

NAŠ DALJNI BLIŽNJI SVET

Upor, ki se ponavlja

(Ob Cankarjevem Kačurju v italijanščini)

Arnaldo Bressan je dragocen in »podjeten« ljubitelj slovenske literature: ob Cankarjevi stoletnici rojstva je prevedel, hkrati pa tudi poskrbel za natis Hlapca Jerneja pri Mondadoriju, največji italijanski založbi. Kritika je Jerneja sprejela kot majhno literarno odkritje, Cankarju pa so pokazali svojo naklonjenost tudi bralci (dve izdaji v visoki nakladi); Hlapca Jerneja je Bressan tudi dramatiziral in ga, kot nadaljevanko, režiral na luganskem radiu. Spet z opaznim odzivom javnosti in kritike. Esej, ki ga v tej številki objavljamo, pa je Bressan napisal kot spremno besedo k Martinu Kačurju, ki ga je tudi sam prevedel in naj bi te dni izšel pri Mondadoriju, spet v eni njegovih uglednejših zbirk, kot že pred leti Jernej. In prevajalec je tudi Kačurja pripravil za radijsko nadaljevanko, ki so jo prav te dni začeli oddajati na luganskem radiu, hkrati pa so v Luganu ponovno uvrstili v program Hlapca Jerneja. Torej: knjižna izdaja in dvojna radijska izvedba — nedvomno pomemben kulturni dogodek, ki ga z veseljem registriramo v naši reviji z objavo prevajalčeve spremne besede, kot ob izidu Hlapca Jerneja, prepričani, da je Bressanovo razmišljanje ob Kačurju zanimivo in aktualno tudi za nas.

Ur.



Arnaldo
Bressan

Ko pride Cankar v Ljubljano, stopi v življenje svojega ljudstva tako kakor Kačur v naše: mlad fant je, poln navdušenja, velike načrte ima in enake ideale. Toda Kačur se pogrezne v topost srca, kakršna je bila Slovenija tistega časa, in se v njej zgubi, Cankar, ki v njegovem koraku odzvanjajo iste sanje, pa pri-
stane v *slovenski moderni* in postane njen najpomembnejši predstavnik.

Seveda, v nasprotju s Kačurjem ne bo ostal sam: pri sedemindvajsetih letih ima že več prijateljev, in njihovi plašči, nič manj oguljeni kot pri njegovem junaku, so kot ukrojeni iz istega svetlega in starodavnega blaga, kakor da bi srečni veter, ki se upira vanje, nepričakovano in po skrivnih poteh prispel iz daljne Manche. Resnično nimajo majhnih ambicij: njihovi

pogledi so obrnjeni v prihodnost, razvnama jih skupna strast; Dulcinea, ki ji sledijo in terjajo od nje lepoto, je njihovo ljudstvo.

»Treba je pokazati, da imamo kulturo! Zdaj smo šele povedali, da smo; odslej pa je treba pripovedovati, kaj smo.«

To so Kačurjeve besede, hkrati pa tudi program *moderne*: dati novo kulturno in nacionalno identiteto slovenskemu ljudstvu, da bo lahko z enakim dostojanstvom stopilo v vrste drugih narodov. Za doseg tega cilja bodo dali mladi ustanovitelji *moderne* svojemu ljudstvu moderno umetnost in kulturo.

Optimizem teh besed, ki je bil v romanu patetičen, bo postal tragičen za nekatere teh mladeničev, za katere je bilo v letu 1893 videti, kot da so njihova življenja stopila iz mirne norosti Don Kihota samo za to, da bi se prav kmalu spet vrnila v pepel.

Njihovo potovanje po sodobni Evropi nekaj desetletij pozneje bo prav tako kot potovanje njihovega ljudstva: za zdaj pa so še sami, skorajda tujci v domovini. Še huje pa je to, da razen Župančiča vsi prihajajo iz bede: revščina, ta čuvar reda, bo vztrajno bdela nad njimi, vse dokler njihove sanje — tako kot tudi Kačurjeve — ne bodo ugasnile v zagrenjenosti in čezmerni vnemi.

Cankar, osmi od dvanajstih otrok, ki jih je oče kmalu zapustil, se je komaj rešil bede in lakote na Vrhniki, pa ju samo zamenjal z revščino v Ljubljani, kjer lahko nadaljuje šolanje le po zaslugi dobrodelne štipendije; nič manj obupen ni položaj njegovega vrstnika Dragotina Ketteja, ki ga bodo čez leto dni izključili iz gimnazije in se bo moral preživljati z inštrukcijami; najmlajši in najnesrečnejši med vsemi pa je Josip Murn: kot nezakonski otrok — mati ga je zapustila, ko je bil še v plenici, in šla v Trst delat kot služkinja, da se je sploh mogla preživeti — hodi lahko v šolo samo zaradi usmiljenja nekaterih znancev.

Toda ti izjemno nadarjeni mladeniči, ki se jim uspe dokopati do izobrazbe samo s prebijanjem skozi zanke dobrodelnosti, ki jih žali in skeli, ne vidijo edinole lastne revščine niti je nimajo za svojo zasebno nesrečo: kakor se jim čut pravičnosti in upora vključuje v naravni red stvari, tako se tudi revščina, ki jih duši, vključuje v red sveta.

V domovini so potisnjeni na rob, a vendar z nič manjšo tesnobo ne gledajo, kako na zgodovinskem in kulturnem robu životari tudi njihovo ljudstvo, ki ga občutijo — Cankar bo to povedal s Kačurjevimi besedami — kot »zadnjega v vrstah narodov«.

Zakaj? »Vsa, vsa nesreča, kolikor smo je doživeli, izvira iz ene same laži: da nimamo kulture! Da torej nismo vredni stopiti med druge narode in da moramo pobirati ostanke, ko so drugi pojedli ocvirke in tropine in vse mastne žgance!«

Ne gre samo za njihovo mnenje, izraženo v Kačurjevih besedah, ta laž je bila v tistem obdobju tako razširjena, da je celo Engels, kakor se spominja Claudio Magris¹, »dvomil, da bi Slovenci sploh kdaj lahko postali subjekt politične akcije, delujoča sila v evropski skupnosti«.

¹ C. MAGRIS: »Pesnik naroda brez zgodovine« v *Corriere della sera*, 17. VIII. 1976. Naslov članka je ravno tako nesrečno izbran kot Engelsovo stališče, ki ni bilo samo zgodovinsko neutemeljeno, ampak je bilo tudi posledica nedvomnega protislovenskega predsodka.

Cankar in drugi mladeniči iz *moderne* torej snujejo svoje sanje z lucidnostjo, ki ne potare, ampak celo razplamti zaupanje, ki ga čutijo do sebe in do svojega ljudstva. Ujeti so v okvire habsburške province, toda ta nesreča jim ponuja vsaj eno prednost: da jim je moderni svet tako rekoč na dosegu roke. Dunaj, prestolnica, je dejansko skoraj kot planet, kamor segajo odmevi in tokovi z vseh koncev zemeljske oble. Dunaj bo zanje tudi pristanišče, kjer bodo sodoživljali — zamaknjeni ali v jezi — tedanje najbolj žive dogodke in glasove.

Razen Ketteja bodo vsi prišli sem: Murn le za kratko, Župančič za celo obdobje svojega univerzitetnega študija, Cankar — ki bo študij kmalu opustil — pa bo ostal dosti dlje od drugih: s kratkimi in pogostimi prekinitevami od leta 1896 pa vse do leta 1909.

V nekaj kratkih letih se bo skupina razšla, vendar niso samo potovanja in razdalje krive za ločitev štirih prijateljev. V življenju četverice in — prva okoliščina, ki jih veže z usodo njihovega ljudstva — tudi v slovenskem kulturnem življenju stoji usoden datum: leta 1899 pri triindvajsetih letih umre pesnik Dragotin Kette, Cankarja pa, ki dá to leto v tisk dve svoji knjigi, javno zažgejo cerkveni plameni, njegova prva in edina pesniška zbirka konča namreč na grmadi.

Cankar, ki ga je že kruto preizkusila nedavna materina smrt, pade v novo krizo brezupa: Dragotin ne umre zaradi nesreče ali nenadne bolezni: življenje mu ugasi jetika, na postelji, prekrito s cunjami, v Cukrarni, javnem ljubljanskem prenočišču, »hotelu revežev«, kakor bi ga pobral iz Gorkega. In kaj je pravzaprav prijateljeva tuberkuloza? Posledica osamljenosti in revščine, skupaj s silovitostjo sanj in razočaranj, kar je v bistvu tudi Cankarjevo življenje in kar bo — človeško — uničilo Kačurja; Kette, ki se ne vda, se ne odreče (kakor tudi sicer nihče od četverice) in ne zapusti mesta, čeprav se zdi še neizprosnejše od življenja na vasi, dobesedno ugasne.

Kako naj se potem čudimo, če prvi Cankarjev roman — dogaja se v dunajskem okolju — nosi naslov *Tujci*? In če opisuje osamo, ki se v razbeljenih koncentričnih krogih zasuče vse do samomora glavnega junaka? Po njegovem ista roka, ki leta 1899 obsodi njegovo knjigo na grmado, ugasi tudi Kettejevo življenje. In vendar ne gre samo za svetopisemsko roko škofa Jegliča: tudi liberalna kultura ni bila in niti ni mogla biti kaj dosti prijaznejša do mladih iz *moderne*, ki so kulturo jemali resno, razkrivali njene meščanske meje in naravo ter trdovratno vztrajali v svojem hotenju, da jih presežejo. Tako prav to leto v Cankarju, ki na Dunaju odkrije sodobni proletariat in socializem, dozori odločitev, do katere se ne dokoplje — čeprav je stopil na pot, da bi jo uresničil — Martin Kačur: postane socialist in začne sodelovati pri glasilu slovenske socialne demokracije *Rdeči prapor*. Tako mu uspe razkleniti klešče klerikalizma in liberalizma, ki so zdrobile Ketteja in so skušale zdaj zlomiti tudi njega (kot bodo hotele zadušiti Kačurja); zdaj ni več osamljen upornik, ampak revolucionar, pri katerem odločitev za socializem postane neke vrste usoda, ki je zgodovinska in naravna obenem.

Leta 1899 prevede *Hamleta* in dve leti pozneje doživi svoj gledališki krst s trpkjo, a že silovito družbenopolitično satiro v drami *Za narodov blagor*; kakšno neverjetno leto v njegovem življenju. V še svežo grozo ob Ketteji smrti vdre — zmerom nov in nov križev pot — nova tragedija, ki bo zaradi svojih okoliščin še bolj zlovesče žalostna. Josip Murn, nežni in

plašni prijatelj, plemeniti pesnik z očmi, polnimi pomladi in snega, se z dežele, kjer se ni mogel pozdraviti, vrne v Ljubljano umret — od iste bolezni kot Kette — v isto sobo in na isto ležišče, na katerem je dve leti pred tem in v enaki starosti ugasnil njihov prijatelj.

Župančič, ki bo postal največji slovenski pesnik tega stoletja, bo Murnu posvetil pesniški cikel; Cankar se bo na njegovo smrt odzval tako, da se bo družbi, ki jih zatira in duši, uprl z dejavnostjo, katere vročni ritem nam že sam kaže vse razsežnosti grozot, pred katerimi se mora braniti.

Tako v drami kot v prozni knjigi, izdani istega leta z naslovom *Knjiga za lahkomišelné ljudi*, je silovitost njegove družbene obtožbe hkrati tudi odgovor na nasilje, ki ga je moral prestati skupaj s svojimi prijatelji: dva sta umrla kot tujca v domovini, pa tudi Cankar sam se čuti toliko bolj osamljenega in tujega, kolikor globlje umetniško in človeško raste. To je stanje iz *Tujcev*, napisanih v dunajskem pregnanstvu kmalu po Murnovi smrti: tragična in pretresljiva elegija o sanjah *moderne*, pogrebni samospev na prijateljevem grobu, krik proti usodi, pred katero se tudi sam Cankar brani.

Glavni junak *Tujcev*, Pavle Slivar, je umetnik, ki se čuti tujca v Ljubljani, tujca v dunajskih kulturnih krogih, ki jih obiskuje, tujca med rojaki v prestolnici, tujca tako zaradi zaročenke Slovenke kot zaradi žene Čehinje; identiteta s samim sabo, ki mu je dajala moč, da je lahko živel, je zlomljena, zato se zgublja v spolnosti in vinu — tako kot Kačur — na koncu pa se požene v valove lepe, sinje in bogate Donave — v dobi samomorov: tako kot je samomorilce privlačila Sena v Parizu ali Temza v Londonu. In vendar je vsaj po svobodni izbiri, ki se v Slivarjevi odločitvi še kaže, epilog *Tujcev* manj grozen od konca — povsem resničnega — Kettejevega in Murnovega življenja.

Vendar nam Cankar leta 1902 ne da samo *Tujcev*, s *Kraljem na Betajnovi* je že začel vrsto svojih največjih mojstrov. Od prvih del je že minilo nekaj let: preteklo je celo obdobje. Barve, ki jih je zajel na svojem evropskem popotovanju, sestavljajo že povsem osebne besednjake, prav tako tudi oris okolja in osebe pa grenko in divje ozračje, ki dramo obvladuje: daleč od Hauptmannovih puhlosti in nekaterih Strindbergovih praznih besedičenj, Cankar v smislu ibsenovske aktualnosti in dramskega vpelje ritem, ki je samo njegov, nov, tako da ga je že po tem mogoče vselej prepoznati.

Tako kot že v časih *moderne* ni njegov liberalizem izviral iz izbire stranke, marveč svetá in načina bivanja (kakor bo veljalo tudi za »liberalca« Kačurja), daje tudi zdaj njegova odločitev za socializem (ta mu pomeni vizijo resničnosti, ki na koncu prilasti samo sebe) temu delu popolnoma izvirno metriko; njegovi slovenski poudarki pritirajo do skrajnosti — in ga s tem tudi razkrijejo — socialni položaj, ki razodeva, v kakšno strašno meso je zarila svoje zobe *belle époque*. Po zaslugi tega dvojnega radikalizma — socialističnega in slovenskega hkrati — lahko Cankar s figuro industrialca Kantorja za dvajset let prehiti osnovne oznake tistega človeškega tipa, ki bo z nastopom fašizma pustošil po Evropi.

Žal na tem mestu, kjer se nam kar ponujata tako njegova kot Kačurjeva biografija, lahko samo omenimo — kot razlog za to nam rabi *Kralj na Betajnovi* — dve temeljni Cankarjevi značilnosti: na pragu dvajsetega stoletja je eden redkih pomembnejših evropskih pisateljev, ki so angažirani, tudi politično, v revolucionarnem smislu; Cankar je marksist, ki se bo iz

določene časovne razdalje v svojem odnosu do številnih osnovnih vprašanj razkril kot ostroumnejši in daljnovidnejši od mnogih srednjeevropskih — naj bodo Slovenci ali ne — socialističnih voditeljev svojega časa.

Tako ni čudno, da so ga v domovini spodbijali in da ga včasih niso razumeli niti njegovi strankarski tovariši. Vendar lahko rečemo, da živi v izgnanstvu tako, kot se je Tristan ločil od Izolde: da bi lahko živel ljubezen, ki bi jo bližina storila nemo ali jo celo uničila.

Dovolj je naštetih samo nekaj naslovov, da občutimo vso silovitost te ljubezni: leta 1902 izda roman *Na klancu* in zbirko povesti *Ob zori*, leta 1903 pripoved *Življenje in smrt Petra Novljana* (zgodbo o siroti, ki po marsičem spominja na življenje njegovega prijatelja Murna), naslednje leto kratek roman *Hiša Marije Pomočnice* (zgodbo o skupini deklet v dunajskem zavetišču; Lojze, neozdravljivi Kačurjev sin, bo umrl tako kot ena teh malih junakinj, sanja o srečnem in neuresničljivem potovanju) in še povest *Gospa Judit* (spet grenka kritika okolja slovenske emigracije na Dunaju; enemu od nastopajočih — tako kot pri *Kačurju* — je ime Ferjan); leta 1904 izda še *Križ na gori* in končno, leta 1905 (leto dni pred *Kačurjem*, déli *Potepuh Marko in Kralj Matjaž* in *Polikarp*.

Ko se Cankar — prav v času prve ruske revolucije — loti *Kačurja*, si je nabral že bogato umetniško izkušnjo, za katero se zdi, kakor da bi skoraj tekmovala z njegovim življenjem: kot da bi v tem mučnem ravnotežju med enim in drugim za ceno tako rekoč samouničenja lahko našel identiteto, ki ga bo rešila.

Ni dolgo, ko je dopolnil trideseto, in že leta živi na Dunaju: zdi se, da je ta pesnik v ljubezni do svojega ljudstva nezmožen, da bi ob njem tudi živel. Tako v domovini kot na tujem je v zvezi s tem eden najbolj znanih ustvarjalcev, poleg tega pa — kar je prej edinstven kakor redke primer — hoče živeti samo od svojega pisateljskega dela, in to mu včasih tudi uspeva; in če samo omenimo vse težavnosti te odločitve: medtem ko vdihuje življenje Kačurjevemu obupu, je tudi sam tako obupan, da zaupa nekemu prijatelju svojo skušnjava, kako sploh ne bi več pisal v slovenščini.

To ni samo čustven izliv, to je krik, s katerim kaže na bližino samomora: kako bi se lahko odrekel slovenščini in še naprej živel? Saj se ta jezik sklada z njegovim osnovnim bistvom in je sploh njegov najgloblji smisel življenja.

»Kaj ni sramota,« bo pisal v *Kačurju*, »da ta narod, ki se uči brati po državni zapovedi, ne bere drugega nego molitvenike? ... In da je zato ... tako neveden in okoren, kakor še za kmečkih puntov ni bil?«

Ta »sramota« žge Cankarja in njegove prijatelje že vse od mladosti, in tu ni po sredi samo kulturno dejstvo: gre za neposredno in globoko čustvo, močnejše od kakršnihkoli razlogov.

V tej dobi Slovenci še nimajo književnosti in jezika, v katerih bi izražali — na ravni vprašanj in jezikov drugih evropskih književnosti oziroma sodobnega sveta — svoje nacionalne probleme, ki se vedno tesneje prepletajo z družbenimi. Kulturna in jezikovna revolucija sta si torej kot hrbet in dlan roke, zato Cankar tega, kar hoče napisati v svojem jeziku, ne bi mogel povedati v nobenem drugem.

Če pomislimo samo na vztrajno ponavljajoče se izraze — hoditi, vstati, sesti, obrniti se, gledati, opazovati, strmeti, smehljaj, krohot, rdečica, bledica, groza, osuplost, drget, senca, svetloba — ki v izvirniku pomenijo dejanski

stilistični sestav, so pa tako rekoč neprenosljivi v drug jezik, še toliko manj pa ravno v našega; če si jih ogledamo pobliže, jih vidimo kot vzorec, ki razkriva in vsebuje tesnobo in hkrati hrepenenje po pisavi (in eksistenci), ki bi jo sicer razneslo: prevroča je, zdi se, kot da v ponavljanju neposredne eksistencialnosti množi mrzle točke raztegnjene mreže, ki naj bi zadržala resničnost, katero predstavlja, in obenem še samo sebe.

Z drugimi besedami, v odnosu do takratne knjižne slovenščine Cankar živi svojo pisavo kot ustvarjalno in kulturno dejanje, kot jezikovno revolucijo in pesniški postopek. Seveda ne »utemeljuje« kakega novega jezika, toda kot pesnik z najbolj obrabljenimi in vsakdanjimi besedami ustvari glasbo ali podobo, ki pred njim v njegovem jeziku nista obstajali, zato tako oblikuje slovenščino, ki še ni obstajala v književni tradiciji in kulturi njegovega ljudstva: ustvari moderno slovensko pripovedno prozo in v evropskem književnem kontekstu postavi povsem izviran pripovedni slog.

Ta slog, ki je Cankar sam, se prvičkrat v popolnosti uresniči v *Kačurju*; Cankar se bije s svojo svetlobo, in vendar se sooča s tako grenkim obupom, da sanja — prav zato, da bi ta obup obvladal — o samomoru.

Tega obupa se je pred nekaj leti rešil s tem, da je »pognal v smrt« Pavleta Slivarja, Kačurjevega predhodnika; javno, v nasprotju s svojimi junaki si je izbral čisto drugačne rešitve: Cankar ni nihilistični estet kakor Slivar, niti nima Kačurjeve individualistične krhkosti, eno pa je vendar gotovo, prej kot umetnik in socialist je Slovenec. In če je res, da v življenju in književnosti te dobe (tako kot tudi danes) mrgoli obupancev, bi bilo v njegovem primeru — če hočemo razumeti figuro Kačurja in tisto posebnost romana, ki ga postavlja na nezamenljivo mesto v evropski pripovedni prozi dvajsetega stoletja — najprimerneje govoriti o neke vrste »slovenskem obupu«.

Ta obup je primerno sintetiziral naš sodobnik Alojz Rebula, ko je zapisal v zvezi z največjim slovenskim pesnikom prejšnjega stoletja: »Do končni kristalni človeški brezup brez nadomestkov — vidite, prijatelj Kandor, tega je zmožen samo umetnik malega naroda.« (Senčni ples).

In to brez dvoma velja tudi za Cankarja; njegov obup nas še vedno presune, rani, ker tako kakor Prešernov stopa prek prostora in svojega časa; lahko ga srečamo v svojem dihanju, začutimo v najglobljih ritmih srca: to je tisti senčni del, ki se skriva v nas in nasploh v samem bivanju. Toda podoba, ki nam jo ponuja Cankar, nosi v sebi slutnjo sanj o svetlobi, ki jo poraja ta obup. V njem — in v *Kačurju* — v resnici ne spoznavamo samo »slovenskega obupa«, ampak tudi njegov dvojniki: to »skrajno kristalno človeško upanje brez nadomestkov«, ki oba pahne na začetek njunega potovanja.

Ker imata enako naravo, se iz nje rodi in se neprenehoma rojeva ravno tako brezpogojni upor; Cankar že dolgo ve, da je ta upor ničev in neuresničljiv brez družbene perspektive, ki bi mu podelila dejavnost »v areni življenja«; in prav v ločnici med uporom in socializmom se v Cankarju kot ogenj in njegova svetloba vzpostavi Kačurjeva drama.

Poraz njegovega junaka se torej ne rodi iz pretiranega »idealizma« ali zaradi tega, ker Kačur ni socialist, ampak iz nezadostnosti in lenobnosti: ne izgubi se zato, ker v sebi nima marksovskega »sna o stvari«, ampak zato, ker ga ne sanja dovolj; ne uniči se zato, ker je upornik, ampak zaradi plašnosti svojega upora.

V odločilnih trenutkih se Kačur — ta tako aktualni zgled toliko bivših revolucionarjev današnjih dni — obotavlja, zgublja sapo in pogum, beži, izdaja, taji. Zbeži v Zapolje in prepusti delavce izzivanju kmetov in župnika; izda blatnodolske bajtarje, da ostanejo na voljo gruntarskemu zatiranju in maščevanju; se ukloni oblastem in ženi ter se tako preobrazi v zastopnika reda in vrednot, ki jih je hotel spremeniti. Kot »aktivna mimeza negativnosti«, če uporabimo izraz Itala Calvina, se Kačur v celoti razstavi, razkroji prav zaradi spačene narave svojega upora.

Vendar se tudi reši. Ker je bil njegov upor »dokončni kristalni človeški brezup brez nadomestkov«, lahko neprenehoma znova vstaja, si postavlja nove perspektive in — s tem, da sen o drugačnem življenju prestavlja v svet — zastavi zahtevo, da je treba začeti znova.

Prav res ni pomembno, da se ta upor na koncu romana razodeva skorajda v blodnjah, v nekakšni viziji liberty. Ko Kačur, blazen in hkrati preudaren, stopi na svojo pot, se je že naučil sanjati: spet najde smehljaj, in tista »čudna toplota«, ki ga preveje, mu zadošča, da se vrne sam k sebi in k sanjam o uporih, brez katerih bi bil svet — kakršenkoli že je — brez življenja, saj bi bil brez upanja.

Prev. J. Zlobec

Milano, 15. januarja 1981