

**SLOVENSKA AKADEMIJA ZNANOSTI IN UMETNOSTI
ACADEMIA SCIENTIARUM ET ARTIUM SLOVENICA**

Janko Kos

**IVAN CANKAR
MED SHAKESPEARJEM
IN CERVANTESOM**



**LJUBLJANA
2017**

Janko Kos

IVAN CANKAR
MED SHAKESPEARJEM IN CERVANTESOM

Pobuda za literarnozgodovinsko raziskavo Cankarjevih povezav s Shakespearjem in Cervantesom je bila sprva samo zunanja in naključna. V letu 2016 je minilo štiristo let od smrti prvih velikih klasikov novoveške evropske literature, avtorja *Hamleta* in pisatelja *Don Kihota*; hkrati je v tem letu minilo sto štirideset let od rojstva Ivana Cankarja in čez dve leti se bliža stota obletnica njegove smrti. Po naključju se je ujelo troje velikih evropskih in slovenskih literarnih obletnic, kar pa je vendarle samo zunanja sočasnost, ne pa zadosten razlog za iskanje notranjih povezav med njimi. Teh ne more opravičiti niti iskanje zunanjih podobnosti in istovrstnosti v delu treh avtorjev, vrhov evropske oziroma slovenske literature. Lahko bi seveda ugotavljali, da je Cankar največji slovenski dramatik, tako kot je Shakespeare osrednji angleški, ali pa da je Cervantes poglavitni mojster španskega pripovedništva, tako kot podobno velja za Cankarjevo slovensko pisateljstvo v prozi. K temu bi lahko dodali misel, da se je v Cankarjevih delih utelesilo slovenstvo, kot se je španstvo v *Don Kihotu* in angleštvo v *Hamletu*. Vendar bi tudi s tem ostali samo pri zunanjih primerjavah njihovih osebnosti, del in pomenov. Na tej ravni se ponuja domneva, da bi primerjalne vzporednice s Shakespearjem morali iskati predvsem v Cankarjevih dramah, s Cervantesom pa v Cankarjevih romanih in novelah. Vendar bi tudi to ne bilo zadosten razlog, da bi bile takšne primerjave literarnozgodovinsko verodostojne.

Pogoj za povezovanje španskega in angleškega avtorja s Cankarjem bi morala biti najprej presoja o tem, ali pripadajo njihova dela istemu tipu in enakim ravnem besedne umetnosti, ne pa bistveno različnim, saj bi brez tega bila primerjava nelegitimna. Kot odgovor na to vprašanje se ponuja Cankarjeva lastna misel o tem, kaj je bistvo prave besedne umetnosti in kako razumeti različnost njenih vrst in ravni. Cankar je svoj pogled na ta problem zapisal v pismu Zofki Kvedrovi leta 1900. V tem času je imel za sabo že prvi knjigi svojih pesmi in proze ter odrsko uprizoritev *Jakoba Rude*, pripravljal se je na pisanje komedije *Za narodov blagor* in drame *Kralj na Betajnovi*. V pismu je zelo odločno priznal smisel in pomen samo dvema najvišjima vrstama literature – prva naj bi bila »tendencijozna« umetnost, ki hoče uveljaviti »socialne, politične ali filozofične ideje s silnimi sredstvi lepote«, druga pa je umetnost, ki ima samo »estetične in etične smotre«. K prvi je prištel dela Gogolja, Tolstoja in drugih, sicer neimenovanih avtorjev, medtem ko je reprezentante drugačne literature videl v »starin Grkih«, v Shakespearju ali Goetheju.¹

Ta delitev je bila v načelih zelo jasna, v posameznih primerih pa ne popolnoma domišljena, saj bi se dalo misliti o tem, ali so bila Gogoljeva in Tolstojeva dela res večidel »tendenciozna«, se pravi ideološko »angažirana«, ne pa etično-estetsko dvignjena nad svoj socialno zgodovinski čas, pa še o tem, ali so bila Shakespearjeva in Goethejeva dela za svoj čas res brez vsake socialne ali celo politične tendence. Ne glede na takšna odprta vprašanja je Cankarjevo pojmovanje nalog, ki jih lahko literatura opravlja v preteklem ali njegovem času, ustrezalo dilemam, pred katerimi je stala njegova lastna literarna umetnost.

Za njegovo razmerje do Shakespearja in Cervantesa je bilo pomembno, da je Shakespearja uvrstil med vrhunske avtorje, katerih umetnost ni časovno tendenčna, ampak samo estetsko-etična. V formulaciji, napisani leta 1900, sicer ni Cervantesovega imena, vendar ni dvoma, da bi ga uvrstil poleg Shakespearja kot

¹ Zofki Kvedrovi 8. maja 1900. Cankarjevo ZD XXVIII, 1973, 136.

primer najvišje, umetniško in duhovno presežne literature, onstran vsakršne časovne tendence. Zakaj Cervantesa v tej zvezi še ni omenjal, mora ostati odprto, toda gotovo bi ga mednje uvrstil po letu 1905, kar pa sodi že v razlago njegovega celostnega razmerja do avtorjev *Hamleta* in *Don Kihota*. Za vstop v to problematiko je upoštevanja vredno dejstvo, da je v pismu Kvedrovi Cervantesovo ime obšel, to pa je pomemben napotek v raziskavo teh razmerij. Za odgovor na vprašanje o ravni, na kateri naj bi Cankarja vzporejali s Shakespearjem in Cervantesom, bi bil bolj odločilen premislek o tem, v katero vrsto literature bi uvrstil samega sebe. V času, ko je svoje pojmovanje pglavitnih tipov besedne umetnosti razlagal Zofki Kvedrovi, se je odpovedoval literaturi, ki je bila dekadentno esteticistična, opozarjal je na naloge, ki jih ima umetnost v usodno ogroženem položaju slovenskega naroda, družbe in kmečkih slojev, iz česar bi sledilo, da se je odločal za »tendenciozno« literaturo, ki služi socialnim in političnim idejam, seveda na višji, filozofski ravni. V tem času so mu nastajala besedila za *Knjigo za lahkomiselne ljudi*, snoval je komedijo *Za narodov blagor* in po nji *Kralja na Betajnovi*, se pravi dela, v katerih je nedvomno skrita tudi socialno-politična tendenca. Vendar je ravno za dramo o Kantorju vprašljivo, ali ne gre v njeni zamisli predvsem za »estetične in etične smotre«, značilne za Shakespearja, Goetheja in druge avtorje nadčasovno presežne literarne umetnosti, ne pa samo za socialno-politično tendencnost, kakršna očitno prevladuje v komediji *Za narodov blagor*. Ob tem je treba pomisliti še na dejstvo, da je Cankar ravno med letoma 1900 in 1910, ko si je prizadeval za uskladitev svoje literature s širšim socialnopolitičnim dogajanjem v slovenski družbi, politiki in kulturi, objavil vrsto del, ki bi po njegovi lastni definiciji sodila v najvišjo umetnost, naravnano samo k estetskim in etičnim ciljem; takšni so bili romani *Hiša Marije Pomočnice*, *Gospa Judit*, *Križ na gori* ali farsa *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Še toliko bolj velja vse to za besedila, ki jih je pisal in objavljajl po letu 1910. Iz njih izginja politična in socialna tendencnost,

prevladuje pa etično-eksistencialna tematika, podprta s »silnimi sredstvi lepote«. S tega stališča se zdi upravičena domneva, da je Cankarjevo literaturo mogoče primerjati s Shakespearjevo in Cervantesovo ravno zato, ker se postavlja skupaj z njuno na posebno, z literarnoteoretičnega stališča najvišjo umetnostno raven.

Kljub vsemu so pa tudi ti razlogi samo zunanja spodbuda za primerjanje, ki naj zajame Cankarja, Shakespearja in Cervantesa v nujno, z notranjimi razlogi utemeljeno literarnozgodovinsko obravnavo. Notranjo nujnost zanjo je treba najti v samih Cankarjevih besedilih, da bi se pokazalo, kaj jih motivno, tematsko, idejno ali pa samo formalno res neposredno povezuje s Shakespearjevimi in Cervantesovimi deli. Podroben pregled gradiva, ki pride v poštev za takšno raziskavo, pokaže, da je raziskovanje na tej podlagi upravičeno in da lahko pripele do boljšega uvida v pogoje Cankarjevega duhovnega in literarnega položaja, to pa predvsem v njegovi osrednji fazi med letoma 1900 in 1910, na prehodu v njegovo zadnjo, predsmrtno fazo. Pokaže naj se, da je pri vstopu v to obdobje imel pomembno vlogo Shakespearjev zgled, v njegovem izteku pred letom 1910 pa Cervantesov. V tem zaporedju ga je tudi mogoče obravnavati.

I

Ko je Cankar leta 1900 zapisal Shakespearjevo ime kot emblema za najvišjo literarno umetnost, je s tem potrdil svojo stalno in dolgotrajno privrženost Shakespearjevi dramatiki. Ta privrženost sega nazaj v njegova dijaška leta in traja do smrti, ko se ponovno s posebno intenzivnostjo oglasi v eni njegovih zadnjih črtic. Zato ni napačna trditev, da je bil med slovenskimi pesniki in pisatelji Cankar Shakespearjev najbolj poučeni poznavalec, vztrajnejši in zvestejši celo od osrednjega prevajalca njegovih del, Otona Župančiča.

V tej zvezi ni mogoče naštevati vseh mest, ki v Cankarjevi literarni zapuščini pričujejo o njegovem intenzivnem razmerju s Shakespearjem. Najdemo jih v njegovih pripovednih besedilih, kritičnih in polemičnih zapisih, v pismih in zapisanih pogovorih. Nekatera teh mest so zgovorna sama po sebi. Tako je v pogovoru z Izidorjem Cankarjem leta 1911 govoril o tem, da je na poti iz Ljubljane na Vrhniko kot dijak na dušek prebral prvo od Shakespearjevih iger, *Kralja Ivana*, v izvirniku *King John*, nato pa vse ostale, sedemintrideset po številu.² O tem, kako jih je na takih poteh prebiral, govorijo odstavki v vrhniških črticah. To se potrjuje s Cankarjevimi dijaškimi zapiski iz šestega in sedmega razreda realke; v njih so citati iz Shakespearjevih dram, tudi prevodi nekaterih prizorov.³

Kot poznavalec Shakespearja je Cankar prvič stopil v javnost leta 1899 s prevodom in z uprizoritvijo *Hamleta* v Ljubljan-

² Izidor Cankar, Obiski, Ljubljana 1920, 12.

³ ZD II, 1968, 395. V opombah navaja urednik F. Bernik spominški zapis F. Ločniškarja.

skem deželnem gledališču. V resnici to ni bil njegov prevod, popravil in preuredil je samo prevod, ki ga je že leta 1865 izdelal Dragotin Šauperl, a je obležal v rokopisu. Prevod je nastal po angleškem izvirniku in Cankar ga je lahko lektorsko in slogovno popravljaj s pomočjo nemškega prevoda. Da se je v tem času zares intenzivno ukvarjal z najbolj popularno Shakespearjevo tragedijo, je očitno iz njegove poznejše izjave, da je za knjižno izdajo prvega slovenskega *Hamleta* (1899) hotel napisati uvodno spremno besedo, do česar pa ni prišlo.⁴ V tem času je prevajal še drugo Shakespearjevo igro, s posebno pozornostjo *Romea in Julijo*. Ko je leta 1898 pisal ljubezenska pisma Ani Lušinovi, ji je natančno obnovil njuno ljubezensko zgodbo, ki je mlada učiteljica očitno še ni poznala.⁵

Iz takšnih povezav je nastala Cankarjeva izjava o Shakespearju v pismu Zofki Kvedrovi. Še istega leta jo je v kritiki Aškerčeve izdaje poezij Dragotina Ketteja dopolnil z natančnejšo razlago, kaj je bistveno za veliko umetnost Goetheja in Shakespearja – »objektivnost«, »svobodnost«, »veličastni mir«, »visoka, mirna ironija« in popolna nedogmatičnost: »Največji umetniki so bili skeptiki, nehote, kajti tudi dvom jim ni princip.«⁶ Cankarjev mladostni entuziazem za angleškega dramatika je bil javno opažen ob izdaji *Hamleta* in tako ni nenavadno, da so kritiki njegovih prvih knjižnih besedil iskali Shakespearjev vpliv v delih, ki po današnji sodbi za to niso bila najprimernejša. Zdelo se jim je, da je drama *Jakob Ruda* napisana na idejo iz Shakespearja (»alle Schuld rächt sich auf Erden«) in da je komedija *Za narodov blagor* podobna Shakespearjevim veseloigram.⁷ Zato je tem bolj nenavadno, da ob *Kralju na Betajnovi* nihče med kritičnimi ocenjevalci ni spregovoril o Shakespearju, ampak samo o Nietzscheju.

⁴ Karlu Cankarju 9. jan. 1899: »Napisal bom uvod o Shakespearju ...« CD XXVI, 1970, 47.

⁵ Ani Lušinovi 2. avg. 1998. ZD XXVII, 1971, 273–274.

⁶ Dragotin Kette. ZD XXIV, 1975, 76.

⁷ Kritične ocene obeh iger so ponatisnjene v opombah ZD III, 1967, 319, 417.

Po letu 1900 se je Cankar vztrajno vračal k Shakespearju. Med prevodi za ljubljansko gledališče se je znašla tragedija *Romeo in Julija*, prevedel jo je leta 1902 iz nemščine, izšla je v knjižni izdaji leta 1904. O tem, kako si je želel prevajati njegove drame, govori izjava iz teh let, da bi rajši prevedel troje Shakespearjevih tragedij »nego en sam akt Kleistov«, kar se je nanašalo na Kleistovo romantično igro *Kätchen von Heilbronn*.⁸

Po letu 1904 se je s citati v proznih besedilih in pismih znova vračal k Shakespearju, zlasti k *Hamletu*. V romanu *Novo življenje* je citiral »Hamletovo Hekubo«, v noveli *Pavličkova krona* je rečeno po Hamletu: »Da bi ne bilo hudih sanj!« In spet drugje, da je po Hamletu »pripravljen biti, to je vse ...« V članku *Dve izvorni drami* je zapisal misel, da so bili Shakespearjevi norci »veliki filozofi«, pri čemer ni izrecno navedel, na katere teh likov misli, gotovo pa vsaj na norca v *Kralju Learu*.⁹ V zadnjih letih se je z mislijo na Shakespearja dotikal hudih doživetij med svetovno vojno, v članku o D'Annunziu je protestiral zoper avtorjev nacionalizem, nevreden velikega pesnika, z mislijo: »Sam Shakespeare bi si ne izmislil tolike sramote; življenje je hujše.«¹⁰ S podobnim sklicevanjem na avtorja *Hamleta* je opisal svoje doživetje ob Beethovnovi deveti simfoniji v črtici *Veselejša pesem*: »Tej veličastni pesmi o ponižanju in poveličanju človeka bi mogel napisati tekst kvečjemu Shakespeare, in še on bi jecljal ...«¹¹ Shakespeare je Cankarja zares spremljal vse življenje.

To pa ne pomeni, da ni s svojimi dramami od časa do časa zelo globoko posegel v Cankarjevo literaturo, predvsem v njegovo dramatiko. To se ni zgodilo v prvih dramah, v katerih so kritiki opazali Shakespearjev vpliv – v *Jakobu Rudi* in *Za narodov blagor*, pač pa v četrti, ki jima je sledila v letu 1901 oziroma

⁸ Franu Milčinskemu 3. okt. 1900. ZD XXVIII, 1973, 106.

⁹ Dve izvorni drami. ZD XXIV, 1975, 57.

¹⁰ D'Annunzio. ZD XXIV, 1975, 242.

¹¹ Podobe iz sanj, Ljubljana 1917, 66.

z izidom leta 1902. Cankar ji je dal naslov *Kralj na Betajnovi*. To pot pozornost kritike ni bila obrnjena k Shakespearju, ampak samo k Nietzscheju, ki naj bi dal Cankarju vzorec za Kantorja s svojim pojmom »nadčloveka«. Od tedaj je misel o zvezi z Nietzschejem spremljala razumevanje prve Cankarjeve visoke in gledališko najučinkovitejše drame vse do najnovejših razlag. Res je seveda, da zveza z Nietzschejem ni zanemarljiva, saj je iz gradiva dovolj gotovo, da je Cankar do leta 1900, ko je začel misliti na dramo o Kantorju, bil že preizkušen poznavalec vsaj nekaterih Nietzschejevih idej in njihovega vpliva na sodobnike. Tako je v pismu Otonu Župančiču iz Pulja leta 1898 spregovoril o Nietzscheju v zvezi z dekadenco »pokvarjenih hiperizobraženih nervoznežev«.¹² Leta 1900 je v *Literarnem pismu* zapisal o Vladimirju Jelovšku, da iz njegovih pesmi govori »učenec Nietzschejev«, iz česar je očitno, da je zelo dobro razumel to vrsto vplivov in kakšna je njihova pomenska vsebina.¹³ Toda Nietzschejev delež je bil v zasnovi *Kralja na Betajnovi* samo ena njenih sestavin, zato ga je mogoče razumeti samo iz celotne dramske zgradbe. V tej je bil prvim kritikom in poznejšim razlagalcem sicer najbolj pred očmi vpliv Ibsenove dramatike, bodisi vsebinsko-idejni ali pa estetsko-formalni, pri čemer so za vplivno izhodišče izbirali različna Ibsenova dela, od *Stebrov družbe* in *Strahov – Divje račke* in *Johna Gabriela Borkmana*¹⁴. Medtem ko ostaja Ibsenov delež v Cankarjevi drami še zmeraj odprt, pa je nena- vadno, da ob izidu *Kralja na Betajnovi* in ob njegovi uprizoritvi ni bilo nikakršnih opozoril na delež, ki ga je v njem dobil zgled Shakespearjevega *Hamleta*, to pa toliko bolj, ker je bilo leta 1902 kot na dlani, da je avtor prve slovenske drame »maščevanja«, v elizabetinskem pomenu tega pojma, tik pred tem imel opravka s Šauperlovim prevodom *Hamleta* in se je moral torej

¹² Otonu Župančiču 13. avg. 1898. ZD XXVIII, 1972, 6.

¹³ Literarno pismo. ZD XXIV, 1975, 87.

¹⁴ J. Kos, Primerjalna zgodovina slovenske literature, Ljubljana 2001, 264.

intenzivno posvečati potankostim besedila, posameznim prizorom, likom in dialogom, vključno s scenskimi napotki.

Prvi je *Kralja na Betajnovi* povezal s Shakespearjevim *Hamletom* Bartolomeo Calvi, ko je Cankarjevo dramo prevedel v italijanščino in za knjižno izdajo napisal uvod (1929).¹⁵ V njem je poudaril predvsem Cankarjevo uporabo hamletovske »mišnice« kot sredstva za razkritje morilca. Že Calvi je opozoril, da je Cankar ta motiv izvirno preoblikoval, dogodek, ki ga Hamletovi igralci uprizarjajo na odru, je spremenil v hipnozo, ki jo igrajo same dramske osebe –stari Krnec, sin Maks in Kantor. Calvi je nakazal že tudi nekatere druge podobnosti in razlike med *Kraljem na Betajnovi* in *Hamletom*. Maks Krnec potrebuje dokaz za Kantorjev zločin zato, da bi ga moralno in socialno onemogočil, medtem ko mora Hamlet misliti na dejansko maščevanje, na uboj kralja Klavdija. V to širšo problematiko se italijanski prevajalec še ni spuščal, pač pa je svojo razlago Cankarjeve drame razširil z navajanjem še drugih domnevnih vplivov, na primer Ibsenovih *Strahov*, Nietzschejevih del, ki jih sicer poimensko ne omenja, in celo *Potepuhov* Maksima Gorkega.

Na motivni ravni je bilo že pred časom tem začetnim ugotovitvam mogoče dodati še druge vzporednice med *Hamletom* in *Kraljem na Betajnovi*.¹⁶ Na primer, da je ne samo motiv »mišnice« uporabljen kot odločilni dogodek v dramskem dogajanju, ampak da je Maksovo razmerje do Kantorjeve Francke in do male Nine s svojimi čustvenimi odtenki podobno Hamletovemu razmerju do Ofelije; in da se da celo Hamletovo konfliktno razmerje do Ofelijinega brata Laerta vzporejati s podobnim Maksovim razmerjem do Franckinega zaročenca Bernota. Te in druge vzporednice so pri Cankarju vstavljene v drugačno, tematsko, duhovno in formalno celoto, tako da je njihov izvirni, hkrati pa s Shakespearjem povezani pomen mogoče razumeti samo znotraj

¹⁵ Bartolomeo Calvi: Uvod v *Kralja na Betajnovi*. Slovenski prevod Silvester Škerl, Modra ptica 1929, št. 4, 88–92.

¹⁶ Gl. J. Kos, n. d., 263.

te celote. Pogoj za tako razumevanje je trdnejša zastavitev vprašanja o neposredni povezanosti s Shakespearjevo tragedijo.

Izhodišče v literarnozgodovinsko predstavitev tega razmerja je dejstvo, da je bil Cankar tik pred pisanjem svoje drame kot prevajalski lektor v najtesnejšem stiku s Shakespearjevim besedilom. Tega je seveda poznal že iz šolskega branja, a ga je šele v novih življenjskih okoliščinah lahko sprejel kot izhodišče za izvirno literarno dejanje, kar pomeni, da je šele zdaj lahko dojel pomen, ki se mu je kazal v dogodkih in likih Shakespearjeve tragedije, to pa tako, da ga je lahko razumel iz svoje osebne in splošno življenjske situacije, zelo drugačne od položajev v elizabetinski dramatiki. Ko je v pismu prijatelju Alojzu Kraigherju leta 1900 med drugim sporočal, da snuje »kmečko« dramo o propadanju slovenskega podeželja, kmetstva in vaškega življa, je verjetno že mislil na dramo o Betajnovi.¹⁷ Vendar je bila končna zasnova dela zelo spremenjena, namesto socialnorealističnega upodabljanja kmečko izseljenskega problema je nastala individualna drama o nasilnem gospodarju Betajnove in njegovem konfliktu z mladim glasnikom socialne pravičnosti in osebnega etosa.¹⁸ Če prav razumemo zvezo s prvotnim načrtom, je bila sprememba, ki se je zgodila v dramski zasnovi, vsaj deloma posledica novega stika s Hamletovo zgodbo, ki je omogočil prenos hamletovske problematike v socialnozgodovinski kontekst slovenske meščanske družbe konec 19. stoletja.

Za literarnozgodovinsko povezavo obeh dram govorijo še druge okoliščine, ki so spremljale nastajanje *Kralja na Betajnovi*. Tu je misliti najprej na dejstvo, da se Cankarjeva četrta drama močno oddaljuje od iger, ki jih je napisal do tega časa – *Romantičnih duš*, *Jakoba Rude* in komedije *Za narodov blagor*. Vse tri se dogajajo v vsakdanjem meščanskem okolju, polnem

¹⁷ Alojzu Kraigherju 19. avg. 1900. ZD XXVIII, 1973, 67.

¹⁸ Domneva o spremenjeni zasnovi drame se opira na citirano Cankarjevo pismo A. Kraigherju, zato ostaja samo verjetna in je zato zbudila kritične pomisleke.

političnih ambicij, finančnega pohlepa in boja za oblast, zaznamovanega z nemoralnostjo vsakršne vrste, z nizkotnimi strastmi, spletkarjenjem in lažmi, pa tudi s hinavstvom in sprenevedanjem, dokler se ta družbena »laž« sama od sebe ne izniči ali pa ji bližnji konec ne napovejo nosilci moralno in socialno pozitivnih načel. Zato je konec teh prvih Cankarjevih iger pozitiven v tem smislu, da je vse tisto, kar je bilo nemoralno, pravično kaznovano ali vsaj razkrito, perspektiva k dobremu pa nakazana, s tem so opravičene žrtve, ki jih je zakrivila družbena »laž«. V *Kralju na Betajnovi* se dramsko dogajanje končuje drugače, Maks Krnec pade kot plemenita žrtev, Kantorjevo zmagoslavje je popolno, v perspektivi pa nič ne kaže, da bi ga v bližnji prihodnosti utegnili karkoli ogroziti. S tem se sklep drame približuje koncu *Hamleta* in drugih Shakespearjevih tragedij, a ga hkrati s svojo neizprosno doslednostjo celo presega. Pri Shakespearju so pravični junaki pokončani hkrati s hudobneži, nasilniki in morilci, vendar se čisto na koncu vsaj nakazuje možnost za vrnitev pravičnega reda in miru, v *Hamletu* s Fortinbrasom, v *Juliju Cezarju* z Oktavijanom, v *Macbethu* z Malcolmom, v *Kralju Learu* s knezom Albanyjem. Ta perspektiva je sicer negotova in samo pogojna, v Cankarjevi drami pa tudi takšna odpade.

Navezava na Shakespearja, predvsem na *Hamleta*, je vidna iz odločilne novosti, ki s *Kraljem na Betajnovi* stopa v Cankarjevo dramatiko in ga ločuje ne samo od prejšnjih iger, ampak tudi od zadnjih treh, ki so mu sledile čez nekaj let – od *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* do *Hlapcev* in *Lepe Vide*. V drami o Kantorju se v Cankarjevem dramskem opusu prvič in zadnjič pojavi zlo v svoji skrajni obliki, kot morilski nagon, kot neustavljiva želja po oblasti, ki je ne more ustaviti nobena morala ali naravna človeška potreba po življenju v skupnosti. V Kantorju je poosebljeno zlo v svoji skrajni podobi, ki se zdi človeku vrojena in bi jo Kant imenoval »radikalno« zlo. V prvih in zadnjih Cankarjevih igras so posamezniki tako ali drugače pokvarjeni, pohlepni, spletkarski, oblastni ali kako drugače iztirjeni, vendar med

njimi ni nikogar, ki bi bil nosilec skrajnega življenjskega pohlepa, ki se hoče dvigniti nad normalno človeško povprečje, če ne drugače, z nasiljem in umori. Tak je samo Kantor, »kralj na Betajnovi«. Da ga je Cankarju lahko navdihnil Shakespearjev zgled, je očitno iz njegove naveze na *Hamleta*, saj je prav tu, v podobi kralja Klavdija, doživel svojo popolno realizacijo. Nagnjene k slabemu so sicer osebe v drugih Shakespearjevih tragedijah pred Hamletom in po njem, tako že Kasij v *Juliju Cezarju*, to nagnjenje se stopnjuje v *Kralju Learu* v podobi dveh Learjevih hčera in v Glostrovem nezakonskem sinu Edmundu, svojo končno različico doseže v Macbethu in lady Macbeth, pred tem pa prvič in morda najmočnejše v Hamletovem zločinskem stricu; nasprotno obstaja v *Othellu* zlo v Jagovi sovražni zameri kot zlo z razlogom ali pa v *Beneškem trgovcu* kot Shylockova človeška, stanovsko-židovska prizadetost.

Posebno vprašanje za hermenevtično razumevanje Cankarjevega prevzema teme »radikalnega« zla se ponuja kot vprašanje o tem, kaj je Cankarju omogočilo ta prevzem, s tem pa v čem je bilo njegovo razumevanje zla blizu Shakespearjevemu. Avtor *Hamleta* je podobo »radikalnega« zla v dramski obliki lahko prevzemal predvsem iz Senekovih tragedij »maščevanja«, ki so v nasprotju z grškimi tragedijami izhajale iz možnosti tragedijskih junakov, v katerih se zlo v svoji skrajni podobi uveljavlja kot nasilje, zahrbtno naklepanje in morilstvo. Senekova tragiška tematika je potekla iz misli stoiških filozofov o nerazumnem rojstvu zla kot posledice naključnega in nenaravnega izpada posameznika iz razumnosti svetovnega reda. Ta stoiška misel se je v renesansi, s tem pa tudi pri Shakespearju združila s krščansko mislijo o izvoru zla kot nasprotju božji volji, kot delo »hudega« duha, ki lahko človeka izvabi v absolutno nasprotovanje Bogu, s tem pa v negacijo dobrega v svetu, naravi in človeku. Iz tega izhodišča so lahko nastali liki Jaga, Shylocka, Macbetha in lady Macbeth, hudobnežev v *Kralju Learu*, predvsem pa Hamletovega zločinskega strica Klavdija. Vez, ki je Cankarju omogočila upodobitev

»radikalnega« zla v Kantorju, je bila krščanska komponenta teh dramskih likov. Izvor Klavdijevega in Kantorjevega nagnjenja k zlemu ni naključni izpad teh morilcev iz razumne urejenosti sveta v svet nerazumnih strasti, ampak zavestna odločitev med dobrim in zlom, to pa je izbira, ki jo omogoča krščanska predstava o pravičnem in usmiljenem Bogu, ko dopušča zlo, odločitev zanj pa prepušča človekovi svobodni volji. Temu primeren je potek Klavdijeve in Kantorjeve življenjske usode. Potem ko se Klavdij na začetku igre trdno oklepa zločinske preteklosti in s tem sledi svojemu naravnemu nagonu, ga »mišnica« spravi iz ravnotežja in za hip celo prisili v razmislek o krivdi in kesanju, vendar se razmislek, porojen iz krščanske zavesti o grehu, izkaže za nemogočega, močnejša od kesanja, ki ga zahteva vera, je prirojena življenjska volja. In tako Klavdij lahko snuje nove morilske načrte za Hamletovo pogubo, sledi jim, dokler jih ne doseže, čeprav za ceno svoje lastne. Podobno poteka Kantorjevo razmerje do Maksa Krneca, čeprav z drugačno logiko in zato z drugačnim izidom. Po razkritju zločina s hipnotično »mišnico« je glavna Kantorjeva skrb, kako se znebiti sramotnega madeža, ki bi ga pred svetom zaznamoval in mu onemogočil nadaljnjo oblast. Od tod potreba po dogovoru z Maksom, ki naj ga odveže od novega morilskega dejanja. Ker dogovor ne uspe, je prisiljen v nov umor, ta pa ga v zadnjem dejanju drame postavi pred dejstvo, da domači in krščanska skupnost, ki ji pripadajo, pričakujejo njegovo priznanje krivde, kesanje in sprejetje pokore. Da navsezadnje premaga vsakršne moralne pomisleke in sprejme svojo »vrojeno« naravo, ki ga nezadržno žene v zločin, mu pomagajo zunanje okoliščine, ravnanje socialno-političnega okolja, ki mu po položaju pripada. Prav na tej ravni se Cankar odmakne od Shakespearjevega zgleda, kar je za razumevanje Kantorjevega lika poseben problem.

Šauperlov prevod Hamleta in Cankarjeva priprava njegovega besedila za gledališko predstavo nista edina sled, ki okoli leta 1900 vodi k nastanku *Kralja na Betajnovi* in njegovi povezavi s Shakespearjevo tragedijo. Leta 1901 je izšla druga knjiga

Cankarjevih proznih pripovedi, *Knjiga za lahkomišelné ljudi*. Njeni teksti so nastali med ukvarjanjem s *Hamletom* in pisanjem *Kralja na Betajnovi*, ki je izšel leto za tem. V knjigo, ki sodi med Cankarjeva najdrznejša dela in nosi na sebi mnoge značilnosti njegovega ničejsko-anarhističnega razpoloženja prvih dunajskih let, je uvrstil novelo *Profesor Kosirnik*. V njeni refleksivno monološki prozi, ki prek svojega alter ega izpoveduje avtorjeva lastna stališča, je med drugim nakazano Cankarjevo pojmovanje Hamleta kot reprezentativnega lika ne samo Shakespearjevega, ampak še veliko bolj Cankarjevega lastnega sveta, v mejah slovenske meščanske družbe na prelomu stoletij. Junak novele se mora odločati med zvestobo višjim življenjskim »idejam«, kot so svoboda, ustvarjalnost in ponos človeka, ki čuti svojo vrednost, in prilagodljivostjo, ki bi ga usužnjila navadam in normam povprečnega malomeščanskega sveta, za katerega ne obstajajo »ideje« o višjem življenju, ampak samo še »malomestni napor in tudi malomestne potrebe«, kot jih pozna meščanska družba zlasti v svojih nižjih, tipično malomeščanskih položajih. Ta tip človeka označuje Cankar z besedo »filister«, s čimer navezuje na Heinejevo satirično-kritično izrazoslovje. Temu nasproten človeški tip poimenuje s pojmom »idealist«.¹⁹ V profesorju Kosirniku se zgodi tisto, o čemer je v noveli rečeno, da se je »vzdramil v filistru idealist«. Na to misel se neposredno, brez posebnega prehoda, navezuje namig na Hamleta, to pa v presenetljivi navezi na osrednjo osebo pozne Shakespearjeve tragedije o Koriolanu. »Kako bi se dali napraviti iz Hamletov Koriolani? Kakšni zanikrni Hamleti! – In ali nisem tudi jaz sam, Kosirnik, izmed najzanikrnejših?«

Smisel teh dilem se pojasni šele, ko jih postavimo v kontekst Cankarjevih pojmov »filistrstva« in »idealizma«. Hamlet je »idealist« in kot tak nasprotje filistrskim dvorjanom na Klavdijevem dvoru, kot so Polonij, Rozenkranc in Gildenstern. Hkrati pa Cankar postavlja Hamleta ob Koriolana, kot da bi se moral temu

¹⁹ Profesor Kosirnik. ZD VIII, 1968, 160, 161.

priliciti, da bi bil vreden svoje vloge »idealista«. Hamlet je neodločen, okleva z maščevanjem, poln je moralnih pomislov in zadržkov. Koriolanova prednost je ta, da odločno brani svoje osebno dostojanstvo in častno vlogo v skupnosti rimskega ljudstva, za katero se čuti poklicanega, zato mora poseči po skrajnem dejanju, ko mu to vlogo odrečejo; pripravljen je na posledice, ki ga bodo nazadnje prisilile v smrt, ta pa bo končna potrditev njegove vrednosti. Razlika med »idealistom« Hamletom in Koriolanom je po Cankarju v pripravljenosti spremeniti idealizem v dejanje in zanj zastaviti svoje življenje. Hamletova »zanikrnost« je v tem, da tega koraka ne zmore, ampak ostaja s svojim »idealizmom« v pasivni negotovosti, v boju z zlom ostaja nedejaven do tragičnega konca. Profesor Kosirnik, ki je Cankarjev alter ego, je primer »zanikrne« nesposobnosti za dejanje, ki naj ga iz filistra napravi vrednega »idealizma«, ki ga nosi v sebi.

Od tod je mogoče razumeti, kako je Cankar prenesel Hamletov problem v dramo o Kantorju in mu v liku Maksa Krneca dal nov pomen. V Hamletu je prepoznal »idealista«, nezmožnega za pravo dejanje, v Maksu je ustvaril »idealista«, ki brez pomislov opravi dejanje, ki se mu zdi nujno, z jasno mislijo, da ga bo stalo življenje. Iz »zanikrnega« Hamleta ga je približal Koriolanu, pripravljenemu z dejanjem izpričati svoje človeško dostojanstvo.

Ta sprememba je povezana z duhovnozagodovinskim premikom, ki loči Cankarjevo dramatiko od duha, iz katerega je nastalo elizabetinsko gledališče in z njim vred Shakespeare. V Hamletovem liku je Shakespeare utelesil renesančnega človeka, psihofizično enovitega, poklicanega za dejanje, ki naj izpriča čutno in duhovno celovitost njegove eksistence, zato njegov cilj ne more biti samo etično zadoščenje ob ponižanju morilskega kralja, ampak njegova smrt. Hamletova nesreča je ta, da se mu psihofizična enovitost lomi in slabi z refleksijo o tem, kdaj, kako in s kakšnimi posledicami izvršiti maščevalno dejanje. S Hamletom se dogaja kriza renesančnega človeka.

Shakespearjev Hamlet seveda ni »idealist« v pomenu, iz katerega ga razume Cankar v razmišljanju profesorja Kosirnika v *Knjigi za lahkomiselné ljudi*. Razume ga iz drugačne, novoveške perspektive, ki je v primerjavi s poznorenesančno postavitvijo Shakespearjevega Hamleta »moderna«. Pojem »idealista« je Cankar povzel iz tradicije, ki sega v pozno 18. stoletje. Prvi ga je formuliral Friedrich Schiller leta 1795 v spisu *O naivnem in sentimentalnem pesništvu* kot oznako za človeka, ki živi za »ideje«, te presegajo dano stvarnost, nadnje se dvigajo k »idealu«. Tak človek je nasprotje »realista«, ki se oklepa stvarnosti, njenih socialno-materialnih nujnosti, potreb in koristi. Za Cankarja je bil v času nastajanja *Kralja na Betajnovi* tak »realist« predvsem filistrski malomeščan, kot ga je v svojo dramo postavil z likom Franca Bernota.

Maks Krnec je lahko »idealist« prav zato, ker ga Cankar razume iz Schillerjevega pojma za stanje evropskega duha po koncu renesanse in rojstvu novoveškega racionalizma z Descartesom. Njegova filozofija je razcepila psihofizično enotnost, kakršno si je želel renesančni človek, a jo je bolj kot v življenju lahko dosegal v umetnosti in filozofiji. Z Descartesovo razločitvijo resničnosti na »mislečo« in »raztezno«, na psihično in stvarno, je postala mogoča delitev ljudi na »idealiste« in »realiste«, na tiste, ki živijo za »ideje«, in te, ki so potopljene v stvarnost, s tem pa v njeno nepopolnost, pokvarjenost in odpadlost od »ideala«. Cankar razume Shakespearjevega Hamleta v luči takšnega razcepa, s tem pa iz njega kot njegovega dvojnika ustvari svojega Maksa Krneca. Ta je res »idealist« v novoveškem pomenu besede, sredi stvarnosti, kakršna je v svoji nemovalni, nasilni in celo zločinski nepopolnosti, je nosilec notranjega »ideala«, ki terja za svojo izpolnitev moralno čistost, svobodnost in odgovornost. Zato mora doseči Kantorjevo priznanje krivde za storjeni zločin, prebuditi mora morilčevo vest, pripravljenost za kesanje in poravnavo krivic. S takšnim dejanjem se Maks postavi po robu Kantorju.

Shakespearjev Hamlet mora ubiti očetovega morilca, ne pa da bi prebudil njegovo vest. Še več, ko jo kralju po »mišnici« vsaj za kratek hip zbudi, mu prav to postane razlog, da izvršitev maščevanja odloži, nato pa čaka na drugačno priložnost za končni obračun. Nasprotno temu v Maksu Krnecu ni prav nobene želje po fizičnem dejanju, njegov cilj je dosežen, ko izsili Kantorjevo priznanje krivde in zahteva zadostitev zanjo. S tem se izkaže, da ravna Maks v skladu z razdeljenostjo sveta na njegov zunanji in notranji, stvarni in duhovni del, ki je pravi prostor za dosego moralnega »ideala«. Nekdanji renesančni »maščevalec« se je spremenil v modernega »idealista«, ki ureja svet po moralnih načelih svoje avtonomne, od vsega zunanjega neodvisne subjektivitete.

Različnost, ki loči Shakespearjevega Hamleta od Cankarjevega Maksa, ni določena samo z duhovnozgodovinskim premikom med renesanso in moderno dobo na prelomu 19. stoletja v dvajseto, ampak prav tako z različnim deležem, ki ga v Shakespearjevi tragediji in Cankarjevi drami ima krščanstvo. Zgodba o Hamletu prihaja iz predkrščanske dobe, kot jo je povzel v svojo dansko zgodovino Saxo Grammaticus. Pri Shakespearju je dobila vsaj deloma krščansko prevleko, toda tema krvnega maščevanja je v nji ostala temeljna, krščanstvo jo je samo prekrilo, ne da bi jo v bistveni stvari spremenilo. Ko Hamlet po igri z »mišnico« dobi priložnost za umor zločinskega kralja, se premisli iz razumnega premisleka, da ga bo s tem dejanjem v trenutnem stanju spokornosti poslal v vice, ne pa v pekel, kjer trpi njegov lastni grešni oče, umorjen brez možnosti predsmrtne spokorjenosti. Hamletova odločitev se opira na krščanske argumente, vendar po svojem namenu ni krščanska, nad krščanskim usmiljenjem zmaga prvinska pravica do maščevanja.

V *Kralju na Betajnovi* je razmerje med morilcem in pravičnim razsodnikom postavljeno v perspektivo, ki je krščanska. Maksu ni do maščevanja iz sovraštva, ampak do priznanja krivde, grešnosti in pokore, ki naj se ji Kantor podvrže, to pa so

kategorije krščanske morale. Zato v Cankarjevi različici *Hamleta* ni mogel biti uporabljen motiv blaznosti, ki je po prvotni danski pripovedki tudi pri Shakespearju ostala del načrta za pripravo maščevalnega dejanja. Namesto tega se v drugem dejanju Cankarjeve drame zgodi odprto srečanje obeh protagonistov, v njem zaigra Kantor vlogo skušnjavca, da bi iz Maksa izsilil prikritje zločina s pomočjo koristoljubnega kompromisa. Nasproti skušnjavcu se Maks znajde v vlogi nedolžne žrtve, ki daje svoje življenje za pravično stvar. Njegova zavest o samožrtvovanju in vdanost v tisto, kar se mora zgoditi, sta tako poudarjeni, da Maksova pot v smrt postaja podobna Jezusovi vnaprej napovedani in sprejeti poti v trpljenje. V Maksovem pogovoru s Francko se oglašča predsmrtni strah pred prihajajočo usodo in hkrati vdanost v njeno neizbežnost, kar bi bilo kot ponovitev kristusovskega predsmrtnega boja na Oljski gori. Premik h krščanskemu pojmovanju greha, kazni in žrtve je odločilni razlog za spremembo hamletovskega lika v Cankarjevo »betajnovsko« interpretacijo.

Še bolj daljnosežno preobrazbo kot Hamlet je v Cankarjevi drami doživel Hamletov antipod, zločinski kralj Klavdij. Ohranil je položaj nosilca absolutnega zla, toda s spremembami, ki jih ni mogoče razumeti brez upoštevanja duhovnih in moralnih premikov v stoletjih po Shakespearju. Vanje nas uvaja vprašanje, kdo je pravzaprav »glavni junak« *Kralja na Betajnovi*. Številni kritiki od prve izdaje leta 1902 so menili, da je to lahko samo Maks Krnec. Razlog za takšno razumevanje drame je bilo prepričanje, da absolutno zli posameznik ne more biti središčna postava visoke tragedije ali vsaj tragične drame. To mnenje je v skladu z avtoritativno tezo Aristotelove *Poetike*, da skrajno negativni junaki ne morejo biti nosilci dogajanja, ki je tragično in s tem primerno za snov tragedijske zgodbe. Temu nasprotuje dejstvo, da je takšne protagoniste uvedel v tragedijo Seneka, po njegovem zgledu pa vodilni renesančni dramatik od italijanskih in francoskih do elizabetinskih, Shakespearjevih predhodnikov in sodobnikov. Avtor *Hamleta* je sledil temu zgledu, ko je eno svo-

jih velikih tragedij, *Macbetha*, zasnoval na usodi zločinskega, v svoji izjemnosti nosilca skrajnega zla in s tem vrednega, da postane osrednji lik tragične dramske zgodbe. S tem odpade pomislek, da bi o »glavnem junaku« v Cankarjevi drami ne smeli razmišljati brez predsodkov, oprtih na aristotelovsko teorijo tragedije. Odgovor se ponuja s primerjavo naslova Shakespearjeve in Cankarjeve igre o zločincih in njihovih pravičnih antipodih. Shakespeare je svojo tragedijo imenoval po Hamletu in s tem nakazal, kdo je v njenem središču, kjer se okoli njega razporejajo ostali soigralci, vsak s svojo posebno usodo, zmeraj pa v razmerju do Hamleta – mati Gertruda, kralj Klavdij, Polonij, Ofelija in Laert, nazadnje prijatelj Horatio in nizkotna kraljeva pomočnika Rozenkranc in Gildenstern. Kralj Klavdij je med njimi resda postavljen na najbolj vidno mesto, vendar ne tako zelo, da bi bil lahko Hamletu enak s svojo življenjsko usodo, še manj z izjemnostjo svoje duhovno-moralne podobe. V *Kralju na Betajnovi* so razmerja med osebami in njihovimi vlogami v dramski zgodbi drugačna. Naslov igra ne nosi po Maksu Krnecu, ampak po Kantorju, z njegovim socialno poudarjenim in simbolično pomenljivim vzdevkom »kralj na Betajnovi«. Naslov naj bi torej nakazoval, kdo je osrednji lik dogajanja. Seveda bi lahko domnevali, da je naslov hote zavajajoč, tako kot je bil naslov Shakespearjeve tragedije *Julij Cezar*, kjer je šele iz dramske celote razvidno, da se tragedija imenuje po liku, ki ni njeno pravo središče, ampak je to samo Brut, ki vse do zadnjega prizora ostaja s svojo usodo njen pravi tragični junak.

Odgovor na vprašanje, v kakšnem pomenu in s kakšno upravičenostjo je Cankar imenoval svojo dramo po Kantorju, ne pa po Maksu Krnecu, mora upoštevati njuno vlogo, mesto in dogajalni razpon v dramski celoti, vse to pa v primerjavi z dramsko sestavo Shakespearjevega *Hamleta*. Medtem ko je vloga danškega kraljeviča popolnoma jasna, vodilna in neprestani vzrok dramskih premikov, je vloga Cankarjevega Maksa omejena na prvi dejanji, s smrtjo ob koncu drugega dejanja ni več v živo

navzoč, ampak samo kot spomin na zločin, ki v preostalih zbujajo grozo, strah in odpor do morilca. Dokler je Maks v prvih dveh dejanjih del dogajanja, je njegova človeška, duhovna in moralna podoba ves čas enaka. Nasprotno temu je Kantor od prvega do zadnjega dejanja ves čas ne samo navzoč na odru, ampak je tisti, ki s svojimi dejanji poganja dogajanje – v prvem dejanju s priznanjem krivde v hipnotičnem stanju, v drugem z odkritimi pogajanjimi z Maksom in z načrtnim umorom, v tretjem z javnim priznanjem krivde in na koncu z zmagošlavnim sprejetjem odveze od kazni in pokore. Medtem ko Maks ves čas ostaja pasivni nosilec moralnega kategoričnega imperativa, je Kantor ves čas aktivni nosilec zla, ki prerašča dogajanje in ga nazadnje preoblikuje po svoji volji.

Vse to pa še zmeraj ni dovolj, da bi lahko v Kantorju videli osrednjo osebo drame, ne pa samo negativno nasprotje Maksu Krnecu. Odločilno za Kantorjev položaj v dramski zgodbi je dejstvo, da on, ne pa Maks, doživi v dogajanju odločilno spremembo, če že ne kar preobrazbo. Je torej tisti, v katerem in s katerim se zgodi nekaj prelomnega, kar določi dramski razplet. V primerjavi s kraljem Klavdijem se pokaže Kantorjeva drugačnost – Klavdij je v koncu tragedije ostal to, kar je bil na njenem začetku, se pravi morilec, vztrajen v zavratni obrambi svojega položaja, oblasti in obvladovanja podložnih; tak umre pod Hamletovim mečem, iz enega samega kosa zgrajena podoba renesančno polnokrvnega oblastnika, v katerem ni nobene možnosti za premislek, dvom ali samospoznanje.

Kantor je osebnost drugačne vrste, na koncu drame ni več to, kar je bil na njenem začetku, v dramskem dogajanju se je z njim zgodil obrat, ki ga v temeljnem hotenju ni spremenil, a mu je dal novo razsežnost, na drugi ravni in z novim pomenom. V prvem dejanju je samo človek, ki z naravno nujnostjo sledi svojemu nagonu po moči. To počne nezavedno, brez jasne zavesti, hipnotično prevzet od tega, kar »mora« storiti, skrivajoč svoja dejanja in načrte pred drugimi, pred domačimi in javnostjo, pa ne

zaradi moralne vesti, ampak ker bi ga razkritost ovirala pri njihovem uresničevanju. Tak se v drugem dejanju spusti v odkrit pogovor z Maksom, nato pa po neuspelem pogajanju opravi nov umor. V tretjem dejanju sledi nepričakovan prelom, ko sodniku in preiskovalcem prizna, da je ubijal. Tega ne stori iz zavesti krivde in kesanja, ampak pod socialno-psihološkim pritiskom najbližje človeške skupnosti, se pravi družine, za katero je ubijal, a se mu ta zdaj odpoveduje. Nato se zgodi tisto, kar je v pogovoru z Maksom že sam predvidel – da javnost, družba in oblast ne bodo sprejele njegove degradacije, ker je vendarle »steber družbe«, potreben za njihov obstoj. To se na koncu drame dejansko zgodi, najprej na Kantorjevo začudenje, kot da je kaj takega preseglo njegova pričakovanja, takoj nato pa z zavestnim sprejetjem novega položaja. Zgodilo se je tisto, kar bi ob pozitivnem dramskem junaku lahko imenovali anagnorizis ali prepoznanje po Aristotelovi teoriji tragedije, se pravi prepoznanje resničnega stanja stvari in tudi samega sebe. Kantor, ki je živel dotlej v slepem sledenju svojemu naravnemu nagonu po »moči«, je končno samega sebe osvobodil strahu in sramu pred javnostjo, družbo in moralo. Osvobodil se je izpod meril in norm moralnosti, ki jo družba hinavsko zahteva, a jo je v njegovem primeru pripravljena zatajiti. Kar je bilo v Kantorju doslej nezavedna sila, podvržena nagonu po »moči«, se je zdaj spremenilo v jasno zavest o tem, kaj je ta »moč«, kako jo je treba uveljaviti, razširiti in zmeraj znova potrditi, čeprav z nasiljem. Iz človeka, ki je bil samo slepa »moč«, se je spremenil v človeka »volje do moči«. To seveda še ni vzorec Nietzschejevega »nadčloveka« kot prihodnjega presežka človeške vrste, je pa gotovo nov tip človeka, ki se prost krščanske morale jasno, osveščeno in pri polni zavesti odloča za brutalno rabo nasilja v družbi in nad njo. Zdaj je že očitno, da bo »voljo do moči« uporabil ne samo za svoj zasebni »betajnovski« prid, ampak si bo z njo podvrgel meščansko družbo, ki mu je omogočila ne samo nadaljnji obstoj, ampak sprejema njegov način »betajnovskega« vladarstva; sprejema ga kot »vodjo« svojega

novega reda. Tak se pokaže v nagovoru njenim predstavnikom, ko uporabi v zagovor nasilnega uveljavljanja oblasti besede, kakršne je skoraj štirideset let po nastanku *Kralja na Betajnovi* izrekal Adolf Hitler v znamenitih pogovorih, zabeleženih v knjigi Hermanna Rauschninga, objavljeni v letu 1939.²⁰

²⁰ Hermann Rauschning, Pogovori s Hitlerjem, slovenski prevod Viktor Blažič, Trst 1987.

II

S *Kraljem na Betajnovi* je navezava na Shakespearja Cankarju omogočila nastanek najbolj gledališke, moralno problemske in duhovno globinske drame, ki še zmeraj spodbuja različne razlage in celo nazorske spore. To pa ravno zato, ker je izhajala iz *Hamleta*, najbolj problemske in moralnih dilem polne Shakespearjeve tragedije. V tako izvirni in daljnosežni obliki se Cankarjevo izhajanje iz Shakespearja ni več ponovilo. Ne samo da podobnih tem in motivov ni najti v pripovednih spisih, ki jih je objavljial v svojem najbolj bogatem desetletju, po letu 1900, ampak bi poglobitve problemske sklope iz *Hamleta* in *Kralja na Betajnovi* zaman iskali v dramskih delih, ki so nastala po drami o Kantorju. To so bile farsa *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, drama *Hlapci* in poetična igra *Lepa Vida*. V nobeni od njih ni več postavil na oder lika morilskega zločinca, ki je poosebljenje absolutnega, po Kantu »radikalnega« zla. To ne pomeni, da v teh igrah ni hudobnih, pokvarjenih in malopridnih ljudi, hinavskih, privoščljivih in zahrbtnih, vendar nobeden med njimi ni postavljen na raven, ki zlo v človeku dviga nad vsakdanje povprečje. Kolikor je med njimi nosilcev politično-socialne moči, oblasti in socialne prisile, so drugačnega kova od kantorskega zločinstva. Tema »radikalnega« zla je ostala v Cankarjevi dramatiki enkraten dogodek. To pa je lahko potrditev domneve, da je vanjo prišla iz Shakespearja.

To ne velja samo za temo, katere nosilec je bil v *Kralju na Betajnovi* Kantor, ampak tudi za njegovo nasprotje, postavljeno z Maksom Krnecem. V njem je upodobil hamletovski lik »idealista«, ki se upira zlu v imenu višjih »idej« pravičnosti in solidar-

nosti, v Maksovem primeru na zunaj resda neuspešno, duhovno pa do kraja dosledno, saj žrtvuje zanje življenje. O tem, da bi o svojem moralnem poslanstvu dvomil, ni najmanjšega sledu, kaj šele da bi na svoji poti omahoval ali se ji na koncu odpovedal. Iz Cankarjeve dramatike, pa tudi iz njegovih pripovedi po letu 1902 je izginila ne samo podoba nosilcev zločinske moči oziroma »volje do moči«, do katere se povzpne Kantor v razpletu drame, ampak tudi lik »idealista«, ki pade v spopadu z njo. To ne pomeni, da v Cankarjevih dramskih in pripovednih delih po *Kralju na Betajnovi* ne bi še zmeraj bili nosilci dogajanja »idealisti«, vendar so drugačne vrste. Njihova usoda se konča v drugačni, celo nasprotni smeri od te, ki je »idealista« doletela v drami o Kantorju. Shakespearjeva tema zla in upora zoper njegovo moč v teh letih za Cankarja ni bila več aktualna.

S tem ni rečeno, da v njegovo literaturo niso več prihajale spodbude *Hamletovega* avtorja, res pa je, da so bile manj opazne in izrazite, predvsem pa drugačne po svojem pomenu, včasih manj vsebinske in pretežno formalne, prav zato tudi manj preverljive z literarnozgodovinsko analizo in interpretacijo. Ena od teh sledi vodi k farski *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, ki je nastala pet let in več po »kantorski« drami. V času med izidom *Kralja na Betajnovi* in zasnovo nove igre se je Cankar ponovno in dalj časa moral ukvarjati s prevodom tragedije o Romeu in Juliji. Prevedel jo je iz nemščine že leta 1902, izšla je dve leti za tem. Da se je lotil prav tega dela, je razumljivo, saj mu je bila Shakespearjeva ljubezenska zgodba pri srcu že s konca devetdesetih let, ko jo je opisoval v pismu Anici Lušinovi. Zdaj mu je bila oddih po navezavi na *Hamleta* s težavno, vse prej kot poetično dramo o Kantorju. Iz prevoda *Romea in Julije* vodi rahla, na prvi pogled neopazna sled k nastanku *Pohujšanja v dolini šentflorjanski*. Literarna zgodovina je za to najpomembnejšo slovensko farso ugotovila več virov in vplivov, zlasti predlogo za temeljni situacijsko komični zaplet v Gogoljevem *Revizorju*, ali pa zgled za Jacintin ples v zadnjem dejanju, ki se zdi vzporeden plesu

v Wildovi *Salomi*.²¹ Na prvi pogled je težko sprevideti, s čim se da *Pohujšanje* pripeti na Cankarjevo posebno in zelo podrobno poznavanje Shakespearjevih iger, tako tragedij kot komedij. Eno od možnosti ponuja Cankarjevo prevajanje *Romea in Julije*, saj ljubezensko poetični dialog Petra in Jacinte v drugem dejanju določno spominja na znamenite verzne pasaže veronskih ljubimcev ali pa je vsaj tak, da bi mu bile najbližji vzorec in slogovna spodbuda. Tu pa so vendarle še drugačne povezave te farse s Shakespearjevo komediografijo. Kar v *Pohujšanju* priteguje posebno pozornost, je dejstvo, da igra kot celota ni izpisana v prozi, ki izpolnjuje satirično komedijo *Za narodov blagor*. Razlika je ta, da je v *Narodovem blagru* prozno formo terjala njena satirično-prozaična tematika, tu pa je drugačno formo zahtevala poetično-fantazijska zasnova dogajanja, v katerem naj bi se stvarnost prepletala z nestvarno fantastiko. To je bilo za Cankarjevo prejšnjo in za dotedanjo slovensko dramatiko velika novost. Pravi zgled za takšno dramaturgijo so mu bile Shakespearjeve komedije, v katerih se proza praviloma menjuje z verznimi prizori in odstavki, to pa tako, da proza pripada nižji, izrazito komični življenjski sferi, verzi pa višji ravni, ki je poetično nasprotje vsakdanji, socialno in moralno banalni stvarnosti. Prav takšna je delitev med prozo in poezijo v *Pohujšanju*. Med Shakespearjevimi vzorci za takšno slogovno menjavo se zdi najbližji Cankarjevi fars *Sen kresne noči*, kjer je razlika med preprostostjo malomestnih rokodelcev in visoko gosposkostjo atenskih dvorjanov dodatno razčlenjena z menjavo življenja v dvorskem okolju in v pravljичnem svetu poetičnih gozdnih bitij, Oberona, Titanije in njihovih vilinskih spremljevalcev. Dvojnost Cankarjevih šentflorjančanov v trško domačem okolju in njihovih srečanj s skrivnostnim okoljem umetniškega para ima svoj izvor v Shakespearju, ne v Gogolju ali kakem drugem komediografu 19. stoletja. Kot se *Sen kresne noči* konča s slovesnostjo na Tezejevem dvoru,

²¹ J. Kos, Primerjalna zgodovina slovenske literature, Ljubljana 2001, 265.

se *Pohujšanje* sklene s podobnim množičnim slavljem na graščini, kjer gospodarita Peter in Jacinta. Primerjava bi odkrila vzporednice še z drugimi komičnimi motivi in liki Shakespearjevih komedij. Med osebami farse o »Šentflorjanu« zbuja s te strani pozornost zlodej, ki se s svojim znamenitim »filozofskim« monologom na začetku tretjega dejanja pridružuje Shakespearjevemu dvorskim norcem, o katerih je Cankar mimogrede zapisal, da so »filozofi«. Najbližji mu je modri norec v *Kralju Learu*, po logiki in besedni okretnosti svojih nastopov.

Vse to pa vendarle ne pomeni, da osrednje motive, teme in formo *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* lahko izpeljujemo iz Shakespearja. Problem se odpira ob umetniku Petru, ki je osrednja postava Cankarjeve farse. Iz njegovih monologov in dialoga z Jacinto bi se zdelo, da gre za »idealista«, kakršnega je Cankar videl v Hamletu in ga po svoje poustvaril v Maksu Krnecu. Toda umetnik Peter se kot ta dva ne postavlja za pravično stvar v sporu z absolutnim zlom. Problem »idealista« je to pot drugačen, na kar kaže njegovo razmerje do šentflorjančanov, pa še dogovor z Zlodejem. V Cankarjevo dramatiko, pa tudi v njegovo pripovedništvo proti koncu novega desetletja stopa nov tip »idealista«. Za njegovo razumevanje je v obravnavo nujno pritegniti analizo Cankarjevega razmerja do Cervantesa, pisatelja *Don Kihota*.

Pohujšanje v dolini šentflorjanski sodi v obdobje, ko je ob Shakespearja stopil Cervantes, postava don Kihota je za nekaj let nadomestila »idealista«, umerjenega po Hamletu.

To se je zgodilo po letu 1905. S tem ni rečeno, da Cankar že precej pred tem, v dijaških in študentskih letih ne bi bil pozoren bralec *Don Kihota*, da ga ne bi cenil in že tudi premišljal o smislu njegovih prigod. Toda res je, da vse do leta 1905 Cervantesa ne omenja niti v literarnih besedilih niti v številnih pismih, v katerih pogosto navaja Shakespearja kot svojega pravega avtorja. Prav tako je res, da Cervantesa v pismu Zofki Kvedrovi ne omenja ob »starih Grkih«, Shakespearju in Goetheju kot avtorjih najvišje, »mirne« ali pa »vzvišeno ironične« literarne umetnosti,

čeprav bi ga nedvomno moral prišteti mednje, ne pa v tako imenovano »tendenciozno« literaturo. Da tega ni storil, je lahko razlog samo ta, da je Cervantesovo osrednje delo, prvi veliki roman novoveške literature, sicer dobro poznal, da pa se ga tema »donkihotsva« še ni dotaknila. V času, ko je pregledoval prevod *Hamleta* in snoval *Kralja na Betajnovi*, mu je bil blizu lik »idealista«, ki tragično konča v boju z zlom, ne pa kak drug tip »idealizma«. Šele čez nekaj let mu jenenpričakovano, pa vendar nujno postal življenjsko in duhovno zanimiv čisto drugačen model »idealista«, odkril ga je v Cervantesovem romanu.

Začetek Cankarjevega obrata od Shakespearjevega Hamleta k Cervantesovemu don Kihotu je mogoče datirati z zunanjimi dejstvi skoraj prav tako natančno kot stik s Hamletom leta 1899. Leta 1905 je ob tristoletnici izida prvega dela *Don Kihota* izšel v novi izdaji znameniti Tieckov prevod Cervantesovega romana iz leta 1805. Cankar si ga je priskrbel konec leta 1905 ali na začetku drugega leta, kar pomeni, da ga pred tem ni imel med svojimi osebnimi knjigami; v prejšnjih letih ga je torej prebiral drugače, ne da bi ga imel stalno pri roki.²² Odtlej se v njegovih literarnih besedilih in pismih nenadoma začne pojavljati Cervantesovo ime prav tako pogosto, včasih celo bolj poudarjeno kot Shakespearjevo. Leta 1906 priporoča bratrancu Izidorju Cankarju, naj bere *Don Kihota* ali pa *Karamazove* Dostojevskega, »pa boš popolnoma ozdravel«, in ponovno, ko Izidor še zmeraj ni bil dovolj odprt za Cervantesa: »Tudi o Cervantesu boš morda drugače mislil, zdaj iščem njegove medigre ...«²³ Skoraj sočasno je v povesti *Smrt in pogreb Jakoba Nesreče* zapisal, da ima njen nesrečni junak pri sebi *Don Kihota*. Spet drugače je svoje

²² Cankarjev izvod *Don Kihota* je ohranjen v zasebni lasti. O tem in o drugih referencah na Cervantesa pri Linhartu, Prešernu, Stritarju in drugih govori razprava Toneta Smoleja *Mentions de Don Quichotte chez les écrivains slovènes jusqu'au début du XXe siècle: entre comparaison et identification*. V: *Interpretaciones del Quijote*, Ljubljana, Filozofska fakulteta, 2006, 237–243.

²³ Izidorju Cankarju 8. jun. 1906. ZD XXIX, 1975, 165.

občudovanje Cervantesa zapisal v povesti *Poslednji dnevi Štefana Poljanca* iz leta 1906, kjer beremo, da je pisatelj *Don Kihota* »vseh pripovedovalcev mojster in učitelj«²⁴. Izjava je vredna upoštevanja, ker kaže, da v *Don Kihotu* ni s posebno pozornostjo zaznaval samo osrednjo temo, utelešeno v liku in usodi »viteza žalostne postave«, ampak mu je postal izjemno pomemben tudi način, kako je Cervantes zgradil svojo pripoved, se pravi sestava osrednje zgodbe, zaporedje njenih delov in kompozicija celote. Premislek o tem, kako je Cervantes stopal po letu 1905 v Cankarjevo literaturo, predvsem v njegove pripovedi, morda pa tudi v katero zadnjih dram, mora zato upoštevati ne samo navezavo na motivno—tematsko vsebino *Don Kihota*, ampak tudi na njegovo pripovedno tehniko, način in slog. To se je dogajalo med letoma 1905 in 1910, nato se pa na hitro izteklo. Toda tako kot je ostal Shakespeareju zvest do zadnjega, čeprav nanj ni več navezoval novih dramskih zamisli, je ostal Cervantesu kot bralec zvest do smrti. Nekaj mesecev pred tem je svoji zadnji ljubezni, Mileni Rohrmannovi, zapisal besede – »saj imam Cervantesa, svoje misli ter spomin nate ...«²⁵

To pa ne spremeni dejstva, da se je Cankarjeva ustvarjalna naveza na Cervantesa začela takoj po letu 1905 in trajala do začetka novega desetletja. Res je, da je kmalu po pridobitvi nove izdaje *Don Kihota* domislil svoje novo razumevanje romana in ga opredelil podobno, kot je okoli leta 1900 dognal svoje pojmovanje *Hamleta* v noveli *Profesor Kosirnik*. Za *Don Kihota* je to storil v črtici *Jubilej*, ki jo je namenil za uvod v knjigo *Krpanova kobila*. Ta je bila natisnjena konec leta 1906, izšla je z letnico 1907, uvodno besedilo je napisal v avgustu prejšnjega leta, vsekakor nekaj mesecev potem, ko je z novo pozornostjo prebiral Cervantesov roman. Ko govori o don Kihotu, ga povezuje s pojmom »idealizem«, njegov položaj razume kot boj za tak »idealizem« in ga nato prenese v svoj čas: »... njegov idealizem je tako

²⁴ Poslednji dnevi Štefana Poljanca. ZD XXV, 1972, 149.

²⁵ Mileni Rohrmannovi 30. jul. 1918. ZD XXIX, 1975, 261.

velik, kakor je bil некоč ..., tudi njegov boj je tako potreben in koristen, kot je bil некоč«, in doda, da je »don Kihotov zmeraj več ...«²⁶ Mednje šteje tudi sebe, saj v prispodobni omeni, da se je tudi sam »podonkihotal«. Iz konteksta je očitno, da z don Kihotom to pot misli nase kot na umetnika, ki stoji v »areni življenja« in se noče prilagoditi stvarnosti meščanskega sveta, ampak vztraja v »idealizmu«, ki je služba lepoti in hkrati kritika življenja v stvarnosti, ta je meščanska, filistrska in moralno nevredna, da bi jo živeli.²⁷

S pojmom »idealizem« pripisuje Cankar don Kihotu pomen, ki je bil v 19. stoletju splošno udomačen, v slovensko literaturo ga je po Prešernu, ki je v Cervantesu že prepoznal nasprotje med umetnikom in meščansko stvarnostjo, prvi uvedel Stritar s tem, da je v Cervantesovem romanu videl predvsem nasprotje med don Kihotom in Sančem Panso in ga razumel kot nasprotje med »idealizmom« in »realizmom« oziroma »materializmom«.²⁸ Cankar izhaja iz enakega razumevanja, vendar mu daje nov pomen, ko ga iz situacij v romanu prenese na problematiko umetništva v slovenski meščanski družbi.

Pozornost zbuja dejstvo, da je don Kihota povezal s problemom »idealizma« in ga s tem razglasil za »idealista«, kar se zdi kot ponovitev formulacije, ki jo je leta 1900 uporabil za Shakespearjeve tragične junake, za Hamleta in Koriolana. Vendar dobi beseda »idealist« v zvezi z don Kihotom nov pomen, drugačnega od tistega, ki mu ga je podelil ob Shakespearju. Premik od Hamleta k don Kihotu pomeni premik v razumevanju »ideali-
sta«, njegovega »boja«, ciljev in izida tega »boja«.

Razlika je ta, da mu »idealist« ni več tragični mladenič, ki se poln svežih sil spopade s premočnimi nosilci zločinskega zla,

²⁶ Krpanova kobila. ZD XV, 1972, 13.

²⁷ Prav tam, 14, se še bolj določno imenuje »don Kihot po rojstvu in poklicu«.

²⁸ Pismo Josipu Cimpermanu 15. sept. 1874. Stritarjevo zbrano delo X, 1957, 66.

pri tem sicer pade, vendar do zadnjega ohranja popolno integriteto svojega hotenja, svojih »idej in ideala«, ki jim nihče ne more odrekati splošne veljave in nujnosti za življenje v pravično urejeni skupnosti. Donkinotski »idealist« se mora drugače kot hamletovski Maks Krnec spuščati v neprestane spopade za pravičnost, poštenje in visoko postavljene cilje, pri tem pa je zmeraj znova ponižan, preizkušen in nikoli dokončno premagan, na koncu pa vendarle utrujen od boja in postavljen pred končno odločitev, kako priznati, da je stvarnost v očitnem nasprotju s predstavami o tem, kakšna naj bi bila. To pa pomeni tudi odločitev o tem, ali je neprava stvarnost, s katero se spopada, ali pa so zmotne »ideje«, v imenu katerih jo spodbija. Ob don Kihotu je očitno, da je njegov »idealizem« tako zelo daleč od stvarnega sveta, da ga imajo drugi ljudje za privid čudaške, samovoljne in že kar blazne domišljije. Toda res je, da se ta v donkihotskem »idealistu« spaja z izjemno intelektualno zmožnostjo, kako utemeljiti in premisliti upravičenost »idealov«.

Don Kihot na koncu svojega »potovanja« sprevidi neresničnost svojih »idej« o pravičnem svetu nekdanjega viteštva, kar pomeni, da se s stališča vsakdanje pameti »zlomi«, sprijazni s svojo dejansko eksistenco in tako sprijaznjen s sabo, soljudmi in z Bogom umre. Don Kihotov »boj« se konča s spravo z življenjem.

Tragičen je donkihotski »idealist« ne samo zato, ker so njegovi »ideali« za pamet povprečnega »realista«, kakršen je Sančo Pansa in njemu podobni, samo nenavadna norost, ampak tudi zato, ker se spopada s stvarnostjo, ki je nizka, povprečna in brezbrizna, ne pa nekakšno izjemno, absolutno in demonično zlo, kot ga je v *Kralju na Betajnovi* poosebljal Kantor. Zato donkihotski spopad s stvarnim svetom ne more biti več enkrat en junaški dogodek, v katerem Hamlet in Maks Krnec fizično padeta, moralno pa zmagata, ampak je samo še veriga majhnih, pogosto tragikomičnih pripetljajev, ki se končajo z zmeraj istim ponižanjem, ti pa »idealista« izčrpavajo in nazadnje prisilijo k umiku iz »arene

življenja« v odpoved, v razočaranje ne samo nad svetom, ampak nad svojimi »ideali«, s tem pa v smrtno utrujenost in celo smrt.

Duhovni strukturi donkihotskega »dealizma« ustreza pripovedna tehnika, ki jo je Cervantes razvil v svojem romanu kot niz epizod, ki ponavljajo isti vzorec v zmeraj novih različicah, pri tem pa stopnjujejo problematičnost don Kihotovega razmerja s stvarnostjo in pripravljajo njegovo odpoved viteštvu, spravo z življenjem in smrt na koncu prehojene poti.

Da je Cankar okoli leta 1905 našel neposreden stik z vsebino in formo *Don Kihota*, se potrjuje z dejstvom, da so mu po tem letu nastajala pripovedna in celo dramska besedila na temo donkihotstva, ki je v prejšnjih delih ni mogoče opaziti, v romanih in povestih, ki jih je napisal v letih 1900–1905 – *Tujci*, *Na klancu*, *Križ na gori*, *Gospa Judit*, *Hiša Marija Pomočnice* ali pa *Nina* – so bile poglavitne teme »tujstvo«, umetništvo, predvsem pa »hrepenenje«, ki je v poznejšem razumevanju Cankarjeve literature postalo najbolj izrazito znamenje »cankarjanstva«. V nobenem teh del ni v sredo dogajanja postavljen »idealist«, ki se bojuje z zlom, kot se dogaja v *Kralju na Betajnovi*, pa tudi ne tak, ki bi se s stvarnostjo spoprijemal v blodni veri, da jo lahko spremeni po svoji predstavi o pravičnem svetu, pa pri tem omaga, se razočara in celo fizično propade. Takšna dela je začel snovati takoj po letu 1905 s pripovedmi, ki še zmeraj sodijo med reprezentativna dela cankarjanske »klasike«.

Prva med njimi je bila povest *Martin Kačur*, ki jo je napisal proti koncu leta 1905, rokopis zanjo je Slovenski matici oddal sredi decembra. Povesti je dal podnaslov »življenjepis idealista«, kar je v skladu z mislimi, ki jih je formuliral o donkihotstvu in njegovem »idealizmu«. Naslovni junak je skromen primer »idealista«, njegovo donkihotstvo je v naivnosti, s katero želi širiti v zaostalem okolju izobrazbo, razsvetljevati in plemeniti ljudi, a se znajde v sporu z nizko stvarnostjo ne samo kot učitelj, ampak tudi kot ljubimec in zakonski mož. Dejanja, ki ga soočajo s stvarnostjo, so v primerjavi z don Kihotovimi viteškimi pustolovšči-

nami ne samo skromna, in zelo vsakdanja, ampak se v treh delih povesti stopnjujejo na zmeraj nižji ravni, nazadnje se sprevržejo v življenjski zlom in fizični konec. Šibkost junaka se izkaže med drugim s tem, da ni zmožen samospoznanja in pristne deziluzije, ki bi mu razkrila pravo bistvo samega sebe in »idealov«, za katere mu je šlo, da bi se od tod lahko odločil za »novo življenje«, za kar se odloči don Kihot tik pred smrtjo. Zdi se, da v *Martinu Kačurju* še ni do kraja izpeljana nova, donkihotska upodobitev »idealista« in je povest šele prehod vanjo. Ta se je zgodil v povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica*, ki je izšla naslednjo leto 1907.

Prvi, ki je povest o hlapcu Jerneju povezal z *Don Kihotom*, je bil Janko Lavrin, v uvodu za svoj angleški prevod leta 1946. Omemba ni zbudila posebne pozornosti, čeprav je bila zelo določna, češ da je hlapec Jernej »a don Quichotte of justice«. K tej oznaki se je mogoče vrniti na podlagi dejstva, da je povest nastala kmalu po Cankarjevem dojetju pomena, ki se mu je odkril v Cervantesovem liku »idealista«, povest o hlapcu Jerneju se vsebinsko in formalno prilega smislu, ki ga je Cankar prepoznal v Cervantesovem romanu. Hlapec Jernej nastopi svoj križev pot pravičnika v imenu prepričanja, da se mora uresničiti pravičnost, ki je sama po sebi tako resnična, da je ne more ovreči nobena izkušnja stvarnega sveta, v katerem išče njeno potrditev. Hlapec Jernej živi v svojem pravičniškem svetu s prav takšno prepričanostjo v njegovo realno veljavo, s kakršno je don Kihot hotel spreminjati svet po načelih viteškega življenja, eno teh načel je bila pravičnost. Tako kot je Cervantes uvideval vzvišeno lepoto viteškega sveta, je tudi Cankarju Jernejeva volja do popolne pravičnosti vredna, da jo postavlja med najvišje, komaj še razumne »ideale« človekovega socialnega in moralnega prizadevanja. Toda Cankar in Cervantes dobro vesta, da so ti »ideali« ne samo v stvarnosti neuresničljivi, ampak v očeh normalne pameti nadčloveška blodnja in norost. Don Kihot velja za norega ali vsaj prismuknjenega, naj to dejansko je ali pa je to samo njegov hoteni videz; enako se mora reči o hlapcu Jerneju. Prav zato postav-

ljata Cervantes in Cankar svojemu »idealistu« ob bok drugačno plat resnice o dejanski stvarnosti. V Cervantesovem romanu jo poleg mnogih drugih, ki se srečujejo z don Kihotom, predstavlja Sančo Pansa, ki je s svojo preprosto, ponižno, pa tudi uvidevno pametjo »realist« v tistem pomenu, ki ga je prvi določil Schiller kot nasprotje »idealistu«. Ljudje, ki jih srečuje hlapec Jernej na svojem iskanju pravice, se na njegove pravičniške zahteve odzivajo različno, eni s posmehom in obsodbo, drugi prizanesljivo, najbolj razumno popotnik, nedoštudiran študent, ki poučuje hlapca Jerneja z modrostjo, vredno Sanča Panse.

Zgodba o hlapcu Jerneju ni več zaokrožena pripoved o osrednjem dogodku, okoli katerega se v logični razvojni črti razvrščajo vsi drugi, ampak je tako kot v *Don Kihotu* niz zmeraj enakih srečanj, v različnih okoliščinah in s podobnimi odzivi srečujočih ljudi, večidel neugodno za popotnega iskalca pravice. Razlika s Cervantesom je ta, da postaja proti koncu romana don Kihotova usoda ob srečanjih z uvidevnimi, prizanesljivimi in naklonjenimi ljudmi, ki znajo ceniti plemenitost njegove blaznosti, ne več komična, ampak vzvišeno tragična. Od tod je razumljiv konec romana, ko don Kihot sredi dobro mislečih ljudi prepozna svoje viteške sanjarije kot bolezen, se jim odpove in »ozdravi«, kar pomeni spravo z življenjem, kakršno je »po božji volji«. S tem stopi v »novo življenje«, ki je priprava na smrt, vredno njegovega vzvišenega duha. V Cankarjevi povesti se niz Jernejevih preizkušenj obrača drugače, namesto v spravo z življenjem, s svetom in soljudmi, predvsem pa s samim seboj, se izteče v obupno dejanje maščevanja, v nasilje nad lastnino, do katere naj bi imel pravico, pa tudi v nasilje nad hlapcem Jernejem, v njegovo nasilno smrt. V koncu Cankarjeve povesti se kaže pomembna posebnost Cankarjevega sledenja velikim evropskim vzorom, ne samo Cervantesu, ampak tudi Shakespearju. V obeh primerih je Cankarjeva raba prvotnega modela radikalna. Medtem ko se Shakespearjeva zgodba o Hamletu konča s pravično pogubo morilskega kralja in se *Kralj na Betajnovi* ravno narobe sklene z zma-

goslavjem nasilnega morilca, se v *Hlapcu Jerneju in njegovi pravici* ozdravitev od pravičniške vere ne konča z življenjsko spravo, kakršne je bil deležen don Kihot, ampak z nasilno smrtjo pravičnika. Cankarjev zasuk se v obeh primerih zdi značilno znamenje njegove duhovne, socialne in moralne radikalnosti, ki ga ločuje tako od Shakespearja kot od Cervantesa.

Podobno kot se je Cankarjev stik s Shakespearjem utelesil v *Kralju na Betajnovi*, se je njegova naveza na Cervantesa najpopolneje, tako vsebinsko kot formalno dopolnila v povesti o hlapcu Jerneju in njegovi pravici. Njen junak je ne samo – povedano po Janku Lavrinu – »don Kihot pravice«, ampak je kot tak slovenski don Kihot.

Po tej povesti so se sledovi Cervantesovega romana še nekaj let ohranjali v novih Cankarjevih besedilih, vendar samo delno in manj izrazito, včasih v njihovi vsebini, drugje pretežno na oblikovni ravni. Med taka besedila sodi farsa *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, ki je bila napisana in objavljena leto dni po *Hlapcu Jerneju*. Farsa, ki jo je mogoče povezati z zgledi Shakespearjeve komediografije, na prvi pogled ne kaže sorodnosti z motivi in temami Cervantesovega romana. Nanje pa vendarle opozarjajo nekatere poteze osrednje osebe, potepuškega umetnika Petra, in njegovega razmerja do šentflorjanskega sveta. V monološki izpovedi, ki jo vsebujejo poetični prizori z Jacinto v drugem dejanju, se izkaže, da je Cankarjev umetniški dvojnik »idealist«, vendar posebne vrste. Da ne gre za hamletovskega upornika zoper zlo, kot se mu je postavil nasproti Maks Krnec v *Kralju na Betajnovi*, je očitno na prvi pogled, iz Petrovega pogleda nase, na svoje pretekle izkušnje, je mogoče sklepati, da gre za donkihotskega »idealista«, ki je s svojim umetništvom, z vero vanj in s pričakovanjem priznanja, ki mu gre, doživel mučno prebujenje iz takšne slepe vere. Tako ozdravljeni »idealist« živi zdaj samo še iz spomina na svoje donkihotstvo, zato pa iz oči v oči s stvarnostjo, kakršna je v svoji banalni vsakdanjosti, utelešeni v malomeščanstvu šentflorjančanov. Podoba te stvarnosti je enaka

banalnim prizorom vsakdanjega življenja, s katerimi se srečuje don Kihot v Cervantesovem romanu, samo da so v Cankarjevi farsii pritirani do skrajnosti, kot je pač primerna za satirično farso. Iz primerjave Cankarjevega besedila s Cervantesovimi vzorci se da tudi zdaj razbrati, da umetniški »idealist« po svojem prebujanju iz »začaranega sveta« vase zagledanega umetništva ne more preiti v stvarno življenje, v spravo z njim in s tem v »novo življenje«. Tako kot je hlapec Jernej umrl nespravljen s stvarnostjo, ampak narobe kot njena žrtev, tudi umetnik in »razbojnik« Peter vztraja v zavračanju vsakdanje resničnosti, nazadnje z begom iz nje, kar lahko pomeni, da za donkijhotstvo ni več ne možnosti ne pravega smisla.

Vprašanje o možnosti »novega življenja« onstran donkijhot-skih fantazem se odpira ob Cankarjevem romanu *Novo življenje*, ki je izšel sočasno s komedijo o umetniku v dolini šentflorjanski. Naslov romana opozarja na problem, ki se razkrije v koncu romana, a se vanj izteka celotno dogajanje, v njegovem središču je vera umetnika v lastno umetništvo, ki se polagoma izkaže za umišljeno fantazmo, v nasprotju in na račun stvarnega življenja. Končati se mora z zlomom, iz katerega naj bi kipar Grivar našel pot v »novo življenje«, ki naj bi bilo sprava s samim sabo in soljudmi, paralela z don Kihotovim prebujenjem iz donkijhotstva je očitna. S tem se nakazuje naveza na sklepno dejanje Cervantesovega romana, ki je Cankar v *Hlapcu Jerneju* pa tudi v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* še ni mogel sprejeti. To je bila tema odpovedi »idealizmu«, ki je plemenito, obenem pa blodno donkijhotsko bojevanje z mlini na veter, zato se mora končati s spravo z življenjem, kakršno je v svoji dejanski resničnosti, s tem pa z »očiščenjem in pomlajenjem«, kot se je glasil naslov Cankarjevega zadnjega, predsmrtnega predavanja.

Spet drugače se odkriva Cankarjeva naveza na Cervantesa v povesti *Kurent*, ki je izšla leta 1909 in je med njegovimi pripovedmi zadnja, ki jo je mogoče razumeti na ozadju donkijhotstva. S farso, ki je nastala malo pred tem, povezuje *Kurenta* dejstvo,

da je v obeh osrednja oseba umetnik, saj je čudežni kurentski godec s svojo nadnaravno močjo, z zmožnostjo prebuditi vsakdanjo človeško žalost v orgiastično veselost simbol umetništva in njegove nadčloveške moči. Dodatna podobnost, ki *Kurenta* povezuje s farso, je ta, da umetnik Peter in potujoči godec Kurent dolgujeta izpolnitev svoje umetniške moči in njenega vpliva na soljudi pogodbi z »zlodejem«, s prodajo svoje krščanske duše, kar je Cankar očitno povzel po Goethejevem *Faustu*. Ta motivna podlaga je v *Kurentu* izhodišče za temo, ki jo lahko razumemo kot tipično Cankarjevo različico don Kihota in donkihotskega »idealizma«. To pa z opozorilom, da je v *Kurentu* Cankar Cervantesovo temo spremenil ne samo izvirno, ampak radikalno v njeno nasprotje. Kurent lahko mračno in žalostno usodo Slovencev – zdaj ne samo malomeščanov, s kakršnimi je imel opravka umetnik Peter, ampak še toliko bolj propadlih kmetov, delavcev, rudarjev, proletarcev in izseljencev – s svojim umetništvom spreminja tako, da jih iz mračne stvarnosti prenese v drugačno resničnost »veselih ljudi«, ki jim omogoča, da se lahko predajajo svobodni, fantazijsko orgiastični omami, dokler opojna radost nad življenjem nenadoma ne mine in se ne znajdejo v stvarnem svetu, izčrpani od dela in skrbi, zapisani usodi, trpljenju in smrti. Tema *Kurenta* je dvojnost vsakdanje nizke stvarnosti in »idealne« resničnosti. Ta je enaka don Kihotovi zapadlosti fantazmam o viteškem svetu, zato je prav tako virtualna, izmišljena in po svoje na poseben način nora. Kurentova moč je v tem, da ljudi po donkihotsko prestavi iz treznega stanja, ki jih priklepa na stvarnost, v svet pijane omame. To pa pomeni, da je Kurent ne samo umetnik, ampak s svojo umetnostjo tudi sam don Kihot. V sebi nosi izmišljijo fantastične nadstvarnosti kot nasprotje stvarnemu svetu, nato pa to izmišljijo iz sebe prenaša na druge ljudi, kar bi pomenilo, da se je njegovo donkihotstvo sprevrglo v zrcalno podobo samega sebe.

Cankar je v *Kurentu* donkihotstvo do skrajnosti radikaliziral še s tem, da ga je prenesel v socialno-moralno problematiko

sodobnega slovenstva, kot je Cervantes v svojem romanu iz don Kihota napravil prisposodobno španskega sveta. Cankarjeva podoba »veselih ljudi« je projekcija donkihotstva kot posebne oblike slovenskega »idealizma«. Ob vsebinski navezavi na Cervantesa pa ni mogoče spregledati, da je *Kurent* podobno kot povest o hlapcu Jerneju zgrajen s pripovedno tehniko Cervantesovega romana, se pravi kot niz epizod, ki ponavljajo isti vzorec, da bi ponazarjale privid življenja »veselih ljudi« kot utopičnega nasprotja stvarnemu položaju slovenskega naroda na prelomu iz devetnajstega v dvajseto stoletje. Mimogrede je mogoče opozoriti, da Cankarjev privid drugačne slovenske resničnosti nosi na sebi znamenja dionizične ekstaze, omame in življenjskega vzgona, kot ga je poetično oznanjal Nietzsche od svojega mladostnega spisa o rojstvu tragedije iz duha glasbe naprej in kot ga je mladi Cankar sprejemal v več delih. V Cankarjeve navezave na Shakespearja in Cervantesa stopa Nietzsche na njihovem začetku in zdaj proti koncu, v *Kralju na Betajnovi* in s *Kurentom*.

Povezava z *Don Kihotom*, na poseben način pa tudi s Shakespearjem se končuje z dramo *Hlapci*, objavljeno leta 1910, v času torej, ko se v Cankarjevi literaturi sklene njena osrednja faza, razumljena predvsem kot socialnokritično, angažirano in deloma satirično-polemično obdobje. Shakespeare in Cervantes sta zaznamovala njegov začetek in konec.

V drami o učitelju Jermanu in njegovem razmerju do socialnopolitičnega okolja, kakršno se je na Slovenskem uveljavilo okoli leta 1907, lahko prepoznamo številna znamenja, da so se v nji spojile sestavine Shakespearjevih iger in Cervantesovega romana v nekakšno sintezo enega in drugega. Njeno razumevanje se odpira z vprašanjem, kakšne vrste »idealist« je osrednji dramski lik. O Jermanu se na prvi pogled zdi, kot da je izdelan po modelu hamletovskega »idealizma«, kakršnega je v *Kralju na Betajnovi* poosebljal Maks Krnec. Kot nonkonformist se tudi Jerman upira politično-socialnemu sistemu, v katerega je postavljen, s svojim odporništvom zadeva ob moč politično oblastnega žup-

nika, kar naj bi bila vzporednica župnika, ki se v »betajnovski« drami povezuje s Kantorjem. Vendar je prav ob Jermanovem župniku viden odmik od položaja v »kantorski« drami. Župnik v *Hlapcih* ni koristoljuben zaveznik zločinskega oblastnika, poosebljenega zla iz Shakespearjevih tragedij, ampak je brezoseben glasnik »večnega načela oblasti« kot bistvenega temelja človeškega sveta; tak župnik je v primerjavi s Kantorjevim postavljen na višjo intelektualno raven, zato se v sklepu drame lahko izkaže z razumevanjem za uporništvo neupogljivega učitelja. Na hamletovski položaj kažejo v *Hlapcih* Jermanova ljubezenska razmerja do Anke in učiteljice Lojzke, podobna so Maksovemu odmikajočemu in negotovemu razmerju s Kantorjevo Francko. Glavna Jermanova posebnost, ki opozarja na odmik od Hamletovega »idealizma«, pa je ta, da ne vztraja v brezkompromisnem odporištvi, ampak se že v tretjem dejanju odpoveduje boju za socialno-moralno spremembo sveta okoli sebe, nato pa ta umik uresniči v zadnjem dejanju. Zato se zdi, da je navezava na *Hamleta* v *Hlapcih* že skoraj opuščena, ni pa prekinjena zveza z duhom drugih Shakespearjevih tragedij. Ko se Jerman ponižan in zavrnjen od vaše skupnosti zave svojega položaja, opredeli svoje razmerje do sovražnega »ljudstva« z napadalno rečenico o »smrdljivi drhali«, to pa je izrek, ki ga v podobnem položaju uporabi Shakespearjev Koriolan. Cankar se s tem vrača k izhodišču, ki ga je leta 1900 opredelil v noveli *Profesor Kosirnik*, ko se je kritično odvrnil od neodločnega danskega maščevalca in dal prednost ponosnemu Rimljanu, ki se s prezirom odvrne od lastnega ljudstva in svoji užaljeni časti da duška s podobo »smrdljive drhali«. Da gre za reminiscenco iz *Koriolana*, se potrjuje s podobnostjo Koriolanovega nastopa pred rimsko množico in Jermanovega govorniškega spopada z zbrano vaško srenjo v krčmi.

To pa je najbrž zadnja navezava na Shakespearjevo dramatiko v Cankarjevi literaturi. *Hlapcev* kot dramske celote ni več mogoče razumeti iz naveze s Shakespearjem, pač pa je treba upoštevati večletno pozornost, ki jo je Cankar namenjal Cervan-

tesovemu romanu. Na to opozarjajo motivne zveze, ki za celoto niso bistvene, vendar so izrazite. V drugem dejanju *Hlapcev* se konformistični učitelji prizadevno lotijo izločanja neprimernih, po volitvah nezaželenih knjig in avtorjev iz šolske knjižnice. Za ta prizor je Cankarja inspiriral podoben dogodek v *Don Kihotu*, ko v eni prvih epizod župnik in njegov pomočnik izbirata med don Kihotovimi viteškimi knjigami najbolj lažnive za požig. Tudi v tem primeru je opazna Cankarjeva sprevrnjena raba privzetega motiva – kar je bilo Cervantesu dejanje dobrega okusa, je Cankarju početje poniglave politične cenzure. Drugi, precej pomembnejši spomin na Cervantesa je Cankarjev lik učitelja Hvastje, ponižnega in v svojo skromno usodo vdanega »realista«, ki se ne čuti rojenega za Jermanov »idealizem«, saj mora preživljati ženo in troje otrok, kar vztrajno ponavlja v moralno opravičilo svoje socialne eksistence. V petnajstem poglavju *Don Kihota* se Sančo Pansa obrne na svojega gospodarja z besedami: »Gospod, jaz sem miren, pohleven in tih; kakršnosibodi žalitev sem se naučil prenesti, ker imam ženo in otroke, ki jih je treba rediti in vzgojiti, pa naj bo tudi vaši milosti v vednost, ker ji ne more biti v ukaz, da nikoli in za nič na svetu ne bom potegnil meča ne proti prostaku ne proti vitezu, in da od zdaj odpuščam pred Bogom vse žalitve, ki so mi jih prizadejali ali bodo prizadejali ...«²⁹ V teh stavkih je izrečena že tudi misel, ki jo pove Hvastja v zadnjem dejanju, ko Lojzki na njen očitek odvrne: »Ljudje, ki imajo ženo in troje otrok, ne ubijajo nikogar«. Podobno kot Sančo Pansa odpušča učiteljskim kolegom sramotitve zaradi ponižnega služenja cerkvenim oblastem, v prizoru s Komarjem pa z nenavadno zaostritvijo, ki je značilna za Cankarjev psihološki moralizem, a je Cervantesov dobrodušni humor ne pozna.³⁰

²⁹ Miguel de Cervantes Saavedra, Bistroumni plemič don Kihot iz Manče. Prev. Stanko Leben, Ljubljana 1964. Prvi del, 15. pogl., 196.

³⁰ V drugem dejanju *Hlapcev* zahteva Hvastja, naj »spokorjeni« Komar predenj poklekne.

Ob takšnih podrobnostih se Cankarjeva naveza na roman o don Kihotu kaže predvsem v zasnovi Jermanovega »idealizma«, njegova socialno prosvetiteljska vnema je v sredini, s katero mora živeti, utopična in hkrati donkihotska. Njegovim »idejam« o tem, kakšno naj bo življenje polvaškega ljudstva in malih trških izobražencev učiteljev, se postavlja nasproti trdna stvarnost najbolj preproste in vsakdanje vrste, približno takšna, kot jo za svojo priznava »realistični« Sančo Pansa: ena od Cankarjevih učiteljic jo na kratko označi s »pečenimi piškami«. Iz tako postavljenega razmerja med donkihotskim »idealizmom« in dejansko resničnostjo se Jerman sredi drame začenja odpovedovati svojemu donkihotstvu. Od »idealov« se obrača k življenju, kakršno je v svojem najbolj naravnem pomenu, to pa je v njegovem primeru zavest o odgovornosti, za katero ga je zavezala materina ljubezen in s katero ga bo najbrž zavezala ljubezen učiteljice Lojzke, pripravljene, da ga spremlja na poti v »novo življenje«. Konec drame je sprava z življenjem, to pa je dogodek, s katerim se sklene don Kihotova usoda v Cervantesovem romanu.

S *Hlapci* se končuje najplodnejše desetletje Cankarjevega literarnega dela, ki sta mu v začetku in na koncu vtisnila poseben pečat Shakespeare in Cervantes. Dela, ki jih je napisal po letu 1910, ne obnavljajo več velikih tem »idealizma«, hamletovstva in donkihotstva. Napolnjujejo jih drugačna vprašanja o življenju, njegovem smislu in temelju. V drami *Lepa Vida* (1911) in v romanu *Milan in Milena* (1913) je v središču ponovno velika tema »hrepenenja«, ki jo je oblikoval že v romanih *Na klancu*, *Gospa Judit* in *Hiša Marije pomočnice*. Slovo od mladostnega ničejanstva, ki ga je spremljalo v *Kralju na Betajnovi*, nato pa ponovno v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* in v *Kurentu*, se je dokončno udejanjilo v novelski knjigi *Volja in moč* (1911), kjer se je ničejanski pojem »volje do moči« in »nadčloveka«, ki naj bo njen nosilec, razlomil v nasprotje med »voljo« in »močjo«. Od tod se je v zadnjih Cankarjevih pripovedih, *Mojem življenju*, *Moji njivi* in *Podobah iz sanj*, pa tudi v povesti *Grešnik Lenart*, odprla te-

matsko zadnja Cankarjeva ustvarjalna faza, ki povezuje temo »hrepenenja« z eksistencialno-religiozno tematiko greha, krivde, kesanja in očiščenja, s tem pa sprave z življenjem in s samim seboj.

III

Raziskava Cankarjevih razmerij s Shakespearjem in Cervantesom se v svojem sklepu ne more izogniti vprašanju, ki sicer presega literarnozgodovinski horizont – kako je mogoče, da je osrednji slovenski pripovednik in dramatik lahko v svojem času našel tako izrazit in izviren, v umetniškem pogledu visoko zastavljen stik z dramatikom in romanopiscem, ki sta svoja dela snovala tristo let pred njim.

Na to vprašanje se ponuja več možnih odgovorov, vendar niso vsi enako prepričljivi. Biografsko-psihološka razlaga je nemogoča, saj je na prvi pogled očitno, da se je Cankar psihofizično, osebnostno in življenjsko tako zelo razlikoval od avtorja *Hamleta*, uspešnega v igrilstvu in gledališkem podjetništvu, kot od skromnega vojaka in izterjevalca davkov, pisatelja *Don Kihota*, da bi bila primerjava nesmiselna. Primernejša bi se morda zdela sociološka razlaga socialnuzgodovinskih položajev, iz katerih so ustvarjali Cervantes, Shakespeare in Cankar, vendar bi tudi ta nemočno obstala pred temeljno različnostjo razmer elizabetinske Anglije, katoliške Španije in slovenske meščanske družbe v okvirih avstro-ogrske monarhije. Preostane možnost duhovnuzgodovinske razlage, ki mora pojasniti ne samo različnost, ampak tudi podobnost obdobj, v katera uvrščamo avtorja *Hamleta* in *Don Kihota* z ene in Cankarja z druge strani.

Za Shakespearja in Cervantesa velja splošno razširjeno, čeprav ne dovolj natančno utemeljeno mnenje, da pripadata, duhovnemu, kulturnemu in umetnostnemu svetu renesanse. Ta oznaka se gotovo prilega zgodnjim Shakespearjevim dramam, kraljevskim igram, prvim komedijam in tragedijam, v katerih prepoznavamo

duha radožive, psihofizično enovite in zato estetske, etično harmonične renesanse. Okoli leta 1600 se s *Hamletom*, v katerem je Cankar našel sebi najbližjo iztočnico za *Kralja na Betajnovi*, in s kasnejšimi tragedijami, med katere spada *Koriolan*, takšna sestava Shakespearjevega sveta nalomi, psihofizična enovitost njegovih likov ni več trdna, razcep med njihovimi mislimi in dejanji se veča, red, v katerem delujejo, ni več zanesljiv, zlo, s katerim se srečujejo, ni več premagljivo. Duh renesanse prehaja v svojo končno krizo, ki zajame tudi njene socialno-politične podlage. Svoobodno, uravnovešeno, etično in estetsko dognanost njihovega življenja ogroža z ene strani puritanstvo, z druge makiavelizem, obema je Shakespeare ves čas globoko nasproten. Duh Shakespearjeve dramatike postaja v tem času duh renesanse v krizi. V zadnjih, »romantičnih« igrah je krizo poskušal preseči, toda to ni več renesansa.

Cervantesov položaj je podoben, čeprav v posameznostih različen, kolikor se katoliška Španija razlikuje od versko razcepljene elizabetinske Anglije. Večina njegovih pesniških, pripovednih in dramskih del – pastirski roman *Galatea*, enodejanke »entremeses«, pozni roman o Persilu in Sigismundi, novele v zbirki »zgodnih novel« – ostaja bolj ali manj enakomerno znotraj trdnega renesančnega duha, živopisnega, etično enosmernega in estetsko uravnovešenega. Nasprotno je roman o don Kihotu renesančen samo v vloženi novelah, osrednja zgodba pa je premaknjena v položaj, ki nosi v sebi znamenja duhovne krize. Glavni junak ni več psihofizična enota, ampak dvojnost notranjega in zunanjega življenja, resničnost ni več ena sama, ampak razdeljena na stvarno in izmišljeno. Spremenjena je tudi njena socialno-politična urejenost s svojimi vrednotami in normami. Prividi viteškega sveta, kot ga vidi don Kihot, niso pristno srednjeveški, ampak podoba etično in estetsko dognanega sveta, kot si ga je v 16. stoletju s pomočjo novih viteških romanov uprizarjala renesančna domišljija in kot ga je v podobi utopije za izbrance vdelal Rabelais z načrtom za opatijo Thélème v roman *Gargantua in Pantagruel*. V

don Kihotovi blazni domišljiji se najvišje moralne kreposti družijo z estetsko lepoto viteškega sveta, toda v romanu se izkaže, da je tak viteški svet izmišljija, mogoča samo v duhu zmedenega, napol blaznega, v stvarnosti nebogljenega osamljenca. Iz lepe izmišljije se mora junak v koncu romana vrniti v stvarni, skromni, vsakdanji svet španskega katolištva. Podobno kot Shakespearju se tudi v *Don Kihotu* dogaja kriza renesanse.

Za razumevanje razmerij, ki so Cankarja povezovala s Shakespearjem in Cervantesom, je s tega stališča odločilno tisto, kar se nam v delu obeh klasikov evropske literature prikazuje kot kriza renesančnega duha. Z njima ga povezuje dejstvo, da je tudi sam s svojim delom izhajal in ustvarjal v času velike duhovne krize, ki je bila splošno evropska, a je okoli leta 1900 zajela tudi slovensko kulturo. To je bila kriza liberalizma, ki je sredi 19. stoletja bil v Evropi že prevladujoči model kulture, politike in socialne misli, nato pa je proti letu 1900 zašel v krizo, podobno tisti, ki je proti letu 1600 zaznamovala pozno renesanso, iz katere sta izšla Shakespeare in Cervantes. Podobno kot renesansa je liberalizem 19. stoletja prešel v fazo, ko se je pokazala nezadostnost njegovih temeljnih načel in vrednot. Cankarjevo literarno delo je nastajalo iz podobne krize, bilo je odziv nanjo, obenem pa iskanje alternativnih možnosti za slovensko družbo in kulturo.

Kot mladostnik in ljubljanski dijak je iz socialnega in kulturnega okolja sprejemal liberalno kulturno miselnost, toda od prvih dunajskih let je začel prepoznavati njeno nezadostnost, negotovost v nacionalnem vprašanju, nezainteresiranost za socialna vprašanja kmetov in delavcev, izpraznjenost njenih spodbud kulturi in literarnemu ustvarjanju. Kot mnogi drugi se je znašel v krizi evropskega in slovenskega liberalizma na prelomu stoletij. Spreminjal se je v njegovega odločnega nasprotnika, odklanjal je liberalno kulturo, kot jo je poosebljal Anton Aškerc, predvsem pa liberalno politiko, njene meščanske stranke in ideologe. Od tod se da razumeti Cankarjevo zgodnje iskanje alternativ, ki bi

slovensko kulturo, politiko in socialno življenje lahko rešile iz krize liberalizma. V ta namen je zapovrstjo sprejemal moralne, filozofske in socialnopolitične spodbude anarhizma, ničejanstva, socializma, Krekovega krščanskosocialnega gibanja in prenovljenega krščanstva. Na literarnoestetski ravni je sprejemal spodbude evropskih literarnih smeri nove romantike, dekadence in simbolizma, se pravi smeri, v katerih je Benedetto Croce, vodilni evropski filozof takratnega liberalizma, videl bolezen, ki ogroža trdnost liberalnega duha in kulture.³¹ Cankar je našel v njih protiutež realizmu in naturalizmu, ki ju je imel za preživelost umetnost liberalnega stoletja.

Cankarjeva literarna usmeritev je bila sestavni del vrhunske evropske kulture, ki se je v drugi polovici 19. stoletja znašla v krizi liberalizma in iz nje iskala možnosti za drugačno duhovno, socialno in politično usmeritev. Iz uvida, da je svoje pripovedi od *Vinjet* do *Podob iz sanj* in drame od *Romantičnih duš* do *Lepe Vide* ustvarjal v času, ko je evropski liberalizem zašel v najhujšo krizo, je mogoče razumeti njegovo navezavo na Shakespeara in Cervantesa, prva klasika novoveške Evrope, ki sta ustvarjala v času, ko je renesansa prešla v svoje končno krizno stanje. Ta duhovnozgodovinska povezava utegne biti tem bolj verodostojna, če upoštevamo stališče vodilnih zgodovinarjev 19. stoletja, kot sta med drugimi Jules Michelet in Jacob Burckhardt, ki so v renesansi videli predhodnico liberalizma 19. stoletja, zraslega iz razsvetljenstva, tega pa razumeli kot dediča osvobajanja evropskega človeka, njegovih razumskih možnosti in čutnosti iz srednjeveških vezi. Začetek tega procesa so videli v renesansi. Kriza renesanse in kriza liberalizma se iz te perspektive kažeta kot del duhovnozgodovinskega dogajanja, znotraj katerega je lahko prišlo do Cankarjevega ustvarjalnega stika s Shakespearjem in Cervantesom.

³¹ Benedetto Croce, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, Slov. prevod Stanka Lebna, *Zgodovina Evrope v devetnajstem stoletju*, Ljubljana 1934.

IVAN CANKAR BETWEEN SHAKESPEARE AND CERVANTES – Summary

On the 400th death anniversary of both classics of European literature and the upcoming death anniversary of writer Ivan Cankar, this study focused on ties, connecting Cankar with Shakespeare's dramas and Cervantes' *Don Quixote*, based on verifiable literary-history facts thereof. From his early grammar school days until his death, Ivan Cankar was an extremely well-versed admirer of Shakespeare's tragedies and comedies. In 1898, he worked intensely on the first Slovenian translation of *Hamlet* and incorporated the key motives into his own tragic drama *Kralj na Betajnovi* (1902), particularly the character of a Hamlet-like *idealist*. Cankar reinterpreted it in his original way and juxtaposed him against a new embodiment of soul-rending evil, leaning on the Nietzschean idea of *Wille zur Macht*. After 1902, Cankar translated *Romeo and Juliet*, which, in turn, inspired his poetic love scenes in *Pohujšanje v dolini štenflorjanski* (1908), following, in certain features, Shakespeare's comedies, written in both prose and verse. Faint traces of Shakespeare's tragedies *Hamlet* and *Coriolanus* are also detectable in *Hlapci* (1910). In this period, Cankar's work became influenced by *Don Quixote*. In content and form, his work started showing similarities to the novel in 1905, three hundred years after its first publication, when Cankar faced issues which redirected his attention from Shakespeare to Cervantes. Pondering on *Don Quixote*, Cankar modelled a new type of *idealist*, different from Hamlet, facing different social and moral dilemmas. Leaning on Cervantes' narrative technique, Cankar turned to narration through which he led his literary hero through different stages on his life-journey. He introduced these novelties in his narrative *Martin Kačur* (1906), but predomi-

nantly in *Hlapec Jernej in njegova pravica* (1907), where he used stages rather than a special narrative construction, to bring to life the original Slovenian Don Quixote. Content and form components of Cervantes' novel are noticeable in *Kurent* (1909), associated with the Nietzschean idea of Dionysian life, in a manner similar to the one he used to explore Nietzsche's concept of *Wille zur Macht* in *Kralj na Betajnovi*. *Don Quixote* motif reminiscences are also traceable in *Hlapci* (1910), combined with a character of the Don Quixote-like idealist. After this drama, topics and motives from Shakespeare and Cervantes no longer appear in Cankar's work, the Hamlet and Don Quixote-like idealists disappear, and are substituted by topics of longing, purification and rejuvenation against the background of the Great War and national and personal death.

SPREJETO NA SEJI
RAZREDA ZA FILOLOŠKE IN LITERARNE VEDE
SLOVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI IN
UMETNOSTI DNE 25. 10. 2016

IN

NA SEJI PREDSEDSTVA
SLOVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI IN
UMETNOSTI DNE 21. 2. 2017

JANKO KOS

IVAN CANKAR
MED SHAKESPEARJEM IN CERVANTESOM

Izdala
Slovenska akademija znanosti in umetnosti

Grafična priprava in tisk
SETZER, Danilo Radanovič s. p.

Naklada
300 izvodov

Ljubljana
2017

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.163.6.09Cankar I.
821.111.09Shakespeare W.
821.134.2.09Cervantes

KOS, Janko, 1931-

Ivan Cankar med Shakespearjem in Cervantesom / Janko Kos. - Ljubljana :
Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2017

ISBN 978-961-268-049-7

289745408

ISBN 978-961-268-049-7



9