

se ni znal nikoli pomešati. Globoko je doživljal to, kar na starost mnogi kulturni delavci z zagrenelimi čustvi ugotavljajo, da so rodovom, ki prihajajo za njimi, nepotrebni. Biti nepotreben je zavest starostne osamljenosti, ki se v kulturniku posebno potencira. Vračal se je v Slovenijo z bogato valuto, ki pa ni bila več v obtoku. Odpisali mu niso dolgov, ki jih do naroda ni imel, pač pa kapital, ki ga je vse življenje zanj nabiral, a mu ga je inflacija vojne vihre in njenih pretresov razvrednotila.

Slovenska akademija znanosti in umetnosti ga je privzela med svoje člane. Toda to je bilo bolj priznanje za preteklost kakor pa pobuda za prihodnost. Menda bo že tako, da človek, ki z močjo svoje voditeljske osebnosti priteguje nase, ustvarja sedanost, prihodnost pa po njegovi smrti gre mimo njega; to velja zlasti za vse »politične« voditelje. Dokler še žive, se vse zgrinja okoli njega in gre za njim, ko umrje, pa je takoj konec njegove dobe; mislimo samo na zastrašljive primere Napoleona, Metternicha, vse do Mussolinija in Hitlerja. Nasprotno velja o velikih teoretikih, ki pa niso bili »voditeljske osebnosti«, mislili in pisali so mimo sodobnikov, ki so jih odklanjali, toda ustvarjali so za prihodnost, po njihovi smrti so se njihove zamisli začele uresničevati v življenju, bili so ustvarjalci nove dobe; mislimo na primer samo na S. Freuda, K. Marxa ali P. Teilharda de Chardina, ki za življenja niti publicirati ni smel svojih del, zdaj pa imamo že cele ustanove, ki se zadolžujejo za izdajanje njegovih del in njegove misli vznemirjajo duhove po vsem svetu; zlepa noben antropolog in noben simpozij ne more prav mimo njegovega imena in miselnega sistema.

Različne so postavbe izrednih genialnih osebnosti: mnogi se uveljavijo šele po smrti, delajo za prihodnost, drugi neposredno obvladujejo sedanost, v kateri se razdajajo, a tudi ti tako ali drugače utirajo pot v prihodnost; če že niso ustvarjalci nove ere, so vsaj njeni predhodniki; in to je nedvomno bil prav tudi Izidor Cankar.

Cankarjeva poetiška in estetiška izhodišča za roman *S poti*



Franc
Zadravec

Izidor Cankar je ob romanu Frana Masljaja Podlimbarskega *Gospodin Franjo* (1914) zapisal, da »v sedanji agoniji našega naroda in naše književnosti za roman ni niti ugodnih razmer niti volje pri pisateljih, in če kljub temu po dolgem času zopet izide, je to po pravici senzacija«, v članku *Trideset let* (1916) pa je potožil, da »ni mnogo del v naši književnosti, ki bi odraslemu človeku imela kaj važnega povedati« in da je oboje »glavni vzrok, da se naša inteligenca malo ukvarja s slovenskim slovstvom« ter »sega po tujem, dobrem in slabem«.

Iz tega je sklepati, da je tedanje pomanjkanje slovenskih duhovno vznemirljivih pripovednih besedil in slovenskih romanov sploh škodilo med osnovne spodbude, da je leta 1913 objavil »poučni roman«, kot je kasneje sam imenoval svoj tekst *S poti*, drugi pa so mu dajali vrstna imena »psihološko intelektualni roman« (Bojan Štih), »psihološki roman« (France Koblar), »ideološki in filozofski roman« (Franček Bohanec) in besedilo »z močnimi potezami esejističnega romana« (Jan-ko Kos).

S kakšno duhovno vsebino je Cankar želel pritegniti izobražence, kateri značilni psihološki pojav jim osvetliti, s kakšno filozofijo — če sprejmemo trditev Marcela Prousta, da veže roman nase tudi značilno filozofijo svojega časa — o življenju in umetnosti jih zaposliti: na taka vprašanja odgovarja roman *S poti* kajpada neposredno, saj je sintetična izpoved njegovih življenjskih izkušenj ter filozofsko umetnostnih iskanj in spoznanj v živi, umetniško nesporni besedi. Ker pa v romanu ni presegel niti zatajil duhovnega obsega in smeri vprašanj, s katerimi se je tedaj ukvarjal kot pripovednik, kot esteta in kot kritik in je »poučni roman« umetniški prerez njegove duhovne in čustvene slike sveta, za analizo te slike ni le koristno, ampak je naravnost nujno vedeti tudi za Cankarjeva umetnostna in filozofska načela in za njihovo nihanje v kritičnih, esejističnih in polemičnih spisih pa tudi v noveli *Obračun* (1914), vedeti torej za njegovo poetiko in estetiko med letoma 1906 in 1917.

I. Cankarjeva poetika in estetika

Poetika: Kot pripovednik, ki je do romana *S poti* objavil več »proletarskih povesti« in krajših novel, ni bil ravnodušen do sodobne slovenske in evropske literature pa tudi ne do estetike oz. umetnostne filozofije, ki jo je ali razlagala ali jo hotela voditi. Preizkušal je slovstvena merila, kritično vrednotil duhovno in etično smer nekaterih slovstvenih del, njihovo slogovno in jezikovno izdelavo, pa se mu je slovstvena publicistika zaokrožila v nekaj, kar je moč imenovati za nenapisani literarni program.

Cankar je bolj ali manj nasprotoval trem stilom, ki so poleg realizma tačas živeli v slovenski literaturi: naturalizmu, impresionizmu in simbolizmu, leta 1912 pa posvaril tudi že pred ekspresionizmom, katerega začetke je srečeval v evropski likovni umetnosti.

Zakaj je ugovarjal naturalizmu? Na kratko zato, ker po njegovem mnenju ni povzdigoval duha, ni zadosti mislil in je zanemarjal človekovo »notranjost«. Paul Bourget je po Cankarjevem mnenju »prvi začel boj proti Zolajevemu naturalizmu in je njegov vpliv strl«, ko je leta 1873 proti njemu poudaril načelo, »da naj roman goji ljubezen do 'boljšega življenja', opisuje 'lepe značaje' in povzdiguje čustva, ki v nas 'okrepijo moč in veličastvo idej'«. Navedel ga je za zgled, kako naj Slovenci premagajo »tisto slovstvo, ki duha ne povzdiguje, temveč ga proda strastem v sramotno sužnost«. Maupassantovo novelistiko je opisal kot nekakšen »časopis, ki poroča in poroča, novico za novico, dogodek za dogodkom, odvijata neskončni klobčič življenja in noče ter

ne utegne misliti«. Pa slovenski pripovedniki Fran Govekar, Milan Purgelj, Fran Maselj-Podlimbarski in njihov »realizem«? Ne, ti pisatelji niso spoznali, da se je od »površnosti realističnega gledanja naš interes obrnil drugam, v notranjost človekovo, v skrivnostni pravzrok in obenem zaključno razlago vsega dogajanja«.

Mar sta obrat »drugam« prinesla impresionizem in simbolizem? Nikakor ne. »Moderna« je ustvarila preveč »čustven svet, tako nalahko zgrajen iz trepetajočih refleksov, komaj slišnih misli in velikega hrepenenja, nedoseženega in nedosegljivega«; impresionizem in simbolizem sta bila preveč subjektivistična, kakor stari romantiki sta se odrekla pravilom »objektivne klasicistiške umetnosti« ter se »izgubila v subjektivno sanjarstvo, blodno bolehnost, v ono brezciljno melanholijo ali v hrepenenje, kakor pravimo danes«. Da Izidor Cankar nikakor ni maral »prvotnega, brezumnega impresionizma«, »pripovedovalnega impresionizma«, niti simboličnih »sanjavih senc«, da ni maral tako imenovanega »mladega Ivana Cankarja«, potrjuje tudi posmehljiv način, s katerim je še leta 1913, v letu romana *S poti*, označil oba stila:

Pri opisu je pisatelj projiciral množico lastnih, dolgo hranjenih in kosoma nabranih predstav na zunanje predmete, vse pojave ogrinjal v to idejo svojih simbolističnih fantomov — mi smo to, zamenjujoč posledico v vzrok, imenovali blesteči slog. Osebe so bile toliko konkretizirane, kolikor je zahtevala sila; brez realnih poklicev, če mogoče, brez realnega dela, brez realnih dejanj, bolj tipi psihičnega življenja pisateljevega kot živi ljudje; mi smo jih, ne upoštevajoč, kako je ta breztelesnost, brezobličnost bila nujna posledica celega miselnega sistema tedanje književnosti, imenovali sanjave sence. In še tretje je, kar je bilo najbolj razvidno in kar smo najbolj grajali: zunanjega dejanja ni bilo, ki bi se zapletalo, se razpletalo, ravna fabula se je počasi doigravala v nekem pripovedovalnem impresionizmu; mi smo to imenovali razblinjenost.

Kaj se skriva za trditvijo, da so bile breztelesnost, brezobličnost, literarne sence »posledica celega miselnega sistema tedanje književnosti? Da je bil ta miselni sistem impresionistično-simbolističen, je sicer jasno povedano, manj pa je označeno, kar je pomenil v teoriji in pisateljskem konceptu človeka.

Po tem, kar pripoveduje Cankar, je ta sistem obrnil razmerje pisatelj — objektivni svet, zamenjal je vzrok s posledico. Namesto da bi pisatelj delal »po naravi«, se ni zmenil zanjo ter navzven projiciral le še lastne predstave, zunanji svet je prekril s svojo dušo, »z idejo svojih simbolističnih fantomov«. Njegove epske osebe so opazovale le še same sebe in učinke sveta nase, bile so tipi in vprašanja pisateljevega duševnega življenja, nosilci njegovih lastnih moči in nemoči, hrepenenja in drugačnih čustev; in ker so bile obrnjene nase in vase, niso nič stvarnega delale, niti se niso odločale za stvarnejša dejanja. Zato je v takih romanih le malo, ali pa ni celo nič zunanjega epskega dejanja, zapletanja in razpletanja, obstaja le potrgano, impresionistično razblinjeno valovanje duševnega problema. Brez tveganja moremo trditi, da Cankarju še zdaleč ni ugajal impresionistični junak, kakršen je Jacobsenov *Niels Lyhne*, ta sanjava in nedejavna duša, ki se topi v barvah, v estetskih razpoloženjih in hrepenenju.

Nekoliko ostro Cankarjevo vrednotenje simbolističnega in impresionistično-dekadentnega junaka v drami in prozi leta 1913 je bilo — hote ali nehotе — hkrati tudi prva psihološka oznaka in kritika lastnega romanesknega junaka Fritza in novelskega junaka Melive. Pa ne samo lastnega. Da je veliko razmišljal o podobnih junakih v evropski literaturi, dokazuje njegova študija o francoskem simbolizmu, ki jo je objavil v Domu in svetu leta 1912. V njej je odklonil »nezdrave pojave« dekadentov, kot je hkrati imenoval dekadente in simboliste, ter navedel nekatere »njihove kurioznosti«. Za roman *S poti* je vsekakor potrebno vedeti, da je iz Jörgensove študije o J. R. Huysmansu in njegovem romanu *A rebours* navedel navade junaka Des Esseintes ter njegovo preobčutljivost za mešane čutne zaznave (glas in okus, vonj in glas, vonj in barva), s katerimi so se tudi sicer opajali in poigravali junaki v evropski dekadentni in simbolistični prozi. Ob vsakršnih težnjah po nenavadnem pa je Cankar hkrati vedel, da so imela in imajo dela nekaterih simbolistov — navedel je Maeterlincka, Mallarméja, De Griffina, De Régniera, Verlaina, Rimbauda, Verhaerna — tudi »življenjsko moč«. Razložil je nekaj njihovih pesmi, se posebej zadržal pri snovnem motivu »las« v Maeterlinckovi drami *Pelléas et Mélisande*, ob njegovi drami *L'Intruse* pa zapisal, da modernemu človeku ugaja simbolistični način izražanja, ko za besedo zveni še neki ton in pomen in ko stvarni dogodki prehajajo v simbolične:

Ta način izražanja je modernemu človeku posebno pogodu. Veliko preveč je razjeden od problemov in morda razvajen od realistične literature, da bi mogel naivno sprejeti simbol abstraktnega pojma za resničnost in tudi veliko preveč umsko razvit in morda bolno razčustvovan, da bi se tem pojmom odrekel in ne menil, da so z njegovim življenjem v zvezi. Tako je simbolistu vse simbol. Vzrok in posledica te estetske teorije je subtilna psihologija, iskanje in brskanje po podzavesti, ne toliko umsko ali čutno kot intuitivno gledanje stvari...

Cankarju tak način izražanja kajpada ni bil pogodu, nasproti simbolistični psihologiji in estetski teoriji je za zgled postavljajl psihologa »realista« Dostojevskega in njegovo pisateljsko metodo. Zdelo se mu je, da ta metoda ne dovoljuje nobene besede in kretnje le zaradi efekta, da po njej dejanje »raste iz značaja samega« in da takšna »umetniška doslednost vpliva na dovtetno srce bolj kot bleščeča figura«. Dostojevski je znal »splošno človeško slabost in omahljivost« ne le utelesiti, ampak tudi »vsestransko realistično dopolniti, tako da Aljoša resnično živi, dosleden v nedoslednostih, poln vere v svojo moč in večnega kesanja nad svojo slabostjo«. Povrh je literarna razgledanost Cankarju potrjevala, da tako kot Dostojevski ravnaajo vsi pošteni pisatelji: ne prodajajo čutnih mikov, ampak oblikujejo »umska in moralna bitja, ki jih ni mogoče razumeti brez umskega dela in pri katerih je užitek nujno umski«. Da se je v tedanji moderni evropski pripovedni prozi povečalo prav »umsko delo«, mu je pričalo tudi dejstvo, da se je roman opazno usmeril k »sociologiji in psihologiji«.

Toda besedna umetnost in »umsko delo« — mar to ni protislovje?

Cankar je opazil, da se je slovensko slovstvo po letu 1910 zmerom bolj nagibalo v simbolizem, zdelo se mu je, da je umstvena simbolika še posebej ogrožala liriko, in začel svariti, da »simbolizem odpira racio-

nalizmu vsa pota v poezijo. In to je nje smrt, kajti nobena velika umetnina se ne da zgolj umstveno sestaviti. Ker je to svarilo zapisal ob pesniški zbirki, ga je razumeti predvsem tako, da ni dobre pesmi brez emocionalne, lirske količine ali brez »srca«, in da je lirizem hkrati tista nikoli do kraja zajemljiva količina pesmi, ki je umsko ni mogoče razčleniti niti izčrpno razložiti.

Na eni strani je potemtakem svaril pred simbolističnim racionalizmom, na drugi pa terjal več uma, več mišljenja, kot sta ga premogla tedanji slovenski roman in novela, ki sta bila po njegovem vse preveč čustvena. Celo za liriko si je želel več duhovne globine, zlasti veliko več ontološkega vpraševanja ali »muke neskončnosti«, ki jo je našel npr. pri Alfredu de Mussetu, v njegovi pesmi *L'espoir en Dieu*, v naši liriki pa komaj kje pri Župančiču. »To slabost razuma ali neodkrito-srčnosti« bi slovenski literaturi mogel odpustiti, ko bi hotela »o veri vsaj molčati«. Toda slovstvo je menda govorilo o velikih stvareh »s tisto lahkoto superiornega človeka, ki ve vse in je potegnil zadnjo in nepreklicljivo črto pod svoje račune«. Namesto da bi si slovenska literatura stavljala globlja duhovna vprašanja, se je, še zlasti pripovedna proza, raje ukvarjala z rodoljubjem, s snovjo, v kateri je pisatelj izživil tudi svoj narcisoizem. Narcisoidni umetnik naj bi menda kar naprej ponavljal »dolgočasno povest... o rodoljubju in rodoljubih«, pa »še danes nihče ne ve, kdo so tisti rodoljubi in zakaj zasluži njihova debelost cele povesti«. Je s kritiko zmesi rodoljubja in narcisovstva v literaturi meril na Ivana Cankarja? Kakorkoli, njegov klic po novih, drugačnih temah je bil koristen, pa čeprav je sam navedel le eno, »muko neskončnosti«.

Izidor Cankar je bil izjemno občutljiv tudi za slog in jezik. Slog in tehniko Paula Bourgeta je občudoval z besedami: »Ko čitaš te lepe zao-krožene periode, umerjene in harmonične, ter slediš strogo logičnim izvajanjem, se nehote spomniš na eleganten slog Goethejevega Wahl-verwandtschaften.« Malo za tem je poočital, kako modernisti »danes tratimo vso moč na lepo besedno figuro in duhovito frazo«, ko bi morali daleč bolj poskrbeti za filozofsko snov in problematiko v umetniški prozi. Ker pa je ravno Fritz tisti, ki bi dal »za dobro zasukan stavek« leto življenja, je njegova kritika zadevala tudi lastno težnjo po duhoviti frazi. Leta 1914 pa je takole zavrnil Meškov jezik:

Dovoljeno naj mi bo izreči sodbo — zopet v nasprotju z javnim mnenjem — da Meškov jezik ni dober. Je sicer brez slovnične hibe, čist in skrbno pripravljen, pa je brez individualnosti, brez prave izrazitosti. Meškovi stavki so vsi čedno napravljeni in dobro počesani, toda govoriti ne znajo. Iz vsega njegovega pisanja gleda skrb, da bi bil jezik »pravilen«; tiste suverene gotovosti velikih mojstrov, ki gnetejo snov po svoji volji, ki ji dajejo obliko in duha in pravila iz lastne moči, ne vidim pri njem — on ima še vedno strah pred materijo in tega ne more skriti.

Istega leta je pri neobvladani, nesuvereni besedi ujel tudi svojega novelskega junaka Melivo, po njem pa evropskega izobraženca sploh. Meliva se nekaj časa trapi z mistično modrostjo, da je »neizgovorjena beseda plodovitejša« kot javni govor, čudne modrosti pa ni preizkusil. Ko namreč nekoč javno spregovori, se tako zaprede v besedi »etika« in

»višja resnica«, da ju poslušalci začno negotovo ponavljati, nato pa se mu zazdi, da je »ljubljena beseda padla neopažena pod mizo med pohojene ogorke cigaret«. Neopažena in nična pa je v resnici zaradi Melivove brezsrediščnosti, breztežnosti; prav takšne so tudi številne druge, ki so jih vanj naplavile različne teorije, da se zdaj neurejene v njem premetavajo in spodrivajo:

Kot velika večina sedanjih mladih izobraženih ljudi je imel tudi on glavo polno teorij ali bolje raznih besed, nedoločenega, skrivnostnega pomena, ki so bile vsaka na svoj način več ali manj resnične, toda med seboj v marsičem nasprotne, tako da je v njem vladalo neko kaotično miselno razpoloženje, v katerem sta se mirno družila prezirljiv dvom in velika, predrzna »slutnja«.

Takšen je v poglavitnih črtah Cankarjev nenapisani slovstveni program. Cankar je tedanje stile v slovenski literaturi problematiziral ali zaradi njihovega pretiranega pozitivizma ali pretiranega subjektivizma, ne pa zaradi njihove tehnike, saj je imel »vsako tehniko ali katerokoli strujo s čisto estetskega stališča za upravičeno«. Proti slovstvu, ki se je pogrezalo v romantične sanjarije ali pa služilo plehki strastnosti, je predlagal duhovno zahteven roman in pesem, ki bi jo naj polnila tudi umska muka, pretresala ontološka misel; namesto literature, ki bi se izgubljala v čustvovanju in medlečem hrepenenju, je hotel takšne, ki bi razbičala tudi um, hkrati pa bi bila psihično resnična, obvladovala duševna protislovja, kakor jih je mojstroval Dostojevski.

Po njegovi protisimbolistični in protiimpresionistični logiki osebe moderne proze ne bi smele biti zgolj tipi pisateljevega duševnega življenja, kar v obeh slogih so, ampak bi morale biti telesno individualizirane in z dejanji dokazovati svoje življenjsko občutje, voljo in cilje. Vse to pa opravljati v odličnem slogu in dorečenem jeziku, ki bi moral vsebovati vsaj toliko logike kot melodike in metaforske bleščave. Med Cankarjevim svarilom pred simbolističnim racionalizmom in med njegovim klicem: več umskega v literaturo! je seveda samo navidezno nasprotje. Ko je liriko varoval pred racionalistično simboliko, za roman in novelo pa terjal več umskega iskanja, je v lirski in pripovedni zvrsti vzpostavljaj le nekakšno klasično ravnotežje oziroma skladnost med čustvom in razumom. Skladnost in red spadata med poglavitne člene njegove estetike, hkrati pa sta tu osrednja pojma njegove življenjske filozofije.

Teoretično estetiko, za kakršno je stal teh deset let, jo soočal z domačo in srednjeevropsko, soočanja pa so vrezala sledove tudi v roman, to estetiko je podrobneje razložil v treh besedilih: *Evolucionizem v estetiki* (1908), *Pogovori o umetnosti* (1910) in *Trideset let* (1916). Najprej se je uprl evolucionistično relativističnemu nazoru o lepoti in še posebej o umetniški lepoti, zagovarjal božanski izvor lepote in tomistično misel, da je umetniška lepota le objektivna. Leta 1910 je ob totalno objektivni umetniški lepoti nekoliko omahoval, leta 1916 pa jo spet priznal, napravil kompromis z Ušeničnikovo neosholastiko, zavrnil pa Ušeničnikov pedagoško moralistični slovstveni kriterij.

Filozofski empiriokriticizem je na prelomu stoletja poostril vprašanje, ali je lepota relativna in subjektivno pogojena ali pa je zgolj

atribut objekta, ker je pač »večna«. Relativistični življenjski nazor so izpovedovali tedaj tudi slovenski pesniki, izpovedali so ga takole: Murn — »trenutki, samo trenutki«, Župančič: »življenje posameznika je le hip« in »življenje v trenutek begoten ugneta«, Ivan Cankar: »življenje je milijarda milijard trenutkov«. Takšen občutek in takšna zavest sta relativizirala tudi umetnostno lepoto, izražala misel o njeni odvisnosti od človeka in zato tudi o njeni spremenljivosti.

Izidor Cankar se je v takih razmerah zavzel za objektivno umetniško lepoto ter zavrnil esej *Impressionismus* Hermanna Bahra, esej s tezo, da je »vse, vse je begotno« pa zato ni tudi ne »večne« ne »objektivne lepote«. To stališče je zavrnil kot »duhovito špekulacijo« publicista, ki je na čelo svoje knjige zapisal Goethejeve besede: »Ich kenne mich auch nicht und Gott soll mich auch davor behüten.« Bahr se mu je zdel tem laže premagljiv, ker je s svojo logiko jemal tudi »grški umetnosti v današnjih časih vsako vrednost« pa renesančnikoma Calderonu in Shakespearu, premagljiv zato, ker je relativiziral lepoto sploh in sklepal, da »bo umetnost, ki je bila nekdanj lepa, sedaj grda« oziroma »je bila samo za tiste čase lepa«. Začetnik »estetskega evolucionizma« je bil po Cankarju Hippolyte Taine, njegov nauk naj bi po Hermannu Bahru potrjeval ravno impresionizem, ki pa v resnici ni nič drugega kot »nova tehnika« ali sredstvo za predstavljanje likov. Ugovor zoper Bahra evolucionista in »materialista« je Cankar sklenil z besedami:

Tako smo videli, da vsebuje sholastična definicija lepote (*quod visum placet*) veliko več, kot se dozdeva na prvi mah. Ta »placet« ne pripušča suverene oblasti raznim okusom, ampak suponira neizpremenljive estetične principe, ki izključujejo v bistvenih stvareh razliknost okusov.

Toda s tem — poreče morda kdo — da so ostali estetični zakoni do danes neizpremenjeni, še ni dokazano, da so tudi neizpremenljivi, to je absolutno objektivni. A tudi to je jasno. Zakoni nujno zahtevajo zakonodavca in kakor metafizičnih in etičnih zakonov, tako tudi estetskih zakonov ni mogel nihče drug zapisati z mogočno roko v človeško dušo kakor Bog. Njegovo bistvo pa, Njegova volja, s katero nam je dal zakone, je večna in neizpremenljiva in zato so taki tudi Njegovi zakoni: lepota je neizpremenljiva, absolutno objektivna; je namreč razodetje božje in božja apologija.

Za abstraktno problematiko romana *S poti* si velja zapomniti, da je Cankar leta 1908 priznaval sholastično definicijo lepote, lepoto samo pa kot razodetje božje, ki je neizpremenljivo in objektivno prav zaradi svojega mističnega temelja, in da je izključil vsakršno možnost, da bi o bistvenih stvareh umetnosti odločal »okus«, zlasti še izključil možnost, da bi subjektivni lepotni okus mogel kaj povedati o lepoti kot bistveni substanci umetniškega predmeta, ker je vsa lepota le v tem predmetu samem in je v njem kot zakonitost *à priori*.

Leta 1910 je od sholastične estetike nekoliko odstopil. Izvor lepote je sicer še naprej izvajal iz boga oziroma jo imel za del »božjega spoznanja« in »moči božje«. Na tej podlagi je odklanjal izraze »absolutnost lepote«, »čista umetnost«, »estetsko svetovno naziranje«, »življenje v umetnosti« — kot subjektivistične izrastke in zmote ter bil pripravljen,

da je »vsak poizkus zestetizirati vse življenje in izgotoviti enoten estetski svetovni nazor ostal jalov«. Življenje v umetnosti ali pa zestetizirati življenje: mar je mislil na Doriana Graya in podobne esteticistične junake evropske dekadentne in simbolistične proze, pa tudi na narcisoidne umetnike, ki so se pred življenjsko stvarnostjo umikali na »beli kontinent lepote« in se vdajali lepotnim opojnostim?

Iz vsega estetiškega razmišljanja je moč tudi sklepati, da umetnine ni umeval kot posledice takšne ali drugačne čustveno lepotne vznesenosti, ampak jo je imel za izraz umskega dela, iz tega pa izvajal, da je treba umskega dela tudi za užitek umetniške lepote. Ena od misli se glasi: »Umetnik ustvarja umetnino s tem, da smotrno ureja posamezne čutne elemente, iz katerih nam prisije nečutno bistvo stvari.« Vztrajal je, da je lepota red, in da je red tudi to, kar lepoti zagotavlja objektivnost. Po tej »stari estetiki«, kot jo je imenoval, je lepa tudi impresionistična slika, ker ima pač svoj estetski red. Nato pa je nadaljeval:

»Sedaj je v modi mnenje, da ni v lepoti sploh nič objektivnega. Od Leibniza dalje prevladuje nazor, da niso predmeti sami lepi, temveč da mi projiciramo lepoto vanje. Pri opazovanju umetnine ali narave se včustvujemo vanjo, ji podtaknemo lastne misli in lastna nagnjenja in jo zato smatramo za lepo. — Kolikokrat je ta teorija sama na sebi napačna in pogubna, ker zabrisuje vsak umetnostni kriterij, je vendar nekaj resnice v njej in nam je dobrodošla kot potrebna korekcija prejšnje dogmatične estetike. Jasno je namreč, da lepota, ker učinkuje kot dušni užitek, ne more biti zgolj v objektu: predstava o lepem mora biti v meni samem, da se porodi užitek. Stari vek, ki je od Sokrata do zadnje neoplatonske šole učil, da je lepota neka realnost, je bil v zmoti, kakor je v zmoti einfühlungsteorija in resnica je v sredi: lepota ni ne objektivna ne subjektivna, temveč relativen pojem in obstoji v relaciji med predmetom in opazovalcem.«

Kljub temu da je zavrnil Leibniza in nanj se opirajočo Lippsovo estetiko, iz katere je pojem včustvovanja vzel tudi estet Benedetto Croce, ter se očitno postavil za Wilhelma Worringerja, ki je »einfühlungsteorie« kot prvi zavrnil v knjigi *Abstraktion und Einfühlung* (1907), je Cankar 1910 za hip vendarle presenetil s povedjo: »in resnica je v sredi« oziroma z izjavo, da »lepota ni objektivna ne subjektivna, temveč relativen pojem«. Misel, da je resnica v sredi, si je dobro zapomniti, mestoma zautripa tudi v romanu, kot v njem hkrati živi tudi odločna misel, da so umetnine, ki poženejo iz splošno človeških stvari, kot so ljubezen, dom ali pa »zavest neskončnosti, večnosti, božanstva« — »lepe v vseh časih«, pa naj se mode, okusi in šole še tako spreminjajo. Predvsem pa je ob »resnici v sredi« še pripomniti, da Cankar leta 1910 ni pobijal celotne moderne estetike, ampak le njeno presubjektivistično načelo ali »kugo individualizma«, ki da je poleg filozofije in sociologije zajela tudi estetiko in umetnost.

Za razmišljanje o lepoti in umetnosti v romanu *S poti* je umestno poznati tudi pismo, v katerem je Cankar leta 1912 zagovarjal moderni nazor o umetnosti in z njim še enkrat omejil svojo kritiko evolucionizma estetiki. V pismu Finžgarju 4. julija 1912 je namreč prijateljevo misel, da je moderni umetnostni nazor »za moderno dušo gotovo pravi,

s tem pa še ni rečeno, da je edino pravi«, skoraj razburjeno zavrnil z besedami:

V tem stavku tiči evolucionistični zlodej skepse, ki sedaj toliko glav razjeda. Pravim, da je v nekem oziru moderni nazor o umetnosti edino pravi: Kakor verstvo in znanost v najširšem pomenu besede, tako je šla ves čas tudi umetnost pot navzgor. Rekel sem ti menda enkrat ustmeno, da bi Sofokles danes bolje pisal in Shakespeare tudi; še bolje kot nekdanj. Rafael bi drugače in bolje slikal, če bi živel danes, in Mozart drugače in bolje komponiral, če bi živel z Wagnerjem. Ne trdim samo drugače, kakor ti, ampak tudi *bolje*. Zato tudi ne menim, da bi se romantika ali »dekadenca« »preživelci«; preživi se nobeden resno stremečih umetnikov, vsak pomnoži, oprt na svojega predhodnika, svoj čas z novimi estetskimi vrednotami in nanj se naslanja njegov potomec. Da v veliki večini ljudi živi vera v klasike kot vrhunce, h katerim je treba vse potomce stremeti, je kriva nesmiselna estetika preteklega stoletja, ki se je zaleгла v naših srednjih šolah in še danes v njih neomajeno vlada. Klasikov v tem absolutnem pomenu besede ni več, pač pa ima vsaka doba svoje.

Ko pa je v polemiki z Alešem Ušeničnikom leta 1916 prepričljivo zavrnil stališče, da o umetnini odloča predvsem njena нравstvena substanca, je manj prepričljivo spet pokritiziral »včustvovalno teorijo«, jo imel še naprej za skrajni subjektivizem v estetiki, lepoto pa spet umestil izključno v umetniški predmet ali tja, kamor jo je umestil leta 1908 po neotomistični lepotni teoriji. To je storil z besedami:

Umetnostna lepota je ali v umetnostnem predmetu, ali v meni, ki ga opazujem, ali v razmerju med menoj in predmetom. V meni gotovo ni, dasi trdijo zastopniki »včustvovalne teorije« nasprotno; to je teorija najčistejšega estetskega subjektivizma, katere logična posledica je negacija vsake umetnine in vsake kritike. Umetnostna lepota tudi ne more biti v razmerju med menoj in umetnino; če bi lepota bila v tem razmerju, bi tisti predmeti ne bili lepi, do katerih ne stojim v nobenem razmerju. In vendar je Pheidijev Zevs lep, če počiva kje pod razvalinami Olympije, dasi ga ne uživa nobeno oko, dasi ne občuti nihče ugodja ob pogledu nanj, in Sikstinska kapela ostane lepa, tudi če slepec trdi, da ni. Umetnostna lepota, če naj bo nekaj objektivnega, more torej biti zgolj v umetnostnem predmetu, v skladju njegovih notranjih razmerij.

Skratka: leta 1910 je lepoto porazdelil med objekt in subjekt, v romanu *S poti* je prav tako dopustil subjektivno relativizacijo umetniške lepote, leta 1916 pa jo je vrnil objektu, zanihal nazaj v sholastično teorijo o lepih predmetih ali v estetiko, zaradi katere je Oton Župančič upravičeno sklepal, da je Izidor Cankar napravil v estetiki le polovičen korak v moderni čas.

Skico o Cankarjevi poetiki in estetiki tukaj končujem. Zdi se mi primerna, saj omogoča bolje razumeti nekatera zahtevnejša in odprta mesta v romanu, zlasti pa miselne vijuge in čustveno majavost glavne osebe pa tudi pojav, da nekateri raziskovalci stavijo med Cankarja in junaka Fritza vezaj (Fritz-Cankar) oziroma opozarjajo, da je *S poti* tudi vrsta avtobiografskega romana.