

izhaja iz tega kapitala, zavaja mogočnike, da ravnajo s poljedelci kot z inferiorno vrsto človeštva in da se pričenjajo na nje ozirati šele sedaj, ko se radi njihovega slabega položaja pričjenja slabo goditi tudi kapitalistom. Posledica tega je, da se ti ne bodo bavili s poljedelstvom dalj, kot je potrebno, da sami sebi zboljšajo položaj. To pa ne zadostuje za napredek našega poljedelca. Spričo tega, da je masa našega prebivalstva poljedelska, da pa igra v javnem življenju samo postransko vlogo, je jasno, da leži krivda na desorganiziranosti poljedelca. Če bi se torej poljedelcu dala taka socijalna organizacija, po kateri bi se ne boril več za obstanek kot poedinec, temveč kot član svojega organiziranega stanu, bi bil njegov položaj čisto drugačen. On ne bi bil tisti, ki bi ga eksploatirali močnejši, temveč bi bil po številu svojih sobojevnikov predstavnik glavnega dela našega prebivalstva in bi torej njemu pripadla glavna beseda. Nočem zaiti danes v vprašanje, kakšna organizacija bi ustrezala gornjim zahtevam; dobre in slabe izkušnje, ki smo jih v preteklih letih pridobili z zadrugarstvom, pa bi morale dati smerice za tako organizacijo.

Pomagati glavnemu delu našega prebivalstva, da si pomore iz stiske, v katero ga je spravila neracionalna gospodarska politika, in mu pomagati do napredka, je pot, po kateri se lahko avtomatično reši „žitni problem“. To bi morali imeti pred očmi tudi naši upniki, ki nam s svojimi „načrti“ hočejo „pomagati“.

## Cankar v »Podobah iz sanj«

Božo Vodušek

1.

**L**ogična veriga misli in čuvstev, ki jih obsegajo „Podobe iz sanj“, se začne s predstavo o vojni in smrti. Ob tistem času, ko je Cankar pisal to knjigo, je na neštetih bojiščih svetovne vojne umiralo na tisoče in tisoče ljudi. Telesna smrt, ki je zadela vojne žrtve, nas sreča takoj ob začetku te knjige pod dvema naslovoma, v „Gospodu stotniku“ in v „Otrocih in starcih“.

Cankar vojne in smrti ne opisuje življenjsko resnično v podrobnostih, kakor je to storilo veliko pisateljev, ki so sami živeli v strelskih jarkih. S pomočjo simbolne prikazni nariše v „Gospodu stotniku“ njuno splošno shemo: Smrt ubija ljudi. Kakor povsod v svojih delih, tako je tudi tukaj Cankar več en shematizator. Dogodka ne vzame konkretno, tako kot se je primeril, ampak ga posploši in poudari na njem samo tisto, kar se mu zdi potrebno, da izrazi svojo misel. Poudarek v „Gospodu stotniku“ leži na sledečem: Smrt kakor nalašč priza-

deva največje zlo. Ubija najboljše in najnedolžnejše. A to ni dovolj; njihovo nezasluženo trpljenje, hoče stopnjevati s čim globljim trpljenjem drugih nedolžnih ljudi. Zato izbira ženine in edince mater. Iz tega, kako nam tukaj Cankar predstavlja umiranje tisočev v svetovni vojni, vidimo, da ga ne muči toliko njihova smrt sama po sebi, kakor moralni problem, ki se dvigne ob njej. Čemu umirajo nenaravne smrti mladi, čemu umirajo krivične smrti dobri, čemu smrt naravnost in posredno prizadeva toliko zla nedolžnim? Vesoljna smrt je Cankarju samo uvod v vprašanje o upravičenosti zla.

V „Otrocih in starcih“ je zunanji način opisovanja sicer bolj realističen, v resnici pa ta podoba prav tako služi samo za primer moralnemu problemu. Otroci za pečjo v večerni izbi in starci pred hišo so okvir: vsebina podobe je smrt na bojišču. Ta je orisana pravitako nekonkretno, iz daljave kakor v Gospodu stotniku. Posplošena je s predstavo, da pade človek v znak in da ga pobijejo do mrtvega. Poudarek pa je v tem: Otroci ne morejo razumeti, da bi koga pobili brez krivde; torej sovražnik ne sme imeti duše. Kaj pa oče, ki so ga prav tako pobili? Otroci zaslutijo, da se v vojni ljudje morijo brez krivde, in obide jih groza pred nerazumljenim zlom v človeku. Starci pa, ki vedo za krivično zlo, ne zmorejo drugega kakor nemo bolečino. Moralni problem, ki ga je Cankar postavil v „Gospodu stotniku“, je smisel tudi te podobe, samo da ga je Cankar pogledal z druge strani in stopil korak naprej. Vesoljna smrt, podana tam čisto abstraktno, dobi nekoliko konkretnjšo podobo in pokaže se, da ubijalec ni smrt, ampak človek. Ne gre za naravno smrt, ki je pač od nekdanj delež vsega človeštva, človek sam povzroča smrt soljudi. Če torej umira toliko ljudi nenaravne in krivične smrti, je tega kriv človek. Prvi misli o krivičnem zlu in vprašanju po njegovi upravičenosti, se v „Otrocih in starcih“ pridružita misel o zlu v človeku, ki je vzrok zunanjega zla, in groza nedolžnih pred tem zlom.

Misli in čustva, ki se vzbujajo Cankarju ob vojni in telesni smrti, najdemo najpreprosteje izražene v gornjih dveh podobah. Prav zaradi tega sem jih postavil na čelo, kajti v njih je konkretni zunanji dogodek, ki jih je sprožil, najotipljivejši, in vojne misli in čustva stojijo tu v svoji prvotni obliki. Predstava vojne in telesne smrti pa se razen v razloženih dveh podobah tolikokrat ponavlja v celotni knjigi, da jo po pravici lahko imenujemo logično podlago vseh misli in čustev, ki so v njej izražena. Poudarjam, logično podlago in ne psihološko, razloček med tema dvema bo postal očiten pozneje. Predstava vojne je ponekod toliko spremenjena, da Cankar vidi poleg telesne smrti njeno omiljeno obliko, telesno trpljenje, velikokrat poudarja njuno posledico, duševno trpljenje, največkrat pa sta telesno in duševno trplje-

nje neločljivo zvezana. Analiza tega duševnega trpljenja nam bo pokazala celo vrsto čustvenih kompleksov, ki izhajajo iz prvega, pri čemer ne smemo pozabiti, da je že avtorjeva predstava o vojni in telesni smrti sama tako kristalizirano duševno trpljenje.

Zakaj iz podlage, ki smo jo določili, ne potekajo samo misli in čustva v smeri duševnega trpljenja, ki je prikazano na vseh ljudeh in ki ima, vsaj po avtorjevem namenu, isto objektivno veljavo, kakor konkretni dogodek, ki ga je sprožil, iztekajo se tudi v čisto osebni, subjektivni smeri, ki jo avtor sam loči od objektivne. Vse te misli in čustva se uvrščajo okrog prvotne predstave kot svojega logičnega jedra: Vojna in telesna smrt tisočev sta krivično zlo. Izvor tega krivičnega zla je v človeku, ki je zloben. Po nedolžnem trpeči občuti grozo pred zlom in pred vprašanjem čemu?

## 2.

Misel o zlu v človeku je povzeta in izdelana v dveh drugi podobah, v „Ledi“ in „Maju“.

Obe ti dve podobi sta si v gradnji in tudi v vsebini čisto podobni. Ampak le prva je neposredno v zvezi s predstavo o vojni, druga je osebnejša, a miselno splošnejša. Obema je skupna misel o ubijanju: človek ubija. Skupno jima je tudi enako nasprotje med človekom in naravo: človek ubija, a narava ne; človek je zloben, narava pa je dobra. Zakaj tudi tam, kjer narava navidezno ubija, je to nekaj čisto drugega kakor pri človeku, ker ne dela tega iz zlobe, ampak iz nezavedne nujnosti. In vsepričujoča narava s svojo dobroto sodi zlobnega človeka. Misel o zlu v človeku ni samo nakazana, kakor v „Otrocih in starih“, ampak jasno poudarjena, tem jasneje, ker je postavljena v nasprotje z dobroto narave. Kompleksu misli in čustev, ki se nam je pokazal že pri prvih dveh podobah, se je tu pridružila nova misel: Narava pa je dobra. Takoj vidimo, da sama po sebi s predstavo o vojni nima nobenega opravka. Ta misel prihaja iz subjektivnega tečaja, iz notranjega avtorjevega sveta, in naša naloga bo, najti ji pozneje v celotnem miselnem sestavu „Podob iz sanj“ pravo mesto.

Razen tega pa je tu še nekaj, kar nas preseneča in kar prav tako ne izvira neposredno iz realne predstave o vojni: avtor se čuti krivega. Občutek krivde, izražen z avtorjevimi lastnimi ustmi, se hkratu z mislijo o zlu v človeku in o dobroti v naravi ponavlja v obeh podobah. Ob splošni misli zla v človeku se zave Cankar zla v samem sebi. Izrecno pravi: „Presunil me je strah, ko sem videl potočnico mrtvo in ko sem se spomnil na vse tiste, ki sem jih bil pohodil brez misli in brez kesanja.“ Tudi temu občutku krivde pri Cankarju, ki

izvira nekje globoko iz Cankarjevega notranjega sveta, bom skušal najti pravo mesto v sledečem.

Da ponovim: v teh dveh podobah se ponavlja že izrečena misel o zlu v človeku, samo da se že odmika od konkretne predstave o vojni in da se na eni strani podaljšuje v filozofsko, na drugi pa v čisto osebno ravnino. Misel o dobroti narave in avtorjev občutek krivde zaradi zla, ki ga je prizadejal, sta nam odslej nova kašipota v svet avtorjevih prepričanj in čuvstev.

### 3.

V „Gospodu stotniku“ in „Otrocih in starcih“ smo videli, kako prehaja Cankar s predstave vojne in smrti na misel o upravičenosti zla in kako spričo tega vprašanja nakazuje čustvo groze. Ta miselna veriga, ki smo jo prekinili, ker smo prodirali v drugo smer Cankarjevega notranjega sveta, se nadaljuje v „Tistem vprašanju“ in v „Ranjencih“ in doseže v njih svoj vrhunec.

Vprašanje o upravičenosti po krivici prizadejanega zla, ki je izhajalo iz podobe o „Gospodu stotniku“ samo kot čustven refleks, je v „Tistem vprašanju“ objektivizirano. Projicirano je iz avtorja v podobo brezštevilnih ranjencev, katerih oči vse govorijo isto grozo. Na koncu avtor sam označi to podobo le kot projekcijo, ko povzame to grozo in njen vzkrík spet s svojim glasom. Analiza nam pokaže sledeče: Podoba brezštevilnih ranjencev nam jasno priča, da je logična podlaga grozi vojna in njeno trpljenje. A obenem Cankar s svojim koncem, kjer poudari, da je vsa podoba pravzaprav le projekcija, nedvomno izrazi, da ta groza ni samo v ljudeh, ki so dejansko, neposredno okusili vojno in njeno trpljenje, ampak predvsem v njem samem. Cankar sam ni okusil v vojni ne telesne smrti ne telesnega trpljenja in vendar čuti grozo pred vprašanjem, čemu, prav tako in bolj kot tisti, ki so ju doživeli. To pomeni, da je moral Cankar trpeti sam, čeprav drugače in ne telesno. Sprejemljivost za tuje bolečine, identifikacija z njimi je možna samo pri trpečem človeku. Kako je mogoče, da je Cankar tuje bolečine tako silovito občutil? Ne iz tujega, le iz lastnega trpljenja je mogel priti oni siloviti krič, ki zaključuje to podobo. Predstava vojne, telesne smrti in telesnega trpljenja je torej le povod, ki je zunanje sprožil Cankarjevo lastno bolečino. Analiza „Tistega vprašanja“ samo potrjuje in nadaljuje analizo „Gospoda stotnika“ in „Otrok in starcev“. Pokaže nam predstavo vojne kot logično podlago, kot logični povod Cankarjevi osebni bolečini, pokaže nam izrecno formulacijo te bolečine: čemu, kakšen smisel ima nezasluženo trpljenje, ne pokaže pa še njene osebne psihološke vzmeti; ta se bo pokazala šele pozneje.

Za sedaj naj poudarim: V misli: čemu nezasluženo trpljenje, leži poudarek na besedi: nezasluženo. Edino tako je namreč mogoče razumeti, da položi avtor ta vzkrík naprej v usta čisto deklinškemu mlademu človeku; tista kaplja krvi pod zaprtim očesom pomeni nedvomno zlo, ki ga je po krivici ranilo. Edino tako je tudi mogoče razumeti, da je videl na obrazih mladih ranjencev le grozo, dočim se ji na obrazih starejših pridružuje bolečina. Nedolžni niti vzroka zunanjemu zlu, ki jih je zadelo, ne morejo razumeti, starejši, ki vedo za zlo v človeku, razumejo vsaj vzrok. Ti mladi so isti mladi nedolžni ljudje, ki jih srečamo v „Gospodu stotniku“. V „Otrocih in starcih“ najdemo celo prav isto nasprotje v reakcijah na zunanje zlo med mladimi, čisto nedolžnimi in starejšimi, ki za zlo vedo in ga razumejo. Z glavno mislijo se tu prikrito spaja misel o dobroti v mladem, še nedolžnem in nepokvarjenem človeku, misel, ki je vzporedna misli o dobroti narave. To misel bomo na drugem mestu našli čisto jasno izraženo. Kdo ne more razumeti zunanjega zla in čigavo trpljenje je bolj nezasluženo, kakor tistega, ki je popolnoma nedolžen? Očividno je: V tej podobi je poudarek na nezasluženem trpljenju nedolžnih. A kako je, ko preide misel na trpljenje in bolečino avtorja? Saj vendar vemo, da smatra avtor samega sebe za krivega. Tukaj se pokaže psihološki prepad, ki ga brez točnejše analize avtorjevega trpljenja še ne moremo premostiti.

Podoba o „Ranjencih“ je ena izmed tistih, katerih vsebina je zgolj čuvstven refleks in pri katerih se konkretni dogodek, ki ga je sprožil, neposredno sploh ne da dognati. Zato je tudi razumljivo, da je za nevajenega bralca na prvi hip zagonetna in razumsko nerazložljiva. Konkretni izvor čuvstvenega refleksa se da ugotoviti le posredno, če postavimo ob njo drugo podobo, kjer je ob istem čuvstvenem refleksu konkretni dogodek še označen. Tako dobi podoba o „Ranjencih“ svojo razlago šele, če jo vzporedimo s „Tistim vprašanjem“. Takoj opazimo, da je osnovna misel obema skupna, in sicer tale: Prava bolečina ne obstoji v telesni bolečini, ampak v nečem čisto drugem: v vprašanju o smislu te bolečine. To, da trpim in ne vem čemu trpim, je duševna bolečina, veliko hujša od one telesne, ki jo je sprožila. To je miselno jedro obeh podob. V „Tistem vprašanju“ je stopnjevano še z drugo bolečino: da nekateri niti ne vedo, zakaj trpijo, da trpijo tudi nezasluženo, ker so nedolžni. Ta druga misel v „Ranjencih“ ni poudarjena.

Da pa sta si glede osnovne misli obe podobe enaki sledi iz tega: Vsebinska „Tistega vprašanja“ je nedvomno groza pred vprašanjem: čemu trpljenje. Glede na odnos te groze, tega duševnega trpljenja do telesnega trpljenja pravi sam avtor, ko govori o enem izmed ranjencev: „In takoj sem občutil, da se ta groza ni porodila iz prestanih bolečin, iz solz in vzkrikov, ne iz strahot, ki so šle s trdim, telesnim korakom

mimo njega, mladega; temveč da je v poslednji globočini vse nekaj drugega, kar je bilo seglo tja od začetka in bo ostalo tam za zmerom.“ In vsebina „Ranjencev“? Že simbolna podoba je ista. In prav tako kakor pri ranjencih iz „Tistega vprašanja“ postavi tudi tukaj Cankar telesno trpljenje v nasprotje z duševnim. Kaj pomeni, da se ranjencem zunanje rane že celijo in da so navidez veseli, dočim se njihova srca krčijo in vijejo v bolečini; da nosijo ta srca take rane, za katere, kakor pravi avtor na koncu, ni ne zdravnika ne bolnišnice na svetu? Te rane src ne morejo biti drugega kakor duševna bolečina, tista, ki strmi v obliki groze iz obrazov na slamnicah v „Tistem vprašanju“. To nasprotje med duševnim in telesnim trpljenjem, silovitost in neozdravljivost duševnega trpljenja, vse to govori: bolečina, v kateri se vijejo in krčijo srca v „Ranjencih“ je bolečina, rojena iz nesmiselnosti trpljenja. Kakor one, tako je tudi te ranjence za zmeraj ranilo vprašanje: čemu? In še nekaj: Kakor „Tisto vprašanje“, tako se tudi „Ranjenci“ spremenijo na koncu v duševno izpoved, avtor tudi tukaj izrecno označi svojo podobo kot projekcijo samega sebe. Da ponovim: v obeh podobah gre za eno in isto duševno avtorjevo bolečino, ki na zunaj ni ranjen, kakor se izkaže nedvomno v „Ranjencih“.

Prav o tej avtorjevi bolečini, logično razložljivi, a psihološko genetično nejasni, pa izvemo v podobi o „Ranjencih“ nekaj več, pokaže se nam njena osebna barva. Avtor govori o sončnih dnevih iz davnine, o dnevih ljubezni in neskaljenga veselja, o nedolžnih, jasnih urah brez zlega. Pokliče jih, da bi ga prišle tolažit, da se otrese privida ranjenih src. A ti dnevi in te ure, simbolno prikazani v obliki mladih deklet, so potrjeni in ranjeni. To pomeni: spričo silovite duševne bolečine, povzročene zaradi vprašanja o smislu trpljenja, je obledelo vse dobro in lepo, kar je avtor kdaj doživel. V avtorju samem se tako kakor v drugih ljudeh z vprašanjem o smislu trpljenja družijo vprašanje o smislu dobrega in lepega. Nesmiselno trpljenje je zamajalo avtorju temelje vere v dobro in lepo, v vse, kar je smatral za dobro in lepo v svoji preteklosti. S to mislijo: če trpljenje nima smisla, potem tudi vse dobro in lepo nima smisla, smo prodrli dozdej najgloblje v Cankarjev moralni problem, kakor se nam kaže v „Podobah iz sanj“. Avtor se ne more ničesar veseliti, kar je bilo včasih zanj dobro in lepo, povzel in izdelal bo to misel še v posebni podobi. S tem pa se že počasi bližamo bistvu samemu njegove osebne bolečine.

#### 4.

„To so pa rože“ so pesem Cankarjeve čisto osebne bolečine. V tej podobi se nam najjasneje pokaže tisto njegovo osnovno bolešno duševno stanje, ki je napravilo iz njega posodo za toliko tujih bolečin

in vzbudilo v njem vsa tista boleča vprašanja, ki smo jih razkrili v gornjih podobah.

Stanje, kakor ga je orisal avtor v tej podobi, ki je pravzaprav le še lirična prispodoba, je stanje predsmrtne apatije. Logični smisel je jasen: pomen vsega dobrega in lepega izgine v zadnji življenjski borbi, v strahu pred smrtjo. S tem, da je avtor za prispodobo svojega lastnega duševnega stanja vzel značilne besede umirajočega človeka, je povedal dovolj. Avtor čuti samega sebe kot umirajočega človeka in prevzema ga neskončen strah pred smrtjo. Vse, s čimer se poskuša tolažiti in opogumiti, odpove. Iz te podobe izhaja z vso jasnostjo dvoje: V dobi, ko je pisal Cankar to knjigo, je občutil silovit strah pred smrtjo. V zvezi z ostalimi podobami se bo v teku celotne analize pokazalo, da je prav strah pred smrtjo eno izmed osnovnih razpoloženj „Podob iz sanj“, eden izmed temeljev, prva osebna vzmet. Iz te podobe same se nam še vsa važnost tega dejstva ne more razkriti, pač pa se pokaže dejstvo samo, in to zaenkrat zadostuje. Kar tvori dejansko vsebino te podobe je drugo: to so posledice tega strahu, duševna reakcija nanj. Posledica tega strahu je tista Cankarjeva čisto osebna bolečina, ki smo jo našli nakazano že v podobi o „Ranjencih“: vse, kar je doživel avtor v svojem življenju lepega, naenkrat nima zanj več nobenega pomena, njegova čuvstva nekdanje lepote ne morejo več doživeti. Avtorja napolnjuje težko in neugodno čuvstvo s tako silo, da mu obujanje nekdanjih ugodnih čuvstev ne more v ničemer pomagati, ona nekdanja čuvstva sedanjega ne morejo pregnati. Avtorjeva neizrazna bolečina je v tem, da se mu spričo njihove nemoči ta čuvstva zazdijo nesmiselna in objektivna vrednost njihovih objektov vprašljiva. Avtorjevi čisto osebni bolečini se pravi: izguba vere v tisto, kar je doslej smatral za dobro in lepo, med njima izguba vere v umetništvo, ki dela njegovo bolečino nemo. Zakaj vse tisto, kar je doslej smatral za dobro in lepo, ne more odvrniti strahu pred smrtjo. Avtor se sicer upira tej misli, a neusmiljeni strah pred smrtjo mu narekuje tako sodbo. Tako smo torej prišli do Cankarjevega čisto osebnega moralnega problema, opisali čuvstvo, ki ga je povzročilo, strah pred smrtjo in čuvstvo, ki mu sledi, to je, bolečino nad nezadostnostjo in nekoristnostjo, nesmiselnostjo nekdanjega dobrega in lepega.

Zaenkrat uvrstimo ta novi, psihološko nedvomno prvotnejši, osebnejši problem ob onega, drugotnega, že projiciranega, ki se nam je razkril zgoraj: ob problem o smiselnosti trpljenja in nezaslužnega trpljenja. Čuvstvo, ki je rodilo onega, je bolečina nad trpljenjem, najprej nad lastnim, potem projicirano navzven, nad tujim; čuvstvo, ki mu sledi, je groza, to je bolečina zaradi nesmiselnosti bolečine in še povečan strah pred njo in njenim koncem, smrtjo. Vidimo kako čuv-

stva, sprožena po preišljevanju, po postavljanju teh moralnih problemov, popisujejo krogotok in kako konec pride spet tja, kjer je bil začetek: strah pred smrtjo. Le da je ta drugi strah obtežen z vsemi temi miselnimi primesmi in drugotnimi čustvenimi barvami, še veliko težji in obupnejši kakor prvi: zato mu avtor pravi zmeraj edinole groza. Tako lahko ugotovimo, da oba ta dva problema ne prebijeta začaranega kroga težkega duševnega stanja, v katerem se nahaja avtor; tega ne moreta, ker njuna formulacija tega še ni sposobna. Rešitev iz začaranega kroga, logično razvozljanje obeh problemov pride šele pozneje; izvrši pa se še v globlji plasti avtorjeve duše.

Zasedaj samo vprašanje: Odkod izvira avtorjev brezmejni strah pred smrtjo, to se pravi tisto čustvo, ki smo ga dosedaj spoznali kot najgloblje. Predstava o vojni in telesni smrti jē bila tudi tukaj lahko le logičen povod, ne pa psihološki vzrok. Prav tako ne zadostuje za psihološki vzrok občutek lastne telesne boleznī. Svojo silovitost in svojo barvo more strah pred smrtjo črpati spet le iz posebnega duševnega stanja, ki je v zavesti še pod njim. Tisto posebno duševno stanje smo pri naši analizi že srečali: to je občutek krivde. Dokaz zato bom seveda podal šele pozneje pri podobah, ki to kažejo.

## 5.

Podoba, ki kaže strah pred smrtjo v najbolj neposredni obliki, je podoba s prav tem imenom „Strah“. Strah sem imenoval eno izmed osnovnih razpoloženj, enega izmed temeljev vse knjige, prvo osebno vzmet. Doslej sem skušal analizirati njegove posledice, to, kar je nad njim, njegovo nadstavbo. Pozneje bom skušal raziskati to, kar je pod njim, njegove notranje vzroke, najbolj skrite, mukoma iz podzavesti dvignjene, še globlje temelje.

Strah pred smrtjo je v tej podobi nedvomno izražen v najbolj neposredni obliki in ni le vzmet, ki sproži drugoten čustven refleks, ampak prava vsebina podobe. Njegova psihološka analiza je tale: V ozadju je vojna in telesna smrt. Temu nasproti so postavljeni trije ljudje, ki jih smrt v vojni ne more neposredno zadeti, dva zato, ker sta pohabljena, tretji zato, ker je blazen. Pri teh ljudeh ne more biti neposrednega strahu pred smrtjo, ker niso v neposredni nevarnosti. In vendar proti logičnemu pričakovanju strah pri njih obstoji, pri dveh v dejanski, pri tretjem v preboljeni obliki. Tukaj se nam čisto jasno pokaže, da je predstava o vojni in telesni smrti le logičen povod in ne psihološki vzrok osebnega strahu. Grbec in šepavec sta dve dubleti, ki pomenita le v dve osebi razstavljenega avtorja samega, po-



stopek, ki se ga avtor večkrat poslužuje, bebec pa je negativni ideal. In skozi usta grbca pravi avtor izrecno: „Strah je bolezen, ki snuje v samotnem srcu prečudne podobe, dokler jih nekoč ne vtelesi.“ In mali Mihec je ugledal tisto, kar je bilo v samoti zasnovalo že njegovo splašeno srce samo. Strah izhaja iz notranjosti in ne iz zunanosti, kajti kako bi bilo sicer mogoče, da bi fantje, ki gredo na vojsko, tako prešerno prepevali: Oj ta soldaški boben. Kljub predstavi o vojni in o telesni smrti pri teh mladih fantih ni strahu. Občutek strahu grbca in šepavca bistveno loči od drugih ljudi, ki jim je smrt čisto blizu, mnogo bližja kakor njima. Odgovor na to vprašanje more biti samo eden: strah ju je zato, ker ne smeta umreti. Grbec jasno izrazi ta svoj občutek krivde, ko pravi: „Zdi se mi, da bi mi trije ne smeli sedeti za mizo, še v kotu ne. V veži in na tleh je po pravici naša miza.“ To je občutek krivde, ker ne smemo, ne moremo umreti, in kot posledica zaničevanje samega sebe.

Ta podoba nam torej predstavlja avtorja, ki kakor grbec in šepavec nima pričakovati neposredne smrti zaradi vojne in vendar ves trepeče od globokega strahu pred smrtjo. Vidi, kako v vojni padajo drug za drugim tisoči od telesne smrti in primerja samega sebe z njimi: oni se je ne boje, on pa se je boji. Avtor ne more žrtvovati svojega življenja kakor oni in zaradi tega samega sebe zaničuje. In kakor za kazen za to svoje nezakriviljeno stanje občuti oni siloviti strah. Smrt vojakov je pogumno in zavedno žrtvovanje samega sebe, zato je boleča, ne pa grda, smrt grbca in šepavca pa je samo konec in dopolnilo strahu, zato je grda in gnusna. Vendar to samo dejstvo, da eden lahko žrtvuje svoje življenje in drugi ne, še ne more biti vzrok za obsodbo, ne more biti pri avtorju vzrok za lastno obsodbo. Eno in drugo je prisiljeno in posameznik nima na tem niti zasluge niti krivde. Zavest o nemožnosti žrtvovanja samega sebe spričo drugih, ki se žrtvujejo, torej ne more biti logičen vzrok za krivdo. Mogoče je edinole, da je ta občutek drugoten, prenešen.

O avtorju iz te podobe po vsem tem izvemo tole: Avtor občuti silen strah pred smrtjo in si želi biti bebec, ki je ta strah prestal s tem, da je zblaznel. To sicer ni moška in etična rešitev, je pa pobeg iz nevzdržnega stanja. Avtor vidi nadalje, da se drugi, ki jih neposredno čaka smrt, ne boje. To si razlaga s tem, da se čeprav prisiljeno žrtvujejo, on pa se ne. Ob njihovi pričakovani smrti občuti avtor strah za samega sebe. Če bi bil pa avtor sam na njihovem mestu, bi se ne bal. A on ni na njihovem mestu in to občuti kot lastno krivdo. V splošnem stavku bi se avtorjeva misel glasila takole: človek, ki se sme žrtvovati, ki sme umreti, četudi prisiljeno, se ne boji. Boji pa se tisti, ki ne sme umreti.

Zdaj pa se vprašamo: čemu? Čemu naj bi se tisti, ki ne sme in ne more umreti, bal smrti? Čemu se ne bi rajši veselil življenja, vesel prav zaradi tega dejstva? In drugo: če smatra avtor, da že mora zavidati tistim, ki umirajo telesne smrti v vojni, čemu ne čuti svojega lastnega položaja kot krivice, ampak kot neko zasluženno zlo? Na vse to nam ta podoba sama ne more dati odgovora. Sprožila je v nas sicer ta vprašanja, a nič več. Orisala nam je neko naravnost patološko stanje, ki se zrcali v gornjih dveh vprašanjih, ki sem jih postavil. Povedala nam je izrecno, da vzroka strahu pred smrtjo ne smemo iskati v predstavi o vojni in telesni smrti, ampak v posebni duševni dispoziciji grbca in šepavca. Zakaj pa je grbec grbec in šepavec šepavec, tega nam ni povedala. Stoji le to: Bojita se smrti, smrt prav zaradi svojega strahu smatrata za nekaj grdega in zaradi svojega položaja se čutita kriva. Kako je mogoče razložiti to bolešno duševno stanje, ki je nedvomno avtorjevo lastno?

Samo mimogrede pa naj pripomnim, da je ta podoba poleg one o „Otrocih in starcih“ edina, ki oblikovno ni napisana v avtobiografskem načinu. Povsod drugod avtor vsaj z eno samo besedo naznači samega sebe. (Na primer v „Kostanju posebne sorte“: „Oj prijatelji ljubi m o j i, to nam bodo še cveteli kostanjil“) Če avtor v „Otrocih in starcih“ zavestno ni hotel biti avtobiografski, je to razložljivo iz tega, ker ona podoba tvori najobjektivnejši tečaj celotne knjige: čisto predstavo vojne in telesne smrti. Tam je hotel poudariti objektivnost, ki je logični povod njegovemu razmišljanju in čuvstvovanju v vsej knjigi. Če pa je avtor podobo o „Strahu“ skrnil v navidez objektivno obliko, ali ni tega storil zato, ker je čisto subjektivna, ne morebiti najsubjektivnejša, ampak kaže tiste vrste subjektivna čuvstva, ki veljajo za nemoška in sramotna in jih je torej najtežje priznati. Zdi se mi, da je avtor kljub svoji moški in odločni odkrištrčnosti vendarle nalahno prikrikl, za tistega, ki pa more razumeti, obenem le navidezno prikrikl, ne tistega, kar ga je najbolj bolelo, ampak to, česar ga je bilo najbolj sram, strah pred smrtjo, prvo osebno vzmet vse knjige.

## 6.

Misel o zlu v človeku smo našli dozdej izdelano v podobah „Leda“ in „Maj“. Vzporedna misel nas utemeljena na nekoliko drugačen način sreča v „Ugaslih lučih“ in v „Ogledalu“.

„Ugasle luči“ so pravzaprav podoba, vzporedna onima o „Gospodu stotniku“ in o „Otrocih in starcih“. Tudi njena vsebina je vojna in zlo, ki izhaja iz nje. A bistvena razlika, ki jo loči od onih dveh je v tem, da tam govori avtor o telesni smrti, o zunanjem zlu, tukaj pa o duševni smrti, o notranjem zlu. Avtor riše posledice vojne v dušah ljudi.

Tudi te posledice smo že našli izražene v treh oblikah: v bolečini zaradi vprašanja: čemu; v bolečini zaradi nezmožnosti, občutiti nekdanje dobro in lepo; in v strahu pred smrtjo. Tukaj jim avtor pridaja četrto: popolno apatijo za dobro in zlo.

Psihološka analiza te podobe je tale: Mladi fant, ki pripoveduje avtorju svojo zgodbo, zla sploh ni občutil več, zato ker je bilo zanj preogromno. Zlo, ki ga je zadelo brez vsake krivde in ne da bi ga mogel razumeti, ga je otopilo. Razmišljevati o zlu in o njegovih vzrokih in namenu, se mu zdi nesmiselno. Preogromno zlo, ki ga ne more razumeti, je zanj samo po sebi umevno nesmiselno, in z njim v zvezi kajpada pravtako to, kar je prej smatral za lepo in dobro. Lepo in dobro je bilo, zdaj ga ni, zdaj je samo zlo, a to zlo ga je tako objelo, da se niti spraševati več ne more, zakaj, čemu? Posledica takega stanja, kjer je zlo veliko preveč nepričakovano, preveč nezasluženo in preogromno, je popolna apatija, otopelost. In niti boleče zavesti te otopelosti ni več, samo občutek dolgočasje in neposrednih telesnih potreb. To je popolna duševna smrt. Pogled na svet je iz tega boleznega stanja popolnoma izkrivljen in zamegljen. Jasno je, da tak človek nima več smisla za lepo in dobro, postati mora, če že ne zloben, vsaj nedober. Kajti ravno razlikovanje dobrega in zla, je pogoj za dobroto. Cankar tega duševnega stanja ni slučajno označil nazunaj takole: fant je eno oko sploh izgubil, drugo pa je kalno. Sveta torej ne more več gledati tako kakor prej, ko je bil mlad in zdrav. S to zunanjo rano je avtor samo simboliziral opisano duševno stanje.

Iz vsega tona podobe in iz njenega konca se vidi, da smatra avtor tako duševno stanje za silno zlo. In v resnici je ta posledica vojne in zunanjega zla hujša od vseh, ki smo jih analizirali dozdej. Kajti dozdej je šlo povsod za zavestno bolečino, tukaj pa gre že za podzavestno. Če je avtor želel odstraniti to bolečino, jo je želel na ta način, da bi razrešil moralni konflikt, v katerem se je zavozljala, da bi našel rešitev s pomočjo razuma in vere. To je očitno pri bolečini zaradi vprašanja čemu, pri bolečini zaradi nemožnosti občutiti nekdanje dobro in lepo. In tudi tam, pri strahu pred smrtjo, kjer si avtor zaželi neetične rešitve iz nevzdržnega duševnega stanja s pobegom v blaznost, si to samo zaželi in ne izvede. Ko pa je zdaj zagledal pri tem fantu v „Ugaslih lučih“ primer take neetične rešitve, same po sebi, naravnost nehotene, se je zgrozil. Ta fant, navidez zdrav na duhu in vendar dvojček bebcu Mihcu iz „Strahu“ je uresničitev njegovega negativnega ideala za rešitev iz bolečine, a obenem z njegovo uresničitvijo se avtorju iztrga obsodba, zavrnitev take rešitve. Saj na ta način vendar ni nič rešeno, to je le pobeg, umik; in prav zato, ker je prisiljen, se mu razkrije kot od zunanjega zla zlohотно narekovana

pot k vesoljnemu nič. Po tej poti se pride samo do popolne negacije vsega. In taka podoba avtorju ne more biti ideal, vse v njem se upre. Taka rešitev je vendar zadnja in največja krivica, prizadejana od zunanjega zla, nezasluzeno popolno uničenje človeške osebnosti.

Značilno je, da avtor te podobe ne podaja projicirane iz sebe, ampak kot ločeno, sebi nasproti postavljeno podobo. Avtor je vse prejšnje bolečine proglasil za svoje, bolečino zaradi vprašanja čemu, bolečino zaradi nemožnosti občutiti nekdanje dobro in lepo; strah pred smrtjo je že nekako prikril, a ga vendar v zvezi z drugimi slikami „To so pa rože“ in prav tudi „Ugasle luči“ posredno priznal za svojega. To zadnjo podzavedno bolečino, ki se izliva v vesoljni smrtni dolgčas, pa odločno postavlja kot tujo. Smrt je sicer v njem, to je strah pred njo in vse zgoraj naštete bolečine, a duševna smrt, ne, ta ne. Edino pravilno si moremo tolmačiti tako duševno stanje samo kot za trenotek zaželjeno in takoj nato odbito. Zgodbo fanta v „Ugaslih lučih“ in avtorjev konec moremo smatrati za premaganje take rešitve in za upor avtorjeve notranjosti.

Avtor namreč pravi na koncu te podobe: Stanje, v katerem človek ne razlikuje več dobrega od zla, v katerem se mu zdita dobro in zlo nesmiselno in v katerem torej ne more biti več dober, ni naravno, ono nasprotuje človeški naravi. Avtor veruje: človeška narava po svojem bistvu razlikuje dobro in zlo, ker je po svojem bistvu dobra. Ta bistveno dobra človeška narava se kaže pri nedolžnem otroku, pri dojenčku v zibeli. Stanje, kot ga je avtor sam prej opisal in kot sem ga zgoraj analiziral, je torej notranje zlo, je izkvarjenje človeka po zunanjem zlu. V taki formulaciji se opisano notranje zlo samo vzporeja ob zunanje zlo kot povod avtorjeve bolečine in bolečina zaradi tega duševnega zla je samo nov element bolečine in groze, ki se vzbuja avtorju ob predstavi vojne.

Zaenkrat še ni čas, da bi se pogovarjali o osebni vzmeti, o notranji utemeljenosti te avtorjeve vere v bistveno dobroto človeka, ki se nam je v tej podobi pokazala. Ugotavljam samo njen obstoj in jo navezujem na to, kar smo že dozdej izsledili. Vera v nekaj se nam je tekom naše razprave pokazala tukaj že v drugič. V podobah „Maja“ in „Lede“ je Cankar izpovedal svojo vero v dobroto narave. Vera v bistveno dobroto človeka se čisto logično ujema z onim njegovim prepričanjem. Bistvena dobrota človeka je za Cankarja utelešena v dojenčku, v človeku, ki ni še ničesar zavestno storil, ki še ni stopil v življenje. Ali ni ta dojenček takrat samo še del narave, iz katere je izšel, in se v prav ničemer ne razlikuje od nje? Za Cankarja padeta dojenček in izvenčloveška narava v eden in isti pojem, oba sta narava in obema je skupna nedolžnost. Zlo pride šele pozneje v človekovo življenje s

tistim, kar ga bistveno razlikuje od izvenčloveške narave, z zavestnimi zli dejanji. Zavestna zla dejanja pomenijo padec posameznega človeka in vsega človeštva iz prvotnega stanja dobrote. Naj opozorim, da je ta vera Cankarjeva čisto rousseaujevska in ne krščanska, vendar naj obenem takoj poudarim, da mi ne gre za svetovnonazorne opredelitve, ampak samo za prikaz in predvsem psihološko konstrukcijo Cankarjevih verovanj. Na podlagi dozdam analiziranih podob zaenkrat ugotavljam to vero, drugo, izvedeno formulacijo prvega stavka, ki smo ga že zrečali v „Maju“ in „Ledi“; razlago tega Cankarjevega nazora, te Cankarjeve dogmatike, kakor jo lahko imenujemo, pa si pridržujem za pozneje.

Poleg podzavedne bolečine, izlite v čemerem dolgčas, ki se ji zdita dobro in zlo nesmiselno in ki zveni kot osnovni ton iz te podobe, srečamo v njej še nekaj drugih spremljajočih tonov. V avtobiografskem delu teksta avtor izraža po vrsti čustva, ki so nam že znana: strah pred smrtjo, bolečino nad nemožnostjo občutiti nekdanje dobro in lepo in grozo pred zlom, čuvstvo, v katerem se je kristaliziralo vprašanje, čemu nezasluženo trpljenje, z vsemi izhodišči v nadaljnje bolečine: (zakaj trpljenje? iz zla v človeku, človek je kriv, jaz sem kriv). Razen tega pa najdemo v podobah mladega fanta in mladega dekleta, ki sta postavljeni pred glavno zgodbo, še neko drugo čuvstvo, sorodno sicer že opisanim, ki se nam pa v tej svoji posebni obliki, v tej svoji transsubstancijaciji dozdam še ni pokazalo. Je preprostejše kakor ono, ki mu sledi, je neposredna groza nad notranjim zlom v človeku.

S tem se vračam na začetno misel, s katero sem uvedel analizo obeh pričujočih podob. Grozo pred zlom v človeku že poznamo iz podob „Lede“ in „Maja“. A čustvena barva one groze je bila v toliko drugačna, od te, na katero smo naleteli tukaj, ker je bilo tudi videno in opisano zlo drugačno. Zlo v človeku je bilo v onih dveh podobah v neposredni zvezi s predstavo o vojni in telesni smrti, zlo je obstajalo v ubijanju. V teh dveh podobah oskrunjenega fanta in oskrunjenega dekleta pa zlo ne leži v telesnem ubijanju, ampak samo v duševnem. Iz vsega Cankarjevega opisa njunih podob je jasno, da vidi Cankar v njima žrtvi, enaki onim, ki jih je zadela telesna smrt zaradi vojne. Zločin, ki je bil storjen nad njima, ne more biti drugega kakor prezgodnje in brutalno oskrunjenje s spolnostjo. Vsaj pri dekletu je to čisto jasno, pri fantu je zločin abstraktnejši. Psihološka posledica je, da so njune misli zle in njuna čustva bolna. Oskrumba, oskrunjenost, zunanje in notranje zlo človekove spolnosti se nam tukaj prvič pokaže kot samostojna avtorjeva predstava zla. Ta predstava je sicer spojena z neko logično vezjo s predstavo o vojni in telesni smrti, vendar je

samostojna in nosi posebno čuvstveno barvo. To se takoj vidi že po sami izbiri besed. V ubijanju in v spolnosti brez ljubezni vidi avtor dvoje vrst zla, ki leži v človeku. Logična vez med prestavo vojne in spolnosti je ta, da sproščenje enega zlega nagona kot nujno posledico sproži tudi drugi zli nagon, na drugi strani pa mora tudi samo pasivno trpljenje nezaslužene zla brez rešitve vprašanja o njegovem smislu zamajati vse temelje vere v dobro in lepo in tako narediti človeka zlobnega. Iz ubitega postane ubijalec, iz oskrunjenca postane oskrunjevalec. Že samo iz teh subjektivnih Cankarjevih razlogov in tudi iz drugačnih je res, da pomeni vojna sproščenje nebrzdane spolnosti pri ljudeh. To bi bila objektivna slika, kolikor se drži predstave o vojni; subjektivni temelj Cankarjevega občutka o spolnosti brez ljubezni kot velikem zlu, osebno vzmet te njegove moralne sodbe pa bomo morali spet iskati drugje. Da bolje pojasnim, zakaj mi gre, naj opozorim, da so tudi take etike, ki sicer smatrajo ubijanje za zlo, spolnost brez ljubezni pa ne. Ta etika sloni prav tako kakor gornja na nekih splošnih svetovnonazornih verovanjih in posebnih psiholoških predpostavkah. To dvoje pokazati v Cankarjevem notranjem svetu, je moj namen. Več jasnosti nam bo dala glede tega takoj prihodnja izmed zdaj obravnavanih dveh slik.

Tudi „Ogledalo“ je podoba, ki riše zlo v človeku. Prav tako kakor poprej, zlo ne obstoji v ubijanju, ampak se nanaša na drugo stran avtorjevega moralnega sveta, na moralno obsodbo drugačne vrste. Od prejšnje podobe pa se „Ogledalo“ razlikuje po tem, da je tu predstava o vojni še veliko dalje v ozadju, da je nakazana le kot daljnji logični povod. Neposredni psihološki vzrok tem podobam, izražen čisto jasno, je strah pred smrtjo, združen z glasom vesti, ki razlikuje pri vseh ljudeh in v lastnem življenju dobro od zlega, in s svojo osebno posledico, z občutkom krivde. Zlo v človeku nosi v tej podobi ime greh: to je jasno spoznanje zla in občutek krivde. Avtor čuti ves svet in samega sebe postavljena pred sodbo smrti, ki jima zdaj sodi zaradi njunega življenja.

Bistveno za „Ogledalo“ je, da je retrospektivna slika avtorjevega notranjega sveta, slika avtorjevega lastnega življenja in življenja drugih ljudi, ki ga je v svojem notranjem svetu obsegel. Sicer smo izrecno, zavestno nanašanje na avtorjev notranji svet že našli v občutku osebne krivde v „Ledi“ in „Maju“, v „Maju“ smo našli celo pomenljivo mesto: „Presunil me je strah, ko sem se spomnil na vse tiste, ki sem jih pohodil brez misli in brez kesanja.“ Vendar tam še nismo mogli iz ugibanja do zaključka, odnosi do avtorjevega notranjega sveta so bili še fragmentarni in nejasni, obe sliki v celoti nista bili retrospektivni.

Retrospektivnost „Ogledala“ pa ima to lastnost in zaradi tega toliko večji pomen, da se ne nanaša samo na ozko osebno avtorjevo življenje, ampak na ves njegov notranji svet. Cankar je v treh spačenih podobah, ki stoje spredaj na pozornici pred ogledalom, podal v negativni luči tri najbistvenejše postavbe svojega sveta, na katerih sloni ogrodje njegovega celotnega dela pred to knjigo. Ta nekdanji fant s široko črno pentljo in s svetlimi kodri vendar ni nihče drugi kakor negativni tečaj njegovega umetnika, ki stoji v središču večine njegovih knjig, saj je vendar samo navzven projicirana podoba lastnih, negativno občutenih lastnosti. Ta nekdanja spoštljiva suknja z ovratnikom od bobrovine, roseča blagomilje, vendar zopet ni nič drugega kakor večno ponavljajoča se podoba njegovega rodoljuba, tipičnega predstavnika okolice, ki umetnika obdaja. In tudi ona, ki je bila nekoč kakor Suzana v maju, je samo sestra in dvojnica njegove Hiacinte, Lepe Vide in nešteto drugih, ki so bile vse rojene iz notranje podobe avtorjevega čistega erotičnega ideala. Nič čudnega ni, da avtor, ko je izrecno postavil še samega sebe pred ogledalo, svoje podobe ni narisal konkretno; zadostuje priznanje lastne grešnosti, njena vsebina je že tako projicirana; in tudi ni čudno, da je ves ostali svet označil z eno samo primero Kurentovih romarjev, ki nosijo v navzven visečih srcih pljunke namesto krvi, pri čemer pljunki samo na splošno simbolizirajo grehe, ki so v srcu. Avtorju je šlo očitvidno samo za retrospektivno podobo postav, ki so se izoblikovale v njegovem notranjem svetu in ki so nastopale v njegovih umetniških delih, in preko njih sodi tudi samega sebe.

Psihološka analiza zla, ki se kaže retrospektivno v posameznih narisanih postavah, poda sledeče: Zlo, ki se kaže v podobi umetnika in javnega kritika je napuh. Neutemeljen napuh, združen z nepripravljenostjo na žrtve in z nezavedno hinavščino. Napihnjjen je zaradi svoje moralnosti, zaradi svojega poguma, zaradi svoje pripravljenosti za žrtve, ki jih vseh v resnici nikjer ni. Ob srečanju s smrtjo, ki jo vidi pred seboj, se ta njegov napuh zruši v nič pred občutkom „nizkega, telesnega plahorepega“ strahu in vsega ga stre nepremagljivi občutek lastne ničevosti. To pomeni, da je bil ves njegov javni boj brez vsake vrednosti, da je bila vsa njegova morala zlagana, ker mu zdaj spričo smrti ne more dati nobene tolažbe in nobenega poguma. Zlo, ki se kaže v podobi rodoljuba, je pohlep, združen z zavestno hinavščino. In v strahu pred smrtjo odpade tudi njegova hinavščina, nič več ne pomaga navidezna dobrot, za katero se je tako trudil, da bi mu jo ljudje priznavali. Pred smrtjo se razgali pohlep po denarju kot edino gibalo njegove duše in ostane le še sramota zaradi razkrite hinavščine. Ta druga podoba pravzaprav za nas ni nova.

Kdor pozna Cankarjevo delo, ve, da je risal rodoljuba že poprej z istimi barvami, le da je zdaj njegovo sliko prilagodil celotni tehniki „Podob iz sanj“ in ji dal iste skope shematizirane poteze kakor drugim podobam v svoji galeriji. Nasprotno pa nas prva podoba bolj preseneča. Tako ostre negativne slike umetnika in javnega delavca v drugih Cankarjevih delih nismo našli, čeprav v njih srečamo večkrat tudi tovrstne karikature. Kar loči podobo v „Ogledalu“ od onih karikatur, je predvsem moralna ostrina in zavest lastne krivde. Da je Cankar v tej podobi podal del svoje lastne, negativno občutene osebnosti, se vidi ravno iz občutka krivde, ki se na njej kaže. Spaka umetnika in javnega kritika priznava krivdo, spaka rodoljuba ne, iz tega samega je dovolj razvidna udeleženosť avtorjeve lastne osebe na obeh podobah, je razvidno, kje visi, med bolečinami sicer, njegovo lastno srce. Pa tudi to nam bo morebiti šele pozneje bolj jasno. Priznanje krivde je že etično dejanje in po njem se vsakdo, ki ga občuti, že urejuje v moralni svet, kjer lahko vsaj upa odrešitve; kdor pa krivde ne priznava, je neusmiljeno izključen iz njega in ostane mu le še gol strah in obup. Tako primerja Cankar rodoljubov mošnjiček Judeževemu in uvršča njega samega med tiste, za katere ni rešitve. V neresničnem umetniku in javnemu delavcu pa avtorju občutek krivde zaradi napuha in nepripravljenosti za žrtve le še daje možnost etične rešitve pred smrtnim strahom. Strah pred smrtjo, zavest krivde pred smrtjo, priznanje krivde pred smrtjo so elementi duševnega stanja, ki nam ga riše avtor v teh dveh podobah in ki ga izrecno označi kot projiciranega, ko še posebej omeni samega sebe pred ogledalom in nato zaključi. Zlo, ki ga avtor obtožuje v človeku in ki tvori vsebino krivde, pa je napuh, nepripravljenost za žrtve, hinavščina in pohlep. Iz slike same in v zvezi z drugimi slikami se vidi, da edino zlo, ki se ga avtor sam ne obtožuje, je pohlep. Zato stoji podoba rodoljuba osamljena v duševnem kompleksu „Podob iz sanj“ in je le povzetek avtorjevega literarnega sveta, samo objektivni, logični in ne subjektivni, psihološki element. Drugi pojavi zla, utelešeni v podobi nepravlega umetnika in javnega kritika pa tvorijo vsebino avtorjevega osebnega občutka krivde, ki smo ga v drugi obliki srečali že drugod, in ki se je v tej podobi samo razširil in bolj konkretiziral. To bo v zvezi z drugimi podobami postalo še jasnejše.

Kakor nam pa že vprašanje avtorjeve osebne udeleženosťi v podobi nepravlega umetnika in javnega kritika in njegovega odnosa do nje, povzroča težave, tako nam mora povzročiti še večje težave vprašanje o smislu zadnje podobe, nje, ki je bila nekoč kakor Suzana v maju. Že pri podobi rodoljuba ni prav jasno, ali gre za resnično metamorfozo, ki jo je povzročil strah pred smrtjo, ali gre le za avtorjev subjektivni pogled, za prosto ustvarjeno literarno podobo. Strah pred



smrtjo kot povzročitelj one metamorfoze niti izrecno omenjen ni. Prav tako tudi ni omenjen pri zadnji podobi. Avtor nam samo pokaže sliko razuzdane pohotnice na mestu nje, ki je bila nekoč kot Suzana, konkretnega dogodka, ki je sprožil to sliko, pa ne pove. S podobo rodoljuba družji to podobo še to, da ni govora o priznanju krivde, še več, tukaj ni niti zavesti krivde. Eno je gotovo: ta podoba je naslikana v najtemnejši barvi in hkratu najmanj konkretno. Z mislijo o nezavednosti glede lastne krivde se približamo podobam iz „Ugaslih luči“. A dočim je bilo tam to stanje pri fantu z enim samim očesom, pri oskrunjenem sedemnajstletniku in oskrunjenem dekletcu še vedno v zvezi s predstavo o vojni, tukaj te zveze nimamo. Predstava vojne z vsepričujočo smrtjo služi v „Ogledalu“ le kot ozadje, kot tisto kar logično sproži smrtni strah, ki je šele kot tak neposredni povod metamorfozam. Tukaj, ko je smrtni strah izločen, logičnega vmesnega člana ni, kako naj si torej podobo razuzdane pohotnice razložimo z vojno? Kvečjemu tako kot v „Ugaslih lučih“ kot povzročitev notranjega zla po zunanjem zlu vojne. A okvir „Ogledala“ je drugačen, avtor izrečno trdi, da gre za retrospektivno podobo. Torej ta podoba nujno ne more pomeniti drugega kakor splošno shemo erotično gledane ženske, ki nima s predstavo vojne ničesar drugega opraviti, kakor to, da je predstava o vojni in zlu, ki ji sledi, le logičen povod zanjo. Avtor je namreč spoznal, kakor smo že ugotovili, da zunanje zlo vojne izvira iz notranjega zla v človeku. In tako je pri svojem razmišljanju že drugod prešel na splošne risbe zla v človeku, ki povzroča zunanje zlo, in po usodnem krogotoku spet notranje zlo. Predstava o vojni je pri tem splošnem razmišljanju in opisovanju odpadla. Ta podoba iz „Ogledala“ stoji torej nasproti „Ugaslim lučim“ prav tako, kakor stoji „Maj“ nasproti „Ledi“. V „Ledi“ je narisal Cankar človeka-ubijalca, kakor se razodeva v vojni, v „Maju“ je narisal človeka-ubijalca sploh, v „Ugaslih lučih“ je narisal podobo oskrunjene deklice zaradi vojne, v „Ogledalu“ je narisal podobo oskrunjene deklice sploh.

In kakor smo že pri podrobni analizi „Lede“ in „Maja“ spoznali, da gre vzporedno s tem tipičnim Cankarjevimi generaliziranjem stopnjevana subjektivnost, da s tem torej Cankar sam priznava, da je vojna tem njegovim spoznanjem le logičen povod, vzrok pa neka čisto druga, psihološka vzmet, velja to spoznanje tudi za tukaj. Cankar je v podobi Suzane-pohotnice s pomočjo oddaljitve od logičnega povoda vojne in s poudarjanjem retrospektivnosti izdelal tipično podobo, splošno shemo erotično gledane ženske in tako generaliziral podobo oskrunjenega dekletca iz „Ugaslih luči“, hkratu jo je pa prav s tem napravil subjektivnejšo in ji je dal osebni ton.

Edino možna psihološka analiza te podobe po vsem predidočem razmišljanju je tale: Suzana je oskrunjena po spolnosti, v nebrzdani spolnosti brez ljubezni je njeno zlo. To zlo pa je bistveno za žensko podobo, ki stoji v avtorjevem notranjem svetu, je neločljivo zvezano z njo, kakor je zvezan napuh s podobo umetnika in javnega kritika in pohlep s podobo rodoljuba. Najvažnejše na tej psihološki analizi je to, da gre tukaj za splošno in edino shemo erotično gledane ženske s strani avtorja. Poleg razlogov, ki sem jih navedel v zvezi z drugimi podobami, kaže mesto, ki ga je avtor tej podobi odkazal poleg edinih dveh izdelanih podob umetnika in rodoljuba, moč in izključnost te predstave. A zato ne govorijo naposled samo vsi navedeni dokazi, marveč govori še prepričevalnejše pomanjkanje vsake druge pozitivneje gledane erotične ženske podobe v celotni knjigi „Podob iz sanj“. Zato stoji: avtorju je erotično gledana ženska zla, zaradi neločljivo z njo zvezane predstave o nebrzdani spolnosti brez ljubezni. In ta podoba mu je po njegovih lastnih besedah v „Ogledalu“ najgrozotnejša od vseh. Brez strahu pred smrtjo, brez zavesti zla in bolečine stoji ta podoba v „Ogledalu“ smrti pred očmi, po svoji notranjosti najgloblje prizadeta od zla, pravi utelešeni simbol brezsravnega notranjega zla, ki sploh ne razlikuje več med dobrim in slabim, vrhunec groze za gledalca. Groze in krivde. Ali nismo že občutka krivde spoznali za bistven del avtorjeve groze? Vendar misli iz teh podob, ki smo jih doslej analizirali, še nisem mogel jasno izvesti in avtor sam o občutku krivde glede na to podobo izrecno ne govori. Zato naj se samo omejim na ugotovitev gornje predstave in naj poudarim, da avtorjev odnos do te predstave ni jasneje poudarjen kakor z označbami groza, strah in sram.

Celoten povzetek misli izraženih v „Ogledalu“ je torej ta: V človeku je zlo, in sicer se kaže predvsem v napuhu, pohlepu in spolnosti. Pogled na to zlo je sprožil pri avtorju strah pred smrtjo, ki mu je zbudil glas vesti, to je splošno razlikovanje med dobrim in slabim, in občutek krivde zaradi zla v samem sebi. Avtor priznava svojo krivdo zaradi zla, ki ga je zagrešil in ki je v tesni zvezi z opisanim zlom, in vidi v smrti pravično kazen za svojo krivdo. Vendar občutek krivde ostane tudi na tej točki še zagoneten, ker avtor izrecno zla v sebi ne istoveti z nobenim izmed orisanih grehov. Šele po dobljenem ključu bo torej ta podoba dobila svoj jasen, trden in neovrgljiv smisel. To pa je gotovo: Kakor v „Ledi“ in „Maju“ privede preko „Ugaslih luči“ v „Ogledalu“ misel o zlu v človeku do občutka krivde.

Neposredno izražata občutek krivde podobi „Uvod“ in „Sence“.

V teh dveh podobah pove Cankar čisto jasno, da vzrok njegovi bolečini ni predstava o vojni in z njo združenega trpljenja in smrti, ampak nekaj prav osebnega, kar ima korenine v njegovem preteklem življenju. To pove izrecno takoj v začetku Uvoda: „Vzrok niso žalostne in neprijetne zunanje stvari“. To ponovi v premišljevanju, ki uvaja v „Sence“: „Stotisoči padajo; ali jih vidiš? Ne vidiš jih, niti ene solze še nisi prelil zanje. Človek se strahoma skriva v tesno lupino bolečine, ki mu je bila namenjena in ki jo more premagati.“ In nato v opisu človeka, ki je ležal med jetniki na Gradu: „Potrudil se je včasih, da bi spoznal svoje dobe strahotno veličino. Hkrati pa je zehaje občutil, da ga ne zanima čisto nič. Zalotil se je, da mu je bilo dolgčas. Njegovo resnično življenje je bilo vse drugje.“

Sicer je v teh podobah poudarek pretiran. Že v prejšnjih smo videli in bomo tudi še v sledečih, da je Cankar bolečino vojne, tujo bolečino doživljal z veliko intenzivnostjo. Poudarek je pač zato pretiran, ker Cankar hoče v svoji fanatični resnicoljubnosti, ki je njegova glavna odlika, postaviti tukaj izraženo čuvstvo na pravo mesto. Prav s silovitostjo hoče dati temu tonu osrednje mesto v svoji simfoniji. Vse dozda je bil občutek krivde v tej knjigi le nakazan ali pa mimogrede izražen (seveda v vrstnem redu, ki sem si ga pri analizi izbral), tukaj pa bruhne naravnost na dan. Zdaj o občutku krivde, nezavisnem od predstave vojne ne more biti več dvoma. Da, in Cankar z njim celo začena svojo knjigo.

Kdor bo pazljivo prebral podobi „Uvod“ in „Sence“, se naenkrat prepriča, da je tisto, kar je Cankarja v prvi vrsti težilo, občutek težke, nepopravljive krivde nasproti svoji materi. Iz tega prvotnega občutka krivde izvirajo vsi drugi, se vzporejajo ob njega: krivda nasproti vsem drugim, ki jim je storil krivico, krivda nasproti tako zelo ljubljeni domovini. Občutek nepopravljive krivde nasproti mrtvi materi je psihološka vzmet ne samo različnim drugim občutkom krivde, ampak sploh vsem bolečim mislim in čuvstvom, ki jih obsegajo „Podobe iz sanj“. Zakaj če spoznamo osrednje mesto, ki ga zavzema to čuvstvo v vsej knjigi, se nam zlahka odpro vse njene skrivnosti, in vsa težka in sicer nerazumljiva mesta nam postanejo jasna. Cankar je bil, ko je pisal to knjigo, kesajoči se sin. Vse drugo so samo logične predstave, so samo sredstva za projekcijo, samo kamni za zgraditev logičnega, estetskega in moralnega sveta te knjige. Temelj, psihološka vzmet knjige je ta občutek, seveda ne še ključ. Ampak ključ odpre le, če spoznamo poprej temeljno psihološko situacijo. Občutek krivde nasproti materi je samo negativni tečaj, je samo po-

sledica, nečesa drugega, to je ljubezni. In ljubezen, ki je občutek krivde rodila, ga bo tudi razrešila. A to se bo pokazalo šele v drugih podobah.

Prva, začetna analiza „Uvoda“ nam pokaže sledeče: Avtor išče vzroka svoji bolečini, tistemu bolešnemu duševnemu stanju, ki ga poznamo po njegovem opisu že dobro iz drugih podob. Doslej je dajal zmeraj samo slutiti, da mu je tuja splošna bolečina le projekcija lastne bolečine, da mu je tuje splošno notranje zlo le projekcija iz zavesti lastnega notranjega zla, je dal le slutiti, da je med lastno bolečino in zavestjo lastnega zla logična zveza, da izvira druga iz prve. Tukaj v teh dveh podobah, v „Uvodu“ in „Sencah“, pa pravi avtor sam: moja bolečina ne izvira iz zunanjega zla, vse moje opisovanje zunanjega zla je le projekcija, zaključki in vprašanja, ki jih postavljam na podlagi opisovanja zunanjega zla, so le projicirani osebni zaključki in osebna vprašanja. Da, pravi avtor, moja osebna bolečina izvira iz zavesti osebne notranjega zla. In ko avtor naravnost in v čisto subjektivni izrazni obliki sam analizira svojo bolečino in ji išče vzroka, pride do popolnoma enakega zaključka kakor takrat, ko jo izraža posredneje v objektiviziranih ali napol objektiviziranih podobah. Posredna in neposredna, subjektivna in objektivizirana izrazna oblika se krijeta. In zaradi tega lahko dajemo naravnost, v čisto subjektivni obliki izraženim čuvstvom in mislim polno vero in pomen, ki jim ga avtor pripisuje.

Do te točke smo si mogli pomagati z dozdej analiziranimi podobami, k svojim nadaljnim zaključkom pa bomo mogli vzporediti le podobe, ki nam še preostanejo. V „Uvodu“ našteva avtor vsebino svoje krivde: pomanjkanje dejavne ljubezni do svoje matere, pomanjkanje ljubezni do nešteti drugih ljudi, pomanjkanje ne samo dejavne, ampak tudi notranje ljubezni do domovine. Mati in konkretni ljudje, na katere misli, so mrtvi, svoje krivde do njih ne more več popraviti in avtorju se zdi, da je mrtva tudi domovina. V „Sencah“, v prvem, razmišljajočem delu jasno čutimo, da smatra avtor nemožnost občutiti tujo bolečino, za krivdo: (primerjaj isti občutek krivde v „Strahu“.) Tudi jetnik, osrednja postava podobe, občuti to svojo nesposobnost kot krivdo, kot v naravi ležoč, moralno slab egoizem, čeprav ni zavestno hotena. A bistvena vsebina jetnikove krivde leži vzporedno kakor v „Uvodu“ v jetnikovem preteklem življenju; samo da je ta krivda še ostrejša: jetnik si ne očita samo pomanjkanja dejavne ali pa tudi le notranje ljubezni v svojem preteklem življenju, ampak naravnost prizadevanje zla, prizadevanje krivic. Nasproti svoji prvi ljubici Anki; nasproti nešteto drugim, ki leže v grobu; nasproti svojemu očetu, ki je star in zapuščen, in ki ga pusti živeti čisto samega. Poleg

občutka krivde pa je tudi v „Sencah“ izražen občutek nepopravljivosti te krivde, in sicer še jasneje kakor v „Uvodu“. Avtor je ta občutek tukaj objektiviziral, tako da naravno zraste iz zgodbe, ki je vsebina te podobe. Jetnik si že nameni popraviti svojo krivdo vsaj v enem primeru, vsaj enkrat se hoče odkupiti, a tedaj mu tovariš pove, da je njegov oče umrl. Prav z objektivizacijo občutka nepopravljivosti, z njegovo prestavitvijo v zgodbo je dosegel avtor naravnost dramatičen učinek.

Po tej uvodni analizi, v kateri se nam je pokazalo, da tvorita jedro avtorjeve bolečine občutek krivde in občutek njene nepopravljivosti, se nam z logično nujnostjo postavi vprašanje: katera izmed tukaj literarno upodobljenih postav je tista, na katero so se konkretno vezali opisani avtorji občutki, in ali je sploh katera izmed njih? Že takoj, ko sem pričel govoriti o teh dveh podobah, sem postavil trditev, da je to avtorjeva mati. Logično neovržno se to iz teh dveh podob samih dokazati ne da, pač pa se da z naslednjim: Kakor je bistvena važnost teh občutkov njihov osrednji značaj, njihovo osrednje mesto v avtorjevem notranjem svetu dokazano in potrjeno po prejšnjih podobah, ki se vse logično iztekajo v ta zaključek, tako je konkretna vezanost teh občutkov na avtorjevo mater dokazana in potrjena po preostalih podobah. O očetu, ki nastopa v podobi „Sence“ kot objekt krivde, ne najdemo nikjer drugje sledu v celotnih „Podobah iz sanj“. Prav tako niso nikjer drugje omenjeni niti razloženi vsi tisti drugi, ki jih avtor omenja že v „Maju“ in nato v „Uvodu“ in v „Sencah“, ki jih je pohodil brez misli in kesanja, ki jim ni dal besede ljubezni, kakor so jo pričakovali, ki je prizadeval njihovim srcem rane. Vsi ti, s prvo ljubico Anko iz „Senc“ vred ostanejo v nedoločni megli. Pač pa govori avtor večkrat o domovini. Domovina je izmed vseh naštetih še najkonkretnější objekt avtorjeve krivde. A vendar je domovina že sama po sebi nekaj veliko preveč abstraktnega, se nahaja pravzaprav že v kategoriji idej, da bi ji mogli prisoditi prvo mesto v avtorjevem notranjem svetu, da bi jo mogli smatrati kot tisto postavo, od katere sta v resnici potekala občutek krivde in njene nepopravljivosti. In drugo, kar je važnejše in prepričevalnejše, ker izključuje vsak dvom: postava domovine je v celotnih „Podobah iz sanj“ neločljivo zvezana s postavo matere.

Da, mati; mater neprestano srečujemo v „Podobah iz sanj“. Mati je edina postava izmed vseh postav, na katere avtor v pričujočih dveh podobah veže občutek krivde in njene nepopravljivosti in ki hkratu nastopa v celotni knjigi. Mati je osrednja postava „Podob iz sanj“. Srečali smo jo doslej omenjeno že v „Gospodu stotniku“, a poslej jo bomo še neštetokrat. Ravno kvantitativno se predstava matere največ-

krat ponavlja v knjigi, pogosteje od vsake druge. Včasih je sicer res samo omenjena, a v ostri logični zvezi, ki nam takoj odkrije njeno osrednje mesto v avtorjevem notranjem svetu; velikokrat je sicer to res le predstava splošne matere, a z naglasom, ki nedvomno odkriva vezanost avtorjevega srca, dokler se ta postava tudi oblikovno ne konkretizira in ne dobi v par osrednjih podobah svojega pravega osebnega lica. Predstava matere ni samo kvantitativno najpogostejša v „Podobah iz sanj“, ampak tudi oblikovno najjasneje izdelana izmed vseh predstav. In prav tam, kjer se konkretizira, — da povem v naprej, v podobah „Edina beseda“ in „Vrzdeneč“, — vidimo, da je telesna oseba, na katero se veže ta predstava, avtorjeva mati. Predstava matere, bodisi splošna bodisi v konkretni predstavi avtorjeve lastne matere, je torej zares osrednja osebna predstava „Podob iz sanj“, tako po svoji številčnosti kakor po svoji oblikovni izdelanosti. S par redkimi izjemami je sploh edina predstava ženske v tej knjigi; edina bistvena izjema, ki je obenem psihološko zelo, zelo važna, pa je predstava oskrunjene deklice, ki smo jo srečali v „Ugaslih lučih“ in v „Ogledalu“. Pa tudi predstave, ki se v tej knjigi vežejo na može, mladeniče in otroke so vse zaporedoma le enkratne in poredko izdelane, če pa so pogostejše, so le tipične. Edina predstava, ki se more po številčnosti kosati s predstavo matere, je predstava množice brez imena, a ta predstava je zmeraj nedoločna, abstraktna, kakor v nekaki megli; nikjer ni tako konkretizirana, da bi mogli uvideti konkretno važnost te predstave za avtorjevo življenje.

Namenoma izpuščam tu vsako analizo celotnega avtorjevega dela glede na mater, posebej še tistih del, kot na primer „Moje življenje“ in „Na klanču“, ki osrednje mesto matere v avtorjevem notranjem svetu dokazujejo še z brezprimernejšo jasnostjo. Gotovo je, da spoznanje iz onih del analizo podpira, vendar za dokaz ni potrebno. Že iz tega dela samega, že iz samih „Podob iz sanj“, ki jih tukaj analiziram, izhaja ta trditev z nujnostjo. Tako torej lahko rečemo: številčnost in izdelanost predstave o materi v celotni knjigi, ki kaže jasno, posredno in neposredno na avtorjevo lastno mater kot na izvor te predstave, dokazuje, da je edini resnični objekt avtorjeve krivde, ki je izražena v „Uvodu“ in „Sencah“, avtorjeva lastna mati. Konkretna vezanost avtorjevega občutka krivde in njene nepopravljivosti na lastno mater s tem ni samo intuitivno doslutena, ampak tudi dokazana. Kar koli drugih predstav se tukaj veže z občutkom krivde, je nanje občutek krivde le drugotno prenešen ali pa so le literarne prisposobe. Pa tudi kjerkoli nas sreča občutek krivde s spremenjeno vsebino, kakor na primer prav v „Sencah“ občutek krivde zaradi nemogućnosti občutiti tujo bolečino, kakor v „Strahu“ občutek krivde zaradi nemogućnosti žrtvovati

se, pretrpeti smrt, je ta vsebina drugotna in je ta občutek krivde prenešen iz svojega prvotnega izvora. Logična vsebina občutka namreč ni važna pri ugotavljanju duševnih vezi, ampak njegova prvotna konkretna vezanost.

Prav k pričujočima dvema podobama bi zaradi popolnosti analize bilo treba pripomniti še tole: Za vse to, kar sem navedel, govori naposled tudi to, da je avtor tisto mesto, kjer govori o občutku krivde in njene nepopravljivosti naravnost v zvezi z lastno materjo, postavil v „Uvod“, torej na čelo vsej knjigi. Seveda ima ta dokaz iz avtorjeve subjektivne izrazne oblike vrednost šele po objektivnem dokazu, ki sem ga že izvedel. Vendar tudi tukaj spet vidimo, da se vsebina subjektivno izražena krije z objektivno izraženim, da torej ni razložkov.

Drugo, kar je treba omeniti je pa to: Kdor natančno prebere „Podobe iz sanj“, se mu mora takoj zazdeti čudno, zakaj je podoba „Sence“ pisana v tretji osebi. Vse podobe, z izjemo „Otrok in starcev“ in „Strahu“ in te podobe so pisane v prvi osebi, v avtobiografskem slogu. Za oni dve podobi sem izjemo od splošnega pravila že pojasnil na drugem mestu. „Sence“ pa niti po slogu niso podobne tema dvema podobama, njihova osrednja postava, jetnik niti z besedo ni karakteriziran in konkretiziran, avtor mu niti ni dal zunanjega telesnega znaka (grbe), niti imena, njegov slog je samo prav, prav nalahko prekrita subjektivna izrazna oblika. Zakaj torej ni avtor vzel naravnost subjektivne izraze oblike, ko objektivne podobe ni hotel dati? Razlaga je po vsem rečenem samo ena. Avtor je na eni strani hotel izraziti, da sta občutek krivde in njene nepopravljivosti res njegova, zato je subjektivno izrazno obliko le narahlo prekril, na drugi strani pa je hotel izraziti, da objekt te krivde, upodobljen v „Sencah“, to je stari in zapuščeni oče, glede na njegovo konkretno življenje ni resničen; storil je to iz svoje velike resnicoljubnosti, ker je hotel, da bralec tisto, kar je subjektivno izražena, vzame za dejansko resnico. Če hočemo, lahko vzamemo za to kot pomožen dokaz avtorjevo biografijo, ker vemo, da avtor takrat, ko je pisal „Podobe iz sanj“, očeta že zdavnaj več ni imel in da se tudi vsebinsko ta upodobitev z njim ne ujema. Vendar to ni potrebno. Po svoji svojevrstni, edini izrazni obliki med vsemi podobami, po svojem subjektivno objektivnem slogu, se nam ta podoba nedvomno pokaže le kot literarna prispodoba, s čimer je končno potrjena naša osnovna trditev, naše osnovno spoznanje pri analizi pričujočih dveh podob: Psihološka vzmet vseh misli in čuvstev, ki jih obsegajo „Podobe iz sanj“ je občutek nepopravljive krivde, ta občutek pa je vezan na avtorjevo mrtvo mater, se je rodil iz presenetljive, vseobvladajoče in bolesterne ljubezni avtorja do nje.

Preden preidemo na tisti osrednji dve podobi, v katerih se nam naposled do dna razkrije Cankarjev notranji svet, kjer bomo našli brez sramu, ki se avtor z njim bori v „Uvodu“, upodobljeno njegovo največjo ljubezen, ljubezen do matere, podlago vseh njegovih bolečin in hkratu podlago njegove vere, izvor vseh negativnih čuvstev, katerih zadnja, najbolj skrita oblika je naravnost iz nje izhajajoči občutek nepopravljive krivde, in obenem izvor vse njegove vere; preden pokažemo v njej neusmiljeno ključavnico, ki je zaprla avtorjevo srce za vse veselje na svetu in ki ne da uiti iz njega nemočni zbegani bolečini in obenem tudi rešilni ključ, ki edini more to srce spet odpreti življenju; preden naposled razvozljamo voz, preden nazadnje razrešimo psihološko uganko popolne dvojnosti čuvstev, ki deli „Podobe iz sanj“ na dva dela, si bomo še enkrat ogledali perspektivo avtorja na zunanji panorama, ki se razvija pred njegovimi očmi, in prepričan sem, da bo ta perspektiva za nas zdaj veliko plastičnejša in razumljivejša, ko smo že prodrli precej daleč v avtorjev notranji svet. Podoba „Sraka in lastavice“ nam še enkrat pokaže avtorjevo duševno stanje spričo tuje smrti in tuje bolečine, povzročene po svetovni vojni, in s par izrazitimi poudarki izpopolnjuje logično formulacijo problemov, ki so vzrasli avtorju ob njej pred prehodom v stanje milosti in upanja na odrešenje. Ob teh problemih se je naša analiza začela, lahkota in logičnost sedanjega nadaljevanja nam bo potrdila pravilnost vmesnih zaključkov.

Sraka je personifikacija vesoljnega razuma. Avtor se v resnici pogovarja s samim seboj. Izoliral je iz svoje osebnosti objektivni razum in ga personificiral in se poslužil potem oblike dvogovora. Avtorja napadejo težke misli, temne sanje, strahovi, predstava vesoljnega zla, povzročena po vojni. Sraka mu svetuje, naj se ne zmeni zanje: Pozabi nanje in ne bo jih več. Saj to vesoljno zlo ne tepe tebe, saj tepe druge. Predstavo vojne in vesoljne tuje bolečine izloči iz možgan in ne bo te bolela več. Vendar avtor ne more biti ravnodušen in vesel. Četudi bi izločil predstavo vojne in z njo zvezano bolečino, bi še zmeraj ostala druga bolečina. To je bolečina, ki izvira iz smrti avtorjevih mladih misli in mladih upanj, bolečina, ki jo že dobro poznamo iz opisa v podobi „To so pa rože“.

Avtor v tem delu pogovora torej še enkrat potrdi to, kar je že povedal v „Uvodu“. Njegova bolečina ne izvira v prvi vrsti iz predstave o vojni in njenih grozotah, ne obstoji v podoživljanju tuje bolečine, ampak v osebnem trpljenju, ki izvira naravnost iz avtorjevega notranjega sveta. Pisatelj priznava, da je doživljanje tujega trpljenja le prenos osebnega trpljenja v zunanji svet. Opisovanje tujega trplje-



nja mu služi le za objektivizacijo lastnih čuvstev, le za kristalizacijo lastnih moralnih problemov, s katerimi hoče razvozlati mrežo boleznega duševnega stanja, ki je vanjo ujet. Tudi če bi se potrudil pozabiti, ne misliti na tuje trpljenje, bi lastno trpljenje, neodvisno od tujega, še zmeraj ostalo.

Glede vsebine lastnega, prav osebnega trpljenja nam avtor da nekoliko drugačen odgovor kakor v „Uvodu“. Tam ga naravnost istoveti z občutkom nepopravljive krivde nasproti materi, in potem preneseno, nasproti ljudem, nasproti domovini. Tam gre naravnost do vzroka. Tukaj pa vsebino svoje bolečine istoveti s tisto, ki jo je opisal v „To so pa rože“, namreč z zlomom vsega prejšnjega čuvstvenega življenja in moralnega sveta, z nemogućnostjo doživljati to, kar je nekdanj smatral in doživljal kot dobro in lepo. Tukaj nam torej pokaže samo obliko bolečine, posledico neizraženga vzroka.

V teku analize sem z razkritjem zgolj logičnih vezi med posameznimi mislimi in čuvstvi skušal pokazati, kako bolečina, opisana v podobi „To so pa rože“, kaže nujno prav na občutek nepopravljive krivde nasproti lastni materi kot na svoj pravzrok; psihološki temelji so se nižali po našem spoznanju od te bolečine do strahu pred smrtjo in od strahu pred smrtjo do občutka nepopravljive krivde. Seveda vse to ni bilo izraženo v eni sami podobi, in zato je bilo še zmeraj mogoče mojo analizo kljub vsem posrednim dokazom smatrati za golo konstrukcijo. Logične vezi, ki spajajo vmesni člen, strah pred smrtjo, z obema skrajnima členoma te verige, so se zdele morebiti, zato ker jih avtor v celoti ni nikjer tako analitično pokazal, navidezne in le slučajne, šele od analizatorja izdelane in v njegov namen prirejene.

V tej podobi pa je avtor sam izrecno spojil skrajna člena: bolečino zaradi nemogućnosti občutiti nekdanje dobro in lepo in občutek nepopravljive krivde. Če namreč v tej podobi prav tako kakor v „Uvodu“ postavlja nasproti podoživljanje tujega trpljenja in čisto osebno, od tujega trpljenja neodvisno bolečino, potem vendar ne more iti za dve čisto različni bolečini: obe sta nastali po avtorjevem lastnem zatrdilu naravnost v njegovem notranjem svetu; po tem takem, ker je notranji svet celota, ne moreta biti čisto ločeni in druga od druge neodvisni. Možna je torej edino razlaga, ki sem jo dal v dosedanji analizi. Nemogućnost občutiti nekdanje dobro in lepo je pravzaprav le oblika trpljenja, njegova najotipljivejša površina, njegov najneposrednejši vzrok. Občutek nepopravljive krivde nasproti materi pa je njegova najbolj skrita vzmet, njegov zadnji in najbolj posredni, njegov pravzrok. S popolnoma enakim kontrastom v „Uvodu“ in v pričujoči podobi avtor sam v bistvu istoveti ti dve osebni trpljenji in s tem, da spaja konce logične verige, nujno vključuje vmesni člen, strah pred

smrtjo, ki edini more združiti ti dve trpljenji v logično celoto. In ta vmesni člen res najdemo na drugem mestu v knjigi, ki kaže na eno stran in na drugo.

Dočim je avtor doslej le abstraktno narisal svoj odnos do predstave o vojni in po njej povzročenege vesoljnega zla, nam v drugem, glavnem delu podobe predstavo vojne približa s plastično silo in razvije iz napetosti med njo in svojim opisanim odnosom dramatičen osebni moralen problem. Prvi del je bil splošna abstraktna ekspozicija, šele drugi del vsebuje pravo plastično zgodbo, moralno priostreno podobo. Tukaj upodablja avtor tisti svoj čustveni refleks ob predstavi vojne, ki se mu zdi negativen, odkrito pove, da je negativen poprej opisani odnos. Kakor proti volji mu vstane pred očmi predstava vojne v vsej svoji grozoti in avtor je prisiljen postaviti jo čelo proti čelu s svojo ravnodušnostjo. V „Gospodu stotniku“ in „Otrocih in starih“ se je mogel in smel projicirati v splošnega človeka, je smel dvigniti iz splošnočloveške duševnosti objektivni moralni problem o smislu trpljenja, tukaj v neposredni bližini neusmiljeno odkritosrčnega spoznanja o samem sebi pa je vsaka projekcija v druge nedovoljena in nemogoča, nasproti predstavi o vojni in njenih grozotah je ostala sama s krivdo obtežena avtorjeva oseba. Tukaj mu predstava vojne ni povod za objektivni moralen problem, za obtožbo usode ali pa Boga, ampak le povod za čisto subjektivni moralen problem, za obtožbo samega sebe. Avtor je sicer imel pravico postaviti onega, mora pa, če hoče biti odkritosrčen in v svojem razišljanju popoln, postaviti tudi tega.

Avtor namreč vpraša srako in sraka vpraša avtorja: Kaj pa si storila ti spričo smrti teh nešteti lastavic, ali si se samo smejala, ker pač drugega ni kazalo? Kaj pa si storil ti spričo smrti Valenčiča in vseh tisočev drugih? Ali si se zadovoljil samo s hipno pomiljujočo mislijo, z literarno cvetko na njihovem grobu, s papirno solzo? Tako si bo avtor sam rekel na drugem mestu, v „Koneu“. Da, nič drugega in še huje. V topli izbi sedim in čakam strahov. Čakam na predstave vojne in njenih grozot, pravzaprav si jih želim, jih imam rad, ker so zame nekaka duševna tolažba, ker so nekako opravičilo, da lahko jokam nad smrtjo svojih mladih misli in upanj, nad svojo lastno osebno bolečino. Predstave vojne in njenih grozot mi pomagajo v sladostnem vrtanju po svoji osebni bolečini, mi omogočajo udajati se tej bolečini. Prav tako kakor je avtor že rekel v „Ugaslih lučih“: Ali je res smrt samo v meni? Posodi mi tovariš, ki nisi bolan, svoje oči, da bom videl. Ne, smrt ni samo v meni, povsod je, in ta vesoljna smrt opravičuje moje vtapljanje v strah in bolečino. Bolečine vesoljnega sveta so zame samo povod, da uživam lepo na varnem v topli izbi lastno bole-

čino, one so razumu opravičilo. Ne, niso opravičilo. Avtor zgrabi za misel in jo kakor nož obrne v lastnem srcu. Slab človek si, kriv si. Igraš se s tujo bolečino in tega ne priznaš, zlorabljaš jo zase in se pri tem čisto mirno počutiš. Vidiš, kako tisoči okrog tebe žrtvujejo svoje življenje, ti pa nisi pripravljen žrtvovati ničesar, niti pomislil nisi na to, da bi mogel, da bi moral tudi ti kaj žrtvovati. Šele potem bi bilo tvoje doživljanje tuje bolečine resnično, bi bil z vsemi trpečimi kakor enak z enakimi. Ker pa nisi ničesar pripravljen žrtvovati, ker ne misliš na rešitev splošnosti, ampak samo na samega sebe, zato tudi ne moreš v globini doživljati tuje bolečine, ampak samo na površini. Nemožnost res doživeti tujo bolečino je krivda, krivda, ki se očitno kaže v tem, da ničesar ne storiš, da nisi ničesar pripravljen storiti. Še večja krivda pa je tako povrh podoživljati jo, uporabljati jo samo za opravičilo, samo za stopnjevanje lastne sladostrastne bolečine. Boljše bi bilo, da sploh nikdar ne bi pomislil na tujo bolečino, da se sploh nikoli ne bi igral s predstavo o vojni, bil bi odkritosrčnejši in poštenjši. Tak je avtorjev subjektivni moralni problem, taka je vsebina podobe o „Sraki in lastavicah“, ki izzvani v silno bolečo samoobsodbo. Prav ima sraka, zgolj neusmiljeni razum, ki se samo grenko smeje, če že neče, če že ne more ničesar storiti, in ne avtor, ki je čuvstven in ki uganja po obsodbi srake, po svoji lastni obsodbi, samo hinavščino.

Občutek krivde, ki izzvani iz podobe se stika in je delno istoveten z občutki krivde, ki smo jih srečali že drugod. Vse take občutke sem imenoval na drugem mestu prenesene občutke krivde. V „Sencah“ smo našli, ne sicer kot glavni, vendar kot podrejen vsebinski element, občutek krivde zaradi nezmožnosti občutiti tujo bolečino do dna, v „Strahu“ občutek krivde zaradi nemožnosti žrtvovati se, pretrpeti smrt kakor drugi, (če že ni mogoče z ničemer zmanjšati tuje bolečine, če sploh ni mogoče storiti ničesar, vsaj biti njim v trpljenju enak, z njimi trpeti enake resnične, telesne bolečine, žrtvovati se kakor drugi); tukaj v „Sraki in lastavicah“ je izražen najprej isti občutek, samo da je premaknjen naravnost v sfero osebne moralne odgovornosti, občutek krivde zaradi nepripravljenosti sploh storiti kaj, žrtvovati se kakor drugi; in še drugi, dozda neopisani občutek, ki stopnjuje bolečino do vrhunca: občutek krivde zaradi uporabljanja tuje bolečine za razumsko opravičilo, za navidezno utemeljeni povod za predajanje lastni bolečini.

Vsakomur mora biti jasno, da se ti občutki dopolnjujejo, da stojijo v logični črti. Pričujoča podoba je rekapitulacija Cankarjevega najbolj subjektivnega moralnega problema ob predstavi o vojni in telesni smrti stotisočev. Ta subjektivni moralni problem je dobil v tej podobi najdovršenejšo in najzavestnejšo obliko. Cankar z najbolj ne-

usmiljeno jasnostjo pokaže svoj odnošaj do tuje bolečine in se nato obsodi. Občutku krivde zaradi nepopravljive krivde nasproti materi se pridruži zavesten občutek krivde zaradi zadržanja nasproti tuji bolečini, zaadi neobčutnega in sebičnega egoizma.

V „Sencah“ in „Strahu“ še ni popolnoma jasno, ali gre res za osebno krivdo, ali ni osebna krivda samo umišljena, ker kaj more slabič zato, ker ga ne zadene udarec, ki bi podrl velikana, slabič je pač rojen kot slabič in pravzaprav so vsi ljudje taki slabiči spričo ogromne strahotnosti vojne, (Sence), in kaj tudi more grbec zato, da ima grbo in šepavec, da šepa, in da torej ne moreta na vojsko; bila sta pač rojena s svojimi napakami in sama tega nista zakrivila. V „Sraki in lastavicah“ pa avtor čisto jasno, naravnost, v subjektivni izrazni obliki, pravi sam o sebi: da, kriv sem. Nemožnost žrtvovanja po avtorjevi lastni sodbi ni samo nemožnost, ampak tudi nepripravljenost. A ta nepripravljenost se druži še s hujšim: Avtor sicer ne deli tuje bolečine, pa jo kljub temu kliče in opazuje kot opravičilo, da se lahko predaja svoji lastni. Na zunaj pa uganja hinavščino, kakor da mu gre res za tujo bolečino. Prav iz tega zadnjega spoznanja sklepa avtor na svojo osebno krivdo, na resnično nepripravljenost k žrtvovanju. To zadnje spoznanje mu odkrije grd oseben egoizem. Če lahko uporabljaš tujo bolečino samo kot povod, samo za opravičilo svojemu lastnemu bolestenemu duševnemu stanju, in na drugi strani kažeš spričo tuje bolečine sicer sočutje, obtožuješ sicer usodo in Boga, a ne storiš sam ničesar, moraš biti v svojem dnu nepripravljen sploh kaj storiti, tudi če bi bilo možno, moraš biti v svojem dnu nepripravljen resnično občutiti vso tujo bolečino, tudi če bi bilo možno, in je tvoje navidezno sočutje in navidezno sotrpjenje sama hinavščina. Avtor torej v pričujoči podobi razlaga vzrok za občutek krivde, ki ga navdaja zaradi njegovega odnosa do tuje bolečine, s hinavskim egoizmom. S popolno zavestjo zaslužnosti, dejanske krivde vzame ta občutek nase.

Mi pa se moramo vprašati, ali je ta avtorjeva sodba o samem sebi pravilna. Ali moremo res spoznati avtorja za krivega hinavskega egoizma? Ali v njegovem zadržanju do tuje bolečine, kakor ga je sam opisal, res najdemo zadosten vzrok za tak občutek krivde? Odgovoriti moramo: ne. Iz podob kakor sta „Gospod stotnik“ in „Otroci in starci“, kakor sta „Ranjenci“ in „Tisto vprašanje“, kakor so še neštete druge, ki jih bomo še srečali, izhaja z vso prepričljivostjo, da avtorjeva bolečina spričo tujega trpljenja ni bila fingirana, ni bila le površna, ampak da je njegovo doživljanje tuje bolečine ob predstavi vojne tako silovito in intenzivno, kakor ga le težka najdemo v kaki podobni knjigi. Prepričljiva umetniška moč teh podob daje jasen dokaz, da avtorjevo doživljanje tuje bolečine ni fingirano in ne površno. Seveda

je res, da je avtorju tuje trpljenje služilo hkratu za projekcijo lastnega prvobitnega trpljenja, da mu je bilo umetniško izrazno sredstvo in sredstvo za moralno rešitev iz lastnega boleznega duševnega stanja, in res je tudi, da mu je bilo logično potrdilo za lastno trpljenje. Vendar v tem po nobeni moralki ni greha, po splošnem človeškem čuvstvanju bi se moral čutiti avtor brez krivde. Prav tako bi se moral čutiti brez krivde zaradi nemožnosti žrtvovati svoje telesno življenje; in celo če je bil v resnici nepripravljen žrtvovati se, če tega ne samo ni mogel, ampak tudi ni hotel, kdo bi ga mogel zaradi tega obsoditi? Kdo more zahtevati od človeka, da žrtvuje svoje življenje, ker vidi umirati okrog sebe druge, žrtvovati ga samo zato, da bi jim bil v trpljenju enak? Cankarjeva obsodba samega sebe kaže sicer misel, ki preveva vso knjigo, da je žrtvovanje lastnega življenja in najgloblje trpljenje, najvišje dobro, ampak Cankar tudi po lastni morali ni mogel zahtevati od sebe popolnosti. Natančno premišljanje o upravičenosti avtorjevega občutka krivde zaradi svojega zadržanja nasproti tuji bolečini, nam potrdi to, kar sem odgovoril že zgoraj: ne, ta občutek krivde ni logično utemeljen, niti po Cankarjevi lastni morali.

Preostane nam ena sama razlaga: Opisani, mnogoobrazni občutek sem že drugje imenoval prenesen občutek. To se pravi: Edina psihološka možnost, da kdo čuti krivdo, čeprav ta ni notranje logično utemeljena, je ta, da se v njegovi duševnosti nahaja neki drugi, globlji občutek krivde, ki je utemeljen, a iz posebnih vzrokov ne more na površino zavesti, ne more postati dovolj zaveden. Občutek krivde, ki mu notranje ovire preprečujejo, spoznati svoj resnični objekt, seveda kljub temu prodre v zavest, a si mora poiskati sedaj drug objekt, namesto resničnega vzroka drug navidezen vzrok. Ta drugi občutek krivde je drugoten, je le preobleka prvega, je prenesen. S čim močnejšim razumom razpolaga človek, ki ga nosi v sebi, tem trdnejšo logično zgradbo mu bo podložil, a kljub vsemu je ta logična zgradba le navidezno resnična. Zdi se mi, da more edino taka razlaga veljati tudi za občutek, ki ga je avtor nakazal v „Strahu“ in „Sencah“ in ga naposled kristaliziral v pričujoči podobi. Občutek krivde zaradi zadržanja nasproti tuji bolečini, razviti v krvavi panorami svetovne vojne, je pri avtorju le prenesen občutek nepopravljive krivde nasproti lastni materi. Zdaj, ko sem važnost onega prvotnega občutka v avtorjevem notranjem svetu že pokazal, se ta razlaga ne bo zdela več čudna.

Vendar tudi, če pričujoče podobe ne bi vzel kot rekapitulacije in potrdila prejšnjih spoznanj, bi razlaga nujno morala kazati v isto smer. Zakaj bralcu, ki se ne prepusti popolnoma čaru avtorjeve umetniške upodobitve, skoraj neubežni sili njegove melodije, ampak skuša avtorjevim sklepom in razlogom postaviti nasproti svoje sklepe in

razloge, mora bolestnost avtorjevih misli nujno pasti v oči in pozneje tudi njihova notranja nelogičnost. Najprej od zunaj, potem pa iz notranjega sveta avtorja samega mora priti do hipoteze o skritem vzroku. Kako more stati samoobtožba zaradi neobčutnosti, izražena v „Sraki in lastavicah“, poleg pretresljive bolečine v „Gospodu stotniku“, „Otrocih in starcih“, „Tistem vprašanju“, „Ranjencih“ in še marsikje drugod? Kako se more tako silna moralna napetost, kot se kaže v tej avtorjevi knjigi, družiti z obtožbo zaradi sebičnega egoizma? Vzroka je iskati gotovo prav na dnu avtorjeve duševnosti, v temeljnem konfliktu njegovega notranjega življenja. Tako nam torej daje pričujoča podoba sicer posreden, a pravitako močan dokaz o temeljni važnosti avtorjevega odnosa do matere, njegovega občutka za nepopravljivo krivdo nasproti njej, kakor je neposredni dokaz, ki izhaja iz „Senc“ in „Uvoda“.

## 9.

Dozdaj smo pregledovali temno plat avtorjevega čuvstvenega sveta, ugotavljali obseg in globino njegovega razbolelega duševnega stanja, iskali vzročne zveze med posameznimi bolečimi mislimi in čuvstvi. Pokazalo se nam je dvoje: Na eni strani, da vse boleče misli in čuvstva izvirajo iz občutka nepopravljive krivde nasproti mrtvi materi kot iz svojega zadnjega vzroka. Na drugi strani, da je avtor uporabil predstavo vojne in z njo zvezane vesoljne smrti in bolečine za projekcijo lastne bolečine; in da se je poslužil te predstave kot logične opore pri izvedbi moralnih problemov, ki so ga mučili. Prav ta zadnja točka je ostala sicer še nejasna, le še bolj logičen postulat, kakor konkretno spoznana resnica, ker nismo še odkrili osebnega smisla teh moralnih problemov, njihove intimne zvezanosti z avtorjevim notranjim svetom. Logično je seveda nujno, da če je predstava vojne uporabljena le kot projekcija, da so tudi moralni problemi, ki jih avtor postavlja ob njej, le projicirani. A v dosedanjih podobah še nismo našli odgovora na vprašanje, zakaj je avtor svoje moralne probleme, sklepe in prepričanja postavil ravno tako, kot jih je, in ne drugače. Vemo sicer splošno, da vzrok za to tiči v avtorjevem notranjem svetu, nismo pa še odkrili docela logične zveze med njimi samimi, še manj pa njihove povezanosti z ostalim avtorjevim notranjim svetom.

Ti problemi, sklepi in prepričanja bi bili ti: čemu trpljenje, čemu nezasluženo trpljenje? zakaj trpljenje? iz zla, ki je v človeku; človek je zloben; je slab; zlo tiči v sovraštvu, zlo tiči v brezčutnem, samoljubnem egoizmu, zlo tiči v pohlepu, zlo tiči v spolnosti; a spet: narava je dobra, tako izven človeka kakor v človeku; človek je v svojem dnu dober; dobro obstoji v nesebični ljubezni; in nadalje: naj-

večje trpljenje izvira iz vprašanja o smislu trpljenja samega; največje zlo pa obstoji v brezbržnosti do dobrega in slabega, v popolni amoralnosti, ki je posledica otopelosti zaradi trpljenja; itd. Ves ta sestav vprašanj, misli in sklepov je kot tak velikokrat apriorističen, vzemimo na primer misel o bistveni dobroti človeka; na drugih mestih očitvidno osebno, vzemimo na primer poudarjenost vprašanja: čemu nezasluženo trpljenje? nasproti splošnemu vprašanju: čemu trpljenje?; očitvidno osebno tudi v misli: največje zlo obstoji v brezbržnosti do dobrega in slabega, ki je posledica otopelosti zaradi trpljenja; pravtako tudi v izrazitem poudarku, ki ga avtor polaga na misel: zlo tiči v spolnosti, spolnost je slaba. Vendar osebnega pomena teh misli in moralnih prepričanj, njihovega logičnega notranjega sestava, ne moremo tako dolgo določiti, dokler ne najdemo vezi z že razloženim, neposredno izraženim avtorjevim notranjim svetom. Vprašanje o osebnem pomenu avtorjevega projiciranega moralnega sveta ostane zaenkrat še odprto. Z logičnim sklepanjem smo v tej smeri prišli do splošnega spoznanja; do konkretnjšega moremo le na podlagi novega duševnega materiala. Vendar zaenkrat ne vemo, kako iskati v to smer; našli ga bomo pa takoj, če prodremo v drugo smer. Le, če skušamo razširiti psihološki sestav avtorjevega notranjega sveta iz že dognanih in razloženih temeljev, bomo lahko dopolnili manjkajoče kamne zgradbe, in nato končno uvrstili osamljene elemente avtorjevega projiciranega moralnega sveta v celotno miselno in čuvstveno zgradbo analizirane knjige.

Najprej preglejmo v kratkem že razkrite temelje: Bolečina zaradi nemožnosti doživljati nekdanje dobro in lepo se je pokazala kot temeljna, samo osebna bolečina avtorjeva v nasprotju z zgoraj opisanimi projiciranimi mislimi in čuvstvi. Od te bolečine smo segli za stopnjo nižje do drugega temelja, do strahu pred smrtjo. Ta pa sloni spet na našem spoznanju na tretjem, dozdej zadnjem temelju: na občutku nepopravljive krivde nasproti mrtvi materi.

Dočim v avtorjevem projiciranem moralnem svetu nismo razpolagali s sklenjeno logično vrsto in se zato nismo mogli premakniti s splošnih ugotovitev, lahko tukaj samo z logičnim sklepanjem takoj stopimo za korak naprej. Sklenjena logična vrsta teh treh temeljnih avtorjevih čuvstev, terja po splošnih psiholoških zakonih nujno četrto čuvstvo, ki je podlaga vsem trem. Občutek nepopravljive krivde nasproti mrtvi materi že po svojem značaju ne more biti prvotno, popolnoma samostojno in neodvisno čuvstvo, ampak more nastati le iz drugega, prvotnejšega in obsežnejšega, to je iz ljubezni do matere. Vse, kar smo analizirali dozdej, je bila le priprava, vse kar smo opisovali dozdej, so bile le posledice, le značilen razvoj tega prvotnega

čuvstva. Šele zdaj smo prišli v resnici do zadnjega temelja, do konca svoje poti, koder se ne da več seči dalje. Vse utemeljujoča ljubezen do matere je neizogiben logičen postulat vse naše dosedanje analize in hkratu v resnici zadnje dno, ali če hočete, najvišji vrhunec avtorjevega notranjega sveta. Občutek nepopravljive krivde je možen le kot negativna posledica, le kot negativni refleks pozitivne, tudi njega obsegajoče ljubezni. In ta ljubezen tudi v analizirani knjigi ni skrita, ni samo logičen postulat in hipoteza, ampak je naravnost izražena, umetniško upodobljena. Še več, ne samo v tej avtorjevi knjigi, ampak v celi vrsti drugih, tako da moramo gledati v njej ne samo temelj „Podob in sanj“, ampak temelj celotnega avtorjevega notranjega sveta od začetka. A povedal sem že, da se hote omejujem samo na pričujočo knjigo. Vsako delo mora imeti svoje središče in težišče. V „Podobah iz sanj“ je to središče avtorjevega notranjega sveta, ljubezen do matere, najbolj naravnost in najjasnejše izraženo v dveh podobah: v „Edini besedi“ in v „Vrzdencu“. Natančna analiza obeh podob nam bo pokazala v resnici njihov osrednji položaj v celotni knjigi. Videli bomo, slišali iz Cankarjevih lastnih ust, da je bil Cankar, ko je pisal „Podobe iz sanj“, bolj kakor kdajkoli sin svoje matere. Že je bil izpovedal svojo ljubezen do matere v „Uvodu“, a tam je prevladoval občutek krivde, njen temni refleks. V „Edini besedi“ in v „Vrzdencu“ pa prodre temo njen prvotni jasni sij in oblike z živo lučjo dozdej temni avtorjevi notranji svet. Odzdej bomo gledali veselejše barve in slišal zaupljivejše glasove; „Edina beseda“ in „Vrzdeneč“ stojita na prehodu iz temne polovice avtorjevega notranjega sveta v svetlo; in čimdalje z večjo močjo bo prodirala luč od one strani na to stran, dokler ne bo na koncu posvetila v zadnjo temo in dokler ne bo razgnala zadnje bolečine. Pokazalo se nam bo, da ljubezen do matere ni samo zadnji izvor avtorjeve bolečine, ampak tudi izvor njegove vere in rešitve.

\*

Odlomek iz B. Voduška knjige o Cankarju, ki izide v zbirki „Slovenski obrazi“ pri založbi „Hram“.

## Praktičen nasvet

Mile Klopčič

Čestitam ti, da si prepričanje dobil.  
Vendar na vse zvonove tega ne obešaj!  
S prepričanjem je namreč kakor z medicino:  
pred uporabo dobro, dobro ga premešaj!