

METAFORA V CANKARJEVIH *PODOBAH IZ SANJ*

Metafora v Cankarjevih *Podobah iz sanj* je nastajala iz dveh izhodišč; nad plastjo svetopisemske in liturgične simbolike ter lepotnih metafor, ki ponazarjajo idejo odrešilnega trpljenja, so prevladale grde in groteskne podobe vojne, viden je proces razkrajanja lepotne metafore in simbolike. Poleg vojne groze je opazna metaforizacija besede in duhovno-čustvenih plasti človekove notranjosti. V prispevku so analizirane metafore dna, hiše, ogledala, pridevniška in glagolska metafora ter metafore za vojno grozo in smrt.

moderna, Ivan Cankar, Podobe iz sanj, črtica, metafora

Metaphor in Cankar's *Podobe iz sanj* has two origins: Biblical and liturgical symbolism, as well as *beauty* metaphors that illustrate the idea of redemptive suffering. But both have been superceded by those of terror and war, so that a process of decomposition of the *beauty* metaphor and symbolism is noticeable. In addition to the horror of war, the metaphorisation of the word and of the spiritual and emotional layers of the interior life is also noticeable. The paper analyses metaphors relating to *bottom*, *house* and *mirror*, adjectival and verbal metaphors, and metaphors dealing with *war*, *horror* and *death*.

the Modern, Ivan Cankar, *Podobe iz sanj*, novelette, metaphor

Uvod

Podobe iz sanj so Cankarjeva zadnja zbirka kratke proze in njegova poslednja knjiga. Izšla je leta 1917 pri Novi založbi, v njej je zbranih 31 črtic, razen črtice *Nedelja* (CZD 23, 348) so bile v letih od 1915 do 1917 objavljene v periodičnem tisku, največ v reviji *Dom in svet*. Knjiga je izraz avtorjevega prizadetega doživljanja in obsodbe nesmiselnosti vojne¹ ter njenih grozot, ki jih je pisatelj preizkusil

¹ Strahote prve svetovne vojne so tematizirane tudi v knjigi *Die letzten Tage der Menschheit* avstrijskega kritika in pisatelja Karla Krausa. Krausovi dramski prizori iz življenja prve svetovne vojne so nastajali v istem času kot Cankarjeve *Podobe iz sanj*, in sicer na Dunaju v letih od 1915 do 1917, leta 1919 jih je objavil v treh zvezkih svoje revije *Die Fackel*, v knjižni izdaji pa leta 1922. Karl Kraus je javno protestiral proti vojni, dramske scene je predstavljal tudi na svojih nastopih. Iz knjige *Die letzten Tage der Menschheit* veje obsodba vojnih grozot in morije, knjiga je naperjena tudi proti avstro-ogrski monarhiji, pisatelj je vojno namreč razumel tudi kot propad meščansko-liberalne civilizacije. Posamezne dramske scene so postavljene na bojišča prve svetovne vojne; v bolnico, šolo, cerkev, najpogosteje pa na dunajski korzo («Sirk-Ecke»), kjer je bilo zbirališče oficirjev, vojakov, prostitutk, reporterjev, vojnih fanatikov, oglaševalcev časopisov

tudi na lastni koži.² Obenem je bil v tem času duševno in telesno že močno izčrpan, ob slutnji lastnega konca je vse bolj prodiral v iracionalne predele svoje duše in tipal onkraj čutno spoznavnega. V takih okoliščinah so se mu zapisovale sanjsko-vizijske podobe kot potencirana, povečana, iz ravnovesja premaknjena slika vojnih grozot.

Pisatelj se je zavedel simbolne zastrtosti svojih »podob« in je o njihovi poetiki razmišljal na več mestih, v meditativno-esejističnih črticah (*Iz dna, Ogledalo*) ali v meditativnih vložkih posameznih pripovedi (*Gospod stotnik, Tretja ura*), zbirko pa je pospremil tudi z naslednjim pojasnilom: »Te 'Podobe iz sanj' so bile napisane v letih strahote 1914–1917. Zato je razumljivo, da marsikatera beseda ni tako postavljena, kakor bi po vsej pravici morala biti, in da je marsikatera zastrta in zabrisana. Vendarle pa naj ostane vse, kakor je bilo; za ogledalo teh težkih dni in za spomin. Jeseni 1917. Ivan Cankar« (CZD 23).

Podoba je v Cankarjevih *Podobah iz sanj* osrednja slogovna oblika,³ hkrati pa je tudi vrstna oznaka za njegovo vojno črtico, ki opušča zgodbo in zahteva metaforično in simbolno izražanje. To so tudi Cankarjeve najkrajše in hkrati najbolj deepizirane kratke pripovedi (Kocijan 1996: 229), nekatere ob semantično podprti ritmizaciji in gosti metaforiki prehajajo tudi v ritmizirano prozo (Paternu 1989: 109, Kocijan 1992: 165). Strukturno so različne, lahko ohranjajo drobno zgodbo s simbolnimi konotacijami (*Gospod stotnik, Leda, Bebec Martin, Otroci in starci, Strah, Vrzdeneč*) ali pa so brez epskega jedra z razdrobljeno refleksijo, meditacijo, pravljličnimi, mitološkimi in grotesknimi podobami (*Ogledalo, Tisto vprašanje, Zaklenjena kamrica, Tretja ura*).

Podobe iz sanj razkrivajo Cankarjevo slogovno raznolikost in pomenijo vrhunec njegovega simbolizma z opaznimi elementi ekspresionizma (Kos 1987: 177, Zadravec 1991: 228, Kocijan 1996: 229). France Bernik je v Cankarjevih »podobah« ob osrednji simbolistični konstanti razbral motivno-tematske značilnosti, ki merijo tudi na zgodovinski ekspresionizem; to je poudarjeno duhovno-etično pojmovanje duše, prodiranje v človekovo duhovno bistvo, odmik od bivanjske

idr. Za posameznimi literarnimi liki se skrivajo konkretne osebe, tragikomično učinkujejo zlasti podobe avstrijskih oficirjev. Krausovi vojni prizori so zgrajeni iz dialogov v dunajskem narečju, iz časopisnih naslovov in citatov, dokumentov, pripovedi fanatičnih vojakov, ki se hvalijo z grozljivim načinom ubijanja ljudi, pa tudi iz pesemskih delov in vizijskih podob. Takšni sta recimo simbolna podoba avstrijskega obličja, ki vstaja kot pošast iz groba in z različnimi obrazi in znano lahkotnostjo pohajkuje skozi vojne scene, ali simbolna podoba vranov, ki se gostijo s trupli vojakov.

² Ivan Cankar je bil v začetku prve svetovne vojne, avgusta 1914, zaprt na ljubljanskem gradu, konec leta 1915 pa kljub močni izčrpanosti kratek čas tudi vojak avstrijske vojske v Judenburgu (Mahnič 1964: 69).

³ Anton Ocvirk je v Literarnem leksikonu *Pesniška podoba* (1982) k oblikam pesniške podobe prištel prvostopenjsko primero ali prispodobo, drugostopenjsko ali razširjeno primero, identifikacijo, slovansko antitezo, drugostopenjsko ali razširjeno identifikacijo in razvezano ali osamosvojeno podobo, ki ima izraženo le izhodišče, ne pa tudi ciljnega območja. V slednjo naj bi zaradi primere ali identifikacije v izhodišču ali osamosvojene podobe B in neizraženega predmeta A spadale tudi obsežnejše oblike, kot so parabola, paramitija, basen, eksempel, alegorija, moraliteta, ki jih literarna teorija uvršča tudi med samostojne pripovedne vrste ali pa se pojavljajo kot vložene zgodbe v obsežnejših besedilih. Ob Cankarjevih *Podobah iz sanj* bomo s podobo označevali tiste obsežnejše metaforične ali simbolne oblike, ki se ujemajo z Ocvirkovim pojmom razvezane ali osamosvojene podobe.

odtujenosti k idejam povezovanja med ljudmi in narodi, bratstva, nove človečnosti, vsemu temu pa se na jezikovnostilni ravni opazno pridružuje grda metaforika s hiperboličnimi in grotesknimi podobami (Bernik 1983: 278). Ob gosti metaforiki se v *Podobah iz sanj* močno zapisujejo tudi svetopisemski in liturgični simboli, ki simbolizirajo idejo osmišljenega trpljenja in upanja v odrešitev, ob teh pa še folklorni, mitološki in pravljичni simboli ter simboli iz Cankarjeve dotedanje literature (Čeh 2001: 198–234). V nadaljevanju si bomo v Cankarjevih *Podobah iz sanj* ogledali osrednje metafore za literarno besedo, za človekovo etično in iracionalno razsežnost duše, vojno grozo in smrt, na oblikovni ravni pa epitet in glagolsko metaforo.

Metafora dna ali etično odgovorna in duhovno poglobljena umetnikova beseda

Vse od rožniške dobe je Cankarjevo literarno ustvarjanje zaznamovano z etično-psihološko črtico, toda zapiranje v »lastno škatlico« in prodiranje v etične predele duše je zbudilo v pisatelju tudi strah pred lastnim izpovedovanjem.⁴ Pisatelj je v tem času veliko razmišljal o etično očiščevalni vlogi avtobiografske literature in etični dimenziji svoje besede (*Očiščenje*, 1915), vse bolj pa ga je preveval tudi dvom v izrazno moč besede; z metaforo jo je imenoval umazana, črna, strupena beseda, črni dar itd. (*Črni piruh*, 1915). Kljub pomislekom je v času vojne morije znova sklenil, da se mora izpovedati iz »dna«, kakor je zapisal v uvodni pripovedi *Podob iz sanj*, ki je imela prvotno naslov *Iz dna* in je nekakšen esej o pisateljevi besedi, ki jo zdaj išče v iracionalnih duhovno-čustvenih globinah (»Iz dna, prav iz dna bi se rad izpovedal, iz dna zaklical naglas vsem ljudem, da bi slišali na svoja ušesa in videli na svoje oči – ali poslednjega dna ni, zadnje, za vselej odločilne, odrešilne besede ni, še nihče je ni slišal, ne izpregovoril; vse je blodnja in pot, je brezkončno romanje po tihih katakombah srca.«). Svoje izpovedovanje je Cankar znova razumel kot etični dolg do naroda in človeštva v usodnem času (»Srce se vije in stiska od bolečine, brani se, rajši bi molčalo; ali molčati ne sme, trpeč mora oznanjati svoje trpljenje, ker taka je sodba in zapoved.«). Cankarjevo etično in duhovno poglobljeno izpovedovanje o strašnem vojnem času se torej iz avtobiografsko zasnovane etične izpovedi rožniške dobe na svoj način vrača v okvir orfejskega mita o umetniku v družbi. Umetnik roma po iracionalnih duhovno-čustvenih prepadih, išče odrešitev zase, za narod in človeštvo (»Tebi, romar, je ukazano od nebes, da gledaš, kar drugim ni dano gledati, da poveš, kar drugim ni dano povedati. [...] Ne molči, da ne boš tožil gluhim grobovom, klical iz dna, ko bo veter razpihal tvoje besede v gozd in polje!«).

⁴Leta 1912 je Ivan Cankar snoval dramo *Starec*, v kateri je hotel prodreti do lastnega čustvenega in duhovnega dna in izpovedati prav vse, a starec je bil prestrog sodnik in načrtovana drama ni nastala. Leta 1914 pa je v zadnji črtici cikla *Moje življenje* napovedal, da bo svoje »mladostne spomine«, ki jih je končal s svojim prvim odhodom v Ljubljano, še nadaljeval, vendar tega ni več storil (CZD 22, 52).

V črticah, ki vsebujejo meditativno-esejistične odlomke ali so takšne v celoti (*Edina beseda, Tisto vprašanje, Konec, Iz dna, Ogledalo in Zaklenjena kamrica*) je pripovedovalca zamenjal čustveni premišljevalec o duševnih in duhovnih pojavih lastnega jaza, sočloveka in naroda. Ti pojavi so čustveno obarvani in praviloma oživiljeni, pripovedovalčeva beseda, misel, podoba in sanje živijo, se gibljejo, imajo telesno podobo, beseda tudi prihaja, šepeta, trka, plane, prime za kljuko (*Tretja ura*).

Nova beseda prihaja iz globine

Ivanu Cankarju se je beseda nemalokrat porojevala iz bolečine,⁵ še posebej pa je to veljalo za *Podobe iz sanj*. O svoji novi besedi pravi, da je »podobna plahemu, komaj razumljivemu jecljanju« (*Iz dna*). V primerjavi z evropskimi simbolisti, ki so hoteli osvoboditi zvočno podobo besede od njene pomenske vezanosti, je Cankarjeva beseda zvočno bogata, vendar ohranja pomen, še več, pisatelj je iskal besedo, ki bi zmogla izraziti najgloblje pomene. Nova beseda je sicer plaha, vendar prihaja iz globine, ponazarjajo jo metafore prostorninskih teles (hiša, jajce, škatla), vertikalne skale (globina, dno) in drevesa.

Metafora vertikalne skale poudari pomensko razsežnost besede; kar je globoko, je pomensko tehtnejše, sveže, izvirno, etično čisto in zavezujoče. Beseda dobi v metafori tudi izhodišča cvetne in drevesne vegetacije, nove besede so drevesa z globokimi koreninami:

Spočetka so bile besede kakor mlado cvetje, ki poganja svoje tenke, nežne korenine v zrahljani prsti, še v spominu na roso in sonce: lahko jih je bilo razmajati, ne vzdihati, skoraj ne kaplje krvi, ko je vesela roka utrgala cvet, ga pripela dekletu na bluzo. Toda globlje, zmerom globlje v grudo segajo korenine, že so razrile prst, razmaknile mogočne skale, zaplele se in zagozdile z živim omrežjem naravnost v sredino, kjer je sanjalo poprej ponižno cvetje, stoje široki, donebesni, temni bori – posekaj jih zdaj, izrui jih! En sam udarec sekire bo vzbudil v boleost in grozo ves prostrani, mračni gozd, zaječalo bo globoko v zemlji sami. (*Iz dna.*)

V *Podobah iz sanj* je beseda tudi duhovni krik; personificirana beseda vpije, kriči, krvavi itd. Pisatelj se z novo besedo spušča v duhovne globine in prepade, onstran meje čutno spoznavnega, in išče tudi zadnjo resnico ali »edino besedo«, ji prisluškuje, a ta ostaja neizgovorljiva, nedoumljiva, skrivnostna. Cankar kot simbolist je seveda vedel, da je njena čutno spoznavna dimenzija omejena, da ne more izraziti tistega onstran čutno spoznavnega.

Metafora hiše

Tako kot tempelj simbolizira tudi hiša središče sveta in je podoba univerzuma. Psihoanaliza razlaga simboliko hiše glede na različne dele in prostore, zunanost

⁵ Izidor Cankar je bratrančevo pisanje ponazoril s primero: »Kdor lepo piše, piše s trudom in bolečino: kakor bi z obema rokama stiskal lastne možgane; vsak stavek je kaplja krvi iz njih.« (1968: 136.)

hiše odgovarja človekovemu videzu, streha simbolizira glavo, območje razuma in duha, medtem ko pripadajo spodnji prostori podzavesti in nagonu (Chevalier 1993: 174). Cankar se je ob metafori hiše opiral predvsem na metaforo vertikalne skale in simboliko njenega notranjega središča. Gibanje v skrite predele notranjosti hiše mu pomeni gibanje v globoke etično čiste in tudi iracionalne predele človekove duševnosti. Cankarjeva metafora hiše razvije obsežno metaforično območje, kot izhodišča metafore se pogosto zapisujejo vrata, kajbica, kamrica, kapelica, zid, stopnice idr. Človekova duševna in duhovna notranjost je pogosto ponazorjena z notranjimi prostori hiše in se opira tudi na konceptualno metaforo »človek je vsebnik«.

Črtica *Zaklenjena kamrica* je v celoti grajena na metafori hiše in njenih simbolnih delov. Uvodna misel o človekovi notranji dragocenosti je ponazorjena z metaforo o kamrici, ki se na posameznih mestih ponavlja kot vodilna ali nosilna metafora. Pisatelj verjame v človekovo etično lepoto, ki je skrita v najglobljih predelih njegove notranjosti. Tipanje v lastno kamrico odpira vrata tudi do sočloveka, kar je povezano z idejo o skruti, a globoki medčloveški povezanosti ob zunanji ogroženosti.

Vrata pri Cankarju pogosto ločujejo zunanji in notranji prostor oziroma mejo med telesnim in duševnim (*Hiša Marije Pomočnice*, *Nina*), v *Podobah iz sanj* pa vrata v okviru ontološke metafore ponazarjajo tudi mejo med čutnimi in nadčutnim spoznanjem. V črtici *Iz dna* pripovedovalec prodira v lastno duhovno notranjost, ta je nepregledna, nedoumljiva, nerazložljiva, vse bolj iracionalna, v metafori ponazorjena z metaforo dna, ki se kar naprej pogloblja, stopnic ni nikoli konec, zmeraj nova vrata, temna in globoka. Lirski premišljevalec v črtici *Edina beseda* se napenja, da bi spoznal tisto, kar je onstran čutno spoznavnega, a ostaja mu le meglena slutnja, vrata se ne odprejo, zadnja beseda ni razodeta, najbliže ji je bil ob materini smrti, ko je že slišal njeno trkanje in šepetanje. Z metaforo zaprtih vrat je Cankar blizu simbolistične, le slutenjske in čustvene transcendence; ob spominu na mater se mu ta oglašča kot slutnja vesoljne ljubezni, od daleč, motna, neprepoznavna, skrita v edini, a neizgovorjeni besedi (»In vselej, kadarkoli se ozrem na sveto podobo v svojem spominu, slišim šepetanje neizgovorjene besede, kakor se je utrnila iz čeznaturnega spoznanja, ki nam ni dodeljeno, iz vesoljne ljubezni, ki je ne poznamo [...]«).

Hiša z obsežnim izhodiščnim območjem pri Cankarju pogosto ponazarja subjektov bivanjski položaj, njegovo nesvobodo in uklenjenost.⁶ V *Podobah iz sanj* je hiša bolj v območju ontološke metafore, pripovedovalec prodira v globino

⁶Hiša kot metafora za človekov bivanjski položaj sega v slovenski metaforiki tudi k Prešernu in njegovemu sonetu *Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi*, kjer se ječa zapiše kot nosilna metafora za subjektovo bivanjsko stisko. Identifikacijske metafore smrti v istem sonetu izrabljajo prostorska izhodišča (»ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta«) (Prešeren 1998: 151). Pri Cankarju je življenje največkrat v konfliktu z lepoto hrepenenja, prvo je tako v metafori pogosto mrtvašnica, ječa ali kletka (*Hiša Marije Pomočnice*, *Nina*, *Lepa Vida* idr.).

prostora, v zaprto kamrico, v dno, da bi spoznal duhovne globine sebe, sočloveka in naroda, da bi se dotipal do metafizične resnice. Z metaforo hiše in njenih delov poteka Cankarjeva čustvena refleksija o literarni besedi, o iracionalni duhovno-čustveni notranjosti, o smislu življenja v iskanju in spoznavanju človeka.

Veliko konkavno ogledalo in metafore grdega

Vojna se je Cankarju pokazala v podobi velikega konkavnega, vso zemljo obsegajočega ogledala, na njem se zarisujejo grozote vojne in človekovega moralnega ponižanja. Ogledalo je strašno samo po sebi, vanj pa gledajo tudi pripovedovalčeve utrujene, prestrašene oči in snujejo strašne, skrivenčene, grozljive podobe (»Ali roka božja se je prikazala iz nebes in je postavila na zemljo ogromno ogledalo, ki se z zgornjim 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.«, *Ogledalo*). Metafora ogledala je spoznavna metafora resnice, v konkavnem ogledalu nastajajo sicer grozljive in povečane podobe, a so povečana resnica sama.

Grdo in groteskno metaforo srečujemo pri Cankarju že vse od vinjetne črtice naprej, vendar je v *Podobah iz sanj* doživela najmočnejši razmah. Ponekod so podobe le naturalistično grde, drugje groteskne, naravna razmerja so silovito povečana, človeku se pripisujejo animalične lastnosti itd. Metafora z izhodišči grdega ponazarja človekovo duhovno-čustveno notranjost v vojni, spreminja notranjo lepoto v nasprotje, jo razjeda, polni z umazanijo, pljunki, gnojnico, madeži, pegami, ranami. Ogromno ogledalo kaže človekovo duševno popačenost tudi na najčistejših bitjih, znižuje sveto v banalno, srca so umazana, oškropljena z grehom, z »medeno goro greha« (*Ogledalo*), vendar to grozljivo ogledalo dopušča še kanček lepote, svetlobe, kar se ujema s temeljno idejo upanja v »podobah«.⁷

Kurentova procesija ponižanih in razžaljenih ljudi, ki jo poznamo že iz črtice *Za križem* (*Za križem*, 1909) ali iz *Kurenta* (1909), ima v konkavnem ogledalu odprta srca, polna pljunkov (*Ogledalo*). Metafora opljuvanih src se opira na frazem opljuvati koga in je ponazoritvena metafora za v vojni ponižanega in osramočenega človeka (»In videl sem dolge procesije ljudstev, predpustne procesije, kjer ni bilo s pisanimi capami našemljenih, pijanih teles, temveč so bili Kurentovi romarji brez

⁷ Idejo osmišljenega trpljenja lahko zasledujemo pri Cankarju od zbirke *Za križem* in pripovedi okrog nje (*Pokojne duše*), prek sklepnih sonetov *Kurenta* do *Podob iz sanj*. Izražena je s svetopisemsko in liturgično simboliko (veliki petek, velika nedelja, tretja ura, križev pot, vstajenje, Golgota, blagoslovljena ura idr.) ali tudi s tradicionalno simboliko teme in svetlobe, iz noči porajajoče se zarje (»Velikega petka je bilo treba za veliko nedeljo«, *Nedelja*; »Kdor že si, zaupaj v zarjo tistega dne in prilivaj večni luči, ki je v tvojem srcu«, *Kadet Milavec*; »Morda jih bo še nekaj, vsaj nekaj, ki bodo dočakali tisto blagoslovljeno uro«, *Pobratimi*; »Človek gre na Golgato, da bo trpel in umrl in da bo vstal poveličan«, *Četrta postaja*; »K zibki pojdem; dvoje milih plamenov, neugasljivih, se tiho in mirno smehlja iz nje; angel božji drži roke nad njima, dokler ne zasije zarja nad gorami.«, *Ugasle luči*).

cunj in trakov, brez krink in zvončkov, vsi goli, našemljeni edinole z iz prs visečimi, vsej cesti v izgledovanje odprtimi srci, v katerih so bili pljunki namesto krvi.«, *Ogledalo*). Kot groteskna podoba se metafora oskrunjenih src, napolnjenih s črnino, pegami, pljunki, grdimi, črnimi ranami, zapiše tudi v črtici *Ranjenci*.

Metafore in simboli za smrt

Cankarjevo srečanje s smrtjo sega v zgodnja otroška leta, v *Mojem življenju* se spominja smrti sorodnikov, tujih ljudi in živali. Smrt mu je bila kot otroku seveda tuja, nerazumljiva, prezgodnje spoznanje, doživljal jo je kot strah in grozo, a prav smrt se mu je vtisnila v spomin kot najgloblje doživetje iz otroških let (*Edina beseda*). S smrtjo pa ni zaznamovano le Cankarjevo zgodnje otroštvo, temveč je z njo nasičena domala vsa njegova literatura,⁸ kar avtorja opazno povezuje s pisatelji dunajske moderne,⁹ ki jim je smrt osrednja literarna tema in največkrat ubesedena z estetskega zornega kota, precej abstraktna, zgolj nakazana, pogosto sanjska in lepa, zunaj konkretnih opisov bolečin, razpadanja telesa in grozljivosti. Estetizacija smrti in umiranja je očitna tudi pri Cankarju, vendar je njegov razpon motivov smrti širši, giblje se od zgolj nakazanih samomorov umetnikov in hrepenenjskih deklet, ki se zlomijo v konfliktu med hrepenenjem in življenjem, prek smrti delavcev, samomorov dekadenci obupancev, mrtvorojenih otrok, umiranja za jetiko obolelih ljudi, opisov materine smrti, hrepenenja bolnih deklet po odrešilni smrti v novo življenje pa vse do umorov, zagrobne fantastike in grozljivih vizijskih podob množične smrti v prvi svetovni vojni. Ob številnih motivnih variantah smrti se pri Cankarju zapisujejo tudi različne podobe smrti.

V *Podobah iz sanj* je nad človekom, ki je zgolj bilka v viharju (*Bilka v viharju*, 1914), zagospodarila vojna z grozo in množično smrtjo, ki je strašna, hiperbolizirana in tudi groteskna. V vizijskih podobah nastajajo pogosto metonimične oziroma prostorske simbolne podobe smrti za domovino, kot so grob, pokopališče, njiva idr. V ogledalu se kaže domovina v podobi velikega groba in lepega mrtveca (»To noč sem videl velik grob, segal je od planin do morja. Mrtvec je ležal na njem, tako svetel in lep, da so nebeške zvezde zamaknjene strmele nanj. Na obrazu njega, ki je ležal v grobu, je bilo okamnelo brezmejno trpljenje, na ustnicah, teh ubogih, je trepetalo zadnje očitjanje.«, *Iz dna*). V pripovedi *Sraka in lastovice* dobi domovina podobo pokopališča (»ko upihnem luč, se odpro tiho duri in okna in zdelo se mi bo, da ležim pod milim nebom na pokopališču«). V isti pripovedi lastovice iščejo dom,

⁸ Na pogosto tematizacijo smrti, ki povezuje Ivana Cankarja z literaturo dunajske moderne, je opozoril denimo Stefan Simonek v prispevku *Slowenische Literatur, österreichisch geprägt. Zum Werk Ivan Cankars, Literatur und Kritik* 1996, 86–88.

⁹ O estetskem vidiku opisovanja smrti in umiranja v dunajski moderni piše Alice Bolterauer v prispevku *Der Tod als literarisches Motiv in der Wiener Moderne*, takšno ubeseditev smrti najde v Ber-Hofmannovi pripovedi *Der Tod Georgs* in v Hofmannsthalovi poetični drami *Der Tor und der Tod*. Ob Schnitzlerjevi noveli *Sterben* pa opozori tudi na bolj »realistično« upodobitev smrti v dunajski moderni. ([Http://www.gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/heft4b.htm](http://www.gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/heft4b.htm).)

a ta se je spremenil v odprt grob (»Iz puste zemlje je široko zeval črn strah [...]«). V črtici *Pobratimi* ležijo trupla vojakov kot velik grob na poljani (»Mnogokdaj se mi je sanjalo, da vidim brezštevilna mrtva trupla, nakopičena na poljani [...]«).

Pohabljenici, ki ne morejo na vojsko, čakajo na svojo strašno smrt (»Ti, nesrečnež, ne boš gledal smrti, kakor jo bodo gledali vriskajoči fantje tam zunaj ... priplazila se bo nekoč tiha in grda izpod postelje, strašilu podobna.«, *Strah*). Ob tej pa se v *Podobah iz sanj* zapisuje tudi estetizirana smrt, s katero izraža pisatelj idejo osmišljenega vojnega trpljenja za novo življenje (»nezastrta, velika in jasna stopi pred človeka in ga vzdigne v naročje«, *Strah*).

Smrt je v »podobah« največkrat personificirana. Po Lakoff-Turnerjevi kognitivni teoriji metafore se personifikacija smrti opira na metaforo »dogodki so dejanja«, v njenem ozadju pa deluje metonimična shema med povzročiteljem smrti in posledico. Smrt se po njunih ugotovitvah pogosto pojavlja kot žanjica, jezdec, tesar, sodnica. Takšne personifikacije smrti najdemo tudi v Cankarjevih *Podobah iz sanj*. Alegorična podoba smrti, Smrt s koso, v črtici *Konec* ima lastnosti žanjice, v glagolski metafori smrt pogosto kosi, žanje, tepta itd. Alegorično podobo smrti srečujemo v »podobah« kot žensko ali moško personifikacijo, lahko je Smrt s koso (*Konec*), okostnjak v črnem plašču (*Gospod stotnik*) ali apokaliptični jezdec na konju (*Senca*).

V črtici *Gospod stotnik* visok mož v črnem plašču izbira najlepše vojake. Stotnik je sprva precej skrivnostna podoba, toda stranske metafore (črn plašč, koščene, krempljaste roke) nakazujejo simbolno-allegorično branje stotnika, ki se na koncu povsem razveže v alegorično podobo smrti, ki jezdi pred mladimi življenji in jih pelje v smrt (»Ta obraz je bil brez kože in mesa, namesto oči je bilo izkopanih v lobanjo dvoje globokih jam, dolgi, ostri zobje so se režali nad golo, silno čeljustjo. Stotniku je bilo ime Smrt.«). V črtici *Senca* je zapisana apokaliptična alegorija smrti, ki jo predstavlja jezdec v črnem oblačilu z lovorjevim vencem prek lobanje, kakor jo je pisatelj poznal tudi iz Böcklinove upodobitve apokaliptičnega motiva štirih dirjajočih jezdecev (»Vedel je, da jezdi preko vesoljne zemlje Böcklinov strašni jezdec, nasilna smrt.«). Alegorična podoba smrti nastopi v črtici *Konec*; kot nepovabljen gost in sodnica Smrt, v črnem plašču, s koščeno roko (»Tiho, slovesno so se odprle duri in ogromna je stala na pragu sodnica Smrt. V črn plašč je bila zavita in široko perjanico je imela na glavi. [...] Koščene roke so bile trdo in nepremično sklenjene na širokih prsih.«). Smrt ima tukaj kot v tradicionalni alegoriji tudi koso; je žanjica življenj na svetovnem prostoru vojne.

V sklepni črtici *Konec* se tako zgostijo podobe smrti od sodnice Smrti prek svetopisemske podobe (»dekla božja«) do podob žanjice, tesarice in matere. Smrt v vojni se dogaja tudi kot velika žetev, žanjica Smrt žanje zlato klasje, najdragocenejša življenja (»Žela sem veličastno žetev, na brezmejnih njivah sem jo žela, kjer je bil človek sam sejati. Tako dolga je bila ta 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 si prišel ti in si se ozrl postrani na črno deklo božjo. Zasmilil se ti je ta in oni zlati klas,

ki je padel.«, *Konec*). Toda iz pokošenega klasja se rojeva novo življenje. Smrt je tudi mati, je konec in je začetek novega življenja (»pomislil nisi, da je smrt mati in da teše nebeški tesar mrtvaško posteljo in zibel obenem«, *Konec*).

V *Podobah iz sanj* je Cankar rad posegal tudi po tradicionalni simboliki ptic, ki oznanjajo množično smrt. Po poljih ležijo trupla vojakov, nad njimi krožijo vrane in napovedujejo smrt naroda in človeštva, oglašča se sova, sraka je spričo velike smrti izgubila smisel za humor (*Sraka in lastovice*). V črtici *V poletnem soncu* se nad zrelim poljem spreletavajo krakajoče vrane in opominjajo na smrt (»Poletno sonce je lilo na polje svoja vroča jezera in polje je soplo težko od življenja in izobilja. Nad njim je krožilo dvoje lačnih vran, izgubilo se krakajoč na obzorju.«).

Metafore za vojno grozo

Prvoosebni pripovedovalec se je v *Podobah iz sanj* moral odpovedati izpovedovanju notranje lepote, to je v črtici *Tretja ura* zanikal kar s trojno identifikacijo, katere izhodišča, cvetje, svetloba, zvok, so predstavljala jedro Cankarjeve novoromantično-impresionistične polepotene metaforike:

Moje srce ni več poljana, ki rodi cvetic, kolikor in kakršnih hoče, po svoji notranjosti; moje oči niso več okna, ki se odpro, na katero nebeško stran jih je želja; moja usta niso več zvon, ki poje veselo, kakor je bil ustvarjen. Srce, oči, usta, še lica, roke in noge, vse je kakor uročeno, je zaslužjeno eni sami neizrečeni in neizrekljivi misli, eni sami strašni podobi, ki brez usmiljenja, brez nehanja nemo strmi vame z osteklelim, zakrvavelim pogledom.

Zdaj se pripovedovalec giblje med ranjenci, pohabljenimi, umirajočimi ljudmi, sredi smrti, trpljenja, bolečine, strahu in groze (*Ranjenci*), njegova beseda pa se razpenja med popolno obnemelostjo in boleznim, obupnim krikom. Zapisujejo se mu ostre, krčevite, dramatično napete podobe, ki združujejo skrajna nasprotja, na primer oksimoronska metafora (vojaki so »živi grobovi«, »tišina kriči«, *Tisto vprašanje*) ali glagolska predložna zveza (»in vprašalo, v nebesa vzkliknilo je le moje izmučeno srce«, *Tisto vprašanje*).

Občutja groze pogosto ponazarjajo epiteta, ki hiperbolizirajo jedrno besedo do skrajnih meja, povečujejo vseobsežnost groze, ki se je zajedla v prostor in človeka, povzroča njegovo okamnelost, otopelost, obnemelost, prostor pa napolnjuje tudi z mrtvo tišino ali silnim krikom (brezmejna groza, oči so okamnele, strmeče, obnemlele, vprašujoče, tišina je mrtva ali kriči). Ob grozi se pojavljajo tudi epiteta, ki jo širijo v neskončnost (»brezdanja groza«, *Tretja ura*) ali simbolizirajo njeno nedoumljivost. V glagolski metafori se na grozo pogosto preslikujejo čutno intenzivni glagoli in vizualizirajo njeno intenzivnost in obsežnost, v človeka se zajeda, ga oklepa, vanj se sesa ali nemo strmi (»Vse kakor okamneli otrok: v raskavo kožo, v temne oči se je bila vsesala ona brezmejna groza, ki sem jo gledal tam [...]«, *Tisto vprašanje*). Groza je personificirana, sprejema pomenke iracionalnega subjekta, v metafori je povečana, nanjo se preslikujejo tudi tekočinska izhodišča, pretaka se v brezmejni prostor in gospodari človeku (»Ta groza, ki je molče strmela iz mraka in

tišine, se je bila razlila na vse strani; od obzorja do obzorja, v brezmejnost.«, *Tisto vprašanje*).

Epitet in glagolska metafora v *Podobah iz sanj*

Epitet in glagolska metafora kažeta v zadnjem obdobju Cankarjeve kratke proze opazne spremembe in se že močno oblikujeta v okviru ekspresionistične estetike intenzitete. Še zmeraj se zapisujeta tudi niansirani in sestavljeni pridevek (»fant krasnobradi«, *Ugasle luči*; »šepetali so tihotno«, *Tretja ura*), vendar prevladujejo pridevki, ki označujejo močne, tudi simbolne svetlobno-barvne kontraste. V območju barvnega pridevka so v ospredju polne in kontrastne barve; črna, bela, rdeča in zlata. Zelo opazna skupina epitetov izvira iz svetopisemskega in liturgičnega izhodiščnega območja. Oblikovno posebnost predstavljajo epiteti z obrazilom-ejši (belejši, veselejši), s priponskim obrazilom lahko poteka proces v smeri odtenka in abstrakcije (tih, tihoten). Nekaj epitetov se povezuje z jedrom tudi po aliteraciji, ki ustvarja zvočno kakofonijo (»težko truplo«, *Konec*; »otrplega trpljenja«, »križan Kristus«, *Nedelja*; »živega življenja«, »gluhi grobovi«, *Iz dna*; »v mrzli, mračni sobi«, *Konec*), pogosteje jo pisatelj ubesedi s pomensko oznako zvoka (»zategnjen, hripav jok«, *Otroci in starci*; »hripav smeh«, *Ugasle luči*). V »podobah« so opazni pridevki, ki označujejo nedoločno, nejasno lastnost ali hiperbolično razsežnost jedrne besede, napolnjujejo jo z nedoločnim, nejasnim, strašljivim, neobvladljivim. Epitet pogosto ponazarja negibnost, otrplost, obnemelost, okamnelost čustvenih in duhovnih pojavov (»misel okamnela«, *Pobratimi*; »otrplega trpljenja«, »okamnelega srda«, *Konec*; »okamnelo, brezmejno trpljenje«, *Iz dna*). Pretirana razsežnost oziroma lastnost je izražena s presežniško obliko oziroma s prefiksom (»prečudežna lepota«, *Veselejša pesem*; »prečudne podobe«, *Strah*; »prelepa luč«, *Otroci in starci*) ali se povečuje s pridevki čuden, strašen, silen (»v tem strašnem času«, *Četrta postaja*; »strašna beseda«, *Edina beseda*; »s čudno plahim pogledom«, *Vrzdenc*; »silno božje ogledalo«, *Ogledalo*), tudi s postavitvijo neštevnih imen v množino (»čudni strahovi«, *Sraka in lastovice*; »iz mrakov bela roka«, *Zaklenjena kamrica*), z dvojnimi pridevkom (»pred zdavnim, zdavnim časom«, *Velika maša*; »v strašnem, črnem loku«, *Kadet Milavec*) in z zaimkom (»v onih zdavnih časih«, *Kadet Milavec*).

Glagolska metafora je slikovita in dinamična, zato so metaforično rodni predvsem konkretni glagoli, pogosto tisti, ki označujejo ekspresivno gibanje, človekovo obnašanje in zvočne pojave, ter glagoli, katerih pomen je povezan z območji ognja, vode, vetra, rastlin in živali.¹⁰ Glagolska metafora v *Podobah iz sanj* oživlja duhovne in duševne pojave, ponazarja njihovo intenzivnost in razsežnost, še zmeraj pa tudi odtenke in umirjeno lepотно gibanje, vendar vse bolj opazno zapisuje

¹⁰ Takšne ugotovitve so posledica raziskovanja glagolske metafore v ruski literaturi, ki jo je opravila I. A. Petrovna, B. Tošović (1995: 130) pa ugotavlja, da so omenjene skupine glagolov metaforično najbolj tvorne tudi v hrvaški in srbski literaturi. Analiza glagolske metafore v *Podobah iz sanj* potrjuje, da je tudi Cankarjev metaforični glagol zelo pogosto izhajal iz omenjenih območij.

dramatične zvočne in svetlobne kontraste ter kontraste sunkovitega gibanja in trpnosti. Izhodišča glagolske metafore so v *Podobah iz sanj* pogosto iz območij živali, čutnih zaznav, človekovega obnašanja, neubranih zvokov, vode in vegetacije. Glagolska metafora je pogosto sunkovita in ostra, prostor napolnjuje z neznanim in nedoločnim, s krikom ali obnemelostjo, metaforično dejanje opravlja tudi nedoločni subjekt, ono (»Tisti večer je z nasilno roko poseglo v nebeško luč nekaj neznanega iz tujih krajev, udarilo neusmiljeno med praznike, povesti in pravljice.«, *Otroci in starci*). Na človeka in pokrajino se preslikujejo pomenke živalskega gibanja (plaziti se, vlačiti se) in oglašanja (huškniti, sikati) ter vnašajo vanju občutje groze (»se je plazila noč«, *Kadet Milavec*), podobna grozljiva občutja ustvarjajo tudi čutno intenzivni glagoli (vreti, vsesati se, oledeneti; »v temne oči se je vsesala ona brezmejna groza«, *Tisto vprašanje*), v funkciji neznanne groze je tudi sinestezijska metafora (»smeh oledeni«, *Kadet Milavec*). Glagoli človekovega delovanja (trkati, strmeti, tipati, zgrabiti itd.) se preslikujejo na pokrajino, na čutno-čustveni svet in abstraktne pojme, kot so misli, smrt, groza, laž, starost, srce, skrivnost, laž, glasovi, megle, mraz, sonce, zvezde, gozd. Groza pogosto napolnjuje ves prostor in nemo strmi ali se povezuje s sunkovitimi dejanji (»me je zgrabila za grlo neznan groza«, *Obnemelost*). Zvočni glagoli se v metafori gibljejo med silnim krikom in obnemelostjo, prevladujejo glagoli intenzivnega zvoka (vpiti, vzklikniti) ali obnemele tišine (»v nebesa vzkliknilo je le moje izmučeno srce«, *Tisto vprašanje*; »na krivico, ki vpije proti nebu in kliče po sodbi«, *Velika maša*; »Tudi nebesa molče [...]«, *Nedelja*), nastaja tudi oksimoronska metafora (»Tišina v izbi je bila tolika, da je vpila do nebes.«, *Konec*). Glagoli gibanja oživljajo mrtvo naravo in izražajo dinamiko subjektivnih duševnih pojavov (»je planil mednje strah«, *Snake in lastovice*). Posebno skupino sestavljajo glagoli, ki preslikujejo na ciljno območje pomenke ostrine, sunka, teže (rezati, presuniti, udariti, presekat, tiščati) in povzročajo sunkovito, dramatično dogajanje v pokrajini ali pekočo bolečino v subjektovi duševnosti (»Krik neznanne bolesti je presunil tišino, krik iz prsi mojih lastnih [...]«, *Obnemelost*). Vodna izhodišča glagolske metafore preslikujejo na ciljno območje pomenke lepotnega pretakanja, drobne dinamike, prelivanja. Preslikujejo se na človekovo duševnost (duša, bolečina, ljubezen, življenje) in pokrajinsko svetlobo (»Svetloba na jasi je bila milejša, lila mi je v dušo kakor vino.«, *Maj*). Tudi rastlinska in cvetna izhodišča preslikujejo na ciljno območje lepote pomenke, vendar so te metafore v vojnih »podobah« zelo redke (»in da bodo vsenaokoli, kakor cvetice na polju, cvetele bele misli srca«, *Vrzednec*). Podobno kot epitet se glagolska metafora na mikrometaforični ravni vpisuje med vidne ekspresionistične stileme in nastaja v okviru estetike intenzitete.

Viri in literatura

- BERNIK, France, 1983: Slogovne tendence Cankarjeve črtice. *Slavistična revija* 31. 270–279.
- BOLTERAUER, Alice: *Der Tod als literarisches Motiv in der Wiener Moderne*. [Http://www.gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/heft4b.htm](http://www.gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/heft4b.htm).

- CANKAR, Ivan, 1975a: Moje življenje. *Zbrano delo* 22. Ur. J. Kos. Ljubljana: DZS.
- CANKAR, Ivan, 1975b: Podobe iz sanj. *Zbrano delo* 23. Ur. F. Bernik. Ljubljana: DZS.
- CANKAR, Izidor, 1968: Obiski. V: Izidor Cankar: *Leposlovje, eseji, kritika* 1. Ljubljana: Slovenska matica.
- ČEH, Jožica, 2001: *Metaforika v Cankarjevi kratki pripovedni prozi*. Maribor: Slavistično društvo.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, 1993: *Slovar simbolov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- HOBBSAWM, Eric, 1994: Die letzten Tage der Menschheit. Ein Essay. V: Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KANTE, Božidar, 1998: *Kaj je metafora?* Ljubljana: Krtina.
- KOCIJAN, Gregor, 1988: *Slovenska kratka pripovedna proza 1892–1918. Bibliografija*. Ljubljana: Znanstveni inštitut FF.
- KOCIJAN, Gregor, 1992: Cankarjeve Podobe iz sanj kot primer ritmizirane proze. V: Gregor Kocijan: *Med analizo in sintezo: literarnozgodovinske razprave*. Maribor: Obzorja.
- KOCIJAN, Gregor, 1996: *Kratka pripovedna proza v obdobju moderne: literarnozgodovinska študija*. Ljubljana: Znanstveni inštitut FF.
- KRAUS, Karl, 1994: *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KRAUS, Karl, 2001: *Poslednji dnevi človeštva*. Prev. J. Moder. Ljubljana: Slovenska matica.
- LAKOFF, George, JOHNSON, Mark, 1980: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- MAHNIČ, Joža, 1964: *Zgodovina slovenske književnosti* 5. Ljubljana: Slovenska matica.
- OCVIRK, Anton, 1982: *Pesniška podoba*. Ljubljana: DZS.
- PATERNU, Boris, 1989: Problem simbolizma v slovenski književnosti. V: Boris Paternu: *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 91–120.
- PREŠEREN, France, 1998: *Poezije in pisma*. Ur. J. Kos. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- SIMONEK, Stefan, 1996: Slowenische Literatur, österreichisch geprägt. Zum Werk Ivan Cankars. *Literatur und Kritik*. 86–88.
- TOŠOVIĆ, Branko, 1995: Glagolska metafora. V: Branko Tošović: *Stilistik der Verben*. Wuppertal: Lindenblatt.
- ZADRAVEC, Franc, 1999: *Slovenska književnost* 2. Ljubljana: DZS.