UDK 821.163.6.09–4˙929Cankar I.
Miran Štuhec
Filozofska fakulteta v Mariboru

PROBLEMSKI IN IDEJNI ASPEKT ESEJISTIKE IZIDORJA CANKARJA

V razpravi se ukvarjam z esejistiko Izidorja Cankarja z vidika njenih glavnih tematskih krogov in upoštevajoč umetnostnonazorsko ter idejno podobo. Ugotavljam, da je ta pisec zajel vrsto v prvi polovici 20. stoletja zelo aktualnih tem, ki so povezane z literaturo in likovno umetnostjo; med njimi ga je še posebej zanimala problematika sloga, dalje razmerje med umetniškim delom in bralcem oziroma gledalcem ter vprašanje, kako opredeliti bistvo umetnine.

The article discusses Izidor Cankar's essays from the point of view of their main thematic circles, taking into account their form in terms of the ideas and the view of art. The author maintains that the writer captured numerous literature and art related topics relevant in the first half of the 20th century. Of particular interest to him were the problem of style, relationship between the work of art and the reader or viewer, and the question how to define the essence of a work of art.

Ključne besede: Izidor Cankar, esej, umetnina, neotomizem, sholastična estetika, umetniška avtonomija, relativnost lepote

Key words: Izidor Cankar, essay, work of art, Neothomism, scholastic aesthetics, artistic autonomy, relativity of beauty

0 V krog najvidnejših slovenskih katoliških izobražencev na začetku dvajsetega stoletja spada umetnostni zgodovinar Izidor Cankar. Na vsebinski profil njegovega umetnostnozgodovinskega, kritičnega in esejističnega, ne nazadnje pa tudi književnega ter uredniškega in političnega dela so vplivala študijska leta v zahodni Evropi, na idejno podobo pa miselno obzorje, ki si ga je oblikoval s strpnim, a kljub temu dovolj samosvojim odnosom do nekaterih konservativnih katoliških in klerikalnih vzorcev. Povedano je potrebno dopolniti še z najprepoznavnejšima sestavinama njegovega razumevanja sveta: težnjo po celovitosti ter stališčem, da se v središču vsega vedno nahaja človek – bodisi kot ustvarjalec bodisi kot konzument.

V nadaljevanju tega prispevka bo moj namen prek ključnih besedil slediti najpomembnejšim vsebinskim poudarkom Cankarjeve esejistične misli. Ta se je v glavnem ustavljala ob likovni umetnost in literaturi ter pogosto odkrivala za takratni slovenski prostor zelo pomembne ontološke in recepcijske vidike. Idejno pa je v razmeroma kratkem času in odvisno od avtorjevih večkrat tudi čisto osebnih življenjskih odločitev doživljala opazne spremembe – in sicer v razponu od neotomističnih predstav o lepoti in umetnosti do že kar heretičnih misli o evolutivnem značaju umetniškega dela.

1 Za slovensko esejistiko je ta pisec zanimiv vsaj iz treh razlogov. Prvič, ker je eden od začetnikov slovenske moderne esejistike, drugič, ker je bil esej zaradi svojih značilnosti zelo blizu glavnim postavkam Cankarjeve duhovne podobe in se je k njemu vedno znova vračal, tretjič, zaradi sledi esejiziranja v sicer narativnih strukturah

njegovega leposlovja (**S poti**[1], 1913). Delo Izidorja Cankarja je privlačno še zato, ker esejističnost tako na formalni kot na mentalni ravni usmerja njegove umetnostnozgodovinske in literarnozgodovinske razprave. Tu se je sicer ločil od nekaterih svojih sodobnikov, denimo Ivana Prijatelja, a je vseeno med pisci, ki so napovedovali dinamiko razmeroma pogostega prekrivanja in dopolnjevanja literarne razprave ter književnega eseja. Na tem mestu je treba spomniti na odlične tovrstne spise kasnejših literarnih znanstvenikov, denimo Matjaža Kmecla, Janka Kosa ali mlajših Toma Virka in Mirana Hladnika. Cankar sicer ne dosega navedenih piscev in je bližji, denimo, Jožetu Pogačniku ter Aleksandru Skazi, ki sta znanstveni diskurz redkeje združevala z esejistično »poljubnostjo«, a je vendarle, recimo, v **Uvodu v umevanje likovne umetnosti**, **Simbolizmu v francoskem pesništvu** ter v spisih **S. Gregorčič: Poezije IV** in **I. Grafenauer: Zgodovina starejšega slovstva**, **F. M. Dostojevski: Ponižani in razžaljeni** začutiti »žlahtni pajčolan esejistične mikavnosti«. Omenjena dela opozarjajo, da je bil Cankar tudi nadarjen pripovedovalec.

2 Izidor Cankar se je v esejista izoblikoval postopoma. Prva faza, nekakšen uvod v esejistiko so feljtonski zapisi **Proletarske povesti** (**Umetnost**, **Dekle in kanarček**, **Starost** idr.), objavljani v prvem letniku Naše moči (1905/6). Zgodbe so brez dvoma začetniške, vendar kljub formalnim in vsebinskim pomislekom ter zadržkom duhovne narave kažejo nekaj nastavkov za razvoj kasnejšega esejističnega spisja. V glavnem mislim na opazen osebni vidik ter poudarjeno čustvenost. Če se strinjamo, da je ena od prepoznavnih mentalnih določnic feljtona aktualizacija in socializacija določenega problema ter njegova uravnotežena emocionalna in racionalna obravnava, potem nekaj zvez med **Proletarskimi povestmi** ter kasnejšo esejistiko nedvomno obstaja. In to zato, ker spisi večkrat reflektirajo sočasna ter vsaj za pisca pereča vprašanja, izražajo analitične težnje na eni strani ter osebno prizadetost na drugi. Vendar je treba opozoriti, da navedeni kratki priložnostni teksti ob pravkar povedanem kažejo tudi več značilnosti, ki genetično zvezo s kasnejšo esejistiko resno ovirajo. Za ostrino in avtoritarnost nekaterih pripovedovalčevih sodb je razloge še mogoče najti v globoki osebni prizadetosti[2], precej težje pa je med seboj povezati pozive z esejističnim nagovarjanjem k dialogu. Če gre pri slednjem za spodbujanje bralca, katerega namen sta fiktivni pogovor in soočenje enakovrednih mnenj, potem je navedene Cankarjeve intervencije kljub vsemu potrebno sprejeti v prvi vrsti kot ustvarjanje tendenčnosti. V tem smislu je mogoče razumeti še pogosti zaključni povzemalni odstavek.

Cankarjeva duhovna podoba in njegov življenjski nazor sta nastajala ob idejah Janeza Evangelista Kreka ter hkrati z mnogimi notranjimi napetostmi, ki so bile posledica zgodnje opredelitve za duhovniški poklic in kasnejših povsem drugačnih življenjskih odločitev. Mednje spadata študij umetnostne zgodovine in nadaljnje sistematično ukvarjanje z umetnostjo, ki ju brez posebnih špekulacij lahko razumemo kot reali-

[1] O estetskih podlagah romana več v Franc Zadravec: *Cankarjeva poetiška in estetiška izhodišča za roman S poti*.

[2] Pri nekaterih znanih slovenskih esejistih, denimo pri Bojanu Štihu, Dragu Jančarju, Alojzu Rebuli, Vinku Ošlaku, nekoliko manj pri Josipu Vidmarju in še nekaterih je kritičnost sodb in polemičnost stališč treba pripisati globoki osebni prizadetosti in temperamentu.

zacijo najglobljih potez njegovega značaja, etične podobe in ne nazadnje osebnih interesov. Glede na svoje najpomembnejše značilnosti esejistika Izidorju Cankarju ni mogla biti tuja, nasprotno bila je zvrst, ki mu je ponudila svobodo duha in kreativnost jezika. Kljub že navedenim resnim pomislekom je v **Proletarskih povestih** vendarle prvič prišlo do sinteze tistih formalnih in vsebinskih vidikov, ki so se tudi kasneje stikali ter razhajali, prekrivali in dopolnjevali ter s tem temeljito določali glavna Cankarjeva ustvarjalna področja: znanstveno razpravo, leposlovje in esejistiko. Zapisano zaključujem z ugotovitvijo, da pripovedna proza razen romana **S poti** v tlorisu sočasne slovenske književnosti ne dosega posebne kakovosti, a vendarle kaže nekaj zanimivih podrobnosti; te razpravljanje o pisateljevi esejistiki mora upoštevati. Tako je opazna, mogoče celo najodločilnejša kompozicijska in notranjeslogovna ter jezikovna lastnost tega opusa prekrivanje umetniškega in neumetniškega, estetskega ter etičnega, tu so nato še opisnost in analitičnost ter razmeroma pogoste digresije, prek katerih se osebni vidik širi k univerzalnim dognanjem.

Trditev Franceta Koblarja[3], da so **Obiski** Cankarjev premik od književnosti k esejistiki in h kritiki, je potrebno nekoliko dopolniti. Prvič zato, ker je pisec že leta 1908 objavil esej **Ljudsko gledališče**, drugič zaradi značilnosti, ki besedilom dajejo opazen didaktičen poudarek. Devet tekstov, izhajali so v letih 1910/11 v Domu in svetu, pred izidom leta 1920 pa je dodal še dva, so zgodbe, kjer pripovedovalec predvsem na način dialoga tvori dinamičen poučno-dogajalni tok, katerega vsebina variira možnosti in potrebe umetniške vzgoje pri Slovencih. Pisec se sicer največ ukvarja s posameznimi umetniki, njihovimi ustvarjalnimi zagoni, lastnimi pogledi na umetniško pot in tako naprej, a se ustavlja še pri splošnih vidikih ustvarjalnosti, zanimajo ga vrednost umetnosti, recepcijske sposobnosti in kulturna raven občinstva, kompetentnost kritike, dalje vloga ter pomen kulturnih ustanov, socialni status slovenskega umetnika in podobno. To pa so gotovo vprašanja, ki z odmikanjem od deskriptivosti in narativnosti postopno oblikujejo zavest, da avtorju ne gre zgolj za skrčene predstavitve Finžgarja, Župančiča, Jakopiča, Ivana Cankarja in drugih niti ne samo za poučevanje o estetskih zadevah, ampak še za nekaj globljega – za kratke in individualizirane poglede na umetnost, v katerih je mogoče prepoznati resne zagone v smer eseja.

Izidor Cankar je kot esejist temeljiteje stopil v slovenski kulturni in duhovni prostor že pred **Obiski**, to je bilo leta 1908, ko je v Domu in svetu objavil eseja **Ljudsko gledališče** ter **Evolucionizem v estetiki**[4]. Prvi, zunanji vzgib zanj so načrti za ustanovitev ljudskega odra v Ljubljani, sicer spada v Cankarjevo najzgodnejšo esejistiko, vendar je po glavnih miselnih izhodiščih spis, ki že dovolj pregledno kaže avtorjeva idejna, nazorsko in estetska stališča. Drugi razlog, zaradi katerega se je smiselno ustaviti ob njem, je aktualnost teme. Poudariti je potrebno, da pisec esejizira o vznemirljivem in

[3] Po svojih miselnih izhodiščih in upoštevajoč estetski nazor je bil France Koblar blizu Izidorju Cankarju, pisec torej, ki mu je bila Ušeničnikova utilitaristična estetika tuja. Njegovi glavni značilnosti sta bili nagnjenost k demokratičnemu urejanju stvari in strpnemu razpravljanju ter interes za takrat aktualne literarne in umetniške prakse.

[4] Evolucionizem v estetiki opozarja, da se Izidor Cankar razvija v pisca, katerega delo bo večkrat sinteza esejistične širine in slogovne dognanosti ter znanstvene doslednosti in analitičnosti. Najboljše značilnosti obeh zgodnjih del je avtor v letih 1925 do 1936 združil v spisih, s katerimi je zaokrožil uredništvo posameznih knjig Ivana Cankarja.

zapletenem vprašanju umetniške ontologije, ki vedno znova zadeva na nasprotje med elitnim in vsakdanjim, na status umetnosti ter umetnika, na razmerja do uporabnika in tako dalje. Ne nazadnje ponudi odgovor na vprašanje o velikih konceptualnih razlikah v kulturni sferi. Esej, ki govori o pomenu »ljudske umetnosti«, temelji na osnovi apriornega nasprotja med sodobno, pisec pravi moderno umetnostjo, in človekom; njegova dialektika pa je utemeljena na vzročno posledičnih zvezah med umetnostjo na eni strani in ekonomsko ter socialno strukturo na drugi. Pomembno piščevo izhodišče je, da si pogledi izobražencev in »ljudstva« na umetnost nasprotujejo ter si je zato nemogoče zamisliti, da bi lahko vrhunska umetnost potem, ko se je po svojih duhovnih, vsebinskih in formalnih določnicah oddaljila od referenčnega kroga, ki je blizu izkušnji preprostega človeka, le-tega pritegnila. Ali da bi, denimo, veristična gledališka igra s svojo »naivno« estetiko zanimala kompetentnega in po dramatiki razgledanega gledalca.

Cankar najprej razmišlja o človekovih primarnih in sekundarnih potrebah ter ob tem poudari, da je razumljivo, da postane umetniško delo zanimivo šele potem, ko so zadovoljene elementarne, kot pravi, prvotne potrebe. Pisec si ne dela utvar glede človekovih interesov, zato tudi nastanek in obstoj tako imenovane ljudske umetnosti postavi v neposredno odvisnost od družbenega konteksta, kjer da sta na prvem mestu ekonomska pravičnost in z njo povezana socialna harmonija. Stališče, ki avtentično »umetniško« izpoved veže na družbeni kontekst in predvsem na človeško dostojanstvo ter ob tem vsaj posredno pledira za prerazporeditev dobrin, pravic in privilegijev, je gotovo treba povezati s krščansko-socialnimi idejami Janeza Evangelista Kreka[5]. Cankar je pri interpretaciji Krekovih socialnih nazorov nekoliko samosvoj, verjetno tudi pod vplivom bratranca Ivana Cankarja zanesen, a vseeno vključen v realne razmere tedanjega časa. Drugi poriv, ki naj privede do živahnejšega in predvsem avtentičnejšega umetniškega ustvarjanja, predvsem pa enakomernejše porazdelitve kulturnih pridobitev, pisec najde v tesni zvezi med umetnostjo in vero. Dokaze za to, da je lahko povezovanje na črti umetnost – človek – vera uspešno v smislu socializacije umetnosti, ugotovi v kulturnem, moralnem, političnem, religioznem in socialnem kontekstu zgodnje antične dobe. Zgled za umetnika, ki se je s svojim delom znašel v presečišču človeškega in božjega, individualnega in kolektivnega ter umetniškega in ljudskega pa mu predstavljajo Homer ter grški dramatiki Sofokles, Ajshilos in Evripides, ki so z uravnoteženo sintezo religioznih čustev in umetniške ustvarjalnosti dosegli univerzalnost in »ljudskosti«.

> In res opažamo, da se je tedaj zopet razvila neke vrste ljudska umetnost. Drama je za Perikleja zrastla čez noč in zapovrstjo so nastopili trije mojstri tragike Ajshilos, Sofokles in Evripides, pri katerih se moderni ljudje uče dramatske abecede. Bili sta pa dve stvari, ki sta dajali grški klasični drami ljudski značaj: nje bogočastni izvor, zaradi katerega je drama postala religiozna potreba ljudstva, in prosti vstop v gledališče. Globoka ljudska religioznost je dobila tragediji nov izraz in v tem smislu je bila grška drama ljudska drama. (Iz. Cankar 1968: 217)

[5] Katoliški politik in profesor ljubljanskega bogoslovja Janez Ev. Krek je imel s svojimi socialnimi idejami, človekoljubnostjo in z neposrednim delom med ljudmi razmeroma močan vpliv. Privržencev zato ni imel le med delavstvom in katoliško inteligenco, kamor je treba uvrstiti Izidorja Cankarja, naprednost in velik humanizem so mu pripisovali tudi mnogi drugi. Cankarja je pritegnila Krekova ideja o širjenju izobrazbe in kulture kot pogoju za nastanek civiliziranega in za umetnost zainteresiranega človeka.

Cankar v nadaljevanju sledi razkroju idealnega sožitja religije in umetnosti ter opozori na postopno pojavljanje »klasične dekadence« oziroma izgubljanje ljudskega karakterja umetnosti. Zametke tega procesa najde že v sami grški antični družbi, ki je bila utemeljena na suženjstvu, in je kultura tako že načeloma izražala samo interese manjšega dela populacije. To se je po njegovem mnenju nadaljevalo s premiki k individualizaciji umetniškega ustvarjanja in s spremembam, katerih posledica je bila, da se je religioznost pojavljala le kot ena izmed vsebin zavesti. Ljudstvu, ki je ostajalo zvesto tradicionalnim življenjskim vzorcem, mitom in pomenu boga, se je umetnost s postavljanjem vprašanj, s skepso v ustaljene predstave ali celo z željo po prevrednotenju začela odtujevati. Ker se je hkrati nadaljevalo socialno razslojevanje in je družbeni eliti v glavnem ustrezala »nova« umetnost, je po Cankarjevem mnenju nastajal vse večji prepad med umetnostjo in ljudstvom.

V zadnjem delu eseja avtor situacijo iz antike prenese na zgodnji srednji vek, ko naj bi krščanstvo ponovno omogočilo izravnati »strašne kulturne diference«. A tudi tokrat le za kratek čas, kajti nasprotni tok se je pojavil zelo hitro in umetnost, namenjena najprej dvoru in kasneje meščanskemu salonu, je preprostega človeka v glavnem zaobšla, njegovo vzgojo pa prepustila slučaju ali najpogosteje različnim posameznikom in skupinam, ki z umetnostjo niso imeli nikakršne zveze. Pomembno vprašanje, ki se tu zastavlja, je ali je Izidor Cankar kot eno najpomembnejših postavk svojega zgodnjega umetnostnega nazora dejansko videl v umetnikovem približevanju kulturno preprostemu in umetniško nezahtevnemu sprejemniku ter je v tem smislu kljub načelnemu uporu zoper didaktično estetiko vendarle nezavedno drsel prav k njej. In se ujel v lastno zanko? Takšna špekulacija se kmalu izkaže za neutemeljeno, ker Cankar dejansko v nobenem primeru ni dvomil v to, da bi bilo umetnikovo približevanje povprečnemu okusu in ljudskim potrebam nepopravljiva škoda; brez dvoma pa je v smislu naprednih idej zastopal mnenje, da je razlike med obema stranema mogoče odpraviti le z doslednimi uveljavljanjem pravičnejših ekonomskih okoliščin. Pisec je v svojih zamislih gotovo zanesen, vendar tega ni treba pripisati zgolj njegovi naravi, ampak vsaj še dvema pri njem zelo opaznima karakteristikama: socialnemu čutu in veri, da so ekonomske razlike historična kategorija ter jih je v prihodnosti z božjo pomočjo mogoče odpraviti.

Dve leti kasneje, torej 1910, je nastal esej, ki glede na zgodnje objavljene spise preseneča z nekaterimi svojimi glavnimi formalnimi in vsebinskimi določnicami. **Pogovori o umetnosti** se namreč odlikujejo po konciznem sklepanju, strpnosti in prepričljivosti ter suverenem, poznavanju problema; zanje so značilni nazornost, dober slog in jasen jezik, ki omogočata postopno približevanje k sintetičnemu zaključku, že omenjeno prepričljivo znanje ter aktualna tema. Najpomembnejša vsebinska novost so drugačni pogledi na umetnost[6]. Če mislimo na esejistovo nedavno plediranje ljudskemu gledališču in ljudski umetnosti, ki da sta mogoči le ob simbiotičnem razmerju med bogom in umetnikom, njuna naravna posledica pa je umetnina, ta je s svojimi glavnimi idejami pregledno vključena v sestav vzorcev, po katerih poteka vsakdanje življenje, potem je spis iz leta 1910 dejansko subtilen in dalekosežen premislek o lepoti ter prijetnosti na eni strani in o estetiki ter umetnosti na drugi. Prvi del eseja

[6] Izidor Cankar je bil leta 1910 star 24 let in je že imel za sabo študij bogoslovja ter eno leto predavanj iz umetnosti in splošno kulturnih vprašanj v Louvainu ter umetnostne zgodovine v Bruslju.

z naslovom **Dvoje nasprotij** pravzaprav ne napoveduje poglobljenega nadaljevanja, saj v njem avtor le ponovi, da nihilistično razmerje do Boga ne more biti kaj drugega kot posledica slabega okusa, frivolnosti, nevednosti ali kvečjemu odmev »romantične božanstvenosti in avtonomne genialnosti«. Pravo bistvo eseje se razkrije šele v drugem in tretjem poglavju. V drugem, njegov naslov je **Nekaj o lepoti**, Cankar esejizira o dveh definicijah, kaj da je lepota. Prva, rekli bi vulgarizirana, veže pojem na čutno ugodje in je tako odvisna od razmerja med oblikovnimi lastnostmi umetniškega dela in posameznikovim fiziološkim ustrojem. Kriteriji te »fiziološke estetike« se zato ustavljajo pri vprašanju, koliko so zunanje plasti dela s svojo formalno uresničitvijo privlačne človeškim čutilom. Druga definicija čutno-fiziološki estetski koncept zavrne in seže k bistvu umetnine, kjer upošteva vsebinsko plat in s tem celoten problem postavi v duhovni kontekst, nasprotuje kategoriji uporabnosti ter prijetnosti in moč umetnine določi z njeno »notranjo lepoto«. Pisec poudari, da sprejemanje umetniškega dela poteka tudi prek racionalnih procesov, ki dajejo možnost presojati o smotrnosti umetninega ustroja in preverjajo stopnjo njenega notranjega reda[7].

Umetnosti so po svojem delokrogu tako različne, umetnine same tako raznovrstne po tvarini in obliki, da zastonj iščemo med njimi skupne točke, ako prezremo njih urejenost. Le smotrno delo, ki odkaže vsaki podrobnosti konstruktivno mesto v celoti, ustvarja umetnine in mi jih uživamo le tedaj, kadar smo spoznali njih smotrnost. (Iz. Cankar 1968: 233)

Skladnost, red in smisel so načela, ki se jim Izidor Cankar tudi v kasnejših letih nikoli ni odrekel, še več, gre za temeljne sestavine njegovega estetskega nazora in življenjske filozofije. V ta sklop spada tudi že zelo zgodaj izraženo prepričanje, da lahko prava umetnina nastane le iz iskrenega ustvarjalnega dejanja, ki mu ne gre za čutno privlačnost, marveč za poglobljeno analizo značajev. Umetnina tako ni posledica čustvene zanesenosti, ampak izraz umskega dela. Iz teh dognanj izvede Cankar še misel o »umetniškosti« kot potencialni energiji žive in nežive narave, zaradi katere se lahko vsak človek, predmet ali dogodek v določenih okoliščinah transformirajo v umetnino. Ključna zato ni snov, pravi, ampak njena obdelava. Pisec je v svojih stališčih dosleden, saj kontekstualni vidik izostri v logičen sklep, ki umetnino vključi v komunikacijski proces med slikarjem in gledalcem, pisateljem ter bralcem, skladateljem in poslušalcem. V zadnjem poglavju eseja **Subjektivnost v umetnosti** v smislu precej kasnejših recepcijskih teorij in spominjajoč na antično stališče, da je problem lepega zasidran v človekovem zaznavanju, svoje poglede še izostri in izpostavi t. i. aktivnega konzumenta ter s tem sicer s težavo, a vendarle prizna, da lepota ni ne subjektivna ne objektivna, marveč pojav, ki svojo vsebino črpa iz razmerja med predmetom, umetnikom in sprejemnikom. Lepoto sicer še zmeraj izvaja iz Boga in jo ima za del »božjega spoznanja«; prav tako zavrača nazor, da človek s projiciranjem »svoje lepote« podeli predmetom umetniško podobo, a je očitno, da umetnino kot smotrno urejen pojav, ki odseva nadčutno bistvo stvari, postavi v nujno razmerje z okoliščinami in s sprejem-

[7] S pojmi, kot so smotrnost, notranji smisel in red, pisec spominja na predsokratike, ki so, kot je znano, lepoto povezovali s harmonijo.

nikom[8]. Cankar je s tem opravil pomemben premik stran od takrat v slovenskem prostoru uveljavljenih pogledov na estetska vprašanja. Tomaž Brejc vzroke za odklon od neotomizma in estetskih stališč Aleša Ušeničnika navaja predavanja Janeza Evangelista Kreka, študij v belgijskem Louvainu, branje Goetheja in poznavanje Aristotelove **Poetike**[9].

O lepoti in moči umetnine je Cankar pisal sicer že leta 1908 v že omenjenem eseju **Evolucionizem v estetiki**, a je takrat še v smislu sholastične misli in prepričan v metafizično naravo pojava, ki da je »razodetje božje in božja apologija«, o njem oziroma o stalnosti estetskih principov razmišljal drugače. Podprt z jasnimi predstavami je takrat umetnost namreč še suvereno branil pred evolucionizmom in različnimi estetskimi špekulacijami ter je ob tem razmeroma uspešno ohranjal strpnost do drugače mislečih in demokratičnost do različnih takrat aktualnih umetniških smeri, struj in tokov. Prvo desetletje prejšnjega stoletja je vendarle čas, ko je pisec v glavnem še brez velikih težav sledil svetovnonazorskemu konceptu, po katerem je Bog stvaritelj vsega, kar obstaja:

> Toda s tem – poreče morda kdo – da so ostali estetični zakoni do danes neizpremenjeni, še ni dokazano, da so tudi neizpremenljivi, to je absolutno objektivno. A tudi to je jasno. Zakoni nujno zahtevajo zakonodavca in kakor metafizičnih in etičnih zakonov tudi estetskih zakonov ni mogel nihče drug zapisati z mogočno roko v človeško dušo kakor Bog. (Iz. Cankar 1969:151)

Cankar v eseju **Evolucionizem v estetiki** izhaja iz ene takrat zelo aktualnih predpostavk Hermanna Bahra;[10] ta pravi, da je o umetnosti in umetniškem mogoče razpravljati le z vidika okoliščin. Zavračanje glavnih misli Bahrovega umetniškega nazora, od koder izhaja relativistična premisa, da je vsako umetniško delo hkrati lepo in grdo, vsaka kritika istočasno pravična ter nepravična in je umetnik neke vrste reformator, odvisen od vsakokratne stopnje kulturnega, političnega ali socialnega stanja, mladega Cankarja privede do evokacije estetskih zakonov oziroma božanskega izvora lepote in do neotomistične trditve o objektivnosti lepote. Avtorju so estetske zamisli v abstrahrani obliki trdno jedro, utripajoče v vseh delih z umetniškimi ambicijami, zato tudi obstoj sočasnih poetik, ki so izpostavile različne umetniške koncepte, in pretekla umetniška praksa z množico umetniških pogledov njegovega prepričanja ne omajajo. Nasprotno, privedejo ga do zaključka o trdni invariantni estetski strukturi: lepoto je potrebno razumeti strpno in s ciljem dojeti njeno najgloblje bistvo. Ob koncu esej odpre še problem razvoja na področju umetnosti – temo, o kateri je Cankar posredno razmišljal tudi štirinajst let kasneje v eseju **Kaj je umetnostno pomembno?** (1922). V tem spisu s podnaslovom **Eno metodično vprašanje** se avtor loteva vprašanja, ki naj pojasni eventualno možnost obstoja objektivnih kriterijev, po katerih

[8] Leta 1916 se je v polemiki Trideset let v obrambo pred Ušeničnikovo didaktično estetiko vrnil k neotomističnemu estetskemu konceptu in ugotovil, da je predmet lep sam po sebi, tudi če ga ne »uživa nobeno oko«.

[9] Več o tem: T. Brejc:*Terminologija Izidorja Cankarja. Geneza štirih pojmov: umetnina kot organizem, umetnostno hotenje, forma in stil*.

[10] Hermann Bahr je bil na prelomu 19. stol. v 20. stol. pomemben avstrijski pisatelj, dramatik, literarni kritik in literarni teoretik.

bi bilo mogoče med seboj relevantno primerjati različna umetniška dela, in to ne le umetnine različnih avtorjev, ampak tudi take, ki so nastale v različnih obdobjih in drugačnih kulturnih, etičnih, duhovnih, političnih ali religioznih pogojih. Esej **Kaj je umetnostno pomembno?** je namenjen premisleku o morebitnem skupnem estetskem imenovalcu, o nekakšnem super tertiomu comparationisu, ki naj prekrije tudi povsem nasprotne kontekstualne določnice in omogoči zanesljivo primerjavo. Piščevo postopno približevanje k sintetičnemu sklepu poteka prek formalno-analitičnega sklicevanja na dva ključna vidika: prvi je pomembnost recepcije, drugi odmevnost, ahistoričnost ter vplivnost. Esej začne s primerjanjem poslikav Sikstinske kapele in risb anonimnega afriškega pastirja ter z vzporejanjem slikarjev Raffaela in Japonca Hokusja ter Michelangela in Vasarija. Navedeni pari – etablirani umetnik visoke renesanse in nadarjeni predzgodovinski človek, dva velika slikarja, ki sta ustvarjala vsak na svojem koncu sveta, ter umetnika, od kateri je drugi učenec prvega – ga privedejo k spoznanju, da se pri iskanju objektivnih primerjalnih meril ni mogoče opirati na pojme, kot so razvoj, tradicija, lepota in popolnost tehničnih sredstev. Saj da kriterij razvoja ne ustreza bistvu umetnosti; pojem tradicije je v primerjalnem pomenu nezanesljiv, ker se je umetniško izražanje v preteklosti dogajalo v pogojih, katerih današnji miselni vzorci ne razumejo. Vsebina lepote je Cankarju varljiva, ker filozofija lepega, zgrajena na izkušnji evropskega človeka, težko presoja dela, nastala drugje; enako velja za estetiko, katere zakoni so omejeni, ker praviloma stopajo v vedno nove pomenske zveze. Pisec zato odgovora na zastavljeno vprašanje znotraj sinhronega pristopa utečenih paradigem ne more najti, ampak šele, ko v diahronem smislu ugotovi, kaj v dinamiki zgodovinskega razvoja ostaja pomembno.

> Umetniški individuum, umetniška doba ali celotna umetniška kultura je tem pomembnejša, čim trajnejše in plodnejše je nje delo v svojem zgodovinskem nadaljevanju, ali čim razsežnejši je njen vpliv v času in prostoru. To merilo ni nič subjektivnega, nič spremenljivega in ne more biti zmotno, dokler se opira na zgodovinska dejstva, je sicer rabljivo samo za umetnostna dela, ki so od nas zgodovinsko oddaljena, in je tem popolnejše, čim daljša je zgodovinska perspektiva, toda zanesljivo je. (Cankar 1969: 178)

Esejistika Izidorja Cankarja do leta 1925 ima dve značilnosti, ki sta kasneje manj vidni: prva je sinteza različnih notranjelogovnih prvin, druga, s prvo povezana, a manj opazna, je jezikovna funkcionalnost. Kar se tiče notranjega sloga posameznih del je treba izpostaviti pogosto združevanje in za samo esejistiko včasih moteče prekrivanje esejističnosti z razpravljalnostjo oziroma študitivnostjo,[11] jezikovno pa bi zgodnjemu Cankarju sicer težko kaj očitali, a je res, da esejistične jezikovna slikovitost, bogatost in privlačnost včasih zaradi želje po oblikovanju logičnih sklepov, analitične presoje ali nizanja argumentov izgubljajo moč. Pisca gotovo tudi tokrat lahko primerjamo z nekaterimi kasnejšimi slovenskimi literarnimi znanstveniki in esejisti, vendar je po-

[11] Iz kasnejše slovenske esejistike vemo, da je združevanje različnih slogovnih kodov, denimo esejiziranja in razpravljanja, pogosto; še posebej pri avtorjih, ki so po svojem osnovnem profilu znanstveniki. Ti pisci so – eni bolj drugi manj – strogi literarnovedni diskurz, terminološko označevalnost, natančne semantične zveze in slovnične zapovedi mehčali z esejistično jezikovno bogatostjo, navidezno relativizacijo, z žlahtno ironijo, demokratičnostjo ipd.

trebno upoštevati, da je ta avtor ustvarjal na začetki 20 stol., v času, ko je slovenska esejistika dobivala svojo »pravo« zvrstno podobo. Ne nazadnje Izidor Cankar ni bil le med prvimi slovenskimi esejisti, marveč tudi med zgodnejšimi pisci znanstvenih del v slovenskem jeziku. Navedeno, v prvi vrsti pa dejstvo, da se je znanstveni način pisanja na področju humanističnih ved pregledno ločil od esejističnega kasneje, postavlja Cankarjevo esejistično prekrivanje slogovnih in jezikovnih kodov v situacijo, ki je v primerjavi z današnjo pričakovana in razumljiva.

Kljub temu, da je Izidor Cankar napisal vrsto razprav s področja likovne umetnosti in je raziskoval nekatere literarne probleme, je potrebno njegovo esejistiko razumeti kot samostojen in v vseh pogledih relevanten opus. Takšno stališče je mogoče brez velikih pogojevanj potrditi že z esejistiko pred letom 1925, ko se je začel sistematično ukvarjati s književnim opusom bratranca Ivana Cankarja. In sicer zato, ker gre kljub navedenim zadržkom za kompozicijsko čvrsto in metodološko premišljeno, pregledno ter kompetentno obravnavanje teme, hkrati pa za širjenje in poglabljanje vprašanj tako, da so posamezna besedila praviloma zanimivi ter izvirni pogledi na literaturo, kulturnopolitične odločitve ali na umetnostnozgodovinske pojave. Ne nazadnje: esejistika do sredine tridesetih let prejšnjega stoletja nastaja na podlagi trdne vere v lepo, ta pisca ščiti pred nepremišljenimi ideološkimi sklepi.

Zbrano delo Ivana Cankarja je Izidor Cankar urejal v letih 1925–1936[12]. Ob tej priložnosti je težil k celovitemu in natančnemu premisleku o pisateljevem proznem, dramskem in pesniškem opusu tako, da je opozoril na nekatere nujne aspekte. S poudarki literarnoestetskih, nazorskih, političnih, socialnih, narodnostnih, kritiških in osebnostnih plasti Cankarjevega slovstva ter upoštevajoč družbeni in ideološki vidik je ustvaril obsežno gradivo – **Uvode**, ki postopoma, v glavnem esejistično ter v obliki študij odkrivajo najgloblje formalne in duhovne ravni dela slovenskega modernista. Vsi spisi niso eseji, marveč so med njimi še literarnozgodovinske študije, kakršne so pisali starejši slovenski literarni zgodovinarji v prvih desetletjih prejšnjega stoletja, ko je slovensko slovstveno vedo določal metodološki pozitivizem. Tako ne preseneča, da pisec pogosto navaja, denimo, lastne pogovore z Ivanom Cankarjem; še pomembnejši dokument pa so pisma, iz katerih citira razmeroma obsežne odlomke o branju Maeterlincka, dekadenci in o odklanjanju naturalizma, tu je nato pisateljeva korespondenca z bratom Karlom, Franom Govekarjem in z drugimi sodobniki, sporočila, ki jih je Ivan Cankar pošiljal na Dunaj, govori, eseji in tako naprej. Dober zgled za povedano sta spisa iz leta 1925, saj je nekatere njune sestavine mogoče najti tudi v kasnejših delih. Kadar gre za esejistiko, je še posebej pregledno, da Izidor Cankar dokumente iz pisateljevega življenja na eni strani in kritiško refleksijo na drugi v pozitivističnem smislu uporabi za neobhodno družbeno in ideološko ozadje, na katerem gradi svojo interpretacijo. Ta koncept potem nadgradi z evokacijo osebnega razmerja do »pesnika« in z razmislekom o lastnih nazorskih vprašanjih ter umetnostnih načelih in z od tod izhajajočo kritiško problematiko.[13] Največ **Uvodov** je vendarle esejev ali vsaj besedil, ki se po svojih

[12] V tem času je pisec gotovo že snoval eno svojih temeljih umetnostnozgodovinskih del Uvod v umevanje likovne umetnosti (1926), študijo, ki temeljito odkriva ne le Cankarjeve poglede na umetnost ampak tudi duha in miselnost tistega časa.

[13] Na tem mestu je treba spomniti, da je ena od poglavitnih značilnosti esejistične poetike »poskus« (Bense: 1974: 624) sočasnega odkrivanja objekta in subjekta.

slogovnih in jezikovnih vsebinah, nekoliko manj po spoznavno-teoretskih izhodiščih esejistiki močno približujejo. Tukaj mislim zlasti na jezikovno pestrost in poudarjen slog, na variiranje objektivnosti in subjektivnosti, na Cankarjevo široko razgledanost ter duhovno globino ter na v glavnem dialoški odnos do same teme. Brez posebnih špekulacij je mogoče reči tudi to, da so bili nekateri **Uvodi** zasnovani kot študije, a jih je očitno prekrila piščeva esejistična narava. Še več – Izidor Cankar se je z **Uvodi**, denimo z **Uvodom** k **IV. zvezku Zbranih del**, po krajšem premoru ponovno vrnil k eseju.

V posameznih spisih je umetniški opus slovenskega pisatelja in dramatika zajet celovito. Tako pisec Cankarjev socialni angažma poveže z najzgodnejšo vrhniško osebno izkušnjo, s šolanjem v Ljubljani ter z življenjem v dunajskem predmestju in je hkrati prepričan, da nikoli, tudi v času najresnejšega političnega dela oziroma takrat, ko je njegova literatura prevzela poudarjene družbenokritične poteze, nazorsko ni na strani historičnega materializma. Celo nasprotno, pravi, da je pri Ivanu Cankarju historični materializem površen in zunaj avtorjeve socialno etične misli. Ugotovitev nadaljuje z mislijo, da je potrebno razlikovati dramatikove socialistične ideje in socialno-etične principe na eni strani ter njegove morebitne filozofske premike k marksizmu. Avtor za povedano najde več literarnih in zunajliterarnih argumentov, pri čemer ne zanika, da je slovenski dramatik sicer res ostal socialist tudi po letu 1909, a je jasno, da izhajajoč iz svojih nazorskih predpostavk misli predvsem na pisateljevo simpatiziranje z načeli dostojanstva, osebne integritete, avtonomnosti, pravičnosti in enakomernejše porazdelitve dobrin ter v prvi vrsti na privlačnost socialdemokratskega narodnopolitičnega programa, ki je predvideval avtonomijo Slovencev. Izidor Cankar seveda ne more spregledati programskega diskurza v **Hlapcu Jerneju in njegovi pravici** ter v nekaj let kasnejšem govoru **Kako sem postal socialist**, vendar predvsem v slednjem najde tudi neprepričljivost ideje, težave pri formulaciji stališč, končno še dejstvo, da ga Cankar ni dal natisniti. Izidorju Cankarju sta marksizem in historični materializem tuja, zato ne preseneča, da ju v zvezi z Ivanom Cankarjem ob zbirki **Za križem** leta 1932 ponovno zavrne. V knjigi, ki da je »izmed vseh najbolj socialistična«, glavne sestavine »Cankarjeve filozofije« – hrepenenje po lepoti, čistosti in dobroti – zato ne poveže s pisateljevim socialnim občutkom in njegovo pripadnostjo socialistični ideji, ampak oboje vključi v sestav krščanske etike ter tako prek pojmov prebujenje individualne vesti, zmagoslavje duha ter trpljenje na eni strani in ekonomska razmerja ter razredna nasprotja na drugi izpostavi razliko med duhovno prenovo ter razrednim bojem. **Uvod** k XIII. knjigi **Zbranega dela** (1932), verjetno najboljši esej, avtor sklene v ugotovitvi, da je bil Ivan Cankar samosvoja osebnost, človek z uporno in svobodno voljo ter tak povsem neprimeren za podrejanje katerikoli ideološki paradigmi; in je zato naletel na nepremostljive težave, kadar je poskusil socialno-demokratsko pripadnost filozofsko in ideološko utemeljiti. Na tem mestu je dobro upoštevati pismo (nanj opozarja tudi Izidor Cankar), v katerem Fran Govekar Ivanu Cankarju na začetku leta 1897 med drugim piše, da bi lahko bil pri svojih mnenjih manj radikalen in nekoliko bolj diplomatski.

Ena od pomembnih Cankarjevih ugotovitev je, da so kompromisarstvo, podkupljivost, hlapčevstvo in koristoljubnost slovenske politike na prelomu 19. v 20. stoletje ter osebne izkušnje povzročili drugačnost Ivana Cankarja, včasih tudi njegovo izjemno kritičnost in netolerantnost, celo napadalnost. Od tod in iz presečišča političnih sporov

med klerikalci ter liberalci, kjer je slovenski modernist videl predvsem hipokrizijo in dogmatičnost enih ter demagogijo in duhovno izpraznjenost drugih, je naravna pot vodila k nekoliko anarhično razumljenemu socializmu oziroma k boju za etično prenovo posameznika in literature. Kritika, tendenca ter konkretno politično delo so povzročili tudi literarni odklon od takrat še vedno živega naturalizma, ki je prek gesla l'art pour l'art težil h goli transformaciji življenja v umetnost.[14]

Izidor Cankar na mestih, kjer pojasnjuje pisateljeva estetska načela, nasprotuje tako Mahničevemu konceptu poučnosti, ki naj »ustvarja junake, ki jih je posnemati«, kot Ušeničnikovemu moralnemu in estetskemu absolutizmu, Cankarjevo umetnosti pa postavi v prostor diametralnih nasprotij. Ta so se iz političnega in ideološkega področja prenašala na umetniško ter s tem povzročila hude boje med tradicionalisti in pripadniki novih poetik ter aktualnih estetik. Katoliška kritika je izhajala iz tomizma oziroma iz sholastične estetske doktrine in se je sklicevala na metafizično pojmovano trdno zvezo resničnega, dobrega ter lepega. Taka pa je bila preveč statična, da bi se lahko tvorno odzivala na takrat sodobne in v prihodnost zazrte umetniške smeri ter miselne impulze, in ni nenavadno, da je Cankar že leta 1928 v **Uvodu** k VIII. knjigi zbranega dela pronicljivo zapisal:

> /…/ v negativni kritiki je bilo lahko uporabiti sholastično definicijo lepote kot dokaz, da literarno delo, ki nasprotuje dejanskemu stanju stvari ali cerkvenemu nauku, ni lepo, ker nasprotuje resnici, da delo, ki obravnava nenravno snov ali spodkopuje veljavne zakone, ni lepo, ker nasprotuje dobroti. Toda, da bi iz tega mogel nastati pozitiven umetniški program, so bili oni pojmi predaljni in presplošni /…/. (Iz. Cankar: 1969: 269)

Po umetnosti brez dvoma razgledan pisec je tudi v ocenah Cankarjevega slovstva, ki so prihajale s strani liberalne kritike, brez posebnih težav našel pritiske posebnih in od same umetniške dejavnosti oddaljenih interesov. V napadih liberalne in katoliške kritike zato ni videl bistvene razlike ter je brez težav artikuliral nasprotje, izvirajoče iz razmerja: umetnikova etična odvisnost – umetnikova estetska avtonomija.

Cankarjevo samosvojost in načelnost je esejist prepoznaval prav tako na »čisto« umetniškem področju. Tu je ločil med formalnimi in idejnimi sestavinami, a predvsem zato, da je pisateljevo delo zajel kot celovito refleksijo sveta. Ker idejnost sama po sebi zanj ni bila vprašljiva, jo je lahko trdno povezal s slogom in ugotovil, da svetovni nazor določa tako snov kot njeno obdelavo – stil. Končno se esejist ustavi še pri sporih med starejšo in mlajšo generacijo slovenskih literatov na začetku 20. stoletja, pojasnjuje literarnonazorska in idejna ozadja razhajanj, premisli Cankarjevo dialektiko od literarnega objektivizma prek sinteze objektivnega ter subjektivnega k čistemu

[14] Cankarjevo stališče o naturalizmu, je bilo gotovo blizu Izidorju Cankarju. Ta za razliko od bratranca Ivana, opirajoč se na francoskega kritika Paula Bourgeta ni nasprotoval le Zolajevi književnosti, ki da ne povzdiguje duha in zanemarja človekovo notranjost, temveč sledi zgolj strastem, dvomil je tudi v simbolizem ter impresionizem in še posebej v dekadenco, saj prvi dve književni smeri nista opravila s pretiranim subjektivizmom, čustveno napetostjo in melanholičnostjo, tretja pa je bila celo »nezdrav« literarni pojav. Iz podobnih razlogov je v dvajsetih letih ostro nasprotoval tudi ekspresionizmu. Cankarju so bili vse te umetniške smeri brez razvidne duhovnozgodovinske osnove, preveč skope v vsebinskem in posledično formalnem smislu.

subjektivizmu, od naturalizma k dekadenci ter romantiki in definira glavne značilnosti pisteljevega dunajskega ter rožniškega obdobja.

Za razliko od nekaterih drugih cankarjeslovcev se je Izidor Cankar v **Uvodih** razmeroma dosti ukvarjal z vplivi, ki so na slovenskega pisatelja prihajali od nemškega filozofa Friedricha Nietzscheja. Ugotovil je, da so le-ti zaznamovali dunajsko obdobje in v posameznih delih postavili v ospredje nietzschejanski moralni preobrat ter izenačili greh ter lepoto. Pojem Nietzschejeve »dionizijske nature«, močnega, radostnega in avtonomnega individualista pa seže po Cankarju tudi v dramatiko, kjer Kantor v **Kralju na Betajnovi** udejanja etično formulo: *kdor hoče naprej, mora naprej, vse ostalo je hinavstvo*. Da je Ivan Cankar sprejel nekatere sestavine Nietzschejev misli, ne more biti dvoma; končno to potrjuje sam, ko pravi, da so bila njegova ljubezenska pisma takšna, kot bi jih pisal Nietzsche, a je glede na dialektiko pisateljeve življenjske filozofije logično, da vplivi nemškega filozofa niso trajali dolgo. To ugotavlja tudi Izidor Cankar in kratkotrajnost umetnikovega navezovanja na Nietzscheja argumentira z naslednjim sklepom: Ivan Cankar je nietzschejansko kritiko obstoječe družbe in nietzschejansko vero v bodočega popolnega človeka združil z elementi historičnega materializma ter socialističnega anarhizma in je na teh pozicijah ustvaril »avtonomno etiko«, napadel filistrstvo, nepravičnost, koristoljubnost ter moralo. To nenavadno kombinacijo takrat aktualnih idej, v kateri je združil demoničnega sebičneža in socialno naravnanega ter resnicoljubnega posameznika je razmeroma hitro nadomestil z dalekosežnejšo nazorsko plastjo. Izidor Cankar zanjo najde argumente v pisateljevih avtobiografskih zapisih, ti ga privedejo do ugotovitve, da je postala Cankarjeva najzgodnejša in najtemeljitejša osebna izkušnja spoznanje nasprotja med svetom lepote, čistosti in ljubezni ne eni strani ter resničnostjo na drugi. Prepad med idealom in stvarnostjo pa je postal tudi osnova, iz katere sta najprej nastajali moralna in socialna kritika ter kasneje hrepenenje kot središče življenjske filozofije. Cankar odmik od nietzschejanstva prepozna tudi v spremembi, ki jo je slovenski modernist opravil s tem, da je vsebino svojega nazora v smislu bogastvo – revščina najprej transformiral na socialne stanje, kasneje pa koncentriral v lik ponižanega, toda etično močnega človeka. Potrditev za premik od materialnosti k duhovnost najde Izidor Cankar še ob motivih matere in domovine, ki da sublimirata v »čisto idejo«, v dokaz, da obstaja dobrota, od katere hrepenenje dobiva smisel. Zadnjo stopnjo Cankarjevega duhovnega razvoja definira prek odpuščanja in prizanesljivosti, ki nista poslednja in obupna poskusa cinika, ampak posledica spoznanja, izkušnje in realnosti. Izidor Cankar najde dokaze za to v poznih delih, denimo v povesti **Hudodelec Janez**, kjer, kot vemo, mračnost, bedo, smrt in razočaranje nadomestijo duševni mir, upornost, gnev, brezobzirno kritiko pa blagost, mehkoba in odpustljivost.

Uvodi imajo v esejistiki Izidorja Cankarja osrednje mesto. V njih se kaže avtorjeva zrela in po umetniški Evropi temeljito razgledana ustvarjalčeva osebnost, strpnost, vizionarstvo ter svetovljanstvo, prek katerih je brez težav ločil med epigonstvom in veliko književnostjo, med obrnjenostjo k preživeli umetnosti na eni strani in tendencami, ki so vodile v prihodnost na drugi. Ob tem ne smemo spregledati nekaterih esejistovih stališč, ta so za pisca, ki je bil leta 1909 posvečen v duhovnika, presenetljivo odprta, demokratična in napredna, včasih že kar izzivalna, hkrati pa jasno ter suvereno formulirana. Vsaj kakšno leto pred svojo poroko je tako napisal naslednje:

> Prizadevanje katoliške kritike za obnovo slovenske književnosti v krščanskem smislu ni moglo roditi pozitivnih uspehov, ni moglo dati naši literaturi nove vsebine, novega stila in ne zatreti klijoče nove romantike. Cerkvene vere, ki so jo bili izgubili, ni mogla ta kritika vrniti mladim bohemom; docela onemogočila pa je uspeh svojemu preroditvenemu delu, ko se je bojevala proti novi romantiki z orožjem, pobranim v arsenalu starih idealističnih teorij, ki so bile nerabne, ne toliko zato, ker so bile kot sistem napačne, marveč zlasti zato, ker niso ustrezale literarnim potrebam časa. (Iz. Cankar: 1969: 212)

Eden pomembnejših sklepov spremnih besed k **Zbranim delom** je, da slovstvo Ivana Cankarja ni moglo oblikovati pozitivnega programa. Prvi razlog za to je v Cankarjevi osebnosti oziroma v njegovi notranji razpetosti med usodna neskladja; drugi v findesièclovskem ambientu, bohemstvu, uporništvu, občutku izjemnega poslanstva, negativni kritiki in individualizmu.

3 Ne more biti dvoma, da lahko esejistiko Izidorja Cankarja danes, več desetletij po njenem nastanku beremo predvsem skozi historično perspektivo, a je potrebno poudariti, da so prav eseji o Ivanu Cankarju kljub starosti še vedno živi in prepričljivi. Denimo zato, ker se v njih za razliko od umetnostnozgodovinskih spisov ni ustavljal le ob formalnih in stilnih analizah, ampak je sledil strukturam, ki v bistvu določajo umetnino, umetnika ter obdobje. Literarno delo je za razliko od likovnega tako vključil v družbeni, zgodovinski, kulturni in cerkvenopolitični kontekst ter s tem ob estetskem vidiku, ki je govoril o dialektiki umetniških smeri, evociral še zunajumetniškega – politična in ideološka nasprotja, socialne antagonizme, narodnostna vprašanja, biografske podatke, značajske posebnosti in dobo. Današnji bralec esejev Izidorja Cankarja tudi ne sme spregledati njihove celovitosti in sistematičnosti ter izvirnosti, jasnosti in prepričljivosti, pomensko pregledne leksike, problemske poglobljenosti ter teženje k sintetičnim sklepom, kar je še posebej opazno v delih po letu 1925. Poudariti je treba še Cankarjev poudarjen interes za slog. Tu ne gre le za njegovo stališče, da je področje izjemno pomembno tako za likovno umetnost kot za slovstvo, saj umetnino neposredno poveže z bistvenimi karakteristikami časa in še več – je dokaz »močne umetniške osebnosti« ali pokazatelj »krepke z življenjskim čustvom opremljene umetniške sile«. Pojem mu je v smislu (jezikovnega) sloga pomenil še praktično vodilo, ki naj tudi miselno prozo, torej tudi esej oblikuje v privlačno, razumljivo in izzivalno sledenje temi. Končno so mu bili eseji že od prvih začetkov naprej priložnost za postopno formaliziranje lastnega umetniškega nazora in življenjske filozofije. Kot vemo je slednjo v marsičem določal kompliciran odnos do katoliške cerkve oziroma postopno, a nezadržno ločevanje od institucije ter trdno religiozno čustvo, ki ga odpor do dogmatičnega krščanstva nikoli ni premagal. Avtorjeve poglede na umetnost pa je prej ko slej potrebno iskati v dialektičnem razmerju sholastične in klasične estetike ter modernih v umetniško avtonomijo usmerjenih stališč.

Viri in literatura

Tomaž Brejc, 2006: Pro et contra. *Umetnostna kronika*. 13. 10–31.
Tomaž Brejc, 2008: Terminologija Izidorja Cankarja. Geneza štirih pojmov: umetnina kot organizem, umetnostno hotenje, forma, stil. *Umetnostna kronika*. 20. 1–25.
Franc Cankar, 1971: *Žlahta*. Maribor: Založba Obzorja.
Izidor Cankar, 1968: *Leposlovje, eseji, kritika* (1. knjiga). Ljubljana: Slovenska matica.
Izidor Cankar, 1969: *Leposlovje, esej, kritika* (2. knjiga). Ljubljana: Slovenska matica.
Izidor Cankar, 1995: *Uvod v umevanje likovne umetnosti (Sistematika stila)*. Ljubljana: Karantanija.
Aleš Erjavec, 1986: Izidor Cankar – osebnost in delo. *Sodobnost* 34/1. 1–3.
France Koblar, 1969: Spremna beseda. *Izidor Cankar Leposlovje, eseji, kritika*. Ljubljana: Slovenska matica.
Bojan Koblar, 1960: Spremna beseda. *Obiski. S poti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
Franc Zadravec, 1986: Cankarjeva poetiška in estetiška izhodišča za roman S poti. *Sodobnost* 34/1. 6–14.

Summary

Izidor Cankar was one of the leading Slovene essayists, critics, editors, and scholars of the first half of the 20th century. Essays in which he wrote about painting, literature, and art were at the time of their conception relevant deliberations about styles and periods, ontology of art work, relationship between elite and folkloric, beauty, and aesthetic questions. This author's essays did not stop at the content and ideas or formal and stylistic determinants of the artistic work, but also took into account the structures determining the essence of the artwork; he was interested in the artist and the period. This is particularly noticeable when he wrote about literature as he then integrated a particular work into social, historical, cultural, and ecclesiastic-political circumstances and, in addition to the literary aspect, he pointed out an extra-literary one, i.e., a political situation, social tensions, ethnic circumstances, the author's personality, reception conditions. The essayist's views of the art can be found in the dialectic relationship between scholastic and classical aesthetics and modern viewpoints, oriented towards artistic autonomy. Izidor Cankar strived for a coherent and clear language and he understood language as means of logical inference that is supposed to lead to a synthetic conclusion. In terms of the inner style his essays interweave the essayistic, interpretative, and discussion styles.