

Motiv izgubljenega sina kot ključni motiv Cankarjevega romana *S poti* (1913) in Rilkejevega *Zapiski M. L. Briggeja* (1910)



Frančiška
Buttolo

Na številnih mestih v Spremni besedi Franceta Koblarja k Cankarjevemu spisom *Leposlovje, eseji, kritika I—II* (1969)¹ analiza glavne osebe romana *S poti*, šestindvajsetletnega nemškega umetnostnega zgodovinarja in pesnika Fritza, ki išče navdih in pesniških ustvarjalnih moči v beganju po Evropi, predvsem Italiji, navaja bralca v tisto smer razmišljanja o tem edinem Can-

karjevem romanu, ki jo nakazujejo tudi splošno znane ugotovitve o pomenu motiva izgubljenega sina za razumevanje Rilkejevega romana — tudi o umetnostnozgodovinskem piscu, avtorju študije o Carpacciu, osemindvajsetletnem pesniku Malteju, ki daleč od svoje domovine Danske išče lastno pesniško identiteto sredi grozljivega velemestnega življenja in umiranja v Parizu.²

Kar zadeva morebiten neposreden vpliv Rilkejevega romana na Cankarjevo delo, ni mogoče trditi česarkoli določenega, čeprav ni izključeno, da je Cankar Rilkejev roman poznal, tako kot tudi članek Vojeslava Moléta z naslovom *Muther Richard, Geschichte der Malerei* (Ljubljanski zvon 1910, 120—1), v katerem pisec poudarja, da se nemški pisatelj in umetnostni zgodovinarji od Georgeja do Rilkeja ali Mutherja (ta je 1902. naročil Rilkeju monografijo o kiparju Rodinu)³ vse bolj učijo pri Francozih. Vendar ni namen teh drobnih ugotovitev postavljanje kakršnekoli hipoteze o Cankarjevem globljem poznavanju Rilkeja, njegovih literarnih del in umetnostnozgodovinskih spisov, na primer o slikarstvu in kiparstvu (Worpswede, 1903; A. Rodin, I, 1903), ampak osvetlitev glavnih specifičnosti v zvezi z njunim literarnim izoblikovanjem motiva izgubljenega sina.

Trditve, da je motiv izgubljenega sina (motiv konflikta med očetom in sinom) v literaturi zelo star, niti ni potrebno še posebej podpreti s številnimi dokazi, na primer s Sofoklesovo tragedijo *Kralj Ojdipus* in s svetopisemsko priliko *O izgubljenem sinu* (Lk 15, 11—32). Pozneje se je motiv pojavil še v različnih tipih romanov, v novejšem času med drugim pri Dostojevskem (*Bratje Karamazovi*, 1880) in Turgenjevu (*Očetje in sinovi*, 1888), ekspresionistični drami (W. Hasen-

¹ F. Koblar, *Spremna beseda h knjigi I. Cankar, Leposlovje, eseji kritika I—II*, 1969, 375—391.

² J. W. Storck, *Die Aufzeichnungen des M. L. Brigge, Kindlers Literatur Lexikon I*, Zürich, 1965.

³ N. Grafenauer, R. M. Rilke, *spremna beseda k romanu Zapiski M. L. Briggeja*, 1977, 272 (prevod N. Grafenauer).

clever, Der Sohn, 1914), velikokrat pa je bil aktualen tudi v slikarstvu, saj Rembrandtovo Vrnitev izgubljenega sina navaja Vojeslav Molè v svojih spominih⁴ celo kot najljubšo sliko Cankarjevega prijatelja, poljskega umetnostnega zgodovinarja Felixa Wettloffa, po katerem je Cankar vsaj delno »posnel svojega Fritza v romanu S poti«.⁵ Zastavlja se torej vprašanje, če imamo morda pri Cankarju že opraviiti z varianto motiva, kakršen se pojavlja v modernejši, morda že kar modernistični literaturi 20. stol., varianto, za katero je značilno, da se oblikuje predvsem na podlagi duhovnih nasprotij med tako imenovanimi tradicionalnimi vrednotami in njihovimi zagovorniki ter občutji mladih generacij, da jih duhovna dediščina ne vodi nikamor in se morajo zato upreti »očetovemu« monopolu nad resnico, pa čeprav za ceno lastne smrti. V tem smislu je pomembna predvsem Gidova literarna prilika Vrnitev izgubljenega sina (1907), v kateri mlajši sin, ki namerava zapustiti očeta, ugotavlja, da očetove dediščine v nobenem primeru ne more zapraviti, ker te dediščine v resnici ni, ali pa je prej negativna kakor pa pozitivna. Zato mlajši sin odkrito pove svojemu starejšemu bratu, ki se je pravkar skesano vrnil:

»Saj dobro veš, da kot najmlajši sin nisem udeležen pri dediščini. Odhajam brez vsega.«

Takšen odnos do dediščine pa v bistvu pomeni, da ostanejo pod očetovo streho samo slabiči.⁶

Kar zadeva Rilkejevega junaka Malteja, se njegov odhod od doma v glavnem ujema s pomenom citirane izjave Gidovega najmlajšega sina; očitno je Rilkejev Malte zadnji potomec izumrlega danskega plemiškega rodu, hkrati pa je tisti razdedinjenec, pripadnik generacije z začetka 20. stoletja, ki je ostal brez podedovanega vedenja o smislu svojega življenja sredi velemestne, grozljivo brezdušne industrijske civilizacije, sredi katere se je nekako ugnezdil in si zadal nalogo, da bo v svoji poeziji uresničil silno hrepenenje po neposrednem stiku s svetovno dušo, absolutno idejo, bitjo. Za ta svoj cilj je pripravljen žrtvovati celo svoje življenje:

»Ah, toda s stih se doseže tako malo, če jih napišeš mlad. Treba bi bilo počakati z njimi, zbirati pomen in sladkost vse življenje, kot je le mogoče dolgo, in tedaj, čisto na koncu, bi bilo nemara mogoče napisati deset vrstic, ki bi bile dobre.«

In tako Malte zapisuje v svoj dnevnik priprave na trenutek, ko bo zmogel napisati tistih deset vrstic. Najprej se mora odpovedati površnemu in omejenemu gledanju na svet in življenje in se učiti gledati povsem na novo. Mora se začeti spraševati o preteklosti:

»Ali je mogoče, da smo kljub iznajdbam in napredku, kljub kulturi, religiji in vednosti o svetu ostali le na površini življenja? (...) Ali je mogoče, da je bila vsa svetovna zgodovina le nesporazum?

Odgovor, ki si ga ponavlja na vsa vprašanja, je en sam: »Da, mogoče je.« V takšni eksistencialni situaciji se mu zdi njegovo pesniško poslanstvo še bolj obvezujoče:

⁴ F. Koblar, Spremna beseda ... 378.

⁵ ib.

⁶ E. Frenzel, Motive der Weltliteratur, Stuttgart, 1976, 705.

»Če pa je vse to mogoče in četudi se le zdi, da je mogoče, — tedaj bi se vendar nekaj moralo zgoditi. Najboljši, ta, ki je imel te vznemirljive misli, mora začeti, (...) mora nekaj napraviti iz zamujenega, čeprav je to le nekdo, ki nikakor ni najbolj prikladen za take stvari: vendar ni pri roki prav nikogar drugega. Ta mladi, neznani tujec, Brigge, se bo moral v višini petega nadstropja, usesti in pisati dan in noč; da moral bi pisati, to bo *konec*.« (Podčrtala F. B.)

Šele v okviru tega motiva, povezanega s temeljno pesnikovo nujnostjo, da osvetli smisel človekovega bivanja, se nato v romanu po logiki Maltejevih pariških doživetij in najrazličnejših asociacij prepletajo glavni bolj ali manj podrejeni motivi, na primer otroštva na Danskem, mladostne ljubezni, odnosa s starši, intuitivnega dojemanja metafizičnih predstav prek umetnin, ki so imele za Malteja posebno moč združevanja preteklosti, sedanjosti in prihodnosti v eno samo simbolično vrednoto, najvišjega smisla, največje skrivnosti. Vendar pesnik nikoli ne napiše svojih verzov, ostanejo le zapiski njegovega življenja. Roman zaključuje Rilke s simbolično varianto svetopisemske prilike o izgubljenem sinu, ki noče biti ljubljen, čeprav se na koncu svojega iskanja smisla življenja vrne domov:

»Prestrašeni in omahujoči so ga dvignili. (...) Verjetno je lahko ostal. Zakaj iz dneva v dan bolj je spoznaval, da se ga ljubezen, spričo katere so bili tako domišljavi in hkrati so drug drugega skrivoma spodbujali, ne dotakne. (...) Zdaj ga je bilo strašno težko ljubiti in čutil je, da bi to zmoget samo *eden*. Toda ta še ni hotel.«

II.

Pripovedovalec Cankarjevega »poučnega romana«, kakor ga je poimenoval avtor, podobno kot Rilkejev junak Malte, piše popotni dnevnik zunaj svoje domovine, na študijskem obisku v Italiji, kjer ga številne umetnine navdihujejo z željo, da bi odkril skrivnost umetniškega stila:

»Kdor bi odkril to skrivnost, bi posvetil v najtemnejši in morda najlepši kot umetnikove duše; videl bi tam čudeže. Približal bi nam lepoto iz neizmerne daljave, prijeti bi jo mogli in držati kakor *plen*.« (Podčrtala F. B.)

Vendar nam pripovedovalec (pisec zapiskov) tega svojega iskanja ne razkrije s kakršnimkoli umetnostnozgodovinskim spisom, temveč tako, da nam problem »skrivnosti« približuje prek usode svojega sopotnika in prijatelja Fritza, pri katerem skuša »upleniti« — iz najlepšega kota umetnikove duše — vso tragično resnico bistva umetnosti, kakor jo dojema sodobni mislec in moderni pesnik. Že na začetku zvemo, da Fritz ne sprejema tradicionalnih vrednot, kar zadeva vsakdanje življenje:

»Trdi stvari, ki bi ga lahko spravile v blaznico in ki so ga med znanci že res spravile ob dobro ime.«

Edino možnost, da bi se rešil iz slepe ulice — potem ko je stopil iz »normalnega« načina življenja, vidi tudi Fritz, podobno kot Rilkejev Malte, v drugačnem razumevanju obstoječega in umetnosti še posebej:

»Ko ne bo v teh gnilih možganih nobene misli več, bodo začeli na novo misliti.«

To pomeni, kakor razmišlja o svojem prijatelju pripovedovalec, da se Fritz z vsem svojim življenjem pripravlja za pisanje poezije, ki bo realizacija njegovega odkrivanja smisla. Torej se nekako Fritz pridružuje tistim modernim pesnikom, predvsem simbolistom, ki so poskusili po padcu novoveške subjektivistične metafizike absolutnega subjekta (Kant, Hegel), le-to uresničiti znotraj umetnosti, pesniško, saj o Fritzu pripovedovalec meni:

»Vse, kar dela, govori in misli, kadar je ali se umiva, vse mu je vaja. Za dobro zasukan stavek bi dal leto življenja. Velikansko mora biti njegovo slavohlepje; mislim, da je to ključ vseh njegovih skrivnosti; morda se tega zaveda, morda ne. Za novo čustvo ali nov izraz bi se dal zapeljati v najhujše grehe; pripravljen bi bil ubijati, če bi potem mogel zgrabiti enega naglih utripov svojega čustvovanja in ga ukleniti v besedo. *Izgubljenec bo v življenju, če mu nebo ne izkaže izredne milosti.* (Podčrtala F. B.)

Šele v okviru tako zastavljenega motiva o izgublencu-pesniku je vidna struktura notranje zgradbe Cankarjevega romana, ki jo konstituira vrsta podrejenih motivov, ne toliko po načelu natančnega (pripovednega) zapisa popotnega zunanega dogajanja, kolikor po principu pripovedovalčevih notranjih, duhovnih »zasledovanj« Fritzevih dramatičnih iskanj samopotrditve prek poezije, pripovedovalčevih odzivov, razmišljanj in čustvenih vzgibov spričo Fritzevih prizadevanj, da bi se resnično ves podredil svojemu neizogibnemu poslanstvu, izrekanju smisla v poeziji. Ti podrejeni motivi so velikokrat analogni nekaterim glavnim v Rilkejevem romanu, še posebej, kadar gre za renesančno slikarstvo in erotiko, vendar samo kar zadeva izbor motivov,⁷ na primer Fritzev odnos do Tizianove Assunte, ki kot objektivno velika umetnina ne more več presenetiti gledalca iz 20. stoletja, ker je njeno sporočilo že preveč znano in izrabljeno, ne pa tudi, kadar gre za samo razumevanje sporočila (Malte pred d'Aubussonovimi renesančnimi gobelini Dame à la Licorne razmišlja, da se mladi gledalci nočejo do kraja prepustiti neizrazljivo globokemu sporočilu teh podob). Da o različnosti stilnih realizacij pri Cankarju Rilkeju sploh ne govorimo. Seveda pa to še ne pomeni, da motiv izgubljenca ni ključni motiv obeh romanov.

Še bolj sta si podobna motiva ljubezenskega razodetja med Maltejem in njegovo muzo, nekoliko incestno navdihovalko Abelono (najmlajšo sestro Maltejeve matere) ter Fritzem in Karlo, v intelektualni meščanski družini. Pri Rilkeju je ta motiv postavljen v Benetke, ko na neki zabavi Abelona zapoje neznano staro nemško pesem, s katero preseže vrednost običajnega ljubezenskega razmerja med njo in Maltejem, medtem ko je enak motiv pri Cankarju postavljen v družabno sfero sredi Firenc, kjer Karla s plesom izrazi vse tisto, kar bi Fritz želel izraziti s poezijo, zaradi česar Fritz morda tudi zasovraži, saj Karla očitno noče biti le muza, ampak tudi sama ujeta v eksistenčialne probleme. Vendar ostaja za Fritza bistveno to, da se noče

⁷ J. Kos, *Morfologija literarnega dela*, 1981 (poglavje *Motivi in téme*).

vključiti v običajno življenje, še najmanj družinsko, ki mu ga zelo prefinjeno neprestano ponuja vdana zaročenka Ester, utelešeno odpuščanje svetopisemskega ljubečega očeta, ki pa ostaja proti koncu romana vse bolj praznih rok, ker se ne more potrditi v svoji plemenitosti, do katere Fritzu ni nič, saj je v njej odkril predvsem nevestin lastni egoizem in željo po premoči, željo po ulovitvi (rešitvi) izgubljenega ženina v neki prihodnji dom, ozke družinske okvire. Fritz pa svojo izgubljenost ljubi; zato takole odgovori svojemu prijatelju, pripovedovalcu:

»O, poznam te, konjederec, poznam tvoje mazilo. Vse svoje sile, dušne in telesne, naj skladno razvijem. Naj bom človek krepkih mišic, trdnih živcev, človek, ki ljubi, je in pije normalno, ki misli trezno, čuti pošteno, ravno pravično. Nečem tvojega zdravila, zdravnik! Vem, da bom poginil za to boleznijo, pa jo ljubim, kakor mati otroka. Ljubim ta večni nemir, čustveno razdrapanost, ljubim glavobol in besede brez zveze, *svoje vseslutnosti bi ne zamenjal za tvojo vsevednost.*« (Podčrtala F. B.) »Ljubim ga, ki me tepe in zaničuje, in še bolj ljubim sebe, ko se tepem in zaničujem. Bolj sem srečen v tem boju, večnem upor, in bolj zdrav kot zdravnik. (...) Vse govorjenje je bedasto. Ko bi ne imel vere v Boga, bi niti trenutek ne pomišljal in bi si nastavil tale *browning na sence*. Vidiš, počilo bi takole in škode bi bilo tudi komaj kaj več.«

Fritzu torej ni do nobene od vseh številnih sreč, temveč vztraja pri svojem žrtvovanju za »vizionarno osvajanje Neosvojljivega«, za poezijo v najožjem pomenu besede, kakršno poznamo pri svečenikih poezije (Mallarmé), da bi s poezijo zapolnil praznino, o kateri piše, na primer tako kot v eni od pesmi:

»Slišim svoj korak in vse drugo, kako odmeva, (tudi tvoj večni odmev slišim moj Bog,) le sam ne odmevam.«

Proti koncu romana smo vse bolj priča junakovemu zlomu, krizi pesnika Fritza, ki si je že v mladosti (podobno kot Rilkejev Malte) zastavil vprašanje, zaradi odmeva in od kod, kakšen je ta odmev:

»Čakati sem hotel z merilom in drobnogledom, kadar pride, pa ni prišlo. Toliko časa sem degeneriral, da sem prišel do nadčloveka (...) Moje življenje je bilo tako strašno prazno, brez vsebine; kar je bilo človeka v meni, je ležal zapečaten v zadnjem predalu pisalnika poleg prvih rokopisov in mladostnih pisem.«

Na koncu romana zvemo, da založnik ni hotel natisniti Fritzeve zbirke. Vendar pesnik vztraja, kakor je razvidno iz zadnjega odstavka v romanu:

»Pri zajtrku sem Esteri povedal, da je odšel in da ji bo pisal. Nasmehnila se je in rekla:

„To ni prvič tako. Dolgo časa ne bo nič pisal, potem se morda enkrat povrne.“ Nič ni življenja v njej. Skoro brez telesa je, kakor duh, in tiho vdana.«

Pripovedovalec je tako simbolično »uplenil« vsaj delček skrivnosti umetnostnega stila in jo iz »neizmerne daljave« približal prek zgodbe o izgubljenem sinu, pesniku z začetka našega stoletja. Tudi pesnik Fritz, tako kot Malte, ni mogel uresničiti svojega velikega dela, pa tudi iz literarne zgodovine je znanih nekaj velikih pesnikov (Mallarmé, Va-

lery), ki so imeli podobne krize; za vse je bil absolutni pesniški subjekt neuresničljiv ideal. Povsem odprto pa ostaja vprašanje, koliko je v obeh romanih že prisoten novi tip subjektivizma, zavesti, v kateri ni več metafizičnih elementov, zavesti, ki stopa iz romantične oziroma novoromantične subjektivistične tradicije, ki je hotela prek pesniške ustvarjalnosti priti v stik s transcendenco in jo s pesniškimi simboli realizirati. Fritz ta problem samo omenja, ko izjavlja, da je degeneriral že do nadčloveka.

Izidor Cankar kot ocenjevalec literature s srbohrvaškega jezikovnega območja



Marija
Mitrović

Po bibliografiji del Izidorja Cankarja, ki jo prinaša Letopis SAZU za leto 1953, se je ta pisatelj in umetnostni zgodovinar z literarno kritiko ukvarjal le nekaj več kot eno desetletje (1906—1917) in svoje tovrstne prispevke vedno objavljaval v Domu in svetu (DS). Bibliografija navaja 57 enot; kar četrtnina ocen takratne literarne produkcije se nanaša na knjige in zbornike, objavljene v srbohrvaščini.

Izbor del, o katerih je pisal, je vsekakor naključen; če bi o tej kritiki (in kritiku) sodili samo po imenih avtorjev in del, o katerih je tekla beseda, bi bil ta del Cankarjevega opusa komaj omembe vreden. V tem, vsekakor zelo plodnem obdobju, ko so se v srbski in hrvaški literaturi pojavljala pomembna imena (od Dučića, Rakića, Šantića, Matoša, Nehajeva, Šimunovića, do A. B. Šimića, Milutina Bojića, Sime Pandurovića in Vladislava Petkovića Disa), Cankar piše, recimo, o Miroslavu Hircu, ki v samozaložbi izda zbirko, potem pa se popolnoma posveti ornitologiji in ga niti ena literarna zgodovina sploh ne omenja. Lahko pa rečemo — v določeno obrambo Cankarju — da je bil takrat in dolgo potem takšen naključen izbor bolj ali manj stalna praksa. Pomanjkanje informacij je vsekakor glavni vzrok takšnemu, bolj naključnemu kot premišljenemu »izboru« del iz drugih literatur.

In vendar se Cankarjeve ocene bistveno razlikujejo od ocen del iz istega področja, ki so jih takrat drugi pisali (predvsem pa najbolj plodovit med njimi — Janko Barle).

Samo v prvem letu recenzij je Cankar pisal oceno tiste knjige, ki je pred njim; pozneje postanejo njegovi tovrstni teksti *mediji*, da razširja lastna stališča o literaturi in umetnosti. Iz vseh Cankarjevih ocen knjig lahko razberemo njegovo poetiko; in ta je formulirana tako, da se obrača predvsem k bralcu, ne pa k avtorju knjige (pisatelju). Osnovni namen Cankarja — kritika je: kultivirati, izobraziti čitatelja,