje vključi opozicijo življenje – smrt. Domu se ne boji reči »grob«, »pokopališče«, »mrtvašnica«. Človek, ki ne zapusti doma ali ne želi stopiti čez prag, postane duhovno mrtev, nesposoben, da bi dojemal svet, videl svetlobo življenja. Najbolj živo se ta podoba pokaže v opisu hiše v Leševju: »[...] je bila hiša pusta kakor velik grob«; »[...] ogibali so se je kakor pokopališča« (Ivan Cankar, *Izbrana dela*, III, 38, 43). Prav za zaprtimi vrati in okni se razbijejo iluzije mlade Francke, glavne literarne osebe romana *Na klancu*.

Iz dela v delo Cankar postopoma premika meje tega posameznega doma-groba, najprej do podobe vasi, potem do vse Slovenije, bralca pa popelje celo v brezmejni prostor sveta. Včasih se pisatelj trudi ublažiti ta metaforični niz in se loti znanega toposa »svet – ječa«. Zanj dom, ne pa svet, postane ječa, v kateri je človek tako kot v domu-grobu duhovno mrtev: nezmožen aktivnih dejanj. Prav tako učitelj in idealist Martin Kačur dojema selo Blatni dol: »Mraz mu je bilo, ko je stopil v svojo izbo; s čudnim, mrtvim pogledom so gledale nanj črne stene. Kačurju se je zdelo, da je zaklenjen v ječo, in njegovo srce je bilo plaho in malodušno« (Ivan Cankar, *Izbrana dela*, V, 81). Celó ko se je iztrgal iz svoje »ječe« (znašel se je v vasi Lazi), se literarni lik še zmeraj ne more znebiti strahu jetnika: »Neprijeten mu je bil svetli dan; pregosposki se mu je zdel, visok in prezirljiv. Hodil bi rajši po blatu, v dežju in mraku« (154). S to in podobnimi podobami pisatelj izrazi pomembno misel: človek se ne vživi v prostor, temveč prostor pogoltne človeka.

Ena ključnih podob koncepta *doma* pri Cankarju je podoba hiše kot zavetišča, zatočišča revnih, bolnih in zavrženih. To sta zavetišče Marije Pomočnice (*Hiša Marije Pomočnice*) in ljubljanska Cukrarna (*Nina*). Pri ustvarjanju podobe

zaprtega, izoliranega prostora gre Cankar še naprej in premešča podobo hiše-zavetišča izven mesta, usmerja pozornost na podobo predmestja, na katerega ulicah in v katerega krčmah in hišah se trudijo najti svoje zadnje zatočišče slikar Pavel Slivar (*Tujci*), Anka (»V predmestju«), Nina (*Nina*) in veliko drugih Cankarjevih likov dunajskega obdobja.

Dom-zavetišče v romanu *Hiša Marije Pomočnice* ali mrtvašnica, kot ga imenujejo bolna dekleta, avtor loči od zunanjega sveta ne samo z mrzlimi zidovi in zaprtimi vrati, ampak tudi z ogromnimi železnimi durmi. Prav sem naseli tudi smrt: »Smrt je bila v sobi, vse so jo čutile, ali ni bila žalostna in nič strašna ni bila; poznali so jo kakor Anastazijo, sestro nadzornico [...]« (Ivan Cankar, *Izbrana dela*, III, 260).

Smrt so si predstavljali kot prijazno starko, zavito v »gorek kožuh« in toplo ruto, ki v rokah drži košaro s kolači. Avtor je pokazal smrt kot nestrašno in s tem »oživil« njeno podobo, tako da je prostor, v katerem obstaja, dobil poteze, ki zanj v mitološki zavesti niso tipične. In otroci se res niso bali smrti. Strah in grozo jim je zbujalo življenje: »zaničevano in zaničevanja vredno, je šlo mimo; brezzoba, osorna starka je šla godrnjaje mimo; in je rožljala z molkom [...]« (284, 300).

Dom-mrtvašnica postane za svoje prebivalke odrešujoče zatočišče pred zunanjim življenjem: naj bo to mračno predmestje ali »do vrha oskrunjen in opljuvan« (305) dom enega od bolnih deklet, Lojzke. Tako pride do spreobrnitve opozicije življenje – smrt. Življenje znotraj zavetišča za telesno bolne, toda duhovno čiste otroke, ki je polno svetlobe in zraka, Cankar zoperstavlja »življenju, ki je tam zunaj [...], življenju pustemu, zlobnemu« (323). S tem, da je za glavne osebe izbral otroke, ne starcev, ki so na pragu smrti, nas avtor na neki način opozarja na evangelijsko besedilo oziroma poziv: »Bodite kot otroci«. In ljudje iz tega zunanjega življenja v dolgi procesiji pridejo sem »kakor nečistež v svetišče, berač v gosposko sobo« (323), da bi prosili za odpuščanje te otroke, ki so nedolžne žrtve.¹

V romanu *Nina* pridobi podoba doma-zavetišča v ljubljanski Cukrarni nove prostorske dimenzije. S tem, da pod eno streho ni zbral članov družine, ampak večinoma naključne ljudi, »goste«, ki predstavljajo posebno bratovščino, je Cankar ustvaril podobo človeka, ki je gost na tej zemlji. Podoba Cukrarne pa postane model doma ne samo v slovenskih, ampak tudi v občečloveških dimenzijah, kot podoba doline solz (»judolji«).² Ob tem se lastnosti ozkega, tesnega, nizkega, od sveta izoliranega prostora kot ječe,

1 Temo smrti, trpljenja, boleznih otrok in najstnikov v Cankarjevem romanu *Hiša Marije Pomočnice* obravnava tudi A. G. Bodrova (Бодрова, 269–274).

2 »Judolj« – log, dol, dolina (stara cerkvena slovanščina).

mrtvašnice fokusirajo v podobi sobe s posteljo pod rdečo odejo (4. noč). Toda ko ljudje prestopijo prag te sobe v hiši »ob leni vodi«, tam ne najdejo svojega bivališča; dobijo ga le po smrti. Drugače rečeno: ne pride do fiksiranja, utrditve človeka v prostoru; prostor je kot vice, samo začasno človekovo zatočišče med življenjem in smrtjo.

Med tragičnimi usodami tukajšnjih prebivalcev avtor izpostavlja zgodbo Lepe Vide, ki povezuje roman z izrazito mitopoetično platjo slovenske ljudske kulture. Literarna oseba se trudi prestopiti prag te hiše, ker jo žene hrepenenje, ta močna neuničljiva želja po življenju in po vsem lepem v njem. Vendar se ponovno vrne nazaj v ta dom-zavetišče, v prostor, ki ga dojame kot svojega, a se ne more sprijazniti z njegovo omejenostjo ter zaprtostjo pred zunanjim svetom in umre. Tukaj je jasno izražen motiv vračanja, ki v SMS dobi pomen moralnega imperativa, tj. preide v sfero duha in čustev. V slovenski različici je ta motiv – neločljiv od nostalgije-trpljenja zaradi vračanja domov (v okviru opozicije domovina – tujina) – pomemben tudi kot vračanje k svojemu Jazu.

Zgodbo Lepe Vide lahko obravnavamo kot izrazit primer nenehnega gibanja življenja po labirintu, njegov simbol postane Cukrarna s svojimi neskončnimi križajočimi se hodniki in podhodi, po katerih blodijo Cankarjevi liki. To gibanje je vnaprej programirano, ampak vektor gibanja (po vodoravni in navpični osi) ni označen. Glavni cilj je premagovanje te poti z vsemi njenimi ovirami. Nekateri Cankarjevi liki premagujejo pot, da bi se vrnil k svojemu Jazu (Lojze v romanu *Na klancu*). Drugi kot končni cilj vidijo celoten prostor, v skladu s katerim morajo živeti. Za like cikla romanov o umetnikih je to podoba domovine, ki ji je zoperstavljena tujina. Prav domovina se zanje izkaže kot središče težnosti, ki so ga uzavestili ali se ga šele zavedajo, začetna in končna točka poti-labirinta, ki le v srcu, v domu njegove duše, človeku daje moč in sposobnost ustvarjanja. Tako se v motivu poti kaže arhetip večnega vračanja: pot k sebi = pot domov.

Pri Cankarju včasih pride do ravnanja poti, ki dobi obrise dolge strme ceste navzgor (motiv teka za vozom v romanu *Na klancu*). Pomembno se nam zdi, da podobe poti ne sledijo druga drugi, temveč se zlivajo skupaj. Ob tem pisatelj vedno detajlira to podobo, težave, ki jih srečuje človek na tej poti, in evocira stalni motiv križevega pota. Ne sklicuje se samo na znano evangeljsko besedilo, temveč razvija sakralen motiv z izrazi, ki so tipični za evangeljske tekste, z naslanjanjem na opozicijo visoko – nizko. Cankar podobi težkega Kristusovega bremena namenoma odvzame veličastnost in spremeni križ v butaro, na mesto Odrešenika pa postavi navadnega človeka, kmeta, otroka. Prav oni gredo skozi življenje z neznosnim bremenom na ramenih, ponavljajo križev pot po velikem vzoru. Skupaj z njimi pa ves slovenski narod, usoda

katerega se vedno prepozna v teh prisposodobah. Tako pride do potrojitve podobe potnika s težkim bremenom: Kristus – človek – narod.

Dom in *pot* torej pri Cankarju nista v opoziciji. Njegova besedila kažejo, da je človeku težko živeti *doma*: dojema ga kot tuj in včasih sovražen prostor (ječa, mrtvašnica, začasno zatočišče), ki nenehno spodbuja h gibanju, k iskanju lastne poti. Prav zato je v njegovih delih tako pogost lik potepuha, popotnika. Obenem lahko Cankarjev junak, ki ga žene sila *hrepenerja*, izbere različne *poti*: lahko gre naravnost, navkreber/navzgor, skozi labirint, lahko ponovi križev pot Odrešenika. Samo tako lahko doseže svoj cilj in spozna na poti samega sebe. Toda pisatelj pusti *domu* tudi niz pozitivnih pomenov – odprtost, svetlobo, toploto – in ga obarva z elegičnimi toni. Pravzaprav takšna podoba pogosto ostane le v spominih in sanjah njegovih junakov. V realnem življenju imajo tuj *dom* in svojo *pot*.

Zdi se, da zorni kot, ki smo ga izbrali, omogoča, da si na nov način ogledamo dobro znana in, kot kaže, dokaj preučena Cankarjeva besedila. Obravnavanje umetniške upodobitve konceptov *ceste/poti* in *hiše/doma* kot osrednjih konceptov slovenske nacionalne tradicije nas pripelje do zaključka, da je Cankar briljantno izpolnil nalogo – z oporo na mitopoetično in versko tradicijo je izrazil glavne ideje, ki združujejo Slovence ter pojasnjujejo sredotežne tendence, in nakazal smer gibanja za naslednje daljše zgodovinsko obdobje.

BIBLIOGRAFIJA

- Cankar, Ivan. *Izbrana dela: v desetih zvezkih*. Ur. Boris Merhar. III. zv. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1952.
- Cankar, Ivan. *Izbrana dela: v desetih zvezkih*. Ur. Boris Merhar. V. zv. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1953.
- Cankar, Ivan. *Izbrana dela: v desetih zvezkih*. Ur. Boris Merhar. X zv. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1959.
- Бодрова, Анна Г. *Автобиографическая проза Ивана Цанкара*. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2010.
- Топоров, Владимир Н. »Модель мира«. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т., главный ред. С. А. Токарев. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 1992. 160–164.
- Топоров, Владимир Н. »Пространство и текст«. Из работ московского семиотического круга. Пространство и текст. »Основной миф«. Семиотика фольклора. Семиотика авторского текста. Сост. и вступ. статья Т. М. Николаевой. Москва: Языки русской культуры, 1997. 455–515.
- Цивьян, Татьяна В. *Лингвистические основы балканской модели мира*. Ur. В. Н. Топоров. Москва: Наука, 1990.

Цивьян, Татьяна В. *Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста*. Ур. В. Н. Топоров. Москва: Индрик, 1999.

Concepts of *path* and *home* in the literary works of Ivan Cankar

Keywords: Cankar, Ivan / Slovenian model of the world / Slovenian literature at the turn of the 20th century / concepts of path and home

In contrast to the literature of previous periods, one of the most important features of Slovenian literature at the turn of the 20th century is a careful artistic elaboration of the idea of the *path*. Based on mythopoetic and religious traditions, it functioned as an idea of possible directions for social and spiritual development of the Slovenian society at the turn of the century, as an idea of the people's future.

Beginning with the early stories, the idea of an arduous and complex *path* filled with ever-increasing obstacles that should be overcome develops in the works by I. Cankar. There are several most frequent variants – or types – of implementation of the *path* concept. The first is the road to Calvary which becomes a peculiar leitmotif in the development of the theme of the Slovenian people's fate. The second type of *path* is a labyrinth or movement in a compressed and at the same time open space. Sometimes the movement can be circular, where the conventional and symbolic points of reference are the *homeland* and *foreign land*, each of which can play the role of the *beginning* or the *end*. At the same time, the mythology of a *foreign land* with inseparable nostalgia sometimes acquires pronounced tragic notes in the Slovenian tradition. The third type of *path* is the image of one's own path, connected with the idea of the "road to Calvary" of the Slovenian artist (in a broad sense) and the thought of his true vocation.

A special role is also given to the concept of *home*. In Cankar's oeuvre, we perhaps only encounter the lexeme "dom" in its usual meaning in the early works. Already at the beginning of the century, the role of symbolic-allegorical images and motifs increases significantly in his work – the image of "dom" becomes a crucial, central concept, which allows for the realization of oppositions such as *homeland* – *foreign land*, *one's own* – *alien*, *external* – *internal*, as well as the more general opposition of *life* – *death*.

In Cankar's texts, the *home* and *path* are clearly not in opposition. His works show that it is difficult for a person to live at *home*: the home is perceived as an alien and sometimes even hostile space (a prison, a mortuary, a shelter) that constantly encourages one to move and to search for one's own way. At the same time, the *path* is mastered or being mastered by its hero, who is fascinated (or driven) by the force of *yearning* ("hrepnenje"): he can walk in a straight line, uphill, through a maze, repeat the way of the Saviour. Only in this way can he achieve his goal and learn about himself via this *path*. True, the writer leaves *home* with a series of positive values, endowing it with openness, light, comfort, and colouring it in elegiac tones. However, this image often remains in the memories and dreams of the writer's characters. In real life, they are given someone else's *home* and their own *path*.

VID SNOJ

Filozofska fakulteta
Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo
Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
vid.snoj@guest.arnes.si

Cankarjeva izpoved o njegovi veroizpovedi

Ta kratka razprava obravnava besede, ki jih je Cankar izrekel proti koncu svojega življenja: »Če bi bil Rus, bi bil pravoslaven, če bi bil Prus, bi bil protestant; ker sem Slovenec, sem katoličan.« Cankarjeve besede zvenijo kot – prosto po Nietzscheju – »času neprimerna izpoved«. Tako zvenijo zdaj, ko je na Slovenskem moderno govoriti o spolni identiteti, ki je iz dvo(s)polne postala spektralna. Govoriti o religiozni identiteti, opredeliti se povrh za tradicionalno veroizpoved – to pomeni toliko kot tvegati javno stigmatizacijo ali celo zagrešiti intelektualni samomor.

Cankar izpovedi o svoji veroizpovedi ni zapisal sam, ampak jo je v govoru ob petdeseti obletnici njegovega rojstva sporočil njegov bratranec Izidor Cankar. Ker besede te izpovedi prihajajo iz ustnega izročila, ni povsem jasno, kaj je Cankar mislil z njimi. Vprašanje pa je, ali dajejo prednost nacionalnosti pred veroizpovedjo, kot jih je svojčas razumel slovenski katoliški mainstream, ali morda merijo globlje. S tem vprašanjem se spopada razprava.

Ključne besede: Cankar, Ivan / Cankar, Izidor / krščanstvo / veroizpoved / izročilo

Danes, ob stoti obletnici Cankarjeve smrti,¹ sem se namenil govoriti o Cankarjevih besedah, ki jih, verjamem, pozna marsikdo, kdor ni bral samo njegove literature. Poznajo jih mnogi, ki so brali to in ono o Cankarju: »Če bi bil Rus, bi bil pravoslaven, če bi bil Prus, bi bil protestant; ker sem Slovenec, sem katoličan.«

Te besede so in niso Cankarjeve. Izrekel jih je on sam, a jih ni sam zapisal. Izrekel jih je proti koncu svojega življenja, sporočil pa jih je leta 1926, malo manj kot deset let po njegovi smrti, v slavnostnem govoru ob petdeseti obletnici njegovega rojstva šele drugi Cankar, njegov bratranec Izidor. Ker jih ni zapisal Ivan sam, ampak so do nas prišle izpod Izidorjevega peresa, nimajo neposrednega sobesedila. Te besede stojijo same zase.

1 V besedilu te kratke razprave večkrat namenoma poudarjam njeno priložnostno naravo. Nastala je za mednarodni simpozij o Cankarju na dan stote obletnice njegove smrti, 11. decembra 2018, v Ljubljani.

Niso torej iz nobenega besedila vélikega slovenskega pisca, ki nam bi jih pomagalo razumeti, niti iz kakega njegovega pisma ali dnevniškega zapiska zasebne narave. Citirane iz njegovih ust prihajajo k nam iz govora nekoga drugega in se pred nas postavljajo kot ustno izročilo. Vendar prihajajo iz govora, ki je spominsko slavilen, in morda celo kot piščeva nezapisana duhovna oporoka. Tako bi jih utegnili vzeti glede na to, da so bile izrečene nedolgo pred piščevo smrtjo in da ta drugi, ki mu jih je pisec zaupal, ni bil kdorkoli, ampak njegov sorodnik, ki mu je bil v marsičem blizu. Morda sta zato ozadje, na katerem jih lahko poskušamo razumeti, celotno življenje in delo Ivana Cankarja.

Tako je vsekakor ravnal Izidor Cankar, ki je bil tudi prvi urednik Ivanovih zbranih spisov. Ti so začeli izhajati prav leta 1926 in so izhajali deset let. Izidor Cankar je v posamezne zvezke pisal uvode, ki se jih je nabralo za celo knjigo, in med drugim zapisal tudi celovito sodbo o bratrančevem življenju in delu. Ivan Cankar je bil, kot se glasi ta sodba, vzgojen v katoliški veri, ko je odrasel, se je od nje odvrnil, dotaknili so se ga svobodomiselstvo, ničejanstvo, socialni demokratizem, a ne v njegovi najgloblji intimi, trdi Izidor, tako da je v zadnjih letih svojega življenja našel pot nazaj – k nekonvencionalnemu, ne po konfesionalnih pravilih živetemu krščanstvu, pa vendar. Izidor Cankar je bil prvi, ki je o našem vélikem piscu trdil, da je kljub odmikom v svobodomiselstvo, ničejanstvo in socialni demokratizem (p)ostal kristjan. To intuicijo so potem razvili nekateri drugi, med njimi predvsem slavnostni govornik na današnjem simpoziju, moj nekdanji profesor Janko Kos – predvsem, kot se mi je vtisnilo v spomin, v *Duhovni zgodovini Slovencev* izpred nekaj več kot dvajsetih let.²

Cankarjevih besed, besed, ki jih je prvotno iz Ivanovih ust citiral že Izidor, bržkone ne moremo imenovati »Cankarjeva vera«. Ne moremo jih imenovati tako po analogiji z besedami, ki jih je menda v gostilniški družbi povedal France Prešeren in so se v zapisu Mihe Kastelica ohranile kot »Prešernova vera«:

2 Prim. Kos 1996, 129: »Prehod iz teh mističnih občutij v krščansko mistiko poznega Cankarja je bil povezan z razvojem iz romantike in njene svobodomiselne subjektivnosti v obnovo krščansko zamišljenega subjekta, ki je zaznamovan z grešnostjo, zavedajoč se krivde, pripravljen na kesanje in pokoro ter šele s tem pripravljen na »vstajenje« in »novo življenje«, kot se glasijo krščanski pojmi Cankarjevih zadnjih del. Ta obrat je bil pogojen s slovesom od ideologije hrepenenja, ki je bila jedro »cankarjanstva« in jo je najti zlasti v delih osrednje faze (1900–1910). [...] V zadnji fazi je Cankar to hrepenenje omejil, razgradil, predvsem pa notranje diferenciral s tem, da je njegov nosilec postal problematičen, obložen s krivdo in odprt za spokornost; hrepenenje v njem ostaja, vendar ne več kot znamenje njegove suverenosti, ampak kot pripravljenost za odpuščenje, milost in odrešenje, s čimer se hrepenenjska problematika vrašča v krščansko mistiko. Ta nosi na sebi sicer izrazito katoliške poteze s tem, da se povezuje z vlogo trpeče Marije, obredjem in prazniki katoliškega liturgičnega leta. O tej usmeritvi govori Cankarjeva izjava: »Če bi bil Rus, bi bil pravoslaven, če Prus, protestant, ker sem Slovenec, sem katoličan.«

Kar je, beží;
 al beg ni Bog?
 ki vodi vekomaj v ne-bó,
 kar je, kar b'lo je in kar bó.³

Cankarjeve besede niso veroizpoved, niso recimo ubesedenje osebne vere ali poskus ubesedenja tega, kar je Cankar v svoji najgloblji intimi verjel oziroma veroval. Niso, tako kot Prešernove, nekakšen izrek o Bogu. Pa vendar so izpoved – in ta govori o veroizpovedi, ki ji je v času, ko jo je Cankar izgovoril, pripadalo znatno več njegovih rojakov kot zdaj. Ne spuščajo se v to, kakšna ta veroizpoved, katoliško krščanstvo, je ali kaj sploh je. Pa vendar so osebna izpoved, kajti Cankar govori v prvi osebi in govori o svoji pripadnosti katolištvu. Kako bi bilo govoriti o svoji pripadnosti čemurkoli, če je to govorjenje iskreno, sploh lahko kaj drugega kot osebno, sploh kaj drugega kot izpoved?

A kljub temu: kaj, če je te izpovedne besede Cankarju položil v usta njegov bratranec Izidor? Očitno je, da ne nosijo tako prepoznavnega avtorskega pečata kakor Prešernove. V verzih »Prešernove vere« zlahka razberemo ostro misel in mojstrsko besedno igro, ki te misli ne otopi, ampak jo pesniško razpre v večpomensko sevanje: »beží«, »beg«, »Bog«, »ne-bó«, ki je hkrati kupola nad nami in zanikan prihodnji čas, čas, v katerem nas ne bo. Ne verjamem, da bi bil »Prešernovo vero« zmožen spesniti kdorkoli iz Prešernove gostilniške družbe bodisi v prešerni pijanosti ali pač v svetlounmi treznosti.

Poleg tega bi bilo Izidorjevo posredovanje Ivanove izpovedi lahko osebno motivirano. Izidor Cankar je spomladi 1926 zasnuvil Ano Hribar, mladoletno tovarnarjevo hčer, izstopil iz duhovništva in se julija z njo poročil, zato pa se je, kot kaže njuna prošnja za civilno poroko, moral skupaj z njo odpovedati svoji veroizpovedi. V prošnji namreč piše: »oba brez konfesije«.⁴ Lahko da je Izidor Cankar v slavnem govoru na bratrančev rovaš Cerкви, ki jo je kot duhovniški razporočenelec očitno moral zapustiti, da bi se lahko poročil, namesto svoje veroizpovedi ponudil bratrančevo veroizpoved. In lahko da je Cerкви oporekajoče hotel ponuditi celo drugačno stališče do veroizpovedi, kot ga je imela sama. Toda da bi izpoved v ta ali oni namen zasnoval sam in jo nepietetno podtaknil svojemu mrtvemu bratrancu?

Sam k njej pristopam s hermenevtiko zaupanja. Izpoved sicer nima izrazite besedne stave ali, še raje, zapostave, ki pogosto že na začetku intonira

3 Prešeren 1966, 28.

4 Dokument je objavila Alenka Puhar (2016, 53).

Cankarjev stavek in mu daje melodijo.⁵ Vendar ima kljub temu trdno stavčno zgradbo in težo izreka. Ne gre za to, da bi posrednik ujel le njeno poanto in jo podal s svojimi besedami. Ta izpoved spada med tiste besede, ki si jih, ko jih slišimo, bolj ali manj dobesečno zapomnimo.

Bržkone torej lahko rečemo, da so citirane Cankarjeve besede osebna *izpoved o njegovi veroizpovedi*. Toda tu je takoj tudi že pomislek, kaj sploh z njimi. Govoriti o svoji veroizpovedi dandanes, okroglih sto let pozneje, ni moderno. » ... ker sem Slovenec, sem katoličan« – te besede se slišijo nesodobno, kot da ne spadajo v naš čas. Zvenijo, če uporabim Nietzschejev izraz, kot *unzeitgemässe Betrachtung*, »času neprimerno opazanje«, oziroma, če Nietzscheja rahlo popravim, kot »času neprimerna izpoved«.

Dandanes se v akademski sferi veliko govori o Drugem, vendar je s tem »Drugim« venomer mišljen drug človek, ne drugi od človeka, Bog, in medtem ko se kar naprej piše z veliko začetnico, njegova drugačnost od nas dobiva pretirano, gromozansko razsežnost, razsežnost presežnosti povsem Drugega. V akademski sferi se prav tako obilno razpravlja o takih in drugačnih identitetah, kulturnih, religioznih, spolnih itn. Vendar akademski diskurz religiozne identitete navadno ne obravnava kot identiteto, ki bi bila lahko naša, ampak, distancirano, kot predmet raziskave, ki je stvar preteklosti in kot nekaj preživetega prihaja v naš čas. Zmeraj znova jo obravnava kot nekaj, kar akademska srenja sicer še zmeraj srečuje v svojem okolju, a nje same notranje ne zadeva. Cankarjeve besede zvenijo nesodobno, kot času neprimerna izpoved o religiozni identiteti, še zlasti zdaj, ko je na Slovenskem priljubljeno razpravljati o spolni identiteti. Ta naj ne bi bila več dana in, razen če se s kom strašno hermafrodiško poigra narava, dvojna, ampak izbirna in množstvena, identiteta, ki se ni namnožila iz moške in ženske, ampak je začela zajemati cel spekter nebiološko proizvedenih identitet med njima, skratka, ki je iz dvo(s)polne postala spektralna – *spectrum*, če uporabim angleško besedo, ali morda *spectre*, duh, ki ni nič drugega kot prikazen, morda celo nekaj pošastno prikazenskega. Po drugi strani pa govoriti o svoji religiozni identiteti (in se vrh tega opredeliti za pripadnika tradicionalne veroizpovedi, tako kot je to storil Cankar) dandanes na Slovenskem pomeni toliko kot tvegati javno stigmatizacijo ali celo zagrešiti intelektualni samomor.

Govoril bom torej o Cankarjevih nesodobnih besedah – in govoril bom nesodobno. Vendar bom govoril o njih, ker po mojem prepričanju kljub

5 Prim. npr. v povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica*: »Počasi se je okrenil Jernej in je šel; s trdimi koraki je šel, nič več upognjen, nič več bolan, v srcu nič bridkosti in upanja nič več« (Cankar 1972, 71). Ali v črtici »Za križem«: »Njegov drobn obraz se ni smejal prej nikoli, zdaj se je smejal; njegove plahe oči se niso svetile prej nikoli, zdaj so se svetile« (Cankar 1974, 116).

vsemu še zmeraj govorijo o nas. Cankarjeve besede so izpoved o njegovi veroizpovedi, ki je nekoč zagotovo bila in nemara še zmeraj je, čeprav to velja za znatno manj Slovencev, naša ali, naj bom bolj oseben, ki je še zmeraj moja veroizpoved. Cankarjeve besede stojijo same zase: prav zato, ker nimajo sobesedila, terjajo, da govorim o njih, kot da bi bile moje, torej tako, da se bo v Cankarjevo prvo osebo mešala moja (in še koga drugega, ki ga bodo te besede morda zadele).

Najprej k temu, kako so bile prvotno razumljene. Sporne so bile za liberalce oziroma za levico. Josip Vidmar, recimo, se je v zgodnjih tridesetih letih odzval tako na tematizacijo Cankarjevih izpovednih besed v slavnostnem govoru Izidorja Cankarja kakor tudi na njihovo obširnejšo retematizacijo, ki se je je ta lotil nekaj let pozneje, v uvodu k trinajstemu zvezku Cankarjevih zbranih spisov.⁶ Po njegovem je Izidor Cankar svojega bratranca z njimi neupravičeno stlačil v prisilni jopič katoliškega svetovnega nazora, saj je edini nazor, ki mu je kot velik pisec pripadal Ivan Cankar, sleherne doktrine prosto svobodomiselnost, »večna smer velikih duhov«.⁷

Sporne pa so bile Cankarjeve izpovedne besede tudi za drugo, katoliško stran. Potem ko je bil slavnostni govor Izidorja Cankarja objavljen v reviji *Dom in svet*, se je nanje v naslednji številki odzval njen založnik, Katoliško tiskovno društvo. To jim je v posebni izjavi sicer pritrdilo, kolikor se obračajo proti mnenju, da je religija škodljiva za narod in njegovo kulturo, vendar jim je očitalo dvoje. Prvi očitek je bil, da je iz Cankarjevih besed izpuhtelo načelo prvenstva oziroma, še več, izključne odrešilnosti katoliške Cerkve. Drugače rečeno, izjava Katoliškega tiskovnega društva sugerira, da iz njih izhaja tiho priznavanje veljavnosti pravoslavju in protestantstvu ali celo njune enakovrednosti s katolištvom, čeprav je krščanska Cerkev, kot je v tej izjavi z avtoriteto poudarjeno v latinščini, *una sancta catholica*. Pravoslavje in protestantstvo nista dve drugi krščanski Cerkvi oziroma veroizpovedi, ampak je edina prava krščanska Cerkev rimskokatoliška.

Drugi očitek je bil naperjen zoper trditev v govoru Izidorja Cankarja, ki razlagajoče spremlja bratrančeve besede, namreč da je katolištvo »forma, v kateri se religiozno izživlja naša zemlja«,⁸ se pravi, s sodobnejšo besedo, dežela oziroma narod. Religija, sklepa od tod Katoliško tiskovno društvo, je tedaj »nekaj zgolj relativnega«,⁹ samo »forma«, v kateri se izkazuje narod,

6 Na te besede Vidmar v svojem odzivu meri večkrat; prim. 1932, 534, 535 in 543. Uvodi v posamezne zvezke Cankarjevih zbranih spisov so pozneje izšli skupaj z naslovom »Zbrano delo Ivana Cankarja (Uvodi)«; prim. 1969, 193–364, za uvod v trinajsti zvezek pa 305–315.

7 Vidmar 1932, 544.

8 Iz. Cankar 1969, 371.

9 KTD 1926, 224.

samo manifestacija narodovega življenja. Drugače rečeno, Cankarjeve besede dajejo prednost nacionalnosti pred veroizpovedjo: *ker sem Slovenec, zato sem katoličan*. Imajo vzročno-posledično strukturo in na prvo mesto namesto katolištva postavljajo slovenstvo.

Vendar Cankarjevih besed ni treba razumeti tako, kot da kakorkoli dajejo prednost narodu; *pace* Izidor Cankar, ki jih ne samo sprejema, ampak v njih, razumljenih natanko v tem smislu, tudi vidi spričevalo bratrančeve modrosti, tega, »kako modro je pojmoval življenje«. ¹⁰ Še več: takšno razumevanje po mojem *sploh* ni ustrezno.

Prvič, Cankar ne govori o »naši zemlji«, o narodu na splošno, ampak – vztrajam pri osebnoizpovedni obliki njegovih besed – o sebi. In drugič, ne pravi samo: »Ker sem Slovenec, sem katoličan.« V njegovi izpovedi, kot nam je sporočena, je prej rečeno »Če bi bil Rus ...« in »če bi bil Prus ...«. Tega so-besedila, ki ga njegova trditev (»... ker sem Slovenec« itn.) ima – in je edino, ki ga ima, s tem, da je ne obdaja, ampak ji bistveno predhaja – nikakor ne smemo preslišati.

Če bi Cankar dejal samo to (»Ker sem Slovenec, sem katoličan«), bi svojo nacionalnost postavil kot substancialni razlog svoje veroizpovedi. Če bi dejal samo in nič drugega kot to, bi bil pravzaprav nacionalist. Svojo veroizpoved bi utemeljil v svoji nacionalnosti, se pravi pripadnosti narodu – in še več, samega sebe bi postavil na temelj naroda. Katolištvo bi bilo samo veroizpoved, ki si jo je za svoj religiozni izraz izbral narod, Cankarjeva prava religija pa bi bila v resnici sekularna religija – nacionalizem. Toda Cankar je svojo trditev »... ker sem Slovenec« vpeljal najprej s »Če bi bil Rus ...« in potem še s »če bi bil Prus ...«. Svoje pripadnosti narodu in s tem naroda samega ni postavil kot substancialni razlog svoje veroizpovedi. V Cankarjevem ubesedenju, kot je prišlo do nas, je namreč trdi utemeljevalni »ker« vnaprej dvakrat zmehčan z blažilnim pogojniškim »če«. Pripadnosti narodu (množina tu ni zanemarljiva) se med sabo relativizirajo. Pripadnost narodu, moja pripadnost temu in temu narodu, je nekaj naključnega: lahko bi bil Rus, lahko bi bil Prus, vendar nisem ne eno ne drugo, ampak sem Slovenec. In ker se je zgodilo, ker se je primerilo, naključilo, da sem Slovenec, česar sam ne morem utemeljiti, je moje slovenstvo kvečjemu kontingentni razlog mojega katolištva. To mi z besedami izpovedi o svoji veroizpovedi, kot so sporočene in so iz ustnega izročila prešle v pisno izročilo, govori Cankar.

In kaj mi še govorijo Cankarjeve besede, če grem od tod naprej, brez zanesljivega kritja seveda, kajti, ponavljam, te besede stojijo same zase? Govorijo mi o neki *brezizbirnosti*. Tega, da sem, svoje biti, si nisem izbral sam. Nisem si izbral, da sem se rodil. Nisem si izbral svojega rojstva niti tega, v

¹⁰ Iz. Cankar 1969, 371.

kar sem se rodil, niti tega tukaj in zdaj, v katerega sem se rodil. Nisem si izbral svoje narojenosti v to, k čemur tudi spada, da sem se rodil kot Slovenec (staršema Slovencema z enim samim maternim jezikom kakor Cankar). To lahko sprejemam ali se temu upiram in bežim stran, vendar tega ne morem spremeniti. Lahko pa si jo, namreč svojo narojenost, seveda naknadno izberem za svoj *prius* in se v njej utemeljim in sem nacionalist.

Naj nadaljujem: od tod naprej lahko izbiram. Tu se vzpostavlja in od tod naprej razprostira prostor moje prostosti, svobode – in ne verjamem, da je tako, da bi bil institut moje svobode, na katerega se dandanes tako radi sklicujemo, samo blagodejna samoslepilna maska, za katero se pustim zaseči in določiti taki ali drugačni obliki družbenosti, ki prihaja iz mojega okolja. A zakaj sem, ker sem rojen kot Slovenec, katoličan, kot trdi Cankar? Ali je to nujno? Ali zato, ker sem Slovenec, moram biti tudi katoličan?

Rekel bi, da je to za Cankarja in za mnoge izmed nas drugih Slovencev stvar izročila, čeprav nikakor ne za vsakogar, ne recimo za vélikega fikcijskega Slovenca iz daljne preteklosti, za Črtomirja, ki, čeprav ima stvaritelja v Prešernu, zato ni nič manj resničen. Fenomenologija našega sobivanja z izročilom še zlasti zadnje čase obsega številne napokline, prelome, pobege, izselitve, odtujenosti. Po drugi strani navsezadnje, v smrti, vsak sam stoji pred drugim, ki je drugo njegove lastne biti, njeno brezno, ali morda pred Drugim. Vendar religioznega človeka oziroma človeka, ki ima religiozno razsežnost, ki je odprt za tega Drugega, tja, k Drugemu, vodi njegovo izročilo. Tudi če navsezadnje – ali najprej, »najprej« in »navsezadnje« sta tu zamenljiva – sam stojim pred Drugim, v ta »stojim« stopam iz izročila. Drugi mi ni dostopen drugače kot prek razodetja in veroizpovedi, se pravi prek izročila.

Od trenutka, ko sem se rodil, me obdaja izročilo, obdaja me in prehiteva: izpred mene, ker je bilo pred mano, se odpošilja k meni, se mi preoddaja, izročča. »Izročilo« ima v slovenščini zvezo z roko: je to, kar se daje »iz roke«, kar prihaja od nje. Izročilo, roka izročila, me vodi – in ta roka je roka drugega. Ima različne *Besetzungen*, če to lahko rečem po nemško, različne »zasedbe« ali »nabitja«. Sprva je to roka mojih najbližjih, sčasoma pa tudi tistih bližnjih, ki so že zdavnaj mrtvi, ki sem jih samo bral in se z njimi od branja sèm zapletal v pogovor. V naročju izročila sem se znašel, v njem sem zrasel, v njem stojim.

Še celo dotik Drugega, če pride, vselej že pride *skoz* izročilo. Dojenček, ki še ni stopil v jezik niti ne pozna drugih simbolnih govoric, tudi če živi v dotiku z Drugim, za katerim so se za nas zaprla vrata, tega dotika ne more ohraniti v religiozni izkušnji. Med košaro iz papirusa in gorečim grmom je rast v izročilu. O Mojzesu nam je sporočeno, da ga je mati trimesečnega izpostavila v košari in da ga je iz ločja ob Nilu rešila faraonova hči. Vendar je religiozno izkušnjo imel šele *mož* Mojzes, ko mu je na Horebu iz gorečega

grma spregovoril Bog njegovega očeta, »Bog Abrahamov, Bog Izakov in Bog Jakobov« (2 Mz 3,6). Božji glas vselej seže skoz izročilo in se oblikuje v njem.

Naj tu zdaj končam. Moje izročilo, religiozno izročilo, je še zmeraj krščansko razodetje katoliške veroizpovedi. Absolutno gledano – in to pomeni: odvezano vse moje kontingence – ni nujno, da bi bilo tako. Ampak tako je. Zakaj je tako, ne morem odgovoriti. Niti nihče drug. To je vprašanje za Drugega. Vendar sem prost, da to, kar je bilo brezizbirno in kar je prihajalo z mojo narobenostjo, zdaj sam izberem. Tudi to mi danes, sto let po Cankarjevi smrti, govorijo njegove modre besede: »Če bi bil Rus, bi bil pravoslaven, če bi bil Prus, bi bil protestant; ker sem Slovenec, sem katoličan.«

LITERATURA

- Cankar, Ivan. *Zbrano delo*. Zv. 16. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo*. Zv. 17. Ur. France Bernik. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1974.
- Cankar, Izidor. »Ob petdesetletnici rojstva Ivana Cankarja«. *Dom in svet* 39.5 (1926): 179–182; tudi v: isti, *Leposlovje – eseji – kritika*. Zv. 2. Ljubljana: Slovenska matica, 1969. 365–372.
- Cankar, Izidor. »Zbrano delo Ivana Cankarja (Uvodi)«. V: isti, *Leposlovje – eseji – kritika*. Zv. 2. Ljubljana: Slovenska matica, 1969. 193–364.
- Kos, Janko. *Duhovna zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Slovenska matica, 1996.
- KTD [= Katoliško tiskovno društvo]. »Izjava«. *Dom in svet* 39.6 (1926): 224.
- Prešeren, France. *Zbrano delo*. Zv. 2. Ur. Janko Kos. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1966.
- Puhar, Alenka. *Izidor Cankar. Mojster dobro zasukanih stavkov*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2016.
- Vidmar, Josip. »Vprašanje Cankarjevega nazora«. *Ljubljanski zvon* 52.9 (1932): 533–544.

Cankar's Faith in His Own Words

Keywords: Cankar, Ivan / Cankar, Izidor / Christianity / creed / tradition

This article deals with the words spoken by Cankar towards the end of his life: "If I were Russian, I would have been Orthodox, if I were Prussian, I would have been a Protestant; but as I am Slovenian, I am a Catholic." Cankar's words sound like an – to paraphrase Nietzsche – "untimely proclamation". At least that is what they sound like today, when it has become fashionable in Slovenia to speak of gender identities, which have ceased

being binary and have become spectral. To speak of a religious identity, and even worse, to opt for the traditional faith, means risking a public stigma and may be tantamount to intellectual suicide.

Cankar did not write the quoted statement about his faith himself; instead, it was related to the public in a speech given by his cousin Izidor Cankar upon the 50th anniversary of Ivan's birth. As the words have been passed to us through oral tradition, it is not completely clear what Cankar actually wanted to say. The issue, however, is whether the statement puts nationality before religion, as it had been understood by the Slovenian Catholic mainstream, or whether it perhaps runs deeper. This is the question tackled by the present article.

ISTVÁN LUKÁCS

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Múzeum krt. 4-6, 1088 Budapest
lukacs.istvan@btk.elte.hu

Arhaično-materialna poetika *Kurenta*. Kriza pisane besede

Cankar po *Potepuhu Marku in kralju Matjažu* (1905) v *Kurentu* (1909), svoji »starodavni pripovedki«, spet dekonstruira »opozicijo med estetsko tujostjo in narodno avtentičnostjo«. V tem delu pisatelj načrtno in zavestno izpopolnjuje svojo arhaično-materialno poetiko, ki se ustvarja med atemporalnim in zgodovinskim doživljanjem časa, prek dinamične predstavitve poti premikajočega se junaka – nomada (*Kurenta*) – od naravnega do civilizacijskega in nazaj. Pozitivistična kritika *Kurenta* izpod peresa Frana Kobala (1909) izhaja iz mimetično-naturalistične koncepcije književnosti, na podlagi katere naj bi vsaka beseda bila izraz pojma in vsak stavek izraz misli. Kobal očita Cankarju temu principu nasprotno rabo besede in stavka. Po Kobalu se Cankar s tem približuje »ekstremnosti« zvočnosti. Nietzsche, ki je močno vplival tudi na Cankarja, v svoji posthumno objavljeni študiji *O resnici in laži v zunajmoralnem smislu* trdi, da je jezik v svoji osnovi metaforičen, prav zaradi tega je skozenj nemogoče spoznati svet. Cankarjev *Kurent* je s svojo metaforično »zvočnostjo« prava literarna realizacija te pomembne Nietzschejeve misli. Cankarjev *Kurent* je nastal na začetku 20. stoletja, v obdobju zavesti krize pisane besede. Hofmannsthal v »Pismu lorda Chandosa« podobno kot Nietzsche opozarja na problematičnost posredniške vloge jezika, govori o njegovem razpadanju, zamolčevanju in za izhod ponuja edino alternativo: simbolistični način razmišljanja, ki izhaja iz subjekta ter razmišljanja s srcem. Dosedanje kritike in analize *Kurenta* niso ponudile logične in konsistentne razlage treh sonetov, objavljenih na koncu besedila (obračanje k Bogu). Cankar s temi tremi soneti pravzaprav ponuja individualni izhod iz jezikovne krize: vračanje k biblijski enigmi o enotnosti Boga in Besede (Evangelij po Janezu).

Ključne besede: *Kurent* / Nietzsche / Hofmannsthal / kriza pisane besede / soneti / Bog

* * *

*Morda Bog ni toliko področje onstran vedenja,
temveč bolj nekaj, kar je pred našimi stavki.*
(M. Foucault)

Prelom med 19. in 20. stoletjem je izjemno pomembno obdobje v razvoju vseh književnosti srednjeevropskega prostora. Nastajanje literarnih modern majhnih narodov pod močnim vodilnim vplivom francoske ali dunajske moderne poteka na zelo podoben način. Adaptacija takratnih sodobnih idej, stilskih rešitev, jezikovnih in tematskih inovacij ni potekala avtomatsko. V vsaki književnosti našega prostora predstavniki moderne književnosti vnašajo individualne rešitve ali pa, opirajoč se na večstoletno tradicijo nacionalne književnosti, oživljajo in reinterpreterirajo znane žanre, teme, včasih tudi konkretna besedila. V določenih literarnih vedah (npr. v madžarski) zadnja desetletja posvečajo veliko pozornosti vlogi pravljice, pravljичnosti in kultu pravljice v moderni (Földes, Tarjányi, Bordás). Nekateri strokovnjaki menijo, da je zanimanje modernistov za pravljico popolnoma skladno s secesijsko naravnostjo obdobja, drugi pa govorijo o tem, da je tako zanimanje povezano s splošno poetološko krizo in da se pravljica kot žanr ponuja kot izhod iz te krize (Tarjányi: 470). Seveda je pomembno najti pravi odgovor na vprašanja, ki se nanašajo na genezo umetniškega pravljичnega žanra, vendar je bolj zanimivo samo dejstvo, da so te arhaične prozno-poetične konstrukcije s tem trenutkom postale pomemben del strukture žanrov 20. stoletja, pozneje zanimive tudi za ustvarjalce postmodernizma.

Kot je znano, predstavlja Cankarjeva »starodavna pripovedka« *Kurent* (1909) pravo prelomnico na njegovi ustvarjalni poti. Ta prelomnica je bila nakazana že s *Potepuhom Markom in kraljem Matjažem* (1905), kjer je Cankar v svoji pisateljski praksi dekonstruiral »opozicijo med estetsko tujostjo in narodno avtentičnostjo« (Juvan: 485), saj se je namenoma obrnil k Trdini in prek njega k slovenski ljudski tradiciji, ker so ga napadali zaradi svetovljanstva, dekadence in izdaje slovenskih nacionalnih vrednot (Lukács 1994). Ni naključje, da sta njegov feljton »Sam!« in polemični esejistični tekst *Bela krizantema*, ki sta ključnega pomena, nastala takoj po objavi *Kurenta*. V *Potepuhu Marku in kralju Matjažu* ter v *Kurentu* sta v ospredju literarna ljudska junaka, »nomada«, umetnika glasbenika (Marko, Kurent), ki se na svoji transformacijski romarski poti soočata s tragično usodo slovenskega ljudstva in nacije. Pripovedko *Kurent* pa lahko razlagamo po eni strani kot nadaljevanje že začete umetniške obnove v Cankarjevem razvoju, po drugi strani pa kot pravo kulminacijo nove arhaične prozno-poetične simbolistične estetike ali arhaično-materialne poetike (Lukács 2018). Vsekakor drži, kar je France Bernik zapisal v svojih monografijah o genezi večjih Cankarjevih del – tudi *Kurenta* –, »da se njihovi nastavki ali zarodki napovedujejo že pred dovršitvijo, v nekaterih drugih starejših delih« (Bernik 1987: 166; 2006: 311). Poleg *Potepuha Marka in kralja Matjaža* Bernik omenja še črtico »Budalo Martinec«,

Hlapca Jerneja in njegovo pravico, črtico »Gospod Vavra« ter novelo »Jure«. Fikcija Cankarjevega *Kurenta* izhaja iz globoke kolektivne zavesti slovanstva in slovenstva ter se na to zavest tudi sklicuje (Remic-Jager: 91). O tem govori že prvi stavek besedila: »Saj veste vsi, kako se je ta zgodba začela«. To pomeni, da pisatelj pripoveduje o znanih stvareh. Ne gre le za spontano odločitev pri Cankarju, pisatelj se zaveda pomena take arhaične, predliterarne materialne poetike, saj se v njegovem besedilu ta poetika dosledno uresničuje, od začetka do samega konca, z vsemi znanimi in potrebnimi fabulativnimi, jezikovno-stilskimi, prozno-poetičnimi in naratološkimi rekviziti in opozicijami, kot so: cikličnost – stalnost, brezčasnost – trenutnost, življenje – smrt, starost – mladost, kolokvialnost – artističnost, ideja čiste ljubezni, trojnost itd. Cankarjev artistični nomad, glasbenik oziroma harmonikar Kurent, se giblje med civilizacijo in naravo, pravzaprav beži iz familiarne vaške, potem tudi urbane sredine v naravo, v višave in gozdove. Prek njegove simbolične poti od uboge vaške rojstne domačije do urbane meščanske sredine je predstavljena usoda nemirnega umetnika, ki je močno in usodno navezan na mistiko narave. Besedilo *Kurenta* je polno ponavljajočih se motivov, ki se povezujejo z različnimi lokacijami (kultiviranimi in naravnimi) in njihovimi virtualizacijami ter reprezentacijami zgodovinskega časa, ki se neprestano zamenjujejo z atemporalnim doživljanjem težko pojmljivega mitološkega časa. V pripovedovalnem diskurzu se izmenjujeta pravilen in nepravilen ritem, nepričakovani dogodki s pričakovanimi, pogosti paralelizmi, sedanji in pretekli dogodki v ciklični in neciklični izmenjavi, v rapsodični kavzalnosti ali pa v sinhroničnosti. Taka prezentacija dogodkov je pogojena z univerzalno dominacijo mitološkega in mitskega.

Vsekakor velja posebej poudariti, da Cankarjeva umetniška pravljica zgodba od začetka do konca vsebuje jasno začrtane ideologeme. V *Kurentu* je vse podrejeno družbeni, politični, socialni in nacionalni ideji. Kurent kot glavni lik, umetnik, včasih ničejanski prerok, je glavni nosilec teh idej (Lukács 1996). V *Kurentu* je Cankarjeva proza dosegla sam vrhunec. Jezik je izjemno melodičen, močno lirsko intoniran, poln inverzij, svobodnega ritma, metafor, personifikacij, paralelizmov in biblijskih referenc.

Trije Cankarjevi soneti, objavljeni na koncu *Kurenta*, tudi danes predstavljajo svojevrsten rebus v cankarjeslovju. Po dokončanju rokopisa *Kurenta* in ob »nič kaj zadovoljnem« založniku Schwentnerju ter pred odhodom v Sarajevo k bratu Karlu se Cankar odloči, da bo napisal »par sonetov ›za razlago««. Janko Kos, ki je pripravil in napisal opombe za XVIII. knjigo Cankarjevih *Zbranih del*, o tem piše: »Seveda je težko soditi o tem, ali je bil pravi razlog za objavo teh sonetov skupaj s *Kurentom* res ta, ki ga navaja v pismu, se pravi ›razlaga‹ povesti. Res je, da so soneti po svojih motivih in idejah le deloma

v zvezi s *Kurentom*, poleg tega pa tudi sami zase vsebinsko zapleteni in po svoji sestavi mnogoteri« (Cankar: 328). Od namere, da bo napisal sonete, do realizacije so minili trije meseci. Soneti so nastali v času njegovega dvomesečnega bivanja v Sarajevu od 9. septembra do 11. novembra 1909 (*Pisma*: 152). Najverjetneje drži, da je daljše bivanje v kulturno in versko mnogovrstnem sarajevskem okolju, ob bratu, nadškofovem tajniku, močno vplivalo na oblikovanje teh sonetov, saj je tam opravil spoved in obhajilo (Avsenik).

»Za tisoč ur le ena ura.«

Zgodilo se je včeraj – védi Bog,
 če včeraj ali če pred tisoč leti:
 nebó se žarko nad menoj zasveti;
 zvonovi zazvoné, vsenaokrog

puščava prej, zdaj spomladanski log –
 o Bog, ki si mi velel koprneti,
 o Bog, ki si ukazal mi trpeti,
 spoznal sem tvoj ukaz. Jaz ves ubog

od vekomaj – kdo bogatejši zdaj
 od mene? Bratje, jaz sem gledal raj!
 In če ugasne luč na vekomaj

in če se vse noči razgrnejo
 in če se zvezde vse utrnejo,
 ostane v srcu mojem njen sijaj.

Na vekomaj ostane, kar je bilo,
 kar je svetilo en trenotek sam. –
 Odkar je Bog ukazal tem nogàm:
 Hodíte! – se je sonce omračilo

in oslepelo je oko blodilo,
 strmelo v noč, prosilo: kjé pot, kam?
 Molčala noč! – Oj truden! Oj, od rám
 ni padla butara! Še je molilo

to srce verno: saj ni tvoj ukaz,
 o Bog, da moja trdna vera mine;
 daj luči! – Noč molči! – In na obraz

sem pal in sredi gluhe te noči
je srce vzkriknilo od bolečine,
zavpilo je z nebesa: luči ni!

Luč je in Bog je, radost in življenje!
Svetlejši iz noči zasije dan,
življenje mlado vrè iz starih ran
in iz trohnobe se rodi vstajanje.

V nečisto noč, v sramoto in ihtenje
zapel je glas od angelskih poljan –
en žarek je iz večnosti poslan,
svetlobe večne slavno oznanjenje. –

Vsi vi, skoz mrak pod križem vzdihujoči,
vsi vi, strmeči nemi v črna tla –
prišlo je znamenje! V tej zadnji noči

zablisnilo se je odvrh nebá –
vstanite, vriskajoči in pojoči:
pozdravljena, nebeška glorijska!

Trije soneti z oklepajočimi rimami v kvartinskem delu in s svobodnimi rimami v tercinskem delu se po svoji ritmično-zlogovni strukturi razlikujejo. Prva dva soneta sta od začetka do konca po svoji stavčni zgradbi med strofami popolnoma prepletena z miselnimi prestopi (enjambement). Prav zaradi tega se med ritmično-zlogovno strukturo in tako razporeditvijo stavčne zgradbe ustvarita prava napetost in nemir. Tretji sonet se v tem očitno razlikuje, saj sta prvi dve kvartini hkrati dva samostojna stavka, le tercini sta povezani z miselnim prestopom. Že sama struktura nakazuje, da je tretji sonet skladna sinteza prvih dveh s posebnimi stavčnimi zgradbami.

Prvi sonet tematizira srečanje lirskega subjekta z rajem v brezčasni dimenziji vesoljnega prostora, drugi sonet pa kot miselno nadaljevanje predstavlja zemeljsko trnovo pot taistega lirskega subjekta s pesimističnim zaključkom »luči ni«. V tretjem sonetu kot kontrapunktu prvi dve kvartini podajata brezoseben, objektivni in optimističen opis prihoda luči iz večnosti, tercini, ki sledita, pa sta splošen poziv množicam k vstajenju.

Trije soneti se pravzaprav vsebinsko in smiselno neposredno navezujejo na sam konec pripovedke: »Kaj je čas in ura, da se izpolni to truden tisočletno hrepenenje? [...] Glej, oko, razveseli se in upaj – ali se ne drami zarja na izhodu?« (Cankar: 108). »Tisočletno hrepenenje« je postavljeno takoj na sam začetek sonetov kot moto – »Za tisoč ur le ena ura« –, na končno vprašanje

v pripovedki o porajanju zarje pa dobimo kar direkten odgovor v tretjem sonetu: »pozdravljena, nebeška gloriija!«. S temi tremi soneti je Cankar idejno zaokrožil, poenotil in kar direktno odgovoril na odprta vprašanja na koncu *Kurenta*. Ta pesemska (sonetna) razlaga in zaključek celote s tem pravzaprav ne dopušča nobene alternativne idejne interpretacije besedila, saj nam rešitev ponuja (vsiljuje?) sam avtor.

Prvi verz tretjega soneta pa je kljub svoji prostosti v vsakem pogledu izjemno pomemben, ključ za razumevanje ne le *Kurenta* kot umetniškega besedila, temveč tudi Cankarjeve epistemologije prek umetniške besede. Gre za evforičen in ekstatičen vzklík, ki ga lahko interpretiramo kot pravo tezo neke nove spoznave: »Luč je in Bog je, radost in življenje«. Luč in Bog sta ločena subjekta, drugi del stavka pa je pravzaprav razlaga in povezovanje teh subjektov. Na ta način se »luč« identificira kot »radost«, »Bog« pa kot »življenje«. *Luč, Bog in življenje* so ključne besede v prvih stavkih Evangelija po Janezu (1,1–5): »V začetku je bila Beseda in Beseda je bila pri Bogu in Beseda je bila *Bog*. Ta je bila v začetku pri Bogu. Vse je nastalo po njej in brez nje ni nastalo nič, kar je nastalo. V njej je bilo *življenje* in življenje je bilo *luč* ljudi.« Prav zaradi te enigmatične medbesedilne navezave prej omenjeni začetek Evangelija po Janezu in tretji sonet *Kurenta* tvorita epistemološko celoto, v kateri se odkriva Cankarjevo razumevanje sveta. Ker v tej intertekstualni povezavi manjka beseda *Beseda*, je seveda ključno vprašanje, ali gre tukaj za prikrito krščansko teološko razlago biblijske *Besede* kot Jezusa Kristusa?

Tukaj lahko naredimo krajšo digresijo, pri čemer pa ne gre le za golo spekulacijo, ampak za izjemno pomembno vprašanje ontologije umetniške besede v 20. stoletju. Šalamunova pesem z naslovom »Beseda« takoj v prvem verzu, podobno kot pri Cankarju, postavlja pomembno filozofsko tezo: »Beseda je edini temelj sveta.«

Beseda je edini temelj sveta.
Jaz sem njen služabnik in gospodar.
In čeprav duh pošilja atome, da
vohajo, tipajo, čutijo, smo zares

v polju, kjer smo z bogovi enaki.
Jezik se ne dotika ničesar, kar
bi bilo novo. Ni poslednje sodbe,
ni višjega. Vnebovzetje je

v koncentričnem, kjer je vse, kar
vidimo in ne vidimo, več kot zrno
peska. Zazrtost stvari se zdi bližja,
a to ni kriterij. Ponavljam: stvari

niso kriterij. Kriterij je v nas
samih kot dokončna razpustitev.
Smrt je samo napaka v imenovanju
tistih, ki jim je bila zakrita luč.

Po Šalamunovem zaključku takoj na samem začetku pesmi so ljudje enaki bogovom, lirski subjekt je služabnik in gospodar besede. To pomeni, da Šalamunova pesniška interpretacija začetka Janezovega evangelija sledi zakonitostim formalne logike: v ontološkem smislu je Beseda pred Bogom, Beseda prehitila Boga.

Takoj na začetku *Kurenta*, ko je Jernejec posodil Kurentu harmoniko in je ona »zapela, kakor ni pela nikoli poprej«, Kurent reče naslednje: »Harmonika ni jezik, ne vé za hinavščino; pesem ni beseda, ne laže!« S tem beseda kot laž postane končna *ars poetica* Kurenta umetnika, temeljna veljavna teza »starodavne pripovedke«; potemtakem seveda ni slučaj, da je v tretjem sonetu *Beseda* ostala v enigmatični senci negotovosti, saj se »lažna beseda« ne more poistovetiti z *Bogom*. Paradoks pa je seveda v tem, da je taista »lažna beseda« edini možni instrument jezikovno-umetniške konstrukcije o *Kurentu*. Če pa hoče biti pisatelj umetnik čim bolj dosleden in do konca izpeljati boj proti »lažni besedi«, se mora nujno oddaljiti od veljavne in tradicionalne uporabe umetniške besede. V artističnem aktu ustvarjanja sveta prek besedne umetnosti ni druge poti kot pot »ekstremne zvočnosti«. Kobalova kritika *Kurenta*, konstruirana na mimetično-naturalistični koncepciji književnosti, je prav zaradi tega izjemno zanimiva, saj kljub svoji dokaj jasni odklonilni noti nehote vsebuje izjemno pomembna spoznanja o bistvu ontološke pozicije *Besede* na začetku 20. stoletja. Kobal točno detektira, da je Cankarjevo delo:

Nekaka tema z variacijami. [...] Vedno in vedno zopet se pojavlja in ponavlja taisti motiv, samo malo variiran, prav kakor v glasbeni skladbi, s katero je to knjigo prisposodbljati tem bolj, ker je tudi v njej poglavita moč v blagozvočnosti (njenih besedi) in ritmiki (njenih stavkov), kar je njena vrlina in obenem največji njen nedostatek. (333)

Po Kobalu si umetnost besede ne sme dovoliti take ekstremnosti:

Vsaka beseda je dojemljiv izraz gotovega pojma, vsak stavek dojemljiv izraz misli. Zato nas nikakor ne more zadovoljevati, ako čujemo ali čitamo serijo zelo blagozvočnih, naravnost muzikalično ustrojenih besed, ne da bi nam ob teh besedah konkretizovala določena misel. (333)

Na prelomu 19. v 20. stoletje so se izrecno ostro zastavljala vprašanja zmožnosti in nezmožnosti jezikovnega izražanja oziroma percepcije sveta in

samega sebe prek jezikovnega sistema ali konstrukta. Friedrich Nietzsche v eseju *O resnici in laži v zunajmoralnem smislu*, ki je nastal leta 1873, vendar je znan šele od leta 1896, trdi, da zaradi metaforične narave jezika ni mogoče podajati resničnih izjav o svetu, zaradi tega pa je med subjektom in objektom možen le estetski odnos. Z drugim besedami, jezik ni primerno sredstvo spoznanja (Nietzsche). Poznavalec Nietzschejevih idej Fritz Mauthner v svojih *Prispevkih h kritiki jezika* (*Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 1901–1902) podobno meni, da med resničnostjo in jezikom ne obstaja neposredna povezava ali relacija, kljub temu pa je jezik »imenitno umetniško sredstvo« (Mauthner). V *Prispevkih* Mauthner navaja le del prvega stavka iz Evangelija po Janezu, »V začetku je bila beseda«, in poudarja, da se mora človek, ki hoče napredovati, znebiti besede, slepe vere v besedo, poskusiti mora »osvoboditi lastni svet od tiranstva jezika«, ker je ta za večni čas onemogočil, da bi se ljudje spoznali. Hugo von Hofmannsthal se – kot fiktivni lord Chandos v svojem znanem »Pismu« (»Ein Brief«), ki je bilo prvič objavljeno v berlinskem časopisu *Der Tag* leta 1902, kasneje pa v avtorjevih *Proznih delih* leta 1907 – navezuje na Mauthnerja in išče možnosti izhoda iz jezikovne krize. Lord Chandos po dolgem dvoletnem molčanju razmišlja o lastnih umetniških možnostih: »Vse je razpadlo na dele pred mano, deli na nove dele, in ničesar več mi ni uspelo zajeti v enem pojmu. Besede so ločeno druga od druge plavale okrog mene [...] in vlečejo človeka v praznino« (Hofmannsthal: 252). V Chandosovem pismu se – ob molčanju, razpadu samega jezika in nezmožnosti artikuliranja relevantnih vsebin v besedi o svetu – oblikuje tudi iskanje poti za izhod iz te situacije. Ena možnost je popoln molk, druga alternativa pa je iskanje novih oblik za označevanje in izražanje, kot je simbolističen trenutek, poln pomenov, ki omogoča ponovno vzpostavitev enotnosti označevalca in označenca: »Moje telo je polno dešifrirnih ključev, ki odpirajo vse pred mano. V takih trenutkih se počutim, kot da bi vstopil v nov, skrivnosti poln odnos s celoto eksistence, kot da bi začel razmišljati s srcem«. (253)

Hofmannsthalova vizija za izhod iz jezikovne krize, »razmišljanje s srcem«, je zelo blizu alternativni, ki jo na podoben način formulira Ivan Cankar v *Beli krizantemi*:

Oko vidi preveč in vidi premalo. Podrobnosti uduše celoto, od premnogih in različnih vtisov ne ohrani oko nobenega, v pisani množini zvokov utone poglavitna melodija. Zatisni oči, da izgine vse, kar je odveč, da se prikaže pravo lice v najvažnejših, nujno potrebnih potezah, v tistih namreč, ki razodevajo dušo. Vse druge pritikline so nepotrebne in torej neumetniške.

Nič se ne spremeni in nič ne omahuj, če govori recenzent o nejasnosti in meglenosti in če celó zahteva določeno število jermenov! Človek, ki uživa umetnost s čistim srcem, te bo spoznal, umetnika, in te bo vesel. (269)

Vprašanja, s katerimi se ukvarja Chandosovo pismo, se v različnih oblikah in relacijah pogosto pojavljajo pri avtorjih dunajske moderne. Hofmannsthalovi in Cankarjevi pogledi na izzive krize pisane besede se popolnoma ujemajo, s tem da je pri Hofmannsthalu »razmišljanje s srcem« edina možnost umetnika za razumevanje sveta, pri Cankarju pa edina možnost bralčevega razumevanja modernističnega umetniškega besedila.

LITERATURA

- Avsenik Nabergoj, Irena. »Ivan Cankar med domovino in tujino«. Splet. 15. 8. 2018. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-CCOTPL9R/5d3b4fbf-816a-4396-8e04-dad29b3753fc/PDF>
- Bernik, France. *Ivan Cankar*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1987.
- Bernik, France. *Ivan Cankar*. Maribor: Litera, 2006.
- Bordás, Sándor. *Könyörtelen éden. Mesei viszfények, metaforikus útvesztők Csáth Géza és Szini Gyula prózájában*. Veszprém: Művészetek Háza, Baja: Eötvös József Főiskolai Kiadó, 2013.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo XVIII*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1973.
- Cankar, Ivan. »Bela krizantema«. V: *Zbrano delo XXIV*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1975. 249–293.
- Földes, Györgyi. »A mese metafizikája és a magyar avantgárd«. *Irodalomtörténet* 4 (2000): 517–536.
- Hofmannsthal, Hugo von. »Ein Brief«. Ur. Orosz Magdolna, Kerekes Amália, Teller Katalin. »...Und di Worte rollen von ihren Fäden fort...« *Sprache, Sprachlichkeit, Sprachprobleme in der österreichischen und ungarischen Kultur und Literatur der Jahrhundertwende*. Budapest: ELTE BTK Germanisztikai Intézet, 2002. 249–256.
- Juvan, Marko. »Med identifikacija in negacija. Pripovedkovni intertekst v Cankarjevi povesti Potepuh Marko in kralj Matjaž«. *Slavistična revija* 37.4 (1989): 471–487.
- Lukács, István. »Ein Wanderbuch. Ivan Cankar: Kurent«. *Nemzetközi Szlavisztikai Napok V*. Szobathely: Berzsényi Dániel Tanárképző Főiskola. 1994. 115–118.
- Lukács, István. »Friedrich Nietzsche eszméinek hatása Ivan Cankar irodalmi munkásságára«. *Filológiai Közlöny* 62. 3–4. 1996. 181–209.
- Lukács, István. »Arhaične prozopoetične simbolistične konstrukcije v času slovenske in madžarske moderne – Ivan Cankar in Béla Balázs«. V: *Ivan Cankar v medkulturnem prostoru: ob stoti obletnici Cankarjeve smrti*. Ur. Jožica Čeh Steger, Simona Pulko, Melita Zemljak Jontes. Maribor: Zora, 2018. 117–123.
- Mauthner, Fritz. »Beiträge zu einer Kritik der Sprache (Auszüge)«. Ur. Orosz Magdolna, Kerekes Amália, Teller Katalin. »...Und di Worte rollen von ihren Fäden fort...« *Sprache, Sprachlichkeit, Sprachprobleme in der österreichischen und ungarischen Kultur und Literatur der Jahrhundertwende*. Budapest: ELTE BTK Germanisztikai Intézet, 2002. 51–55.
- Nietzsche, Friedrich. »Ueber Wahrheit und Lüge im aussmoralischen Sinne (Auszüge)«. Ur. Orosz Magdolna, Kerekes Amália, Teller Katalin. »...Und di Worte rollen von

ihren Fäden fort... Sprache, Sprachlichkeit, Sprachprobleme in der österreichischen und ungarischen Kultur und Literatur der Jahrhundertwende. Budapest: ELTE BTK Germanisztikai Intézet, 2002. 113–117.

Pisma Ivana Cankarja. Ur. Izidor Cankar. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1948.

Remic-Jager, Vera. »Cankar in njegov Kurent«. V: Cankar, Ivan. *Kurent*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979. 90–114.

Tarjányi, Eszter. 2008: »A mesenovella poétikai szerepe a századforduló irodalmában«. *Literatura* 34.4 (2008): 469–484.

Archaic materialistic poetics of Kurent

Keywords: Kurent / Nietzsche / Hofmannsthal / crisis of the written word / sonnets / God

In his »ancient story« *Kurent* (1909), Cankar follows up his story *Potepuh Marko in kralj Matjaž* (1905) with a deconstruction of »the opposition between aesthetic alienation and national authenticity again«. The writer deliberately and systematically elaborates his materialistic poetics created within the atemporal and historical experience of time through a dynamic presentation of the nomad hero (Kurent) who constantly moves from nature to civilization and back. Fran Kobal's (1909) positivistic critique of *Kurent* derives from the mimetic concept of literature, according to which each word is supposed to be an expression of a term and each sentence is supposed to be an expression of a thought. Kobal reproaches Cankar for using words and sentences in a different manner. He argues that Cankar approaches the »extreme« of euphony. Nietzsche, who had strong influence on Cankar, in his posthumously published study *Ueber Wahrheit und Lüge im ausssmoralischen Sinne* claims that language is essentially metaphorical, which is why it is impossible to get to know the world through it. Cankar's *Kurent* with its metaphorical euphony proves to be a realization of Nietzsche's thought. Cankar's *Kurent* was written in the period of awareness of the crisis of the written word. Hofmannsthal, in his *The Letter of Lord Chandos*, similarly to Nietzsche, draws attention to the problematic nature of the intermediary role of language and stresses its decay, silence; the only solution for him is a subjective symbolic way of thinking and thinking with the heart. Critiques and analysis of *Kurent* have so far failed to provide a logical and consistent interpretation of the three sonnets published at the end of the text (praying to God). In fact, Cankar offers individuals an escape from the crisis of language with these three sonnets: the return of the biblical enigma of the unity of God and the Word (Gospel of John).

DEJAN KOS

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta,
Oddelek za germanistiko
dejan.kos@um.si

Metafizika v *Podobah iz sanj*

Članek se ukvarja z ontološko problematiko v *Podobah iz sanj*. Cankarjevo poslednje delo sistematično briše meje med različnimi tipi resničnosti. Izhodiščno ontološko stanje je budnost, ki se kaže kot »bivanjski dremež«, zaznamovan s slepoto človekovega prilaščanja izvornosti, medtem ko logika sanjskega sveta to omejenost presega. Zbirka črtic je zato prepredena s postopki slabitve kavzalno-ontološke samoumevnosti: najprej s pesniško deontologizacijo preusmerja pozornost k besedilni organizaciji sveta, nato pomensko odprtost osmišlja na metaontološki ravni, slednjič pa v pesniških in metaontoloških transgresijah oslabi celo dihotomijo med obstojem in neobstojem. S pomočjo Cankarjeve metaforike bi lahko to apofatično prebujenje imenovali »nadsanjska resnica velikonočnih sanj«.

Ključne besede: Cankar, Ivan / *Podobe iz sanj* / ontologija / metafizika / apofatičnost

Opus našega najznamenitejšega pripovednika se je sklenil z zbirko poetičnih refleksij o človekovemu vzponu do dna srca in do dna sveta. Podobe iz sanj zato niso samo poslednje Cankarjevo delo, temveč so tudi Cankarjevo delo o poslednjih stvareh. Njegova eshatološka poetika pri tem poseže v sfere, kjer postanejo problematične celo ontološke dihotomije. Razprava obravnava temeljne razsežnosti te metafizike.

Cankarjeva duhovna oporoka je v literarni vedi naletela na šibkejši odziv, kot si ga zasluži. Njene interpretacije so redke, gibajo pa se med radikalno zavrnitvijo in navdušenimi zagovori. Najbližje njenemu protejskemu in apodiktičnemu duhu se zdijo tiste, ki razpravljajo o krščanski mistiki, o Bogu srca in o epistemologiji hrepenenja.¹ Cankarjevi brezkompromisni transgresivnosti bomo skušali slediti tudi v nadaljevanju.

Črtice v *Podobah iz sanj* so samostojne enote. Na tematski ravni jih povezuje le nabor temeljnih bivanjskih vprašanj, h katerim se vedno znova vračajo.

1 Prim. Janko Kos (2018), Jože Snoj (1988), Vid Snoj (2005).

Toda njihova povezanost je globlja od tematske ravni. Sleherno poglavje zaznamuje posebna duhovna drža, ki prehaja skozi vse plasti resničnosti. V sklepnih prizorih se te plasti zgostijo in naposled razkrojijo v najgloblji izraz Cankarjeve metafizike. Zato se bomo najprej posvetili prav njim.

Ontološke aporije

Dramaturgija finala je izjemna. Sanjskim podobam velikonočne zmage cerkvenega občestva nad smrtjo, s katerimi se konča predzadnje poglavje, sledi v črtici z naslovom »Konec« »mrzla groza« (134) lastnega umiranja v samotni budnosti. Pripovedovalec iz perspektive, za katero se na koncu izkaže, da je morda posmrtna, podoživlja svojo predsmrtno agonijo. Prvi vrhunec doseže sklepna pripoved v govoru poosebljene smrti. »Črna dekla božja« (134) umirajočega pred izrekom poslednje sodbe pouči o njegovih zablodah. Najprej njen opomin povzame enega od toposov celotne zbirke – greh nesočitnosti:

Zasmilil se ti je ta in oni zlati klas, ki je padel; napol iz strahu, napol iz nečimrne hinavščine si potočil papirno solzo za tem in za onim, za Milavcem, za Valenčičem, za Bercetom in še za nekaterimi; nase, nase edinega pa si mislil ves čas. Na nič drugega nisi pomislil! (134)

Nato pa nas na mestu, kjer pričakujemo poziv k preseganju te samozaverovane drža, pričaka nekaj popolnoma drugega. Znajdemo se v nedoumljivih ontoloških globinah, ki s prejšnjim opominom na videz nimajo nič skupnega:

Nisi pomislil, da to zlato klasje, ki je bilo pokošeno in povezano v snope, ni umrlo, temveč da bo obrodilo tisočkratno življenje! Pomislil nisi, da nikoli še nobena solza ni bila potočena zastonj, da nikoli nobena kaplja krvi še ni bila prelita zastonj; pomislil nisi, da je smrt mati in da teše nebeški tesar mrtvaško posteljo in zibel obenem. (134–135)

V tem skrivnostnem prerojevanju življenja v smrti se najbrž skriva bistvo Cankarjeve metafizike. V svetu očitno deluje sila, ki se ne ozira na prehajanje. Zato je samozaverovanost le simptom neke globlje zablode. Človek je pogubljen zaradi ujetosti v ontološko trivialnost: v neprotislovno ločenost obstoja in neobstoja, v linearno logiko življenja in smrti. Odrešenje je torej možno samo v preseganju te trivialnosti.

Cankar svoje eshatologije seveda ne utemeljuje z logičnimi argumenti, saj ne gre za teološko ali filozofsko študijo. Vendar pa velja pripomniti, da nas tudi logika sama – kadar je dosledna – privede do enake ontološke dvoumnosti,

kot jo najdemo v njegovi literarni mojstrovini. Naj to ponazorimo s kratkim ekskurzom, ki nam bo koristil v nadaljnji razpravi (prim. Kos, »O izvoru« 162–166).

Vsakdanja intuicija ne dopušča dvoma o tem, da smo mi, ki doživljamo svet, izhodišče doživljanja sveta. Doživljanja smo *deležni*. Toda enako očitno je to, kar tej intuiciji nasprotuje: mi, ki doživljamo svet, smo v celoti izšli iz sveta, ki ga doživljamo. Njegov *delež* smo. Kajti ničesar, iz česar smo izšli, nismo izbrali sami. Niti nas samih, ki izbiramo. Nam, ki smo izhodišče oblik sveta, svet torej daje obliko neizhodišča. Že tukaj in zdaj smo tudi neobstoječi. V dnu našega obstoja je praznina.

Na enako dvoumnost naletimo tudi v dnu sveta. Večinoma ne dvomimo o tem, da ima vse, kar obstaja, svoj vzrok. Toda očitno je tudi, da ničesar ontološkega ne moremo reči o *vzroku vzročnosti*. Nemogoče je, da obstaja, kajti potem bi moral imeti svoj vzrok tudi on sam. In nemogoče je, da ne obstaja, kajti neobstoj se sam ni mogel zanikati. Ničesar drugega ne vemo o njem, razen tega, da se je podaril.

V dnu srca in v dnu sveta sta torej obstoj in neobstoj izenačena. Vendar pa te enačbe v stanju budnosti ne moremo preračunati. Razum o svoji udeleženi v tem, česar je deležen, ne ve ničesar. Prav v *ločenosti od sveta*, ki ga on sam vzpostavlja kot predmet svojih preračunavanj, je namreč vzpostavljen tudi on sam. In samo v slepi pegi njegove neprotislovnosti lahko preživi. Njegovo samozaupanje se večinoma zamaje šele, ko nič, za katerega misli, da je njegovo nasprotje, zre v oči. Smrt človeka zato vedno znova opominja na vzrok pogubljenja in mu kaže pot odrešenja. Tudi pri Cankarju:

Vsega tega ti ni bilo már, mislil si náse, bal si se záse, zato ker si gledal poslednjo sodbo in te je bilo te sodbe strah! Strah te je bilo vprašanja: čemu si živel, človek, kómu živiš? (135)

Znova gre za enigmatično izjavo, ki se zdi neskladna z logiko. Človek, ki misli le nase, se zase boji, ker ga je strah poslednje sodbe, toda poslednje sodbe ga je strah prav zato, ker misli le nase. Svarilo tudi tukaj ni uperjeno le v etično, temveč predvsem v ontološko tautologijo – v življenje, ki je samo sebi svoj lastni izvor. Človek lahko prehod v smrt sprejme kot odrešenje le, če se zave, *komu živi*: če se ozre v to, iz česar je prešel v življenje. Brez tega obrata ostaja smrt privid pogubljenja, prilaščanje izvornosti pa izvorni greh.

Zdaj lahko zarišemo okvir Cankarjeve metafizike, ki se ji bomo posvetili v nadaljevanju. Njeno izhodišče je stanje budnosti, slepo za to, iz česar se je prebudilo. Iz tega ontološkega dremeža se lahko prebujamo le v svet, kjer obstoj in neobstoj izgubljata svojo neprotislovnost – v svet sanj. Ta resničnost

je večplastna – ponekod gre za sanje v ožjem pomenu besede, drugod za vdore nezavednega, delirije nevsakdanje groze, utopične vizije in evokacije čezsmrtnosti. Vprašanje pa je, v kaj se prebudimo iz sveta sanj.

Med deontologizacijo in transontološkostjo

Cankar ne pušča dvoma o svojem vstopu v spremenjena stanja: njegova iniciacija je umetnost. Že uvodni stavek zbirke napove refleksijo o moči in nemoči pesništva in nas postavi v središče prastare dileme o razmerju med pesniško in nepesniško resničnostjo. Na tem mestu ne moremo podrobno obravnavati te problematike, lahko pa povzamemo, kar je v literarnoteoretičnih definicijah fikcionalnosti splošno sprejeto: literatura je prostor *deontologizacije*. Logika pesniških postopkov – ki jih v izobilju najdemo tudi v *Podobah iz sanj* – je logika usmerjanja pozornosti k znotrajbesedilnim in medbesedilnim ravnovesjem med snovnimi, slogovnimi, strukturnimi in pomenskimi razsežnostmi. Ker se je o njih mogoče pogajati, postajajo ontološke verzije sveta v umetnosti poljubne (prim. npr. Esposito 275).

Preseganje enoznačne ontologije pa ostaja neosmišljeno, če ne najde stika z izkušnjami »nepresežnega« sveta – bodisi na racionalni, na emocionalni bodisi na normativni ravni. Šele v tej *reontologizaciji* dobiva literatura svojo funkcionalno utemeljitev. Kot vemo, je od nastanka modernih družb prevladujoč okvir funkcionalnega osmišljanja umetnosti ideologija avtonomnega subjekta in avtonomne estetike. Posameznik je postavljen v izhodiščni položaj ne le v razmerju do (svojega) sveta, temveč si v celoti prilašča tudi moč njegovega kreativnega preoblikovanja. Toda pozni Cankar tej slepoti budnosti ne zaupa več. Njegov duhovni razvoj je – spodbujen z dramatičnimi spremembami življenjskih okoliščin – presegel modernistično dogmo estetske samozaverovanosti. Že v uvodu denimo govori o besedah, v katerih svetlobi »utonejo za vselej vse druge luči« (9) in ki, izvirajoče iz nedoumljivih globočin, kar same letijo na »beli papir« (10), na svoja zgodnejša dela pa gleda kot na »igro s pisanimi kamenčki« (8).

Očitno postaja, da je izhod iz krize estetike mogoč samo v takšni reontologizaciji, ki se lastnim brezpotjem ne izogiba, temveč jih ponovno premisli. Ta premislek mora zaobseči tudi skrajne izpeljave lastnih predpostavk. Zato je pomenljivo, da že Ciceron v »ponovnem zbiranju misli« (lat. *relego*) išče izvor pojma *religio* (prim. Neville 6). To se zdi smiselno, pa četudi je etimologija sporna. Ko namreč *ponovno premislimo* ontologijo prvega vzroka, postane očitno, da je to, kar ne more niti obstajati niti neobstajati, od obstoja in neobstoja lahko samo večje. V misli, ki se zave svojih meja, vznikne *metaontološkost*.

Tu gre najprej za tako imenovano katafatično različico duhovnosti oziroma za prepričanje, da presežni pravzrok sestopa v svet in mu tako postaja dostopen. Zanj je torej značilno, da o tem, kar ontološko logiko presega, govori prav v jeziku ontološke logike. Metafizični Izvor dobiva recimo obliko osebe, zaznamovane s kategorijama obstoja in neobstoja, linearni logiki človeškega razuma pa je podvržena tudi eshatološka pripoved. V *Podobah iz sanj* je presežnost pogosto tematizirana prav na ta način – zlasti v sklicevanju na Boga in v prizorih, povezanih s cerkvenimi rituali.

Protislovna razmerja med presežnim in posvetnim privedejo naposled tudi katafatično duhovnost do brezpotij. Zato je treba »ponovno premisliti« tudi njo. Izkaže se, da mora ontološka logika ob poglobljanju v naravo prvega vzroka prej ali slej izgubiti zaupanje vase. Kajti do tega, kar je večje od nje, v sebi ne bo našla poti. Vse kaže, da lahko ontologija presežnost doseže kvečjemu v samozanikanju. V tej *transontološkosti* postane duhovnost apofatična. Spoznala je namreč, da tam, kjer sta obstoj in neobstoj izenačena, ne more več biti niti obstoja niti neobstoja. Le še velika brezumna in brezdanja Izenačenost lahko ostane v dnu srca in v dnu sveta. Protislovnost ni več pot do brezpotja, temveč do odrešenja. Ali drugače: zaupanje v celovito resnico protislovja postane močnejše od zaupanja v neresnico njegove necelovite razrešitve. Mimogrede: čemu naj bi pravzaprav verjeli temu, kar vidimo, ko pa je naš pogled neviden in neverjeten?

Pripraviti se moramo na podobe, ki jih ne morejo prenesti niti katafatične sanje, kaj šele slepota budnosti.² Če je ves obstoj spremenljiv, potem nas samozanikanje obstoja razpre temu, iz česar in v kar se spreminja spreminjanje. Torej je v Izvoru lahko le neskončno mirovanje, ki pa zato, ker je večje od obstoja in od neobstoja, ne more postati neobstoječe. Na dlani je nezaslišan sklep, ki je ključ do razumevanja Cankarjeve metafizike: Nespremenljivost je tudi po tem, ko se je spremenila v spreminjanje, ostala nespremenjena. Negiben je neskončni tok. To prastaro počelo je že Heraklit strnil v stavek o reki: »Ko se spreminja, počiva.« Brez zaupanja v mirovanje večnega prenavljanja se solze ne spremenijo v smisel, smrt ne v mater in mrtvaška postelja ne v zibel.

2 O globinski povezavi med vero in sanjami prepričljivo piše Gorazd Kocijančič: »Povzemimo: krščanska religija omogoča takšno držo, ki integrira sanje in budnost, ne da bi delala nasilje enemu ali drugemu. Življenje v veri kot izkušnji odnos z radikalno Transcendenco ontološko omogoča odprtost za bogastvo imaginalnega in hkrati sproščeno odmaknjenost od vsake podobe. Omogoča odprtost za simbolno, živo okušanje simbolnega – brez vsakega postulata po prevajanju tega v jezik budnosti in njegove rigidne strukture« (244–245).

Nedoumljiva sila mirujočega prerojevanja je v *Podobah iz sanj* tako rekoč vseprisotna – ne le v poimenovanjih (večna svetloba, luč iz višin, čeznarurna ljubezen), temveč kot slutnja tudi v transgresivni metaforiki (plamen plamena, živi grobovi, mati smrt, v nebo vpijoča tišina) in v mojstrskem obvladovanju paradoksa. Njeno najbrž najizrazitejše utelešenje pa najdemo v odlomkih o *spominu na smrt* (»Maj«, »Edina beseda«, »Vrzdéneč«). Ker je prav spomin tisti, ki se s priklicem minulega smrti pravzaprav zoperstavlja, spomin na smrt ni le misel na človekovo prihodnje, temveč tudi na njegovo preteklo izničenje. V tem protislovju se ne zruši le struktura časa, temveč tudi dihotomija med obstojem in neobstojem: življenje vznikaja iz svojega lastnega nasprotja (prim. Kos, »Poezija« 328). Očitno pa postane tudi, da umetnost prav v stiku med deontologizacijo in transontološkostjo dosega svoj najvišji smoter. Pesniško razpiranje ontološke enoznačnosti dobi kenotično moč in naše dno izroča brezdanzost. Lepota odprtosti se odpre v božansko Lepoto. Snov postane prosojna podoba milosti. Zven pomena in pomen zvena sta prvi Klic.

Zdaj se lahko vrnemo h koncu zadnje črtice. Tam smrt človeku zastavi še zadnje vprašanje: »Kóga boš klical na pomoč, da ti bo v trpljenju stal ob strani, da bo tvoj besednik pred pravičnim sodnikom?« (135). Umirajoči najprej odgovori z vzklikom »Mati!«, toda plameni v očeh poslednje spremljevalke ostajajo tiha in temna ječa. Naslednji vzklik »Domovina!« v razsodnici sicer vzdrami sočutje in usmiljenje, toda njen smrtni prijem ne popusti. Naposled pa se v pesnikovih prsih razkolje srce in iz svoje globočine da, »kar je še ime-lo« – svoj poslednji vzklik: »Bog!« V besedah, ki sledijo tej poslednji besedi, smo osvobojeni v Skrivnost. Vse, kar je še mogoče reči, je zgoščeno v eno samo onstransko sporočilo. V blagovest o izničenju izničenja, o prebuditvi ozdravljenega človeka v »Življenje, Mladost, Ljubezen« (136).

Formula odrešenja je tukaj eksplicitna. Človeku ob poslednji sodbi stoji ob strani gospodar njegove poslednje razsodnice. Pri tem sta zadnja beseda protagonista (Bog) in zadnja beseda pripovedovalca (Ljubezen) ena sama in *edina beseda*, saj ena sama in edina oseba umira. Katafatična in apofatična duhovnost sta v pesniški sintezi združeni. In tudi izenačenosti na dnu srca in na dnu sveta sta izenačeni. To je prebujenje iz sanj, ki so prebujenje iz »budnosti«.

Razrešitev aporij

Kaj se je zgodilo? Ker se v Skrivnosti podarjamo mi, ki nam je bila podarjena oblika osebe, se nam tudi ona podarja *osebno*. Naš nič sredi vsega je prenapolnjen s tem, kar je ves nič zankalo. Zato smo samo v izročitvi svetu, iz katerega smo izšli, izročeni temu, iz česar je izšel svet. Zato smo samo v

dnu druge zenice tudi mi sami naš neskončni izvor. Spomin na smrt postane razodetje živega Spomina. Poslednje globočine našega mirujočega prenavljanja počivajo v neutelešeni Osebi. Šele v tem brezdanjem dnu se – kot pravi Cankar – »kakor od pepela zgrajene« (12) zrušijo stene med ljudmi, ko se spogledajo kot bratje.

Podobe iz sanj nam torej ne govorijo o spremenljivih prividih resnice. Govorijo nam o tem, kar ostaja nespremenjeno. O resnici privida. O Neprividu večne daritve. Ljubezen, ta poslednja beseda poslednje črtice poslednjega Cankarjevega dela, tako postane obličje prvega darovanja. Enooblična pa ostaja Oseba. Zato je Cankarjeva duhovna oporoka nadsanjska resnica velikonočnih sanj. Njena logika odrešenja nam sporoča, da nam odrešenja ne prinese nobena logika. Odreši nas le srce, v Logosu razklano.

LITERATURA

- Cankar, Ivan. *Podobe iz sanj*. Ljubljana: Beletrina, 2018.
- Esposito, Elena: »Fiktion und Virtualität«. V: *Medien, Computer, Realität*. Ur. Sybille Krämer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998. 269–296.
- Kocijančič, Gorazd. *O nekaterih drugih: štirje eseji o preobilju*. Ljubljana: Beletrina, 2016.
- Kos, Dejan. »O izvoru poezije«. *Primerjalna književnost* 41.1. 2018. 161–173.
- Kos, Dejan. »Poezija kot življenje v smrti«. V: *Poezija in smrt*. Ur. Neža Zajc. Ljubljana: Založba ZRC, 2019. 323–329.
- Kos, Janko. »Poslednja Cankarjeva postaja: *Podobe iz sanj*«. V: Cankar, Ivan. *Podobe iz sanj*. Ljubljana: Beletrina, 2018. 195–211.
- Krämer, Sybille (ur.). *Medien, Computer, Realität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998.
- Neville, Robert Cummings. *Defining Religion: Essays in Philosophy of Religion*. Albany: State University of New York Press, 2018.
- Snoj, Jože. »Cankarjev Bog srca kot ponotranjeni krščanski Bog«. *Nova revija: mesečnik za kulturo* 78/79. 1988. 1696–1699.
- Snoj, Vid. *Nova zaveza in slovenska literatura*. Ljubljana: Založba ZRC, 2005.

Metaphysics in Ivan Cankar's *Images from Dreams*

Keywords: Cankar, Ivan / *Images from Dreams* / ontology / metaphysics / apophaticism

The article deals with ontological issues in Cankar's *Images from Dreams*. The author's final work systematically erases the boundaries between different types of reality. The

initial ontological state is wakefulness, which is marked by man's blindness to his own rootlessness, while the logic of the dream world overcomes this cognitive reductionism. Cankar's collection of sketches is thus interspersed with procedures of weakening causal and ontological self-understanding: firstly it diverts attention to the textual organization of the world through poetic deontologization, then it exemplifies semantic openness on a meta-ontological level, and finally uses poetic and meta-ontological transgressions to weaken even the dichotomy between existence and non-existence. With the help of Cankar's metaphor, this form of awakening could be called the "apophatic truth of Easter dreams."

ANNA BODROVA

Oddelek za slavistiko, Filološka fakulteta Sanktpeterburške državne univerze, Rusija,
199034, St. Petersburg, Universitetskaya nab., 11,
bodrann@gmail.com, a.bodrova@spbu.ru

Recepcija Ivana Cankarja v Rusiji

Prispevek je posvečen trem vidikom recepcije Ivana Cankarja v Rusiji: poljudnoznanstvenemu, raziskovalnemu in didaktičnemu. Razpravlja o zgodovini prevajanja Cankarjevih del v ruščino, o znanstvenih delih sovjetskih in ruskih raziskovalcev ter o tem, kako študenti, ki študirajo slovenski jezik in književnost, dojemajo Cankarjeva besedila. Cankarjeva dela so tiskali v carski Rusiji in Sovjetski zvezi, objavljajo pa jih tudi v sodobni Rusiji. Popolnoma različni vidiki ustvarjanja in biografije Cankarja lahko pritegnejo navadne bralce, študente, izkušene raziskovalce. S Cankarjevim ustvarjanjem so se ukvarjali ruski znanstvenice in znanstveniki različnih generacij. V Sovjetski zvezi in Rusiji lahko naštejemo pet »cankarjeslovk«, to so: Evgenija Rjabova, Maja Ryžova, Marianna Beršadskaja, Tatjana Čepelevska, Anna Bodrova. Razlogi za tolikšno zanimanje so trije: 1. častno mesto, ki ga ima Cankar v kanonu (od tod prevodi v različne jezike, tudi v ruščino); 2. socialna usmerjenost njegovih del; 3. diskurzivna nenotnost, ki krši ideološke okvire.

Ključne besede: Cankar, Ivan / cankariana / slovenistika v Rusiji / recepcija / znanost in ideologija / prevodoslovje / kanon / didaktika literature

Recepcija Ivana Cankarja v Rusiji ima dolgo tradicijo in temelji na treh vidikih: poljudnoznanstvenem, raziskovalnem in didaktičnem. V prispevku razpravljamo o zgodovini prevajanja Cankarjevih del v ruščino, o znanstvenih delih sovjetskih in ruskih raziskovalcev ter o tem, kako študenti, ki študirajo slovenski jezik in književnost, dojemajo Cankarjeva besedila.

V Rusiji so Cankarja začeli prevajati že v času njegovega življenja. Tako je bil roman *Hiša Marije Pomočnice* (1904) v ruščino preveden v letih 1909–1910 in objavljen v reviji *Slavjanskij mir* (ta neoslavjanofilska revija je izhajala v Peterburgu med letoma 1908 in 1911). V tej reviji so natisnili še osem zgodnjih Cankarjevih črtic (»Ada«, »Spomladanska noč«, »Kralj Malhus«). Kot prevajalec je bil naveden Lev Savin. To je bil psevdonim, ki si ga je izbral mladi Slovenec Janko Lavrin (1887–1986), ki je živel v Rusiji med letoma 1908 in 1917 ter se ukvarjal z novinarsko in uredniško dejavnostjo. Kasneje,

po oktobrski revoluciji, se je Lavrin preselil v Anglijo in kot profesor slavist deloval v Nottinghamu. Raziskoval je rusko literaturo.

Lavrin je opredelil značilnosti Cankarjeve osebnosti in ustvarjanja, ko je s posebno naklonjenostjo predstavljal slovenskega pisatelja ruskim bralcem:¹

Ivan Cankar je sin majhnega naroda, ampak ni njegov tipičen predstavnik, on je njegov najmočnejši protest, in v tem je njegov glavni pomen ... Skoraj vsa novejša slovenska literatura, to je Ivan Cankar. V tem obdobju je on najbolj zbadljiv in jedek satirik, nemilosrčen in krut razkrinkovalec, najboljši stilist, prefinjen psiholog in globok mislec ... Ivan Cankar je tankočutna sodobna duša, ki globoko čuti nasprotje med notranjim in zunanjim življenjem; med upanjem, hrepenenjem in možnostmi; duša uporna in nemirna, ki si želi poleta, hrepeni po višjih oblikah življenja. (Čurkina 92–93)

Torej so se prav zahvaljujoč Lavrinu pojavili prvi prevodi Cankarjevih del v ruščino. Naslednji prevodi so nastali v dvajsetih, štiridesetih in šestdesetih letih 20. stoletja, leta 1981 pa so bila objavljena *Izbrana dela* Ivana Cankarja v dveh knjigah. Ta izdaja vsebuje romane, povesti, črtice, drame in publicistiko: *Na klanecu*, *Tujci*, *Martin Kačur*, *Za narodov blagor*, *Kralj na Betajnovi*, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* in druga dela (Cankar 1981). To izdajo je pripravilo več prevajalcev, med njimi sta Aleksander Romanjenko in Evgenija Ivanovna Rjabova (1925–1976), prva moskovska slovenistka, ki je začela raziskovati Cankarjeva dela.

Omembe vredno je dejstvo, da je bil leta 2003 ponovno izdan roman *Hiša Marije Pomočnice* v že omenjenem prevodu Janka Lavrina z začetka 20. stoletja. Ta prevod je uredila peterburška prevajalka Maja Iljinična Ryžova (1927–2017).

Ryžova je prva leningrajska oziroma peterburška slovenistka, ki je prevedla večje število slovenskih avtorjev (Franceta Bevka, Draga Jančarja, Juša Kozaka, Miška Kranjca, Prežihovega Voranca idr.). 1. julija 2017 je dopolnila 90 let, septembra istega leta je umrla.

Leta 1947 se je vpisala na študij slavistike na Filološki fakulteti Leningrajske državne univerze, učila se je srbohrvaščino in preučevala literature Jugoslavije. Že med študentskimi leti, kot se je sama spominjala, je s kolegi,

1 »Иван Цанкар, сын маленькой нации, но он не ее типичный представитель – он самый сильный ее протест, и в этом его главное значение... Почти вся новейшая словенская литература – это Иван Цанкар. В данный период он представляет собою самого колкого и едкого сатирика, немилосердного и жестокого разоблачителя, лучшего стилиста, самого тонкого психолога и глубокого мыслителя... Иван Цанкар – чуткая современная душа, которая глубоко чувствует разлад между внутренней жизнью и внешней, между надеждами, мечтами и возможностью; душа мятежная и беспокойная, желающая полета, тоскующая по более высоким формам жизни.« (Navedeno po: Čurkina 92–93)

študenti tretjega letnika, dobila v roke literarno revijo iz Beograda, v kateri so bila natisnjena dela »jugoslavskih« pisateljev, med drugim tudi krajša Cankarjeva besedila v srbohrvaščini. Te Cankarjeve črtice so študente tako presenetile, da mu je eden od njih želel celo napisati pismo, a so jim razložili, da Cankar ni njihov sodobnik in da je že umrl (Ryžova 314).

»Tudi Maje Iljinične so se Cankarjeve črtice dotaknile (posebej črtica *Vrzdenc*, ki je bila med drugimi v tej beograjski reviji), takoj je začutila neko moč in posebnost pisateljevega stila« (Čepelevskaja 507). Pozneje je Maja Iljinična začela spoznavati dela Cankarja v izvirniku, kot se je spominjala: »[B]rala sem s slovarjem, nekaj sem razumela intuitivno« (Ryžova 314). Tudi svojo doktorsko disertacijo je želela pisati o Cankarjevih delih, ampak so ji svetovali, naj izbere drugo temo, ki bo posvečena slovenski poeziji. Po besedah Ryžove: »S Cankarjem se je že takrat začela ukvarjati Evgenija Rjabova, naša prva raziskovalka na področju slovenske književnosti« (*ibid.*). Ryžova je svojo disertacijo posvetila slovenski poeziji konca 19. – začetka 20. stoletja in ruski poeziji, zagovor je bil leta 1973.

Po mnenju Ryžove bodoči profesor ruske literature Janko Lavrin, ko je v mladosti prevajal Cankarjevo *Hišo Marije Pomočnice*, ni čutil specifične ruskega jezika. Zato je Ryžova njegov prevod malo popravila, uredila. Razen tega je Lavrin s Cankarjevim dovoljenjem izpustil precejšen del 8. poglavja, kjer se pripoveduje o Tončkinem življenju. Ryžova je tudi drugače prevedla naslov romana. Njena varianta je *Obitelj Marii Zastupnici* (*Обитель Марии Заступницы*), Lavrin je naslov prevedel kot *V dome Marii Zastupnici* (*В доме Марии Заступницы*).

Po letu 2003 je *Hiša Marije Pomočnice* doživela dve ponovni izdaji, leta 2011 ponatis in leta 2014 novo izdajo pri drugi založbi. Zanimanje za prevajanje Cankarja torej ni ugasnilo niti v 21. stoletju. Maja Ryžova, ki je še v sovjetskih časih prevedla nekatere njegove črtice in roman *Tujci*, je leta 2014 prevedla *Križ na gori*, leta 2015 *Grešnika Lenarta*, leta 2016 *Moje življenje in Aleša iz Razora*, leta 2017 pa še *Popotovanje Nikolaja Nikiča* in *Soseda Luko*. Maja Iljinična je prevajala vse do svoje smrti. Kot vem, je želela prevesti še *Gospo Judit* in *Voljo in moč*. Bila je zelo navdušena nad delom in je k svoji dejavnosti privabila tudi mene, s prošnjo, naj napišem spremni besedi za *Grešnika Lenarta* in *Moje življenje*.

Katere ruske založbe so objavljale Cankarja? Ko bom odgovarjala na to vprašanje, se bom dotaknila splošnih tendenc recepcije Cankarja, ne samo v Rusiji. Kot je znano, so imeli v Sloveniji Cankarja za »svojega« pisatelja tako socialdemokrati kot desničarji, tako ateisti kot katoliki. Skoraj vsaka Cankarju posvečena raziskava vsebuje vprašanje njegove vere, problematiko iskanja boga (bogoiskateljstva). Polemika glede Cankarjeve vernosti je

izbruhnili po pisateljevi smrti in še danes nismo razčistili s tem vprašanjem. Tako je Ivanov bratranec Izidor Cankar izrazil mnenje, da je Cankar vedno ostal katolik (Iz. Cankar 314), Jože Gregorič je mislil, da je bil Cankar globoko veren v tradicionalnem katoliškem smislu (Gregorič 130), Josip Vidmar je imel Cankarja za socialista, predstavnika svobodne in progresivne miselnosti; prepričan je bil, da Cankar ni bil katolik. (Vidmar 533–544)

Lahko rečemo, da se je podobna recepcija ponovila pri prevajanju Cankarjevih del v ruščino. Sprva so ga v carski Rusiji v Lavrinovih prevodih v svoji reviji tiskali slavjanofili, potem, po oktobrski revoluciji, konec dvajsetih let, pa je bil trikrat objavljen *Hlapec Jernej in njegova pravica*. Ryžova je menila, da prvi prevod *Hlapca Jerneja* ni bil narejen iz slovenščine. V času Sovjetske zveze so Cankarjeva dela izhajala pri največji založbi, znani po imenu »Hudožestvenna literatura« (prevod naziva bi bil »leposlovje«), ki pa se je prej imenovala »Goslitizdat« (to je kratica: Državna literarna založba). V 21. stoletju se je pojavil celosten prevod *Hiše Marije Pomočnice* v okviru založniškega projekta Slovenca Justa Rugla (leta 2003). Okrog leta 2010 pa je za Cankarja pokazala zanimanje pravoslavna fundacija iz Peterburga, dobrodelni sklad sv. Janeza Krstnika. Zahvaljujoč poznanstvu Maje Ryžove s pravoslavnim duhovnikom igumnom Evstafijem, ki ima rad in zelo ceni Cankarjeva dela, se je začelo obdobje plodnega sodelovanja Ryžove s to pravoslavno fundacijo. Omembe vredno je, da je Maja Ryžova za to pravoslavno založbo prevajala brez plačila. Kot je priznala med pogovorom z »cankarjeslovko« Tatjano Čepelevsko, je bil to njen »dar čudovitemu pisatelju, sijajnemu umetniku besede, sanjaču, borcu, Človeku z veliko začetnico.« (Čepelevskaja 513)

Torej so Cankarja tiskali v carski Rusiji, v Sovjetski zvezi in v sodobni Rusiji. Pri založnikih so vzbujali zanimanje popolnoma različni vidiki Cankarjevega ustvarjanja. Tako se je v sovjetskih časih zdela zelo zanimiva socialna problematika, pravoslavni založnik pa se je navdušil nad verskimi motivi pri Cankarju.

Kaj pa pri Cankarju pritegne ruske znanstvenike in znanstvenice?

V nekaterih raziskavah se Cankarjeva dela preučujejo v kontekstu književnosti njegovega časa. Tako v članku »Osnovne tendence razvoja slovenske literature konca 19. – začetka 20. stoletja« Nikolaj Ivanovič Kravcov na kratko predstavi nekatera Cankarjeva dela in nekatere značilnosti njegove poetike. (Kravcov)

V Sovjetski zvezi in Rusiji lahko naštejemo 5 »cankarjeslovk«; to so: Evgenija Rjabova, Maja Ryžova, Marianna Beršadska, Tatjana Čepelevska, Anna Bodrova.

V svojih znanstvenih delih je Ryžova obravnavala slovensko moderno in besedila njenega znamenitega predstavnika Ivana Cankarja, preučevala

tako splošne tendence idejne in izrazne umetniške evolucije pesnikov ter literarne smeri kot individualne poteze njihovega ustvarjalnega razvoja. (Ryžova 1964; 1973; 2001)

Marianna Leonidovna Beršadska (rojena leta 1937) je raziskovala Cankarjevo dramatiko v okviru slovenske dramatike med vojnama. Rada bi omenila, da se prav po zaslugi Marianne Beršadske slovenski jezik poučuje na Filološki fakulteti Sanktpeterburške državne univerze, in to praktično od trenutka, ko je Slovenija postala neodvisna država.

Članki Evgenije Rjabove so posvečeni oblikovanju Cankarjevih estetskih in družbeno-političnih nazorov, evoluciji njegovih filozofskih pogledov in svetovnega nazora ter nekaterim značilnostim njegovega sloga. V sovjetski slavistiki obstaja mnenje, da slovenska književnost pred Cankarjevo pojavitvijo na literarni sceni še ni prešla stadija tako imenovanega »zrelega realizma« in da je Cankar nedvomno močno vplival na razvoj slovenskega realizma. Mogoče pa se Rjabova v članku »Ivan Cankar in tokovi slovenske literature konca 19. – začetka 20. stoletja« preveč osredotoča na »realistične tendence«, kar vsekakor odraža ideologijo sovjetske znanosti. (Rjabova 1976)

Moskovska slavistka, slovenistka Tatjana Ivanovna Čepelevska, obravnava Cankarjevo prozo z vidika žanrske tipologije in značilnosti njegove poetike (Čepelevskaja 1989; 2005). Njena doktorska disertacija nosi naslov *Romani in povesti I. Cankarja med letoma 1900 in 1907* (Čepelevskaja 1990). V svoji monografiji *Razprave o slovenski literaturi v zgodovinsko-kulturni luči* je veliko pozornosti posvetila tudi Cankarjevim delom (Čepelevskaja 2013). Tako se na primerih njegovih besedil ukvarja s problematiko človeka v prostoru slovenske kulture. Čepelevska uporablja za Cankarjeva dela novo raziskovalno strategijo, in sicer jih obravnava v širšem zgodovinsko-kulturnem kontekstu, išče pomembne kulturne kode in koncepte v njegovem ustvarjanju. Posebne omembe je vredna analiza Cankarjevih likov, ki predstavljajo različne tipe avtsajderjev. Med drugim se Čepelevska loti enega najbolj nenavadnih Cankarjevih del, romana *Nina* (1906), in sicer telesnega koda v njem. (Čepelevskaja 2005)

Zdaj naj povem nekaj besed o slovenistični poti Tatjane Čepelevske (rojene leta 1951), ki je po mojem mnenju najpomembnejša ruska poznavalka Ivana Cankarja. Po izobrazbi je rusistka, diplomirala je iz ruske literature, potem je nekaj časa delala kot urednica in korektorica. Šele pozneje, ko je vpisala doktorski študij na Inštitutu za slavistiko (Institut Slavjanovedenija) v Moskvi, se je odločila za preučevanje Cankarjevih del, ker ji je tako svetoval njen mentor Sergej Vasiljevič Nikoljskij. Po besedah Čepelevske je Cankarja v ruskih prevodih prvič prebrala, ko je bila stara 31 let, pozneje ga je začela brati v izvirniku, s slovarjem, podobno kot Maja Ryžova.

Moje zanimanje za Cankarja se je začelo, ko sem bila stara 19 let. Takrat sem se prvič srečala s Cankarjevim delom. Bila sem študentka srbokroatistike, pred kratkim sem bila v Sloveniji na seminarju slovenskega jezika, in ko sem se vrnila v Peterburg, sem se odločila spoznati literaturo iz te pravljичne dežele. Moja mentorica Marianna Beršadska mi je svetovala, naj berem Cankarja – na srečo so bila številna njegova dela prevedena v ruščino (takrat še skorajda nisem govorila slovensko). Tako sem se s Cankarjem prvič srečala prek ruščine. Spomnim se, da sem na počitnicah na deželi pred začetkom študijskega leta vzela v roke izbor del tega slovenskega klasika v dveh knjigah in začela brati njegovo najdaljše besedilo *Na klanecu*.² Moje začudenje je bilo neizmerno. Vsebinsko sem doživljala dokaj neprizadeto: od šolskih klopi dalje sem brala Dostojevskega, zato tema revnih, ponižanih ljudi zame ni bila nova in se mi ni zdela neobičajna ali pretirano mračna. Toda struktura besedila se mi je zdela zelo nenavadna. Nenavadno je bilo, da so v romanu izpostavljena vprašanja in teme, s katerimi se v ruski literaturi resno ukvarja t. i. kritični realizem, a se ti pri Cankarju razrešujejo vse drugače kot z realističnimi prijemi. Besedilo je fragmentarno, polno simbolov, večpomenskih ponavljanj, in sploh nas roman spominja na zbirko zgodb. Po tehniki me je roman *Na klanecu* spomnil na besedila simbolistov. Nisem bila navajena, da se socialne teme opisujejo z modernističnimi prijemi. Minilo je nekaj časa, in Cankarjeva dela sem začela brati v izvirniku. Dolgo sem se spraševala – kdo je torej Cankar? Realist, simbolist, impresionist, novoromantik, modernist, ekspresionist? Komu je podoben? Njegova besedila so sorodna delom Goetheja, Dostojevskega, Gogolja, Maeterlincka, Ibsena, Nietzscheja. V njih sta očitni vez z narodnimi folklorno-mitološkimi tradicijami in odprtost za novo.

Za temo svoje doktorske disertacije sem izbrala Cankarjevo avtobiografsko prozo. Raziskovala sem, kako se v njegovih delih prepletata individualno in kolektivno (Bodrova 2010). Napisala sem tudi spremno besedo za slovensko izdajo Cankarjeve *Knjige za lahkomiselne ljudi*, ki je leta 2009 izšla pri Študentski založbi (Bodrova 2009). V Rusiji so na žalost prevedli le posamične črtice tega cikla, iztrgane iz konteksta, kar je neizbežno osiromašilo smisel tega dela, ki si ga je Cankar zamislil kot celoto. S Cankarjem se ukvarjam tudi v okviru slovansko-germanske komparativistike (ta študijska in znanstvena smer obstaja na katedri slovanske filologije od leta 2003). Obravnavala sem temo »Cankar na Dunaju« in preučevala specifično oblikovanje nacionalne identitete v kontekstu tujega jezika. (Bodrova 2014; 2018)

2 Mimogrede, v ruščino je ta roman prevedla Evgenija Rjabova pod naslovom *Na ulice bednjakov* (На улице бедняков, dobeseden prevod bi bil *Na ulici siromakov*), najbrž jo je za to varianto navdihnilo 8. poglavje romana, ki se imenuje »Klanec siromakov«. Maja Ryžova pa je vztrajala pri različici *Na krutoj doroge* (На крутой дорогe, dobesedno: *Na strmni poti*), ki se tudi meni zdi primernejša. V ruščini je težko najti ustreznik za besedo »klanec«.

Kako študenti dojemajo Cankarja? Ponavadi se začnejo moji študenti vzporedno učiti slovenski jezik in književnost. Cankarja imamo na programu nekje po štirih mesecih učenja slovenščine, zato je branje obsežnih besedil v slovenščini še problematično, ampak ker imamo – kot rečeno – Cankarjeva dela na voljo v prevodu, jih študentje z veseljem berejo v ruščini. Z veseljem, ker Cankarjeva besedila v primerjavi z deli ruskih pisateljev, ki jih morajo brati v šoli, niso dolga. Že v šoli morajo namreč ruski otroci brati obsežna besedila Dostojevskega, Tolstoja – mogoče se jim zaradi tega Cankar ne zdi neznosno mračen in depresiven. Od študentov sem slišala pohvale *Hiši Marije Pomočnice*, *Tujcem*, romanu *Na Klancu*. Pozitivnega mnenja o Cankarjevih dramah od študentov nisem slišala nikoli. Ko obravnavamo *Hišo Marije Pomočnice*, spregovorimo o motivu otroka, o temah otrokovega trpljenja in smrti. Ta priljubljena findesieclovska tema študente ponavadi zanima (Bodrova 2011). Nekatero zanima tema umetnika, ponavadi vsi preberejo *Tujce* v prevodu Ryžove. Prisluhnejo tudi mojemu pripovedovanju o Cankarjevi biografiji. Povem, da je svojo biografijo uporabil kot neke vrste vzor, tako da je seznanil Slovence z novim tipom umetnika, ki ni obremenjen s kakšno državno službo, ki se poklicno ukvarja z ustvarjanjem, pisanjem; z boemom, ki protestira proti filistrskemu, hinavskemu katoliškemu okolju. Kot je znano, je v Cankarjevi pisateljski biografiji marsikaj povezano z dunajsko kulturno izkušnjo in z zanj značilnim umetniškim individualizmom. Tu je njegova očaranost nad simbolizmom, Emersonom, vedenjski kod prekletega pesnika, *poète maudit* (»nemeščansko« osebno življenje, nagnjenost k alkoholu, pesniška zbirka *Erotika*, ki jo je zažgala ljubljanska škofija). In vse to je Cankarju uspelo združevati s takšnimi potezi v biografiji, kot so nacionalno-patriotski nazori, aktivna udeležba v politiki, demonstrativne poteze sprejemanja katolicizma.

Ukvarjamo se tudi s folklornimi motivi v Cankarjevih besedilih.³ Na samem začetku preučevanja slovenske literature se na primer seznanimo s takšnimi liki slovenske ljudske umetnosti, kot so Kurent, Lepa Vida in kralj Matjaž, pozneje pa analiziramo preoblikovanje teh likov pri Cankarju. Ko se ukvarjamo s Cankarjem, je tema matere ter predvsem »Skodelice kave« vsekakor neizogibna.

V Cankarjevem letu 2018 se je naš lektorat udeležil projekta Centra za slovenščino kot drugega/tujega jezika v Ljubljani »Svetovni dnevi Ivana Cankarja«, ki je decembra potekal na lektoratih slovenščine po vsem svetu. Študentje so se poglobili v prevajanje Cankarjevih besedil. Decembra je izšla antologija teh prevodov v 21 tujih jezikov (Cankar 2018). Peterburška

3 Nekatero znanstvene raziskave Tatjane Čepelevske so posvečene temu vidiku. (Čepelevskaja 2000)

študentka Rita Baranova je za to antologijo prevedla dve Cankarjevi pesmi iz *Erotike*, Sofja Tokarevskih pa se je pri prevajanju *Hiše Marije Pomočnice* soočila z edinstvenim problemom. Ko je prevajala odlomek o kanarčku iz četrtega poglavja, je opazila nelogičnost v slovenskem besedilu, ki je izgledalo takole:

IV.

Dobile so kanarčka. Ves majhen je še bil in neumen in zmerom ga je bilo strah; tudi pel še ni nič.

»Babica je!« je menila Pavla.

»Kako bo babica!« je ugovarjala Lojzka. »Saj sem pogledala précej!«

»Kako pa se pozna, da ni babica?« je vprašala Malči.

»Zadaj mu odpihnem perje, pa pogledam ... Čakaj, ti pokažem!«

Kletka je bila na mizi, Lojzka je odprla vratica, toda kanarček je kričal, cvilil pretresljivo, kakor da bi prosil milosti.

»No, pusti ga! Pa naj bo babica!« se je vdala Pavla.

Stavek »Pa naj bo babica!« se ni ujemal s predhodno vsebino, saj Pavla ni želela, da bi Lojzka (ki ni hotela, da bi bil ptič samica, babica) mučila kanarčka, in se je zato vdala. S študentko sva pomislili, da je to tiskarski škrat. Preverila sem besedilo po *Izbranih delih* Ivana Cankarja (Cankar 1952, 270) in na Wikiviru,⁴ povsod je bilo enako (»naj bo babica!«). To dejstvo je vzpodbudilo nadaljevanje recepcije prejšnjih prevodov *Hiše* v ruščino. Pogledali sva različico Janka Lavrina:

Получили канарейку. Совѣмъ маленькая была она и глупая, и все ее пугало. Пѣть еще не умѣла.

– Самка! – рѣшила Павла.

– Какая тамъ самка? – возражала Луизочка: - вѣдь я смотрѣла.

– А какъ можно узнать, что это не самка? – спросила Мальчи.

– Надо сзади раздуть перья и посмотреть... Погоди, сейчас увидишь.

Клѣтка была на столѣ. Луизка открыла дверцу, но канарейка жалобно зачирикала и пронзительно пропищала, словно просила милости.

– Ну, оставь ее! Пускай будет самка, – просила Павла. (Cankar 1909, 9)

Prevod problematičnega stavka je dobeseden. Varianta prevoda Maje Ryžove pa se popolnoma razlikuje. Čeprav je tudi ona uporabila trdilni stavek, je spol ptiča spremenila – uporabila je besedo »samec«, kar je spremenilo smisel:

4 https://sl.wikisource.org/wiki/Hiša_Marije_Pomočnice.

Им принесли канарейку. Она была совсем маленькая и глупая, всего пугалась. Петь еще не умела.

– Самка! – решила Павла.

– Какая там самка! – возразила Лойзка. – Я ведь уже посмотрела.

– А как можно узнать, самка это или нет? – спросила Мальчи.

– Надо сзади раздуть перышки и взглянуть... Погоди, сейчас покажу!

Клетка стояла на столе. Лойзка открыла дверцу, но канарейка жалобно чирикнула и пронзительно запищала, словно просила пощады.

– Ну, оставь ее! Пускай будет самец! – соглашалась Павла. (Cankar 2003, 37)

Očitno je, da je Ryžova pri prevajanju uporabljala neki drug izvirnik ali pa je v besedilo sama vnesla spremembo, da bi postalo logično.

Študentka ni vedela, kako bi prevedla ta stavek, in segla sem po Cankarjevem rokopisu, ki je dostopen na spletu.⁵ Odkrila sem, da je Cankar uporabil negacijo – »Naj ne bo babica!« –, ki jo je študentka Sofja Tokarevskih v svojem prevodu ohranila:

Принесли канарейку. Она была ещё маленькая и глупая, постоянно всего пугалась; и совсем ещё не пела.

– Это самка! – решила Павла.

– Какая же самка! – возразила Лойзка. – Я ведь уже посмотрела.

– А как узнать, что это не самка? – спросила Мальчи.

– Сзади раздуть перья и посмотреть... Погоди, я покажу!

Клетка стояла на столе, Лойзка открыла дверцу, однако канарейка пищала и жалобно чирикала, будто молила о пощаде.

– Ну,пусти его! Пускай тогда будет не самка! – сдалась Павла. (Cankar 2018, 415)

Primerjava obstoječih različic prevoda *Hiše* v ruščino bi lahko postala tema znanstvene raziskave. Že na prvi pogled vidimo razlike, od uporabe lastnih imen (Lavrín je spremenil ime Lojzka v Lujizočko, to je manjšalnica imena Lujiza) do skladnje (prevod Ryžove je bolj gladek, vsebuje manj inverzij, ki so značilne za Cankarjev slog, Lavrinov prevod pa je ohranil Cankarjevo sintakso).

Očitno je, da ima recepcija Cankarja v Rusiji kontinuiteto tudi v 21. stoletju, pri mlajši generaciji slavistov.

Popolnoma različni vidiki ustvarjanja in biografije Cankarja lahko torej pritegnejo navadne bralce, študente, izkušene raziskovalce. Cankarjevo ustvarjanje je heterogeno, v njem so prisotni diskurzi različnih literarnih

5 [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Ivan_Cankar_-_Hi%C5%A1a_Marije_pomo%C4%8Dnice_\(rokopis\).pdf&page=52](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Ivan_Cankar_-_Hi%C5%A1a_Marije_pomo%C4%8Dnice_(rokopis).pdf&page=52).

smeri (simbolizma, naturalizma, realizma, ekspresionizma itd.). Zato nekatere bralce in raziskovalce pritegnejo (posebej v sovjetskih časih) njegovi socialni motivi, drugi so navdušeni nad religioznimi motivi, tretji se zanimajo za številne simbole v njegovih tekstih. Cankarjeva dela so tako raznovrstna, da lahko v njih skoraj vsak bralec najde kaj zanimivega zase.

S Cankarjevim ustvarjanjem so se ukvarjali ruski znanstvenice in znanstveniki različnih generacij. V čem je razlog takšnega zanimanja? Lahko navedem nekaj razlogov:

1. častno mesto, ki ga ima Cankar v kanonu (od tod prevodi v različne jezike, tudi v ruščino),
2. socialna usmerjenost njegovih del,
3. diskurzivna neenotnost, ki krši ideološke okvire.

Tako so v sovjetskih časih v Moskvi na Inštitutu za slavistiko strokovnjaki za jugoslovansko literaturo poznali Cankarja, ker ga je jugoslovanska literarna veda sprejela v jedro kanona. Zato se znanstvenicam cankarjeslovkam ni bilo treba sramovati svoje izbire, saj so v sovjetskih časih raziskovali samo »velike pisce«. V teh časih bi bilo najbrž nemogoče pisati znanstveno delo o – recimo – Zofki Kveder ali celo o Lojzetu Kovačiču (oba avtorja še vedno nista prevedena v ruščino). Ob tem je bil Cankar »pravilen« avtor še z ideološkega vidika, saj je socialna problematika njegovih besedil ustrezala sovjetski ideologiji (spomnimo se na primer Cankarjevega članka »Kako sem postal socialist« iz leta 1913). Vendar pa so v slovenski literaturi prisotni še drugi »socialni« pisatelji (Prežihov Voranc, Miško Kranjec, France Bevk), a se jim nihče od sovjetskih znanstvenikov ni odločil posvetiti disertacije (čeprav so jih aktivno prevajali, Ryžova in drugi). Stvar je v tem, da se je Cankar sovjetskim znanstvenicam in znanstvenikom zdel bolj zanimiv, omogočal je preseganje ideoloških mej, spoznavanje drugih estetskih matric, ki v Sovjetski zvezi niso bile priljubljene, nekatere pa so bile celo prepovedane (dekadenca, simbolizem in ekspresionizem so recimo veljali za »buržoazne« umetniške tokove »gnilega« Zahoda). Patetično lahko rečem, da je bil Cankar za sovjetskega znanstvenika do neke mere »požirek svobode« (»глоток свободы«).

LITERATURA

Beršadskaja, Marianna L. *Slovenskaja dramaturgija mežvoennogo perioda (1918–1941)*. Avtoreferat doktorske disertacije. Leningrad: Leningradskij Gosudarstvennyj universitet, 1975.

Beršadskaja, Marianna L. »Cankar i slovenskaja dramaturgija 1918-1945«. V: *Simpozij o Ivanu Cankarju*. Ljubljana: Slovenska matica, 1977. 116–125.

- Bodrova, Anna G. *Avtobiografičeskaja proza Ivana Cankara*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 2010.
- Bodrova, Anna G. »Ivan Cankar – slovenskij pisatel' na perekrestke kul'tur i sozdatel' nacional'noj identičnosti«. V: *Segmenty identičnosti v tvorčestve zarubežnyh slavjanskikh pisatelej*. Ur. Kotova Marina Ju. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 2014. 18–32.
- Bodrova, Anna G. »Kodi branja Ivana Cankarja«. V: Cankar, Ivan. *Knjiga za lahkomišne ljudi*. Ljubljana: Študentska založba, 2009. 170–189.
- Bodrova, Anna G. »Nacional'nyj narrativ Ivana Cankara i ego rol' v formirovanii slovenskoj kul'turnoj identičnosti«. *Slavjanskij mir v tret'em tysjačelietii* 13.3–4 (2018). Moskva: Institut slavjanovedenija RAN. 108–117.
- Bodrova, Anna G. »Roman Ivana Cankara «Obitel' Marii Zastupnicy» v kontekste zapadnoevropejskogo fin de siècle«. *SLOVENICA II. Slavjanskij mežkul'turnyj dialog v vospriyatii russkikh i slovencev. K jubileju I.V. Čurkinov*. Moskva: Institut slavjanovedenija RAN, 2011. 269–274.
- Bodrova, Anna G. »Specifika kronotopa v avtobiografski prozi Ivana Cankarja«. *Sodobnost*. 74.9. 2010. 1102–1107.
- Cankar, Ivan. *Antologija literature Ivana Cankarja s prevodi v tuje jezike*. Ur. Mojca Nidorfer Šiškovič, Mateja Lutar. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2018.
- Cankar, Ivan. *Izbrana dela. V desetih zvezkih. Zv. 3*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1952.
- Cankar, Ivan. *V Dome Marii Zastupnicy* (prodolženje). Prev. Lev Savin (Janko Lavrin). *Slavjanskij mir* 1.2. 1909. 9–32.
- Cankar, Ivan. *Izbrannoe*: V 2 tomah. Ur. Aleksandr Romanenko. Spremná beseda Elena Rjabova. Moskva: Hudožestvennaja literatura, 1981.
- Cankar, Ivan. *Krest na gore*. Prev. in spremna beseda Maja Ryžova. Sankt-Peterburg; Šlissel'burg: Blagotvoritel'nyj fond Sv. Ioanna Predteči, 2014.
- Cankar, Ivan. *Grešnik Lenart*. Prev. Maja Ryžova. Spremná beseda Anna Bodrova. Sankt-Peterburg: Blagotvoritel'nyj fond Sv. Ioanna Predteči, 2015.
- Cankar, Ivan. *Moja žyzn'*. Prev. Maja Ryžova. Spremná beseda Anna Bodrova. Sankt-Peterburg: Blagotvoritel'nyj fond Sv. Ioanna Predteči, 2016.
- Cankar, Ivan. *Aleš iz Razora*. Prev. in spremna beseda Maja Ryžova. Sankt-Peterburg: Blagotvoritel'nyj fond Sv. Ioanna Predteči, 2016.
- Cankar, Ivan. *Poezdki Nikolaja Nikiča. Sosed Luka*. Prev. Maja Ryžova. Sankt-Peterburg: Blagotvoritel'nyj fond Sv. Ioanna Predteči, 2017.
- Cankar, Ivan. *Obitel' Marii Zastupnicy: Roman, rasskazy*. Proekt »Slovenskaja klassika«. Prev. Maja Ryžova. Moskva: Dr. France Prešern, 2003.
- Cankar, Izidor. *Leposlovje – eseji – kritika*. Ljubljana: Slovenska matica, 1969.
- Čepelevskaja, Tat'ana I. »Ciklizacija maloje prozy u I. Cankara: ot knigi *Moja njiva* k *Podobam iz sanj*«. *Obdobja* 23. Ljubljana, 2005. 299–309.
- Čepelevskaja, Tat'ana I. »Legenda o korole Mat'jaže v fol'klore i literature Slovenii«. V: *Mif v kul'ture: Čelovek – ne-čelovek*. Moskva: Izdatel'stvo Indrik, 2000. 203–213.

- Čepelevskaja, Tat'ana I. *Očerki slovenskoj literatury v istoriko-kul'turnom osveščanii*. Moskva; Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2013.
- Čepelevskaja, Tat'ana I. »Pamjati Maji Il'iničny Ryžovoj (1927–2017)«. V: *Slavjanskij mir v tret'em tysjačelii. Ėtničeskie, konfessional'nye, sociokul'turnye komponenty identičnosti narodov Central'noj, Vostočnoj i Jugo-Vostočnoj Evropy*. Moskva: Institut slavjanovedenija RAN, 2017. 506–516.
- Čepelevskaja, Tat'ana I. »Povesti i romany Ivana Cankara 1900 – 1907«. V: *Na rubeže vekov. Problemy razvitija slavjanskih i balkanskih literatur konca XIX – načala XX v.* Moskva: Institut slavjanovedenija i balkanistiki AN SSSR, 1989. 174–184.
- Čepelevskaja, Tat'ana I. *Romany i povesti Ivana Cankara 1900 – 1907 godov*. Avtoreferat doktorske disertacije. Moskva: Akademija Nauk SSSR. Institut slavjanovedenija i balkanistiki, 1990.
- Čepelevskaja, Tat'ana I. »Telesnyj kod i ego rol' v raskrytii idej romana Ivana Cankara «Nina» (1906 g.)«. V: *Telesnyj kod v slavjanskih kul'turah*. Moskva: Institut slavjanovedenija RAN, 2005. 135–142.
- Čurkina, Iskra V. »Janko Lavrin v Rossii«. V: *Na rubeže vekov. Problemy razvitija slavjanskih i balkanskih literatur konca XIX – načala XX v.* Moskva: Institut slavjanovedenija i balkanistiki AN SSSR, 1989. 87–96.
- Gregorič, Jože. »Podoba duhovnika v Cankarjevih spisih«. *Glasnik slovenskega duhovniškega društva* 7 (1977). Št. 3, 4. 124–135, 177–189.
- Kravec, Nikolaj I. »Osnovnye tendencii razvitija slovenskoj literatury konca XIX – načala XX v.«. V: *Zarubežnye slavjanskije literatury. XX vek*. Moskva: Nauka, 1970. 3764.
- Rjabova Evgenija I. »I. Cankar i tečenija slovenskoj literatury konca XIX– načala XX veka«. V: *Literatura slavjanskih i balkanskih narodov konca XIX – načala XX veka. Realizm i druge tečenija*. Moskva: Nauka, 1976. 225–261.
- Rjabova Evgenija I. »Obščestvenno-političeskie i filozofskie vzgljady Ivana Cankara«. *Balkanskije issledovanija* 7. 1982. 222–246.
- Ryžova, Maja I. »Slovenskaja literatura«. V: *Istorija literatur zapadnyh i južnyh slavjan*. V 3-h tomah. Tom III. Moskva: Izdatel'stvo Indrik, 2001. 281–309.
- Ryžova, Maja I. *Slovenskaja poézija konca XIX – načala XX veka i russkaja literatura*: Avtoreferat doktorske disertacije. Moskva: Akademija Nauk SSSR. Institut slavjanovedenija i balkanistiki, 1973.
- Ryžova, Maja I. »Tvorčeskij put' Otona Župančiča i ego vklad v razvitie slovenskoj poézii«. V: *Razvitie zarubežnyh slavjanskih literatur v XX veke*. Moskva: Nauka, 1964.
- Ryžova, Maja I. »Sud'ba mne ulybnulas'!...«. V: *Slovenskaja novella XX veka v perevodah Maji Ryžovoj*. Moskva: OOO Centr knigi Rudomino, 2011. 313–317.
- Vidmar, Josip. »Vprašanje Cankarjevega nazora«. *Ljubljanski zvon* 52.9. 1932. 533–544.

Reception of Ivan Cankar in Russia

Keywords: Cankar, Ivan / Cankar Studies / Slovenistics in Russia / reception / science and ideology / translation studies / canon / literature didactics

The article is dedicated to three aspects of Ivan Cankar's reception in Russia: the scientific/popular aspect, the research aspect and the didactic aspect. The article considers the history of the translation of Cankar's works into Russian, the scientific works of Soviet and Russian researchers, and how Russian students of Slovene language and literature perceive Cankar's texts. Cankar's works have been published in Imperial Russia, in the Soviet Union and in modern Russia. Ordinary readers, students and experienced researchers are attracted to Cankar by various aspects of his works and biography. Russian scientists from different generations have been dealing with Cankar's oeuvre. In Soviet Union and Russia, we can name five specialists for Cankar's work: Yevgenia Ryabova, Maya Ryzhova, Marianna Bershadskaya, Tatyana Chepelevskaya and Anna Bodrova. There are several reasons for such enthusiasm for Cankar: the honourable place he occupies in the canon (hence the translations into many languages, including Russian); the social focus of his works; discursive inhomogeneity; breaking of the ideological framework.

ANDREJ LEBEN

Univerza v Gradcu, Inštitut za slavistiko,
Merangasse 70/I, A-8010 Gradec
andreas.leben@uni-graz.at

Ivan Cankar in avstrijski literarni prostor

Kanonizacija Ivana Cankarja, rojenega v avstro-ogrski monarhiji in preminulega v Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev, je zaradi prevlade nacionalnih paradigem v 19. in 20. stoletju potekala predvsem v slovenskem kulturnem prostoru. Poznejši avtorji, priseljeni v avstrijski prostor – kot so Elias Canetti, Milo Dor in György Sebestyén –, so obveljali za predstavnike transnacionalne »nemške literarne nacije«, ker so pisali v nemškem jeziku, Cankar pa je eden izmed tistih, ki jih je Dunaj v biografskem in literarno-ustvarjalnem pogledu sicer zaznamoval, ampak so zaradi rabe drugega jezika dolgo ostali bolj ali manj zunaj avstrijskega dosega. V zadnjih dveh desetletjih je v avstrijski literarni vedi in tudi s strani literarnih ustanov znova opaziti povečano zanimanje za avtorice in avtorje, ki jim nemščina ni prvi jezik, narašča pa tudi zanimanje za literaturo, ki ni napisana v nemščini. Na tem ozadju se postavlja vprašanje, koliko se v današnjem avstrijskem literarnem prostoru, torej sto let po njegovi smrti, te spremembe kažejo v sprejemanju in prepoznavnosti Ivana Cankarja, saj ga je avstrijska literarna kritika šele v devetdesetih letih preteklega stoletja »odkrila« kot pomembnega predstavnika dunajske, avstrijske in evropske moderne in avtorja svetovnega formata.

Ključne besede: Cankar, Ivan / avstrijski literarni prostor / prevodi v nemščino / recepcija / kanonizacija

Sintagmo »avstrijski literarni prostor« uporabljam v navezavi na dunajsko germanistiko, ki je na podlagi koncepta kulturnih prostorov nemškega medievalista Bernda Thuma in sociologije literarnih regij germanista Norberta Mecklenburga ta pojem zasnovala kot literarnozgodovinsko oznako za poseben regionalni literarni prostor, ki se izoblikuje iz medsebojnih vezi med jezikovno pokrajino, političnim in konfesionalnim teritorijem, materialnimi in duhovnimi produkcijskimi razmerami, kulturnimi centri ter komunikacijskimi potmi in mejami (Berger 38). Ta prostor je sicer povezan z avstrijskimi državnimi mejami (z njegovimi razmejitvami, institucijami in instancami), hkrati pa upošteva v zgodovinskem pogledu spreminjajočo se teritorialno

razsežnost države in obstoj notranjih kulturnih prostorov (Zeyringer, *Literaturgeschichte als Organisation* 43). Na teh temeljih naj bi avstrijska literarna zgodovina omogočila opis medsebojnih soodvisnosti med literaturo, literarnim življenjem in družbeno resničnostjo v državnem in zgodovinsko-regionalnem komunikacijskem kontekstu (44).¹

Del tega konteksta – in s tem avstrijskega literarnega prostora – sta potemtakem tudi literarno ustvarjanje Ivana Cankarja ter vsa z njegovim življenjem in delom povezana literarno-komunikacijska dejavnost, ki je povezana z Avstrijo. V luči stote obletnice njegove smrti in večje odprtosti avstrijskih literarnih institucij in literarne vede za avtorje in avtorice, ki jim nemščina ni prvi jezik (Sievers 30–35) ali ki pišejo in objavljajo v drugem jeziku, kot na primer Florjan Lipuš, nas bo zato na tem mestu še posebej zanimalo, kakšna je Cankarjeva podoba v današnjem avstrijskem literarnem prostoru in koliko je sprejet tudi kot avstrijski avtor.

V ta namen bom uvodoma orisal odmeve na Cankarjevo leto v Avstriji, še prej pa na kratko pojasnil prvotni povod za pričujoča razmišljanja, ki je po svoje banalen, ampak simptomatičen. Ko sem Literaturhausu v Gradcu, s katerim graški slavisti odlično sodelujemo, ob neki priložnosti omenil Cankarjevo leto v Sloveniji in namignil, da bi lahko tudi osrednja štajerska literarna ustanova zabeležila 100. obletnico pisateljjeve smrti s posebno prireditvijo, je ta zamisel sicer naletela na zanimanje, vendar jo je izjalovilo vprašanje, ali je graška literarna publika, razen slovenske, sploh že kdaj slišala za ime Ivan Cankar. Klasik slovenske literarne moderne, ki je pretežni del svojega opusa napisal v avstrijski prestolnici, je torej z graškega vidika in horizonta pričakovanja bolj ali manj neznan avtor, kar je vsekakor nekoliko presenetljivo, če pomislimo, da je velik del njegovega pisanja dostopen v nemščini in da se njegovo ime že od sredine devetdesetih let naprej redno pojavlja v avstrijski znanstveni in kulturni publicistiki. Toda prav pregled avstrijskih odmevov na Cankarjevo stoletnico smrti pokaže, da je zanimanje in vedenje o njem dokaj skromno in v glavnem omejeno na tiste segmente avstrijskega literarnega prostora, od katerih je to pričakovati: na ustanove in strukture slovenske manjšine na Koroškem, Štajerskem in na Dunaju, na univerzitetno slovenistiko in na ustanove Republike Slovenije v Avstriji.

Niz Cankarju posvečenih prireditev se je začel v Celovcu s slavnostnim govorom Teodorja Domeja (*Ivan Cankar in današnji dan*)² in dramskim recitalom *Brezčasnost Ivana C.* v režiji Alenke Hain in interpretaciji Aleksandra

1 Podrobneje o konceptu avstrijske literature glej Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945* (51–57).

2 Gl. http://spz.slo.at/wp-content/uploads/2018/02/Govor_T_Domej_2018.pdf.

Tolmaierja ob slovenskem kulturnem prazniku, nadaljeval pa se je meseca maja z razstavo *Ivan Cankar* Zavoda Ivana Cankarja z Vrhnike v celovski knjigarni Haček. Pavlova hiša v Potrni v Radgonskem kotu je poleti predstavila nemški prevod stripa *Hlapec Jernej in pasja pravica* Žige X Gombača in ilustratorja Igorja Šinkovca (izšel je skupaj z novim prevodom *Hlapca Jerneja* Erwina Köstlerja), strip pa so prevedli graški študentje skupaj z mentorico Karin Almasy. Ob tem dogodku je bila odprta tudi razstava *Cankar v stripu*, ki je bila jeseni na ogled še v Celovcu in na graški univerzi, kjer so v začetku decembra potekali tudi Svetovni dnevi Ivana Cankarja v organizaciji Centra za slovenščino kot drugi ali tuji jezik. Že v oktobru je k&k-center v Šentjanžu v Rožu vabil na odprtje vrhniške razstave o Ivanu Cankarju in ponovitev omenjenega dramskega recitala, v dneh okoli 12. decembra pa je potekalo na celovski univerzi, v Katoliškem domu prosvete v Tinjah in v Musilovi hiši v Celovcu pod skupnim geslom *Cankar@Carinthia* več dogodkov, ki so v glavnem temeljili na že omenjenih točkah in vsebinah. Na Dunaju so spomin na Cankarja obeležili mdr. v Narodni knjižnici in na Slovenskem inštitutu, ki je na dan njegove smrti v znameniti gostilni 10er Marie priredil gala večer z branjem Cankarjevih del po scenariju režiserke Nike Sommeregger, nemški prevod *Pasje pravice* pa je bil predstavljen tudi na dunajskem knjižnem tednu. Edina avstrijska literarna ustanova, ki je sodelovala v tem nizu Cankarju posvečenih prireditev, je bil potemtakem Inštitut Roberta Musila v Celovcu.³

Tudi avstrijski časopisi so Cankarjevo obletnico smrti komajda zabeležili. *Wiener Zeitung* je objavil prispevek dvojezičnega koroškega pisatelja in prevajalca Jozeja Strutza (»Eine weiße Chrysantheme«), v *Die Presse* pa najdemo v eni izmed decembrskih številčkan članek Erwina Köstlerja »Ivan Cankar: Heimische Literatur war immer mehrsprachig« (»Domača književnost je bila vedno večjezična«). Že ob začetku leta je bil Cankar predstavljen tudi na nemški spletni strani Slovenskega kulturno-informacijskega centra na Dunaju (SKICA), in sicer »najprej kot slovenski avtor« in »hkrati tudi evropski«, ne pa tudi kot avstrijski pisatelj (*Das Ivan Cankar Jahr*).

Vse tu naštetu in nenaštetu je po obsegu in odmevu precej skromno glede na to, da ima Cankar – poleg cele vrste starejših prevodov v srbohrvaščino – daleč največ knjižnih prevodov v nemščino, namreč nad trideset. Od teh jih je petnajst izšlo v letih 1994 do 2012 pri založbi Drava v prevodu in uredništvu Erwina Köstlerja, ki je za vsako knjigo napisal tudi informativno-analitično spremno besedo. Njegovi prevodi so nedvomno temelj sodobne recepcije

3 V tem kontekstu je treba ponovno omeniti graški Literaturhaus, kjer sta pisatelj Josef Winkler in prevajalec Erwin Köstler v nizu »Klassiker revisited« konec aprila 2019 spregovorila o Cankarjevem *Hlapcu Jerneju in njegovi pravici*. <http://www.literaturhaus-graz.at/veranstaltung/klassiker-revisited-mit-josef-winkler-zu-ivan-cankar/>.

Ivana Cankarja tako v avstrijskem kot v širšem nemškem govornem prostoru, sama zgodovina prevajanja, posredovanja in sprejemanja Cankarjeve literature pa sega nazaj vse do preloma preteklega stoletja in pokaže, da je bilo zanimanje zanjo že kmalu dokaj selektivno.⁴

Leta 1900, nekaj mesecev po izidu prozne zbirke *Vinjete*, je praški dnevnik *Politik* objavil črtico »O človeku, ki je izgubil prepričanje« v prevodu Zofke Kveder (»Vom Menschen, der seine Überzeugung verlor«), prav to črtico pa je konec istega leta objavil *Agramer Zeitung* v prevodu Frana Vidica (»Von dem Menschen, der seine Überzeugung verlor«). Prva prevajalca sta bila torej Slovenca kakor Cankar sam, prevoda pa sta izšla v dveh obrobnih nemških regionalnih listih. Zofka Kveder je nameravala prevesti celotno knjigo vinjet za popularno zbirko »Kleine Bibliothek« pri münchenski založbi Langen, vendar se ji načrti niso uresničili in do prvega nemškega knjižnega prevoda je prišlo šele leta 1929, ko je pri založbi Niethammer izšel *Hlapec Jernej in njegova pravica* v prevodu Gusti Jirku (*Der Knecht Jernej*), ki mu je sledil še skupen knjižni prevod *Hiše Marije Pomočnice in Mojega življenja* (*Das Haus zur barmherzigen Mutter Gottes. Mein Leben*), spet v prevodu Gusti Jirku-Stridsberg.

Tudi sicer je za časa Cankarjevega življenja v nemščini izšlo le malo njegovih besedil. Na Dunaju so bila objavljena komaj tri besedila, vsa v prevodu Frana Vidica: novela »Budalo Martinec«, ki jo je leta 1905 objavila revija *Österreichische Rundschau*, ter krajši besedili »Za križem« (»Das Kreuz«) in »Mrovec in njegova slava« (»Mrovec und sein Ruhm«), ki sta leta 1909 oziroma 1910 izšli v *Arbeiterzeitungu*. Če upoštevamo, da je Cankarjev *Hlapec Jernej* pod naslovom *Barthel, der Knecht, und sein Recht* v prevodu Jožeta Glonarja leta 1926 kot podlistek izhajal v kar treh socialističnih časopisih – v hamburškem *Echo*, frankfurtskem *Volksstimme* in graškem *Arbeiterwille* –, se kot vidna stalnica pri sprejemanju Cankarja v nemškem govornem prostoru že jasno izriše zanimanje za njegovo socialno-proletarsko literaturo. Nemški socialdemokrat, pisatelj in odlični poznavalec južnoslovanskega prostora Hermann Wendel, ki je h Glonarjevemu prevodu napisal kratko spremno besedo, je Cankarja razglasil za avtorja, ki Slovencem utira pot v svetovno književnost, pri čemer je na pojem *Weltliteratur* gledal z vidika socialističnega internacionalizma, kot je razvidno iz naslednje beležke, ki jo je Wendel objavil na drugem mestu:

Da es kein Geheimnis ist, daß »Barthel der Knecht« zu den stärksten sozialen Erzählungen der Weltliteratur gehört, liegt er Franzosen, Engländern, Italienern und Tschechen als Buch in ihrer Sprache vor, und gerade erscheint im Staatsverlag Moskau-Leningrad eine russische Übersetzung. (Wendel 5–6)

4 Te in sledeče podatke povzemam po Köstlerju (*Vom kulturlosen Volk* 196–244).

Ker ni nobena skrivnost, da je »Hlapec Jernej« ena najmočnejših socialnih pripovedi svetovne literature, je na voljo Francozom, Angležem, Italijanom in Čehom v njihovem jeziku, in pravkar izhaja pri Državni založbi Moskva-Leningrad ruski prevod. (Prev. A. L.)

Obe sestavini Wendlove presoje – poudarek na socialnih vsebinah in navezava na svetovno literaturo – sta v avstrijskem dojemanju Ivana Cankarja prisotni še danes: na platformi Wien Geschichte Wiki mesta Dunaj je npr. označen kot »slovenski delavski pesnik, ustvarjalec in prenovitelj slovenske književnosti in ustvarjalec novega slovenskega proznega stila« (*Cankar*), poročilo o literarnem večeru v Cankarjevi Hiši Marije Pomočnice leta 2017, ki je bilo objavljeno prek avstrijske tiskovne agencije, pa je naslovljeno »Weltliteratur im Haus der Barmherzigkeit« (*Weltliteratur*).

Tudi Stefan Simonek, ki je Cankarja obravnaval v kontekstu svojih raziskav dunajske in evropske moderne skupaj z drugimi, predvsem avstrijskimi in slovanskimi avtorji s preloma stoletja (Simonek, *Distanzierte Nähe*), je v svoji kritiški presoji prvih treh Cankarjevih knjig v Köstlerjevem prevodu opozoril na svetovnost Cankarjeve slovenske literature, pa tudi na njeno avstrijskost, saj je svojo oceno povedno naslovil »Slovenska svetovna literatura, avstrijsko zaznamovana« (Simonek, *Slowenische Weltliteratur* 87). Simonek je Cankarjevo avstrijskost – ob sklicevanju na Viktorja Adlerja, ki je o ukrajinskem pisatelju Ivanu Franku sodil, da je tudi avstrijski avtor – utemeljil s pisateljevo biografijo ter tematsko sorodnostjo in komplementarnostjo njegove literature z drugo dunajsko literaturo v času moderne, zato zanj Cankarjeva (dunajska) proza tudi ni zgolj »socialni dokument«, temveč svetovna literatura.

Kot bomo videli v nadaljevanju, izmed Cankarjevih v nemščino prevedenih besedil daleč najbolj odmevajo prav tista, ki govorijo o socialni bedi, brezupu in umiranju v dunajskem predmestju Ottakring. To velja tudi za avstrijsko germanistiko, ki Cankarja praviloma obravnava bodisi v kontekstu prezrtih slovanskih pisateljev dunajske moderne bodisi kot opazovalca mestne periferije. Pri Moritzu Csákyju, ki opisuje družbeno, kulturno in jezikovno heterogenost Dunaja okoli leta 1900, figurira celo kot nekakšen predstavnik »slovenskega Dunaja«, kot avtor, ki je iz socialno kritične in do neke mere nacionalne perspektive opisal temne plati bivanja v nekdanji kolonialistični metropoli habsburške monarhije (Csáky, *Das Gedächtnis* 195–199). Podobno ilustrativno uporablja Cankarjeva besedila tudi sodobna dunajska mestna zgodovina. Wolfgang Maderthaler je Cankarja že v knjigi *Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900 (Anarhija predmestja. Drugačnji Dunaj okoli leta 1900)* označil kot portretista dunajske periferije in kot pisca socialnih reportaž (Maderthaler, *Die Anarchie der Vorstadt* 74–78). Na

drugem mestu je avtorja, »ki danes velja za utemeljitelja sodobne slovenske nacionalne literature«, opisal kot propadlega študenta tehnike, boema, pijanca in neuspešnega socialdemokratskega kandidata na volitvah v državni zbor (Maderthanner, *Kultur, Macht, Geschichte* 41). Podobno trditev, da je Cankar v svojih novelah in kratkih zgodbah tematiziral lastne vsakdanje predmestne izkušnje, beremo še v drugih objavah istega avtorja, npr. v obsežni dunajski mestni zgodovini *Wien. Geschichte einer Stadt* (Maderthanner, *Von der Zeit* 289) ali v knjigi o dunajskih predmestjih okoli leta 1900 (Maderthanner, *Projektionen des Fremden* 240). Tudi v migracijskih študijah velja Cankar za pisca »socialnih reportaž« (Resch 157, Hahn 183).

Skratka, Cankar se v socialnem, migracijskem in kulturnozgodovinskem diskurzu o življenjskih razmerah na Dunaju v poznem 19. in zgodnjem 20. stoletju pojavlja kot »marginaliziran« priseljenc in pisatelj, ki je, podobno kot pisci socialnih reportaž s preloma stoletja, mesto bral kot socialni tekst (Maderthanner, *Von der Zeit* 291). Tudi v esejistiki Karla Markusa Gaußa (*Im Wald der Metropolen – V gozdu metropol*) je »slovenski nacionalni pesnik« predstavljen predvsem kot avtor in opazovalec predmestnega Ottakringa, vendar se je Gauß – podobno kot Simonek – zavzel za to, da bi bilo treba slavni avstrijski literaturi s preloma stoletja vedno postaviti ob bok literaturo tistih Slovanov, ki so Dunaj doživeli kot »sovražno, odljudno trdnjavo ali moloha«, ki požira vse sanje in življenjske načrte (Gauß 68).

In kakšna je podoba Ivana Cankarja v sodobni avstrijski literarni zgodovini? Ta ga, skupaj z drugimi avtoricami in avtorji, ki niso pisali v nemščini, dolgo sploh ni omenjala. Šele Klaus Zeyringer in Helmut Gollner sta v svoj celoviti prikaz avstrijske literature po letu 1650 vsaj deloma vključila drugejezične pisave, pri čemer se izrecno sklicujeta na Gaußovo pobudo in dokaj izčrpno navajata iz njegovega esejističnega pisanja. »Ulica umirajočih«, ki je označena kot »povest«, in roman *Hiša Marije Pomočnice* sta predstavljena kot primera »kritične moderne« in paradigmatični besedili o bedi predmestnega življenja, ki predstavljata literarno nasprotje meščansko-estetski dunajski moderni, Cankar sam pa je predstavljen kot avtor, ki s slavnimi dunajskimi pisci ni imel nobenih stikov (Zeyringer in Gollner 354–355).

Vsi tu navedeni primeri pokažejo, da zanimanje za Ivana Cankarja ponikne, ko zbledi neposredna biografska ali literarno-tematska navezava na Dunaj, ko Cankar postane slovenski »nacionalni pesnik«, ki kot tak avstrijskemu literarnemu prostoru očitno nima povedati nič bistvenega. Z drugimi besedami: Cankarjeva dunajska proza je sprejeta v kontekstih, ki omogočajo komplementaren ali drugačen pogled na (literarni) Dunaj s preloma stoletja. Recepcija se omejuje na prvine, ki (avstrijskim) raziskovalcem omogočajo kritično (samo)zrcaljenje nekdanje habsburške metropole z vidika in z glasom

drugega, izrinjenega, spregledanega. Posledično ostaja Cankar v avstrijskem literarnem prostoru, razen v dunajskem kontekstu, še naprej obrobni pojav, čeprav sta ga literarna kritika in literarna veda opredelili kot pomembnega predstavnika dunajske, avstrijske, slovenske in evropske moderne in ga uvrstili med avtorje svetovne literature.

Podoba Ivana Cankarja, kakršna se je izoblikovala v avstrijskem, zlasti na Dunaj vezanem strokovnem in medijskem okolju, se potemtakem ne ujema s podobo, ki jo o njem gojita slovenska kulturna javnost in slovenska literarna veda. Avstrijski literarni prostor ima na slovenskega prišleka poseben pogled in ga po svojih merilih in potrebah umešča v sodobne sociološke, kulturološke in literarnozgodovinske koncepte. Iz referenc, ki jih avstrijski raziskovalci uporabljajo pri obravnavi Cankarja, pa je tudi razvidno, da jim kot glavni vir rabijo nemški prevodi njegovih del, ne pa recimo v nemščino ali angleščino prevedene monografije in razprave slovenskega cankarjeslovja. Zato Cankar v avstrijskem dojemanju ni niti izrazit modernist niti simbolist, temveč predvsem avtor (realističnih) socialnih reportaž. Kot takšen je danes sicer del tiste avstrijske literarne zgodovine, ki se je načeloma odpovedala enojezični nemški jezikovni paradigmi in vzpostavitvi kakršnekoli nacionalne literature (Zeyringer in Gollner 18), vseeno pa ne bi mogli trditi, da je tudi (že) sprejet kot »avstrijski« avtor.

V nasprotju z novejšo in sodobno avstrijsko literaturo, ki jo pišejo manjšinski, priseljeni ali nomadski avtorji (če pomislimo npr. na zadnje dobitnike nagrade Ingeborg Bachmann ali na slovenskega dobitnika velike avstrijske državne nagrade), velja glede literature 19. in velikega dela 20. stoletja vsaj v širši literarni javnosti pravilo in pričakovanje, da naj bo literatura napisana v nemškem jeziku, drugojezična literatura pa naj bi bila načeloma stvar drugih dotičnih »nacionalnih« literatur. Iz tega lahko sklepamo, da tudi sodobne drugo- ali večjezične literarne prakse doslej še niso bistveno spremenile pogleda na enojezično preteklost »starejše« avstrijske literature. Vendar so že iz obravnav Ivana Cankarja, ki so bile tu sicer le bežno navedene, razvidni tudi nastavki, ki bodo v prihodnosti morda le načeli ustaljene miselne vzorce – tudi in še posebno kar se tiče literature iz obdobja oblikovanja enojezičnih nacionalnih literatur. V to smer kaže cela vrsta novejših pristopov v avstrijski literarni vedi, ki prevprašujejo utemeljenost jezikovnih, nacionalnih in socialnih paradigem in presegajo etnične, narodnostne, razredne in tudi spolne kategorije. Kot primera naj omenim Csákyjev koncept kulture kot dinamičnega performativnega komunikacijskega prostora (Csáky, *Kultur als Kommunikationsraum*), sociološko-kulturološki koncept procesualne »transdiference«, ki sta ga Alexandra Millner in Katalin Teller uporabili na primeru nemško pišočių migrantk z obrobij monarhije (*Transdifferenz*), in poskuse

transnacionalnih obravnava literarne zgodovine v nemško-češkem kontekstu (Antošíková), ki se dotikajo tudi avstrijskega literarnega prostora. Nove možnosti za drugačno razumevanje avstrijske literature v zgodovinskem pogledu pa odpira ne nazadnje tudi raziskovanje literarne drugo- in večjezičnosti, ki je zaznamovala tudi Cankarjevo ustvarjanje in življenje, čeprav je napisal le malo nemških literarnih besedil (gl. Čeh Steger 65).

Zato naj zaključim z mislijo, da bo 150-letnica Cankarjevega rojstva v Avstriji z veliko verjetnostjo obeležena širše, kot je bila stoletnica njegove smrti, in da se bo z novimi prijemi v literarni vedi po vsej verjetnosti razširil tudi krog avstrijskih poznavalcev njegove literature, tako v stroki kot med bralkami in bralci, kar bo naposled mogoče le privedlo tudi do celovitejše recepcije Ivana Cankarja v avstrijskem literarnem prostoru.

LITERATURA

- Antošíková, Lucie. E*forum, 6. 2. 2019. Prev. Katka Ringesová. www.ipsl.cz/vytvorpdf.php?id=1167.
- Berger, Alber. »Patriotisches Gefühl oder praktisches Konstrukt? Über den Mangel an österreichischen Literaturgeschichten«. V: *Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien*. Ur. Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner in Klaus Zeyringer. Berlin: Schmidt, 1995. 29–41.
- Cankar, Ivan. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Ivan_Cankar.
- Csáky, Moritz. »Kultur als Kommunikationsraum. Das Beispiel Zentraleuropas«. V: *Gedächtnis und Erinnerung in Zentraleuropa*. Ur. András F. Ablogh, Helga Mitterbauer. Wien: Praesens Verlag, 2011. 17–44.
- Csáky, Moritz. *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2010.
- Čeh Steger, Jožica. »O Cankarjevi slovensko-nemški dvojezičnosti v kontekstu večkulturne Avstro-Ogrske«. V: *Ivan Cankar v medkulturnem prostoru. Ob stoti obletnici Cankarjeve smrti*. Ur. Jožica Čeh Steger, Simona Pulko, Melita Zemljak Jontes. Maribor idr.: Univerzitetna založba Univerze, 2018. 62–73.
- Das Ivan Cankar Jahr*. http://www.skica.at/Artikel/Leseecke_deu_Das_Ivan_Cankar_Jahr_Zum_hundertj%C3%A4hrigen_Jubil%C3%A4um_des_Todes_des_gro%C3%9Fen_slowenischen_Schriftstellers.
- Gauß, Karl Markus. *Im Wald der Metropolen*. Wien: Zsolnay, 2010.
- Hahn Silvia. »Migrantinnen in Wien um 1900«. V: *Migration und Innovation um 1900: Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende*. Ur. Elisabeth Röhrlich. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2016. 173–192.
- Jirku, Gusti. *Das Haus zur barmherzigen Mutter Gottes. Mein Leben*. Wien, Leipzig: Niethammer, 1930.
- Jirku, Gusti. *Der Knecht Jernej. Eine Auswahl*. Wien, Leipzig: Niethammer, 1929.

- Köstler, Erwin. »Ivan Cankar: Heimische Literatur war immer mehrsprachig«. *Die Presse* 7. 12. 2018. https://diepresse.com/home/spectrum/zeichenderzeit/5542567/Ivan-Cankar_Heimische-Literatur-war-immer-mehrsprachig.
- Köstler, Erwin. *Vom kulturlosen Volk zur europäischen Avantgarde. Hauptlinien der Übersetzung, Darstellung und Rezeption slowenischer Literatur im deutschsprachigen Raum*. Bern idr.: Peter Lang, 2006.
- Kveder, Zofka. »Vom Menschen, der seine Überzeugung verlor«. *Politik* 8. 3. 1900.
- Maderthaler, Wolfgang. »Projektionen des Fremden. Wiener Vorstädte um 1900«. V: *Die Stadt und ihr Rand*. Ur. Peter Johaneck. Köln, Wien, Weimar: Böhlau, 2008. 235–248.
- Maderthaler, Wolfgang. *Kultur, Macht, Geschichte. Studien zur Wiener Stadtkultur im 19. und 20. Jahrhundert*. Wien: Lit Verlag, 2005.
- Maderthaler, Wolfgang. »Von der Zeit um 1860 bis zum Jahr 1945«. V: *Wien: Geschichte einer Stadt. Von 1790 bis zur Gegenwart. Band 3*. Ur. Peter Csendes, Ferdinand Opll: Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2006. 175–544.
- Resch, Andreas. »Die Wiener Kulturwirtschaft um 1910 und die Partizipation von Juden, Tschechen und Staatsfremden«. V: *Migration und Innovation um 1900: Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende*. Ur. Elisabeth Röhrlich. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2016. 119–172.
- Sievers, Wiebke. »Grenzüberschreitungen. Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration«. V: *Grenzüberschreitungen. Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration*. Ur. Wiebke Sievers. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2016. 10–38.
- Simonek, Stefan. »Slowenische Weltliteratur, österreichisch geprägt. Zum Werk Ivan Cankars«. *Literatur und Kritik* 309-310 (1996). 87–88.
- Simonek, Stefan. *Distanzierte Nähe. Die slawische Moderne der Donaumonarchie und die Wiener Moderne*. Bern idr.: Peter Lang, 2002.
- Strutz, Jozej. »Eine weiße Chrysantheme«. *Wiener Zeitung* 14. 10. 2018. https://www.wienerzeitung.at/themen_channel/literatur/autoren/995437_Eine-weisse-Chrysantheme.html.
- Šinkovec, Igor, in Žiga X Gombač. *Jernej der Knecht und sein Recht. Eine tragische slowenische Hundegeschichte frei nach Ivan Cankar*. Prev. Karin Almasy idr. Bad Radkersburg: Pavelhaus, 2017.
- Transdifferenz*. <https://www.univie.ac.at/transdifferenz/>.
- Vidic, Fran. »Der Dummkopf Martinec«. *Österreichische Rundschau* 4. 5. 1905.
- Vidic, Fran. »Von dem Menschen, der seine Überzeugung verlor«. *Agramer Zeitung* 24. 12. 1900.
- Weltliteratur im Haus der Barmherzigkeit: Lesung aus Ivan Cankars Buch »Das Haus der Barmherzigkeit«*. https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20170328_OTS0073/weltliteratur-im-haus-der-barmherzigkeit-bild.
- Wendel, Hermann. »Vallès, Cankar und die deutschen Verleger«. *Die literarische Welt* 19. 4. 1929. 5–6.
- Zeyringer, Klaus. »Literaturgeschichte als Organisation. Zum Konzept einer Literaturgeschichte Österreichs«. V: *Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien*.

Ur. Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner in Klaus Zeyringer. Berlin: Schmidt, 1995. 42–53.

Zeyringer, Klaus, in Helmut Gollner. *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag, 2012.

Ivan Cankar and the Austrian literary space

Keywords: Cankar, Ivan / Austrian literary space / translations into German / reception / canonization

Due to the dominating national paradigms in the 19th and 20th century's literary scholarship and literary history, the canonization of Ivan Cankar, who was born in the Habsburg Monarchy and who died in the Kingdom of the Serbs, Croats and Slovenes, took place above all in the Slovene literary and cultural context. While immigrant writers like Elias Canetti, Milo Dor and György Sebestyén were able to become authors of the transnational »German literary nation« because they wrote in German, Cankar, who lived in Vienna for over ten years, remained beyond the horizon of wider Austrian literary public as he wrote only in Slovene. Since in the last two decades Austrian literary science and literary institutions have shown more interest for authors whose first language is not German and for Austrian literature written in other languages, the article addresses the question of whether these changes also affect the recent reception and recognition of Ivan Cankar. Austrian literary criticism »rediscovered« him already in the 1990s, as one of the important representatives of Viennese, Austrian and European modernism and an internationally significant author. Nonetheless, the activities around the hundredth anniversary of his death show that he is esteemed particularly within the Slovene communities in Austria, especially by the Slovene minority in Carinthia, Styria and Vienna, and to a certain extent in academia. On the other hand, no prestigious literary institutions in Austria except the Musil-Institute in Klagenfurt took notice of the Cankar's Year of 2018. Outlining the reception of Cankar's work in the Austrian context, this article tries to answer the question of why Cankar, whose main work is available in German translation and who is part of Viennese urban history and even Austrian literary history, does not (yet) figure in its context as renowned Slovene and also Austrian writer.

IVANA LATKOVIĆ

Filozofska fakulteta Univerze v Zagrebu,
Ivana Lučića 3, Zagreb, Hrvaška
ilatkovi@ffzg.hr

Vrazovanje po Ivanu (Cankar v južnoslovanskih kulturnih paralelah)

Razprava predstavlja nekatere vidike medkulturne transmisije modernističnih konceptov na nekaj primerih iz slovenske in hrvaške književnosti, s posebnim poudarkom na sorodnih obrazcih približevanja in odmika od tedanjih literarnih inovacij, pa tudi v kontekstu kanonizacijskih strategij potrditve kulturnega centra in periferije. Glede na slednje so prikazane nekatere podobnosti v notranji dinamiki slovenske in hrvaške moderne, posebej glede na lokalne modifikacije iz središča prispelih norm in konvencij.

Ključne besede: slovenska moderna / hrvaška moderna / Cankar, Ivan / Matoš, Antun Gustav / literarni sinhronizmi

* * *

Snagu originala ne mogu dati, a zašto samog sebe parodirati?
Antun Gustav Matoš

V uvodu svoje znamenite knjige *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture* Carl Schorske poudarja raziskovalno nelagodje nad »heterogenostjo kulturnega bistva« prikazanega zgodovinskega obdobja, ki jo številne doslej ustvarjene kategorije ne morejo obvladati, zato se v skladu s tem pojavlja eno od ključnih vprašanj, kako ne skriti pluralizma tedanje stvarnosti za pretirano homogenizirajočimi definicijami. Iz perspektive kulturne zgodovine se tukaj poskuša zajeti interakcijo politike in kulture oziroma analitično doseči kulturno preobrazbo specifičnega zgodovinskega konteksta Dunaja v času *fin de siècle*, ki vključuje niz reorganizacij in preformulacij na področjih psihologije, umetnosti, arhitekture, slikarstva, glasbe, književnosti. Takšna analitična zavest, ki jo opisuje Schorske, izhaja ne samo iz metodoloških negotovosti pionirskega posega v to tematsko področje, ampak ravno iz dejstva izjemno raznovrstne in bogate duhovne klime tega prostora in časa, ki jo krojijo nove politične in kulturološke predpostavke. Pestrost manifestacij modernosti na

koncu 19. in začetku 20. stoletja, o kateri med drugim govori tudi Schorske, je tukaj lahko spodbudna uvodna misel vsaj iz dveh razlogov; prvi se nanaša na dunajsko kulturno okolje kot merodajni center za tedanjo periferijo avstro-ogrske monarhije, drugi zadeva njeno skoraj neproblematizirano poenotenje literarnozgodovinskih ocen tega obdobja.

V kontekstu književnosti slovenske in hrvaške moderne ne govorimo samo o sorodnih kulturah, ampak tudi o skupnih in medsebojno razumljivih vzorcih ter strukturah književnosti v tem času, kar je posebej zanimivo glede na literarnozgodovinske legitimacije posameznih nacionalnih tradicij v južnoslovanskem prostoru. Iz perspektive literarne kolonije se namreč (tudi) to obdobje v glavnem opisuje v koordinatah »velikih« in »malih« književnosti/kultur, torej v kontekstu tukajšnjih marginaliziranih praks in njihovih izključno imitacijskih zmožnosti. Tako v posameznih zgodovinah nacionalnih književnosti pogosto beremo o evropeizaciji teh literatur in končnem vходу v »posvečeni« prostor »velikih« evropskih književnosti. V povezavi s tem vrednotenje temelji izključno na pozitivnem odzivu na tisto, kar je v tem času aktualno v zahodnoevropskih literaturah, hkrati pa vse tisto, kar nastaja izven takšnih meril, v glavnem ostaja ne dovolj afirmirano in hkrati pogosto neustrezno vrednoteno.

Kot je ugotovila že Danijela Marot, je sovpadanje med identitetnimi vzorci v Sloveniji in na Hrvaškem na koncu 19. in začetku 20. stoletja očitno. Avtorica tako povzema, da je za ta čas značilna – poleg uresničevanja nacionalne identitete v procesu nenehnega pogajanja/dokazovanja v kontekstu tujega diskurza moči – družbena determiniranost s hegemonskim delovanjem imperialnih sil, s poudarkom na asimilacijskih kulturnih praksah, kar je imelo za posledico dvojno reakcijo, po eni strani resigniranost in po drugi aktiven socialni angažma. Nadalje je obdobje moderne v obe književnosti prineslo spremembo vloge pisatelja iz pasivne pozicije produkta zgodovinske danosti v aktivno stanje prevrednotenja postulatov, ki jih je vsilil kanonski diskurz (Marot 111, 113). V skladu s tem je na obeh straneh značilna neka vrsta polarizirane kulturne identitete, ki se razodeva na več ravneh. V ožjem kontekstu same književnosti je dualizem razpoznaven že v okvirih spopada med generacijami, ki je nujna predpostavka razumevanja notranje dinamike obdobja slovenske in hrvaške moderne, čeprav to ni samo njuna posebnost. Za obe je namreč značilno, da v istem času delujeta (vsaj) dve idejno druga drugi nasprotni generaciji:

Predvsem je značilno za slovensko moderno, da se je porajala v letih, ko se je pri nas šele začel uveljavljati naturalizem. Ta časovni sovpad dveh, po umetnostnih ciljih nasprotnih si tokov pa ni bil slučajen in tudi v Evropi ne po-

sebno izjemen. Predstavniki pozitivistične miselnosti in glasniki dekadence in simbolizma spadajo pravzaprav k isti generaciji. [...] Pred seboj imamo, kakor vse kaže, dvosmerno generacijo, to se pravi, pokolenje za dvema različnima umetnostno-izraznima izhodiščema: navzven obrnjenim objektivistično-opisnim in navznoter poglobljenim subjektivistično-izpovednim. (Ocvirk 195)

Podobno diagnozo za hrvaško književnost v tem času poda Miroslav Šicel:

Značajna je karakteristika ovog razdoblja da se u isto vrijeme našlo u aktivnom književnom radu nekoliko literarnih generacija, koje su, svaka za sebe, imale neka specifična obilježja u svom stvaralaštvu. U ovom razdoblju moderne djeluje još uvijek priličan broj naših realista [...]; jedan dio mladih, uglavnom oni koji nisu bili izvan domovine i nisu dolazili u dodir s vanjskim literaturama, [...] samo produžuju literarnu tradiciju realista; [...] u ovo vrijeme, naime, prilično je naglašen naturalistički moment [...]. Najinteresantnija je, dakako, ona struja u našoj književnosti koja je pošla putem noviteta u evropskim književnostima, unoseći u našu literaturu u prvom redu impresionizam i simbolizam [...]. (Šicel 128)

Še preden je literarnozgodovinska sistematizacija opisala dinamiko raznorodnih idejnih in stilskih tendenc ter »uredila« podobo tega obdobja, so njegovi akterji jasno formulirali nasprotujoče si težnje, ki so jih obkrožale in precej zaznamovale njihovo delovanje in delo. V nasprotju s slovenskimi avtorji so pripadniki hrvaške moderne pogosto izstopali s programskimi spisi in javno oznanjali svoje ideje. S tem so bolj ali manj precizno artikulirali prav idejne razcepe tega časa in na ta način razodeli notranjo in zunanjo dinamiko prevladujočih – ne samo literarnih – teženj s konca 19. in začetka 20. stoletja. Očitna potrditev tega je vsekakor krajše besedilo »Naše težnje« (1898) Milivoja Dežmana Ivanova, svojevrsten manifest celotne hrvaške moderne, v katerem so precej jasno opisane generacijske razprtije:

Svi smo bili sinovi svojih otaca, a kao individui – ništice. Utrtim stazama, opetujući riječi koje smo naučili, pristajući uz nazore koje smo čuli, pošli smo, naoko oduševljeni, u borbu. No u duši našoj bio je vječni nemir, čutili smo protuslovlje. Oduševljavali smo se za nazore u koje nijesmo vjerovali. [...] Istina jest, mi se nijesmo slagali u svem sa našim starijima. [...] Današnja borba iziskuje druga sredstva i drugi način. [...] A mi držimo da je vrijeme romantizma, idealizma, naturalizma i svih ostalih škola prošlo. [...] Moderna nije stanovita škola i stanoviti stil u umjetnosti. Moderni pokret je borba individua za slobodu. (Dežman Ivanov 175–177)

Dežman Ivanov, znan kot navdušen podpornik dunajske secesije in prizadeven voditelj mlajše generacije, jasno določi protislovje svojega časa,

spor med tako imenovanimi starimi in mladimi,¹ in ga označi kot temeljno lastnost duhovne klime, v/o kateri piše. Po drugi strani se je pluralizem tendenc in idej na koncu 19. stoletja in začetku 20. stoletja med slovenskimi avtorji formuliral v diskretnejši obliki od teh javnih razglasov, v medsebojni komunikaciji, najpogosteje v korespondenci. V tem kontekstu je, kot samo enega od primerov, zanimivo navesti objavo Cankarjeve novele *Jesenske noči*, ki je po *Vinjetah* avtorjev »drugi, še bolj odločen in dosleden nastop z moderno prozo« (Voglar 261), s tem pa tudi razlog avtorjevega razkola z naturalizmom in Franom Govekarjem. Odpor do objave novele je razviden dokaz tedanjih literarnih in generacijskih nasprotovanj, kar potrjujejo Cankarjeve besede v pismu Govekarju:

Da »Jesenske noči« ne ugajajo ljubljanskim literatom, ni nič čudnega; [...] Jedino, kar me je v Tvojem pismu nekoliko iznenadilo – ne užalilo – je bila opomnja, da sta Tavčarjevih mislij o mojih »delirijih« tudi Aškerc in Zupančič. Kakó lavira Aškerc okoli različnih »struj«, to je že naravnost smešno. [...] Zadahlo ozračje ljubljanskega filisterskega literatstva ga bo potegnilo naposled popolnoma v malomestno prozo, prav dol v mlako pristno slovenske ozkosrčnosti, – kakor je potegnilo Tebe. Jaz ga jako spoštujem in zato mi je resnično žal, če pomislim, da vidi celó on blagor naše literature jedino v realistično-laščanskem mesarjenju in tendencijoznem bobnanju ... [...] Dve vprašanji: – ali niste vi vsi zadnjih deset let nič čitali, – čisto nič, razen predpotopnih francoskih romanov? (Cankar, *Pisma I* 137, 138)

Takrat še kot odločen zastopnik modernih tendenc Cankar ostro kritizira svoje poetične predhodnike, realiste in naturaliste, s katerimi ne najde skupnega jezika in ki jim jasno daje na znanje, da jim ne želi pripadati, celo navaža, kako občuti »fizičen gnjus [...] pred izdelki naše navadne literature, – pred tem duhomornim »realističnim« kvasenjem« (137). Nekaj mesecev pozneje, s Cankarjevo odpovedjo dekadenci, bo v pismu Zofki Kvedrovi napisal, da »vlada med ljubljanskimi in med »dunajskimi« literati zeló napeto razmerje« (Cankar, *Pisma III* 135). Po znani konstataciji »Vse je v blatu pri nas domá« bo hkrati Cankar – seveda ga pri tem spodbuja sogovornica – v istem pismu takšno stanje na kratko opisal glede na slabe politične in družbene okoliščine, ne samo doma, temveč tudi v navezavi s situacijo v sosednji Hrvaški.

Izven teh polzasebnih izostritev poetičnih načel in medsebojnega preizpraševanja svetovnonazorskih prepričanj in v duhu uvodoma omenjenih sorodnih obrazcev je izmenjava podobnih izkušenj morda najbolj vidna v pristopih k sodelovanju pri časopisu *Život* ali *Mladost* in drugih, v katerih

1 V istoimenskem krajšem eseju »Stari i mladi« Antun Gustav Matoš jedrnato pojasnjuje: »Tako se zovu pristalice konzervativne i moderne literature u Hrvatskoj.« (310)

so slovenski in hrvaški avtorji, vsak v svojem jeziku, objavljali prispevke. Eden od zgodnjih primerov medsebojnega razumevanja je zagotovo tisti iz leta 1897, ko je Dušan Plavšič tudi slovenskim avtorjem poslal vabila za sodelovanje v *Mladosti, smotri za modernu književnost i umjetnost*, med prvimi Franu Govekarju in nato še Ivanu Cankarju. Slednjemu v poslanem vabilu piše: »U zadnje se doba često čula želja od mladjih hrvatskih književnika i stvaralaca lijepje knjige, da bi se u Hrvatskoj izdala smotra, slobodoumna i neovisna književna smotra, koja bi gojila moderne struje književne i svestranu objektivnu umjetničku kritiku.« Zato so k sodelovanju povabili mlajše hrvaške, slovenske, srbske pisatelje in tudi najznamenitejše osebnosti moderne književnosti (Masaryka, Čehova, D'Annunzia, Maeterlincka idr.), vse z namenom, da bi se s to potezo na eni strani izpopolnila domača književnost in da bi na drugi strani javnost spoznala dosežke moderne književnosti ostalih evropskih narodov, še zlasti slovenske (Boršnik 25, 26).

Govekar, samooklicani predstavnik »mladih« in slovenske moderne, je pričakovano sprejel sodelovanje s krajšim vpogledom v trenutno stanje v slovenski književnosti:

Ideja »mladosti« – modernosti – krepke individualnosti – neomejene umetniške svobodomislenosti prodira tudi mej Slovenci, žal, da samo počasi! Tudi naša literatura mora nositi dve težki verigi: klerikalizem nižjega naroda in filistroznost apatične inteligence, prenasičene s hinavsko pruderijo in lažnjivo moralno. Za moderne ideje je naša stara, sedaj vladajoča slovenska generacija nedovzetna, ne dvoumim pa, da pridobimo za svoja načela umetnosti slovensko mladino. Seveda treba bo še mnogo delati, kajti klerikalizem tiči tudi naši mladini v krvi! (27)

Tudi Cankar sprejme vabilo k sodelovanju z neprikritim navdušenjem:

Vresničili ste idejo, o kateri sem sanjal včasih kakor o prekrasni stvari, ki pa ne more postati dejstvo. Z Govékarjem, Zupančičem in Vidicem smo vzdihovali že lani po moderni jugoslovanski reviji, a nihče si ni mogel misliti, da jo dobimo že v takó kratkem času. In potreba je bila krvava, zakaj stanje v naši literaturi je postajalo dan za dnem neznosnejše. Živeli smo v kotu, za zidom, kamor ne pride nikdar najmanjši veter, niti en sam svetlejši žarek. Vse slovstvo je vzelo v zakup par starikavih profesorjev, oboroženih z gnjilimi estetikami. (29)

Svetovnonazorske razprtije med generacijami, ki jih potrjujejo navedene besede protagonistov tistega časa, seveda niso brez neposrednih korelacij s širšim književnim kontekstom in ravno te neredko postanejo vzrok literarnozgodovinskim določilom o svojevrstni specifičnosti, izjemni konfiguraciji obdobja

glede na istočasne tendence v zahodnoevropskih književnostih, kot so na primer »problemi slovenske moderne« (Kos) ali »specifična obilježja književnosti moderne« (Šicel). V kontekstu kontinuitete s predhodnimi poetikami se slogovna zapletenost moderne razlaga med drugim tudi kot posledica dejstva, da realizem, enako kot pozneje naturalizem, »ni izkoristil vseh sporočilnih možnosti in izrazil vseh estetskih oblik«, kot neposredni vzrok tega pa se navaja, da naša družba v drugi polovici 19. stoletja »ni bila tako razslojena in idejna diferenciacija v njej ne tako izrazita, da bi delovala kot nujen, neodložljiv izziv umetnosti«, oziroma da književnost pred moderno »ni izvršila globlje umetniške analize naše družbe, ni razčlenila socialne zavesti slovenskega človeka, ni razkrila ali poskušala razkriti njegove psihofizične narave v smislu pozitivističnega determinizma« (Bernik, *Književnost slovenske moderne* 13). Vse tisto, kar je bilo v okviru zahodnih modernizmov reakcija na pozitivizem, na razvoj naravnih znanosti oziroma razočaranj v njih, torej tu izhaja iz stvarnih družbenih in ekonomskih razlogov, iz ostankov starega fevdalnega reda in dedovanja političnega vpliva ter privilegijev na tej osnovi, strankarskih sporov in dezorientacij v političnem življenju, avstrijske in zlasti madžarske eksploatacije naravnih dobrin, posledično tudi katastrofalne gospodarske situacije (Šicel 119, 120). Ravno v teh »specifičnih pogojih« je treba iskati razloge, »zašto su se naši ljudi tako poveli za modernističkim pokretima u Evropi i prihvatili i pesimizam, i misticizam; i jedno opće klonuće, bježanje iz života realnosti i svakodnevnosti« (120). Lahko se torej strinjamo s tezo, da sta hrvaška in slovenska kultura v tem času ostali nekje »između, što je bila posljedica objektivnih povijesnih i duhovnih činjenica, dok je rezultat očit u pluralističkom šarenilu u kome se usporedno postavljene premise često čak poništavaju« (Pogačnik 53).

Glede na vsa doslej navedena in pravzaprav dobro znana literarnozgodovinska določila obdobja slovenske in hrvaške moderne lahko raznolika kolebanja znotraj modernističnih tendenc in okoli njih ilustriramo s primerom vodilnih opusov obdobja, Cankarjevega in Matoševega. O njunih podobnostih so že pisali Andrija Milčinović (v oceni *Novoga iverja v Nadi*, 1900), Milan Marjanović (v obsežni razpravi o Cankarjevi drami *Za narodov blagor*, 1901) in Gregor Kocijan (v svoji knjigi *Med analizo in sintezo*, 1992). Gre za pisatelja podobnih biografij, sorodna po statusu v svojih književnostih oziroma statusu začetnika modernih stilskih tendenc, z isto letnico objave prvih proznih zbirk (*Vinjete in Iverje*, 1899). Neodvisno od nesporno začetniške vloge je v njunih opisih prisotna specifična notranja dinamika različnih literarnih tendenc: od svojevrstne kontinuitete s konvencijami in normami njunih predhodnikov do specifične modifikacije modernih stilskih postopkov. Glede na slednje gre za prilagoditev tujega domačemu okolju, ki postaja v adaptirani obliki sestavni in tudi ključni del razprtij tega obdobja. Eden od primerov v tem procesu je

vsekakor znano Cankarjevo preoblikovanje simbolizma, ki se v slovenski varianti, z besedami Borisa Paternuja, »v svojih temeljnih določilih ujema s poetiko simbolizma kot širšega mednarodnega literarnega gibanja [...], vendar pri tem ni mogoče prezreti pojavov, ki [...] dajejo drugačno tipološko obeležje«, kot je »močna etična, socialna in politična angažiranost«. Subjektivizem slovenskih simbolistov je bil odprt tudi za »objektivno dogajanje, njihov spiritualizem zmožen prehodov v aktualizem in njihova tavajoča transcendenca zmožna obratov k viziji družbene revolucije« (Paternu 112). Kar se tiče konkretnega primera Cankarjevih del, Paternu poudarja, da je »[z]aradi nenehnega prodiranja objektivne in družbene tematike [...] v simbolističnem izrazu prihajalo do jezikovne objektivizacije in socializacije« (114). Neodvisno od poetičnih obratov, ki zaznamujejo Cankarjev opus, še posebej njegovo zgodnejšo etapo (razkol z naturalizmom v »Epilogu« *Vinjet* in nekoliko pozneje tudi opustitev dekadence), je simbolizem, kot ugotavlja Bernik, nepretrgana slogovna konstanta njegove proze (*Problemi slovenske književnosti* 401). Se pravi, od nekaterih vinjetnih črtic pa vse do *Podob iz sanj* je v večji ali manjši meri vidna svojevrstna odprtost simbolov do konkretuma stvarnosti, s tem pa tudi do širšega bralstva. V tem smislu ne preseneča, da so npr. »velika cesta«, »blatni dol«, »sončna daljava«, »onkraj življenja«, »židana ruta«, »roža čudotvorna«, »kralj v cunjah« – kot tudi druge Cankarjeve simbolne podobe – postali vseprisotne reference slovenske književnosti in sestavni deli njenega imaginarija, deloma prav zaradi svoje povezave z empirijo, ki zmanjša estetsko samozadostnost.

Po drugi strani Matoš na svojstven način modificira moderne stilske postopke. V aktivnem odzivu na aktualne evropske tendence vztrepetavajočega subjektivizma in njegovega artizma predstavlja njegova uporaba grotesknega, parodičnega in ironičnega svojevrstnega odmika od novega, pa tudi od starega oziroma od hrvaške prozne tradicije. Namreč, podobno kot pri Cankarju se v Matoševi prozi pogosto pojavljata kolizija in nespravljivost dveh vzporednih svetov, idealnega oziroma zamišljenega in realnega oziroma dejanskega, pri čemer si avtor z navedenimi postopki prizadeva nevtralizirati enoznačnost konkretizma, resničnosti, zato prihaja do potujitve vsakdanjega oziroma do semantičnega premika, znotraj katerega se simboli pretvarjajo v predmete, situacije, stanja in obratno. Tako na primer glavnega junaka novele *Moč savjesti*, sicer skorumpiranega občinskega pisarja, preganjajo palice strank kot simboli slabe vesti, medtem ko v noveli *Miš*, potem ko noseče dekletko, ljubkovalno imenovano Miš, stori samomor, ker se otrokov oče ni želel poročiti z njo, slednjega ponoči preganja (»prava«) miš, zaradi katere na koncu tudi umre. Tipičen primer karikiranih sekvenc resničnosti, ki z elementi groteske spravlja v začudenje, lahko najdemo v noveli *Balkon*, v kateri se vizija popolne, idealne lepote, ljubezni uniči z banalnim spoznanjem: »[...] opazih u zao čas

da su joj pete od cipela krive, strašno krive, obadvije krive nalijevo. Život se na me nacerio ciničkim, đavoljim smiješkom» (Matoš, *Iverje* 201).

To so verjetno nekateri izmed opaznejših primerov domače prilagoditve modernistične poetike, gotovo pa niso edini. Gre za odmik od lastne tradicije, hkrati pa tudi od tistega, kar se uvaža in s čimer nastajajo apartne realizacije tuje norme in konvencije. Oba primera potrjujeta revizijo obstoječih vrednot in načel, katere posledica je ustvarjanje polfunkcionalnih struktur, ki na eni strani vztrajajo pri estetiziranju in poudarjenem subjektivizmu, na drugi strani pa še vedno iščejo svoje mesto v aktualni stvarnosti. Cankarjev »mimetični simbolizem« (Zadravec) in Matoševa groteskna obravnava vsakdanjosti nedvomno izhajata iz temeljnih predpostavk modernistične poetike, vendar jo hkrati prikrajšujeta za njeno hermetičnost in elitizem, kar njuna besedila dela bolj odprta, komunikativna in tako tudi dejavna v resničnosti, v kateri nastajajo. V obeh primerih se zdi, kot da stvarnost ne dopušča luksuza čistega artizma in esteticizma, zato nastajajo amalgami tradicionalnega in modernega ali še pogosteje nekakšne razširjene forme modernega, ki ostajajo v horizontu pričakovanj lastne književnosti in s katerimi se obenem v sinhroniji ustvarjajo tudi dinamične povezave kulturno sorodnih sredin.

Če se umaknemo iz udobja čiste tekstualne analize in posežemo v širši kontekst, kmalu ugotovimo, da kljub medsebojnim razlikam obstajajo prepoznavni vzorci in pogoji nastanka posameznih literarnih pojavov. To tezo lahko podkrepimo tudi s tremi modernističnimi romani – *Gospa Judit* Ivana Cankarja, *Propali dvori* Janka Leskovarja in *Nečista krv* Borisava Stankovića. Med drugim jih je mogoče brati tudi glede na njihove emancipacijske potenciala narativa ljubezni, in sicer kot simbolično kodiranje »funkcionalne nujnosti družbenega sistema« (Luhmann) in obenem kot prevpraševanje same institucije književnosti in njej razpoložljivih sredstev individualizacije odnosa do sveta.

V vseh treh romanih se prikazane ljubezni dogajajo v prelomnih točkah družbenega in političnega razvoja. V Leskovarjevem romanu gre za redefinicijo družbenih odnosov in razredov oziroma za propad plemstva in bogatenje tlačanstva, torej za nastanek novega družbenega sloja, meščanskega. V romanu *Nečista krv* je prikazana zamenjava enega družbenega sloja z drugim, turškega posestniškega z novim povzpetniškim, prodornim v ropu, popustljivim v morali, meščanstvo pa se šele napoveduje. Čeprav se o ljubezni pripoveduje skozi bedno podobo ljubljanske meščanske družbe, takšni tektonski premiki v družbi v romanu *Gospa Judit* niso neposredno prikazani. Razlog za diskretnejšo prisotnost družbenega ozadja lahko najdemo predvsem v izraziteje modernistični formi tega romana. No, izpoved gospe Judit je prekinjena prav z analizami družbe, predvsem s prevpraševanjem njene moralnosti (kot tudi namena umetnosti), v skladu s tem pa pisatelj kombinira psihološko in sociološko motivacijo. Prav

na tej kombinaciji temeljijo možnosti reprezentacijskih režimov ljubezenskih odnosov in stanj vseh treh romanov, torej je njihova neposredna pogojenost z družbenimi okoliščinami ena temeljnih predpostavk simbolnega kodiranja. V tem kontekstu je zanimivo, da sta Sofka in Judit kot ključni akterki prikazane ljubezni izrazito aktivni, iniciativa je na njuni strani, sta polnopravni nosilki svoje identitete, ki hrepenita po svobodi – in sta verjetno zaradi vsega tega obe tragična lika. Nasprotno je v središču Leskovarjevega romana Pavle Petrovič, slabič, ki brez konca koleba med dvema ženskama, duhovno in materialno osiromašen, simbol načetega patriarhata. Po drugi strani ima najbolj modernistični med temi romani v središču – kot bi pričakovali – emancipirano žensko, zato Judit med drugim tudi pravi, da je moški najbolj interesanten, ko leži ubit. Judit je odkrito sebična, kar je mojstrovina meščanske družbe; drugi roman patriarhalne vzorce šele razkraja; v tretjem, sredi razsula družbenega reda, junakinja tragično trpi prav zaradi nezmožnosti, da bi si prisvojila svoj prostor svobode.

V skladu s tem lahko ugotovimo naslednje: če je Stanković znanilec modernistične poetike in je Leskovar, posebej v zgodnji prozi, njen začetnik, je v tem trikotniku Cankar tisti, ki jo potrdi. Ti trije romani lahko – neodvisno od medsebojnih razlik – pokažejo, kako je književnost v okviru modernistične poetike postopoma zavzemala prostor svobode individua in kako je s svojimi resursi vsilila avtonomizacijo znotraj diskurzivne lastnine družbene stratifikacije. V večji ali manjši meri vsi trije romani kažejo večkratno mejnost oziroma svojevrstno *liminalnost* in zavzemanje nekega vmesnega prostora, v katerem se – zrcalno tistemu prikazanemu – prestopajo meje, odpravljajo norme in konvencije. Zunanje manifestacije tega pa niso vidne le na prehodu med realizmom in modernizmom, temveč tudi v žanrskem omahovanju med povestjo in romanom.

Morda je naslov tega prispevka bralca zavedel v napačno smer, saj tu ni bilo govora o jugoslovenstvu Ivana Cankarja, o njegovih pravzaprav dobro znanih stališčih o politični, a nikakor ne kulturni združitvi južnoslovanskih narodov. Prav tako nismo nameravali v perspektivi tradicionalne primerjalne književnosti kazati analogij in vplivov med Cankarjevimi deli in južnoslovanskimi pisatelji, čeprav se temu ni mogoče in ni treba popolnoma izogniti. Spodbuda za še en vpogled v slovensko in hrvaško moderno namreč izhaja iz prizadevanja, da se ujemajoče pojavnosti vključijo v širši kontekst njihovega razumevanja oziroma da se upošteva estetske pojavnosti tega obdobja, pa tudi pogoje njihovega nastanka. Seveda se s tem tudi zlahka ujamemo v past nekoliko tradicionalnega pogojevanja književnega procesa z njegovim kontekstom, ki nas, kot vemo, zlahka privede do tistih tako pogostih literarnozgodovinskih kvalifikacij o zamudništvu in/ali (ne)uspelem oponašanju. In prav slednjemu je namenjena začetna kritična opredelitev predpostavke o centru in periferiji

oziroma izvornih in oponašalnih modelih, v katerih so ti drugi vedno znova obsojeni, da potrjujejo in utrjujejo ekskluzivnost prvih, pa tudi da dokazujejo svoje pripadanje častni družbi. Po sledih tega obdobja moderne v slovenski in hrvaški književnosti, prepolnega razprtij in notranjih kolebanj, si bo interpretacija s takšno predpostavko svojo literarnozgodovinsko legitimacijo prizadevala pridobiti ravno v »korekturah« glede na takrat merodajni center, Dunaj, na katerega se bo pogosto sklicevala s pozicije literarne kolonije.

V svoji študiji *Bečka i hrvatska moderna: poticaji i paralele* Krešimir Nemeč in Marijan Bobinac izpostavljata, da je kulturna izmenjava prav na relaciji Dunaj–Zagreb »presudno odredila stilsku pripadnost i poetiku hrvatske književnosti na prijelazu stoljeća« oziroma da je Dunaj »na prijelazu stoljeća europska kulturna metropola ravnopravna Parizu i Berlinu«, ki je bila »snažn[o] emitivn[o] središt[e] koje je oblikovalo i inspiriralo hrvatsku modernu, diktiralo njezinim stilovima i pomodnim strujama« (86, 87).

Nedvomno je dunajska kulturna skupnost izjemno pomembna tako za hrvaško kot tudi za slovensko književnost tistega časa, ne samo zaradi skupnega političnega okvira, temveč tudi – kakor poudarja Włodzimierz Kot – zaradi geografske bližine (ta prispeva k občutku evropejstva, ki deluje kot kompenzacija za politično odvisnost) in znanja nemškega jezika v tem prostoru, kar določa sfero vpliva in lokaliziranje terena, s katerega vstopajo modernistične tendence (65). Vendar posredi ni niti monolitnost duhovne in kulturne sfere,² ki vpliva, niti ni sprejemanje vpliva tako nedvoumno,³ kakor se najpogosteje prikazuje v literarnozgodovinskih pregledih. V tem smislu o »slabostih« centra piše tudi Jacques Le Rider v svoji knjigi *Dunajska moderna in krize identitete*, kjer pojasnjuje, da so dunajski intelektualci in ustvarjalci »izvirali iz družbeno-gospodarskega konteksta, ki je dolgo ostal predmoderen in se v primerjavi z Anglijo, Francijo ali Nemčijo ni docela moderniziral, zato so posebej silovito občutili krize, ki jih je na vseh življenjskih področjih sprožil proces pospešene modernizacije ob koncu 19. stoletja.« (54) Na drugi strani, iz perspektive obrobja, je že Matoš, znani zaljubljenec v Pariz, relativiziral Dunaj⁴ kot center: »Beč je prema Parizu selo, gnijezdo filistara, beamtera i ›ušniranih‹ oficira. [...] ›Melanž‹ je odista simbol Beča, bečkog kavanskog života, mješavine slavenskog mlijeka sa švapskom cikorijom, jevrejskim kajmakom, aristokratskim šećerom i carskim – žemičkama« (*Od Pariza do Beograda* 164, 165). S tem je pravzaprav

2 O tem med drugim jasno priča tudi znamenita knjiga *The Austrian Mind* Williama M. Johnstona.

3 O ambivalentnih vplivih dunajske moderne na slovenske avtorje gl. Stefan Simonek, *Distanzierte Nähe: Die slawische Moderne der Donaumonarchie und die Wiener Moderne (Wechselwirkungen)*. Bern, Berlin: Peter Lang, 2002.

4 O primerjavi Dunaja in Pariza tistega časa gl. Viktor Žmegač, *Bečka moderna*. Zagreb: Matica hrvatska, 2012.

domača skupnost razumljena kot periferija periferije, ki je, očitno že takrat, izjemoma vseeno relativizirala moč centra in bi lahko – glede na doslej rečeno o tukajšnjem prilagajanju modernističnih tendenc lastni dediščini – konstatirala med drugim tudi obstajanje njihovega subverzivnega potenciala.

V duhu vedre inkluzivosti postkolonialnega sveta lahko zaključimo, da nas kritično prevpraševanje diskurzivne produkcije centra in periferije – ki sta, kot pravi Joyeux-Prunel, neizogiben mit modernizma in tudi znanja o njem (41) – lahko privede do afirmacije lokalnih variant svetovnih modelov in obrazcev oziroma do ugodnejših rešitev razumevanja »nečistih« pojavnosti. Pomembno vlogo pri tem ima lahko prepoznavanje ujemačih se obrazcev v sinhronih presekih »specifičnih« oblik v sosedstvu. Prav zaradi tega *vrazovanje* tukaj ni mišljeno kot odpadništvo in izdajstvo, ampak kot svojevrsten most, povezava, ki presega logiko posameznih, samotnih literarnih dvorišč in afirmira fluktuacijo sorodnih vzorcev in konvencij kljub normativnosti in homogenizaciji kanonizacijskega procesa. *Vrazovanje* lahko torej razumemo prav nasprotno kot prej: ne kot rigidno odločitev, pogojno rečeno, med kranjskim in zagrebškim krogom, ampak v perspektivi literarnih sinhronizmov, ki s svojim obsegom in dosegom legitimirajo obstoj posebnih modelov in transferjev na periferiji mimo diktata, ki ga vsiljuje center. Z afirmacijo kontaktnih in prehodnih con v njihovi zapleteni pogojenosti z različnimi dejavniki iz širšega konteksta se zmanjšuje tveganje za nekritično posvojitve meril svetovnosti in zaželenih konvencij ter zatira reprodukcijo ekonomske in politične postranskosti na literarnem in kulturnem področju, obenem pa se s tem relativizirata neupravičen status provincialnega in nezaslužena podoba evropske drugotnosti.

LITERATURA

- Bernik, France. »Književnost slovenske moderne v evropskem kontekstu«. *Slavistična revija* 41/1. 1993. 13–24.
- Bernik, France. *Problemi slovenske književnosti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1980.
- Boršnik, Marja. »Cankar z novostrujarskim klubom pri Mladosti«. *Slavistična revija* 17/1. 1969. 25–67.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo XXVI. Pisma I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1970.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo XXVIII. Pisma III*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1973.
- Dežman Ivanov, Milivoj. »Naše težnje«. V: *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*. Ur. Miroslav Šicel. Zagreb: Liber, 1972. 175–177.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. »Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches«. *Artl@s Bulletin* 4/1. 2015. 40–64.

- Kot, Włodzimierz. »Hrvatska i srpska književnost u vrijeme modernizma (usporedna analiza)«. V: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti*. Ur. Franjo Grčević in Ernest Fišer. Zagreb, Varaždin: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Gesta, 1983. 63–72.
- Le Rider, Jacques. *Dunajska moderna in krize identitete*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2017.
- Luhmann, Niklas. *Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti*. Zagreb: Naklada MD, 1996.
- Marot, Danijela. »Hrvatsko-slovenske književne veze u doba moderne«. *Fluminensia* 18/1. 2006. 105–122.
- Matoš, Antun Gustav. *Iverje. Novo iverje. Umorne priče*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber/Mladost, 1973.
- Matoš, Antun Gustav. »Stari i mladi«. V: *Prometej na raskršću*. Zagreb: Mladinska knjiga, 1991. 310–312.
- Matoš, Antun Gustav. »Od Pariza do Beograda«. V: *Pjesme. Pečalba*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber/Mladost, 1973. 163–165.
- Nemec, Krešimir, in Marijan Bobinac. »Bečka i hrvatska moderna: poticaji i paralele«. V: *Fin de siècle Zagreb – Beč*. Ur. Damir Barbarić. Zagreb: Školska knjiga, 1997. 84–105.
- Ocvirk, Anton. »Slovenska moderna in evropski simbolizem«. *Naša sodobnost* 3, 3/4. 1955. 193–214.
- Paternu, Boris. *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989.
- Pogačnik, Jože. »Hrvatska moderna i književnosti zapadnoeuropskog kruga«. *Croatica* XXII, 35/36. 1991. 39–57.
- Schorske, Carl. *Beč krajem stoljeća. Politika i kultura*. Zagreb: Antibarbarus, 1997.
- Šicel, Miroslav. *Pregled novije hrvatske književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 1971.
- Voglar, Dušan. »Jesenske noći« in zbirka »Onkraj življenja«. V: *Ivan Cankar. Zbrano delo VIII*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1968. 255–275.

Ivan Cankar in South Slavic Literary Parallels

Keywords: Slovene "Moderna" / Croatian "Moderna" / Cankar, Ivan / Matoš, Antun Gustav / Literary Synchronisms

The article presents some aspects of intercultural transmission of modernist concepts on several examples from Slovene and Croatian literature, with a special emphasis on similar forms of confirmation of and deviation from literary innovations, as well as in the context of the canonization strategies of the validation of the cultural centre and periphery.

Accordingly, some similarities in the internal dynamics of Slovene and Croatian literature in late 19th and early 20th centuries are presented, particularly with regard to local modifications of the norms and conventions received from the centre.

NIKE K. POKORN

Oddelek za prevajalstvo, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Aškerčeva 2, Ljubljana, Slovenija
nike.pokorn@ff.uni-lj.si

Ivan Cankar kot temelj samoizrisa kulturne identitete slovenskih Američanov

Članek se osredotoča na prevode del Ivana Cankarja na angleških straneh dveh časopisov, ki ju je slovenska izseljenska skupnost izdajala v obdobju med svetovnima vojnama v ZDA: socialistično usmerjene *Prosvete* in katoliške *Nove Dobe*. Ta časopisa sta v začetnem obdobju izhajala v slovenščini, v drugi polovici dvajsetih let pa so se v nji začele pojavljati strani v angleškem jeziku. Ker do takrat Slovenci nismo imeli še nobenega prevoda kateregakoli slovenskega literarnega besedila v angleški jezik, je diaspora s svojim izborom slovenskih literarnih del, ki so jih prevedli v angleščino, posredovala drugi in tretji generaciji slovenskih izseljencev v ZDA, osrednji angleško govoreči skupnosti in drugim diasporam v ZDA, ki so razumele angleško, svoje videnje kulturne identitete slovenske skupnosti in slovenske diaspore v ZDA. Pregled vseh literarnih prevodov na angleških straneh obeh časopisov pokaže, da je bil Cankar ne samo prvi slovenski avtor, preveden v angleški jezik, temveč tudi najpogosteje prevajani slovenski literat. Izbor besedil, objavljenih v posameznem časopisu, je bil sicer narejen v skladu s svetovnonazorsko in politično orientacijo publikacije (npr. *Prosveta* je objavila prevod *Hlapca Jerneja*, *Nova Doba* pa zgodnje črtice in črtice iz zbirke *Podobe iz sanj*) in je tudi odražal specifični okus prevajalca, tem razlikam navkljub pa vseeno lahko ugotovimo, da je delo Ivana Cankarja osrednji element in temelj samoizrisa podobe kulturne identitete slovenske diaspore v ZDA.

Ključne besede: Ivan Cankar v angleških prevodih / slovenska literatura v tujih jezikih / slovenska diaspora v ZDA / Adamič, Louis / *Prosveta* / *Nova Doba*

Uvod in metoda

Članek bo orisal vlogo Cankarjevih del pri izoblikovanju kulturne podobe in prek nje specifične družbene identitete slovenske diaspore v Združenih državah Amerike v obdobju med svetovnima vojnama, tj. v obdobju največjega razcveta te izseljenske skupnosti. V ta namen bosta najprej na kratko predstavljena slovensko preseljevanje v ZDA in vloga časopisov pri oblikovanju skupnosti slovenskih Američanov. Nadalje bodo izjave predstavnikov

te skupnosti pokazale, kako je ta skupnost videla svojo vlogo v kulturi, v katero so se preselili. Na kratko bo opisana zgodovina kulturne izmenjave med slovensko kulturo in kulturo ZDA prek prevodov, v zaključku pa bo podan oris posebnega položaja, ki je bil dodeljen Cankarjevim delom v dveh periodičnih publikacijah iz tega obdobja: v naprednem, socialistično usmerjenem dnevniku *Prosveta* in v katoliško usmerjenem časopisu *Nova Doba*.

Podatki o kulturni izmenjavi med slovensko kulturo in kulturo ZDA so bili pridobljeni iz vzajemne bibliografsko-kataložne baze podatkov COBIB, ki je dostopna prek platforme COBISS (www.cobiss.si). Bibliografsko-kataložne baze podatkov sem preiskala z uporabo t. i. ukaznega iskanja, ki omogoča uporabo iskalnih predpon, in rezultate omejila le na publikacije, ki so bile izdane kot samostojne knjige. Podatke o objavah prevodov v časopisih *Prosveta* in *Nova Doba* sem pridobila s pregledom vseh številk časopisov v obdobju med 1918 in 1938 (tj. 675 številke *Nove Dobe* in 6351 številke *Prosvete*), ki so dostopne v fizični obliki v časopisnem oddelku Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani in na spletu na portalu dLib (Digitalna knjižnica Slovenije, dLib.si).

Slovenska diaspora in njene periodične publikacije v ZDA

Čeprav najdemo prve slovenske izseljence v severni Ameriki že na koncu 18. in začetku 19. stoletja, so se začeli Slovenci množično izseljevati v ZDA predvsem v obdobju med letoma 1870 in 1924 (Klemenčič, *Slovenes*). Če pogledamo številke, ki so nam dostopne iz tega obdobja, vidimo, da je ob ljudskem štetju leta 1910 v Avstro-Ogrski živelo približno 1.250.000 Slovencev (Zwitter), medtem ko je istega leta ob ljudskem štetju v ZDA 183.431 prebivalcev ZDA označilo, da je njihov materni jezik slovenščina (Klemenčič, *Slovenes* 615), leta 1920 pa naj bi bilo slovensko govorečih prebivalcev ZDA po teh podatkih že okrog 228.000, kar pomeni, da se je iz Evrope v ZDA v tem obdobju preselila skoraj petina slovensko govorečega prebivalstva (Klemenčič, *Slovenska*). Naselili so se predvsem na industrijska območja na severozahodu in srednjem zahodu ZDA, kjer so začeli ustanavljati svoje župnije, kulturna društva, podporne enote (nekakšne zavarovalniške družbe diaspore), založbe in časopise v slovenskem jeziku.

Prvi slovenski časopis v ZDA je izšel leta 1891 pod imenom *Amerikanski Slovenec* v Chicagu, kmalu pa so mu sledili številni drugi. Leta 1927 je tako v ZDA izhajalo kar 18 časopisov v slovenskem jeziku, ki so bili različnih političnih prepričanj in svetovnonazorskih opredelitev (Jerič): od katoliških publikacij (dnevnik *Amerikanski Slovenec* in *Ameriška domovina*, tedniki, kot sta bila npr. *Glasiło K.S.K. Jednote* in *Nova Doba*, ter mesečniki kot *Ave Maria*),

republikanskih oziroma liberalnih dnevnikov (npr. *Glas naroda* in *Glas Svobode*), socialističnih oziroma naprednih, progresivnih publikacij, namenjenih delavcem (npr. dnevnik *Prosveta*, tednika *Proletarec* in *Vestnik* in mesečnik *Mladinski list*), do komunističnih tednikov, kot je bila *Delavska Slovenija*. Nekatere periodične publikacije so se označevale kot neodvisne (npr. *Čas*, *Enakopravnost* in *Naš Dom*). Trije časopisi so bili namenjeni le prekmurkim Slovencem in so bili tiskani v prekmurščini ob uporabi madžarskega oziroma prekmurskega črkopisa (*Szlobodna Rejcs* – Free Word, *Vogrszki Szlovenecz* – The voice of Slovenians from Hungary, *Zvezda Vogrszki Szloveneczov* – Star of Slovenians from Hungary). Tega leta so izšli tudi štirje almanahi: katoliški *Koledar Ave Maria*, liberalni *Slovensko-Amerikanski Koledar*, socialistični *Ameriški Družinski Koledar* in komunistični *Delavski Koledar*. To število je do konca druge svetovne vojne naraščalo (projekt chicaške knjižnice *Omnibus Project* našteje leta 1942 kar 25 slovenskih časopisov, ki so izhajali v ZDA v tem obdobju),¹ potem pa je začelo upadati. Danes izdaja slovenska izseljenska skupnost v ZDA le en mesečnik, in še ta izhaja v celoti v angleškem jeziku.

Nemalo časopisov slovenske diaspore v medvojnem obdobju je nago-varjalo majhne in specifične, regionalno ali politično opredeljene skupnosti. Nekateri izmed njih, in sicer predvsem tisti, ki so želeli doseči skupnosti slovenskih izseljencev v različnih zveznih državah, pa so odigrali vlogo posrednikov, ki so »vodili do zamisli skupnosti«, kot to poimenuje Benedict Anderson v svojem delu *Zamišljene skupnosti*. Slovencem, ki so se preselili v ZDA z različnih koncev Avstro-Ogrske in kasneje Kraljevine SHS, so namreč prav periodične publikacije, ki so izhajale v slovenskem jeziku in prinašale novice o dejavnostih pripadnikov te skupnosti z vseh koncev ZDA, od Floride do Chicaga, omogočale, da so začrtali slovensko izseljensko »zamišljeno skupnost« in si prek teh publikacij izoblikovali specifično družbeno identiteto. Čeprav so izseljenci prihajali iz različnih okolij, iz različnih družbenih razredov, pogosto tudi iz različnih držav, so prek periodičnih publikacij dobili vtis, da vseeno pripadajo isti skupnosti: časopisi so jim tako ponudili tehnična sredstva, s pomočjo katerih so ti izseljenci lahko »pri-kazali« (Anderson 25) zamišljeno skupnost slovenskih Američanov.

Ti časopisi, ki so bili za mnoge izseljence edini stik s tiskano besedo, ki so jo razumeli, so prinašali bralcem tudi izbrana literarna dela slovenskih avtorjev in prevode literarnih del tujih avtorjev. Objavljali so predvsem (toda ne izključno) prozna dela, in sicer tako krajša dela kot tudi daljše romane v nadaljevanjih. Na primer: pregled vseh izdaj chicaškega časopisa *Prosveta*²

1 <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiuo.ark:/13960/t4mk6c07j;view=1up;seq=39>.

2 *Prosveta* je izhajala v 12.000, občasno pa v 40.000 izvodih in je edini časopis slovenske diaspore v ZDA, ki izhaja še danes (gl. Pogačar).

v obdobju med vojnama (1918–1939, tj. 6351 številka) je pokazal, da je ta izseljeniški časopis objavil dela Josipa Jurčiča (*Deseti brat*, 1918; *Lepa Vida*, 1922; *Ivan Erazem Tatenbah*, 1922), F. S. Finžgarja (*Sama*, 1919–1920), Etbina Kristana (*Pertinčarjevo pomlajenje*, 1921), Ivana Tavčarja (*Izza kongresa*, 1925), Rada Murnika (*Hči grofa Blagaja*, 1927–1928), Toneta Seliškarja (*Nasedli brod*, 1933) in Bratka Krefta (*Velika puntarija*, 1938), če naštejemo le nekatere.

Še popularnejši so bili prevodi proznih besedil v slovenski jezik. Tako se na straneh *Prosvete* v tem obdobju najdejo naslednji avtorji in njihova dela: Henryk Sienkiewicz (*Z ognjem in mečem*, 1918–1919; *Potop*, 1919–1920), F. M. Dostojevski (*Besi*, 1921–1922; *Zločin in kazen*, 1929; *Bratje Karamazovi*, 1937–1938), Alexandre Dumas star. (*Vitez rdeče hiše*, 1921), Upton Sinclair (*Jimmy Higgins*, 1921; *Sto procentov*, 1932), R. L. Stevenson (*Otok zakladov*, 1922), Mark Twain (*Tom Sawyer*, 1927), L. N. Tolstoj (*Jetnik v Kavkazu*, 1928), Jack London (*Morski vrag*, 1928–1929; *Jeklena peta*, 1932–1933; *Dolina mesecca*, 1935–1936; *Krištof Dimač*, 1937; *Kralj alkohol*, 1939; *Roman treh src*, 1939), Arthur Conan Doyle (*Izgubljeni svet*, 1930), Louis Adamic (*Smeh v džungli*, 1933–1934), Emile Zola (*Germinal*, 1934), Maksim Gorki (*Mati*, 1935), Knut Hamsun (*Glad*, 1936), Voltaire (*Kandid*, 1938).

Časopis je poleg teh daljših del, ki so izhajala v nadaljevanjih, redno objavljala tudi krajša dela: na primer razne humoreske in črtice avtorjev, kot so: Maksim Gorki, L. N. Tolstoj, O. Wilde, Arkadij Averčenko, Guy de Maupassant, Anatole France, A. P. Čehov, Alice Wright, Mihail Zoščenko, Jaroslav Hašek, Mark Twain, Alphonse Daudet, Karel Čapek, Jack London, Martin Andersen Nexö, Alexandre Dumas, Theodore Dreiser, E. A. Poe, Raul Auerheimer, Frederic Boutet, Frank Heller in V. G. Calderon.

V letih od 1918 do 1939 so na straneh *Prosvete* objavili 23 Cankarjevih črtic v slovenskem jeziku, po letu 1926 pa tudi dve Cankarjevi povesti (*Hlapca Jerneja* in *Šimna Sirotnika*) ter štiri njegove črtice v angleškem jeziku.

V drugi polovici dvajsetih let so namreč slovenski časopisi v ZDA začeli izdajati tudi angleška besedila. Poostrena imigracijska zakonodaja, ki so jo ZDA vpeljale leta 1924, je namreč s kvotami omejila priseljevanje iz vzhodne in jugovzhodne Evrope, kar je zmanjšalo, čeprav ne popolnoma preprečilo preseljevanje Slovencev v ZDA. To zmanjšanje pritoka novih slovenskih priseljencev je pospešilo izgubo rabe slovenskega jezika v tej skupnosti. Prva generacija izseljencev je še obdržala slovenski jezik, medtem ko so njihovi potomci, ki so bili rojeni v ZDA, uporabljali materinščino le bolj poredko. *Harvardska enciklopedija ameriških etničnih skupin* v zvezi s slovensko diasporo ta jezikovni preskok opisuje takole:

Slovenski izseljenci so poskušali naučiti svoje otroke, da bi govorili slovensko, vendar na splošno pri tem niso bili uspešni. Brez vsakega dvoma se je večji del druge generacije slovenskih Američanov naučil osnov slovenščine

od svojih staršev, vendar pa je niso uporabljali v pogovoru med seboj oziroma takrat, ko ni bilo popolnoma nujno. Tretja oziroma nadaljnje generacije Slovencev le zelo redko govorijo slovensko. (Thernstrom 939)³

V luči teh premikov ni presenetljivo, da so časopisi slovenske izseljenske skupnosti v ZDA, ki so v začetnem obdobju izhajali izključno v slovenskem jeziku, v drugi polovici dvajsetih let začeli objavljati strani v angleškem jeziku. Te angleške strani so na eni strani ohranjale stik z drugo in tretjo generacijo diaspore, obenem pa so imele še dodatno vlogo, ki je odsevala pogled diaspore na to, kakšno vlogo naj bi imela slovenska izseljenska skupnost v kulturi ZDA.

Kultura ZDA v obdobju med vojnama v očeh pripadnikov ameriških diaspor

Slovenska diaspora v ZDA se ni videla kot tujek, kot »drugi« v homogeni kulturi ZDA, temveč je kulturo ZDA pojmovala kot večkulturno in mozaično, kalejdoskopsko skupnost kultur različnih diaspor, katere dejavni del je tudi kultura slovenske diaspore v ZDA. Louis Adamic, eden najpomembnejših literatov slovenske diaspore, je leta 1938 v *Prosveti* objavil članek z naslovom »Appeal from Louis Adamic to the Slovenian immigrants in the US, and their American-born Children and Grandchildren« (»Poziv Louisa Adamica slovenskim izseljencem v ZDA in njihovim otrokom in vnukom, ki so se v ZDA rodili«), v katerem je podal izseljensko razumevanje kulture ZDA, ki je ni videl kot lastnine protestantskih izseljencev iz 17. stoletja:

That the U.S. as it stands today is – **racially, socially and culturally** – an extension not only of the British Isles and the Netherlands but, more or less, of all Europe and, to an extent, of Asia and Africa.⁴ (Adamic, »Appeal« 7)

Današnje ZDA niso – **rasno, družbeno in kulturno** – podaljšek le britanskega otočja in Nizozemske, temveč več ali manj nasledek vse Evrope in do neke mere tudi Azije in Afrike.

Poudaril je, da nove migracije zahtevajo drugačno pojmovanje ZDA:

To my mind, what is now needed is a new consciousness of America, of ourselves as a people made up of over fifty races and nationalities. Also what

3 Vsi prevodi v slovenščino so delo avtorice članka.

4 Poudarki so delo avtorice članka.

is needed is a new Americanization idea which will recognize and accept, not merely tolerate, the various national groups as such; which will set the desirability of diversity in our population; which will take the firm stand against alien-baiting and insist that the immigrant citizens and their American-born children belong here as much as the old-stock Americans because **this is their America as much as anybody else's**; and which will work toward gradual assimilation or racial-cultural fusion that will operate naturally, not one way, but in many directions. [...] (*ibid.*)

Menim, da sedaj potrebujemo novo podobo Amerike, novo dojemanje nas samih kot ljudstva, ki je sestavljeno iz več kot petdeset različnih ras in narodnosti. Potrebujemo tudi nov pogled na amerikanizacijo, ki bo priznala in sprejela ter ne samo tolerirala različne narodnostne skupine kot take in ki si bo kot cilj zadala, da želi doseči raznolikost prebivalstva; ki se bo odločno zoperstavila vsakim oblikam zaničevanja tujcev in vztrajala pri tem, da je za izseljence in njihove v Ameriki rojene otroke Amerika dom, in sicer prav toliko kot za tiste Američane, ki tu živijo že dalj časa, saj je **Amerika prav toliko njihova kot od kogarkoli drugega**, in ki bo delovala v smeri postopne asimilacije in rasno-kulturnega zlitja, ki bo naravno delovalo ne le v eno, temveč v več različnih smeri.

Za Adamiča je bila torej slovenska diaspora del ZDA, in sicer na več ravneh. To je še posebej jasno izrazil v svojem odgovoru na ksenofobno pisanje v tedniku *Saturday Evening Post*, eni najvplivnejših revij v ZDA (z večmilijonsko naklado), namenjenih ameriškemu srednjemu razredu. V enem izmed uvodnikov leta 1934 je namreč urednik tega tednika, George Horace Lorimer, dovolil objavo besedila, v katerem so se zgražali nad zločinskimi »hordami, ki prihajajo iz južne in vzhodne Evrope« v ZDA po letu 1880 in ki se nezadržno množijo, kar predstavlja finančno breme za spodobne predhodne naseljence, ki morajo dodatno podpirati šole in druge institucije, ki jih izkoriščajo ti novi naseljenci. Adamič je napisal odgovor na ta uvodnik in ga aprila 1934 objavil v reviji *Common Sense*, ki so jo izdajali v New Yorku. Njegov odgovor so potem v izvorni angleščini in v slovenskem prevodu objavili v katoliško usmerjenem časopisu *Nova Doba*. Iz odgovora je razvidno, da so slovenski Američani menili, da lahko in tudi morajo kulturno prispevati k razvoju ZDA:

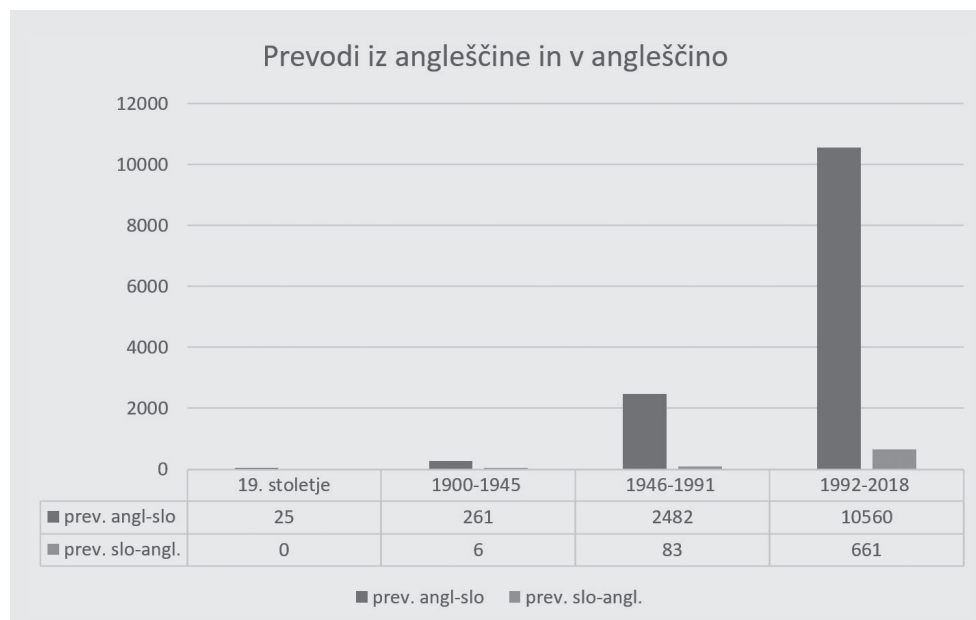
If you will study us, and not resent and hate and fear us, you will find out that on one hand, we Slavic immigrants, for instance, we Hunkies and Bohunks, or whatever you care to call us, are average human beings, with many faults and shortcomings; on the other hand, however, we still have much in us to contribute to America's future greatness – **not only industrially, but politically, culturally, and spiritually.** (Adamic, »Who« 6)

Če nas boste preučili in nas ne boste prezirali, sovražili ali se nas bali, boste ugotovili, da smo slovanski imigranti ali, kot nam pravite, Hunkiji, Bohunki ali karkoli že, na eni strani čisto navadna človeška bitja z mnogimi slabostmi in pomanjkljivostmi; na drugi strani pa imamo vseeno v sebi še veliko, kar bi lahko prispevali k bodoči ameriški veličini – **ne le na industrijskem področju, temveč tudi na političnem, kulturnem in duhovnem.**

Slovenski izseljenci so se torej pojmovali kot bistven sestavni del družbe in kulture ZDA, in sicer v obdobju, ki je po besedah Edwina Gentzlerja »premalo raziskano, čeprav predstavlja eno najbolj formativnih obdobjev v razvoju nacionalne identitete ZDA« (2008: 27). Slovenska diaspora je torej želela prispevati h kulturnemu razvoju ZDA, vendar pa je pri tem naletela na težavo, ki sta jo predstavljala jezik in neuravnotežena kulturna izmenjava med slovensko in ameriško literaturo.

Izmenjava med slovensko literaturo in literaturo v angleškem jeziku

Izmenjava med slovensko literaturo in literaturo, napisano v angleškem jeziku, nikoli ni bila uravnotežena, še posebej ne v obdobju, ko se je v ZDA preselilo največ Slovencev. Podatki, pridobljeni iz COBISS-a, nam tako kažejo naslednjo sliko (gl. Slika 1) :



Slika 1: Število objavljenih knjižnih literarnih prevodov iz angleščine v slovenščino in iz slovenščine v angleščino

V 19. stoletju je bilo iz angleščine v slovenščino prevedenih zgolj 25 literarnih besedil, ki so bila objavljena kot samostojne knjige. Zanimanje za literaturo, pisano v angleškem jeziku, je z leti strmo naraščalo, tako da je bilo v obdobju od leta 1992 do konca leta 2018 objavljenih več kot 10.500 knjižnih literarnih prevodov v slovenščino. Če bi temu dodali še revijalne objave, bi bila ta številka še veliko večja. Na drugi strani pa so prevodi slovenske literature v angleški jezik veliko bolj redki: v 19. stoletju ni bilo nobenega slovenskega literarnega dela, ki bi bilo objavljeno kot samostojna knjiga v angleškem jeziku, kar pomeni, da slovenski izseljenci v ZDA angleško govorečim bralcem niso mogli predstaviti svoje literature prek prevodov.

Ta odsotnost prevodov slovenske literature v angleščino ne pomeni, da se slovenske literature v tem obdobju v tuje jezike ni prevajalo (gl. Sliko 2).



Slika 2: Knjižni prevodi slovenskih literarnih del v tuje jezike

V istem obdobju smo imeli živahnejšo izmenjavo z drugimi jezikovnimi skupnostmi: na primer, v obdobju med letoma 1919 in 1945 je bilo kar 44 slovenskih literarnih besedil objavljenih v knjižni obliki v češkem jeziku, 18 v italijanskem jeziku in 12 v hrvaškem in srbskem jeziku. Kulturna izmenjava je bila tako pestra med jeziki, ki so sobivali v avstro-ogrski monarhiji, medtem ko britanska in ameriška kultura nista bili kulturi, s katerimi bi imela slovenska literatura tradicionalne stike.

Če pogledamo podrobneje, je bilo v obdobju med začetkom 20. stoletja in koncem druge svetovne vojne (1900–1945) objavljenih šest, v obdobju med vojnama pa le štirje literarni knjižni prevodi slovenskih besedil v angleščino: po en prevod del Franceta Bevka (1936) in Vladimirja Levstika (1931) ter dva prevoda del Ivana Cankarja (1926, 1930).⁵ Prvi knjižni prevod kateregakoli slovenskega literarnega dela v angleški jezik je bil prevod Cankarjevega *Hlapca Jerneja*, ki je bil leta 1926 izdan v ZDA. Prevajalec je bil Louis Adamic, slovenski izseljenec v ZDA, ki pa je svoj prevod najprej objavil v *Prosveti*, časopisu slovenske diaspore v ZDA.

Cankar v socialistični *Prosveti* in katoliški *Novi Dobi*

Prvi poskusi kulturnega doprinosa slovenske diaspore kulturi ZDA so potekali predvsem prek časopisov slovenske izseljenske skupnosti, in sicer v drugi polovici dvajsetih let, ko so nekateri časopisi začeli enkrat tedensko dodajati angleške strani. Leta 1933 tako najdemo angleške strani v petih časopisih (v *Ameriški domovini*, *Glasilu KsKj*, *Novi Dobi*, *Prosveti* in v časopisih *The Journal and Observer* ter *English paper for American Jugoslavs*, gl. *Nova Doba* 1933, 9/17: 4). Dva izmed njih sta objavljala tudi angleške prevode slovenskih literarnih besedil: prvi je bil *Prosveta*, progresiven, delavskemu razredu namenjen dnevnik, ki je začel izhajati v Chicagu leta 1916, izdajala ga je Slovenska narodna podporna jednota; drugi pa *Nova doba*, katoliško usmerjen dnevnik, ki ga je ustanovila Jugoslovanska katoliška jednota leta 1925 v Clevelandu. Obe publikaciji sta začeli objavljati angleške strani v drugi polovici dvajsetih let: *Prosveta* leta 1926 in *Nova Doba* leta 1927.

V obdobju od leta 1926 do 1939 so bili na angleških straneh *Prosvete* objavljeni angleški prevodi desetih slovenskih črtic oziroma novel in dveh povesti (povesti sta bili objavljeni v nadaljevanjih). Po eno krajše prozno delo so prispevali Alojz Kraigher, Zofka Kveder, Ivan Zorec, Milan Pugelj, dve noveli je napisal Anton Novačan,⁶ kar štiri črtice in obe povesti pa Ivan

5 V Londonu je bil leta 1931 objavljen prevod romana Vladimirja Levstika *Gadje gnezdo* (Levstik), leta 1936 pa še prevod drame Franceta Bevka *V kaverni* (Bevk). Od Cankarjevih del pa sta bila v tem obdobju objavljena dva različna prevoda Cankarjevega *Hlapca Jerneja*, leta 1926 v ZDA (Cankar, *Yerney*) in leta 1930 v Londonu (Cankar, *Bailiff*).

6 Dela, ki so bila objavljena v *Prosveti*, so bila prevodi naturalistične novele »Martin Klobasa« Alojza Kraigherja (»Builders«, 1926), črtice Zofke Kvedrove »Vdova« (»The Montenegrin Widow«, 1927), dveh novel Antona Novačana iz zbirke novel *Naša vas I in II* (»Comes and Goes«, 1927; »A Village Cyrano«, 1929), dela »Beg Bukovac« Ivana Zorca (»Beg Ali«, 1926) in črtice Milana Puglja »Breme odgovornosti« (»The Burden of Responsibility«, 1926).

Cankar. Prevajalec vseh del je bil Lojze Adamič oziroma Louis Adamic, kot se je takrat podpisoval. Adamič se je rodil 21. marca 1898 v Blatu pri Grosupljem. Ko je bil zaradi preporodovstva izključen z gimnazije, se je star komaj 15 let izselil v ZDA, kjer je začel delati pri dnevniku *Glas naroda* v New Yorku in leta 1917 postal ameriški državljan. Delal je kot prostovoljec v ameriški vojski (1916 do 1923), se preživljal s fizičnim delom v kamnolomu v Kaliforniji (1923), delal je v pristanišču (1929), nato pa živel kot pisatelj v New Yorku in Milfordu. Prevajal je iz slovenske in hrvaške književnosti in v angleščini pisal zgodbe iz vojaškega in priseljenskega življenja. Med drugo svetovno vojno je ameriško javnost prepričeval o legitimnosti partizanskega upora, zato je leta 1944 prejel red bratstva in enotnosti, leta 1949 pa je postal dopisni član JAZU. Kasneje je postal kritičen do socialistične Jugoslavije. 4. septembra 1951 je umrl v sumljivih okoliščinah, po vsej verjetnosti je bil umorjen, na svojem domu v Milfordu, New Jersey (Moder, Javornik).

V *Novi Dobi* pa so v obdobju med letoma 1927 in 1939 objavili angleške prevode dvanajstih krajših proznih del in dveh romanov, in sicer prevode enajstih črtic Ivana Cankarja, prevod krajše poljske bajke in prevoda dveh romanov Josipa Jurčiča, *Jurija Kozjaka* (1928) in *Desetega brata* (1932). Prevajalca Jurčiča sta bila John Movern (*Jurij Kozjak*) in Joseph L. Mihelic (*Deseti brat*), medtem ko je vsa dela Ivana Cankarja prevedel Anthony J. Klančar, ki je bil predstavnik druge generacije izseljencev v ZDA. Klančar se je rodil 7. januarja 1908 v Clevelandu, diplomiral iz pedagogike in angleščine ter postal časnikar. 19. aprila 1977 je umrl v Cambridgeu v ameriški zvezni državi Massachusetts (Moder 1985).

To pomeni, da je bilo v *Prosveti* 67 %, v *Novi Dobi* pa kar 79 % vseh besedil, ki so jih prevedli in objavili na angleških straneh, izvorno Cankarjevih.

Izbor besedil v posameznem časopisu je nedvomno deloma odražal okus prevajalca in svetovnonazorsko opredelitev časopisa: *Prosveta* je tako objavila prevode *Hlapca Jerneja* (1926) in *Šimona Sirotnika* (1926), poleg tega pa še prevode štirih črtic: »Pred gostilnico« iz zbirke *Ob zori* (1927), »Nezadovoljnost« iz *Knjige za lahkomišelnje ljudi* (1929), »Istrski osel« iz zbirke *Moja njiva* (1934) in »Skodelica kave« iz zbirke *Ob svetem grobu* (1934).

V *Novi Dobi* pa so večino prevodov Cankarjevih črtic objavili leta 1933, in sicer eno zgodnjo črtico (»Sonce! ... Sonce!«), dve črtici iz *Vinjet* (»Ada« in »Mrtvi nočejo«), štiri črtice iz *Podob iz sanj* (»Stotnik«, »Otroci in starci«, »Strah« in »Veselejša pesem«, ki je bila edina objavljena leta 1934), odlomek iz *Mojega življenja*, dve črtici iz zbirke *Ob zori* (»Rue de Nations« in »Rdeča lisa«) in eno iz zbirke *Mimo življenja* (»Mimo življenja«).

Medtem ko je Louis Adamic v *Prosveti* segal bolj po besedilih, za katera je menil, da so primernejša za delavsko bralstvo, se je Anthony J. Klančar najpogosteje odločal za dela, vezana na prvo svetovno vojno.

Prevodi Klančarja – predstavnika druge generacije slovenskih Američanov –, ki so bili objavljeni v *Novi Dobi*, so bili zelo zvesti, in sicer do te mere, da so jih rojeni govorniki angleščine označevali kot nenaravne in okorne ter prav nič v duhu ciljnega jezika (Pokorn 2005).

Prevodi Louisa Adamica pa se niso zvesto držali izvirnika, in sicer ne vsebinsko, kot tudi ne slogovno. Njegov prevod *Hlapca Jerneja*, objavljen v *Prosveti* leta 1926, je bil prvi prevod kateregakoli slovenskega literarnega besedila v angleški jezik. Ko ga je Adamic kasneje istega leta malce popravljenega objavil pri založbi Vanguard, je postal še prvi knjižni prevod kateregakoli slovenskega literarnega besedila v angleščino. V njem je Adamic udeležil specifično interpretacijo izvirnika, ki se sklada s Prijateljevim branjem Cankarjeve povesti; Prijatelj je v *Hlapcu Jerneju* razbral veličastno »prepesnitev Marxovega komunističnega manifesta« (Prijatelj 24). Takšna interpretacija je bila blizu tudi urednikom *Prosvete*, kar je razvidno iz napovedi angleškega prevoda, ki so jo objavili na angleških straneh časopisa:

In the next official issue of the »Prosveta«, we will start to publish a free translation of »Yerney's Justice« (Hlapec Jernej in njegova pravica), which is one of the most outstanding novels written by the Slovene novelist and poet, Ivan Cankar. From the literary standpoint, »Yerney's Justice« is not a novel with intricate plots and thrilling climaxes of narrative; it is not a romance to please the reader who admires heroes in love stories. It is rather a story of most delightful description; it is a study of social differences which exist not only in the Slovene country, but all over the world – everywhere that two classes exist, the class of the lord and the class of the servant (gospodar, hlapec). We suggest to our readers that they follow this novel carefully. Thus, you will appreciate the real value of it, and you will enjoy reading the first translation from the Slovene literature printed on our page. (*Prosveta*, 1926, vol. 19/111: 6)

V naslednji številki *Prosvete* bomo začeli objavljati svoboden prevod »Yerney's Justice« (»Hlapec Jernej in njegova pravica«), ki je eden izmed najboljših romanov, kar jih je napisal slovenski romanopisec in pesnik Ivan Cankar. Z literarnega vidika »Yerney's Justice« ni roman z zapleteno zgodbo in vznemirljivimi pripovednimi vrhunci; tudi ni romantična povest, ki bi zadovoljila bralca, ki občuduje junake ljubezenskih zgodb. Gre namreč za zgodbo z opisom, ki vas bo očaral; za študijo družbenih razlik, ki ne obstajajo le v slovenski deželi, temveč povsod na svetu – povsod, kjer obstajata dva razreda, razred gospodarja in razred hlapca. Bralcem svetujemo, da skrbno sledijo razvoju zgodbe. Na ta način boste lahko uživali v resnični vrednosti tega dela in boste lahko z veseljem brali prvi prevod slovenskega literarnega dela, ki ga bomo objavili na naši strani.

Tako uredniki kot tudi Adamic so v *Hlapcu Jerneju* videli predvsem simbolno opozorilo družbi in civilizaciji, delo, namenjeno delavskim množicam, napisano v duhu socialdemokratskih idej. V uvodu h knjižni izdaji prevoda *Hlapca Jerneja* tako Adamic zapiše, da Jernej predstavlja »a generalized picture of the great lumbering mass of the working class«,⁷ njegovo poslednje dejanje pa označi za »symbolical of class revolutions and their consequences«⁸ (Adamic, *Yerney* iv).

Ta njegova interpretacija se odraža tudi v načinu prevajanja. Adamic tako pogosto izpušča: izpusti na primer uvodni odstavek, o katerem Bratko Kreft pravi, da ustvari celotno atmosfero dela, in ga primerja s svetopisemskim Razodetjem (Kreft xi); v prevodu tudi ne najdemo številnih odlomkov, ki predvsem razkrivajo biblični slog, ki ga je Cankar uporabil v tem besedilu:

Morda je še dolga cesta, morda je še težka pot, s kamenjem posuta, z robidevjem zastražena. (Cankar, ZD 42)	<i>Brez prevedka.</i>
Oblagodari hlapca, ki je pravice lačen in žejen, nasiti ga in napoji! (Cankar, ZD 30)	<i>Brez prevedka.</i>

Louis Adamic Cankarjev slog tudi pogosto poenostavlja, kot je razvidno iz naslednjega primera:

[...] Bog je blagoslovil Jernejevo delo, da je obrodilo obilen sad, stoteren in tisočeren. (Cankar, ZD 18)	[...] God has blessed my labor, so that now I've something to show for it. (Cankar, <i>Yerney</i> 19)
--	---

Te slogovne premike lahko razložimo s stališči, ki jih najdemo v Adamicovem članku »What the Proletariat Reads«, kjer zapiše, da »not a few radical workers dislike the proletarian novels in which the authors' artistic mannerisms and tricks obscure what they wish to communicate«⁹ (Adamic, »What« 321–322), zato se zdi verjetno, da se mu je zdel tudi biblični slog *Hlapca Jerneja*, pretkan s paralelnimi strukturami, preizumetničen za proletarski okus in je zato te – za izvirnik tako značilne – slogovne značilnosti ponavadi izpuščal.

7 Posplošeno sliko velike gmote delavskega razreda.

8 Simbolično predstavitev razredne revolucije in njenih posledic.

9 Nemalo radikalnih delavcev ne mara proletarskih romanov, v katerih avtorjeve umetniške navade in slogovni posegi zamegljijo to, kar želijo sporočiti.

Besedilo je tudi svetovnonazorsko spremenil:

<p>Ne pritožujva se, Jernej: kjer so ljudje krivični, tam je Bog pravičen! Dali so nama palico, pokazali so nama nezaželjeno pot – Bog pa nama je odprl dom tako imeniten, kakor ga je dodelil samo popotnikom in romarjem! (Cankar, <i>ZD</i> 48)</p>	<p>Yerney, we've nothing to complain about; if man is unjust, great Nature still believes in justice and compensation. They give us the pilgrim's stick, they tell us to travel on, but Nature – call it God if you like – gives us a better home. (Cankar, <i>Yerney</i> 48)</p>
--	--

Odlomke je poleg tega vsebinsko preoblikoval, na primer zaključek povesti:

<p>[...] ko so stopili Jernejevi pogrebci iz ognja, so bili črni v roke in v obraz. – Tako se je zgodilo na Betajnovi. Bog se usmili Jerneja in njegovih sodnikov in vseh grešnih ljudi! (Cankar, <i>ZD</i> 72)</p>	<p>[...] while the people of the village, his righteous judges and executioners, stood by, their inflamed faces illuminated by the furious red blaze that was consuming Yerney and the fruit of his toil (Cankar, <i>Yerney</i> 101).</p>
--	--

Izvorni zaključek povesti, v katerem pripovedovalec opominja bralca na grešno udeleženosť vseh v Jernejevi tragediji in se odmakne od opisanega dogodka ter kliče Božje usmiljenje nad umorjenega požigalca Jerneja, nad njegove krvnike in vse grešne ljudi, ki so dopustili to tragedijo, se ni skladal s prevajalčevim branjem te povesti kot simbolične predstavitve razredne revolucije in njenih posledic, zato ga je Adamic spremenil tako, da je Jerneja odrešil vse krivde in zločinskost pripisal le njegovim krvnikom.

Prevajalski posegi Louisa Adamica so bili že razčlenjeni drugje (Pokorn, Kocijančič), zato ni smiselno, da se na tem mestu vračamo k njim. Povzamemo le lahko, da je Adamic v svojem prevodu utelesil Prijateljstvo revolucionarno branje Cankarjeve povesti in iz *Hlapca Jerneja* naredil politično brošuro, neka-kšen socialistični propagandni material, torej ravno tisto, čemur se je Cankar želel izogniti (Iz. Cankar 374). Ob tem se odpira vprašanje prevajalčeve etike: čeprav je namreč res, da je vsak prevod interpretacija, samosvoja reprodukcija besedila, ki se dovrši ob razumevanju izrečenega v besedilu¹⁰ (Gadamer 313–317), in da pomen vsakega besedila ostaja ireduktibilno pluralen, saj se v neskončnost izmika popolnemu in dokončnemu zajetju (Derrida), prevodu vseeno uspeva, kot zapiše Riceour, zagotoviti paradoksalno ustreznost brez adekvatnosti in v skrajni možnosti tudi izraziti ravno nasprotno od tega, kar izraža izvirnik: »C'est fou, – c'est le cas de le dire –, ce qu'on peut faire avec la

10 »Kajti vsak prevajalec je interpret. [...] Prevajalčeva naloga posnetka ni kvalitativno, temveč le stopenjsko različna od splošne hermenevitične naloge, ki jo postavlja vsako besedilo.« (Gadamer 316)

langage: non seulement dire la même chose *autrement*, mais dire autre chose que ce qui est»¹¹ (Ricoeur 50). V primeru prvega angleškega prevoda Cankarjevega *Hlapca Jerneja* je Louis Adamič s tem, ko je prevod preoblikoval v skladu s svojimi političnimi in umetniškimi nazori, gotovo izoblikoval besedilo, ki je izrekalo nekaj drugega, kot je izrekalo izvirno besedilo, in ker teh svojih posegov ni razkril bralstvu, je pri tem deloval nelojalno¹² do avtorja in do ciljne publike, ki ni pričakovala tako radikalnega preoblikovanja besedila v prevodu.

Ciljna publika

Časopisa, v katerih so izhajali Cankarjevi prevodi, sta v besedilu, ki je te prevode uokvirjalo, jasno nakazala, da so namenjeni dvema različnima skupinama bralcev. Prva skupina so bili druga oziroma tretja generacija slovenskih izseljencev, ki so izgubljali ali pa že popolnoma izgubili znanje slovenščine. Tako so v *Prosveti* na slovenskih straneh predvsem spodbujali starše, naj k branju spodbudijo svoje otroke:

Priporočamo bratom in sestram, da opozore svoje sinove in hčere, kičitajo gladkejšee angleški kot slovenski, na Adamičev prevod »Hlapca Jerneja«. Prevod »Yerney's Justice« se lepo čita in duh originala je dobro pogoden. Adamič nam obeta, da prevede še druga važnejša Cankarjeva dela, ki morda izidejo v obliki knjige. (*Prosveta*, 19/117: 3)

Podobno so želeli s prevodi slovenskih literarnih besedil v angleščino doseči tudi uredniki katoliške *Nove Dobe*. Prevajalec *Jurija Kozjaka*, John Movern, tako zapiše:

[Jurčič] did not know that nearly fifty years after his death his heart-touching story »George Kozjak« would have been converted into English and presented to the English-speaking public and to the sons and daughters of his countrymen in the United States of America. (*Nova Doba* 1928/25: 4)

[Jurčič] se ni zavedal, da bo skoraj petdeset let po njegovi smrti njegova v srce segajoča zgodba o Juriju Kozjaku prevedena v angleščino in ponujena angleško govoreči skupnosti in sinovom in hčeram njegovih sonarodnajkov v Združenih državah Amerike.

11 In dejansko je noro, kaj vse lahko naredimo z jezikom: ne le da lahko izrečemo isto stvar na drugačen način, lahko tudi izrečemo drugo stvar, kot ta dejansko je.

12 Več o principu lojalnosti najdemo v delih Christiane Nord.

Na drugi strani pa Movern nakaže, da so imeli prevajalci v očeh tudi drugo publiko, in sicer dominantno angleško govoreče bralstvo, pa tudi druge diaspore, ki so znale angleški jezik. Ta namen je bil v resnici tisti, ki ga je spodbudil k prevajanju:

Two reasons inspired me to undertake the task of translating into English, the fiction »George Kozjak, Slovene janissary«. The first one was to make the English-speaking public better acquainted with the Slovenes, one of the branches of the Slavic race. [...] Presenting Slovene literature to the English-speaking public, I shall bring the English-speaking people closer to my countrymen, the Slovenes. (*Nova Doba* 1928/25: 4)

Dva razloga sta me navdihnili, da sem se lotil prevajanja literarnega dela »Jurij Kozjak, slovenski janičar« v angleščino. Prvi je bil ta, da sem želel angleško-govorečo publiko bolje seznaniti s Slovenci, eno izmed vej slovanske rase. [...] S tem, ko bom predstavil slovensko literaturo angleško-govoreči publiko, bom približal angleško govoreče prebivalce svojim sonarodnjakom, Slovencem.

Ta isti namen najdemo izražen tudi pri prevodu *Hlapca Jerneja*. V *Prosveti* tako jasno izražajo, da želijo na angleških straneh predvsem nagovoriti tudi bralce izven svoje skupnosti, ki jim želijo predstaviti izbrana slovenska literarna dela, ki po njihovem mnenju diasporo in kulturo, iz katere izhajajo, predstavljajo v najboljši luči. Tako na teh straneh ob izidu *Hlapca Jerneja* najdemo:

The publication of this novel will be the first of a series of translations from the Slovenian through which we intend to acquaint our readers with various types of novels, romances, and poems written by Slovene authors. **We are fully aware of the fact that you have not had an opportunity to read Slovene writings in the language you would clearly understand.** Therefore, we commence with a new column on our page, »Slovene Literature«. In addition to the works of the various periods of Slovene literature, we will also publish short biographies and explanations. This, we hope, will be educational as well as interesting reading for everyone of our readers, and at the same time **it will be an informative answer to all the numerous inquiries about Slovene literature.** (*Prosveta* 1926, vol. 19/111: 6)

Objavi tega romana bodo sledili še drugi prevodi iz slovenščine, prek katerih želimo seznaniti svoje bralce z različnimi vrstami romanov, povesti in pesmi, ki so jih napisali slovenski avtorji. **Zavedamo se, da še niste imeli možnosti brati slovenske literature v jeziku, ki bi ga jasno razumeli.** Zato na naši strani začnemo z novo kolumno »Slovenska literatura«. Poleg del iz različnih obdobj slovenske literature bomo objavljali tudi kratke biografije in razlage. Upamo, da bo to predstavljalo poučno in zanimivo branje za vsakogar od na-

ših bralcev in da bo obenem **ponudilo informativen odgovor na vsa številna vprašanja o slovenski književnosti.**

V želji, da bi kulturo, iz katere so izhajali, in posledično tudi svojo diasporo predstavili kot sodobno kulturo, ki stopa vštric z vsemi drugimi zahodnoevropskimi kulturami, so pri predstavitvi Ivana Cankarja izpostavili predvsem njegov mednarodni ugled in pri tem prenapihnilo njegovo mednarodno slavo:

Yerney's Justice is not the first translation from Slovene into English. **Several works have already been translated into English in Europe as well as in America.** Works of the modern Slovene authors especially, have been translated into most of the European languages. Literary critics of other nations praise most of these translated works as the finest and most elaborate products of modern literature. (*Prosveta* 1926, 19/111: 6)

Yerney's Justice ni prvi prevod iz slovenščine v angleščino. **Kar nekaj besedil je bilo že prevedenih v angleščino v Evropi in v Ameriki.** Predvsem dela sodobnih slovenskih avtorjev so bila prevedena v večino evropskih jezikov. Literarni kritiki drugih narodov ocenjujejo, da ta prevedena dela predstavljajo najtankočutnejše in najizvedenejše izdelke sodobne literature.

Prevod *Hlapca Jerneja*, čeprav je šlo za prvi prevod slovenskega literarnega besedila v angleščino, so uredniki *Prosvete* oglaševali kot enega v nizu prevodov v angleški jezik. S tem, ko so Cankarjeva dela predstavljali kot cenjena in priznana v angleško govorečih deželah, so skušali poudariti kvaliteto Cankarjevega dela. Izbor besedil, ki so jih prevedli, in uvodi, s katerimi so opremili angleške prevode Cankarja, kažejo, da so prevajalci in uredniki periodičnih publikacij slovenske diaspore v ZDA želeli predstaviti slovensko literaturo kot enakovredno po kvaliteti in v skladu z najsodobnejšimi literarnimi trendi v Zahodni Evropi in ZDA.

Zaključki

V obdobju med vojnama je povezovanje slovenske izseljenske skupnosti v veliki meri potekalo prek časopisov slovenske diaspore: najprej je to povezovanje potekalo le v slovenskem jeziku, v drugi polovici dvajsetih let pa je bila vpeljana tudi angleščina, prek katere je ta skupnost nagovarjala drugo in tretjo generacijo izseljencev, ki sta izgubljali znanje slovenščine. Preselitev v novo državo in počasno izgubljanje jezika skupnosti, iz katere so predstavniki diaspore izšli, sta sprožila iskanje in izoblikovanje skupne

identitete, ki ne bi bila vezana na slovenski jezik in ki bi jo lahko posredovali tudi drugim jezikovnim skupnostim, ki so sestavljale družbo, v kateri je slovenska diaspora bivala in ki jo je ta diaspora videla kot kalejdoskopsko, mozaično kulturo, sestavljeno iz kultur vseh izseljenskih skupnosti, ki so gradile ZDA. In prav dela Ivana Cankarja so v očeh te skupnosti, in sicer ne glede na svetovnonazorsko opredelitev, predstavljala temelj te identifikacije, nekakšno izbrano podobo in odraz slovenske skupnosti, ki so jo prek angleških prevodov predstavili dominantni angleško govoreči skupnosti in drugim diasporam, ki so znale angleško.

Posredovanje novožarisane družbene identitete generacijam slovenskih Američanov, ki niso več znali slovensko oziroma so slovensko govorili slabo, ostalim diasporam in osrednji angleško govoreči skupnosti v ZDA je tako potekala prek literarnih prevodov, in sicer predvsem prek prevodov del Ivana Cankarja. Izbor besedil, objavljen v posameznem časopisu, je bil sicer narejen v skladu s svetovnonazorsko in politično orientacijo publikacije: delavskemu bralstvu namenjena *Prosveta* je tako objavila prevod *Hlapca Jerneja*, medtem ko je katoliška *Nova Doba* raje segala po zgodnjih Cankarjevih črticah in črticah iz zbirke *Podobe iz sanj*. Prav tako so se prevodi prilagajali specifičnemu branju in interpretaciji izvirnikov. Tem razlikam navkljub pa delo Ivana Cankarja vseeno predstavlja osrednji element in temelj samoizrisa podobe kulturne identitete slovenske diaspore v ZDA.

V obdobju med vojnama, ko sta se družba in kultura ZDA intenzivno spreminjali in razkrivali svojo kalejdoskopsko naravo, so prevodi Ivana Cankarja v angleški jezik predstavljali temelj samoidentifikacije slovenske izseljenske skupnosti v ZDA.

LITERATURA

- Adamic, Louis. »What the proletariat reads: Conclusions based upon a year's study among hundreds of workers throughout the United States«. *The Saturday Review of Literature* 20. December 1934. 321–322.
- Adamic, Louis. »Who Built America?«. *Nova Doba* 10.19. 1934. 6.
- Adamic, Louis. »Appeal from Louis Adamic to the Slovenian immigrants in the US, and their American-born Children and Grandchildren«. *Prosveta* 30.220. 1938. 7.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised ed. London, New York: Verso, [1983, 1991], 2006.
- Bevk, France. *In the depths: a play in one act*. Prev. Anthony J. Klančar in Florence Noyes. London: Eyre & Spottiswoode, 1936.
- Cankar, Ivan. *Yerney's Justice*. Prev. in uvod Louis Adamic. New York: Vanguard Press, 1926.

- Cankar, Ivan. *The Bailiff Yerney and His Rights*. Prev. Sidonie Yeras in H. C. Sewell Grant. London: John Rodker, 1930.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev*, 16. knjiga. *Hlapec Jernej in njegova pravica. Zgodbe iz doline Šentflorjanske. V samoti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.
- Cankar, Izidor. *Zbrani spisi 11*. Ljubljana: Nova založba, 1930.
- Derrida, Jacques. »Différence«. V: *Marges de la philosophie*, Paris: Les Editions de Minuit. 1972. 1–30.
- Gentzler, Edwin. *Translation and identity in the Americas: new directions in translation theory*. London: Routledge, 2007.
- Gadamer, Hans-Georg. *Resnica in metoda*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2001.
- Javornik, Marjan (ur.). *Enciklopedija Slovenije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987–.
- Jerič, J. »Slovensko časopisje v Ameriki«. V: *Koledar Ave Maria*. Chicago: Edinost Publ., 1927. 117–119.
- Klemenčič, Matjaž. »Slovenska tvarna kulturna dediščina v ZDA«. *Dve domovini: Two Homelands* 13. 2001. 169–180.
- Klemenčič, Matjaž. »Slovenes and Slovene Americans: 1817–1940«. V: *Immigrants in American History: Arrival, Adaptation, and Integration*. Ur. Elliott Robert Barkan. Santa Barbara (CA), Denver (CO), Oxford (UK): ABC-CLIO, 2013. 613–622.
- Kocijančič, Nike. »On Louis Adamic's translation of Cankar's Hlapec Jernej in njegova pravica«. *Slovene Studies* 15.1-2. 1993. 139–150.
- Kreft, Bratko. »Predgovor«. V: Cankar, Ivan. *The Bailiff Yerney and his rights*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1968.
- Levstik, Vladimir. *An adder's nest*. Prev. F. S. Copeland. London: J. Rodker, 1931.
- Moder, Janko. *Slovenski leksikon novejšega prevajanja*. Koper: Založba Lipa, 1985.
- Nord, Christiane. »Scopos, Loyalty, and Translational Conventions«. *Target* 3.1. 1991. 91–109.
- Pogačar, Timothy. »Izseljenski tisk v Ameriki v digitalni dobi: Slovensko-ameriški časopis Prosveta«. *Slavistična revija* 65.2. 2017. 343–353.
- Pokorn, Nike K. *Challenging the Traditional Axioms: Translation into a non-mother tongue*. (Benjamins translation library, vol. 62) Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins, 2005.
- Prijatelj, Ivan. »Domovina, glej umetnik!«. V: *Cankarjev zbornik*. Ljubljana: Tiskovna zadruga, 1921
- Thernstrom, Stephan. *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups*. Cambridge MA, London: Harvard University Press, 1980.
- Zwitter, Fran. *Prebivalstvo na Slovenskem od XVIII. stoletja do današnjih dni*. Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1936.

The crucial position of Ivan Cankar's works in the Slovene-American definition of their cultural identity

Keywords: Ivan Cankar in English translations / Slovene literature in foreign languages / Slovene diaspora in the USA / Adamic, Louis / *Prosveta* / *Nova Doba*

The article focuses on the translations of Ivan Cankar's works published on the English pages of two newspapers of the Slovene diaspora in the USA in the interwar period: the Socialist *Prosveta* (*The Enlightenment*) and the Catholic *Nova Doba* (*The New Era*). The periodicals of the Slovene diaspora, which were initially published in Slovene, added English pages in the 1920s. As no Slovene literary works had been translated into English by that time, the Slovene diaspora with its selection of literary works and their translations into English attempted to construct a specific representation of their original culture and their own identity, and to communicate this image not only to the second and third generations of their community, but also to other diasporas and to the mainstream English-speaking American culture. The survey of all English translations of Slovene literary works published in both newspapers shows that Ivan Cankar was the first as well as the most frequently translated Slovene author. The selection of his texts was aligned with the ideological and political orientation of the newspaper – e.g. *Prosveta* published a translation of *Hlapec Jernej* (*Jerney's Justice*), while *Nova Doba* published Cankar's early sketches and sketches from the collection *Podobe iz sanj* (*Dream Visions*) – and reflected the taste of individual translators; however, in spite of these differences, the work of Ivan Cankar represents the foundation of the self-description of the cultural identity of the Slovene diaspora in the USA.

ERWIN KÖSTLER

Wurlitzergasse 9/19, A-1160 Wien / Dunaj
erwin.koestler@chello.at

Ivan Cankar v stripih

Kulturno leto 2018, ki je bilo povsem v znamenju stoletnice smrti Ivana Cankarja, je poleg pričakovanih proslav in bolj ali manj uveljavljenih stališč prineslo tudi vrsto objav, ki nudijo nove pristope k raziskovanju dela velikega slovenskega modernista in njegove relevantnosti za današnji javni diskurz. Med njimi so tudi štiri stripi – tri adaptacije znanih del Ivana Cankarja z didaktičnimi implikacijami in ena biografija v obliki montaže prizorov iz avtorjevega življenja z besedilnim in zgodovinskim slikovnim gradivom –, s katerimi je debata o Cankarju segla v popularni medij, ki vnaprej integrira grafične oblike reprezentacije z literarnimi. Pričujoči članek, napisan z vidika literarnega raziskovalca, skuša opozoriti na relevantnost medija, ki je že nekaj desetletij pomemben igralec na slovenski subkulturni sceni, glede na literarni kanon in literarne ikone. Avtor, ki je kritičen do didaktične predelave Cankarjevih del v šolske namene in do afirmativne rabe prvin mainstreamovske kulture za pridobivanje mladih bralcev, je prepričan, da utegne subkulturni naboj medija (ne glede na pripovedno strukturo stripa) učinkovito razširjati pogled na proizvode sakralizirane »visoke« kulture in s tem tudi vplivati na konservativni, dostikrat petrificirani modus interpretacije. Že ikonografska navezava stripa na visoko literaturo mora biti zadosten razlog za literarne vede, da se ukvarjajo tudi z medijem stripa.

Ključne besede: Cankar, Ivan / strip / ikonografija / subkultura

Med novostmi, ki jih je s sabo prinesla stoletnica Cankarjeve smrti, so tudi štiri knjige, ki na svoj način prispevajo k popularizaciji avtorja v mediju stripa oziroma grafičnega romana: trije zvezki v paketu s prostimi priredbami »po motivih Ivana Cankarja« pod skupnim naslovom *Cankar v stripu* in pa obsežna biografija v formatu grafičnega romana z naslovom *Ivan Cankar: podobe iz življenja*. Že sama pojavitev stripa v okviru jubilejnih proslav v zvezi z največjo ikono slovenske moderne je zadosten razlog, da se ga malo spomnimo kot medija, s katerim se slovenska literarna zgodovina doslej ni ukvarjala, čeprav gre za medij z izrazitimi pripovednimi razsežnostmi, ki igra vlogo tudi pri konstrukciji in dekonstrukciji literarnih ikon. Zato bo smiselno uvodoma ponoviti

par ključnih informacij o zgodovini in tradiciji stripa na Slovenskem, da se malo seznanimo s poljem, preden se lotimo konkretnih pojavitev Cankarja in njegovih del v mediju, ki se je od sedemdesetih let prejšnjega stoletja naprej razvil v pomembnega igralca na domači subkulturni sceni.

Pogled nazaj v zgodovino slovenskega stripa

Razvoj slovenskega stripa od začetkov do danes je v podrobnostih opisan v monografiji *Zgodovina slovenskega stripa* Iztoka Sitarja (Sitar 2007, Sitar 2017), vsaj do nastopa tako imenovane četrte generacije ustvarjalcev, ki se je v glavnem začela udeleževati okoli preloma tisočletja in je v Sitarjevem pregledu bolj evidentirana v dodatni stripografiji k drugi izdaji (Sitar 2017, 218–232). V nekem intervjuju pred drugo izdajo avtor opozarja na splošno angažiranost slovenskega stripa 20. stoletja in ugotavlja, da ne pozna »primer v svetu, da bi se stripovska zgodovina nekega naroda začela z družbeno angažiranim, v bistvu ilegalnim protirežimskim stripom, kot se je to zgodilo s Smrekarjevimi in Bambičevimi protostripi na Slovenskem« (Urbančič 2016). V protostripih (kot tudi v karikaturah) Hinka Smrekarja res ni težko odkriti političnega naboja, ko gre npr. zoper Avstrijo oziroma njene javne reprezentance; v *Črnovojniku* iz leta 1919 (tj. v satiričnih epizodah iz svojega časa v avstrijski armadi) je Smrekar tudi kot prvi na Slovenskem mestoma integriral oblačke v kompozicijo posameznih risb (Sitar 2017: 9). Zanimiva pa je že v tem zgodnjem primeru npr. uporaba pornografskih prvin, s katerimi Smrekar zastruje svojo kritiko v prikaz obscenosti javnih razmer.¹ Politična je bila tudi zgodnja nadaljevalka o zamorčku Bu-ci-buju, ki jo je Milko Bambič leta 1927 objavljala v tržaškem mesečniku *Naš glas* in ki je bila pravzaprav satira na italijanske fašiste (ter bila kot taka po nekaj nadaljevanjih tudi prepovedana). Izvemo, da je Bambič sicer nameraval narediti pravi strip z oblački, da pa je *Bu-ci-bu* zaradi splošne prepovedi stripov v takratni fašistični Italiji moral izhajati kot zgodba v slikah z legendami pod paneli (11).

Vendar so pravi stripi kmalu začeli izhajati v italijansko okupirani Ljubljani – treba je omeniti Sašo Dobrilo, ki je kot prvi slovenski avtor leta 1941 dejansko uporabil oblačke kot funkcijski element in postavil spremni tekst v sliko, zraven pa si je izmislil prvega slovenskega serijskega junaka

1 Erigirano, v nebo rastoče moško spolovilo v satirični zgodbi v slikah *Ein äußerst interessanter Fall von Elephantiasis* (1914) (Izredno zanimiv primer elefantiaze), ki jo Sitar v svoji *Zgodovini* v celoti citira kot nazoren primer (Sitar 2017, 10), je seveda uperjeno proti avstrijskemu imperializmu na pragu svetovne vojne, spolni akt – združitev z zemljo prek vulkana kot edina možnost olajšanja za tak aparat – pa na izzivalen način konotira vojno (kot globalno dejanje) s samim aktom spočetja.

(12–13). Med vojno so stripi nastajali tako v vrstah kolaborantov (Jože Beránek) kot tudi na tiskarskih strojih partizanov (Ive Šubic) (13–15). Po vojni je bil strip »kot produkt ameriškega imperializma« v Jugoslaviji nezaželen, od zgodnjih petdesetih let naprej (Marjan Amalietti, Miki Muster idr.) pa se je uveljavljal kot zaznaven segment kulturnega življenja, ko so po Jugoslaviji začele izhajati revije, ki so objavljale (tudi) stripe (15–23). Temu sledi tudi razmah časopisnega stripa v karikaturnem slogu v šestdesetih letih (Milan Maver, Marjan Bregar, Melita Vovk, Božo Kos idr.) (27–35).

Eminenten vpliv na slovenske striparje so imeli modeli ameriškega undergrounda (Robert Crumb idr.), ki so vznikali v poznih šestdesetih letih in so pozneje vplivali predvsem na drugo in tretjo generacijo slovenskih ustvarjalcev. Z leta 1945 rojenim Kostjo Gatnikom srečamo avtorja, ki je v sedemdesetih letih slovenskemu stripu celo priskrbel vodilno vlogo na takrat že izredno močni jugoslovanski sceni (54).

Glede na zastavljeno tematiko bo za nas najzanimivejša tako imenovana tretja generacija striparjev (rojena v zgodnjih šestdesetih letih), ki se je v poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih letih začela zbirati okoli *Mladine* in je močno prispevala k razmahu stripa kot uglednega kritičnega medija z visokim kakovostnim standardom. Tu se subverzivnost medija neposredno stika s politično sfero. Po besedah Bernarda Nežmaha je Ivo Štandeker s svojo rubriko *XX. stoletje* »napravil pogoje za udejanitev stripa kot skrajne točke žurnalizma« (Nežmah 1992, 31). Nekatere zgodnejše serije (Tomaž Lavrič: *Diareja*, od leta 1987 do danes; Zoran Smiljanič: *Hardfuckers*, od leta 1987 do 1991; Dušan Kastelic: *Afera JBTZ*, leta 1991) lahko danes štejemo med klasike angažiranega žanra, ki so včasih humorno, včasih vizionarsko in deloma proti političnim oviram dokumentirali družbene spremembe v zadnjih letih Jugoslavije in v posameznih primerih (Romeo Štrakl: *Točno opolnoči*, 1988) privedli tudi do sodnih postopkov (78). Odprta kritika državnih razmer in/ali neobzirno ravnanje z državnimi svetinjami (kot npr. v stripu Zorana Smiljaniča 1945² iz leta 1987 ali v stripih Dušana Kastelica *Partizani* iz leta 1988 in *Domobranci* iz leta 1989), sploh pa izzivalni gestus naproti državi v smislu protikulture (Ošlak 2014, 4), pa za ta čas niti nista bila več nenavaden pojav, če pomislimo npr. na podvige slovenskega (jugoslovanskega) punka, na projekte NSK ali na takratno tudi z undergroundom zaznamovano literarno dogajanje³ ter sploh

2 Gre za neke vrste »partizanski vestern«, ki pa ni izhajal v *Mladini*, ampak v časopisu *Katedra*; ker je Smiljanič partizane prikazal kot antijunake, je bil strip uradno obsojen, pa čeprav brez resnih posledic za avtorja samega (Sitar 2017, 84).

3 Naj tu omenim le kratki roman Franja Franciča *Domovina blede mati* (1986), provokativen obračun z državnimi zavodi, z armijo in vojaško psihiatrijo, ki ga je Zveza socialistične mladine Slovenije celo odlikovala z nagrado zlata ptica – ki pa jo je avtor, prav tako provokatивно, zavrnil.

na diverzifikacijo javnega diskurza, ki se je sredi osemdesetih let lotil še pred kratkim tabuiziranih tem.⁴

Ukvarjanje z državnimi simboli je po osamosvojitvi Slovenije leta 1991 seveda v večji meri kot prej pomenilo ukvarjanje z nacionalnimi simboli Slovencev, saj se je razvoj stripa od leta 1991 do danes odvijal v znamenju slovenske nacionalne države, ki je šele morala najti svojo identiteto. Konsekventno je kmalu po osamosvojitvi v *Mladini* začela izhajati serija *Slovenski klasiki*, katere nastajanje Tomaž Lavrič na muhasto baročen način opisuje kot skupno iskanje »novih načinov, kako preprostemu ljudstvu domači strip bolj udomačiti ino priljubiti« (Lavrič 2016, 4). Zaradi zgodnje smrti Iva Štandekerja (1992), ki je bil gonilna sila prizadevanj za uveljavitev stripa kot sestavnega dela tako imenovane visoke kulture (Nežmah 1992, 31) in ki je pritegoval avtorje k reviji, pa se je ta projekt po nekaj letih (tj. v letu 1995) ustavil (Lavrič 2016, 4). Kar se tiče naravnosti in prvotnega namena te serije, Lavrič piše, da je šlo za to, da bi pritegnili mlade, ki so se zaradi »računalniških igrarij« že odvadili branja, z zabavnim čtivom in jih morda pripravili do poznejšega samostojnega branja slovenske literature. Spočetka ni bilo jasno, ali bo »klasikov« za tako početje sploh dovolj, so pa kmalu ugotovili, da je klasikov na Slovenskem »kakor blata, poštenemu človeku se niti okreniti ni moč, ne da bi ničhudegasluteč kakšnega klasika pogazil. Saj že vsak Slovenec stihe kleplje, če že v zboru ne prepeva ali mehú ne razteguje« (4) – tako da je izbira »klasikov« vnaprej kar poljudna in široko zastavljena. Do nadaljevanja projekta pa je prišlo okoli leta 2007, ko se je že porodila misel o albumski izdaji izbranih stripov iz serije (Lavrič 2016, 5) – tako da imamo od tega časa naprej tudi mlajše striparje iz četrte generacije, ki so se (poleg že etabliranih) lotili slovenskih klasikov in mdr. tudi Cankarja.

Ikonografski kontekst

Pričujoči članek se iz praktičnih razlogov opira na slikovno gradivo, ki je objavljeno v knjižni obliki – predvsem v albumu *Slovenski klasiki v stripu* (prva izdaja leta 2009, ponatisa v letih 2011 in 2016) in v Sitarjevi *Zgodovini slovenskega stripa* (2007, 2017) –, poleg tega pa še na material, ki ima ikonsko (zgodovinsko) vrednost in je vsaj deloma dostopen na spletu.⁵ Da bi prikazali

4 Ta detabuizacija, ki se je nanašala na posamezne teme iz polpretekle zgodovine (povojni poboji, Goli otok, dachauski procesi) in sploh na kulturo in politiko memorije, se je v resnici začela že v sedemdesetih letih in se je najprej vršila v literaturi (Virk 2006).

5 Ker ni dovolj prostora, da bi citirane primere vseskozi ilustriral s slikovnim gradivom, pri sledečih opisih računam na sodelovanje bralca, da si ogleda vsaj tiste slike, od katerih ga ločuje le klik z miško; kar se tiče *Slovenskih klasikov* in novejših objav v okviru stoletnice Cankarjeve smrti, pa ni druge rešitve, kot da si priskrbi tudi ta analogni material.

res utemeljeno podobo o diskurzivni relevantnosti stripovskih reprezentacij slovenskih kulturnih svetinj, bi bilo pravzaprav treba upoštevati vse vizualne medije in žanre, ki vplivajo na družbeni diskurz oziroma ga ilustrirajo (gre predvsem za kanonizirane podobe in njihovo dekonstrukcijo: monumenti vseh vrst, spomeniki, portreti, zgodovinski in vsakdanji slikovni repertoar in njegov citat, karikatura, parodija, persiflaža, tudi naslovnice, filmski prizori, reklame, plakati, simboli itn.), saj je strip le ena izmed oblik komunikacije, ki so bistveno vezane na sporočilnost podob in s tem močno sooblikujejo sfero percepcije simbolov. To seveda velja tudi za zgodovinske reprezentacije slovenskega kulturnega kanona, ki prav tako nudijo referenčno gradivo za produktivno recepcijo, ikonografski citat in spominski diskurz. Na tem mestu seveda ni mogoče izčrpno govoriti o vprašanih konteksta, zato lahko le ponovim dejstvo, da je treba računati z javnostjo, na katero merodajno vpliva vseprisotnost slik najrazličnejših provenienc.⁶

Zgodovinsko gledano že meja med stripom in karikaturjo ni jasna. Karikaturni strip kot medij kratkega sporočila pa se v resnici ni tako zelo oddaljil od kratkih zgodb v slikah, kakršne so se že v 19. stoletju uveljavile v različnih satiričnih listih.⁷ Tudi sam koncept karikiranja klasikov (literatov, umetnikov, kulturnikov) ni nov. V Sloveniji ga najdemo že pri Hinku Smrekarju, sodobniku in prijatelju Ivana Cankarja, ki je bil, kot vemo, sijajen ilustrator in je z nekaterimi svojimi ilustracijami (kot tudi karikaturami) vstopil v slovensko literarno zgodovino.⁸ Kot karikaturist je Smrekar ustvaril celo vrsto portretov javnih oseb, mdr. dva skupna portreta slovenskih avtorjev (od Trubarja naprej) pod naslovom *Slovenski literati*, ki ju je objavil leta 1913: na enem od njiju vidimo Cankarja kot pritlikavca, kraljujočega na knjižnični lestvi s krono na glavi, po siceršnjih atributih pa je prepoznaven kot žalostni pavliha, ki igra na liro, katere edina struna se izteka v drevo kraguljčkov. Na drugem Cankar kot neke vrste škrat v civilu poskakuje z ene noge na

6 S tega vidika se mi zdi zelo zanimiv pristop Marcela Štefančiča, ki izhaja iz medija filma, da bi razpravljal o javni podobi Ivana Cankarja kot ikone slovenske kulture (Štefančič 2018).

7 Tradicija politične satire je bila posebno močna v postrevolucionarni Franciji, v nemškem govornem prostoru sega nazaj v čas pred marčno revolucijo; omenim naj le prvo nemško satirično revijo *Fliegende Blätter*, ki je v Münchnu izhajala od leta 1844 (Bernhard 1979, 205–213). Sam nastanek zgodbe v panelih v karikaturnem slogu gre nazaj v dvajseta leta 19. stoletja. Goethe je leta 1831 v pogovorih z Eckermannom pohvalil »protostripe« frankofonskega Švicarja Rodolpha Töpfferja, hkrati pa že opozoril na frivolni naboj teh zgodb v slikah (Eckermann 1999, 731; Kunzle 2007).

8 Kot posebno znana primera bi tu omenil le ekspresivne (skoraj baročne) ilustracije k Levstikovemu *Martinu Krpanu* (1917) in sila groteskne k Cankarjevi zbirki *Krpanova kobila* (1907).

drugo in si od jeze ruva lase, s svojo agitiranostjo pa moti dostojnost sicer lepo statične scene.

Sploh je Cankar, že zaradi svojega izstopajočega položaja med sodobniki, zelo pogosta tarča Smrekarjeva posmeha. Znana in pogosto citirana je karikatura *Na kolena svet, jaz sem Ivan Cankar* iz leta 1912, na kateri vidimo Cankarja v gospodovalni pozi, v preperem angleškem karu, z rjuho okoli ramen in z nočno posodo na glavi (namesto krone), čisto zgoraj, na podu poveznjene kahle, pa je pritrjena dogorevajoča sveča kot atribut nosilca luči. Vse omenjeno deluje kot humorno posmehovanje avtorju kot klavrnemu vladarju in v določenem smislu tudi korespondira s tematizacijami umetnika in umetnosti pri Cankarju samem, od recimo *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* do *Bele krizanteme*.

Vidimo pa že na tem primeru, kako se humor skozi recepcijo lahko sprevrže v polemčnost. Obstaja namreč parodija omenjene karikature izpod rok neznanega risarja iz leta 1913, na kateri vidimo Cankarja v srbski narodni noši, s kozarcem vina na pultu in z gloriolo okoli glave, v kateri je zapisan naslov njegovega predavanja *Slovenci in Jugoslovani* (Globočnik 2012). Smrekarjev humorni dialog s Cankarjem se je tu očitno sprevergel v politično sporočilo s potezami (bodi zaresne, bodi nakazane) difamacije. Ta primer kaže, da karikiranju in persiflaži ni podvržena le oseba ali predmet karikature, ampak tudi karikatura sama.

Slovenski klasiki

V svojem poljudnoznanstvenem stripu *Reinventing Comics* iz leta 2000 ameriški stripar in teoretik Scott McCloud ugotavlja, da je od razmaha undergrounda v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih nekaterim ameriškim striparskim umetnikom uspelo ustvariti lastno sceno in lasten trg in da je postalo dogajanje v osemdesetih letih prejšnjega stoletja zanimivo zlasti zato, ker se je zavest undergrounda povezovala z estetsko refleksijo in z zanimanjem za druge kulture stripa (McCloud 2001, 20–21). Povedano lahko prenesemo tudi na dejavnost, ki se je v drugi polovici osemdesetih let začela razvijati okoli revije *Mladina* in je močno prispevala k nastanku neodvisne scene na Slovenskem, katere protagonisti so večinoma dejavni še danes. Vesela dekonstrukcija slovenskih kulturnih svetinj v prvi seriji *Slovenski klasiki* (1992–1995) je na neki način postala skupno znamenje scene, ki je pozorno in od blizu spremljala proces tranzicije iz socialističnega v kapitalistični sistem. To je smiselno imeti pred očmi, ko razpravljamo o tematskih in estetskih posebnostih medija, izstopajočega s prikazovanjem

grdega, obscenega, zločinskega, brezbožnosti, grotesknosti, hororja, zasvojenosti, prevar in sploh človeških slabosti – kajti vse to (kot tudi samorefleksija medija na formalni ravni) pač spada v repertoar kritičnega medija.

Naj to ilustrira nekaj primerov iz zbornika *Slovenski klasiki v stripu*; ker pa bom slike opisal, in ne pokazal, se mora besednjak akademske razprave hote ali nehote prilagoditi prikazanim vsebinam. Popolno odsotnost superjunakov (ob kopičenju antijunakov) v zborniku⁹ do neke mere kompenzira karikatura Kaje Avberšek na ovitku, ki kaže Ivana Cankarja v pozi in preobleki Supermana. Že kontrast med zgodovinsko izpričano telesno šibkostjo Ivana Cankarja in bodibildersko napihnjeno postavo Supermana sproži smeh in je tudi zgovoren primer igre s telesnimi značilnostmi – saj je poudarek na telesnosti in dinamiki fizičnih procesov praviloma v obzorju pričakovanja pri vizualnem mediju.

V stripu Vittoria de la Croceja (tj. Zorana Smiljanića) *Slavoj Žižek: Alfred Hitchcock* smo npr. priče enemu najbolj slavnih momentov iz zgodovine filma 20. stoletja, namreč srhljivemu prizoru pod prho iz filma *Psiho*; pri Smiljaniću pa je morilec Hitchcock sam, ki zabode Slavojja Žižka, ker je ta pač preveč vedel o njem (»He was the man who knew too much about me!«) (Lavrič 2016, 9). Razen krutega dovtipa na račun vsevednega slovenskega intelektualca pade v oči filmska dinamizacija prizora z menjavami perspektiv in zornih kotov (v smislu *suspensa*), z *zumom* na določene dele telesa, s prav odvratnim posnemanjem krvavega dogajanja od blizu (globoko vdiranje noža v poraščeni trebuh, škropljenje in prelivanje krvi itd.), pa tudi z zvočnimi signali (»plok«, »tump«), ki nam dogajanje še dodatno približujejo.

Še bolj nespodobno deluje striparska osredotočenost na fizis ob zgodbah, ki sodijo v nesporni kanon slovenskega šolskega čtiva, npr. ob Tavčarjevi pripovedi *Cvetje v jeseni* (24). V interpretaciji Iztoka Sitarja je pripoved o ljubezni med starejšim moškim in mladim dekletom namreč strnjena na štiri panele z eksplicitnim spolnim dogajanjem in privedena do smrtnih konsekvenc za ostarelo srce, ko Meta (očitno zainteresirana samo za seks) med fafanjem brezsrčno zavrača njegovo ženitno ponudbo, saj starca že ne bo vzela, on pa ob tem doživi smrtonosen infarkt. Kar poleg trupla pa se Meta nato zabava z mladim ljubimcem, ki bralca/gledalca vrhu vsega še sooča z moralo oziroma antimoralo, rekoč med seksom: »Ne daj mi Bog take nečimrnosti, da bi fukal še po petdesetem letu.«

Neskladnost med literarno predlogo in stripovsko realizacijo je mogoče še stopnjevati. Begajoči strip Tomaža Lavriča *France Prešeren: Lepa Vida* iz leta 1993 (75) to npr. doseže s tem, da povest o Lepi Vidi zreducira na

9 Na splošno pomanjkanje superjunakov v slovenskem stripu opozarja Lidija Golčer v svojem diplomskem delu o stripovskih junakih v slovenskem prostoru (Golčer 2016, 62).

nekomentirano spolno izživljanje in jo oropa vse druge vsebine; predstavlja le posamezne postaje iz docela seksualiziranega, s sadomazohističnim nasiljem in bolečimi orgazmi napolnjenega sveta, s pogledom od blizu na spolne organe, na Vidine ritnice, prsne bradavice, na ustnice, s katerih kaplja sperma, na usnje, verige, maske in drugo orodje. Vida, ki tu nastopa izključno kot seksualni objekt, je tako rekoč na razpolago vsem in vsakemu načinu »obravnave«. Ravno v tem lahko opazimo diskurzivno vrednost tega krutega stripa, če mislimo namreč na tiste interpretacije (in menda tudi kritike) literarnih del, ki se introspektivno ukvarjajo z intimo avtorja, kot bi bila tudi ta (in ne samo tekst) na razpolago interpretacijskemu procesu.¹⁰ Povedano v še večji meri velja za reinterpetacijo Prešernovega »Sonetnega venca« izpod peresa Zorana Smiljanića, ki najbolj eksplicitno pokaže umazani spolni akt med Francetom Prešernom in Julijo Primic, vključno z oralnim in analnim seksom ter fistingom, vse v *posnetku* od blizu (Lavrič 2016, 153): France Prešeren dobesedno penetrira v vsako odprtino Julijinega telesa. Pravzaprav lahko tudi ta šokantni porno strip razumemo kot do zadnje konsekvence prigan efekt »intimističnega« ravnanja z literarnim izročilom. Dejansko je introspektivni način interpretacije skozi desetletja pospeševal in potrjeval kičasto in omejeno pojmovanje Prešernove pesnitve v smislu subjektivistične lirike; s tem pa, da je avtor domnevna doživetja iz intimnega življenja pesnika vzel zares – pri Prešernu pač mdr. kliše o čisti, neizpolnjeni ljubezni –, ga je dokončno izročil muzealizaciji.¹¹

Kot rečeno je igra s telesnostjo figur tako v karikaturi kot v stripu tudi igra z možnostmi vizualnega medija, bodisi v pretiravanju v posameznih značilnih fizičnih potezah (zelo tipičnem za karikaturu) bodisi v instrumentaliziranju telesa kot kvazi otipljivega elementa sporočila. Ravno iz idejne napetosti med prikazovanim predmetom (kanoniziranim avtorjem, sakraliziranim literarnim delom) in načinom prikazovanja (meso, golota, kri, sluz, sperma, ekskrementi itd.) pa je mogoče generirati tudi nove in kritične poglede na kulturni kanon in njegovo posredovanje ter sploh na svet simbolov.

10 V zvezi s tem bi ponovil svoje polemične opazke na račun številnih cankarjeslovcev, ki kot da so v intimnem razmerju z avtorjem, razlagalcev, ki »pridno brskajo ravno po najbolj intimnih psiholoških in fizioloških plasteh avtorjevega življenja. Prav oni potrjujejo podobo o avtorju, po kateri je avtor last svojih interpretov, avtor, ki prihaja k nam kakor sosed, da bi nam pripovedoval o svojih privatnih problemih in malih dramah ali da bi z nami, če nam je do tega, tudi rad molil – to je čista folklor« (Köstler 2008, 161–162). Takšno brskanje po intimnem doživljanju avtorja »ne prinaša prav nič, le ponavljanje vedno enega in istega, da je pač Cankar naš« (163).

11 Z interpretacijskimi pristopi take vrste, ki konec koncev razvrednotijo umetnino kot nosilko nezaželenih vsebin, se je mdr. ukvarjal Dušan Pirjevec v svoji razpravi *Vprašanje poezije* (Pirjevec 1978).

Seveda spada Cankar tudi v seriji *Slovenski klasiki* med najbolj obravnavane avtorje, zaželena kontinuiteta s šolsko, akademsko, tržno rutino se prekinja načrtno in na najbolj kreativne načine. Potujitev se doseže že z dobesednim prenosom Cankarjevih metafor v predmetni svet ali pa z redukcijo posameznih literarnih motivov na golo, konteksta oropano, brezsmiselno ali nedojemljivo dejanje.

Konkretna navzočnost blata v stripu Gorazda Vahna *Hlapci* iz leta 1993 (51) je dominantna prvina v scenariju (v štirih panelih) iz časa protireformacije. Spremni tekst v narekovajih (po ena vrstica za panel) je vzet iz Cankarjeve drame *Hlapci*, natančneje iz besed, ki jih govori Jerman na koncu drugega dejanja. Na prvih dveh panelih – »Zdaj pregledujem zgodovino protireformacije. / Takrat so v naših krajih pobili polovico poštenih ljudi, druga polovica pa je pobegnila« – vidimo od daleč neko prihuljeno osebo v plašču s kapuco, kako se v dežju in proti močnemu vetru premika po mračni pokrajini; ta oseba je ravno šla mimo morišča (na desni strani je opaziti dve že napol razpadli, v kolo vpleteni trupli), ko se od leve v hitrem begu bliža gosposka kočija in med vožnjo človeka oškropi z blatom. Ta mračni prizor se stopnjuje v srhljivost, ko se v naslednjem panelu v posnetku od blizu soočamo s človekovim hudobnim, blatnim obrazom, medtem ko nam spremenjeni zorni kot odpira pogled na daljno vas, kjer gorita dve sveži grmadi – »Kar je ostalo, je bila smrdljiva drhal«. V zadnjem kadru pa spet vidimo prihuljeno figuro, ki nadaljuje svojo pot – »In mi smo vnuki svojih dedov«.

Izrazito filmsko zasnovan, namreč kot persiflaža žanra trilerja, je strip Maje Jančič *Jernejeva pravica* (52), v katerem so dominantni senčni kontrasti med črno-belimi ploskvami. Tu pravzaprav razen lapidarnega (in slovnično zaznamovanega) podnaslova – »Maja J. po Ivan C.: Hlapec Jernej in njegova pravica« – nimamo nobenega konteksta, ki bi nam omogočil smiselno navezavo na Cankarjevo pripoved. Skrajna redukcija na samo »dejanje« kot žanrski element, pri čemer nam avtorica ne nudi niti najmanjšega ozadja, pusti bralca popolnoma samega z zgodbo, ki ni razumljiva, ker ni osmišljena. Neki Jernej je sicer omenjen tudi v prvem panelu – »Vstopil je, kot Jernej nedolgo tega, v temni hlad hodnika« –, ampak niti časovno določilo niti lokacija (konkretni hodnik) niti prikazano dogajanje niso v nobeni zvezi s Cankarjevo novelo, gre za čisto drugo zgodbo, o njenem ozadju ne vemo ničesar: neki »neznanec« (morda plačani morilec) vstopi v neko sobo (morda pisarno) in ustrelji nekega človeka (moškega, ki je ravno še nekaj pisal in je videti, kot bi morilca pričakoval). Dejanje se vrši brez besed, edino konkretno dopolnilo, ki nam ga avtorica privošči, je suh komentar v trenutku umora: »Ne da bi trenil, brez vprašanj, je izpolnil svoje poslanstvo.«

Seveda igrajo avtobiografski spisi Ivana Cankarja, z njimi pa avtor sam kot tradicionalni objekt interpretiranja njegovih del, posebno vlogo tudi v stripovskih obdelavah v okviru *Slovenskih klasikov*. Njihova žanrska raznolikost

sega od humornega karikiranja do skrajno groteskne persiflaže. Zelo daleč pri groteskni potujitvi znane avtobiografske podlage gre Grega Mastnak v stripu *Pehar suhih hrušk* iz leta 1992. Strip se v nadnaslovu predstavlja kot senzacionalni »Ivan Cankar show live/u živo« (107). V »špici« vidimo Cankarja kot pošastnega moderatorja na mikrofону, zraven pa (v postopnem *zumu*) zvrhan pehar s hruškami, vse skupaj v kričeči dinamiki TV-šova. V glavnem delu pa gre za goli akt požiranja, kot igralec ali artist nastopa Cankarjev prebavni aparat od zob do črevesja, ki izvaja svoje akrobatske veščine, v vzdolžnem prerezu vidimo, kako se nakopičijo suhe hruške v želodcu akterja. Na koncu pa naenkrat totalen kontrast: popolna tema, iz katere se sliši vprašanje »Ivan, pa kje so suhe hruške?«, ki mu sledi napeta tišina. Končni »Ježeš« (še iz teme) in sledeči hudobni smeh Ivana (zdaj spet v svetlobi) pa sta uprizorjena kot zadnji akrobatski trik pred aplavzom, čeprav ne izvemo, kaj se je pravzaprav zgodilo. Če beremo ta brutalni strip kot intelektualni štos, nas vsekakor spominja na znano tezo Gillesa Deleuzea in Félixja Guattarija, da prvotna teritorializacija ust in žvečilnega orodja ni v jezikovnem izrazu, ampak v prehrani.¹²

Kar tri dela v zborniku *Slovenski klasiki v stripu* so posvečena Cankarjevi črtici »Skodelica kave«. Bolj ljudska obdelava Luke Semeta, verjetno že iz druge serije *Slovenskih klasikov* (žal niso vsi stripi v zborniku datirani), prikazuje brezhibno oblečenega Cankarja s pentljo okoli vratu in z zanosno nazaj počesano frizuro, ko med pisanjem (Cankar v tem skeču piše z levo roko) osorno zavrača pivo, ki mu ga je na pladnju ravno prinesla neka stara gospa. Ne zavrne ga, ker bi ga gospa v tem trenutku motila, ampak ker mu je prinesla Union, medtem ko Ivan Cankar preferira Laško (139). Ironična referenca na »jezik« reklame – vsaj logo »Union« je mogoče prepoznati kot logo – tematizira tudi status Cankarja kot »znamke«.

V karikaturnem stilu narisana persiflaža Tomaža Lavriča (140) se skoraj do konca drži izvirnega scenarija: Ivan kliče svojo mater in naroča kavo, ki jo po tem, ko mu jo mati prinese, na žaljiv način zavrača. Vic te variante »Skodelice kave« pa je, da se mati sinu kratko malo maščuje za prevzetnost in mu *iz offa* vrže džezvo na glavo, na Ivanovo vprašanje »Mati ... zakaj?« pa odgovarja, da je srce »pravičen sodnik in ne pozna malenkosti«. V tej humorni in preprosti rešitvi zgodbe se dejansko razkrije radikalen odstop od ustaljenih interpretacijskih modelov. Lahko bi jo tudi imeli za paradokсно intervencijo s strani striparja, ki mu gre večni poudarek na slabi vesti sina in na tihem trpljenju matere na živce, zato predlaga alternativen nauk.¹³

12 Glej Gilles Deleuze in Felix Guattari. *Kafka. Za manjšinsko književnost*. Prev. Vera Troha. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1995.

13 Ana Bodrova je ob številnih možnih interpretacijskih pristopih do črtice »Skodelica kave« omenila tudi parodijo (Bodrova 2018, 302), ni pa se ukvarjala s stripovskimi priredbami črtice.

Popolnoma samosvoja pa je obdelava »Skodelice kave« s strani Boštjana Plesničarja (141), katere dogajanje je postavljeno v fantastičen in skrajno absurden okvir. Tu imajo roke vmes hrvaško govoreči vesoljci, ki Cankarju (kot imamo razlog domnevati) pišejo njegove črtice. Mati je čarovnica in leti na metli, ko Ivanu prinese dnevno kavo in flancat; ko mati spet izgine, Ivan prepusti flancat vesoljcem, ki so (če sem prav razumel) zasvojeni s pecivom, ki mu pravijo »spejs kifla«, in so že čakali na svojo dnevno dozo. Cankar pa se na koncu, potem ko je svojim čudnim gostom (menda ne prvič) pokazal duri, napoti od doma kot krošnjar in hodi od vrat do vrat, da bi prodal svoje v samozaložbi izdane knjige.

Cankar v stripu

Medtem ko je v opisanih stripih opazna določena destruktivnost, ki bralca/gledalca na radikalen in včasih šokanten način prisili k premisleku o lastnem predznanju in prepričanju o tradicionalnih vrednotah, najdemo v paketu *Cankar v stripu* iz leta 2017 bolj konstruktivno razmerje do kanona, pa čeprav v znamenju aktualizacije za mlade bralce. V nekem intervjuju Boštjan Gorenc govori o glavnem namenu projekta – »razbiti predsodke, ki jih ima večina ljudi zaradi prezgodnjih šolskih srečavanj z njim, o tem, da je [Cankar] dolgočasen«; da ne gre toliko za poenostavljeno priredbo zgodb za mlade bralce kot za postavitev teh zgodb v medij, »ki mlade morda pritegne zaradi vizualne komponente« (Fajon 2018).¹⁴ Scenaristični posegi v posameznih zvezkih potrjujejo, da gre avtorjem dejansko bolj za Cankarjeve motive, ki jih je mogoče izrabiti tudi za čisto nove, »otroku primerne« zgodbe, kot pa za konkretno pripovedno strukturo in za sporočilnost izvirnika – čeprav imamo v paketu tudi primer, kjer se priredba teksta izvirnika kar verno drži, vendar pa uvaja elemente, ki ga na ikonografski ravni spet precej oddaljijo od originala. Ker je deklarativni namen tega projekta popularizirati Cankarja, se ne bomo čudili afirmativni uporabi mainstreamovskih prvin in prepoznavnih elementov iz množične kulture, ki naj še dodatno pospešijo identifikacijo bralca s prikazano zgodbo. Eklekticizem pri uporabi razpoložljivih sredstev (*bricolage*) in spajanje najbolj heterogenih elementov v samostojno sporočilo tako ne stojita v znamenju subverzivne kritike in samorefleksije medija (kot smo videli na primerih iz serije *Slovenski klasiki*), temveč se v resnici podredita

14 Boštjan Gorenc je mdr. avtor knjige *sLOLvenski klasiki* s podnaslovom »zgodbe iz doline Netflorjanske«, ki je bila leta 2016 na Slovenskem knjižnem sejmu razglašena za knjigo leta (trije ponatise do začetka leta 2019), sicer pa pri njej ne gre za stripe, temveč za format, ki uporablja vzorce spletne komunikacije.

domnevnim percepcijskim navadam mladih bralcev z naslonitvijo na zanje lahko dojemljive vzorce. To seveda nima posledic samo za vsebinsko, ampak tudi za estetsko izvedbo teh zgodb.

Predvsem osnovnošolcem je namenjen strip Tanje Komadine in Boštjana Gorenc - Pižame *Moj lajf*, ki že s slengovskim naslovom napoveduje zgodbo z identifikacijskim potencialom. V njej najdemo prvine pustolovskih žanrov in znanstvene fantastike, o katerih se celo zdi, da je zgodba zgrajena okoli njih; izvirna pripoved je (poantirano rečeno) upoštevana le toliko, kolikor jo je mogoče izrabiti za bolj ali manj forsirano dogajanje. V neki sanjski sekvenci z naslovom »Podobe iz sanj« npr. vidimo Ivana sedeti poleg Harryja Potterja med čarovniškimi vajenci na gradu Hogwarts, ko čakajo, kateri »hiši« bodo dodeljeni, v naslednjem trenutku pa je Ivan poklican naprej, čarovniški klobuk pa ga razvrsti v »Hišo Marije Pomočnice« (Komadina/Gorenc 2017, 20–21). V drugi sekvenci o »Peharju suhih hrušk« se mora Ivan izkazati kot plezalec, potem ko mu je sestra dala neko *high-tech* čelado, s pomočjo katere se lahko izogiba pastem, tj. laserskemu alarmu, ki ga je menda mati inštalirala za ogromno omaro (26–30). Nadvse zgovoren pa je konec zgodbe o kraji hrušk, kjer Ivan kruto obračunava z izdajalsko sestro in ki je v slovenski kulturni tradiciji konotirana kot (danes bi brez dvoma rekli: politično nekorektna) pripoved o izdajalski naravi ženske. Tu namreč pride do intervencije avtorjev stripa, ki dobessedno vpadeta v dogajanje, da bi spet vzpostavila mir in posredovala med sovražnima strankama. Sledeča »mediacija«, med katero vsi (vključno z materjo) sedijo v krogu, zaseda 6 od vsega skupaj 83 strani, celotna zgodba o suhih hruškah pa celih 28 strani – tj. kar tretjino knjige. Čeprav je sam nasilni akt Ivana nad sestro nazorno prikazan, se vendarle vmeša višja instanca z iztegnjenim kazalcem, ki bralcu pove, da to ne gre.¹⁵

V drugem stripu iz serije, *Hlapcu Jerneju in pasji pravici* Igorja Šinkovca in Žige X Gombača, so vsi zgodbeni liki preobraženi v pse (Šinkovec/Gombač 2017). Objekt spora ni več kmetija, na kateri je hlapčeval izvirni Jernej, ampak slaščičarna, v kateri sta Jernej in stari Sitar poslovala kot enakopravna partnerja. Zgodba sama je uokvirjena z osebno pripovedjo neke pripovedovalke, Neže, ki je bila Jernejeva stranka, ko je bila še otrok, zato je celotna zgodba vsaj posredno pripovedovana iz perspektive otroka. Nostalgičnemu razpoloženju ustrezna risba v pretežno sivih tonih deluje malo patinirana, tako po sižejih kot po stilu. Kompleksna izvirna pripoved je zreducirana na

15 Po oceni Iztoka Sitarja, ki Boštjanu Gorencu prizna, da je glede na svobodno obravnavo izvirnika šel v »scenaristično skrajnost«, gre za »sicer tekočo, sproščeno in na trenutke duhovito, a malce prenasičeno stripovsko priredbo. [...] Stilizirana otroško pristrčna risba Tanje Komadine je navkljub nekaterim cicibanovski naivnim postavitvam figur v prostor učinkovita in v sozvočju z besedilom« (Sitar 2018).

bolj nakazano iskanje pravice, ta pa niti v zasnovi ne doseže epskih dimenzij kot v Cankarjevi paraboli in je presenetljivo hitro pri koncu. Značaji so zasnovani črno-belo, malo je prostora za vmesne tone: pes pač renči, cvili ali tuli, pokaže zobe ali žalostno gleda – vmes ni nič. Temu ustrezno ni sledu o psihološkem zapletu, s katerim Cankar motivira Sitarjevo sovraštvo do Jerneja (Köstler 2018, 172–174); mladi Sitar je v stripovski priredbi karakteriziran zgolj kot požrešen kapitalist. Zlasti zanimivi se mi zdijo odstopi od ikonografije Jerneja kot monumentalnega lika; v stripu se namreč razmerja moči izražajo tudi v velikosti figur (s stopnjo nemoči se Jernej zmanjša, v skrajnem primeru do velikosti miši), tako da se nam Jernej pravzaprav prikaže le kot nemočen objekt, s katerim drugi ravnajo, kakor se jim zljubi. Tudi konec ostane odprt, ne vidimo Jerneja kot storilca, ki sprejme kazen za svoje obupno dejanje, pravzaprav niti ne izvemo, kako se je zgodba končala. V neki »viziji« ga vidimo v ječi, kako tuli zaradi doživete krivice, in od samega tuljenja se naposled zaneti slaščičarna in dogoreva do tal. Kot sporoča pripovedovalka Neža v okvirni zgodbi, pa je čisto mogoče, da je Jernej kje drugje še enkrat na novo začel (v smislu *start-upa*) in da je potlej srečno živel do konca. Ravno s tem nakazanim optimizmom, da lahko pač vsakdo ustanovi svoje podjetje (ki se mi ob vsej deklarativni kritiki brezsrčnega kapitalizma vendarle zdi precej blizu neoliberalni miselnosti), ta svobodna priredba naravnost nasprotuje izvirniku, ki pač ne nudi nobene rešitve iz začrtane dileme, še celo v tem smislu ne, da je na koncu sam posameznik odgovoren, če ima delovno mesto ali pa ne. Rekel bi, da je ta stripovska priredba izvirni tekst v resnici popolnoma depolitizirala, če ne bi vsebovala orisanega – izvirniku tudi v političnem smislu radikalno nasprotujočega – konca.¹⁶

Tretji strip iz jubilejnega paketa, *Hlapci* Damijana Stepančiča in Andreja Rozmana - Roze (Stepančič/Rozman 2017), je očitno namenjen že bolj razvitemu bralcu in se prav tesno drži izvirnega teksta, pogosto do tolikšne mere, da funkcijske sinteze teksta in slike v smislu stripa ni več in da slika nad obsežnim besedilom že deluje kot ilustracija. Risba je ekspresivna, upodobitev antagonistov prav plastična, barve (predvsem rdeča) imajo včasih kar signalno funkcijo, marsikatera slika deluje skoraj kot plakat, kot je tudi snovi (volitve!) primerno. Tesnoba in brezizhodnost situacije postaneta v tej priredbi prav občutni, to je tudi edina priredba iz paketa, v kateri je ohranjeno konkretno zgodovinsko ozadje; izvirna zgodba sama ostane nedotaknjena v vsej svoji tragičnosti, ne da bi jo avtorja stripa preveč poenostavila. In vendar

16 Zato se tudi ne morem strinjati z opazko Iztoka Sitarja, da je Gombač v svoji stripovski priredbi kljub optimističnemu koncu »ohranil Cankarjevo poanto« (Sitar 2018). Strinjam pa se z njegovo ugotovitvijo, da je stripovska adaptacija kot taka, v součinkovanju risbe in teksta, še najbolj uspela.

so zgodbi pridani še prizori z dvema srčkanima angelčkoma – amorjema –, ki vseskozi komentirata dogajanje, mestoma v preprostih, menda tudi osnovnošolcu razumljivih besedah razpravljata o vprašanih, navrženi v igri, predvsem pa s svojimi puščicami ves čas skušata vzbuditi Jermanovo ljubezen do Lojzke.¹⁷ V tem se razodeva neka čudna nedoslednost v koncepciji, saj ta strip na eni strani zahteva refleksije zmožnega (in vsaj o osnovnih zgodovinskih okoliščinah poučenega) bralca, na drugi strani pa uvaja figurice kot iz nekih disneyjevskih obnov Grimmovih pravljic za televizijo in sporočilo izvirnega teksta s tem tudi zbanalizira. Ljubezen nam je v tej vzporedni zgodbi kratko malo ponujena kot možna rešitev drame, četudi se Jerman na koncu stripovske variante dejansko ustrelj! Z vidika amorjev pa je poanta cele zgodbe sploh le v tem, ali bo Jermanu uspelo premagati svojo osebno togost in slepoto v ljubezenskih zadevah, ne glede na to, da pade v obup, ker se pač družba okoli njega ravno spreminja v poslušno krdelo, šolska hierarhija pa v totalitaren sistem.

Ivan Cankar. Podobe iz življenja

Razmeroma nov, ampak uspešen pojav v zgodovini slovenskega stripa je biografski žanr, tj. pravcata biografija ali *biopic* neke osebnosti v obliki grafičnega romana. Taka biografija je črno-belo zasnovani strip Blaža Vurnika in Zorana Smiljanica *Ivan Cankar. Podobe iz življenja*, ki je konec leta 2018 izšel kot posebna izdaja revije *Stripburger*. Žanr sam zahteva dokumentarno zvestobo, v realizaciji pa se ta strip približa realizmu v prikazovanju posameznih postaj iz Cankarjevega življenja.¹⁸ To velja zlasti za prikaz socialnega in političnega ozadja, pa čeprav naletimo tudi na fantastične prizore in se risba v posameznih primerih celo prelevi v karikaturo. Podani so informativni kulturnozgodovinski podatki, vključene zgodovinske osebnosti itd., ki omogočajo kontekstualizacijo Cankarja v okviru slovenske kulturne zgodovine, tudi narisani ambient – od arhitekture prek (nemških) napisov na javnih poslopih do podrobnosti dizajna in zmontiranih citatov iz ikonografije evropske

17 Po besedah Iztoka Sitarja ta »dva angela, ki si po hollywoodsko prizadevata vzbuditi ljubezen med Jermanom in Lojzko«, sem ter tja »komentirata dogajanje z bolj ali manj odvečnimi pripombami, sicer pa samo motita potek zgodbe in sta v stripu zgolj zaradi – naslova« (Sitar 2018).

18 V svoji kritiki stripovskih priredb, objavljenih ob stoletnici Cankarjeve smrti, Iztok Sitar obravnava tudi to biografijo, ki je po njegovih besedah »v najboljši tradiciji angloameriške zbirke *For Beginners*« (Sitar 2018); pri lastnem opisu te biografije (kot že ob posameznih zvezkih serije *Cankar v stripu*) se osredotočam bolj na točke, ki jih Sitar ni omenil ali pa jih je omenil le mimogrede.

in dunajske moderne – je zgodovinsko verodostojen. Take so tudi prikazane epizode iz Cankarjevega življenja – literarnozgodovinskega pomena je npr. epizoda, ko Fran Levec nagrajuje šolsko nalogo mladega Ivana, kar privede do Cankarjeve prve objave v *Ljubljanskem zvonu* (Vurnik/Smiljanić 2018, 24). Zraven so zmontirani še citati iz Cankarjevih del in pisem, tako v nekem primeru najkrajši možni povzetek romana *Martin Kačur* na eni sami strani, v petih panelih (77). Vizualna polivalentnost te biografije se izraža že v rabi najrazličnejših pisav (vse do psevdofaksimilirane rokopisa), v samem stilu risanja, ki ni enoten, in v citatnosti (pred enim od panelov je npr. zmontiran polovični portret Egona Schieleja v slogu Schielejevih risb, 72), sploh pa v menjavi tehnik, saj najdemo laviran pejsaž ali veduto na začetku vsakega novega poglavja. Poleg lastnoročno posnemanih del iz evropske umetnostne zgodovine so zmontirane tudi posamezne fotografske reprodukcije ali vsaj slike, ki zbujajo tak vtis. Risar celo citira samega sebe: na panelu v zvezi s potresom leta 1895 in naselitvijo brezdomcev v Cukrarno (na strani 30, panel 4, levo) npr. prepoznamo Antona Brusa iz epopeje *Meksikajnarji* (2006–2016) v uniformi prostovoljca mehiške armade, pa čeprav je vzet iz drugega dela in iz čisto drugega zgodovinskega konteksta; vendar se je tudi Brus v šestdesetih letih 19. stoletja v Cukrarni izuril za vojaka – in tako evocira kraj tudi nastop »duhov« tega kraja. Samorefleksija striparja glede na zgodovino in tradicijo medija, v kateri stoji, pa se ne nazadnje kaže v uporabi gradiva, ki gre nazaj k začetkom slovenskega stripa, namreč k posameznim prizorom iz omenjenega Smrekarjevega protostripa *Črnovojnik* iz leta 1919 (gl. zgoraj), ki pa, kot v veliki večini primerov, niso tehnično reproducirani, ampak samoročno posneti in prirejeni po izvorni predlogi, vendar pa takoj prepoznavni kot zgodovinski element (109).

S tem se zaključí krog teh kratkih in laičnih raziskovanj na polju stripa in grafičnega romana, na polju, ki ga je literarna veda doslej puščala popolnoma vnemar, čeprav bi se od stripa dalo precej naučiti o citatni, intenzivni, subverzivni uporabi ikonografskih prvin v literaturi. Prostor ikonografije Ivana Cankarja skozi desetletja se nam kaže tudi kot prostor pogajanj o slikah samih in njihovi repertoarni relevanci, o kateri pravzaprav vsaka generacija na novo odloča. Ne gre pozabiti, da tako monumentalizacija kot dekonstrukcija monumenta pripadata družbenemu diskurzu in z njim diskurzu moči, v katerega se vmešava tudi stripar. Čeprav ima strip kot »manjšinski« medij (McCloud 2001, 23) še vedno status obrobne, se vendarle zdi, da v posameznih primerih teži v središče javne pozornosti, kot kažejo objave ob stoletnici Cankarjeve smrti. Estetsko in miselno pa sta si radikalna dekonstrukcija slovenskih klasikov v znamenju družbene kritike in priredba v didaktične in morda tudi komercialne namene precej daleč vsaksebi.

Ugotovili smo, da lahko odstop od subkulturne podlage stripa privede do depolitizacije oziroma banalizacije sporočila v prid zaželenih vsebin ali pa samega konzuma; v tem se strip nič ne razlikuje od drugih medijev ali žanrov subkulture, ki se jih prej ali slej začne pollaščati *mainstream*. S svojo pripovednostjo in s tem, da se s priredbami loteva osrednjih pojavov slovenske literature, pa postane strip nujno tudi predmet literarne vede. Zato bo za zdaj že dosežek, če nam bo uspelo pritegniti strip v spekter literarnoiznanstvenih obravnav; z vidika moderne literarne vede pa je ukvarjanje s tem medijem brez dvoma *desideratum*.

LITERATURA

- Bernhard, Marianne (ur.). *Fliegende Blätter. Eine Auswahl aus dem ersten Jahrzehnt*. Dortmund: Harenberg, 1979.
- Bodrova, Ana. »Interpretacijski potencial avtobiografske črtice Ivana Cankarja Skodelica kave«. Čeh Steger, Jožica, Simona Pulko, Melita Zemljak Jontes (ur.): *Ivan Cankar v medkulturnem prostoru. Ob stoti obletnici Cankarjeve smrti*. Maribor: Univerzitetna založba Univerze 2018. 295–305.
- Eckermann, Johann Peter. »Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens«. Ur. Christoph Michel. *Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. II. Abteilung. Bd. 12 (39)*. Frankfurt na Majni: Deutscher Klassiker Verlag, 1999.
- Fajon, Nataša. »Boštjan Gorenc: Slepim se, da sem Cankarju dal odrešitev. Intervju«. *Primorski odmevi* 25. 5. 2018. Splet 9. 3. 2019. <http://www.vipavska.info/bostjant-gorenc-slepim-se-da-sem-cankarju-dal-odresitev>.
- Globočnik, Damir. »Karikatura Ivana Cankarja iz leta 1913«. *Revija SRP* 111/112. Oktober 2012. Splet 3. 12. 2018. <http://www.revijasrp.si/knrevsrp/revsrp111/damgl111/kariv111.htm>.
- Golčer, Lucija. *Strip in stripovski junaki v slovenskem prostoru*. Ljubljana: diplomsko delo, 2016.
- Komadina, Tanja, in Boštjan Gorenc. *Moj lajf. Po motivih povesti Moje življenje Ivana Cankarja*. Zbirka *Cankar v stripu*, 1. zvezek. Bevke: Škrateljč, 2017.
- Köstler, Erwin. »Ob interpretiranju Cankarjeve proze«. *Jezik in slovstvo* 53/3-4. 2008. 157–164.
- Köstler, Erwin. »Nachwort«. V: Šinkovec, Igor, in Žiga Gombač. *Jernej der Knecht und sein Recht. Eine tragische slowenische Hundegeschichte frei nach Ivan Cankar*. Graz, Bad Radkersburg: Artikel VII-Kulturverein für Steiermark / Kulturno društvo člen 7 za avstrijsko Štajersko, Pavelhaus / Pavlova hiša, 2018. (Literarische Schriftenreihe des Pavelhauses / Literarna zbirka Pavlove hiše. 13.) 168–181.
- Kunzle, David. »Preface«. V: Töpffer, Rudolphe. *The Complete Comic Strips*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007, IX-XII.

- Lavrič, Tomaž (ur.). *Slovenski klasiki v stripu!* (2. ponatis.) (Zbirka O., posebna izdaja revij *Stripburger* in *Mladina*.) Ljubljana: Mladina, Forum, 2016.
- McCloud, Scott. *Comics neu erfinden*. Prev. Jens Balzer. Hamburg: Carlsen Verlag, 2001.
- Nežmah, Bernard. »XX. stoletje«. *Mladina* 24. 23. junij 1992. 31–35.
- Ošlak, Simon. »Totalna revolucija?« *Boj slovenskega punka pod komunističnim režimom Jugoslavije*. Graz: diplomsko delo, 2014.
- Pirjevec, Dušan. *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Maribor: Obzorja, 1978.
- Sitar, Iztok. *Zgodovina slovenskega stripa 1927–2007*. Ljubljana: UMco, 2007.
- Sitar, Iztok. *Zgodovina slovenskega stripa 1927–2017. Devetdeset let stripa na Slovenskem*. (Zbirka Dos Pesos.) Ljubljana: UMco, 2017.
- Sitar, Iztok. »Cankar, kdo bo tebe ljubil?«. *LUD Literatura*. 13. december 2018. Splet 9. 3. 2019. <http://www.ludliteratura.si/kritika-komentar/cankar-kdo-bo-tebe-ljubil/>.
- Stepančič, Damijan, in Andrej Rozman. *Hlapci – ko angeli omagajo. Po motivih drame Hlapci Ivana Cankarja*. Zbirka *Cankar v stripu*, 3. zvezek. Bevke: Škratelj, 2017.
- Šinkovec, Igor, in Žiga X Gombač. *Hlapec Jernej in pasja pravica. Po motivih povesti Hlapec Jernej in njegova pravica Ivana Cankarja*. Zbirka *Cankar v stripu*, 2. zvezek. Bevke: Škratelj, 2017.
- Štefančič, Marcel jr. *Ivan Cankar. Eseji o največjem*. Ljubljana: UMco, 2018.
- Urbančič, Vojko, Iztok Sitar. »Tisti, ki jim je namenjen, stripa ponavadi ne berejo«. *Strip. art.nica Buch*. 29. 8. 2016. Splet 5. 3. 2019. <http://www.stripi.si/9726-2/>.
- Virk, Tomo: »Umwertung von Geschichte im politischen Roman der achtziger Jahre in Slovenien«. V: Richter, Angela, in Barbara Beyer (ur.): *Geschichte (ge-)brauchen. Literatur und Geschichtskultur im Staatssozialismus: Jugoslavien und Bulgarien*. Berlin: Frank & Timme, 2006. 333–347.
- Vurnik, Blaž, in Zoran Smiljanić. *Ivan Cankar. Podobe iz življenja*. (Zbirka Republika Strip. 25., posebna izdaja revije *Stripburger*.) Ljubljana: Forum, 2018.

Ivan Cankar in Comics

Keywords: Cankar, Ivan / comics / iconography / subculture

The year 2018, standing in Slovenia completely under the sign of Ivan Cankar, brought about a variety of publications, which offer new ways of discussing the work of the great Slovene modernist and interrogating his relevancy for today's public discourse. Among these were a handful of comic strips – three adaptations of works by Ivan Cankar with didactic implications and one "biopic" that combined actual scenes from Cankar's life with text fragments and historical visual materials – which expand the discussion to a popular medium, joining forms of graphic and literary presentation. This article, written from the point of view of a literary scholar, attempts to provide a short introduction to the role of the medium that has, for the past 50 years, been an important player on the

Slovene subcultural scene, focusing in particular on its implications for the discourse of literary canon and icons. The author, although critical towards these modes of representation as far as they attempt to educate or affirmatively connect with elements of mass culture, is convinced that the subcultural impact of comics (regardless of their narrative structure) can effectively expand the perspective on “sacred” high culture production and thus influence the more conservative modes of interpretation. If for no other reason, that is why comics must become an object of interest for studies of literature, which in any case deal with icons in many (and often insufficient) ways.

IRENA AVSENIK NABERGOJ

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenija;
Univerza v Ljubljani, Teološka fakulteta, Poljanska cesta 4, 1000 Ljubljana, Slovenija;
Univerza v Novi Gorici, Vipavska 13, 5000 Nova Gorica
E-naslov: irena.avsenik-naberjog@guest.arnes.si

Eshatološke razsežnosti in apokaliptični motivi v Cankarjevi zbirki črtic *Podobe iz sanj*

Članek obravnava črtice iz Cankarjeve zadnje zbirke *Podobe iz sanj*, ki jih je pisatelj pisal pod vtisom izkušnje trpljenja prve svetovne vojne. V njih odkriva eshatološke prvine, povezane z literarnim izročilom svetopisemske apokaliptike, ter vpetost Cankarjevih *Podob iz sanj* v izročilo literature o smrti in posmrtnem življenju, ki je nastajala v vseh časih. Prispevek v sočasnem evropskem pesništvu o prvi svetovni vojni odkriva podobno apokaliptično imaginacijo, obenem pa v razmišljanjih o smrti prepoznava Cankarja kot izvirnega avtorja. Pisatelj izvirnega poetičnega izraza ne dosega le z izpovedjo osebne duševne in duhovne izkušnje ob razmišljanju o smrti in posmrtnem življenju, temveč tudi s svojo izvirno rabo svetopisemskega izročila in bogate metaforike. Članek posebej poudarja njegovo izvirno personifikacijo smrti v poslednji črtici zbirke z naslovom »Konec«, ki je oprta na izročilo, a v črtici transformirana v izvirno podobo dobre matere, ki daje življenje, mladost in ljubezen. Smrt kot podoba matere, ki človeku daje tostransko življenje in ga pospremi še na drugi svet, v novo življenje, kaže Cankarjevo predstavo o smrti, ki izvira iz njegovih najglobljih osebnih življenjskih izkušenj, obenem pa se ujema z bibličnim izročilom o Nebeškem Jeruzalemu kot podobi matere vseh vernih (Gal 4,26). Z novozaveznim izročilom apostola Pavla pa se obenem ujema tudi podoba smrti kot sodnice, ki sprašuje človekovo vest, da mu prinese očiščenje pred pravično Božjo sodbo (Rim 2,1–16).

Ključne besede: eshatologija / apokaliptika / Cankar, Ivan / *Podobe iz sanj* / Sveto pismo / evropska literatura / smrt in novo življenje

Uvod

Cankar je črtice za svoje zadnje delo, zbirko *Podobe iz sanj*, pisal v letih 1915–1917, pod vtisom doživljanja grozot prve svetovne vojne.¹ Vzgib za odločitev za usmeritev vse pozornosti v človekov notranji svet je bil povezan s pisateljevim globokim trpljenjem in razočaranjem nad ponižanjem človeštva

1 Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0262, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

v brezumju vojne. Izredne vojne razmere so v njem povzročile še globlje doživljanje življenja in solidarnost do usode slovenskega naroda. France Koblar o tem delu piše: »Pesnik, ki je že izza svojih pisateljskih začetkov pojmoval vse življenje v njegovi nrvastveni zgrajenosti in pozneje v njegovem zadnjem namenu, je grozoto vojske sprejel kot veliko človeško skrivnost. Ne da bi se dal zavesti zunanjim dogodkom, ne da bi izpraševal po dejanskih vzrokih in okolnostih, ki so se mu vsi upirali, je to novo bolečino sprejel vase in je iskal, da ji pogleda do dna in da vidi do njenega konca« (Koblar vi). Cankar ni čutil potrebe po stvarnem pričevanju in realističnem opisovanju vojskovanja ali življenja ljudi med vojno. V osebni pretresenosti zaradi neslutene razsežnosti človeškega zla je iskal smisel svojega življenja, kritično presojal svoje prejšnje pisanje in s prizadetostjo slikal trpljenje slovenskih ljudi. V 31 črticah svoje zadnje knjige je s simbolno-alegoričnimi, metaforičnimi in parabolničnimi pripovednimi postopki, v obliki sanj in vizij razkrival vojno z vso njeno grozo, strahovi in moralno izmaličenostjo. V kratkih in zgoščenih črticah s prvimi ekspresionizma je pisal o umiranju in smrti ter ob slikanju apokaliptičnih razodetij, ki govorijo o koncu sveta in poslednji sodbi, izražal hrepenenje po očiščenju, spravi in novem življenju.

Pisateljevi opisi srečevanja s trpljenjem in smrtjo nas postavljajo pred vprašanja: Kako je Cankar v *Podobah iz sanj* doživljal in opisoval mejo med življenjem in smrtjo? Ali se je poglobljal v skrivnosti življenja individualnih oseb po smrti? Ali je v vihri grozotne vojne razmišljal tudi o kolektivni smrti vsega človeštva ob koncu časa, kot jo nakazujejo apokaliptične prerokbe? Kako se v njegovih črticah razkrivajo razsežnosti osebne (biološke, psihološke, transcendentne idr.) in kolektivne (zgodovinske, družbene idr.) eshatologije? Kakšna je vloga vesti individualne osebe in narodov sveta ter s tem povezano mesto kesanja, pokore, spreobrnjenja in sprave? Kako v črticah izreka vero v moč ljubezni, ki premaga smrt? Kako je doživljal in opisoval slutnjo svoje lastne smrti?

Eshatološke prvine v poeziji o prvi svetovni vojni

V obdobju prve svetovne vojne so imela eshatološka spraševanja še posebej velik pomen in so bila pogosto v središču pozornosti, saj eshatologija »obravnava vprašanja o končnem namenu in cilju človeških bitij, vključno z vprašanjem posmrtnega življenja« (Quartier 416). V soočanju z življenjsko končnostjo je bilo čutiti potrebo po perspektivi, ki se razteza onkraj smrti, po dokončanju človeškega življenja, ki presega smrt. Jay Winter v delih angleških, francoskih in nemških pesnikov o prvi svetovni vojni odkriva množstvo apokaliptične

imaginacije (Winter, *Art* 178–203).² Nekateri pesnike, ki tematizirajo vojno, označi kar kot »psalmiste in preroke stoletja« (Winter, *War Literature* 204–205). Njihovo poezijo polnijo meditacije o mrtvih in njihovem odhajanju. Nekateri v svojih pesmih oživljajo glasove padlih, tako da govorijo v njihovem imenu, govorijo njim samim ali pa govorijo o njih. V pesmih nekateri opisujejo vračanje padlih na njihove domove, drugi slikajo prijateljsko srečanje vojakov iz nasprotnih, sovražnih taborov po smrti, kot denimo Wilfred Owen v pesmi »Nenavadno srečanje« (»Strange Meeting«), tretji s simboliko cvetja, ki raste na grobovih, izražajo obžalovanje številnih smrti mladih vojakov v bojih (npr. Apollinaire v pesmi »Plavice« (»Cornflower«, 1917) itd. V vojni poeziji evropskega prostora Winter odkriva vse polno bibličnih motivov, med temi še zlasti »podob Kristusovega pasijona« (217). Podobe destrukcije in nasilja, ki vsebujejo apokaliptične prvine, so v pesmih postavljene v nasprotje z nabožno metaforiko, ki osvetljuje misel o človekovi krivdi in njegovem zadoščevanju prek dejanja žrtve (Trakl in Stillark xviii). Tovrstna literatura se vključuje v eshatološka razmišljanja, ko sprašuje o poslednjih dneh, o poslednjih rečeh, o simbolnem koncu materialne resničnosti ali pa tudi o vnovični združitvi z Bogom. V ozadju je človekovo nenehno doživljanje naglega minevanja časa. Zavest o minljivosti v njem spodbuja vprašanja: Od kod prihajam in kam grem po smrti? Ali obstaja konec časovnosti? Kakšen namen ima moje življenje? Kakšen je namen obstoja kozmosa? Ali obstaja posmrtno življenje, v katerem bo človek živel naprej? Ali bo še naprej živel v telesni podobi ali v spremenjeni, nekakšni duhovni obliki?

Za ustrezno analizo Cankarjevih *Podob iz sanj* z vidika eshatologije je pomembna izhodiščna definicija koncepta eshatologije. Termin »eshatologija« na splošno označuje »doktrino glede ›poslednjih reči.«³ Besedo ›poslednji« je mogoče razumeti bodisi absolutno, v razmerju do končne usode človeštva na splošno ali pa vsakega posameznega človeka, bodisi relativno, v razmerju do konca določenega obdobja v zgodovini človeštva ali kakšnega naroda, ki mu sledi drugo, povsem drugačno zgodovinsko obdobje« (Klausner 860). Ker je za vse monoteistične religije (judovstvo, krščanstvo in islam) Sveto pismo skupni osnovni vir, je razumljivo, da se vsaka filozofska in teološka hermenevtika tega pojma prej ali slej preverja s podatki iz tega primarnega vira. Pri tem pa ugotovimo, da Sveto pismo abstraktnega pojma »poslednjih časov« (hebr. *ʾaharit*

2 Med literati, ki so med vojno posegali po apokaliptičnih temah, so Henry Barbusse, Karl Kraus, George Bernard Shaw; apokaliptični motivi pa so odmevali tudi v medvojnih in povojnih filmih, grafični umetnosti, slikarstvu in kiparstvu. Po vojni sledimo odmevom apokaliptične tematike v delih avtorjev, kot so Jean Giono, Ernst Jünger, D. H. Lawrence idr.

3 Koncept eshatologije izhaja iz grških besed *eshatos* in *logos*, katerih skupni pomen je preučevanje konca ali poslednjih reči. Nanaša se lahko tudi na konec verskega cikla ali dobe z vrnitvijo manifestacije Boga ali Mesije na koncu časa.

ha-yamim) ne razvija diskurzivno, ampak uporablja najrazličnejše podobe. Druga pomembna ugotovitev v dojemanju razsežnosti termina »eshatologija« je dejstvo, da se je ta pojem začel uporabljati šele v 19. stoletju in ima izredno velik pomenski obseg v razmerju med striktno konfesionalnostjo in izrazitim sekularizmom. Erwin Fahlbusch predlaga široko razlago tega pojma in pojašnjuje: »V 20. stoletju, po uničujočih izkušnjah svetovnih vojn, so se pojavile antropološke in zgodovinske implikacije eshatologije v filozofiji z idejami o eksistencialni zaskrbljenosti in nesmiselnosti (J.-P. Sartre), o mejni situaciji (K. Jaspers), biti za smrt (M. Heidegger) in principu upanja (E. Bloch). Krščanski eshatološki model je mogoče zaznati v filozofiji zgodovine (K. Löwith), ki je bila izpostavljena kritiki (J. Habermas) [...]« (Fahlbusch 122).

Nekateri svetopisemski preroki so »konec časa« dramatično predstavljali v ožjem smislu, kot ustaljeno doktrino o koncu zgodovine sveta in začetku obdobja večnega odrešenja. Toda tradicionalna definicija eshatologije kot nauka o štirih poslednjih rečeh (smrt, sodba, nebesa in pekel) se ni razvila v svetopisemski literaturi, ampak v poznejši krščanski dogmatiki in literaturi. Robert P. Carroll ugotavlja: »Hebrejsko Sveto pismo je sestavljeno iz mnogopomenskih metafor, podob in figur, ki so pogosto nedosledne, nasprotujoče si in v protislovnem razmerju; različne knjige, ki sestavljajo hebrejsko Sveto pismo, ponujajo impresionistične in paradokсне prvine, ki jim manjka združevalna struktura. Šele ko jih sistematični misleci ali teologi preuredijo v ustrezen vzorec, je mogoče videti, da knjiga daje videz poenotenega učbenika o neki zadevi« (Carroll 200). Zlasti v povezavi z apokaliptično tradicijo pa so nekateri preroki izražali vizijo prenove vsega v prihodnosti: vizijo novih nebes in nove zemlje, novega srca, novega duha in nove zaveze (Iz 65–66; Jer 20–31; Ezk 34–39). Ciril Sorč v svoji knjigi *Eshatologija: Dovršitev sveta in človeka* (1997) ugotavlja: »Ko govorimo o eshatologiji, imamo v mislih veliko več kot samo nauk o poslednjih rečeh (smrt, sodba, pekel, vice, nebesa), v katerem se je izčrpavala eshatološka tematika v prejšnjih stoletjih: v katoliški teologiji tja do srede tega stoletja, pri nas pa še čez« (Sorč 12). Bistvo razširitve in poglobitve tega pojma v sodobnosti Sorč vidi v eshatološkem duhu, »ki skuša sedanost opredeliti kot stvarnost, ki je odprta v prihodnost« (12).

V novejšem času je v Sloveniji izšlo nekaj knjig, ki obravnavajo eshatološka vprašanja v širšem ali ožjem pomenu ter posebej vprašanje smrti in posmrtnega življenja.⁴ Tine Hribar v prvi knjigi svoje trilogije *Nesmrtnost in neumrljivost* z naslovom *Od šamanov do kristjanov* (2016) o bistvu religioznega pogleda na smrt in posmrtno življenje zapiše:

4 Gl. Paolo Xella (ur.), *Arheologija pekla* (2005); Jacques Derrida, *O znova ubranem apokaliptičnem tonu v filozofiji* (2006); Jacques Le Goff, *Nastanek vic* (2009); Tine Hribar, *Nesmrtnost in neumrljivost* (2016); idr.

Sem, torej bivam. Bivamo od rojstva do smrti. A si večinoma želimo, da ne bi umrli. Da se sploh ne bi znašli pred smrtjo ali da bi po smrti znova zaživel. Bistvo religij je, da nam obljublajo prav to: takšno ali drugačno posmrtno življenje. Nekatere, reinkarnacijske religije napovedujejo ponovna rojstva, zaporedna rojstva v novi telesni obliki, druge, med njimi krščanstvo, pa večno življenje. Posmrtno življenje, ki da ne bo pomenilo le novega povsem drugačnega rojstva, ampak tudi smrt smrti. (Hribar 9)

V monumentalnem delu *Encyclopedia of Death and Human Experience* (2009), ki sta ga uredila Clifton D. Bryant in Dennis L. Peck, je dobro razloženo, kakšno je razmerje med eksistencialno oziroma antropološko osnovo človekovega osebnega doživljanja meje med življenjem in smrtjo ter krščanskimi kerigmatičnimi, teološkimi in filozofskimi razlagami eshatologije v intertekstualnem kontekstu »abrahamskih« monoteističnih religij, ki pa jih je mogoče primerjati z drugimi antičnimi in poznejšimi religijami. Izhodišče Thomasa Quartierja v njegovem prispevku »Eschatology« (Quartier 416–420) je razlikovanje med »osebno« in »kolektivno« eshatologijo. Po eni strani gre za vprašanje, kaj se individualnim osebam dogaja po smrti, po drugi strani za vprašanje, kaj se dogaja skupinam ob koncu časa. V »osebni« eshatologiji prepoznavamo vzajemnost med antropološko, psihološko in religijsko razsežnostjo, »kolektivna« eshatologija pa vključuje zgodovinsko, presežno (transcendentno) in družbeno razsežnost.

Ob vprašanjih osebnih in kolektivnih smrti v času prve svetovne vojne se Cankarju porajajo vprašanja, ki zajemajo tako razsežnosti osebne kot tudi kolektivne eshatologije. Na ta vprašanja v svojih črticah pisatelj ne daje obširnih odgovorov, temveč jih bolj nakazuje. Večji del dogajanja po smrti zanj ostaja skrivnost, s svojimi sanjskimi videnji posmrtnega življenja pa se navezuje na vizionarsko krščansko apokaliptično literaturo Svetega pisma oziroma na judovsko-krščansko eshatologijo. Ob pozornem branju njegovih *Podob iz sanj* nas mdr. zanima, koliko so Cankarja v njegovem videnju smrti in posmrtnega življenja navdihovale »literarne apokalipse«, kot sta svetopisemski Danielova knjiga in zadnja knjiga Nove zaveze, Apokalipsa, pozorni pa bomo tudi na psihološke in etične razsežnosti ob njegovem srečevanju z umiranjem in smrtjo.

Motivi apokalipse v Cankarjevih *Podobah iz sanj*

V delu *Macmillan Encyclopedia of Death and Dying* (2003) Richard K. Emmerson zelo jasno opredeljuje izraze »apokalipsa«, »apokaliptičen« in »apokaliptika« (Emmerson 33–35). Beseda »apokalipsa« ima veliko pomenov. V religiozni

rabi 1) se istoveti z zadnjo knjigo krščanskega Svetega pisma, Janezovim razodetjem; 2) je žanr starodavne judovsko-krščanske vizionarske literature; 3) je sodni dan, uničenje sveta na koncu časa, kot ga je prerokovalo Razodetje. V splošnejši rabi označuje katerikoli katastrofičen ali nasilen dogodek (Emmerson 33). Tudi pridevnik »apokaliptičen« ima več pomenov, »od stališč v odnosu do apokaliptike [...] do pojavov literarnih apokalips (npr. sedmeroglavi zmaj iz Raz 12) in kulturnih referenc o apokaliptičnih pričakovanjih (npr. film *Armageddon*) pa vse do pretiranih strahov pred krizo« (33). Za sistem verskega prepričanja, ki človeško zgodovino od njenih začetkov do sedanjosti razlaga z znamenji skorajšnjega konca sveta, pa se je uveljavil izraz »apokaliptika«. Apokaliptika je ena izmed značilnosti krščanske eshatologije, veje teologije, ki obravnava stanje duše po smrti, vice, pekel in nebesa (Emmerson 34). Apokaliptika obsega eshatološke⁵ poglede in gibanja, ki se osredotočajo na skrivna razodetja o nenadnem, dramatičnem in kataklizmičnem posegu v zgodovini; na sodbo vseh ljudi; na odrešitev izbranih zvestih ljudi in na definitivno vladno izbranih z Bogom v obnovljenih nebesih in na zemlji.

V nadaljevanju bomo prek pozorne analize Cankarjevih *Podob iz sanj* iskali stične točke med eshatologijo velikih religij na eni strani ter Cankarjevim literarnim prikazom lastne izkušnje bližine smrti in vizije onstranstva na drugi. Stičišča lahko ugotavljamo že v rabi temeljnih metafor, simbolov in personifikacij. Pri tem bomo upoštevali značilnosti žanra apokalipse, ki se terminološko navezuje na zadnjo knjigo Nove zaveze, Apokalipso, a skozi zgodovino pričuje za različne pomene. Glede na vsebino poznamo tri velike tipe literarnih apokalips: 1) apokalipse odrešenjske zgodovine in konca sveta, ki zajemajo dogodke zadnjega časa v človeški zgodovini, zmago pravičnosti, izločitev grešnih in vnovično vzpostavitev vseh stvari, kakor so bile v Božjem načrtu; 2) kozmološke ali teozofske apokalipse, ki se ukvarjajo predvsem s kozmosom, s svetom angelov, sedmimi nebesi in Božjim ognjenim prestolom; ter 3) apokalipse individualnega konca časov, ki opisujejo človekovo usodo po smrti, nebesa in pekel. Najbolj znane apokalipse so etiopske in grška Henohova knjiga, pet sibilskih prerokb, oporoke dvanajstih očakov; sveto-pisemske apokalipse, za katere je značilna slikovitost jezikovnega izraza, pa so Dan, Iz 24–27, Mr 13 in Raz.

Za literarno vrsto apokalipse, to je za starozavezne, poznojudaške, novozavezne in poznejše krščanske razodetne spise, je značilno, da vsebuje skrivnostne podobe, vizije in sanje, ko govori o nadnaravnem svetu ter o razodetjih o koncu sveta – od opisov najrazličnejših stisk pa vse do vstajenja mrtvih in hrepenenja po onstranskem prostoru nebes kot stanju večne

5 To je nanašajoče se na konec časa.

blaženosti. Kljub temu da je apokaliptika značilna za vse tri monoteistične religije, pa je najpogostejša v krščanstvu, verjetno zaradi nenehnega vpliva svetopisemske Apokalipse, ki ni oblikovala le krščanske eshatologije, ampak s svojo bogato, onstransko simboliko in prerokbami tudi krščansko umetnost, literaturo in bogoslužje.

V Cankarjevih *Podobah iz sanj* se apokaliptična motivika kaže tako v splošnem pomenu, ki ga s seboj prinaša že sama katastrofa prve svetovne vojne, kot tudi v ožjem religioznem pomenu, povezanem z vizionarsko judovsko-krščansko literaturo o koncu sveta. Na tematizacijo apokaliptične simbolike, ki mdr. vključuje štiri jezdece apokalipse, je vplivalo Sveto pismo, ki ga je Cankar dobro poznal, pa tudi likovna umetnost.

Poslednjo sodbo Cankar omenja že v zadnji povedi prvouvrščene črtice *Podob iz sanj* z naslovom »Ogledalo«, ki sledi uvodni črtici. S povedjo »Grešni človek je stopil pred sodnika in pravični sodnik je sodil brez besed« (Zbrano delo XXIII 17) kaže vsebinsko bližino z Matejevim evangelijem 25,31–46, toda v nasprotju s Sinom človekovim, ki ljudi nagovori z besedami ter krivičnim nameni večno trpljenje, pravičnim pa večno življenje (v. 46), »pravični sodnik« v Cankarjevi črtici sodi molčé. V črtici »Obnemelost« se Cankar naveže na poetizacijo rabsodbe v JI 4, ki govori, kako bo Bog zbral narode in jih peljal v dolino Jozafat, kjer jim bo sodil. V sanjah pisatelj vidi samega sebe, zagozdenega v velikanski množici slovenskih ljudi, mladih in starih, vseh stanov in družbenih plasti, ki se brez glasu gnetejo, prerivajo in dušijo v »velikem, ograjenem prostoru, podobnem ovčji staji« (Zbrano delo XXIII 36). Niti glasu ali diha ni bilo slišati, »[t]jšina je bila tolika, da je sama sebe slišala; še glas trobente angelove v dolini Jozafat bi ne bil tako strašen« (37). Vsi so živeli v pričakovanju nečesa silnega, »nadvse pomembnega«, o čemer so pričala vsa znamenja, a »[k]aj pa da bi tisto bilo, ni vedel nihče med njimi« (37). Cankar pove: »Priti je moralo, na vsak način, karkoli, čeprav neznana strahota, smrt in vesoljni konec« (37). V grozi so pričakovali neznani dogodek sodbe, ki jih bo razbremenil neznosne napetosti: »Saj smrt je le ena in je božja, pričakovanje pa je tisoč krivičnih smrti. Odprite se, vrata, prikaži se, sodba; strašnejša nisi od strahú!« (38). Cankarjeva vizija poslednje sodbe razkriva podobnost tudi z Lk 21,25–28, kjer je tesnobno pričakovanje konca sveta mdr. opisano z besedami: »[...] in na zemlji bo med narodi stiska in zmeda zaradi bučanja morja in valov. In ljudje bodo koprneli od strahu in pričakovanja tega, kar pride nad ves svet [...].«

V črtici »Konec« se Cankar zave, da bo ob poslednji sodbi sojen po svojih delih. O tem piše tudi Raz 20, kjer mdr. beremo: »In odprle so se knjige. Odprla pa se je tudi druga knjiga: knjiga življenja. Umrli so bili sojeni po tem, kar je bilo napisano v knjigah, po svojih delih.« O času rabsodbe in

plačilu za tiste, ki so druge privedli do pravičnosti in večnega življenja, pa mdr. govori tudi Dan 12.

Čeprav izraz apokalipsa spominja na podobe uničenja in nasilja, svetopi-semsko Razodetje vključuje veliko obljub miru in zagotovil nagrad vernikom. Tako za kristjane apokalipsa ni nujno negativna, ker uničenju zlobnega sveta sledita Novi Jeruzalem in življenje v nebesih.⁶ O ljudstvih, ki bodo bivala z Bogom, je v Razodetju mdr. rečeno: »Obrisal bo vse solze z njihovih oči in smrti ne bo več, pa tudi žalovanja, vpitja in bolečine ne bo več. Kajti prejšnje je minilo« (Raz 21,4). Takšno slutnjo svetle smrti kot skrivnostnega prestopa »na ono stran« Cankar mdr. izraža v črtici »Edina beseda«, ob spominu na materino smrt (*Zbrano delo XXIII* 44–47). Na začetku črtice zapiše, da je »spomin na smrt« med njegovimi »najbolj zgodnjimi in najbolj razločnimi spomini izza otroških let« (44). V nadaljevanju najprej opiše svoje doživljanje smrti starega očeta. Njegovo umiranje ga kot neizkušenega otroka ni navdajalo z žalostjo, temveč prej z radovednostjo, da bi iz besed umrlega izvedel, kaj je onkraj življenja:

Stopil sem blizu k vzglavju; ni me bilo strah, tudi žalosten nisem bil, ker nisem vedel, kaj da je strah in žalost; le radoveden sem bil sila, kaj da se bo nenadoma prikazalo posebnega na tem sivkastem obrazu, kaj da bo mahoma presekalo in na obe strani prevrnilo ta čudni mir in to po loju dišečo tišino in kdaj da se bo zganila ta debela spodnja usten ter izpregovorila naglas. Kajti očitno mi je bilo, da stoji prav tik za to ustno beseda, ki čaka, da stopi nanjo ter se razodene ljudem [...] (44)

Kot otrok je Cankar verjel, da se človeku na mrtvaški postelji pozna, ali se je pred smrtjo spravil s tem in onim svetom ali ne. V črtici »Edina beseda« v nadaljevanju opiše svoj spomin na smrt brezbožneža. Ko je ležal na smrtni postelji, je bil njegov obraz »od sile grd in spačen« (44), tako da je vsakogar, ki ga je šel kropit, obšla groza. Cankarja kot otroka ni bilo groza zaradi njegovih košatih obrvi in kamnite čeljusti niti ne zaradi »silnih rok, ki so se oklepale razpela kakor ugrabljene dediščine« (45). Zgrozil se je zaradi njegovih stisnjenih ustnic, »pod ostrim zobom zgrizenih«. Zdelo se mu je, da bi lahko »na ves glas povedale, do samih nebes zavpile besedo, kakor je človeško uho še nikoli ni slišalo« (45). Toda to ne bi bila beseda miru in svetlobe, temveč beseda groze. To je čutil iz izraza na njegovih negibnih ustnicah – duri so bile brezbožnežu zaklenjene. Ko je njegova groza »planila do roba, do duri«, tedaj »se je zavrtel ključ zadnjikrat in za zmerom, zob se je zasadil v črno kri. In

6 Drugače pa je v novejših sekulariziranih aplikacijah biblične tradicije apokaliptike: »V vse bolj sekularnem svetu pa apokalipsa privablja srhljive vizije posameznikove ali množične smrti« (Kastenbaum 35).

ustne se niso genile več. Na zaklenjenih durih pa se je poznalo, kdo je stal pravkar tik za njimi, kdo je trkal nanje, preden je okamnel« (45). Primerjava s svetopisemsko apokaliptiko lahko pomaga pojasniti verjetni pomen, ki ga Cankar s podobo zaklenjenih vrat le nakaže – brezbožnežu, ki je zatajil Božjo besedo, so vrata v novo življenje zaprta, odprejo pa se tistemu, ki stanovitno ohranja njegovo besedo. V Raz 3,7 je Kristus tisti, ki odpira vrata, on ima »ključ Davidov«, v Jn 19,8 pa Kristus sebe imenuje vrata, on pomeni tista prava vrata, ki vodijo v življenje.

Daleč najsvetlejši in najbolj živ pa je Cankarjev spomin na njegovo umrlo mater. Pisatelj se spominja noči, ki jo je prebedel ob njeni mrtvaški postelji. Zdi se mu, da je bil vso tisto noč »popolnoma vdan in miren, mirnejši nego kdaj poprej« (45). Ni čutil potrtosti ali tesnobe, njegova duša je bila »kakor osvobojena«, kakor zapiše: »od nekod z višine je gledala na to mračno izbo, na tenke, dolge plamene sveč, na beli materin obraz in name« (45). Da je mati doživela čisto drugačno predsmrtno izkušnjo kot tisti brezbožnež, je razkrival poseben smehljajoči se izraz na njenem umirajočem obrazu. Cankarju se je zdelo, da še nikoli ni bil »tako blizu tisti zadnji, edini besedi, ki se ustavi človeku na ustnicah, kadar prestopi prag na ono stran« (45). Materino srečanje s smrtjo je moralo biti radostno in Cankarju se je zdelo, da bi beseda z njenih umirajočih ustnic »z enim mahom obsvetlila, prenovila, odrešila vse, kar je, od konca do kraja« (46). O doživetju materine smrti, ki ga je pri 21 letih zelo prizadela, je povedal, da je bil tisto noč blizu besedi »čeznarnega spoznanja« in »vesolju ljubezni«, slutil in občutil ju je »zdaleč, kakor sluti človek še za meglami jutranjo zarjo in občuti s sladkim trepetom njeno toplo svetlobo, ko ne vidi oko še ne kapljice luči« (46). Čeprav zase še ni videl niti »kapljice luči«, kar morda pomeni njegovo takratno pomanjkanje vere ali verske dvome, pa je od daleč slutil, da je mati s smrtjo prešla v novo, lepše in bolj radostno življenje v raj, ki je bilo zanj »vesolje ljubezni« in »čeznarnega spoznanja« (46). Njegovo srce je bilo kot osvobojeno. V črtici Cankar ugotavlja, da hrepenenje po spoznanju onstranstva človeka spremlja vse življenje, dokler ne pride zanj ura smrti. Takrat, »ko leži utrujen na visoki blazini, ko mu prižgó blagoslovljeno svečo, ko mu slepo strmé v strop osteklenele oči«, se razblinijo vsi njegovi življenjski dvomi in njegova slutnja se dopolni, kot zapiše: »[...] tedaj se sunkoma razmakne silni zastor, bliskoma plane luč iz višin, v trpljenju in zmotah zaželeno luč, sijajna dopolnitev slutnje; in vse je jasno; ustnice se odpró, da bi naglas povedale vsem živim ljudem, kar edino je vredno in potrebno povedati; odpró se in utihnejo ...« (46). Misel, da je skrivnost smrtnega spoznanja nedostopna živemu človeku, je blizu misli iz knjige Razodetja. V Raz 5,1–4 nihče, ne v nebesih ne na zemlji ne pod zemljo, ne more odpreti popisane knjige, zapečatenene s sedmimi pečati, ki je v desnici njega, sedečega na prestolu.

V črtici »Kadet Milavec« (*Zbrano delo XXIII* 104–106) Cankar izrecno razmišlja o človekovi možnosti nadaljevanja obstoja po smrti. Ob žalostni smrti mladega kadeta, ki je le ena nešteti smrti mladih, lepih duš v strašni vojni, Cankar pove, da se ne bi nič začudil, če bi se kadet znova pojavil pred njim v vsej svoji mladi lepoti, in zapiše: »Kadet Milavec ni umrl; niti en sam smehljal njegovih ustnic, niti ne en sam vesel pogled njegovih oči ni umrl! Zgodilo se bo, da bodo v onih, ki jih še ni, vstali vsi oni, ki so bili, povrnili se mlajši, lepši in močnejši!« (106). Cankar v liku kadeta upodobi obliko nesmrtnosti, ki napoveduje nadaljevanje življenja umrlih vojakov v prvi svetovni vojni v tistih, ki se še niso rodili, to je v naslednjih generacijah.⁷ Njihovo življenje naj bi se nadaljevalo v prenovljenem telesu mlajše, še nerojene osebe, kar lahko ponazarja odmev grške filozofije z njenim naukom o neumrljivosti duše ali pa celo idejo prehajanja duše v novo telo, značilno za vzhodne religije. Zdi se, da je pri Cankarju ta ideja uporabljena simbolno. Gre za nadaljevanje neke močne ideje, ki ima velik pomen za slovenski narod, v mlajših generacijah. Motiv obnovljenega življenja v mlajšem telesu naslednika v črtici »Kadet Milavec« lahko s tega vidika pomeni pisateljevo vztrajno vero v zmago upora proti nesmiselni vojni po naslednikih padlih vojakov.

Pričakovanje konca vojne Cankar v več črticah zbirke *Podobe iz sanj* opisuje z rabo svetopisemskih podob konca časa. V tovrstnih črticah je bolj kot osebna eshatologija, ki se osredotoča na to, kaj se individualnim osebam dogaja po smrti, poudarjena kolektivna eshatologija, ki jo zanima vprašanje, kaj se dogaja skupinam ob koncu časa (Quartier 416–420). V črtici »Sence« se Cankar v zaporu, ki ga prestaja na Ljubljanskem gradu, zave, da ni prelił še »niti ene solze« za stotisoče, ki »padajo« v vojni. Velikanske razsežnosti trpljenja so ga ohromile, da se je skrıl v lupino lastne bolečine, saj je bila vsesplošna bolečina tolikšna, da bi je ne mogel obvladati:

Prevelik je čas, zato gre mimo tebe; šele tvoj vnuk bo trepetal in bo vriskal, se bo jokal in smejal. Čez mero je vse, kar je; pogled je zastrt, srce je otopelo; človek gleda silne fantome, ne razloči jim oblik, ne spozna njih grozote in ogromnosti; strahoma se skrije v tesno lupino bolečine, ki mu je bila namenjena in ki jo more premagati. – (*ZD XXIII* 48)

7 Psiholog Robert Lifton razlikuje med različnimi načini nesmrtnosti, ki odražajo potrebo po simbolnih podobah – biološkimi, ustvarjalnim in transcendentnim (prim. Lifton (1996), nav. po Quartier 417). Skladno s prvim, »biološkim načinom« ljudje živijo naprej v svojih potomcih. Drugi je »ustvarjalni način«, kar pomeni, da so ljudje razglašeni za nesmrtni na podlagi njihove zapuščine, njihovega dela in njihovih odnosov z drugimi. Tretji pa je »transcendentalni način«, ki vključuje verske predstave o življenju po smrti (Quartier 417–418).

V nadaljevanju črtice razsežnosti vojnega dogajanja opiše z rabo jezika, ki je tipično apokaliptična. Vsebuje simboliko jezdecev apokalipse, ki jo odkrijemo v knjigi Razodetja. Cankar zapiše: »Vedel je, da jezdi preko vesoljne zemlje Böcklinov strašni jezdec, nasilna smrt. Vedel je, da se pod svetopi-semskega konja kopiti rušijo in porajajo svetovi, da nosi ogenj v svoji grivi, kugo v svoji sapi« (44). Ob tem omenja švicarskega simbolističnega slikarja Arnolda Böcklina (1827–1901), ki na svojih slikah upodablja jezdece apokalipse (prim. sliko *Vojna [Der Krieg]* iz leta 1896), kar kaže, da ga je ta slikar z biblično motiviko močno nagovoril. Vojni dogodki so bili za Cankarja tako strašni, da jih je primerjal s štirimi jezdecami iz knjige Razodetja (Raz 6,1–8), simboli grozljivih dogodkov, ki se bodo zgodili v poslednjih časih. Štirje jezdecami apokalipse se v Raz 6,1–8 pojavljajo z odprtjem sedmih pečatov, ki prinašajo kataklizmo apokalipse, vojno, kugo, lakoto in smrt. Strašljivo je, da naznanjajo še hujše sodbe, ki bodo prišle pozneje v veliki stiski (Razodetje, poglavja 8–9 in 16). Cankar v črtici »Sence« meri na zadnjega jezdecami iz knjige Razodetja po imenu Smrt, saj omenja ogenj in kugo. Ta, četrti jezdec bo prinesel nadaljnje bojevanje in strašne nadloge – meč, lakoto in smrt. O njem Raz 6,7 poroča:

Ko je odtrgalo četrti pečat, sem slišal glas četrtega živega bitja, ki je reklo: »Pridi!« In glej, prikazal se mi je konj mrtvaško blede barve. Tistemu, ki ga je jezdil, je bilo ime Smrt, za njim pa je prihajalo Podzemlje. In dana jima je bila oblast nad četrtino zemlje, da morita z mečem, z lakoto, s smrtjo in z zverinami zemlje. (Raz 6,7)

Simbolika štirih jezdecev Apokalipse je razširjen apokaliptični motiv v Stari zavezi, v medzavezni literaturi (apokrifi) in v Novi zavezi. V Stari zavezi se ta motiv pojavlja v podobni strukturi v knjigi preroka Zaharije (1,7–17; 6,1–8). Konji simbolizirajo štiri apokaliptične nesreče. Jürgen Roloff v komentarju knjige Razodetja v analizi odlomka 6,1–8 ugotavlja: »Ta motiv je nastal iz starih kozmoloških idej. [...] Domnevno ga je Janez prevzel, ker je bil od svojega izvora primeren za ponazoritev dejstva, da so nadloge prizadele vsa območja sveta ali vse štiri smeri neba. Temu ustrezno vsebuje štiri jezdece, ki jih pošiljajo štiri bitja ob prestolu Boga, ta pa s svojim posredovanjem na vse štiri strani neba simbolizirajo Božjo vladavino po vsem svetu« (Roloff 87). Roloffov komentar sklene sintetična sodba: »Štirje jezdecami realno prikazujejo izkušnjo tistega časa (in ne samo tistega časa). Ta ponuja celosten vpogled v posledice katastrofe, ki jo ljudje povzročajo v zgodovini, z vidika šibkih, nemočnih ljudi, ki so vselej žrtve. Če je to zaporedje katastrofe povezano z začetkom končnega časa vladanja Jezusa Kristusa, je treba reči to: svetovna zgodovina s svojimi brutalnimi in barbarskimi dogodki, ki jih povzročajo

ljudje, ni potrditev stališča, da je Bog abdiciral; v svoji očitni kljubovalnosti je podrejena Božji volji, ki je obljubila, da jo bo vodila do varnega konca zaradi Jezusa. Tako nesrečni dogodek v sedanjosti rabi za pripravo vidnega začetka gospostva Jezusa Kristusa nad Božjim svetom« (87). Namen splošne rabe apokaliptičnega jezika je razkriti uničujoče učinke, ki jih ima Bog na nevernike, ko neposredno stopi na človeški svet za izvedbo končne sodbe. V splošnem smislu sodni dan za vernike predstavlja končno in večno sprostitev iz smrti, za nevernike pa pomeni popolno in večno ločitev od Boga skozi večno smrt ali življenje v peklju ali Hadu.⁸

V črtici »Velika maša« Cankar slika hrepenenje po koncu trpljenja, ki je podobno nemočni ujetosti v stanje smrti. Do zadnje kaplje krvi izčrpani verniki v farni cerkvi kleče molijo k Bogu: »Kaj ni dovolj, kaj ni že čas, o Bog?« (*ZD XXIII 117*). Prizor sprostitev iz trpljenja in smrti v novo življenje Cankar opiše v jeziku velikonočne radosti:

Bog je slišal in tedaj je videl, da je čas. Vsemogočna roka njegova je odprla vsa okna na stežaj, v vriskajočih, šumečih, vročih valovih je planilo sonce v mraz in noč, izlilo se je v potrta srca in jih napolnilo do roba z velikonočno radostjo, seglo je v grobove in jim je dalo življenje, obžarilo je bleda lica, ozdravilo jih je in pomladilo. (17)

Z navezavo na svetopisemsko eshatološko tematiko Cankar prikaže obuditev umrlih v novo življenje. V črtici razkrije svojo predstavo, da bodo v novem življenju ljudje živeli tudi v telesni podobi, ozdravljeni in pomlajeni. Pri tem se naveže na dogodek »velike noči«, ko je po novozaveznem izročilu Jezus Kristus telesno vstal in kot cel človek, z dušo in telesom, prišel v novo in trajno življenje, s tem pa to novo telesno bivanje kot možnost odprl vsem ljudem. Ob pomoči svojega Duha bo Bog tudi naše telesno bivanje poklical v novo življenje, kot govori Rim 8,11: »In če prebiva v vas Duh njega, ki je obudil od mrtvih Jezusa, bo on, ki je obudil Kristusa od mrtvih, po svojem Duhu, ki prebiva v vas, priklical v življenje tudi vaša umrljiva telesa.« V črtici

8 Apokaliptična eshatologija izvira iz hebrejskega Svetega pisma v časih, ko so pravični trpeli brez krivde, medtem ko so krivični uspevali. Nastala je, da se projicira prihodnji čas, v katerem se bo uresničila pravičnost Boga in se bo ta smer obrnila. Apokaliptična literatura je napovedala konec sveta in prihod Božjega kraljestva. Jezus se je dobro zavedal teh apokaliptičnih glasov in je v odlomkih, kot sta Luka 11,20 in Luka 17,20–21, potrdil preroško eshatologijo. Boga ni oznanjal kot tistega, ki končuje svet, temveč kot tistega, ki razbije ta uporni svet, da bi ga pripeljal pod svoje kraljestvo. V judovskih tradicijah lahko opazujemo tri glavne smeri eshatologije. Prvič, obstaja mesijanska eshatologija, ki pričakuje čas, v katerem bo Izrael odrešen in obnovljen. Drugič, obstaja vera v posmrtno življenje, med katerim so duše v skupnosti z Bogom. Končno, obstaja vera v vstajenje telesa, po katerem se ponovno združi s pravično dušo (Quartier 424).

»Velika maša« ta eshatološka razsežnost simbolizira tudi konec vojne, ki ga pisatelj sluti, in novo, prerojeno življenje slovenskega naroda.

V črtici »Kralj Matjaž« Cankar, prizadet zaradi svetovne morije, navaja svetopisemske prerokbe o sodnem dnevu. Nastop sodnega dne je zanj kot »strašna noč«, ki se je prelivala že v tretje leto svetovne vojne, kot zapiše v črtici:

Kralj Matjaž se ni ganil, tudi ni trenil s plamenečim očesom, ko je gledal, kako je bil njegov tabor že prostran, kakor ob sodnem dnevu dolina Jozafat. Tej strašni noči, v njeni tišini še strašnejši, ni bilo kraja; polno leto je bila dolga in že se je prelila v drugo, prelila v tretje.

[...]

Zbrali so se bili od vseh strani in krajev tega sveta; kolikor je narodov zemlja rodila, vsi so bili tam, so čakali v taboru kralja Matjaža ure oznanjenja. [...] Ni bila samo strjena, črna kri, ki je bila njih vseh, vojščakov Matjaževih, očitno znamenje. Bilo je vse kaj drugega in vse kaj več – kakor da je vsak med njimi nosil na dlani svoje živo, trepetajoče srce. [...] Ali nad vsem tem črnim jezerom grenkobe – in iz jezera grenkobe se je bila rodila – je neugasljivo sijala mirna luč pričakovanja, močne, čiste vere v tisto véliko uro, ki je bila oznanjena. (ZD XXIII 77–78)

Usodo narodov vsega sveta Cankar vključi v scenarije konca časa, ki so v kolektivni eshatologiji skoraj vedno povezani z religioznimi podobami: transcendentna moč vpliva na usodo človeštva in sveta (prim. Quartier 419). Še posebej v abrahamskih religijah je eshatologija zgodovinsko navdihnjena. V judovstvu na primer to pomeni, da Bog odločilno posreduje v zgodovini, ker je Bog višji od sveta in njegovih dogodkov. V določenem času bo vse to doseglo vrhunec v končnem razodetju Boga v zgodovini – v času, ko zemeljske omejitve ne bodo več veljale.

V črtici »Kralj Matjaž« sodba in odrešenje za narode še ne nastopita. V tretjem letu svetovne vojne narodi še trpijo vklenjeni v pričakovanju, a že tudi v slutnji »nebes«, ki pa še niso na dosegu roke, kot črtico sklene pisatelj: »Črni strop se je razmaknil, zasvetila so se nebesa, vzdignil se je silni kralj Matjaž in – Ničesar nisem videl več. Kdaj in kje je bilo vse to? Kdaj bo in kje?« (ZD XXIII 79).

Trpljenje kot pot v odrešenje v črticah iz *Podob iz sanj*

Motivika pasijona, ki poudarja vrednost trpljenja za končno odrešenje, je navzoča že v Cankarjevih prejšnjih literarnih delih, mdr. v romanu *Križ na gori*

(*Zbrano delo XII* 103–135), a v pisateljevih vojnih črticah iz *Podob iz sanj* prejme še drugačne razsežnosti. Razlika se npr. v črtici »Četrta postaja« iz leta 1917 pokaže že v uvodnem delu, v katerem se Cankar spominja svojega otroškega čustvenega doživljanja podob križevega pota v domači cerkvi, kot zapiše: »Ko sem bil otrok, sem rad ogledoval podobe križevega pota na mračnih cerkvenih stenah. [...] nobene besede nisem razumel, ali vse sem občutil in presunile so mi dušo. Tako sem hodil v svetem mraku od postaje do postaje ter sem gledal in poslušal živo zgodbo, ki mi je bila zmerom draga in zmerom strašna« (*Zbrano delo XXIII* 87). V tej črtici Cankar opiše svoje osebno in samosvoje videnje Kristusa in Marije. Kristusa ne opisuje kot od človeka oddaljenega Božjega Sina, mučenca, temveč v podobi »otroka«, ki »objema težki križ«, pod njim omahuje, se opoteka in pada in gre tako v »neusmiljeno smrt«. Tudi Kristusova mati zanj ni več neka daljna podoba, temveč glas tolažilne ljubezni. Podobo Kristusovega trpljenja poveže s svojim lastnim življenjem in s svojo materjo, ki ga spremlja še po smrti. Svoje osebno doživljanje Kristusovega pasijona pisatelj v sklepnem delu črtice prenese na usode vseh tisočev in stotisočev trpečih ljudi. Izpove svojo vero v smisel trpljenja in v prihodnost brez trpljenja, podobno kot o tem na številnih mestih govori Sveto pismo (npr. Rim 5,4; 2 Kor 6,10, Rim 8,17; Raz 21,4), in sklene: »Človek gre na Golgoto, da bo trpel in umrl in da bo vstal poveličan« (*Zbrano delo XXIII* 89).

Judovsko-krščanska verska struktura vsebuje prepričanje, da človeštvo v svojem stanju ne izpolnjuje zahtev za vstop v nebesa. Za to je potrebna smrt nadomestne žrtve, posrednika. Rim 4,25 poudarja, da je bil zaradi naših grehov in zavoljo naše rešitve Kristus žrtvovan in obujen od mrtvih. Njegova smrt na križu in vstajenje sta najstarejša izpoved vere (Apd 3,13–26; 8,32sl.). Trpljenje, ki ga je prestajal Kristus vse do smrti na križu, Cankar v črtici »Nedelja« iz leta 1917 primerja s trpljenjem ljudi v stiski vojne. Kot govori Lk 23,34, se je Jezus pred smrtjo na križu z molitvijo obrnil k svojemu Očetu in ga prosil, naj odpusti ljudem, ki so zanj zahtevali smrt, čeprav na njem niso našli nobene krivde. Te Jezusove besede – »Oče, odpusti jim, saj ne vedo, kaj delajo« (Lk 23,34) – Cankar uporabi v črtici »Nedelja« (*Zbrano delo XXIII* 111–113). V njej slika procesije vernih kristjanov, ki se vijejo »po široki beli cesti, po stezah preko travnikov, po strmih klancih [...], v potrtem svojem srcu so željni molitve in tolažbe« (111). Čutijo hrepenenje po molitvi, kesanju in pokori, še najplemenitejša pa je njihova sposobnost odpuščanja nasprotnikom, kot zapiše Cankar:

Oj, saj ni nedelja; véliki petek je, dan trpljenja, kesanja in bridkosti! Nemi klečé kristjani v tihi, temni cerkvi, trkajo se na prsi, čela jim klonejo do mokrih tál. In blede ustnice šepečejo trepetaje tiste velike, čeznaturne ljubezni polne besede:

»Odpusti jim, saj ne vedó, kaj delajo!« (112)

Besede odpuščanja vernikov v cerkvi, verjetno namenjene nasprotnikom v vojni, Cankar opiše kot »velike, čeznатурne ljubezni polne«, njihovo trpljenje pa primerja s Kristusovim: »Vdrugič je bil križan Kristus; obsojeni od farižejev, bičani in križani so bili z njim kristjani, njegovi otroci« (112–113). Po svetopisemskem izročilu se trpljenje apostolov in kristjanov imenuje »trpljenje Kristusovo« (2 Kr 1,5; Flp 3,10). V ozadju je misel, da je Kristus v svojem smrtnem trpljenju prevzel vse trpljenje človeštva, tudi tisto v prihodnosti, in v tem daje svojim delež. Tako verni »nosijo« Jezusovo trpljenje, a temu sledi tudi Božja obljuba. Cankar to svetopisemsko misel vstajenja, ko bodo vsi trpeči ljudje, »od naroda do naroda«, veličastno vstali, izrazi z besedami: »Vélikega petka je bilo treba za véliko nedeljo; smrti Bogá samega je bilo treba, da je zazvonilo in zapelo ponižanemu človeku veličastno vstajenje« (*Zbrano delo XXIII* 113). Breme grehov človeštva, ki ga je nase prevzel Kristus, bo na koncu dni ali ob poslednji sodbi preloženo na Satana, pobudnika tega problema. Ta bo enkrat za vselej nosil grehe in bo končno odgovoren za končno pozabljenje, in sicer v globinah Hada. Tako smrt v Božjem vesolju ne bo več obstajala (Fitzsimmons 638).

Preroško poslanstvo oznanjanja resničnosti in ljubezni v zavesti o poslednji sodbi

Eshatološka razsežnost, vidna v *Podobah iz sanj*, se razkrije že v Cankarjevi uvodni črtici k zbirki, v kateri pisatelj v sklepu zapiše:

To noč sem videl velik grob, segal je od planin do morja. Mrtvec je ležal v njem, tako svetel in lep, da so nebeške zvezde zamaknjene strmele nanj. Na obrazu njega, ki je ležal v grobu, je bilo okamnelo brezmejno trpljenje, na ustnicah, teh ubogih, je trepetalo zadnje očitjanje: »Naštej mi ure, sin, ko si z vdanostjo gledal name, s čisto ljubeznijo pomislil name! Reci besedo, ki si mi jo pravo in toplo dal, iz dna, dal mi z njo kapljo živega življenja! Pokaži mi solze, ki si jih potočil zaradi mene, pokaži mi kri, ki si jo prelil v mojem imenu! Tvoje roke so prazne; lezi k meni, še je prostora dovolj!« –
O Bog, saj so bile le sanje, – saj je še čas, še čas. – (*Zbrano delo XXIII* 13)

V črtici pisatelj opisuje podobo mrtveca, ki ga v sanjskem prividu nagovori iz groba in mu očita, da mu ni namenil ne solze ne ljubezni ne žrtve. Njegov grob sega »od planin do morja«, razteza se čez slovensko domovino in tako ne pomeni le enega človeka, temveč ves slovenski narod v preizkušnji

trpljenja prve svetovne vojne. Samega sebe Cankar imenuje kot romarja, v katerem prepoznamo preroške značilnosti. Zapiše namreč: »Tebi, romar, je ukazano od nebes, da gledaš, kar drugim ni dano gledati, da poveš, kar drugim ni dano povedati« (12). V izročilu Svetega pisma preroki večinoma niso »prerokovali« oziroma napovedovali prihodnjih dogodkov, ampak so v svojih besedah opozarjali na odločilni pomen sedanjega trenutka, na resnične razmere in zgodovinske dogodke. Iz svojega lastnega spoznanja so hoteli razkrivati dejansko, grozečo resničnost časa in oznanjati priložnost za nov začetek, ki lahko pride le od Boga. To nalogo posredovanja spoznanja resničnosti ljudem Cankar poudarja z besedami: »Nimaš pravice, da bi zaklepal duri, tudi tistih ne, ki jih sam le s trepetajočo roko odpreš. Če te vabi luč iz brezdane globočine, se moraš spustiti vanjo brez obotavljanja in brez bojazni, da prineseš ljudem to luč« (12). Iz konteksta razberemo, da lahko luč pomeni pisateljevo besedo. V črtici pravi, da s prižgano lučjo roma »po zaklenjenih svetiščih svojega bližnjega« in da se mu vrata odpirajo na stežaj. Za Pavla je bil prerok pesnik, ki je govoril, kakor da ga je navdihnil Bog; tisto, kar je videl v duhu, pa je skušal na razumljiv način oznanjati zbrani skupnosti.

Ob zavesti o dolžnosti oznanjanja resnice zgodovinskega trenutka slovenskim ljudem pa Cankar poudarja še drug namen svojih *Podob iz sanj*, to je izpoved globljega spoznanja drže ljubezni do bližnjega. V Svetem pismu je merilo ljubezni do bližnjega njegova stiska. V Mt 5,35–46 je rečeno, da bo ob poslednji sodbi Gospod sodil le z mero ljubezni do bližnjega, kar pomeni do vsakega človeka, ki ga srečamo (Mt 25,35–46). V zavesti, da bližnjemu iz »srčne skoposti« ni namenil besede, Cankar zapiše:

Spomni se na svojo mater, nanjo, ki je v grobu! Povej, kaj bi ne šel po golih kolenih, odkopal grob z rokami, da bi ji rekel, kar ji nisi hotel reči, dokler te je slišala? Eno samo besedo morda, le eno, iz nečimrnega sramú, iz srčne skoposti zatajeno? Še na druge se spomni, na mnogoštevilne, ki te ne slišijo več in te nikoli ne bodo slišali, ki so željni čakali na tvojo besedo, pa jim je nisi dal! Ne molči, da ne boš tožil gluhim grobovom, klical iz dna, ko bo veter razpihal tvoje besede v gozd in polje! ... (*Zbrano delo XXIII* 12–13)

Misel o poslednji sodbi in o usodi ljudi po smrti je za Cankarja pomembna motivacija za bolj etično življenje. Prav ta motivacija je najbrž tudi eden pomembnih vzgibov za njegovo odločitev, da v stiski vojne ob vsakodnevnem stiku s smrtjo napiše *Podobe iz sanj*. Gre za izpoved, porojeno iz njegovega soočanja s svojo vestjo, za moralno vrednotenje svojega nekdanjega življenja in za razmislek o svoji sedanji poklicanosti. To Cankar vidi v širjenju ljubezni do bližnjega, ranjenega zaradi hudega trpljenja.

Personifikacija smrti v Cankarjevi črtici »Konec«

Cankarjeva zbirka črtic *Podobe iz sanj* doseže miselni in čustveni vrh v zadnji črtici z naslovom »Konec« (*Zbrano delo XXIII* 118–120). V njej se Cankar nasloni na apokaliptično literarno izročilo knjige Razodetja, ko v prividu ugleda sebe pred pravičnim sodnikom. V črtici zasede osrednje mesto »sodnica Smrt«, ki ima vse tradicionalne značilnosti personifikacije smrti v mitologiji, umetnosti, literaturi in ljudskem izročilu. Kot personifikacija je smrt prikazana kot oseba s človeškimi lastnostmi, kar je v nasprotju s funkcionalnim opisom smrti, v katerem je smrt predstavljena kot »konec življenja nekega organizma« (Cagle 282). Antropomorfne značilnosti so predstavljene s fizično pojavo smrti: Cankar npr. pove, da ima njegov »črni gost« »koščene roke«, sklenjene na »širokih prsih«, pod čelom pa ima »jame« namesto oči (118). Cankar smrti podeli tudi spol, ki je ženski – imenuje jo namreč »sodnica Smrt« (118); podeli ji oblačila – pisatelj pove, da je bila smrt »v črn plašč zavita in široko perjanico je imela na glavi« (118); da ji osebnost: v sanjah jo vidi kot strogo sodnico, ki prevprašuje njegovo vest in strmi nanj »s svojimi globokimi, srepimi očmi« (118); podeli pa ji tudi glas, saj mu smrt spregovori »z zamolklim in zastrtim glasom [...], ki je bil podoben pesmi večernega zvona za daljnimi meglami« (119). Personifikacija smrti v črtici »Konec« reprezentira način, kako si Cankar predstavlja smrt. S tem, ko ji podeli poseben karakter, razkriva, kako doživlja smrt, katere prihod sluti.

V večini zgodb, v katerih je smrt predstavljena kot oseba, se ljudje izvijajo iz njenega naročja ali se z njo igrajo, kar kaže, da želijo imeti nadzor nad lastno smrtjo. Take zgodbe s personificirano smrtjo so upodabljali v mitologiji, umetnosti, literaturi in ljudski kulturi od okoli leta 800 pr. Kr. dalje.⁹ V nasprotju s tem se Cankar smrti ne skuša izviti, kaj šele da bi jo doživljal igrivo oziroma poskušal imeti nad njo nadzor. Prihod smrti pisatelj sprejme v občutju tesnobe in strahu, zdi se mu podoben prihodu »ječarja, kadar pride po obsojenca« (118). Kot takšna se smrt v Cankarjevi predstavi močno razlikuje od predstav grške mitologije, v kateri je prikazana kot Thanatos, bog smrti, ki ima podobno kot drugi grški bogovi človeško telo in ki človekovo življenje konča z nežnim dotikom, kot prijazen, a neizogiben obiskovalec.¹⁰ Cankarjeva podoba smrti se prav tako razlikuje od številnih srednjeveških podob, ki prikazujejo ples

9 Joanna Wojtkowiak pregledno predstavlja štiri teme, ki obravnavajo bogastvo personifikacij smrti: 1) podobe smrti v mitologiji in religiji, 2) spol smrti, 3) sodobne podobe in filmi ter 4) psihologija personifikacij smrti. Gl. Wojtkowiak 804–807.

10 Antropomorfizem v ilustracijah Thanatosa je najbolj viden na sliki nemškega umetnika Johanna Heinricha Wilhelma Tischbeina (1751–1829) *Noč s svojima otrokoma Spanjem in Smrtjo* (*Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod*) iz let 1790–91, ki prikazuje mater smrti, boginjo noči Nyx, in njena dva mala otroka, Thanatosa in njegovega brata Hypnosa. Na sliki mati Nyx nežno položi roke okoli svojih dveh sinov.

smrti (*la danse macabre*), pogosto v kombinaciji z deli svetopisemskih besedil, kot metaforo za zadnji boj s smrtjo. V teh podobah se smrt dotika ljudi ali jih vleče za njihova oblačila, medtem ko kaže zobe, kar daje vtis, da se smrt svojim gostom smehlja. V nasprotju s tem se v črtici »Konec« smrt prvoosebnega pripovedovalca ne dotakne. Na njegovo povabilo sede za mizo, ne da bi odložila perjanico ali plašč, se ne dotakne skodelice čaja, ki jo zanjo trepetaje pripravi pisatelj, temveč ga namesto tega nagovori z resnim in globokim, skoraj blagim glasom. V obširnem samogovoru razgrne pred Cankarjem njegovo preteklost, polno sebičnih stremljenj (119).

Na splošno so personifikacije smrti v zahodnih kulturah omejene predvsem na moški videz, kot je »kruti žanjec« (*Grim Reaper*), ki je oblečen v črno obleko in nosi koso ter prinaša sporočilo, da mora nekdo umreti. V nasprotju s tem Cankar smrt upodobi kot žensko osebo, kar je v slovenski kulturi najverjetneje uveljavljeno tudi v povezavi s slovničnim spolom besede za smrt, ki je v slovenščini ženski. Na splošno personifikacije smrti kot ženske pogosto najdemo v kulturah, v katerih je beseda *smrt* ženskega spola, kot npr. *la muerte* (špansko), *śmierć* (poljsko), *la mort* (francosko) idr. V primerjavi z znanimi personifikacijami smrti drugih narodov je Cankarjeva predstava o smrti izvirna in samosvoja. Razlikuje se od predstave o smrti kot o lepi mladi ženski s krili v beli obleki, povezane z judovsko-krščansko predstavo o angelu smrti,¹¹ prav tako je povsem drugačna od podobe smrti kot privlačne, zapeljive mlade ženske z zaprtimi očmi, stoječe za mladeničem, ki ga želi vzeti s seboj.¹² Obstajajo tudi podobe smrti, ki njeno nepreklicnost zakrivajo z videzom nežnega angela,¹³ znan pa je tudi motiv »smrti in dekleta«, ki ga srečamo v številnih ilustracijah, knjigah, pesmih in igrah. V njih je dekle pogosto zapeljano v smrt, življenje ji je odvzeto zaradi njene lastne skušnjave. Smrt je upodobljena kot privlačen moški, ki ima erotičen odnos z mlado žensko.¹⁴

11 Prim. sliko *Thanatos I* (1898) poljskega slikarja Jaceka Malczewskega (1854–1929).

12 Prim. sliko *Mlad človek in smrt* (1865) francoskega simbolističnega slikarja Gustava Moreaua (1826–1898).

13 Ena v zgodovini najbolj znanih podob ženskega angela smrti je na simbolistični sliki *Smrt grobarja* Carlosa Schwabeja, nastali med letoma 1895 in 1900. Na njej je upodobljen ženski angel z dolgimi krili v obliki kose in s črno obleko, ki poudarja njegovo žensko telo. Angel smrti čepi nad grobom na zasneženem pokopališču. V jami stoji starejši grobar, čigar življenje je blizu smrti. Čeprav smrt vsebuje moč in silo, pa ni upodobljena kot zastrašujoča figura, ampak ima videz nežnega angela. Ta na sliki drži majhno svečo, skupen simbol, ki označuje bližanje smrti. Ko sveča ugasne, je čas, da človek umre. Leva roka angela smrti kaže proti nebu, kar je mogoče razlagati kot obljubo posmrtnega življenja.

14 Motiv nekoliko spominja na Prešernovo pesem »Povodni mož«, na lik povodnega moža kot mladega, privlačnega zapeljivca prevzetne Urške, ki mlado dekle povede v smrt v globini reke Ljubljanice.

Cankarjeva podoba smrti je drugačna. Pisatelj o prividu njenega prihoda v njegovo izbo v črtici »Konec« zapiše:

Tiho, slovesno so se odprle duri in ogromna je stala na pragu sodnica Smrt. V črn plašč je bila zavita in široko perjanico je imela na glavi. Moje slabotno in vendar tako težko truplo se je vzdignilo, da pozdravi gosta, kakor se spodobi.

Ko je sédel za mizo, ni odložil perjanice, zavil se je še tesneje v svoj plašč in je gledal mirno in strmo name s svojimi globokimi, srepimi očmi. Šel sem trudoma v kot, da bi pristavil samovar, skuhal gostu čaja. In čutil sem, da so me oči njegove spremljale ob vsakem koraku, mirne in srepe, v dno izprašujoče. In ko je bil čaj skuhan, sem prinesel samovar na mizo, postavil zraven dvoje skodelic ter prisedel k svojemu gostu. Točil sem s trepetajočo roko, gost pa se ni pritaknil skodelice. Koščene roke so bile trdo in nepremično sklenjene na širokih prsih, plamena v jamah pod čelom sta bila temna in tiha. (*Zbrano delo XXIII* 118)

Zunanost personificirane Smrti je podoba »sodnice«, kar simbolizira človekovo vest. Vest kot sodišče v Svetem pismu opisuje Pavel v Rim 2,15, ko poudarja, da je bila vsem ljudem dana Božja postava in da bodo zato vsi odgovarjali pri prihodnji Božji sodbi. Tako resnice o človeku ne pove vest, ampak bo na dan poslednje sodbe »Bog v skladu z mojim evangelijem po Kristusu Jezusu sodil temu, kar se skriva v ljudeh« (Rim 2,16). Cankar se s podobo smrti kot sodnice skoraj gotovo navezuje na ta Pavlov odlomek, njena zunanost pa je podobna klasični upodobitvi smrti s koso, saj so njene prve besede o tem, da je »žela veličastno žetev« (*Zbrano delo XXIII* 119) človeških življenj. Iz obsega njenega dela je razvidno, da ji je to delo naložila strašna vojna, tako ogromna, da je Smrti ob večerih »roka že obnemogla«, njena kosa pa se je »že skrhal«. Podobno kot v uvodni je tudi v sklepni črtici poudarjena etična razsežnost osebne eshatologije. Smrt namreč pisatelja neusmiljeno sodi in mu očita, da ga niso toliko prizadele številne smrti, celo ne smrti prijateljev in znancev, saj je ves čas mislil le nase in se bal za svoje lastno življenje: »Zasmilil se ti je ta in oni zlati klas, ki je padel; napol iz strahu, napol iz nečimrne hinavščine si potočil papirno solzo za tem in za onim, za Milavcem, za Valenčičem, za Bercetom in še za nekaterimi; nase, nase edinega pa si mislil ves čas. Na nič drugega nisi pomislil!« (119). Pred pisateljem razgali bistvo njegovega strahu – to je bojazen, da na smrt ne bo pripravljen, da se bo ob poslednji sodbi razgalilo njegovo sebično življenje. Besede gostje Smrti obenem že nakažejo, da še ni prišla zares ponj, temveč je prišla z opozorilom svojega prihoda v prihodnosti, ki je morda za pisatelja že zelo blizu. Ni prišla le z namenom, da bi »sodila« njegovo dotedanje življenje, temveč da bi mu v »tej uri« prinesla tudi »posvečenje« in ga z neposrednim

ukazujočim vprašanjem opomnila na bistvene reči, na katere je v svoji »nečimrni hinavščini« in bojazni pozabil: »Strah te je bilo vprašanja: čemu si živel, človek, kómu živiš? Povej mi zdaj, ob tej uri, ki je ura sodbe in ura posvečenja: ko pridem k tebi, da pojdeš z menoj na poslednjo pot, – kóga boš klical na pomoč, da ti bo v trpljenju stal ob strani, da bo tvoj besednik pred pravičnim sodnikom?« (119). Njen prihod pisatelja strezni, da se počasi kot v nekakšnem »predsmrtnem spoznanju« (120) iz njegove podzavesti lušči odgovor, ki smrt končno zadovolji. Kot na svojega besednika pred pravičnim sodnikom najprej pomisli na svojo mater, toda pogled Smrti ostaja »tih in mračen« (120). Ko pomisli na domovino, ga gost gleda že nekoliko bolj milo, v njem se drami »usmiljenje in odrešenje«. Toda Smrt se še vedno ne gane, mu tudi ne odgovori in ga ne izpusti. Takrat pisatelj pomisli na Boga, kot pove: »Takrat se je v grozi in bolesti razklalo moje srce, da je dalo, kar je še imelo: »Bog!«« (120). V tem hipu Smrt izgine, privida ni več, kot se spominja Cankar: »V tistem hipu, ob tisti besedi sem se sladko zbudil iz dolge, strašne bolezni. Poleg mene, ob čaju, je sedela svetnica odrešenica; držala me je za roko in smehljala se je, kakor se mati smehljá otroku, ki je ozdravel. Ime ji je bilo: Življenje, Mladost, Ljubezen« (120).

Čeprav Cankar smrt poimenuje kot »mater«, ko v njenem nagovoru zasliši misel: »... pomislil nisi, da je smrt mati in da teše nebeški tesar mrtvaško posteljo in zibel obenem« (119), pa v predsmrtnem spoznanju zasluti, da mu njegova mati ne bo mogla pomagati, ko bo nastopila poslednja sodba. V uri sodbe bo pred Bogom sam, saj bo »vsak izmed nas dajal Bogu račun o sebi« (Rim 14,12). Pomaga mu lahko odnos ljubezni: do matere, do »brata«, ki je slaboten (izraz iz Rim), oziroma do trpeče, stiskane domovine in do Boga. To ljubezen želi Cankar izpovedati s svojo literaturo, s pisanjem »čisto novih in čisto njegovih besed« (9), ki ga do konca razodevajo, kot zapiše v »Uvodu« v *Podobe iz sanj* (11). Duhovno spoznanje, ki ga izkusi ob srečanju s Smrtjo, ga notranje razbremeni. Namesto »strašne utrujenosti«, ki se je na začetku črtice »spustila ... temna in težka na mojo dušo, kakor pokrov na rakev« (118), se Cankar po koncu vročičnih sanj s prividom smrti »sladko zbudi iz dolge, strašne bolezni« (120), kar lahko pomeni razbremenitev njegove vesti. Namesto »črnega gosta« je poleg njega, ob čaju, sedela »svetnica odrešenica«, kot zapiše: »držala me je za roko in smehljala se je, kakor se mati smehljá otroku, ki je ozdravel« (120). V tem odlomku se skriva ključ za razumevanje celotne zbirke črtic *Podobe iz sanj*. Sporočilo Smrti ni takšno, kot bi ga pričakovali glede na tradicijo upodabljanja personifikacije smrti, ki človekovo psiho obtežuje s temačnimi podobami. Ravno nasprotno. Cankar Smrt predstavi kot dobro mater, ki je podoba usmiljene ljubezni in novega življenja.

Sklep

Ko Cankarjevo zbirko črtic *Podobe iz sanj* presojamo v okviru celotnega pisateljevega literarnega opusa, ugotovimo, da je to najzrelejše, pa tudi najbolj dosledno osebno doživeto delo. Po svoji vsebinski vezanosti na čas grozot prve svetovne vojne, v katerem so črtice iz te zbirke tudi nastale, se vključuje v literarno izročilo evropskih pesnikov in pisateljev o prvi svetovni vojni, obenem pa tudi v zakladnico drugih del svetovne literature, ki je nastajala v kriznih časih osebnih in kolektivnih stisk. Zanj je značilno, da so številni literati v opisovanju svojega doživljanja trpljenja in grozot segali po metaforah, simbolih in personifikacijah iz velike literarne tradicije eshatologije in apokaliptike (prim. Pippin 709–725). V svojih delih so različne vidike literarnega izročila o koncu sveta, o smrti in posmrtnem življenju povezovali s političnimi in družbenimi resničnostmi ter v poeziji, prozi, dramatik, pa tudi v govorih in drugih literarnih oblikah odgovarjali na razpoloženje ob smrti. O tem so pogosto pisali v kontekstu »svoje bolezn ali bolezn drugih, eksistencialnih dilem, nenadne smrti ali pogrebov« (Pippin 732), ob doživljanju obupa ali upanja, zaradi spomina ali iz političnih razlogov. Soočeni s smrtjo so »sanjali o življenju po smrti in nas vodili na druge svete in v vizije našega lastnega transformiranega sveta« (Pippin 732). Pri pesnikih in pisateljih, ki so v mejnih situacijah med življenjem in smrtjo pisali o splošni človekovi zavesti smrtnosti, ob tem iskali odgovore na vprašanje smisla življenja in prehajali v stanje refleksije o naravi človekove eksistence, opazimo jasno določene pristope, ki kažejo na univerzalnost vprašanja smrti in posmrtnega življenja. Za vse eshatologije je značilno, da se avtorji ukvarjajo z vprašanji o končnem namenu človeškega bitja, s problemom smrti in s perspektivami življenja, ki segajo onkraj človekove smrtnosti. Eshatološki pristopi sicer v vseh časih zrcalijo specifične zgodovinske okoliščine, kot so epidemije, politične in socialne represije in vojne, toda osnovna struktura osebnega in kolektivnega doživljanja poslednjih situacij kaže na isto eksistencialno (antropološko) osnovo univerzalnih značilnosti človeškega bitja.

Cankar je črtice, objavljene v zbirki *Podobe iz sanj*, pisal z izkušnjo mejnih situacij med življenjem in smrtjo v času grozot prve svetovne vojne. V njih mdr. odmevajo pisateljevi razločni spomini na smrt njegovih najbližjih – njegovega starega očeta, njegove matere in njegovega očeta – , spominja se smrti nekaterih prijateljev, nekateri opisi umiranja in smrti pa so izmišljeni in so le simbolne podobe nešteti podobnih usod, ki so doletele ljudi različnih narodov sveta v brezumju svetovne morije. Cankar se ob opisih njihovega slovesa od življenja sprašuje o skrivnostih življenja onkraj smrti. Vznemirja ga vprašanje, kaj se s človekom zgodi v trenutku umiranja. V svojih delih

večkrat izraža slutnjo prihodnjega sveta, katerega spoznanje se zariše na obrazu umirajočega v trenutku smrti, in obžaluje, da umrli tega svojega spoznanja ne more več razodeti živim ljudem, saj njegova beseda pod težnostjo smrti za vselej umolkne. Zato pa sam z obrazov umrlih skuša razbrati, ali se na njih že razloči sodba o dostopnosti nebes ali pa so, nasprotno, nebesa z večno radostjo umirajočemu zaprta in je obsojen, da se pogrezne v svet pogubljenja. Izpovedni ton teh črtic kaže, da je Cankar literarno izročilo osebne in kolektivne eshatologije notranje doživel, saj so ga ta vprašanja osebno vznemirjala. Njegovo spraševanje o smrti in posmrtnem življenju v letih prve svetovne vojne je bilo še pogostejše zaradi množičnih smrti nedolžnih po vsem svetu, kar je spominjalo na apokaliptične napovedi o koncu časa. Stopnjevalo se je tudi ob dejstvu pisateljevega šibkega zdravja, ki se je v letih vojne še skrhalo.

V *Podobah iz sanj* je Cankar zgodovinsko izkušnjo slovenskega človeka, naroda in vsega človeštva transformiral v enkratno umetniško obliko, v kateri večinoma ne prepoznamo stvarnega ozadja prve svetovne vojne, temveč je resnica odeta v niz podob, vizij in sanj, kot jeseni 1917 v »Uvodu« k *Podobam iz sanj* zapiše Cankar: »Te Podobe iz sanj so bile napisane v letih strahote 1914–1917. Zato je razumljivo, da marsikatera beseda ni tako postavljena, kakor bi po vsej pravici morala biti, in da je marsikatera zastrta in zabrisana. Vendarle pa naj ostane vse, kakor je bilo; za ogledalo teh težkih dni in za spomin« (*Zbrano delo XXIII* 25). Cankarjev pripovedni način, poln simboličnosti in skrivnostnih pomenov, razodetih kot v nekakšnih sanjah, je odseval njegovo takratno doživljanje časa. Kot je zapisal France Bernik, so »[s]anje v Cankarjevi zadnji knjigi [...] izraz resničnega življenja, hkrati pa tolažba teh izkušenj, kajti človek brez svetlih sanj bi moral »skoprneti od vsega hudega« (Bernik 421). Janko Kos pa ugotavlja: »Za smrtjo se v Cankarjevi poslednji knjigi odpira njena najgloblja tema, to pa je vprašanje o smislu in nesmislu vojnega trpljenja, strahu pred smrtjo in obsojenosti vanjo« (Kos 294–295). V stiski in prizadetosti zaradi množičnih smrti Cankar v *Podobah iz sanj* etično tankočutno vrednoti svoje dotedanje življenje in prečiščuje svoj odnos do drugih, ujetih v vojno grozo. Zaveda se, da lahko smrt ob vsakem trenutku nepričakovano sklene človekovo življenje, in v številnih črticah opisuje svoje osebno, pa tudi kolektivno doživljanje slovenskih ljudi v izrednih okoliščinah trpljenja. Podobe groze pred smrtjo in strahu pred neusmiljeno poslednjo sodbo preseže njegova vera v ljubezen, ki premaga smrt. Ko pred posebljeno Smrtjo v črtici »Konec« dožene poslednje skrivnosti svojega življenja in jih strne v triadi mati – domovina – Bog, svoje novo duhovno stanje doživi kot duševno razbremenitev, kot prebujenje iz dolge in strašne bolezni.

LITERATURA

- Bernik, France. *Ivan Cankar*. Maribor: Litera, 2006 (Monografije k Zbranim delom slovenskih pesnikov in pisateljev; 7).
- Bryant, Clifton D. (ur.), in Dennis L. Peck (ur.). *Encyclopedia of Death and the Human Experience*. Los Angeles, London, New Delhi et al.: SAGE Publications, Inc., 2009.
- Cagle, Randy. »Death, Philosophical Perspectives«. V: *Encyclopedia of Death and the Human Experience*. Ur. Clifton D. Bryant in Dennis L. Peck. Los Angeles, London, New Delhi et al.: SAGE Publications, Inc., 2009. 282–288.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo. Triindvajseta knjiga: Podobe iz sanj / Črtice 1915–1918*. Knjigo pripravil in opombe napisal France Bernik. Gl. ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1975.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo. Petindvajseta knjiga: Politični članki in satire / Govori in predavanja*. Knjigo pripravila in opombe napisala Dušan Voglar in Dušan Moravec. Gl. ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1976.
- Carroll, Robert P. »Eschatology«. V: *A Dictionary of Biblical Interpretation*. Ur. R. J. Coggins in J. L. Houlden. London: SCM Press, 1990. 200–203.
- Derrida, Jacques. *O znova ubranem apokaliptičnem tonu v filozofiji*. Prev. Saša Jerele. Spremnna beseda Primož Repar. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2006. 5–59 (Filozofska zbirka Aut; 29).
- Emmerson, Richard K. »Apocalypse«. V: *Macmillan Encyclopedia of Death and Dying*. Ur. Robert Kastenbaum. New York, Detroit et al.: Macmillan Reference USA, 2003. 33–35.
- Fahlbusch, Erwin, et al. »Eschatology«. V: *The Encyclopedia of Christianity*. Zv. 2. Ur. Erwin Fahlbusch et al. Grand Rapids, MI; Leiden / Boston / Köln: William B. Eerdmans / Brill, 2001. 121–132.
- Fitzsimmons, Phil. »Last Judgment, The«. V: *Encyclopedia of Death and the Human Experience*. Ur. Clifton D. Bryant in Dennis L. Peck. Los Angeles, London, New Delhi et al.: SAGE Publications, Inc., 2009. 635–638.
- Hribar, Tine. *Nesmrtnost in neumrljivost. Druga knjiga: Krščanska posmrtna nesmrtnost*. Ljubljana: Slovenska matica, 2017 (Razprave in eseji; 71).
- Johnson, Christopher J., in Holly L. Wilson. »Eschatology in Major Religious Traditions«. V: *Encyclopedia of Death and the Human Experience*. Ur. Clifton D. Bryant in Dennis L. Peck. Los Angeles, London, New Delhi et al.: SAGE Publications, Inc., 2009. 420–426.
- Kastenbaum, Robert (ur.). *Macmillan Encyclopedia of Death and Dying*. New York / Detroit et al.: Macmillan Reference USA, 2003. 671–677.
- Klausner, Joseph Gedaliah, et al. »Eschatology«. V: *Encyclopaedia Judaica*. Zv. 6. Jerusalem: Keter Press, 1974. 860–886.
- Koblar, France. »Uvod«; »Opombe«. V: Cankar, Ivan. *Zbrani spisi. Dvajseti zvezek: Podobe iz sanj / Dostavki: Romantične duše / Črtice (1897–1918) / Politični, satirični in polemični spisi*. Uvod in opombe napisal France Koblar. Ljubljana: Nova založba, 1936. V–XVI; 276–292.

- Kos, Janko. *Misliti Cankarja*. Ljubljana: Beletrina, 2018.
- Le Goff, Jacques. *Nastanek vic*. Prev. Katarina Rotar, spremna beseda Dušan Mlacović. Ljubljana: Studia humanitatis, 2009 (Studia humanitatis).
- Lifton, Robert Jay. *The Broken Connection. On Death and the Continuity of Life*. Washington, DC: American Psychiatric Press, Inc., 1996.
- Pippin, Tina. »Death and the Afterlife«. V: *The Oxford Handbook of English Literature and Theology*. Ur. Andrew Hass, David Jasper in Elisabeth Jay. Oxford: Oxford University Press, 2011. 709–725.
- Quartier, Thomas. »Eschatology«. V: *Encyclopedia of Death and the Human Experience*. Ur. Clifton D. Bryant in Dennis L. Peck. Los Angeles, London, New Delhi et al.: SAGE Publications, Inc., 2009. 416–420.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Prev. Oton Župančič, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1956.
- Sorč, Ciril. *Eshatologija: Dopršitev sveta in človeka*. Ljubljana: Družina, 1997 (Priročniki Teološke fakultete; 10).
- Teodorescu, Adriana. *Death Representations in Literature: Forms and Theories*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Trakl, Georg, in Alexander Stillmark. *Poems and Prose: A Bilingual Edition*. Uvod in prevod Traklovih pesmi iz nemščine v angleščino Alexander Stillmark. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2005.
- Winter, Jay. »The Apocalyptic Imagination in Art: From Anticipation to Allegory«. V: *Sites of Memory, Sites of Mourning*. Ur. Jay Winter. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 145–177.
- Winter, Jay. »The Apocalyptic Imagination in War Literature«. V: *Sites of Memory, Sites of Mourning*. Ur. Jay Winter. Cambridge: Cambridge University Press, 1995b. 178–203.
- Wojtkowiak, Joanna. »Personifications of Death«. V: *Encyclopedia of Death and the Human Experience*. Ur. Clifton D. Bryant in Dennis L. Peck. Los Angeles, London, New Delhi et al.: SAGE Publications, Inc., 2009. 804–807.
- Xella, Paolo (ur.). *Arheologija pekla: Onstranstvo na starem bližnjem vzhodu in antiki*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2005 (Zbirka Varia / Studia humanitatis).

Eschatological Dimensions and Apocalyptic Motifs in Cankar's Collection of Sketches *Images from Dreams*

Keywords: eschatology / apocalyptic literature / Cankar, Ivan / *Images from Dreams* / Bible / European literature / death and new life

The article examines the literary sketches in Cankar's final collection, *Images from Dreams*, which he wrote under the impression of the suffering during WWI. The article highlights eschatological elements related to the literary tradition of Biblical apocalyptic literature, while also including Cankar's *Images*

from *Dreams* in the tradition of literature about death and the afterlife, which has been created in all periods. Though the paper considers Cankar within the context of a contemporary European poetic tradition focused on WWI which evinces a similar apocalyptic imagination, it also recognizes Cankar as an original author in terms of his reflections on death. He achieves such original poetic expression not only through his confessions regarding his personal mental and spiritual experiences in thinking about death and the afterlife, but also through original use of the Biblical tradition and through rich use of metaphors. The article particularly emphasizes Cankar's original personification of death in "The End", the final sketch of the collection. Though based on tradition, "The End" transforms it into an original image of the good mother who provides life, youth, and love. Cankar's notion of death as a maternal figure that gives life and accompanies one to another world shows an originality that arises from his deepest personal experience. At the same time, however, it is in line with the Biblical experience of the heavenly Jerusalem as the mother of all believers (Gal. 4:26). Furthermore, it also encompasses apostle Paul's image of death as a judge who justly confronts the matter of human conscience (Rom. 2:1-16).

KRIŠTOF JACEK KOZAK

Univerza na Primorskem, Titov trg 4, 6000 Koper
kjkozak@fhs.upr.si

Etični lok Cankarjevih dram

Cankarjeva dramska besedila imajo neko posebno značilnost – v njih se zaradi same dramske strukture v najbolj razločni obliki kažejo avtorjeva etična drža, njegov svetovni nazor in ideali. Pregled vseh sedmih iger izkaže razvojni lok Cankarjevih vrednot, ki so spočetka še optimistične, nato pa avtor zapade v temačni pesimizem, da bi se na koncu dvignil v malodane eshatološko vizijo prihodnosti. Pri Cankarju se vzpostavita dva vrednostna pola, individualni in družbeni. Prvi je tisti, ki postane nosilec ideala, se pravi, je etičen, pošten, altruističen, iskren, kar Cankar poimenuje z zbirno krilatico »biti človek«, družba pa je nasprotno izraz vseh najslabših človekovih lastnosti, kot so pokvarjenost, korupcija, nenačelnost, nemoralna, zloba in cinizem. Če v Cankarjevih zgodnjih dramskih tekstih protagonisti še kolebajo med obema možnostma (dr. Mlakar, Jakob Ruda), poznejši prevlade etične opcije ne dopustijo več – etični Človek je tisti, ki klone pod težo moralne gnilobe in zlaganosti. Vseeno pa izstopata dve besedili: *Za narodov blagor* je izmed vseh najbolj optimistično besedilo, v katerem Cankar napove boj za pravice zatiranih, za *Lepo Vido*, zadnjo dramo po vrsti, pa je značilno, da ni več moči za nikakršen boj, ki ga Cankar prepusti prihodnjim rodovom. Med prvo in zadnjo pa se najprej razločno vzpne, nato pa jasno sesede etični lok Cankarjevega nazora.

Ključne besede: Cankar, Ivan / dramatika / etika / hrepenenje / moralni človek

* * *

V vsakem človeku je nekaj človeka.

I. Cankar, *Za narodov blagor*

Temelji

Teza pričujočega članka je preprosta: Cankarjevim dramam – čeprav to v precejšnji meri velja tudi za vso njegovo ustvarjalnost – je mogoče vsakič znova jasno določiti osrednje problemsko osišče, nato pa razvoju dramatikovega oblikovanja

slednjega, bolj kot kje drugje, slediti v enakomernem loku od začetka pa do konca približno poldruega desetletja, v katerem so besedila nastajala.

Posebej poudarjamo dramatiko. Zakaj? Zaradi svojih epistemoloških lastnosti se dramatika že v sami strukturi nagiba h konsekvntnemu predstavljanju nasprotnih in zato nujno nasprotujočih si idej. Konflikt, ki tvori srž drame, predstavlja običajno točko trka dveh ideološko konkurenčnih, po svoji dejanski in v drami predstavljeni teži različnih idej. Omenjena konkurenčnost je ne samo odrsko, temveč tudi dramsko najbolj učinkovita, ko gre za ideje ali poteze, ki so si v čim večjem nasprotju, nastopijo torej kot skrajnosti. Za najbolj prepričljive in tudi razumljive pa se izkažejo takrat, ko te ideje utelešajo bistveno, vrednostno, ideološko navzkrižje: ko gre za zelo jasno nasprotje med prav in narobe, kar se največkrat izrazi kot boj med dobrim in zlom (zaradi omejenosti prostora se na tem mestu ne moremo posvetiti različnim izvedenkam osnovne konfliktne situacije, kot je na primer nasprotje med prav in prav, kakor ga je zastavil Sofokles v *Antigoni*, ali med prav, ki se izkaže za narobe, kot na primer v *Kralju Ojdipu*).

Ideje se v dramatiki realizirajo skozi voljo njihovih dramskih nosilcev in rezultati delovanja te volje za nazaj določajo tudi samo valenco idej (zato sta lahko Aristotel in Hegel videla bistvo dramske osebe različno: za prvega je bil to značaj, drugi ga je videl v delovanju). Gibalo dejanj je v teoriji od Hegla, dejansko pa od oblikovanja novoveškega subjekta naprej, volja dramskih oseb, ki je torej lahko, kakor so na njeni podlagi tudi dejanja, dobra ali slaba, pri čemer pa ima prednost seveda pozitivna vrednota, to pa zaradi tega, ker je vezana na etiko. Kant je to opisal z naslednjimi besedami: »Bistveno za vsako nravno vrednost dejanj je, da moralni zakon neposredno določa voljo« (Kant 85). Dejanje je moralno, ko nastane na podlagi moralnega zakona, in ne kakršnegakoli drugega (individualnega) občutja.

Tako se razpre prvenstveno etična razsežnost dramatike. To seveda ne pomeni, da etika ne more predstavljati temeljne vrednostne strukture drugih literarnih nadvrst, temveč le to, da se v vsakem dramskem delu, ki vsebuje konflikt – naj bo ta tradicionalno eksterni ali moderno interni –, v trku izkristalizirata skrajnosti dobrega in zlega. Trk se zgodi zaradi spopada nosilcev ene in druge ide(ologije): dobrih in slabih, moralnih in izprijenih dramskih oseb. Dobra ideja in dobro dejanje se morata skladati z moralnim zakonom, ki pa je edino pravo vodilo človekove volje, »edini določitveni zakon čiste volje« (Kant 127), kajti »edino moralni zakon mora biti za nas razlog, da si postavimo za objekt najvišje dobro in njegovo uresničenje ali izgrajevanje« (prav tam). Za valenco dramskega spopada in s tem tudi posamičnega dramskega besedila je bistvenega pomena opredelitev najvišjega v njem zastopanega dobrega, h kateremu je potem usmerjeno in mu je namenjeno vse pravo, torej moralno delovanje protagonista.

Da je tudi Cankar svoje drame zastavljal na »etično-vrednostni« (Kozak 46) ravni, ni nobena novost, vendar je presenetljivo dejstvo, da je dramatik svojo vrednostno Arhimedovo točko v vseh svojih dramskih besedilih – ne glede na to, ali je šlo za dramatično sliko, dramo, komedijo ali farso – vzpostavil na enak način. Os Cankarjeve literature, posebej pa še dramatike, je vedno človek. Ne le človek kot akter, torej povzročitelj nekega dogajanja, temveč človek v svoji ključni razsežnosti, kot moralno bitje oziroma, kakor to zabeleži Cankar, človek kot Človek. Preostale človeku pomembne vrednote, kot so narod, domovina, bog itd., so pri Cankarju prvi podrejene, saj je človek dejanski nosilec in uteleševalec vseh. Nasprotno pa, po Cankarju, ni vsak človek Človek. Ali drugače: zelo redki ljudje so pravi, torej resnični Ljudje. Za to mora biti bistven kvalitativni (pred)pogoj šele izpolnjen: zgolj tisti posameznik, ki živi v skladu z moralnim zakonom in zanj oziroma njegovo konsekvenco, si zasluži ime Človek. Šele tisti človek, ki živi za idejo, je lahko Človek – pod pogojem, da gre za idejo najvišjega dobrega. Tisto, kar človeka naredi za Človeka, je Cankarjeva malodane novoromantična ideja presežnega ali, s Kozakovimi besedami: »Samo bivanje ›za idejo‹ [...] omogoča človeku, da je človek« (Kozak 80). Samo če človek svoje življenje ravna po tej najvišji vrednoti, če uteleša pristno moralno eksistenco, če živi za ideale, ki ga nujno presegajo, če upa, veruje in sanja, ima resne možnosti, da iz človeka postane Človek.

Zoperstavni značaj dramatike zahteva, da se ob določitvi enega *per negationem* oblikuje nasprotni pol. Tako tudi v Cankarjevih dramskih besedilih posamičnemu človeku, ki je običajno kot posameznik nosilec moralnih vrednot, stojijo nasproti posamezniki ali skupina, ljudje, ki pa si zares ne zaslužijo tega vzvišenega imena, temveč jih – v različnih dramskih tekstih različno – Cankar poimenuje bolj ali manj ostro: od naroda in ljudstva do hlapcev in drhali. Prav vsako od besedil je dejansko variacija na temo razmerja med pravim, moralnim Človekom in njegovo vrednostno spačeno in pokvečeno različico, vsak konflikt v njih pa se zasnuje na podlagi vse bolj razvidnih in iz drame v dramo rastočih Cankarjevih skepse in resnične bolečine zaradi pomanjkanja pravih in družbene prevlade pokvarjenih ljudi.

Omeniti je mogoče še eno določilo: Cankarjev Človek je etični človek, posameznik, ki nosi svoj ideal, pa naj bo ta še tako težek, pokončno in ponosno, ne glede na ceno. Za resničnega Človeka je značilna individualna lega, njegovo nasprotje pa Cankar najpogosteje riše kot družbeno skupino, množico, v kateri se posamezniki skrivajo za hrbti drug drugega, kjer so vsi enako sprijeti in se utaplajo v občem mnenju, ki jim varuje hrbet. Njihovo bistvo ne more biti bolj diametralno nasprotno od Človekovega: ti ljudje so nosilci do obisti pokvarjenih, ciničnih, sebičnih in egocentričnih nazorov, ki se jim podrejajo tudi v realnem življenju. Toda Cankar vidi problem v

še temnejši luči: kljub sprevrženemu življenju so usta tega »naroda« polna moralnih vrednot in visokih idealov, a zgolj zaradi tega, da bi, skrit za njimi, laže nadaljeval s svojim poniglavim, kot pravi Cankar, »nehanjem«. Včasih se lahko posamezniki izločijo iz skupine in nastopijo kot nosilci ne-etike, večinoma kot brezskrupulozni oblastniki, posestniki, politiki, ki lažejo, goljufajo in, občasno, ubijajo zato, da bi zatrli Človeka in posledično utrdili svojo popolno oblast.

V tej točki pa se do konca priostri moralna dilema Cankarjevih dramskih besedil: dilema med življenjem Človeka za ideale in životarjenjem človeka za bodisi oblast bodisi preživetje. Tej dilemi resničnost ne sekundira najbolje. Pri Cankarju, kakor tudi v realnem življenju, je sreča na strani pokvarjenih.

Struktura dramskega loka

Ob pregledu vrednostnega loka Cankarjevih dramskih tekstov postane jasno dejstvo, da če približno 20-letni Cankar še brezprizivno verjame v možnost dejanskega obstoja in celo, v dramski situaciji ujeto, prevlado ideala Človeka, se z leti njegovo prepričanje krči in postaja bolj in bolj obotavljivo, vse dokler – poldrugo desetletje pozneje – popolnoma obupan svojega boja za ideal ne prepusti drugim, mladim rodovom. Tej krivulji je mogoče slediti kronološko od prvega pa do zadnjega besedila.

Po času nastanka prvo besedilo, *Romantične duše*, razkrije svoja svetovnonazorska pogled in naravnost že v naslovu, saj zoperstavi družbeno areno, torej realni svet, in svet intime, kar napove oblikovanje temeljnega Cankarjevega dramatičnega poligona vrednot. Tiste vrednote, za katere živi Cankarjev Človek, so vselej imanentne, notranje, medtem ko družba oziroma javnost zastopata nekaj popolnoma drugega. Družbo že v *Romantičnih dušah* – in potem v vseh poznejših Cankarjevih dramah – predstavlja cinično brezdalna čreda (prim. XX 142),¹ ki se vselej le »lenu zanaša [...] na vodnike« (prav tam) oziroma, z jasnimi besedami enega takih vodnikov, dr. Delaka: »vsakdo je srečen, da mu ni treba imeti svoje volje in svojega razuma« (prav tam). Dejansko stanje občestva je že na začetku dramskega loka zastavljeno kot zlagano, saj si nihče od članov skupnosti ne priznava svoje moralne sprevrženosti. Cankar tako vse do zadnjega obsoja na ždenje v moralni greznici, pa čeprav se polivajo z omotično sladkimi parfumi obćih vrednot in visokotećih fraz o nazorih, načelnosti, vrednotah in domoljubju

1 Vsi Cankarjevi citati so iz posamićnih z rimskimi številkami oznaćenih knjig njegovih *Zbranih spisov*.

ter blagru in koristih domovine (prim. 181, 185, 195), za katere vsak izmed njih na videz izgoreva.

Prvi Cankarjev dramski protagonist, dr. Mlakar, advokat, državni poslanec itd., je, fascinantno, hkrati paradigmatičen in idiosinkratičen. Paradigmatičen v tem, ker je prvi v celi vrsti izjemno podobnih dramskih oseb, ki jih je Cankar pozneje uporabil za opisovanje vodij slovenske narodne črede, torej je tudi ključni predstavnik prav te problematične družbe, idiosinkratičen pa zaradi tega, ker to svojo družbeno vlogo še zmore povezovati z notranjo, duševno čistostjo oziroma moralno. Je torej neobičajna figura v Cankarjevem opusu, človek, ki pripada obema svetovoma, ki je javen, a hkrati zaseben, ki igra po pravilih občestva, hkrati pa jih tudi individualno odločno krši. Dr. Mlakar si v svoji prvi vlogi prizadeva ponoviti uspeh na volitvah in postati vodja naroda. Grozdi podpornikov – zelo podobno kot pozneje na primer v komediji *Za narodov blagor* – kolebajo med njim in njegovim političnim nasprotnikom, dr. Delakom. Kriterij za odločitev naroda glede enega ali drugega je sila pragmatičen: utemeljuje ga njihov občutek večje politične moči kandidata, s tem možnost, ki jih ima za uspeh na volitvah, in – posledično, a ključno – koristi, ki bi jih imeli sami ob podpori zmagovalnemu kandidatu. Uspešnejšemu se bodo brezsravno podredili, pa četudi so še do trenutka njegove zmage podpirali njegovega nasprotnika: »Pametno bi torej bilo, da se udamo v to, kar je zdaj neizogibno« (XX 180). Tokrat je dr. Mlakar tisti konj, na katerega bi bilo po pričakovanju vseh politično upravičeno staviti, vendar pa njihovo gotovost prereže oster dvom: Mlakar ni (samo) to, kar so pričakovali, ker pripada še drugemu svetu, svetu drugačnih vrednot. Mlakar je namreč srečal Pavlo, ubogo jetično dekle, ki pa bolnemu telesu navkljub nosi v sebi čistost in svetlobo, iskrenost in odkritost, nedolžnost in hrepenenje, ki jih je Mlakar prepoznal kot zase bistvene vrednote, zato zagori v ljubezni do Pavle in ji sklene posvetiti celotno življenje.

Pod Pavlinim vplivom se Mlakarju, občestvenemu prvaku, odstre koprena videza pred očmi in pod vtisom njenih vrednot ugleda sebe v čisto drugačni luči: kot nisk(otn)ega, umazanega, sebičnega. Postane ga sram vsega svojega početja. Okolje se mu pokaže kot: »Ženijalno blato! In kako se je strdilo na meni ... kot skorja na obrazu, na rokah, po vsem telesu ... izlilo se mi je prav do srca« (XX 138). Mlakar je zato pripravljen pustiti vse svoje preteklo življenje in se posvetiti izključno Pavli. Edini med Cankarjevimi junaki je zmožen prehoda iz enega vrednostnega sveta v drugega, je prava romantična duša, ki, uspravana, vegetira v realnem svetu.

Toda tako bi bilo preveč preprosto. Mlakar namreč med obema svetovoma močno koleba. Pavla Mlakarju naklonjenosti ne vrača in se odloči za naiven pobeg v Trst z dr. Strnenom, bivšim Mlakarjevim koncipientom. Ko ima

Mlakar pred seboj čisto Pavlino podobo, ta deluje nanj kot zvezda vodnica iz realnega, »zoprnega in gnusnega« (XX 207) življenja v ideal, ko pa Pavla pobegne z drugim, se Mlakarju oglasi ranjeni ponos in mu pomaga pri tem, da se otrese njene moči nad seboj in se vrne v svoj, kot ga razume, pravi svet. Spet poprime za vajeti predvolilnega boja in zablesti v svoji družbeni vlogi. Ko pa se Pavla obubožana, razočarana in na smrt obolela vrne domov umret, se Mlakar hipoma spet znajde v moči njenega uroka in ponovno opusti svojo prejšnjo eksistenco. Kot o njem ugotovi njegova bivša ljubezen Olga: »pri njem je bilo časih tako prijetno; a zdaj ne ozdravi več« (XX 210). Mlakar spozna s tem svoje resnično poslanstvo: eksistenco v svetu pravih vrednot, saj je resnično življenje le prazen videz, polno fraz (XX 144).

Mlakar, hkrati človek brezobzirnega političnega boja in globinskih, realnih vrednot, ni tipičen predstavnik svoje klase, kakršne je Cankar slikal pozneje. Kljub temu da je mojstrsko večč frazerstva na račun naroda in domovine, da se zaveda nemoralnosti svojega početja, se hipoma in brez omahovanja še v drugo odloči za življenje, ali bolje, smrt, s Pavlo. Pri Cankarju se namreč srečanje ideala z življenjem zgodi le na en način: z uničenjem prvega. Ideal – in tisti, ki zanj izgorevajo – mora umreti, saj zanj v realnem življenju ni prostora.

Romantične duše s svojim poimenovanjem razkrivajo dvoje: v svetu so prisotne kot duše, v družbi lahko zasedajo pomembne položaje, vendar so nosilke kvalitet, ki jih od te družbe bistveno razlikujejo, se pravi: zares ne spadajo vanjo, temveč v neki drug svet. Z druge strani pa jih Cankar imenuje še »romantične«, kar z ene strani pomeni že zgoraj zapisane pozitivne lastnosti, hkrati pa še nekaj manj optimističnih, med katere spadajo lahkovernost, naivnost, zagledanost v ideale ter pomanjkanje stika z resničnostjo.

Bistvo romantičnih duš so namreč lastnosti, ki jih je Cankar pripisal Pavli in ki so v realnem življenju popolnoma nedosegljive. Zato je njihova (cankarjanska) usoda, da jih vselej uduši »ženijalno blato« (cit. glej zgoraj) realnega sveta. In ker prave vrednote v resničnem življenju niso dosegljive, jih na koncu, za Cankarja tako tipično, čaka odhod: dejanski (odpotovanje kot v *Kralju na Betajnovi*, *Pohujšanju* ali *Hlapcih*) ali metaforičen (smrt kot v *Romantičnih dušah*, *Jakobu Rudi* ali *Lepi Vidi*).

Vse navedene lastnosti in njihovo nezmožnost uresničitve pa v sebi združi ključni Cankarjev pojem, ki se dodobra razvije že s Pavlo: hrepenenje kot neuresničljiva želja, ki vodi v propad. Hrepenenje je metafora za vse lepo, ki pa ljudem, kaj šele dušam, ni dosegljivo: sem spadajo sreča in svoboda (XX 168), lepši in svetlejši svet (XX 169), odhod daleč stran (XX 201), navsezadnje tudi želja, ki sploh nima predmeta, torej želja na sebi (XX 199), ker je to želja duše. In ko duša izgubi vse hrepenenje, umre (XX 202, 212).

In ravno duše, ki venejo v opisanem hrepenenju, se vsem ostalim, tistim v realnem svetu, ki o sebi pravijo, da stopajo trdno po zemlji, kažejo kot romantične (XX 174), še več, sentimentalne. Kdor pa posluša svojo dušo, je sentimental, zato pride logično do točke, v kateri »se [...] mora [...] uničiti« (XX 211).

Ideal in resnično življenje se torej pri Cankarju srečata le na en način: ideal (in tisti, ki zanj živijo) mora odmreti. Takšne duše ugledajo svojo luč šele na drugi strani. In vendar je v *Romantičnih dušah* zelo pomenljivo, da zgodnji Cankar še verjame v dejansko možnost izživetja ideala – kot stori Mlakar –, pa čeprav zanj prihodnosti ne napove. Romantičnima dušama uspe – vsaj za hip – srečo in blaženost občutiti že v realnem svetu, pa čeprav je cena za to izjemnost absolutna, saj takšen plamen zagori in takoj ugasne. Zgodnji Cankar torej možnost preseka ideala z realnim življenjem še dopusti, a le za tren.

Jakob Ruda, protagonist istoimenske Cankarjeve drame, druge po vrsti, je še en primer nekakšne romantične duše, sicer razcepljene med oba svetova, le da že mnogo manj od Mlakarja. Če je bil Mlakar zmožen obrniti hrbet »vrednotam« sveta, odreči se vsej svoji v družbi tako cenjeni javni karieri in postati zgolj varuh Pavlinega spomina, Ruda tega ne zmore. Cankar ga naslika kot še za stopnjo večjega hedonista, bolj predanega užitkom življenja, kakršne ponuja svet bogastva in sreče: plitkemu posvetnemu užitku (za strašljivo ceno). Ruda je za lastno zabavo – brez ene same pomisli o ženi in hčerki – namreč pognal vse svoje imetje na kant, dokler se mu na koncu, ko se dogaja drama, ne zruši tudi dom.

Rudi se sicer ponudi možnost rešitve: bogato naj le omoži hčer z *nuovo-rišem* Brošem, pa bosta posestvo in z njim čast rešena, »pričelo se bo veselo življenje. Imeli bomo goste, vozili se bomo na Drenovo ... In pozimi v mesto, v gledališče in na plese,« (III 46) se tolaži Marta, Rudova sestra. Ruda se ukloni in sprejme načrt, po katerem bo življenje svoje hčerke, ki ljubi drugega, žrtvoval zase. Hči Ana na prigovarjanje tete Marte – »Ti boš umorila svojega očeta« (III 46) – sicer resignirano pristane na kupčijo ter sklene iz ljubezni do očeta in razumevanja njegove stiske zanj žrtvovati svojo prihodnost, toda vrednosti omenjene zaroke se sama dobro zaveda: »Prodali so mi dušo in telo ...« (III 27). Vse je torej normalno in v skladu z Rudovim dotlejšnjim življenjem: »Dom je rešen in naši vozovi in naše obleke; vse je rešeno. In zato bomo nocoj peli in plesali ...« (III 47). In ko bo Ruda rešen, bo rešena njegova (družbena) čast, spet bo lahko pogledal ljudem v obraz in nadaljeval svojo egoistično in amoralno igro. Vse je tako napeljšano, da se bodo tudi poslej, kot prej, grozdi »občudovalcev« in koristolovcev nabirali okoli Rude, ki pa je nad vsem tem nekoliko začuden: »Med vsemi temi ljudmi ni niti jednega, ki bi mi odtegnil svojo roko; smehljajo se mi in priklanljajo« (III 41).

Kot Mlakarja Cankar tudi Rudo – vsej njegovi posvetnosti navkljub – še predstavi v nekakšni shizofreni moralni situaciji: z ene strani – kot da bi bil brez moči – pristaja na dogajanje, v katerega ga zapletajo akterji dogajanja okoli njega, kar utemeljuje z ugotovitvijo posestnika in gostilničarja Dobnika, češ, »vsak človek je sebičen, – to je naravno« (III 34), z druge pa se pred samim seboj hkrati kristalno čisto zaveda moralne »vrednosti« tako teh ljudi kot svojih dejanj. P(rop)adli Ruda se namreč zaveda, da »[na] vsem tem leži neka umazana, ostudna péga ...« (III 21), še več: »Jaz sem grešil s hladnim razumom« (III 42). Ruda še ni tako zakrnel, da v njem ne bi vse glasneje zamolklo odmeval njegov greh, zato mu je popolnoma jasno, da so »njihove duše [...] prav tako blatne kakor je moja ali pa imajo meglo pred očmi. Zakaj zdi se mi, da se mi pozna hudodelstvo na obrazu« (III 41).

Duša Jakoba Rude tako še ni popolnoma odmrla, v njej še odzvanja moralna občutljivost in odgovornost, zaradi česar bi jo lahko s Cankarjem še vedno imenovali romantično. Čeprav njegova morala ni več tako močna, da bi ga odvrnila od sebičnih dejanj (prim. III 43), nima torej več Mlakarjeve moči, je pa ima kljub vsemu še toliko, da si z njo izpraša vest. Ugotovitve so strašljive – vendar je brez moči, da bi karkoli ukrenil. Rudova situacija je shizofrena v tem, da se odkrito zaveda svoje ničvrednosti in odkrite podlosti. Večkrat ugotavlja, da tako ne gre, a ne naredi ničesar. Ruda tako napoveduje Kantorja, vendar je še brez njegovega brezskrupuloznega preživetvenega instinkta. Je torej še vedno veliko bolj občutljiv kot Kantor, vendar tudi ne več tako močan kot Mlakar, ki je pustil vse – svojo čudovito javno kariero in družbeno »srečo« – za ideale umirajočega dekleta in nekaj trenutkov z njim. Ruda ni več zmožen aktivno vplivati na usode drugih, celo svojih najbližjih ne, ne zmore več poseči v življenje, ki teče mimo pravzaprav že brez njega.

Vseeno pa zmore Ruda, sicer življenjski slabič, v soočenju z zavestjo o svojem moralnem propadu, grozljivo moč za ultimativno ukrepanje. V skladu z naravo Cankarjevih romantičnih duš se uspe Ruda idealu, se pravi poštenemu, altruističnemu življenju, vendarle približati. Ruda ima le še toliko moči, da jo zbere za svoje intimno dejanje. Edino, kar tako zmore, je umik, torej samomor s skokom v tolmun, s čimer pa vendarle še odigra (zadnjo, a vendarle) realno vlogo. Hčeri ne reši lepega in udobnega življenja (ki ga že zdavnaj ni bilo več), temveč čast, prostost in potencialno prihodnjo osebno srečo, ne reši ji hiše in udobja, pač pa poštenje, ponos in življenje. Naredi samomor, z njim pa odveže hčer prisilne poroke s Petrom Brošem in ji omogoči svobodno odločitev glede svojega izbranca, poštenjaka (romantične duše?), slikarja Ivana Dolinarja. Toda hkrati s tem doseže nekaj bistvenega: videti je, kot da s tem reši tudi svojo dušo. In z dušo, paradoksalno, z odpovedjo življenju to življenje ohrani, saj, kot komentira Dobnik: »Vsakemu človeku

pride ura, ko je zanj poslednji čas, da izgine. Če tega ne stori, vlačí se po svetu brez duše in brez življenja« (III 67). Tega Ruda, globoko v srcu še romantična duša, ne more dopustiti.

O Rudi bi bilo mogoče reči, da se navsezadnje vendarle izkaže za človeka vrednot. Odpove se posvetnim, ki se jim je predajal vse življenje, odpove se celo življenju, da bi rešil svojo dušo in življenje svojim najbližjim. Ruda je idealist, a le navznoter, in še to se izkaže, ko je cinično stisnjen v kot. Lepe duše se žrtvujejo in tako – sicer redko – vseeno doživijo trenutek sreče v realnem življenju: v trenutku umika iz njega. Tako vseeno še lahko triumfirajo kot pravi, moralni Ljudje: protislovno je trenutek triumfa v življenju ravno moment odhoda iz njega. Idealu se, grešen, kot je, približa torej v smrti.

Kljub temu za silo spodbudnemu zaključku je očitna Cankarjeva predpostavka, ki se bo kot zasejana kal razrasla v naslednjih dramah: dejanski svet in njegovi ljudje so po Cankarju svet in ljudje moralnega blata, sebičnosti, laži in koristoljubja. V prihodnjih Cankarjevih dramah ti ljudje svet tudi popolnoma obvladajo.

Tretje Cankarjevo dramsko besedilo, *Za narodov blagor*, je, nenavadno, označeno kot komedija, kar se zdi neobičajno z ozirom na več kriterijev: je edina komedija, ki pa to pravzaprav ni, edina med igrami je optimistična napoved boja zoper moralno bankrotirano življenje, edina, v kateri so etični, se pravi pravi Ljudje dejansko nevarni zlagani družbi, in edina, ki se zaključí z napovedjo sprememb in boljših časov.

Izhodišče igre ni spodbudno. Sveta romantičnih duš, ki bi bile nosilke etičnih vrednot, pa četudi samo v svoji notranjosti, ni več. Družba v tej komediji je že tipično cankarjansko pozunanjena: ljudje v njej imajo vsi dvojne obraze, razcepljene duše in živijo shizofrene eksistence z neskladjem videza in resnice. Usta so jih polna lepih, vzvišenih idealov, značaje pa imajo moralno do obisti skvarjene. Objektivno gledano je v svetu ostala moralna puščava, poseljena z zverženimi, zlaganimi, pokvečenimi ljudmi, ki pa se skrivajo za potemkinovskimi fasadami visokoletičnih idealov moralnih vrednot. Prava čustva, vrednote, hrepenenje, kakršne je bilo mogoče še najti v *Romantičnih dušah*, so zamenjale koristolovske fraze političnega vsakdana: blagor in korist naroda; domoljubje, ideja slovanske vzajemnosti itd. Razlika med omenjenim besedilom in prejšnjima bode tem bolj v oči, čim večji je razkorak med govorico in ravnanjem ljudi zdaj, toda bojazni ni: »doslej je vladala fraza, poslej bodo vladale fraze« (III 143).

Tega se zelo jasno zavedajo vsi, od obeh konkurenčnih si vodij naroda, dr. Grozda in dr. Grudna, ki seveda delujeta v blagor in korist naroda, do preostalih članov občestva – preživetje je vendarle osrednji imperativ: »Prvo

je, da človek živi, – če živi s pomočjo laži ali resnice, je naposled vseeno« (III 144); ali drugače: »Resnico je treba spoštovati v teoriji, – za prakso nima nobene vrednosti« (prav tam). Etična narava sredstva za preživetje v družbi torej ni pomembna, saj so danes sleparji itak vsi (prim. III 147).

Edini, čigar spomin sega še do drugačnih časov, predvsem do drugačne mentalitete, je protagonist, žurnalista Julijan Ščuka: »Kar je bilo lepega in resničnega, je sicer izginilo za zmirom, toda plašč je pustilo v sobi« (III 156). Je edini, ki je bil nekoč idealist, a je zdaj tudi on spoznal visoko ceno preživetja: »Treba je samo pripogniti koleno, samó sladko smehljati se je treba ... nič drugega« (III 157). Če je na primer Ruda živel svojo družbeno eksistenco brez najmanjših očitkov samemu sebi, Ščuko slaba vest preganja. Spominja se drugačnih, svobodno iskrenih časov, »Tiste lepe besede, ki so nekdanj nekaj pomenile [...], so zdaj samo še fraze« (prav tam, 157), nima pa moči – enako kot Ruda – da bi se individualno zoperstavil podložni večini. Dejanskega stanja se – kot nekdanja romantična duša – zelo jasno zaveda: »jaz vidim, kakó gremo vsi skupaj navzdol, v neskončno blato, jaz vidim, da so nam laži in fraze vzele še tisto malo, kar smo imeli dobrega in krepkega v sebi« (prav tam). Jasen mu je dobiček te kupčije – »Premislil sem se; jaz hočem živeti« (III 145) –, kajti kot njegovo uporno dejanje cinično komentira Grudnovka: »Kakó, da vidi ravno zdaj takó dobro! ... Doslej je bil zmirom ... pameten človek!« (III 168), ker »dihati je treba tisti zrak, ki je človeku na razpolago« (III 155), jasna pa mu je tudi cena: »Laž ne ubija s kolom, ali plazi se po žilah, kakor strup, počasi in oprezno, ne opazi se, kako deluje ...« (III 157).

Družba tako sploh ne skriva več svoje pokvarjenosti, temveč se zadovolji že s tem, da se vsakdanje podlosti poimenujejo z lepimi frazami. Jasno je, da v tem svetu samo zategnjenost oblastne uzde določa, kaj bo narod videl in česa ne, kaj bo narod mislil in česa ne. Toda Ščuko ta zavest globoko onesrečuje. Nesrečen je, ker si dovoli biti odkrit. Odkrit pa je, ker misli (in govori), kar verjame. Najprej ker izkazuje svojo imanentno moč s tem, da priznava svojo slabost, nadalje pa ne verjame občestvenim frazam, torej lažem, temveč spominja na romantično dušo, ki se noče potopiti v blato dejanskosti, v katerem ždijo vsi. In prav zaradi tega je družbi nevaren. Nevaren in posledično nujni objekt javnega zgražanja in zaničevanja. Zato je s strani družbe dvakrat vreden obsodbe: najprej, ker se ji ne podredi, drugič pa, ker na njihovo podrejenost opozarja tudi druge.

Cankar si tudi v svoji »komediji« še dovoli obrat, kakršnega si je v *Jakobu Rudi*, le da s to razliko, da je bil Ruda brez moči, da bi spremenil družbo, Ščuka pa to moč najde. V njem se začne počasi pripravljati upor: »jaz sem tega življenja sit. [...] Rad bi napravil čisto poseben korak, moja noga je pripravljena« (III 188); »Ker mislim, da je čas prišel. Dobro bi bilo, da bi bili

ljudje malo bolj vznemirjeni« (prav tam). Oba omenjena protagonista potrebujeta le neki vzgib, ki v njihju požene kolesje upora v tek. Ruda je stisnjen v kot s »prodajo« svoje hčerke, pred Ščuko pa dr. Grozd postavi zid resnice, v katerega se ta zaleti – »Vi, Ščuka, si zapomnite, da ste moj sluga, moj hlapec in drugega nič!« (III 197) –, in ga do konca poniža z ukazom, naj mu zaveže še čevelj. To ponižanje je Ščukov Rubikon, od družbe se odloči vzeti slovo, le da ne na Rudov način, temveč se odloči dejansko upreti.

V njem se vzbudi razžaljeni Človek, doživi tisto, kar je napovedoval že slučajni priči te narodne »komedije«, Aleksiju pl. Gorniku:

V vsakem človeku je nekaj človeka, resnično! In kadar se ta človek vzbudi –! Kadar se vzbudi v hlapcih gospod, v sužnjih kralj! Dragi moj, kadar ne bo več »naroda«; kadar bodo samó ljudjé, sami svoji, predrzni, ponosni; ... kralji v cunjah! Takrat ne bo več tega naroda, ki caplja na različnih uzdah, ki je na prodaj za groš, za uslužen smehljaj! ... (III 188).

Če je premogel Ruda le toliko moči, da je na pravo pot stopil s svojo smrtjo, je pri Ščuki drugače. Skromni plamenček romantične duše in idealov, ki je tlel v njem, se ob doživetem ponižanju razplamti v napoved pravega upora: »Zakaj ›naroda‹ ni več! In ni več hlapcev, in ni več zavržencev ...« (III 197). So le tisti Ljudje, ki si ne lažejo za preživetje in ki prevzamejo svojo usodo v lastne roke. Ščuka napove boj – zbrani narodovi vrhuški uporniki najprej razbijejo okna, nato pa Ščuka napove, da se: »začenja [...] boj – – proti blagru naroda – – proti narodovim idealom« (III 226), s katerim ostane na koncu vsaj plamenček oprijemljivega upanja za boljši svet. Vendar je za Cankarja to vseeno samo komedija.

Drama *Kralj na Betajnovi*, nastala že leto po *Narodovem blagru*, ponudi Cankarjev nedvoumen odgovor na omenjeno vprašanje, ki pa, nekoliko osupljivo, nasprotuje končnemu sporočilu svoje predhodnice. Cankarjevo sporočilo je: vsakogar, ki se upira oblasti, pa najsi v imenu še tako čistih, nedolžnih in etičnih idealov, bo ta oblast ob vsakem tovrstnem poskusu preprosto zmlela.

Če je torej komedija *Za narodov blagor* še postregla s kančkom upanja, predstavlja *Kralj na Betajnovi* že apoteozo nezaustavljive (zle) volje. Jožef Kantor, fabrikant, je utelešenje oblasti za vsako ceno, brezskrupulozne volje do moči in posledično mendranja ne samo idealov, temveč tudi dejanskih človeških življenj. Kot tak je Kantor negativ Rude in Ščuke (Kantorjevo dispozičijo, v kateri odmevajo ostanki človečnosti, je opazil že Izidor Cankar v svojem uvodu v 5. zvezek Cankarjevih *Zbranih spisov*). Če je v njihju spočetka kolebala čista ideja morale, ki pa ji vendarle uspe priti na dan, je pri Kantorju vseeno zaslutiti nekakšne blede sence moralnosti in posameznikove pravične

drže – peče ga namreč vest, žal mu je zaradi nekaterih svojih dejanj, v trenutku slabosti prizna celo umor –, vendar jih v svojem hlepenju po oblasti – zaradi tolikernih prestopkov, ki jih je že zagrešil – odločno in uspešno zatre. Izdaja idealov človečnosti in igra realnega sveta mu dajeta moč: »jaz nočem, nočem plota, nočem vesti, nočem nog ukovanih! [...] Jaz moram naprej, zatorej s poti, prijatelj!« (V 45). V kritičnih trenutkih, ko gre za njegov obstoj kot oblastnika najprej na Betajnovi, nato tudi nad narodom, se brez sence dvoma odloči za svoj načrt in izvede še tako kriminalno dejanje: »česar človek ne doseže zlepa, mora zgrda« (V 18) in »ne maram plota in ne vesti, če mi je kamen na poti, ga brcnem stran« (V 45) ter »Kadar se s kakšno stvarjo ukvarjam, se mora posrečiti, pa če jih sto pogine zraven« (V 47).

Za Kantorja najbrž velja, da je nekoč morda celo poznal čisti svet človečnosti in idealov, a je tega v svoji želji po družbenem vzponu popolnoma izdal in si egoistično prilastil najprej imetje, z njim denar, zdaj pa hoče še (politični) vpliv – postati namerava dobrotnik, za tem pa še vodnik naroda. Kantor je torej popolnoma originalna figura – ni več Ruda ali dr. Mlakar, ni pa tudi še dr. Grozd ali dr. Gruden, pa čeprav ju v svoji surovosti daleč prekosi, temveč surovi material bodočih vodij naroda, ki jih je Cankar tako slikovito predstavil v *Narodovem blagru*.

Njegov antagonist je šibek nosilec idealnih (romantičnih) vrednot Maks Krnec, sin nekdanjega štacunarja in krčmarja, ki ga je prav Kantor spravil na beraško palico. Cankar ga nariše kot sicer ponosnega, a ubožanega ter utrujenega in oslabelega človeka, čigar roke so preslabe za dejanje (upor), ki pa vendarle ima vest in se zaveda, kaj mu ta narekuje, naj stori. Sluti svoj slabi konec, razmišlja celo o pobegu s Kantorjevo hčerko, vendar je za to prešibek oziroma je njegovo idealistično poslanstvo zanj premočno. Zavezan mu je v celoti. In v imenu tega poslanstva ga tudi doleti smrt – ne tako kot Pavlo ali Rudo, ne umre na poti k idealom in človečnosti. Čistega človeka je grešni svet že tako umazal, da se mu niti zoperstaviti več ne more.

Vendar ima Maks še moč in pogum, da postane, četudi ne more narediti nič dejanskega, Kantorjeva slaba vest in mu vse zagrešeno preprosto vrže v obraz: »Vaše kraljestvo je ukradeno, kolikor je v njem beračev, ste jih Vi okradli, ste jih slekli, ste jih vrgli na cesto. – Krono z glave, žezlo z roke!« (V 46). Ne glede na to, da gre za boj Davida z Goljatom, da je Maks le reven študent, Kantor pa na najboljši poti, da si zagotovi še politični mandat, je Maksova beseda močnejša: »Kar sem nameraval, sem dosegel. Zdaj imate plot, ki ne morete preko njega. Imate vest, ki Vam trka na okno. Imate noge ukovane. To sem nameraval« (V 45).

Toda Kantorjeva volja se ne zmeni za tovrstne prepovedi. Ne jemlje jih resno, ker mu navzven ne morejo škoditi. Edina nevarnost, ki mu zares preti,

je individualna: notranja, moralna. Maks dejansko je Kantorjeva vest, in to je edina stvar, pred katero ima Kantor respekt. Zato jo mora spraviti s sveta in zato Maksa ustreliti, umor pa naprti mlademu posestniku Francu Bernotu, ki si je sicer prizadeval za roko Kantorjeve hčerke Francke.

Kantorju ni razen uspeha lastnih načrtov sveto prav nič, še družina in otroci ne. Žena Hana in sinova se ga začnejo na smrt bati, hči Francka bi najraje zbežala, a ne zmore. In ko se Kantor navsezadnje le zave, da so »[š]anse dobre, mandat zagotovljen ... za proketo visoko ceno ... Če je vredno življenje te cene!« (V 54), se sreča sam s seboj in si poda odgovor: »Pot do trona je nerodna – gaziti mora človek do kolen v krvi in v solzah. Vsi so hudodelci – ubijajo duše in ubijajo telesa. Kdor hoče naprej, mora naprej, mora brcniti v stran vsak kamen, ki mu je na poti, mora če je treba, preko trupel, mora preko gorkih človeških trupel« (V 69). Narod in družina, vsi so odvisni od njega, kar pomeni, da mu ne bodo mogli ubežati. Vklenil jih je s krutimi verigami svoje moči in njihove slabosti.

Kralj na Betajnovi pomeni torej zaobrat v Cankarjevem videnju romantičnih duš: predstavlja namreč trenutek popolne prevlade človeka realnega sveta nad (romantičnim) idealom morale. Spodbudnih besed o človekovih idealih Cankar odslej ne premore več.

S podnaslovom »farsa« je Cankar označil svoje peto dramsko besedilo, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, ki bi edino lahko obveljalo za satirično komedijo, to pa predvsem zaradi ostrega pristopa k opisu družbe, naivno-prijazno predstavljene kot vaškega občestva, ki vestno varuje prazen videz vrednot, idealov in »rodoljubnih čednosti«. Družba je enaka kot prej, le da se ji Cankar približa s humorno posmehljive strani, kot da bi je ne bilo več treba jemati resno, kot da je že onstran (od)rešitve. Dolina šentflorjanska se pravih čistosti, človečnosti in idealov niti ne spomni več, tako globoko je že potonila v Mlakarjevo blato. Do obisti je razvila tisto sposobnost, o kateri je razpredal že Kantor: »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« (V 47). Cankar se zdi že sprijaznjen s pokvarjeno naravo družbe. O njeni kakršnikoli drugačni naravi res ni vredno več izgubljati besed.

Edini žarek upanja Cankarju še vedno predstavlja posameznik, tisti Človek, ki se vsej teži javne družbene obsodbe navkljub v imenu resničnih idealov in moralnih vrednot postavi po robu. Niti ne toliko družbi, temveč predvsem zavoljo lastne moralne integritete izkriči vse, kar ga tare, skvarjeni srenji v obraz. Če je bil v *Kralju na Betajnovi* Maks le intimna vest in zid za Kantorja, je zdaj Cankarjev posameznik dejansko javna vest vsega naroda,

a zato le še bolj odkrito osovražen in nestrpno preganjan. Družba se je že do konca konsolidirala, ponotranjila svoj razkol med videzom idealov in dejanskim življenjem kot najbolj normalno resničnost; vse, kar se takemu naziranju upira, pa je hladnokrvno obsodila na izginotje. Opcije za svet, ki bi bil drugačen od zlaganega, Cankar sploh ne ponuja več.

Zato toliko bolj preseneti dramska oseba Krištofa Kobarja, (za Cankarja že tipično) umetnika in razbojnika, ki se v to dolino vrne, čeprav še zelo dobro ve, »kakó [je] jokal po teh belih cestah, kakó so [ga] gonili kakor psa in topli [...], otroka, kakor vola pred plugom!« (XII 27), čeprav se še dobro spominja ljudi ter »kakó [je] svojo prvo kri prelil, kakó [je] stopil prédnje s čistim srcem, pokazal jim, umetnik, svoje srce – in so pljuvali nanj!« (XII 26). Vlogo resničnega Človeka, nosilca moralnih vrednot, naprti v *Pohujšanju* Cankar umetniku. Umetnik torej – in ne politik (dr. Mlakar) ali posestnik (Ruda), žurnalista (Ščuka) ali študent (Maks) – je edini, ki je vreden, da v tem skvarjenem svetu ostane čista posoda človekovega bistva. Vsi ostali so se že podredili in uklonili diktatu preživetvenega imperativa, saj, enako kot Ščuka, samo »hočeljo živeti« (III 145), ker je, s Kalandrovimi besedami iz *Hlapcev*, »človek najpoprej zato na svetu, da živi« (XIV 260), kar v isti igri potrdi tudi zdravnik: »Človek je človek, najprej kruha in vina, vse drugo je senca« (XIV 287).

Umetnik se v dolino šentflorjansko vrača, torej je nekoč iz nje že odšel. Ušel je, ker so ga, umetnika, ki se jim je odkritosrčno razkril, opljuvali. Družba (idealizirana kot domovina) se je namesto za ljubečo mater izkazala za hudobno mačeho, celo vlačugo (prim. XII 27). Krištof se med Šentflorjančanke in Šentflorjance – kot bi se lahko na primer Maks vrnil na Betajново, če bi bil utekel Kantorju – v drugo napoti zato, da bi se jim maščeval, kot si predstavlja v svoji naivnosti, tako, da bi jih pohujšal do konca. Strgati jim hoče maske z obrazov, razgaliti njihovo zlaganost in moralno oporečnost, položiti zlodeju »pod nóge to dolino šentflorjansko, vso pohujšano« (XII 49). Njegov namen, četudi hvalevreden, ni več romantičen, je prej povračilno krvoločen. In tudi hrepenenje po domovini, po materi, ki ga navdaja, ni več tisto hrepenenje, še zdaleč ne tisti ideal človečnosti, za kakršnega umre Pavla, se žrtvuje Ruda ali uskoči Ščuka. Videti je, da se tudi Cankarjeve romantične duše uspejo nalesti česa družbenega – le da v svojo škodo. Umetnikov namen je ponižati tlačitelje, razgaliti pokvarjenice, denuncirati hlapce. To obljubi tudi Jacinti, ki »neče [...] prej, ne mara [...] prej, ne pojde [...] prej, dokler [ji Krištof] ne pokaže [...] ponižnih hlapcev [njenih] in tlačanov, da ukazuje [...]: na kolena, hlapec, prikloni se, poljubi mi nogó!« (XII 25–26).

Vendar Krištofu spodleti na celi črti. Tudi tokrat zmagajo Šentflorjančani, in sicer iz najpreprostejšega razloga: Krištof ne more uresničiti svojega maščevalnega namena, ker jih sploh ni mogoče skvariti bolj, kot že so. Praznih rok

in dolgega nosu ostane še sam hudič, ki je z njim Krištof podpisal kontrakt, saj »kaj bi pohujšaval, kjer je že vse pohujšano, točil in silil, kjer je že vse pijano?« (XII 30). Težko si je predstavljati njegovo razočaranje, ker »dela ni nič, nedolžnosti ni, vse ceste so že izhojene« (XII 29). Trdno strnjeni za frazami poštenosti in domoljubja ostanejo Šentflorjančanke in Šentflorjančani neprema(k/g)ljivi. Umetnik se odloči zato še drugič na pot – obljublja, da za vselej –, nad dolino šentflorjansko pa zmagovito zavihra bandera slepote, moralne skvarjenost in laži, vseh do zadnje odetih v cesarjeva oblačila svetih rodoljubnih čednosti. Cankarjevo sporočilo? Romantične duše naj se držijo svoje romantike pri sebi doma, družbi – v spopadu z njo – pač niso kos.

Krištofu povračilni ukrep ni uspel, zato mu ni razen vnovičnega bega iz domovine preostalo nič drugega. Če je Cankar v komediji *Za narodov blagor* še napovedoval boj in smrtni ahilovski ugriz v peto moralno pokvarjene družbe, je *Pohujšanje* izkazalo nemoč morale in popolno nesorazmerje sil. Preživetveni instinkt, potreba po biti (nekdo) sta vselej močnejša od vprašanja, kako in na kakšen način biti. Naslednja Cankarjeva drama *Hlapci* pa je toliko ostrejšo besedilo, kolikor bolj iskreno je razkritje dejanske brezzobe narave občestva in s tem tudi gotovost nemožnosti za preobrat v lepšo, enakopravno, moralno, torej Človeka vredno prihodnost. Cankar je v *Hlapcih* dal duška svoji nemoči in z ugotovitvijo, da nihče ne bo z ničimer mogel prav ničesar spremeniti (prim. 275), rekel bobu bob. Grenki humor iz *Pohujšanja* se v *Hlapcih* spremeni v nemočen bes ob spoznanju, da ljudem moralna drža in osebna integriteta, poštenje in častna eksistenca v primerjavi s kruhom in igrami dejansko prav nič ne pomenijo. V naravi človeka je, da se ukloni, da hipoma pozabi vrednote, za katere se je še do maloprej delal, da si zanje prizadeva, in se pokorno podredi tistemu, ki mu reže kruh.

Oblast je že od vekomaj znana: Bog oziroma Sveta cerkev v njegovem imenu ter cesar. Če zapovedi teh niso dovolj, za žrtvovanje trpeče prosi (tolikokrat zlorabljeni) ideal matere domovine. Tudi v *Hlapcih* – enako kot v *Pohujšanju*, le da že resignirano in brez zajedljive ironije – je resničnost, ki jo živimo, edina, ki je sploh mogoča. Ljudje so je vajeni in si drugačnega sveta, sveta moralnih vrednot, sploh predstavljati ne morejo, kaj šele da bi si ga želeli. Videz slednjega je le nadležna motnja v poslušnem prilagajanju vsakokratnemu oblastniku, kajti »Nazadnjaštvo je dobro, naprednjaštvo je dobro, najboljše pa so pečene piške!« (XIV 234).

»Pametni« ljudje, spomnimo se Grudnovke, so miopični in imajo kratek spomin, izkoriščajo veter v jadra, dokler gre. Po volitvah, na primer, ko se veter obrne in pride trenutek streznitve, pa hitro zaobrbejo svojo barko: volji naroda se pač ne gre upirati, saj »Kdor ni z ljudstvom, je zoper ljudstvo« (XIV

250). Jasno je, da Cankar na jedek način obsodi prav te ljudi, vse moralne in politične konformiste, ki zatajijo svoje vrednote, ki zmorejo »skriti in zatajiti to malo, kar je razuma v glavi in to malo, kar je poguma v srcu« (XIV 269), da bi lahko, pokorni oblasti, v miru životarili naprej; takšne ljudi Cankar odkrito imenuje hlapce, smrdljivo drhal. Jermanove besede so najtežja obtožba sočasne slovenske družbe v celotni Cankarjevi dramatiki.

Neracionalno pogumen je spet lahko le idealistični posameznik. Človek, ki je toliko nekonformista, da zmore misliti in upati na boljši, lepši svet – v *Hlapcih* je to učitelj Jerman. Ker svet je, kakršen je, so zato ti moralni Ljudje v njem obsojeni zgolj na trpljenje: »ako bi se zgodilo, da se razpne nad našo domovino dolga in pusta noč ... tedaj se bo razodelo, kdo da zna trpeti ... tedaj bomo videli, kdo bo sklonil sužnjo glavo in kdo jo bo nosil pokonci, svoboden v trpljenju!« (XIV 235). Ščukova pogumna misel, da je v vsakem človeku nekaj človeka, se v nadaljevanju v končni konsekvenci izkaže za boleče neresnično in prazno. Moralnega človeka Cankar obsodi zgolj na nekakšen ponosen etični mazohizem, to pa predvsem zaradi tega, ker je jasno, da se ta pravi in resnični Človek nima več kam umakniti, ne more si več privoščiti pobega. Edini »odhod«, ki ga Cankar vidi, ni uspešen pobeg, temveč, kot se izkaže, zgolj odločitev oblasti nad moralnim posameznikom, torej kazenski pregon v odročne kraje.

To je tudi edina mogoča rešitev, saj je, skladno s frazami družbe, »narod [...] zdrav in pošten« (XIV 251). Nikogar ne moti, da živi po maksimi »hlapčuj, pa boš napojèn in nasičen in postelja ti bo poslana!« (XIV 268). Navsezadnje so to prave vrednote življenja ... pohojenih ljudi: »Srce in duša in prepričanje in tisto [pa so] za mlade ljudi« (XIV 289). Je torej mogoče, da je kje ostalo še kaj upanja?

Zadnja Cankarjeva igra, *Lepa Vida*, je, skladno z naslovom, med vsemi najbolj poetična, celo sanjska. Cankar je, kot poroča njegov bratranec Izidor v uvodu v 16. zvezek *Zbranih spisov*, hotel Slovencem vreči v obraz Cukrarno in njene prebivalce: umetnike, ki ne pristajajo na čredni nagon množice in živijo (za) svoje sanje. To jim je na neki način dovoljeno, saj so kot boemi »pregnani« ne samo na Goličavo, kot je doživel Jerman, temveč še dlje: na skrajni ne-več-vidni rob družbe. Dovoljeno (in omogočeno) jim je le životarjenje, in ne »pečene piške«. Cankarju se o zmagi moralnega človeka ne zdi več vredno izgubljeni besed. Videti je, da je s svojim zadnjim dramskim besedilom Cankar omahnil najdlje od Ščuke – boja ni več: »Nič ne ostane, nič ni storiti!« (XVI 279), zato vsi ljudje, ki si upajo upati, živijo (spet) le za smrt. V svojem boju za boljši svet je Cankarjev pravi Človek propadel – svet obvladuje klavrni človek, človek, zveden zgolj na svoje biološke funkcije, ostalega nič (na to v

Hlapcih in *Lepi Vidi* opozarja zdravnik v vlogi zgovornega rezonerja človeške narave), torej človek kot biološko in ne moralno bitje. Udobno preživijo tisti, ki lahko hipno spreminjajo svoje nazore, se uklonijo vetru (kako drugače je bila mišljena Pascalova metafora mislečega trsa) in kot zvesti psi polizejo oblastniku roko. Preživijo – resda s polnim krožnikom – le moralno pohojeni, saj je njihova resnica »čisto živinska lakot po kosu belega kruha« (XVI 278).

Cankarju je zmanjkalo energije za boj – obup ga je premagal. Zdi se, kot bi ga ta misel za hip premamila kot petje siren, saj z zdravnikovimi besedami pravi: »Mnogo ljudi sem videl; najbolj pošteni, najbolj plemeniti, najbolj človeški so tisti, ki ne vedó, kaj je kesanje, kaj so sanje, kaj je hrepenenje, tisti, ki živé lepo in veselo pod božjim solncem kakor žival in kakor rastlina ...« (XVI 290). Zaveda se, da so »[s]anje [...] škodljive; [da] človek izgubi veselje do vsakdanjega kruha in razum za vsakdanje sladkosti. Vsak trenotek hrepenenja je ukraden življenju [...]. Kdor pa presanja in prekoprni vse svoje življenje, ni živel nikoli« (prav tam). In taki ljudje si »še domišljajo [...], da so nekaj posebnega, takorekoč izvoljenci« (XVI 290–291).

Sladko je petje siren, a hkrati uničujoče in smrtno. Če se Človek vda, ne živi Človeka vrednega življenja in je zaživa mrtev. Če hrepeni, živi za ideale in dejanske vrednote, za lepo dušo, pa čeprav še tako pasivno in neuspešno. Zadnja instanca življenja je – kierkegaardovsko rečeno – življenje za smrt. Pri Cankarju vendarle ne gre za trpljenje zavoljo samega trpljenja (kot pri Kierkegaardu ali Cioranu), temveč je trpljenje še edina pot do pravega ideala. Hrepenenje je trpljenje in obenem tudi življenje. Živi so za to, da umrejo. S smrtjo se uresniči njihov najbolj zaželeni cilj. V resničnem svetu je bila uresničitev ideala napovedana že v *Jakobu Rudi* – paradoksalno je mogoča le v trenutku smrti, v ultimativnem odhodu: »Ni zato, če pride [...] ali ne pride [...]. Človek gre, da gre« (XVI 308). O tem, kar si Krištof Kobar še lahko suvereno privošči, ko s svojim odhodom potegne za nos vso družbo in odide v drugačen svet, lahko protagonisti *Lepe Vide* zgolj sanjajo: »Poglavitno je, da človek vstane, da gre, gre, gre; kaj tisto, kedaj in kam!« (XVI 277). Celó izgon, kakršnega je doživel Jerman, bi bil tem zavržencem nepredstavljiva sreča. Oni pač ne morejo nikamor, oziroma drugače: cilj obstaja, vendar ga je mogoče doseči le tako, da se ga hkrati izgubi. Zapiti pisar Mrva je to opisal z naslednjimi besedami: »Bog je dal človeku hrepenenje, za cilj pa ga je ukanil« (XVI 280). In zato, ne glede na skrajno zanemarjenost, posamezniki iz *Lepe Vide*, kakor vse romantične duše doslej, hranijo svojo dušo s tem, kar je edinole zares njihovo in iskreno: s hrepenenjem, ki predstavlja nikoli uresničljivo upanje.

In vendar v tej skrajni točki Cankar presenetljivo obrne pogled drugam. Poljančevo umiranje spremlja apoteoza smrti in trpljenja, ki se prelevi v z lučjo ožarjeno videnje prihodnosti, ki pa v daljavi ugleda kal upanja. Umirajoči

študent s svojim že onstranskim pogledom zagleda mlade rodove, ki prihajajo: »Mladi glasovi, nedolžni, pogumni ... vaše oči bodo nekoč obsolnčile ta dom mraka in trpljenja ...« (XVI 308); »Glej – ali jih ni tisoč in tisočkrat tisoč? Vsi pojdejo z nami, vsi, ki so pili bridkost hrepenenja!« (XVI 311).

Cankarjevo hrepenenje ima ime: to so etični svet, moralni ljudje v njem, ideal (med)človeške enakosti. V *Lepi Vidi* Cankar sicer opusti boj, opusti vsako upanje na rešitev človeka še v realnem življenju, in se zazre v prihodnost. *Lepa Vida* tako predstavlja manifest Cankarjevega idealizma, zgoščen, abstraktno prečiščen manifest v emfatičnem tonu. Ideja pravega Človeka je živa, ni sicer dosegljiva nam, zagotovo pa jo bodo doživeli prihodnji rodovi. Posvetilo jim bo sonce, rojeno iz noči.

Sklep

Etični lok Cankarjeve dramatike je vpet med dva načina življenja z različnima vrednostnima podlagama: med življenje, ki spoštuje moralne zapovedi eksistence in ki je v skladu z vrednotami, načelno in zato pogosto lačno, a vseeno pomeni življenje, in tisto, ki se tem zapovedim izmika s ciljem lažje, udobnejše eksistence, je pa zato zverženo, zlagano, sramotno in pravzaprav pomeni dejansko smrt. Človeka vredno življenje je po Cankarju zgolj prvo. Živeti za idejo – seveda gre za ideale družbenega sobivanja, kot je na primer ideja enakosti med ljudmi – je edino, kar bi moral človek v vseh družbenih konstelacijah zasledovati in spoštovati. Šele etični človek je za Cankarja pravi Človek. In zanj vprašanja, katero je vredno celotnega vložka, ni.

A v resničnem življenju je le redko tako. Problem je dvojen: najprej se izkaže, da nekateri posamezniki zlorabljajo pravila, da bi se okoristili sami, z druge strani pa je težava tudi v tem, da si pasivna večina želi le udobnega življenja in jo moralne vrednote in posameznikova pokončna drža skrbijo toliko kot lanski sneg. Vselej se ukloni močnejšemu, bolj brezobzirnemu, poslušno stisne rep med noge, zaradi česar ji Cankar dodeli značaj črede.

Nasprotno pa zastopnike moralne ideje Cankar vselej najde zgolj med (izjemnimi) posamezniki, s čimer se zasnuje pravi dramski (morda celo tragični) konflikt, kjer posameznik prevzame na svoja pleča vso težo boja za pravičnost in moralo in je pravzaprav lakmusov papir, ki kaže stanje vrednot v družbi. Posameznik, novoromantični nosilec visokih etičnih vrednot, si prizadeva živeti zanje, a je njegova eksistenca vselej odvisna od sveta. Cankarjevi protagonisti torej izkazujejo svojo pravo nprav ravno v razmerju do družbe: s svojo individualno moralno držo skušajo vplivati nanjo in se z njo spopadati.

Razlika med posameznikom in občestvom se tako Cankarju kaže predvsem kot etična dilema: moralni posamezniki niso pripravljene živeti na

noben drug način, medtem ko je na drugi strani večina – podložna, moralno pomendrana čreda ovac – zmožna in voljna živeti na kakršenkoli način.

Tudi posamezniki v svetu le redko zmagajo, pa naj je njihova vera v ideale še tako močna. Tega se zaveda tudi Cankar, zaradi česar se nasloni na posebno kategorijo: ločitev med resničnim in idealnim življenjem, ki postaja z dramami vse bolj izrazita – prvo zaznamuje sebičnost, drugo ljubezen in altruizem. Ker predvsem drugega ni, se na njegovem mestu pojavi hrepenenje, neuresničljiva želja po boljšem, lepšem svetu. V odsotnosti možnosti živetja življenja v skladu z ideali je hrepenenje najpomembnejše, če ne celo edino možno, znamenje pravega Človeka. In človek, ki sanja, ki hrepeni, je romantična duša.

Na ta način se izkaže Cankarjev idealizem, ki pa je v zoperstavitvi z dejanskostjo vselej poražen. Cankarjeva etika konča ovita v idealizem. Romantične duše so tisti posamezniki, ki sanjajo o in hrepenijo po boljšem svetu. So ljudje, ki bodo tako ali drugače postali Ljudje. To je gotovo. Vprašanje, kdaj se bo to zgodilo, pa je v tej konstelaciji brez pomena.

LITERATURA

Cankar, Ivan. *Zbrani spisi*. Ljubljana: Nova založba, 1925–1936.

Kant, Immanuel. *Kritika praktičnega uma*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2003.

Kozak, Primož. *Temeljni konflikt Cankarjevih dram*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.

The Ethical Arc of Ivan Cankar's Plays

Keywords: Cankar, Ivan / drama / ethics / longing / moral human being

Cankar's plays contain one idiosyncrasy – in them, due to the very nature of dramatic structure, the author's ethical attitude, his worldview and ideals are reflected in the most distinctive form. An overview of all seven plays shows the developmental arc of Cankar's values; these are initially optimistic, however, the author then falls into dark pessimism in order to ultimately rise to an almost eschatological vision of the future. Cankar's texts provide insight into two value opposites, one individual and the other social. The individual becomes the bearer of ideals, that is, of ethics, honesty, altruism, sincerity, which Cankar subsumes under the umbrella term of »being human«, while society, on the other hand, becomes the expression of all the worst human qualities such as corruption, hypocrisy, malice and cynicism. If the protagonists of Cankar's early plays still waver between the two options (Dr. Mlakar, Jakob Ruda), his late texts no longer allow for the ethical option to win – the ethical man is the one who crumbles under the weight

of moral decay and laziness. However, two texts stand out: in *Za narodov blagor*, one of Cankar's most optimistic texts, the author announces the struggle for the rights of the oppressed, while in *Lepa Vida*, Cankar's last play, protagonists have become completely unable to continue struggling; Cankar leaves the fight to future generations. The ethical arc of Cankar's worldview thus clearly rises, only to ultimately collapse.

Imensko kazalo

A

Adamič, Louis 100–102, 105–110
Adler, Viktor 79
Almasy, Karin 77
Andersen Nexö, Martin 100
Anderson, Benedict 99
Amalietti, Marjan 119
Apollinaire, Guillaume 11, 137
Aristotel 16, 162
Auerheimer, Raul 100
Avberšek, Kaja 123
Averčenko, Arkadij 100
Avguštin 14, 16

B

Bachmann, Ingeborg 81
Bacon, Francis 14
Bambič, Milko 118
Baranova, Rita 68
Barbusse, Henry 137
Beránek, Jože 119
Bernik, France 44, 91, 156
Beršadska, Marianna 64–66
Bevk, France 62, 70, 105
Bloch, Ernst 138
Bobinac, Marijan 94
Böcklin, Arnold 145
Bodrova, Anna 29, 64, 126
Bonitz, Hermann 16
Boutet, Frederic 100
Brandes, Georg 18
Bregar, Marjan 119
Bryant, Clifton D. 139

C

Cankar, Izidor 8, 19, 33, 35, 37–38, 64
Cankar, Karel 45
Carroll, Robert P. 138

Cervantes, Miguel de 19
Chesterton, Gilbert Keith 8, 22
Ciceron, Mark Tulij 56
Civjan, Tatjana 26
Claudel, Paul 8, 21–22
Crumb, Robert 119
Csáky, Moritzu 79, 81

Č

Čapek, Karel 100
Čehov, Anton Pavlovič 89, 100
Čepelevskaya, Tatiana I. 64–65
Čop, Matija 16

D

D'Annunzio, Gabriele 89
Daudet, Alphonse 100
Deleuze, Gilles 126
Dežman, Milivoj (Ivanov) 87
Dobriča, Saša 118
Domej, Teodor 76
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 8, 20, 22, 66, 100
Doyle, Arthur Conan 100
Dreiser, Theodore 100
Dumas, Alexandre 100

E

Eckermann, Johann Peter 121
Emerson, Ralph Waldo 14, 15, 67
Emmerson, Richard K. 139

F

Fahlbusch, Erwin 138
Finžgar, Fran Saleški 100
Foucault, Michel 43
France, Anatole 100
Frančič, Franjo 119
Franko, Ivan 79

G

García-Calderón, Ventura 100
 Gatnik, Kostja 119
 Gauß, Karl-Markus 80
 Gentzler, Edwin 103
 Giono, Jean 137
 Glonar, Joža 78
 Goethe, Johann Wolfgang von 66, 121
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 8, 20, 22, 66
 Golčer, Lidija 123
 Gollner, Helmut 80
 Gombač, Žiga X 77, 128–129
 Gorenc, Boštjan (Pižama) 127–128
 Gorki, Maksim 8, 20, 100
 Govekar, Fran 88–89
 Grdina, Igor 7
 Greene, Graham 8, 22
 Gregorič, Jože 64
 Guattari, Félix 126

H

Habermas, Jürgen 138
 Hain, Alenka 76
 Hamsun, Knut 8, 20–21, 100
 Hašek, Jaroslav 100
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 14, 162
 Heidegger, Martin 17, 138
 Heller, Frank 100
 Heraklit 57
 Hesse, Hermann 21
 Hofmannsthal, Hugo von 9, 50–51
 Hopkins, Gerard Manley 8, 22
 Hribar, Ana 35
 Hribar, Tine 15, 138
 Huysmans, Joris-Karl 8, 22

I

Ibsen, Henrik 19–20, 66
 Ivanov, Vjačeslav Vsevolodovič 26

J

Jacobsen, Jens Peter 19
 Jaklič, Milan 17
 Jančar, Drago 62
 Jančič, Maja 125
 Janez evangelist 16
 Jarry, Alfred 21
 Jaspers, Karl 138
 Jirku-Stridsberg, Gusti 78
 Johnston, William M. 94
 Joyce, James 21
 Joyeux-Prunel, Béatrice 95

Jünger, Ernst 137
 Jurčič, Josip 100, 106, 110

K

Kant, Immanuel 14, 162
 Kastelic, Dušan 119
 Kastelic, Miha 34
 Kersnik, Janko 18
 Kette, Dragotin 19
 Klančar, Anthony J. 106–107
 Kobal, Fran 49
 Koblar, France 136
 Kocijan, Gregor 90
 Kocijančič, Gorazd 15, 57
 Komadina, Tanja 128
 Kos, Božo 119
 Köstler, Erwin 77
 Kos, Janko 7, 34, 45
 Kot, Włodzimierz 94
 Kovačič, Lojze 70
 Kozak, Juš 62
 Kozak, Primož 163
 Kraigher, Alojz 105
 Kranjec, Miško 62, 70
 Kraus, Karl 137
 Kravcov, Nikolaj Ivanovič 64
 Kreft, Bratko 100, 108–109
 Kristan, Etbin 100
 Kuhar, Lovro (Prežihov Voranc) 62, 70
 Kveder, Zofka 70, 78, 88, 105

L

Lavrič, Tomaž 119–120, 123, 126
 Lavrin, Janko 61–64, 68–69
 Lawrence, David Herbert 21, 137
 Le Rider, Jacques 94
 Leskovar, Janko 10, 92–93
 Levec, Fran 131
 Levstik, Vladimir 105, 121
 Lifton, Robert Jay 144
 Lipuš, Florjan 76
 London, Jack 100
 Lorimer, George Horace 102
 Löwith, Karl 138

M

Macaulay, Thomas Babington 14
 Maderthaner, Wolfgang 79
 Maeterlinck, Maurice 15, 19–20, 66, 89
 Mahnič, Joža 15
 Malczewski, Jacek 152
 Mann, Thomas 21

- Marjanović, Milan 90
 Marot, Danijela 86
 Marx, Karl 17
 Mastnak, Grega 126
 Matoš, Antun Gustav 10, 85, 88, 90–91, 94
 Maupassant, Guy de 100
 Mauthner, Fritz 50
 Maver, Milan 119
 McCloud, Scott 122
 Mecklenburg, Norbert 75
 Megiser, Hieronim 16
 Mihelic, Joseph L. 106
 Milčinović, Andrija 90
 Millner, Alexandra 81
 Mojzes 39
 Moravec, Dušan 7
 Moreau, Gustave 152
 Movern, John 106, 110–111
 Muratović, Amir 7
 Murn, Josip 19
 Murnik, Rado 100
 Musil, Robert 21
 Muster, Miki 119
- N**
 Nemeč, Krešimir 94
 Nežmah, Bernard 119
 Nietzsche, Friedrich 9, 18, 19, 50, 66
 Nord, Christiane 110
 Novačan, Anton 105
 Novalis 16
- O**
 Owen, Wilfred 11, 137
- P**
 Papini, Giovanni 8, 22
 Paternu, Boris 91
 Pavel, apostol 16, 150, 153
 Peck, Dennis L. 139
 Péguý, Charles 8, 22
 Pirjevec, Dušan 14–15, 124
 Platon 15–17
 Plavšić, Dušan 89
 Plesničar, Boštjan 127
 Poe, Edgar Allan 100
 Pohlin, Marko 16
 Prešeren, France 15–16, 19, 34–35, 39, 124, 152
 Prijatelj, Ivan 107, 109
 Primic, Julija 124
 Pugelj, Milan 105
- Q**
 Quartier, Thomas 139
- R**
 Roloff, Jürgen 145
 Romanjenko, Aleksander 62
 Ricoeur, Paul 109
 Rjabova, Evgenija Ivanovna 62–66
 Rozman, Andrej (Roza) 129
 Rugel, Just 64
 Ryzova, Maja Iljinična 62–66, 68–70
- S**
 Sartre, Jean-Paul 138
 Savin, Lev 61
 Schiele, Egon 131
 Schopenhauer, Arthur 14
 Schorske, Carl Emil 85
 Schwabe, Carlos 152
 Seliškar, Tone 100
 Seme, Luka 126
 Shakespeare, William 19
 Shaw, George Bernard 137
 Shelley, Percy Bysshe 16
 Sienkiewicz, Henryk 100
 Simonek, Stefan 79–80
 Sinclair, Upton 100
 Sitar, Iztok 118, 123, 128–130
 Smiljanić, Zoran 119, 123–124, 130
 Smrekar, Hinko 10, 118, 121, 131
 Sofokles 162
 Sommeregger, Nika 77
 Sorč, Ciril 138
 Sovrè, Anton 15
 Spinoza, Baruch 14
 Stanković, Borisav 10, 92–93
 Stepančić, Damijan 129
 Stevenson, Robert Louis 100
 Stirner, Max 14, 17
 Strindberg, August 8, 20–21, 23
 Stritar, Josip 15, 18
- Š**
 Šalamun, Tomaž 48–49
 Šicel, Miroslav 87
 Šinkovec, Igor 77, 128
 Štandeker, Ivo 119–120
 Štefančić jr., Marcel 7, 121
 Štrakl, Romeo 119
 Šubic, Ive 119

T

Tavčar, Ivan 100, 123
 Teller, Katalin 81
 Thum, Bernd 75
 Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm 151
 Tokarevskih, Sofja 68–69
 Tolmaier, Aleksander 76–77
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 8, 20, 22, 100
 Töpffer, Rodolphe 121
 Toporov, Vladimir Nikolajevič 26
 Trakl, Georg 11
 Twain, Mark 100

U

Undset, Sigrid 8, 22

V

Vahen, Gorazd 125
 Verlaine, Paul 8, 19, 22
 Vidic, Fran 78, 89
 Vidmar, Josip 37, 64
 Vitez, Primož 7
 Voltaire 100
 Vovk, Melita 119
 Vurnik, Blaž 130

W

Wendel, Hermann 78
 Wilde, Oscar 8, 17–18, 22, 100
 Winkler, Josef 77
 Winter, Jay 136–137
 Wojtkowiak, Joanna 151
 Wright, Alice 100

Z

Zeyringer, Klaus 80
 Zola, Émile 19–20, 100
 Zorec, Ivan 105
 Zoščenko, Mihail 100

Ž

Žižek, Slavoj 123