

bilo R. Jakopiču naročeno, da poslika svod prehoda s ceste na dvorišče velike mestne hiše na Ahacljevi cesti v Ljubljani. Misel, da se poveri voditelju slovenskega impresionizma monumentalna naloga, je bila naravnost drzna, a vredna žrtev, da se poskusi, kako bo najčistejši impresionist, ki vse razkraja v kosme luči in barve, reagiral na tako nalogo. V duhovnem področju se ne smemo nikdar bati žrtev, tudi za eventualno ponesrečen poskus ne. Toliko kot naravno je, da si Jakopič kot sodoben umetnik ni postavil naloge v iluzionističnem zmislu, kakor n. pr. barok, ampak jo je pograbil najbolj naravno, konkretno in je zasnoval na vsaki strani na podnožju polkrožne banje po tri monumentalno strnjene, a vendar aktivnosti in telesnih sil prenašene figuralne skupine z motivi iz delavskega miljeja. Kakor so te skupine z živahno skicirno potezo zarisane na stene in le sem in tja skromno nartre z barvo, da se čuti osnovna tendenca po monumentalni plastiki orjaških teles, so danes neizmerno zanimive in gledavca mika ugibanje o tem, kakšno bo to delo, ko bo dovršeno. Na steno jih je dahnila redka svežost, četudi se po motivih in formalni zasnovi brez nasilja ujemajo s tendencami poimpresionističnega nemškega monumentalizma, ki mu je pri nas dal najjačjo obliko Meštrovič in njemu sorodni krog ter ga pod vplivom tega kroga goji v plastiki — le brez originalne, prepričujoče svežosti — L. Dolinar.

Kdor želi naši umetnosti napredka in čim hitrejšega izhoda iz povojne neorientiranosti, ji mora želeči konkretnih umetnoobratnih ali monumentalnih nalog; umetnina brez prave življenjske vloge, ki jo je gojil in ustvarjal impresionizem, pa tudi še programni ekspresionizem in druge oblike poimpresionizma, se je preživela, postaja nadležen balast za tistega, ki jo je ustvaril in ki jo je nabavil, njeno trajno zatočišče more biti samo muzej.

Za arhitekturo in slikarstvom še vedno — kakor od baroka sem pri nas sploh — zaostaja kiparstvo. Imamo sicer lepo število kiparjev, ki ustvarjajo v svojih ateljejih, ne vidimo pa njih del niti na javnih mestih, niti po cerkvah in drugih monumentalnih poslopih. Edini, ki si je priboril priznanje javnosti, je Lojze Dolinar, ki se udeležuje v zvezi z novimi arhitekturami (n. pr. na Ahacljevi cesti), pri snovanju spomenikov in nagrobnih spomenikov. Tu se on vidno dviga iznad splošnega nivoja kamnoseške obrti, a tudi pri njem se zopet in zopet občuti tisto, kar tvori osnovno napako v razmerju kiparske umetnosti pri nas do življenja ter glavni vzrok, zakaj živi naše kiparstvo še vedno tako zakotno življenje: ni se znalo še uravnati v plodonosno razmerje do sebi sorodne kamnoseške obrti in arhitekture, ki je v dobah stilizirane monumentalne plastike, h kateri se nagiblje naš čas, navadno bistveno dopolnilo in bistven predpogoj učinkovitosti plastike. V nagrobni kamnoseški obrti vlada kljub najboljši volji nekaterih podjetnikov žalosten diletantizem, ki ga prav nič ne zakrijejo popularne tendence po ustvarjanju v duhu ljudske umetnosti ali posnemanja monumentalne plastike. Dokler ne bo ustvarjeno živahno sotrudištvo med kam-

noseško obrtjo, naj bo cerkveno ali nagrobno, in kiparjem-umetnikom na eni ter arhitektom-umetnikom (ne tehnikom) na drugi, toliko časa bo naša obrt diletantska ali pa kvečjemu mehanično posnemajoča, naše kiparstvo pa brez tal, ki so njemu še bolj potrebna kot slikarstvu ali pa bi se moralo omejiti na ustvarjanje igrač, porojenih iz bistro fantazije in gurmanskega igračkanja z obliko in obdelavo. Druge poti ni! Še ena bi bila — da se ustvarjajo vsebinsko visoko kvalificirana dela bodisi realistične ali pa ekspresivno stilizujoče struje, ki bi zaradi svoje duhovne sile zaslužila, da se javno razstavijo kot spomeniki kreativne sile svoje dobe za zrcalo in spodbudo. Dolinarjeva stilizacija nima duše in zato ravno ona posebno odkriva ubožnost naše kiparske sedanosti. V Krekovem spomeniku, kjer je ostala v realističnih mejah, je prepričevalna in monumentalna, četudi je arhitektura spomenika diletantska; v nadvratnih kipih na Ahacljevi cesti pa je shematična, da ne rečem maniristična in brez duše, ker se je oddaljila od temelja, realizma, kjer je Dolinar nedvomno potenten, in se oklenila gole monumentalne forme, ki mu ne pristojata, razen, kjer je narejena za nalašč zanjo ustvarjeni arhitekturni milje, kakor pri Jadransko-podunavski banki v Beogradu. Da je njegova prava sila le tam, kjer se ne oddalji preveč od realizma, zato nam je dokaz tudi njegov na velesejmu razstavljeni monumentalni Jakopič, čigar glavo označuje izredna sila karakterizacije.

(Dalje)

Polemika

Fr. Čibej: »Umetniško ustvarjanje
Ivana Cankarja«

Anton Vodnik

Fr. Čibej je v lanskem Ljubljanskem Zvonu objavil daljšo razpravo: Umetniško ustvarjanje Ivana Cankarja, v kateri je hotel »na konkretnem primeru preizkusiti metode moderne umetnostne psihologije, pokazati na osnovne probleme umetniškega ustvarjanja ter njih psihološko tolmačenje« (str. 321). Žal je pisatelj to svojo idealno izbrano nalogo dejansko obšel in se ji precej na daleč izognil, kakor bomo videli. Sicer se sam tega zaveda, ko takoj v uvodu metodično pripominja, da »se drži v glavnem Cankarjevih lastnih izjav, (da se) po možnosti ne spušča v interpretacijo in celotno analizo njegovih umetniških del samih ter njih simbolizacijo umetniških problemov« (str. 321), toda v nepravilnem mnenju, da je s tem prvotno nalogo zgolj metodično zožil, sebe pa nekako omejil z ozirom na predmet. V resnici pa je pot, katero je ubral, od prejšnje tudi metodično popolnoma različna in vodi k docela drugačnim smotrom. Ne morem se ubraniti suma, da si je hotel avtor s to dozdevno metodično omejitvijo izbrati le lažji, manj naporni način psihološke analize Cankarjevega umetniškega ustvarjanja, s čimer pa je bistveno izgrešil cilj, namreč izslediti »svojstvenosti Cankarjevega umetniškega ustvarjanja«.

Predvsem hočem opozoriti na to načelno napako Čibejeve razprave, ki nam kljub precejšnjemu in poudarjenemu znanstvenemu aparatu ni prinesla prav za prav nobenega rezultata. Čibejeva naloga bi vendar bila, s kakršnožekoli metodo individualno analizirati v psihološkem oziru Cankarjevo umetniško delo samo, njegove morebitne umetnostno-psihološke izjave pa upoštevati le kot drugoten, dobrodošel material, ki nas more pri analizi podpirati, korigirati in varovati pred subjektivističnimi zablodami. Metoda, ki jo je Čibej nekako proti svoji volji in bolj iz zadrege uporabil, vodi drugam. Njen namen je, splošne umetnostno-psihološke izsledke stvarno podkrepiti z izkustvenimi izjavami posameznih umetnikov ter jih z njimi ilustrirati. Pri tem postopanju je pot obratna in cilj različen kot pri prejšnjem. Dočim je bil poprej cilj, izkazati svojstvenost individualnega, edinstvenega umetniškega ustvarjanja, je sedaj v najboljšem slučaju zgolj izhodišče in je cilj umetnostna psihologija kot taka, njena izpopolnitev in poglobitev, ali pa — ne toliko v teoretične kot v praktične namene — demonstracija njenih ustaljenih izsledkov na prikladnih primerih, v prvi vrsti izjavah poljubnega umetnika. S tem pa seveda ni nobeno individualno umetniško delo psihološko raztolmačeno, niti ni storjen načelen poskus, da bi bilo. Umetnostno-psihološke izsledke pač lahko — več ali manj — apliciramo na katerokoli umetniško ustvarjanje, toda s tem si nismo za individualno tolmačenje nič pomagali. Če bi se bil Čibej tega zavedal in hotel ostati v tem skromnejšem metodičnem delokrogu, bi bila stvar v redu in bi vsaj načelno ne imeli k temu ničesar pripomniti. Napačno pa je, da je v samoprevari, kot da je napravil poskus psihološke analize Cankarjevega (ne umetniškega sploh) ustvarjanja, ki ga v resnici ni, delal navidezne zaključke, do katerih je prišel po drugi poti, kakor bi bil moral. To prav za prav niti nobeni zaključki niso, ker niso zaključki individualne analize, marveč so splošni umetnostno-psihološki izsledki, prilepljeni na Cankarjevo umetniško osebnost, ki je ostala ob vseh primerjavah neraziskana in se niti zganila ni pod njegovimi rokami. Niti ena luč ni padla nanjo, niti za las se ji nismo bolj približali. V tem oziru moramo to Čibejevo delo imenovati brezplodno.

Pri tej svoji »analizi« Cankarjevega umetniškega ustvarjanja je pisatelj, kakor rečeno, zbiral le izkustveno umetnostno-psihološko gradivo, zakaj Cankarjevi spisi so bogata zakladnica za psihologijo umetnosti. Kar je ugotovila moderna psihologija znanstveno in seveda često okorno, to je Cankar formuliral umetniško, in sicer po večini prav tako eksplicitno in jasno (str. 322). V izberi in interpretaciji Cankarjevih izjav postopa Čibej zelo površno in samovoljno, tako da se mi ne zdi odveč, opozoriti tudi na to in na konkretnih primerih pokazati na različne nepravilnosti pisateljevega umetniškega tolmačenja. To se mi zdi potrebno zaradi tega, ker ima tako pristopanje k umetnosti Ivana Cankarja lahko za posledico popolno obubožanje in zmaličenje naših predstav o njem. Značilno za Čibeja v tej razpravi se mi zdi dejstvo, da polaga glavno važnost ne na Cankarjevo umetniško delo, marveč na njegove umetnostne izjave, ki jih za vsako ceno skuša na-

kopičiti čim več, kot da se v njih javlja njegova posebna umetniška genialnost. Čibejeva teoretična usmerjenost je skrajno neugodna za analizo katerekoli poedine umetniške osebnosti, ker more tudi umetniško delo upoštevati le v toliko, v kolikor mu nudi neposredno »znanstveno« gradivo, postavim umetnostne izjave in podobno. S tem pa seveda nočem reči, da mu je umetnost »predmet« znanosti, v našem primeru umetnostne psihologije, kar je nekaj drugega. Čibeju namreč manjka po mojem v usodni meri intuicije, to je zmožnosti neposrednega vživetja v konkretno umetniško delo in vživetja v individualni ustvarjajoči subjekt. Vsaj v tej njegovi razpravi je pomanjkanje te zmožnosti očitno in mnogokdaj mučno. S tem ne trdim, da zadostuje intuicija sama, brez »znanja« in da splošni znanstveni izsledki niso koristni in često naravnost potrebni, toda vedno je intuicija iščoča luč, brez katere smo s še tako ostrimi in preskušeniimi sredstvi kakor slepi. Napram osebnosti smo pa še celo brez moči, ker tu smo končno navezani le samo nase, na to svojo luč v sebi. Cankarjevi osebnosti, žarišču njegovega umetniškega ustvarjanja pa se Čibej niti približal ni, ker je ni — doživel, oziroma jo je občutil v sebi le silno motno in neenotno. To pa sem že prej ugotovil.

*

Po avtorju vsebuje umetniško ustvarjanje tri stopnje: »doživljanje«, »izražanje« in »oblikovanje«. To razlikovanje se mi zdi pravilno in posrečeno. Na podlagi tega je pisatelj razdelil razpravo v troje poglavij. V prvem obravnava »način (Cankarjevega) doživljanja« (str. 323—351), v drugem »izrazno funkcijo Cankarjevega pesništva« (str. 390—398), v tretjem pa »oblikovanje v Cankarjevem pesništvu« (str. 678—686).

Po avtorju je »doživljanje (sploh) predvsem prepajeno z emocionalnimi elementi, s čustvenim življenjem. Pri umetniku je torej potrebna najprej stopnjevana emocionalnost« (str. 323). Ta trditev, v kolikor naj bi bila splošno veljavna, je vendarle problematična — mogel bi naštetati celo vrsto umetnikov, ki te trditve ne potrjujejo — toda, kar se tiče Cankarja, nedvomno drži. In to hoče Čibej na podlagi Cankarjevih izjav ugotoviti. Vendar pa so te izjave in deloma iz spisov iztrgana mesta taka, da nikakor ne morejo služiti zadevni interpretaciji in ilustraciji. Nobeden izmed citatov, ki jih Čibej navaja, ne izraža te teze. S čim naj jo n. pr. ponazori ta-le citat iz Gospe Judit: »Zakaj zdelo se mi je nadalje, da je vse umetnosti pogoj umetnikovo življenje in iz tega življenja porojena posebnost njegovih oči. Objekt je isti, in če bi gledali vsi ljudje enako, bi bila rodila zemlja enega samega velikega umetnika in nobenega več za njim.« Noče mi biti jasno, zakaj naj ta »posebnost« ne pomeni drugega kot emocionalnost.

Tudi fantazijo si je treba po Čibeju tako raztolmačiti. Za to, da je Cankar »gledal svet temno in v temoti«, leže razlogi nedvomno v njegovem emocionalnem značaju. Saj ne rečem, da ni ničesar na tem, toda kaj mi pomaga kot »dokaz« ta-le stavek nekje iz Nine: »Moje oči so bile nekoč zastrte: gledale so, kakor je ukazovalo srce; moja žalost je razprostrla sence do neskončnosti, moja radost jih je izbrisala

in če je bilo nebo oblačno od izhoda do zahoda.« To ni nobeno psihološko tolmačenje Cankarja! Čibej bi bil moral raziskati celotno notranjo zvezanost njegove osebnosti na podlagi del samih, sicer je vsak poskus nujno brezuspešen.

Nadaljnja Čibejeva ugotovitev je, da je doživljanje »izraz celotnega karakterja, vsega psihičnega stanja in trenutne duševne usmerjenosti«. V zvezi s tem omenja samo to, da je bilo Cankarjevo doživljanje v veliki meri depresivno, dalje precej časa agresivno, pozneje pa bolj pasivno. Tudi to ugotovitev je podprl Čibej z dvema Cankarjevima »izjavama« v Krpanovi kobili, in — »analiza« je končana. Prva izjava naj dokaže umetnikovo agresivnost, druga njegovo pasivnost. Obe »izjavi« si tesno sledita: prva je napisana na str. 10, druga na str. 17 Krpanove kobile... S takim postopanjem je res prihranjeno človeku mnogo truda, toda tako enostavno si analize Cankarjevega dela nisem nikoli predstavljal. Pripominjam še to, da niti prva, niti druga izjava nima nobene dokazilne moči.

Predvsem pa se po Čibeju Cankarjevo doživljanje odlikuje po neki erotičnosti, to je svojevrstnem »vživetju« v predmete in pojave izven njega. To se pravi, da »Cankar ne doživlja stvarno«, marveč osebno, subjektivno. To drži. Drugo pa je, kako skuša Č. to ugotovitev podpreti. Z nekaj mehanično zbranimi citati, opremljenimi s klicaji v oklepajih, si namreč še ne moremo ustvariti nobene slike in sodbe. V tem primeru pa so uporabljeni citati celo brez-predmetni, oziroma krivo tolmačeni. N. pr.: »Takrat je bil čas, da sem te ugledal, odbila je poslednja ura« (Nina). Ali: »Ugledal sem tvoj obraz in slišal tvoj glas in sem strahoma izpregledal; smeh je utihnil v mojem srcu in zapelo je hrepenenje svojo bolesi in upanja polno pesem. — Tisto noč še nisem vedel, kam gre moje upanje. Moje oči še niso videle različno... Samo to sem vedel natanko in v prvem trenutku, da pojdeš z mano (!), kamorkoli pojdem« (Nina). V teh in podobnih mestih se sicer res manifestira poseben način Cankarjevega doživljanja, ki je subjektivno, »erotično« — toda Čibej jih navaja napačno (z ozirom na svojo trditev) kot primere snovno-erotičnega doživljanja, o čemer me prepričujejo naslednji citati, v katerih da je Cankar povedal isto, toda direktno brez simbolizacije. N. pr.: »Fant, razparal si svoja prsa, srce si izpulil, ponudil si ga narodu, ki ga ljubiš s to temno močjo« (Krpanova kobila). Ta stavek izraža vendar umetnikovo strastno domovinsko ljubezen, ki pa je nekaj docela drugega kot »ljubezensko pobarvano enočutje« njegovega doživljanja, to je svojevrstnega vživanja v vse predmete in pojave, brez ozira na to, ali jih »ljubi« ali »ne ljubi«. Tu pa se morda še bolj kot kje drugje pokaže, da je nemogoče z nekaj, četudi primernimi citati iz Cankarjevega dela ponazoriti kako bistveno sestavno značilnost njegovega ustvarjanja, ki je razvidna samo iz doživetja umetniške celote.

Gundolf (Goethe) loči pradoživetje od kulturno-duhovnega doživetja. To dvojno kategorijo doživljanja, do katere je prišel Gundolf nedvomno z analizo Goethejeve osebnosti, skuša Čibej »izslediti« tudi v Cankarju in se spusti celo v primerjanje med njim in Goethejem ter ugotavlja, da je Cankar »neprimerno pristnejši, bliže pravirom življenja«...

»Zato ni doživel Dunaja, kakor je Goethe doživel Italijo...« (Str. 326.) Tu se lahko vidi, do kakih nemogućnosti tako primerjanje vodi. Pa o tem mimogrede. Čibeju se zdi, da tiči za Gundolfovo distinkcijo razlikovanje med »živim življenjem« in doživljanjem »idej«, duhovnih vrednot. Cankarju prisodi prvo kategorijo in zanika, da bi Cankar doživljal duhovne celote in splošne vrednote, marveč se mu je »spoznanje užigalo ob najbolj konkretnih, živo resničnih, življenjsko nujnih problemih«, (kakor je n. pr.) »skrb revnega rokodelca, kako bo preživel kopico svojih otrok...« (Itd. Če bi dal Čibej tej Cankarjevi vsebinsko-doživljajski strani določnejši misel in drugo perspektivo, bi imel rezultat individualno vrednost, tako pa ne; zakaj zveza, v katero jo je spravil, je mehanično prenesena, prisiljena in izumetničena. Trditev (ki pa ne drži), da Cankar ni doživljal »duhovnih celot in splošnih vrednot«, v tej zvezi nima nobenega oporišča in jasne opredelitve. Zakaj malo poprej Čibej tako-le ugiba: »Težko je reči, kako je Cankar doživel slovensko preteklost, naše javno politično življenje, Dunaj, Ljubljano in Rožnik, Prešerna. Gotovo je, da se ta doživljanja ločijo od njegovega pradoživljanja: a prav tako je res, da je Cankar duhovno kulturno drugače doživljal kot n. pr. Goethe« (str. 326). Kaj se zdaj to pravi? Ali je doživljal ali ni doživljal? In če že na vsak način hočemo spraviti njegovo doživljanje v dvojno kategorijo, potem je razlika pač samo vsebinska, ne pa načinovna. Obojno doživljanje je namreč subjektivno, in tu je ves problem. Če so se Cankarju spoznanja užigala ob »živem življenju«, s tem nikakor ni rečeno, da ni doživljal splošnih vrednot. »Zgledi« — celotno njegovo delo bi moralo biti zgled — ki jih Čibej navaja, so take vrste, da ne vemo, kako bi z njimi v ta okvir. N. pr.: »Snoči se je dovršila tragedija v naši ulici, kakor se vrše neprestano (!), brez glasu in brez spomina. Prebledaval bi človek, če bi se pred njegovimi očmi na stečaj odprlo to sivo, brezkončno zidovje...« (Itd.) (Za križem.) To naj bi bil dokaz, da v Cankarju prevladujejo — pradoživetja.

Dalje ne vem, čemu naj bi bila za globlje razumevanje Cankarjevega doživljanja koristna ugotovitev, da so zanj značilna sodoživetja, v nasprotju do lastnih doživetij. To so preveč primitivna psihološka dognanja, da bi mogla sama na sebi kakorkoli neko osebnost osvetliti. Docela nemogoče, eksperimentalno-psihološko, kot primer sodoživljanja pa tolmači Čibej tale citat iz Mojega življenja: »Ko sem pregledal ta poglavja, sem se začudil nemalo. Kdo je to? Kaj sem zares jaz? Ali ni le moj ubogi Jure, ki je hodil po drva v Blatni dol? Ali ni... (itd.). Še so se rodili iz mene vsi ti nesrečni, zmirom zamišljeni, prezgodaj dorasli otroci — kaj ni tedaj njih lice moje lastno in pravo lice? Čemu še življenjepis?«

Dalje trdi Čibej, da »nahajamo v Cankarjevem doživljanju najboljširnejše ejdetske elemente« (str. 329). Analiza bi nedvomno pokazala, da to ne drži. Citati, ki jih navaja, njegove ugotovitve ne potrjujejo. Tu imamo pač opraviti s slikami, ki so C. doživljanju imanentne; to dejstvo pozneje Čibej sam pravilno pojmuje, ko pravi: »Nehote se prenašajo doživljajske energije v simboliko, ki jo moramo prav tolmačiti kot izraz umetnikovega doživljanja« (str. 596). — Taka je Čibejeva analiza Cankarjevega doživljanja, iz

katere smo pač izvedeli vsaj nekaj o umetnostni psihologiji kot vedi, o psihologiji Ivana Cankarja pa skoraj nič.

Nič drugačna ni Čibejeva analiza »izrazne funkcije« v Cankarjevem pesništvu, to je procesa, v katerem se doživljanje »prenese v vnanji izraz« (stran 678). Z metodo apliciranja ugotovi tudi na Cankarju te-le značilnosti: umetniški poklic je nujnost, v umetnosti se življenje izraža avtobiografično (na splošno, n. pr. za naturalistično umetnost to ne velja!), umetniško ustvarjanje je težko. Ta proces ima za umetnika tudi samolastno vrednost, in sicer: umetniško delo sproži duševne napetosti, izrazna funkcija stopnjuje ugodnostna razpoloženja umetnikova, umetnikovo življenje »se prenese« na druge subjekte, s čimer se prejšnja primera še stopnjujeta in povečata, in — edina individualnejša ugotovitev! — izrazna funkcija se pri njem poslužuje simbolnih potov. To je vse. Za oznako individualnega C. umetniškega ustvarjanja pa je to bore malo. To so samo najsplošnejši znanstveni izsledki, ki jih Cankarjeve izjave, v kolikor so pravilno uporabljene — vse niso — zgolj ilustrirajo in izkustveno potrjujejo. Jasno je, da po taki poti ne pridemo nikamor.

Tretji element umetniškega ustvarjanja je oblikovanje, to je ustvarjanje »skrite sistematike, ki jo umetnina nosi v sebi«. Umetnina se ureja v svet objektivnih tvorb, v svet estetičnih likov, ki »nosijo v sebi zakonitosti samolastne logike« (str. 679). Pričakovali bi, da bo avtor vsaj tu skušal Cankarja res analizirati, ga stilno raziskati in opredeliti, kar bi bilo edino pravilno. Toda tudi tej nalogi se je izognil, ko se je le mimogrede dotaknil kot »problema«, ki ga pa ni rešil. Izognil se ji je pa tudi tako, da — zvest svoji metodi — skuša svojstvenost Cankarjevega oblikovanja ugotoviti ne na podlagi njegovega stila, marveč na podlagi tozadevnih izjav, ki pa niti ena ne drži. En sam zgled! V Lepi Vidi je po Čibeju »označeno nasprotje med 'življenjem' in svetom umetnika, ki je svet form in likov, svet sam zase, kjer se umetnik kreče« (str. 681): »V deželi sem bila, kjer ni ne bridkosti, ne hrepenenja. Tam ne pijo veselja kakor žlahtno vino iz zlatega kelih bridkosti. Tam je začaran paradiž (!). Solnce sveti samo sebi (!), cvetje je okamenelo (!), pesmi so neme, beseda je mrz, od kamna (!) so lica, roke ledene... Oj, dragi, strah me je bilo!« (Lepa Vida, 103.) Tako pojmovanje Cankarja je znak amuzičnosti, nezmožnosti, stopiti z umetnino v intimnejši odnos.

Kolikor se morem trenutno spominjati, se Cankar o tem problemu ni nikoli izrazil, tudi zato ne, ker mu je bilo tako pojmovanje umetnosti, ki je sicer pravilno, življenjsko tuje. — Nato prehaja Čibej na Cankarjevo oblikovanje samo. Na predmetni strani ugotavlja dvojne značilnosti, ki si nasprotujeta (ker hoče umetnika podati v prerezu, ne razvojno). Prvič trdi, da se je Cankar »vedno zavedal, da je umetnik (na splošno! op. pis.) zavisen od predmeta, da se mora ravnati po njegovi logiki in normi, da mora predmet prikazati v obliki, v kateri bomo spoznali istinitost« (str. 683). To pa je princip naturalizma, ki po Čibeju velja za vso umetnost brez izjeme in seveda tudi za Cankarja! V citatih, ki jih Čibej navaja, pa nam hoče Cankar povedati nekaj drugega — zato so brezpredmetni. Drugič pa zopet trdi, da se »umet-

nik (na splošno! op. pis.) sicer nanaša na predmet, a da končno vendarle seže preko predmeta in ga prime po svoje. Zlasti velja to za Cankarja« (str. 683). To pa bi bil princip idealizma, ki sicer — slučajno — res velja za Cankarja, ne pa za umetnost sploh. Torej ne moremo reči: »Zlasti velja to (splošno pravilo, op. pis.) za Cankarja.«

Na formalni strani ni ugotovil Čibej ničesar! Svojo nalogo je marveč »rešil« na takle, reči moram zelo nepogumen način: »Če s tega vidika (stilnoformalnega, op. pis.) pogledamo na Cankarja, bi o njegovem oblikovanju lahko ugotovili polno zakonitosti. Naš končni cilj bi bil, Cankarja opredeliti, skušali bi pokazati, kakšne stilne prvine v njem dominirajo, v kakšen stil se Cankar objektivno uvršča. Pri tem poskusu pa se pokaže dvojje točk, kjer hitro trčimo na mejo. Ne samo, da je Cankarjevo oblikovanje čisto individualno — izraz čisto specifične Cankarjeve individualnosti; tudi način Cankarjevega ustvarjanja je tako samobiten, da postane vsaka uvrstitev v neko objektivno in splošno shematiko nedopustna« (str. 684/5). Ne bom dokazoval, da ne drži Čibejeva trditve, da se umetniška individualnost, ker je individualnost, ne da uvrstiti v neko stilno vrsto, marveč samo opozarjam, da je avtor sam s seboj v opreki, ker malo prej trdi, da se vsak umetnik »v celoti ureja v neko vrsto in časovnogenetično vrsto« (str. 684), torej — v splošno shematiko.

To niso še vse in edine pomanjkljivosti te Čibejeve razprave, ki je — še to naj omenim — pisana zelo ohlapno, majavo, neprecizno. Snov ni šla skozi ogenj, ostala je napol surova in neoblikovana, brez enotne, jasne smeri in teženja proti nekemu, vsaj kolikor toliko trdnemu središču.

Zapiski

Ob jubileju Karla Mutha

V januarju preteklega leta je slavil Karl Muth, izdajatelj in glavni urednik znanega mesečnika »Hochland«, svojo šestdesetletnico. Z oktobrom istega leta pa je dosegel »Hochland« 25. letnik. V proslavo tega jubileja je izšel v založbi Kösel-Pustet v Monakovem »dar za Karla Mutha« z naslovom: *Wiederbegegnung von Kirche und Kultur in Deutschland*, ki so ga izdali Max Ettlinger, Philipp Funk in Friedrich Fuchs; Muth sam pa je napisal kot uvod v oktobrsko številko »Hochlanda« 1927, str. 1—23, članek: *Bilanz. Eine Umschau aus Anlaß des 25. Jahrganges*. Obe publikaciji vsebujeta precej pregledno sliko o težnjah in težavah katoliških pisateljev v Nemčiji v novejšem času in sta vzbudili doma primerno pozornost, kot spričuje H. H. Bormann v kulturni prilogi »Germanie«: *Das neue Reich* z 31. decembra 1927. Ker so to v splošnem stvari, ki so vredne našega zanimanja in pa v marsičem poučne za naše prilike, naj povzamemo nekatere važnejše ugotovitve.

K. Muthu posvečena knjiga obsega prispevke od malone dvajset starejših in mlajših sodelavcev in obravnava najrazličnejše strani kulturnega delovanja nemških katolikov. Zanimata nas predvsem dva član-