

Kudělka, Viktor

Studium Cankarova díla v poválečném čtvrtstoletí : (bilance a výhledy)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1974, vol. 23, iss. D21, pp. [151]-171

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107641>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VIKTOR KUDELKA

STUDIUM CANKAROVA DÍLA V POVÁLEČNÉM ČTVRTSTOLETÍ

(Bilance a výhledy)

Studium literárního odkazu Ivana Cankara (1876—1918) zaujímalo v pracovním plánu slovinské literární historiografie po celé poválečné čtvrtstoletí jedno z předních míst; nejen proto, že Cankar je ústřední postava slovinské moderny a vedle Prešerna nejreprezentativnější zjev slovinské literatury, ale také a zejména pro vnitřní rozpornost jeho osobnosti i tvorby, s níž si starší hádání většinou nedovedlo poradit. Během své nedlouhé tvůrčí činnosti prošel Cankar složitým uměleckým vývojem, v němž aktivně a po svém zpracoval nejrůznější tendence a podněty soudobé evropské literární kultury arazil cesty novému uměleckému nazírání.

Ivan Cankar byl společenský kritik a revoluční socialista, který se hlásil k dělnickému hnutí i k marxistické ideologii, ale také snivec a vizionář, zahleděný do vlastního nitra a žárlivě strážící nedotknutelnost své individuality, svého vnitřního světa („Ve snech byl můj život,“ napsal v jednom ze svých vyznání, „všechno krásné a dobré, co mi zůstalo z minulosti, pochází z mých snů, z tohoto mého skutečného života, jenž je mým drahocným vlastnictvím . . .“). Byl nesmiřitelný bojovník proti klerikalismu a tmářství, ale též člověk hluboce a po svém věřící — „křesťan bez konfesijní příslušnosti“, jak sám říkával. Byl umělcem tragického životního pocitu a těžkomyslné skepse, která se při pohledu na lidské utrpení i malost domácích společenských poměrů neustále prohlubovala, ale i aktivním bojovníkem za lepší budoucnost svého národa („národa—proletáře“) a celého lidstva. Tato oscilující polarita Cankarovy umělecké osobnosti vnášela do jeho tvorby trvalé, neopakovatelné napětí a způsobovala mimo jiné, že v ní střídavě vystupovalo do popředí úsilí epicky nebo dramaticky objektivacní a složka subjektivní, vedoucí nejednou až k projevům ryze osobní zpovědi.

Cankarův literární svět obsáhl jak makrokosmos problematiky celonárodní a společenské, tak mikrokosmos vnitřního života jedince, vystaveného prudkým životním nárazům a rozporům své doby i svého prostředí. V souladu s tím formovala se i Cankarova tvůrčí metoda jako neustálá oscilace mezi realisticky objektivním ztvárněním skutečnosti a lyrizujícím symbolismem, který dodával konkrétním postavám, příběhům a jednotlivým obrazům univerzální, nadčasovou platnost.

Tato vnitřní problematičnost Cankarovy tvorby, její protimluvy, významové paradoxy, názorové „zlomy“ atd. — a to jak v umělcově vztahu ke skutečnosti, tak v oblasti formálních postupů — promítly se pak ve značné míře i do protikladných hodnocení a interpretací; zvláště zřetelně pak u vykladačů a kritiků ideologicky jednostranně zaujatých.

Starší literárněhistorické výklady interpretovaly Cankarovo dílo jako záležitost po výtce *novoromantickou*, ať už z pozic liberálních nebo katolických. Cankar se jim jevil jako důsledný symbolista, jako umělecké zosobnění odporu proti povrchnosti a plytkosti govekarovského naturalismu, jako jasnozřivý zvěstovatel novoromantické obrody, jako umělec přehající před krutou a odpudivou realitou do světa snů a touhy.¹

První pokusy o marxisticky orientovaný výklad zase poněkud jednostranně a v polemickém zaujetí vysvětlovaly Cankarův tvůrčí vývoj jako hledání cesty od subjektivního zaujetí, sebezhlížení a pesimismu k citění a smýšlení kolektivistických a hodnotily Cankara podle toho, kolikrát se manifestačně přihlásil k programu dělnického hnutí, k dialektickému a historickému materialismu, k myšlence třídního boje atd.²

V tom i onom případě bylo samozřejmě možné opírat se jak o autorovy vlastní výroky a vyznání, tak o analýzu některých jeho stěžejních děl. Ale i když obojí výklad v sobě zahrnoval mnohá fakta, nečinil ani v jednom ani v druhém případě zadost Cankarově rozporuplné osobnosti, která určila základní ráz jeho rozsáhlého díla.

Pokusy o vysvětlení a zdůvodnění funkčnosti jedince v tak či onak nadřazeném celku, o fungování v rámci historicko společenského úkolu, jak se s nimi setkáváme např. v Zihlerově známé a svého času často citované studii *Ivan Cankar a jeho doba*,³ sledují totiž podle mého názoru jenom jednu stránku ambivalentního procesu, když líčí Cankarův vývoj jako programové úsilí promyslet se od individualistických východisek ke splynutí s národním nebo třídním kolektivem — a uniká jim poněkud stránka druhá, totiž konfliktnost tohoto vztahu: všechno to, co se tomuto úsilí vplynout do širšího společenství, začlenit se do něho, stavělo neustále do cesty; tedy ono trvalé střetávání jedincovy neopakovatelné životní filosofie a kolektivní společenské ideologie.

Badatelský přínos *novější* cankarovské literatury, časopisecké i knižní, je právě v tom, že respektují obojí stránku Cankarova tvůrčího procesu a jeho konkretizace v jednotlivých dílech. Leží dále v tom, že z různých generačních, názorových i metodologických pozic snaží postihnout a specifikovat umělecky novou kvalitu Cankarova díla, a to konsekventně od jeho společenských předpokladů a ideových zdrojů, které podmiňovaly proměnu umělce vztahu

¹ Srov. např. dr. Ivan Pregelj, *Ivan Cankar*, Dom in svet 32 (1919), str. 26; *Ivan Cankar je klasik slovenske novoromantike*. Srov. dále Izidor Cankar, *Obiski*, Ljubljana 1920. — Srov. též Božo Vodušek, *Ivan Cankar*, Ljubljana 1937. Lojz Kraigher, *Ivan Cankar*. Studije o njegovem delu in življenju, spomini nanj. I (1954), II (1958), Ljubljana Rc.: Dušan Pirjevec, *Boj za Cankarjevo podoba*, Naša sodobnost 2 (1954), str. 678—687, str. 921—935, str. 1109—1125.

² Srov. Edvard Kardelj (Sperans), *Razvoj slovenskega narodnega vprašanja*, Ljubljana 1957², zvl. str. 38—40, str. 307—308, str. 356—387. Boris Zihlerl, *Ivan Cankar in delavsko gibanje*, Sodobnost 3 (1939). *Slovenski pisatelj in socijalist*, Naša sodobnost 4 (1956). Bratko Kreft, *Krleža in Cankar*, Jezik in slovstvo 9 (1963—1964), str. 118—121.

³ Srov. Boris Zihlerl, *Ivan Cankar in njegova doba*, Ljudska pravica 4 (1947). Přepřevanovaná a rozšířená verze v Zihlerově knižním souboru *Članki in razprave*, Ljubljana 1957.

ke skutečnosti a nový životní obsah jeho tvorby, až po subtilní důsledky formální a stylové.

Kriticko-informativní přehled novější cankarovské literatury je pro větší názornost rozčleněn do několika problémových okruhů: *první* z nich si všímá příspěvků věnovaných Cankarově lyrice a jejímu postavení v básnické produkci slovinské moderny, *druhý* se soustřeďuje k otázkám Cankarovy prózy, *třetí* k dramate, *čtvrtý* se zabývá některými speciálními problémy cankarovskými, jež se vymykají zánovému hledisku nebo s ním souvisejí jen velmi volně, konečně *pátý* okruh se týká syntetických pohledů na Cankarovo dílo, jak je přinášejí trojí poválečné Dějiny slovinské literatury.⁴

Obecně se dá říci, že půda pro nový výklad Cankarovy tvorby a pro její nové zhodnocení byla dobře připravena už prvním vydáním *Sebraných spisů* v letech meziválečných; po roce 1945 se uskutečnilo nejprve desetisvazkové vydání *Vybraných spisů* a po něm nová, rozšířená edice, usilující o definitivní podobu celého Cankarova literárního odkazu.⁵

I. Počátky Cankarovy literární tvorby spadají do let jeho středoškolských studií v Lublani. V časopisech Lublaňský Zvon, Slovinský národ, Slovinc a v několika dalších otiskoval Cankar pod různými pseudonymy mladistvé práce veršem i prózou. První a jediná Cankarova sbírka básní *Erotika* (1899), shrnující několik tematicky různorodých cyklů, vzniklých jak v Lublani (Helena, Z hezkých dob), tak v prvním období vídeňského pobytu (cyklus Vídeňské večery), vyvolala u jedné části tehdejší slovinské kulturní veřejnosti prudké rozhořčení a odpor. Lublaňský biskup dr. Jeglič dal dokonce větší část jejího nákladu spálit jako odstrašující příklad morbidní a mravnostně pohoršující četby. Třebaže Cankar ještě připravil k tisku i druhé, zčásti zredukované, zčásti rozšířené vydání sbírky (1902), rozhodl se napříště věnovat toliko próze a dramatu. „Poezii přenechávám Tobě a Kettemu“, napsal roku 1900 Otonu Župančičovi a dodal na vysvětlenou: „Jsem člověk ctižádostivý. Buď všechno, nebo nic.“ Jestliže epická čísla sbírky prozrazovala vliv starší poezie realistické, zejména vliv balad a romancí Antona Aškerce, v té době nejuznávanější básnické autority u Slovinců, v cyklech lyrických je patrna poplatnost jak tradicím postromantického básnictví, tak soudobým zahraničním vzorům dekadentním a symbolistním.

Slovinská literární historiografie si po řadu let kladla otázku, proč Ivan Cankar, ač založením i vlohou lyrik, zanechal tak brzy básnické tvorby veršem a soustředil svou tvůrčí pozornost trvale k próze a k dramatu. Starší výklady badatelů domácích (Anton Slodnjak, Boris Merhar, France Dobrovoljc, Lojz Kraigher, Joža Mahnič) i zahraničních (Wolfram Waldcr) se opíraly zpravidla o Cankarovy výroky z jeho korespondence a hledaly

⁴ Srov. *Zgodovina slovenskega slovstva V*: Joža Mahnič, *Obdobje moderne*, Ljubljana 1964, 419 stran. Anton Slodnjak, *Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin 1958; *Slovensko slovstvo* (s sodelovanjem Jože Pogonjaka), Ljubljana 1968. Franc Zdravec, *Nova romantika in mejni obliki realizma*, *Zgodovina slovenskega slovstva V*, Maribor 1970, 407 stran.

⁵ Srov. *Zbrani spisi Ivana Cankarja I–XX*. Uvode in opombe napisal Izidor Cankar (I–XIX) ter France Koblar (XX), Ljubljana 1925–1936. XXI. svazek pripravil k vydání France Dobrovoljc, Maribor 1954. — Ivan Cankar, *Izbrano delo I–X*. Uredil in komentarje napisal Boris Merhar s sodelovanjem Fr. Dobrovoljca, Ljubljana 1951–1959. — *Zbrana dela Ivana Cankarja v XXX knjigah*, Ljubljana 1967–1972 (dosud 16 svazků, neukončeno).

odpověď na tuto otázku buď ve vnějších okolnostech jeho života nebo v subjektivních pohnutkách a rozhodnutích básnickových.⁶ Psalo se nejednou o Cankarově tvůrčí krizi, o tom, jak si během ní uvědomil, že nejvlastnější pole jeho působnosti není lyrika, ale próza a drama. Objevila se i domněnka, že Cankar přestal psát verše, protože nechtěl konkurovat příteli Župančičovi. Teprve Wolfram Walder začal hledat příčiny Cankarova obratu k próze a k dramatu v samotné povaze a rázu Cankarovy lyriky, v jejích vlastnostech, které do jisté míry omezovaly spisovatelův tvůrčí rozmach, myšlenkové i výrazové možnosti jeho talentu.

V intencích vyznačených Walderem pokusil se pak o nový pohled na Cankarovu lyriku zejména Francè B e r n i k.⁷ Jeho studie si vytkla za úkol odpovědět především na otázku, kdy a proč nastal v Cankarově tvorbě onen přelom, který přivedl lyrického básníka od veršů k próze a k dramatu. Tento přelom byl podle Bernika dovršen v pozdním létě roku 1898; Bernik dospěl k tomuto zjištění rozбором Cankarovy korespondence a konfrontací výroků v ní obsažených s vlastní literární tvorbou Cankarovou. Jako nejvýznamnější z tohoto hlediska jeví se Bernikovi Cankarův dopis Župančičovi (z 21. srpna 1898), z něhož je zřejmé, že Cankar se hodlá napříště věnovat toliko próze a dramatu; všechno, co o této změně v tvůrčí orientaci pověděl Cankar později, je podle Bernika jenom opakováním a rozvíjením zásadního stanoviska, které Cankar zaujal ve zmíněném dopise.

Literární veřejnosti však tato změna Cankarovy orientace zůstala zpočátku utajena: dvojí vydání básnické prvotiny *Erotika* (1899 a 1902) představilo Cankara jako lyrického básníka. Tato představa nebyla zastíněna ani tehdy, když krátce po prvním vydání *Erotiky* vyšla první Cankarova sbírka črt a novel *Viněty* (1899). Na důkaz toho cituje Bernik ukázky z kritických ohlasů, z nichž je zřejmé, že Cankarovy verše byly částí slovinské kritiky hodnoceny s mnohem větším uznáním než jeho prozaické prvotiny. Skutečnost, že se Cankar rozhodl vydat *Erotiku* ještě jednou, v nové a rozšířené podobě, vysvětluje Bernik tím, že tu šlo o básníkův protest proti nekulturnímu počínání tehdejšího lublaňského biskupa.

Cankarovo pozdější zakotvení v oblasti prózy a dramatu nebylo podle Bernika motivováno snahou po ztvárnování objektivnějších látek a témat, jak se domnívali starší literární historikové; rozhodující byl Cankarův komplexnější, ambivalentní vztah ke zvoleným látkám a tématům. Vytrvalé tíhnutí k lyričnosti zůstalo pak charakteristickým rysem i pro Cankara prozaika a dramatika.

V širším kontextu celé lyrické produkce, jak ji přineslo období slovinské moderny, zabýval se Cankarovou mladistvou lyrikou Dušan P i r j e v e c, nejzevrubněji ve studii z roku 1955.⁸

⁶ Srov. Anton Slodnjak, *Geschichte der slowenischen Literatur*, str. 255–256. Srov. dále Ivan Cankar, *Izbrana dela I*, Ljubljana 1951, str. 497–498 (uspořádali Boris Merhar a France Dobrovoljc). Lojz Kraigher, *Ivan Cankar I*, str. 174–177. Wolfram Walder, *Ivan Cankar als Künstlerpersönlichkeit*, 1954, str. 85. Srov. i recenzi této zahraniční publikace od Dušana Pirjevce, *Slavistična revija* 8 (1955), č. 1–2, str. 125–126. Joža Mahnič, *Obdobje moderne* str. 73.

⁷ Srov. Francè Bernik, *Problem Cankarjeve lirike*, *Slavistična revija* 16 (1968), str. 169–202.

⁸ Srov. Dušan Pirjevce, *O liriki slovenske moderne*, *Naša sodobnost* 3 (1955), str. 238–264.

Podle Pirjevce znamenala slovinská moderna totální obrodu domácího slovesného umění, které se znovu uplatnilo jako svébytná, autonomní činnost a vymanilo se z područí mimouměleckých měřítek a kritérií. Znovu byl objeven skutečný vnitřní svět člověka, jeho intimní život, jeho skutečné myšlenky a pocity, bez moralistických předsudků nebo zábran, které by je tak či onak deformovaly. Lyrika slovinské moderny znovu konstituovala koncepci celistvého člověka, nerozdvojeného na oblast „společenskou“ a „soukromou“. Lyrický hrdina nebyl už přizpůsobován modelu některé společenské ideologie, nebyla to tezovitá konstrukce, ale reálný člověk, rozvíjející ustálené hranice dobra a zla v lidském nitru.

Jako celek pohybovala se lyrika moderny neustále mezi dvěma protiklady: mezi úsilím po smyslové názornosti a prosazováním etického principu. Pirjavec zjišťuje, že tento protiklad tvorba moderny nikdy uspokojivě nevyřešila ani nepřekonala a že oscilace mezi oběma póly se realizovala ve zvláštních citových nuancích, jejichž společným jmenovatelem byla melancholie: „Člověk, který žije především po zákonu svých smyslových zážitků a pro ně, není schopen sám sebe suverénně vést, dostává se neustále do konfliktu se svým okolím, nemůže si uspořádat život a je v trvalém konfliktu i sám se sebou. To všechno způsobuje tíživé morální napětí a ořesy, jejichž výrazem je smutek a melancholie. Takovýto vnitřní stav se pak manifestuje ve dvou rozličných rovinách: člověk touží po životě a zároveň se ho děsí.“⁹

Proměna životního pocitu i změněný vztah ke světu vynutily si pak i nové formy a nové stylové podoby. Tak se k vyjádření nových životních pocitů i obsahů rodí volný verš, vzniká nová, subtilnější metaforika, rozšiřující i prohlubující výrazové sdělné možnosti slovinského jazyka, jsou objevovány nové organizující principy slovesných výtvorů.

Je příznačné, mní Pirjavec, že z tehdejší slovinské poezie mizí představa a pojetí básníka jakožto národního tribuna, jako mluvčího společenských tužeb a potřeb, jak tomu bylo v celé dosavadní básnické tradici — od Prešerna přes Levstika a Gregorčiče až po Aškerce. Pro ty byl charakteristický víceméně ucelený a uzavřený světový názor, o němž byli přesvědčeni, že není v rozporu se skutečností, a jímž se také ve svém životě dávali vést. Všichni tito básníci ještě věřili v tzv. objektivní principy, v to, co je mimo ně samotné; respektovali obecné uznávané představy o dobru a zlu. Proto v sobě — s výjimkou génia Prešernova — dovedli potlačit občasná citová vzplanutí, jimiž by se mohli ocitnout v hlubším konfliktu se svým okolím. Byli to po výte „mužové zásad“, veřejní pracovníci; jejich intimní život zůstával většinou zcela utajen.

V široké škále individuálně rozrůzněných projevů — od anarchisticky vyzývavého bohémství a dekadentní autostylizaci (v Cankarově *Erotice* nebo v Župančičově *Číši opojení*) přes názvuky symbolismu a impresionismu u Ketteho a Murna — přinesla poezie slovinské moderny především nebyvalou intenzifikaci prožitku a kultivaci básnické obraznosti; ta spočívala v uvolnění tradičních logických vazeb a v rozšíření prostoru pro tvůrčí fantazii, která přejímala od životní reality tvůrčí podněty, nebyla však už vedena snahou toliko trpné ji reprodukovat nebo opisovat. Spočívala dále ve spojování a konfrontování slov z krajně odlehklých významových oblastí, v nově chápaném a realizovaném vztahu mezi básnickým slovem a hudbou; posléze, nikoli však na posledním

⁹ Ibid. str. 241 n.

místě, vedla k opuštění tradičních veršových systémů a k vypracování volného verše. Můžeme říci, že představitelé slovinské moderny přetvořili sféru lyriky v celé její rozloze, zejména však lyriku přírodní a intimní: nešlo v ní už o objektivní zobrazení přírody, ale o vyjádření pocitů a nálad básnického subjektu. samotného autora, promítnutých do obrazu krajiny, přírody, jež byla pojmána jako obraz básnickovy duše.

II. Cankarova próza je už svým rozsahem nejméně přehlednou částí spisovatelova díla; a tak i její nový a hlubší výklad patří k nejnáročnějším úkolům slovinské literární historiografie. Po řadě dílčích příspěvků věnovaných jednotlivým prozaickým dílům, popřípadě jejich dílčím tematicko-motivickým nebo kompozičně-výrazovým aspektům pokusil se o syntetizující záběr na samém sklonku šedesátých let Fran Petre ve studii *Typologie Cankarovy prózy*.¹⁰

Vývoj Cankarovy prózy probíhal v širokém rozpětí od drobné lyrizující črty přes novelu a povídku až po rozsáhlejší útvar románový, který se však v jeho tvorbě vyskytuje poměrně zřídka (*Cizinci, Kříž na hoře, Na příkrých cestách, Dům Marie Pomocné, Martin Kačur*; k této pětičladi řadí Petre i románovou novelu *Nina*, která u soudobé kritiky došla nejmenšího uznání, patrně proto, že slovo o dílo až ostentativně protitradiční, signalizující nové tendence románu bez dějové fabule, jehož těžiště je v analýze vnitřního světa hrdinova pojatého jako nepřetržitý proud vědomí a podvědomí).

Jako celek je Cankarova próza prostoupena dvojí základní tendencí: společensko-kritickou a subjektivně psychologickou. Obě žijí vedle sebe v trvalém a plodném napětí, vytvářejícím neopakovatelnou specifičnost Cankarova uměleckého rukopisu.¹¹

Ostří Cankarovy společenské kritiky bylo namířeno především proti oporám tehdejší slovinské společnosti z řad klerikálů a liberální buržoazie, proti jejich demagogickému zneužívání velkých slov a národních zájmů k ryze osobním nebo skupinově mocenským cílům. Cankarovy prózy jsou zalidněny pestrou galerií takových postav, zvýrazněných většinou v groteskní nebo karikaturní nadsázce. V nesmířitelném konfliktu s tímto vládnoucím světem je v Cankarově prozaickém díle zobrazen neméně plasticky i svět „těch druhých“ — svět „urazených a ponižených“ s jejich nezničitelnou touhou po spravedlnosti, svobodě a kráse. I on má svou mnohotvárnou podobu v postavách zproletarizovaných řemeslníků, zemědělských nádeníků, zkrachovaných studentů, neúspěšných kumštýřů, tuláků a společenských vyděděnců, zubožených dětí a žen, z nichž vystupuje do popředí obraz Cankarovy matky.¹² Cankarovy mladistvé prózy z druhé poloviny devadesátých let mají na první pohled podobu tradičních

¹⁰ Srov. Fran Petre, *Tipologija proze Ivana Cankarja*, Slavistična revija 17 (1969), str. 129–150.

¹¹ O problematice Cankarovy prózy srov. dále Anton Slodnjak, *Ivan Cankar: Hiša Marije pomočnice*, Slavistična revija 17 (1969), str. 183–192. Franc Zadravec, *Satira v Cankarjevi pesmi, prozi in dramatik*, *ibid.*, str. 203–240. Janko Kos, *Proza Ivana Cankarja*. Jezik in slovstvo 13 (1968), Franc Zadravec, *Na klancu*, in: *Studije iz novejšje slovenske književnosti*, Murska Sobota 1965, str. 165–200. Joža Mahnič, *Slog in ritem Cankarjeve proze*, Jezik in slovstvo 2 (1956–1957), str. 103–219. Ignac Kamenik, *Martin Kačur*, *ibid.* 12 (1967), str. 69–74, str. 111–117. Boris Paternu, *Slovenska proza do Moderne*. Studije. Koper 1965².

¹² Srov. Ignac Kamenik, *Materin delež v Cankarjevem literarnem opusu*, Jezik in slovstvo 7 (1961–1962), str. 233–242. Týž, *Otroški liki v delih Ivana Cankarja*, *ibid.* str. 78–82.

„obrazů ze života“, jaké s oblibou psávali Cankarovi předchůdci, např. Janko Kersnik nebo Ivan Tavčar. Dokumentarizující podoba každodenního života byla však u Cankara hned od počátku prohlubována etickými aspekty, jež podle Petřeho vyplývaly ze spisovatelova kritického vztahu k soudobému životu. Druhým charakteristickým rysem Cankarovy prózy byl autobiografický motiv, těžící z vlastních zážitků a vzpomínek, který se v tvorbě realistických spisovatelů objevoval jenom velmi zřídka.

Změny v tematické orientaci i ve stylové struktuře Cankarových próz spojuje Petře se spisovatelovým pobytem ve Vídni: tam se před Cankarem rozvířely jak nové látkové obzory a tematicko-motivické okruhy, tak jiné způsoby a možnosti uměleckého ztvárnění nové látky. Petře píše přímo o rozkladu tradiční realistické koncepce a dokládá své tvrzení rozbořem několika typických próz inspirovaných Cankarovým vídeňským pobytem. Jejich srovnání se staršími prózami lublaňského období názorně ukazuje podstatu těchto změn: nejde už o dokumentarizující podoby ze života, v nichž má promlouvat životní realita sama, ale o transformaci této reality v zážitkové sféře autorského subjektu. Cankarovy prózy nabývají podobu snových vizí, v nichž se skutečnost prostupuje s fikcí, vytvářejíc mnohorozměrnější obraz lidského nitra. Byla to cesta od extenzity životních jevů k intenzitě jejich prožívání. Ve shodě s tím měnila se i literární struktura Cankarových děl. V mladistvých prózách byla východiskem fabule a těžisko vyprávění spočívalo v rozvíjení jednotlivých příběhů. Později ustoupila do pozadí a přestala být organizujícím principem textu. Tím, jak fabule čím dál víc uvolňovala prostor autorskému sebevyjádření, sdělování vnitřních stavů a pocitů i jejich skrytých nebo utajených významů, rušily se podle Petřeho strukturální principy realistické prózy. V tom byla i jedna z příčin, které bránily Cankarovi, aby se stal autorem tradičního realistického románu jakožto komplexního obrazu doby a prostředí. Stal se spíše, jak dokazuje Petřemu právě *Nina*, předchůdcem oněch románových koncepcí, které došly nejsugestivnějšího naplnění v díle Joyceově, Proustově nebo Virginii Wollfově.

III. Do vývoje slovinského dramatu a divadla zasáhl Cankar sedmi scénickými texty, vzniknuvšími v nevelkém časovém rozpětí patnácti let: *Romantické duše* (1897), *Jakob Ruda* (1900), *Pro blaho národa* (1901), *Král na Betajnové* (1902), *Pohoršení v údolí svatého Floriána* (1908), *Čeládka* (1910), *Krásná Vida* (1912). Podle Filipa Kalana prošel Cankar-dramatik „všemi proměnami evropského divadla let 1900—1912 — v širokém rozpětí od společenského kriticismu Ibsenova až po psychologické nuance symbolismu Maeterlinckova.“ Společensko-kritické zaujetí tohoto „neoromantického humanisty“ se zpočátku vybíjí v mravním odsudku společenského příživnictví, míní Kalan; později, když se dotýká nevyřešených vztahů mezi umělcem a společností, je vystupňováno až do groteskní satiry, aby nakonec vyústilo v lyrickou rezignaci, v poznání, že „reálný život je pouhý klam“ a že „pravý život je jen v snění, v nenaplněné touze po nové existenci, zbavené tíže každodenní všednosti.“ Tomuto ideovému rozpětí Cankarovy dramatiky, která (podobně jako Cankarova próza) obsáhla jak makrokosmos společenské problematiky, tak mikrokosmos individuální psychologie, odpovídá podle Kalana i široký rejstřík uměleckých postupů — od lyrické grotesky až k tragickému patosu.¹³

¹³ Srov. Filip Kalan, *Tři předhodníci sodobne dramatike v Jugoslaviji*, *Sodobnost* 5 (1957).

S odstupem deseti let pokusil se tuto Kalanovu charakteristiku prohloubit, zpřesnit, popřípadě i korigovat Janko Kos v několika svých cankarovských studiích, zejména v rozpravě *Ideová a tvaroslovná typologie Cankarovy dramatiky*.¹⁴ Analyzoval všech sedm her jak co do jejich osobitého přínosu, tak z hlediska tematicko-motivické i formové souvztažnosti a dospěl k zjištění, že Cankarova dramatická tvorba „není objektivní zpodobení života ve smyslu realistické nebo naturalistické estetiky, ale především umění subjektivních idejí.“ Platí-li totéž o Cankarově próze, která se rozvíjela souběžně s Cankarovou dramatikou, je nicméně zapotřebí zdůraznit jistý rozdíl, jak se projevil při konkrétní realizaci společného estetického východiska. V oblasti *prózy* si Cankar postupně vytvářel z prvků dekadence, impresionismu a symbolismu vlastní modely, které vcelku jednotně a adekvátně realizovaly jeho základní tůňnutí k tvůrčímu subjektivismu. V oblasti *dramatu*, jehož tradiční struktury naopak měly sklon k objektivnímu zpodobení skutečnosti, mohl se subjektivizující tvůrčí princip Cankarův realizovat v podobách mnohem méně vyhraněných, ale o to složitějších.¹⁵

„*Romantické duše*“ (Romantične duše) jsou ještě nezralým pokusem začínajícího dramatika, který se teprve učí umělecky ztvárňovat životní zážitky a přetvářet je v dramatický příběh a dramatické postavy. Milostná bloudění ústřední dvojice — Dr. Mlakara a profesorovy schovanky Pavly — jsou situovány do doby předvolebního boje slovinských politických stran na přelomu století. Toto spojení privátní a společenské problematiky, jakkoli ještě vnějškové a technicky neobratné, předznamenává téměř celý další vývoj Cankarovy dramatiky usilující o vystižení závažných společensko-mravních konfliktů své doby a svého prostředí.

Na slovinské jeviště vstoupil Cankar teprve svou další hrou *Jakob Ruda*, označovanou už od premiéry za důležitý mezník ve vývoji slovinského dramatu. Čtyřicetiletý autor se zde nejednou potýká s dosud nestrávenými ibsenovskými vlivy i s dědictvím naturalistické poetiky, zdůrazňující osudový vliv prostředí na životní tragédie lidí; ve srovnání se svou prvotinou dosahuje však už mnohem vyššího stupně uměleckého zobecnění i jevištního účinku. Problém viny a trestu je tu zobrazen na životním osudu titulní postavy, statkáře a továrníka v Drnovém, který chce předejít bankrotu a nutí svou dceru ke sňatku z rozumu. Výčitky svědomí, že zničil život nejen dceři, ale i manželce, která zemřela už před lety, dohánějí Jakoba Rudu k sebevraždě; jí se uzavírá tato rodinná tragédie, poznamenaná tehdy módním principem osudovosti.

Další tři hry tvoří volnou dramatickou trilogii, spjatou rozvíjením základních

¹⁴ Srov. Janko Kos, *Idejna in oblikovna tipologija Cankarjeve dramatiķe*, Jezik in slovo 14 (1969), str. 10—16.

¹⁵ O Cankarově dramatice srov. dále: Jože Koruza, *Cankarjeva dramatika*, in: VIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Predavanja, Ljubljana 1972, str. 278—290. Dušan Pirjevec, *Hlapci, heroji, ljudje*, Ljubljana 1968, 124 str. Dušan Moravec, *Cankarjeve pozne dramske zasnove*, Slavistična revija 17 (1969) č. 1., str. 99—116. Janko Kos, *Ideja volje do moči v Cankarjevih dramskih delih*, Sodobnost 16 (1968), str. 1202—1219. Týž, *Cankarjev Jerman in problem nekonformizma*, ibid., str. 130—148. Franc Zadravec, *Cankarjeva lirsko simbolistična drama Lepa Vida*, Dialogi 4 (1968), str. 641—648. Rosanda Sajak, *Henrik Ibsen in prve drame Ivana Cankarja*, Ljubljana 1968, 126 str. Lojz Kraigher, *Cankarjev veliki tekst*, Novi svet 1948. Vladimir Kralj, *O Cankarjevem odorskem slogu*, Novi svet 1949, str. 1173—1178. Franc Dobrovoljč, *Bibliografija literature o Cankarjevi dramatici*, Ljubljana 1960, 190 str.

ideových problémů, jak je přinášel vývoj slovinské společnosti na sklonku 19. a počátkem 20. století.

V satirické komedii *Pro blaho národa* (Za narodov blagor) naplnil Cankar gogolovskou zápletku, připomínající jak Revizora, tak Mrtvé duše, nejjživější slovinskou skutečností své doby, kdy buržoazní liberálové úporně soupeřili o moc a nadvládu nad slovinským lidem. Toto střetnutí politicko-mocenských skupin však Cankarova hra nezobrazuje v celé šíři, aniž se pokouší odhalit třídní podstatu celého konfliktu. Ostří její „krvavé satiry“, řečeno slovy autorových dí, je namířeno toliko do řad liberálů. Na postavách politických předáků Grozda a Grudna i jejich prodejných kortešů odhaluje Cankar pravou tvář „vlastenectví“ těchto politických kramářů, kteří pod heslem „pro blaho národa“ bojují především o své vlastní blaho.

Ideový záměr další hry *Král na Betajnové* (Kralj na Betajnovi) charakterizoval Cankar ve své korespondenci těmito slovy: „Chci napsat selské drama; onen žalostný obecný bankrot našeho lidu, zvláště na dolejších vsích, je cosi tragického; dovršuje se zvolna a sotva viditelně, o to je však otrěsnější. A málokdo vidí, kolik dramatičnosti je v tomto propadání; ta strašlivá pasivita je něco úžasného.“ Hra zachycuje proces společenské a třídní diferenciace slovinského venkova na sklonku minulého století. Tento společenský proces ztělesňují ve hře postavy továrníka Kantora, betajnovského krále, a zkrachovalého studenta proletářského původu Maxe Krnce. Max prochází složitým vývojem od individuálně anarchistické vzpoury k třídně uvědomělému protestu, je však úkladně zavražděn, protože stál v cestě Kantorovým snahám o nadvládu na vesnici. *Král na Betajnové* je první slovinské sociální drama v moderním smyslu, oscilující mezi realistickým pohledem na skutečnost a symbolizující platností hlavních postav, které se povznášejí nad společensko-historické okolnosti doby i prostředí a nabývají platnosti obecně lidských typů.

Vrcholným dílem Cankarovy dramatiky jsou *Pacholci* (Hlapci; výstižnější byl by překlad *Čeládka* — odkazující k výrazu z bible), kteří pro útočnost a ostří své společenské satiry a kritiky mohli být inscenováni teprve po zániku rakousko-uherské monarchie. Je to drama o mravní krizi slovinské inteligence, která se dusila v temnotě kulturní provincie a pod všemocnou vládou katolické církve — dílo ostrých životních disonancí s názvukem životní rezignace. Střetnutí učitele Jermana, jediného, kdo si mezi morálně narušeným učitelstvem zachoval páteř a nebyl ochoten měnit přesevzdění podle přání vládnoucích stran, je ve hře pojato neschematicky jako hledání cesty k takovému společenskému uspořádání, v němž spravedlnost bude mocí a moc spravedlností. *Pacholci* nejsou zdaleka jenom odrazem tehdejší společenské situace, jak se je pokoušely interpretovat některé starší studie z let bezprostředně poválečných. Pronikavostí psychologické i sociální analýzy překonávají meze aktuálnosti toliko publicistické a stávají se souhrnem nadosobních zkušeností, jaké je schopn vložit do díla vyzrálý umělec, bytostně spojený se životem a kulturou svého národa.

Za Cankarova života dočkala se poměrně největšího ohlasu satirická groteska *Pohoršení v údolí svatého Floriána* (1907). Jako řadu jiných děl napsal ji Cankar z pocitu rozhořčení nad tehdejší slovinskou společností, která většinou neporozuměla poselství jeho literární tvorby, zlehčovala ji, hanbila a pokoušela se Cankara jako „veřejného nepřítele“ exkomunikovat. Dramatik tehdy odpovéděl svým odpůrcům burleskní historkou o slovinském Kocourkově, kam

zčistajasna vpadlo pokušení v podobě umělce Petra a jeho milé Jacinty, symbolizující ve hře Cankarovu dobově podmíněnou představu krásy a poezie. V karikaturní nadsázce defiluje v příběhu pestrá galerie slovinské národní malosti, zosobněné v postavách starosty, učitele, kostelníka, kramáře, výběřčího a jejich mravopočestných manželek. Nebylo nesnadné vyzrát na takové panoptikální okolí, pomstít se mu za dlouholeté ústrky a příkoří, zvláště když byl po ruce jako dočasný spojenec sám ďábel; ale zneuznaný umělec se přece jenom vrací ke svému životnímu poslání, zanechav vyděšené filistry napospas jejich vlastní malosti a samolibému přesvědčení, že „údolí svatofloriánské se až dosud vždycky dovedlo obejít bez umění i umělců a obejde se bez nich bohda i nadále...“

Epilogem Cankarovy dramatické tvorby je hra *Krásná Vilda* (1911), vzdáleně inspirovaná motivem z proslulé slovinské lidové písně. Folklorní východisko je tu však modifikováno a modernizováno v duchu novoromantické poetiky jako tragédie věčné touhy, která nikdy nedojde svého naplnění. Není to plnokrevné drama, ale spíše zdialogizovaná lyrická výpověď — jakási „báseň v dramatickém tvaru“, v tom smyslu, jako se mluví o „básni v próze.“ Cankarův dramatický epilog mimo jiné dokládá to, jakou ideovou a uměleckou proměnu prošel autor ve svém vývoji od naturalistických a ibsenovských počátků až po onu závěrečnou apoteózu věčné touhy, jejíž inspirační zdroje vyrůstají zřetelně ze zaujetí novoromantického.

Z hlediska slohu, žánrového určení i umělecké výstavby vyznačuje se Cankarova dramatika jako celek rozmanitostí tvárných postupů a výrazových prostředků; tato rozmanitost vynikne tím více, srovnáme-li ji např. s dramatikou A. P. Čechova, M. Gorkého nebo L. Pirandella; neboť ani jako dramatik nebyl Cankar autorem jediného vyhraněného slohu a kompozičního principu, který by se od hry ke hře toliko rozvíjel, modifikoval a kultivoval, zůstáváje v základních rysech věrný i poplatný svému původnímu východisku. Cankar naopak hledal a objevoval neustále nové stylové i kompoziční možnosti, které by mu umožnily realizovat proměnlivost témat, idejí a motivů co nejadektivnějším způsobem. Tyto rozmanité impulsy a podněty volil Cankar z poměrně odlehých uměleckých zdrojů a stylových formací: od Gogolovy satiricko-realistické komedie a měšťanské dramatiky z poloviny 19. století přes dramatické dílo Ibsenovo až po soudobou dramatickou produkci symbolistickou a dekadentní; stranou Cankarovy pozornosti a jeho tvůrčího zaujetí nezůstala však ani tzv. lidová hra a groteska.

Při rozboru ideových složek Cankarovy dramatiky vystupuje do popředí její satirické ostří namířené proti životnímu stylu soudobé měšťanské společnosti. Charakteristickým rysem Cankarovy dramatické satiry je podle Kosa její zobecňující platnost: s výjimkou *Krásné Vidy*, která se z tohoto okruhu vymyká, jde ve všech ostatních hrách o celkovou diagnózu společenské lžimorálky, ať už jsou jejími nositeli představitelé vládnoucích kruhů, politikové, podnikatelé, klerus, anebo jejich přísluhovači z řad učitelstva a provinčního úřednictva. Rubem této satirické kritiky je myšlenka nonkonformismu, ztělesněná v postavách společenských rebelů, kteří se na vlastní pěst a většinou marně pokoušejí oponovat minějí většiny a uchovat si uprostřed pokryteckého světa mravní integritu.

Srovnáme-li Kosovy výklady se staršími studii o Cankarově dramatičce, jak se objevovaly v letech bezprostředně poválečných, zejména s rozpravou Borise Z i h e r l a a s některými eseji Bratka K r e f t a, jež vznikaly většinou

u příležitosti významných cankarovských inscenací, nemůžeme přehlédnout v obojím přístupu zásadní rozdíly. Jestliže marxisticky orientované výklady Zihertovy, Kreftovy aj. viděly v Cankarových stěžejních dramatech (*Pro blaho národa*, *Král na Betajnové*, *Pacholci*) téměř výhradně umělecký odraz a dramatickou transformaci společenských procesů a třídních konfliktů ve slovinském životě Cankarovy doby a posuzovaly jejich hodnotu podle stupně věrnosti, s níž byly tyto procesy a konflikty v jednotlivých hrách zpodobeny, nepřihlížeje dostatečně k subjektivní složce uměleckého obrazu, setkáváme se u Kosa s tendencí interpretovat celou Cankarovu dramaturgii jako záležitost po výtce subjektivní, jako uměleckou projekci autorovy vnitřní problematiky, kdy společenské momenty, ať už jako inspirující činitel, ať jako prvek společenského dosahu jednotlivých her, mají význam jen podružný.

Nepředpojatý pohled na Cankarovu dramaturgii, zejména na její díla vrcholná, však ukazuje, že složky odrazu (společenské skutečnosti v konkrétní době i v konkrétním prostředí) a výrazu (popřípadě sebevýrazu) jsou v ní zpravidla v rovnováze. Dokazují to — na jedné straně — vlastní slova Cankarova o záměrech, které při psaní těchto her sledoval (srov. např. citovaný výrok o poslání *Krále na Betajnové*), na straně druhé pak společenský ohlas těchto her — včetně skutečnosti, že právě jejich společenská angažovanost znesnadňovala nebo dokonce — jako v případě *Pacholků* — zabraňovala jejich včasnému uvedení na slovinské scéně.

I když nepřijmeme Kosovy výklady Cankarovy dramatické tvorby v plném rozsahu, zejména výkady, jež se týkají ideové a myšlenkové stránky Cankarových stěžejních her, nemůžeme na druhé straně přehlédnout jejich evidentní přínos v rozboru tvaroslovném, který posouvá cankarovské bádání o značný kus vpřed.

IV. Ze speciálních studií cankarovských zaslouží si podle mého názoru zvýšenou pozornost rozprava Borise Paternu a o vztahu Cankarova díla k slovinské literární tradici.¹⁶ To proto, že dosavadní bádání se soustřeďovalo převážně k novátorským rysům Cankarovy tvorby, k tomu, čím Cankarova poezie, próza a dramatika obohatily slovinskou literární kulturu. I když přitom nezůstaly stranou Cankarovy vztahy k zahraničním autorům a dílům, které tak nebo onak ovlivnily jeho tvůrčí přínos, spojitost Cankarovy tvorby s domácí slovesnou tradicí nebyla doposud náležitě prozkoumána. Ani Paternu nemohl tuto opomíjenou problematiku vystihnout v celé šíři a hloubce; vyznačil však průkopnický směr dalšího bádání.

Paternu nejprve upozorňuje na skutečnost, že takřka celé Cankarovo dílo vyrůstalo z programové opozice: a to jak vůči vžitým společenským konvencím, tak vůči ustáleným uměleckým normám a literárním zvyklostem. Signalizuje to už Cankarův epilog k *Vinětám* (1899), útočící na všechny strany: proti zastaralé vlastenecké spíšbě i její nové společensky neméně zeschematizované variantě; proti tehdy módní vlně naturalismu, ale i proti doktrinářsky chápané poetice symbolismu. I v Cankarově vlastním vývoji dá se pozorovat vytrvalé úsilí překonat polemickou vervou dosavadní východiska, koncepce a tvůrčí principy. Nelze se tedy divit, že také literárněvědné bádání položilo v minulosti

¹⁶ Srov. Boris Paternu, *Ivan Cankar in slovenska literarna tradicija*, *Slavistična revija* 17 (1969), str. 117—128.

důraz především na postižení toho, čím Cankarova tvorba přispěla k modernizaci, popřípadě „evropeizaci“ slovinského literárního vývoje.

Tradici nechápe Paternu jako staromileckou záštitu proti všemu novému, zejména pak proti tomu, co přicházelo ke Slovincům odjinud a co podle mínění konzervativně smýšlejících „strážců tradice“ ohrožovalo „zdravý“ domácí literární vývoj; jde mu o takové pojetí, které by obsáhlo všechny podstatné procesy literárního dění, tedy i tradici slovinské antitradičnosti, reprezentované už v samých počátcích novodobého literárního vývoje básnickým dílem Prešernovým.

Paternu pak věnuje pozornost třem složkám předcankarovské literární tradice, které podle jeho názoru rozhodujícím způsobem ovlivnily Cankarovu tvorbu a doznaly v ní osobitých proměn, doplňků a modifikací.

První a nejzřetelnější je podle Paternua tradice pokrokové, svobodomyšlné a revoluční literatury; její kontinuita vede od Prešerna přes Levstika k Aškercovi a ovlivňuje samo jádro Cankarovy tvorby. V Cankarově poezii, próze i dramatu se výrazně radikalizuje a individualizuje, nabývají nekompromisně revolučního apelu.

Při studiu druhé ze složek domácí tradice ocitá se literární historie před úkolem značně složitějším. Jde tu o dědictví křesťanské etiky a religiózních představ, z něhož vyrůstá značná část Cankarova díla. Právě této složce věnovala katolicky orientovaná esejistika a cankarologie v minulosti zvýšenou pozornost ve snaze vyložit Cankara po svém a přivlastnit si jeho odkaz. Takto zaměřené interpretační pokusy vyvolaly polemickou odezvu v opačném ideovém táboře a měly svůj protějšek ve výkladech založených na marxistickém přístupu k Cankarovu dílu. V letech bezprostředně poválečných pokračovalo studium Cankarova odkazu především v těchto marxisticky orientovaných interpretacích a dědictví křesťanské etiky i náboženské prvky, které tvoří nezanedbatelnou složku Cankarovy tvorby, zůstalo dočasně stranou badatelské pozornosti. Jak upozornil Paternu, bude při nových, nepředpojatých výkladech patrně nejobtížnější „určit hranice, kam až ve skutečnosti sahá akční radius křesťanské duchovní i slohové tradice, kde se její ohlasy transformují v novoidealistické prvky, například emersonovské nebo maeterlinckovské, a kde přecházejí ve zcela individuální zážitkové kategorie, které už nelze spojovat s křesťanstvím“ — navzdory jazykové podobě, která by tuto spojitost mohla snad ještě signalizovat.

Třetí ze složek charakterizuje Paternu jako „kontinuitu antitradice“; má při tom na mysli ty jevy poprešernovského literárního vývoje, které vedly k rozkladu klasických norem, ideových i estetických, a to už v období pozdního romantismu, zejména však v tvorbě programově realistické, a které vytvářely předpoklad pro formování nových, modernějších slovesných struktur. Řečeno v dnešních termínech: jde o studium změn ve sféře „člověkovy senzibility“, „modelů myšlení“, „lidského typu“.¹⁷

¹⁷ Z ostatních příspěvků, které se vztahují k tomuto problémovému okruhu srov. dále: Francé Berník, *Cankarjevi prvi nastopi v javnosti in literarna kritika*, Slavistična revija 17 (1969), č. 1, str. 13–22. Marja Boršnik, *Cankar z novostrujarskim klubom pri Mladosti*, ibid., str. 23–68. Bratko Krefl, *Cankar in ruska književnost*, ibid., str. 69–98. Dušan Pirjevec, *Vprašanje o Cankarjevi literaturi*, ibid., str. 151–182. France Vodnik, *Ivan Cankar in Slovenska matica*, ibid., str. 193–202. Franc Zadravec, *Umetnik in družba v Cankarjevih delih*, Sodobnost 16 (1968), str. 1220–1233. Josip Vidmar, *Premišljevanja*

O vztazích Cankarova díla k moderním evropským literaturám pojednává obšírná monografie Dušana Pirjevce; kniha je nejenom syntézou dosavadního cankarovského bádání, ale představuje patrně též nejreprezentativnější dílo slovinské literární vědy v celém poválečném čtvrtstoletí.¹⁸

V úvodu vymezuje Pirjavec *trojí* ústřední problematiku, která pak určila i kompoziční rozvržení celé monografie do tří oddílů. Jde mu především o to, vysledovat podněty, které vedly z evropské literární kultury k Cankarovi, zejména prostřednictvím rakouským a německým, a které se podílely i na formování slovinské moderny jako celku. Za druhé jde autorovi o rozsah a povahu této recepce, o zjištění, co všechno Cankar z evropských literatur skutečně převzal a jak tato recepce ovlivnila ideově uměleckou strukturu jeho básní, črt, novel, románů, esejů a dramát. Konečně se studie pokouší odpovědět na otázku, proč právě ty a ne jiné složky evropské literární kultury měly pro Cankara největší přitažlivost, a jakých proměn a modifikací nabýly v celkovém kontextu Cankarova díla. Řečeno s Pirjevcem: „Jde tedy o vnitřní význam strukturálních změn, které vznikly z básnickova styku s Evropou, jde o vnitřní smysl, o konkrétní životní obsah Cankarova vztahu, jakož i o počínání, které z něho vyplývá.“¹⁹

Pirjevcevi jde v celé knize především o aspekty filosofické; jak sám výslovně zdůrazňuje, má srovnávací hledisko v jeho výkladech funkci spíše pomocnou: konfrontací s kontaktním materiálem obraz poznání co nejvíce prohloubit a rozšířit (str. 328–329).

Jako celá literatura slovinské moderny byla i Cankarova tvorba především výslednicí domácího vývoje společenského a kulturního; vznikala a formovala se však za značného působení soudobých evropských literárních směrů a proudů. Proto Pirjevcevy výklady začínají rozbohem literární situace v Evropě a soustřeďují se k problematice naturalismu, dekadence a symbolismu, jejichž ohlasy pronikaly do Slovinska buď přímo z Francie nebo prostřednictvím moderny německé a rakouské s jejími třemi uměleckými centry v Berlíně, Mnichově a ve Vídni. Těžisko výkladů je v kapitolách, které na základě rozsáhlého srovnávacího materiálu rekonstruuji Cankarův literární obzor, a to jednak podle tehdejších literárních časopisů i novin, jednak podle jednotlivých autorů a konkrétních děl. Pirjavec dospívá k závěru, že Cankarův vztah k evropské literatuře jako celku i k jejím jednotlivým představitelům byl výrazně ambivalentní, a uzavírá tuto první část svých výkladů zjištěním, jaký význam měla Cankarova evropská orientace pro celkový literární život ve Slovinsku od konce minulého století až do spisovatelovy předčasné smrti.

Z hlediska monografie jako celku jeví se tento první díl spíše jako nezbytný předpoklad a předstupeň k vlastní interpretaci a hodnocení Cankarovy tvorby.

o Ivanu Cankarju, *ibid.*, str. 1169–1201. Anton Ocvirk, *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu*, *ibid.* 15 (1967), str. 1177–1212. T ý ž, *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v simbolizmu*, *ibid.* 18 (1970). Fran Petre, *Motivi odtujenosti v Cankarjevem delu*, *Dialogi* 4 (1968), 1–8. T ý ž, *Aviobiografsko v delu Ivana Cankarja*, *ibid.*, str. 648–655. Stefan Barbarič, *Od Nietzschejeva do Cankarjeva Dioniza*, *Slavistična revija* 17 (1969), č. 2, str. 678–687, str. 921–935, str. 1109–1125. Marja Boršnik, *Cankar in učitelstvo*, *Slavistična revija* 1 (1948) str. 145–156.

¹⁸ Srov. Dušan Pirjavec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana 1964, 489 str. Srov. též přípravné studie autorovy k této syntéze: *Ivan Cankar in simbolizem*, *Sodobnost* 11 (1963), str. 577–594, str. 707–737. *Ivan Cankar in naturalizem*, *Slavistična revija* 13 (1961–1962), str. 1–48.

¹⁹ *Ivan Cankar in evropska literatura*, str. 216.

V díle druhém přechází pak Pirjevec od této faktografické základny k vlastní filosoficko-estetické analýze s ústředním záměrem stanovit specifické vlastnosti Cankarových děl. Ideovým východiskem je pro Pirjevce spisovatelův epilog k jeho první prozaické knize *Viněty* z roku 1899. V dalších výkladech jsou pak postupně předmětem rozborů Cankarova díla pozdější až po *Vidiny*, inspirované zážitky první světové války. Okruh zahraničních autorů, s nimiž byl Cankar tak či onak spřízněn, se zde postupně zužuje až na pouhé dva — na Maurice Maeterlincka a R. W. Emersona — jejich podíl na krystalizaci Cankarových názorů i formování jeho díla byl podle Pirjevce zjištění nejintenzívnější i nejzávažnější.

Ve třetím a závěrečném dílu se pokouší autor proniknout ještě hlouběji k podstatě Cankarovy osobnosti i jeho tvorby. Více nežli shody a analogie zajímají ho teď ty rysy, jimiž se Cankar od svých vzorů a mistrů odlišoval. Znovu, ale z jiného hlediska nežli v předchozích výkladech, vrací se Pirjevec k Cankarově naturalistické epizodě, ukazuje, jak byla postupně a organicky překonávána novou ideově uměleckou orientací, a zjišťuje už v Cankarově dočasném přilnutí k naturalismu vnitřní předpoklady pro další fázi jeho tvůrčího vývoje.

Cankarova cesta k naturalismu, míní Pirjevec, byla zcela logická a jeho vývoj neodpovídal jen vnějším podnětům, ale byl ve shodě s obecnou společenskou situací a uvolňoval některé podstatné vlastnosti Cankarovy tvůrčí individuality. Jeho nadšení pro naturalismus nebylo podle Pirjevce prázdňným pachtěním za módními hesly, ale mělo své základy v ovzduší doby i v básníkovi samotném. Změna jeho orientace, k níž došlo počátkem roku 1897, nabývá tak mnohem většího významu, neboť je zřejmé, že rozchodem s naturalismem se Cankar nezbavil jen módního převleku nebo patiny: „Kdykoli se pokoušíme objasnit tu dalekosáhlou vnitřní proměnu,“ píše Pirjevec, „upozorňujeme vždycky nejprve na onu dekadentní a symbolistickou literaturu, kterou mladý básník poznal ve Vídni a která mu objevovala nové světy, prostředkovala myšlenky a výrazové prostředky, jež byly něco zcela jiného než to, co mu nabízel naturalismus. Je mnoho fakt a dokumentů, které nezvratně dokazují, jak silně Ivana Cankara okouzila moderní literatura — a je proto zcela v souladu s historickou pravdou, jestliže se při objasňování těch podnětů, které hnaly našeho básníka od naturalismu, včleňujeme ho víc a víc do světa dekadence a symbolismu, odvoláváme zejména na Bahra, Maeterlincka, Verlaina, Emersona atd. Nicméně takovéto výklady nejsou s to objasnit všechno. Otázky Cankarova vnitřního přelomu nelze omezit toliko na otázky vnějších podnětů.“ Podle Pirjevceva názoru se Cankar změnou své vnitřní orientace zařadil mezi ty evropské intelektuály, básníky a spisovatele, kteří na sklonku 19. století prošli stejným nebo alespoň podobným literárním vývojem. „Jestliže při tom vezmeme v úvahu všechno, co víme o Cankarových konkrétních spojitostech s tehdejší moderní evropskou literaturou“, dovozuje Pirjevec, „bude nám hned jasné, že nemáme co dělat pouze s nějakým ryze individuálním duchovním osudem, a že nás tudíž zkoumání Cankarovy ideové a literární dráhy vede k vnitřní problematice a k vnitřní dynamice obecně evropského hnutí na sklonku století. Jinými slovy: stojíme před otázkou, proč se začali evropští vzdělanci odklánět od naturalismu a pozitivismu a proč se začali s nadšením zajímat o subjektivismus, sensualismus, spiritismus a dokonce i o mystiku“ (str. 328—329).²⁰

²⁰ Ibid., str. 328—329.

Tato další fáze se pak Pirjevcevi jeví jako ustavičná oscilace mezi spiritualistickým monismem a tragickým dualismem, jejichž motivaci nalézá v Cankarově osobním životě. Na jedné straně tu byl trvalý a stupňující se konflikt s okolím, pocit životního provizoria, Cankarovo okázalé bohémství, na straně druhé citový vztah k Aně Lušinové a zejména vědomí slibu nebo spíš přísahy, kterou se Cankar zavázal své matce před její smrtí: „Cankarův vztah k metafyzickým kategoriím,“ píše Pirjevec, „nebyl tedy rozhodně metafyzické, filosofické povahy, nýbrž eticko-morálního významu“ (str. 396). Také Cankarův symbolismus měl podle Pirjevceva míněti konkrétnější životní obsah nežli symbolismus západoevropský. Od těchto zjištění dospívá pak Pirjevec k otázce odcizení (alienace), kterou pokládá v Cankarově životě i díle za otázku ústřední. Úvahy věnované této otázce tvoří pak náplň poslední kapitoly nazvané příznačně *Cizinec a jeho věrnost*.

Závěr Pirjevcevy monografie není pokusem o shrnutí předchozích výkladů, jak bývá zvykem, ale spíše jakýmsi nástinem nové problematiky a nových perspektiv, které se jimi otvírají. Ždá se však, že právě tady upadá Pirjevec poněkud do spekulativnosti, že odbíhá od vymezeného tematického okruhu, když si nad rozporuplnou osobností Ivana Cankara a nad protikladnou jednotou jeho díla klade otázku, zda se slovesné umění v odcizeném světě „téměř zcela, ne-li úplně odtrhlo od praxe a neztratilo svůj původní význam“ a zda distance, která dělí praxi od poezie, není už svědectvím degradace praxe samotné, což by podle Pirjevce znamenalo, že „odcizení tak či onak zasáhlo praxi, tudíž i revoluční akci“ (str. 453).

Jistou spekulativností je ostatně poznamenána nejedna z Pirjevceových úvah předchozích, a tento rys pak podle mého názoru oslabuje celkovou hodnotu jinak záslužného díla, které vznikalo jakoby z metodické opozice vůči literárně-historickému pozitivismu a jeho neschopnosti dobrat se hlubšího smyslu fakt, objevit to, co je za nimi. Autorova tížádnost vyložit Cankara nově nabyla v takových případech poněkud nepřijemného rysu módnosti. Na tuto skutečnost upozornila ostatně i slovinská kritika, např. Joža Mahnič.²¹

Přes zdánlivě radikální zúčtování s naturalismem, jak je známe z doslovu k Cankarově prozaické prvotině *Viněty* z roku 1899, žilo jeho dědictví v Cankarově próze a dramatu i nadále — v osobité symbióze s ostatními ideově uměleckými složkami, zejména s komplexem novoromantiky a socialistickou ideologií. Janko Kos se už před lety pokusil stanovit rozsah a povahu těchto tří základních ideových zdrojů v Cankarově tvorbě i jejich vzájemného poměru, a naznačil tak nové možnosti výkladu.²²

Při analýze novoromantického komplexu vyšel Kos z Cankarova vyznání, podle něhož tou nejpodstatnější věcí v umění je „*zповěd duše*.“ Jestliže se reálný svět jevil Cankarovi v odpuzujících podobách, musel jej ve své umělecké tvorbě doplnit něčím, co vytvářelo jeho pozitivní protiklad. A právě to zoufalé pátrání po něčem pozitivním přivedlo Cankara do myšlenkové sféry novoromantismu, nikoli snaha být módní. Přes rozmanité podoby a modifikace novoromantického umění byly jeho kořeny zakotveny ve filosofickém idealismu. Odtud přejal Cankar do své teorie i tvorby to, co podle jeho představy mohlo doplnit ponurý

²¹ Srov. *Sodobnost* 13 (1965).

²² Srov. Janko Kos, *Idejni izvori Cankarjeva literature*, *Beseda* 5 (1956), str. 378–383, str. 505–515.

a chmurný obraz reálného života, viděného prismatem naturalistické doktriny. Na sklonku devadesátých let tvořili hlavní okruh jeho četby autoři jako Nietzsche, Emerson, Maeterlinck, Spinoza aj. Kos však výslovně zdůrazňuje, že idealistické kategorie a formulace — o duši, o bohu, o věčné kráse a nevýslovném toužení bez konce — které odtamtud pronikly do Cankarových představ, je dnes nutno chápat především jako básnické metafory a umělecké symboly, nikoli jako filosofické pojmy nebo teorematy. Je ostatně známo, že Cankar se až do své smrti nezbavil averze vůči „čistému filosofování“, že neměl schopnosti ani ctižádost vytvořit si jakýkoli ucelený filosofický systém. Kos také rozhodně odmítá domněnky některých dřívějších badatelů, jakoby Cankarova „filosofie touhy“ a představy, které s ní souvisejí, byly převzaty z katolické apologetiky, prý pod vlivem „religiózních zážitků v Sarajevě.“ Jsou právě dědictvím novoromantického idealismu a jejich skutečný smysl vyvstane teprve tehdy, vnímáme-li je v kontextu s ostatními složkami Cankarova myšlenkového světa.

Tou třetí stěžejní složkou byla podle Kosa socialistická ideologie. Kdežto naturalismus a novoromantika formovaly ideovou náplň Cankarovy tvorby už v průběhu let devadesátých, se socialistickým učením přišel Cankar do hlubšího styku teprve na prahu nového století. Předpoklady pro jeho plodnou, aktivní recepci spatřuje Kos v životní zkušenosti proletářského dítěte a později bohéma, žijícího ze dne na den a z ruky do úst. Dílem, které zřetelně signalizuje Cankarův přechod na pozice socialistické ideologie, překonávajíc kult individualismu kritikou tzv. silných jedinců, posedlých touhou a vůlí po moci, je pro Kosa Cankarovo drama *Král na Betajnové*. Právě v tomto dramatu se „nadčlověk“ Kantor stal protihráčem „uražených a ponížených“ a jeho „vůle k moci“ nebezpečím ohrožujícím socialismus. Od té doby se socialistická ideologie stala Cankarovi myšlenkovou oporou všude tam, kde se pokoušel ztvárnit a zpodobnit širokou problematiku společnosti, národa a proletariátu. Kos však upozorňuje, že i Cankarův vztah k socialismu byl plný vnitřních rozporů a že při jeho nepředpojatém zkoumání vyvstává řada nesnadných problémů. Především je nutno si uvědomit, že v socialistickém učení Cankar nehledal filosofická východiska, tj. obecnou filosofickou základnu; nejvíce ho zaujala složka historického materialismu jakožto nejadekvátnější výklad o minulosti společenského vývoje i jako vodítko pro budoucí orientaci. Také ve vztahu k socialistickému učení se tedy do značné míry projevila Cankarova nechuť k uceleným filosofickým systémům. A kdykoli se je pokusil nějak filosoficky uplatnit, stačila mu k tomu spiritualistická filosofie touhy: „Protiklad mezi naturalistickou podobou skutečného života a novoromantickým kultem touhy rozvinul v ideologii, do níž bylo docela dobře možné, ne-li přímo nutné vělenit předzvěst lepší společenské budoucnosti, záchrany z utrpení v nespravedlivém společenském uspořádání, jakož i program boje za socialismus.“²³

Pokud šlo o Cankarovo „radikální“ zúčtování s naturalismem, týkalo se podle Kosa převážně oblasti formálních postupů, popřípadě jeho obecně estetických principů. Dá se v něm spatřovat ohlas toho, jak na naturalismus reagovali jiní evropské spisovatelé, nastolující kult lyrického subjektivismu, jehož nejvýsostnějším posláním byla podle dobové terminologie ona „zpověď duše“. Pokud šlo o látkovou a životní náplň naturalistického dědictví, byl Cankarův poměr k nim

²³ Ibid., str. 514.

už mnohem komplikovanější. Jestliže se mu zprotivila objektivistická dokumentárnost naturalistické metody — Zolu pokládal např. za jednoho z nejnudnějších spisovatelů — setrval i nadále v jeho látkovém a námětovém okruhu. Jako příklad možno uvést téměř celou Cankarovu dramaturgii (s výjimkou mladistvých Romantických duší a závěrečné Krásné Vidy), dále pak romány *Cizinec*, *Na úvoze*, novelu *Dům Marie Pomocné*, v nichž je podíl naturalistických složek nejzřetelnější. Podle Kosa byl však Cankar i dědicem některých idejí a životního pocitu, které naplňovaly naturalistické období. Tak nemizí téměř z celého Cankarova díla pocit člověkovy bezmocnosti před silami, jež determinují jeho život a před nimiž není úniku.

Tento fatalistický determinismus si však podle mého názoru zaslouží hlubšího zamyšlení, protože není jen obecně naturalistické povahy, ale má i své konkrétní historicko-spoolečenské kořeny. Jistěže také Cankarovým postavám připadá, že jsou obětmi všemocného, neúprosného osudu, obětmi odsouzenými k tragickému životnímu údělu; příčiny této „osudovosti“ jsou pro ně nepoznatelné, nedefinovatelné. Ale vlastní autorův pohled na skutečnost tuto životní mizérii „uražených a ponížených“ zpravidla přesáhne poznáním, nebo alespoň tušením skutečné podstaty společenského zla. V dramatu *Král na Betajnové* a v románě *Na úvoze* nazývá je Cankar pravým jménem: je to postupující proces kapitalizace slovinských zemí, který způsobuje existenční katastrofu všech, kdož se dostali pod jeho kola, a posiluje vrozený fatalismus slovinského člověka (známý např. i z veršů Prešernových), jeho náchylnost poddat se životní bídě a utrpení. V Cankarově fatalismu je však i kus přesvědčení, že onen nemilosrdný proces, který proletarizuje drobnou buržoazii a z něhož není úniku ani osobní záchrany, je nevyhnutelný a vývojově nutný.

V. Ze tří pokusů o syntetický pohled na Cankarovo dílo v rámci trojího poválečného zpracování *Dějin slovinské literatury* je časově nejstarší pokus Mahničův; pátý ze sedmi svazků matičního vydání je věnován období moderny a v něm je také téměř stostránková kapitola zabývající se monograficky Cankarovým životem a dílem.²⁴

S velkou přílnavostí k detailům a faktografickou pedanterií, která leckde nedokáže odepřít pozornost ani věcem podružnějšího rázu, sleduje Mahnič nejprve rok po roce životní dráhu Cankarova, střídaje věcný způsob podání s beletrizujícími výklady, které alespoň na českého čtenáře působí poněkud zastaralým dojmem. Druhá kapitola je pak věnována vývoji Cankarovy tvorby z hlediska ideově-tematického; je rozčleněna na tři menší celky, z nichž první se zabývá Cankarovými mladistvými pracemi veršem i prózou, druhý zralými díly společenskokritického zaměření, třetí tvorbou dušezpytnou a četnými autobiografickými prvky. Ve třetí kapitole jsou středem Mahničovy pozornosti tvarové výrazové složky Cankarova díla, nejprve problémy literární techniky a kompozice, pak otázky jazyka, slohu, popřípadě rytmu. Konečně čtvrtá kapitola si všímá ohlasu Cankarova díla (ve Slovinsku, v ostatní Jugoslávii i v zahraničí) a pokouší se vystihnout jeho přínos domácí i světové kultuře.

Mahnič je nepochybně dobrý znalec Cankarova života a díla, ale i celého období slovinské moderny. Jeho výklady vycházejí ze suverénního zvládnutí dřívější (velmi rozsáhlé a početné) literatury předmětu, kterou záslužně

²⁴ Srov. Joža Mahnič, *Obdobje moderne. Zgodovina slovenskega slovstva V.*, Ljubljana 1964, 419 str.

obohacují, zejména v pasážích věnovaných tvaroslovnému rozboru. Problematičtější je však už Mahničův způsob podání, který jako by vycházel z mylného předpokladu, že literárněhistorické výklady získají na hodnotě, budou-li místy osvěženy beletrizováním. Celkový přínos Mahničovy syntézy však touto výhradou není v podstatě zmenšen.

V Dějinách Slodnjakových, a to jak v jejich verzi německé (1958), tak ve verzi slovinské (1968), není Cankarovi věnována samostatná monografická kapitola. Slodnjak totiž opustil princip monograficky pojatých portrétů a nahradil je plynulým vylíčením literárního procesu, takřka rok po roce. Výklady o moderně jsou obsaženy v části nazvané *Pronikání nových slovesných proudů a jejich vlivy v lyrice, epice a dramatice 1896—1918* (III. C); v třetí a ve čtvrté kapitole této části (*Proměna slovinského básnictví 1896—1904; Vlastenecko-společenská fáze slovinské Moderny 1905—1918*) zabývá se pak Slodnjak detailně i dílem Cankarovým, probíráje jednu knihu po druhé, bez ohledu na souvislosti a kontinuitu slovesných druhů a žánrů. Slodnjakovův způsob výkladů, který bychom mohli stručně charakterizovat jako „letopisectví“, jeví se právě v pasážích věnovaných Cankarovi jako značně problematický; znemožňuje sledovat souvztažnost spisovatelova života a díla, jež u tohoto zakladatele moderní slovinské literatury musí být nutně respektována, a zůstává v podstatě bezradný i vůči žánrovým a druhovým rozlohám Cankarovy tvorby.

Třetí, zatím poslední pokus o cankarovskou syntézu podává Franc Zadravec v pátém svazku mariborských Dějin slovinské literatury.²⁶ Svazek má podtitul *Nová romantika a krajní podoby realismu*. Cankarovi je v něm věnována značná pozornost už v první všeobecné části knihy, zejména v kapitole *Cankarův umělecký názor*. Vlastní syntetizující výklady jsou pak obsaženy v samostatné padesátistránkové kapitole. Tento poměrně nevelký rozsah vedl patrně Zadravec k takovému utřídění literárněhistorického materiálu, v němž se kříží a prostupuje hledisko žánrové s tematicko-motivickým. Je to způsob poněkud nezvyklý, ale vzhledem k rozsahu a povaze Cankarova díla výhodný: umožňuje obsáhnout velkorysou zkratkou jak myšlenkové bohatství Cankarovy tvorby, tak její specificky slovesné vlastnosti. A nadto nikde neporušuje jednotu spisovatelova života a díla, jak se to stalo výkladům Slodnjakovým. Ve srovnání s pokusem Mahničovým vynikne pak Zadravcova schopnost odlišit podstatné od podružných detailů a povědět o literárních dílech víc, nežli říkají tato díla sama.

Vděčným polem působnosti pro nový, hlubší výklad zůstává konečně i problematika vzájemných vztahů Ivana Cankara a Otona Župančiče,²⁷ jak se utvářely v průběhu čtvrtstoletí, tj. až do Cankarovy předčasné smrti roku 1918; nejenom pro přesnější vystižení individuálně uměleckých poetik v rámci společné programové jednoty, s níž vstupovala moderna ve svých počátcích do literárního života, ale také, a zejména proto, že sektářská snaha postavit jednoho umělce proti druhému a vytvářet tak umělá ideově estetická dilemata zkrusila a de-

²⁵ Srov. Anton Slodnjak, *Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin 1958. *Slovensko slovstvo* (s sodelovanjem Jože Pogajnika), Ljubljana 1968.

²⁶ Srov. Franc Zadravec, *Nová romantika in mejni obliki realizma*. Zgodovina slovenskega slovstva V., Maribor 1970, 407 str.

²⁷ Srov. zejména Dušan Pirjevec, *Oton Župančič in Ivan Cankar*. Prispevek k zgodovini slovenske moderne, Slavistična revija 12 (1959—1960), str. 1—94.

formovala ne jeden ze starších výkladů.²⁸ K tomu, aby vystoupil do popředí okruh problémů, které bylo třeba nově řešit, popřípadě nově formulovat, bude nutné alespoň v obrysu nastínit Župančičův myšlenkový vývoj, probíhající jinak než u Cankara, jakkoli tu byla společná tvůrčí východiska, společné cíle a společné myšlenkové ovzduší, z něhož oba umělci vyrůstali.

O Župančičovi se dodnes tvrdí, že si svůj vztah ke slovinšce buržoazní skutečnosti vyřešil podobně jako kdysi Goethe, když skoncoval se svým mladistvým bouřliváckým obdobím a stal se zmoudřelým výmarským patriarchou, ochotným ke kompromisům s tehdejší mizerií německých poměrů, zároveň však umělcem nad ně povzneseným.²⁹ I Župančičovi se v jeho zralém tvůrčím období protivila přílišná subjektivnost a rebelantský nonkonformismus; raději se smířil s daným stavem věcí a pokusil se zaujmout k němu stanovisko z „nadhledu“. Aby toho dosáhl, vytvořil si svůj vlastní vznešený svět básníka a myslitele, „vladaře výšin“, který se dokáže povznést nad skličující skutečnost s jejími rozpory, nepokouší se ji negovat, ale ani ji neschvaluje. I když ke svým mladistvým veršům zaujímal Župančič později sebekritický postoj a dával se spatra na jejich vzpurné ladění, byl nicméně i nadále připraven a ochoten uznat nutnost objektivních změn ve světě a přijmout je jako rozumnou nutnost.

Když byla Župančičovi roku 1908 položena otázka: „A kdo vlastně jste?“, odpověděl: „Já nevím, co jsem a co nejsem. Vím jen to, že veškeré mé snažení a úsilí jde za něčím objektivním.“ Jakkoli se Župančičův vztah ke světu lišil od postoje Cankarova, byl i on toliko jednou z individuálně modifikovaných forem, jimiž se deklasovaný intelektuál té doby pokoušel uskutečnit duchovní nezávislost na buržoazní skutečnosti a odmítl před ní kapitulovat. Můžeme tedy říci, že Župančičův životní „nadhled“, jeho kult vznešeného poslání umělce a básníka byl jenom jinou variantou negace přeživšího se vědomí klasické měšťanské společnosti. A jeho až ostantativní světoobčanství pak jen osobitou formou úniku nebo povznesení nad primitivní, ve vlastních rozporech se zmlátující život slovinšce společnosti. V tom smyslu zůstala tedy i Župančičova tvorba věrna základnímu společenskému východisku a programu, jaký měla slovinšce moderna při svém nástupu a který si podržela i později.

Odtud však se dají pochopit i ony názorové rozdíly a neshody mezi Cankarem a Župančičem, jak se projeví v mnoha peripetiích a zvratech během čtrvstoleté společné tvůrčí cesty. Dobový životní ideál slovinšce moderny — plně tvořivé sebeuskutečnění lidského jedince — byl u Župančiče podmíněn představou světa, v němž a s nímž může tento jedinec žít v souladu: jako přirozeně politická, přirozeně soukromá, přirozeně společensky angažovaná bytost. Proto také Župančič nezavrhl možnost uzavřít se současným světem kompromis, aniž se ovšem vzdal možnosti působit na jeho eventuální proměnu. Byl až tvrdošíjně přesvědčen, že všechno závisí v podstatě na jedinci, na člověku samotném; jde

²⁸ Typickým příkladem takového jednostranného zaujetí je dvojdielná cankarovská monografie Lojza Kraighera, Ljubljana 1954—1958, zvláště pak kapitola *Oba tekmeča* z první knihy. Autor vykládá názorové diference a neshody z rozdílnosti obou temperamentů a přehlíží přitom spleť dialektiku společenských vztahů v období moderny. Kraigherova snaha vyličit Cankarovu osobnost v co nejsympatičtějším světle vede na druhé straně ke snižování Župančičova významu, ignorujíc očividně materiál, který by leckdy dokázal pravý opak. Zbytečně důraz klade pak na rozdílný vztah k erotickým záležitostem, jak se projevil u obou umělců, a na takovém základě dospívá nejednou až ke groteskním závěrům.

²⁹ Srov. Janko Kos, *O družbenem izvoru slovenske moderne*, Beseda 4 (1955), str. 387—402.

jen o to, aby se člověk naučil rozumět sám sobě, aby začal moudře disponovat vlastními schopnostmi a aby v sobě rozvíjel vlastnosti, které jsou v něm obsaženy jen potenciálně. V Župančičových představách byl svět už a priori tak uzpůsoben, že jenom čekal na příchod člověka, který si ho osvojí. Župančič věřil, že svět se vyvíjí od chaosu k racionalitě, od anarchie k řádu, od nižšího k vyššímu a ušlechtlejšímu. Takové představy o samočinném vývoji ovšem znamenaly, že osud společnosti se jaksi vymykal z člověkovy kompetence; její vývoj nebyl důsledkem jejích vlastních vnitřních zákonitostí, ale výsledkem realizace onoho obecného základního životního principu, vztahujícího se nejen na společnost, ale i na ostatní oblasti a projevy života. Harmonické jednotě subjektu a objektu mohly v Župančičových představách stát v cestě nanejvýš ryze subjektivní deformace: nenajde-li člověk své pravé místo ve světě, je to jenom jeho vlastní vina. Zdá se, že při těchto generalizujících úvahách, jak je dnes známe z Župančičových zápisků i korespondence, jako by básník vycházel nejednou přímo ze zkušeností Cankarova života, který se mu jevil pravým opakem postulovaného ideálu; a naopak — tyto obecnější úvahy a meditace se zase zpětně promítaly do Župančičova hodnocení Cankarovy tvorby. Názorové rozdíly, myšlenkové rozpory a citové disonance, jež se v jejích vzájemných vztazích začaly rýsovat už někdy kolem roku 1904 a vyvrcholily na přelomu prvního desetiletí našeho věku, vystupují zvláště zřetelně z dopisů a konceptů, které Župančič Cankarovi neodeslal a které byly teprve nedávno publikovány Dušanem P i r j e v c e m.

Vcelku můžeme říci, že Župančič, přes ten či onen hluboký a přesný postřeh, redukuje a deformuje obecnější problematiku odcizení nekonformního umělce v moderní kapitalistické společnosti na ryze individuální případ a Cankarovy životní i umělecké osudy vysvětluje nepřesvědčivě jen a jen z jeho psychofyzických dispozic. Je však zřejmé, že Cankar jako citlivý a nervní člověk pouze intenzivněji a bolestněji prožíval tuto obecnější problematiku a její hluboké krizové situace promítal do svého díla. Odmítal přitom jako škodlivou iluzi myšlenku, že otázku jedincova souladu se světem je možno řešit toliko dobrou vůlí jedince a jeho subjektivní připravenosti — od případu k případu.

Jakkoli se Cankarova životní i umělecká filosofie může zdát z hlediska racionální logiky plná rozporů a protimluvů, které si navzájem protirečí, přece jen není pochyby o tom, že pokud šlo o otázky nejzásadnější (jako bylo např. postavení člověka v buržoazním světě, vztah umělce ke společnosti, vztah mezi jedním a mnohými, vztah mezi mnohými a dějinami atd.), představovala Cankarova koncepce nakonec vyšší stupeň společenského vědomí — tím, jak proti harmonizujícím a univerzálním snahám Župančičovým hleděla postihnout především *konfliktnost* těchto vztahů. Cankar si uvědomoval, že soudobá společnost vytvořila sice předpoklady pro rozvoj mnohostranné lidské osobnosti, že však už nebyla s to umožnit její plné sebeuskutečnění. Jedinec, který o ně usiloval, narážel všude na společenský mechanismus s jeho partikularizovanými zájmy a stával se nakonec jeho obětí. Vzájemný vztah Cankara a Župančiče tak znovu, ale tentokrát z jiné stránky, dokládá, že slovinská moderna jakožto umění doby poznamenané vystupňovaným individualismem nemůže vzbuzovat představu jednolitého celku a názorové kompaktnosti; šlo tu naopak o trvalé názorové střetávání přinejmenším dvou výrazných tvůrčích individualit, z nichž žádná nehodlala ustoupit od vlastní představy umění.

Z dosavadního přehledu novější cankarovské literatury, jak ji přineslo pová-

lečné čtvrtstoletí, je zřejmé, že v pokusech o nový výklad spisovatelova života a díla převažovaly zpočátku aspekty sociologizující a filosofické; jejich těžiště bylo v analýze společenských předpokladů a ideových zdrojů Cankarovy umělecké tvorby, popřípadě v úvahách o Cankarově postoji ke skutečnosti. Teprve později, přibližně od konce let padesátých, byli jsme svědky další fáze literárně-historického výzkumu: začaly se množit studie i knižní publikace, sledující, jak Cankarova potřeba vyjádřit novou životní realitu, nové pojetí světa, nové myšlenky a nové emoce vedla k rozbíjení nebo alespoň k desintegraci tradičních forem a ke vzniku nových slovesně uměleckých formací. Tyto vlastní literárně-vědné aspekty byly pak postupně propracovány jak v oblasti Cankarovy poezie, tak jeho prózy a dramatu. Tím vším byly vytvořeny spolehlivé předpoklady pro novou a hlubší syntézu v podobě zevrubné cankarovské monografie, k níž se slovinská literární věda v poválečných letech dosud neodhodlala.

