

⁴ Pred vojno je Slavistično društvo na posebnih tiskovinah zbiralo takšne podatke za bivšo Dravsko banovino. Te nedokončane, nepopolne in deloma celo diletantske, nezanesljive zapiske čuva SAZU.

⁵ Miklošič, Die slawischen Ortsnamen aus Appellativen I. 18.

⁶ Flajšhans, Naše řeč XVI, 15 Travníček, Naše řeč XVI, 117 in ČMF XIV, 208; Spal, o. c. 12.

⁷ Etimologijo glej Strekelj, ČZN III, 63 in Ramovš, HGr. II, 266.

⁸ Bezljaj, SVI I, 109 in BzN VIII; drugače Lessiak, Carinthia 1922, 107 in Kranzmayer, ONBK I, 36 in II, 165; Carinthia 1954, 192.

⁹ Franck, Studien 16, Spal, Místní jména 16

¹⁰ Bezljaj, Slavia XXVII, 36 in SR XI, 47.

¹¹ Miklošič, Vodnikov spomenik 1859, 182 d.

¹² M. Kos, Primorski urbarji II, 299.

¹³ Skok, Južnoslov. filolog VIII, 88 in Ramovš, Kratka zgodovina, 3.

¹⁴ M. Kos, STL in Primorski urbarji II, 214.

¹⁵ Glej k imenom Poljana, Poljane tudi L. Pintar, Ljubljanski Zvon 1908, 311 in Lessiak, Carinthia 1922, 3 in 83.

¹⁷ J. Zubaty, K slovanským kmenům na -jan-, -ên-, Listy filologické XXIX, 1902, str. 220—230.

Franc Zadavec

IZIDOR CANKAR V SVOJI PROZI

Pod tem naslovom še zdaleč ne mislim popisati vseh tistih del Izidorja Cankarja, ki spadajo v književnost in so po svoji naravi ali umetniška proza ali literarna kritika. Zapisujem le nekaj vtisov, ki so nastali ob pozornejšem branju njegovega romana »S poti« v Kondorjevi zbirki, novele »Obračun« (DS 1914) in recenzije Masljevega romana »Gospodin Franjo« (DS 1914). Zdi se mi namreč, da se ti trije spisi med seboj pojasnjujejo in dopolnjujejo, naj gre za Cankarjevo percepcijo zavesti modernega človeka na pragu prve svetovne vojne, ali za njegovo estetiko, ali pa za pojmovanje nacionalnega vprašanja, za politiko. Romana in novele torej ne mislim vsestransko razčlenjevati, zlasti ne njihovih stilno-oblikovnih značilnosti, razširiti pa kaže poglede na problematiko Cankarjeve proze, kakor jo je deloma nakazal Bojan Štih v spremni besedi k romanu »S poti«. Ta problematika je namreč dokaj obsežna.

V kritiki Masljevega romana beremo n. pr. tole Cankarjevo ugotovitev: »Za roman ni v sedanji agoniji našega naroda in naše književnosti ugodnih razmer niti volje pri pisateljih.« V tej ugotovitvi vzbuja posebno pozornost dejstvo, da je vse tisto, kar se je dogajalo s slovenskim narodom in z njegovo književnostjo v razmerah in v času pred prvo svetovno vojno, označil s pojmom agonija. Dalje. V romanu je opisal Tizianovo Assunto. Zdi se, da tega opisa ni vključil v roman samo zato, da bi pokazal svojo odlično analitično sposobnost za umetniška dela. Sprašujemo se namreč, zakaj si je izbral ravno to sliko, zlasti pa, zakaj s tolikim zanosom riše njeno vzponsko črto iz materialne teže v duhovnost. V tem vsekakor nista izraženi samo umetnostnozgodovinska šolanost in analitična sposobnost, še manj samo faktografsko znanstveni opis slike. Morda je smelo, vendar suponiram, da si je izbral prav to sliko tudi s stališča razvojnih silnic sodobne umetnosti. Fran Steele piše o velikem odmevu romana med mladino; ta je bila 1913 »navdušena nad nenavadno obliko in še bolj nad vsebino...«. (Steele, Izidor Cankar, Uvod, 244.) Mislim, da je tudi ponatis romana 1919 sovpadel z zelo ugodno duhovno atmosfero, in vsaj nekatere važne idejne prvine v njem so utegnile močno ustrezati času. Ti in mnogi drugi momenti v Cankarjevi prozi in ob njej vabijo, da jo analiziramo kompleksno,

da ustroj nazorov v njej opazujemo tudi z vidika umetnostnih stremljenj in nacionalno politične situacije Slovencev na začetku drugega desetletja.

Kakšen je duševni ustroj človeka, na katerega je Cankar pozoren kot na sodoben tip inteligenta in ki ga preizkuša v nekaterih važnejših vprašanjih: v erotiki, v umetnosti in nacionalni miselnosti?

Roman in novela kažeta, da Izidorja Cankarja ne zanima človek, ki je zajet v »podeželski mir in ideal takega miru«, marveč notranje razklani sodobnik, človek brez trdnih tal. Protagonist Fritz v romanu »S poti« ljubi čustveno razdrapanost in ne mara klasične skladnosti, ravnotežja v sebi. Ne življenjska in spoznavna jasnost in zanesljiva vednost, ampak »vseslutnost« je duhovno stanje, v katerem se najbolje počuti. Navajen je »podrobno nadzirati vsako svojo misel in vsako čustvo«. Ta nadzor pa ga usmerja negativno v permanenten dvom nad lastnimi mislimi in čustvi in dvom v človeka sploh. Zdaj obupuje, zdaj je samozavesten, niha med polarnima čustvoma veseljem in žalostjo, priznava in zanikuje, ljubi in beži pred ljubeznijo, skratka: tako v stvareh duha kakor v območju emocij se zapleta v stalna protislovja. Idejno in čustveno je resignativen človek, zato tudi prazen; lahko še sprejema, ne daje pa ničesar, v njem vse odmeva, on sam pa ne »odmeva« in stoji navzven, v okolico, med ljudi samo kot negativnost, kot odtujenec. Preostaja mu nihilistična opredelitev do človeka. Taka opredelitev pa je po njegovem mnenju utemeljena: človek na splošno ni vreden ljubezni zato, ker se je npravno razkrojil. Končno: Fritz je ponosen nase in hoče, da mu je svet pokoren, toda svet se ne zmeni zanj. Ta, notranje breztalen človek v svoji revolti ne kaže ljudem okrog sebe visokega življenjskega smisla, ne seje vedrine in optimizma, skratka, ni vzgon za sočloveka, marveč seva v okolico skepso in cinizem. V taki brezupni situaciji preklinja svojo racionalistično skepso, možgane, to »gnojišče kužno misli, leglo blaznosti, studenec strupa...«. Osnovni in edini vzrok za tak nevaren duševni ustroj pa je po Cankarju — pomanjkanja »srca«.

Tak ustroj Cankar deloma ponovi, dopolni in hkrati postavi kot tip tedanjega mladega rodu v noveli »Obračun«, v protagonistu Melivi. Tudi ta je notranje razbit, kaotičen. Živi protislovno; ljubi, a je v ljubezni sovražen, v prijateljstvu zahrbtn in laže, ko govori resnico. Najbolj izrazita njegova lastnost pa je individualizem. Svoj »jaz« proglašja namreč za »največjo dobrino«. V tem samoljubju ne more pristati na to, da bi se deklé, ki jo ljubi, »razkoračilo v njegovi duši«. Tudi Meliva je podvržen vseslutnosti in skepsi in »sam ne ve, ne kod ne kam«. Kakor mu ugaja ibsenovska samozavest nasproti ženski, tako mu ugaja nekaj časa samozavestna osamljenost. Rad se poigrava z mistiko, da je neizgovorjena beseda za človeštvo plodovitejša kakor javne govornice kričačev, ki z lažnimi programi zavajajo ljudi. Ko pa se sam vrže na pot zavajanja, se kmalu tega pokesa.

Poleg osebne slabotnosti nahaja Cankar vzrok za tako brezsmerno duševnost še v problematičnih ideoloških tokovih sodobnosti. Melivo namreč proglasi za »priskutno mešanico ibsenizma in tolstojanstva«. Poleg takih ideologij pa obremenjuje Melivo in njegov rod še neka voditeljska ambicija. Na nekem mestu v noveli pa je Cankar pokazal, da ljudstvo teh ambicij ne upošteva. Tako ostaja Meliva labilen, sam sebi nejasen »jaz«, se predaja resignativnim geslom »kar je, je«, »bo že kako« in podobnim. Cankar naglašuje, da ta rod ne išče vzroka za lastno razbitost tam, kjer bi ga moral iskati: v sebi. Išče pa ga v javnih razmerah, te so krive, da ljudje ne morejo razžareti in

razviti svoje osebnosti. Zato se eden pripravlja notranje na upor, vendar se ne bo nikoli uprl in se bo zadovoljil s cinizmom, drugi, Meliva, pa resignira in se končno odpravi tja, kamor bi moral po Cankarju ta rod najprej iti: v očiščevanje samega sebe, v katarzo, iskat svoje »srce«.

V anatomiji sodobnega človeka prihaja Cankar torej v obeh tekstih do istega sklepa: moderni človek se giblje v smeri teorij, miselnih sistemov, racionalistične skepse, zmanjkuje pa mu etične sile, plemenitih čustev. Teza o intelektualni in čustveni skladnosti je potemtakem pomemben etični vzgon njegovega romana in novele. Proti moderni razrvanosti postavlja torej načelo skladnosti.

Notranji človekov red ali nered, skladnost ali kaotičnost pa je po Cankarju izključno stvar posameznika, osebna zadeva, ki ni odvisna od objektivnih pogojev. V noveli namreč posebej opozarja na osebno slabotnost in zgrešene ideološke vplive, ki mešajo mladi rod. Tako smemo sklepati, da se je s svojo tezo o samovskladitvi človeka, ki lahko edina razreši njegovo krizo, ustavil na pol poti do dejanske rešitve. Agonije svojih likov ni utemeljil tudi z družbenimi razmerami. Cankarjeva motivacija modernega, čustveno »razdrapanega« človeka je tedaj enostranska, premalo dialektična. Kakor nikomur ne pade na misel, da bi ne priznaval pomena človekovi samovzgoji, urejanju samega sebe, tako je treba proti Cankarju postaviti misel, da bolezen, in on imenuje to nesrečno individualistično zapredenost človeka »jesenska bolezen«, ne more sama sebe ozdraviti in da je treba za preobrazbo življenjske zavesti, za regeneracijo posameznika in generacije spremeniti in »vskladiti« ekonomske, materialne razmere.

Skladnosti pa Izidor Cankar ni postavljala samo kot življenjsko maksimo, marveč je skladno kompozicijo izbral tudi za izhodišče mislim, s katerimi odkriva zlasti v romanu svoje poglede na umetnost in književnost. Ko razpravlja s protagonistom o kompoziciji v umetnosti, se jasno razkrije, da je Cankar zrasel iz klasične estetike. Zavzema se namreč za jasno kompozicijo v umetnini, kakršno kaže n. pr. Assunta ali pa klasična drama. Ko pa na nekem mestu spregovori o stilu, proglasi za najbolj kvalitetno lastnost dobrega stilista klasični »zakon skladja«. Taki klasičnosti se protagonist upira in postavlja nasproti njej moderno načelo kaotičnosti in svobodnosti v umetnini. Nered v umetnini mu je ljubši kakor red. Še več! »Skrajno urejenost« v umetnosti šteje za največjo laž, za potvorbo življenja. Zakaj življenje ni jasna kompozicija, marveč kaotični nered, in umetnost, ki estetsko preoblikuje življenjske prvine, ne more in ne sme biti drugačna kot kaotična. Umetniško ustvarjanje ni klasična zbranstvo, marveč kaotično viharništvo. Očitno je, da sta v romanu trčila klasični in modernistični umetnostni in življenjski nazor. Pravim tudi življenjski, kajti če presodimo ta stališča z vidika psihičnih sil, ki se udeležujejo v umetniškem ustvarjanju, tedaj imamo pred seboj spor dveh dokaj različno strukturiranih osebnosti. Na eni strani zavest, ki teži bolj k razumski preglednosti in jasnosti, k plastični kompoziciji, skratka, bolj skladen človek; na drugi neskladen človek, deloma razbit zaradi racionalistične hipertrofije, človek, ki se bolj zavzema za nered, kaos v umetnosti, tedaj za pojave, ki jih je Cankar v tem času že lahko opazoval ne samo v slikarstvu, marveč tudi v književnosti. Cankar seveda ni nepremakljivo vztrajal pri klasičnem načelu, saj je znano, kako je kot urednik Doma in sveta odprl prav na široko vrata ravno umetnosti brez klasičnega skladja — ekspresionizmu.

Agonijo v tedanji umetnosti oziroma bolj v nazorih o umetnosti so povzročali razni futuristični in drugi manifesti, ki so bolj ali manj negirali umetnost, še posebej klasično. Bili so pač izraz agonije nekega dela evropske inteligence v letih okoli prve svetovne vojne oziroma v intenzivnem imperialističnem razmahu v prvem in drugem desetletju. V Fritzu se uvodoma oglašata tudi izobraženec, ki je poznal futuristične razglase in se deloma zanje celo ogrel. Hoče namreč, naj bi se odpravile knjižnice, muzeji, gledališča, vsa pretekla umetnost. Kakor futuristi, hoče tudi on zмести »masi« vse pojme, da bi potem možgani povsem novo, drugače mislili. V Fritzu pa se iz teh nazorov izrodi še bolj negativna misel. Na nekem mestu namreč taji smisel umetnosti sploh. Njeno upravičenost izpodbija s prepričanjem, da umetnost človeka ruši, ga npravno razdira in dehumanizira. Zatrjuje, da človekova npravnost pada recipročno s kvantitativno rastjo umetnosti: čim več umetnosti ustvari človek, tem manj npravne moči ostane v njem. Te svoje teze pač ne more bistveno omiliti s tem, da opozarja tudi na čas, v katerem si stojita umetniška produkcija in npravnost v nasprotju. Fritz svoje duhovite domislice — umetnost se razvija »v pokvarjenem času kakor v posebno ugodnem elementu« — namreč ne pojmuje v pozitivnem smislu, bujen razvoj mu ne pomeni, da vzporedno s pokvarjenostjo raste umetniška negacija, kritika te pokvarjenosti, marveč hoče s tem opozoriti ravno na nesmisel in škodljivost umetnosti.

Ta problem je tem bolj zapleten, ker je Fritz sam pesnik in ima svojo pesniško zbirko v tiskarni, Cankar pa mu zdaj jemlje, zdaj zopet vrača estetsko senzibilnost. Fritz je seveda moderni pesnik, ki ne piše »blažilnih« pesmi, ne navdušenih domorodnic, ne prepeva o Balkanu in pesem mu ni »riman« shod beraških misli, ki se klatijo po vsej deželi, ampak »vizionarno osvajanje Neosvojljivega«, skratka, njegova pesem je pesem slutenj razklane osebnosti.

S tem je približno očitran profil umetnostno-nazorske vsebine, kakor jo izpoveduje »modernist« Fritz, navedene so meje, v katerih je Cankar navedel sodobno umetnostno agonijo. Deloma se razodeva v romanu torej Cankarjeva kritika evropskega umetnostnega dogajanja in tiste psihološke tipike, ki tako dogajanje povzroča in ljubi. Umetniška moč tega romana je prav v tem, da je Cankar znal združiti psihični tip človeka in posledice tega tipa na področju umetnosti, da je torej nazor živo vskladil z nosilcem nazora.

Že večkrat so doslej naglasili, da je Fritz deloma Cankarjev dvojnik. Tudi Melivo v »Obračunu« spremlja dvojnik Brest, ki pravzaprav popravlja skrajnosti prvega. Da v Fritzu morebiti zares kdaj pa kdaj misli Cankar tudi v svojem imenu, neposredno dokazuje zlasti Fritzova izjava o mladini, ki so jo nekateri imeli za kriterij slovstva. Ne šele v komentarju h Gregorčičevim pisnom Gruntarju (DS 1916; Stele, op. c., 247) je Izidor Cankar zavrnil, da bi bila mladina kriterij za kvaliteto in pomen književnega dela, marveč je to storil na Fritzova usta že v romanu, pišoč: »Sploh pa mislim, da mladina še vedno ni edino merilo slovstva...« S to kratko izjavo je Cankar začel razbijati tisti utilitaristični slovstveni vidik, s katerim so od Ravnikarja do Mahniča in njegovega učenca Aleša Ušeničnika ovirali svobodni in naravni razvoj slovenske književnosti in ji škodovali zlasti na katoliški strani.

Opis Tizianove Assunte je drobna mojstrovina v Cankarjevem romanu. Avtor razloži najprej zgodovinsko mesto te slike v beneški umetnosti, tisti revolucionarni trenutek, ko se je ta umetnost iztrgala iz stisnjenega, tesnega pri-zorišča in se razširila »v svobodno, skoro brezprostorno prikazen«, ko se je, z

drugimi besedami, rešila malenkostnih prizorov in je slikarska fantazija zmaga nad preprosto snovnostjo.

Že ta moment v beneškem slikarstvu kaže, da govori Cankar deloma tudi »nezgodovinsko« in išče v sliki tudi sodoben mik, se pravi, da jo opazuje iz umetnostno razvojne faze in težnje svojega časa. Tudi v prvem in drugem desetletju se je vršila revolucija v umetnosti, prelom od naturalizma in impresionizma k abstraktni umetnosti, deloma pa tudi k ekspresionizmu. Če je abstraktna umetnost vedno bolj izgubljala človeka kot slikarski predmet in problem, pa je ekspresionizem postavil v središče svojega slikarskega mišljenja človeka, vendar tako, da ga je zanimal samo še kot duhovni, poduhovljeni človek. Izidor Cankar pa s poudarkom govori ravno o tej, duhovni atmosferi Assunte. Fritz sicer ugovarja, da bi človeka drugega desetletja Tizianova rešitev problema od materialnosti v duhovnost še zanimala. Bodi tako ali drugače, vsebina pojmov, s katerimi Cankar opisuje slikarsko bistvo Assunte, pač na široko odpira vrata v »duhovno« umetnost slovenskega ekspresionizma. Ta vsebina, sestojeca iz peterih kontrastov, je eno samo stopnjevanje od materialnega k duhovnemu: telesnost... breztelesnost, telesnost — nemir... večno mirno bitje, mir duha, dogajanje... statični »je«, masa — množica... vizija večnosti, senca... luč neizmernosti, luč večnosti.

Opis Assunte je torej tudi formulacija novih razvojnih silnic v sodobni umetnosti, eden od uvodnih momentov v slovenski ekspresionizem v slikarstvu, mogoče tudi v književnosti. Slovenski religiozni ekspresionizem v književnosti se pač razlikuje od tistega nemškega pa tudi slovenskega ekspresionizma, ki je bil aktivističen in je programatično zahteval akcijo za človeško srečo in družbeno pravičnost, poln socialnega, humanističnega patosa. Njegova vizionarnost ni revolucionarna, marveč živi od vizije večnosti, stoji na »pragu večnosti« in se zavestno trga iz dogajanja, iz realnih, materialnih življenjskih zvez. Njegovo etično geslo je: vse poduhoviti, tudi človeka in predvsem človeka. Zato je n. pr. iz njegove lirike izginila čutna ljubezen, ostala pa duhovna, ljubezen »bratov« in »sestra«. Da je Cankarjev opis Tizianove slike dobro razumeti v opisanem smislu, v tem nas potrjuje tudi Steletov podatek (op. c., 247), da je Dvořákov krog, v katerem je Cankar študiral, »zagovarjal težnje sodobne k ekspresionizmu nagibajoče se umetnosti«.

Del tedanje estetike Izidorja Cankarja je razviden tudi iz odlomka v romanu, kjer definira stil in življenjski nazor nekaterih svojih književnih sodobnikov: Ivana Cankarja, Otona Župančiča, Frana Finžgarja, Ksaverja Meška in Petra Bohinjca. Njegove poglede na življenje in ustvarjalne metode, stile točno karakterizira ob istem motivu, ob erotičnem prizoru na Julijinem balkonu. Peter Bohinjec hoče arhivske dokumentacije o tem, kako se je Romeo spustil z balkona in kako je prišel gor. Svojo zahtevo po dokumentu ponavlja s tolikšnim poudarkom, da je Cankarjeva ironija njegove pisateljske zavesti očitna. Cankarju konec koncev niti ne gre za Bohinjca, marveč za to, da postavi načelo svobodne ustvarjalne fantazije proti neustvarjalni, zakrneli vezanosti na zgodovinsko točen podatek. Cankar izganja iz umetniškega sveta pozitivistični vidik, načelo naturalistično dokumentacijske pisarije. Jasno je sicer, da vsaka velika umetnost stremi po verjetnosti in podobnosti upodobljenega s tistim, kar upodablja in po čemer upodablja. Toda njeno bistvo se ne omejuje na to, marveč je mnogo globlje: odkriva dostikrat zakriti smisel pojavov, tega presoja in pojasnjuje. Pozitivizem pa je pravo nasprotje umetniško ustvarjalnega načela, je neustvarjalen i v književnosti i v drugih umetnostih.

Ko presoja stile posameznikov, pa Izidor Cankar ni samo estēt, marveč tudi del modernega literarnega zgodovinarja. Če namreč združimo njegove karakteristike omenjenih književnikov s tistim mestom v romanu, kjer govori o tem, da bi nam šele proučevanje stila kot nosilca estetskih vsebin odkrilo ves značaj umetnosti, potem je jasno, da ga moramo šteti k prvim med Slovenci, ki so posredno opozarjali na zgrešenost tistih vidikov v literarnozgodovinski in vsakršni vedi o umetnosti, po katerih je treba zbrati »vse« podatke, tedaj tudi arhivski dokument o motivu, »kako je (Romeo) prišel na cesto in kako je prišel gor«, če hočemo razložiti in razumeti neko umetnino.

V območje tega problema spada v romanu še vrsta pripomb o umetnosti. Cankar n. pr. kritizira metodo umetnostno-zgodovinskih potopisov, v katerih »umetnost obstoji iz anekdot, ki vse razlože (Taine je najbolj priljubljen učitelj!)...« Kakor Ivan Cankar, tako odklanja tudi on vsakršno pretiravanje z biografijami v literarni zgodovini. Odklanja ga s primerno stopnjo ironije, češ: »Samogovorov še danes ne razumemo, pač pa vemo, da Župančič nima državnih izkušenj, da je očeta zaklal, spekel in snedel ter da je sploh velik poet; tudi glede Finžgarja smo na jasnem, da je naš najboljši romanopisec, ko bi le nosil kolar iz celuloida — in čemu imamo pravzaprav lastno časopisje, če se ne meni za njegovo klet, kjer ima že sedem let tri žene zazidane!« Na metode, ki zavajajo vstran od raziskovanja umetniških del, meri tudi tale pripomba: »Jaz vas vprašam, kaj je pravzaprav umetnost, in vi mi odgovarjate: Skopas je imel očeta, bilo mu je morda Aristandros ime. In če vas prosim: Jaz sem že ves zmeden, nič ne vem, kaj je lepo in kaj ni, mi pravite, da se pečate z vezavo knjig v šestnajstem stoletju.«

Razrvani ibsenist in tolstojanec Meliva je hkrati tudi predstavnik tiste generacije, ki se odlikuje po posebnem odnosu do sodobne književnosti. Ljubi namreč »čudne prikazni«, ki si jih je v knjigah izmislila novejša doba, »tako netelesne, živčno pokvarjene, ljudi majhnih dejanj, pogreznjene v notranjo temo, brezbožno verne, ljudi velikega spoznanja in hudih strasti«. Cankar očitno misli na dekadenco književnost, morda tudi na naturalizem in tudi na simbolizem. V kritiki romana »Gospodin Franjo« pa na podoben način opiše lastnosti sodobne slovenske proze. Potem ko ugotovi, da je roman na Slovenskem že kar prava senzacija, nadaljuje: »Tako senzacijo je pobudil Podlimbarski, ki je izdal nenadoma v miru in široko pisano delo, ki je v živem nasprotju z mnogimi novelami, novelicami in črticami, raztrganimi in mnogokrat nepremišljenimi vzdihom od sveta ločenih, vase zaklenjenih duš.« In če upoštevamo še kritikov pomislek, da najbolj zadušljivo pisanje nastaja tedaj, »če se poet pomudi v svojih lastnih 'krogih', kar že več časa sem rad stori«, potem nastane vprašanje, na koga Cankar pravzaprav misli. Zdi se, da je utegnil meriti tudi na Ivana Cankarja. Kot estēt, ki je hotel klasične pretehtanosti i umetnosti i človeka, se je v tej kritiki izkazal za pristaša »objektivne« proze, zavrnil pa je subjektivizem, črtičarstvo »vase zaklenjenih duš«. Vsekakor sta mu bila dekadencia in simbolizem tuja nazorsko-stilna ustroja. Toda, mar nista njegova lika Fritz in Meliva prav tako »čudni« in nezdravi literarni »prikazni« tega časa!

Kakor je poleg Fritzove duhovne zapletenosti popisal zlasti še njegov odnos do umetnosti, tako je Melivo preiskal še v odnosu do tako imenovanega »problema malega naroda.« Z onim si je omogočil razviti svoje estetske vidike, s tem pa je odkril svojo politično misel na področju nacionalnega vprašanja. Ko Meliva razmišlja o tem, kaj je »problem malega naroda«, dožene, da je to v bistvu le samoljubje »jaza« na drugi ravni, v kolektivni obliki. In kakor

se posameznik razkraja v svojem samoljubnem »jazu«, tako se javlja ta razkroj v človeštvu v narodni obliki, v obliki postavljanja narodnega vprašanja. Meliva sicer pozna kranjsko ljubezen do fanatične laži, brezznačajnost, klavrno veselje in pripravljenost za duševno suženjstvo in nad tem zmajuje. Toda tudi njemu je pojem naroda zelo meglen. Vdaja se poleg zgornjega prepričanja o narodu še ideji, da je vsak narod nravni in naravni organizem in ima neki nravni smoter v človeštvu. Toda ta ideja, ki jo preizkuša kot programsko predmnožico, je ravno tako samo izraz njegove zmede o narodnem vprašanju. Cankar sam imenuje njegovo zamisel o narodu »jesenska bolezen«. Toda bolj kakor opis te bolezni in agonije nas zanima, kako jo in s čim jo Cankar poskuša nadomestiti. Pri tem pa se pokaže, da je bila njegova misel o nacionalnem vprašanju ravno tako meglena in celo hudo nesimpatična. Mimo podob, s katerimi želi pokazati, kako ljudstva narodnostno vprašanje sploh ne zanima in kako je to vprašanje samo predmet znanstvenikov, ki pa o njem prav tako nič ne vedo, vzdigne proti Melivi njegovega dvojnika Bresta. Ta zreducira »problem malega naroda« na zrelost, nravno silo, poštenje posameznika, torej na izrazito individualno vprašanje. »Koga se jaz bojim, gospoda moja, koga se bojim, če delam, kar vem, da moram? Kaj nam potem mar problem malega naroda? Nihče me ne more pogubiti, če prihaja moč iz mene samega... Ne, kako predavam, temveč ali sem pravičen, to je problem malega naroda. Vse drugo je nič, prazne marnje, srce nam moti z goljufijami, ležami.« Po vsem tem lahko torej sklepamo, da je bil za Cankarja narodnostni problem v bistvu etični problem posameznika. Tako stališče pa ni bilo zgrešeno samo z objektivnega stališča, marveč je bilo nevarno tudi s stališča zgodovinskega položaja slovenskega naroda tik pred prvo svetovno vojno. Zdi se namreč, da Cankar ne ironizira samo takih in takih nosilcev problema malega naroda, marveč tudi ta problem sam, z drugimi besedami: na začetku svetovne vojne Cankar še vedno ni resno jemal slovenskega narodnega vprašanja in je bil zaradi svojega katoliškega univerzalizma avstrijsko državno lojalen. Kako daleč je zavedla Cankarja ta univerzalnost, odkriva duh recenzije o Masljevem romanu, ki jo je istočasno kot novelo objavil v »Domu in svetu«.

V recenziji je Maselj dobil eno samo priznanje: da je bilo njegovo literarno dejanje pogumno, ker je šel »na jug in našel velike objektivne probleme« v času, ko se je ostala slovenska književnost dušila v tesnobi domačih razmer in pripovedovala o raztrganih vzdihih »vase zaklenjenih duš«. V prvem delu kritike obsoja Cankar roman s političnega stališča. Ugotavlja namreč, da se Maselj v pojmovanju narodnosti ni vzdignil nad dnevniška gesla, torej nad propagando. Svoje kritične akcente plastično razporeja po črno-beli metodi: avstrijski uradniki da so v romanu ničvredni, vasa bosenska uprava je zanič, le Srbi so pravičniki in idealisti. To opozorilo stopnjuje v tendenčno ugotovitev: »pri nas se sme marsikaj natisniti«. Maslja kratko malo denuncira pred državno politično cenzuro, ki tokrat pač ni bila strožja, kakor meni Cankar, kot Matičina estetska cenzura, ki je omogočila natis tega romana. Tukaj ni mesto za preverjanje pravilnosti in upravičenosti Cankarjeve negativne estetske sodbe o Masljevem romanu. Ugotoviti pa moramo, da je krivično ocenil idejno-politično strukturo romana, njegovo socialno vrednost, etični pomen Masljevega upora proti nemškemu izkoriščevalskemu kulturtregerstvu v Bosni. Tako se je Cankar znašel s svojo antinacionalno ideologijo v času, ko so nenemški narodi v Avstro-ogrski monarhiji krenili na pot k svoji dokončni osvoboditvi v položaju, ko bi tudi zase lahko uporabil svoj očitek Kranjcem, da jim ugaja usuž-

njenost, zakaj tudi sam je nekako zagovarjal tisto slovensko nacionalno-politično agonijo, o kateri je pisal v noveli »Obračun«.

Kakor je bil Izidor Cankar zlasti v svojih estetskih pogledih moderen in je znal umetniško individualizirati duhovno stanje določenih plasti inteligence pred prvo svetovno vojno, tako ni bil konservativen in nestvaren samo v nacionalnem vprašanju, marveč je bil odločno konservativen tudi po svojem odporu do materializma. Ko se njegove osebe v romanu pogovarjajo o eksperimentalni psihologiji, zadenejo tudi na materialistični nazor. »Danes izumirajo zadnji dosledni materialisti...«, ker je po tem, kar nam Sir Grider pripoveduje, materializem blaznost (Moje indijsko potovanje), pripoveduje ena od oseb, druga pa ji odgovarja: »Blaznost ni... Zmota je bila, kakor mnogo drugih, in je bila tudi koristna, kakor vsaka. Rekel bi, da dobi resnica potem več reliefa.« Pisatelj, ki ta pogovor »posluša«, ostane na videz neprizadet, samo beležnik, ki ne želi ničesar komentirati. Tako odpravlja materializem s sveta na lep in miren način: kaj hočemo, zmota je bila! Cankar je do materializma torej prizanesljivo, odpuščajoče ironičen. S tako prekanjeno metodo se je pri nas zavračal materializem še dolgo po Izidorju Cankarju in se zavrača še danes. Vendar se aristokratizem Izidorja Cankarja mnogim ni posrečil in so ta protimaterialistični posel opravljali in ga deloma še opravljajo ali na kodrovsko vulgaren način, ali pa zastirajo svoje tope osti, naperjene zoper filozofski materializem in marksistično etiko, z meglenimi besednimi zavesami.

»Odpuščajoča« sodba o materializmu je samo ena od prvin v romanu, zaradi katerih je le-ta 1919, ob izidu v knjigi, našel ugodno duhovno ozračje. V dvajsetih letih se je namreč pri nas popisalo mnogo papirja zato, da se odvrne iz slovenskega kulturnega prostora materialistična filozofija. Hkrati z materializmom pa so začeli na veliko zametavati tudi razum, racionalno usmerjenost človeka in v zvezi s tem tudi vsa humanistična, na razumu sloneča stoletja po srednjem veku in njih kulturo. Roman »S poti« je vsekakor podprl slovenski val evropskega antiracionalizma, čeprav Cankar seveda ni več mogel deliti te antiracionalistične romantične enostranosti. Roman je podprl tudi tisto stremljenje mladih pesnikov in ideologov, s katerim so hoteli izvesti revolucijo v človeku, da bi se potem družbeni odnosi spremenili avtomatično. Bila je to teorija nekaterih slovenskih ekspresionistov, zlasti pa poznejšega personalizma, deloma tudi mladih krščanskih socialistov. Roman je podprl torej tudi iskanje skladnosti v človeku, ki ga je programsko in pesniško hotel doseči zlasti religiozni ekspresionizem, vendar mu je to uspelo samo deloma v pesmi, večinoma pa se je ravno tako znašel v disharmoniji kakor ostali ekspresionizem. Zanimivo je, da se Cankarjevo odvrčanje od ekonomskih, objektivnih življenjskih pogojev in družbenih sil, ki v veliki meri pogojujejo človekovo stisko, ponovi tudi v enem delu ekspresionizma in da se ponavlja še v naš čas (zaključna misel Trstenjakove knjige »Človek v stiski«, 157), čeprav še ni bilo nikoli tako jasno kakor ravno dandanes, da problem osebne stiske ali harmonije še zdaleč ni samo osebni problem.

Zanimal nas je predvsem idejni ustroj romana in novele, v njih izražena duševnost in Cankarjevi odgovori nanjo. Zato nismo načenjali vprašanja stila teh tekstov. Tako je ostalo odprto vprašanje, ali se je avtor ravnal stilno po načelu klasične kompozicije in ali je uveljavil praktično druge vidike, o katerih govori kot o odlikah estetsko polnovrednega pisanja. O samem oblikovanju in stilnem mestu tega romana v slovenskem romanopisju je več sprego-

voril Bojan Štih. Že na prvi pogled pa se razodene, da Cankar nadvse ljubi »moč besede« in da zna to moč tudi s pridom uporabljati tako v logičnem kot v estetskem pomenu. Njegov slog sestoji iz jasnih podob in prečiščenih misli, skozenj govori nazoren in oster mislec in oblikovalec. Razvidnost tudi najbolj abstraktnih pojmov, to je ena od oblikovnih teženj Izidorja Cankarja. (»Zopet enkrat mislim, da blaznim, kadar izkušam vdreti v mračni dom svoje duše, jo prijeti in vreči na svetlo, da si jo ogledam pri soncu«). Vse, kar se važnejšega dogaja v romanu, poteče večinoma v dialogu, po jasnem redu platonske dialektike. V tekstu pa se poredkoma najdejo tudi taki stilizmi, ki se jih ne bi branil zapisati noben ekspresionist: »Palače so stale še vedno neme v ekstatični okamenelosti, zaprte, slepih oken.« »... vse je kakor srečna trudnost...« »Vse je kakor srečna trudnost polnega življenja.« Seveda, taki primeri so v romanu sporadični in niti malo ne rušijo njegove stilne enotnosti.

Ocene, poročila, zapiski

JOSIP PAVLICA:

FRAZEOLOŠKI SLOVAR V PETIH JEZIKIH

Niti sedem let ni minilo, kar je B. Borko v imenu slovenskih piscev izrekel svoj ceterum censeo (Knjiga 1953, 400), pa je izšel pri DZS slovensko-hrvatsko-latinsko-nemško-francosko-angleški frazeološki slovar; v njem je zbranih blizu 4000 fraz za vsak jezik, in te so razporejene pod približno 1000 slovenskimi gesli. Stvar je vsekakor vredna pozornosti: knjiga s skoraj 700 stranmi srednjega formata je za slovensko leksikografijo že sama po sebi omembe vreden dogodek. Ker pa se ukvarja s frazami (rekli), s pregovori in jezikovnimi klišeji (stalnimi besednimi zvezami) — vse to je bilo doslej v naši leksiki premalo obdelano —, ker razlaga domače reklo s frazami v celi vrsti jezikov (s te strani je knjiga posebnost celo za evropski knjižni trg), ker je moral avtor slovar sestavljati v neugodnih razmerah in ker mu je določil nenavadno dosti nalog (biti v korist vsem jugoslovanskim dijakom, uradnikom, prevajalcem, študentom, znanstvenikom itd.), zasluži ne samo naše občudovanje, marveč tudi oceno.

Tradicija poliglotskih slovarjev je pri Slovencih enako živa kakor pri drugih narodih (zastavil jo je že Megiser 1592), vendar se je v zadnjem času povsod omejila na tako ozka področja, da je z zbirko mogoče zajeti celoto (bibliotekarstvo, gostinstvo). Zadnji Slovenec, ki se je pred prof. Pavlico resno in uspešno ukvarjal s takim delom, je bil Jožef Vuk. Leta 1864 je izdal v Trstu *Onomastico tecnico-poliglotta... in sette lingue e nel dialetto friulano*, leto kasneje pa je Janežič že napovedal njegovo *Polyglott-Parëmiophraseologie*, »bogato zbirko prislovic in rekov v nemškem, laškem, slovenskem, francoskem, angleškem, latinskem in grškem jeziku« s poskusnim zgledom št. 225, ki je razlagal misel o varljivosti videza (SG 1865, 222).

Prof. Pavlica je dobro čutil nenavadnost in nevarnost svoje zamisli; vedel je, da zaradi omejenega prostora v slovarju »še zdaleč ni zajeto vse, kar na tem področju premore moderen razvit jezik«, vendar je bil prepričan, da bo »frazelogija s pridom služila tako za praktično rabo kot tudi za teoretično proučevanje jezika in da bo vsaj delno zamašila občutno vrzel v naši leksikografski literaturi na tem področju«.

Avtor je v uvodu pohvalno omenil naše povojne slovarje, vadnice in korespondenčne priročnike, a jih je v isti sapi grajal, češ da »ne posvečajo dovolj prostora frazeologiji«, in poudaril, da je v njegovem slovarju »na stotine uporabnih fraz, zlasti pregovorov in stalnih rekel, ki bi jih v naših tujejezičnih slovarjih zaman iskali«.

Glede namena in vrednosti dela pa je zapisal tole: »Primerjalna frazeologija pa ima svoj pomen, kajti tu ne gre za primerjanje posameznih besed, temveč za njih