

## V



Jože  
Pogačnik

## Cankarjeva Lepa Vida\*

## I

M. Mahnič je ob režiji Cankarjeve *Lepa Vida* v ljubljanskem Mestnem gledališču (1953) poudaril, da so dejanja razčlenjena v smislu simfonije s tremi stavki. Prvi stavek je izraz dvoma in obupa, drugi iskanje in boj za zadnje vrednote in tretji poveličanje hrepenenja, mir, velika radost in zadnje videnje. To misel je povzel tudi S. Janež v drugo izdajo svojega učbenika. Od nje pa velja samo že iz zgradbe same viden trip-

tih, ki je — če gledamo z jezikovno-akustičnega stališča — res tudi simfonija. Notranja problematika posameznih dejanj se namreč razhaja z Mahničovo trditvijo, ker izvira iz opredeljenih filozofskih, svetovnonazorskih, spoznavnih, socialnih in estetskih premis. Če bi v njej na vsak način hoteli iskati neko simetrično zgradbo, potem je le-to mogoče pojmovati samo v smislu Heglove triade, v kateri je iz teze in antiteze naslednja sinteza kvalitativno višja stopnja spoznanja. Toda podobni poskusi razčlenjevanja bi bili preveč shematični za iskrivo bit življenjskih in slovstvenih značilnosti, ki jih ima Cankarjeva *Lepa Vida*.

Prvo dejanje je namreč neposredno zraslo iz *Četrte noči* v *Nini*. Ostal je simbolični okvir folklornega motiva, razširjen s simbolom luči na oknu, ki naj Vido varno privede v noči domov. Ta simbol, ki je vzet iz Musaiovega poznohelenskega epiliona *Ljubezen Here in Leandra*, naj predstavlja čuječnost vseh cukrarniških prebivalcev, ki trepetajo za dekletom z neko posebno platonično skrbjo. V tesni zvezi s folklornim simboličnim ozadjem je ta motiv uvod v razpoloženje o cukrarni — mrtvašnici. Realnost nenavzočnosti cukrarniškega dekleta je prenesena v abstraktno simbolno vsebino lepovidinskega motiva, kar daje čakajočim povod za premišljevanje. V dialogih se razvrščajo različni tipi hrepenenja. Poljanec je zaradi boleznj poln regnacije, fatalistične vere v usojenost življenja in propovednik koprnjenja po nirvanskem miru v smrti. Odtod njegovo prisposodabljanje človekovega življenja z listom v strugi, ki »se ziblje, trepeče, ne more nikamor, val ga nosi od brega k bregu . . . neprestano od brega k bregu, brez cilja . . .« Navzočnost neke tretje osebe, ki je sicer nevidna, a polna moči (Neznani Nekdo), usmerja človekovo žitje in bitje. Hrepenenje je človeku vrojeno in je po-

\* Avtor objavlja tu dve zaokroženi poglavji iz obširne študije o Cankarjevi *Lepi Vidi*. Ustrezno mestu in namenu objave so za tole priložnost izpuščeni navedki virov in literature.

stalo v Poljančevem primeru prekletstvo. Sam ga imenuje bolezen in se sprašuje po smiselnosti vsega tega početja. In tej bolezni (= hrepenenju) se ni »moči upirati, človek jo uboga brez volje, kakor suženj valpta . . . in blodi brez nehanja v noč iz noči . . . brez nehanja . . .«. V teh mislih se je ohranilo nekaj tistega Cankarjevega razpoloženja, ki ga je sam poimenoval »infernarno zlobnost«. V njih je postavil človeka v boj z višjimi silami, ki ga uničujejo. Skupnost teh »višjih sil« je človekova usoda. Ta je v Cankarjevi drami tista »tretja oseba«, nevidljiva in enigmatična, toda vsepovsod in vedno navzoča.

Poljančev zgled je tragičen v občutju skrivnostne in nespremenljive usode, ki pričakuje samo še konec. Zaradi vsepričujočnosti opisanih fatalnih sil, ki so krute in neprizanesljive, si osebe ne upajo razviti sveta volje in žive kot slepci, ki jih tira notranji kategorični imperativ dalje. V Poljančevih očeh tudi obdajajoča ga predmetna realnost ni nič drugega kakor analogična projekcija duhovne realnosti. To je izvorno resda idealistična sestavina, ki pa je podana povsem v smislu simbolizma. Človek in kozmos sta samo dva odmeva prabitne sile, ki jo morda lahko imenujemo božanstvo in ki ustvarja hármonijo med dušo in okoljem. Prav Poljanec razodeva neko mero sorodnosti z osebami Maeterlinckovih dram. Tega znamenitega Belgijca je Cankar spoznal že v srednji šoli, do dna pa ga je pretresel v prvem dunajskem letu, o čemer zgovorno pričajo njegova pisma iz leta 1897. D. Pirjevec je omejil njegov vpliv samo na filozofijo, J. Mahnič pa je zatrjeval, da je njegov odmev v dramski tehniki *Lepe Vide*, medtem ko so idejnost in druga vprašanja specifično avtorjeva in slovenska. Že navedeni primer združuje oboje in priča, kako intenzivno so naši modernisti doživljali Maeterlinckova dela. Njegov odmev pri Ketteju je bil že analiziran, za Cankarja pa samo nakan. Zato je naloga slovenske primerjalne literarne zgodovine ta problem rešiti, ker se zdi, da ni le bistveno pripomogel k vzniku nove literarne smeri, marveč se globlje zapisal v njen celotni duševni profil. V pričujočih izvajanjih je mogoče samo opozarjati na eventualna stičišča.

Usojenost, ki je človeku v krvi, vodi tudi Damijana in mu v njegovih poznih letih še vedno ne dá miru. Takšen je Mrva, ki sprevideva brezciljnost hrepenenja. »Bog je dal človeku hrepenenje, za cilj pa ga je ukanil. Pokazal je hromcu strmo pot: na, hodi! — berglje pa mu ni dal . . .«. V očeh teh ljudi vlada v svetu disharmonija med idealom hrepenenja in resničnostjo. V trenutku izpolnitve nastanejo novi problemi, nove težave, novo nezadovoljstvo. Sreča se je spremenila v svoje nasprotje, v nesrečo; hrepenenje se dejansko ni realiziralo tako, kakor so si Cankarjevi junaki želeli, marveč se je uresničilo v svojem nasprotju. Zato si v Mrvovih besedah stojita nasproti življenje in hrepenenje kot dva sovražna elementa, ki drug drugega tako rekoč izključujeta, in zato si je moral Cankar postaviti vprašanje, ali se hrepenenje sploh ne more realizirati in če se realizira vedno le v svojem nasprotju. Našel je svoj odgovor. Če se hrepenenje uresniči v nasprotju, potem je bolje samo hrepeneti, ne pa si prizadevati za realizacijo. Realizacija je resnična edino lahko v smrti: »Ali — usmili se, Bog: sladka je bila prevara, spoznanje pa je grenko, grenko . . . boljša bi bila smrt!«

Ta dualizem v osebah *Lepe Vide* je še bolj bridko zaostren s tem, da se po Mrvovih besedah vsi zavedajo svoje razdvojenosti. »Vse, kar smo počeli, je bila neumna in smešna komedija! Vse naše dolgočasno sanjarjenje — komedija! Jokavo hrepenenje, iz lenobe porojeno — komedija! Idealizem,

iz lakote porojen — komedija!« V takem razpoloženju je razumljivo njihovo razmerje do Vide. Njena oseba jim pomeni »hrepenenje in cilj« in v njej to- rej vsaj navidezno nahajajo ravnotežje za svojo psihično razbitost.

Od njih se loči le Dioniz, ki ima dovolj mladeniške moči in močne volje, da se spoprime z usodo. Pri njem je avtorjeva perspektiva drugačna. Poljanec, Mrva in Damijan imajo življenje že za sabo in zro nanj z očmi razočaranih in nemočnih idealistov; pred Dionizom pa se življenje šele odpira, zato je mladostno neugnan in prešeren. Njegovo hrepenenje je, za razliko od resignativnega in fatalističnega hrepenenja tovarišev, dejavno in predstavlja pozitiven tip v skali hrepenečih ljudi. Zato Vidin pobeg k Dolinarju njegove tovariše samo okrepi v pasivizmu, v njem pa sproži psihično in fizično aktivnost, ki tvori že prehod v II. dejanje. Vidine poslovilne besede (»kadar ti bo hudo po meni, bom vsa pri tebi«) je mogoče tolmačiti v smislu etično pozitivne človeške dejavnosti, v kateri pa bo hrepenenje samo prerojevalna in očiščevalna funkcija, ne pa več edini smisel življenja. Zdi se, da se je tu Cankarjev dualistični pogled na svet prelomil v pojmovanje življenja v realističnem smislu. Medtem ko je celotno I. dejanje zanikalo dialektično enotnost človekove zavesti in zunanjega sveta, je tu prišlo do enotnosti hrepenenja in življenja, sanj in zavesti. Spoznavni problem resnice je postal spet sad trenja med spoznanjem in resničnostjo in ni več v zavesti sami po sebi. Prav ta premik določa Dionizovo aktivnost in spreminja Cankarjevo *Lepo Vido* iz negacije tudi v afirmacijo življenja.

Takšne doživljajske preokupacije so neposredno privedle do nastanka II. dejanja. Tudi Dolinar je ob Vidi zaslutil, »kako blizu mi je kolovoz in kako daleč so mi zvezde . . .«. Toda dualizma ga je rešilo Zdravnikovo modrovanje, ki zahteva preprostost in naravnost življenja. »Vsak trenotek hrepenenja je ukraden življenju, je izgubljen, zavržen; kdor pa presanja in prekoprni vse svoje življenje, ni živel nikoli . . .«. Taki ljudje so le »coklja na vozu človeštva«. Človek — ti pa: »Glej svet, glej življenje, sama radost in luč! . . . Ali ne bi bil greh, če bi izgubil človek le en sam trenotek te lepote? Duša, saj je ustvarjena za tvoje oči . . . in te tvoje oči jo ustvarijo vsak trenotek znova, vsak trenotek znova, vsak trenotek novo!« V teh besedah je novo potrdilo prej obravnavanega problema resnice in spoznavnosti, ki pa s pojavom Milene dobivajo nova in važna dopolnila. Pred Cankarjem je namreč vstal problem: če so ljudje brezmočno navezani na usojenost hrepenenja in obsojeni na izgubo elementa volje, se pravi, če bo v življenju sama pasivnost, kaj pa bo s praktičnim življenjem in z razvojem človeške družbe. Zato je Mileni dal izreči besede, ki razrešujejo to protislovje: »Prišel bi bil k meni in bi rekel: ‚Zbogom, jaz sem pesnik, hrepenenje me je obsenčilo, lepa Vida me kliče!‘«. Logična posledica izrečenih besed je misel, da je hrepenenje potrebno samo ustvarjajočemu človeku, ki se z njegovim izpovedovanjem približuje lepoti. Praktično življenje ga v taki obliki ne potrebuje. »Kaj ni najlepše z očmi, z usti, z vsem telesom sesati vase luč, ki je je toliko na tem svetu, da je človek nikoli ne popije, ne more popiti? Povsod je luč, povsod samo živo življenje, kamor se ozrem, ali pa so moje oči tako ustvarjene.« In: »Ozdravila te bom, s poljubi in smehom in s pesmijo te bom ozdravila! . . .«

V teh življenjsko radostnih in optimizma polnih besedah je viden povsem drug Cankar, kakor pa se je kazal v I. dejanju. Pesimistična teza je dobila svojo optimistično antitezo, koprnenje po mistični potešitvi hrepene-

nja in fatalistični svetovni nazor sta se spremenila v tostransko srečo in priznanje avtonomnosti človekove volje. Negacija življenja je odstopila mesto afirmaciji, ki je vedra in doživljajska svetla. Takšen je tudi Dionizov vzklik, ko je bil spet našel lepo Vido! »Naprej, Vida, naprej! Do zvezd... do zvezd!...«

V tem kontrastnem oblikovanju pa je bil samo drugi del nekako smotno zaključen. I. dejanje je notranje dramatsko sicer enotno, vendar ni moglo ustrezati Cankarjevi etični prizadetosti. Ljudje, ki so doživljali v življenju samo zlo, a so vztrajno hrepeneli in s tem to zlo zanikovali, so morali za to nekje biti poplačani, nagrajeni z dobrim. To plačilo je odvisno od intenzivnosti in čistosti hrepenenja. Osebe iz I. dejanja so otrok, bolnik, izobčenec iz družbe, torej zelo pogoste osebe iz Cankarjevega dela. Vsi ti dožive v smrti v nekakšni ekstatični zavzetosti najvišjo blaženost in izpolnitev svojega hrepenenja. Zato ima konec III. dejanja samo etičen značaj in pravi nič drugega. Čeprav je tak prizor iracionalen, premaknjen iz območja zemeljske realnosti, je treba za njegovo pravilno dojetje izhajati iz več postavk. Cankarjeva *Lepa Vida* ni realistična drama, pač pa dokument prepletanja realističnih in izrazito nerealističnih elementov. Literarnozgodovinsko spada s svojimi bistvenimi značilnostmi v področje simbolizma (z nekaj lastnostmi, ki vodijo v ekspresionizem), kar ji je bolj kot vse drugo vtisnilo pečat. Njeno specifično bitnost so določali gena, občeveljavna koncepcija, svetovni in estetski nazor ter abstraktna psihološka tipika oseb.

Z etično prizadetostjo in pravičnostjo se družijo še vera v smiselnost žrtve. »Kar smo trpeli, ni izgubljeno. Slabi smo bili in plahi, razjedeni od trepetajočega hrepenenja. Ali izgubljen ni noben samotni vzdih, tudi solza slabotnega ni izgubljena. S trpljenjem in s smrtjo bomo pognojili to lepo zemljo, da bo vzkliklo novo življenje...« V teh besedah je določno opredeljiva teleološka miselnost in njihov pomen ni več daleč od dolorizma. Ta simbolika pa prerašča v prisposodbo slovenske zgodovinske podobe: »In zdi se mi, da nisi ti sam pri meni, da vas ni le troje, da vas je tisoč — koliko vas je, bratje moji trpeči? Iz stoletja v stoletje — dolga procesija, nepregledna. Ne bojte se, ne vzdihujte — Bog vas je videl, videl je vaše hrepenenje in vaše trpljenje. Blizu je ura vstajenja in poveličanja, blizu je ura, ko se bo nagnila k tem ustnam roža čudotvorna...« Zato je svatovanje v predsmrtni agoniji samo vizija te ure vstajenja in poveličanja. V njej se znova pojavi motiv teh tisočev, ki so šli s hrepenjenjem skozi življenje. V čudovito lepi, a nikdar končani ter stalno se ponavljajoči pesmi *Fant je videl rožo čudotvorno...* je izražena njihova ideja, ki je ideja presenetljive trdoživosti in kljubovalnosti slovenstva:

Fant je videl rožo čudotvorno,  
v sanjah jo je videl daljnožarko,  
vzdramil se je in je šel na pot.

Vse po stezah, po širokih cestah,  
preko polja, po visokih klancih;  
hrepenenje mu je pot kazalo —  
čarodejka, tiha bela vešča  
je krščansko romala pred njim.

Katoliška liturgična metaforika in pojmovanje Boga je pri tem uporabljeno izrazito v smislu simbolistične estetike. Prav liturgija katoliškega krščanstva je bila simbolistu zakladnica simbolov, ki pa so, rešeni metafizične vsebine in pomena, zaživel v estetskem in etičnem smislu. V istem smislu je razumeti tudi Cankarjevo pojmovanje Boga. G. Michaud je v svoji veliki monografiji o simbolizmu zapisal, da je za Mallarméjem, ki je odkril Boga zemlje in našel Boga duha, simbolizmu preostalo najti samo še Boga ljubezni in življenja. V takem smislu ga pojmuje tudi Cankar. Njegova predstava se namreč ne sklada z ortodoksno krščansko religiozno, marveč vključuje pod ta pojem predvsem vprašanje etične pravičnosti, absolutno predane materinske ljubezni in etične življenjske smiselnosti. Bog je Cankarju — kakor E. Verhaerenu — simbol ali metafora humanosti. Zato je prav Mati kot vesoljno načelo te humanosti in osrednje Cankarjevo doživetje tista, ki po Poljančevi smrti dramo sklene z besedami: »Najlepšo pot je šel!«

## II

Cankar je visoko cenil svoje delo o lepi Vidi. Iz Cankar pa v *Obiskih* navaja še drugo izjavo, ki je prav tako dragocena: »... dolgo sem jo nosil v srcu, in ko je bila na papirju, sem z začudenjem opazil, da je pesem in ne drama, kar bi imela biti.« Isto misel je izpovedal na dan premiere (27. januarja 1912) O. Župančič, ki je *Lepo Vido* imenoval »v čisto formalnem oziru: ritmična ekstaza našega jezika, slovesna velika maša slovenske besede.« Obe izjavi nakazujeta problem forme, ki ga je prav tako treba načeti.

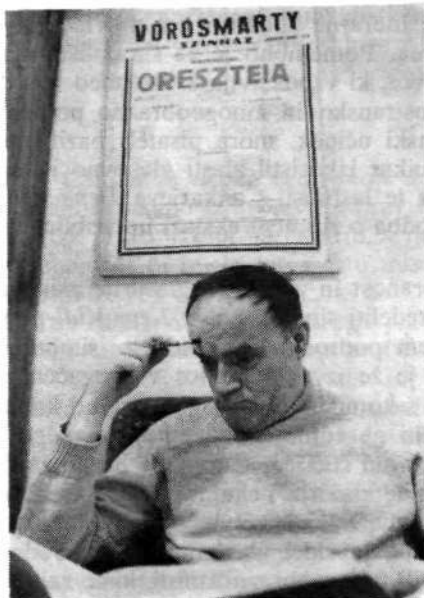
Ugotovljeno je bilo, da so osnovni doživljajski viri, ki napajajo abstraktno tkivo *Lepo Vido*, subtilnost, hermetizem, melanholične distinkcije, sanje, himne vznesene radosti in visoko razvite etičnosti. Drama je kot taka izraz najtanjšihemocij, raziskava neznanega v človeku in vrtanje za duševnimi globinami. Njeni simbolni liki so psihološko nestabilni, dvomijo in so polni nemira, mučijo jih spoznavna vprašanja in problemi vrednot. Njihov razpon je v boju individua za mesto pod soncem, toda ta boj je v skladu s pasivnim fatalizmom večinoma klonil pred močjo usode in se izživlja samo še v brezmočnem hrepenenju. Izrazito osebni problemi duševnega sveta, živčne in fizične reakcije so psihološko jedro Cankarjeve drame. Zlasti I. dejanje vsebuje popolno enotnost med konkretnim in abstraktnim svetom; horizonti duše in meje vesoljstva se stikajo. Vsi ti Poljanci, Mrve, Damijani in Dionizi gledajo na svet — kakor bi rekli francoski simbolisti — skozi »vision de l'âme«. Do te lastnosti Cankarjevega dela ni privedel samo Maeterlinck, marveč morda še bolj odmev ruskih pisateljev in posebej še Dostojevskega. V njih je Cankar našel za svojo simbolično dispozicijo obilo privlačnosti. Predvsem so bili tu: poseben življenjski čut, psihološka prodornost, velika odkritost, človeška simpatija, čustvo in smisel za moralne vrednote. Te lastnosti je presnoval in razvil ter jih z izrazito osebnim podtonom močnega lirizma oblikoval zlasti v Lepi Vidi. V skladu s časovnimi stilnimi težnjami je stremel k čisti abstrakciji. Zato je v *Lepi Vidi* realno življenje preustvarjeno s pomočjo simbolov, znakov in besed, ki naj med bralčevim sprejemanjem prikličejo ustrezne ideje in pojme. Nad običajno realnostjo je postavljena višja in z umetniškim življenjem bolj bogata realnost, v kateri je temeljna poteza — čista emocionalnost — harmonično združena s pojmovnim svetom.

Cankar je sovražnik deklamatorstva in objektivne deskripcije. Posamezne ideje hoče obleči v senzibilno obliko, ki ne rabi samo sebi, marveč je vsa njena vloga v izražanju ideje, ki je v vsebini. Opisi narave, človeška dejavnost, vsi konkretni fenomeni niso manifestacija svoje lastne bitnosti, marveč je njihova funkcija v poglobljanju izraženih piščevih idej. Za to vertikalno komponento rabi stil, v katerem prevladuje muzika vokalov, pomenljivi pleonazmi, skrivnostne elipse, anakoluti in drzni ter mnogoobrazni tropi. Takemu poglobljanju rabi jezik. Za njegovo povednostjo išče Cankar globlji pomen, ki naj izrazi tančino junakove duševnosti v različnih stanjih. J. Mahnič, ki se je poglobljal sicer v to področje Cankarjeve umetnosti, je s svojo literarno-teoretično metodo spregledal za celotno Cankarjevo delo veljavno, a v *Lepi Vidi* še posebno opazljivo dvojnost jezika. Ta dvojnost se najlaže opredeli z izrazi francoske literarne znanosti kot a) »le mot qui narre« in b) »le mot qu'impressionne«. Pomembno je za simbolista zlasti drugo, saj iz tega izvira sugestivni govor, ki vzpostavlja zvezo med besedo in predmetom ter izrazu daje mnogostransko in mnogoobrazno pomenljivost. Če pa hoče doseči takšen pomenski učinek, mora pisatelj paziti na zvočno plat besede, zaradi česar je Cankar izkoristil zlasti glasovno in naglasno bogastvo slovenskega jezika. Iz te lastnosti Cankarjeve *Lepa Vide* je priklopela Župančičeva občudujoča sodba o ritmični ekstazi uporabljenega jezikovnega gradiva.

Takšno muzikalno ubranost in zvočno soglasje je zahteval tudi značaj Cankarjevih simbolov. Opredeliti simbolizem v *Lepi Vidi* pomeni dokopati se do globlje resnice na tem področju. Lepovidinski simbol ima sicer metaforično funkcijo, vendar je že izvršen prenos v drugačen red stvari. Ne združuje samo dvoje stvari s komparacijo, marveč gre od konkretnega k abstraktnemu, od predmeta, ki ga čutno zaznavamo, do njegove evokacije z idejo. Simbol lepe Vide ni samo stičišče, marveč je hkrati žarčenje; je dinamično središče, iz katerega se razširja neka resnica v vseh pomenih in na vsa področja resničnosti. Prav v tej strnitvi, v živi celotnosti, v kateri so združeni vsi aspekti življenja, je videl Cankar moč in vrednost lepovidinskega simbola. V njem so bili mnogoobrazni smisli, ki so zahtevali tudi mnogopomenski jezik, čigar resonance in možnosti naj bi bile in tudi so neskončne. Bistvena lastnost tega jezika je bila muzikalnost, ki je ponazarjala harmonijo doživljajskega sveta. Cankar je v *Lepi Vidi* obravnavano resnico razstavil, jo prek simbola celotnostno restituiral in tako posrečeno harmoniziral svojevrstno in veliko književno lepoto.

Neki francoski kritik je za simbolistično dramo zapisal, da je »un poème philosophique dramatisé et dialogué qui perd à se voir réaliser par les moyens scéniques, les imaginations de l'auteur s'adressant à l'imagination du lecteur.« Ta oznaka je kakor umerjena tudi za Cankarjevo *Lepo Vido*. Taka dramatika spada resnično v gledališče, v katerem se ne igra. V bistvu je transpozicija R. Wagnerja na gledališki oder, zaradi česar bi bilo hvaležno primerjati Savinovo neoromantično opero s Cankarjevo dramo. Če hočemo na vsak način to delo označiti ne samo s stilno oznako simbolizma, marveč mu dati globljo idejno-estetsko oznako, bi ga imenovali ideorealistično. Ta oznaka vključuje obe doživljajski sestavini, ki bi ju s stališča umetnostne ustvarjalne psihologije imenovali lahko tudi racionalnost in imaginativnost; neposredno pa nas vpelje tudi v značaj simbolističnega gledališča, ki je »le théâtre de l'attente«. V njem ne gre za zunanjo napetost, zaradi česar je

*Lepa Vida* navidezno statična, marveč podaja notranjo tragiko, sugerira emocije in fiksira bistvene teme strahu in fatalnosti; Med te značilnosti se vpleta ta melanholičnost in simbolizacija predmetnega sveta. Kakor pri Maeterlincku, tudi Cankar v *Lepi Vidi* obravnava ljubezen in smrt, ki sta mu osrednji slovstveni doživetji. V tem okviru je mojster za zbujanje duševne dinamike in prikazovanje skrivnostno mračnega vzdušja. S takimi svojimi lastnostmi pa ni samo predhodnik moderne dramatike, marveč njen neposredni začetnik in utemeljitelj.



Mile  
Korun

## Rojevanje predstave

Odlomki iz režijskega dnevnika  
1964/65

28. 12. 1964

Šele v Parizu občutim zadnja tri leta kot strnjeno celoto; kot čas, ko se je z našim gledališčem in z mano osebno (njegovim delčkom) zgodilo nekaj, čemur bodo pozneje suho in brez poezije rekli: korak naprej. Morda? Ta občutek (in zavest neke pripadnosti) mi daje neko določeno samozavest, gotovost v ocenjevanju stvari; daje mojemu razmišljanju in občutenju ostrino — mojim pariškim vtisom pa šele pravo vrednost in smisel. Brez doživljajev zadnjih treh let, (skupnih pogovorov, poskusov, uspehov in neuspehov) bi šel Pariz bolj mimo mene, bi se me dotikal bolj površinsko kot sicer.

Zdaj pa: Na dan s pohujšanjem, kot je rekel Dacar.

29. 12. 1964

*Nekaj pripomb — idej za Pohujšanje:* Jacinta ni simbol umetnosti — Jacinta je *iluzija* — Jacinta je v bistvu nekaj neoprijemljivega — toda ne da bi v pred-