

Podobe iz sanj v luči orodij analogične govorice

Opus Ivana Cankarja je bil deležen pomembne pozornosti s strani kritikov, literarnih zgodovinarjev in raziskovalcev duhovne strukture slovenstva v tedanji dobi. Vednost o njem je velika in podoba, ne glede na različnost interpretacij, bistveno neskaljena. Izhodiščna generacija raziskovalcev, tj. Ivan Prijatelj, France Kidrič in Fran Levec, je napravila "pozitivno" ogrodje, znotraj katerega se je kasneje razmahnila sovsebna analitična interpretacija, v kolikor njene kali niso bile vsejane v delo prvih raziskovalcev.¹ Znanstvena radovednost se je pognala v mnoge smeri, preletimo samo imena, ki tvorijo vzporedno mostišče do tega, kar poskuša biti tukajšnja opredelitev končne etape Cankarjevega dela. Dušan Pirjevec je tako, npr., opravil izčrpno analizo položaja te literature glede na srednjeevropski in romanski kontekst (Pirjevec 1964), na katero je kasneje oprl filozofično študijo o slovenski literaturi nasploh, tj. onto-eksistencialno opredelitev Jermanovega položaja znotraj naroda, družine in biti, vse to v razmerju do "hlapčevstva" (Pirjevec 1968, primerjaj zaključek pričujočega zapisa). Podobno se je napotil storiti Tine Hribar,² vendar se zdi, da je študija nagnjena k temu, kar bi lahko

imenovali neusklajeni (seksološki) refleksi. Res je, da je bil Tine Hribar po Dušanu Pirjevcu med prvimi sposoben razpreti psihološko in duhovno motoriko Cankarjevega ustvarjanja, predvsem v odnosu do hrepenenja, vendar v začetni periodi, kar poudarjamo, ni zmogel, zaradi subjektivne apriornosti uporabljene metodologije, videti dejanskega sovпада subjekta in objekta prav tega čustva, ki se ni dogodil v orgazmični grozi, temveč v imenu in v zadnjem spoznanju. Temu podobna je tudi študija Wilhelma Heiligerja, ki pa je didaktična in spričo tega – tako se vnovič in vnovič zdi – pomanjkljiva.

Vzporedno s tem so potekale tudi raziskave komplementarnih vidikov Cankarjeve ostaline, med katerimi izstopa delo Franceta Bernika. Nekaj monografij, katerih ambicija je bila razkriti genezo in tipologijo te proze, je vrglo močno svetlobo na njen notranji ustroj (1976, 1983, 1987). France Bernik je bil tudi tisti, ki je pripravil teksto-kritično izdajo Cankarjevega dela, ob čemer so še posebej dragoceni njegovi komentarji k sklepnim enotam opusa. Z njimi se sooča pričujoči zapis. Razbor in vrednotenje Cankarjevega dela sta nadalje postala subjekt literarnih zgodovin (Slodnjak 1968; Pogačnik, Zadravec

1973; Zadavec 1980), njegovo poznavanje pa se je bolj ali manj posrečeno prekaljevalo tudi zavoljo pedagoških potreb. Tako imamo opraviti s široko razprostrto, kritično in refleksivno literaturo, ki si je v večjem časovnem razponu, katerega obseva tudi svetloba našega časa, uspešno zastavljala vprašanja o naravi dela in značaju njegovega tvorca. Večina naloge je že bila opravljena: tu je za potrebe pričujočega sestavka ne moremo niti evidentirati, kaj šele popisati ali morebiti vsaj delno oceniti. Moramo pa opozoriti na neki vidik, ki še ni bil ustrezno zapopaden, vsaj ne v perspektivi, v kateri poskušamo problem zajeti v pričujočem zapisu. Gre za sklepni cikel, za *Podobe iz sanj* (Cankar 1975), predvsem za dinamiko trpljenja, smrti in bivanja, kot se razvidujejo v najbolj ponderiranih črticah iz zbirke. To vsekakor ne more miniti brez retrogradne luči, ki jo ustvarjalčeva zaključna etapa meče na predhodno delo. Namen naše naloge nam približa naslednji citat: "Cankar je kot človek in umetnik rasel do konca. Njegove zadnje črtice, predvsem *Podobe iz sanj*, so umetniško najbolj dognane in človeško najbolj dozorele." (145.)

Trditev, ki je bila sprejeta brez zadržkov: del kritike je v *Podobah* videl tudi nasledek dveh, za Cankarjevo ustvarjalno fiziognomijo prav tako pomembnih del, to sta *Moje življenje* (Cankar 1920) in *Moja njiva* (Cankar 1935), zato pa velja predvsem izluščiti pojmovno jedro izrazov "umetniška dognanost" in "človeška dozorelost". Da bi se do tega prebili, je potrebno najprej izpostaviti tista mesta, na katerih se pojavlja omenjeni povedek. Kot uvodoma izpostavljeno so v *Podobah iz sanj* to segmenti, ki so se izmaknili obrazlagalni intenci. Njihov skupni imenovalac ima širok razpon, razodevajo ga naslednja žarišča. Najprej je to "primik" perspektive, ki je z distance objektivnega sveta prešla v subjektiviteto, preko nje pa paralelno zdrsnila v intimno plast upovedovalčevega jaza in jo na ta način posredovala prihodnjim naslovnikom. Avtor je za *Podobe iz sanj* tako eksplicitno označil, da bo njihov prostor "katakomba lastnega srca"

(Cankar 1975, 10) in na ta način sporočil, da bo zbirka črtic karseda jedrnato odražala njegovo "življenje in nehanje" (9). To se najprej zgodi že v naslovu. *Podobe iz sanj* namreč indicirajo analoški pristop. "Podoba" kot izraz kaže, da gre za ekvivoško korelacijo, ki sega od zaznatnega in pojmovno predstavljivega sveta onkraj pojmov, besed in smisla v skrivnostnost. Njena matrica je razmerje med denotativno in signifikativno plastjo v jezikovnem znaku, kot ga je oblikoval Ferdinand de Saussure, z izhodiščem v analoških korelacijah predstrukturalneonto-teološke misli o jeziku. (Turk 1992). Možnosti takšne analize so vidne že v Uvodu. (Cankar 1975, 5–12). V njem avtor sumira bistvene poteze svoje poetike. Odlomek navajamo v celoti: zaradi izrazne pregnance je ključ v umevanju vsega, kar v nadaljevanju pričujoč zapis prinaša.

"Izmed vseh izbran, med vsemi zaznamovan pa je tisti, ki zasliši, kako tem lepim, daljnim, tujim besedam odgovarjajo in odpevajo iz globočine srca druge besede, čisto nove in čisto njegove, odpevajo še zamolklo, plaho, jecljajoč, pa zmerom bolj moško in zmerom bolj razločno, zmerom svetleje in glasneje, dokler v njih zvoku in svetlobi ne utonejo za vselej vse druge luči in vsi drugi glasovi. Pa glej čudo prečudno: one daljne, tuje, nerazumljive besede so letele na beli papir kar same, druga se je prijazno vrstila k drugi in ponevedoma, na lepem je zaklenkala pesem, kakor da je bila že zdavnaj na papirju, v zraku in v ušesu; beseda nova, beseda lastna pa se brani papirja, noče na jezik, ne v pero. V srcu je: jasna je v njem, zrela, vpije, da bi ugledala jutranjo luč; ali prirasla je globoko v dno, iztrgati jo je treba siloma, neusmiljeno, pa naj se razlije kri. Ker iztrgati jo je treba, tak mu je bil dan ukaz, ki se mu ne more upreti; dan mu je bil tisto uro, ko je v njegovem mladem, prezgodaj razcvelem srcu prvokrat, napol zavedno zgenila nova beseda; v tistem hipu, ko je prvokrat, napol še v sanjah vzkliknil iz globočin. Takrat je bila njegovemu življenju in nehanju izrečena sodba do konca dni, sodba trpljenja brez primere, enakega

edinole sladkosti, ki je v njem, plamen v plamenu." (9.)

Poudarki, ki izstopajo v navedenem besedilu, središčijo v pojmu podobe. Njen program je biti "zmerom svetleje in glasneje, dokler v njih zvoku in svetlobi ne utonejo za vselej vse druge luči in vsi drugi glasovi." (9.) Dinamično naravnost k analoški transcendenци še bolje razumemo konstruktivno, glede na mesta, ki naznačujejo, kaj podoba ni. Tako naj navedemo metaforo o besedah na zidu, predosnutku "grafitske tehnike", v kateri je pač cela informacija, jedrna, neredundantna, udarna. Tako: "Njemu, človeku za goro, so bile nekoč te besede živa bitja s telesnim obrazom in vročo krvjo; drugim so brezglasna, brezoblična skrivnost, tudi tej mladi roki, ki jih piše trepetaje na zlato obrobljen papir. Brezoblična, brezglasna skrivnost, z rimami popisan zid, za katerim je življenje." (9.) In da bi bil jasnejši, umetnik še pristavi: "Ali nekoč pride ura – ne pobilskoma, kakor razsvetljenje iz nebes –, temveč počasi, korak za korakom, noč do noči, motna, nema slutnja, ki se neslišno plazi v dušo in ni jasna, dokler ne stoji tik pred licem: in ta mladi človek ugleda mrtvi, pobeljeni zid pred seboj in svoje mrtve besede na njem. Užaljen in osramočen občuti, da je bil podoben otroku, ki se igra s pisanimi kamenčki, izposojenimi besedami in se trudi, da bi zgradil novo hišo, ali morda celo tempelj. In ko ga obsenči to grenko spoznanje, tedaj /.../" (7–8.)

V uvodu samem stoji zapisana propedeutika podobe, s katero se želi ločiti horizont različnih nanašalnih pulzov. Mrtve besede so tiste, ki kričé lastno nezadostnost: razume jih vsakdo in to najprej. Le-te niso brez zveze z Babilonskim stolpom, usahlo reko živih jezikov. Denotat resničnega jezika je tako v podobi: njegova vsebina je nasprotna očitnosti, razvidnosti in doumljivosti. Je analogična. Analogičnost pomeni odsev besede, v katere svetlobi in zvoku naposled druge sinestetično izginejo. Takšna analogičnost ima nadalje transcendentalno vez; hkrati pa v sebi skriva kal neupovedljivosti. Cankarjev odlomek

je zatorej razumeti v luči vzpostavljanja metafizičnega mostišča, ki se dogaja v jeziku. Ustvarjalec po analogiji gradi razmerje z neizrekljivim, kateremu bo v nadaljevanju podredil ključne vsebinske sklope, da bi v razmerah neprimerljive ogroženosti ob strahotah vélike vojne izrekel temeljne povedke o človekovem položaju v svetu.

Umetnikova analogija, kot ključ izrekovanja, predstavlja težavo. Usvojiti novi govor pomeni sprejeti impulz, ki dá, da nekaj ni več tisto, kar po svojem izvoru je. A gre za komaj znosen napor. Paul Claudel, pesnik univerzalne, katoliške biti, ki je svojo poetiko zgradil na korelaciji med analogično zunajjezikovno nanosnico ter svetom besedne resničnosti, je upravičeno pisal: "To je ta bistveni odpor, ta potreba ne biti tisto, kar nam daje življenje in biti zato nekaj drugega, to, kar tke našo podstat, nas navdihuje in usužnjuje." (Claudel 1925, 217.)

Sprejem lastne ontološke koordinate je trpljenje, zavedno trpljenje v spoznanju "podstatne" uklenjenosti, kot bi se francoski izraz *emmurer* domačil. Ne presenečajo zato besede, ki jih Ivan Cankar postavi v samo izhodišče besedila in ki dobesedno začenjajo *Podobe iz sanj*: "Nikoli nisem prav lahko pisal; v teh zadnjih časih pa mi je vsak stavek, ki ga napišem, skoraj telesna muka." (Cankar 1975, 7.)

Razlog temu je prav tako na dlani. Tej povedi pisec namreč neposredno pridruži naslednjo, v kateri razstre breme in opozori na razloge zanj. Pove: "Res je najbrž, da bi mi tekla beseda glajše in veselejše, če bi ... če bi bilo vsaj malo sonca, če bi vsaj enkrat lahko dihnul iz polnih, osvobojenih prs, vsaj enkrat lahko pogledal predse in nase brez strahu, z nezastrtim očesom." (7.)

Vzrok peze, ki je legla nanj, je tako razlika med tistim, kar daje bivanje kot tako, in od njega neskončno oddaljenim, a docela ozaveščenim opazovalcem. Mukotrpnost je v poslednjem zapopadku neprosojnost očesa, slutnja končne nespoznatnosti. Je razlika med zastrtostjo jezika in razstrtosjo

nanosnice, ki povzroča, da se analogija redoma sooča s sporočilno neustreznostjo, z netransparentnostjo. Izstopa kot trpljenje označevanja. Paul Ricoeur tako meni, da je že v prvo najsplošnejšo predikativno sintagmo, tisto, ki zadeva pripis bitnostne kvalitete, vložena apriorna nezmožnost, nefunkcionalnost. Analogija je tako zastrto stičišče dveh razločenih svetov: "Sama neprosojnost prvotne atribucije (pripisa) je tista, ki navaja na analogijo." (Ricoeur 1975, 334.) Analogija izraža in zastira poslednje, kar stoji na koncu in je začetek vsega. Ono, kar analogično pojмимо kot "zmerom svetleje in glasneje, dokler v njih zvoku in svetlobi ne utonejo za vselej vse druge luči in vsi drugi glasovi" (Cankar 1975, 7.) Uvod v *Podobe iz sanj* (3–12)³ izpostavlja metodo dela, iz nje pa se odslikuje tudi končni cilj. Metoda v tem primeru je medij, avtor pa uresničevalec svojevrstne jezikovne teofanije. To dinamiko odražajo tudi pojmi, s katerimi samega sebe označuje. Na prvem mestu je "romar", potnik po katakombah srca. "Romar" paberkuje med eno in drugo skrajnostjo, je bitna vez med Bogom in tekstom. Pojem "romarja" je stožer, temeljni votek, iz katerega je stkano vse ostalo. Navedimo:

"Brez počitka blodi romar po teh skrivnostnih hramih, po teh mračnih stopnicah, ki tonejo v brezna. Nakopičene vidi dragocenosti, kakor jih nikoli ni slutil, še več vidi strahot, ki jim ni podobe, ne imena; vesel je časih, da bi hvalo zapel do nebes, mnogokdaj žalosten, da bi se razjokal na kolenih. Ali ko se povrne z dolge poti ves poln spoznanja ter stopi med ljudi, da bi jim pripovedoval o vsem, kar je videl, se mu jezik ne gane, mu noče beseda iz ust. In kar nazadnje siloma, jeclja in šepetaje iztisne iz grla, ker molčati ne more, je komaj znamenje, komaj spomin tistega, kar je gledal z lastnimi očmi." (11.) Neposredni nastavek ekvivoške analogije, ki se izraža v finalu stavka po formulaciji: "Komaj znamenje, komaj spomin tistega, kar je gledal," je pravi ključ *Podob*. Njegovih ustreznikov je veliko: vloženi so v strukturno najbolj občutljiva

mesta zbirke, v njihove finale ali kar v naslove. Že prva črtica je pomenljivo naslovljena *Ogledalo*. Avtor ga definira v smislu analogije, pa v smislu konveksnega zrcala, ki "romarju" omogoča lažje ugledati bistvo, tokrat sicer projicirano skozi metonimijo npravnstvenih vrednosti. Tako: "Ali roka božja se je prikazala iz nebes in je postavila na zemljo ogromno ogledalo, ki se z gorenjim robom opira samih zvezd, sloni s spodnjim na dnu morja ter sega na obeh straneh od jutranje zarje do večerne. In vse, kar je živega na zemlji, se je kakor uročeno ozrlo v to silno božje ogledalo, utelesilo se je v njem po svoji pravi podobi, brez lišpa in nakita, brez žide in žameta." (14.)

To ogledalo lahko poimenujemo tudi poskus označevanja v prizmatični luči inominabilne analogije. K temu najprej navaja sam izraz "utelesiti", ki pomeni, da so stvari podvržene principu, ki izhaja iz Božjega delovanja. Te so, kolikor so razvidne v onstranskem predvidevanju: obstajajo prizmatično: reflektirajo se v Božjem razumu in epitetih, ki mu jih pridevamo. Tu poteka bistveni rez. Stvari obstajajo enakoznačno v razmerju do samih sebe (univociteta) in raznoznačno v razmerju do svojega transcendentnega principa (ekvivociteta). V ogledalu razvidujejo svoje bistvo, ki je poimenoljivo. V roki, ki drži "ogledalo", pa naslutujejo bistvo sebe, ki je nepoimenoljivo. Ker je to slednje prvo, je celota vidnega in umljivega stvarstva zastrta in nerazvidna. Ko stvari poimenujemo, jim na dejstvo, da so, pripišemo neko kvaliteto. Zato je tudi ontološka enota nekega bitja nepopolna. In zato jih je nemogoče definirati v polni svetlobi, z "nezastrtim očesom" (7), kot pravi avtor sam. A pri Bogu je ta princip naobrnen. Vse, kar mu pripišemo, pripisujemo na način, da identificiramo atribut z eksistencialno ontološko kvaliteto, ki obstaja zunajanalogoško. Zato tudi v Bogu, za razliko od stvarstva, ni najti razlike med denotativnim elementom in dejansko nanosnico. A nič tega razum, ki je korelativen relativni ontološki koordinati, ne more kot tako pojmiti. Stvarstvo se zato izmika definicijam: Božji

označevalec "preplavlja" vse, kar bi človeški razum lahko zoperstavil neizrekljivi plimi. Če lahko za človeka še rečemo, da se označevana stvarnost prekriva z označujočo, je pri Bogu nekaj takega trditi nemogoče.

A Ustvarjajočemu kljub temu ne moremo ničesar pripisati in na ta način o Njem tudi ničesar ne vemo. Niti bi On ne želel, da bi kaj vedeli. Prava razsežnost razlike med enako- in raznoznačnim se razkrije, če Cankarjevo besedilo razumevamo v luči pričujočega odlomka, v katerem je francoski dramatik in moralist Jean Giraudoux strnil pomembne misli o razmerju med Bogom, pisavo in ustvarjenim svetom: "Mislite, da je Bogu mar, da o Njem govorimo? Ne želi raje biti skrivnost kot razkritje? Samo Bogu bi zagotovil, da Bog obstaja. Vera Vanj je večni začetek ljubezni, tj. tišina. Vsa verska opravila, procesije, maše, vse to se mi je vselej zdelo kot krščeno poganstvo in moje molitve so bile zgolj besede ali magični izreki, s katerimi sem se pomirjal s tisto senco Boga, ki je moje poglede vselej varovala pred Njegovim soncem." (Giraudoux 1967 [1938], 121.)

Pričujoči tekst je nastal v zori druge svetovne vojne in je zato nekakšna "sekundarna analogija", ki omogoča osvetliti brezimnost upovedenega spričo svetlobe Upovedujočega. V redko kateri misli ta zažari tako močno kot prav pri tem francoskem avtorju. Tako je mogoče postaviti, da je Ivan Cankar v točko te razlike ujel bistvene elemente svojih *Podob*, ki se "kot taki" razodevajo šele v tej perspektivi. Kot je bila najmočnejši simbol analogije svetloba, ali Božje sonce, kot pravi francoski avtor, tako je pri Cankarju to "Vrzenec", rodni kraj njegove matere, ki je najmočnejše semantično vozlišče, v katerega se stekajo tri velike teme, ki jih bo avtor prihranil čisto za konec, za zadnje spoznanje svojega romanja po krajih analogije, tj. za tisto, ki ga bo sežal v vzkliku "Mati, domovina, Bog!" (Cankar 1975, 120.) "Vrzenec", kot avtor sam pravi, je analoški pojem, je na sredi med eno- in raznoznačnim, in ga je v celoti moč definirati zgolj glede na to presečnost. Je neskončno

blizu in spet nedosegljivo daleč: "Nikoli nisem bil na Vrzdencu in vem, da nikoli ne bom. Tudi ne, če bi bil en sam korak do tja." (93.) "Vrzenec" je enkratna podoba "dolge poti" (11), zadnje "domovine" (93), v katero se zateka človek oz. umetnik sam. Njegova označitev je pomenljiva. Vstaja iz megle nespoznatnega: kot nebeški svit (93) obdaja obličje pisatelju najdražjega bitja. Njegova analogičnost še izstopi, ko se umetnik zateče k novozavezni figuri otroka, s pomočjo katere potem "definira" neizraznost svoje domovine, ki jo poimenuje nebesa (93): domovina so že nebesa. S tem ji pripiše "nepripisljivo" in jo opredeli kot indefinitibilno. Prisluhnimo: "Ta vas je, pravijo, tam nekje v Horjulski dolini; jaz ne vem, če je res, ker je nikoli nisem videl in je tudi na nobenem zemljevidu ni zaznamenovane. Ali da je na svetu in da je celo prav blizu, je čisto gotovo. Morda sem bil že do nje samo še za uro hoda; morda sem jo bil kdaj na dolgih svojih potih ponevedoma že ugledal, pa je nisem spoznal po imenu in mi je bila tuja in nema kakor vsaka druga vas. Zdi se mi, da sva nekoč stala z materjo na hribu ter gledala nanjo. Zgodaj jutraj je bilo, mislim. V dolini so bile že bele megle, iznad megla se je vzdigal holmec, na holmcu je bila cerkev z visokim obzidjem in na to cerkev je sijalo žarko sonce. Na materinem obrazu je odseval ta nebeški svit. Iztegnila je roko in pokazala na cerkev. "Tam je Vrzenec!" Njen glas je bil globok, mehak in zamišljen, kakor bi rekel otrok: "Tam so nebesa." (93.)

Podoba Vrzdencega postaja pretežno jasna v kontekstu razmerja med enako- in raznoznačnim, njena bistvena resnica je nevednost, nespoznatnost: prav v tej luči lahko razumemo enigmatične povedke, npr. tistega, kjer avtor trdi, da je Vrzenec (u) gledal, pa ga ni spoznal ali da mu je bil tuj (kot vse drugo), predvsem pa, da mu je bil "nem" (Cankar, 93). Ta epitet, ki zunaj analoške teorije deluje kot absurd,⁴ je verodostojen pokazatelj duhovnega ogrođa, v katerega je vpeto besedilo. "Vrzenec" so "nbesa", ta pa so "tuja" in "nema" (Cankar, 93). *Biblija* se

izraža na podoben način: "Oko ni videlo in uho ni slišalo in kar v srce človeku ni prišlo, je pripravil Bog tistim, ki ga ljubijo." (I Kor 2, 9–10.) Bog govori o človeku, človek ne govori o Bogu, govori o sebi v luči Njega: strukturna analoška semantika se ob tem razodeva kot orodje ontološke samo-definicije. A njen ključ je trpljenje. V terminološki alternativni modernega družboslovja bi bila to ničta stopnja "klasične izkušnje sveta", tisto, kar razumemo" kot zadnji smisel, ki ga ne izraža, temveč katerega svobodno in označujoče mesto poseduje: ta ničta stopnja smisla (ki ni njegovo izničenje, temveč nasprotno, priznanje), ta dodatni smisel, nepričakovan, ki je odrski znak sovsebnega, to je razmislek (obrazov, besedil): pomeni označujoče neizrekljivega in ne neizrečenega." (Barthes 1970, 222.)

Vztrajamo na primerjavi, četudi gre za ločene duhovne in intelektualne polute človekovega dojemanja poslednje zazrtosti, kajti Barthes tu govori o "klasični izkušnji sveta", ki predpostavlja "zakritost", govori o označevalcu, ki ne izraža, pripisuje neizrečenega, temveč neizrekljivo. Po Barthesu lahko govorimo, da je "ničta stopnja" analoške izkušnje trpljenje, kot se je zarezovalo v najglobljo plast *Podob*. Tako pričujoči sestavek kot francoski mislec govorita nenazadnje o ničti točki smisla, v kateri se nahajamo. Črtica Vrzdenc je sukus trpljenja, pa ozmotičen prostor, v katerem subjektivna bolest prerašča v objektivno. Besedilo govori najprej o smrti: zapisano je kot nekrolog in če so *Podobe* zadnji razmislek⁵ avtorja, njegov sublimni testament, je Vrzdenc poslednji spomin na prvo osebo njegovega življenja in izkustva, na mater. "Dan pred smrtjo se je mati selila" (Cankar 1975, 94), tako pisec sugerira okvir dogajanja, ki je neizrekljivo trpko. Vanj nato vstavi vprašanje smisla njenega življenja. Tu gre še korak naprej. Pravi:

"Človek, ki je imel pelin za kosilo in pelin za večerjo, ki je škropil ljubezen koderkoli je hodil, sam pa ni okusil nobene kaplje, si nati-hem, prav na skritem dnu svoje duše ustvari svetle sanje, brez katerih bi moral skopneti od vsega hudega. Najprej se mu zasveti

odnekod le prav ponižna lučka, spomin na nekaj milega, želja po nečem lepem, mehkem, kar morda nikoli nikjer ni bilo in nikjer ni. Luč pa je zmerom lepša in svetlejša, kolikor več je bridkosti in kolikor bliže je odrešenje. Dokler se svetloba nazadnje veličastno ne izlije v ono, ki je zadnja in večna." (94.)

Kakšna je torej ta ničta točka smisla? Je sam nič? Kako si človek zaljša objektivno situacijo z nečim, kar je "spomin na nanekaj milega, želja po nečem lepem, mehkem, kar morda nikoli nikjer ni bilo in nikjer ni." (95.) Ni ta iluzija blizu shizofreniji? In če je to res, ni s tem podstat *Podob* postavljena podvprašaj in izničena? Temu bi utegnili biti tako, kajti ta položaj najdemo na strukturno najbolj relevantnih mestih zbirke: brez težav zatrdimo, da velja za njen emblem. Vendar je Vrzdenc zgolj izhodišče. Revo matere pojasnimo z njeno vero. Cankarjeva mati je vernica *per definitionem*,⁶ ne samo trpljenje, temveč celotno eksistenco osmišljuje v razodetju učlovečenja. Svoje življenje pripisuje veri v Boga, vstopa v razmerje *per speculum in aenigmate*. Osebnost je prava preslikava ali utelešenje najbolj znane definicije tiste edinstvene moči, ki ljudi priganja, da si prizadevajo za dobroto in resnico, v kateri odkrivajo končni smisel vsega. Apostol je napisal: "Ljubezen je potrpežljiva, dobrotljiva je ljubezen, ni nevoščljiva, ljubezen se ne ponaša, se ne napihuje, ni brezobzirna, ne išče svojega, ne da se razdražiti, ne misli hudega. Ne veseli se krivice, veseli pa se resnice. Vse prenaša, vse veruje, vse upa, vse prestane. Ljubezen nikoli ne mine. Preroštva bodo prenehala, jeziki bodo umolknil, spoznanje bo prešlo, kajti le delno spoznavamo in delno prerokujemo. Ko pa pride popolno, bo to, kar je delno, prenehalo /.../ Zdaj gledamo z ogledalom, v uganki, takrat pa iz obličja v obličje. Zdaj spoznavam deloma, takrat pa bom spoznal, kakor sem bil spoznan. Zazdaj pa ostanejo vera, upanje, ljubezen, to troje. In največja od teh je ljubezen." (I Kor, 13, 1–13.)

Šele v popolni predanosti ljubezni, kakršna se pri Cankarjevi materi razodeva v Vrzdencu,



je mogoče ugledati pomen "*imago innominabilis*", kot jo ob primeru življenja postavlja nerazumljivost prezgodnje smrti in vsesplošnega trpljenja. Na prvi pogled se zdi vse to globoko brez smisla, še več: v premem sorazmerju naraščata bolečina in konec na eni ter od-sostvovanje logične osmislitve na drugi. Več ko je trpljenja, manj je le-to razumljivo, bolj je podvrženo praznoti, naključju. Tako je le z "ogledalom, v uganki" (1–13) moč pojasnjevati naslednji zbor enigmatičnih povedi: "Vse na daleč okrog kostanja je bila zemlja razkopana in razorana za najmanj pol sežnja na globoko. Med mogočnimi koreninami, ki so se vile in bahale brezkončno na vse strani, so se kopičile same človeške lobanje; tiste jame, v katerih so bile nekdanje oči, so bile polne prsti in blata; iz nekaterih je vzklila trava kar čez noč. Druge kosti so bile vsekrižem razmetane, tako da bi nihče ne mogel razbistriti, h kateri lobanji sodijo. Objemala se je rama z gležnjem. Teh belih, mirnih, od prsti in črvov oskrunjenih reči pa je bilo toliko, da se jih ni dalo prešteti. Če bi kopali še nadalje in še na globoko, bi morda razgrnili tako pokopališče, da na svetu še ni bilo.../ Zdaj se je izkazalo, odkod ta moč, ta ljubezen in ta mladost." (Cankar 1975, 57.) Zaključujejo namreč črtico Kostanj posebne sorte, ki govori o drevesu, samoraslem in košatem, s posebnim poudarkom na njegovih čudežnih močeh: "Kdor je kdaj sedel pod tistim kostanjem, je bil mlad. Prišel je poln skrbi in hudih misli, šel je z vedrim obrazom." (55.) Mladina se je tam ljubila bolj prešerno, pod prvakom lastnega plemena je vse dobilo lepše, prijaznejše odtenke. Njegovo delovanje je spominjalo na zunajnaravno moč ne le po zunanjih učinkih na ljudi, temveč tudi po visoki rasti ter vzdržljivosti. Jeseni je zadnji odložil košata oblačila in si jih na pomlad nadel prvi. Čudo si je šla neki dan ogledat "babnica, enooka Marjeta" (56), potem ko so jo po sanjah preganjale nenavadne podobe. Vzela je rovnico in začela še v temni noči frenetično kopati ob njegovem vznožju. S svojim opraviлом je nadaljevala, dokler ni jutranja zora svetu razodela, kaj je odkrila. Vsebinsko

popisuje gornji, obsežnejši odstavek. V tej luči je naravnost usoden avtorjev finale črtice, ki ga izraža rezko spoznanje: "Oj, prijatelji, ljubi moji, to nam bodo še cveteli kostanji!" (57.)

Stavek je sam po sebi nesmiseln, če ne delno sprevržen, pač glede na odnos, ki bi ga moral človek s pieteto imeti do dogodkov, spremljajočih veliko vojno. Dobesedno bi ga morali razumeti na način, da sta trpljenje in smrt ob pogibeli, ki ji je bil tedaj svet priča, upravičljiva in smiselna, še več: bila naj bi nujna podstat kasnejšega razvoja: a ne samo njega, pomenila naj bi celo predpogoj širokega razmaha družbe, v vsakršnem pogledu. Vendar je to v očitni kontradikciji ne samo s stanjem stvari: prva svetovna vojna je v zgodovini obveljala kot nerazložljiv absurd (Voranc 1979), ki je v 20. stoletje prinesel novo zlo, temveč tudi s pogledom avtorja samega, ki se prav v *Podobah* redno izreka o vtisu, ki so ga nesmiselne grozote tedanjega časa puščale v njegovem peresu. Tak je že njihov prvi stavek: "Nikoli nisem prav lahko pisal; v teh zadnjih časih pa mi je vsak stavek, ki ga napišem, skoraj telesna muka." (Cankar 1975, 7.) In prav to "muko", kot smo uvodoma izpostavljali, uporabi pisatelj, da predstavi dialektiko podobe in njeno odprtost v nespoznavno: "Izmed vseh izbran, med vsemi zaznamovan pa je tisti, ki zasliši, kako tem lepim, daljnim, tujim besedam odgovarjajo in odpevajo iz globočine srca druge besede, čisto nove in čisto njegove, odpevajo še zamolklo, plaho, jecljajoč, pa zmerom bolj moško in zmerom bolj razločno, zmerom svetleje in glasneje, dokler v njih zvoku in svetlobi ne utonejo za vselej vse druge luči in vsi drugi glasovi." (9.) A tako kot pisec antinomičnost analoškega govora postavlja na pomensko najbolj tehtna mesta, tako tudi "smiselno nesmiselnost" smrti in trpljenja razvija naprej, v osrednjih motivnih votkih besedila, in jo prikazuje kot ključno nosilko sporočila lastne pisateljske oporoke. Če se nanjo sedaj osredotočimo in ji sledimo po črki, moramo navesti naslednjo poved iz črtice Tisto vprašanje: "Čemu to brezdanje trpljenje, čemu

bolečina, žalost, strah in smrt? Povej, čemu ti moja srčna kri, samo reci čemu, pa na jo, vzemi si jo, iztoči si jo, iztoči si jo brez strahu od kaplje do kaplje; samo povej – čemu?" (68.) Moramo pa nujno omeniti tudi najmočnejše mesto v tej zvezi, ki se že preveša v retorično vprašanje in daje slutiti odgovor. Navajamo ga kar najbolj obsežno: "Žela sem veličastno žetev, na brezmejnih njivah sem jo žela, kjer je bil človek sam sejati. Tako dolga je bila žetev od jutra do večera in še od večera do jutra, da mi je bila roka že obnemogla, da se je kosa že krhala. Po kolovozu kraj njive si prišel ti in si se ozrl postrani na črno deklo Božjo. Zasmilil se ti je ta ali oni zlati klas /.../ Nisi pomislil, da to zlato klasje, ki je bilo pokošeno in povezano v snope, ni umrlo, temveč da bo obrodilo tisočkratno življenje. Pomislil nisi, da nikoli nobena solza ni bila potočena zastonj, da nikoli nobena kaplja krvi še ni bila prelita zastonj; pomislil nisi, da je smrt mati in da teše nebeški tesar mrtvaško posteljo in zibel obenem. Vsega tega ti ni bilo mar, mislil si nase, bal si se zase, zato ker si gledal poslednjo sodbo in te je bilo te sodbe strah. Strah te je bilo vprašanja, kako si živel, človek, povej, komu živiš." (119.)

"Smiselna nesmiselnost" smrti je bistveno soodnosna trpljenju. Hkrati je v obvezujočem razmerju s posebno retoriko analogičnega govora: njeno vsebinsko jedro se začne razgrinjati v ekstremni legi, v neposredni bližini tistega območja, ki po apostolu šele pomeni vstop v razumevanje sleherne skrivnosti. Vnovič: "Zdaj gledamo z ogledalom, v uganki, takrat pa iz obličja v obličje. Zdaj spoznavam deloma, takrat pa bom spoznal, kakor sem bil spoznan." (I Kor, 13, 1–13.) Silovito soočenje ključnih pojmov Cankarjeve notranje biti⁸ se prav zato ne more zgoditi drugje kot v območju "prehoda", v neposredni navzočnosti smrti. Ta je tudi "edina beseda",⁹ ki predstavlja ključ umevanja tiste skrivnosti, ki je sama po sebi nedoumljiva. Območje smrti namreč ves čas *Podob* markirajo signali, ki naznačujejo zožitve govora v "edino besedo": "Na vsakem obrazu, na vseh tisočarih je molčala beseda,

ki se je bila ustavila na robu usten. Pokleknil sem, pristavil uho prav do teh posivelih usten, da bi slišal zamolklo trkanje, razložil vsaj šepet tega zapoznelega krika, ki bi enkrat za vselej vse razodel. Ustnice so ostale neme, se niso genile; le nebesa so slišala njih edino, strašno besedo; človek, ki bi jo slišal, bi ne slišal nikoli nobene več." (Cankar 1975, 47.) "*Edina beseda*" je tako namenjena popisu skrajne lege bivanja. Njene moči so neizrekljive. Omogoča prekinitve čutne zaznavnosti ob silovitih doživljanjih bolečine, ob smrti in trpljenju, ki ga le-ta prinaša. A še več: neugodnejši kot je občutek telesne ali duhovne nezadoščenosti, trpljenja, silovitejša, naravnost čudežno je njeno učinkovanje. Jasnejšega dokaza, kot ga prinaša spodnji navedek, ni mogoče najti. V srčiki bolečine same, ko se ta strne ob končnem odsostvovanju one osebe, ki je pisatelja zaznamovala v biti njega samega, to je matere, je sam ne le odrešen sleherne bolečine, temveč preplavljen z zračno svetlobo radosti in nadzemske spokojnosti. Podoba "edine besede" tu stopa na plano v celoti svoje anestetične moči. Tako: "V mojem spominu je sveta podoba (...) To je tista noč, ki sem jo prebedel ob mrtvaški postelji svoje matere. Zdaj se mi dozdeva, da sem bil vso tisto noč popolnoma vdan in miren, mirnejši nego kdaj poprej; nikakršne potrnosti, nikakršne tesnobe nisem čutil, začudo lahko in svetlo je bilo v moji duši, kakor osvobodjena je bila (...). Nikoli nisem bil tako blizu tisti zadnji, edini besedi, ki se ustavi človeku na ustnicah, kadar prestopi prag na ono stran. Materin beli obraz se je smehljaj; njene tenke, ozke ustnice niso bile čisto zaprte, v spodnjo se je bil vsesal en zob; in prav ta zob, se mi je zdelo, da je podelil ustnicam in njih smehljaju tisti posebni izraz, ko človek komaj še strpi, da bi v zmedu trpljenja, slepote in zmot zaklical besedo, ki bi z enim mahom osvetlila, prenovila, odrešila vse, kar je, od konca do kraja. Tisto noč sem slišal te besede rahlo trkanje na duri svojega srca, slišal že njeno nerazločno šepetanje." (45–46.)

In če smemo gornji sklop povedi šteti za intimno izpoved, vsekakor povezano s

subjektivno do konca zaostrenim življenjskim doživetjem, iztekajočim se v polnokrvni oksimoron čustev, zavedanj in misli, je spodnji navedek, četudi postavljen v neposredno bližino prvega, mirnejši, splošnejši, težej po notranji umiritvi, predvsem pa obči, vse-človeški sintezi. Zato tudi imajo njegove formulacije moč nauka ali kar zakona, katerega izraz počiva na ultimativnem nedoločnem zaimku celosti, ponovljenim na strukturno najbolj izpostavljenih delih besedila. Tako: "Vse, kar je človek govoril v svojem življenju, od prvih jecljajočih vzklikov, preko mladeniškega vriskanja in moškega modrovanja do betežnih vzdihov in stokov starca, vse to mislim, da je le neprestano, nerodno in prazno poskušanje, da bi povedal, kar se ne da povedati, da bi odklenil, kar ostane neizprosno zaklenjeno do poslednjega trenutka. V njem kljubuje slutnja onega, kar je ta, na drugi strani; slutnja, ki ne da počitka ne srcu, ne pameti, ki je začetek vsega /.../" (46.)

Trpljenje in smrt se razbremenita lastne vsebine, ko se njun nosilec bliža območju absolutne razprtosti. Prehod vanjo se kaže kot zožitev, kot nejasnost, kot uganka. Bolečina in konec sta izrečena v neizrekljivosti, kot preslikava, v katere nanosnici se razpira višja resničnost smotra. Ta je utemeljena v razmerju izpovedujočega se subjekta, ki se preko čustveno-inteligibilne entitativnosti dviguje proti svojemu počelu, od matere, njene duhovne domovine, ki jo je pisatelj vzel za svojo ("Vrzenec") do Boga. Zgolj v tej luči je mogoče razumeti stavek, ki poved, v kateri pisatelj generalizira svojo travmatično izkušnjo ob smrti matere – ta prihaja spet kot finale žalostnega razvedovanja po vsesplošni smrti, določilnici sveta vélike vojne –, sklepa in zaključuje. Tako: "V njem kljubuje slutnja onega, kar je ta, na drugi strani; slutnja, ki ne da počitka ne srcu, ne pameti, ki je začetek vsega." (46.)

Neizrekljivost "edine besede", ki z neonsko hladno sivino brez-sporočilnosti javlja prvo in bistveno, ni nekaj, kar bi samo po sebi bilo nejasno, tuje ali celo protislovno. Nasprotno:

gre za eno temeljnih praks *sub ratione Dei*, kot ga je oblikovala krščanska izkušnja, sprva v areopagitski teologiji, to točko pa najdemo tudi v neolatinski renesansi.¹⁰ Mogoče je reči, da je navzoča celo ob slehernem "izrekanju" Božje skrivnosti s človeškim jezikom. Tako (že) misel Psevdo-Dionizija *Podobam iz sanj* nudi oprijemljivo hermenevtiko, in sicer: "Tam se je govor spuščal od zgornjega do poslednjih resničnosti in se je glede na količino sestopa širil v (njemu) sorazmerno mnogoterost. Zdaj pa, ko se vzpenjamo od spodnjega k Tistemu, kar je presežno, se govor krči po meri vzpona – in po celotnem vzponu bo povsem onemel ter se bo sceloma zedinil z Neizrekljivim." (Dionizij Areopagit 2008, 170.) Zanikujoče bogoslovje je na meji a-teologije, vendar kot tako – glede na implikacijo apofatičnega modela "teurgičnega" prehajanja k bistvu človeka in sveta – opolnomočeno, da zgolj ono samo govori o tisti skrivnosti, ki nam jo je zaupal Apostol v *Hvalnici ljubezni*. (I Kor, 13, 1–13). Drugače se ne da: avtorju *Podob iz sanj* so morali biti ti vzorci blizu,¹¹ sicer bi na najbolj pomembna mesta svoje zbirke ne postavljaj elementov, ki so razumljivi zgolj v radikalni izkušnji¹² krščanske uporabe snovnosti, če mednjo prištevamo označevalni del jezikovnega znaka in njegov analoški radij, to pa storimo z zavestjo prednostne naloge oz. dolžnosti. Tomaž Akvinski, *doctor angelicus* predkoncilske Cerkve, v kateri se je nahajal Ivan Cankar, je teološko sploh nepojmljiv brez radikalizacije problema v molku, tišini, nespoznatnosti na eni ter večne radosti in osmišljenja na drugi strani. Pisateljevo misel bi lahko posledično postavili ob angelskega učitelja, ki je nesporen vrh misli o Bogu predstavljal skozi elementarno zanikanje.¹³ Delovne vzporednice so na dlani. Zavest obeh motri predprostor besede, v katerem človek nastavlja uho na vir skrivnosti, ki ga je posvetila v bivanje in govor. Eden in drugi udejanjata enako, vsak s svoje strani. Prvi se ozira k Bogu: človekovo identiteto razumeva v projekciji *ad extra*, drugi preko slednje tipa v prostor tega, kar se imenuje ontološka

teologija, ter v besedi nahaja pot onkraj, "iz skrivnosti v skrivnost" (10). "Vsak hram v velikem domovanju človeškega srca ima skrite duri v drugi hram... in ta v tretji... In še nadalje, nadalje, brez konca, iz kapelice v kapelico, iz ječe v ječo, iz skrivnosti v skrivnost; vsake stopnice, še tako temne in strme vodijo le do drugih stopnic, temnejših in strmejših, iz globočine v globočino, iz mraka v mrak. Mnogokdaj se zgodi človeku, da je že odprl duri v zadnji hram, da stoji že na vrhu zadnjih stopnic in gleda v samo dno, ki še nikomur ni bilo očitno." (10.) Kar ni bilo "očito", je predmet Tomaževe ontološke raziskave. Postavili bi lahko vzporednico in ugotovili, da vsak od njiju napreduje po enem kraku v bipolarno razvejeni nomenklaturi jezikovnega znaka. Prvi se ukvarja s hermenevtiko področja, ki se razodeva *ad intra*, pomeni pa analoško sklepanje glede na odrekanje inteligibilnih epitetov Bogu na sebi, drugi se ukvarja z označevalcem samim in preizkuša plastičnost njegove strukture ob najtežjih nalogah, kot jih definira "edina beseda", koncept, v katerem miselni napor enega in drugega sovpadata. Končna resnica je namreč izrekljiva in spoznatna v enaki meri kot sintagma, ki smo jo ravnokar uporabili. Kaj je "edina beseda" in na kakšen način obstaja, je namreč moč prav toliko razložiti, kot skrivnost biti, ki obstaja *ad intra*, ko je sama v sebi. Pri Cankarju in pri Akvinskem¹⁴ je privativni govor tako edina analogična formula, ki je v tem območju uporabna. Slednji poudarja: "Ko o neki stvari spoznamo, da je, se moramo nadalje vprašati, na kakšen način je (obstaja), da bi vedeli, kaj je. Toda ker o Bogu ne moremo vedeti drugega kot to, kakšen ni (da ni), ne moremo sklepati o tem, kakšen naj bi bil, temveč zgolj to, kakšen ni. V tem smislu se moramo najprej vprašati, kakšen ni, nadalje, kako ga je mogoče spoznati in naposled, kako ga lahko poimenujemo. O Bogu lahko sklepamo, kakšen ni, ko od njega odmislimo vse, kar bi mu ne moglo pripadati." (ST I, Quaestio III, prologus.) Bog je končna točka, o kateri lahko vemo zgolj toliko, kolikor ne moremo

vedeti. Človeku ga je možno naslutiti in izreči zgolj v "edini besedi". A slednja razmerja med ontološkimi doživljaji *homo sapiens*a strukturira drugače, kot to velja v območjih, ki so inteligibilno dostopna. O Bogu kot poslednji vsebini zavesti namreč ne moremo vedeti veliko. Še več: "Ne moremo sklepati o tem, kakšen naj bi bil, temveč zgolj to, kakšen ni." (ST I, Quaestio III, prologus.)

A v njegovem vseosmišljujočem bistvu so pojmi povezani drugače, kot bi si to običajno predstavljali. Antinomije so presnovljene v višje sintetične enote: o njih lahko presojamo *per speculum in aenigmate*. Tu ostaja prva zapoved žrtvujoča se ljubezen, ki Apostolovo besedilo postavlja v neposredno bližino materine celostne samopodaritve. Šele človek, ki v neskončni ljubezni poustvarja analogijo Božjega delovanja *ad extra*,¹⁵ – njega najpomembnejši del pa je žrtvovanje najdražjega, kar premore – dobiva legitimnost upravičevanja nenehnega trpljenja v osmišljenju glede na nadnaravni red. Takšno držo lahko izpostavimo v ključnem navedku iz *Podob*, ki smo ga že spoznali. "Človek, ki je imel pelin za kosilo in pelin za večerjo, ki je škropil ljubezen koderkoli je hodil, sam pa ni okusil nobene kaplje, si na tihem, prav na skritem dnu svoje duše ustvari svetle sanje, brez katerih bi moral skoprneti od vsega hudega. Najprej se mu zasveti od nekod le prav ponižna lučka, spomin na nekaj milega, želja po nečem lepem, mehkem, kar morda nikoli nikjer ni bilo in nikjer ni. Luč pa je zmerom lepša in svetlejša, kolikor več je bridkosti in kolikor bliže je odrešenje. Dokler se svetloba nazadnje veličastno ne izlije v ono, ki je zadnja in večna." (95.) Okrepljeni s tem spoznanjem lahko presodimo najbolj izmikajoče se besedne zveze s samega konca zbirke, s katerimi lahko pojasnimo točko, do katere je ob sklepu ustvarjanja prispela Cankarjeva umetniška in filozofična zavest.

Črtica Konec (118) namreč prinaša ključne pulze v tej smeri. Pisatelj jo je izrecno domislil na način, da tiplje po zagatnosti človekovega prebivanja (ter trpljenja) na svetu: "In Smrt je izpregovorila; resen in

globok je bil njen glas, skoraj blag. Človek povej, kako si živel, komu živiš?" (119.) Na to vprašanje podaja odgovor kar sama, in sicer s paradoksalno obrazložitvijo, ki je tudi že bila navedena: "Pomislil nisi, da nikoli nobena solza ni bila potočena zastonj, da nikoli nobena kaplja krvi še ni bila prelita zastonj; pomislil nisi, da je smrt mati in da teše nebeški tesar mrtvaško posteljo in zibel obenem. Vsega tega ti ni bilo mar, mislil si nase, bal si se zase, zato ker si gledal poslednjo sodbo in te je bilo te sodbe strah." (119.) Teža besed, ki so pred pisatelja položene s poslednjo sodbo, ima temu primerno avtoriteto izrekovalca. Ne govori jih zgolj Smrt, temveč smrt, ki to pot postane mati, na ta način pa poveže kavzalni neksus ljubezni, trpljenja in smisla z območjem, v katerem se začenja razodevati Bog sam, že v obrisih zunajanalogične govorice. Tako: "Ukazujoč in trd je bil ob teh besedah glas matere Smrti." (120.) Smrt postane mati v pred-smrtnem območju, to se zgodi tukaj (tedaj) in nikjer drugje.¹⁶ Temu je tako, ker umetnik na osnovi anadiploidične, iterativne projekcije sumira ključne pojme v neločljivo enoto. Namreč: ko govori mati Smrt, iz pisatelja izvabi prvo vsebino njegove zavesti, ki je prav mati, takšna, kot smo jo spoznali v pričujoči analizi: "Vzkliknil sem, iz globočine mojega umirajočega srca je planilo: mati." (120.) Drugi člen verige pomeni korak naprej, ko pisatelj kot osmišljevalca lastnega bivanja – tiste entitete, ki ne razume smisla trpljenja, kot mu očita mati Smrt, razodene Boga, ki je konec in zveličanje, ljubezen, v kateri je šele mogoč stavek "Pomislil nisi, da nikoli nobena solza ni bila potočena zastonj, da nikoli nobena kaplja krvi še ni bila prelita zastonj; pomislil nisi, da je smrt mati in da teše nebeški tesar mrtvaško posteljo in zibel obenem." (120.) Na ta način je odpravljena bivanjska kontradikcija trpljenja in nesmiselne smrti, presnovljena je v ljubezni, ki je že jamstvo presežnosti. "Koga boš klical na pomoč, da ti bo v trpljenju stal ob strani, da bo tvoj besednik pred pravičnim sodnikom?"

(120.) Umetnik bo klical "mati", nadalje domovino, kot analogično entiteto, katere najmočnejše obeležje je spomin na "Vrzdenec", ter naposled Boga. Bog, ki je zadnja priča ob poslednji sodbi, je tudi prvi element umetnikove zavesti.¹⁷ "Tedaj se je v grozi in bolesti razklalo moje srce, da je dalo, kar je še imelo: Bog." (120.)

A pri vseh stvareh je potrebno začeti na koncu, to je na začetku: temu bo tako, dokler smo na tej Zemlji potniki in romarji:¹⁸ "Quantum ad statum viae pertinet." (1SN d. 8, q. 1, a. 1, resp. 4.) Zaradi tega je življenje v najbolj boleči plasti sebe samega sicer oksimoron, vendar je to vsaj toliko, kot je hkrati pričakovanje nepredstavljivo polnega konca poti.

"Oj, prijatelji, ljubi moji, to nam bodo še cveteli kostanji!" (Cankar 1975, 57.)

REFERENCE:

- Aquinas, Thoma. 1899. *Opera omnia iussu impensaue Leonis XIII P.M. edita*. Romae: Typographia Polyglotta.
- Areopagit, Dionizij. 1980. *Zbrani spisi* (prevedel Gorazd Kocijančič). Ljubljana: Slovenska matica.
- Barthes, Roland. 1970. .Paris: Seuil.
- Bernik, France. 1976. *Cankarjeva zgodnja proza*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- . 1983. *Tipologija Cankarjeve proze*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- . 1987. *Ivan Cankar*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Cankar, Ivan. 1920. *Moje življenje*. Ljubljana: Zvezna tiskarna.
- . 1935. *Moja njiva*. Ljubljana: Nova založba. 252–256.
- . 1977. *Novele in črtice* (izbral in uredil ter spremno besedo in opombenapisal Jože Gregorič). Celje: Mohorjeva družba, Celje.
- . 1977. *Zbrano delo XXIII*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Claudel, Paul. 1925. *Art poétique*. Paris : Mercure de France.
- Giraudoux, Jean. 1967[1938]. *Dieu et la littérature*. V : *Littérature*.
- Heiliger, Wilhelm. 1972. *Nostalgie bei Ivan Cankar*. London: Slavic press ltd.
- Pogačnik, Jože; Zadravec, Franc. 1973. *Zgodovina slovenskega slovstva*. Maribor: Založba obzorja.
- Ricoeur, Paul. 1975. *La Méthapore vive*. Paris : Editions du Seuil.
- Slodnjak, Anton. 1968. *Slovensko slovstvo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Turk, Boštjan Marko. 1992. SUMMA THEOLOGICA, I/I, Q 39, A 4 / Tomaž Akvinski. Poskus strukturalne interpretacije. V: *Časopis za kritiko znanosti*. 177–185.
- . 2011. *Paul Claudel et l'actualité de l'être*. Paris : Téqui.
- Voranc, Prežih. 1979. *Doberdob*. Ljubljana: DZS.
- Zadravec, Franc. 1980. *Elementi slovenske moderne književnosti*. Murska Sobota: Pomurska založba.

1. V tej zvezi je potrebno vsekdar poudariti razpravo Ivana Prijatelja Domovina, glej umetnik. V: *Izbrano delo*. Ljubljana: Tiskovna zadruga, 1921, 179–212.
 2. "To hrepenenje je odslej hrepenenje po nemogočem, hrepenenje po čistem užitku ob združitvi s spolnim objektom hrepenenja. Hrepenenje po incestnem orgazmu. Banalni nadomestki tega orgazma so skoki čez plot. Banalni, ker nobeden od teh skokov ni salto mortale, kakršen bi bil Ojdipov skok, če ga k temu skoku ne bi potisnila usoda. Ker je bil v ta skok pogan na nezaveden način, ga ne plača z življenjem: samooslepitev ni toliko kazen zaradi tega skoka kolikor kazen zaradi zavestne zagnanosti po poti prejšnjega in predspolnega hrepenenja, hrepenenja po resnici od strtegaobraza." (Hribar 1983, 35.) Tine Hribar je kasneje takšno, z lakanstvom podloženo kritiko korigiral oz. ravnal v smer, ki je blizu dejanskim vsebinam Cankarjevega sporočila.
 3. To je, skupaj z avtografom, na predhodni, nepaginirani strani.
 4. "Vas" ne more biti "nema": v dobesednem smislu bi šlo za nadrealistični zlom razmerja med označevanjem in označujočim, saj bi tudi skrajna metonimija tu obvisela v praznem. "Nema" je vas lahko zgolj v kontekstu neizrekljivosti njene pojave, "ne-dopuščanja-do-sebe", zastrtosti.
 5. To je "pensivité".
 6. Na tem mestu je potrebno izpostaviti silogističen sklep: Cankarjeva mati je najbolj referenčna oseba njegove človeške in umetniške duševnosti. A njena najbolj referenčna bitnost je Bog, kot se razodeva v veri. Ob tej priložnosti – ki ne more biti drugega kot sugestija za obširnejšo raziskavo – omenjamo črtico Tuja učenost (Cankar 1935, 252–256), predvsem stavke, ki in nuce izražajo materin eksistencialni interes. Tako: "Ali veš, kaj si sinoči zamudil? /.../ Še pokrižal se nisi! Truden si bil, ali ne tako truden, da bi roka ne dosegla čela... Glej, zdaj vem... ko sem se dotaknila tiste knjige, sem občutila /.../ Na Boga ne pozabi! Na Boga ne pozabi nikar! /.../ To je tista tuja učenost... segla ti je v srce, Boga ti je ukradla /.../ Bog se te usmili!" (Cankar, 254–256.)
 7. Opozarjamo na ločilo (podpičje), ki uvodna dela povedi povezuje v močnejši kavzalni neksus, kot bi bilo to z uporabo dvopičja: tedaj bi se tu bolj kot enovita soorednost izražala konsekvativnost, če ne celo razrahljana apozicija. To je čisto v smislu sporočila, kot prikazuje na opombo navezujoč se glavni del besedila.
 8. To je analoškega govora, trpljenja in ljubezni.
 9. To je naslov isto tematske črtice (Cankar 1975, 44). Zelo podobna je tudi Tisto vprašanje (Cankar 1975, 66). Na pričujočo raziskavo bi se mogla navezati nova, ki bi tematiko
- inominabilnosti sintetično predstavila glede na pomensko sorodne sklope, kot so npr. ugaslost luči v primerjavi z lučjo kot tako, obnemelost pesmi v primerjavi s pesmijo kot tako, oslabelost človeka v primerjavi z njegovo siceršnjo močjo (kot tako), neizraznost svete daritve v primerjavi z Gospodovim evharističnim zgledom in še mnogo drugega. S tem bi bile *Podobe iz sanj* celovito pojasnjene, zaključek pa bi sledil logiki misli, ki je tukaj razvita. Gradiva v tej smeri nudi namreč zbirka več kot zadosti.
10. Govorimo o tej točki, sicer ena in druga misel pripadata vsaka svoji inspirativni poluti.
 11. Pričujoči članek je smiselno razumeti kot izziv teološkega ovrednotenja Ivana Cankarja, oprtega na tekstnokritično in biografsko raziskovanje, ki naj z neposrednimi dokazi o Cankarjevem delu na teologiji konkretizira hipotetične navedke in premise, ki se tukaj izpostavljajo.
 12. To je v rabi in vrednotenju.
 13. ST I, Quaestio III, prologus: jedro je izraženo v sintagmi "*potius qualis non sit*".
 14. Tomaža navajamo, ker ga *moramo*. Negativno rekanje o Bogu in smislu stvari je sicer temeljna krščanska praksa (in integralni element njene filozofije). Sam je to združeval v svoji poti do razumevanja Njegove skrivnosti: v sinhronem smislu je bil največja avtoriteta krščanskega mišljenja v Cerkvi, ko so nastale *Podobe iz sanj*.
 15. Ta izraz uporabljamo ne v neposrednem, temveč prenesenem smislu, kot podobo samo.
 16. Omenimo tu *gradatio in maius*, ki gre od povedi "*Pomislil nisi, da je smrt mati*" (citirano zgoraj), do besedne zveze "*mati Smrt*" (prav tam). Prvo je predikativna lega, ki je vložena v negacijo oz. paradoks (pomislil nisi – odvisni stavek). V drugem primeru – ta pa je bistven – pa je zveza zrasla v priredno zloženko, katere oba dela, glede na sintaktično logiko materinščine, nastopata enakovredno. To je hkrati dokaz izrednega obvladovanja jezikovnih registrov, kakršnega srečamo v *Podobah iz sanj*.
 17. V tem smislu je uvodoma omenjena študija Dušana Pirjevca *Hlapci, heroji, ljudje* (1968), ki poskuša z aplikacijo ontične difference, pomanjkljiva, saj ne izpostavlja dvojne funkcionalnosti Boga ob sklepu Cankarjevega dela, četudi si sama pripravi nastavke prav ta takšno interpretacijo.
 18. Primerjaj z začetka: "Ali ko se povrne romar z dolge poti ves poln spoznanja ter stopi med ljudi, da bi jim pripovedoval o vsem, kar je videl, se mu jezik ne gane, mu noče beseda iz ust. In kar nazadnje siloma, jecljaje in šepetaje izstisne iz grla, ker molčati ne more, je komaj znamenje, komaj spomin tistega, kar je gledal z lastnimi očmi." (Cankar, 1975, 11.)