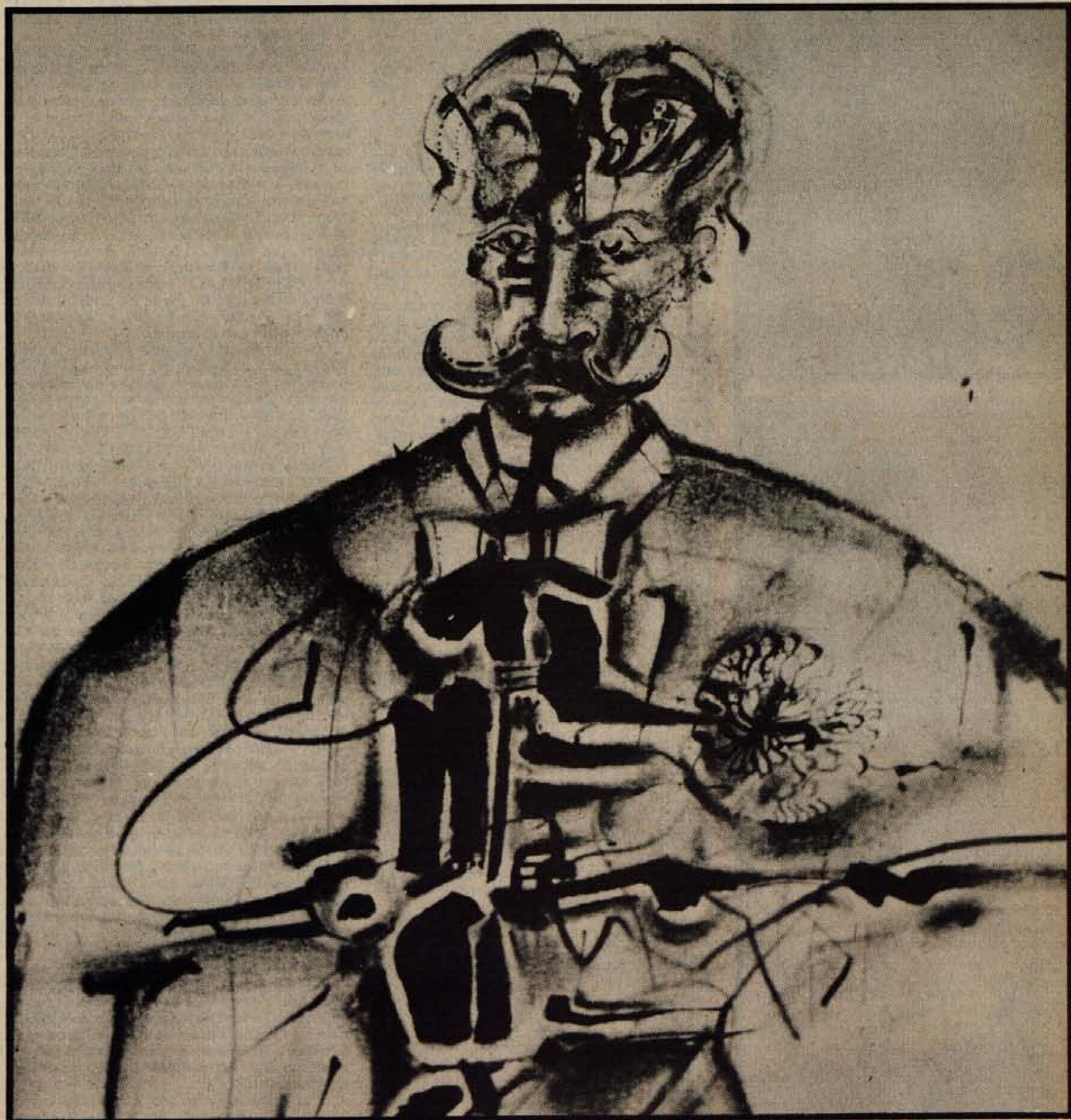


SNOVANJA

Kranj, 7. maja 1976 št. 3. — I. X



J. Boljka : Ivan Cankar, risba

Ob stoletnici Cankarjevega rojstva

SNOVANJA

Iz poglavja o Cankarjevi avtobiografski prozi

Neposredno po vrnitvi z Dunaja in stalni naselitvi v Ljubljani je Cankar snoval knjigo črtic o materi, vendar zamisli ni uresničil. Pač pa je v prvi polovici leta 1914 dovršil in za tisk pripravil **Mojo njivo**, zbirko kratke proze, ki je izšla šele po njegovi smrti. Osrednji del zbirke predstavljajo materinske črtice pod naslovom **Ob svetem grobu**. Gre za že objavljene kratke pripovedi, ki so vse razen ene nastale v letih 1910 do 1913. Hkrati z **Vrzdencem** iz medvojnega časa predstavljajo te pripovedi tudi vso kratko prozo o materi v zadnjem obdobju pisateljevega življenja.

Kakšen je portret Cankarjeve matere v črticah, ki so zvečine nastale trinajst let in več po materini smrti? Katere premike v pisateljevem razmerju do mladosti, katere spremembe v njegovem duhovnem svetu opazimo v zvezi z ubesedovanjem osrednjega lika njegovih spominov?

Podoba matere, kakršno srečamo v ljubljanski kratki prozi, je podoba čiste, razdajajoče se, trpeče ženske. Podoba ženske, za katero je pisatelj sam našel ustrezno besedo, ko jo je imenoval »svetnico mučenico«. V tem smislu je še nekajkrat označil svoj odnos do matere, materin grob je imenoval npr. »sveti grob«, njeno pismo »sveto pismo«, njen spomin »sveti spomin«, spominsko srečavanje z njo »sveto božjo pot«. Materino brezmejno žrtvovanje za družino je simbolično označil kot »sveto obhajilo« otrok. V teh in drugih podobnih besednih zvezah in pojmi se kaže ena vidnejših pisateljevih stilnih posebnosti, njegova pogostna uporaba krščanskih religioznih izrazov za označitev čisto človeških lastnosti. Z besediščem iz verskega sveta je Cankar takratnemu bralcu približal lik svoje matere, sugestivno je predstavil njene vrline. Hkrati je odprl proces v nasprotni smeri. Ko je vključeval »svete« besede v smiselno drugačne povezave, v kontekst čisto človeškega izpovedovanja, je spreminjal oziroma laiciziral pomensko vsebino nekaterih doslej izključno krščanskih izrazov. Sprožil je preobrazbo v semantični povernosti našega jezika.

Pisatelj seveda ni označeval matere le s pojmi verske simbolike. V njegovih ljubljanskih črticah nastopa mati kot čisto realno bitje. Njena »svetniškost« se dopolnjuje s svojim nasprotjem, zlasti v pripovedih s socialno motiviko in idejo. V črtici **Na peči** predstavlja mati npr. ravnotežje svetlim otroškim sanjam, poosebljenje vsakdanjih skrbi za življenje.

Za fizično drobno, neobgljeno Cankarjevo mati je značilna velika moralna moč in tu je razlaga za njeno nesebično razdajanje družini, za njeno žrtvovanje otrokom. V materi in v njeni moralni moči je tudi pisatelj našel oporo pri obvladovanju notranjih stisk in zadreg. V času najhujšega gmotnega pomanjkanja in v trenutkih skrajno negativnega notranjega razpoloženja mu je podoba matere pomagala najti izhod iz kritičnega položaja. Če lahko verjamemo črtici **V tujini**, je prav spomin na mater leta 1899 pisatelja osvobodil misli na samouničenje.

Cankarjev odnos do matere, kakor se nam kaže iz **Moje njive** oziroma iz cikla črtic **Ob svetem grobu**, je še vedno premalo raziskan. Eden od vzrokov takega stanja je nedvomno v zapletenosti tega odnosa, ki vključuje sklop vprašanj, ne nazadnje tudi ideološka in svetovnonazorska vprašanja. Teh zaradi osredotočenosti na en sam del

pisateljevega pripovedništva tukaj seveda ni mogoče rešiti v obliki splošno veljavnih dognanj. Kljub temu ne smemo prezreti vsaj dveh prevladujočih značilnosti v pisateljevem razmerju do matere.

Najprej gre za občutek krivde, ki ga je Cankar vztrajno obujal in dvigal v zavest vselej, kadar se je spominjal mladosti. Naj je že opisoval sebičnost samega sebe kot otroka, svoje sramovanje pred materjo v mestnem okolju ali neprijaznost do nje, nerazumevanje materine, naravnost brezumne težnje, da bi otrokom ustregla zmeraj in povsod – vedno je podčrtal, kako globoko so se mu ti grehi zapisali v srce. Ne katekizem, pravi Cankar, srce je pravičen sodnik, ki »ne pozna malenkosti in tudi ne paragrafov...« Zlasti v črticah **Sveto obhajilo**, **Greh in Skodelica kave** je močno navzoča pisateljeva etična rahločutnost, dognana do skrajne meje. Poglavitna ideja teh črtic je utemeljena prav v pisateljevem obtoževanju samega sebe.

Drugo, česar ni mogoče prezreti, je Cankarjev odnos do religije, ki se vključuje v pisatelj kompleks spominov na mater in mladost. Znano je, da se je Cankar začel zgodaj, z desetimi leti, odtujevati veri staršev. Znano je tudi, da ob materini smrti leta 1897 ni bil več praktičen katoličan. Njegova zavest o svetu in življenju ni bila zavest religioznega človeka. »Tuja učenost« mu je prinesla novo spoznanje resnice, nov svetovni nazor. Nasprotno pa je njegova mati bila in ostala »bel in čist otrok« ali »otrok svojih otrok«, kakor jo pisatelj označuje v **Tuji učenosti**. Kot kmečka žena se ni mogla srečati z racionalnim spoznanjem resnice in vse življenje je ohranila tisto podobo sveta, ki sta ji jo posredovali šolska in cerkvena vzgoja. Če tako mati že razmeroma zgodaj ni več vplivala na Cankarjev nazor, je s svojo smrtjo pisatelju le približala svet religioznih čustev, ne pa tudi prepričanja. Cankar je bil ob materini smrti priča čiste, po dvomih nenačete vernosti, zato ni naključje, če se je do tega čustvenega kompleksa svoje mladosti opredelil. Po eni strani je doživljal bistveno razliko med njima, ko je materi priznal, da »v učenosti ni ljubezni – ti pa si ljubezen sama...« Po drugi strani pa se je v njem oglasilo tisto, kar je nejasno čutil, »tisto hrepenenje, ki je zdaj zavedno, silno in grenko: »Da bi bil kot ti, o mati, cvet na polju; da bi nikoli ne okusil spoznanja!« Nedvomno pisatelja ni povsem zadovoljevalo racionalno spoznanje resnice oziroma »tuja učenost« ali kakorkoli že imenujemo njegovo poglavitno misel o svetu in človeku, očitno pa je, da se tudi ni mogel več poistiti z vero svoje matere. Z njo se je ujemal zgolj v hrepenenju. In čeprav se je pisateljevo hrepenenje v nekem času približalo materinemu čustvu, je njegovo hrepenenje ostalo hrepenenje po izgubljenem, nepovratnem svetu zgodnje mladosti.

Cankarjeva na videz najčistejša avtobiografska pripoved je **Moje življenje** (1914). Najčistejša v tem smislu, da gre za prvoosebno pripoved, naslonjeno na konkretne razmere in konkretne ljudi. Prizorišča, ki jih pisatelj omenja s pravi imenom, in ljudje, o katerih pripoveduje, so določljivi. To realno plast Mojega življenja je tradicionalna literarna zgodovina že odkrila in identificirala, s tem pa se globlja problematika pripovedi šele odpira. Ugotavljanje realnega ozadja pripovedi daje namreč vse preveč poudarka empirično določljivemu, vse preveč poskuša umetniškemu delu podtakniti značaj zgodovinskega

dokumenta, čeprav ne gre zanikati, da faktografska opozorila v nekem pogledu konkretizirajo branje oziroma predstavnost branja literature.

Vsebinsko plast Mojega življenja, Cankarjevega »življenjepisa«, bi lahko strnili v naslednji povzetek: Pisatelj je v pripovedi razkril prvih dvanajst let svojega življenja, svoje otroštvo od rojstva oziroma od tretjega leta starosti do jeseni 1888, ko je zapustil Vrhniko in odšel v Ljubljano. Izkušnje otroka je opisal v kronološkem zaporedju, z občudovanja vredno subtilnostjo in veliko izrazno močjo umetniške besede. Tako sledimo otroku od predšolskih let do prvega stika s šolo in nerazpoloženja, ki ga je začutil do nje, od prve deziluzije nad žensko do svetle podobe matere, od navzkrižja, ki ga je doživljal med cerkveno vernostjo in etično tenkočutnostjo, do komaj zaznavnih erotičnih slutenj in do zgodnjega srečanja s smrtjo, od prvega stika z literaturo do lastnega ustvarjalnega navdaha, od otroške predstave Ljubljane do slovesa od Vrhnike in njenih ljudi, do poti v Ljubljano.

Ta povzetek vsebine je seveda zgolj tematsko ogrodje pripovedi, tisto konkretno tkivo življenjepisa, ki raste iz empiričnih dejstev pisateljevega otroštva. Vendar je Moje življenje več kot rekonstrukcija realno ugotovljivih dejstev, več kot »življenjepisa«. Že po prvih poglavjih oziroma podlistkovnih objavah – Moje življenje je izhajalo kot podlistek v »Slovenskem narodu« 1914 – opazimo, da pisatelj ne obnavlja le svojih spominov na otroška leta, temveč jih pojasnjuje, razlaga, vrednoti. Do njih se opredeljuje tako, da še nejasna občutja oblikuje v misli, izkušnje posplošuje v spoznanja. Naj se sliši še tako protislovno, z Mojim življenjem je pisatelj svoje otroštvo šele ustvaril. Cankar sam naglašuje namreč, da iz razmerja do preteklosti ni mogoče izključiti perspektive časa in da je spominjanje preteklosti vedno tesno povezano s sedanostjo. Po njegovem so spomini »tako živi, da se nekdanja ura ponevedoma zlije z zdanjjo; še si tisti, kakor si, in hkrati si tisti, ki je bil«. V luči tega priznanja se potrjuje že nakazana misel, da Moje življenje ni zgolj »življenjepisa«, temveč »življenjepisa« in literatura.

Prav to je poglobljena značilnost spominov, da pisatelj ni le obnovil dogodkov iz preteklosti, temveč jih je pritegnil v kontekst svoje literature. V tem pogledu zanimivo je četrto poglavje, ki je skoraj brez pripovedne vsebine, brez dogodkov. Tu formulirana pisateljeva teorija sanj in hrepenjenja nam je npr. nujno potrebna, ko razlagamo pripovedna in dramska dela iz njegovega sanjskega cikla. Pozornost zbuja tudi naslednje vprašanje, zastavljeno pisatelju samemu, in njegov odgovor: »Kaj so bile vse tvoje ljubezni, kaj tvoja navdušenja in prijateljstva, tvoje pesmi in povedi, tvoje misli in sanje vse do današnjega dne? Velika noč in Mavsarjev hrib!« Odgovor pomeni tu – poenostavljeno rečeno – dvojnost stvarnega in privzdigljenega, resničnosti in iluzije. V tem je tudi pojasnilo za temeljno usmeritev Cankarjeve umetnosti. Ustvarjanje po njegovem pogojuje ujetost v nezadovoljivo, nepopolno resničnost in težnja preseči tako stanje, dvigniti se v svet višje realnosti, v idealno popolnost, v sanje. K razlagi svoje umetnosti se Cankar povrne še v zadnjem ali avtorefleksivnem poglavju Mojega življenja, toda tu poskuša označiti svojo literaturo na ravni odnosa med objektivnim in subjektivnim. Najbolj slikovito je splošno misel o sintezi obojega v umetnosti izrazil z naslednjo trditvijo: »Kdor je umetnik, kleše v kamen od začetka do konca sam svoj obraz. In verno misli, da je bil izklesal podobo Venere ali Mojzesa.«

V Mojem življenju se Cankar ponovno približa hrepenenju oziroma pojmovanju hrepenenja kot individualni in socialni motivaciji umetniškega ustvarjanja. Z dialek-

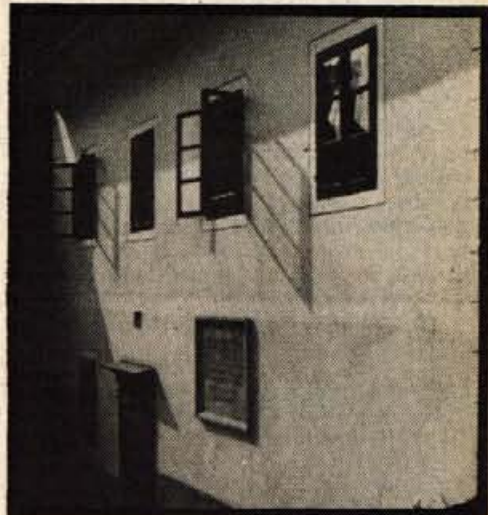
tično ostrino duha označi v osmem poglavju hrepenenje kot težnjo po preseganju realnega stanja z njene negativne strani. Tu pripoveduje, kako je v mladosti občutil, kasneje pa spoznal »vso neizprosno, brezobzirno nasilje hrepenenja, ki vzdigne človeka zategadelj, da ga zvišča trešči ob tla, ko je bil iztegnil roko, da poseže po zvezdi.« V skladu s to mislijo je njegovo pogosto izraženo, tudi v »življenjepisu« vključeno spoznanje, da uresničenje sanj, včasih že sama bližina uresničenja pomeni njihovo zanikanje. Smisel hrepenenja je v hrepenenju samem, ne v njegovi izpolnitvi.

Izpovedna in idejna vsebina Cankarjevih spominov na otroška leta je razsežno in raznovrstno področje, ki bi zahtevalo posebno raziskavo. Vendar bi ravnali samovoljno, če ne bi na tem mestu vsaj omenili eno najbolj izpostavljenih prvih Mojega življenja, izjemno etično tenkočutnost, ki postane osrednja tema njegovega zadnjega obsežnejšega avtobiografskega dela, povesti **Grešnik Lenart**.

Delo je Cankar napisal leta 1915, torej kmalu za Mojim življenjem, s katerim se Grešnik Lenart v tematskem pogledu delno pokriva, delno pa ga presega. Če je Cankar v Mojem življenju opisal svoje otroštvo, čas od 1879 do 1888, se pripoved o grešniku Lenartu začne že pred rojstvom pisatelja in zajame še njegova prva ljubljanska leta. Časovno območje spominov pa ni edini razloček med avtobiografijama, razlika je v sami strukturi obeh pripovedi. Moje življenje je prvoosebna pripoved, zgodbo o grešniku Lenartu pa pripoveduje Cankar v tretji osebi. Podnaslov »življenjepisa otroka« – ne moj življenjepisa ali moje življenje – je povsem v skladu s pripovedno perspektivo dela in samó potrjuje navidezno neosebno zgodbo. V resnici gre seveda tudi tu kakor v Mojem življenju za pisatelja samega. Lenart Negoda, čigar rojstni datum se natanko ujema s pisateljevim, je Ivan Cankar, Lenart starejši je Cankarjev oče Jože, Zaplaz pod Gorami je Vrhnika itd., da imen drugih oseb in krajev, ki jih pisatelj ni spreminjal, kakor tudi nekaterih realnih dejstev iz njegovega otroškega življenja niti ne omenimo. Če je Cankar v Grešniku Lenartu svoje spomine na mladost prenesel globlje v območje literature, če jih je izrazil na način literature, je tako ravnal zato, da je razširil horizont pogledov na svoje življenje. Njegova predstavna domišljija, ki je bila v Mojem življenju še močno v mejah realnih dogodkov, se je zdaj osvobodila vezi in razmahnila v umetniško ustvarjalnem dejanju. Kakor je Moje življenje najprej življenjepisa v smislu obnovitve cele vrste konkretnih doživljajev iz pisateljeve preteklosti in šele potem literatura, je Grešnik Lenart najprej in predvsem literatura.

Kot precejšen del Cankarjeve proze je tudi zgradba Grešnika Lenarta domišljena, snovno tematsko uravnovežena. Prvih osem poglavij obravnava pisateljeva otroška leta na Vrhniki, deveto poglavje pot v Ljubljano, naslednjih osem poglavij pa Cankarjevo ljubljansko mladost. V prvi polovici pripovedi je pisatelj na novo opisal otroštvo na Vrhniki, saj se je zdaj do teh let svojega življenja opredelil precej drugače kot v Mojem življenju. V prvih dveh poglavjih je pripovedovalec sploh vseveden in povsod pričujoč, pripoveduje o dogodkih, ki so zunaj njegovih izkušenj. Od tretjega poglavja naprej pa govori pripovedovalec o Lenartu Negodi zvečine skozi njegovo optiko, skozi izkušnje in zavest glavne osebe pripovedi. Seveda se je Cankar zavedal, da je vsevednega pripovedovalca spremenil v pripovedovalca z omejenim horizontom poznanja dogodkov, sicer ne bi v tretjem poglavju zapisal: »V poznejših letih, v tistih, ki jih ne poznam, je ugledal Lenart časih svojo zgodnjo mladost kakor podobo iz sanj.« Zavedal pa se je Cankar tudi tega, da bi prvi dve poglavji pravzaprav »ne sodili v

življenjepisa«, saj njuna pripovedna vsebina presega izkustveni svet življenjepisa. Kljub temu jih je kot vsevedni pripovedovalec vključil v pripoved, da bi bralec lahko presodil, »iz kakšnih tal da je rastlina vzrasla, pa vseeno, če je zlahitna ali strupena«. To je tudi ena najočnejših razlik Grešnika Lenarta v primerjavi z Mojim življenjem. V pripoved o grešniku Lenartu je namreč Cankar vnesel socialno razsežnost Lenartove družine. Zato poudarek na siromaštvu obrtniških proletarcev s klanca, zato mračne sanje in obenem svetle iluzije otroka o življenju, zato njegova boleča srečanja s premožnejšimi ljudmi, beg v samoto, njegova odljudnost in zaklenjenost vase. Še najbolj nazorno nam pokaže značaj grešnika Lenarta dogodek, ki ga je Cankar opisal dvakrat: pot vrhniškega otroka v Ljubljano. Opisal pa je to pot tako različno, da primerjava obeh opisov razkrije veliko prožnost pisateljevega doživljanja preteklosti. V Mojem življenju se npr. Cankar osredotoči na slovo od Vrhnike, na čustveno opredeljevanje do rojstnega kraja in do ljudi, ki se mu kažejo tem svetlejši, čim bolj se jim oddaljuje. V otroku se pojavi celo občutek krivde, ker je lepoto rojstne pokrajine in simpatičnost rojakov začel spoznavati šele ob slovesu. Za razloček od Mojega življenja je Cankar v Grešniku Lenartu tudi pot vrhniškega otroka v



Vrhnika: Cankarjeva rojstna hiša

Ljubljano opisal drugače. Težišče je tu na prihodu v Ljubljano, ne na slovesu od Vrhnike. Preseneti pa nas tudi prizor, ki prikazuje, kako brezobzirno in kruto se znaša množica ljudi nad otrokom, dozdevnim tatom. Prizor, ki napoveduje podobno pisateljevo avtobiografsko doživetje v drugem delu pripovedi.

Drugi del Grešnika Lenarta predstavlja veliko bolj enovito, kronološko urejeno in strnjeno pripoved kot prvi del. Vseh osem poglavij je napisanih zaradi dejanja, ki ga je zagrešil Lenart, ko si je v spletu bolj ali manj naključnih okoliščin, nad katerimi je izgubil nadzorstvo, prisvojil denar. Ta greh oziroma posledice greha doživlja zdaj proletarski otrok v sebi in zunaj sebe. Poglavitno breme dejanja nosi seveda Lenart sam. Mučijo ga mračne sanje, ko si poskuša pojasniti etično negativnost storjenega. »Kaj je grešnost, kaj čednost? Ali ni mogoče, da se prelivata neopaženo in neopazno druga v drugo, kakor zarja v mesečino?« Vendar idejno sporočilo pripovedi ni skrito le v mislih glavnega junaka, ideja dela je širša in izhaja iz skoraj vseh plasti povesti. Težišče pa je na osebnem spoznanju in priznanju dejanja, proces, v katerem

(Nadaljevanje na naslednji strani)



Vrhnika: Sv. Trojica

(Nadaljevanje s prejšnje strani)

ima glavno besedo glas srca, se pravi individualno, kar najbolj rahločutno tehtanje lastnih hotenj in ravnanj. To samospoznanje etičnih vrednosti ali nevrednosti v življenju je osrednje sporočilo pripovedi. Vanj se vključuje tudi vse tisto, kar zadeva moralno razsojanje odzunaj. Po Cankarju namreč ne more kdorkoli soditi o etičnosti človeških dejanj. To prepričanje je pisatelj implicitno, vendar enoumno izrazil v razpletu pripovedi, v zaključnem prizoru, ko Lenartu prinese očiščenje in poveličanje šelē mati, ki je »brez greha«. Šelē ob njej, ob posebljeni čistosti in ljubezni, Lenart v vsej globini doživi samospoznanje etično negativnega dejanja.

Z Grešnikom Lenartom se v glavnem zaključuje drugi ali ljubljanski cikel Cankarjeve avtobiografske proze in njegova avtobiografska proza sploh, zakaj prva svetovna vojna je močno spremenila značaj in vsebino pisateljevega proznega ustvarjanja. Pod vplivom usodnih dogodkov se je Cankar spet obrnil k sedanosti, k trpljenju slovenskega naroda v »letih strahote« in znotraj te snovi ni bilo priložnosti za avtobiografsko zastranjanje v preteklost ali pa so bile take priložnosti redke, če ne kar izjemne. In če je za njegovo ljubljansko prozo značilno to, kar je zapisal v Mojem življenju, da se je namreč v teh spominih razgledoval »sam po prostranih poljanah svoje duše«, da je mukoma segal »iz prepada v prepad svojega bitja«, je perspektiva njegovega doživljanja sveta in mišljenja med prvo svetovno vojno drugačna. Cankar sam jo je dobro označil, ko je zapisal, da je v Podobah iz sanj sicer »blodil po hramih in stopnicah svojega srca«, da pa je hkrati hodil »s prižgano lučjo po zaklenje-

*Jaz verujem v družino svobodnih narodov!
Jaz verujem, da bo iz te brezprimerne
preizkušnje izšlo prerajeno človeštvo! Bil
bi hinavec in lažnivec, če bi se imenoval
socialista, pa bi v globočini svoje duše ne
veroval v svoje ideale! Nič se ne bojmo, nič
se ne strašimo dnevnega trpljenja, ne
zakrivajmo oči pred grozotami časa –
pogumno jim glejmo v lice! Ne samo človek,
ne samo narod, tudi človeštvo se bo
dvignilo az močvirja, očiščeno in pomla-
jeno!*

Ivan Cankar: Očiščenje in pomlajenje

nih svetiščih svojega bližnjega, vsakega in vseh...» Intimno psihološki in etični izpovedi je Cankar zdaj morda že v smislu ekspresionistične umetnosti pridružil nova vsebinska iskanja, predvsem ljubezen do sočloveka in težnjo po spoznanju njegovega globljega bistva.

Avtobiografska tematika zavzema tedaj eno pomembnejših območij Cankarjeve umetnosti. Z redkimi prekinitvami je navzoča v vseh obdobjih pisateljevega proznega ustvarjanja, od Vinjet do Podob iz sanj. Njen osrednji lik je lik matere, ob njem pa se nam odpira pisateljevo življenje skoraj v vseh smereh. Medtem pa ko je za dunajski tok te proze posebej značilna

téma umetniškega poklica, kar pomeni obdobje Cankarjeve mladosti in moških let, nam ljubljanski tok avtobiografskih pripovedi odkriva predvsem pisateljeva otroška leta in njegovo zgodnjo mladost. Tudi idejnost, ki jo pogojuje in sprošča ta motivika v Cankarjevem pripovedništvu, je raznolika, saj sega od eksistencialnih vprašanj do nacionalne in socialne, družbeno kritične problematike. Celotno vprašanje eksistenčnih možnosti in nemožnosti je v dunajškem času vključeno v tovrstno prozo. Prav dejstvo, da se avtobiografska tematika povezuje s tako širokim in razčlenjenim idejnim svetom pisatelja, potrjuje njen umetniško in sporočilno upravičenost.

dr. Anton Slodnjak

Tujec

S čim plačati materin pogreb?

Tretje poglavje

Sedemdesetletni lastnik moderne tiskarne, knjigarnar in založnik Otomar Bamberg je trdo zravnal sedel za pisalno mizo, kljub temu da je nadomeščal šipo v velikem oknu kos sive lepenke in da je zato morala goreti pred njim električna svetilka, nad njim pa je bil prižgan lestenec. Tudi vlaga in hladna sapa, ki sta silili kljub zaplati na oknu v kontor, ga nista mogli premakniti z vsakdanjega mesta.

»Tu ostanem, četudi primrznem k mizi,« je šepetal z bledimi, tresočimi se ustnicami, mrdajoč z njimi, kakor da bi jih hotel docela skriti pod črnobelega brke in enako razkuštrano, ostro kozjo brado.

»Če se le za trenutek umaknem, so takoj tu in potem je izgubljen velik kos nemškega kulturnega prostora v tej čudni deželi.«

Kljub temu da mu je ostala tuja, se je navezal nanjo s sovraštvom in občudovanjem. Poslali so ga le-sēm, da bi strokovno obnovil in gospodarsko utrdil starodavno tiskarno Ferdinanda pl. Kleinmayra oziroma svojega očeta Fedorja ter zagotovil nemški stranki v Tomaniji močno gospodarsko in politično postojanko.

In ko je zdaj premišljeval o uspehu svojega poslanstva, sta mu zadrgetali kolena, da je bilo slišati kakor trk dveh biljardnih krogel. Vsak trenutek bi se moral prikazati odposlanec samozvane Narodne vlade, da bi prevzel nadzorstvo nad njegovimi obrati in morebiti celo napovedal zaplembo ali nacionalizacijo tiskarne. Bedak, ki je izdal njihove pesnike, da so jih pripravljali za veleizdajo in revolucijo.

Zvonovi Franciškske cerkve so zabučali, kakor da so se zganili na ulici tik pred ubitim oknom. Vrglo ga je pokonci. Nikdar se ni mogel sprijazniti z ljubljanskim bahavim in mnogoglasnim zvonjenjem. Tudi to je posledica zatrte reformacije! Pri protestantih ni bilo tega zopnega cimbelinkanja. Tam je zvon resnobno oznanil začetek in konec bogoslužja. Tu pa...

Zvonjenje je naraščalo in zdelo se mu je, da se ziblje nad njim sam franciškski, če ne kar šenklaški veliki zvon. »Ali ne bodo že nehali slaviti svojo osvoboditev? Kaj ne slutijo, da so si odprli vrata v kaos in da jih bo nekoč zadel nemški udarec, namenjen balkanski človeški in kulturni zmesi? Saj bo njih pobil najprej na tla.«

In vendar bi jih morebiti bilo škoda, ako bi izgini v križarskem pohodu nemškega

reda in nemške civilizacije zoper primitivne, a nemirne ostanke slovenskega življa v razvalinah Bizanca in Islama. Nekatero njihove pesniške zbirke je bral z užitek in veseljem...

Vstal je in se zgrabil za glavo, kakor da bi si jo hotel sneti z vratu in jo skriti pred ponovno zaznanim, še bučnejšim zvonjenjem.

»Saj res, Cankarju zvonijo. Svojemu najboljšemu pripovedniku in dramatik.« A bil je Schwentnerjev, se pravi konkurentov avtor. Toda ali ni imel tudi sam z njim opravka?

»Gospod principal, tukaj so!« mu je zaklical skoraj na uho hišnik in pisarniški sluga Peter Klepec, ki je tako tiho odprl vrata, da ga sploh ni slišal.

»Tržni nadzornik Ribnikar, kanonik Kalan in rdečkar Kristan...«

Ze so rinili skozi vrata: debelušni in rdečelični živinozdravnik, podoben velikanskemu možicu vstajaču, odebeleli gorenjski kmet v talarju in prekanjeni trgovec v združni preobleki.

»Tja, tja, gospodje, v sprejemnico prosim! Pisarno so mi demonstrantje preveč prezačili. Klepec, peljite gospode v sejni prostor!«

Med krajšim motoviljenjem, podobnim kobacanju ujetih rakov v košari, se je preril z nedobrodošlimi gosti v sosednji večji prostor in jih, na zunaj hladnejši od ledu, na znotraj pa razžarjen od komaj krotene jeze, razposadil okrog sejne mize. Z dostojanstvom je prenesel pozdravljanje, predstavljanje in govoričenje o zimi in zdravju.

»Gospodje, vem, da niste prišli, da poveste nekaj komplimentov staremu nasprotniku! Preveč zmagoslavni so vaši obrazi!«

Zadrega na Kalanovem obrazu ga je za trenutek počuegetala, toda ko se je ozrl na ona dva, ga je stisnil strah za tiskarno. Toda saj je le revolucija, ne anarhija!

Ribnikar je odprl mapo in položil preden list papirja. »Gospod Bamberg, to je odlok Narodne vlade, s katerim se postavlja vaša tiskarna pod njeno nadzorstvo!«

»To je seveda le začasen ukrep!« Kanoniku Kalanu je postalo očitno nelagodno. »Seveda vam ostanejo lastniške pravice, in če bi bil vaš obrat Narodni vladi potreben, boste dobili celo odškodnino.«

»Gospodje, zakaj?«
Soglasni molk ga je utešil in okreplil. »Ali greste zoper mene z načeli in prakso boljševiske revolucije? Ali v novi državi ne bo osebne lastnine? Ali bo Cerkev molčala spričo tolike krivice? Ali pa jo bo morebiti celo odobrila?«

Vprašanja je usmerjal v Kalana, onih dveh ni pogledal.

»Ne gre za to,« se je vmešal z visokim glasom Kristan. »Narodna vlada je ugotovila to, kar je sicer znano vsakemu ljubljanskemu paglavcu, da ste bili vi, gospod Bamberg, z vašimi obrati eden naših najbolj nevarnih narodnih nasprotnikov in posredovalcev najhujših napadov na naš narod in njegove politične voditelje.«

»Gospodje, založil in izdal sem vam Levstika, Stritarja, Tavčarja, Gregorčiča, Aškerca, Župančiča in... Cankarja...«

Molčali so in gledali v tla. Šele tedaj so zaznali zvonjenje frančiškanskega zvona, ki je menda kakor Goethejev zvon splaval iz lin in vdiral v Bambergov obrat.

»Cankar! Cankar!« je rekel Kalan. »Gotovo zvoni njemu! Očetje frančiškani so ga zmerom radi imeli!«

»Kaj pa ste vi založili Cankarjevega, gospod Bamberg? Ali ni bil poleg Matice Schwentner njegov edini založnik?« je vprašal Ribnikar in se držal, kakor da je on avtor. »Seveda, razen Aleša iz Razora, tega kerlica smo mi, naprednjaki, poslali na svet!«

Namesto da bi mu odgovoril, kakor bi mu pritikalo, zelencu ghezdavemu, je za

hip zagledal pred seboj mladega človeka, ki je hlastno govoril in smešno vzdigal desnico, kakor da bi prisegal.

»Pokopati moram mater...!«
Tudi zdaj je mahnil z roko kakor takrat, obenem je vstal in tako prisilil, da so se začeli vzdigovati. Ribnikar in Kristan sta sicer menila, da bi se morali natančneje pogovoriti, on pa je spet zamahnil z roko in Kalan je povzel njegovo kretnjo.

Odšli so, čeprav nekam neradi. On pa je ukazal Klepcu, naj strga lepenko z okna, sam pa se je vrnil v pisarno. Tu se je popolnoma prepustil zvonjenju in doživljal, ne da bi ga to kaj motilo, nadaljevanje prejšnjega videnja.

»Gospod Bamberg, samega sebe prodajam!«

Se je pomnil, kako so mu bile zoprne te besede. Še bolj ga je dražil vročični pogled mladega človeka, ki je bil očitno vinjen. Za trenutek ga je sicer prevzelo ugodno spoznanje, da ga Nemeč ne bi na ta način prosil. Vzdignil je roko, da bi zadržal vsiljivca. Toda ta se mu je še bolj približal in napol zajecal, napol kriknil: »Se več denarja potrebujem! Za pogreb svoje matere!«

Na ta krik ni mogel storiti trenutno nič drugega, kakor da je pozvonil in naročil človeku, ki je vstopil: »Prinesite rokopolis gospoda Cankarja!«

Ko je preletel kakih deset, dvajset listov, je vprašal, ne da bi dvignil pogled: »In s tako robo bi hoteli plačati materin pogreb?«

A preden je dodobra utihnil, je že obžaloval svoje vprašanje. Mladi človek ga je namreč pogledal tako nedoumljivo, da ga je postalo strah sredi lastne pisarne...

V tem trenutku se mu je spomin ustavil kakor trmasto živinče. Zaman ga je spodbujal, čeprav ga je nekaj silno priganjalo, da bi vrtal in vrtal v preteklost, iz katere bi nujno potreboval sporočilo. V stiski, ki jo je prav zvonjenje delalo neznosno, se je domislil. Iz kota je potegnil pisarniško lestvico, in ne da bi pomislil na Klepca, je že bil pri vrhni polici velike omare, v kateri je hranil pogodbe z avtorji in druge spise. Zaradi prevelike naglice pa kljub skrbni urejenosti ni mogel najti takoj tega, kar bi tako željno in nujno rad videl. Že ga je grabila nevolja, ki ga je popustila šele, ko je hlastno izvlekel Cankarjev konvolut, ga zanesel k mizi in se zgrbil nad njim.

Toda tudi zdaj mu zaželeno ni takoj prišlo pred oči. Šele ko je dvakrat prebrskal papirje, je med pogodbami in pismi odkril orumenel list, na katerem si je tedaj steno-grafiral pogovor s Cankarjem.

»Na njem je poleg raznih pojasnil razbral najprej Cankarjev odgovor:«

»To so vendar moje pesmi! Mati jih je prebrala. Na smrtni postelji jih je prebirala!«

Še dlje je strmel v tisti papir in našel tam, da si je zapisal, kako mu je mladič ošabno in vendar zaupljivo odgovarjal in pripovedoval:

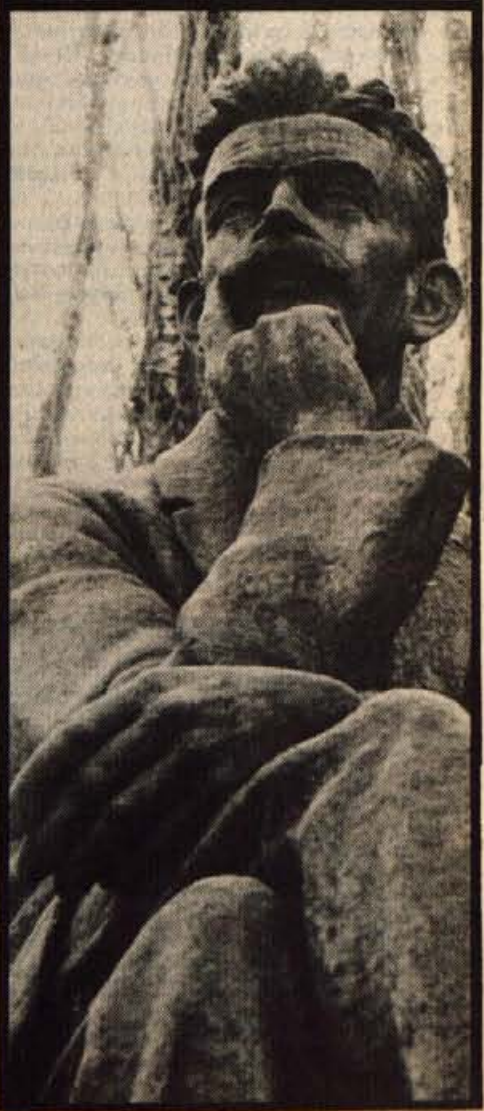
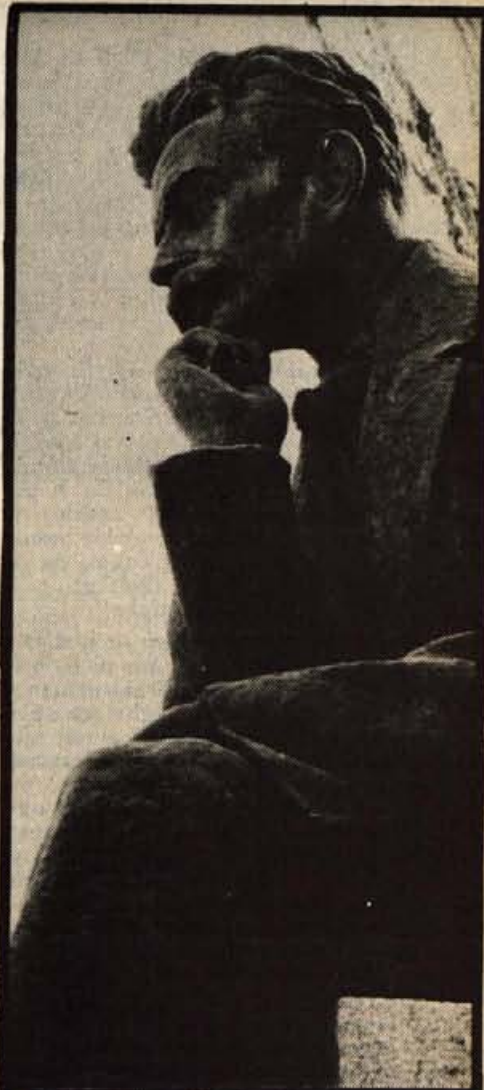
»Kaj niste človek, gospod Bamberg? Bila je čista kakor angel – kljub dvanajstim porodom. Zato je lahko občutila, da v teh pesmih ni bilo kaj grdega, ampak samo hrepenenje po lepem...«

»Izsesali smo revo... Nenehoma se je razdajala in žrtvovala...«

»Mene je neko noč, v počitnicah med tretjo in četrto realko, rešila, da se nisem utopil...«

»Doma na Vrhnikih sem ležal na podstrešju. Pod zglavjem sem skrival verze. Z njimi sem namenoma žalil njo in preklinjal Boga. Zaspali nisem mogel, vendar sem polagoma izgubljal zavest, omamlja-

(Nadaljevanje na naslednji strani)



I. Jurkovič: Ivan Cankar, spomenik na Vrhnikih

joč se s trdnim sklepom, da se drugi dan opoldne vržem v Močilnik. Že napol speč sem začutil neznansko tolažbo ali pravo srečo. Obdajala ali obsevala me je neka prijazna prikazen, ki je nisem videl, temveč kar dejansko občutil v vsem telesu kot blago toploto in milostno svetlobo. Tedaj se je nekdo nagnil nadme in mi segel pod zglavje.

Vedel sem, da je mati. Hladen prepah na praznem podstrešju me je pahnil v resničnost. Kljub temu sem se pretvarjal, da spim.

Mati pa je rahlo izvlekla papirje, sedla na tram in jih začela obračati pri leščerbi, v kateri je gorelo repično olje. Sram in strah sta me omrtvila, da ji nisem mogel iztrgati bogokletnih in nevhvaležnih izpovedi iz rok. Ona pa je postavila oljenko na tla in pokleknila. Počasi, zaokrožajoč ustinice je črkovala besede otročjega, a vendar besnečega obupa. Trepetaje sem čakal, da se nekaj strašnega zgodi. Naj tudi pri priči umrem in padem v najhujše muke!

Mati je vzdihnila, preden je prebrala pet ali šest listov. Solze so ji drle po licih in vzdigovala je roke in jih upirala nekam v temo, kakor da bi hotela odvaliti pretežno breme: »Jaz sem kriva. Mene kaznuj, njemu pa daj, da bo lepše povedal in zapisal, kaj mora revež trpeti že kot otrok...«

Pridršala je po kolenih do mene in njene solze so kapale na moji sklenjeni roki. »Usmiljeni Bog, usmiljeni Bog!« je goreče šepetala. »Prizanesi mu! Je že moral tako zapisati, kakor je. A jaz vem, da Te bo tudi slavil. Saj Te tudi zato taji, ker resnično veruje vate in ker je pošten in moj... A po moji smrti bo skrbel za druge...«

»S težavo sem se potajeval, a vendar v čudnem upanju prežal na njene besede. Vedel sem, da se drugi dan ne bom utopil...«

Ko je Bamberg do sem razbral svoj stenogram, se je živo spomnil, kako ga je takrat pretresla ta pripoved. Zdela se mu je tako neverjetna, da je mladega človeka skoraj zasovražil. »Kaj vse je dano nekaterim!« je pomislil. »Drugi pa naj skrbe, da bodo taki sanjači imeli dovolj drobiža za brezskrbno sanjarjenje in genialne muhe. In v kaki klasični nemščini mi je to izmišljeno zgodbo pripovedoval...«

Ponižati ga je hotel. Ko si ga je pa ponovno ogledal od nog do glave, je poslovno naročil svojemu človeku: »Izplačajte pri blagajni gospodu Cankarju sedemdeset goldinarjev, rokopis pa spravite!«

Mladi človek se mu je zahvaljeval, kakor da bi mu rešil življenje. Neprijetno mu je bilo, da mu je obrnil hrbet in se brez namena in potrebe zagnal v tiskarno. Pri vratih se je obrnil in rekel nekoliko blaže: »Tako, opravila sva! O izdaji pa zaenkrat ni besede!«

Odrinil je Cankarjev konvolut. Zopet ga je preplavilo zvonjenje. In prav temu av-

torju so zvonili, ki ga je s čudno pripovedjo primoral, da mu je izplačal ves honorar za rokopis zaljubljenih in blasfemičnih verzov, nato pa sklenil s škofom tisto umazano kupčijo, ki pa bolj sramoti njega, protestanta in liberalca, kakor rimskega hlapca in bigotneža.

Ob tem spoznanju so se mu začeli prebujati novi spomini. Nekaj let po aferi z Erotikami mu je sedel v pisarni tenak mlad človek nasproti. Njegove rjave oči so bile svetlo in malce ironično uprte vanj. Nos in čelo sta se mu porosila. Veliki uhlji, napol skriti pod nemarno dolgimi kostanjevimi lasmi, so se mu gibali v kratkih presledkih.

»Samo tokrat še, gospod Bamberg! Priznam, vaš dolžnik sem. Že večkrat ste me rešili v najhujši stiski. Samo tokrat še, prihodnjič pridem z romanom.«

Ob spominu na te besede, ki so se mu vrvale od nekod iz neznanskega prostora, v katerem morajo biti shranjene vse človeške besede, resnične in lažne, je vstal in stopil k razbitemu oknu. Na videz brezčutno je prenašal, da sta ga stresala mrz in poulični krik in vik, ki je zahteval maščevanje za zahrbtni napad na Koroškem. Čemu je takrat zavrnil prosečega človeka s ponižujočo protiponudbo, naj bi namesto slovenskih romanov pošiljal nemške feljtone za njegov časnik, uradno »Ljubljancan-ko« (Laibacher Zeitung), ki mu je morala biti zoprna iz mnogih ozirov? In čemu je nazadnje izsilil njegovo obljubo, da ga ne bo nikdar več vznemirjal s prošnjami za

predujem? Saj je vendar dobro videl, da fant sploh ne razume, kaj so novci, in da ne vidi v njih nič drugega kakor od malopridnih ljudi po krivici nakopičene nakaznice za to, kar je vsem, posebno pa še umetniku potrebno.

Da, vse to je vedel, je ugotovil, in se odmaknil od okna za pisalno mizo. Zato mu je odkupil še zbirko novel in dajal nove predujme tja do konca 1909. leta, kakor je razbral v zapisih, čeprav se mu Cankar razen z rokopisom novel Mimo življenja ni oglasil ne s feljtoni in ne z romanom.

Celo takrat mu ni zaloputnil vrat pred nosom, saj si je želel, da bi izdal kako njegovo zrelo delo. Saj bi šele takrat izpolnil svoje poslanstvo med temi barbari, ki so mu zdaj razbili šipe in se pripravljajo, da požro vse, kar je pripravil z germanskim umom in redom, kadar bi zalagal in tiskal samo — slovenske knjige in časnike.

Zbegan si je pomel oči in se ozrl okrog sebe. Ali je mogoče, da je še pomnil te prizore? Ali se mu ni vse to samo pritaknilo v snu? Ali je pravilno prebral stare stenografske zapise? Toda odgovora ni bilo od nikoder. Res je zvonilo Cankarju, zvonilo pa je tudi njemu samemu in nemstvu v tej deželi, ki jo je ljubil in sovražil z ljubeznijo in sovraštvom osvojevalca in kolonizatorja.

Slodnjakov roman o Ivanu Cankarju bo izšel pri Mladinski knjigi v Ljubljani

France Pibernik

Ivan Cankar — Srečko Kosovel

(Ob 100-letnici Cankarjevega rojstva in 50-letnici Kosovelove smrti)

Vsi veliki slovenski književniki so se zavedali globokih stikov, ki so jih vezali s preteklostjo, zavedali so se temeljne razvojne črte, ki teče skozi našo zgodovino in našo kulturo. V tej povezanosti so našli najmočnejšo oporo za usmeritev v prihodnost. Kakor je France Prešeren potegnil črto od karantanskega Sama do marčne revolucije, tako so pisci poprešernovske dobe čutili neko notranjo vez med tistim, kar je bilo pomembnega v preteklosti, in tem, kar je odločujoče za sodobnost. Na Prešerna niso prisegali samo vodilni mladoslovenci Levstik, Jurčič in Stritar, ampak tudi naši modernisti, zlasti Kette, Župančič in Can-

kar, vsi pa so s svojim delom potrjevali preprosto resnico, da vsa pristna slovenska umetnost raste iz iste osnove, a ta je naša narodna bit, naš socialni razvoj in boj za samostojnost ter napredek. Sleherno veliko ime je naši kulturi pomenilo mejnik, ki sta se ob njem srečevala zgodovinska perspektiva in oseben napor za nov korak v našem celotnem razvoju.

Tak izjemen mejnik v slovenskem kulturnem in literarnem prostoru je nedvomno bil tudi Ivan Cankar. Pronicljivost njegovih idej in dognanost njegove besede sta na eni strani postavljali diagnozo časa ter razspoznavali socialna, politična in idejna razmerja na Slovenskem, na drugi strani pa je Cankar oblikoval novo estetiko, ta pa je pomenila nadaljevanje tistega, kar so pred njim postavili Trubar, Prešeren, Jenko, Levstik, Jurčič, Kersnik, Tavčar in Aškerc.

Cankar se je pri svojem delu odpiral dvema področjema: bil je do skrajnosti angažiran idejni bojevnik za socialno preobrazbo na Slovenskem, hkrati pa je bil genialen oblikovavec slovenske literature, ki je spričo Cankarjeve posebne zavzetosti zanjo prvič zaživela v vsej širini in še zlasti v tistih zvrsteh, kamor naši pisatelji doslej niso posegali dovolj odločno.

Silovitost in umetniška nespornost Cankarjevega nastopa je bila najmočnejši idejni in estetski usmerjevalec že za njego-



I. Jurkovič: Ivan Cankar, spomenik na Vrhniki



Stara Ljubljana

vega življenja, predvsem pa je Cankar vplival na generacije, ki so nastopile neposredno po njegovi smrti. To vsekakor velja za književniški rod Srečka Kosovela, zlasti za levo usmerjeni del mlade slovenske inteligence. Zbirali so se okrog revije Mladina, okrog revije, ki jo je pomagal urejati tudi Kosovel skupaj z Bratkom Kreftom. Brez zadržkov smem zapisati, da je imel Cankar občuten vpliv tudi na kasnejše generacije, toda že pri Kosovelu je potrebno postaviti vprašanje, ali je bil vpliv, ki je izhajal iz Cankarjevih idejnih stališč, močnejši od tistega, ki bi mu mogel reči literarni.

Odnos Ivan Cankar – Srečko Kosovel je mogoče obravnavati na posebni ravni glede na to, da sta oba avtorja izjemni osebnosti, da se časovno deloma pokrivata (1876–1918 : 1904–1926), hkrati pa pripadata močno različnima literarnima dobama, kajti Cankarjeva umetnost je rasla iz 19. stoletja, Kosovel pa je avantgardist 20. stoletja. Kakor je po eni strani znano, da je bil Kosovel v zgodnji dobi pesniški nadaljevalec Murnove impresionistične razpoloženske in pokrajinske lirike, tako je treba hkrati zapisati, da je Kosovel nekatere motive sprejel tudi iz Cankarja, recimo motiv matere in motiv hlapcev.

Toda daleč najmočnejše je Kosovela ogrela Cankarjeva revolucionarna ideja. Postala je celo sestavni del njegovega programa, v določenem smislu vplivala na njegovo revolucionarno poezijo, najmočnejše pa je odmevala v njegovi esejistiki, torej v Kosovelovih idejno programskih besedilih.

Med najizrazitejše Kosovelove eseje moremo šteti zlasti zapis Umetnost in proletarec. Ta esej je nastal ob 50-letnici Cankarjevega rojstva, torej pred petdesetimi leti, žal pa je bilo leto nastanka, to je leto 1926, hkrati tudi smrtno leto Srečka Kosovela. Prav nekaj mesecev pred svojo pregodnjo smrtjo je Kosovel izpovedal nedvoumno privrženost Cankarju in njegovi družbenorevolucionarni ideji: »V Sloveniji smo že imeli svojega revolucionarnega pisatelja. Letos bo ravno petdeset let, odkar se je rodil. Cankarjeva umetnost je tako velika in tako močna, da je zmožna popolnoma preobraziti človeka. V Cankarjevi umetnosti se človek lahko prerodi in prenovi in če je dovolj močan, postane sposoben, da pretrpi in žrtvuje vse za to, da zagovarja resnico, da se bojuje za Pravico.«

Pri iskanju neposrednih prehodov med Cankarjem in Kosovelom sem našel očitno zvezo med Cankarjevim esejem Slovensko ljudstvo in slovenska kultura ter Kosovelovo razpravo Umetnost in proletarec. Deli se na videz močno razhajata.

Cankarjev zapis je nastal leta 1907, to je bilo v času njegovega intenzivnega

vključevanja v volilni boj za socialno demokracijo, v času torej, ko se je Cankar maksimalno angažiral v slovenskem političnem življenju in je sorazmerno veliko časa prebil v domovini in pogosto nastopal kot govornik pred domačo publiko. Res je tudi, da je Cankar svoje tosmerno delo nadaljeval vse do leta 1918, da pa je bilo prav zato njegovo delo določeno glede na politični in socialni položaj Slovencev v avstro-ogrski monarhiji, in sicer v najbolj dramatični fazi, ko so se odvijala zadnja zgodovinska dejanja pred našo osamosvojitvijo, pri čemer je Cankar sodeloval aktivno.

Kosovel je svoje delo pripravljaj, ko je, kot je zapisal dr. Bratko Krefc, »odločno krenil na levo« in se s somišljeniki opazneje vključeval v javno nastopanje, glede na usodnost Kosovelovega življenja pa je ta spis žal njegova zadnja razprava z družbeno kulturnega področja. Čas, v katerem se je razvijal Kosovelov odnos do socialnih vprašanj, je določen z nastankom nove države SHS in naraščajočimi nasprotji takratnega družbenega sistema, hkrati pa je treba upoštevati velike idejne, politične in socialne premike po oktobrski revoluciji.

Kljub razlikam, ki v glavnem izhajajo iz dvajsetletne časovne razdalje (1907 do 1926), pa oba teksta povezuje vrsta skupnih potez. Oba avtorja sta besedilo pripravila kot govor oziroma predavanje in oba sta ga namenila delavcem. Cankar je govoril v Trstu slovenskim delavcem dva večera, in sicer 24. in 25. aprila 1907. Kosovel pa je s svojim govorom nastopil 23. februarja 1926 v rudarskem revirju Zagorje ob Savi, predavanje pa je ponovil 25. februarja 1926 v Ljubljani na večeru Delavske akademije. Nadalje, oba avtorja sta imela v načrtu, da svoje besedilo razširita in še posebej pripravita za tatis, vendar ne prvi ne drugi tega ni storil, prav tako pa velja za oba teksta, da sta bila objavljena šele po njuni smrti, Cankarjev v reviji Dom in svet leta 1921 in je bil Kosovelu torej dostopen. Kosovelov esej Umetnik in proletarec pa je izšel v Mladini leta 1926.

Zveza med Cankarjem in Kosovelom pa se v največji meri pokaže pri razčlenjevanju osnovne misli obeh besedil. Nobenega dvoma ne more biti glede tega, da se je Kosovel v tej točki močno naslonil na Cankarjeva izhodišča.

Cankar je leta 1907 v svojem predavanju Slovensko ljudstvo in slovenska kultura poudarjal kritično razredno nasprotje med vodilno meščansko plastjo in delovnim človekom, vendar z osrednjo mislijo, da se socialna razlika drastično kaže tudi in še posebej v območju kulture. Sprožil je polemičen plaz proti kulturni politiki vladajoče stranke in se spoprijel z očitki, ki jih je lansiralo meščansko politično omizje, češ

da kultura in umetnost, ki jo ustvarjajo slovenski umetniki, ni primerna za naše ljudstvo. Ljudstvo ostaja daleč od kulturnih dobrin, čeprav s svojim delom ustvarja pogoje za razvoj materialnega in duhovnega življenja. Po njihovem naj bi bila umetnost namenjena zgolj narodu, ta narod pa so zgornje socialne plasti, ki so si podredile umetnika in znanstvenika: »Kakor si je osvojila moderna kapitalistična družba ljudske roke in ljudsko delo, zato ker se je polastila produktivnih sredstev, tako in natančno tako si je usužnjila umne delavce. Pisatelj, umetnik, znanstvenik je prav tak hlapec in suženj meščanske družbe kakor tovarniški, železniški, rudniški delavec. Duševno blagostanje, duševna kultura se ne da misliti brez materialne kulture. Kdor si je osvojil sredstva za proizvajanje materialne kulture, tisti si je osvojil že tudi hkrati duševno kulturo ter si jo je najel za deklino in hišno... Kakor služi naporno telesno delo milijonov in milijonov le neznatni manjšini v blagor in udobnost, tako služi duševno delo prav tisti neznatni manjšini v veselje in razvedrilo.«

O odnosu slovenskih umetnikov in znanstvenikov do delavskega razreda, glede na očitke, da ne pišejo za ljudstvo, pa je Cankar jasno zapisal: »Kulturne delavce je primoral razvoj človeške družbe, da so se odtujili masi ljudstva; primoral jih je dosedanji razvoj duševne kulture, da so zidali naprej, kjer so njih predniki začeli. In ker se je današnja kapitalistična družba polastila v svoj prid vsakega dela, tako duševnega kakor telesnega, ker je ta družba odrekla ljudstvu vsako kulturo, kakor mu še dandanes odreka v mnogih krajih umetnost branja in pisanja – se ni moglo zgoditi drugače, kakor da so se kulturni delavci zmerom bolj in bolj oddaljevali ljudstvu.«

Ko je iskal rešitev iz tegobnega socialnega in kulturnega položaja, je Cankar že v svojem tržaškem govoru poudaril, da mora kulturna dediščina naših najboljših ustvarjalcev prej ali slej postati last preprostega človeka, kajti bila mu je namenjena od vsega začetka: »Kadar pogine – in Bog daj, da bi se kmalu zgodilo – ta gnila, z vsemi hudimi in naglavnimi grehi obložena družba, takrat ne sme poginiti z njo, kar so zgradili v njenem okrutnem suženstvu naši kulturni delavci. Takrat se bo pokazalo, da so naši kulturni delavci v suženstvu krivične in nepošteno družbe delali za ljudstvo; da bo ljudstvo, kadar postavi svojo težko nogo na tilnik temu zlaganemu narodu in zlaganemu narodnjaštvu, da bo ljudstvo trgalo sadove s tistega drevesa, ki so ga kulturni tlačani za svoje nevaležne gospodarje sadili ter ga gnojili s svojo srčno krvjo!«

(Nadaljevanje na naslednji strani)

(Nadaljevanje s prejšnje strani)

Cankarjeva revolucionarna narava pa se je pokazala tudi v tem, da je znala pogledati v prihodnost. Tako je pred tržaškimi delavci izrekel povsem jasno misel o rešitvi tega vprašanja: »Edina pot pa je boj ljudstva, brezobziren boj, dokler ne pade poslednja barikada, dokler ni dosežen poslednji cilj! Boj za popolno socialno in politično osvobojenje — zakaj brez socialne in politične svobode je nemogoča kulturna svoboda. Dokler bo ljudstvo suženj družbe, suženj tega anonimnega naroda — dotlej bo tlačanila, dotlej bo brezpravna in ponižana tudi duševna kultura. Boj za osvobojenje ljudstva je kulturni boj — in kdor ta boj obrekuje, kdor mu podstavlja nečiste cilje, je sovražnik ljudstva in sovražnik kulture.«

V tem sklepu je konica Cankarjevega sporočila in v najožjem bistvu ga je prevzel tudi mladi Kosovel, ko je pripravljaj svoj

Zato je organiziral in sprejel razredni boj v svoj življenjski program, razredni boj, ki se vrši že od začetka življenja skozi vsa tisočletja do danes kot borba med močnejšimi in šibkejšimi, ta razredni boj, ki se je tudi v tej človeški zgodovini vršil v obliki borbe med gospodarji in sužnji, patriciji in plebejci, med kapitalisti in proletarijatom.«

Nedvomno je Kosovel dopolnjeval Cankarjeve sklepne misli, kajti dejanski boj za socialno osvoboditev se je že začel. Toda tudi Kosovel je vztrajno zagovarjal stališče, da je proletariatu pri njegovem razrednem boju nujno potrebna duhovna kultura. Ker pa je buržoazija v umetnosti podpirala larpurlartistične tendence, se je umetnost izgubljala v »artističnih igračkarijah« in pozabljala na človeka. Da pa proletarec ne bi ostal brez kulture, naj si ustvari lastno: »Ako se stekajo ravno iz vrst delavskega ljudstva življenjske sile v človeško družbo, zakaj bi delavci — vseeno ako

gospodarskih in kulturnih razmer. Prišel je čas, ko je umetnik sam postal ogrožen v svojih najelementarnejših pravicah in ta čas se je umetnik prebudil in spoznal, da tudi njemu ovirajo besedo, kadar hoče govoriti po svojem prepričanju, zvest samo brezobzirnemu spoznanju, da mora umetnik govoriti resnico, ne pa lagati.

Zato se je priključil onemu gibanju, ki se ravnatoko bori za popolno svobodo človeka, za popolne pravice človeka in ki se bori z razrednim bojem za brezrazredno družbo, ki bo ustvarila take življenjske pogoje, da sploh ne bo potrebno še poudarjati, da zasluži vsak delavec svoje življenjske pravice, ampak, ko bo veljalo: vsak človek je delavec, vsak delavec je človek.

Za tega človeka, ki ne bo delal za izkoriščevalce in niti le za svoje egoistične namene, marveč, ki bo delal zato, ker živi, in živel zato, ker bo delal, misli sodobni umetnik, kadar pravi: **umetnost za človeka.**«



Ljubljana: Cukrarna

nastop pred zagorskimi rudarji. Tudi Kosovel je svoja izvajanja postavil na sociološko osnovo in podobno kot Cankar usmeril svoje razmišljanje v odnos med družbo in kulturo, kajti tudi njemu je bila kultura tista, ki lahko prenovi in preobrazi človeka.

Kosovel je uvodoma poudaril, da je kapitalistična družba zaradi ekonomske premoči zaslužnjila poleg delavca še ustvarjalca. V tej točki sta si avtorja najbliže. Ker pa smo tu že v času po oktobrski revoluciji, je razumljivo, da je šel Kosovel v marsičem za korak naprej, saj ugotavlja, da se je vloga proletariata že močno spremenila in da proletarijat sam gleda na svet drugače kot v preteklosti: »A danes se je tudi proletarec osvestil. Zavedel se je, da njegovo delo ustvarja življenjske pogoje družbe, da, spoznal je celo, da njegovo delo prispeva k najneobhodnejšim potrebam človeškega življenja. Zavedel se je, da na podlagi svojega dela lahko zahteva prav take življenjske pogoje kakor oni, ki preživijo vse svoje življenje po kavarnah, barih, bordelih in zabaviščih in včasih niti z mezincem ne ganejo za svoje življenjske potrebe.

kmetski, tovarniški ali intelektualci — ne mogli ustvarjati lastne duševne kulture, kulture, ki bi temeljila v trdem delu in življenjski borbi ter bi oznanjala nov vrelc elementarnega svežega življenja? Zakaj bi ti delavci ne mogli ustvariti iz ritmov kolektivnega dela ritmov nove kolektivne umetnosti, ritmov nove pesmi o borbi za uveljavljanje človeških pravic za vse plasti človeške družbe?

To, kar se danes imenuje proletarska kultura, ni več samo demagoška fraza, kakor jo imenuje buržoazija. To je danes že živa resnica; proletarci dovršujejo in ustvarjajo iz svojega dela novo duševno kulturo, kulturo dela in borbe.«

Vzporedno z označevanjem proletarske kulture pa je Kosovel razčlenjeval položaj sodobnega slovenskega umetnika, kar ga je tudi osebno tem bolj zadevalo, ker je sam bil soustvarjavec sodobne slovenske literature. O položaju umetnika je razmišljal takole: »Čimbolj je sodobna družba jemala človeku svobodo, pravice itd., tembolj je umetnik iskal vzrokov duševnih političnih,

Kosovel je svoje izvajanje dopolnil z ugotovitvijo, da se je vrsta znanih književnikov že priključila proletarskemu gibanju, in med tujimi imeni navedel Tagora, Barbussa, Rollanda, Lagerlöfovo in Tollerja, od domačih pa Cankarja, a tudi mlajša Seliskarja in Klopčiča.

Prav tako ne gre prezreti, da je Kosovel pozival delavstvo, naj bogate kulture, ki jo je ustvarilo meščanstvo, nikar ne prezira, ampak naj se z njo obogati in z njeno pomočjo gradi novi svet, novo družbo. Ta nova družba pa je mišljena v okvirih, ki jih je Kosovel spoznaval iz teoretikov ekspresionizma, zlasti Spenglerja in Pithusa. Sicer pa je Kosovel svoj govor sklenil z mislijo, da je boj za novi svet potreben, ker kapitalizem noče osvoboditi proletarca, zato se bo proletarec osvobodil sam.

Slednjič je v primerjavi Cankar in Kosovel mogoče govoriti še iz enega zornega kota. Oba sta v enaki meri čutila potrebo, da kot kreativna književnika branita umetnost, ki sta ji pripadala v svojem najglobljem bistvu.

Literarno pismo

(Ponatis odlomka ob 100-letnici rojstva pesnika Dragotina Ketteja)

To pismo o avtoritetah ti pišem zategadelj, da govorim lahko tako svobodno, kakor pri nas ne sme govoriti, kdor piše razprave in feljtone. Zdelo se ti bo čudno, da želim govoriti svobodno, zakaj tega smo se že kolikor toliko odvadili; nepisan zakon veleva, da se je treba ozreti prej na desno in na levo in celo za hrbet, preden se napiše besedo; če se kdo pregreši proti temu zakonu, ima opravka z literarno policijo, ki je pri nas zelo razvita in katero je še nedavno klical na pomoč neki literarni samozrajčnik. Klical jo je proti meni; — tako pridem nepričakovano hitro k stvari, o kateri sem ti hotel pisati najprej in ki je tako delikatna, da bi jo bilo v javni polemiki težko prijeti.

Svoj čas sem pisal v »Slovenski Narod« oceno o Kettejevih pesmih. Ako si čitala Ketteja, tedaj ti ni treba praviti, da bi bil v tem slučaju panegirik upravičen. Ali jaz nisem pisal panegirika; nisem rabil tistih divotnih, dražestnih in nedosežnih izrazov, ki so pri nas tako poceni, da krmijo svinje z njimi... oprost! Jaz poznam nekoliko našo literaturo zadnjih let in brez števila je slučajev, da so bili pečateni s pečatom nesmrtnosti ljudje, ki bi zaslužili kvečjemu, da bi se molčalo o njih... Govoril sem o Ketteju, kakor se govori o velikem pesniku; na tehtnici je bila sklenica njegove vrednosti težja od sklenice moje skromne hvale. Celo ženiral sem se svoje hvaležnosti, in svoje ljubezni, zakaj čutil sem, da Kette moje hvale ne rabi... Ali glej, draga moja, prišli so ljudje, ki so uganili, da je moja hvala pretirana; povem ti na kratko, zakaj so prišli in zakaj so tako uganili. Sram me je bilo, ko sem jih slišal, zakaj nisem si mislil nikoli, da bi se moglo seči v literarni nerazsodnosti tako daleč, na škodo resnici in osebam v prilog. Trdno sem prepričan, da bi moje hvale ne imenovali pretirane, ko bi se v svoji oceni ne bil dotaknil oseb, ki so danes še nedotakljive, kakor so nedotakljiva njihova dobra, srednja in slaba dela.

Povedal sem namreč, da je Aškerčev uvod Kettejevim poezijam ponesrečen, sumljivo hladen in rajnega pesnika nevreden, ter da je uredba teh poezij šušmarska in površna. Od te moje, z dokazi podprte trditve pa je padla težka senca na vso oceno, tako da ni našla milosti v očeh Aškerčevih osebnih prijateljev. Govekar je napisal feljton, v katerem je skušal mene blamirati ter na stroške moje razsodnosti razbremeniti Aškerca. Tega bi jaz Govekarju ne zameril in bi mu ne odgovarjal. Kdor je čital Ketteja in mojo oceno, si je napravil sodbo sam, brez komentarjev Govekarjevih. Vem tudi ceniti prijateljsko sočutje in prijateljsko uslužnost; Govekarju se je Aškerč smilil in s svojim feljtonom ni nameraval drugega, kot dati izraza svojim, vse hvale vrednim prijateljskim občutkom. Ne zameril bi mu, da je imenoval mojo kritiko pesnika nedostojno; kako je prišel do tega, sam Bog vedi! Ne zameril bi mu, da je prinašal na semenj fraze o objektivnosti in podobnih nemogočih stvarih, o katerih ve sam, da imajo le še pri naivnih ljudeh svojo nizko ceno. Kakor sem rekel, pustil bi Aškerču radost in Govekarju zadoščenje ter molčal. Ali v svoji neprevidnosti je znil Govekar predrzno besedo, ki bi se dala razumeti na več načinov in o kateri mislim, da je bila zapisana s posebnim, ne baš lepim namenom. Zapisal je Govekar, da nisem storil ničesar za svojega prijatelja, rajnega Ketteja. Kdor je poznal moje razmerje s Kettejem, Župančičem in drugimi mojimi vrstniki, je vedel, da so Govekarjeve besede laž. Ne Aškerč in ne Govekar nima pravice, da bi govoril s posebnim protektorstvom o Ketteju. Aškerč je bil predstavljen Ketteju na smrtni postelji. *Govekar ga je poznal že prej*, pa se ni dosti brigal zanj. Tudi je neresnica, kar pravi Govekar, da ima Aškerč kake zasluge za pesniško kariero Kettejevo. Nima najmanjše zasluge. Nauki, ki nam jih je svoj čas tu pa tam dajal Aškerč, so bili tako naivni, da ne bi dosegel Kette niti Gangla, ko bi se ravnal po njih. Oba, Kette in Župančič, sta stopila na visoka svoja mesta še le tedaj, ko sta se pričela smejati takim in podobnim naukom. Ne bi nikoli govoril o tem — ali izzval me je Aškerč s svojim neumnim uvodom in Govekar s svojim neprevidnim feljtonom. Recimo, kar je edini, ki je imel nekaj vpliva med svojimi vrstniki, sem bil — oprost — jaz! Kette je umrl, a drugi še žive; Govekar naj torej gre ter naj jih vpraša o vplivu Aškerčevem...

SNOVANJA — posebno kulturno rubriko Glasa urejajo: Jože Bohinc, Benjamin Gracer, Janko Krek, Andrej Pavlovec (likovna umetnost, umetnostna zgodovina, arhitektura, urbanizem), France Pibernik (leposlovje, literarna zgodovina), Niko Rupel, Janez Šter, Albin Učakar (odg. urednik), Črtomir Zorec (kulturna zgodovina), Olga Zupan (zgodovina, arheologija, etnologija, spomeniško varstvo).

Posebno številko ob stoletnici Cankarjevega rojstva uredili: France Pibernik, Stanko Šimenc in Marjan Kuček (oprema in fotografije).



France Bratkovič

Cankarjeva dramatika v Kranju

GLEDALIŠKI ODER NARODNE ČITALNICE

Dasiravno je sleherna Cankarjeva drama s svojo umetniško dognanostjo in idejno pomembnostjo daleč presegala vrednost katerekoli gledališče igre, kakršne so pisali njegovi sodobniki E. Kristan, E. Gangl ali še celo F. Govekar, si je večina njegovih iger le s težavo in po bolj ali manj dolgotrajnem čakanju priborila pot na oder Slovenskega deželnega gledališča — ali pa sploh ne. Tako je Cankar čakal na

uprizoritev satirične komedije Za narodov blagor kar šest let, ni pa doživel na odru svojih Romantičnih duš in Hlapcev. Prestro brušeno in preveč neusmiljeno je bilo ogledalo, v katerem se je zrcalil veren odsev tedanje slovenske družbe in njenih »čednosti«, da bi ji bil dobrodošel ta, ki ga ji je pridržal pred obrazom. Tembolj je torej razumljivo, da so bili v takratnem štacunarskem in oštirskem cesarskokraljevem mestecu ob sotočju dveh rek le redki ljudje, ki so v pisatelju in dramatiku Cankarju vedeli ali hoteli vedeti kaj več kot da je izvrsten stilist. Na odrsko postavitev njegovih del verjetno niti najbolj razgledan in napreden član liberalne Čitalnice niti pomisliti ni smel. Prosvetni oder, ki je bil ustanovljen kot protiutež Čitalnici, je Cankarja avtomatično izključil iz svojega igralskega programa.

Po končani prvi svetovni vojni, ko smo Slovenci ućakali, če ne že gospodarsko, pa vsaj narodnostno osamšosvojitve, so se po nekajletnem zastoju zopet odprla vrata gledališkega poslopja v Ljubljani in prvi program je bil sestavljen v znamenju slovenskih pisateljev: Finžgar, Jurčič — Levstik in Cankar. Tudi na podeželju je zavel svež veter in kulturno življenje, zlasti amatersko igrilstvo, se je povsod, tudi v Kranju močno razraslo. Oba odra sta v času med obema vojnama uprizorila dokajšnje število predstav. Z industrijskim razvojem Kranja se je začela spreminjati družbena struktura prebivalstva. Večalo se je število industrijskih delavcev, organiziranih v svoji strokovni organizaciji, ki ni skrbela le za gmotni, ampak tudi za duhovni in kulturni dvig delavskega razreda. V njenem sklopu je nekaj let pred drugo vojno zaživela še tretja igralska skupina, Cankarjev oder.

Vse te družbene in politične spremembe so utrle pot v Kranj tudi Cankarjevi dra-

matiki. Vendar prvega Cankarja Kranju niso predstavili domači igralci. 3. in 4. maja 1922 so na starem čitalniškem odru v Marjevi hiši uprizorili Cankarjevo farso Pohujšanje. v dolini šentflorjanski člani dramskega odseka akademskega društva Jadran iz Ljubljane.

Uspela predstava ljubljanskih študentov je očitno sprožila zanimanje za Cankarja. Že naslednje leto je Narodna čitalnica povabila Milana Skrbinška, člana ljubljanske drame, da pripravi z domačimi igralci kot slavnostno predstavo za šestdesetletnico Narodne čitalnice Cankarjevo dramo Kralj na Betajnovi. Kantorja naj bi odigral Milan Skrbinšek. Le-ta pa je bil prav na dan prve predstave 1. septembra 1923 zadržan. Namesto njega je vlogo naglo pripravil in odigral Vaclav Deržaj. V vlogi Maksa je nastopil Drago Kocmur, Krnec pa je bil Janez Fugina, ki je nastopil v tej vlogi tudi v vseh kasnejših uprizoritvah te drame.

Toda že prva in edina ponovitev je doćakala le tri obiskovalce. Še se je meščanski Kranj upiral Cankarju. Čitalničarji pa so vztrajali in še isto leto priredili posebno akademijo v spomin na peto obletnico pisateljeve smrti.

Jeseni 1925. leta je bil dograjen Narodni dom. Že v prvi sezoni novega gledališča je Janez Fugina postavil na oder 26. maja 1926 Cankarjevo Pohujšanje. Peter je bil Metod Mayr, Jacinta Birtičeva in konkordat Nace Reš. Kakor poroča v svojem zapisku profesor Kolar, tudi ta prireditev ni minila pri delu gledalcev brez negodovanja in zgrešenega tolmačenja. Še več pomislekov in ugovorov ter dobrohotnih opozoril je bilo slišati, ko se je razvedelo, da pripravlja prof. Ivan Kolar uprizoritev drame Hlapci. Kljub mnogim težavam, ugovorom nekaterih učiteljev in opozorilom na nekdanje proteste učiteljske organizacije pa so Kolar in igralci vztrajali in 10. decembra 1926 se je dvignil zastor za prvo predstavo Hlapcev v Kranju. V nasprotju z Betajnovno pred tremi leti je bila tokrat dvorana polna tudi pri ponovitvi in enako pri tretji predstavi v Stražišču. V tej uprizoritvi je igral Jermana režiser sam, nasprotni pol — župnik je bil Janez Fugina in Kalander Nace Reš.

V spomin na desetletnico Cankarjeve smrti je čitalnica 11. decembra 1928 priredila Cankarjev večer, na katerem so njeni člani uprizorili odlomke iz Cankarjevih del.

Profesor Kolar, nasploh velik borec za Cankarja in njegovo dramatiko, je 10. novembra 1932 uprizoril z dijaki kranjske gimnazije Kralja na Betajnovi, štiri dni pred tem pa je v dvorani Narodnega doma gostovalo delavsko izobraževalno društvo Svoboda z Delakovo dramatisacijo Cankarjevega dela Hlapec Jernej in njegova pravica.

Prijatelj, globlje poglej! Ali ne vidiš, od kod nove sile? Življenje se drami v nižavah, ki so spale. Oči se odpirajo, iščejo luči, roke se iztegajo, iščejo ciljev. Kaj zato, če pomlad prihaja v viharju in povodnji! Iz te črne naplavine bo vzkliła bujna rast! Njih misel je bila prava: ne bele krizanteme na ogoljen frak, — rdeč nagelj na kamižolo! Ne boj se, narod se ne dá oslepariti, ne dá si zavezati oči! Naj ga vodijo po stenaputih, po močvirju, po temi — sam bo našel pot do sonca! Plevel so sejali, zrasla bo pšenica.

Ivan Cankar: *Bela krizantema*

Ljubljana: Realca



V letu, ko bi pisatelj dočkal šestdeset let, je Gledališki oder Narodne čitalnice postavil vnovič v program njegovo dramo Hlapci. Tedanje notranjepolitične razmere, nezadovoljstvo delavstva, stavka tekstilcev v Kranju in druge okoliščine niso za dostojno proslavo Cankarjevega spomina dopuščale drugačnega izbora. V režijski zasnovi je bil posebej poudarjen politični pomen te drame. Saj je režiser Boris Valenčič kasneje zapisal, da »je bila vsa predstava tih, v umetniško besedo zavit protest proti hlapčevanju domačih politikov režimu v Beogradu, obenem pa spodbuda delavskemu razredu, da si bo le z lastno močjo zboljšal neznosne življenjske pogoje«. Prva predstava je bila v novembru 1936, sledile so vsaj še tri ponovitve v decembru in januarju naslednjega leta. Posebnost teh Hlapcev je bila v tem, da so pri njih sodelovali tudi člani delavsko izobraževalnega društva Vzajemnost v Kranju. Tako je vlogo Kalandra odigral njen član Jaka Vehovec, medtem ko je bil Jerman režiser Valenčič, župnik pa Marko Štuhec. Predstavo je dve leti kasneje, za obletnico Cankarjeve smrti l. 1938, obnovil z manjšimi spremembami v zasedbi vlog Ivo Valenčič.

PREŠERNOVO GLEDALIŠČE

Takoj po osvoboditvi so se vsi trije, nekdanj strankarsko opredeljeni odri združili v Mestno gledališče, ki se je kmalu po ustanovitvi preimenovalo v Prešernovo gledališče. Zamisel o združitvi in skupnem nastopu se ni rodila šele leta 1945, ampak je med amaterji vseh treh igralskih skupin tlela že v letih pred drugo svetovno vojno. O tem med drugim priča že omenjeno sodelovanje članov Vzajemnosti pri uprizoritvi Hlapcev. Združeni oder je imel na voljo širok izbor rutiniranih amaterjev, torej možnost dokajšnje izbire pri zasedbi posameznih, tudi manjših vlog. Že samo s tem je bilo doseženo izboljšanje in večja uglašenost uprizorjenih iger.

Prva leta po vojni se je bujno razbotalo družbeno in kulturno izživljanje v vseh oblikah. Vse to kipenje je moralo odsevati v življenju in delu kranjskega gledališča. Po dolgem premolku je hotelo občinstvo čim bolj pogosto slišati z odra štiri leta preganjano slovensko besedo, posebej besedo slovenskega pisatelja. Razumljivo torej, da so med prvimi zazvenele z odra Prešernovega gledališča blagglasne, tudi ostre in uporne besede Ivana Cankarja. Tako je občinstvo spoznalo že 21. novembra 1945 Kralja na Betajnovi in naslednjo sezono za slovenski kulturni praznik (6. februarja 1947) Pohujšanje v dolini šentflorjanski, tretjo sezono pa je bila ob Prešernovem dnevu (7. februarja 1948) uprizorjena komedija Za narodov blagor. Vse tri predstave je režiral France Bratkovič. Za začetno predstavo četrte in zadnje sezone amaterskega gledališča ter ob trideseti obletnici pisateljeve smrti je 11. decembra 1948 z delno novo zasedbo vnovič postavil na oder Kralja na Betajnovi režiser Peter Malec.

Kantorja je v prvi zasedbi igral Tone Eržen, v drugi Nace Reš, vlogo Maksa pa je obakrat zaigral Ado Klavora. Posebej je ostal gledalcem v spominu pretresljivi lik starega Krnca, ki ga je v obeh režijah mojstrsko oživel Janez Fugina.

Ce pri prvi uprizoritvi Betajnovce po mnenju kritika M. Š. (Maša Slavčeva) zasedba, ki jo je izbral režiserski sosvet, ni bila najprimernejša in je morebiti Peter Malec tudi iz tega razloga vnovič uprizoril v kratkem času isto dramo z novo zasedbo, je odlikovala uprizoritev Pohujšanja premišljena izbira in skrbno obrusjenje vseh, tudi epizodnih vlog. Peter je bil Ado Klavora, Sonja Hlebševa blesteča Jacinta in zgledni županski par Božena Igljčeva in Janez Grašič. O predstavi je menil kritik C. Z., da je »Prešernovo gledališče s to

uprizoritvijo potrdilo svoj sloves, saj je slovensko izvirno delo imelo to pot nedvomen gledališki uspeh, kakršnega si le more želeli avtor«.

Odziv občinstva na uprizorjanje Cankarja je bil zelo dober, saj so te štiri premiere dočakale poprečno po šest ponovitev in si je tako vsako Cankarjevo igro ogledalo od 2500–3000 obiskovalcev v času, ko je štel Kranj okoli 8000 prebivalcev. Treba pa je ugotoviti, da je doživela najslabši odziv publike komedija »Za narodov blagor« (vsega 5 predstav), po čemer bi sodil, da je problematika te komedije današnjemu gledalcu že rahlo odmaknjena. Mogoče je tudi to razlog, da je do ponovne domače uprizoritve te komedije v Prešernovem gledališču prišlo šele po petindvajsetih letih, v času intenzivnega iskanja nove odsrke podobe Cankarja.

V štirih sezonah je amatersko gledališče opravilo po množini in tudi kakovostno izredno obsežno delo (30 premier z 269 predstavami) in privabilo v svojo hišo številne obiskovalce. Gledališče je postalo za razvijajoče se in naglo rastoče mesto živa potreba. Hkrati pa je bilo jasno, da gledališče zgolj z amaterji, pri katerih so se v zadnji sezoni že kazala znamenja preobremenjenosti, ne bo moglo opravljati svojega poslanstva. Izkristaliziralo se je spoznanje, da se mora iz dane amaterske baze razviti poklicno gledališče. V ugodni kulturni klimi teh let je bilo poklicno Prešernovo gledališče uradno ustanovljeno februarja 1950.

Scena, luč in kostumi, ti sestavni deli gledališke predstave, ki so bili na amaterskem odru iz mnogih razlogov manj pomembni in v splošnem pomanjkanju prvih povojnih let nujno improvizirani ter v vsem le plod domiselnosti režiserja, v poklicnem gledališču pa briga posebej za to delo šolanih in plačanih ljudi, so bile spčetka domala edina bistvena razlika med amaterizmom in profesionalizmom. Maloštevilna gledališka družina je bila sestavljena iz manjšega števila kranjskih amaterjev ter nekaj mladih absolventov igralske akademije. Do zlitja dveh heterogenih elementov v homogéno celoto je bilo potrebno nekaj časa in mnogo prizadevnosti. Pač pa je bil repertoar gledališča za naprej bistveno različen od repertoarja prejšnjih let, saj je bil obogaten z deli iz klasike in iz nove, moderne dramske književnosti. Vseeno pa je ostal Cankar tudi sedaj nepogrešljiv v programu gledališča.

V sedmih sezonah poklicnega gledališča so bila odigrana tri Cankarjeva dela, in sicer 7. novembra 1951 drama Jakob Ruda v režiji Dina Radojeviča, 25. septembra 1953 Hlapci v režiji Slavka Jana in končno 21. aprila 1956 Pohujšanje v režiji Miloša Mikelnja.

Nekatere slabosti pisateljevega mladostnega dela Jakob Ruda je skušal dramaturg Herbert Grün z nekaj črtanji in premiki zabrisati. Zlasti je skušal nekoliko zagreniti srečni ljubezenski izid, ki ga je svoj čas Cankar rahlo ironiziral kot »solzav efekt«. Predstavo v zasedbi Ruda – Pristov, Ana – Cigojeva in Dolinar – Eržen tudi s spremembami ni doživela pri občinstvu takega odziva kakor druga pisateljeva dramska dela. Dve leti kasneje je postavil na oder režiser Slovenskega narodnega gledališča Slavko Jan Hlapce. Ta uprizoritev je po moji sodbi posebno pomembna, saj je tokrat publika videla do

(Nadaljevanje na naslednji strani)

J. Boljka: Ivan Cankar, osnutka za spomenik (foto J. Kališnik)



(Nadaljevanje s prejšnje strani)

tedaj najkvalitetnejšo in umetniško najzrelejšo predstavo v Prešernovem gledališču sploh. V vlogi Jermana sta se izmenjavala Janez Eržen in Jože Kovačič, župnik je bil Jože Pristov; Jermanovo mater je imenitno odigrala Angelca Hlebecetova in mogočen Kalander je bil Janez Grašič.

Režiser Slavko Jan je za Gledališki list izjavil, da »ima med mladimi poklicnimi in polpoklicnimi gledališči, ki so se v zadnjem času ustanovila v Sloveniji (mestna gledališča v Ljubljani, Celju, Postojni, Kopru in Ptuju) Kranj prav gotovo najbolj kompakten in tudi številčno najbolj ustrezen sestav gledaliških igralcev. Za tako kratek čas obstoja ima ansambel že kar dosti opravljenega dela za sabo. Zares, priznanje zasluži in ugled.«

Značilno za predstavo Hlapcev in za predstave s številnejšo zasedbo sploh je bilo to, da so zraven poklicnih igralcev

Čeprav je občinski odbor v soglasju s predstavniki množičnih organizacij 1. oktobra 1957 izdal odločbo o ukinitvi poklicnega gledališča, je kmalu postalo vsem jasno, da mesto podobne kulturne ustanove na primerni umetniški ravni ne more pogrešati.

Prizadevni poizkusi kranjske Svobode, da s predstavami, ki so jih pripravili amaterski režiserji z novimi amaterskimi igralci — stara garda, poklicna in amaterska, se je odmaknila — zapolni zevajočo kulturno praznino, so po dveh sezonah, zlasti zaradi manjše odzivnosti občinstva, opešali.

Leta 1958 ustanovljeni zavod Prešernovo gledališče naj bi bil zgolj servisna organizacija in posredovalec tujih gostovanj. Po sili razmer in pod pritiskom javnosti je začel zavod postopoma organizirati tudi domačo gledališko dejavnost, najemati za posamezne uprizoritve poklicne režiserje, vnovič pritegovati prejšnje amaterske igralce in z novimi vred oblikovati stalno igralsko družino. Danes ima

ne stereotipno — na enotni sceni Saša Kumpa, prilagodil sprejemljivosti gledalcev. V nasprotju s prejšnjimi uprizoritvami je Korun mimo politične tendence drame podčrtal tragičnost Jermanove kompleksne osebnosti. Župnika je tokrat odigral Vlado Uršič, Jerman je bil zopet Jože Kovačič in Kalander — da se omejim le na najznačilnejše odrske like — Jože Vunšek.

V svoji oceni drame v Delu deli Janez Zadnikar igralce po izrazni moči v tri, dokaj neenakomerne skupine in posamezne igralce tudi razvršča vanje. Ugotovitev ni nova, saj je večja ali manjša neubranost najznačilnejši pojav pri amaterskih predstavah, kjer gledamo poleg nekaj nadarjenih in odrski prostor obvladajočih igralcev tudi sicer prizadevne, toda okovne in nesproščene začetnike.

Na tej premieri so dobili v znak priznanja za svoje delo Prešernove plakete štirje amaterji, prof. Ivan Kolar, Janez Fugina, ing. Boris Valenčič in ing. Franc Bratkovič, ki so v dobi od l. 1926 do 1948 režirali Cankarjeva odrska dela.

Režiserju Janezu Povšetu mora biti Cankar posebno pri srcu, saj je v kratkem času nekaj let, ko je bil umetniški vodja Prešernovega gledališča, režiral kar dvojice pisateljevih del, in sicer 10. novembra 1972 Za narodov blagor in čez dve leti, 15. oktobra 1974, Pohujšanje.

Na duhovito razdeljenem odrskem prostoru (Saša Kumpa) smo v komediji, v kateri so bile zelo razgibano postavljene ansambelske scene, gledali kot oba prvaka Vlada Uršiča in Jožeta Kovačiča z zapeljivo ženo Heleno — Bibo Uršičevo, žurnalista Ščuka pa je bil Jože Vunšek.

Pohujšanje, igra o večnem nasprotju med umetnikom in družbo, ko je umetnik hkrati sam član družbe, je bolj kot druga Cankarjeva dela objekt posodobljanja in aktualizacije za vsako cenó. Tudi Tomše se je v svoji režiji uklonil mišljenju, da Cankarja ne gre več režirati tako, kakor je napisan. Namesto večernega klepeta pri trškem županu je pričel farso z nekakšno »party« boljše meščanske družbe, na kateri pa so bili vsi sodelujoči nesproščeni in narejeni, saj se je Cankarjeva beseda premočno razhajala s takim odrskim okoljem.

Za stoletnico rojstva pisatelja je 7. februarja 1976 dramska družina Prešernovega gledališča uprizorila dramatisirano Cankarjevo povest Hiša Marije Pomočnice, žalostno dunajsko zgodbo o usodah skupine bolnih deklet. Dramatizacijo je pravil Janez Drozg in režijo Albert Kos. Posebnost predstave so bile igralke bolnih deklet, same mladostnice približno enakih let.

Spomin na našega največjega pisatelja je počastil tudi Gledališki center kulturno-umetniške skupnosti Kranj z uprizoritvijo drame Hlapci. V predstavi, ki jo je režiral Jože Kovačič, sodelujejo amaterji iz Kranja ter desetih Svobod in kulturno-umetniških društev iz okoliških vasi. Da so posamezniki iz bližjih in daljnih krajev, od Bele do Mavčič, vestno hodili na skušnje za igro, dokazuje, kako blizu je še danes dramatik Cankar našim ljudem in kako živa je še v njih želja za amatersko igranje. Drama je bila uprizorjena na mnogih okoliških odrih, v Kranju prvič kot deveta predstava 14. aprila 1976.

Nad pol stoletja je minilo od prve uprizoritve Cankarja v Kranju do zadnjih Hlapcev v letošnji pomladi. Petdeset let je dovolj dolga doba in preizkušnja, ki naj pokaže ali bo neko umetniško delo obstalo ali ne. Cankarjeva dramatika je obstala, še zmeraj je živa in sodobna tudi za Kranj, kajti lastnosti človeka, njegove čednosti in nečednosti, njegova hotenja in najintimnejša čustvovanja, kakor jih je s slikovito in umetniško dognano besedo orisal pisatelj, so bila v začetku stoletja ista, kakor so danes in bodo jutri.



Ljubljana: Rožnik

zmeraj sodelovali tudi amaterji, nekdanji člani Čitalniškega in Prosvetnega odra ter kasnejšega amaterskega gledališča. To njihovo sodelovanje se je nadaljevalo tudi po ukinitvi poklicnega gledališča, pri nekaterih — žal redkih še preostalih — prav v današnje dni.

V izrazito modernističnem scenskem okviru Mileta Koruna (prizorišče je predstavljala slikarska paleta — simbol umetnosti) je skušal Miloš Mikeln posodobiti Cankarjevo farso tako, da je skrčil lirično izpovedno besedilo ter aktualiziral pisateljevo družbeno kritiko in satiro.

V čas delovanja poklicnega gledališča bi štel tudi večer Marjana Dolinarja, igralca iz Celja in bivšega stalnega člana Prešernovega gledališča, ki je nastopil 27. februarja 1956 na kranjskem odru s celovečernim programom umetniške besede. Na tem nastopu je z dognano in do kraja izbrušeno besedo pripovedoval deset črtic iz pisateljeve zadnje predsmrtne zbirke Podobe iz sanj.

Prešernovo gledališče stalno umetniško vodstvo, režiserja in scenografa, pa še honorarnega lektorja in kostumografa ter stalno tehnično osebje. Tako, dejansko polpoklicno gledališče, zagotavlja boljše predstave in s tem tudi večji obisk. Že v začetni dobi oblikovanja tega gledališča je uprizoril France Jamnik 20. oktobra 1961 Kralja na Betajnovi z novimi in nekaterimi ključnimi igralci še iz prve povojne zasedbe. V drami je Nace Reš kot Kantor proslavljal štiridesetletnico gledališkega udejstvovanja.

Za 120-letnico Prešernove smrti in v počastitev 50. obletnice smrti Cankarja je 7. februarja 1968 režiser Mile Korun z asistenco Staša Potočnika uprizoril Hlapce. Korun je sicer poznan po svojih eksperimentalnih in ekstremno modernističnih režijah Cankarja v Ljubljani in Celju, toda nedvomno je ugotovil, da je v malem mestu med gledalci le malo privržencev in poznavalcev teatra absurda in antidrame, pa je predstavo, ki se je odvijala — nikakor

Cankarjeve risbe

Cankar prav gotovo ni osamljen primer književnika, ki je brez posebnih pretenzij sproščal svoja zapazanja, snovanja v risarskem zapisu. Sorodne pojave bi našli pri N. V. Gogolju, Ch. Baudelaireu, H. G. Wellsu idr. — ne da bi kdo izmed omenjenih imel kakšne likovne ambicije, torej gre za povsem »zasebno risanje«, docela drugače kot npr. pri Williamu Blakeu (1), ki se je vse življenje posvečal tako pesništvu kot likovni umetnosti in je oboje treba pojmovati v bistvu nerazdružljivo.

Pomenljivo za Cankarja je, da je bil kar najožje povezan z umetnostjo, kar je ničkolikokrat izpričeval v leposlovnih delih, ali pa v kritiki, na javnih nastopih. Če iz širine široko pojmovane umetnosti zožimo opazovanje le na slikarstvo, kiparstvo (grafiko), kot najznačilnejša področja likovne umetnosti, tedaj se da spoznati, da je Cankar imel živ in spontan čut za to umetnost; čeprav ni obiskoval tovrstne šole, pa je po svoji naradni sposobnosti, po intuitivni senzibilnosti mnogo globlje in občuteno dojemal upodabljačo umetnino kot prenekateri šolani kritik, ki je bil obložen z akademizmom in tradicijo. Pri Cankarju bi to najbolje razvideli v impre-

Vrhnika, prečuden kraj! V mehkem domotožju mi zakoprni srce ob misli nate. Kdo te je videl z bedječimi očmi, kdo te je spoznal? Šli so mimo, videli so bele ceste, bele hiše, in so šli dalje. Jaz pa sem ti pogledal v obraz kakor ljubljenu dekletu in zdaj mi je moje srce bolno po tebi...

Ivan Cankar: Aleš iz Razora

Okno, ozri se nazaj, prav do mraka otroških let! Kam je letelo vse hrepenenje, komu je bila darovana najboljša moč srca in razuma, od kod je vrela, kam se je vračala vsa radost in bolelost? — Resnično, domovina, nisem te ljubil kakor cmerav otrok, ki se drži matere za krilo; tudi te nisem ljubil kakor solznomeškobni vzdihovalec, ki ti kadi v lice sladke dišave, da te skele uboge oči; ljubil sem s spoznanjem; videl sem te vso, v nadlogah in v grehah, v sramoti in v zmotah, v ponižanju in v bridkosti; zato sem z žalostjo in srdom v srcu ljubil tvojo oskrunjeno lepoto, ljubil jo stokrat globlje in stokrat više od vseh tvojih trubadurjev!

Ivan Cankar: Bela krizantema

Pojavljajo se dandanes na svetu osebe, ki so artisti in nič drugega kot artisti; zaklicali so v deželi tisto laž, da je umetnost »sama zase«, slekli so ji vse ideje, dotirali formo do vrhunca ter zavozili vso stvar naposled tako daleč, da se razen literatov ne zanima za leposlovje živa duša več. Rodilo se je nekaj novega: artistika, ki nima z življenjem in z velikimi svetovnimi problemi nobene zveze, životari samo svoje kilavo životarjenje ter v najslabših svojih pojavih ne služi v drugo, kot ščegeče po hrbtu debele flistre.

Ivan Cankar: Dragotin Kette

sionistično napisani kritiki Slovenski umetniki na Dunaju (2) 1904, kjer je z eruptivno dojemljivostjo sledil uspehu slovenskih impresionistov, a je hkrati s trezno kritičnostjo odrazil bistvene vtise. Seveda pa bi tudi drugje našli oporišča za Cankarjevo pristno dojetanje likovne umetnosti. Nagnjenost in zmogljivost za likovno lepo ne vodi nujno tudi do sposobnosti za likovno izražanje, vendar pri Cankarju se da ugotoviti to vez, če jo vzamemo v obzir trezno, brez prenapenjanja.

Verjetno je Cankar napravil več risb kot za njih danes vemo. Vpogled na današnje risarsko ostalino Cankarja, kot jo lahko reproducirano lepo razberemo iz Cankarjevega albuma (3) Franceta Dobrovoljca, kaže na precej različne risarske prijeme, namene, slogovna izražila. Najstarejša risba Marija Pomagaj na Brezju je nastala, ko je bilo Cankarju 13 let in ima prav tako značaj preresane podobe kot 9 let kasneje nastali zapis z risbo Mici Franzotovi; pri podrejanju že dani predlogi pa je pri prvi risbi zanimivo, da je Cankar ne glede na začetniško oblikovanje že poznal ostre obrise s smislom za bistveno.



Ljubljana: Rožnik

Oster čut za opazovanje in za natančno kar se da verno, naravno podajanje zapazimo pri risbah, kjer je Cankar risal po fotografijah, npr. v Podobi Ivana Zarnika, Podobi Ivana Grudna, Podobi Marije Jelovšek. Tu je Cankar očitno želel risarsko odraziti to, kar je nudila fotografija, fotografska natančnost seva iz risb: ne moremo govoriti o hotenju, da bi risarsko presegel vsebino fotografije. Vendar pa izostren čut za opazovanje in odražanje govori o Cankarjevi risarski nadarjenosti.

Zopet drugačen se kaže tam, kjer se pokaže vpliv secesije. V spominski knjigi Ani Vernikovi ter v perorisbi iz spominske knjige Pavle Pfeiferjeve gre za navezovanje besedila, ki tvori jedro namembnosti, z okrasno risbo v neki organski spoj; besedilo pogojuje risbo, secesijska dekorativnost je ozko povezana z vsebino. Verjetno da bi našli v tedanjem času dosti takih secesijskih igrivih in ornamentalno delujočih primerov.

Najzanimivejši je Cankarjev risarski delež tam, kjer se docela odmika od podrejenosti fotografiji ali že znani umetniški predlogi, ko dejansko v mnogo bolj samobitni stilizaciji nezavezujoče odraža bodisi portret, avtoportret, fiktivno osebo ali krajino. Motiv Močilnika (1895) bi mogli pomakniti blizu impresionističnega grafičnega podajanja, še izrazitejši je v tem pogledu Lastna podoba iz 1906, kjer pride

do izraza Cankarjev čut za črtkasto tehniko, smernice črt se organsko stapljajo s fiziognomijo obraza; med Cankarjevimi avtoportreti je treba opozoriti na »nedodelano« Lastno podobo, ki je nastala aprila 1909; tu risarju ni več važno, da upodobí celoten obraz, marveč ga poda v toliki meri kot mu to ustreza za bistvo samoopazovane portreta in »štimumge«. Sorodna po vtisnem izražanju je Podoba otroka (1911).

Med impresijo in ekspresijo sodita portreta Viki Kraigherejeve, verjetno ju kaže uvrstiti med Cankarjeve najbolj izrazite portrete. Oba sta nastala v istem času (1911), vendar se razlikujeta med seboj; prvi je izdelan v izraziti liniji ostrih najnujnejših obrisov, drugi sicer tudi pozna redukcijo linije, a tudi nakazno niansiranje, senčenje. Med fiktivnimi figurami, ki imajo samostojna obeležja, je treba navesti skice oseb iz komedije Za narodov blagor ob rokopisnem besedilu, prav tako risbo iz Jakoba Rude. Pri slednjem rokopisu so izrazite osebe Dolinar, Ruda in Broš, zlasti Ruda deluje sugestivno in dognano, kar ne bi mogli reči za Ano. Risbe pri komediji so bolj silhuetne.

Če strnemo nekaj spoznanj o Cankarjevih risbah, potem lahko ugotovimo, da v kronologiji nam znanih del nihajo izrazna hotenja dokaj v različnih smereh oziroma slogovnih komponentah in da od 1906 — z izjemo poprej nastalih skic pri dramah —



Cankar pridobi na dozorelosti in sugestivnosti, pri mnogih risbah se da z upravičenostjo govoriti o estetskih dosežkih. Kronologija Cankarjevih risb ne daje zaporedja od preresovanja, bodisi s slikarske predloge bodisi s fotografije, pa do impresijskega in secesijskega odražanja in do že predekspresivnih modelacij. Če smo si sami ustvarili tako zaporedje, je bilo to storjeno zato, da bi prišli do izraza raznoteri risarsko-slogovni prijemi. Zlasti od 1906. leta pa med Cankarjevimi risbami najdemo dela, ki bi se lahko kosala tudi s šolano likovno roko. Kakor Cankar s svojim risarskim deležem nikakor ni imel namena, da bi umetniško nastopal, pa nam je njegov opus dragocen in dopolnjujoč v poznavanju velikega umetnika.

Opombe:

1. William Blake (1757–1827) angleški pesnik, slikar in grafik.
2. Glej »Slovenski umetniki na Dunaju« v Cankarjevem Izbranem delu X.
3. France Dobrovoljc »Cankarjev album«, Obzorja 1972. Brez slikovnega gradiva iz albuma bo bralec le težko konkretno sledil izvajanjem, kajti potrebno je imeti navedene risbe pred sabo.

Cankar v filmu

Zgodovina filma pozna dolgo vrsto del, posnetih po literarnih predlogah, posebno klasičnih. Že na začetku svoje poti se je film zatekel v gledališče, nato v književnost. Tako so Francozi že leta 1912 dosegli velik uspeh z ekranizacijo slovitega romana Victorja Hugoja Nesrečniki. Iz različnih študij o razvoju filma pa lahko izvemo, da so med dvema vojnoma dosegle, če že ne največje, pa vsaj pomembne vzpone prenekatere nacionalne kinematografije, npr. francoska, italijanska, švedska in sovjetska, prav z naslonitvijo na književnost. Tudi povojni film je marsikdaj poskrbel, da so književna dela našla pot do občinstva prek filmskega medija.

Razlogi za prenos literature v film so različni. Nekateri teksti – največkrat so to romani ali novele – se zde režiserjem ali scenaristom napisani »filmsko«. Kadar gre za posebno priljubljena literarna dela, so lahko v ozadju trgovski razlogi. Nekateri teoretiki pa zatrjujejo, da je za številne prenose literarnih del v film »kriva« nerazvitost izvirne scenaristike. Tudi živeči pisatelji ne nasprotujejo ekranizaciji svojih del; v mnogo primerih celo sami »prevedejo« svoje delo v jezik filmskega scenarija, kot so to napravili pri nas npr. Ciril Kosmač, Ivan Potrč ali Beno Zupančič.

Delež slovenske literature je v razvoju našega filma zelo pomemben, čeprav še zdaleč ne izčrpan. Doslej smo srečali v slovenskih filmih priznane romanopisce in noveliste, kot so Ciril Kosmač (Na svoji zemlji, Balada o trobenti in oblaku, Tistega lepega dne), Janko Kersnik (Jara gospoda), Ivan Potrč (Svet na Kajžarju, Rdeče klasje), Josip Vandot (Kekec, Srečno, Kekec), Ivan Ribič (Kala), Anton Ingolič (Slovo Andreja Vitužnika), Prežihov Voranc (Kopljki pod brezo, Samorastniki, Ljubezen na odoru), Miško Kranjec (Na valovih Mure, Povest o dobrih ljudeh), Dominik Smole (Ples v dežju), Dimitrij Rupel (Oxygen), Beno Zupančič (Veselica, Sedmina), F. S. Finžgar (Lucija), Ivan Tavčar (Amandus, Cvetje v jeseni), France Bevč (Pastirci) in Ivan Cankar (Na klancu, Idealist).

Glede prenosa literature v film (ekranizacije, transpozicije) pa so si tako teoretiki kot praktiki (scenaristi, režiserji) hudo neenotni, medtem ko so gledalci čisto po ogledu filma razočarani, ker so si kot bralci zamislili svojo upodobitev; le-ta pa je običajno v razkoraku z režiserjevo.

Seveda problema ne bomo razrešili, če se bomo z vso ihto oprijeli kake teorije o ekranizaciji, ki je morda tudi pri nas kdaj pa kdaj našla plodna tla; zdi se, da je za naše razpravljanje dovolj, če opozorimo na naslednje: praksa je pokazala, da je bila vedno uspešna le tista ekranizacija, ki ni prenašala literature po črki, ampak duha umetnine, ne sleherne besede, ampak svet avtorja. To pa seveda ni več vprašanje obrtne spretnosti, ampak umetniške potence režiserja. In marsikdaj – posebno v duhamornih časopisnih polemikah – smo hodili po stranpoteh, ko smo razčlenjevali kvaliteto filma, posnetega po literarni predlogi, namesto da bi prvenstveno ugotavljali, ali je film napravil obrtnik, namišljen avantgardist ali ustvarjalec.

Posebno občutljivi pa smo glede Cankarja. Še v strokovnih literarno-zgodovinskih krogih se nismo mogli domeniti, kakšen pravzaprav je (ob njegovi 100-letnici še nimamo monografije!), tudi noben osnutek za njegov spomenik nam ni bil všeč, zdaj se moramo pa odločiti še o tem, ali je filmani Cankar še Cankar ali pa je samo gola režiserjeva slikanica našega

velikega modernista. Verjetno ima vsak, ki presoja Cankarja v filmu, v zavesti sugestivnost Cankarjeve literarne izpovedi, združene z lastnimi asociacijami in reminiscencami, zdaj pa kar naenkrat srečamo Cankarjev svet, ki je drugače predstavljen: s sliko, z glasbo, govorom, s šumi in tišino.

Kot kaže, je moč Cankarjeve literature dalj časa zadrževala naše ustvarjalce, da bi se spoprijeli s filmsko upodobitvijo umetniškega sveta.

Najprej smo dobili kratkometražni črno-beli film **Ivan Cankar** (Triglav film 1949). To je filmski esej o življenju in delu Ivana Cankarja; scenarij zanj je napisal Boris Režek (sicer znan kot režiser številnih Obzornikov, pisec scenarijev in režiser kratkometražnih filmov), ki je film tudi

kako prebresti nevarno strugo in varno prevesti Cankarja na drugi breg«, čeprav je dovolj jasno opozorila na statičnost sekvenc, ki so Duletičeva posebnost, in na režiserjev pogum, ker je zbral delo oz. fragmente iz dela, ki je Cankarjeva najbolj subjektivna izpoved. Vojko Duletič, do tedaj bolj znan kot filmski kritik in režiser kratkih, pretežno igranih filmov, je prav s tem delom začel svojo novo filmsko pot: odločil se je za čisto osebno interpretacijo literarnega dela, najbolj samosvojo do tedaj v slovenskem filmu. Zaradi našega posebnega odnosa do Cankarja pa nam Duletičeva interpretacija takrat še ni mogla docela razbistriti mnenj, ali je filmski Cankar še tak, kot ga poznamo iz literature.

Tudi drugi film, posnet po Cankarju, je Duletičev. To je dolgometražni črno-beli in hkrati barvni film **Na klancu** (Vesna film 1971). Scenarij zanj je napisal režiser, kamera je vodil Mile de Gleria, glasbo pa je

neje en pigo, in ali doja se napočel
ali na pidojo do tega, da od krepčajev
nijans ne vidijo smove celote. Balo
Maestrolinokate drame niso drame – in
če bi jih čital človek daly čira ali če bi
jih gledal ne večer započet, – postel
bi nervozen in izprevidel bi nas, da smo
ali se mi skupaj na puenjti slopinji,
ali pa, po Nietzscheju, – da stejnino
vendar se nekoliko miži od sek. pshvanjnih
hiperizobojenih nerboznjev. – Napočel
je slabin, da sem sam, jedea izmet n. 4.
a bi pogne moje nagajaje do budnih
korakov in jasnih inj. Vah tega pisen
gday dramo in čitkam Spinozo. Spinoza
je človek tako jace, tako konvencionalen
in bljst svojem realizem mirno idealen
človek – da me je nekako strah, ko
ga čitkam. Moral bi ga bil dobiti v roki
prej kakor Emersona, katerega sile gday
cenim, kakor se spodobi. – Proje dramo
ti pohajam nekaj, ko puden v Libljano
in polagan ti je naprej na rce, da jo
pohvališ, kolikor se bo dalo. Jaz tega
pohvaljam. A žalibog je tako weak,
dajja, tako filistejskih, da se bo, more
silno pnavzovati, – ti, svojčina duša!

Ivan Cankar: iz pisma Otonu Zupančiču

režiral (snemalec Milan Kumar, glasba Matija Bravničar, dolžina filma 563,5 m). S sodelovanjem članov SNG in Šentjakobkega gledališča je režiser predstavil nekakere odlomke iz Cankarjevih dram, medtem ko je besedilo o življenju in delu tega umetnika ilustriral s prizori z Vrhnike in Ljubljane ter s posnetki Cankarjevih del (rokopisov, člankov, knjig, knjižne opreme).

Prvo ekranizacijo Cankarja pa je v slovenski film prinesel Vojko Duletič s črno-belimi kratkimi filmom (370 m) **Podobe iz sanj**: (Viba film 1967). Film je narejen na osnovi treh Cankarjevih črtic, scenarij zanj pa je napisal režiser filma. Delo je posnel Rudi Vaupotič, igrajo pa Vladimir Skrbinšek, Rudi Kosmač, Alenka Svetelova in Saša Miklavc. Film oblikuje idejo, da je vojna nesmiselna, prav tako trpljenje in umiranje v vojni. Kritika je film ocenjevala bolj blagohotno kot »prvi poskus,

komponiral Jože Privšek. Igrajo pa Štefka Drolčeva, Janez Bermež, Tone Kuntner, Ivan Jezernik, Lučka Drolc-Uršič, Boris Kralj, Maks Bajc in Zlatko Šugman. Avtobiografski Cankarjev roman Na klancu je posvečen pisateljevi materi («To je spomenik moji materi»), hkrati pa podoba socialne drame Cankarjeve družine. Ob tako prefinjenem tekstu, kot je Cankarjev, se še posebej postavlja v ospredje vprašanje ekranizacije. Avtor (Najprej scenarist, potem režiser) se znajde pred dilemo, kako obravnavati delo, da bo čimbolj zvesto duhu izvirnika ter hkrati še samostojno izpovedano. Duletič – in to je za presojo tega filma zelo pomembno – ne prizna, da prenaša literaturo v film. V nekem intervjuju je izjavil, da je le oplojen z miselnim svetom pisatelja. «Ta svet seveda lahko prenašam v svoj svet in ga potem projiciram skozi film.» Torej se Duletič zavzema za kar največ svojstve-



nega v filmu, za svobodno kreacijo. V poteku dogajanja filma *Na klancu* se je Duletič odločil za prikaz Franckine usode in epopeje matere, odpadla pa je sestavina, pomembna v literarnem delu, in to je gospodarski polom Franckine družine, ki je povod vsega trpljenja. Če je Cankarjeva moč v besedi, je za Duletiča bila najpomembnejša vizualna podoba, in sicer takšna, v kateri je čimbolj izločena beseda. Duletič goji dialog samo takrat, kadar je za razumevanje (zgodbe, odnosov, značaje) nujen. Skoraj vse opravi s sliko in povezavo slik, torej z montažo. To podoba je še niansiral z odtenki: v črno-beli tehniki kaže vsakdanost, v barvi pa sanje in hrepenenje. Seveda pa si lahko takoj zastavimo osnovno vprašanje, ali je pametno zahtevati, da mora film vse prikazati s sliko, v t. i. čistem filmskem jeziku. Tako vztrajnost je svoje čase kazal Charlie Chaplin. Duletič se namreč poslužuje izrazitih kvalitet nemega filma: to sta predvsem posnetek v velikem planu (ta lahko npr. naturalistično natančno razčlenjuje, lahko pa vpliva tudi lirično) in montaža, ki daje kot vizualna asociacija posameznim posnetkom šele pravi smisel. Cankarju se je Duletič verjetno hotel približati s simbolističnim prijemom: predmeti stvarnega sveta naj bi nosili simbolno težo. Zdi pa se, da se mu to vedno ne posreči in predmet – posnet v detajlu – ne doseže funkcije, ki jo hoče režiser doseči v filmskem kontrastu: ne postane znak za nekaj, kar ni sam (npr. ključavnica revne in ključavnica bogate hiše, kovanec z glavo Franca Jožefa, dviganje in spuščanje igelnega droga pri šivalnem stroju itd.). Zdi se, da se prav tu trga filmska interpretacija oz. sprejem na relaciji film–gledalec. In gledalec – namesto da bi sprejel celoto, sprejema parcialno, kar – kot vemo – rodi nesporazume. Priča smo jim bili v številnih, povsem nasprotujočih si izjavah v dnevnem časopisju ob premieri filma. Razen tega so predolgi (počasni) kadri in sekvence (npr. prikaz poroke) povzročali mučno vzdušje. Film je zastavljen sicer zelo ambiciozno, tudi v jugoslovanskem merilu. Ker pa je bilo režiserjevo hotenje večje kot njegova moč, mu tudi odlične sekvence (npr. sanjska scena vrnitve na klanec) in sugestivna igra Štefke Drolčeve niso mogli rešiti filma pri gledalcih: zanje je bil dolgozven, celo mučen.

Kritika je filmu priznala mnogo kvalitet, celote pa ne. Po Vidmarjevem mnenju »ni stooosten film, temveč predstavlja zgolj vrsto ilustracij, lepih ilustracij k Cankarjevi knjigi *Na klancu*«, medtem ko je Rapa Šuklje ugotovila naslednje: »Ni več Cankar, za to mu manjka več kot ena dimenzija; je pa Duletičeva vizija Cankarja.«

Zadnji film po Cankarjevem delu je bil narejen v počastitev 100-letnice rojstva našega velikega modernista. To je celovečerni barvni film *Idealist* (Viba film 1976). Scenarij sta po romanu Martin Kačur napisala pisatelj Vitomil Zupan in režiser filma Igor Pretnar, slovenskemu občinstvu znan po dveh uspešnih ekranizacijah literarnih del: po kratkem filmu *Na valovih Mure*, 1955, (po noveli Miška Kranjca, prikazan kot sestavni del omnibus filma *Tri zgodbe*) in dolgometražnem filmu *Samorastniki*, 1963, (po noveli Prežihovega Voranca). Direktor fotografije je bil Mile de Gleria, scenograf inž. arh. Mirko Lipužič, glasbo pa je komponiral Bojan Adamič. V glavnih vlogah nastopata Radko Polič in Milena Zupančičeva, sodelujejo pa še Margeta Gregoračeva, Arnold Tovornik, Dare Ulaga, Polde Bibič, Boris Kralj, Janez Bermež, Vida Juvanova, Mila Kačičeva, Bert Sotlar, člani mariborskega, celjskega,

novogoriškega in tržaškega gledališča ter vseh gledališč v Ljubljani.

Martin Kačur sodi zaradi svojega vedno aktualnega idejnega poudarka, etične izostrenosti, kompozicijske dognanosti in stilne enotnosti, skratka zaradi svoje prepričljivosti, med najpretrseljivejše Cankarjeve izpovedi. Cankarjev Kačur stoji sredi arene življenja, sredi konkretnih družbenopolitičnih razmer preteklega stoletja. Prepričan je, da izvira vsa narodna nesreča iz naše nevednosti, neumnosti, surovosti in pasivnosti. Zato hoče s prosvetljevanjem ljudi osvestiti, in to v prepričanju, da so ljudje v bistvu dobri. Za orožje si je izbral resnico. Kačurja, bojevnika in idealista, življenje najprej nalomi, potem ga zlomi. Osebnost propade, za njim pa ostane globoka brazda.

Morda prav ob filmu *Idealist* lahko ponovno preverimo in potrdimo dejstvo, da je kvaliteta slehernega filma odvisna tudi od dognanosti scenarija (in seveda njegove realizacije). Vemo pa tudi, da je redkokateri režiser sposoben napisati tudi dober scenarij za svoj film. Pretnar si tega spodrsilja ni dovolil, čeprav je, kot smo razbrali iz tiska, vseskozi sodeloval z izkušenim pisateljem, dramatikom in scenariстом Vitomilom Zupanom. Tudi imena drugih sodelavcev (npr. direktorja fotografije Mileta de Glerie, komponista Bojana Adamiča, scenografa Mirka Lipužiča, najvidnejših slovenskih gledaliških in filmskih igralcev) so že pred premiero filma dala slutiti, da je režiser sestavil svojo ekipo zelo premišljeno. Ekranizacija Martina Kačurja je zelo premišljena in spoštljiva do Cankarja. Niti scenariju niti režiserju tudi ni bilo treba kaj posodobiti, kajti delo je aktualno še danes. Gre seveda za problem idealizma, ki je večer, rekli bi nadčasoven; zato se je najbrž režiser tudi odločil, da je s spremembo naslova Martin Kačur (podnaslov *Življenjepis idealista*) v *Idealist* obrnil pozornost v problem, ne v življenjsko usodo glavne osebe. Tudi zgradba filma temelji na Cankarjevi, saj je tako kot literarno delo grajen sintetično in v treh delih, le-te pa povezujejo songi (besedilo pesnika Ervina Fritza), ki jih poje gledališka in filmska igralka Duša Počkajeva. Ti trije deli prikazujejo tri kraje na Kačurjevi službeni in življenjski poti: Zapolje–Blatni dol–Laze. Pretnar je te tri postaje prikazal v kontrastih in s svojimi značilnostmi kot Cankar: Zapolje realistično, Blatni dol naturalistično, Laze pa v silno svetli, skoraj nerealni podobi, ki bi jo težko stilno opredelili, medtem ko Kačurjev duhovni svet predstavlja simbolistično. In na tej poti spremljamo tipičnega Cankarjevega »junaka« (primerjave z literaturo se kar ne moremo izogniti!) – večnega popotnika, ki ga najprej vodi hrepenenje proti soncu, potem pa zaradi konfliktov v družbi čedalje bolj zgublja svojo moč, dokler dokončno ne propade, ko ga dotolčejo dogodki v zasebnem življenju (tu: smrt otroka, ki ga je imel od vseh najbližjih najraje). Igor Pretnar je uspešno rešil v tem filmu poglavitne probleme ekranizacije: uspelo mu je vzpostaviti primerno ravnovesje med družbenim in intimnim življenjem, ki se pri Kačurju vseskozi prepletata, vizualno upodobiti Kačurjeve vizije in razmišljanja, ki so bistvena sestavina Cankarjeve proze, in posneti žive, stvarne ljudi, ne kake idejne sheme; zaradi vsega tega je v filmu spregovoril Cankar.

Tudi Igor Pretnar lahko reče o svojem filmu tako, kot je zapisal o svojem romanu Ivan Cankar Fr. Zbašniku (l. 1905): »Narisal sem brez usmiljenja boj idealista z nizkim življenjem; in kakor se spodobi, je idealist klaverno propadel!« Brez pridržkov lahko rečemo, da Pretnarjev *Idealist* ni le najboljša filmska interpretacija Cankarja do sedaj, ampak je tudi eden najlepših slovenskih filmov sploh.

F. Smerdu: Ivan Cankar, spomenik na Rožniku

SNOVANJA



Plečnikova šola (inž. arh. Dušan Grabrijan): Nagrobnik slovenske Moderne

SNOVANJA