

Marja Boršnik

O SLOVENSKI »MODERNE«

(Ob sedemdesetletnici samoniklega prodora in ob petdesetletnici zatona)

Pričujoče delo je zgolj študija, ki skuša nakazovati in reševati nekaj osrednjih problemov slovenske »moderne«. Čeprav z bežnimi potezami zajema celoto, se mimogrede ustavlja zlasti ob naslednjih vprašanjih:

1. *Kdo predstavlja slovensko »moderno« in od kdaj?* Tudi Govekar se je smatral za modernista in je rajši naglašal svoj modernizem kot pa svoj naturalizem. Ali naj torej dobo »moderne« začnemo z nastopom Govekarjeve »nove struje« okoli 1893, ali s shajanjem njenih osrednjih predstavnikov (Ketteja, Cankarja, Župančiča, Murna) v Zadrugi med 1893—1896 oziroma v Cukrarni od 1895, ali z organizacijo skupnega kluba »novostrujarjev« na Dunaju 1896, ali s prvimi vidnimi pojavi zapadne dekadence v naši javnosti od 1897, ali z objavo prve Župančičeve in Cankarjeve zbirke 1899, ali...?

2. *Kako se uveljavi nastop »moderne« kot nečesa izrazito kvalitetnega, novega in tipično našega, kar je značilno do zaključka prve svetovne vojne?*

3. *Kako moremo celotno dobo »moderne« vezati s pesnikoma, ki umreta že ob začetku njenega nastopa?*

4. *Kako jo moremo vezati v enoto s tako izrazitimi ustvarjalci, katerih vsak predstavlja samorastel svet z docela svojskim ustvarjalnim ritmom?*

5. *Če izsledimo vendarle nekaj najglobljih skupnih potez in stičišč, kako bi dobo »moderne« lahko označili precizneje s prevladujočim stilom?*

*

Devetdeseta leta prejšnjega stoletja (*»fin de siècle«*) pomenijo v slovenskem duhovnem življenju tolikšno družbenopolitično, svetovnonazorsko in umetnostno prelomnico, da lahko z njimi pričnemo novo ustvarjalno epoho.

Ne samo, da sta se v začetku tega desetletja izoblikovali dve naši osredni politični stranki — klerikalna in liberalna —, ki sta se odtlej pričenjali pol stoletja medsebojno fanatično razjedati, proti njunemu boju za politično in gospodarsko oblast slovenskega meščanstva se je v istem času strnila še tretja, socialnodemokratska stranka, boreč se za pravice rastočega izkoriščenega proletariata. Medtem ko ta poslednja v svojih vrstah vsaj sprva ni imela nobenega izkušenega ideologa, ki bi znal njena preprosta delavska hotenja postaviti na širšo in globljo bazo, se je to že v tem desetletju do neke mere posrečilo krščanskemu sociologu Janezu Evangelistu Kreku, ki je poleg kmečkih začel organizirati še delavske množice v okviru katoliške stranke. Ker se je družbena fiziognomija našega komaj petčetrtilijonskega naroda pod pritiskom tujega, predvsem nemškega imperialističnega apetita prav v tem času pričela občutno spreminjati in mu je zavoljo proletarizacije pretežno kmečkega prebivalstva in njegovega masovnega izseljevanja pretela čedalje hujša kriza, je Krekova gospodarska zaščita našega malega človeka — bolj kmeta kot delavca — vsaj sprva skoraj več pomenila od socialnodemokratske, ki se je omejevala zgolj na pičlo delavstvo. Da pa si je ob prodoru splošne in enake volilne pravice v avstrijskem parlamentu po volitvah leta 1907 klerikalizem pri nas priboril tolikšno večino, oblast in veljavo, to ni zgolj Krekova zasluga. Ta stranka se je znala krepiti z moderno organizacijo neosveščenega ljudstva in z večjo uporabo kapitalističnih sredstev za skupni gospodarski razvoj. Nasprotna liberalna stranka tega ni bila dovolj sposobna in se za pridobitev širokih plasti vsaj sprva niti ni kdovekaj prizadevala. Omejevala se je na malomeščanske in meščanske pridobitnike in ozko plast slovenske posvetne inteligence. Ker se spričo gospodarskega pritiska in monopolizacije tujega, zlasti nemškega kapitala industrijsko ni mogla dovolj razvijati, skrbela pa predvsem za vnanji ugled in lasten žep, je njena nekdanja, svojčas plodna nacionalnokulturna dejavnost vse bolj vodenela v frazo. Saj so se ji hkrati z gospodarskimi spodmikala tudi ideološka tla.

Nova svetovna znanstvena odkritja devetdesetih let, zlasti s področja atomske fizike, ki so v našem stoletju povzročila tolikšen gospodarski

in duhovni preobrat, so omajala dotedanjo pozitivistično znanstveno trdnost, z njo pa tudi vulgarni materializem kot bazo liberalnega razvoja.

Sprva še nezavedno, se je v tem času tudi naša najnaprednejša miselnost nenadoma znašla v težavni stiski. Najbolj boleč primer je Anton Aškerc; ta je v skladu z dotedanjo znanostjo lahko dotlej načelno razvijal tudi svoje antidogmatično prepričanje, ki je nekdanjega zvestega liberalnega duhovnika prav v tem času privedlo do preloma s katoliško cerkvijo. Kot je to svobodomislalni ustvarjalni mladini tedaj pomenilo največji dokaz duhovnega herojstva — kar je v naših dogmatično stisnjenih razmerah herojstvo tudi dejansko bilo — tako se je taista mladina kmalu nato zgrozila nad Aškerčevim duhovnim in umetniškim upadanjem. Ostal je bil pač do konca zvest svojim liberalnim klasično realističnim principom, ki jim je fin de siècle izpodnesel tla.

Rojen leta 1856, je bil Aškerc eden najmarkantnejših zastopnikov »petdesetletnikov«, to je tiste generacije, rojene v petdesetih letih, ki poleg nekaterih zastopnikov, rojenih v prejšnjih dveh desetletjih, predstavlja vrhunec slovenskega klasičnega realizma (1868—1888). Toda kakor sta bili poprejšnji ustvarjalni generaciji »trideset«- in »štiridesetletnikov« vsaj v jedru še ideološko enotni, to je, liberalno napredni, tako se je Aškerčeva generacija kmalu znašla v vehementnem medsebojnem boju radikalnega klerikalizma z liberalizmom. Prvega je tudi politično zastopal njegov najbrezkompromisnejši idejni borec Anton Mahnič (rojen 1850), drugega pisatelja Ivan Tavčar (r. 1851) in Janko Kersnik (r. 1852) ter pesnik Aškerc.

Medtem ko naslednja generacija »šestdesetletnikov« v slovenski literaturi večinoma še skromno raste v senci močnejših ustvarjalnih predhodnikov, pa skušajo nastopiti »sedemdesetletniki« odločno novo pot.

Med leti 1892—1894 se prično najprej javno uveljavljati v študentskem glasilu Vesna, kjer se kot radikalni svobodomislenci ne zaletajo le v Mahničev klerikalizem, marveč jim tudi oportunitizem liberalne stranke ni po volji. Simpatije do socialističnega proletariata sprva še skrivajo, te nove tematike pa se oklenejo, ko prodre v osrednji literarni časopis Ljubljanski zvon. Tam se sredi desetletja srečajo z Aškercem, ki kot urednik pesniškega dela tega časopisa in vzgojitelj naraščaja edini od pomembnejših starejših nekaj časa dejansko vzdrži korak z njimi. S klasičnim realizmom, ki se pričinja od konca osemdesetih let naprej razkrajati navzven v deskriptivni realizem oziroma v naturalizem, pa

se podobno začenja polagoma razkrajati tudi Aškerčevo delo. Njegovega umetniškega upadanja mlado gibanje, ki se naziva »nova struja«, spočetka ne opazi; nasprotno, prav Aškerca kot doslednega realista, hkrati pa tendenčnega borca proti gmotnemu in duhovnemu tiranstvu postavlja tá na svoj ščit. Zavrača pa naš ostali realizem s Kesnikom in Tavčarjem na čelu, kolikor se ji zdi prepojen z romantiko. S tem se prvič v naši zgodovini mlada generacija bojevito postavi po robu tradiciji v imenu novega sloga.

Vendar to novostrujarsko vretje ni novo. Je le razbitje starega, a še ne prinaša novih umetnostnih vrednot. Teh ne prinaša veliko niti v drugi polovici »fin de siècle«, kolikor se obrne navznoter: v opisnost notranjega razkrajanja kot dekadence.

Vse dotlej nastopajo »sedemdesetletniki« enotno; notranje sicer bolj malo povezani in čedalje bolj protislovni, zato pa tem bojevitejši v skupnem odporu proti humanističnim klasičnim načelom in njihovim domačim zastopnikom: proti vsemu zastarelemu in okostenelemu za novega, vseh vezi osvobojenega človeka.

Starejši polovici te generacije s Franom Govékarjem (r. 1871) na čelu gre v prvi vrsti za zmago nove zolajevske proze, »očiščene« romantičnih primesi, mlajši polovici z Ivanom Cankarjem na čelu pa za zmago čiste čustvene in čutne poezije, osvobojene epigonsko formalističnih racionalnih spon.

Morda ni zgolj naključje, da se v letu ustanovitve Vesne (1892), ki 1893 podleže Govékarjevemu vplivu, na ljubljanski gimnaziji ustanovi tajno društvo Zadruga (1892), ki v istem letu 1893 podleže Cankarjevemu hotenju. Sicer se tudi to mlado gibanje v bolj ali manj svobodomišelnem duhu vzgaja politično, prvenstvena pa mu je nega poezije.

Do bližjega literarnega srečanja pride med vodilnimi pripadniki obeh smeri jeseni 1896 s Cankarjevim in Župančičevim prihodom na Dunaj. Vendar prične kratkotrajni novostrujarski klub, ki naj bi služil namenom skupnega boja, že naslednje leto usihati. Poprejšnja združana se namreč v tem času z vso mlado, nove lepote željno strastjo prek modernega dunajskega časopisja okleneta zahodne dekadence, ki ostane nekaterim starejšim »sedemdesetletnikom« z Govékarjem na čelu nedostopna. V istem času se vrne tá v domovino in v boju za kruh svojo družbenopolitično radikalnost podredi liberalistični volji delodajalca. Odslej se pričanja vse manj prikrito trenje med njim in Cankarjem, ki hoče tudi pod plaščem dekadence ostati nepodkupljiv in brezkom-

promisen borec za čisto umetnost in čista načela. Kakor poprej od začetka »fin de siècle« gre tudi zdaj pod videzom boja za novi slog v jedru za boj zoper staro zlagano ali vsaj okorelo moralo in politično togo oblast. Le da se vloge zdaj menjajo: da se naturalizem, ki je sprva hotel biti načelen, umika v lascivno salonsko malomeščanskost in s te moralno dvomljive plati začenja zavračati moralno spornost dekadence.

Ta se je v tem času deloma pod vplivom francoskih dekadentov, deloma zavoljo lastnih gmočnih tegob čutila podobno deklasirano. Zato je z bohemskim življenjem, z zbadanjem filistrstva in z zasmehovanjem občeveljavnih vrednot poskušala izpodjedati vse vladajoče in moralno načeto, ne da bi se svoje uničevalne anarhičnosti do kraja zavedala. V jedru je bila namreč naša dekadenca s svojim oboževanjem čiste lepote in neomejene svobode še pubertetno nenačeta, pa naj si je še tako prizadevala, da bi frapirala s svojim cinizmom. Na videz je presajala na naša navidezno krepostna tla tuje »cvetke zla«, dejansko pa je našo predsodkov polno družbo z zasmehom prevetravala iz ozkogrudne omejenosti.

Takšna je bila vnanja, modna ali vsaj z duhom časa prepojena dekadenca kot družbeni protest. Težja je bila notranja dekadenca, izraz opustošenega individualizma, pravzaprav že solipsizma, izgubljenosti vere v kakršnokoli vrednoto in smisel življenja. »Modernost« ji ni le pomenila razbitje starega sloga in forme, marveč predvsem tudi starega duha. Čeprav se je sprva zagnala v to »staro« le, kjer se je že preživelo, in je na mesto izsušenega filistrstva in formalizma lahko pričarala živo mladostno vrenje v osvobojeni obliki, pa je v samozavestni zagnanosti tutam zadela ob klasično humanistično jedro in s tem vzbudila nevarnost, da ga načne. Ta nevarnost se je zazdela našim realistom tem hujša, ker se niso čutili ogrožene samo v slogu, marveč tudi v humanizmu kot takem, ki s svojimi klasičnimi načeli, prilagojenimi liberalnemu duhu devetnajstega stoletja, ščiti človeka in narod.

Rastoča gmotna in duhovna ogroženost Slovencev pa je prav našim »modernistom«, ki so bili spričo tega najbolj prizadeti, onemogočala, da bi vzdržali v kakršni koli dekadentni skrajnosti. Čim bolj so to skupino kričeče anomalije imperalizma in domače vladajoče družbe gnale v osamljenost, tem večjo potrebo je občutila po povezavi s slo-

venskim ljudstvom in po izpolnitvi tistega duhovnega poslanstva, ki se je zanj čutila po svojih ustvarjalnih talentih poklicano.

Od tod globoka protislovnost »moderne« med sredobežnostjo in sredotežnostjo. Tem globlja protislovnost, ker njen izvor ni samo družbenopolitičen, marveč je tudi duhovnonazorski. — Čeprav se je v bolečem gibanju pa tudi zaletavanju iz ekstrema v ekstrem le polagoma osveščala, pa je že ob svojem prodoru dosegla zaokroženo polnost.

Prav ta protislovna razgibanost, ki zadeva najgloblje globine človekovega jedra, pa je tista značilnost, ki loči »sedemdesetletnike«, rojene v prvi polovici tega stoletja, od tistih z druge polovice. Prvi, vsaj dotlej pripadniki naturalizma, se statično krhajo na družbenem površju, medtem ko drugi vse bolj dinamično beže s površja vase in v povezavo z vesoljem.

Podrobna analiza bo v eni naslednjih številčk te revije v posebni razpravi pokazala, kako predstavlja sodelovanje teh članov omenjenega dunajskega literarnega kluba pri srbskohrvaškoslovenski reviji *Mladost* v prvi polovici 1898 zadnjo skupno manifestacijo slovenskih »novostrujarjev«, ki so se prav ob tem času nujno morali razsuti. Kajti prav s tem nastopom se zaključuje razkroj, ki je naturaliste in dekadente vezal v skupno fronto proti klasičnemu realizmu. Temu razkroju odživelega pa že v drugi polovici istega leta 1898 sledi nastop novih pobud in novega elana, kakršen odseva z vsega nadaljnjega dvajsetletja. Čeprav so se tudi starejši »novostrujarji« z Govékarjem na čelu imenovali »moderniste«, k temu novemu gibanju niso skoraj nič pozitivnega doprinesli. Pomembnejši so kot rušilci in bodo kot taki tudi odslej stali v senci novih vrednot. Izraz »moderna« je torej za našo novo dobo preširok in ne označuje njenega novega sloga. Zato terja ta nova doba stilno preimenovanje.

*

Izraz »moderna« vsebuje pri Slovencih dva pojma: dobo in skupino osrednjih »modernistov« v tej dobi.

Kot dobo lahko označimo dvajsetletje med dvema najznačilnejšima mejnikoma: 1898—1918. Ustvarjalci, ki so v tej dobi v naši literaturi dosegli najvišjo estetsko in osveščevalno raven, pa so brezdvomno štirje osrednji »modernisti«: Dragotin Kette (19. I. 1876 — 26. IV. 1899),

Ivan Cankar (10. V. 1876 — 11. XII. 1918), Oton Župančič (23. I. 1878 do 11. VI. 1949), Josip Murn (4. III. 1879 — 18. VI. 1901).

Čeprav je starostna razlika med njimi neznatna — komaj nekaj nad tri leta — kar pospešuje njihovo skupno hotenje, povezavo in razgledanost, je vsak zase s svojevrstnim ustvarjalnim ritmom vendarle tako samostojen pojav, da nastane problem, koliko moremo govoriti o njihovem enotnem stilu. Saj je tudi njihova življenjska doba izredno različna: Murn doseže nekaj (3 mesce in 14 dni) nad 22 let, Kette nekaj (3 mesce in 7 dni) nad 23, Cankar nekaj (7 mesecev in en dan) nad 42, Župančič pa nekaj (4 mesce in 1 dan) nad 71 let in je dejansko skupna povezava četverice možna le v devetdesetih letih.

Njihovi življenjski dobi pa samo do neke mere ustreza obseg njihovega dela. Čeprav dosežeta Kette in Murn približno enako starost, je Murnovo ohranjeno delo dokaj obsežnejše od Kettejevega; Župančičevo je, naravno, vsaj še štirikrat obsežnejše od Murnovega, medtem ko Cankarjevo Župančiča približno štirikrat presega.*

Kolikor ta obseg ni sorazmeren, pa ni odvisen toliko od kvalitete, kolikor od stila in od zvrsti posameznih del. Hkrati je treba še upoštevati, da se je pri zgodaj umrlih pesnikih marsikaj porazgubilo; zlasti velja to za Ketteja, ki na svoje delo kljub skrbni prečiščenosti preostalega ni tako pazil kakor drugi trije, pa tudi zbirke ni sam pripravil nobene za tisk. Nasprotno pa je Murn svojo zbirko pripravljaval vso svojo zadnjo ustvarjalno dobo: od preloma stoletja do svoje smrti; vendar je vanjo izbral pretežno le pesmi iz tega zadnjega časa, pa niti teh ne vseh najpomembnejših, tako da je ostal javnosti v dobi

* V Državni založbi Slovenije sta v skupni seriji zbranih del slovenskih klasikov enakega formata doslej zaključena samo Kette in Murn. Kettejevo Zbrano delo (uredil France Koblar, I.—II. 1949) obsega skupaj 550 strani, Murnovo (uredil Dušan Pirjevec, I.—II. 1954) pa 649 strani; Župančičevo Zbrano delo (uredila Josip Vidmar in Dušan Pirjevec, I. 1956 — III. 1959 ter Josip Vidmar in Joža Mahnič, IV. 1967) še ni zaključeno, Cankarjevo pa se s pesmimi (uredil France Bernik, I. 1967), z dramatikom (uredil Dušan Moravec, III. 1967) in z leposlovno prozo (uredil Janko Kos, VI. 1967), šele pričinja. — Pred drugo vojno so izšli že Cankarjevi Zbrani spisi (uredil Izidor Cankar, zadnjo knjigo France Koblar, I. 1925 — XX. 1936) z dodatkom po vojni (uredil France Dobrovoljc, XXI. 1954) ter s Pismi Ivana Cankarja (uredil Izidor Cankar, I.—III. 1948) in Zbrano delo Dragotina Ketteja (uredil France Koblar, 1940). — Josipa Murna-Aleksandrova Izbrane spise (1933) je uredila Silva Trdina, Župančičev izbor Dela (I. 1936 — IV. 1938, V. 1950) Josip Vidmar, Cankarjeva Izbrana dela (I. 1951 — X. 1959) pa Boris Merhar.

»moderne« z edinim izborom 1905 kljub nekaterim urednikovim dodatkom enostransko prikazen in sta novi izbor po treh desetletjih in zbrano delo po pol stoletju pomenila odkritje novih Murnovih kvalit. Kljub znanstveni pozornosti omenjenih urednikov pa se nastanka nekaterih del teh avtorjev doslej ni posrečilo točneje datirati, kar seve otežuje preciziranje njihove ustvarjalne strukture. Vzlic temu pa že ti dozdanji znanstveni dosežki omogočajo vsaj obris ritmičnih ustvarjalnih premikov, ki kažejo neke presenetljive zaključke.*

Prvi izpričani ali vsaj s prepričljivo domnevo podprti ustvarjalni začetki segajo pri prvih treh »modernistih« že med leta 1888—1891 (Župančičev v leto 1888, Cankarjev v 1890, Kettejev v 1891), pri Murnu pa v drugo polovico 1895;** ustvarjalni zaključki pa pri vseh v leto njihove smrti. Župančičeva ustvarjalna doba obsega zavoljo njegovega enoletnega vmesnega molka (1925) 60 let, Cankarjeva 28, Kettejeva najmanj 8, Murnova pa najmanj 6 let, torej desetino od Župančičeve.

* Prim. tabelo za str. 272, ki samo toliko ni precizna, kolikor ti premiki pri posameznikih ne nastopijo vselej na začetku leta in se tutam izvrše polagoma. Da se Kettejevi premiki zavlečejo v pomlad, Cankarjevi, Murnovi in Župančičevi pa izmenično v sredo leta, je posebej označeno.

** Ker v verodostojnost podatka v Jubilejnem zborniku... Otona Župančiča (1928, 107), ki vsekakor posreduje pesnikove lastne izjave, ni mogoče dvomiti, je treba njegove pesniške začetke postaviti v leti 1889 in 1890, ko je soizdajal in polnil neznani dijaški list Na prelji, domnevno pa še leto dni nazaj, ko se je na tak podvig pripravljaj. Podobno velja za Cankarja. Ker je od januarja 1891 naprej beležil že številne ohranjene pesmi, lahko sklepamo, da spadajo njegovi pesniški začetki vsaj v poprejšnje leto, če ne upoštevamo pri tem tudi njegovih lastnih pričevanj o prvih ustvarjalnih vzgibih v osnovni šoli (CID III. 541, VII. 314). — Kot začetek Kettejevega in Murnovega ustvarjanja pa je mogoče po doslej znanem gradivu postaviti samo letnici 1891 in 1895, ki jih izpričujejo njune prve ohranjene in v zbranem delu objavljene pesmi, ker pričevanja o Kettejevem poprejšnjem delu niso dovolj argumentirana, Murnovo pismo Bojanu Dreniku z dne 23. avgusta 1895 (JS 1967, 222 s.) pa tudi bolj potrjuje domnevo, da se ta šele teoretično in z zbiranjem ljudskega blaga pripravljaj na načrtno delo. — Če pa upoštevamo izjavo dr. Alojzija Merharja, da je imel Kette »v drugem gimnazijskem razredu«, tj. 1889—1890, »album, kamor je zapisal svoje prve pesmi« (SJ 1939, 61), je treba mejo njegove količkaj resne ustvarjalnosti postaviti vsaj za eno, če ne za dve dveletji nazaj; podobno pa tudi Murnovo vsaj za eno poldrugoletje. Če je namreč Kette zahajal v družbo na Murnovo stanovanje res vsaj že 1893 in tam prebiral svoje pesmi ter z njimi Murna spodbujal k pesnjenju (SJ 1939, 58 s.) in je Murn »menda kot tretješolec«, tj. 1892—1893, že hodil na literarne sestanke (MIS,

Pred letom samoniklega prodora »moderne« (1898) ima torej za seboj Župančič že deset, Cankar osem, Kette vsaj sedem, Murn pa vsaj tri (dve in pol) začetna ustvarjalna leta. Ta leta pa niso le začetniška, saj vsebujejo nekaj kvalitetnih dosežkov, ki so ponekod več kot zgolj zanimivi zarodki kasnejših klasičnih del. Zlasti velja to za Ketteja, čigar ustvarjalnost se med dotedanjo rastjo po dveletnih presledkih vsaj trikrat značilno premakne (1893, 1895, 1897), čeprav doseže svoj umetniški vrh šele v navedenem letu. Svoje umetniško ravnotežje doseže v isti drugi polovici tega leta tudi Murn, ki se po poldrugoletnih presledkih doslej vsaj dvakrat značilno premakne (konec 1896 in sredi 1898) in se lahko razvija še tri leta po tej prelomnici, ko je dosegel svoje tretje ustvarjalno obdobje. Istočasno je dosegel svoje tretje ustvarjalno obdobje tudi Župančič, čigar prvi večji premik sega prav tako v leto 1893 kakor Kettejev in Cankarjev. — Edino Župančičevo delo presega zaključni mejnik »moderne«, in to na sredini svoje ustvarjalnosti, ko z zaključkom prve svetovne vojne 1918 doseže svoj višek. Vendar je njegova druga ustvarjalna polovica po tem letu marsikje šibkejša in stilno prerašča dobo »moderne«. Čeprav je najobčutnejša zarez v njegovem delu prav med obema polovicama v letu 1918, kar nas upravičuje, da se z njegovim delom po tem letu tu več ne ukvarjamo, je treba tu še pripomniti, da so pri Župančiču prav tako v prvi kakor v drugi polovici njegovega dela občutni pomembni premiki ob vsakem petnajstletju, večji premiki ob vsakem petletju, manjši pa ob vsakem dveinpolletju.*

Silva Trdina IX), tedaj z dokajšnjo trdnostjo lahko sklepamo, da je Murn vsaj naslednje leto 1894 tudi sam začel že pesniti. Vendar nekatere trditve Alojzija Merharja niso dovolj točne.

V Kettejevi izpričano osemletni ustvarjalnosti se samo prvo dveletno obdobje toliko močno loči od naslednjih, da naslednja tri smatramo kljub dveh manjšim dveletnim premikom za skupno šestletno celoto oziroma dobo, medtem ko začetništvo prvih dveh let lahko domnevno vezemo s prejšnjim, doslej neznanim delom, morda celo v prvo šestletje. Saj Koblar celo navaja prvo pesem, ki jo je Kette napisal osemleten (SBL I. 452)!

Močnejši ustvarjalni premik v Murnovi doslej izpričani šestletni ustvarjalnosti pa ni le po prvem znanem začetniškem poldrugoletju, ki bi se morda dalo dopolniti z neznanimi prvimi poskusi, marveč tudi med predzadnjim in zadnjim obdobjem, tako da ostaja njegovo zadnje triletnje od preloma stoletja naprej na polovico odprto. To ustreza tudi njegovi ne upadajoči ustvarjalnosti in Župančičevemu intuitivnemu dognanju, da tá pomeni le nedopolnjen »obet«.

* Dopolni s tem knjižico »Rada«: M. Boršnik, Oton Župančič, Beograd 1966.

Podobno velja tudi za Cankarja, čigar delo se občutno premakne vsakih sedem let, morda nekoliko manj opazno pa vsako polčetrto leto. Zavoljo pomanjkanja prostora in večje preglednosti bo ta študija pretežno komponirana na Župančičevih petletjih in Cankarjevih sedemletjih, medtem ko bodo ostali premiki vmes upoštevani.

Cankar začenja svoje drugo sedemletje kakor Murn svoje drugo izpričano poldrugoletje 1897, s tem da skuša prepojit svojo dotedanjo tradicionalno pesniško izpovednost z novimi zahodnoevropskimi vplivi dekadence. Le da Cankarju mejnik 1898 ne pomeni kakor Župančiču in Murnu novega ustvarjalnega premika, marveč kakor Ketteju le silen osveščevalni in umetnostni vzpon v krivulji novega obdobja od 1897 naprej. Pri Ketteju ta vzpon že 1899 upade v resignacijo in smrt, pri Cankarju pa vse rahleje oscilira v resignirani fatalizem do zaključka drugega ustvarjalnega sedemletja v letu 1904.

Ta doživljajska oscilacija med hrepenenjem in obupom, med svetlobo in temo je značilna za celotno »modernoz«, ki se razvija na meji med nazorsko trdnostjo devetnajstega in skepsjo dvajsetega stoletja.

Opazna je že ob ustvarjalnih začetkih, ko se četverica med 1893 in 1896 prvič poveže v Zadruzi in v Cukrarni. Le da se ji takrat v krčevitem iskanju podirajo stare vrednote, nove pa še ne razodenejo. Tedaj začno drug drugega oplajati iz skupnih virov domače in slovanske ljudske poezije in romantike. Hkrati pa jih poleg Heineja priteguje zlasti Aškerčeva svobodomiselna bojevitost v orientalski epski romanci in jih zažene v boj proti mahničevstvu. To pospeši njihov prelom s katoliško tradicijo.

Vsaj na videz se katolištvu najlaže iztrgata Cankar in Murn, ki po svojem proletarskem poreklu nista bila zakoreninjena v domačo kmečko zemljo. Murn je bil nezakonski sin brezdomne proletarke in je brezdomo mladost preživel v ljubljanskem predmestju; Cankar je pripadal številni družini na Vrhniki pri Ljubljani, ki jo je sproletarizirani oče zapustil in jo je mati le s skrajnim naporom šedno preživljala. Osirotehi Murn pa se je laže odtrgal kot Cankar, ki se je čutil dvojno navezanega na mater in v njem njena srčna spojenost z religijo kljub vsem njegovim notranjim življenjskim bojem do kraja nikoli ni usahnila.

Že v svojem prvem ustvarjalnem obdobju (1890—1893), ko Cankar pretežno še tiči v kalupu tradicije, v pesmi *Materi* (1892) začetniško nerodno, a sicer presenetljivo prodorno izpoveduje osrednje, kar ga muči in teši. Že tu se pojavlja razklanost med družbo, to je, vnanim

svetom, kateri ga zavoljo uboštva zaničuje, in med razbolenim pesnikom, ki čuti nujnost, da se tej družbi, temu vnanjemu svetu maščuje s strupenim srdom, naznanjajoč mu pogubo in onesrečitev. Vendar mu srce ne dá tako peti; od njega terja le izpoved lastne bolečine. Materina ljubezen, materino trpljenje ga odrešuje maščevalnosti in žalosti. — Manjvrednostni kompleks družbenega zapostavljenca se že v šestnajstletnem dečku sublimira z večvrednostno samozavestjo ustvarjalca, ki lahko odloča z zmagonosnim orožjem — s satiro. Vendar prav materino krščanstvo premošča ta prepad in borca razorožuje v lirično samoizpoved.

Toda že v naslednjem obdobju (1893—1897) ga Aškerčev vpliv in spopadanje z mahničevstvom notranje tako razkroji, da mu omogoči presenetljivo žgočo satiro. Satira pa se pri njem ne pojavi le kot kulturnobojni nastop v verzih, marveč pomeni tudi njegov prvi samostojni pojav v prozi. Kar je že poprej pisal v dijaško prilogo Mahničevega Rimskega katolika, so le nedolžne vaje, medtem ko je prva črtica v novem obdobju (*Dobrotnik*, Slovenec 6. oktobra 1893) zarodek razrednobojne družbene satire. S tem je Cankar v tem času prerastel celo Ketteja. Ta je bil kot žrtev podobnega kulturnobojnega nastopa družbeno sicer podobno prizadet, vendar se družbi kot taki ni upiral, pač pa dobi (*Starec in ptica*).

Nasprotno pa živi in dela Župančič leta 1893 še pod Krekovim katoliškim okriljem in ga mora Cankar od tu šele iztrgati. Ena njegovih prvih objavljenih pesmi *Na Jurjevo* (Vrtec 1895, po rokopisni Župančičevi bibliografiji Alenke Glazerjeve poslana uredništvu spomladi 1894) je zgleden primer njegove takratne ustvarjalnosti, saj zajema tradicionalni belokranjski običaj v vsej harmonični povezavi ljudske radosti s prebujajočo se naravo, kot kaže že prva kitica: Od hiše do hiše hódimo, / zelenega Jurija vódimo, / on pômlad veselo prinesel je, / vso zemljo z zelenjem potresel je: / Zima, zima, hajd za peč / v gôrko postelj léč!

Šele od srede tega njegovega prvega znanega obdobja (od srede 1895) pričanja njegovo idilično povezavo z ljudstvom razkrajati najprej Aškerčev, nato tudi dekadetski vpliv.

Globlji pesimizem pa izpoveduje Kette v sonetu *Na očetovem grobu* (1895/6) v predzadnjem ustvarjalnem obdobju (1895—1897), ko je za svoje tedanje osrednje doživljanje našel že enakovreden izraz. Njegov dom na Premu je bil z materino smrtjo prezgodaj okrnjen, skrbna očetova učiteljska vzgoja pa mu je omogočila notranjo disciplino, da se je

obdržal v oblasti tudi v svojih kasnejših gmotno in duhovno najbolj kritičnih dneh. Ker se je načrtno vzgajal k čim večji popolnosti in pri tem ni zanemarjal tudi klasičnih vzgledov, si je prav takrat utrdil svoj značaj, ko je ostale dekadenca pričela spodnašati. Zato je med četverico veljal za najzrelejšega, rahlo celo za filistra. Dejansko pa ga je prav očetova smrt, povezana tudi z gmotno osirotelostjo, pahnila v tem hujšo osamljenost, zlasti, ker ga je duh časa odtrgal od tradicionalnih idealov in vere v življenjsko smotrnost.

Zdi se, da je prav Župančič, ki je bil v tistem času — v svojem drugem ustvarjalnem obdobju (1893—1898) — ustvaril nekaj razkošnih dekadentnih pesmi, ta štadij krize med dvema dobama, tako rekoč med dvema vekoma, najlaže prebolel. To sta mu predvsem omogočila rod in okolje, zasidrana v drugačno zemljo kot ostalim. Župančič izvira iz bogatega trgovskega in posestniškega rodu z Vinice, nedaleč od hrvaške meje. Vinorodna, z brezami posuta zemlja oblikuje tam drugačnega, vedrejšega in lahkotnejšega človeka kakor pa kamniti Cankarjev ali Kettejev Kras. Bogastvu barv, ki jih je skoraj istočasno tudi v slikarstvu odkril naš impresionizem, je omogočala do tolikšne umetniške učinkovitosti tudi naša poetična pokrajina, vzbujajoča zlasti ob rahli zameglenosti mehka lirična občutja. Nič čudnega, da je takšnih pastelno niansiranih prelivov največ v Murnovi in Cankarjevi poeziji — pri obeh seve tudi v nevezani besedi — saj sta bila prav tadva najbolj prepojena z lirično meglovitostjo ljubljanske kotline. Jasnejša sta Kette in Župančič, zlasti prvi. Ker sta se oba opajala ob ljudski pesmi, se jima je mladostno šegava igrivost v poeziji toplo prilegala kljub notranji teži. To težo je navzlic navidezno otroški naivnosti zavoljo svoje otožnosti težje prekril Murn, najtežje Cankar, ki se vsaj sprva z ljudsko poezijo ni dal rad oplajati. To je pač eden od vzrokov, da izžareva njegovo delo več ironije kakor humorja.

Kakor Murn se je tudi Cankar bohemsko predajal valovom časa, čemur se je Kette, čuteč v tem pomanjkanje volje, uprl. Sunkoma pa se je temu uprl tudi Župančič. Tega bi pač ne bil zmožel, če bi bil od dekadence globlje kakor z erotično prevaro načet tudi znotraj, čeprav se je zavoljo gmotnega propada svoje družine čutil podobno deklasiranega kakor ostala četverica.

V drugi polovici 1898, v začetku svojega tretjega ustvarjalnega obdobja (1898—1903), je Župančič spesnil pesem *Moje barke*, ki programsko izpoveduje prelom v njegovi miselnosti in poeziji. Pesnik se odpo-

veduje vsem mračnjaškim vezem preteklosti, neposredno dogmatičnim, posredno pa tudi dekadentnim, zapušča s tem varne pristane in razpenja jadra svojim barkam k daljnim ciljem svobodnega morja. Kakor je ta vizija za naše dotedanje »moderniste« nova, za svojo vedro sproščenost še ni našla enako novega svobodnega izraza, saj je podobno kot ostala dotedanja Župančičeva pesem še vklenjena v stalni ritem, tu celó v aškerčevski monotoni deseterec:

Ah, vi cilji, moji zlati cilji,
kak bleščite v daljni se samoti! ...
Le po megli tavajoče duše
v hipih svetih so vas zaslutile,
v hipih svetih, ko skrivnosti večne
v bajnem svitu se odpro očesu ...

Vendar se tega togega ritma prècej nato sprosti in ritmično individualno zadiha. Oblikovno se osvobaja zlasti na začetku novega obdobja, medtem ko se kasneje spet umirja v enakomeren ritem in preprosto kitico, čeprav tudi to ne dosledno. Čedalje tenkočutnejši izraz postaja vse bolj instrument njegovega razpoloženja in osveščenosti.

Optimistični zagon s simbolično nakazano novo vero v življenje je za nadaljnjega Župančiča kljub skepsi, ki z njo vse intenzivneje vrta po najglobljih vprašanjih, čedalje bolj značilen.

Vsekakor pa je pri Župančičevih vse bolj nebuloznih vizijah utegnili kumovati tudi Emersonova filozofija. Tega ameriškega idealističnega esejista sta v tistem času — ne brez sledu — prebiralta tudi Kette in Cankar. Ne bo pa lahko dokazati, koliko je bil to Emerson, koliko duh časa, da se prav od druge polovice 1898 ne samo Župančiča, marveč tudi Ketteja in Cankarja polasti podoben zagon. Ketteju se v nekaj tednih kar ulije kopa sonetnih ciklov, kjer končno najde njegovo hrepenenje v panteizmu najglobljo utešitev in vrhunski izraz. Cankar se ob Spinozi, Emersonu in Maeterlincku zave višjega smotra (Župančiču v pismu 17. septembra 1898), svojemu dekletu pa se izpoveduje, da je bil izgubil vero v boga in v ljudi, vendar ta pusta preteklost nima nič opraviiti z njegovim novim poduhovljenim in ljubezenskim razmahom. Kar je resnično krog njega, nima po sebi nikakršne vrednosti in je le »simbol večnih idej« (Anici Lušinovi 13. in 15. julija, 31. avgusta 1898). To novo doživetje je čisto v skladu z *Epilogom* k njegovi prvi zbirki črtic *Vinjeta* (1899), nastalim v tem času, kjer napo-

veduje kot »pokoren organ svoje duše« nov stil — simbolizem. Istočasno pa prav tam opozarja na »sestradane obraze« in »okrvavljene pesti«, ki jih je »obsenčil duh upornosti«, le da njega samega bolj od krvave revolucije vznemirja »to strašno duševno uboštvo«. Pogled ima torej obrnjen navzen in navznoter, čuti se povezanega s celoto, kakor se tudi Župančič in Kette začutita v novem, modernem, ne v dogmatičnem smislu duhovno povezana s celoto. Bolestna osamljenost je vsaj oba poslednja zapustila, z njo pa tudi dekadenca.

V nasprotno smer se v tem svojem predzadnjem ustvarjalnem obdobju (od srede 1898 do konca 1899) razvija Murn: v odtujenost. Pojavi tuberkuloze, odpor do posiljenega študija, ledena zavrnitev ljubljene dekle, sredi mrzličnega iskanja zasilnega poklica zavest zapuščenosti, pomanjkanja vsakršne toplote, domačnosti, skratka, popolna brezperspektivnost. V takšnem brezupnem stanju se mu vnanji svet odmika, hoče se mu samo rešitve iz njega v brezmejno prostost. Njegova lirika, ki mu je že poprej pomenila zgolj neposreden izraz čustev in čutov, se prične zatekati k vse bolj monotonim impresijam iz prirode, ki se kot izraz njegove najtišje samote ob usihajočih konturah izgubljajo v daljni molk. Tenki posluš za odmiranje življenja ni več odsev modne letargije, to je on sam, ki najde za to najhujšo grenkobo tudi najtanjšo melodijo in ritem. Kasneje se bo Murn ob sožitju z zdravo kmečko prirodnostjo spet poživil v krepkih barvah in tonih, poleg ljudske romantike bo zajel tudi nekaj trdih orisov domače zemlje, ki presenečajo kot predhodniki poveljnega modernega realizma. Do tja in še delj pa se bo povzpел prek tega abstraktnega stadija, ki je tako presunljivo svojski in nov, kot je presunljivo svojska in nova domala vsa kasnejša Murnova poezija, da jo šele današnjost pričinja doumevati.

Za ta prehod v njegovo zadnjo ustvarjalno dobo od 1900 do smrti je močno značilna *Pomladanska romanca*, ki je ni brez vzroka postavil na čelo svoje zbirke. Saj s svojo genezo, idejo, vsebino in izrazom simbolično nakazuje Murnovo globoko notranjo pomladitev in osvoboditev iz spon solipsistične razbolelosti v »neko naravi vdano in podrejeno skupnost« (Jože Snoj v študiji k izboru Murnovih Pesmi, 1968, 281). — Globlja primerjava te Jurijeve pomladanske pesmi s šest let starejšo Župančičevo bi pokazala sorodno razpoloženje, vendar pri Murnu ne več s prirodo spojene folklorne primarnosti, marveč prodorne osveščenosti osvobojenega, vse hudo prebolelega modernega človeka.

Leto 1898 pomenja torej izluščitev iz dekadentne mode, prebolelost findesiećlovske krize in močan, čeprav deloma silno tih nastop novih vrednot. Odslej se bo sicer dekadenca tutam še pojavljala, vendar le kot izraz pristne bolešne odtujenosti. Kot notranji razkroj klasičnega realizma je opravila svoje, kakor je svoje opravil naš prvi naturalistični nastop kot njegov vnanji razkroj. Oboje je bilo le epizoda, le negacija nečesa velikega, a preminulega: osredotočitve zgolj na človeka in na njegov nespremenljivi značaj kot eno najvišjih vrednot. To statično sredotežje je bila v skladu z modernim razvojem nova umetnost kot odraz novega življenja primorana začeti dialektično razkrajati, to je, slediti rastoči dinamiki in nenehnemu spreminjanju življenja in sveta, sredobežno, prek človeka v vesolje.

Hkrati s tem silnim vizionarnim premikom se vsaj deloma premakne tudi statična urejenost in umirjenost dotedanje pesniške kompozicije in ritma v svoboden verz. Kar je tutam že poprej zrahljaval zlasti Kette, pa zdaj prav ta spričo nove harmonične osredotočenosti pričenja urejati v klasično jasen, čeprav pomodernjen sonet, medtem ko se ostala trojica prav v tem letu prične razpuščati v osvobojen izraz.

Takšna je napoved novih pogledov na stvarstvo, ki se v svojih vizionarnih slutnjah realistično še ne dá izraziti, samo v simbolih. Vsa četverica se poglobi v iskanje višjega smisla, ki ga prične simbolizirati z lučjo, z večnim plamenom. (Kette: »Luč je samo jedna, jedna / in več kot enega življenja vredna / in več kot ene, več kot ene smrti.«) Umetnost ji postaja sinteza enkratnega z večnim. (Župančič: »Ej, pesmice, ej, / ve hčerke trenutka, / utrinki plamena večnega —«.) Celo Murn zahrepeni po času, polnem »svetlih ekstaz« / »ko duša božanstvo ume / ... / in srce se k srcu nagiblje / in srcu srce se odpre.«)

Pri vsej četverici je medij tega hrepenenja erotično doživljena žena, pri Ketteju tako doživljena, da bi ji za en trenutek harmonične izpolnitve dal večnost (»On bil je v njej in ona bila v njem... in duši sta pozábili na raj...«), da pa tudi večnost, odraz božjega sevanja, odkrije v trenutku zazrtja v njene oči. (»A vse drugače sem te videl jaz, ko zrl sem en trenutek ti v obraz / tedaj, ko si, nebeški gospodar, / v očesi njeni blagi, nežni, krotki / prišel...«)

Murnu, ki se mu je prav takrat vera v visoko oboževanko zrušila, pa se zde trenutki »velikanski vzdih — neznanega sveta«. Odtujen se zamakne v vesoljno tišino.

Takšno erotično-religiozno hrepenenje v valovanju od ekstaze v obup zrcali vsa nadaljnja najintimnejša Cankarjeva poetična pot: do zaključka predzadnjega sedemletja še v redkih verzih (v *Lepi Vidi*), hkrati pa tudi v prozi, ki poet v njej odkrije »organ svoje duše«.

Istočasno pa se pri Cankarju pojavlja komponenta, ki pri ostali trojici ni prisotna: rastoči družbenoanarhični upor, ki se osvešča v družbeno revolucionarnost.

Tako je vse modno z izvodenelim naturalizmom vred kot »nova struja« zavrženo. Prvič se zamaje tudi Aškerčeva avtoritativnost. Leto 1898 naznanja in daje nov samonikel izraz nove razgibanosti, novih pogledov in novih estetskih vrednot, zato lahko smatramo to leto za začetek nove zgradbe »moderne« na findesièclovskih ruševinah preživelega.

*

Pojav prve Župančičeve pesniške zbirke *Čaša opojnosti* (1899) in prve Cankarjeve pesniške zbirke *Erotika* (1899) je sicer predstavljal v tistem času, še bolj pa kasneje tako velik nov dogodek, da naša literarna zgodovina deloma s tem pojavom veže začetek »moderne«. Ker pa so bile Cankarjeve pesmi pripravljene za izdajo že poprej in so v glavnem prav tako kakor polovica Župančičevih zajete še iz poprejšnjih, »novostrujarskih« in dekadencijskih časov, nov, samostojen nastop »moderne« predstavljajo v njih samo najnovejše Župančičeve pesmi, nastale od srede 1898. Iz ene od teh pesmi je avtor zajel geslo za vso zbirko: *Ti skrivnostni moj cvet, ti roža mogota*. To geslo simbolizira tajno moč erotike, ki naj dviga pesnikovo duhovno bogastvo. Ko bi bil Župančič kasneje to zbirko najrajši zavrgel, priznavajoč vrednost le še majhnemu izboru, je bil nekaterim pesmim iz poprejšnjih časov krivičen, saj imajo tudi te svoj čar, čeprav se jih deloma drži potrlost in modna dekadenca, deloma pa tudi Aškerc. Pretežno ljubezenske, pesmi še danes učinkujejo s svojo prefinjeno, presenetljivo igrivostjo, takrat pa so našo zapečkarško javnost dražile tudi s svojo »lascivno«, »blasfemično« vsebino. — Še huje se je ta javnost zgrozila nad Cankarjevim dekadentnim ciklom *Dunajski večeri*, tako da je dal škof požgati celotno zbirko.

Oba pesnika sta se bila sicer od 1896, zlasti pa od 1897 naprej ob skupnem bivanju na Dunaju dovolj tesno povezala tudi s sorodnimi interesi, hlepeč po novih literarnih razodetjih iz tujine, vendar tudi dojemanje teh novih tokov dokazuje, kako sta si bila v jedru raz-

lična. Dekadencija Cankarju od 1897 ni pomenila isto kakor Župančiču: prvemu kos lastne ustvarjalne usode, drugemu samo epizodo. Zato se temu odpira z drugo polovico 1898, ko jo premaga, novo ustvarjalno obdobje, medtem ko ji Cankar v svoji pristni, neprivzeti naturi presledkoma zapada vse drugo ustvarjalno obdobje (1897—1904) in, kolikor je ne premaga z novo vero v socializem in z novo religijo, pravzaprav do konca dni.

Čutna upijanljivost *Dunajskih večerov* je sicer modno garnirana, ostaja pa tudi kasneje za Cankarja neprimerno značilnejša kakor pa za pesnika duhovnih sfer Župančiča, nekdanjega avtorja *Čaše opojnosti*.

Prodor »moderne« v drugi polovici leta 1898 ni bil dovolj viden, ker se ni manifestiral v samostojni publikaciji. Almanah *Na razstanku* je to leto javnosti predstavil samo tedanje maturante in med njimi Murna s pesmimi iz njegove predhodne dobe (od leta 1897 do prve polovice 1898), ki podobno kakor Cankarjeve ali Kettejeve sicer upravičujejo ustvarjalno zarezo v letu 1897, a kljub mestoma samonikli globini še ne predstavljajo tistega, s čimer se Murn v naslednjem obdobju (od druge polovice 1898 do 1899) kot »modernist« uveljavi. Cankar, ki se mu je Murn zdel še pred letom dni ves starokopiten, pa se zanj niti zdaj še ni mogel ogreti in ga je deloma priznal šele 1900, verjetno ob njegovi rokopisni zbirki, na prelomu v svoji drugi dobi. Do takrat pa se ni bil spremenil le Murn, marveč se je poglobil tudi Cankarjev pogled na družbo in umetnost (prim. njegovo znamenito znano pismo Zofki Kvedrovi iz tega leta). Pa še takrat je bil prepričan, da Murn »ne seže Župančiču niti do kolen.« Župančič mu je kot antipod pomenil vse kaj drugega. Murnovo tiho razbolelost je pregluševala nova Župančičeva bučna zanesenost.

Župančičeva *Pesem mladine* (1900) doni kakor himna. Z njo pesnik v Prešernovem duhu nakazuje »modernistom« novo pot. Pot v sklopu neprekinjene verige zarij večnega plamena iz davnine. Simbolična bojna napoved vsemu mračnjastvu, vsem zatiralcem svobode. Na temelju Aškerčevega boja, toda proti Aškercu, ki je spričo neelastičnih sredstev svojega mišljenja in oblikovanja mladim postajal »zlagana avtoriteta«. Od srede »findesiècla« najvišja avtoriteta »novostrujarjev«, njih idejni pobudnik in pesniški vzgojitelj, zgubi koj ob prodoru nove dobe svoj renome in se zaplete z njenimi glasniki v težke, zanj katastrofalne boje.

Poglavje zase bi bila lahko polemika, ki jo je neprostovoljno povzročil Aškerc leta 1900 s priredbo posmrtna izdaja Kettejevih *Poezij*.

USTVARJALNI RITEM

	KETTE	CANKAR	ŽUPANČIČ	MURN
1876	*19. I.	*10. V.		
77				
78			*23. I.	
79				*4. III.
80				
81				
82				
83				
84				
85				
86				
87				
88				
89				
90				
91				
92	I			
93		I		
94				
95				
96	II			I
97				
98				
99	+26. IV.			II
1900				
01		II		III +18. VI.
02				
03				
04				
05				
06				
07				
08		III		
09				
10				
11			II	
12				
13				
14				
15		IV		
16				
17				
1918		+11. XII.		
			III IV +11. VI. 1949	

Površnost te izdaje in pokroviteljski ton, ki se z njim loteva tega klasično dovršenega pesnika, sta v Cankarju vzbudila upravičeno ogorčenje in s tem povzročila razkol in bojkot njegovega glasila Ljubljanskega zvona. V tem žgočem boju pa je Cankar odkril zlasti v svojem eseu o *Ketteju* tolikšno občudovanje prijateljevih človeških in pesniških vrednot, da je s tem ganljivo razgalil svojo globoko navezanost na ekstremno različnega ustvarjalca, kakršne tudi smrt ne bo mogla zabrisati. Veličino Kettejevih pesmi je meril ob najlepših Prešernovih, glede lepote jezika in ljudske prirodnosti pa je bil prepričan, da Kette Prešerna presega. Tako je Cankar zapisal v pregledu slovenske literature za Nemce (*Die slovenische Literatur seit Prešeren*, 1900), kjer Murna sploh ne omenja! — Nič torej čudnega, da se Cankarjev prvi roman *Tujci* (1901) komaj nekaj mesecev po Kettejevi smrti že kreta krog problema za postavitve Kettejevega spomenika in da Cankar komaj nekaj let nato ob dejanskem odkritju Prešernovega spomenika Prešernu v ironičnem dialogu prav Ketteja postavlja za sogovornika (*Epilog*, 1905).

Kakor Aškerca samega so skušali mladi z nastopom samonikle poti zatreti tudi sleherno sled njegovega vpliva na njihovo pesem. Izjema so seve pesmi, ki so nastale poprej.

Leta 1898 se sicer tudi Cankarju delo prevesi v poduhovljenost, oscilira pa odtelej med telesom in dušo, zemljo in nebom v dualistični dvojnosti in se zlasti sprva le v redkih trenutkih spoji v harmonično enoto.

Nova izdaja *Erotike* (1902) je pomembnejša, kolikor vsebuje spremembe, ki pričajo o Cankarjevi samostojni dozorelosti. Med temi sta omembe vredni zlasti dodatni pesmi *V bogatih kočijah se vozijo* in *Iz moje samotne grenke mladosti*. V obeh je umetniško upodobljena ideja, ki jo je nakazal že v *Epilogu* k *Vinjetam*, oblikovno nejasno pa deloma že v pesmi *Materi*. Prva je sarkastičen napad družbenega zapostavljenca na tatinsko, prešuštniško in ubijalsko vele mestno aristokracijo in buržuazijo z zasmehom absurde božje pravičnosti, druga pa je bolesten krik erotičnega in religioznega hrepenenja, ki raste iz njegovih najtišjih sanj. V simbolu »rože čudotvorne« se te sanje v njem pojavljajo že od zgodnje mladosti, še preden je lahko zaslutil moderni simbolizem, in se, povezane z najglobljo osebno bolečino, razraščajo v njem do smrti. Kakor Župančiču, ki jih v prvi zbirki simbolizira v podobi »rože mogote«, ga silijo k nenehnemu duhovnemu iskanju, dosežejo v simbolizmu

najprimernejše izrazno sredstvo in dajejo njegovi poeziji v verzih in prozi čaroben nadih.

V obeh pesmih izrazito izstopa pesnikov prizadeti jaz. Ta jaz je prisoten v Cankarjevi drugi ustvarjalni dobi celo močnejše kakor v prvi in prepaja v tem času ne samo lirične črtice, v katerih postaja osrednji mojster že od *Vinjet* naprej, marveč tudi romane in celo drame, ki si z njimi že tedaj zavajuje prvo mesto v naši književnosti. Priznavajoč namreč Župančiču prvenstvo v verzih, se po *Erotiki* pesnjenju odpove in se kasneje k pesmim samo še v najintimnejšem in najbolj bolečem času izjemamo vrača.

Z isto letnico kakor druga izdaja *Erotike* izideta tudi deli *Na klancu* in *Kralj na Betajnovi* — najpomembnejši roman in najpomembnejša drama te Cankarjeve dobe.

Drama *Kralj na Betajnovi* prikazuje kričeč primer proletarizacije slovenske vasi. Mogočni veleposestnik Kantor je lahko zakraljeval nad Betajново tako, da se je zločinsko okoristil s premoženjem sovaščanov in sorodstva. Njegov prizadeti nasprotnik, »izgubljeni študent« Maks pa v spopadu z njim ni pripravljen popustiti niti za ceno njegove ljubljene hčere niti za ceno lastne smrti. V tem neenakem boju zmaga sicer Kantorjevo nasilje; kljub gmotni oblasti in absurdni veljavi, ki jo ta zločinec doseže nad družbo, pa se znotraj ruši v osamljenost. To je naša prva in hkrati najmočnejša drama, ki se zaključuje moderno disonantno brez katarze, z navidezno zmago krivice.

S še hujšo resignacijo se zaključuje avtobiografski roman *Na klancu*. To je pretresljiv oris križevega pota Cankarjeve matere od nežnih dekliških let, ko je bila v brezupnem begu za vozom opeharjena za svoje najsvetlejše hrepenenje, prek njene klavrne poroke s šibkim krojačem, ki je ob manufakturni konkurenci propadel in na njene neutrudljive rame lahkomišno preložil vso težo bremena številne družine, pa tja do zaporednega usihanja posameznih otrok, ki jim bedni Klanec siromakov, kjer je bila ta družina obsojena životariti, ni mogel dati za življenje ne gmotne ne moralne pomoči. Cankar, ki je bil v poprejšnjem ustvarjalnem obdobju še prepričan, da je materini ljubezni in trpljenju dana moč, da premosti prepad med njim — ustvarjalcem — in družbo, je zdaj, po materini smrti, zapadel obupu, da je on sam — izgubljeni študent Lojze — prav tako neizogibno obsojen na propad kakor vsa njegova družina. Spričo rastočega kapitalističnega izkoriščanja slovenskega ljudstva in njegovega tragičnega

gospodarskega propadanja pa simbolizira Klanec siromakov usodo celotnega sproletariziranega slovenskega naroda.

Propadli študent Maks je v svojem etičnem boju proti Kantorju aktivni pól pasivnega propadlega študenta Lojza, ki ga je Klanec zaznamoval v nemočno brezvoljno usihanje. V obeh upodablja avtor posledice lastnega fatalističnega pesimizma, ki vanj postopoma zapada, kot mu spričo obupnih družbenih in osebnih razmer postopoma gine vera v življenje.

Brezup življenjskega razkrajanja na Klancu približuje ta roman mračni beli sivini Murnove letargije leta 1898. Vendar je tu le nakazan rahel izhod: lučka v oknu socialistično usmerjenega učitelja — simbolizacija prihajajoče nove vere.

Je pa to le neznaten utrinek, ki zanj v naslednjem romanu *Hiša Marije Pomočnice* (1903 z letnico 1904) ni več prostora. Ta pretresljivi prikaz življenja in umiranja dedno obremenjenih deklic v dunajski bolnišnici ne vidi več izhoda v tostranstvu. Življenje je lepo samo v izolaciji od vsakdanje krutosti in gnusobe; kakor čistega kanarčka in lahkovernega vrabca upropasti ta realnost vsako bitje, ki se ji prostovoljno ne umakne med štiri bele stene sanj. Ta očarljivi, z vso ljubeznijo prikazani umik iz življenja, ki ga Cankar nakazuje v raznih simbolizacijah še marsikje drugod, preveša trpinstvo na otroke kot najnedolžnejše žrtve človeške podlosti in neosveščenosti. Še se identificira s tem drobnim kolektivom, toda njegov jaz stopa ob tem zaključku druge ustvarjalne dobe že v ozadje.

Istočasno, ko je Cankarjeva poezija v verzih in prozi intonirana padajoče do skrajne resignacije, pa je Župančičeva intonirana rastoče do skrajnega voluntarizma. Njegove pesmi *Čez plan*, ki so bile urejene v zbirko istočasno (1903 z letnico 1904), so živo nasprotje tedanjemu Cankarju. Vriskajo od življenjske radosti in v nasprotju s Cankarjevim zanikanjem življenja oznanjajo *Vseh živih dan*. Poet si je poveznil *Postrani klobuk* in se požvižgal na dekadenco. Njegov impresionistični oris prirode in ljudi je poln živih zdravih barv, v soncu šegav, v noči svečan, zamišljen, nikoli bolešno raznežen, vselej boder, kipeč od zanosu.

Zbirka ni neorganska kakor prva, saj je izraz enega samega ustvarjalnega obdobja (1898—1903). Vanjo bi spadale tudi pesmi, nastale od srede 1898, ki jih je bil avtor na Aškerčev nasvet priključil še *Čaši opojnosti*. Že te nakazujejo sorodno pesnikovo usmerjenost navzven

in navznoter kot plod trenutka in večnega plamena (*Na pot*), torej protislovja, ki postaja za vso novo dobo značilno. Z ene strani se javlja v intimnih, toplih impresijah, z druge v nekam hladni simbolistični vizionarnosti.

Impresije so izraz domačega, često folklorno prepletenega življenja, neposredno povezanega s naravo. V njih je pesnik ponekod s svojo šaljivo igrivostjo, poetičnostjo in duhovito izrazno virtuoznostjo dosegel neprekosljiv učinek. Te impresije vzbujaajo prelestna občutja v zvezi s človekovim notranjim dogajanjem (*Zvečer*).

Župančičev simbolizem tega časa se pretežno omejuje na svetovno-nazorsko, umetnostno ustvarjalno in družbenočasovno problematiko, ki se medsebojno povezuje. Iz *Motta* k zbirki: *Predaj se vetrom — naj gre, kamor hoče!* se dá sklepati, da so mu »daljni cilji«, ki se jih je leta 1898 zavedel, jasni, da pa od njega ne terjajo le svobodne predaje življenju, marveč tudi orientacijo in smotrno pripravo. Terjajo torej obračun z neurejeno preteklostjo in osredotočitev vseh sil. Kajti treba je, da izpolni svoje visoko pesniško poslanstvo, ki se zavoljo njega čuti vzvišenega nad ostalim svetom. Njegov rod se mu zdi prešibak in premajhen, da bi dosegel veličino in svojevrstnost ustvarjalca (*Ptič samoživ*). Značilno za naše herojstvo se mu zdi, da ne propada od meča, marveč od lastne nemoči (*Daj, drug, zapoj...*).

Prvi ciklus svoje zbirke posveča *Manom Josipa Murna-Aleksandrova* (1901—1903). Ta svojevrstna izpoved bolečine ob smrti toliko prežgodaj preminulega pesnika je spomin, krik in obtožba. Patos mladega pesnika, ki se pred njim odpirajo grobovi njegovega rodu. Ne samo Murna, tudi Ketteja in drugih. Župančič jih ne imenuje, tu je dal čustvom prosto pot.

Ciklus je na videz mozaik različnih razpoloženj in idej, izraženih v različnem ritmu, različni obliki posameznih pesmi; v jedru pa je to ena sama moderna pesnitev, ki izpoveduje z različnih ploskev doživeto Murnovo osebnost in tragiko lastnega rodu. Vendar se ta pesnitev ne zaključuje ne tragično ne elegično. Hkrati je to ustvarjalčeva boleča osveščevalna pot, ki bo zajemala iz pesnikovega neumrljivega groba bolečino, samoto, pogum.

Pesnitev je nastajala ob Murnovem izboru *Pesmi in romance*, ki ga je do spomladi 1903 s pietetnim uvodnim esejem priredil njegov literarni sopotnik Ivan Prijatelj. Ker ta zbirka poleg nekaterih dodatkov predstavlja le Murnov izbor iz zadnjega ustvarjalnega obdobja (od 1900

do smrti), podobno kot Kettejeva ni izraz najboljšega in najznačilnejšega v celoti; Cankarja je sicer osvestila k pravičnejši sodbi, Murnu bližjemu, ker protislovnemu Župančiču pa le ni povedala več kot obet: »spe misli do nebá, / in vsa bodočnost, v kali započeta, / nedozorela in nikdar požeta, / oči pogum in vroča kri srca, // ki ni prineslo svoje zadnje žrtve / še na oltar...«

V tem duhu je napisan tudi Župančičev esej *O pesmih Aleksandrova* v Ljubljanskem zvonu 1903, ki se sicer še zdaleč ne po globini ne po notranji povezanosti ne dá primerjati z omenjenim Cankarjevim esejem o *Dragotinu Ketteju*, a je s svojo za tedanji čas zanimivo družbeno oznako svojevrstno dopolnilo Cankarjevi pomembni svetovnonazorski samoizpovedi ob umrlem prijatelju.

Murnov pesniški »obet« povezuje Župančič s slabotnimi in malodušnimi domačimi razmerami, ki ne dopuščajo realizacije, v nasprotnem primeru pa po začetni ustvarjalčevi zagnanosti izpričujejo črtomirovsko notranjo nemoč. Župančič torej ni povsem prepričan, da bi mogel Murn ostvariti, kar je obetal, čeprav mu je tak obet ljubši kakor pa jalova izpolnitev. Naša mlada poezija je namreč po njegovem navezana na filistrsko bleiweisovsko povprečje ali pa na morbidnost Cukrarne. »Ako se nočeš zatajiti, izgubiti v povprečnosti, ne preostaja ti drugega, nego nastopiti boj proti društvu in njega nazorom — ali zapreti se in zaživeti svoje življenje.«

Župančič je že v poprejšnjem letu zasnoval satiro *Jerala*, personifikacijo zamaščenega junaka, ki s svojo strahotno duhovno omejenostjo izziva našo sproščeno ustvarjalnost. Sam pa se je tej daveči sredini umaknil v tujino, kjer je v novem ustvarjalnem obdobju tudi ta satira privzemala nove razsežnosti.

Hkrati z *Jeralo* pa raste in se spreminja tudi Župančičev odnos do žrtev buržajske brezdušnosti in nasilja, a v jedru ostaja vseskoz odklonilen. Vseskoz so v njem in v Cankarju te žrtve prisotne in ju podžigajo v opozicijo. Čeprav v naslednjem obdobju Župančič to opozicijo stiša oziroma alegorizira (*Jerala*, II. spev zasnovan z Mottom 13. okt. 1903, objavljen v januarski številki Ljubljanskega zvona 1908), Cankar pa vehementno nastopi v areni družbenega boja.

Kettejev in Murnov tragični »obet« pa Cankarja ne podžiga le v boj, marveč ga meče tudi v resignacijo. Oba pač usodno pripadata Cukrarni, kjer sta v pomanjkanju drug za drugim izhiral.

Ljubljanska Cukrarna, nekoč tovarna sladkorja, nato kasarna, je postala po potresu 1895 naplavina številnih brezdomcev, proletarcev in drugih nesrečnejšev. Tam je preživel brezdomi Murn svojo sivo mladost, k njemu so se kasneje zatekali vsega lepega žejni tovariški ustvarjalci. Tu se je v svojem neprisiljenem bohemstvu srečavala moderna četverica, dokler se ni razšla pol v življenje, pol v smrt.

Ta »visoka, starinska hiša, mračna kakor srd božji« (Župančič) pa ne more predstavljati začetkov svetlega hotenja »moderne«, saj ob Župančičevem, zlasti pa ob Cankarjevem poživiljanju spominov na Ketteja in Murna postaja simbol bede in umiranja (»mrtvašnica«). Po Kettejevi smrti je v Cankarju sprva obležala kakor skala, ki tlači k tlom sproščeno Dionizovo ustvarjalnost (*Popotovanje Nikolaja Nikiča*, 1901). Takšno dušečo sproščenost je občutil prav tako v čistih snovanjih Ketteja in Murna kakor tudi v svoji lastni nedolžni deškosti (*Življenje in smrt Petra Nobjana*, 1903).

Ob prvi noveli se je potrebno na kratko ustaviti iz dveh razlogov. Prvič zavoljo Nikičevega tovariša Dioniza, drugič zavolje geneze te novele. Oporo za oboje najdemo v komentarju k tej noveli pri Borisu Merharju: V dekadentnem umetniku-bohemu Dionizu je Cankar upodobil sebe in Kettejevo smrt v Cukrarni. V prvi polovici leta 1900 je to delo snoval kot »satirični roman« na žgoče domače družbenopolitične razmere, vendar je ta roman odrinilo podobno snovanje komedije *Za narodov blagor* (1901), ki jo je dovršil v avgustu 1900. Nikiča pa je pod silo prilik do konca tega leta skrčil v resno novelo, za Dioniza tragično, za dobrega povprečnega Nikiča ugodno, medtem ko si je roman tragične poti slovenskega umetnika *Tuji* (1902 za leto 1901) prihranil za kasneje. Važno je poudariti, da je v prvotno nameravani satiri ostalo »le malo ‚žolča‘, zato pa tem več ‚žalosti‘ nad ‚na smrt obsojenim narodom‘ in njegovimi prežgodaj umirajočimi umetniki«. Cankarjev žolč, ki je, spočet v pesmi *Materi*, do zaključka poldruga ustvarjalne dobe v satirah naraščal, se je sredi leta 1900 s komedijo *Za narodov blagor* izčrpal in sprevrgel v novo obdobje prvih velikih tragičnih tekstov. Prehod satire v tragedijo na prelomu dveh zadnjih omenjenih obdobji pa ponazarja geneza obravnavane novele.

Kako se je Cankar tik pred tem premikom osvestil in kaj ga je osvestilo, pričata prvi dve njegovi znani pismi Zofki Kvedrovi z 18. marca in 18. maja 1900. V prvem nakazuje svojo dekadentno ustvarjalnost ter »svoj žolč in vso svojo žalost nad neumnostjo in lopovstvom, ki se

razprostira brez konca in kraja po naših lepih slovenskih pokrajinah«, ki ju namerava izliti v svojo začeto »dolgo istorijo«, to je, v kasnejšo kratko in resno novelo o Nikiču, v drugem pa se zgraža nad Aškercovo izdajo Kettejevih pesmi, neposredno za tem pa naglasi svoj prelom z dekadenco in edinstveno smiselnost tendenciozne umetnosti velikih klasikov, »ki hoče uveljaviti socialne, politične ali filozofske ideje s silnimi sredstvi *lepote*«.

Nobenega dvoma ni, da se je preobrat med dvema Cankarjevima obdobjema sredi leta 1900 izvršil spričo nove osveščenosti ob pretresljivi polemiki v zvezi s Kettejem. Kettejeva smrt je Cankarja šele s to polemiko zgrabila do korenin, ki onemogočajo dekadentno, formalistično in cinično igrakanje, hkrati pa tudi njegovo dotedanjo bolj ali manj anarhično satiro. *Knjiga za lahkomišelné ljudi* (1901) je sicer izšla šele v naslednjem obdobju, a je zadnja te vrste, kolikor je starejšega datuma. Pomembnejša dela iz obdobja od srede 1900 do 1904 pa, kakor je bilo že navedeno, ne ustrezajo povsem načelu, poudarjenem v drugem Cankarjevem pismu Zofki: »Pri nas tam doli je potreba reformacije in revolucije v *političnem, socijalnem, v vsem javnem življenju*, in tej reformaciji mora delati *literatura* pot«, ker se teh del še zmeraj v veliki meri drži pasivistična usojenost Cukrarne.

V drugačno smer se razvija Župančičeva ustvarjalna pot, ki jo je na podlagi njegove korespondence, povezano z evropskimi vplivi, nakazal Dušan Pirjevec v razpravi o odnosih med Župančičem in Cankarjem (Slavistična revija XII). Prvi odmik med prijateljskima je nastal ob omenjeni Cankarjevi prelomnici sredi 1900 v zvezi s prvo objavo Kettejevih poezij, kjer Župančič v javni polemiki z Aškercem ni hotel sodelovati, pač pa je v avgustu 1900 objavil tehtne *Misli o Kettejevih poezijah*, ne da bi se te polemike kakor koli dotaknil. Očitno pa pesnik v tem eseju poudarja Kettejeve odlike, ki jih pri dotedanji Cankarjevi umetnosti pogreša.

Tako s Cankarjevo in Župančičevo življenjsko usodo in z njunim različnim postopnim osveščanjem tudi umrla pesnika rasteta z različnim licem v njunem delu.

*

Letnica 1903 — leto izida *Pesmi in romane* in hkrati leto dozorelosti zbirke *Čez plan* — predstavlja pri Župančiču močnejšo zarezo kakor pri njegovih poprejšnjih obdobjih. Zato lahko govorimo odslej o Župančičevi novi dobi.

Saj to leto zaključuje petnajstletje njegove mladostne ustvarjalnosti, ko pesnik še polno živi z domačo problematiko, folkloro in zemljo. Z naslednjim petnajstletjem (1903—1918) pa se v njem pogloblja bolečina in zamišljenost svetovljana, ki mu je postala ljubljena domovina preozka.

Premik v nasprotno smer od Župančičevega kozmopolitizma pa je opazen v naslednji dobi (1904—1911) pri Cankarju. Obe omenjeni zbirki nimata majhne zasluge pri tem. »Bilo je, kakor da smo izpregledali ob grobeh. V tistem prezkodnjem umiranju smo videli simbol,« piše v začetku leta 1904 Cankar v oceni zbirke *Čez plan*. »Zelo majhen ali zelo velik je človek, ki v današnjih časih ni pesimist. Zelo velik je človek, ki je izpregledal in ki je občutil vso bolečino našega narodnega življenja, a vendar ni povetil glave. Optimistov tiste vrste, ki niso gledali in niso čutili, sem srečal toliko, da sem se spotikal obnje. Človeka, ki je zavriskal veselo iz ranjenega srca, sem videl samo enega. Ozreti sem se moral navzgor in sram me je bilo. Kaj ni v nas naša usoda? Kaj mu ni sojen grob, komur so v grob vrpte temne oči?«

Najbrž je vsaj na Cankarja kmalu po izidu učinkovala tudi prva izdaja Bezručevih Šlezkih pesmi (1903), ki so v češki proletarski četrti na dunajskem Ottakringu, kjer se je bil za stalno zasidral, kmalu utegnile vzbuditi odmev. V duhu teh svojevrstnih črnordečih tožb in obtožb socialno in nacionalno izkoriščane češke proletarske manjšine v Šleziji se namreč tudi Cankar do kraja osvesti sorodne usode Slovencev.

V naslednji Cankarjevi ustvarjalni dobi stopi njegov subjektivni jaz občutno v ozadje, kar je razvidno že iz tega, da svojo osebo le redko še neposredno vključuje v svoje delo. Njegova osebna prizadetost ob žgočih problemih, ki jih nakazuje, sicer ni manjša, zastrta pa je v glavnem junaku v večji meri kakor poprej. Avtobiografska izpovednost, tako značilna za poprejšnje obdobje, se v veliki meri umakne družbenemu dogajanju. Pisateljeva družbena aktivnost raste z vero v možnost realizacije njegovih socialističnih in etičnih hotenj. Ta ga odrešujejo pesimističnega fatalizma in alienacije.

K tej notranji ojačitvi mu je najmočnejše pripomogla tesnejša povezava s proletariatom — deloma z delavske predmestne četrti na Dunaju, kjer je že od leta 1899 stanoval, deloma slovenskega, ki ga je ob državnoborskih volitvah leta 1907 postavil celó na kandidatno listo. Precejšnjega pomena pa je bila pri tem tudi zaroka z zdravo, preprosto hčerko domače gospodinje, ki je skrbela za njegov vnanji red. Ker pa

se je prav sredi te svoje najbolj zdrave in plodovite dobe, to je na začetku drugega obdobja, ko je bilo njegovo družbeno delo na višku, 1907 brezupno zaljubil v drugo dekle, ki mu je duhovno močnejše ustrezalo, se mu je v tem protislovnem vrtincu notranje krhanje zaostri. Proti koncu te dobe mu je to notranjo krizo še stopnjeval neposreden stik s katolištvom, ki se dogmatično vanj sicer ni zarezalo, a je pustilo v njegovem delu globlje sledove.

Tako se v Cankarjevem delu tega časa le še ojači nihanje med aktivizacijo, ki ga k njej podžiga boj proti vladajoči družbi (prvo obdobje), in pasivizacijo, ki ga vanjo zazibava hrepenenje po notranji sreči (drugo obdobje). Nič čudnega, če se prav v tem času z izrazito družbeno revolucionarnimi deli pojavljajo tudi izrazito osebno abstraktna, čeprav zlasti s prvimi zdaj doseže svoj višek.

Do revolucionarnega vrha se povzpne v letu svoje kandidature z zgodbo *Hlapec Jernej in njegova pravica* (1907), ki postane, kot je znano, namesto nameravane agitacijske brošure idejno in oblikovno izčiščena, prestilizirana umetnina. Starček, ki ga po štiridesetletnem garanju na gruntu, kjer ni bilo koščka zemlje, ki bi ne bil prepojen z njegovim znojem, mladi gospodar vrže na cesto, roma od ene oblasti do druge, od najnižje pa prav do cesarja, a pravice ne najde. Ko je ne najde niti pri župniku, zastopniku Boga, si pravico vzame sam in posestvo zažge. Dogajanje se v bleščečem biblijskem slogu simbolično stopnjuje do vrha, ki naj prikaže nujnost revolucije. Kompozicijska linija ni v svoji rasti niti najmanj natrgana, saj jo vodi vseskozi navzoča družbena prizadetost, ki je subjektivnost nikjer ne spodmakne. Od tod monotoni ritem, ki uspava kot tekoča reka.

Nasprotno pa se v leto dni poprej nastali *Nini* (1906) subjektivno notranje dogajanje — vnanjega skoraj sploh ni — ob čustvenih reminiscencah in grenkobnih razpoloženjih s tolikšno sicer ne neučinkovito, vendar življenju odmaknjeno rahlostjo valovito pretaka v krogu, kot da nima ne začetka ne konca. Tudi v *odtujenosti*, precej sorodni Murnovi v letu 1898, je Cankar dosegel tu istočasno svoj višek.

Kako je mogla nastajati in nastati *Nina* od spomladi 1905 do prve polovice 1906, to je komaj nekaj nad leto dni pred *Hlapcem Jernejem*, ko se je Cankar povzpental do svojega družbenoumetniškega viška, in poldrugo leto pred tem, ko je spričo srečanja z Mico Kesslerjevo omahnil v novo malodušje, je problem, ki ga bomo morda bolj razumeli šele v povezavi z reminiscencami na Cukrarno in na umrla tovariša. Od prve

polovice leta 1905 mu namreč spet raste ta kompleks v sklopu s tremi satirami: *Poslednji dnevi Štefana Poljanca* (zasnovana spomladi 1905, LZ 1906), *Epilog* (ob odkritju Prešernovega spomenika 10. IX. 1905) in *Anastasius von Schirwitz* (po Merharjevem zatrdilu približno iz istega časa). V poslednji satirik ironizira naše poveličevanje za nas nezaslužnih in omalovaževanje za nas zaslužnih ljudi, opozarjajoč na »tista dva mlada študenta, ki sta umrla vsled svoje malomarnosti in ki sta bila ... najgenialnejša človeka, kar jih je bilo tisti čas med nami«. Tudi ostali dve satiri vsebujeta grenak podzvok, zlasti ob misli na neizpolnjeno ljubezen: Murnovo Almo in Kettejevo Angelo. V *Epilogu* polaga avtor ob fingiranem dialogu Ketteja s Prešernom poslednjemu ob Cukrarni na jezik ugotovitev: »noben kraj ni tako zelo pripraven, da bi rodil Almo in Angelo«. V *Poslednjih dnevih* ... pa dá ob tej neuslišani ljubezni spregovoriti sebi — Petru Novljanu: »Saj jaz ne maram, da bi me kdo ljubil, saj je čisto dovolj, da ljubim sam!« Hkrati pa se v tem delu ponavlja fatalistični refren: »V kolobarju, brez konca!«

V tem času se v Cankarju porodi misel na dramo o Lepi Vidi, ki o njej poroča Franu Zbašniku 8. decembra 1905, da jo je deloma že napisal v zvezi s Cukrarno, Kettejem, Murnom, Govékarjem in s seboj — Petrom Novljanom; ker je simbol njihovega hrepenenja, zato pogine.

Ti junaki nastopijo v tem času v *Nini*, avtor pa tu prevzame osrednjo vlogo v neposrednem dialogu z umirajočo Nino, personifikacijo umirajočega hrepenenja: »K zvezdam gledajo tvoje oči in vendar so tako žalostne; v tvojih očeh odsevajo zvezde in zdi se mi, da so solze in njih luč je tihi, blede plamen iz mrtvašnice.«

Ne utegnem se zamujati z analizo te svojevrstne subjektivne knjige, ki jo je bila vsa tedanja kritika v celoti zavrgla, a je Cankarju ostala med najljubšimi. Le to bi pripomnila, da se meni zdi ta lirični esej križišče vseh Cankarjevih najintimnejših in najbolestnejših problemov, iztočnica najgrenkejših poprejšnjih in kasnejših del, bilanca obupa nad lastno obsojenostjo. V četrti noči — pesnitev je povezana v sedem noči, torej na višku — prikazuje ali vsaj omenja Cukrarno, mrtvega Ketteja, Murna, Novljana in Lepo Vido. Hkrati vsebuje to poglavje višek Cankarjeve pesimistične izpovedi, saj mu Cukrarna ne pomeni le usodne mrtvašnice naših osrednjih ustvarjalcev, marveč se mu vidi velika in prostorna za ves narod: »In kakor so ji zvesti stanovalci, tako je zvesta njim. Nameri korak, kamor hočeš, mrtvašnica te spremlja; vsa hodi

s tabo, s svojimi temnimi, vlažnimi koridorji, z mirom trohnobe in s svojim edinim, strašnim blagoslovom hrepenenja.«

Kot da je Cankar moral dati duška temu svojemu najintimnejšemu subjektivnemu kompleksu obsojenstva, da se je mogel naslednje leto predati toliko objektivnejšemu prikazovanju družbene resničnosti. Tako v naslednjem obdobju (od druge polovice 1907 do 1911) ni lahko samo rezkeje zaživel v absurdnosti groteske, marveč tudi predaneje v najtišji bolečini notranjega sveta. Tako je tudi za dramatično pesnitev hrepenenja *Lepo Vido* lahko našel ustrezajoč netragičen zaključek.

Med tema skrajnostma se giblje ostala Cankarjeva proza, lirična proza in dramatika te dobe, ki pa je kljub začetni reformatorski ali celo revolucionarni zanesenosti padajoče, to se pravi, tragično ali tragikomično, ne pa heroično rastoče intonirana. To velja celo za *Zgodbo o Šimnu Sirotniku* (1909), pohlevnem proletarskem delavskem dvojniku Hlapca Jerneja, čigar satirični oris se sprevrže v grotesko. — V nekem pogledu je v tem izjema groteskna povest *Krčmar Elija* (1909) — alegorizacija kapitalističnega izmozgavanja na vasi, ki pa ga ne premaga klavrni kmečki punt, marveč nasilnikova notranja trhlkost. — Če hoče ostati veren resnici, avtor tedanjih grenkih družbenopolitičnih razmer ob jalovi onemoglosti našega ljudstva drugače presoati ne more.

Osrednje pretresljiv in za nas značilen je klavrni propad idealističnega učitelja *Martina Kačurja* (1906), čigar nesebično prizadevanje po osveščanju ljudstva je nagrajeno s kazenskim progonom v najzakotnejšo vas, ki mu razje ves vzgon, medtem ko se njegov oportunistični tovariš ob spremenjenih razmerah okorišča z njegovim nekdanjim idealističnim hotenjem.

Kakor da je drama *Hlapci* (1909 z letnico 1910) nadaljevanje življenja, ki se vrti v istem zakletem krogu, sprejema prvotno še neupogljivjši učitelj Jerman kot nagrado za podobno osveščanje ljudstva nase podobno usodo pregnanstva. V obeh primerih pa junak-intelektualec na koncu resignira. Vendar medtem ko Kačurjev proletarski predhodnik v družbenem boju izkrvavi, Jermanov proletarski sobojevnik ostaja živ in bojevit, ne da bi izgubil vero v smisel družbenega boja. Njemu veljajo znane, a še zmeraj globoko veljavne besede od notranjih bojov razklatnega Jermana: »Ta roka bo kovala svet ... Ne, jaz ne bom več zboroval. Vi, ki imate v srcu mladost in v pesti moč, vi glejte! Ob vaših plečih bo slonelo življenje, moja so odpovedala.«

Ta realistična politična komedija, ki se proti koncu sprevrže v modernoromantično psihološko dramo, ne izzveni več revolucionarno, kar je značilno za naivnejšo politično komedijo iz prejšnje dobe *Za narodni blagor* (1901), je pa pretresljivejša in presega raven tedanje slovenske družbenopolitične stvarnosti. Šele tu je Cankar zmozel izoblikovati osrednje protislovje, ki ga je bil nakazal že v svojem prvem ustvarjalnem obdobju v navedeni pesmi *Materi*. To protislovje med junaskim družbenopolitičnim odporom in tragično učinkujočim materinim krščanskim razoroževanjem terja moderen kompozicijski poseg z dveh ploskev, ki pa mu je bil Cankar le deloma kos. Zato se drama ob koncu preobčutno prelomi iz družbene horizontale v duhovno vertikalo — od zunaj navznoter.

Navedeni primeri nakazujejo rastočo razgibanost in zapletenost Cankarjeve idejnovsebinske in izrazne poti. Do podobnega rezultata privede tudi primerjava dveh zbirk iz obeh že vzporejanih dob, zajemajočih snov in motive iz sorodnega dunajskega proletarskega okolja: *Ob zori* (1905) in *Za križem* (1909). Obe zbirki sta prvenstveno posvečeni mukam proletarcev, zlasti proletarskih otrok oziroma mladostnikov, vendar je trpljenje v drugi zbirki orisano bolj rezko, mestoma absurdno, izhajajoč iz družbene disonantnosti in Dostojevskega drastike ter presunljivosti.

Temeljitejše vzporejanje pa bi dokazalo tudi močne svetovnonazorske in stilne premike od poprejšnjega realističnega, deloma celo naturalističnega, čeprav tutam stiliziranega tridimenzionalnega prikazovanja k novim modernoromantičnim razsežnostim.

Še močnejše kvalitete spremembe lahko pokaže primerjava Cankarjevega etosa v obeh dobah. Medtem ko avtor do preloma stoletja v tem pogledu izraža še dokajšnjo anarhičnost, se v naslednjem obdobju prizadeto zresni, v sledeči dobi pa vse huje razmahne v ostro obtožbo licemerstva in zločinske samopašnosti (*Polikarp*, 1905, *Smrt in pogreb Jakoba Nesreče*, 1906, *Aleš iz Razora*, 1907) kakor tudi v dostojevskijevsko prodorno analizo subjektivne krivde (*Sosed Luka*, 1909). — Zlasti ob primerjavi dveh dram iz obeh različnih dob je razvidno, kako se je avtorjev notranji svet v času desetletnega razpona razširil, poglobil in zapletel. Začetniška družinska drama *Jakob Ruda* (dokončana 1898, objavljena 1900) je še realistična ibsenovska analiza junakove individualne zločinskosti in njegovega osvobajanja v smrti, farsa *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* (1908) pa je gogoljevsko pošasten in osupljiv zasmeh moralno izprijene družbe kot take, konveksno zrcalo Doline kot alegoriza-

cija celotne slovenske pokvarjenosti in omejenosti. Rudovi in njegovega pristaša nemoralni ter gmotni pogoltnosti je postavljen nasproti čist par — njegova hči in njen fant-umetnik. Podoben umetnik, ki samo fingira nezakonskega sinu te malopridne Doline pa je tu s svojo ljubico pridvignjen v razkošno igrivo simbolizacijo neoskrunljivo čiste umetniške ustvarjalnosti in lepote, vzvišene nad moralno stisnjenostjo. Fantastika in grotesknost omogočata Cankarju v tem obdobju tu in drugod preko-realistično dimenzionalnost. Šele tako je lahko z modernimi sredstvi zgrabil disonantnost sodobnih pojavov, ki se čedalje rezkeje režé v svoji absurdnosti.

Zato je svojemu prvemu romanu *Tuji* (1901), ki prikazuje tragiko umetnikove odtujenosti v utesnjenih razmerah malega naroda, v naslednji dobi spričo rastočega optimizma lahko pridruži roman *Križ na gori* (1904), kjer odrešilna ljubezen vse žrtvujočega dekleta premaga umetnikovo odtujenost in »temne sence« v domovini; spričo usihajočega optimizma ob novem ljubezenskem srečanju pa se je pričel notranje sesuvati v romanu *Novo življenje* (1908) in v triptihu *Volja in moč* (1910) v še hujši brezup. Saj ta brezup ni utemeljevalo samo osebno brodolomstvo, marveč brodolomstvo, kakršnega je občutil v gospodarskem in moralnem propadanju celotnega slovenskega naroda. Vse bolj prizadeto je pričel dvomiti o smislu svojega umetniškega poslanstva, ki si ga je bil nekoč s tolikšno samozavestnostjo zastavil kot svoj vzvišeni življenjski smoter, dokler se ni zagledal le še v klavrnem godcu, ki zasleplja na smrt obsojene obupance. Njegov *Kurent* (1909) je pretresljiva bezručvska vizija iz ljudske poezije presajenega godca, ki z upijanjarahčim razveseljevanjem to maso brezdomcev spremlja v tuji svet.

Cankarjeva teorija, prevzeta iz krščanstva: čim globlje je trpljenje, tem večje je poveličanje, se je vseskozi izživljala v hrepenenju, dokler ob zaključku te svoje predzadnje ustvarjalne dobe ni dosegla osrednjega izraza v simbolistični drami *Lepa Vida* (nastala in izšla 1911 z letnico 1912). Spet je tu tolikrat opevana kettejevsko in murnovska Cukrarna z znanimi obrazi brodolomcev in obupancev, ki hrepene po Lepi Vidi, poetični simbolizaciji čiste lepote. Hkrati se tu obnovi teorija, nakazana že v noveli *Popotovanje Nikolaja Nikiča* (1900), da so le povprečneži lahko srečni, delež ustvarjalcev in zaznamovancev pa je obsojenost na trpljenje, ki omogoča hrepenenje k neki višji luči, personificirani v Vidini lepoti. Zato te »čudotvorne rože«, ki v Cankarjevi poeziji kot osrednja lirična téma od začetne ustvarjalnosti do tega viška v variacijah

nenehno raste, ne more doseči samozadovoljni predstavnik udobne vsakdanjosti, marveč le rosnomladi Dioniz, čisti poet iz Cukrarne.

Istočasno s tem stilno prefinjenim spevom ljubezni, lepoti in hrepenjenju je Cankar snoval v *Beli krizantemi* (1910) obračun s svojo dotedanjo umetnostjo in s kritiko, ki je to umetnost tako nerazumevajoče ali zlonamerno profanirala. Kakor da sluti, da s tem zaključuje vso svojo dotedanjo ustvarjalnost, je to svojo umetnost prikazal kot edinstveno skromno dragocenost: kot listič bele krizanteme — blesteče slovenske umetnosti, ki bo trajno živela v beraški gumbnici slovenskega naroda.

Zakladnica Cankarjevega žlahtnega stila ne more vsebovati uspelejše metafore. V njej je zgoščena bolečina, lepota, organska povezanost vse Cankarjeve umetnosti, pa tudi njen smisel in pošten, pravičen pogum samozavestne obrambe.

Tej znameniti umetniški bilanci in pretežnemu delu ustvarjalnosti v tej Cankarjevi dobi se pozna, kako ga je Župančičev pogum osvobajal malodušja. Pogum, poudarjen v Župančičevi pesnitvi *Manom Josipa Murna*, ki ga je Cankar skoraj v vsakem svojem govoru s citati vlival našemu delavstvu in inteligenci. Bil je prepričan, da to »ni samo vrsta pesmi, kakoršnih po obliki, po gorkoti čustva in višini ideje morda ni v svetovni literaturi, temveč je tudi verna in pretresljiva tragedija slovenskega pesnika...« (*Predavanje o slovenski literaturi*, 1911). Čim bolj se je oddaljal čas, tem bolj je v Cankarju rastle cena Murnove pesmi. Ob Župančičevi pesnitvi pa se je pričel osveščati tudi o Murnovem bojevnosti. Prav zato se mu je zdelo nujno, da jo nenehno naglašja našim malodušnim ljudem: »Zakaj nikjer kakor v tej pesmi ni tako globoko in jasno izraženo — kako raste iz bridkosti spoznanje in iz spoznanja pogum.« (*Trubar in Trubarjeve slavnosti*, 1908.)

V prvem obdobju te dobe mu takšno opogumljanje še ni bilo potrebno. V prvi polovici 1907 — v letu izida druge razširjene Aškerčeve izdaje Kettejevih *Poezij* — v izrazito marksistično bojnem predavanju *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura* Cankar še brez kakršnega koli sentimenta naglašja Murnovo in Kettejevo Cukrarno in Kettejevo pesem, ki se je je sicer »polastila meščanska mladina«, »a bo nekoč svobodna last svobodnega ljudstva«. Tudi dva mesca nato (junija) še piše ob desetletnici »Zadruga« spominsko črtico na Ketteja, ki v njej grenkobo spomina lahko še spretno prekriva z ironičnim humorjem. — Toda nova ljubezen v naslednjem obdobju ga spet začinja razkrajati v malodušje, ki išče proti njemu opore v mrtvem in živem prijateljstvu.

Da bi premagal lastno ljubezenkso stisko, v romanu, posvečenem Mici Kesslerjevi, zatrjuje o Murnu: »Takrat je šel v svet, bojevnika. Pa komaj je bil zunaj in še komaj se je dobro nastradal, je bral v pismu, da se je [Alma] poročila. Mirno je bral in ne jokal... Le na samotnem vrtu ob jasnih večerih mu je bilo pusto in zazebló ga je ob spominu...« (*Novo življenje*, 1908).

Župančič, čigar nezaupanje v tedanjo Cankarjevo ustvarjalnost Pirjevec v omenjeni razpravi na podlagi dotlej neznane korespondence podrobno raziskuje, se v tem Cankarjevem obdobju zavoljo rastočih disonanc v njunih življenjskih pogledih z njim sicer postopoma razhaja, zanimivo pa je, da se mu ob zaključku tega obdobja spet toliko približa, da ob uprizoritvi *Lepe Vido* o njej napiše toplo doživeto oznanilo (SN 29. I. 1912). V tem oznanilu so zlasti poudarka vredne naslednje besede: »In tako je Cankarjeva dramatična fantazija tragična labodnica one tako sanjave, bolne in vendar po svoje tako pogumne generacije, ki je legla deloma že v grob, hkrati pa izročilo onih na smrt obsojenih novemu, krepkemu rodu: blagoslov s trudno roko mlademu, prebujajočemu se pokolenju. In nekaka izpoved Cankarja, tega 'nihilista'; obračun s preteklostjo, okret v bodočnost.«

S temi besedami je Župančič prelomnico dveh Cankarjevih dob tako zadel v jedro — tako dobo, ki jo Cankar z *Lepo Vido* zaključuje, kakor dobo, ki jo s »trudno roko« začčenja v novo smer, da se človek nehoté sprašuje, če tá svoje zadnje dobe ne uravnava pod prijateljevo sugestijo. Vsekakor je Župančič intuitivno pogodil, da je z *Lepo Vido* kompleks Cukrarne zaključen.

V istem letu 1905, ko se je bila Cankarju sredi »optimističnega« obdobja satirično obudila »mrtvašnica«, je 23. junija Župančič zasnoval sonet *Dva grobova*. Pesnik ne imenuje imen, je pa prvi hip jasno, koga občuti v prvih dveh grobovih. Zdaj ne govori več o pogumu, tem huje pa poudarja svojo osamljenost in bolečino v drugi kitici: A vidva — sta ustrašila se boja, / da sem ostal sam samecat vrh zemlje? / Nosili breme komaj smo trije, / ostal sem sam in bolečina troja.

Še tretjič poudarja svojo samoto v zaključni tercini: Pač čul sem temen glas, in vem, od kod: / z menoj gre verno spremstvo mrtvih bratov — / in vendar je tako samotna pot...

Še tretji grob poudarja ob začetku, ki pa zanj »nobeden naj ne ve«. Mar naj je to grob žive žene ali živega prijatelja?

Prvotno »mrtvo spremstvo mrtvih bratov« je spremenil v »nemo spremstvo mrtvih bratov«, to pa v »verno spremstvo«, saj noče biti niti najmanj patetičen, hkrati pa hoče poudariti živo predanost tega mrtvega spremstva. Zato v tej stvarni in brezokrasni izpovedi ta verz tesnobo izstopa. Čeprav je sonet vsebinsko pomemben, oblikovno skoraj brezhiben, kot grenkotreznna izpovedna celota dokaj tipičen za prvo polovico tega ustvarjalnega obdobja, pa ga Župančič ni uvrstil ne v zbirko ne v kakršnokoli drugo objavo. Nameraval ga je objaviti za svojo petdesetletnico (opomba), a je izšel šele nad petdeset let po nastanku.

V istem letu 1906, ko se je bil Cankar v *Nini* trpko izoblikoval kompleks »mrtvašnice«, je Župančič spesnil *Veselo pomladno epistolo* s podnaslovom: *Naslovljena batjuški Murnu, na onem svetu*. Pesem je na videz vedra predelava Murnove *Pomladanske romance*. Svetla poetičnost prvega dela, ki spominja še na prejšnjo dobo, pa se tu sredi pesmi prelomi v realistično kritiko sodobne domače družbene pokvarjenosti. To pa brez cankarjanske sentimentalnosti ali zajedljivosti, pač pa z župančičevsko hudomušnim humorjem. Ta humor pa le umetno pregluševa razočaranje — ne le nad družbo, marveč tudi nad lastnim življenjem in pogledom na življenje sploh. Pomladi, ki naj bi jo pričaral sv. Jurij, takšne harmonične sproščenosti v pesniku ni več. Kakor *Pomlad — nepomlad* (1907) ali *Težko uro* (1907) ali marsikatera druga iz druge polovice tega obdobja že tudi ta nakazuje notranjo natrganost, s tem pa tudi pot v nasprotno smer od Murnove.

Še bolj pa je občutno razhajanje s Cankarjem.

Ob nastopu nove Župančičeve (1903) in Cankarjeve (1904) dobe je bil prvi za kratek čas sicer uslužben v Ljubljani, drugi pa se je takrat semkaj po letih odsotnosti za kratko povrnil, a se kmalu spet zatekel nazaj v svoj proletarski dom na Dunaju. Pa tudi prvi doma ni dolgo zdržal; nastopil je pot po zahodni Evropi in se za nekaj let zadržal v Parizu. Novi svetski vplivi (Whitman, Verhaeren) so mu pregluševali dotedanji folklorno domačnostni značaj poezije prav v tistem času, ko se je začel Cankar v večji meri zatekati k domači ljudski pesniški tematiki in jo prepajati s svojo idejno simboliko (kralj Matjaž, Kurent, Lepa Vida). V času, ko se je ta naš tedaj že osrednji pisatelj in dramatik novim literarnokulturnim vplivom z zahoda že skoraj zaprl, se je njegov bivši drug-poet predal zahodnemu svetovljanstvu, čeprav tudi tega ni srkal iz stilno najmodnejših virov.

Njegov tedanji duhovni razvoj zrcali zbirka *Samogovori* (1908), kamor so z dvema ali tremi izjemami zajete samo izbrane pesmi iz tega novega pesnikovega ustvarjalnega obdobja (1903—1908).

Pesmi izražajo eleganco in blesk novega svobodnejšega izraza, ki pa ponekod več ne ustreza dovoljšnji čustveni zanesenosti. Saj od pesmi, preostalih iz poprejšnjega obdobja, samo *Sonce roža* (1899) še izpoveduje čaroben ljubezensko religiozni opoj, ki pa je pesnika sedaj že minil in po njem le še elegično žaluje — to razodeva že uvodni *Motto*: Duša je od tebe bolna —, medtem ko je druga, *Klic noči* (1902/1903), znanilka novih duhovnih bojov, ki v njih nekdanjo svetlobo prerašča tema.

Spričo časovne krize (rast imperialistične militarizacije, ruska meščanska revolucija, nova fizikalno-kemijska odkritja z Einsteinovo relativnostno teorijo na čelu), ki je podzvestno tudi v umetnosti pospeševala stilne premike (prve pojave ekspresionizma v Nemčiji, kubizma v Franciji, prve elemente futurizma v Italiji), je subtilni pesnik občutil konec klasičnega reda, z njim pa notranji razdor, ki ga je iz ravnovesja kozmične harmonije pognal v nemir in zapletenost časa. Tretji oddelek zbirke mračno izpoveduje duhovno jedro te disonantnosti, ki zanjo ne najde razčiščenja drugod kakor v lastnem iskanju. Od tod naslov *Samogovori*: sam se bo moral večno spraševati in si odgovarjati.

Sam se je moral rešiti tudi iz krize, ki je pretila, da ga požene v samomor. *Geslo* k četrtemu oddelku v zbirki (*Kuj me, žioljenje, kuj! / če sem kremen, se raziskrim, / če jeklo, bom pel, / če steklo — naj se zdrobim*) govori o temeljiti preizkušnji; ta ga je prekovala kot iskreči kremen in pojoče jeklo. Nadaljnjih nekaj abstraktnih vizionarnih pesmi in dvoje konkretnih domovinskih pesnitev nakazuje, kako.

V visokih trenutkih lucidnosti se čuti sredi vsega kakor harfa, ki na njej svira Gospod (*Nočni psalm*). Vendar ne strpi v abstraktni vzvišenosti nad zemeljskim dogajanjem: »Prenesti ne more sam svojega soja« (*Epilog*). Iz vzvišene samote se vrača v svoj nacionalni kolektiv.

Domovinski pesniški *Z vlakom* in *Duma* sta nastali prva na začetku, druga ob koncu tega obdobja. Obe sta zanosna slavospeva, ki našo družbeno nacionalno problematiko tega časa nakazujeta z obratne strani kakor Cankar. Temu je predmet nacionalnega obupa, ónemu predmet internacionalnega dopolnjevanja. Župančič namreč izhaja iz prepričanja, ki ga je kasneje stvarneje utemeljil v eseju *Adamič in slovenstvo* (1932), da bistvene prvine nacije z jezikom ne propadejo, ker tudi v tujini žive in oplajajo svet. Vlak torej ne simbolizira odtujevanja domovini, marveč

razširjanje njenih horizontov v nedogled. Ženski glas v Dumi predstavlja vaško idilo domovine v preteklosti, moški glas sodobno pesem izseljencev v vele mestni tujini. Vendar to ni tragična izpoved odmirajočih, marveč izraz modernega heroizma, slavošpev internacionalnemu elanu in delu. Kar pomeni Cankarju propad, pomeni Župančiču razvoj.

Tako je treba razumeti tudi drugi spev *Jerale* (LZ, januarska št. 1908), ki ga je snoval v tem obdobju od začetka do konca. Junaka sta domača vola, ki vozita naše izseljence v tujino. Nič ni tragičnega na tem, kvečjemu vola, vprežena v igo, pa naj se tej zaslužjenosti prvi še tako upira, drugi pa še tako klavrno podreja.

Tako je Župančič v prvem obdobju novega petnajstletja samorastlo reagiral na novega duha stoletja, ki zrcali sodobno protislovnost življenja z dveh ali več ploskev. Domovino in tujino — na videz izključujoči se ploskvi — mu je uspelo spojiti v kompozicijsko in duhovno enoto.

Kaj takšnega Cankar nikoli ni niti poskušal. Saj mu leto dni nato v *Hlapcih* niti spojitev protislovnih ploskev našega osrednjega domačega življenja — družbenopolitičnega in duhovnega — ni povsem uspela. Župančičevo reševanje nacionalnega problema pa mu je ostalo za vselej tuje. Domovino in tujino je postavljaval ločeno in ni prenesel nikakršnih spojitev. Tako postavlja na začetku te svoje predzadnje dobe v romanu *Križ na gori* (1905 z letnico 1904) umetnikov povratek v domovino kot odrešitev, ob zaključku te dobe pa v *Kurentu* (1909) odhod našega ljudstva v tujino kot pretresljivo tragedijo. Tujina mu ni pomenila osvoboditve, marveč pogin našega narodnega organizma.

Samogovori Cankarju še zdaleč niso pomenili tolikšnega dogodka kakor svojčas *Čez plan*. Župančiču se v pismu 23. decembra 1908 škanalizira nad vnanjo opremo te knjige, o delu samem pa v tem času ne spregovori niti besede. Le to, da je referat o njem na vabilo urednika Ljubljanskega zvona odklonil. — Istočasno vabi prijatelja k zasnovanemu albumu *Konkurz*, kar bi bila redka priložnost za skupno sodelovanje. Pa tudi Župančiča za takšno objokavanje žalostnega konca »vse slovenske govorjene in prikazane umetnosti« ni mogel ogreti. Šla sta vsaksebi in ostalo je le pri načrtu.

*

Po dveh letih domačega učiteljevanja v Nemčiji se je Župančič leta 1910, istega leta kot Cankar, stalno naselil v Ljubljani. Vendar se je njegova življenjska pot tudi odslej razvijala v nasprotno smer od Can-

karjeve. Medtem ko si je Župančič v nekaj letih utrdil svojo eksistenco, se oženil in si uredil svetel dom, je Cankar nadaljeval bohemsko brezdomstvo, navezan le na honorarje. Prvo leto, ko je užival nego naklonjene gospodinje, se je dobro počutil.

Sodeč po vedrem razpoloženju, v kakršnem ga je našel na Rožniku bratranec Izidor Cankar, bi mu verjeli pisateljevo izjavo: »Še nikdar nisem živel tako srečno kot sedaj.«

Cankarjeve izjave v *Obiskih*, ki niso točneje datirane, velja primerjati z Župančičevimi z decembra 1910. Prvi drugega nekajkrat prijateljsko omenja, upoštevajoč ga nad vse ostale. Drugi pa prvega čisto spregleda. O Ketteju oba izjavljata, da ga najvišje cenita, o Murnu pa različno sodita. Župančič priznava, da mu je bil med vsemi najljubši, vendar je bil Kette »vse druga potencia, mož, medtem ko je bil Murn otrok, ženska«. Cankar je takrat videl globlje in delj: »Ljudje tega velikega lirika premalo ljubijo in spoštujejo. Izmed tistih nesrečnih in visokih duš, ki jih kasni časi odkrivajo.« (Izidor Cankar, *Obiski*, 1920, 11 idr.)

Tudi v mescih od pozne jeseni do naslednje pomladi ob začasni preselitvi k prijatelju Kraigherju v Slovenske gorice je bil Cankar še pri moči, da je uspešno zaključil svoje poprejšnje najplodovitejše ustvarjalno obdobje. Ob povratku na samotni Rožnik pa se je pod novo gospodinjno rušil. Svoje samouničevanje z alkoholom utemeljuje kasneje z neko strašno depresijo, ki ga je tirala k blaznosti: rožniška leta je nosil v sebi kot nož v telesu« (Fran Erjavcu 31. maja 1917). Spričo takšnega stanja je bil vsaj v prvih letih poslednje ustvarjalne dobe (1911 do 1918) obsojen na usihanje.

Ta doba kaže presenetljiv preobrat v Cankarjevem delu. Eno prvih redkih črtic posveča spominu na Ketteja (*Konec literarne krčme*, DS, novembrska št. 1911) in pravi ob koncu: »Zdaj je ni več — ne krčme, ne Ketteja, ne Murna; pokošeno vse; življenje, visoke sanje, upanje v prihodnost; ostal je samo še spomin, in še ta ni vesel.« — Naslednji mesec naglašava v predavanju ob spominih na desetletnico Murnove smrti (11. decembra 1911) »boljša, lepša svoja leta«, ko so »skupaj vživali bogato mladost, bogato zlasti bojev« (CZS XVI. 330).

Tem bojem se je zdaj Cankar nenadoma odmaknil. Kakor da je Aškerčeva smrt 10. junija 1912 to pospešila. Izredno pietetno in objektivno Cankarjevo predavanje *Anton Aškerc in njegova doba* istega leta na tržaškem Ljudskem odru dokazuje, da je ta smrt pomirila v njem

zadnje strasti, ki jih je pred dvanajstimi leti tako vzburla Aškercova ureditev Kettejevih *Poezij*. S tem pa je šest let po nastanku *Nine* po vsem videzu v njem ugasnila tudi vsa bolečina »mrtvašnice«. Značilno je, kako se je ta bolečina v povezavi s problemom, ki je takrat tako razburjal duhove: po čigavi volji je Aškerc umiral s križem v rokah, v njem — najbrž zadnjikrat — takole oglasila: »Mogoče je res, da je [Aškerc] v predsmrtni onemoglosti in bolečini sam posegel po njem; zaželel si je pač v svojem trpljenju tolažbe in najbolj čudno ni, če je videl in našel to tolažbo v podobi križanega Kristusa; tako sta storila pred njim tudi naša mlada in nesrečna pesnika Dragotin Kette in Murn-Aleksandrov.«*

Šele leta 1913 je lahko zaključil obsežnejšo »ljubezensko pravljico« *Milan in Milena*, ki kot polna negacija seksualnosti odklanja zlagano tostranstvo, povečujoč onostransko posmrtno ljubezen. Takšen je spiritualističnomonistični zaključek Cankarjeve erotične poezije, ki se je že v predzadnji fazi z rastočim studom pričejala odvracati od vsakršne telesnosti.

Istočasno je Župančič pripravljaj zbirko *Razgledi kot žetev* svojega predzadnjega predvojnega ustvarjalnega obdobja (1908—1913), a se je z njo zakasnil in mu je prva svetovna vojna objavo onemogočila. Morda je imel proti objavi tudi osebne pomisleke. V začetku tega obdobja je namreč doživel erotično krizo — dokončen prelom z dolgoletno izvoljenko. Ta boleča izguba mu je oplodila nekaj pretresljivih erotičnih pesmi, ki z njimi pod pravim imenom ni mogel na dan. Odsotnost teh pesmi pa bi zbirko, ki bi bila po obsegu že tako manjša od poprejšnjih, oslabilo. Zato jo je zadržal in je pesmi pritegnil šele h kasnejšima zbirkama.

V primeri s poprejšnjo zbirko kažejo te pesmi dokajšen idejni in stilni premik k duhu sodobnosti. Očitno niso bile oplojene le s študijem prirodnih znanosti in filozofije — zlasti z Bergsonom — kar pesnik sam decembra 1910 omenja v intervjuju z Izidorjem Cankarjem (Obiski, 1920), marveč tudi z elementi novih umetnostnih struj, zlasti z ekspresionizmom. Poezija mu odslej pomeni živo gibanje k samemu sebi in k središču vsega, to je, k Bogu. V skladu s tem novim pogledom postavlja novo geslo k tej zbirki *Tja* (Gre tvoja misel soncu naproti? / Razpni

* O boju »moderne« z Aškercem prim. Boršnik, Aškerc. Življenje in delo, 1939.

roke, razpel si peroti), ki simbolizira pesnikovo predajo križu. Ta simbol krščanstva, ki ga je v dekadentnem času prve zbirke izzivalno uporabljal kot ljubezensko sredstvo (*Kako je poln kristjanov temni hram*), v času druge zbirke naglašal kot šibkejši pojav od prirodne sile (*Ob Kvarneru*), v času tretje zbirke poudarjal že kot simbol trpljenja in ljubezni (*Večerna vizija, Vizija*), mu v tem obdobju postaja tako rekoč jedro celotnega kozmosa.

Vendar mu ostaja le hrepenenje po božjem odrešenju (*Spokorna pesem*), kajti na sredi stvarstva ugotavlja le razdor. Zato postavlja kot uvodno pesem *Zdravico* s hrabrim priznanjem takega spoznanja: kdor ga zanika, laže. Moža se izkaže le, kdor spozna »to rano sveta« in jo pogumno nosi.

V znamenju takšnega razkola v svetu in v lastni notranjosti skuša biti urejena ta zbirka. Spoznanje te osrednje protislovnosti ga ne meče v obup ne v pasivizacijo, marveč podžiga k tihemu delu in k boju, zlasti pa k najvišjemu izrazu moči. Doseže jo, kdor »po lastnem srcu rije«.

Kar je Cankar vse življenje delal: grebel po lastnem srcu, to zdaj v duhu časa Župančič uvodno pribija kot program, odločno pa se ta umsko izostreni mislec postavlja po robu Cankarjevi pesimistični solzavosti. V znamenju stoičnega poziva: »pogum do bolečin« se pričinja lotevati razdora v družbi, postavljajoč v prvi oddelek zbirke tri izrazite socialne pesmi: *Glad* — ekspresionistično zgoščena tragedija pomanjkljive humanosti; *Kovaška* — poziv celotnega zaslužjenega proletariata k zedinjenju, da prekali silnega kovača bodočnosti; *Žebljarska* — ritmični odjek celodnevne kovanja v žgočem trpljenju in obtožbi. Skupino zaključuje *Dies irae* — apokaliptična vizija strahot in kesanja.

Tem za tisti čas po duhu in jeklenem ritmu povsem novim pesmim sledi v naslednji skupini tiha intimna lirika, ki s svojo blestečo vizionarstvom in mračno razbolelostjo nakazuje vir novih osveščevalnih, emocionalnih in stilnih elementov. Iz teh dokaj abstraktnih in za tisti čas težko dostopnih verzov bo črpala povojna ekspresionistična poezija.

V to obdobje spada *Intermezzo*, naslednji spev *Jerale* (LZ, januar-ska št. 1915), ki ga je pesnik snoval »po vsem videzu« od jeseni 1908 (Pirjevec), dokončno izbrusil pa morda šele 1913 ali 1914. Ta vsekakor najbolj poetični in očarljivi del pesnitve dobi svojo idejno težo z nakazovanjem kruto vsemogočne božje in boleče brezmočne pesnikove ustvar-

jalnosti, ki jo rahlo povezuje zaključna vizija »nevidnih bratov«, podavljenih od Jerale.

Ali je to brezupno tožee in onemoglo hrepeneče, napol v življenje, napol v smrt zakleto spremstvo nevidnih pesniških bratov, ki, »v tajnostne kroge zajeti«, s svojimi plameni pošvigavajo v luč in v življenje iz grobov, za ustvarjalca odrešilno ali pogubno?

Sodeč po zaključku pesnitve *Manom Josipa Murna*, bi bilo odrešilno. Bolečina — Samota — Pogum. To je sila, ki se »boji trohnenja« in z mladim pesnikom noče umreti. Iz te žive sile mrtvega tovariša poslej raste Župančičeva ustvarjalnost. Tako razume pesem Cankar in jo v svoji oceni zbirke *Čez plan* tako tudi komentira: »Iz odprtih grobov je dihal Župančič tisto moč, ki buči svobodno in nebrzdano iz njegovih pesmi, poletni vihar čez plan. Kakor da je vsesal vase Kettejeve in Murnove duše neizrabljeno silo, ki je dozorela v njem.« (LZ 1904.)

To je več kot komentar. To je oznaka celotnega Župančičevega tretjega ustvarjalnega obdobja, ki ga zrcali zbirka *Čez plan*. Hkrati pa črpa iz tega osveščanja tudi Cankar sam moč in pogum za svojo tretjo dobo. Do neke mere časovno vzporedno pa sovпада s to Cankarjevo »optimistično« dobo prvo obdobje naslednjega Župančičevega petnajstletja, zlasti dokaj pesimistični čas *Samogovorov*, čas, ki ga vodi in ne vodi »verno spremstvo mrtvih bratov« (*Dva grobova*) in batjuškin vitez sveti Jurij — »a nič se ni ustavil, / takoj se je odpravil / naprej (*Vesela pomladna epistola*).

Za to predzadnje Župančičevo obdobje *Razgledov* pa je značilna šele v Zbranem delu objavljena pesem *Iz zarij šumečih*, nastala vsekakor še pred Aškerčevo smrtjo morda istega leta 1912, potemtakem šest let po *Veseli ... epistoli*. Kot odblesk vesoljskega ritma na vodni gladini skuša prodorni pesnik zajeti jedro ustvarjalnosti osrednjih živčih Slovencev v posamezne verze: Iz zarij šumečih se zbirajo dnevi v gladino jezér, / v njih ogleduje svoj odblesk in svojo globino vsemir. / Vesoljstva veliki ritem tih gre preko njih, / oseka in plima morij tajinstvenih, / zvezdá, Župančič, k zenitu hrepeneči lok, / in žalost, Cankar, njih, ki gredo na zatok ... // — Ko se mu s slikarjem Jamo niz živih utrga, mu pesnik priniza verz: ... / in dosti v mrak pršečih plamenic, / ki z njimi, sodeč po *Intermezzu* (pošvigavanje v luč in v življenje) misli na mrtve soustvarjalce. — Sodeč po tej pesmi, zlasti po njenem zaključku, Župančičeva osveščenost tega časa ni daleč od Murnove v zadnjem obdobju. Ta pasem se zaključuje: Iz zarij šumečih se zbirajo dnevi v

gladino jezér, / v njih ogleduje svoj odblesk in svojo globino vsemir, / stolično zrcali se v dušah zamaknjenih / vesoljstva veliki ritem, tih iznad njih...

Vendar tudi ideje v *Intermezzu* ni mogoče razumeti tako kot zaključek pesnitve *Manon Josipa Murna*: kot odrešitev živih z neizrabljenimi silami mrtvih tovarišev.

»Dva, tri sem med njimi spoznal — kako so to begali, / z rokami — plameni za nama segali!...« — Segali, a ne dosegli. Njihova moč je mrtva. Podavljena.

Da je tako in ne more biti drugače, potrjuje Cankar v črtici *Listje* (DS 1914). Med zadnjim listjem, ki pada v pozni jeseni z dreves, se mu utrne misel na mrtvega prijatelja, pač Ketteja. »Med tistimi je bil, ki so na svet poslani, da kaže njihov plamen človeštvu pot od roda do roda. On pa je umrl, ko mu še ni bilo triindvajset let. ... Ni še dovršen božji umotvor, pa udari nevidna pest in zdrobljen je v prah. Luč je bila prižgana, da bi svetila tisočerm, svetlobe žejnim, pa je ugasnila, še preden so odprli oči. Zablislilo se je — iz noči v noč je planila zvezda, življenje enega samega hipa, neopaženo, brezkoristno...«

Ko se mu v to tiho zamaknjenost utrinja spomin na Ketteja, mu tako ljuba podoba blede, ostaja samo melodija (Melodije, DS 1914; Vetrovšek, SN 5. januarja 1915). Ko razmišlja o pomanjkljivosti Krekove brošure o Slovencih (Pozabljene rokavice, DS 1916), Ketteja niti več ne pogreši. Zanimivo, pogreša le Murna, »ki bo velik pesnik, ko bodo mnogi že v Bogu spali«!

Istóčasno ko se Cankar v svoji zadnji ustvarjalni dobi odmika v slepo ulico skrajne odtujitve od življenja, se spet približuje stvarnosti, vendar stvarnosti iz novega zornega kota, ujeti v drobne spomine iz mladosti. Spet postane mati osrednji lik njegovih tenkočutnih črtic in fragmentov, toda šele zdaj se temu toplemu liku dejansko posreči premostiti grenko alienacijo med ustvarjalcem in družbo. Subjektivni žolč nad družbo je zamrl; ni več družba, ki je postavljena pred ostri obračun sodnika, marveč Cankar sam.

Te iskre trga Cankar iz žarečega spominskega jedra vso zadnjo dobo, čeprav se mu jih posreči v največji meri iztrgati prav do srede tega sedemletja. Takrat objavlja boleče spomine na svoje otroštvo *Moje življenje* (od januarja do srede junija 1914), piše pa tudi avtobiografsko zgodbo iz nekoliko obsežnejšega časovnega razdobja *Grešnik Lenart* (zaključeno 1915), osredotočeno v en sam boleč problem. Oboje

je navidez fragment, dejansko pa izdelana enota kot izhodišče za razumevanje celotnega umetnikovega razvoja in dela. Vse prvo obdobje te zadnje dobe je pripravljala zbirko črtic *Moja njiva* (dokončana spomladi 1914), katere objavo je prav tako prestregla prva svetovna vojna. Tako je tá Cankarjevo najintimnejšo osebno mladostno problematiko prepojila z novimi časovnimi strahotami.

Kakor da je Cankar vso to novo grozo zaslutil, je pohitel, da poprej obračuna s samim seboj. Ta obračun je podan v kristalno jasni, preprosti obliki brez vsakršne referativne navlake. Fantazijsko je prestiliziran v osreden, zvečine globoko etičen, čustveno pretresljiv problem.

Temu Cankarjevemu brezobzirnemu in hkrati skrajno tenkočutnemu obračunu s seboj v odnosu do posameznika, v prvi vrsti do matere, se pridružuje tudi nekaj svojevrstnih študij živali, ki dajo slutiti njegov prodor v naturo, povezan ne samo s tenkim psihološkim opazovanjem, marveč tudi s poduhovljenim pogledom na enotno stvarstvo.

Polagoma se je iz nekdanjega impresionista, bleščečega slikarja občutij in pastelno niansiranih razpoloženj razvil v redkobesednega belo-črnega izpovedovalca najtišje notrine.

Istočasno je z enako prizadetostjo spremljal naš družbenopolitični razvoj, a ga umetniško ni več vtelešal kakor v poprejšnjem obdobju. Pač pa je svoje edinstveno dozorele in napredne misli uveljavljal v kritikah in predavanjih (prim. *Slovenci in Jugoslovani*, 1913) in si tako ni nakopal le političnega preganjanja, marveč celo dvakratni zapor. Obremenitev z obtožbo politične nezanesljivosti se je podvojila z nastopom prve svetovne vojne in mu povzročila poleg zapora in vojaščine še obilo težjih telesnih in duševnih muk. Vendar jih je Cankar podredil mukam celote in vključil v skupno bolečino drobnega, imperialističnim interesom svetovnih sil žrtvovanega naroda.

Ta težki čas je duhovno zajet v poslednjo zbirko *Podobe iz sanj* (1917). Kljub nekaterim kasnejšim objavam je Cankar tu izpel svojo labodjo pesem. Deloma so to bolj lirični eseji kakor pa črtice in vnanjega dogajanja je v njih malo. Skozi zastrto prizmo občutij in najtanjših modrovanj pa se ostro režejo črne konture vojnih strahot in prevešajo v svetlobo globoko preizkušenega, k smrti nagnjenega ustvarjalca. To mu omogoča ne le polno pomirjenje, marveč globoko uglasenost z vsem človeštvom (*Pobratimi*).

Župančič bi se bil v naslednjem ustvarjalnem obdobju (1913—1918) najbrž razvijal naprej v ekspresionistični smeri poduhovljenega iskanja. Ker pa je obdobje v glavnem sovpadalo s strahotami svetovne vojne in z njenimi političnimi posledicami, tako zaskrbljen za usodo Slovencev, kakor je bil, ni mogel mimo njih. Tako se je sredi tega obdobja visokim duhovnim sferam odmaknil in spet oklenil domačih tal. Kljub simbolični tehniki je postajal aktualnejši in vsaj na videz bojvitejši od Cankarja.

Leta 1914 se vojna v njegovem pesniškem delu v *Slovanu*, ki ga v tem času ureja, še ne zrcali, čeprav v apokaliptični viziji *Dies irae* njeno »črno grozo«¹ že čuti. Tudi v Cankarjevi močni kratki prozi, ki pričenja zdaj z njo sodelovati pri tej reviji, o novem časovnem premiku še ni sledu. Po letih molka si v javnosti prvič spet drug drugemu pomagata pri skupnem delu in Župančič si prizadeva, da tudi med drobnimi zapiski zaščiti prijatelja (Sn 1914, 96, 224). — Med pesmimi pa se oglašajo še tretji — mrtvi tovariš Murn (*Iz zapuščine*).

Tudi leta 1917 Cankar še druguje Župančiču, topot v Ljubljanskem zvonu, ki ga tá urejuje, vendar le še s polemičnim zapiskom in z dvema črticama. Ti črtici pa sta že del skupne boleče tišine *Podoba iz sanj* in kažeta nov čas po zadnji Cankarjevi ustvarjalni prelomnici. Enako odseva nov čas tudi Župančičeva pesem v istem letniku.

Tudi to zadnje obdobje pred nastopom nove povojne dobe zaključuje pesnik kakor običajno z novo zbirko, le da je vanjo pritegnil še nad polovico pesmi iz poprejšnjega obdobja, torej vse tehtnejše, česar ni bil odločil že za izbrane pesmi iz dotedanjih zbirk *Mlada pota* (1920). Zbirka nosi simbolični naslov *V zarje Vidove*, ker je bila kljub letnici izida (1920) zaključena na zgodovinski prelomnici leta 1918, ko je pesnik v podobi nove zarje občutil osvoboditev Slovencev izpod stoletnih avstroogrskih spon.

Namesto običajnega gesla kot jedra osveščenosti dbločenega obdobja stoji na čelu tej zbirki samostojna pesem *Slap* (nastala 1913), ki simbolično veže v enoto zbirke iz dveh obdobj. Sferičnost poprejšnjega osamljenca odstopa mesto erotični zvezi v dvoje, osamljenost slapa pa opozarja na neprestani tok in spreminjanje ne le v prirodi, marveč na minljivost in zagonetnost življenja in smrti kot takih.

Smrt je prisotna zlasti v prvi skupini, kjer se z novimi vojnimi pesmimi pretresljivo priključuje prvi socialni peščici iz Razgledov s

pesmijo *Dies irae* na čelu. Ta pesem je šele v zvezi z vojnimi strahotami dosegla pravo mesto in svoj preroški pomen.

Aktualno jedro zbirke tvori druga skupina z novimi pesmimi iz poslednjih dveh let. Pesnik se je globoko zavedal odgovornosti zgodovinskega trenutka, ki odloča bodočnost Slovencev, in je bil nad moralno nedozorelostjo političnega vodstva nemalo zaskrbljen. *Kovaška* med prvimi pesmimi iz te skupine dovolj odločno priča, kdaj se je bil sam že zavedel nujnosti skupne moralne priprave za ta odločilni čas. Ves naš narod, ki pozna »sledove okov na rokah«, je dolžan kovati svoja srca, svoj značaj, da dá iz sebe silnega kovača, »ko pride čas«. Zdaj pa se pesnik-prerok zaman sprašuje, kje je med živimi tak značaj, ki bi v njem narod kakor v zrcalu dojel sebe in svoje sanje o pravici in svobodi. Kako boš vodil moj narod, če mu nisi do kraja zvest! Narod te bo izpljunil kot skisano vino! Pesnik se razjarjeno spopada z našo neborbenostjo, z našo ravnodušnostjo v času, ko nam tujci trgajo zase dele našega telesa — našo tako težko priborjeno slovensko zemljo. Pesnikova ljubezen se spreminja v kletev ob spoznanju, kako so zastrupljevalci zastrepili naše bratstvo.

Na čelo te ogorčene obsodbe naše neosveščenosti postavlja svojo vrhunsko pesem *Podoba* (1918), ki je najpopolnejši izraz pesnikovega osrednjega stremljenja: da on sam in njegov narod izpolnita poslanstvo, ki sta bila zanj poklicana na svet. Sebe in svoj narod dojema organsko kot drevo, ki ga veter zvija in ovira v svobodni rasti in mu ne dovoljuje polnega razvoja. Kdor pa se do kraja zvesto drži svoje smeri, prizadevajoč si z vsem naponom uresničiti večne sanje, nazadnje razpetih rok doseže svojo podobo: križ — simbol trpljenja in poveljanja.

Podobno vizijo križa, le da bolj čustveno kot pa razumsko doživeto, nosi ves čas s seboj tudi Cankar. Povezana je bolj s trpljenjem vseh mučenih in zapostavljenih kot pa z župančičevskim in kettejevskim stremljenjem po spopolnjevanju. Od obdobja do obdobja mu je postajala bolj tuja Župančičeva podoba Boga-ustvarjalca iz Intermezza: »Kdor ustvarja..., ta govori iz viharja, / z nameni, z moralo in srečo se nič ne ukvarja...« Čedalje bolj se je približeval krščanskemu sočustvovanju Dostojevskega. Najbolj pa preprosti, vse žrtvujoči religioznosti lastne matere.

Dobrega pol leta pred smrtjo (20. IV. 1918) je zadnjikrat nastopil s pomembno temo *Očiščenje in pomlajenje*, kjer gleda z veliko, a zide-

alizirano vero v našo družbenopolitično bodočnost. Tu zadnjič citira tako priljubljeno Župančičevo pesem *Grobovi tulijo*, a ne več v zvezi z Murnom. Žrtve bojnega klanja in gladu skuša pomirjati z besedami: »Nobena solza ni potočena zastonj, nobena kaplja krvi ni prelita zastonj!«

Tudi Župančič reagira nekaj dni kasneje (24. IV. 1918) ob demonstracijah gladujoče ljubljanske množice v pesmi *Na jurjevo osemnajstega*, toda ne spravljiivo, marveč puntarsko. — Ta pesem močno spominja na *Veselo pomladno epistolo ... Batjuški Murnu*, le da čez sredo ni tako razklana. Vsekakor ni mogla nastati brez misli na to nekdanjo žrtev brezbrizne družbe. Vendar je spričo burnega časa tudi v Župančiču lik mrtvega tovariša-poeta zbledel.

Razlike med obema ustvarjalcema torej do zadnjega niso bile izgla-jene, kakor je neka notranja sorodnost do zadnjega ostala. Cankar je vseskoz z občudovanjem sledil Župančičevi ustvarjalnosti in ga pri tem vsa njuna medsebojna protislovnost ni nič motila. Župančič pa se je svoje nestrpne presoje prijateljevega dela zavedel šele po njegovi smrti: »Sam jaz ti priznam, da stojim zmeden pred tvojimi spisi, da jih ne morem pretehtati, ne znam presoditi v celoti, kakor jih nisem mogel dostojno oceniti sproti,« je Cankarju priznal šele v posmrtnem govoru 12. decembra 1918. Morda je šele takrat spoznal, koliko premalo je dajal opore zvestemu soustvarjalcu iste generacije, katerega je bil komaj poldrugo leto poprej (6. VI. 1917) zavrnil z epigramom *C-ju*:

Orlič se nadletavajo,
orli — vsak zase plavajo.

S smrtjo zadnjega sopotnika četverice pa ga je pretresla osamljenost: »Mene obiskuje smrt v prijateljih. Kje daleč, sta že prva dva brata, Kette in Murn. Enega gnezda ptiči, pevci iste pomladi! Skupaj smo se vadili peti, leteli nismo dolgo skupaj. In sedaj si odšel še ti za njima. Samotna mi postaja duša. In naš narod je vedno revnejši.« (*Ivanu Cankarju*.)

Župančič je Cankarja preživel tri desetletja; vendar v tako izrazito drugačnem času in drugačnih okoliščinah, da njegovo kasnejše delo presega dobo »moderne«.

*

Iz tega bežnega orisa je razvidno, da je Cankarjev pojav v marsičem pravo dialektično nasprotje od Župančičevega, da pa se v precejšnji meri dopolnjujeta. Cankarjevi sedemletni oziroma triinpolletni ritmičnoustvarjalni premiki se z Župančičevimi petnajstletnimi oziroma petletnimi in dveinpolletnimi ujamejo le osemkrat: 1893, 1897—1898, 1900, 1903—1904, 1907—1908, 1910—1911, 1914—1915, 1918. Tu je upoštevan seve samo čas od njunega prvega srečanja do Cankarjeve smrti, ko se z zaključkom prve svetovne vojne zaključí doba »moderne« in napoči nov čas.

Študija je pokazala, da prav ta stičišča časovno sovpadajo z njunimi najznačilnejšimi skupnimi delovnimi odnosi. Pa še to, da bolj ali manj neposredno niso brez zveze s Kettejem ali z Murnom.

Če bi utegnili iti v globljo analizo Kettejevega in Murnovega razvoja, ki je po letih sicer neprimerno krajši in zgoščenejši, ustvarjalno-ritmično pa nič manj zapleten in še subtilnejši, bi utegnili dognati vsaj nekoliko sorodno antitetičnost. Našli pa bi ob premikih njunih ustvarjalnih dob plodna stičišča tudi med njima.

Koliko takšna stičišča predstavljajo tesnejšo medsebojno povezanost, koliko sorodnejši, koliko protislovnejši prijem, koliko so značilna za nadaljnji razvoj posameznih ustvarjalcev, o tem je bilo tu komaj nekaj nakazanega, ker bo predmet kasnejših razprav. Da pa je v ustvarjalnosti četverice kljub medsebojnim protislovjem in svojevrstnemu ustvarjalnemu ritmu vsakega posameznika neka globlja sorodnost, priča tudi kasnejše delo živih ustvarjalcev, zlasti Cankarja, pa tudi Župančiča, ki se po neki strukturalni logiki giblje v tesnejši ali bolj odmaknjeni reminiscenci na umrla prijatelja.

Zlasti pa vzbuja pozornost doslej komaj bežno označeni Cankarjev kompleks Cukrarne in umrlih pesniških tovarišev kot ostro protislovje v obdobju njegove najizrazitejše družbenopolitične rasti, ki kaže v času od leta 1905 do druge polovice 1906 konico neke zanimive časovne simetrije. Od prve Cankarjeve uveljavitve v Zadruzi leta 1893, ki je pomenila zarodek kasnejše notranje povezanosti četverice, do leta 1905 preteče prav tako dvanajst let kakor od druge polovice 1906 do druge polovice 1918, ko Cankarjeva ustvarjalnost domala preneha. Če torej izvzamemo Cankarjevo prvo, začetniško obdobje od 1890 do 1893, ko je prodril v osrednjo javnost, predstavlja navedeni čas med drugo polovico 1905 in drugo polovico 1906 točno sredino njegove ustvarjalne poti. Isto velja za Župančičevo *Veselo pomladno epi-*

stolo iz leta 1906, ki loči dvanajst let njegovega pesniškega dela od vstopa v Zadrugo in osrednjo javnost 1894 — pri čemer izvzamemo njegovo doslej neznano, a domnevno izpričano začetništvo od 1888 do 1894 — in dvanajst let do zaključka »moderne«.*

Iz pravkar navedenega presenetljivega podatka pa lahko sklepamo na neko izkristalizirano ustvarjalno strukturo, ki nas utegne opozoriti na pomembnejšo protislovno povezavo obeh živih ustvarjalcev ob reminiscencah na oba mrtva na tem središču njune literarne poti.

Isto leto 1905, ki loči dvanajst let Cankarjeve ustvarjalnosti od njegovega vstopa v Zadrugo, sovpada z zaključkom prvega šestletja po Kettejevi smrti. Z letnico Cankarjevega vstopa v Zadrugo pa se ujema tudi Kettejev vstop v Zadrugo in njuna seznanitev. Hkrati pomeni to leto 1893 za Ketteja začetek nove šestletne ustvarjalne dobe, za Cankarja pa vsaj prelomnico dveh triinpolletnih obdobij. Ketteju namreč podobna kulturnobojna satira, kakor je tedanja Cankarjeva, usodno izpodkoplje njegovo nadaljnje življenje in delo, tako da mu že takrat grozi podobno pomanjkanje gmotnih sredstev kakor Cankarju. Morda tudi to poslednjemu podžge prvo prozno satiro *Dobrotnik*, ki z njo nastopi boj proti dvojni morali veljakov. Da je to že zarodek družbenega boja zapostavljenca, tega se takrat kljub vplivu Krekovi *Črni buke* najbrž še ne zaveda. Pač pa se Kette jasno zaveda propadanja stare dobe in nastopa nove. Njegova pesem *Starec in ptica*, ki jo je pripravil za svoj prvi pesniški nastop v Zadrugi, je simbolična znanilka ne le njegove lastne nove ustvarjalnosti, marveč mladostne ustvarjalnosti vse nove dobe v imenu generacije »moderne«.

Kette ni mogel slutiti, kako bo šest let nato njegova smrtna letnica po usodni Aškerčevi izdaji njegovih *Poezij* komaj v nekaj mescih sprožila tolikšno polemiko med zastopnikoma dveh dob Cankarjem in Aškercem —, kjer se bo uveljavila vodilna ideja te pesmi: Molči, molči, starče sivi! / Čas hiti in ne odlašaj, / staro izgubi veljavo, / kar je novo, to je pravo, / taka je usoda naša!

Ta osvobajajoči vzgon mladosti, ki leto dni po Kettejevi smrti odjekne celo v Aškerčevem Ljubljanskem zvonu (Župančičevi pesmi *Vseh*

* Prim. poročilo o Župančičevem doslej še neznanem pesniškem delu v Krekovi »ligi« 1893 (gl. Krekove Izbrane spise II. 18), ki pesnik sam o njem prav tako kaj več kot Izidorju Cankarju (Obiski 1920, 172) javno menda ni spregovoril.

živih dan in *Pesem mladine* ter Murnova *Pomladanska romanca*), pa ima svojo protiutež v »mrtvašnici«, ki se pričenja istočasno vse globlje zajedati zlasti v Cankarja. Oplodi mu vrsto pretresljivih fatalističnih pesimističnih del, ki z zadnjim romanom njegove druge ustvarjalne dobe *Hiša Marije Pomočnice* dosežejo višek življenjske negacije.

V rastoči optimizem njegove ustvarjalnosti v naslednji dobi pa na središčni konici njegovega zrelega dela poseže Kettejeva letnica 1905 z reminiscencami satiričnega, pa tudi globoko tragičnega značaja. Mrtvašnica postane spet jedro Cankarjeve osrednje izpovedi, ki ne zadeva samo dogajanja v tem letu, marveč najpretresljivejše v njegovem delu in življenju sploh. Ker ni več le izraz njegove osebne bolečine, niti ne le bolečine njegove generacije, marveč bolečine našega naroda in vseh žrtvujočih se ljudi. Merhar je pravilno povedal v opombah, da semkaj v to leto ne spada le načrt za nemško črtico *Mrtvašnica*, tragična satira dobe, ki jo zastopa *Stefan Poljanec*, *Epilog*, zarodek *Lepe Vide* in skoraj gotovo še osrednje poglavje iz *Nine*, marveč tudi najpretresljivejši Cankarjev in naš roman *Martin Kačur*, in kako je še ta povezan z mrtvašnico.

To Kettejevo leto pa je zgrabilo tudi Župančiča v pesmi *Dva grobova*, ki ji je do Zbranega dela (III) neobjavljena *Sam sem ostal* po neposredni boleči samoizpovednosti tako sorodna, da bi se morala najbrž postaviti v njeno sosesčino. Tudi tu se izpoveduje bolečina na višji ravni — z nujnostjo po povezavi s celoto, le da v iskanju višjega smisla iz črne noči sodobnosti.

Ta smisel, ki je v obdobju *Samogovorov* zaman grebel po njem, se mu je v naslednjem obdobju začel panteistično razjasnjevati, tako da mu je Kettejevo leto 1911 — prelomnica njegovega naslednjega šestletja — lahko vzbudilo novo osveščenost v pesmi *Iz zarij šumečih*, ki kaže svetlejši optimizem kot pa Cankarjeva vedrogrenka resignacija v spominski črtici na Ketteja *Konec literarne krčme*.

Ker je Cankarjev spomin na Ketteja polagoma usihal in v zadnjem njegovem obdobju usahnil, nič čudnega, da ga neposredno ni mogla vzbuditi zadnja Kettejeva letnica — njegov zadnji šestletni premik. Bolečina se mu je tega leta 1917 zgostila v najhujšo mrtvašnico svetovnega klanja, ki je prekricala nekdanjo bolečino generacije. Vendar vsebuje njegov zadnji ustvarjalni višek — zbirka *Podobe iz sanj* tudi v tem letu nastalo ali vsaj objavljeno črtico *Pobratimi*, ki ne povezuje v trpeče bratstvo le njegovih ustvarjalnih bratov, marveč vse ljudi.

Drugače kakor s to idejo, ki jo tudi naslednje leto zrcali Cankarjev zadnji pomembni govor *Očiščenje in pomlajenje*, zaključuje dobo »moderne« Župančič. Ne s pomirjenjem, marveč s puntom.

Motiv svetega Jurija, ki leta 1918 doseže v skladu s tem časom puntarsko razgibanost, se pri njem po letu 1894 — letu njegovega vstopa v Zadrugo in njegovih prvih znanih objav, med njimi pa tudi pesmi *Na Jurjevo* — pojavi poleg uganke še dvakrat. Kot *Vesela pomladna epistola* na sredi njegove doslej dostopne ustvarjalnosti 1906 in kot *Zeleni Jurij* krog leta 1915, ki ga je takrat — isto leto kakor uganko v *Sto ugank* — sprejel v mladinsko zbirko *Ciciban*. Zanimivo je, da tudi te letnice sovpadajo s premiki Murnovih ustvarjalnih triletij kakor njegova lastna *Pomladna romanca*, najgloblja in najpomembnejša od vseh. Saj ni le simbolizacija Murnove lastne prerojenosti, marveč življenjske moči vse mlade generacije in njene osvobojenosti iz zimsko-mrtve dekadence v novo sonce. Nič čudnega, da je tudi v Murnovi zbirki na prelomu pesnikovega prvega posmrtnega triletja našla prostor na uvodnem mestu. Pa tudi nič čudnega, če je isto leto iz nje tudi Župančič za ciklus *Manom Josipa Murna-Aleksandrova* poleg bolečine in samote črpal optimistični pogum: pogum, ki ga je naslednje leto Cankar s tolikšno osveščenostjo naglasil v svojem eseu o zbirki *Čez plan*, da se je z njo napajal vso svojo naslednjo dobo.

Vesela pomladna epistola pa Župančiču ob njegovem vrhunskem stičišču z Murnovim naslednjim triletnim premikom ne prinaša več tolikšne osvobodilne vedrine. Preblizu mu je *Smrt Štefana Poljanca*, ki se isto leto pojavlja v Zvonu kot bridko satirična simbolizacija komaj minule dobe. Ta doba je prikazana z neheroične plati naših neznatnih pa tudi poniglih tipov, ki nujno izzivajo Župančičevo polemiko v »veseli« epistoli. Očitno je to prva pobuda za nadaljnjo pesnikovo ustvarjalnost, kolikor se tá višjim sferam polemično odmika v klavirno družbenokulturno sodobnost. Epigramatičnost mu je sredi prejšnjega obdobja sicer zadušil prav tisti Aškerc, ki zdaj od srede naslednjega obdobja postaja tarča njegovih bodic. Tako da ni brez zveze ne s Kettejem ne z Murnom, če se prav v letu 1909 — letu prelomnice novega Murnovega triletja pa tudi Kettejevega obdobjnega dveletja Župančič z epigrama in Cankar z *Jeremijevimi pismi* znajdeti na višku križnega boja z Aškercem. Ta boj se tudi naslednje leto še nadaljuje, doseže pa svojo kulminacijo z Župančičevo *Revijo* (»vdova ob živem možu«) in s Cankarjevo oceno Aškerčeve zadnje pesniške zbirke, ki je pisana sicer

objektivno in v duhu vse njegove generacije, vendar tako, da je usihajočega moža ubila. Tudi to je bilo v duhu mlade generacije, da se je ob Aškerčevi smrti v letu 1912 — ob premiku naslednjega Murnovega triletja — s Cankarjevo objektivno, a vse drugo prej kot obžalujočo ali nesamozavestno obsmrtnico mrtvemu Aškercu oddolžila. S tem je zaključila dvanajstletno pravdo s tragičnim predstavnikom poprejšnje dobe, ki je z njim vred odmrila. Tako se je dopolnil Kettejev poziv ob začetku skupne poti te generacije, ki je šest let nato z njegovo smrtjo povzročil tolikšen dramatičen pa tudi bridek prelom.

Tako je zadnje Kettejevo šestletje lahko prav tako kakor zadnji dve Murnovi triletji ugašalo v pozabljenje, saj je bila brezmejno zvesta oddolžitev živčih spominu mrtvih opravljena in ni bilo več potrebe ne po polemiki ne po »mrtvašnici«. Tudi *Jerala* se je po premiku Murnovega, Kettejevega in Župančičevega obdobja 1913 z *Intermezzom* nujno moral zaključiti, da šele po prevratu v novi Župančičevi dobi z novim fragmentom iz podtalja zadnjikrat privre na dan.

Vsa ta in druga strukturalna dognanja so ob soočenju s priloženo tabelo vsaj toliko jasna, da je pozitiven odgovor na tretji in četrti uvo-domo postavljeni problem lahko dovolj prepričljiv. Podrobnejša analiza, ne le idejna, marveč tudi stilna, ki tu še ni našla dovolj prostora, bo dokazala, da umrla pesniška dvojica tako živi in raste v nadaljnjem delu žive, da si brez nje ni mogoče zamisliti naše celotne »moderne«, kakršna je.

*

Po svojem načinu izražanja je Murn bližji Cankarju, Kette pa Župančiču. Prva dva čustveno neposredno prekipavata, medtem ko je pri drugih dveh čustvo bolj pod kontrolo razuma. Iz tega seve ne sledi, da sta poslednja idejno močnejša, marveč le, da sta neprimerno bolj disciplinirana. Čeprav jima nihče ne more zanikati izrednih ustvarjalnih sposobnosti, sta to človeka volje, ki skušata vselej učinkovati vsaj etično, če ne tudi vzgojno, čeprav nikoli z dvignjenim prstom. Oblikovno virtuozna, se za učinek vnanje izklesanosti tudi potrudita. Zlasti velja to za mojstra modernega soneta Ketteja, ki se najrajši izpoveduje v jasnih podobah, medtem ko Župančičeva simbolističnost z zunanjim razmahom vendarle tutam prekriva notranjo nejasnost in neorganiziranost. To pa velja le za njegove verze, ne pa za zrelo kristalno izčiščeno prozo.

Ker zahteva tak način ustvarjanja več energije in discipline, ne more biti tako plodovit, kakor je tisti, ki se iz umetnika čustveno nepo-

sredno izliva, pa naj se še v takšnih grandioznih podobah. Murn kakor Cankar se vsaj do nastopa njune zadnje ustvarjalne dobe izpovedujeta v impresijah, vendar se Murnu — pesniku, poleg Srečka Kosovela našemu največjemu intimnemu liriku — kratkoča in zgoščenost bolj posreči kakor Cankarju — našemu največjemu poetu v prozi, ki ga muzika in ritem lepega stavka včasih preveč zavedeta v leporečje. To pa ne velja za njegovo ostalo prozo niti za dramatiko. Sicer pa Cankarju niti najbolj sovražna kritika ni nehala neprestano poudarjati bleščečega mojstrskega stila, kar pa seve ni nujno, da se krije s kratkočo in z zgoščenostjo, ki jo že impresionizem kot tak težko prenese.

Cankar je bil naš prvi poklicni besedni ustvarjalec, ki se je moral preživljati samo s honorarji. To ga je z ene strani gnalo k nenehnemu delu, kar kvaliteti včasih ni moglo biti v prid, z druge strani pa mu je omogočalo nekompromisno svobodo. Samo tako je pri naših ozkih razmerah mogel pisati skrajno odkrito, bojvito in pošteno.

Cankar ni bil samo poet, bil je tudi borec. Pesnik, črtičar, novelist, romanopisec, dramatik, esejist, kritik in publicist, toda v pesmih prav tako bojvnik kakor v publicistiki poet. Kakor Prešeren za svojo dobo je bil Cankar za svojo dobo najgloblje in najširše vključen v koordinatni sistem tedanje osebno-občedloveške in družbenopolitične problematike. Sicer je bila tudi ostala trojica poetov po svoje bojvita, čeprav se je izživljala pretežno v liriki. Črtice so pisali le mimogrede, Kette baje celo roman, ki se je žal izgubil, z zrelo dramatiko, esejistiko in kritiko pa se je uveljavljal samo še Župančič.

Ti prvenstveno osebnoizpovedni poeti so se poizkušali tudi v epski pesmi, a tam dosegli učinke predvsem z igrivostjo (Kette) ali z moderno lirično baladno tragiko (Murn, Župančič). Nagnjenim k subjektivnosti, jim je bila blizu tudi neposredna izpovedna oblika — korespondenca, ki je četverici posredovala dragoceno izmenjavo čustev in misli zlasti v času, ko se je še borila za svoj skrit izraz.

V nasprotju z izumetničeno težo tedanjih epigonskih formalistov je skušal biti izraz teh »modernih« na videz čim preprostejši, hkrati pa osvežujoč s svojsko blestečo metaforiko in lahkotno ritmiko. Oboje se je pri Cankarju in Župančiču v kasnejšem razvoju močno zapletlo in poglobilo z revolucionarnim uporništvom in vizionarnim razmahom.

Župančič ni prvi, ki je naš dotlej v metrični kalup vklenjeni verz sprostil, bil pa je med nami prvi, ki je kasneje začel o razliki med metrom in ritmom razmišljati in to utemeljevati s svetovnonazorskim

premikom (*Ritem in metrum*, 1917). Imel je v glavnem prav. Samo dogma prenese metrični kalup. To velja vsaj za naše dvajsetletje, polno duhovne in ritmične osvobojenosti in razgibanosti. Kolikor je v njem simetrije, ta ni popolna. Sicer pa se je Župančič kot vodilni zastopnik svobodnega verza simetrije tudi v kiticah čedalje bolj izogibal, zlasti v zapletenejših idejno čustvenih formacijah. Tega se je z ostalimi tovariši učil pri modernem zahodu.

Z medsebojnim ocenjevanjem in izmenjavo modernih knjig se je četverica zblíževala v skupnem hotenju, ki je tako različne temperamente in nature za nekaj let združilo v enotno fronto.

Sicer se že v tistem prvem času krčevitega skupnega iskanja in nemirnega prizadevanja po čim plodnejšem izkoriščanju svojih sil in talentov kaže rahla diferenca med Cankarjem na eni in med ostalo trojico na drugi strani, kar pa takrat še ni motilo skupnega tovarštva. Ostala trojica, zlasti Kette in Župančič, je bila veliko bolj nagnjena k poetični igrivosti, kar je očarljivo poživiljalo tudi njihovo otroško poezijo. Vsa četverica, s Cankarjem vred, je v javnost najprej prodrila v mladinskem časopisju, vendar je svoje nagnjenje k mladinski poeziji najuspeleje lahko uveljavil Župančič, ki se je razvil v našega najpomembnejšega mladinskega pesnika (*Pisanice*, 1900, *Ciciban*, 1915 idr.), medtem ko je Cankar skozi vso svojo ustvarjalnost obnavljal pretresljive otroške spomine in doživetja otrok, a to za odrasle. Bil je pač že od početka pregrenak. Svetli župančičevski humor sta mu nadomestovali žgoča ironija in sarkazem. Kette se je nagibal bolj k humorju, Murn bolj k ironiji, kar se je skladalo tudi z njunim doživljanjem življenja in sveta, pri prvem intoniranem navzgor v optimizem, pri drugem navzdol v pesimizem.

Prav ta humor in ironija pa sta bila že od početka in vseskozi najučinkovitejše sredstvo v skupnem boju proti vnanjim in notranjim oviram. Že od prvih zadružnih časov velja ta boj tradiciji, katere avtoritativnost se s klasičnimi ideali vred v teh mladih iskalcih novega podira, dokler se proti koncu stoletja skoraj do kraja ne podre. Dejanjsko pomeni to boj proti vsem dotlej ustaljenim etičnim normam in je v globini globin globoko tragičen. Ko se je ta mladina pričela prek Dunaja seznanjati z zahodno dekadenco, so bila njena tla že preorana z novimi idejnimi tokovi Aškerca in »novostrujarjev«, predvsem pa z lastno dotedanjo lumpenproletarsko usodo, usodo »Klanca«. Ker se je ta usoda najhuje držala Murna in Cankarja, sta prav tadva najteže

zapadala v pesimizem, čeprav spričo tedanjega skrajno bednega življenja, ki ga simbolizira Cukrarna, tudi Kette in Župančič — zlasti Kette — nista imela vzrokov, da bi življenje sprejemala drugače. Ves dotedanji idealni svet s katoliškim Bogom na čelu in z liberalističnim rodoljubnim frazerstvom vred se je podrl, ostala je gola puščava brez smotra. Edini smisel je tem zapuščenecem dajala vera v njihovo ustvarjalno poslanstvo, ki je z modernimi zahodnoevropskimi pogledi na izjemno odličnost deklasiranega umetnika samo naraščala. Od tod umetniški zanos vse četverice in njihovo hlepenje po vsem lepem na svetu. Poet je »daljnih carstev sin« (Župančič), zato se njegovo ustvarjanje odlikuje ne le s plemenito vsebino, marveč tudi z bleščečim izbranim izrazom.

Ta odtujitev vulgarni realnosti ima že od prvih početkov za posledico hlastno iskanje poetičnih vrednot, ki jih more nuditi evropska poezija. Sprva se to iskanje osredotoča na slovansko ljudsko poezijo ter na germansko in slovansko klasiko in romantiko (Shakespeare, Goethe, Heine, Puškin, Lermontov, Koljcov, Miczkiewicz), kasneje se razširi zlasti na zahodnoevropsko dekadenco in simbolizem (Dehmel, Liliencron, Baudelaire, Verlaine, D'Annunzio) ter filozofijo (Emerson, Maeterlinck), kolikor se ne začenja hraniti poleg nemške oziroma nordijske dramatike (Hauptmann, Ibsen) tudi z ruskim psihološkim realizmom od Gogolja prek Dostojevskega in Tolstojca do Gorkega.

Razumevanje tujih jezikov (nemščine, francoščine, ruščine idr.) omogoča tem mladim ljudem tudi zgodnje prevajanje nekaterih osrednjih evropskih del in daje Aškercu z njihovimi prevodi iz ruske poezije precejšnjo oporo (Ruska antologija, 1901). V odličnega prevajalca se kasneje razvije Župančič, čigar prevajanje posameznih vrhunskih zahodnih klasikov pa tudi Puškina postaja ostalim našim prevajalcem vzor.

Ta silni svetski vzgon po najlepšem odpira na široko vrata v povezavo z evropskimi idejnimi in formalnimi tokovi sodobnosti, ki so se zaprla s Prešernovo smrtjo. Zato se slovenska »moderna« tudi čuti za neposredno Prešernovo dedinjo. Prešernovske občečloveške nagibe Murn 12. junija 1898 takole izraža pesniškemu tovarišu Ivu Šorliju: »Pravi pesnik ne sme hoditi samó eno ped pred svojim narodom, on hódi vzporedno s težnjami vsega človeštva!«

Seveda bi pa vsa ta univerzalnost nič ne pomenila, če bi naši »modernisti« iz vsega sveta le zajemali, a mu iz svojega nič ne dajali.

Toda prav tako zgodaj, kakor se je v njih vzbudila nepremagljiva zavest pesniškega poslanstva, jim je to zavest utrdilo spoznanje, komu je to poslanstvo namenjeno. Kar velja za vso »moderno«, je Cankar nekaj let kasneje (1904) izredno jasno v oceni zbirke *Čez plan* takole formuliral: »Morda je ta razvoj prav zategadelj tako jadern in nemiren, ker smo majhni in zaslužnjeni, ker se vsa najplemenitejša naša moč ne more izliti drugam nego v pesem in besedo.«

Zavoljo žgočega nasprotja proti rodoljubnemu frazarjenju tedanjega našega okostenelega pesništva se je ta mlada generacija podobni tematiki v tem času umikala v svoj lastni čutni in čustveni svet, kar bi jo utegnilo kakor zahodne dekadente nevarno odtujiti in izločiti iz celote, če bi ne bilo v njej vsaj podzavestno vseskoz prisotno občutje lastne bede, sorodne bedi celotnega slovenskega naroda. Temu politično in gospodarsko nesvobodnemu narodku pa je po njihovem romantičnem prepričanju mogoče zavarovati svojevrsten položaj v svetu samo z visoko umetnostjo, enakovredno drugim narodom. In kje bi bilo mogoče takšno umetnost zajemati, če ne iz domače ljudske poezije in iz edinstvene naše prirode, ki je lepše skorajda ni. Šele impresionistični umetnik se je tega v polni meri zavedel, zato mu je stik s slovensko pokrajino omogočil najžlahtnejšo poezijo v barvi in besedi. Zanimivo je, da kaže tudi naša osrednja slikarska impresionistična četverica: Rihard Jakopič, Ivan Grohar, Matija Jama in Matej Sternen, s kiparjem Francem Bernerkerjem vred, čeprav za pol generacije starejša, našim poetom nekaj močno sorodnih potez. Čeprav se je v svetu hitreje uveljavila, je bila njena življenjska usoda podobno boleča, kar je občutil predvsem Cankar in je duševno in gmotno bedo našega upodabljaljočega umetnika, odtujenega neosveščenemu narodu, prav tako pogosto upodabljal kakor bedo poeta.

Niso si pa bili ti pomembni ustvarjalci sorodni le po usodni pripadnosti malemu narodu in po silnem entuziazmu za plemenito lepoto, temveč tudi po svoji idejni zasnovi in tematiki, ki se dokaj razlikuje od razkošne vele mestne salonske, kakršna tedaj prevladuje pri drugih narodih, zlasti pri Švedih in Francozih. Bogatega preobilja meščanske čutnosti pri nas ni; če izvezamo nekaj aktov v meščanskem okolju, je bleščeča mavrica barv večinoma odsev lirično nežnih do bujno pijanih občutij prirode in neke globlje, poduhovljene vizionarnosti.

To je tisto globoko protislovje med čutnostjo in duhovnostjo, ki išče, deloma pa tudi še doseže v tej naši umetnosti harmonijo. V naši poeziji

se pojavi leta 1898 kot neko novo razodetje, ki prinaša silno sproščenost. Vezi starega sveta ne tlačijo več, na pragu je vizija novega sveta, ki ga umetnik sluti, a ga bo šele našel. Vrtanje k novemu globljemu smislu je odslej osrednja vsebina »moderne« umetnosti. To je nova dinamična vrednota na razvalinah humanističnorealistične statistike. Zato lahko od tu naprej govorimo o notranji zmagi in vnanjem prodoru slovenske »moderne«.

Človek bi pričakoval, da se prične ta skupna nova umetnost že koj naslednjega leta s Kettejevo smrtjo podirati, dve leti nato pa da jo mora Murnova smrt izpodnesti. Vendar prav nasprotno. Kako živita oba mrtva mlada ustvarjalca v obeh živih naprej, ne dokazujejo le številne reminiscence nanju in njih upodobitve v nadaljnjem Župančičevem in Cankarjevem delu, marveč tako rekoč vsa njuna odslejšnja duhovna usmerjenost. Čeprav je njun ustvarjalni razvoj, kot je bilo nakazano, grajen na skoraj nenehnem protislovju med obema, je to pravzaprav le dialektična dediščina Kettejevega optimizma in Murnovega pesimizma v sklopu z novimi pregibi časa. Te nove pregibe določa v veliki meri slovensko jeralovstvo in osveščeni boj »moderne« proti njegovi amorfni jalovosti.

Jeralovstvo zaobsega prvotno pojmi site slovenske buržoazije, ki nima najmanjšega čuta za kakršen koli duhovni razvoj. Sprva se zatekajo modernistični deklasiranci v boju proti temu vulgarnemu pojavu k oplemeniteni čisti umetnosti, naglašajoč njeno neodvisnost in svojo polno svobodnost. Ta boj je od začetka še povsem anarhičen. Realnejše oblike pa pričenja dobivati po Kettejevi smrti ob prelomu stoletja. Prvi se zave Cankar, da je to boj izkoriščancev proti izkoriščevalcem — vseh dragocenih zatrtih sil proti brezdušnemu vladajočemu kapitalizmu. Zato se zavestno odreka larpurlartizmu in pridružuje boju za pravičnejšo ureditev sveta. Živeč v dunajskem proletarskem okraju, ima dovolj priložnosti za soudeležbo pri razrednem boju, ki ga, začena uveljavljati tudi v svojem delu. Izhajajoč prvotno kakor vsi ostali »modernisti« iz domačega liberalizma, spoznava in prične naglašati njegovo votlost in sterilnost v tem večji meri, čim tesneje se povezuje s socialnodemokratsko stranko. Leta 1909 pravilno ugotavlja v socialni, kmalu nato socialistični reviji Naši zapiski osrednji vzrok Aškerčevega pesniškega propadanja: ker se hrani iz usahljlih prsi onemoglega liberalizma (*Pisma Jeremijevega*). Njemu pa daje vera v socializem nov član, ki mu omogoča ne samo najzrelejšo leposlovno, marveč tudi najzrelejšo kritično

in družbenopolitično delo med vsemi Slovenci tedanjega časa. Na svojih predavanjih slovenskim delavcem razgalja misli, ki presenečajo zavoljo svoje marksistično točne dognanosti (*Slovensko ljudstvo in slovenska kultura*, 1907), pa tudi njegova kritika domače socialnodemokratske stranke z njeno cehovsko zaprtostjo in vulgarnomaterialističnim nerazumevanjem osrednje slovenske kulturnopolitične problematike je za tisti čas edinstveno točna.

Zavoljo družbenogospodarske zaostalosti naše socialistično gibanje ni moglo biti dovolj osveščeno; pa četudi bi bil imel Cankar v njem globlje in širše zaledje, najbrž ne bi bil zdržal dosledne gorkijevske poti. Bil je pač premočno protisloven — moderen romantik in moderen realist hkrati. Ker je bil poleg Prešerna naš doslej največji ustvarjalni duh, kot osveščevalec in oblikovalec celotne slovenske duhovne in družbenopolitične problematike kaj drugega tudi biti ni mogel. Zajemal je vse stilne tokove tedanje dobe, ki so vreli skozi naše slovensko območje, od naturalizma in dekadence prek simbolizma do ekspresionizma. Stilno enotnejši je ostal Župančič, ki pa tudi še zdaleč ni bil tako vsestransko angažiran in bojevit. Vendar gre tudi njegov ustvarjalni razvoj od simbolizma k ekspresionizmu in s tem pripravlja prav tako kakor Cankar pot novi povojni umetnosti.

Oba ta dva najobsežnejša duhova celotne dobe »moderne« spremlja vrsta sopotnikov in razpotnikov od klasičnih realistov do naturalistov in »modernistov« raznih generacij. Osamljeno se v tem času med mlajšimi pojavlja tudi že ekspresionizem in moderni realizem, ki se bosta v naslednjih desetletjih delno oplajala z »moderno«, v celoti pa si priborila nov slog.

Kajti kljub nekaterim pomembnim pojavom, ki so v tej dobi nastali kot bleščeč odsev preteklosti ali prihodnosti, je zanj predvsem značilen osrednji tok »moderne« — impresionistični simbolizem, ki ga lahko zajamemo v širšo oznako *moderna romantika*. V tej dobi namreč prevladujejo in zmagujejo romantična nagnjenja v »modernem«, simbolističnem slogu: išoč nemir po vse globljem duhovnem osveščanju, intimna poezija in hrepenenje po lepši, boljši resničnosti. Simbolizira jih Župančičeva *Podoba* pa Cankarjeva *Lepa Vida* oziroma *Bela krizantema* v beračevi gumbnici. Simbolizira pa jih tudi Kettejeva in Murnova »mrtvašnica« in pomladni sveti *Jurij* kot osvoboditelj te zime — mrtvašnice.

Nemir mladega skeptičnega duha na prelomu dveh stoletij, dveh dob, ki se iz tradicije še ni mogel ves izkoreniniti, ki pa že sluti razo-

detja prihodnosti. Ki je v sebi premagal statični vulgarni materializem — slepo ulico dotedanje v naturalizem iznakažene poti, ne da bi mogel, osvobojen vsakršne dogmatike, v svojem vizionarnem, a nihajočem poletu zajeti in pridržati nov svet vrednot. V jedru je to sinteza dveh dob: humanizma klasične preteklosti in začetnega razkroja sodobnosti, ki se krčevito bori za nekdanjo, bolje, za novo harmonično celovitost.

Kakor da ga je iztrgal iz sebe samega, je Župančič romantični zagon prijatelja pri slovesu ob njegovi rakvi na zaključku te »moderne« dobe takole formuliral: »Svoj poklic je imel vedno za skrivnosten višji, božji ukaz, kateremu ne more nikdar izbehniti, kateremu se ne sme odtegniti pod nobenim pogojem, od katerega ne sme odstopiti niti za korak. ...popotnik, ki roma z neutešenim hrepenenjem v srcu za daljno lepoto, za nedosežnostjo, iztezajoč roke proti neskončnosti.«

Tako je umetnost te dobe prvič po Prešernu ujela slovenskega človeka in njegov narod v vsej pretresljivi svojevrstni problematiki in očarljivosti njegove besede v evropski sočasni stilni in idejni tok in ga s tem uveljavila kot enakovreden pojav med samobitnimi kulturnimi narodi.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Studie über die slowenische Moderne versucht diese an künstlerischem Reichtum so einzigartige Epoche literarisch wohl zu umfassen, hält sich aber dennoch an einige wesentliche Probleme.

Die Fragen, von wem, wann und wie slowenische Moderne vertreten wird, löst die vorliegende Arbeit, indem sie den Anfang auf das Jahr 1898 setzt, als ihre bedeutendsten Vertreter Kette, Cankar, Župančič und Murn sich eine neue Welt zu bauen begannen, die die beiden nächsten Dezennien bestimmt.

Mit der Frage, wie die ganze Moderne mit Kette und Murn verbunden sein kann, die ja beide schon zu Anfang der Epoche starben, versucht diese Studie aufmerksam zu machen, daß Cankar, der im Ausgang dieser Epoche 1918 starb, und Župančič, der diese Zeit im Höhpunkt seiner Arbeit überwand, doch mit den Verstorbenen so eng verbunden blieben, daß ihr Werk mit den Reminiszenzen an die beiden wuchs.

Die Zweifel, wie die vier so außergewöhnlichen Schöpfer, von denen ein jeder seine eigenwüchsige Welt mit seinem einzigartigen Rhythmus vertritt, diese Zeit zusammen geprägt haben, hebt die Studie mit einer festgesetzten Struktur von gleichmäßigen Verschiebungen im Schaffen jedes einzelnen auf, indem sie einerseits mit der beigefügten Tabelle den spezifischen Rhythmus eines

jeden einzelnen klarlegt, andererseits aber auch die ineinandergreifenden Beziehungen der Dichter veranschaulicht.

Die Bezeichnung »Slowenische Moderne« für die beiden Dezennien, die den zentripetalen Willen des klassisch-realistischen Humanismus mit der anfänglichen zentrifugalen Zersetzung und mit ihrer Sicht der neuen Epoche verbindet, ist zu weit gefaßt, weswegen wir diese bis jetzt fruchtbarste Epoche der modernen slowenischen Literatur nach dem in ihr vorherrschenden Stil »Moderne slowenische Romantik« nennen sollen.