

Izidor Cankar — slovenski avantgardist? Cankar likovni kritik



Peter
Krečič

Markantna osebnost Izidorja Cankarja z delom, razprostrtim čez vrsto področij, ki vsa gotovo ne pripadajo sferi kulturnega ustvarjanja, je po njegovi smrti pobudila številne sodobnike, da so jo poskušali tako ali drugače osvetliti. Med temi so nam Francè Stelè, Francè Koblar in Izidorjev brat Franc Cankar¹ zapustili nekaj izvrstnih pričevanj, brez katerih bi bilo delo mlajših raziskovalcev, tistih, ki Cankarja niso osebno doživeli, precej oteženo. V navedenih pričevanjih stopa znova pred oči popis Izidorjeve vzgoje in duhovnega zorenja v Marijanišču, ko mu dajejo predstojniki iz širšega kroga katoliške kulturne in politične strukture vedeti, kaj od njega pričakujejo. Omogočili so mu odlično izobrazbo, da bo lahko prevzel uredništvo Doma in sveta. Po njihovi presoji naj bi se bil izobrazil predvsem v estetiki. Toda, kot poroča Stelè v spremni besedi k 2. izdaji Uvoda v umevanje likovne umetnosti (1959), je Cankar po srečanju jugoslovanskih abiturientov v Ljubljani leta 1906 Steletu zapupal, da se bo tudi sam posvetil umetnostni zgodovini. Tako nas ne bi smelo presenetiti, da se je že leta 1908 v reviji Čas v razpravi o evolucionizmu v estetiki² v svoji argumentaciji opiral predvsem na dogajanja v likovni umetnosti. Svoje razmišljanje tedaj končuje z mislijo, da je estetske zakone položil Bog v človeško dušo in je zato »lepota neizpremenljiva, absolutno objektivna, je namreč razodetje božje in božja apologija.« Že čez dve leti pa se njegovi nazori spremenijo. V dijaški Zori je priobčil svoje Pogovore o umetnosti,³ ki naj bi sicer zadevali predvsem literaturo, a imajo, kot je sam zapisal, tudi splošnejši značaj. Predvsem je iz besedila videti, kako naglo je miselno dozorel. Vnaprejšnje ideološke vezi so se nekoliko zrahljale na račun neposrednega opazovanja umetnostnih dogajanj v Evropi. Tako prihaja do presenetljive ugotovitve (presenetljive zato, ker je bila tako zgodnja), koliko da je moderna podedovala od romantike. V moderni

¹ Francè Stelè, Izidor Cankar, spremna beseda v Uvodu v umevanje likovne umetnosti; Sistematika stila, II. izdaja, Ljubljana, 1959, str. 231—277.

isti, Slovenska umetnostna zgodovina po l. 1920, Zbornik za umetnostno zgodovino; Nova vrsta VIII, Ljubljana, 1970, str. 27—44.

Francè Koblar, Iz knjige spominov, Ljubljana, 1976, str. 212 Franc Cankar, Zlahta; Družinska kronika, Maribor, 1971.

² Izidor Cankar, Evolucionizem v estetiki, Čas, 1908, cit. po Izidor Cankar, Leposlovje, eseji, kritika 2. knjiga, Ljubljana, 1969, str. 143—151.

³ isti, Pogovori o umetnosti, Zora, 1910; cit. po Izidor Cankar, Leposlovje, eseji, kritika, I. knjiga, Ljubljana, 1968, str. 223—238.

umetnosti namreč vidi podobno in še potencirano umetniško subjektivnost (»Genialna blodnja ni prenehala, ako se ni še stopnjevala«). Moderna umetnost je po njegovem pozabila na veliko resnico, da je estetski program človekove duše nespremenjen od prvega dne stvarjenja. Vendar dodaja: »Ne smemo tedaj obsoditi vse moderne, temveč mislimo le na subjektivistično načelo, ki vlada skoraj splošno pri umetniškem ustvarjanju« in opravičuje sodobnega umetnika, ki da mora kričati, če hoče, da ga vidijo in slišijo. To pa je po njegovem vzrok za brezobzirno hlepenje po originalnosti in drugi vzrok je splošna kuga individualizma, ki »tudi lepim umetnostim ni prizanesla«. Res smo priče velikih umetniških stremljenj, ki se jih komaj zavedamo, pravi Cankar, »... kajti človeška sodba je žalibog vedno tako kratkovidna, da potrebuje očal zgodovine, ako hoče določiti stvarjem velikost in obliko.« (Podčrtal P. K.) Lahko bi rekli, da imamo v tem sestavku pred seboj že celega Cankarja, kakršnega bomo pozneje srečali kot kritika, Cankarja izoblikovanih pogledov, ki jih pozneje ni več bistveno spreminjal. Ugotavlja razloge, zakaj se moderna razvija tako kot se, a se z njenim razvojem ne strinja. Za njeno presojo pa zahteva merilo, ki naj izhaja iz spoznanj (umetnostne) zgodovine.

V Evropi pa so se prav v teh letih, torej po letu 1909, dogajale vse bolj vznemirljive stvari. Tudi slovenske umetnostne revije, med njimi Ljubljanski zvon in Slovan⁴, so prinesle poročila o novi umetnostni struji, ki se imenuje futurizem, in predvsem opozarjajo na novosti, ki jih kaže Marinetti v svojem javnem nastopanju. Zanimivo je, da ti prispevki še dokaj strpno pišejo o njem, saj so bile avantgardistične bizarnosti tedaj za običajno občinstvo šokantne in predvsem nesprejemljive kot izdelki te ali one umetnostne zvrsti. Cankar je očitno zaznal, da mora tu tičati nekaj, kar je za umetnostni razvoj zelo pomembno, toda ni in ni se mogel sprijazniti s tistim, kar je z avantgardističnimi dejanji najbolj bilo v oči: njihova rušilnost in še bolj ga je bolelo, ker je bila uperjena naravnost v srce evropske umetnostne tradicije. Cankar se je tega zbal in se po pomoč zatekel k zgodovini. V svojem kratkem načelnem premišljanju o najnovejši umetnosti⁵ pravi takole: »Najnovejša umetnost — imenuje se futurizem, ekspresionizem ali karkoli — je zmešala mnogo glav, in sicer med umetniki samimi nič manj nego med njih kritiki in občinstvom.« Zatem opisuje težnje in zahteve nemških ekspresionistov, njihovo nagnjenje k abstrakciji in ponovno opozarja na njihovo geslo *L'art pou l'art*, ki pa da ni nič novega, saj so tako vzklikali že njihovi predhodniki. Po njegovem bo ekspresionizem ali karkoli že nujno prenehal, in to tem prej, kolikor bolj je teoretičen, to je enostranski. Cankar se v sklepni misli pridružuje Hansu Tietzeju, ki je pisal o skupini *Der Blaue Reiter* češ, »razoblikovanje pojavov ter njih razdeljevanje in sestavljanje po duhovni vsebini je nekaj tako absolutno novega, da ne bo moglo zmagati stoletnih tradicij. Doslej smo še vedno tako navajeni videti v slikarstvu iluzijo narave, da se bo ob tej navadi skrhalo moč

⁴ Frid. Juvančič, Manifest futuristov, Ljubljanski zvon, 1909, str. 255—256; Vladimir Svetek, Marinetti in njegova šola, Slovan, 1909, str. 252—254.

⁵ Izidor Cankar, Najnovejša umetnost, Dom in svet, 1912, str. 351—352.

ekspresionistov. Zmagati bi mogla le tedaj, ako se v vsej naši kulturi izvrši velikanski, bistveni preobrat.« (Podčrtal P. K.) Torej Cankar tedaj pa tudi pozneje ne misli, da se je ta velikanski, bistveni preobrat dogajal pred njegovimi očmi. Stoletne tradicije pa naj bi bile tista močna protiutež radikalnim umetnostnim spremembam, ki so jih tisti čas pač najglasneje napovedovali futuristi in ekspresionisti. Leta 1951 je to svoje stališče ponovil le v drugačni formulaciji, ko je ob razstavi G. A. Kosa in F. Pavlovca zapisal:⁶ »... naj mimogrede le izrazim umetnosti človeku trajno in splošno ne more goditi.« Ali pa dobrega četrst stoletja prej, ko razočaran poroča o veliki mednarodni razstavi dekorativne umetnosti v Parizu:⁷ »Ta nova inspiracija je le težnja po zunanjem efektu brez duševne vsebine. Z umetniškega stališča so te nove tvorbe po večini razočarane, ker so zidni plakati... Razbiti čas brez vere in enotne filozofije ne more imeti enotnega stila... Moderni stil je vsa ta navlaka, ki jo ustvarja moderna umetnost. Naša doba daje tudi umetnosti samo to, kar ima, in enotni stil se ne more s programi iztisniti iz nje... Novi kulturni sistem na povsem drugačnih temeljih bi dal novi stil ob novi harmoniji življenja...« In Cankar verjame, da se bo to tudi v resnici zgodilo. V omenjenem sestavku poudarjeno izstopa beseda *stil*, *enotni stil*. Ne po naključju, saj je to temeljna kategorija njegovega umetnostnega sistema, ki mu je v teh letih dozorel v delo *Uvod v umevanje likovne umetnosti s podnaslovom Sistematika stila* (v knjižni obliki izšel leta 1926). Zdi se, da prav to delo — in ves razvoj Cankarja znanstvenika do tistega časa je bil usmerjen vanj — daje pojasnilo Cankarjevemu kritičnemu delu, ki je v glavnem nastalo med leti 1914 in 1929. Toda pred tem opravi Cankar še eno pomembno in za vse njegovo poznejše delo bistveno dejanje. Obračunati mora, in kar zadeva slovensko umetnost mora to storiti vnaprej, s tistim, kar po njegovem najbolj ogroža normalni prihodnji umetnostni razvoj, oprt na tradicijo in posebej njeno vez s klasiko — obračunati mora z umetnostno avantgardo. Cankar je to storil na način, ki ga zmore samo um njegove prodornosti in izpelje pisatelj njegovih stilističnih sposobnosti.

Začel je pisati potopisni in »poučni roman S poti. V njem, kot je znano, potujeta po Italiji pripovedovalec, Cankar, in njegov prijatelj umetnostni zgodovinar Fritz. Stelè poroča,⁸ da je Cankar Fritza posnel po njihovem kolegu Feliksu Detloffu, da pa je tudi v njem upodobil avtor pravzaprav sebe, saj sta oba junaka le »dve polarnosti iste osebnosti.« Vredno se je ustaviti pri opisih Fritzove osebnosti, njegovega vedenja in dejanj. Cankar ga opisuje kot ekstravagantnega dandyja, pesnika, ki piše futuristične pesmi in mu jih, kot zvemo iz zgodbe pozneje, založnik zavrne. V njihovih jedkih pogovorih se Fritz postavlja vselej

⁶ Isti, *Razstava Gojmir A. Kos-France Pavlovec*, *Likovni svet* št. 1, 1951, str. 125—138.

⁷ Isti, *Razstava moderne dekorativne umetnosti v Parizu*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 1925, str. 104—108.

⁸ Isti, *S poti*, roman izhajal v nadaljevanjih v *Domu in svetu* 1913. Navajam knjižno izdajo iz leta 1919 (Nova založba, Nova knjižnica 3).

⁹ Francè Stelè, *Izidor aCnkar*, nav. delo, str. 234.

nasprotno vsemu tradicionalnemu. Strah ga je klasične umetnosti in meni, da bi bilo treba muzeje, knjižnice in gledališča odpraviti, »ker nam zastrupljajo življenje« (str. 9). Ko mu pripovedovalec očita, da s svojimi razlagami bega uboge ljudi, mu Fritz odvrne: »Kaj ne vidiš, da jih vzgajam? Kaj ne veš, da je treba tej leni masi inteligence, ki ji je vsaka lastna misel tako mrzka, najprej zamegliti vse pojme, zbegati jo do popolne negotovosti, ubiti v njej kali javnega mnenja? Ko ne bo v teh gnilih možganih nobene misli več, bodo začeli na novo misliti« (str. 19). Pisatelj priznava: »Sigurnost njegove ironije me je pekla« (str. 19). Opisuje, kako je Fritz sestavil tri italijanske besede v nesmiselno zvezo in jih ponavljal ves večer (str. 25) in dalje: »Bilo je zopet eno izmed njegovih dvoumnih prostaštev, ki si jih ni hotel odvaditi (Opazil sem večkrat, da je vede sirov in da mu to samoponižanje dobro dé; boli ga in vendar išče; rad se muči na vse načine)« (str. 33). Pozneje se celo zbada z zobotrebcom v oko, tako da je eno že vse rdeče, drugo pa solzno (str. 107). Giblje da se ves čas v ekstremih. Ko ga vidi v Lainu prihajati po poti, se ga kar ustraši: »Kakor bi se odprla pred menoj velika valeča praznота« (str. 54). V Milanu bi se nekega jutra Fritz »upal spreti z Michelangelom« in malo pozneje trdi, da je »Kaos nadred« (str. 79). Izjavlja: »Odpravil bom vsa prometna sredstva, prenašali se bomo z voljo in naglico misli, ki ljubijo« (str. 88). In takšni opisi in izjave si v romanu sledijo stran za stranjo in pred našimi očmi se izrisuje pravi avantgardist, denimo futurist tistega časa, ki treznemu pripovedovalcu zabrusi: »Ti hodiš zlato srednjo pot pravičnosti, pot prokletstva, ves si gnil v svoji treznosti in tvoja dejanja in tvoje sodbe diše po njej. V očeh ti berem, kako me zaničuješ, ki ti nisem nič hudega storil. Pusti me pri miru. Zlomil se bom čez koleno, kakor palico« (str. 106). Fritz se v resnici zlomi, obsodi se, četudi pripovedovalec na koncu pusti vprašanje njegove usode na videz odprto. Njegova obsodba je na videz moralna, v resnici pa je ideološka. Vsekakor je roman izjemen dokument, ki dokazuje, da valovi novega, vzemimo avantgardističnega mišljenja niso mogli mimo Cankarja, tem manj, ker se je s prav podobnimi mislimi srečal sam v sebi. Te je upodobil v fritzovskih intelektualnih konstrukcijah ter samouničevalnih dejanjih. Od umetnikov — avantgardistov ga bistveno loči le njegova intelektualna odločitev za obračun s prav takšnim mišljenjem ter volja, da na izborjenem novem miselnem temelju postavi tudi nova »objektivnejša merila«, ki naj obveljajo kar se da splošno. Umetnika v njem premaga umetnostni znanstvenik. V tem položaju Cankar v sebi pobija kali avantgardne umetnosti kot nekaj, kar se je pomaknilo iz naravnega in od vekomaj danega središča in kot politik, ki je tudi tičal v njem, odvrta narod od tega, za kar meni, da je zanj še posebej neprikladno, kot bi se bil sam izrazil. Toda s tem ni zarisal meje kritiškega obzorja samo sebi. Zaradi izredne avtoritete, ki si jo je pridobil pred prvo svetovno vojno in jo nezmanjšano obdržal v času med vojnama, četudi je pisal malo, je njegovo stališče malone kot zakon veljalo tudi za druge, kar za celotni strokovni del umetnostne kritike, ki je stopila na prizorišče po prvi svetovni vojni. Preskusni kamen je bila abstrakcija, abstrakcija kot princip umetnostnega mišljenja — pomembno, morda celo najpomembnejše odkritje avantgardne umet-

nosti, ki je bistveno zaznamovalo tudi umetnostne tokove znotraj širokega modernističnega toka. Ko se je začela napovedovati v delih Franceta Kralja okrog leta 1922 in ko jo je leto pozneje tudi dosegel, je kritika v osebi Franceta Steleta za hip prestopila magični ris, ki ga je zarisal Cankar, in pozitivno, četudi s pridržki, ocenila ta korak. Vendar se zdi, da je do začetka druge svetovne vojne in še nekaj let po njej obveljala zanj in za umetnost samo anatema, ki jo je izrekel Cankar.

Če se nemara zdi Cankarjev preskok iz čisto umetnostne problematike v ideološko in celo politično v razpravi premalo utemeljen, naj opozorim na to, da se mu je nekaj podobnega primerilo tudi v snovanju njegove sistematike stila. Njegovi pari, ki vežejo umetnostno plast z umetnikovim nazorom kot ploskovitost — idealizem, plastičnost — realizem in slikovitost — naturalizem kažejo na svoj filozofski izvor. Filozofija mu je namreč potrebna, kot pravi Nace Šumi¹⁰ »... v širokem kulturnozgodovinskem konceptu, v katerem nazadnje likovna umetnost ni več nezamenljiva oblika izražanja ali ustvarjanja, marveč jo je mogoče nadomestiti z vsakim drugim načinom ustvarjanja, če jemljemo seveda filozofijo za vrhovno merilo. Prav zato ima bralec ob množici analiz posameznih umetnin in ob bistrih širših oznakah pogosto vtis, da se je dvignil nad umetnost, da bi jo samo izmeril.«

Cankarjeva načelna izhodišča, razvita tako z vrsto načelnih razprav kot v literarnih in napol literarnih razmišljanjih, pa sprva niso kazala svojih hib. Slovenska umetnost, ki jo je kot urednik Doma in sveta sproti ocenjeval na straneh revije v letih 1914—1918, še ni odpirala vprašanj, ki si jih je bil prej tako daljnovidno postavil. V ospredje so stopale skorajda praktične potrebe. Dom in svet je bilo treba presmeriti iz družinskega lista s podobami v umetnostno revijo, ki bo gojila tudi umetnostno, ne pedagoške kritike. To je Cankar napravil z ostrim rezom v polemiki z ideologom Alešem Ušeničnikom v sestavku Trideset let,¹¹ zatem s skrbnim uredniškim konceptom, ki je predpostavljal izbrano likovno opremo z izbrušenimi komentarji in kvalitetno likovno kritiko sočasnih umetnostnih dogajanj. Zanj je poskrbel kar sam. Njegova umetnostna metoda, natančno opazovanje umetnostne forme, ki naj v bistvenem govori tudi o vsebini umetnine in pomembnih razvojnih premikih v osebnotnem razvoju umetnika, je pokazal svojo izjemno vrednost. Morda se to najbolj vidi iz ocene Jakopičevega slikarstva, ki je začelo dobivati v okviru impresionistične slikarske manire nove vsebinske poudarke, ki so po Cankarjevi interpretaciji kazali na prihod ekspresionizma. »Zmotno je,« pravi Cankar,¹² »če kdo krsti Jakopiča z imenom impresionist in če bi on sam trdil, da slika predmete, kakršni se mu vidijo in nič drugače, se moti tudi on. Jakopič porablja namreč čutno vrednost barve, ne da predoči predmete v trenutni razsvetljavi, marveč da izrazi čisto določeno trajno občutje, duševno vsebino prikazni. Barva spremlja pri njem slikani

¹⁰ Nace Šumi, Dediščina Izidorja Cankarja, Zbornik za umetnostno zgodovino; Nova vrsta VIII, Ljubljana, 1970, str. 5—8.

¹¹ Izidor Cankar, Trideset let, Dom in svet, 1916, str. 327—332.

¹² Isti, XII. umetniška razstava, Dom in svet, 1916, str. 216—217.

predmet, kakor spremlja pri glasbeniku orkester pevca, razlagajoč njegove besede z mnogostranskim opisom, razvijajoč idejni pomen teksta.« Cankar je bil v teh okvirih pripravljen na prihod ekspresionizma, saj ga je odkril in predstavil že prej v besedilu o Tratnikovih risbah.¹³ »Solsko idealiziranje je izginilo. Namesto tega je stopila karakterizacija duševnosti. Ne pripoveduje nam več o zunanji obliki, temveč o skriti duši.«

Ob teh resničnih kritičskih uspehih in pozitivnih sodbah pa je znal biti brezkompromisno neprizanesljiv do malovrednih umetniških izdelkov in pojmovanj. V tej zvezi je treba omeniti njegovo negativno sodbo o razstavi vojnih slik na Dunaju¹⁴ in o Gasparijevem poskusu v smeri tako imenovanega Heimatkunsta.¹⁵

Izidor Cankar se je s svojima dvema kritikama hkrati postavil na začetek sodobne slovenske arhitekturne kritike. To je storil s pisanjem o Plečnikovi cerkvi sv. Duha na Dunaju v okviru širše ocene razstave za cerkveno umetnost¹⁶ in z načelnim sestavkom o Vurnikovi poslikavi in opremi presbiterija cerkve sv. Katarine nad Medvodami.¹⁷ Izvrstna označitev prostora dunajske cerkve s kvalitativno diferenciacijo gornje cerkve in kripote pa kar zgledna analiza dogajanj v dekoraciji Katarininega presbiterija sta ga vodili k misli, ki je postala zanj (in za druge kritike) aktualna po obračunu z avantgardnimi stališči: v umetnosti se poraja nova duhovnost, ki obeta postaviti temelje za novo harmonijo življenja in s tem za novi umetnostni slog ali njegovimi besedami: »Zametava se goli nacionalizem in se ugotavlja, da je ‚doživljeno‘ spoznanje nad znanstvenim, govori se o spoznavni vrednosti intuicije, umetniki iščejo mističnih motivov in trdneje nego kdaj verujejo v inspiracijo — značilnosti, ki niso karakteristika materialistično mislečih dob, ampak nas močno bližajo srednjemu veku.«¹⁸ Prav od tod izvira, da zlasti Stele, ki je po Cankarju prevzel uredništvo Doma in sveta, kritičsko precenjuje pomen velikega cerkvenega stenskega slikarstva, ki so se ga v tem času lotevali Tone Kralj, Jože Gorjup in Miha Maleš.

Toda kljub Cankarjevimi strahovom in vnaprejšnjim obsodbam se je avantgardna umetnost pojavila tudi v slovenskem umetnostnem življenju. Pojav Treh labodov Cankarja izzove, da se v načelnem članku z naslovom Kaj je umetnostno pomembno?¹⁹ postavi na stran zgodovinsko razvojnega vidika: pomembnejše v umetnosti je tisto, kar je pustilo v zgodovini daljšo sled, in s tem pobija Steletovo tezo, izrečeno v navdušenju za ekspresionizem, po kateri je umetnost Michelangela in Rodina izenačena z umetnostjo nekulturnega črnca na ravni umetniške izpovedi, dostopne sočloveku njihovega kulturnega okolja. Dve leti pozneje doživi 1. konstruktivistično razstavo v telovadnici Teh-

¹³ Isti, Tratnikove risbe, Dom in svet, 1914, str. 339—340.

¹⁴ Isti, Razstava vojnih slik c. in kr. glavnega poročevalnega stana, Dom in svet, 1916, str. 53—55.

¹⁵ Isti, XIV. umetnostna razstava, Dom in svet 1917, str. 353—354.

¹⁶ Isti, Presbiterij sv. Katarine, Dom in svet, 1921, str. 112—118.

¹⁷ prav tam, str. 118.

¹⁸ prav tam.

¹⁹ Isti, Kaj je umetnostno pomembno, Eno metodično vprašanje, Dom in svet 1922, str. 31—38.

niške srednje šole. Po pripovedovanju njenega avtorja Avgusta Černigoja je hotel Cankar z njim fizično obračunati: »Kaj vendar hoče ta pobalin?« je vpil na razstavi. Toda ne pozabimo: to si je dovolil samo zasebno. V javnosti ni nastopil in sploh se kot kritik oglašal vse manj in ob samo sila redkih priložnostih zablešči z novim žarom, odpre novo paleto za umetnost pomembnih vprašanj, ki so, vsaj tako se zdi, daleč proč od tistih, ki si jih postavlja avantgarda. Ena takšnih priložnosti je bila Jakopičeva šestdesetletnica, ko je v jubilejnim zborniku priobčil sestavek Jakopičeve skrivnosti.²⁰ Želel je predstaviti tri njegove skrivnosti: vprašanje narodne umetnosti, vprašanje duhovne podlage Jakopičevega razvoja (težnja k duhovnosti, ki da je sploh tipična za slovensko umetnost na sploh) ter vprašanje umetnikovega, to je Jakopičevega življenjskega čustva. Iz te zadnje lastnosti je mogoče po njem laže razumeti vse preostale: »Iz takega njegovega duševnega bistva je razumljiv njegov umetniški razvoj, odmikanje od naturalizma k nasprotnemu polu, v katerem se slednjič trdno zasidra; po tej svoji miselnosti in po takem svojem umetnostnem izrazu, z intuitivno sposobnostjo prikrojenem slovenski duši, doseže, da ga čutimo sebi sorodnega, svojega...« V tem sestavku je torej sintetično podal svoj kritiški credo, naziranje, ki je lahko obveljalo pač v ožjih kulturnih relacijah naroda, ujetega v tesne meje med drugimi evropskimi narodi, pa še v tem je moral zavestno spregledati nekatera umetnostna dejstva. Tako se moramo pridružiti mnenju Franceta Steleta, ko pravi:²¹ »Nekatere označbe slogovnih značilnosti in posamezni opisi umetnin, ki so se mu zdele za ilustracijo njegovih tez posebno važne, so tako izbrušeni, da bi obdržali samostojno vrednost tudi, če bi spoznali teoretične podlage njegovega sistema za zgrešene.« Zdaj smo na tem, da sodimo, da se je Cankar tu motil. Vprašanje je, zakaj? Zato, ker je verjel v možnost univerzalnega umetnostnega sistema, verjel v svojo sistematiko stila, ki je bila tedaj umetnostni zgodovini, ne samo naši, potrebna, a se je izkazala za prav tako idealni in s tem do neke mere neživljenjski, enostranski program, prav podoben tedanjim umetnostnim avantgardnim in drugim programom, ki jim je tako jedko očital nezmožnost formiranja podlag za enoviti stil. Videti je, da je bila umetnostna avantgarda s svojim miselnim izzivom usodna zanj, a je moral zanikati njen pomen, zanikati sploh obstoj, če je hotel vzpostaviti nekaj, kar bi lahko imenovali nadčasovno vrednotenje umetnosti. Modernizem bi bilo mogoče še vriniti v to shemo, avantgarde ne. Tako sta se njegova misel in napor ujela v zanko čistega ideala, ki je prav tipična zanj in za čas modernizma, katerega toku že vsi pripadamo.

²⁰ Isti, Jakopičeve skrivnosti, Jakopičev jubilejni zbornik, Ljubljana, 1929, str. 17–27.

²¹ Francè Stelè, Izidor Cankar, nav. delo, str. 270.