

ANNALES

Anali za istrske in mediteranske študije
Annali di Studi istriani e mediterraneei
Annals for Istrian and Mediterranean Studies
Series Historia et Sociologia, 34, 2024, 2





ANNALES

Anali za istrske in mediteranske študije
Annali di Studi istriani e mediterranei
Annals for Istrian and Mediterranean Studies

Series Historia et Sociologia, 34, 2024, 2

ISSN 1408-5348
e-ISSN 2591-1775

UDK 009

Letnik 34, leto 2024, številka 2

**UREDNIŠKI ODBOR/
COMITATO DI REDAZIONE/
BOARD OF EDITORS:**

Roderick Bailey (UK), Gorazd Bajc, Simona Bergoč, Furio Bianco (IT), Aleksandr Cherkasov (RUS), Lucija Čok, Lovorka Čoralić (HR), Darko Darovec, Devan Jagodic (IT), Aleksej Kalc, Urška Lampe, Avgust Lešnik, John Jeffries Martin (USA), Robert Matijašič (HR), Darja Mihelič, Vesna Mikolič, Luciano Monzali (IT), Edward Muir (USA), Vojislav Pavlović (SRB), Peter Pirker (AUT), Claudio Povolo (IT), Marijan Premovič (MNE), Andrej Rahten, Žiga Oman, Vida Rožac Darovec, Mateja Sedmak, Lenart Škof, Polona Tratnik, Boštjan Udovič, Marta Verginella, Špela Verovšek, Tomislav Vignjevič, Paolo Wulzer (IT), Salvator Žitko

**Glavni urednik/Redattore capo/
Editor in chief:**

Darko Darovec

**Odgovorni urednik/Redattore
responsabile/Responsible Editor:**

Salvator Žitko

Uredniki/Redattori/Editors:

Urška Lampe, Boštjan Udovič, Žiga Oman, Veronika Kos

**Oblikovalec/Progetto grafico/
Graphic design:**

Dušan Podgornik, Darko Darovec

Tisk/Stampa/Print:

Založništvo PADRE d.o.o.

Založnika/Editori/Published by:

Zgodovinsko društvo za južno Primorsko - Koper / Società storica del Litorale - Capodistria® / Inštitut IRRIS za raziskave, razvoj in strategije družbe, kulture in okolja / Institute IRRIS for Research, Development and Strategies of Society, Culture and Environment / Istituto IRRIS di ricerca, sviluppo e strategie della società, cultura e ambiente®

**Sedež uredništva/Sede della redazione/
Address of Editorial Board:**SI-6000 Koper/Capodistria, Garibaldijeva/Via Garibaldi 18
e-mail: annaleszdj@gmail.com, **internet:** https://zdj.si

Redakcija te številke je bila zaključena 30. 06. 2024.

**Sofinancirajo/Supporto finanziario/
Financially supported by:**

Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS)

Annales - Series Historia et Sociologia izhaja štirikrat letno.

Maloprodajna cena tega zvezka je 11 EUR.

Naklada/Tiratura/Circulation: 300 izvodov/copie/copies

Revija *Annales, Series Historia et Sociologia* je vključena v naslednje podatkovne baze / *La rivista Annales, Series Historia et Sociologia* è inserita nei seguenti data base / *Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in:* Clarivate Analytics (USA): Arts and Humanities Citation Index (A&HCI) in/and Current Contents / Arts & Humanities; IBZ, Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur (GER); Sociological Abstracts (USA); Referativnyi Zhurnal Viniti (RUS); European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS); Elsevier B. V.: SCOPUS (NL); Directory of Open Access Journals (DOAJ).

To delo je objavljeno pod licenco / *Quest'opera è distribuita con Licenza* / *This work is licensed under a Creative Commons BY-NC 4.0.*



Navodila avtorjem in vsi članki v barvni verziji so prosto dostopni na spletni strani: <https://zdj.si>.
Le norme redazionali e tutti gli articoli nella versione a colori sono disponibili gratuitamente sul sito: https://zdj.si/it/.
The submission guidelines and all articles are freely available in color via website https://zdj.si/en/.



VSEBINA / INDICE GENERALE / CONTENTS

Ivana Vesić: Cultural Diplomacy as a Tool in Post-Conflict Reconciliation? The "Pika-Točka-Tačka" Project (2011–2014) and the Tendencies in Republic of Serbia's post-2000s Cultural Exchange With Croatia 133 <i>La diplomazia culturale come strumento di riconciliazione postbellica?</i> <i>Il progetto "Pika-Točka-Tačka" (2011–2014) e le caratteristiche dello scambio culturale tra Serbia e Croazia dopo il 2000</i> <i>Kulturna diplomacija kot sredstvo pokonfliktnih odnosov: primer projekta »Pika-Točka-Tačka« (2011–2014) in kulturnih izmenjav med Srbijo in Hrvaško po letu 2000</i>	Petra Grabrovec, Marjeta Pisk & Darko Friš: Slovenske pesmi kot nosilke narodne identitete v obdobju druge svetovne vojne 173 <i>I canti sloveni – un pilastro dell'identità nazionale durante la Seconda guerra mondiale</i> <i>Slovenian Songs as Carriers of National Identity during the Second World War</i>
Irena Šentevska: How do You Solve a Problem Like Bosnia?: Laibach as Cultural Ambassadors in the Post-Yugoslav Context 145 <i>Come risolvere un problema complesso come la Bosnia?: Laibach come ambasciatori culturali nel contesto post-jugoslavo</i> <i>Kako rešiti primer Bosne in Hercegovine?: Laibach kot kulturni atašeji v pojugoslovanskem kontekstu</i>	Lada Duraković: Kulturna politika i popularna glazba: žanrovski kolaži Pule u šezdesetima 189 <i>La politica culturale e la musica leggera: collage di generi a Pola negli anni Sessanta</i> <i>Kulturna politika in popularna glasba: Žanrski kolaži Pule v šestdesetih</i>
Marko Aleksić: „Biti zdrava“: srpska kulturna diplomatija na pesmi Evrovizije u XXI veku 159 <i>“In corpore sano“: diplomazia culturale serba all'Eurovision song contest nel ventunesimo secolo</i> <i>»In corpore sano«: Serbian Cultural Diplomacy at the Eurovision Song Contest in the 21st Century</i>	Boštjan Udovič: “Toeing the Line“: The Journal <i>Grlica</i> – Caught between Lofty Socialist Goals and Quality Music for Young People 203 <i>“Essere in linea“: La rivista Grlica tra finalità socialiste e musica di qualità per bambini e per giovani</i> <i>»Biti na liniji«: Revija Grlica med socialističnimi smotri in kakovostno otroško-mladinsko glasbo</i>

Andrea Leskovec: Funkcije umetnosti in vloga umetnika pri Ivanu Cankarju in Thomasu Mannu 221 <i>Funzioni dell'arte e il ruolo dell'artista in Ivan Cankar e Thomas Mann The Functions of Art and the Role of the Artist in Ivan Cankar and Thomas Mann Works</i>	Nives Lenassi, Mojca Kompara Lukančič & Sandro Paolucci: <i>Tassa di soggiorno</i> or <i>Tassa turistica?</i> Terminological Challenges in Italian Translations in the Bilingual Municipalities of Slovenian Istria 247 <i>Tassa di soggiorno o Tassa turistica? Sfide terminologiche nella traduzione in italiano nei comuni bilingui dell'Istria slovena Tassa di soggiorno ali Tassa turistica? Terminološki izzivi pri prevajanju v italijanščino v dvojezičnih občinah Slovenske Istre</i>
Lara Sorgo: La lingua italiana nello spazio pubblico: una prospettiva di paesaggio linguistico dei comuni di Pirano e Capodistria 233 <i>Italian Language in the Public Space: A Linguistic Landscape Perspective of the Municipalities of Piran and Koper Italijanščina v javnem prostoru: Perspektiva jezikovne krajine občin Piran in Koper</i>	<i>Kazalo k slikam na ovitku 263 Indice delle foto di copertina 263 Index to images on the cover 263</i>

FUNKCIJE UMETNOSTI IN VLOGA UMETNIKA PRI IVANU CANKARJU IN THOMASU MANNU

Andrea LESKOVEC

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za prevajalstvo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
e-mail: Andrea.Leskovec@ff.uni-lj.si

IZVLEČEK

Primerjava med Ivanom Cankarjem in Thomasom Mannom se nanaša na funkcijo umetnosti in vlogo umetnika v družbi v obdobju fin de siècle. V razpravi primerjamo po dve zgodnji deli obeh avtorjev in skušamo ugotoviti, kakšne so podobnosti in razlike med njima. Ugotavljamo, da se kljub razlikam med avtorjema, ki izhajata iz različnih kulturnih kontekstov, vloge in funkcije umetnosti in umetnika lotevata zelo podobno, kar je posledica dejstva, da oba avtorja sodita v sam vrh moderne književnosti, ki je med drugim obravnavala krizo umetnosti, simptomatično za to obdobje.

Ključne besede: Ivan Cankar, Thomas Mann, funkcija umetnosti, vloga umetnika, modernistična literatura, etična razsežnost literature

FUNZIONI DELL'ARTE E IL RUOLO DELL'ARTISTA IN IVAN CANKAR E THOMAS MANN

SINTESI

Il confronto tra Ivan Cankar e Thomas Mann riguarda la funzione dell'arte e il ruolo dell'artista nella società durante il periodo del fin de siècle. Nella discussione, si confrontano alcune delle prime opere di entrambi gli autori, tentando di individuare le differenze e le somiglianze tra i due. Si è constatato che, nonostante le differenze tra i due scrittori, derivanti da diversi contesti culturali, entrambi gli autori affrontano i ruoli e le funzioni dell'arte in maniera molto affine, il che è conseguenza del fatto che ambedue sono esponenti di spicco della letteratura moderna, che tratta la crisi dell'arte, sintomatica di questo periodo.

Parole chiave: Ivan Cankar, Thomas Mann, la funzione dell'arte, il ruolo dell'artista, letteratura moderna, la dimensione etica della letteratura

UVOD¹

V razpravi *Ivan Cankar in Evropa – odprta vprašanja* Janko Kos (2021, 13–24) predstavi evropske vplive in vzporednice, ki delo Ivana Cankarja postavljajo v širši okvir evropske književnosti in duhovne kulture. Obenem opozarja tudi na odprta vprašanja znotraj cankarjeslovja, med katera spadajo tudi vzporednice med Cankarjem in nemškim pisateljem Thomasom Mannom. Po Kosu je med avtorjema, katerih zgodnja dela segajo v začetek 20. stoletja, mogoče najti »bližnje ali pa vsaj delne sorodnosti« (Kos, 2021, 21). Pri pregledu sekundarne literature o tem hitro opazimo, da primerjava obeh avtorjev doslej še ni bila opravljena.² Oba avtorja sodita med najpomembnejše in najbolj obravnavane avtorje svojih kultur, zato poglobljene primerjave, ki bi zajela vse vidike njihovih del, v nadaljevanju seveda ni mogoče izvesti. Kljub temu pa lahko primerjava prispeva k osvetlitvi nekaterih doslej premalo poudarjenih vidikov Cankarjevega dela, ki pokažejo, v kolikšni meri in kako je Ivan Cankar v svojih delih obravnaval estetske in družbene pretrese svojega časa. Cankar velja za simbolističnega pisatelja, čeprav je v njegovih delih, to ugotavlja že Bernik, kot posebna tehnika uporabljen tudi impresionizem (prim. Bernik, 1977). V slovenski literarnozgodovinski tradiciji si Cankarjevo delo večinoma razlagamo in ga razumemo z ozirom na njegovo osebnost oz. njegovo biografsko ozadje ali pa se posvečamo literarnozgodovinskim in duhovnozgodovinskim okoliščinam, nemalokrat pa gre pri tem tudi za ideološko obarvano razumevanje.³ Prav to nemara zanemarija načine branja, ki so morda prav tako lastni besedilom, a jih je mogoče razkriti le z besedilnoanalitično obravnavo oz. tako, da sledimo »njegovemu delu in temu, kar je zapisano v njem« (Poniž, 2005, 80), kot tudi s primerjavo Cankarjevih del z deli avtorjev, ki so ustvarjali v istem času. V tem pogledu se zdi zanimivo Ivana Cankarja primerjati prav s Thomasom Mannom in osvetliti problem umetnosti oz. umetnika pri obeh avtorjih, saj je bila ta tema ena osrednjih v književnosti na prelomu stoletja in ima pomembno vlogo v delih obeh avtorjev. Za oba velja, da v svojih delih umetnika postavljata nasproti družbi in da umetnost predstavlja antagonizem do življenja ali, kot o delu Ivana Cankarja pravi Dušan Pirjevec, do

materije. Pirjevec v zvezi s tem govori o »metafiziki tragičnega dualizma« (Pirjevec, 1964, 360), pri katerem »zmaguje nenehoma le materija« (Pirjevec, 1964, 362) in resnično plemeniti ljudje propadajo. Pirjevec nadaljuje, da Cankarjevi junaki poskušajo ta dualizem preseči z umikom v subjektiven svet sanj, ki jih sicer reši pred »zlom materije«, vendar jih vseeno vodi v propad. Mislim, da je ta interpretacija, o kateri ne želim dvomiti ali jo kakor koli popravljati, vendarle privedla do utrditve stereotipa, da se Cankarjevi liki svetu ne morejo zoperstavljati, ker svetu, torej materiji, v resnici nimajo kaj ponuditi, in zato neizogibno propadejo. Menim namreč, da ravno tematika umetnika v Cankarjevem delu kaže veliko kompleksnejšo sliko, saj je prav umetnost tisto področje, na katerem je mogoče preseči nasprotje »duha in materije«, aspekt, ki je odločilen tudi za delo Thomasa Manna.

Znano je, da je Ivan Cankar zlasti v svojih dunajskih letih spoznaval kulturno, umetniško in filozofsko dogajanje takratnega evropskega prostora. O tem ne nazadnje priča obsežna monografija Dušana Pirjevca, v kateri pa ni najti podatkov o tem, ali je Cankar poznal določena Mannova dela (Pirjevec, 1964). Zato ne moremo govoriti o neposrednem vplivu, lahko pa govorimo o vzporednicah, saj so prav te »pomembna metodološka podlaga za postavljanje Cankarjeve literature v evropsko kulturno-literarno celoto« (Kos, 2021, 21). Kot pravi Kos, je smisel takšnih vzporednic tudi vrednoten, »saj se z njimi lahko izkaže enakovrednost, posebnost in izvirnost« (Kos, 2021, 21) določenega avtorja, kar sicer ni cilj niti smisel pričujoče razprave. Prav tako moj namen ni ovrednotiti dela teh dveh avtorjev, temveč me zanima, kako sta se avtorja soočila z vsesplošno krizo ob koncu 19. in začetku 20. stoletja, ki je zajela tudi umetnost, položaj umetnika v družbi in družbeno vlogo umetnosti.

Če literarno besedilo razumemo kot medij, ki z estetskimi sredstvi reflektira družbene kontekste, se pojavita dve vprašanji, in sicer o posameznih kontekstih in o načinu, kako je ta refleksija estetsko uprizorjena. V svojih zgodnjih delih se tako Thomas Mann kot tudi Ivan Cankar ukvarjata z vprašanjem družbene učinkovitosti umetnosti in vloge umetnika v družbi, pri čemer so družbeni konteksti, ki se odražajo v njihovih delih, povsem različni. Medtem ko se

1 Prispevek je nastal v sklopu raziskovalnega programa »Medkulturne literarnovedne študije« (P6-0265), ki ga sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS) iz državnega proračuna.

2 Izjema je le diplomska naloga iz leta 2004 (Rupnik Hladnik, 2004).

3 Tako denimo Erwin Köstler ugotavlja, da se je tradicionalno cankarjeslovje šele po Pirjevčevi monografiji *Ivan Cankar in evropska literatura*, 1964, počasi ločilo od prevladujoče biografske metode, katere stališče pa se še danes oživlja npr. v publikacijah za šolsko rabo (prim. Köstler, 2007). V razpravi *K problematiki hrepenenja v slovenskem cankarjeslovju* pa Köstler opozarja na ideološko obarvan literarnoznanstveni diskurz o Cankarju in poskuse le-tega preseči (prim. Köstler, 2012). Duhovnozgodovinski pristop je posebej značilen za dela Janka Kosa in Franceta Bernika, pri čemer pa zlasti slednji obravnava tudi besedilne značilnosti Cankarjevih del. Pri novejši literarnoznanstveni generaciji naletimo tudi na besedilnoanalitični pristop (prim. npr. Zupan Sosič, Jožica Čeh idr.). Pregled literarnoznanstvenega diskurza o Cankarju pa seveda ni namen pričujoče razprave.

Thomas Mann ukvarja z vlogo umetnika in umetnosti v meščanski družbi ob koncu Nemškega cesarstva, za katero so značilni znaki dekadentnega razkroja, in pri tem prezre življenjske razmere malih ljudi in proletariata, so v Cankarjevih besedilih protagonisti prav slednji. Cankarjeva besedila prikazujejo življenje manj privilegiranih družbenih slojev na Slovenskem na prelomu stoletja in življenje obrobni družbenih skupin na takratnem Dunaju. Za oba avtorja pa velja, da je umetnik izoliran od družbe in da se aktivno zavzema za ta položaj, kajti prav iz nje izhajata njegova samozavest in legitimacija njega kot umetnika.

Vloga umetnosti in umetnika v družbi sta temi, ki se odražata v skoraj vseh delih obeh avtorjev. V nadaljevanju se bom omejila na štiri besedila, v katerih je ta tema eksplicitno obravnavana, in sicer na zgodbi *Tristan* (1903) in *Tonio Kröger* (1903) Thomasa Manna ter na romana *Tujci* (1901) in *Križ na gori* (1904) Ivana Cankarja.

UMETNOST IN UMETNIK V DELIH THOMASA MANNA

Ena od značilnosti zgodnjih del Thomasa Manna je antagonizem med duhom oz. intelektom in življenjem, ki se manifestira kot nasprotje med esteticizmom in banalnim vsakdanjim življenjem. Zgodnje delo Thomasa Manna, ki je bil tudi sam globoko zakoreninjen v kulturi nemškega meščanstva, zaznamuje vpliv Nietzschejevega pojma dekadence, ki ga kot enega osrednjih Nietzschejevih pojmov na tem mestu seveda ne moramo opredeliti v vsej njegovi kompleksnosti.⁴ Nietzsche si sicer prizadeva za presejanje tega patološkega pojma in se ponovno obrača k življenju. V tem mu Mann sledi, čeprav v Nietzscheju vidi »psihologa propadanja« (Li, 2017, 51) oz. psihologa dekadence, kot ga imenuje v svojem eseju *Razmišljanja nekega nepolitičnega človeka* (izv. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1956 [1918]), kot tudi v svojih književnih delih. V svojem eseju, ki velja za najbolj reprezentativno besedilo za razumevanje Mannovih del (Kurzke, 2009, 143f), se opredeli za kronista in analitika dekadence in si obenem prizadeva za njeno presejanje, in sicer s pomočjo slavne »Mannove ironije« kot osrednjega stilskega sredstva svojega opusa, s katero se distancira tako od dekadentnih kot od meščanskih likov. V Mannovi literaturi se problem dekadence pogosto pojavlja v liku umetnika, ki se izkaže za morbidnega, notranje razpadlega človeka, nesposobnega za življenje, ki se distancira od banalnega sveta buržoazije. Čeprav tega odklanja kot nekaj preživetega, izpraznjenega, bolnega, pravzaprav nima ničesar, s čimer bi se temu zoperstavil. Vrti se okrog nekega

abstraktnega radikalizma, ki nima nič skupnega s konkretno resničnostjo in socialnim življenjem, in ravno zaradi tega ostaja v nekakšnem zaporu, v katerem se vrti le okoli sebe (prim. Li, 2017, 52). Ta elitarni individualizem je način, kako se umetniški liki Mannovih literarnih del spopadajo s problematiko dekadence, ker v umetnosti iščejo možnost svoje eksistence v moderni družbi. Ta umetnost je lahko radikalen, življenju sovražen esteticizem ali pa ciničen intelektualizem, nekakšna »intelektualna artistika« (Valk, 2009, 13), ki ji manjka ljubezni do sočloveka. Umetniki v besedilih Thomasa Manna predstavljajo strog, asketski pogled na umetnost, hkrati pa jih preveva hrepenenje po »slasteh vsakdanjosti« (Mann, 1973, 85), nasprotje, ki se pojavi kot antiteza med duhom in življenjem. To nasprotje, ki se v zgodnjih delih Thomasa Manna pojavlja kot nasprotje med umetnostjo in meščanstvom, se kaže tudi v zgodbah *Tristan* in *Tonio Kröger*, ki kritično obravnavata vprašanje umetnosti ter umetnikovega družbenega vpliva in odgovornosti na začetku 20. stoletja.

Pripoved *Tristan* se dogaja v sanatoriju Einfried, ki je simbol dekadentne meščanske družbe na prelomu stoletja. Trgovca Klöterjahn svojo ženo Gabriele, ki je zbolela po rojstvu sina, pripelje v morbidno okolje sanatorija. Umetniško nadarjena in krhka ženska iz stare patricijske družine v sanatoriju spozna pisatelja Detleva Spinella. Ta tam živi »zaradi sloga«, v katerem je opremljen nekdanji grad, in njegovo edino delo je pisanje in pošiljanje pisem, na katera nikoli ne dobi odgovora, njegova edina knjiga, roman »zmernega obsega« (Mann, 1973, 11) in, kot je mogoče sklepati iz ironičnega opisa, tudi zmerne kakovosti, pa kot reprezentativni objekt vedno leži odprt na njegovi mizi. Čeprav Spinell v sanatoriju ni preveč priljubljen, se mladi ženski prikupi s svojim pesniškim jezikom in esteticističnim pogledom na svet, ki ga zaznamuje hrepenenje po smrti. Sčasoma jo odtuji od moževega meščanskega sveta in jo prepriča, da začne igrati klavir, kar so ji zdravniki sicer prepovedali. Tako nekega dne zaigra dele Wagnerjeve opere *Tristan in Izolda*, nakar se njeno zdravstveno stanje poslabša. Spinell njenemu soprogu napiše pismo, v katerem mu skuša razložiti nerealni svet čistega esteticizma, ki ga projicira v Gabrielo, torej svet, v katerem živi sam. Med moškima pride do spora, saj Klöterjahn pisatelja krivi za slabo zdravstveno stanje svoje žene, ki na koncu podleže svojemu trpljenju.

Pripoved vsebuje številne motive, značilne za zgodnja dela Thomasa Manna: nasprotje med umetnikom in buržujem, razumevanje glasbe Richarda Wagnerja in Nietzschejeva kritika le-te, razumevanje Schopenhauerjeve filozofije ter ironično pripovedno

4 Zelo izčrpno o pojmu dekadence pri Nietzscheju prim. Horn (2000).

držo, s katero se pripovedovalec poskuša oddaljiti od svojih likov. Umetnost, ki jo v pripovedi predstavlja pisatelj Spinell, se kaže kot življenju sovražen esteticizem in kot zanikanje življenja. Spinell, ki so ga v sanatoriju krstili za »gnilega dojenčka« (Mann, 1973, 10), je nesocialen lik, pripovedovalec pove, da »se ni družil z živo dušo« (Mann, 1973, 10) in da je ob pogledu na kaj lepega zapadel v »estetsko stanje« (Mann, 1973, 10), zato je videti kot karikatura pesnika larpurlartizma, katerega umetnost v družbi ne igra in tudi ne sme igrati nobene vloge. Spinell prezira ljudi in življenje ter se giblje v sferi lastnih fantazij, ki jih navdihuje hrepenenje po razpadu, razkroju in izumrtju, po življenju, ki presega »grdoto« običajnega meščanskega življenja in slavi neuporabno »cvetočo lepoto smrti« (Mann, 1973, 10).

Pripoved *Tonio Kröger* je izšla v isti zbirki kot *Tristan*. Glavni junak je tokrat občutljivi Tonio Kröger, sramežljiv dijak, ki si skuša pridobiti naklonjenost močnega, preprostega Hansa Hansena in ga želi pritegniti v svet književnosti, vendar mu to ne uspe. Tonio sicer ni nepriljubljen, vendar se zaradi svojih umetniških ambicij počuti »sam in izključen iz kroga rednih in navadnih ljudi« (Mann, 1973, 45). Za razliko od Spinella, ki se giblje zunaj meščanske družbe, Tonio pripada tako meščanskemu svetu kot svetu uma, medsebojni konflikt med tema svetovoma pa je glavna tema pripovedi. Prvi del pripovedi prikazuje Tonieva prizadevanja, da bi si pridobil priznanje in naklonjenost svojih sošolcev, drugi del pa Tonia kot priznanega in uspešnega pisatelja, ki se je umaknil iz meščanskega sveta in je »poln zasmeha ob misli na okorno, nizko življenje, ki ga je bilo tako dolgo držalo v svoji sredi« (Mann, 1973, 52). Pri tem se giblje med dvema skrajnostma, »med ledeno duhovnostjo in razjedajočim čutnim žarom« (Mann, 1973, 53), pri čemer mu prav področje čutnega vzbuja odpor. Čutnost se mu zdi negativna, njej nasprotni pol je načelo storilnosti: delo kot legitimacija umetnikovega obstoja. Jedro pripovedi je pogovor med Toniom in slikarko Lizaveto, v katerem oba predstavita svoje poglede na umetnost in umetnike. Tonio predstavlja tip hladnega esteticista, čeprav je v njem, v nasprotju s Spinellom, prisoten vidik, izvirajoč iz humanistične tradicije, ki se izraža v Lizavetinem etičnem pojmovanju literature: »očiščujoče, posvečujoče učinkovanje literature, izničenje strasti s spoznanjem in z besedo, literatura kot pot k razumevanju, k odpuščanju in k ljubezni, odrešujoča moč govora, literarni duh kot najplemenitejša pojavna oblika človeškega duha nasploh, literat kot popoln človek, kot svetnik« (Mann, 1973, 59). V tretjem delu zgodbe Tonio po naključju sreča prijatelja iz otroštva, Hansa in Ingeborg, svojo neuresničeno najstniško ljubezen. Hans in Ingeborg ga ne opazita, kajti Tonio se pred njima zaradi sramu skriva. Spozna, da ga običajna

meščanska družba ne bi nikoli sprejela, zato ga prevzame močno hrepenenje po običajnem, torej meščanskem življenju.

V obeh pripovedih je umetnik sterilni esteta, ki prezira običajno življenje. Umetnost se kaže kot odtujena od življenja, kot radikalni esteticizem ali brezčutni intelektualizem, ki sta jima vsakršna družbena angažiranost in skrb za druge tuja. Thomas Mann v svojem eseju *Razmišljanja nekega nepolitičnega človeka* v zvezi s tem ugotavlja, da umetnika ne zanimajo nacionalne ali politično-socialne teme, temveč da se osredotoča na človeka samega in nastopa tudi kot kritik. Njegova kritika zadeva sam moderni subjekt, ki je tako rekoč predstavnik človeštva in ki se pravzaprav nima s čim zoperstaviti napredujoči modernizaciji. Gre za temo, ki se na prelomu stoletja v literaturi pojavlja vedno znova (prim. Kimmich & Wilke, 2006, 35). Oba tipa umetnika sta odtujena od življenja in živita izključno v svojem svetu. Vrtita se le okoli svoje osi in zato seveda ne moreta razviti družbenega angažmaja ali sočutja. Tonio Kröger se tega solipsističnega položaja v nasprotju s Spinellom vsaj zaveda in ga problematizira. Spinellov smisel obstoja je izključno umetnost, ki v pripovedi *Tristan* dobi skoraj mistično razsežnost, kar pa ga ne pripelje do *unio mystica*, mistične združitve, temveč zgolj v bolezni.

Dekadentni esteticizem je v pripovedi kritično prikazan in ironično karikiran. Na eni strani se kaže v ironični upodobitvi Spinella, na drugi pa v izbiri patetičnega jezika za opis Gabrielinega igranja klavirja kot erotične igre zapeljevanja, ki ju združuje v »čudežnem kraljestvu noči« (Mann, 1973, 27) in na koncu botruje njeni smrti. Nietzschejeva kritika Wagnerjeve glasbe, ki tukaj pride do izraza, je obenem kritično razpravljanje o pojavu dekadence, ki po Nietzscheju pomeni propadanje, razkroj in bolezen, pa tudi prezir do fizičnega kot predpogoj za »odrešitev duše«, kar pojasnjuje protiživljenjski impulz dekadence. Spinell laže tako svojemu okolju kot tudi samemu sebi, ko si za legitimacijo svojega načina življenja naloži »gesto samooplemenitve« (Georg, 2020, 13), torej se predstavlja za plemenitejšega, kakor v resnici je. Dekadentni impulz se kaže kot »odmiranje vitalnih energij« (Georg, 2020, 13), kot zanikanje telesa in čutov, kar sicer velja tudi za Tonia Krögerja, a se ta tega vendarle zaveda. Njegov ideal je humanistična umetnost, v kateri se ljubezen do življenja in sočloveka izraža v ljubezni do »vsega človeškega, živega in navadnega« (Mann, 1973, 85).

Obe pripovedi obravnavata diskurz dekadence, ki ga je v nemško govorečem svetu sprožil Nietzsche. Nietzschejev koncept dekadence se razlikuje od francoskega in britanskega, ki sta dekadenco razumela kot protiburžoazno estetsko gibanje, ki ponuja prostor domišljije onkraj banalnega meščanskega sveta. Pri Nietzscheju antagonistično razmerje med boleznijo in zdravjem nadomesti dialektično razmerje.

Subjekt zato v sebi vedno nosi oba pola in poskuša premagati dekadentno; to je ponavljajoča se tema zlasti pri Thomasu Mannu, čigar pesniške figure so dekadentni pesniki, ki jih avtor problematizira. Za Thomasa Manna esteticizem pomeni, da je vse, kar je izrečeno, pogojno in sporno, in da se intelektualizem nikoli ne jemlje povsem resno, kar seveda pojasnjuje njegov kritični in ironični odnos do takšne umetnosti (prim. Mann, 1956, 214–366). Za dela Thomasa Manna je značilno iskanje izhoda iz konflikta med esteticistično umetnostjo in življenjem, kar se kaže v ironični distanci do obeh, kajti ironija, kot ugotavlja sam, deluje dvostransko, kot »nekaj srednjega, kot niti-niti in oboje hkrati« (Mann, 1956, 83).⁵ Kompleksnih pojavov in funkcij ironije v delih Thomasa Manna na tem mestu ne moremo predstaviti; kot primer naj navedem le že omenjeni opis igranja klavirja v zgodbi *Tristan*, kar lahko razumemo kot apoteozo čiste umetnosti in hkrati ironično refleksijo v kontekstu celotne pripovedi, v kateri so tako meščani kot tudi umetniki izrisani ironično, s čimer se pripovedovalec od svojih likov jasno distancira. Liki so ironizirani že s poimenovanji (vidik, ki v slovenskem prevodu žal ne pride do izraza) in z grotesknim pretiravanjem tipičnih lastnosti, kar pa ne deluje zlobno, temveč humorno in zaznamuje pripovedovalčev vmesni položaj. Ta vmesni položaj Thomas Mann v svojem eseju imenuje »erotična ironija« in je izraz samorefleksije, ki skuša odgovoriti na vprašanje, ali naj bo umetnost razsvetljujoča, kritično-refleksivna in navsezadnje emancipatorna ali naj se osredotoči na refleksivno neulovljiv estetsko-čustveni učinek, ki nagovarja čustva in človeka čustveno afektira. Z drugimi besedami, ali naj bo umetnost hladna in intelektualna ali pa naj razveseljuje in vpliva neposredno na čustva. Tonio Kröger ugotavlja, da je treba oba pola združiti. »Občudujem ponosne in mrzle, ki iščejo pustolovščin po stezah velike, demonske lepote in zaničujejo ›človeka‹ – a ne zavidam jim. Kajti če le kaj more spremeniti literata v pesnika, tedaj je to moja meščanska ljubezen do vsega človeškega, živega in navadnega. Vsa toplina, vsa dobrota, ves humor prihajajo iz nje [...]« (Mann, 1973, 85) beremo proti koncu pripovedi in lahko bi si mislili, da se pripovedovalec postavi na stran življenja. Vendar je njegov vmesni položaj jasen, kajti na koncu (Mann, 1973, 86) beremo: »A moja najgloblja in najbolj skrivna ljubezen velja plavolasim in modrookim, svetlim, živim, srečnim, ljubeznivim in navadnim. Ne grajate te ljubezni, Lizaveta; dobra je in plodna. Hrepenenje je v njej in otožna zavist in čisto malo zaničevanja in cela deviška blaženost.« Plavolasi in modrooki ljudje – tudi stereotipizacija je

sredstvo ironizacije – so v obeh pripovedih upodobljeni enako ironično kot liki umetnikov, kar pomeni, da jih pripovedovalec gleda z enakim spoštovanjem. Tu ni nikakršne arhimedovske točke, s katero bi lahko določili, katero stališče je pravo in kje je resnica, kar je seveda tudi ena od značilnosti moderne umetnosti.

UMETNOST IN UMETNIK PRI IVANU CANKARJU

Tako kot Thomas Mann tudi Cankar v več delih razmišlja o položaju umetnosti in umetnika v družbi. V nadaljevanju se bom omejila na romana *Tujci* (1901) in *Križ na gori* (1904), ki sta bila pri nas doslej le bežno znanstveno obravnavana.⁶ Zanimivo je, da za oba romana v dosedanjih raziskavah zasledimo, da gre za besedili, ki prikazujeta »trpko življenje tedanjega slovenskega umetnika in njegov odnos do domovine« (Mahnič, 1957, 281), ki ga zaničuje. V tej interpretaciji, ki je ne želim zavračati ali kritizirati, odmeva stereotipna podoba slovenskega umetnika, ki je bil zato, »ker so ga v majhni in zaostali domovini imeli za nepotrebne, obsojen na bedno životarjenje in pogosto tudi zgodnje umiranje« (Mahnič, 1957, 281). V takratni slovenski kulturi je slovenski umetnik veljal za izobčenca, ki so ga zaradi njegovega načina življenja, pa tudi zaradi njegove umetnosti, »zavračali kot nekaj odvečnega in nepotrebne« (Poniž, 2005, 80). Takšna interpretacija se ponuja sama po sebi, če beremo Cankarjeva besedila, upoštevajoč trdožive stereotipe o slovenskih umetnikih, predvsem o slovenski moderni, ter spričo tipologije slovenskega romana, ki sta jo utemeljila in razvila zlasti Dušan Pirjevec in Janko Kos. Po tej tipologiji je posebnost slovenskega romana prav v pasivnosti in trpnosti njegovih junakov ter v hrepenenju in srečoiskalstvu, kajti junak slovenskega romana teži »k prividu čutno-čustvene sreče, ki mu pomeni najvišjo življenjsko zadostitev, izpolnitev in opravičilo obstoja« (Kos, 2018, 142). Zdi se, da oba romana resda potrjujeta specifikko slovenskega romana oz. njegovega junaka, ki »ni samo nosilec ›lepe duše‹, razočarane nad svetom in zato umaknjene v pasivno držo svoje zasebnosti, ampak se ob tem čuti za žrtev tega sveta; kot nedolžna in včasih tudi grešna žrtev, ki pa v slehernem primeru izkuša na sebi krivično moč stvarnosti« (Kos, 1991, 50). To bi pomenilo, da je za propad junaka kriva izključno družba oz. okoliščine. Glede problematike umetnosti oz. umetnika se tako potrjuje predstava, ki se je vzpostavila z narativom t. i. prešernovske strukture, ki da je značilna za slovensko literaturo 19. in zgodnjega 20. stoletja (prim. Virk, 2021). Vprašanje,

5 Delo ni prevedeno v slovenščino. Vsi prevodi so prevodi avtorice članka.

6 Niti Pirjevec niti Zadravec ali Kos jima v svojih obsežnih razpravah o Cankarju ne posvetijo veliko pozornosti. Sicer pa roman *Križ na gori* omenja France Bernik. V zadnjem času se je s tem romanom ukvarjala Alojzija Zupan Sosič, z romanom *Tujci* pa tako Alojzija Zupan Sosič (2020) kot Andrea Leskovec (2020).

ki se mi postavlja zlasti ob branju *Tujcev*, je, ali je v tem romanu krivda za propad umetnika izključno na strani družbe ali pa jo nosi tudi junak sam, ker je odvisen od družbenega priznanja, na katerem sloni njegova samopodoba, vprašanje, kateremu se posveča tudi nadaljnja razprava.

Medtem ko je *Križ na gori* postavljen v slovensko kmečko okolje, se roman *Tujci* dogaja na Dunaju. V obeh besedilih Cankar problematizira položaj umetnika v podeželski oziroma meščanski družbi, kjer o njegovi usodi ne odločata talent in spretnost, temveč denar, družbeni vpliv in politično prepričanje. Cankarjevi umetniški liki pa ne hlepijo le po uresničitvi svojega talenta, temveč hočejo skrbeti tudi za kulturno atrofirano slovensko družbo.

Glavni lik romana *Tujci* je še razmeroma neznan kipar Pavle Slivar, ki se udeleži natečaja za oblikovanje kipa slovenskega pesnika. Čeprav je odziv na njegov predlog pozitiven, mu slovenski kulturniki ne izkažejo pričakovanega priznanja in razočarani Slivar zapusti Ljubljano ter odpotuje na Dunaj. Vendar se tudi tam ne more ustaliti in konča v socialni bedi. Beda in dvomi o sebi oz. o smislu umetnosti ga privedejo do samomora. Poleg Slivarja nastopajo še trije drugi liki umetnikov, ki predstavljajo tri različne poglede na umetnost.

Meščanska družba, ki ji Cankar v romanu nastavlja cinično ogledalo, se kaže kot družba, ki človeka vrednoti po premoženju oz. pripadnosti družbenemu razredu; umetnost in kultura imata vlogo le, če sta politično in nacionalno instrumentalizirani. Očitna je odsotnost zavedanja o tem, kaj umetnost kot estetski izdelek pravzaprav je, kar pojasnjuje tudi položaj umetnika v slovenski družbi na prelomu stoletja. Umetnik se zdi tujec, ker ga kot takega nihče ne dojema in ne upošteva in ker se distancira od takšne družbe. Toda prav zavest o drugačnosti od banalnega meščanskega sveta postane vir skorajda prekomerne umetnikove samozavesti, ki se, kot pravi Kos, kaže v volji do moči, kot »brezobzirno smešenje hinavsko prikrite grdote in laži, pa tudi kot poigravanje s cinizmom« (Kos, 2018, 257). Umetnik se počuti večvrednega, kar nedvomno velja tudi za Slivarja, ki je – vsaj na začetku romana – vzvišen in prepričan v svojo duhovno premoč. Iz zavesti, da je poseben, Slivar črpa svojo moč, ki pa je ne more sublimirati, saj je pravzaprav neploden umetnik, ki ničesar ne ustvarja in zgolj uživa v svoji drugačnosti; »dolgočasno mu je bilo vse, kar se je le od daleč dotikalo praktičnih zunanosti življenja« (Cankar, 1970a, 7). Slivar se sprva zdi vitalističen človek, ki na svet gleda z optimizmom in ki bi se »smejal glasno in hrupno [...], ker je življenje tako imenitno in ker je sonce tako čudovito svetlo« (Cankar, 1970a, 7). Slivarjeva samozavest, njegovo prepričanje, da je »največji umetnik na svetu« (Cankar, 1970a, 9), ima po mojem mnenju dva izvora, v katerih se

pokaže protislovna narava tega lika. Po eni strani se zdi, da je Slivar povsem moderen umetnik, ki deluje v opoziciji do družbe in se stilizira kot nekakšna mesijanska figura, kar je podlaga za njegovo umetniško samozavest; po drugi strani pa je odvisen od priznanja družbe, kar je v očitnem nasprotju z umetnostjo moderne, ki se je prav zaradi svoje avtonomije morala sprijazniti s tendenčno izgubo svoje družbene funkcije. Na začetku romana je Slivar nadvse srečen, saj je bil sprejet njegov predlog za spomenik slovenskemu pesniku, vendar so kasneje naročilo dodelili drugemu umetniku. Slivar se zaradi svoje družbene nevidnosti in nepomembnosti zlomi in ravno s tem odzivom zanika sebe kot modernega umetnika, ki se s svojo umetnostjo vendarle želi distancirati od družbe in ustvarjati umetnost neodvisno od družbenega priznanja. Slivarjevo trpljenje v svetu ne izvira iz zavedanja, da je družba v smislu dekadence bolna, temveč iz dejstva, da njegova superiornost, ki izvira iz njegova elitizma in ki jo uporablja kot masko, ne prinaša priznanja, od katerega je usodno odvisen. Kierkegaard takega človeka imenuje nesrečnika, ki da ima »svoj ideal, vsebino svojega življenja, polnost svoje zavesti, svoje bistvo zunaj sebe« (Liessmann, 1999, 63). Slivar propada, ker njegovo delo v družbi ni priznано, kar pomeni, da je njegova samozavest posledica priznanja od drugih. V tem pogledu ni avtonomen umetniški subjekt kot na primer arhitekt Tratnik, ki ga sreča na Dunaju. Ta se je popolnoma osvobodil potrebe po priznanju in zdi se, da je resnično svoboden. »Tisti del njega, ki je bil resnično človek in umetnik, se niti v sanjah ni spominjal več na domovino in na mladost [...] Tako je bil – morda nehote in nezavedno – pretrgal vse vezi in zdaj je bil svoboden, sam svoj« (Cankar, 1970a, 59). Slivar pa je nesvoboden, odvisen, kar hromi njegovo ustvarjalnost. »Da, zato so slabe in plahe roke njegove, Slivarjeve, ker živi v njegovem srcu še vsa grenkoba in plahost nelepe mladosti, vsa tiha, boječa otožnost domače zemlje, ker so njegove prsi še polne tistega tesnega, težkega vzduha« (Cankar, 1970a, 60). Tratnik se zdi dejansko svoboden, vendar je zaradi tega hladen, skorajda nečloveški in pravzaprav razbremenjen odgovornosti do družbe. Enako velja za umetnika Hladnika, ciničnega nihilista in boema, ki niti v umetnost ne verjame več. »Kaj ne veš na tihem, da se lažeš, kadar misliš na svoja dela, ki jih nikoli ni bilo in jih nikoli ne bo?« (Cankar, 1970a, 116). Ta dva lika predstavljata umetnost, ki v družbi nima nobene funkcije in je tudi noče imeti. Hladnik je predstavnik umetnika, ki se samozadovoljno in poln samopomilovanja prepušča življenju na robu družbe ter tako utrjuje stereotip umetnika boema. Poleg nihilističnega lika pa se pojavi še en tip umetnika, Bajt, ki dela po naročilu in ki se je s svojo umetnostjo sposoben preživljati. Slivar mu

sprva zavida, vendar Hladnik popolnoma zavrača tovrstne umetnike, češ da za denar prodajajo svojo dušo.

Slivar in Hladnik spominjata na pisatelja Spinella iz Mannove zgodbe, saj se vrtita izključno okoli sebe in zaničujeta vse, kar je drugače od njiju. V nasprotju z Mannom, ki to stališče ironizira in s tem kritizira, pri Cankarju na prvi pogled ne najdemo neposredne kritike. Njegova kritika je uperjena proti družbi, ne proti umetniku, pri katerem se zdi, da ni kritične samorefleksije in da se počuti kot žrtev družbe. Kritika družbe, ki po Kosu izhaja iz pozicije volje do moči, je, kot ugotavlja Kos, res cinična in uničujoča, vendar je vprašljivo, ali se tu dejansko uveljavlja načelo volje do moči v Nietzschejevem smislu. Zdi se namreč, da ga Nietzsche razume kot »sprejemanje usode« (Figal, 1999, 219), kot voljo, ki *hoče* svojo usodo; zato se pravzaprav »izgubi usodnost usode« (Figal, 1999, 219). To bi torej pomenilo, da človek želi in sprejema svojo usodo. Menim, da to za Slivarja ne velja: tone v samopomilovanje in svoje usode ne sprejema, saj se zateče k samomoru. Sicer pa Kos pod pojmom volja do moči razume »individualizem, ki osvobaja posameznika že vseh socialnih, moralnih in religioznih, zlasti pa nacionalnih vezi« (Kos, 2018, 49), in idejo, da posameznik »s svojo močjo [ne bo] služil nikomur več razen sam sebi« (Kos, 2018, 50). To velja morda za Tratnika in Hladnika, ne pa za Slivarja, ta se zlomi ravno zato, ker nikomur več ne služi. Tratnik in Hladnik predstavljata nihilistično in antihumanistično pojmovanje umetnosti in – če sledimo tezi Janka Kosa – sta v tem pogledu res svobodna. Toda za kakšno ceno? Za ceno same umetnosti, ki je hladna in obrnjena stran od človeka ali pa sploh ne nastaja, saj Hladnik, na primer, ni aktiven umetnik, ampak se izgublja v svojih nihilističnih pogledih na življenje in v alkoholu. To postane jasno tudi Slivarju, ki kljub vsemu zavrača takšen pogled na življenje in umetnost. Postavlja pa se vprašanje, ali si tako kot Tonio Kröger res prizadeva za družbeni vpliv v smislu humanistične drže ali pa mu gre zgolj za družbeno priznanje. Slivar ostaja ujet v protislovje med avtonomijo in odvisnostjo, kar ga nazadnje privede do samomora, ki ga lahko po eni strani razumemo kot Slivarjevo resignacijo, po drugi strani pa tudi kot kritiko njega samega ali njegovega pojmovanja umetnosti, ki je vezano na tradicijo 19. stoletja oz. na predstavo o radikalnem individualizmu, ki izvira iz Fichtejeve filozofije »absolutnega jaza«. Stališče pripovedi o Slivarju je ambivalentno in po mojem mnenju izraz ambivalentnega in za moderno značilnega odnosa do subjekta, ki je po eni strani povzdignjen (radikalni subjektivizem), po drugi strani pa je tudi predmet kritike. Tako Slivar po eni strani uteleša moderni in radikalni subjektivizem, ki

slavi avtonomni in samosvoji subjekt, po drugi strani pa je neuspešen, ker svetu ničesar ne ponudi in torej krize ne premaga.

Povsem drugače se bere pripoved o Mateju, protagonistu romana *Križ na gori*, ki velja za Cankarjevo najbolj optimistično besedilo, kot izraz »čudovitega življenjskega optimizma« (Mahnič, 1957, 281). Roman je postavljen v kmečko okolje, ki mladega, umetniško nadarjenega Mateja izključuje zaradi želje postati umetnik. Mate prijateljuje s Hanco, mladim, globoko v kmečki tradiciji zakoreninjenim dekletom, ki ga ljubi. Mladenič izdelava podobo svetnika in jo želi prodati duhovniku, vendar ta kupčijo zavrne, kar Mateja pahne v krizo. Mate zapusti vas in se odloči živeti v mestu kot umetnik. Hanca ga sprva zaskrbljeno čaka, a med Matejevimi obiski začne opažati, kako zelo se je spremenil in postal čustveno hladen. Sčasoma se Mate vrne v vas, vendar tu ne najde svojega mesta in začne piti. Naposled je Hanca tista, ki ga s svojo ljubeznijo odreši, in skupaj zapustita vas, da bi drugje zaživela novo življenje. Roman tako ne potrjuje teze o trpečem in pasivnem junaku, ki sreče ne najde, saj je Mate ves čas dejaven in tudi predstave o sreči, ki jo Kos razume kot čutno-čustveno, tukaj ne najdemo. Sreča, ko jo išče Mate, je utemeljena drugače in izvira iz njegovega razumevanja umetnosti, ki ima etično razsežnost, o čemer bomo razpravljali v nadaljevanju.

Tudi Mate se na začetku romana kaže kot vitalističen silak, četudi manj aroganten in prepričan vase kot na primer Slivar ali Hladnik; je optimističen, poln življenja in želje po udeležitvi svojih idej oz., kot pravi Cankar, »lepe so bile njegove misli« (Cankar, 1996, 5). Mate je tipičen lik umetnika moderne, ki želi spremeniti red, v katerem živi, in iz tega spoznanja črpa svojo samozavest. Sicer se zdi manj vzvišen kot Slivar, Tratnik in Hladnik, vendar je v besedilu stiliziran kot mesijanski lik – kot »Križ na gori«. Njegova mesijanska drža je lahko simbol za radikalni subjektivizem in iz tega izvirajoče samopodobe, ki jo najdemo že pri Slivarju, lahko pa je tudi simbol za novo vizijo in upanje na novo življenje.⁷ Menim, da je pravzaprav oboje hkrati. Na začetku je izraz Matejeve samopodobe – umetnik, ki se dvigne nad navadne ljudi: »Zakaj velik temen križ je stal na gori. Razprostrl je bil Mate roke in za njim je rdela večerna zarja, pred njim je ležala globel v samotnem mraku. Velik temen križ se je bil vzdignil nad vasjo, križ nad odprtim grobom. Zazibal se je, polagoma se je pogrezal in utonil v svetlobi, ki je bila razlita čez pol neba [...]« (Cankar, 1996, 12). To ponazarja zlasti Matejev položaj v prostoru, ki je nad vasjo in nad grobom. Na koncu pa nastopi križ kot simbol za nekaj, kar preraste staro: Mate je nasprotje vasi, ki je ujeta v stare tradicije in v kateri med prebivalci

7 Po Berniku je križ v tem romanu »simbolna napoved upanja in odrešujoče ljubezni« (Bernik, 1977, 149).

vlada sovražno vzdusje. Njegov položaj na gori, ko stiliziran stoji kot Kristus, ki prinaša odrešitev, je tako v očitnem nasprotju z opisom vaške cerkve, ki je »stara in umazana« (Cankar, 1996, 8). Tudi kip Matere božje z Jezusom je zanemarjen, »les je bil razpokan in preperel, na plašču, nekdanj sinjem, so se poznale samo še umazane pege, zvezda nad glavo, nekdanj pozlačena, se je bila nagnila in je padala na čelo« (Cankar, 1996, 5–6). Razpad cerkve bi lahko po eni strani kazal na pomanjkanje transcendence, ki je značilna za moderno, po drugi pa tudi na izgubo vrednot in nezadostne medčloveške odnose v vasi. Zato je Mate upodobljen kot Kristus, ki želi z umetnostjo vzpostaviti nov red v vasi. Po mojem mnenju tu ne gre za enačenje umetnosti in religije ali, kot trdi Kos, za posebno »krščansko mistiko« (Kos, 2018, 170), temveč za konkretno pojmovanje tega, kar naj bi umetnost dosegla. Mate se namreč spreminja. Če je na začetku lik, ki izvira iz romantične subjektivnosti, potem na koncu dobi izrazito etično razsežnost, kar je izraz Cankarjevega literarnega nazora, ki po Matevžu Kosu »ima poudarjeno etično razsežnost« (Kos, 2001, 28). To razsežnost Mate poudari na koncu romana, ko pravi: »Premišljeval sem časih o naši umetnosti in sem spoznal, da je vse postranska stvar in brez vrednosti, če ni ljubezni v srcu« (Cankar, 1996, 135). Simbol te ljubezni je Hanca, ki dejansko nosi Matejev križ, njegovo umetnost, ki se še ni uresničila: »Hanca je vzela zavoj, toda bil je zanjo prevelik in vzdigati je morala ramo, da bi se ne vlačil po tleh. Naposled ga je naložila na hrbet in se je sključila globoko, tako da je videla Mateju, ki je stopal pred njo, komaj do kolena« (Cankar, 1996, 6). Alojzija Zupan Sosič Hanco razume kot lik, ki predstavlja »duhovno materinstvo« (Zupan Sosič, 2023, 97), torej je različica podobe matere, razume jo kot vdano, požrtvovalno in zaščitniško žensko. Sama menim, da je Hanca bolj simbol tega, kar vasi – in s tem celotni družbi – manjka: simbol skrbnega odnosa do sočloveka, ki edini lahko omogoči skupno življenje in odprti grob vasi osvobaja temačnosti. Ko Mate in Hanca vas zapustita, je nebo »zasijalo svetleje nad globeljo, zapihal je večerni veter in kakor v radostni slutnji je zašumelo drevje« (Cankar, 1996, 145).

Mate je na začetku romana podobno kot Slivar »kljubovalen in sanjajoč otrok« (Cankar, 1996, 8), ki drugemu ne prisluhne in je zaprt v svojem egocentризmu. V romanu je to prikazano s krščansko ikonografijo svetle glorie in razprtih rok, razbrati pa se dá tudi iz njegovega odnosa do Hance, ki »je ni videl, tudi ni razumel njenih besed« (Cankar, 1996, 11), saj so njegove oči »gledale proti soncu« (Cankar, 1996, 11). Šele ko v tujini doživi zlom svoje samozavesti, kar ga temeljito spremeni, se neha vrteti zgolj okoli svoje osi in želi svojo umetnost postaviti v službo ljudi: »Vrneva se, in takrat bodo veliki dnevi in takrat bo sijalo sonce tudi tja dol« (Cankar, 1996, 145).

Umetnost in umetniki tako dobijo etično funkcijo, ki se v romanu še ne uresniči, a je kljub temu zasnovana kot jasna vizija. V tem pogledu lahko besedilo razumemo tudi kot labodji spev umetnosti, ki nima etične podlage in se vrti le okoli sebe in jo, kot pravi sam Cankar v besedilu *Ponižana umetnost*, družba instrumentalizira v zabavne namene ter ji s tem odvzame vsakršen družbeni vpliv, »ker so si podredili umetnost tisti debeli ljudje, ki rabijo ta »cvet kulture« namesto črne kave po dobrem kosilu in namesto žgane kaplje pred spanjem« (Cankar, 1970b, 277).

MANN IN CANKAR V PRIMERJAVI

Izbrana besedila predstavljajo različne like umetnika in prepričanja o tem, kaj je umetnost, kar izhaja iz različnih družbenih in kulturnih kontekstov. Vendar obstajajo tudi skupne značilnosti, ki jih je po mojem mnenju mogoče razložiti z dejstvom, da je besedila oz. razmišljanje o umetnosti mogoče razumeti kot odziv na krizo umetnosti na prelomu stoletja, ko je umetnost želela postati avtonomna in je s tem izgubila del svojih tradicionalnih funkcij.

Thomas Mann je trdno zakoreninjen v meščanstvu Nemškega cesarstva, katerega vrednote v svojih delih predstavlja in tudi problematizira. Zanj je, kot pravi v svojem eseju, pomemben »primat etike v življenju« (Mann, 1956, 95), ki ga razume kot »prevlado reda nad razpoloženjem, trajnega nad trenutnim, mirnega dela nad genialnostjo« (Mann, 1956, 95). Pri tem je pomemben vidik »delo kot etični simbol življenja« (Mann, 1956, 97), vrednota, ki je globoko zakoreninjena zlasti v protestantskem meščanstvu severne Nemčije, domovini Thomasa Manna. Ta etični vidik je značilen tudi za umetnost, če jo z Mannom razumemo kot obrt, kot delo uma. Negativna stran take umetnosti pa je njen umik iz življenja, kar je bilo značilno za esteticizem, ki je sam sebe videl kot estetsko opozicijo in oznanjal prenovu življenja z umetnostjo, ki pa je potekala ločeno od družbe in je sploh ni dosegla, kar predstavlja lik Detleva Spinella, medtem ko lik Tonia Krögerja poseblja umetnost, ki se umika od življenja, ker ne zmore povezati telesa in duha, tj. umetnost, ki se je odvrnila od čutov in fizičnega ter se posveča izključno intelektu. Toda tudi tu se pojavi konflikt, saj se ta umetnost zdi nečloveška, hladna in poduhovljena do te mere, da ne more več doseči običajnih ljudi. Mann nasproti tem skrajnim stališčem postavi pojmovanje umetnosti, ki jo zanima človek in odraža življenje v družbi in ki je pravzaprav humanistična in etična. V tem pogledu sta si oba avtorja podobna, kajti tudi Cankar kritizira tako hladno in cinično umetnost kot tudi umetnost, ki je odvisna od družbenega ugleda. Temu nasproti postavlja umetnost, ki ima družbeni vpliv v tem smislu, da želi spreminjati in prenavljati človeka in s tem družbo. Tako Tonio Kröger kot tudi Mate sta oba

manj negativna kot drugi liki umetnikov v besedilih in predstavljata drugačen koncept umetnosti, in sicer umetnost, ki je dejansko avtonomna, vendar ne izgublja svoje etične usmerjenosti. Ta umetnost nikoli »ne služi tem ljudem« (Cankar, 1970b, 280) in zahteva od same sebe, da usmerja »človeški napredek v smer čistosti in miru« (Mann, 1956, 87).

Mannovi umetniki niso dejavni, so prej pasivni, introvertirani in asketski liki, umaknjeni iz družbe, ker so se sami postavili v ta položaj in ker želijo živeti onstran družbe. Ne želijo imeti družbenega vpliva in v tem smislu so verjetno res dekadentni: vase zagledani in zaprti v svojem radikalnem in elitarnemu subjektivizmu se ne spuščajo na raven malomeščanov. Posledica tega je, da so popolnoma neodvisni, njihov ugled, ki pa so ga vendarle imeli (vsaj Thomas Mann in podobni, ki sodijo v samo elito nemške književnosti) pa izhaja iz dejstva, da sta imeli umetnost in kultura v Nemškem cesarstvu visok status, tako da je bil umetnik slavljen, saj so se Nemci videli predvsem kot kulturni narod in se niso legitimirali ter se od drugih narodov razlikovali le po svoji državnosti, temveč predvsem po svoji kulturi. Podobno funkcijo je imela umetnost na Slovenskem, povezana je bila z željo po diferenciaciji in ustvarjanju kulturne identitete, zlasti pri Cankarju, »ki je videl v pristni umetniški besedi tudi jamstvo za obstoj svojega naroda« (Zadravec, 1980, 22). Slovenski jezik – in z njim tudi književnost – je v takrat v kulturnem smislu kolonizirani Sloveniji veljal za elementarnega za ohranjanje in emancipacijo lastne kulturne identitete.⁸ V tem pogledu ni povsem jasno, zakaj je bil zlasti umetnik družbeno marginaliziran, čeprav si to seveda lahko razlagamo s t. i. prešernovsko strukturo slovenske literature, pojmom, ki označuje dvojni in protislovni položaj literature in literata na Slovenskem (prim. Virk, 2021, 14–30). Razlog je morda tudi v različnem kulturnem kapitalu likov. Medtem ko sta Mannova lika pripadnika višjega meščanskega sloja, sta Slivar in Mate malomeščana oz. kmeta in umetnost je bila v teh slojih manj cenjena. To okolje umetnike izključuje in zmerja z »vagabundi« in »lumpi«, in to zato, ker umetnost, ki se ne pusti instrumentalizirati v nacionalne oz. politične namene, »pri Slovencih [...] nima ustreznega ugleda« (Virk, 2021, 14).

Medtem ko sta Mannova lika pripadnika višjih družbenih slojev, finančno neodvisna od svojega dela, zaprta v nekem univerzumu esteticizma in intelektualizma, ki ga pripovedovalec sicer obenem postavlja pod vprašaj, so Cankarjevi umetniki temu nasprotno vitalistične figure, ki vsaj na začetku prekipevajo od življenjske energije in želje po uresničitvi svojih idej, vendar se zlomijo, ker v družbi niso priznani in ker ne dosežejo ničesar – ne v materialnem ne v idejnem

smislu. V tem pogledu Slivar in Mate nista dekadentna umetnika, ker si položaja zunaj družbe ne izbereta, ampak se jima ta dodeli. Pri Mannu umetnika ne izključuje družba, ampak se izključujejo sami in so v tem smislu res neodvisni, čeprav vsaj v primeru Tonia Krögerja hrepenenje po »normalnem« življenju zagotovo obstaja.

Oba avtorja družbi nastavljata kritično ogledalo in jo tako spodbujata k samorefleksiji. Mannova kritika je usmerjena proti malomeščanski buržoaziji, Cankarjeva kritika pa proti nespoštljivemu odnosu do umetnosti moderne in proti ljudstvu, ki noče uporabljati lastnega razuma. V besedilu *Ponižana umetnost* Cankar opisuje svoje vtise s predstave Tolstoja, ki se mi v tem kontekstu zdijo pomenljivi:

Po prvem dejanju je bilo ploskanje zelo hrupno, četudi se je nekaterim že takrat poznalo, da niso bili povsem zadovoljni, da so nečesa pogrešali, a do tedaj še sami niso natanko vedeli kaj. Igrali so nenavadno dobro; z odra je plulo nekaj močnega in svežega; tam je bilo mnogo več resničnega življenja, ko v ložah in v parterju. Preprost človek bi si lažje mislil, da žive na odru, a da igrajo v avditoriju. Na odru so govorili odkrito in delali naravno, tu doli pa je bilo polno mask in polno laži. In tem maskam je pričelo postajati vroče in neprijetno. Čutili so že takoj v začetku, kmalu po prvih prizorih, da gledajo iz oči v oči neizprosno sovražniku, ki pozna natanko vse njihovo umazano nehanje in njihove nizke misli. (Cankar, 1970b, 276)

Osnova družbene kritike, izražene v obeh romanih Ivana Cankarja, je hinavščina takratne slovenske družbe in njen zaostanek v razumevanju umetnosti. Medtem ko Thomas Mann zavzema ironično distanco, s katere pravzaprav precej prizanesljivo gleda na družbo in umetnike (saj ironija sama po sebi ni zlonamerna), in je v bistvu nemogoče razbrati, na katero stran se pripovedovalec postavlja, je Cankarjeva kritika cinična in je rezultat, kot se zdi na prvi pogled, vzvišenega stališča nekoga, ki je postavljen »nad nizki svet lažnih socialnih in moralnih norm ter mu zavlada z vso prešerno nesramnostjo močnejšega« (Kos, 2018, 65). Če ima Kos tu prav in umetnik v Cankarjevih romanih zavzema položaj najmočnejšega, ni jasno, zakaj nobenemu umetniku, z izjemo Mateja, ne uspe ali pa vsi končajo s samomorom. Morda se prav v tem skriva samorefleksivna ironija Ivana Cankarja, ki, tako kot Thomas Mann, ne nastavlja ogledala le družbi, temveč tudi umetnosti in umetniku. Umetnost, ki na

⁸ Čisto posebno vlogo igra književnost v kriznih situacijah, npr. med vojno. Tako vemo, da je bila npr. *Pesem o Nibelungih* v Nemčiji tako v prvi kot tudi v drugi svetovni vojni »zlorabljena« za motivacijo vojakov in za sredstvo narodne identifikacije. V tem pogledu zanimiv je članek o književnosti kot sredstvu narodne identifikacije med prvo svetovno vojno na Slovenskem (prim. Grabovec et al., 2023).

koncu ne propade (Mate se ne zapije in ne umre), je tista, ki je usmerjena k človeku, ki ni cinična in sarkastična ter ne izvira iz sovraštva, temveč iz ljubečega sočutja, ali, kot pravi Mate: »Kakor sanje se mi zde zdaj, da sem sovražil nekoč to rako, te sence [...] Ne sovraštva, ljubezni je treba, gorke in sočutne, ki je ne more zatemniti nobena žalost« (Cankar, 1996, 145).

SKLEP

Iz analize štirih besedil je razvidna diferencirana podoba vloge umetnosti in umetnika pri obeh avtorjih. Za zgodnje delo Thomasa Manna je značilno ukvarjanje z Nietzschejevim delom, z vprašanjem, kako je mogoče preseči njegov koncept »intelektualne artistike, ki ni pripravljeno odgovarjati nobeni avtoriteti« (Valk, 2009, 13). Medtem ko se zdi, da zgodba *Tristan* sledi temu pogledu, se Tonio Kröger, kot je prikazano, obrača k »človeškosti, ukoreninjeni v človeškem duhu« (Valk, 2009, 13), ki je zasidran v socialni praksi. Podoben razvoj je mogoče opaziti tudi pri Ivanu Cankarju. Medtem ko v romanu *Tujci* nastopajo umetniki, ki služijo predvsem sebi, se v *Križu na Gori* Mate odvrne od teh egomaničnih umetniških figur in svojo umetnost postavi v službo skupnosti. Za oba avtorja je torej značilen odklon od načela radikalne subjektivnosti in s tem prizadevanje, izstopiti iz svoje »abstraktne notranjosti« (Kos, 2001, 27), kar je verjetno, če sle-

dimo Matevžu Kosu, značilnost literature moderne, ki skuša preseči pojem lepe duše oz. romantične umetnosti in s tem umetnost na novo legitimirati.

Zanimivo je, da vloga umetnosti in podobe umetnika v obravnavanih besedilih ni le izraz krize umetnosti ob koncu stoletja, temveč tudi izraz kulturno specifičnega odnosa do umetnosti in umetnikov. Thomas Mann ni pripadal boemski združbi v Münchnu, kjer je takrat živel, vendar je tematiziral tudi njihov življenjski slog, ki se je razlikoval od njegovega osebnega pogleda na umetnost in življenje. Za boemsko sceno je bilo značilno zavestno oddaljevanje od meščanstva, kar, kot je bilo prikazano, velja tudi za like Thomasa Manna, ki se od boemov razlikujejo po tem, da kljub vsemu ostajajo trdno zasidrani v nemškem meščanstvu in njegovih vrednotah. Vsaj münchenski boemi so kljub svojemu protiburžoaznemu habitusu živeli nekoliko »legalizirano eksistenco« in so bili »pod pokroviteljstvom prijetne malomeščanske smetane pivske in kmečke prestolnice ter kljub občasnim nadlogam na skrivaj spoštovani kot imenitna redkost in okras mesta« (Bab, 1904, 6). Poleg tega večina umetnikov ni živela na družbenem robu. Zdi se, da je bilo na Slovenskem v tistem času drugače, saj je znano, da so boemi in literati slovenske moderne živeli na robu eksistence. Menim, da bi bile razlike v družbenem sprejemanju boemov in s tem povezana družbena vloga umetnosti in umetnikov lahko zanimiva tema nadaljnjih raziskav.

THE FUNCTIONS OF ART AND THE ROLE OF THE ARTIST IN IVAN CANKAR AND THOMAS MANN WORKS

Andrea LESKOVEC

University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Translation Studies, Slovenia
e-mail: Andrea.Leskovec@ff.uni-lj.si

SUMMARY

The article focuses on the comparison between the German writer Thomas Mann and the Slovenian writer Ivan Cankar, a topic that has not yet been treated in Slovenian comparative literature. Since the early works of both authors belong to the same time, i.e. the fin de siècle period, there are probably a number of similarities which the article cannot, of course, fully treat. It therefore focuses on the question of the function of art and the role of the artist in society at the turn of the century. The analysis shows that the differences between the two are rooted in the different cultural and social contexts in which the authors worked, and are related to the function of art in each society at the time. However, the similarities emerge more at the level of the texts themselves, which thematise in a very similar way the function of art and the role of the artist. In particular, this is about going beyond the aesthetic conception of literature and seeking a socially effective legitimation and positioning of the writer in modern society.

Keywords: Ivan Cankar, Thomas Mann, function of art, role of the artist, modernist literature, ethical dimension of literature

VIRI IN LITERATURA

- Bab, Julius (1904):** Die Berliner Bohème. Berlin, Hermann Seemann Nachf.
- Bernik, France (1977):** Roman Ivana Cankarja v luči impresionistične in simbolistične poetike. Slavistična revija, 25, 135–159.
- Cankar, Ivan (1970a):** Tujci. Ljubljana, DZS.
- Cankar, Ivan (1970b):** Ponižana umetnost. Ljubljana, DZS.
- Cankar, Ivan (1996):** Križ na gori. Ljubljana, Založba Karantanija.
- Figal, Günter (1999):** Nietzsche. Eine philosophische Einführung. Stuttgart, Reclam.
- Georg, Jutta (2020):** Übermensch und ewige Wiederkehr. Nietzsches Chiffren der Transformation. Paderborn, Brill/Fink.
- Grabrovec, Petra, Pisk, Marjeta & Darko Friš (2023):** Slovenska ljudska pesem kot element narodne identifikacije Slovencev v obdobju prve svetovne vojne. Annales, Series Historia et Sociologia, 33, 4, 719–730.
- Horn, Anette (2000):** Nietzsches Begriff der décadence. Kritik und Analyse der Moderne. Frankfurt – Main, Peter Lang.
- Kimmich, Dorothee & Tobias Wilke (2006):** Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt, WBG.
- Kos, Janko (1991):** Teze o slovenskem romanu. Literatura, 13, 3, 47–50.
- Kos, Janko (2018):** Misliti Cankarja. Ljubljana, Beletrina.
- Kos, Janko (2021):** Ivan Cankar in Evropa – odprta vprašanja. V: Kocijančič, Matic (ur.): V sanjah preleti človek stoletje. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 13–24.
- Kos, Matevž (2001):** Cankar in Nietzsche. Primerjalna književnost, 24, 1, 17–44.
- Köstler, Erwin (2007):** Cankarjeslovje, kam meriš?. Primerjalna književnost, 20, 2, 155–163.
- Köstler, Erwin (2012):** K problematiki hrepenenja v slovenskem cankarjeslovju. Primerjalna književnost, 35, 3, 242–259.
- Kurzke, Hermann (ur.) (2009):** Thomas Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main, S. Fischer.
- Leskovec, Andrea (2020):** Izkustvo tujega in responzivnost v Cankarjevem romanu Tujci. Jezik in slovstvo, 65, 1, 37–48.
- Li, Shuangzhi (2017):** Dekadent und Dekadenz-Kritiker in einem: Zur narzisstischen Körper-Ästhetik bei Nietzsche und Thomas Mann. Literaturstraße: Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur, 18, 1, 50–63.
- Liessmann, Konrad Paul (1999):** Philosophie der modernen Kunst. Wien, Facultas.
- Mahnič, Joža (1957):** Cankar, Ivan: Križ na gori. Jezik in slovstvo, 2, 6, 281–282.
- Mann, Thomas (1956 [1918]):** Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt, Fischer.
- Mann, Thomas (1973):** Tri novele. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Pirjevec, Dušan (1964):** Ivan Cankar in evropska literatura. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- Poniž, Denis (2005):** Problem Cankarjeve Lepe Vide. Jezik in slovstvo, 50, 2, 79–87.
- Rupnik Hladnik, Tatjana (2004):** Umetnik in ljubitelj umetnosti v družbi: primerjava med slovensko in nemško književnostjo na primerih del Tujci ... Diplomsko delo. Ljubljana, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
- Valk, Thorsten (2009):** Friedrich Nietzsche. Musaget der literarischen Moderne. V: Valk, Thorsten (ed.): Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne. Berlin – New York, De Gruyter, 1–20.
- Virk, Tomo (2021):** Pod Prešernovo glavo. Slovenska literatura in družbene spremembe: nacionalna država, demokracija in tranzicijska navzkrižja. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Zadravec, Franc (1980):** Elementi slovenske moderne književnosti. Murska Sobota, Pomurska založba.
- Zupan Sosič, Alojzija (2020):** Tujci, prvi roman Ivana Cankarja. Jezik in slovstvo, 65, 2, 89–100.
- Zupan Sosič, Alojzija (2023):** Ženske v Cankarjevih romanih in nedokončan roman Marta. Slavia centralis, 16, 1, 89–109.