

CANKARJEVI POGLEDI NA JEZIK

»Harmonika ni jezik, ne ve za hinavščino;
pesem ni beseda, ne laže!« (Kurent, 1909)

Beseda in literatura. Slovníčar Anton Breznik je Cankarja imenoval za »reformatorja slovenskega knjižnega jezika« (*Jezik naših pripovednikov, Ivan Cankar*, DS 1935), reformatorstvo pa utemeljil z razborom njegove leksike. Moj namen ni ponoviti Breznikovo pot, pač pa njegovo tezo osvetliti in se ji pridružiti z razgledom po Cankarjevi filozofiji in poetiki besede.

Ivan Cankar spada namreč med pisatelje, ki pozorno premišljajo in raziskujejo izrazno moč in učinke besede; v njegovih pismih, člankih in literarnih delih srečujemo številne izjave o besedi. Nekatere izdajajo, da je tehtal svojo oblast nad njo in se tudi ni bal priznati, da mu včasih ni hotela služiti za pomene, ki jih je zaslutil v kakšnem pojavu. Izjave se dotikajo različnih, a vselej smotrskih vprašanj, vse pa se stekajo v sistem, ki bi ga mogli imenovati Cankarjeva poetika in etika umetniške besede.

Z besedo kot poetskim in filozofskim predmetom se je opazneje ukvarjal v treh časovnih odsekih. Prvič tedaj, ko je skupaj z drugimi modernisti vstopil v slovensko literaturo, torej v devetdesetih letih. Drugič ob polemiki z zagovorniki narodnega jezika v literaturi, predvsem od 1900 do 1907, zadnjič pa med letoma 1909 in 1914. Začetni vzrok za reformo je bil jezikovno estetski, Cankar je v enem delu tedanje literature zadel na obrabljeno besedo, ki so jo nekateri poetološko in ideološko nadzorovali in posuhoparili, ali pa so jo hoteli osvežiti z zgrešenim nazorom o »narodni umetnosti«. V tretjem časovnem odseku pa se je literarno estetskemu pridružil še kulturno politični vzrok, ostrejša prisotnost nemškega imperializma na Balkanu. Izostreno narodno vprašanje je Cankarju še stopnjevalo vprašanje po etosu lastne, s tem pa po etosu umetniške besede sploh.

Njegova razmišljanja o besedi so do leta 1900 potekala takole.

Prvič je podrobneje spregovoril o njej v eseju o Aškerčevi epski poeziji (1896). Tu je zapisal, da vsaka beseda dokazuje, da je Aškerc kot pesnik »čist in močan karakter, ki nima ne vzroka ne volje, da bi kaj prikrival in olepšaval«, da njegov junak v pesmi *Siromak* »kaže brez vsake gostobesedne zgovornosti, brez patetičnega deklamiranja na svoj sestradani obraz«, Aškerčev jezik pa je »navadno trd, včasih naravnost okoren, le tu pa tam postane mečji in gibkejši...«

Že iz teh prvih podatkov je videti, da je Cankar priznaval za pesniški le takšen jezik, ki ga označuje pomensko polna, odprta beseda, zavračal pa površno ravnanje z besedo, med drugim tudi gostobesednost. Z estetsko oznako Aškerčevega jezika pa je posredno povedal, da si je pravo pesniško besedo pred-

stavljal le skupaj z muziko in ritmom, gibkostjo in melodijo. Nasprotje trd, okoren : mehak, gibek opozarja namreč tudi, da se je odločil za novo, subjektivno pesniško besedo in se odvrčal od besednega objektivizma v Gregorčičevi in Aškerčevi poeziji.

Oporo za pesniško subjektivizacijo besede je našel tudi pri Baudelairu in Verlainu. Če je pri Aškercu poudaril »karakter«, ki stoji za pravo pesniško besedo, si je ob francoskih pesnikih potrdil misel, da prava pesniška osebnost bralca pretrese tudi z »enostavno besedo na pravem mestu«. Pesnik je arhitekt, ki najde besedi, »ki ne bi vplivala sama po sebi«, takšno mesto in zvezo, da stisne srce. Beseda prave lirike prevaja »čut«, Baudelaire npr. »jasno in razločno govori o čutih«. Cankarjeve zveze »enostavna beseda«, beseda na pravem mestu ali v pravi zvezi, pa še beseda »niansa« ali izrazni odtenek (*Naša lirika*, 1897) opozarjajo, da je priznaval le osebno totalno pesniško besedo; očitno je menil, da samo takšna življenje umetniško kristalizira, da samo z njo govorijo hkrati značaj in čut, duh in doživetje. Načelu osebne, totalne besede je organsko pridružil še načelo o nujni besedi. To je storil tudi z dvema posmehljivima primeroma: »Vse njegove pesmi... ječe pod težo nepotrebnih besed« in »Tam je bilo polno nejasnosti in negotovosti. Človek si iz tistega vrvenja, iz tiste gostobesednosti ni mogel napraviti slike pesnikove.«

Od leta 1897 naprej je uporabljal tudi pojme zvonka, »srebrna«, lepa beseda (*Popevčice milemu narodu*, 1899). Zapisoval jih je kot pozitivne vrednote pesniške besede. Izjemen muzikalni čut za besedo je izražal tudi v negativnih sodbah. Zdaj ga je motila grobo govorjena beseda, npr. »nelepa istrska italijanščina« (*Luštinovi*, 1898), drugič je odklanjal ponarejeni zven literarnih besed, kopičenje onomatopoejskih epitet v prozi (Franu Govekarju, 23. I. 1897). O njegovi zgodnji zavzetosti za pristno muziko besede pričajo tudi nekateri retrospektivni motivi iz kasnejše proze. V njih se je spominjal, da je zvenečo besedo doživljal kot posebno lepoto pesmi (*Na klancu*, 1902), da je užival celo ob taki pesmi v »Zvonu«, ki je bila komaj »zvonček«, ki je »božal le uho... srca ni presunil« (*Moje življenje*, 1914), ali pa je »pel in pisal le sebi na veselje« ter vse svoje prebral naglas, »zato da bi slišal zvok besede, ubranost stavka« (*Na verandi*, 1911). Tudi v *Beli krizantemi* (1910) je izjavil, da bi se njegovo literarno ustvarjanje končalo, če bi »njegovo srce ne občutilo hrepenenja po lepoti, če bi njegovo uho ne poslušalo več zvonkih besed...«

Leta 1898 se je uprl »pisani halji filozofičnih in poetičnih fraz« (*Moja miznica*), nato pa napadel zastarelo jezikovno normo, model ritmično otrdelega pripovednega jezika in stare jezikovne oblike (»Ako bi se predrznil novotariti kakov ‚mlečnozob mladič‘, polivali bi ga s pomijami in mu kazali jezike, toda ‚dičnega starino‘ bi občudovali in se mu klanjali do črne zemlje...« *Literarno izobraženi ljudje*, 1899). V *Epilogu k Vinjetam* (1899) pa je osmešil navidezno lepoto besede, ki se je ravnala po normah Gotschallove poetike, a bila brezosebna, še ostreje pa obsodil neotomistično stražarstvo nad vsako pesniško besedo, ki je naravno planila iz pesnika ter izrazila njegov čut in idejo. Pesniško besedo je potemtakem osvobajal formalistične poetike in dogmatične estetike.

Leta 1900 se je njegova miselnost o pesniški besedi strnila skoraj že v definicijo. Zapisal je namreč, da »v lirski pesmi oblika ni samo posoda ideje in čuta,

brez oblike tudi čuta in ideje ni, oboje je popolnoma zraščeno in se rodi obnem. Beseda je liriku isto, kar je barva in črta slikarju...» (*Dragotin Kette*, 1900). Besedo je proglasil torej za pesnikovo brezpogojno izrazno sredstvo, brez nje ni ne ideje ne čuta, ne pomena ne foničnega učinka. Misel o besedi kot obliki čuta in ideje je opozorila, da je pojmovno in zvočno sestavino besede priznaval kot enakovredni količini, da se je torej odločil za načelo, po katerem pojem ne sme uničiti zvena, zven pa ne pojma. Kakor hitro pa je k temu dodal še misel, da se »sled pesnikove velike duše vidi tudi v neznatni besedi«, je spet opozoril tudi na načelo nujne besede ali na načelo, da umetnina ne prenese mašilne brezosebne besede ali pa takšne, ki je zapisana proti ideji in čutu, ki ju besedna umetnina izpoveduje.

S tema načeloma se ujema tedanja nekoliko samozavestna izjava Antonu Aškercu: »Jaz vem vselej, kakšno besedo in zakaj jo napišem...« (30. marca 1900). Samozavest o lastni napisani besedi je skoraj mogoče razumeti kot psihološko konstanto, s katero je Cankar tedaj upravljal ves svoj mladostni besedni inventar. Kasneje pa ta samozavest pri njem ni bila več tako trdna. Kako pa je sprva odločno govoril o uporabi svojih besed, je povedal tudi leta 1900, ko je razlagal dialog v komediji *Za narodov blagor*. Izbor in pravo mesto besede je opisal takole: »Kakor ste spoznali gotovo že sami, če ste komedijo čitali, polagam več kot polovico vrednosti na dialog in zato je vsaka beseda na svojem mestu, vsaka ima svoj poseben, navadno tudi svoj postranski pomen.« (Franu Milčinskemu, 1. sept. 1900). Pripomba pa nas tudi opozarja, da je vedel, kako je pomenska niansa besede odvisna tudi od prevladujočega estetskega načina, v katerem je neko delo napisano, da ji zlasti ironija izvablja stranske, dodatne pomene.

Do leta 1900 si je izdelal potemtakem jasen nazor o pesniški besedi: zanjo mora stati karakter, izražati mora hkrati čut in idejo, biti polno povedna, njena povednost mora ustrezati estetski vrsti, ki ji služi. Pesniška beseda je ali nujna ali pa je ni, samo nujna beseda izrazi in jamči pesnikovo osebno substanco, njegov značaj, njegov etos. Z načelom nujnosti je povezal torej estetsko in etično moč in vrednost pisateljske besede. Beseda mora imeti tudi svojo muziko, svoj zven, umetniška jezikovna tvorba lahko obstaja le iz besede kot pojmovno-zvočne izrazne enote. Cankar je soglašal z muzikalno prvino simbolistične poetike, zaradi te prvine pa ni zavrgel racionalnega jedra besede.

S takimi pogledi na besedo v jezikovni umetnini pa ni zadeval le formalistov in »filozofov«, ki so prežali na »svobodno rojeno besedo«, ampak tudi tiste književnike, ki so zagovarjali »narodno umetnost« in »narodno govornico« v njej. Že leta 1899 je povedal, da tudi sam hoče pisati ljudski, naraven pesniški jezik, takoj pa dodal, da za tak jezik ne zadošča znanje slovenske slovnice (Franu Govekarju, 24. VIII. 1899). Odbil je pojem »preprosto« pisanje, »preprost« jezik (»Kajti, brate, za nas' se piše surovo; krošnjari z neverjetnostmi, — toda bodi surov; jahaj romantiko, — toda bodi surov. To se imenuje pri nas naravno in preprosto...« *Ponižana umetnost*, 1901). Skliceval se je na jezik Janeza Trdine (1903, 1905) in ponovno zahteval, da bodi umetniška beseda naravna, osebno in narodno pristna, živa, motivirata naj jo izpovedna in estetska nujnost. Pravi umetnik ne sme in ne more »delati literature« za narod,

njegova dolžnost je le pisati iz »slovenskega mišljenja in čustvovanja«. Cankar se je tedaj zavedal tudi »tujih zvokov«, ki so mu v nemškem jezikovnem okolju kvarili materinski jezik, zato je toliko ostreje čutil, kako je pisatelj po jeziku narodno določen.

Ob Župančičevi zbirki *Čez plan* (1904) se je vpraševal, kaj je povzročilo dotodanji sorazmerno hitri jezikovni razvoj in nemir v slovenski literaturi, zakaj so zmerom nagosteje dotekale vanjo jezikovne moči iz ljudskega jezika. Odgovarjal si je, da je morda »ta razvoj zato tako jadrn in nemiren, ker smo majhni in zaslužnjeni, ker se vsa najplemenitejša naša moč ne more izliti drugam nego v pesem in besedo.« Literatura je bila potemtakem še zmerom glavni pričevalec kulturne in politične moči slovenskega naroda. S to mislijo je opozarjal na dvoje: odkod mora sodobni pisatelj jemati, če hoče ustvariti renesanso pesniške besede, in drugič, da je pisatelj odgovoren za slovensko besedo tudi politično zgodovinsko. Mogoče je Cankar precenjeval umetnikovo vlogo v zgodovinski usodi malega naroda, zato pa tudi njegovo izjemnost v obrambi narodovega jezika. Naravnost visoko pa moramo in tudi smemo oceniti pojav, da je s stališča etike in estetike pisatelja zavezoval, naj izrazi človekovo osebno in narodno, elementarno in družbeno bit z naravno besedo.

Ko se je strinjal, da je treba pisati ljudski jezik, je tudi vedel, da je sam dobro obvladal »to naše lepo orodje« (Zofki Kvedrovi, 15. IV. 1904) in da se mu ni bilo treba šele »ponaroditi« (Franu Zbašniku, 11. IX. 1903). V *Predgovoru h Gospe Judit* (1904) je odločno ugovarjal »stiliško nahodnim besednikom«, ki so od pisatelja terjali, naj narod dviga »v višave lepega in blagega«, sami pa pisali tako »preprosto«, da so ga odvrnili od pravega umetniškega jezika. Če hoče zdaj »resničen umetnik govoriti z narodom«, je ugotavljal, »mora govoriti jezik, ki ga v svojem srcu zaničuje . . . Ker govori in misli narod rovtarsko, bodi zmerom bolj rovtarski tudi umetnik.« Ta morda nekoliko karikirani odgovor pa ni bil »aristokratsko stališče«, kot je trdil Izidor Cankar (*Uvod v ZD VIII*), ampak samo logičen odpor zoper zgrešeno pojmovanje o ljudskem jeziku v umetniški literaturi. Cankar je odklonil predvsem »narodno umetnost«, »domačo umetnost«, ki se je, kot je dejal, ravnala po geslu »Ejduš« in »ga že maja« (*Slovensko ljudsko in slovenska kultura*, 1907). Tudi z opombo, da je Prešeren »postavil slovensko književnost na granitni temelj narodovega jezika«, Fran Levstik pa »odpiral pisateljem pot k studencu narodnega jezika« (*Predavanje o slovenski literaturi*, 1911), je jasno povedal, kako si je predstavljal pravo razmerje med ljudskim jezikom in umetniško literaturo.

Kako naj bi bil pisatelj »naroden, poljuden«, je naposled pokazal z besediloma *Križ na gori* (1904) ter *Potepuh Marko in kralj Matjaž* (1905). Jezikovno in oblikovno poljudnost v njih je opisal takole: »Kakor že ime (povesti) razodeva, sem krenil to pot skoro popolnoma s svoje dosedanje ceste; hotel sem pokazati tistim ljudem, ki mi očitajo, da ne pišem za ‚ljudstvo‘, kako se piše dandanes naroden jezik in pa da se dá vsaka ideja obleči v čisto preprosto obliko.« (Frančišku Levcu, 29. aprila 1905). Semantično polje besed ostaja, zlasti v drugem spisu, pri predmetnosti, abstrakta dosti ne presegajo splošne ljudske rabe, jezik je opazno omejen na pojmovni svet kmetskega človeka, metaforika je vzeta iz ljudskega »realističnega« govora. Cankar je tu načrtno oživel jezik ali besedo tradicionalne ljudske kulturne volje in moči. Pri svojem nazoru o

jeziku v umetniški literaturi pa je nato vztrajal vse do konca, še leta 1918 je trdil, da se umetnikova knjiga ne sme »bahavo ponižati k ljudstvu«, pravi pisatelj ne »ponikniti« in pisati za »preprosti narod« ali pa fotografirati njegovo govorico, ko pa se narod hoče in tudi mora sam vzdigniti do umetnosti (*Slovenska kultura, vojna in delavstvo*, 1918).

Ko pa umetniku ni priznal pravice, da bi se smel spustiti do prenizke besede in nizkega, nekultiviranega govora, se jima sam kajpada nikoli ni odpovedal, kadar je lahko samo z njima pristno in naravno označil duhovno in moralno zmaličenost nekega človeškega tipa. V šentflorijanskih zgodbah pa tudi v *Hlapcih* in drugod je nizek človeški tip označil z nizkim pogovornim stilom in z nizko besedo (nesnaga dacarska; motovilo pijano; molči, govédal; Samo tale spetka je kriva, ta reva jokava; tisti repèk, sirota imenovan; mežnar vseh mežnarjev; vohunska črna duša, v dolgi špehovki; starega škorpeta bi ne dal za tako naprednost...)

Posebno poglavje premišljevanja o besedi predstavljajo tisti motivi, v katerih se Cankar srečuje z odpori, ki jih beseda postavlja pisatelju, in z njegovimi obveznostmi, da te odpore premaga. Dasi je težišče teh vprašanj položeno v njegovo tretjo jezikovno filozofsko fazo, je v povedno-izpovedno moč in neposlušnost besede prvič podvomil že leta 1898, ko je zapisal: »Jaz iščem izrazov, a vsi so tako brezpomembni, hladni in vsakdanji, da Ti ne morejo razkriti mojega srca... Opisuj sonce z najkrasnejšimi besedami, a na obraz ti ne posije niti en sam žarek; opisuj glas violine, — in ne čuješ niti enega akorda... Tistega, kar bi povedal najrajši in česar je polna moja duša, ne morem izreči, kadar se čut spremeni v besedo, postane hladen in nejasen« (Anici Lušini, 4. VII. 1898). Čez mesec je govoril o nemoči besede in pesmi: »Pesem je najlepša, kadar se začuti prvokrat v srcu; ko je zapisana, izgubi ves mehki prvotni duh... Besede so besede.« (Lušini, 4. VIII. 1898). Beseda ne posreduje potemtakem niti približno tistega, kar imenuje. Cankar govori zelo določno o prepadu med njo in označenim, med signalom in psiho-predmetno osnovo signala. Ob prvem opozorilu na ta prepad pa je opaziti še dvoje stvari. Misel, po kateri se označevalec in označeno ne ujemata, soglaša namreč s Cankarjevo trditvijo, da se umetnost in stvarnost nikdar popolnoma ujemata, da je umetnina zmerom le nepopoln izraz in odraz resničnosti. In drugič, da kompleksa tako imenovane besedne »nianse« pri Cankarju ne gre razlagati predvsem s simbolistično miselnostjo in poetiko, ampak predvsem z njegovo izkušnjo z besedo, torej ne z idejo, ampak s prakso. Njegova filozofija o besedi in njeni izrazni moči ter muhavosti izvirata, skratka, iz njegove zgodnje izkušnje in zgodnjega premišljevanja o njej.

V tretjem časovnem valu je včasih stopil na mejo popolnega nezaupanja v besedo, včasih pa ji je priznal neomejeno izrazno sposobnost. Zdaj beseda »vzdigne iz globočine« vso notranjo resničnost in je prepričevalna (*Profesor Maslovin* in *drugi*, 1936), človeka prebudi njemu samemu, mu dá popolno vednost o samem sebi, (»... iz ene same besede se ne porodi starost, beseda ni bacil, da bi poleg duše zastrepila še telo. Vse je bilo v meni, le spoznanje mi je dala tista beseda...« (*Starec*, 1911). Drugič ostane le »v srcu«, primerna je komaj za notranji monolog (*Moje izbe*, 1920). Večkrat se pojavi nepravda be-

seda: »nekaj težkega, velikega« je hotelo suniti na dan, na papirju pa je le »vsakdanja stvar« in morda se bo šele iz tisoč vsakdanjih stvari »porodila prava beseda, ki zdaj še čaka, da pride njen čas« (*Brat Francelj*, 1936). Motiv, ki je skoraj na las podoben onemu v pismu Lušinovi iz leta 1898.

Ob vseh težavah, ki jih povzroča beseda, pa je Cankar poznal lastno moč, s katero jo je stavil v službo misli in čustva. Svoje »lepo orodje« je nagovarjal tudi z imeni »služabnica«, »krščenica«, »instrument«, sam sebe je poironiziral s sintagmo »apostol besede«, hkrati pa je tej služabnici spet zamerjal, da je nezanesljiva, saj služi zdaj umetnosti, takoj na to pa šundu (*Z druge plati*, 1914). Kako je obravnaval to svoje lepo orodje, naj pokažeta vsaj dva primera. Leta 1908 je zapisal: »Zdaj, beseda, ljubezniva služabnica moja, pokaži, da te poznam! Razodeni, kar je molčalo v srcu, dokler ga ni do roba napolnilo s sladkostjo in hrepenenjem!... Beseda je šla, odprla je duri in misel se je pozdravila z mislijo; prej mrak, plaho šepetanje v mraku — zdaj dan, glasen aleluja v soncu...« (*Novo življenje*). Leta 1911 pa je zapisal: »O beseda, nerodna krščenica, le za hlapčevsko delo ustvarjena! Kadar opravlja gospa duša svoje najintimnejše in najsvetejše opravilo, si je samo v spotiko!« (*Iz Ottakringa v Oberhollabrunn*, 1911). Podobno kot v *Novem življenju* je tudi v črtici *Utrinek iz mladosti* (1914) poudaril sociabilno moč, s katero beseda prebudi globine bližnjika in zaradi česar jo je štel za veliko več, kot le za pojmovno sporazumevalno sredstvo.

Zaradi ambivalentnih spoznanj o besedi je leta 1914 nekajkrat pisal o tem, da tisto, s čimer se neka stvar včrta v človekov spomin, ni ime te stvari, ampak njena melodija. V tem smislu je melodijo stavil tudi visoko nad besedo. »Vsaki zvok, ki ga slišiš, je zvok od onstran. Beseda prijateljeva je mrtev napis na hiši, ki ji nikoli ne boš prestopil praga.« (*Kakaduj*, 1914). Ali: »Takih povesti, kakor jih pripoveduje moj večerni gost, ni mogoče napisati. Zdi se človeku, da je vse le ena sama beseda, od črke, do črke enaka, tisočkrat drugače izrečena in zaobrnjena; ali da še beseda ni, temveč le en sam zvok.« (*Večerni gost*, 1914). Vrhunec v tej smeri predstavlja izjava: »Z vsakim obrazom, z vsakim pogledom, z vsako besedo je združena melodija... Barve so zbledele, besede so pozabljene, ostala je melodija.« (*Melodije*, 1914). Odprto naj ostane vprašanje, odkod to Cankarjevo prodiranje v smer muzike leta 1914. Gotovo je le to, da nima nobene zveze s simbolistično estetiko in poetiko besede, da ne izvira iz njih, ampak iz Cankarjeve osebne zavesti.

Cankar je moč in učinkovanje besede včasih preizkusil tudi tako, da jo je tematiziral, upovedil. Včasih je usodo epske osebe postavil namreč na eno samo besedo, izraz je izbral za jedro in presečišče vseh moči, ki v epski zgodbi sodelujejo. Besedo tematizira zdaj okolje, drugič epska oseba, v prvem primeru so njeni učinki predvsem emocionalno eksistencialni, v drugem pa so lahko tudi idejni.

Poznamo primer, ko epski lik samoironično pripoveduje, da se je na začetku svoje poti odločil za besedo »življenje« le zato, ker se je rimala z besedo »hrepenenje«, z njo pa si je izbral zgrešeno družbeno mesto, postal je umetnik. Ko bi se bil odločil za besedo »prebavljanje«, bi ne postal idealist (*Milan in Milena*, 1913). Toda če je to komaj kaj več, kot ironična igra, ki jo je Cankar zadržito

naslovil tudi na samega sebe, pa beseda, za katero se je odločil hlapec Jernej in jo uporno ponavlja, ne služi igri. Hlapec ponavlja v svojih dialogih izraz »beseda«, bralec pa natančno ve, da je to sinonimni izraz za »pravico«, ki jo išče in terja. »Beseda« in »pravica« imata enotno idejno, socialno vrednost: »tako je zdaj beseda, tako je napisana«, »razsodite po božji besedi«, »Tisto besedo recite, ki sem čakal nanjo toliko grenkih dni: ali je pravica, ali je ni...«

Večkrat je tematiziral psihološko vznemirljivo besedo, tematiziral iz nazora, da se »beseda, ki si jo izustil mimogrede in brez hudega, povrne, udari na uho silna in strašna, (in) ti razodene, da se da tudi ubijati mimogrede in brez hudega« (*Samoten pogovor*, 1915). Kako šele lahko ubija beseda, ki je zavestno izostrena in koliko »strahote« povzroči, je pokazal z nekaj primeri. Okolje vzdigne na človeka npr. besedo »škoda« in jo tolikanj ponavlja, da dobi preganjsko moč: »Toliko sem vedel: ne hromec nisem, ne grbec, ne tepec; tudi tat nisem in ne lažnivec in ne razbojnik... Kje je torej, kje je vtisnjen tisti madež, da bere človek iz daljave: »Škoda!« (*Smrt in pogreb Jakoba Nesreče*, 1906). Še huje zadene sramotilna beseda, ali pa takšna, ki prebudi strah. »Pravili so, da je drugače čisto spodoben in pameten človek, tih in len; edino če so klicali paglavci za njim: »Žaba! Žaba!« je pobegnil prestrašen in je bežal od doma...« (prav tam). Beseda pa se lahko spremeni tudi v dramatični motiv, ki človeka požene v blaznost. Polikarp se pritožuje, da so ga pretepali in zasramovali zaradi imena, razvrednotili so ga torej z besedo. Zdaj to »lepo, blagozvočno, še čisto neobrabljeno ime«, ki po krščanski moraliki pomeni ničvrednega, zunaj zakona rojenega človeka, vrne župniku, svojemu očetu, ta pa pod njegovo težo zblazni. Če beseda »žaba« prebudi neko dremajočo, iracionalno, podzavestno silo, za katero bralec ne dobi pojasnila, kaj jo je vsadilo v sicer pametnega človeka, izve pa, da se ji človek ne more upreti ne je obvladati, pa je beseda Polikarp usmerjena v zavest in vest, zlasti pa kopiči občutek krivde do meje, ko razum pade pod navalom etičnega čustva in fantastičnih prizorov. Primera upovedujeta potemtakem iracionalno (emocionalno) ali podzavestno in racionalno ali zavestno sugestivno učinkovanje neke besede.

Cankar pa je tematiziral tudi »objektivno« ali »znanstveno« besedo, ki hoče natančno označiti neko umetniško, slogovno smer, besedo impresionizem namerč. Tematiziral in obsodil jo je, ker napravi umetniku in umetnosti le škodo, saj obrača pozornost na tehniko, ne na življenje v umetnini (*Naši umetniki*, 1910).

Primeri sporočajo, da je besedo umeval kot nekaj čarnega, sugestivnega, pa tudi kot nemočno sredstvo. Beseda se mu je prikazovala kot poslanka, kot nosilka resnice ali neresnice, ki jo imenuje. Zato je ni mel samo sugestivno moč, ampak tudi za orodje resnice ali pa neresnice. S tem pa se je odpiral pred njim tudi vprašanje o odgovornosti, kako z njo ravnati. Skoraj gotovo je, da jo je tematiziral kot zanesljivo in kot negotovo moč tudi zato, da bi izterjal od sebe in pisatelja sploh kar najbolj ustvarjalno razmerje do nje. Ustvarjalno razmerje pa mu je pomenilo toliko kot naravno razmerje. »Kajti potreba ni samo, da človek gorko čuti in pošteno misli, temveč to je treba tudi tako povedati, da je beseda samo še naraven glas srca in pameti.« (Mariji Reisnerjevi, 21. jan. 1908). Beseda kot naraven glas srca in pameti torej! Razponu njene moči in nemoči se je pridružilo vprašanje naravnosti, s tem pa se je morala stopnjevati tudi zah-

tevnost po etiki umetniške besede. V *Kurentu* je tedaj zapisal: »Harmonika ni jezik, ne ve za hinavščino; pesem ni beseda, ne laže.«

Res so besede, v katerih »ni samoslepljenja« (*Dana* 1911), toda človek z besedo samega sebe često tudi slepi, kakor se je zaslepil mladi umetnik, ki je izbral besedo življenje, ker se je rimala z besedo hrepenenje. Beseda začetnica v šundromanu slepi bralca do kraja, pod njenim vtisom bere vse besedilo. (*Božična zgodba*, 1913). Podobno kot »lepa, umetna« in artistična beseda, goljufa tudi ljubezenska beseda, ki stoji »kakor v zraku« in »ni glas ne misli, ne srca... ne pomeni tistega, kar bi morala pomeniti, ne pomeni ničesar« (*Kancelist Jareb*, 1907). Beseda torej čestokrat laže. »Laž je v izberi besed, laž je v izpodrecani melodiki stavka, laž je v mislih, ki hodijo po berglah! Beg v čisto luč, beg v breztelesnost je laž...« (*Milan in Milena*, 1913). In še en primer: »Pisal sem verze na čast — komu? Izbral sem si najlepše, najbolj zvonko ime, to ime sem opeval... prisegal mu zvestobo in udanost v sijajnih besedah... Še za trenotek me ni spreletela misel, da lažem, da se igram z besedo, kakor otrok z žogo.« (*Krčma ob cesti*, 1914). Proti motivoma, v katerih se je zalotil, da mu je med besedo in resnico zazeval prepad, je zapisal tudi motiv, s katerim je formuliral etični imperativ, ki stoji za pravo umetniškovo besedo. Zapisal ga je tudi takole: »Saj je dober moj slog, saj je gladek moj jezik in morda bi se razvil iz mene sčasoma dober govornik. Ampak to je — komaj izpregovorim, komaj uvažujem praktične razmere, že me napada spomin iz starih, žalostnih dni: ne laži! Moj jezik ni več moj, moje pero ni več moje in resnica sije na dan, bog vedi kako!« (*Poslednji dnevi Štefana Poljanca*, 1906). Etični imperativ umetniške besede je terjal od njega trdo delo: »... besedo za besedo, stavek za stavkom, kakor jagode na rožni venec« (*Bela krizantema*), (koyal je) »s kladivom stavek na stavek« (Henriku Tuni, 1. marca 1913).

S poudarki na dvojni vlogi besede in s klicem po pisateljevem etosu besede je seveda le še bolj razmejeval umetništvo od literatstva. Umetnik dela z avtentično besedo, kolikor se beseda pač podaja njegovi moči. Literat izkorišča njeno negativno moč. To početje je napadal že v devetdesetih letih, in še kasneje ga je imenoval z ironično metaforo »goščava besed« (*Gospod Matevž in njegova zgodba*, 1913), skozi katero se mora bralec prebiti »zaradi ene same jagode« (»ali v naših krajih se človek takemu opravilu že zgodaj privadi«). Predvsem pa je v tretjem jezikovno filozofskem loku očital, da pleto literatje gladke besede, »vsi lažejo... pletejo gladke besede, da bi zamolčali tisto strahoto, ki jo nosi vsakdo s seboj in je ne razodene nikomur! Človek je grešil, ali tistega greha ni v nobenem katekizmu.« (*Ponočni spomini*, 1914). Proti literatski laži in strahu pred razodevanjem lastnih strahot je etos umetnikove besede radikalno formuliral leta 1917 v črtici *Iz dna*: »Beseda nova, beseda lastna«, beseda »strahote«, ki se brani papirja, mora na dan, »iztrgati jo je treba siloma, neusmiljeno, pa naj se razlije kri«, kajti »vsaka beseda, iz sramu zatajena, bi te vekomaj žgala na srcu.«

Etos umetnikove besede je Cankar preizkušal torej z njenim odnosom do resnice. Nikoli pa ni pozabil tudi na estetski vidik umetnikove besede in trditi smemo, da je etos besede dobil najglobljo utemeljitev pa tudi visoko vrednost pravzaprav šele iz estetske smeri. Če je leta 1900 zapisal, da se »sled pesnikove velike duše vidi tudi v neznatni besedi«, leta 1910 pa v *Beli krizantemi* nadaljeval, da »vsaka

beseda, ki jo napišeš, mora tako rekoč dišati po tisti poglavitni ideji (umetnine), drugače je beseda nepotrebna«, je z obema izjavama docela uskladil psihološko-etični in estetski vidik besede. Sled velike pesniške osebnosti in sled ideje sta v vsaki umetniško uporabljeni besedi, osebnost-beseda in ideja-beseda sta v pravi umetnini združeni. Združeni sta tudi po principu razmerja med resnico in nujno izoblikovanostjo resnice. Oblika in vsebina sta po Cankarju eno, poetika in etika besede sta kristalizirani v nedeljivo enoto.

A naj je Cankar še toliko in tako etično in estetsko delal na besedi, ga je motilo, ko so mu kritiki hvalili slog in jezik, motilo zato, ker so hvalili, kar je sam štel za elementarni pogoj umetništva. Zato svojega jezika in sloga tudi nikdar ni postavljajl za vzor. Nasprotno. Leta 1913 je celo menil, da je njegovega sloga slovenski literaturi že dovolj. Kraigherju je priporočal, naj se zaradi svojega jezika ne griva in pomenljivo dodal: »Moj ‚scertáni‘ in izpiljeni slog je že skoraj dolgočasen; prav je, da pride enkrat nekaj bolj svežega in fantovskega« (20. dec. 1913). Tega ni razumeti niti kot laskanje prijatelju niti kot igrano skromnost, ampak le kot dokaz več, da je slovenski pripovedni jezik na prehodu stoletja reformiral dialektik, ki je vedel, da princip negacije velja tudi zanj.

Večkrat se je jezil, ko so mu lektorji po revijah in založbah jezik in slog popravljali, svoje pravopisne spodrsjlaje je dovolil popravljati le svojemu profesorju in pravopiscu Frančišku Levcu (14. XII. 1900). Zato je seveda naravno, da je spoštoval jezik in slog drugih, kadar sta bila izraz pisateljske individualnosti. Ko je Kraigherju lektoriral *Kontrolorja Škrobarja*, je pripomnil, da ni delal popravkov, s katerimi bi motil njegov »slog in ton jezika«. »Odstranil sem le kak prehud ilirizem ali germanizem ter izravnal, kadar se ti je zaletelo v sintaksi, kar se ti (brez zamere!) večkrat pripeti. Nekatere jezikovne nedoslednosti pa sem kar izpustil. Tako pišeš »zdaj« in »sedaj«, »kot« in »ko«, »prej« in »preje« itd.; med glagolskim »v« in »u« pa sploh ne poznaš razlike. Ali takih malenkosti, mislim, da razen mene živ krst ne bo opazil.« (13. dec. 1913).

Čeprav je že v devetdesetih letih obsojal slovstveni jezik, ki je bil le slovnično pravilen, pa to ne pomeni, da bi slovnicu preziral. Zofki Kvedrovi je npr. očital, da piše glagole z neslovenskimi sufiksi. »Nikar mi tega ne zameri, saj veš, kako v časti imam jezik, to naše lepo orodje. Ves slog pokvariš včasih s slovnicu.« (Okoli 15. IV. 1904) O Gregorčiču pa je 1911. leta pripomnil, da »navsezadnje ni znal niti več slovenske slovnicu«. Zato je v *Beli krizantemi* upravičeno vzkliknil: »Kdo si, ki me z visokega papirnatega prestola učiš slovenščine...«. Prav tako upravičeno je zavrnil jezik umetnostnih kritikov, ki so poročila pisali v »ilirščini z latinščino pomešani«, potem ko so se, kot je ironično pristavil, naučili bobnečih fraz in besed (iz dunajskih dnevnikov, od tistih ogrskih židov, ki so v Miskolczu trgovali s platnom, preden so prišli presojat avstrijsko-nemško umetnost« (*Jakopičev paviljon*, 1910). In še med prvo svetovno vojno je stal na straži za slovenski jezik ter protestiral zoper besedno skrpucalo ali pesniško zbirko Blaža Beuka.

Veliki reformator slovenskega umetnostnega jezika je bil kajpada lahko le velik umetnik. Samo tak umetnik je z lastnim zgledom klical k estetsko in etično odgovorni besedi, ki ni odmerjena niti po napisani poetiki niti po napisani etiki, ampak ima svoj estetsko-etični temelj v osebnosti, ki je pripravljena besedo

iztrgati »iz dna«. Že v *Literarnem pismu* leta 1900 je bilo odločeno: »Ali jaz nisem pisal panegirika, nisem rabil tistih divotnih, dražestnih in nedosežnih izrazov, ki so tako poceni, da krmijo svinje z njimi...« Odločil se je za »srebrno« besedo, za lepo besedo, odločil se je za zven, a skoraj ljubosumno vztrajal pri besednem pomenu in etosu. Ker šele zven skupaj s pomenom je vrhovno razsodišče, ki preizkuša besedo v odnosu do resnice, odnosu do strašnega »dna«.

Mislil pa, da slovenske umetniške besede ni reformiral le velik umetnik, ampak tudi demokratični Slovenec, ki je videl v pristni umetniški besedi jamstvo za nadaljnji obstoj svojega naroda. Da je to res, dokazuje tudi ves njegov boj za reformacijo ali renesanso slovenske besede na zunajliterarnem področju.

Ada Vidovič-Muha

SAZU v Ljubljani

PRIDEVNIŠKI SKLOPI V CANKARJEVIH ČRTICAH

Pričujoča analiza je nastala na osnovi izpisov iz treh zbirk Cankarjevih črtic, in sicer iz zbirke *Vinjete*, objavljene leta 1899, *Ob zori*, objavljene 1903, in *Podoba iz sanj* iz leta 1918. Gradiva za to analizo je bilo toliko in v takšnem časovnem obsegu, da so nam omogočeni določeni sklepi, zlasti kar zadeva tipologijo in stilni učinek tega besedišča.

Analizirano besedišče predstavlja skupaj pisana imenska skladenjska zveza s premenjeno, torej označeno stavo. Gre za zvezo samostalnika in pridevnika, kjer ima prvi, samostalniški del vedno roditeljsko sklonsko obliko: *ljubeznipoln*, *usodepoln*, *častivreden*. Uvrstitev tako tvorjenega besedišča med pridevniške sklepe je povzeta zlasti po Slovenskem knjižnem jeziku 2, čeprav, kot je v navedeni knjigi že omenjeno, zaradi premenjene stave ne gre za »mehanično sklopljene« izraze¹; za razliko npr. od samostalniških sklopov je pretvorljivost teh pridevniških sklopov v stavčno zvezo, ki naj bo glede stave neoznačena, mogoča le z odpravo inverznosti: *ljubeznipoln* v sklopu proti *poln ljubezni* v stavku.

Po tej formalni uvrstitvi obravnavanega besedišča med pridevniške sklope prehajamo na zgradbo Cankarjevega pridevniškega sklopa.

Izpisano gradivo nam izkazuje, da sestavljajo drugi, pridevniški del tega sklopa pridevniki stopnje *poln* in tudi prazen: *grozopoln*, *upaprazen*, *nadepoln*, *usodepoln* ter pridevniki *vreden*, *željen*, *lakomen* in še nekateri npr. *častivreden*, *častilakomen*, *deloželjen* ipd. Zaradi izredne pogostnosti, pa tudi zaradi izjem-

¹ Prim. J. Toporišič: Slovenski knjižni jezik 2, str. 118–119, Maribor, 1966; M. Dokulil: Tvoření slov v češtině 1, str. 22, 66, 130–133, Praha 1962; A. Bajec: Besedotvorje slovenskega jezika III, str. 81–128, Ljubljana 1952; A. Breznik: Zloženke v slovenščini, Razprave II str. 3–24, Ljubljana 1944.