

UNIVERZA V NOVI GORICI  
FAKULTETA ZA HUMANISTIKO

**MOTIV VOJNE PRI IVANU CANKARJU IN  
LEVU NIKOLAJEVIČU TOLSTOJU**

DIPLOMSKO DELO

**Daša Medvešček**

Mentorica: doc. dr. Irena Avsenik Nabergoj

Nova Gorica, 2010



## **ZAHVALA**

Zahvaljujem se mentorici doc. dr. Ireni Avsenik Nabergoj za pomoč in podporo pri izbiri teme, literature in pri izdelavi diplomske naloge. Za moralno podporo se zahvaljujem tudi vsem, ki so me med nastajanjem naloge spodbujali in verjeli v mojo predanost delu.



## NASLOV

Naslov diplomskega dela: **Motiv vojne pri Ivanu Cankarju in Levu Nikolajeviču Tolstoju**

## IZVLEČEK

V svoji diplomski nalogi bom obravnavala Cankarjevo zbirko črtic *Podobe iz sanj* in roman Leva Nikolajeviča Tolstoja *Vojna in mir*. Naloga je torej zastavljena primerjalno, vendar s težiščem na opisih motiva vojne pri Ivanu Cankarju. Ivan Cankar je sam izjavil, da ga je Tolstojevo delo *Vojna in mir* fasciniralo, in sicer v pismu Izidorju Cankarju z dne ok. 13. avgusta 1906, v katerem je med drugim zapisal:

Meni je Turgenjev – presladak. Edino delo njegovo, ki ga občudujem; so »Lovčevi zapiski«. Kaj še zmirom nisi bral Dostojevskega? Namreč njegova velika dela: »Idiot«, »Bratje Karamazovi«, »Obsedenci« itd.? – Beri to in Turgenjev bo izginil kakor prijetne sanje. In kako si mogel napisati, da ga spoštuješ globlje od Tolstega? Kaj si bral »Vojno in mir«? Ta roman ne morem staviti drugam nikamor, kakor poleg Homerja in Shakespeareja – kvečjemu še poleg »Mrtvih duš«.

Primerjava med Ivanom Cankarjem in Levom Nikolajevičem Tolstojem torej ni naključje, ampak izvira iz dejstva, da je Cankar Tolstoja izredno cenil in ga tudi bral. Cilj raziskave je ob primerjavi okoliščin, vrednot in ciljev pokazati izvirnost v umetniškem pristopu enega in drugega. Oba avtorja vojne razmere uporabita kot ozadje za osebne drame oseb, ki so v njih udeležene. Z umetniškimi prijemi sporočata, da je poglobitni namen njunega pisanja o vojni zavezanost resnici, ki se kaže v kontrastih med sebičnostjo in velikodušnostjo junakov. To izhodišče pa pogojuje nalogo, da ugotovim, kakšno je razmerje med fikcijo in resničnostjo, kot se kaže v vojnih okoliščinah in življenjskem utripu v vojnih razmerah na osebni ravni in v družinskem ter družbenem okolju. V ospredju pozornosti bodo eksistencialne teme, kot so očitni in prikriti nagoni, zdravje in bolezen, ljubezen in sovraštvo, sebičnost in požrtvovalnost. Za začetek bom najprej nekaj besed namenila pisateljema, in sicer bom na kratko predstavila njuno literarno usmeritev in slog ter okoliščine nastanka njunih del. V nadaljevanju bom natančno analizirala Cankarjeve črtice, obsežen Tolstojev roman pa predvsem v glavnih segmentih, da ugotovim, kakšno je razmerje med zgodovinsko fikcijo in resničnostjo v omenjenih delih in kako pisatelja izražata ljubezen do življenja v vseh njegovih pojavnih oblikah.

**KLJUČNE BESEDE:** Ivan Cankar, Lev Nikolajevič Tolstoj, *Podobe iz sanj*, *Vojna in mir*, vojna, fikcija, resničnost, simbolizem, ruska književnost, črtica, roman



## **TITLE**

Title of diploma work: **The motif of war in the works of Ivan Cankar and Leo Tolstoy**

## **SUMMARY**

The diploma work discusses two literary works: Cankar's collection of novelettes *Images from dreams* and Leo Tolstoy's novel *War and Peace*. The task is therefore based on comparison, but the focus is placed on treating motifs of war in Cankar's work. In his letter to Izidor Cankar dating 13 August 1906 Ivan Cankar declared that he was fascinated by Tolstoy's *War and Peace*:

»I find Turgenev – too sweet. The only work that I admire is »Hunter's notes«. You still have not read Dostoevsky? Indeed his great works: »Idiot«, »Brothers Karamazov«, »Possessed« etc.? – Read this and Turgenev will disappear as a pleasant dream. And how could you write down that you respect him more than Tolstoy? Have you read »War and Peace«? I find it hard to place this novel elsewhere than to Homer and Shakespeare – and to »Dead Souls«.

The comparison between Ivan Cankar and Leo Tolstoy is therefore not a coincidence, but derives from the fact that Cankar greatly appreciated Tolstoy and read his works. The aim of the research is to show the originality of artistic approach by comparing the circumstances, values and goals of both authors. Both use war circumstances as a background for personal drama of characters involved in them. With artistic approaches they both announce that the main purpose of writing about the war is their commitment to the truth which is reflected in the contrasts between selfishness and generosity of heroes. This starting point creates conditions for determining the relationship between fiction and reality, as seen in the war circumstances and the life pulse during war on a personal level and in family and social environment. The focus of discussion will be existential issues, such as obvious and hidden instincts, health and illness, love and hate, selfishness and sacrifice. In the beginning, I will devote a few words to the authors, I will briefly present their literary style and orientation and the circumstances in which their works were created. I will carefully analyze Cankar's novelettes, and main parts of the extensive Tolstoy's novel, in order to establish what is the relationship between historical fiction and reality in mentioned parts and how the authors express their love of life in all its forms.

**KEY WORDS:** Ivan Cankar, Leo Tolstoy, *Images from Dreams*, *War and Peace*, war, fiction, reality, symbolism, Russian literature, novelette, novel





## KAZALO

<b>1 UVOD .....</b>	<b>1</b>
<b>2 IVAN CANKAR .....</b>	<b>2</b>
2.1 ŽIVLJENJE IVANA CANKARJA .....	2
2.2 CANKARJEVO LITERARNO USTVARJANJE .....	3
<b>3 IVAN CANKAR IN SIMBOLIZEM .....</b>	<b>4</b>
3.1 SLOVENSKA SIMBOLISTIČNA LITERATURA IN CANKAR V LUČI RUSKEGA IN FRANCOSKEGA SIMBOLIZMA .....	4
3.2 CANKARJEV PRISTOP K SIMBOLIZMU IN SIMBOLISTIČNIM IDEJAM .....	8
<b>4 PODOBA VOJNE V CANKARJEVI ZBIRKI ČRTIC <i>PODOBE IZ SANJ</i> .....</b>	<b>13</b>
4.1 CANKARJEVO LJUBLJANSKO OBDOBJE KRATKE PROZE (1910–1918) IN VPLIV EVROPSKIH PISATELJEV .....	13
4.2 ZBIRKA ČRTIC <i>PODOBE IZ SANJ</i> V LUČI SIMBOLIZMA, CENZURE IN PRVE SVETOVNE VOJNE .....	16
4.3 ANALIZA TEMATSKIH SKLOPOV IZ ZBIRKE ČRTIC <i>PODOBE IZ SANJ</i> .....	20
4.3.1 Sanjske podobe vojne kot zastor med fikcijo in resničnostjo ter človek – senca, ujeta v vojne grozote.....	20
4.3.2 Podoba pisatelja-umetnika in domovine v središču vojne krutosti in z njo povezani pojav bratstva .....	33
4.3.3 Groteskne podobe živali in pomen narave v luči krutosti človeka vojnega obdobja .....	38
4.3.4 Podoba in odnos do Boga, ljubezni, nedolžnosti in čistosti ter podobe matere kot ženske rešiteljice človeštva.....	44
4.3.5 Podobe upanja, hrepenenja, odrešenja in ponižnosti skozi slovensko folkloro in svetovno mitologijo .....	53
<b>5 LEV NIKOLAJEVIČ TOLSTOJ .....</b>	<b>58</b>
<b>6 MOTIV VOJNE V ROMANU <i>VOJNA IN MIR</i> LEVA NIKOLAJEVIČA TOLSTOJA.....</b>	<b>61</b>
6.1 ROMAN <i>VOJNA IN MIR</i> – NASTANEK ROMANA IN PROBLEM ZVRSTNE OPREDELITVE ...	61
6.2 ANALIZA TEMATSKIH SKLOPOV V ROMANU <i>VOJNA IN MIR</i> .....	64



6.2.1 Zgodovinski dogodki vojne kot fikcija v življenju množinskega-osebnega človeka, aristokracije in zemljiškega plemstva .....	64
6.2.2 Pomen »protislovnosti« in nasprotnih vojnih ideologij.....	68
6.2.3 Podoba množičnega-osebnega človeka .....	74
6.2.4 Podoba ženske ljubezni v spletu vojnih okoliščin – femme fatale in razmišljujoča junakinja.....	75
6.2.5 Odnos do krščanstva in Boga, prek oči pisatelja-religioznega misleca.....	79
<b>7 PRIMERJAVA DOŽIVLJANJA VOJNE IN Z NJO POVEZANIH GROZOT PRI CANKARJU IN TOLSTOJU .....</b>	<b>83</b>
7.1 VPLIV LEVA N. TOLSTOJA NA CANKARJEVO LITERARNO USTVARJANJE TER VZPOREDNICE IN RAZHAJANJA VOJNEGA MOTIVA V ZBIRKI ČRTIC <i>PODOBE IZ SANJ</i> IN ROMANU <i>VOJNA IN MIR</i> .....	83
<b>8 SKLEP .....</b>	<b>87</b>
<b>9 VIRI IN IZBRANA LITERATURA.....</b>	<b>91</b>



## 1 UVOD

Dejstvo je, da za oblikovanje Cankarjeve črtice, novele in krajše povesti zanesljivo niso bili brez pomena vplivi kratke pripovedne proze, ki jo je razvijal ruski realizem z Gogoljem, Tolstojem, Dostojevskim, morda že tudi Čehovom, pa novelistike, ki jo je oblikoval naturalizem z Maupassantom in Zolajem. Zato bom v svoji diplomski nalogi primerjalno obravnavala dve deli, in sicer Cankarjevo zbirko črtic *Podobe iz sanj*, s katero bom skušala prikazati psihološko plat prve svetovne vojne na slovenskih tleh oziroma pisateljev odnos do nje, ter roman Leva Nikolajeviča Tolstoja *Vojna in mir*, s katerim bom prikazala, prav tako predvsem po psihološki plati, stisko ljudi v Rusiji v času Napoleonovega osvajanja Evrope.

V literarni analizi izbranih črtic iz Cankarjeve zadnje knjige *Podobe iz sanj*, ki jo je napisal v letih prve svetovne vojne, bom ob podobah vojne pozorna na veliko navzočnost simbolističnih prvin, na slogovni ravni pa na impresionistični in ekspresionistični slog, ki ga določata večja abstraktnost in emocionalnost – ne opira se več na čutno predstavo, temveč na simbolno predstavljene intelektualne in etične ideje.

Cilj raziskave je ob primerjavi okoliščin, vrednot in ciljev pokazati izvirnost v umetniškem pristopu Ivana Cankarja in L. N. Tolstoja. Oba avtorja vojne razmere uporabita kot ozadje za osebne drame oseb, ki so v njih udeležene. Z umetniškimi prijemi sporočata, da je poglobitni namen njunega pisanja o vojni zavezanost resnici, ki se kaže v kontrastih med sebičnostjo in velikodušnostjo junakov. S tematsko-motivno analizo črtic *Podobe iz sanj* in Tolstojevega romana *Vojna in mir*, še posebej ključnih izjav junakov, s katerimi se pisatelja bolj ali manj jasno identificirata, bom ugotavljala, kakšno je razmerje med fikcijo in resničnostjo, kot se kaže v vojnih okoliščinah in v življenjskem utripu v vojnih razmerah na osebni ravni in v družinskem ter družbenem okolju. V ospredju pozornosti bodo eksistencialne teme, kot so očitni in prikriti nagoni, zdravje in bolezen, ljubezen in sovraštvo, sebičnost in požrtvovalnost in drugo.

## 2 IVAN CANKAR

V poglavju *Ivan Cankar* bom nekaj besed namenila življenju in delu ter literarnemu ustvarjanju največjega mojstra slovenske besede Ivana Cankarja.

### 2.1 Življenje Ivana Cankarja

Ivan Cankar se je v duhu slovenskega in svetovnega človeka zapisal kot največji mojster slovenske besede in osrednja postava slovenske moderne. Kot osmi otrok je prijoval na svet 10. maja 1876, v revni obrtniško-proletarski družini z Vrhniko, na Klancu, v najrevnejšem delu tega kraja, očetu Jožefu in materi Neži. Oče Jožef je služil kruh kot krojač, vendar pa je moral zaradi prihoda konkurenčne trgovine s konfekcijo v Vrhniko svojo proizvodnjo ustaviti in posledično zapustiti družino ter iskati delo v Bosni. Družino je po očetovem odhodu na delo hranila in težko preživljala mati, imela pa je podporo vrhniške gospode. Cankar je mladost preživel na Vrhniku. Obiskoval je osnovno šolo na Hribu in se izkazal kot najboljši učenec, zato ga je vrhniška gospoda leta 1888 poslala na ljubljansko realko. Leta 1891 je začel pisati prve pesmi, postal pa je tudi član dijaškega društva. Leta 1896 je na ljubljanski realki opravil maturo in odšel študirat tehniko na Dunaj, od tam pa se je kaj kmalu prepisal na slavistiko. Na Dunaju se je srečal z moderno umetnostjo. Študij slavistike je kmalu povsem opustil in postal prvi slovenski poklicni pisatelj, kar pomeni, da se je preživljal zgolj s pisateljevanjem. To je v takratni družbi pomenilo težek položaj. Leta 1897 se je ob smrti matere preselil v Pulj, se kaj kmalu zopet vrnil na Dunaj in tam ostal do leta 1909. Dve leti pred odhodom na Dunaj, leta 1907, je kot kandidat socialdemokratov na deželnih volitvah neuspešno stremel k vstopu v politiko. Po odhodu z Dunaja se je preselil k bratu duhovniku v Sarajevo, pozneje pa se je dokončno preselil v Ljubljano. V ljubljanskem Mestnem domu je imel 12. maja 1913 znamenito predavanje *Slovenci in Jugoslovani*, v katerem je zagovarjal jugoslovansko politično zvezo in bil zaradi tega tudi aretiran. Zaradi domnevnih simpatij do Srbov je bil naslednje leto, ob izbruhu prve svetovne vojne, znova aretiran, tokrat na Vrhniku, in posledično, ne da bi zadevo preiskali, interniran na Ljubljanskem gradu. Med njegovim priporom je umrl njegov oče. Leto pozneje je odšel v Judenburg, na Zgornjem Štajerskem, služiti vojaški rok, vendar so ga že čez mesec dni zaradi bolezni odpustili.

## 2.2 Cankarjevo literarno ustvarjanje

Ivan Cankar se je izkazal kot pesnik, dramatik in pripovednik. Pesništva se je lotil pod vplivom Antona Aškerc, pozneje pa je nanj vplivala evropska moderna struja. Največ hrupa med nazadnjaki je povzročilo njegovo največje delo tega časa, zbirka *Erotika*; takratni ljubljanski škof Anton Bonaventura Jeglič je pokupil sedemsto neprodanih izvodov in jih dal sežgati. Cankar se je zlasti v dunajskem obdobju preusmeril v pripovedništvo in se med literarnimi zvrstmi najprej oprijel črtice. Sprva je opisoval teme in motive, povezane z družbenimi in političnimi razmerami, ki jih je spoznaval na Dunaju, pozneje pa se je osredotočil predvsem na človeško duševnost. Med najboljša dela te literarne zvrsti sodita zbirka socialnih črtic o krivičnem družbenem redu z naslovom *Za križem* ter zbirka *Moje življenje*, v kateri Cankar opisuje svoja otroška leta, svojo mladost in svojo mater. Idejo in pobude za svojo zbirko črtic *Podobe iz sanj* je Cankar dobil med prvo svetovno vojno. Ta mu je ponudila snov o usodi ljudi med vojno vihro. Ob pesmih in kratkih pripovedih je ustvaril tudi več daljših pripovednih del, povesti in romanov, med katerimi so najbolj znani romana *Na klancu* in *Martin Kačur* ter povest *Hlapec Jernej in njegova pravica*; v teh delih je upodobil ljudi z različnih družbenih slojev in njihovo težko življenje. Še najbolj je slovensko družbo razkril kot dramatik. Ustvarjati je začel že kot dijak in ustvaril več del, med katerimi so najpomembnejša komedija *Za narodov blagor*, drami *Kralj na Betajnovi* in *Hlapci* ter farsa *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*. V šolskih klopeh je bil večini Slovencev predstavljen kot pisatelj, ki je bil v svojih delih kritičen do socialne krivice in zlaganosti različnih slojev ter struktur takratne družbe, a sočasno tudi kot pisatelj, ki je izjemno globoko spoštoval in občudoval mater, domovino in Boga. Prav to so tiste vrednote, za katere je verjel, da so usodnega pomena za obstoj slovenskega naroda v bližnji in daljni prihodnosti. V jeseni svojega življenja je Ivan Cankar svoje literarno ustvarjanje opustil, del pa tudi ni več objavljajal. Ob koncu je živel v Ljubljani, na današnjem Trgu svobode št. 5, kjer je 11. decembra 1918 tudi umrl. Skupaj z Murnom, Kettejem in Župančičem zdaj počiva na ljubljanskih Žalah, v tako imenovani »skupni grobnici moderne.« Ivan Cankar je bil umetnik in nedosegljivi mojster slovenske besede, ki mu je umetnost pomenila utrip življenja. Umetnost je bila zanj iskanje lepote, ki jo je treba gledati z očesom in ne z jezikom, dojemal pa jo je tudi kot svobodo.

### **3 IVAN CANKAR IN SIMBOLIZEM**

V poglavju *Ivan Cankar in simbolizem* se bom osredotočila na prikaz slovenske simbolistične literature, in sicer ob primerjavah in odkrivanju vzporednic z ruskim in francoskim simbolizmom, ter obenem prikazala tudi Cankarjev pristop k simbolizmu in simbolističnim idejam.

#### **3.1 Slovenska simbolistična literatura in Cankar v luči ruskega in francoskega simbolizma**

Slovenska simbolistična literatura je, kot ugotavlja Zadavec, izraz osebne mere slovenskih pisateljev ter družbenega in političnega položaja slovenskega naroda, obenem pa je podobna tudi evropski simbolistični literaturi, predvsem francoskemu in ruskemu simbolizmu. (Zadavec, 1983, str. 9) Podobnosti med francoskim, ruskim in slovenskim simbolizmom je zelo veliko, kažejo se v ontološkem pojmu »duša« in »vesoljska duša«, v revitalizaciji krščanskih simbolov, folklornih simbolističnih junakov ter simbolov orientalske kulture in antične klasike. Podobnosti se razkrivajo tudi v pomenskih nalogah barve, v pravljicnem in fantastičnem, v disonancah in harmonijah pesniškega subjekta, v tehniki zabrisanih podob in ponekod sugestivni nedorečenosti, v »wagnerizmu« ali vračanju glasbe in zvočne simbolike besedi ter v drsenju in mešanju temeljnih literarnih žanrov in nastajanju novih oblik, kot so lirično poetična drama, črtica (skica) ter metaforična ali predmetna pesem kot simbolna pesem. (Zadavec, 1983, str. 9–11)

Ontološki pojem »duše« nas privede do Cankarjeve literature, v kateri nastopa kot mnogostranski pojem, ki se, brez mističnega in transcendentalnega ozadja ter vesoljske vseobsežnosti, omejuje na človeka. V ruskem simbolizmu je tipična prevladujoča barva rdeča; ima apokaliptične učinke in jo je mogoče zaslediti tudi pri Cankarju. Izraža vojno stisko, vojno apokaliptiko ali različne podobe z ognjem. Za slovenski simbolizem nasploh pa je značilna barva črna. (Zadavec, 1983, str. 10)

Podobnost ruskega, francoskega in slovenskega simbolizma, ki se kaže v pravljicnem in fantastičnem, se velikokrat razraša v tematiko dvojnika. V slovenskem simbolizmu temo »dvojnika« pogosto srečamo v Cankarjevih literarnih delih; to so denimo Dioniz, Kurent in Lepa Vida, ki so po Zadavčevih ugotovitvah povezani z mistiko, empirično fantastiko in realizacijo satirične teme. (Zadavec, 1983, str. 10)



V povezavi z mešanjem temeljnih literarnih žanrov in nastajanjem novih oblik se zopet gibljemo med Cankarjevimi deli. Zdravec namreč ugotavlja, da simbolistična lirizacija in subjektivizacija kljub temu, da so po tradicionalni pisateljski praksi in poetiki literarne zvrsti trdno razmejene, postavlja nove žanre in oblike. (Zdravec, 1983, str. 11) Te so denimo vidne v Cankarjevi prozi, v katero pisatelj sprejme »dramski dialog in pesem, ali vsaj pesemsko oblikovane pripovedne odseke in lirsko pesem«. (Zdravec, 1983, str. 11) Vnašanje inovacij in preobrazba žanrov pa sta razvidna tudi v Cankarjevi črtici, v katero uvede realistični dogodek z razkritjem globokega življenjskega spoznanja s simbolističnim učinkom – take so na primer njegove vojne črtice, napisane med prvo svetovno vojno, ki so nosilke simbolističnih sporočil ali »podob iz sanj«. Inovacije so vidne tudi v novo ustvarjeni slovenski poetični, simbolistični drami. (Zdravec, 1983, str. 11)

Cankarjeva simbolistična literatura je po disonancah pesniškega subjekta blizu ruski literaturi, odnos do narave pa je harmoniziran. To se kaže denimo ob slikanju gozdov, vesolja in pokrajine kot prostora, v katerem se lirski oziroma epski subjekt estetsko in eksistencialno pomiri, medtem ko je v ruskem simbolizmu denimo vesolje naslikano apokaliptično. Poleg gozda, vesolja in pokrajine je zanimiva tudi primerjava med rusko in slovensko upesnitvijo oziroma ubeseditvijo mesta. Medtem ko so v ruski književnosti mesto, predmestje in velemesto upodobljeni in pojmovani kot pokrajina s povečanim obsegom pravljичnega, hkrati pa kot muzej groze, se denimo mesto pri Cankarju res pojavi kot grobnica, hiralnica in zaradi neurejenosti družbe tudi kot kraj razpadajočih sanj, vendar pa pisatelj v njem vidi tudi pozitivno luč, »rodišče pravičnejše prihodnosti« in lepih sanj. (Zdravec, 1983, str. 12)

Posebnosti slovenskega simbolizma pa se gibljejo tudi v sociološki sestavi simbolistov. V nasprotju s francosko in rusko literarno zgodovino, ki je imela več pesnikov simbolistov, kot so bili na primer francoski avtorji Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Paul Lafargue in Maurice Maeterlinck ter ruski avtorji Valerij Brjusov, Andrej Belij, Vječeslav Ivanov in drugi, ki so bili poleg tega tudi sinovi intelektualcev, oficirjev, veleposestnikov in so odraščali v višjih krogih v Moskvi, Peterburgu, Dublinu, Parizu in na Dunaju, slovenska literarna zgodovina čistih slovenskih simbolistov ne pozna. Razmah francoskega in ruskega simbolizma je povzročil, da so imeli ti svojo šolo, časopise, almanaha in navdušene razlagalce. (Zdravec, 1983, str. 13) Prav na tej točki moramo opozoriti na Wellekovo pojmovanje francoskega simbolizma, in sicer na simbolizem kot šolo oziroma

gibanje z manifestom in revijo. Gre za gibanje oziroma krožek, v okviru katerega so se v skromnem meščanskem domu pesnika Stéphane Mallarméja ob torkih zbirali tako imenovani »torkovci«, mladi Mallarméjevi učenci. Mallarmé, zadržan in plah človek, imenovan tudi »Le Maître«, veliki literarni vzor »torkovcev«, je svojim učencem z absolutno avtoriteto pripovedoval o poeziji in jim bral iz svoje knjige. Jean Moréas je s svojim manifestom *Simbolizem*, objavljenim v edini številki revije *Le Symbolisme*, zavrnil Zolajev naturalizem, za estetske ideale pa postavil poezijo Mallarméja, Verlaina in Baudelaira in s tem »torkovce« postavil na zemljevid literarnih gibanj.

Slovenski simbolisti, med katere sodijo Ivan Cankar, Dragotin Kette, Josip Murn in Oton Župančič, so bili polproletarci. Na Slovenskem niso imeli ne simbolistične šole ne skupnih filozofsko-estetskih in poetičkih razglasov in opredelitev. Kljub temu, da so delovali brez skupnega programa, so si izoblikovali svoje lastne poetike in temeljne literarne ideje. To jim je omogočilo tudi stilno odprtost. (Zadravec, 1983, str. 9–11)

Francoski in ruski simbolisti so sloveli po umiku pred aktualnostjo, in sicer politiko, zaradi splošnega zaničevanja javnih tem in odgovornosti. Namesto tega so se zatekali v skrivnostno resničnost, imenovano »mystère«, v estetskost in lepoto. Francoski estetiki so v vseh stvareh čutili neko človeka obdajajočo duhovno substanco, medtem ko so se ruski simbolisti premaknili v razmišljanje o misteriju, bivajočem zunaj človeka in družbe, ter ga povezovali z religiozno mistiko. Posebnosti slovenskih simbolistov v nasprotju z evropskimi estetiki pa so, kot ugotavlja Zadravec, odmaknjenost-neodmaknjenost od nacionalne tematike ter dinamična napetost in boj med družbo in pisateljem. (Zadravec, 1983, str. 14–15)

Franc Zadravec ugotavlja, da Cankarjeva simbolistična literatura ne išče abstraktne duhovne substance in abstraktnega etosa. (Zadravec, 1983, str. 17) Pisateljev svet slutenj in sanj ter pojmi resničnosti, resnice in lepote se razlikujejo od misteriozne resničnosti in se izražajo kot privid potencialne stvarne lepote, kot zgodovinsko dialektični privid nujne stvarnosti, ki jo izraža simbolika z vso zgodovinsko stvarnostjo in perspektivo. (Zadravec, 1983, str. 17)

Cankar, prav tako tudi Župančič, je sebe in svojo umetnost, kot ugotavlja Zadravec, »umel kot izraz splošne narodne tesnobe«, v kateri ni bilo prostora za abstraktni simbolizem in esteticizem, saj bi ta pojav deloval neprepričljivo in tuje. (Zadravec, 1983, str. 9) Po Zadravčevih ugotovitvah je Cankar filozofijo in poetiko simbola skušal nadomestiti s svojimi vpadljivimi odtiski. Njegov odpor do abstraktnega simbolizma se

kaže tudi v njegovi družbeni prizadetosti in zavzetosti. (Zadravec, 1983, str. 9–11) Kot ugotavlja Zadravec, je Cankar »večkrat rabil izraz simbolist in simbol, izraza simbolizem pa menda ni zapisal. Odklonilen je bil do izrazov, kot so »romantik« in »romantika«, obenem pa je izraz »simbolist« rabil le v zanikajoči obliki. Izraz simbol je največkrat uporabljal v zvezi z dejanskim življenjem posameznika, umetnika in naroda, prav zaradi tega so njegovi simboli pomaknjeni v posameznikovo ustvarjalno, socialno in nacionalno stvarnost in so izraz njegovega »zgodovinskega upora in razvojnega perspektivizma k etični, svobodni družbi in svobodnemu etičnemu posamezniku«. (Zadravec, 1983, str. 20–21)

V Cankarjevi zbirki črtic *Podobe iz sanj* se poleg simbolnega izražanja pojavljajo tudi moderne alegorije. Franc Zadravec ugotavlja, da se Cankar ni ravnal po Goethejevi delitvi oziroma distinkciji pojmov simbol-alegorija, prav tako tudi ne po antitetičnem pojmovnem paru, kjer alegorični pesnik nasprotuje simbolistični naravi poezije, v kateri posamezno samo prehaja v simbol in je zato prava poezija, alegorist pa stremi k temu, da bi s čutno individualnim pojavom le ponazoril bodisi idejo bodisi nekaj splošnega. (Zadravec, 1983, str. 22) Charles Baudelaire je v *Poème du Hachich* s svojo klasično delitvijo alegorije le to razglasil za duhovit žanr ter prvotno in najnaravnejšo obliko poezije, zato v svoji umetniški praksi ni razločeval med alegorijo in simbolom. Cankar, nanašajoč se na Baudelairovo delitev alegorije, razredno-političnih in moralnih pojavov ter blagovnih odnosov ni upodabljal zgolj s simboli, temveč tudi z alegoričnimi junaki. (Zadravec, 1983, str. 22)

Podobno kot evropski simbolisti, je Cankar v svojih delih stremel k revitalizaciji krščanskih simbolov, simbolov orientalske kulture in antične klasike ter folklornih simbolističnih junakov. Vnos krščanske simbolike izhaja iz dejstva, da je Cankar dobro poznal Sveto pismo in druge teološke vsebine, to pa je posledično vnesel, bodisi s simboli križa, Kristusa in praznikov bodisi čistosti, greha in vstajenja, v svoja izpovedna dela, da bi se tako očistil svojega lastnega občutka krivde. Prav tako je prek antične simbolike in mitologije ter subjektivizacije folklornih junakov želel na simbolni ravni prikazati greh, krivdo in upanje v odrešenje duše in slovenskega naroda. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 561).

Pojem »wagnerizma« kot ideala in težnje po glasbeni napojitvi besed ali vračanju glasbe in zvočne simbolike besedi je značilen za evropski simbolizem in torej tudi za slovenski simbolizem ter njegovo poetiko in pesniško prakso. Lasten je zlasti Cankarjevi

poetiki kot eksistenci pesniške besede. Odnos do wagnerizma tako pri evropskih in slovenskih simbolistih ne temelji na odnosu le teh do Wagnerjevih oper, temveč gre le za skupino simbolistov, ki so pod krinko imena wagnerizem iskali sami sebe in svoj lastni cilj. (Zadravec, 1983, str. 27–28) Irena Avsenik Nabergoj ugotavlja, da Cankar, v povezavi z značilnostmi francoskega in ruskega simbolizma, svoje simbole komponira na podlagi združevanja jezikovnih, barvnih in glasbenih odtenkov, z namenom približevanja svojih občutkov bralcu, kot je to značilno za impresionistične slikarje in skladatelje. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 559) Z združevanjem različnih prvin v simbole si prizadeva v bralcu spodbuditi drugačno, živo dojetje pripovednega prostora, oseb in predmetov, torej da bi jih lahko slišal, videl in vonjal. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 559) Cankarjev občutek za glasbo se kaže v njegovem celotnem umetniškem slogu, kar ga je označilo za »največjega muzika slovenskega jezika«. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 560) Zadravec prek Cankarjeve filozofije melodije, glasbe in besede ugotavlja, da »je njegov simbolizem tudi v teh komponentah aktivističen, da so pesem, zvok in melodija hkrati tudi poudarki volje do totalnega, do pristnega, svobodnega bivanja, da je tudi Cankarjev »wagnérisme« sestavina poetike, ki hoče posameznika in narod kar najbolj mobilizirati za polnovredno življenje.« (Zadravec, 1983, str. 33) Zavrača teorije, da bi Cankar med vojno, natančneje v svoji zbirki črtic *Podobe iz sanj*, zapisoval umetno ustvarjene besede, s katerimi bi prenehal biti umetnik, ter predpostavlja Cankarjevo hrepenečo melodijo kot izraz skrivnosti človeškega bivanja. (Zadravec, 1983, str. 33)

### **3.2 Cankarjev pristop k simbolizmu in simbolističnim idejam**

Cankar je s svojimi literarnimi poskusi začel že v letih 1891 in 1892. Njegova prva literarna besedila so sodila še v okvir tradicije, a hkrati so tudi dokument, ki priča, da Cankar kot mlad pesnik, kot pravi Dušan Pirjevec, »še ni našel stika z vprašanji, ki so takrat razburjala slovensko javnost«. (Pirjevec, 1963, str. 577) Leta 1893 je Cankar začel pisati balade in romance, za katere ga je navdušil Aškerčev literarni program. Ob tem se je skušal »vmešati« tudi v polemike o političnih, kulturnih in literarnih zadevah. S svojim esejem *Anton Aškerc*, ki je izšel leta 1896, v oktobrski in decembrski številki *Ljubljanskega zvona*, se je odločil prestopiti k naturalizmu in napisal program naturalizma na Slovenskem. Kot navdušen privrženec naturalizma je odšel na Dunaj, tam pa zaradi nekaterih temeljnih teženj svoje osebnosti in splošnega položaja v evropski literaturi pri svojih naturalističnih stališčih ni dolgo vztrajal. Skupaj z drugimi predstavniki moderne

Kettejem, Murnom in Župančičem je začutil odpor do naturalizma in se vse bolj zavzemal za subjektivnost pisanja, kar je bilo v nasprotju s pozitivizmom. Medtem ko so pozitivistično usmerjeni pisci prisegali na navzven usmerjeno »objektivno-opisno umetniško-izrazno izhodišče«, se je zavzemal za »navznoter poglobljen subjektivistično-izpovedni umetniški izraz«. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 553)

Simbolistična književnost, kot ugotavlja Avsenik Nabergojeva, si prizadeva za izvorno ustvarjanje novih, subjektivno naravnanih pomenov jezika, to pa je v popolnem nasprotju s funkcijo simbola v srednjem veku, ko je služil kot »odrešenska resnica in božji red sveta«, ali pa denimo v viharstvu, ko je učinkoval kot »moč oziroma sila«, pa tudi v nasprotju s klasiko, ko je veljal kot simbolni izraz »globine«, in romantiko, v kateri je simbol izražal »neizrekljivo«. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 554) Vsebinska funkcija simbola je v simbolistični književnosti postala duhovnozgodovinsko motivirano skrivnostno občutje življenja in osebnih doživetij ter izgovarjanje Jaza posamezne duše. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 554) Temeljna značilnost simbolizma – ta je bil, kot ugotavlja Paternu, prvi umetniško razviti slog in nazor v slovenski književnosti, ki je zajel vse zvrsti slovenske literature, liriko, prozo in dramatiko, pa tudi kritiko in literarno vedo – se torej kaže v razmahu subjektivizma. (Paternu, 1983, str. 42) Subjektivizem se je v slovenski književnosti razmahnil v drugi polovici devetdesetih let. Osrednji nosilci takratnega literarnega razvoja so bili Ivan Cankar, Oton Župančič, Dragotin Kette in Josip Murn; v njihovih delih odseva več pesniških in programskih mest, ki pričajo o obratu v novi subjektivizem. (Paternu, 1983, str. 43) Boris Paternu ugotavlja, da je najrazvidnejši potek tega dogajanja prav pri Cankarju. Srečanje s simbolističnim tokom evropske lirike od Verlaina in Baudelaira do Dehmle, Hofmannsthala in Georgeja ga je navdušilo, predvsem tisto, kot ugotavlja Paternu, »kar je pomenilo izrazito subjektivizacijo poezije: najprej njena ponotranjenost, ki mu je odpirala skrivnostni, ne več razumski svet doživljanja (»duševne skrivnosti«), in pa njena individualnost /.../.« (Paternu, 1983, str. 43) Zaradi tega je bil razglašen za »dekadenta«, s tem pa je vstopil na stran dekadence in simbolizma. (Paternu, 1983, str. 43) V prvi knjižni zbirki proze, ki je leta 1899 izšla pod naslovom *Vinjete*, je Cankar v *Epilogu* napisal svojo programsko izpoved o svoji lastni preusmeritvi, to je o odmiku od naturalizma, realizma in pozitivizma (Paternu, 1983, str. 43):

Vdal sem se s tiho razkošnostjo samemu sebi. K vragu vse teorije! Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše, – moje duše in njene

lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva ... (CZD I, 1951, str. 391–392)

Pojem duša zazveni v vsej svoji razsežnosti in skupaj z drugimi temeljnimi pojmi simbolizma, kot sta lepota in hrepenenje, »kot označevalec izrazito osebnega in ponotranjenega razmerja do sveta postane eden glavnih subjektivizirajočih pojmov Cankarjeve poetike, vse do vključno /.../ zadnje zbirke z naslovom *Podobe iz sanj*«. (Paternu, 1983, str. 44) Pomen duše, pa tudi drugi sinonimi zanjo, kot je na primer srce, pri Cankarju torej sledijo temeljnemu načelom simbolizma. Ta zagovarja prepričanje, da je pri človeku najpomembnejše njegovo notranje življenje; duša torej postane poseben subjektivizem in predmet simbolističnih razprav. (Pirjevec, 1963, str. 720)

Dušan Pirjevec ugotavlja, da Cankar v *Epilogu* nastopa zoper modele, ki jih je uporabljal kot privrženec naturalizma. Pravi namreč, da je iz umetnosti izvzel »idejo«, »večnost«, »svetovno dušo« in nepotrebne »ropotije«. (Pirjevec, 1963, str. 377–378) Ivan Cankar v *Epilogu* zapiše:

Zbral sem svoje modele, kakor sem jih pobral na cesti: – kos vsakdanjega življenja, brez »ideje«, brez vsake zveze z večnostjo, svetovno dušo in drugimi ropotijami, ki smo jih bili bacnili enkrat za vselej iz hrama umetnosti. (CZD I, 1951, str. 391)

Naturalizem je Cankarju prikazoval le kose vsakdanjega življenja, brez medsebojne povezave in brez prave vsebine. Cankar je stremel k temu, da bi v umetnost znova priklical vsebino, katere sestavni deli so »ideja«, »večnost« in »vesoljna duša«, s katerimi bi vse znova dobilo pomen. Zavrnil je pozitivistično načelo, ki pravi, da je realno samo tisto, kar je pozitivno in s tem čutno dojemljivo, ter spregovoril o »neki drugi, višji realnosti«. (Pirjevec, 1963, str. 579) V ljubezenskem pismu, ki ga je 25. julija 1898 napisal Anici Lušin, je spregovoril o simbolu. Kot ugotavlja Pirjevec, so zanj »realno čutno dojemljive stvari samo simboli neke višje spiritualne realnosti oziroma substance«, za »konkretnimi stvarmi in pojavi (pa je) še nekaj drugega, višjega, pomembnejšega – to pa je nekaj duhovnega, kar daje vsemu šele pravi smisel, oziroma od česar prejema vse svojo resnično vsebino«. (Pirjevec, 1963, str. 579) Tovrstne nazore je Cankar uveljavljal kot nasprotje naturalizmu in njegovi pozitivistično materialistični metafiziki, ki je, po Pirjevčevih ugotovitvah, »zanikovala primarnost in celo eksistenco ali pa vsaj samostojni pomen sleherne spiritualne »snovi«.« (Pirjevec, 1963, str. 579)

Zahtevnejši od odmika od pozitivizma in realizma je bil za Cankarja obračun s krščansko duhovno tradicijo in njeno dogmatično vsebino, ki je, kot ugotavlja Paternu, nasprotovala »svobodnemu subjektu v iskanju osebnega razmerja do metafizične biti in prostemu razmahu osebne transcendence«. (Paternu, 1983, str. 44) V eseju *Dragotin Kette* (1900) se Cankar, zaradi pritiska dogmatičnega katolicizma in njegovega stremljenja k uveljavitvi duhovne oblasti nad moderno literaturo, na podlagi Kettejevih del opredeljuje do religiozne in s tem metafizične strani moderne lirike. Cankar v Kettejevi duhovni biografiji natančno opiše prelom iz pesnikovega mladostnega tradicionalnega verništvu v skeptso. Za Cankarja velja skepticizem, z vsem notranjim nemirrom in dvomi, za lastnost vsakega globljega misleca in umetnika. Skepticizem tli v dnu duše kot nezavedni pojav ter kot vir živosti in ustvarjalnosti. Prav zaradi tega Cankarju pomeni dokončno spoznanje resnice in s tem razrešitev vseh dvomov tudi konec umetnikovega ustvarjanja. To svoje stališče je Cankar zagovarjal tudi v svojih sarkastičnih polemikah zoper katoliško dogmatiko, natančneje zoper njen poskus preinterpretacije metafizičnih iskanj moderne poezije. (Paternu, 1983, str. 44–45)

Literarna veda je ob subjektivističnih duhovnih iskanjih evropskih simbolistov, ob njihovem sizifovskem tavanju, ki je torej značilno tudi za Cankarja, prišla do oznake »prazna transcendenca« ali »prazna identiteta«, ki bi poudarjala njihovo »subjektivnost, odprtost, nazaznamovanost in zato labilnost nasproti sleherni trdnejši, sklenjeni ali zaokroženi metafizični identiteti«. (Paternu, 1983, str. 47)

Boris Paternu ugotavlja, da simbolizem kot časovni slog ne temelji na kvantiteti simbolov, ampak na njihovih lastnostih. Simbolno izražanje, ki je veljalo za vzporedno ali ponazorilno izražanje, postane organizacijsko načelo literarnega dela, postane besedilo kot celota in s tem vez med materialnim in duhovnim svetom. Simboliziranje kot organizacijsko načelo zajema tudi veliko Cankarjevih del, kot so povest *Kurent*, roman *Na klancu* in zbirka črtic *Podobe iz sanj*, v katerih se poleg konkretnih vmeša veliko abstraktnih pomenov, brez katerih ne bi mogli poseči v bistvo vsebine, v njegovo dušo ali »dno«. (Paternu, 1983, str. 51–59)

Cankarjevo temeljito razmišljanje o razmerju med notranjo resničnostjo človeka in jezikom kot sporočilnim nosilcem tovrstne resničnosti se je povsem izoblikovalo v zbirki črtic *Podobe iz sanj*. Cankar z razmerjem med zunanjim videzom človeka in njegovo notranjo resničnostjo, ki jo označi kot »medel odsvit« ali »motno prispodobo«,<sup>1</sup> prikazuje

---

<sup>1</sup> CZD XXIII, 1975, str. 11.

tudi razmerje med pesnikovo besedo in njegovo duhovno vsebino. Umetnikova beseda je torej le simbol, odsvit ali prispodoba, ki nakazuje vsebino umetnikovega videnja. (Paternu, 1983, str. 60) V zbirki pa je razvidno tudi načelo lepote; to načelo se je zasedrilo in postalo temelj Cankarjeve umetniške prakse. Pisatelj ga vključuje v estetiko evropskega simbolizma, za katerega je bila lepota ideal. V zbirki črtic *Podobe iz sanj* pisatelj izreka vero v čisto lepoto, ki jo v sebi nosi vsak individuum. V luči Cankarjevega iskanja resnice, ki je pravzaprav nikoli ne doseže, in s tem povezane besede kot motne prispodobe, ostaja lepota. (Paternu, 1983, str. 62)

Slovenski simbolizem ima močno dognana, kot ugotavlja Paternu, »estetika, poetološka in jezikovna razmišljanja /.../, če jih primerjamo s tistimi v prejšnjih obdobjih«, vendar Cankar svojega pisanja in mišljenja noče izliti v esteticizem ali artistični tehnicizem, saj mu svoje umetniško delo pomeni več – s svojim umetniškim delom je »zavezan sebi in zunaj sebe«. (Paternu, 1983, str. 64)

Kot ugotavlja Paternu, je ena izmed značilnosti slovenskega simbolizma pojav socialne, etične in politične angažiranosti. (Paternu, 1983, str. 65) Subjektivizem slovenskih simbolistov je odprl pot tudi objektivnemu dogajanju, saj je bil, po Paternujevi ugotovitvi, njihov spiritualizem zmožen prehodov v aktualizem. V tem primeru gre torej za književnost, ki ob umetniški opravlja tudi narodno uveljavitveno funkcijo ter »je odprta demokratičnemu svobodoumju, delavskemu gibanju in socialistični viziji nacionalne, socialne in kulturne osvoboditve«. (Paternu, 1983, str. 65–66) Tovrstno plat literature slovenskega simbolizma lahko zasledimo pri Cankarju, ki poleg svojega spiritualizma in subjektivizma slika stvarno življenje z njegovimi moralnimi in socialnimi vprašanji. (Paternu, 1983, str. 65–66) Izvirnost Cankarjevih simbolov, bodisi v subjektivizmu bodisi s temeljnim prodrom kritike družbe ter s tem povezanega prodiranja v objektivno družbeno tematiko, Paternu označuje za umetnost, ki v svojem simbolističnem izrazu prehaja do jezikovne objektivacije in socializacije, torej do »brisanja« nekaterih slogovnih skrajnosti simbolizma in prilagajanja novega sloga širšemu sporočanju. (Paternu, 1983, str. 66) Tako denimo Cankar v zbirki *Podobe iz sanj*, ki se uvršča k besedilom Cankarjevih razvitejših oblik simbolizma, naletimo na več »dešifriranih simbolov«. Taka je na primer simbolika kostanja v črtici *Kostanj posebne sorte*, ki po eni strani simbolizira drevo kot vir življenja, nato pa razkrije podobo množičnega pokola med prvo svetovno vojno. (Paternu, 1983, str. 67–68)



## 4 PODOBA VOJNE V CANKARJEVI ZBIRKI ČRTIC *PODOBE IZ SANJ*

V poglavju *Podoba vojne v Cankarjevi zbirki črtic Podobe iz sanj* se bom posvetila predstavitvi Cankarjeve zbirke črtic *Podobe iz sanj* v luči simbolizma, cenzure in prve svetovne vojne. Nekaj besed bom, zaradi boljšega razumevanja okoliščin, v katerih so črtice nastajale, namenila tudi Cankarjevemu ljubljanskemu obdobju kratke proze ter vplivu evropskih pisateljev na njegovo literarno ustvarjanje. Bistvo poglavja, in sicer motive in tematiko vojne, pa bom razkrila z analizo najizrazitejših tematskih sklopov iz zbirke črtic.

### 4.1 Cankarjevo ljubljansko obdobje kratke proze (1910–1918) in vpliv evropskih pisateljev

Cankarjevo literarno ustvarjanje slovenska literarna veda deli na troje obdobji, in sicer na mladostno obdobje (1891–1900), zrelo obdobje (1900–1909) in pisateljevo pozno obdobje (1909–1918). Za boljše razumevanje Cankarjevega ustvarjanja v ljubljanskem obdobju in posledično za razlago vdora različnih novosti v njegovo literarno ustvarjalnost bom nekaj besed namenila tudi prejšnjima dvema obdobjema.

Cankarjevo mladostno obdobje med letoma 1891 in 1900, imenovano tudi obdobje začetkov in iskanj, je obdobje, ko se začne Cankar ukvarjati s prozo in pesništvom. Po zgledih najodmevnejših slovenskih in tujih poetov, kot so France Prešeren, Simon Gregorčič, Anton Aškerc in Heinrich Heine, je Cankar prva leta mladostnega obdobja posvetil pesniškemu delu. Po prihodu na Dunaj je svojo poezijo pod vplivom francoskih dekadentov naslonil na dekadenco. Poezijo je zbral v zbirko *Erotika*, nato pa se je od nje poslovil in se preusmeril v pripovedništvo in dramatiko. Pod vplivom Maupassanta in Zolaja se je približal skrajnemu realizmu in naturalizmu, a že pozimi 1896 se je pod vplivom dekadence od naturalizma oddaljil ter zavrnil objektivno estetiko realizma 19. stoletja. Zamenjal jo je s subjektivnim načinom oblikovanja dekadence in simbolizma ter svoja načela uveljavil v novelah in črticah, ki so izšle v knjigi *Vinjete*.

Za prvo obdobje Cankarjevih črtic je značilen vpliv Altenberga, in sicer mu pomeni zgled za uveljavljanje dekadenco-impresionističnih obrazcev. Toda med pisateljema je čutiti razlike, predvsem v tem, da gre pri Altenbergovih črticah za tip dekadentnega impresionizma, ki je oblikovan v smeri neoimpresionizma s tehniko drobnih senzualnih opisov, v Cankarjevih črticah pa poteka tradicionalna sinteza lirskih, pripovednih in refleksivnih sestavin s primesmi satire, ironije in sarkazma. Tovrstne sestavine je mogoče

pripisati vplivom Heinejeve proze in poezije, torej poznoromantični in postromantični literaturi ter razpoložensko ali anekdotično zasnovanim Maupassantovim delom s psihopatološkimi motivi. (Kos, 2001, str. 251) Ob primerjalni analizi Cankarjevih črtic z zgledi pri Maupassantu, Altenbergu in pri drugih evropskih pisateljih naletimo na strukturne razlike, ki izvirajo iz dejstva, da je Cankar sledil temeljni feljtonski sestavi črtice, ki jo je sprejel iz slovenske tradicije. Na podlagi tega dejstva lahko trdimo, da Cankar svojega tipa črtice ni v celoti izvedel na podlagi evropskih vzorcev nove romantike, dekadence in simbolizma ter predhodnih smeri realizma, postromantike in naturalizma, saj le ti tradicionalne zasnove feljtonskega tipa črtice večinoma niso poznali. (Kos, 2001, str. 251) V Cankarjevih besedilih se tradicionalna novelsko-povestna forma, ki jo je slovenska proza razvijala v drugi polovici 19. stoletja, po Kosovi ugotovitvi, spreminja v smeri, »kamor so v evropskem in ameriškem pripovedništvu novelo in krajšo povest preoblikovali med drugimi zlasti Gogolj, Poe, Dostojevski, Tolstoj, Maupassant, Jacobsen, Čehov in Gorki«. (Kos, 2001, str. 251) Vpliv tujih avtorjev na Cankarjeve novele in povesti je ponekod očiten, spet drugod gre za vzporednost enakih tematskih in motivnih zasnov ter formalnih teženj. Konec Cankarjevega mladostnega obdobja zaznamujejo začetki dramskega ustvarjanja, ki jih je prikazal v drami *Jakob Ruda* ter igri *Romantične duše*. (Kos, 2001, str. 251)

Cankarjevo zrelo obdobje, imenovano tudi družbenokritično, nastopi pod vplivom bivanja na Dunaju. Tam se pisatelj поблиže sreča z delavskimi razmerami ter za podlago svoje življenjske in slovstvene miselnosti sprejme socialistično teorijo. Ob pomoči razredne teorije o meščanstvu in proletarcih ter izkoriščevalcih in zatiranih ter ponižanih in razžaljenih, v slovstvenem delu razširi kritiko meščanske morale ter se posledično posveti pisanju daljših proznih del, kot so povesti, romani, daljše novele in tudi daljša dramska besedila. (Kos, 2001, str. 251)

Slovenska literatura je v drugi polovici 19. stoletja izoblikovala kratko in srednje dolgo prozo različnih oblik in zvrsti. S slovensko moderno pa tovrstno pripovedništvo, predvsem s Cankarjem in njegovo krajšo pripovedno prozo, doseže svoj »klasični« razmah. (Kos, 2001, str. 244) Cankar je v zasnovo svojih krajših pripovednih zvrsti vpeljal različne novosti, katerih pripadnost lahko črpamo iz literarno-estetskega območja dekadence, nove romantike in simbolizma, iz katerih je črpal motivno-tematske sestavine, ter iz impresionizma, iz katerega je povzel formalno-stilne vzorce. (Kos, 2001, str. 246)

V Cankarjevi pozni fazi ustvarjanja oziroma v njegovem ljubljanskem obdobju kratke proze, to je po letu 1910, se je v središče njegovega literarnega ustvarjanja zasidrala in v njem prevladala črtica. Kot ugotavlja Kos, je Cankar ostal zvest feljtonskemu tipu črtice, v katerega je poleg dinamičnega mešanja pripovedi z obrisi in refleksijo vpel nove in predrugačene literarnosmerne in stilne prvine. (Kos, 2001, str. 250) Vpetost Cankarja v nov spekter literarnosmernih in stilnih prvin sta povzročila precejšnje zmanjšanje novoromantičnih in dekadencijskih prvin ter vse več simbolističnih sestavin. Ob impresionizmu so dobili na slogovni ravni večji pomen ekspresionistični stil ter z njim povezana abstraktnost in emocionalnost, ki se opira na simbolično predstavljene intelektualno-moralne ideje. (Kos, 2001, str. 250)

Cankarjevo pozno obdobje imenujemo tudi psihološko ali etično obdobje, saj se v ospredje postavijo motivi posameznikovega ali skupnega trpljenja, krivde in očiščenja. Motivika se zoži na motiv hrepenenja, na mladostne spomine na mater in lastno mladost, to pa pisatelja vedno bolj spreminja v etika-psihologa. Cankarjeva proza s tematskimi sklopi o materi, živalih in vojni, ki se zrcalijo v njegovih zbirkah črtic *Podobe iz sanj* in *Moje življenje*, se je iz spektra dekadencijsko-novoromantičnih potez preusmerila v poteze, ki kažejo na simbolizem, in sicer po motivno-tematski strani, ter na ekspresionizem, ki se kaže zlasti po formalno-stilni plati. V tem primeru o simbolizmu govorimo kot o historičnem pojmu literarne smeri, saj motivno in tematsko ter z uporabo simbolov meri na metafizično transcendenco. (Kos, 2001, str. 246) Ob tem Cankar v svoji pozni prozi ohranja tudi novoromantične in dekadencijske prvine, oblikovane v impresionističnem slogu. Na motivno-tematski ravni nadaljuje problematiko psihološkega realizma, v kateri se zrcalijo vplivi Čehova, Dostojevskega in Tolstoja. Cankarjeva tranzicija iz zgodnje v pozno obliko črtice je vidna predvsem na vsebinski, manj pa na formalni ravni. Pozni Cankarjev stil namesto impresionizma uveljavlja ekspresionizem, povsem nova pa je simbolistična usmeritev poznih črtic. Ta je do neke mere povzeta po evropskih zgledih, ampak kljub temu v formi in vsebini prava Cankarjeva izvorna usmeritev. V formi sledi že prej omenjenemu prvotnemu vzorcu feljtonske črtice, ki se je na Slovenskem, po Cankarjevi zaslugi, povzpela na sam vrh pripovedne proze, medtem ko je bil v evropski literaturi s preloma stoletja tovrstni tip črtice označen kot obrobna ali stranska zvrst. (Kos, 2001, str. 250) Izvirni Cankarjev simbolizem in s tem povezana vsebinska izvirnost njegovih poznih črtic sta pogojena oziroma sta nastala, kot ugotavlja Kos, »z uporabo

sekulariziranih prvin katoliške liturgije, verskih simbolov in mističnih podob«. (Kos, 2001, str. 250)

#### **4.2 Zbirka črtic *Podobe iz sanj* v luči simbolizma, cenzure in prve svetovne vojne**

Zadnja Cankarjeva knjiga, zbirka črtic *Podobe iz sanj*, je v knjižni obliki izšla leta 1917 pri Novi založbi, katere ustanovitelja sta bila Fran Saleški Finžgar in Izidor Cankar. Ivan Cankar je v letih od 1915 do 1917 objavljal črtice, ki danes sodijo v zbirko črtic *Podobe iz sanj*, v katoliški reviji *Dom in svet*. Leta 1915 je v marčni številki revije objavil črtici *Veselejša pesem* in *Sence* pod skupnim naslovom *Dve črtici*, v junijski številki revije pa še črtico *Kostanj posebne sorte*, ki pa je ni uvrstil v skupino kratke proze. Naslednje leto je v reviji *Dom in svet* objavil še črtici *Obnemelost* in *Leda*, ki sta bili sicer neoštevilčeni, a že uvrščeni pod naslov *Podobe iz sanj*. Črtice *Zaklenjena kamrica*, *Gospod stotnik*, *Edina beseda* in druge ter zgoraj omenjeni črtici *Obnemelost* in *Leda* je nato oštevilčil in izdal v reviji *Dom in svet*. Istega leta je v majsko-junijski številki revije za javnost zasnoval večji cikel črtic pod skupnim naslovom, kar je privedlo do knjižne izdaje *Podob iz sanj* leta 1917, ko je cikel tudi sklenil. (CZD XXIII, 1975, str. 295)

Revija *Dom in svet* je bila leta 1917 deležna objave trinajstih kratkih črtic, ki so v kronološkem pogledu izšle v različnih številkah revije; in sicer: črtica *Iz dna*, ki je v knjižni izdaji zbirke uvodna črtica brez naslova, je izšla v prvi dvojni številki, v marčno-aprilski številki so izšle črtice *V poletnem soncu*, *Tretja ura*, *Ranjenci* in *Vrzdénc*, v majsko-junijski številki so izšle črtice *Pobratimi*, *Strah* in *Ugasle luči*, v julijsko-avgustovi številki so izšle črtice *Sraka in lastovice*, *Peter Klepec* in *Maj*, v septembrsko-oktobrski številki pa še črtici *Véliká maša* in *Ogledalo*. (CZD XXIII, 1975, str. 296)

Cankar je svoje črtice objavljal tudi v *Ljubljanskem zvonu* in časopisu *Slovan* ter nekatere izmed njih vključil v knjižno izdajo knjige *Podobe iz sanj*. V knjižno izdajo je vključil črtici *Tisto vprašanje* in *To so pa rože!*, ki ju je že prej objavil v *Ljubljanskem zvonu*, ter črtice *Četrta postaja*, *Med zvezdami* in *Bebec Martin*, ki jih je objavil v časopisu *Slovan*. Posebej za knjižno izdajo je napisal še dve črtici oziroma »podobi«, in sicer črtico *Nedelja* in epilog zbirke z naslovom *Konec*. (CZD XXIII, 1975, str. 296)

V reviji *Dom in svet* je objavil več kot tri četrtine gradiva oziroma črtic, ki jih je nato združil v cikel z naslovom *Podobe iz sanj* ter jih pozneje izdal v knjižni izdaji z istim naslovom. Kljub temu, da zbirka črtic vsebuje tudi črtice, ki so bile objavljene v *Ljubljanskem zvonu* in reviji *Slovan*, pa je večinski obseg objav črtic v reviji *Dom in svet*

posledično dejstvo, da predstavljajo *Podobe iz sanj* izdajo Cankarjeve dominsvetovske kratke proze iz medvojnih let. (CZD XXIII, 1975, str. 296)

Pobuda za izdajo knjige je dozorela spomladi leta 1917, ko so mlajši katoliški izobraženci iz politične in kulturne struje Janeza Evangelista Kreka ustanovili Novo založbo, katere urednik in oblikovalec književnega programa je bil Izidor Cankar. Urednik je izrazil željo za sodelovanje z Ivanom Cankarjem in predlagal, naj za izdajo pripravi *Podobe iz sanj*. Mikavna ponudba je Cankarja tako motivirala, da je nemudoma začel urejati knjigo, z namenom, da bi jo dodobra preuredil in preoblikoval ter jo s tem ločil od prvotnega cikla, objavljenega v *Domu in svetu* ter objav v revijah *Slovan* in *Ljubljanski zvon*. (CZD XXIII, 1951, str. 296–297)

Zbirka črtic *Podobe iz sanj* pomeni sklep Cankarjevega pripovednega opusa kot najobsežnejšega področja njegove umetniške ustvarjalnosti, ki ji je bil zvest vse življenje. *Podobe iz sanj* so krajše črtice, v katerih je razvidna težnja po deepizaciji proze, oziroma pomenijo vrhunec pisateljeve deepizirane kratke proze. Cankar je v teh črticah, kot ugotavlja Čehova, pripeljal pripovedno vrsto na skrajni rob epskih možnosti, od koder je bilo mogoče prestopiti v liriko ali pa se znotraj proze vrniti k tradicionalnemu pripovednemu modelu. (Čeh, 2001, str. 205)

Kratke črtice v knjigi pod naslovom *Podobe iz sanj* so nastajale v okoliščinah, ko se je Ivan Cankar čustveno in fizično soočil z grozotami medvojnega časa, natančneje prve svetovne vojne. Cankarjeve osebne izkušnje v medvojnem času so potemtakem silovito posegle v njegovo osebno življenje in literarno ustvarjanje. To je razvidno v njegovih zadnjih črticah, v katerih se kažejo pripovedovalčevo etično prizadeto razmišljanje o vojni, njegov odnos do nasilja in krivic, ki so jih občutili ljudje, ter njegovo čustveno nabito doživljanje vojne. V medvojnem času je Cankar na svoji lastni koži občutil dvoje bridkih izkušenj, in sicer leta 1914 zapor na ljubljanskem gradu ter leta 1915 služenje vojske v Judenburgu. Ti izkušnji pa sta le še okrepili njegov odpor do vojne. V jeseni svojega življenja je napisal izjemno malo del, saj so bile razmere za pisanje med vojno neugodne. Poleg tega je bil tudi tarča avstro-ogrske cenzure, ki se je v medvojnem času močno stopnjevala. (CZD XXIII, 1975, str. 121)

V Cankarjevih *Podobah iz sanj* se pojavita dva različna tipa črtice. V prvo skupino črtic uvrščamo tiste, ki jih označimo za tradicionalne črtice, to je realistične pripovedne strukture. V tradicionalnih črticah gre torej za konkreten prizor ali osebo ter pripovedni dogodek ali celo kratko zgodbo. Pripovedovanje v tovrstnih črticah je torej realistično; z

njimi na primer pisatelj pripoveduje zgodbo o Petru Klepcu, opisuje večerni pogovor otrok o vojni in tako naprej. Kljub realistični tehniki pripovedovanja pa v te črtice že vdirajo simbolistične razsežnosti, izmišljeni človeški liki, sanjske vizije ter domišljajske in mitološke slike. V tradicionalno skupino črtic sodijo črtice: *Otroci in starci*, *Gospod stotnik*, *Strah*, *Kralj Matjaž*, *Peter Klepec*, *Leda*, *Bebec Martin* in *Vrzdénc*. (Bernik, 1983, str. 472–473) Druga skupina črtic so tiste brez epskega jedra, z razdrobljeno vsebino, ki nima konkretnih prizorov in dogodkov, na katere bi se lahko pripovedovalec oprl. V teh »podobah« se ob fragmentih realne stvarnosti pojavljajo absurdnost, grotesknost, simbolika, meditacija, odlomki iz mitologije ter pravljlična in domišljajska resničnost. Med tovrstne črtice sodijo: *Ogledalo*, *Kostanj posebne sorte*, *Tisto vprašanje*, *Zaklenjena kamrica* in *Tretja ura*. (Bernik, 1983, str. 472–473) V nekaterih »podobah« epskost nadomesti lirski refleksija; pripovedovalec čustveno preiščuje, raziskuje duhovno in čustveno notranjost in išče odgovore na vprašanja. V črticah, kot so uvodna nenaslovljena pripoved ter *Konec* in *Zaklenjena kamrica*, pisatelj uporablja čustvene besede in prisposode. (Čeh, 2001, str. 205) Tako med drugim zapiše:

Nikoli nisem prav lahko pisal; v teh zadnjih časih pa mi je vsak stavek, ki ga napišem, skoraj telesna muka. Niso le neprijetne in žalostne zunanje stvari, ki mi vežejo trudno roko in tišče misel k tlom. Res je najbrž, da bi mi tekla beseda glajše in veselejše, če bi ... če bi bilo vsaj malo sonca, če bi vsaj enkrat lahko dihnil iz polnih, osvobojenih prs, vsaj enkrat lahko pogledal prédse in náse brez strahu, z nezastrtim očesom. (CZD XXIII, 1975, str. 7)

Jožica Čeh ugotavlja, da so črtice *Obnemelost*, *Edina beseda*, *Tisto vprašanje*, *Ugasle luči*, *Kralj Matjaž*, *Med zvezdami*, *Kadet Milavec*, *Nedelja*, *Tretja ura*, *V poletnem soncu* in *Veselejša pesem* vojne črtice, ki jih sestavljajo podobe, tesno povezane s pripovedovalčevim razpoloženjem, to pa tako, da stopnjujejo občutje ali pa se povezujejo po načelu kontrasta. (Čeh, 2001, str. 205) Literarna veda uvršča »slogovno pluralne podobe« na vrhunec Cankarjevega simbolizma in simbolističnega sloga, kot pravita Kocijan in Kos, »z nekaterimi zametki ekspresionizma, pojmovanega na ravni ahistorične formalnostilne strukture«. (Čeh, 2001, str. 205) V Cankarjevih »podobah« je v »osrednji simbolistični konstanti« France Bernik, kot pravi Čehova, »razbral motivno-tematske značilnosti, ki merijo tudi na zgodovinski ekspresionizem; poudarjeno duhovno-etično pojmovanje duše, prodiranje v človekovo duhovno bistvo, odmik od bivanjske odtujenosti k ideji povezovanja med ljudmi in narodi, k ideji bratstva, nove človečnosti, ki se jim na jezikovno-stilni ravni pridružuje nelep metaforika s hiperboličnimi in grotesknimi

podobami«. (Čeh, 2001, str. 206) Franc Zadavec je v prozi naletel na vrsto slogovnih in idejnih pojavov, zato je Cankarja uvrstil v »*preddverje*« slovenskega ekspresionizma, natančneje v ekspresionistično predhodništvo. (Čeh, 2001, str. 206)

Cankarjeva zbirka črtic je v našem časopisju in publicistiki, pa tudi zunaj slovenskega kulturnega prostora razmeroma dolgo odmevala. Zbirko je nedvomno najbolje sprejela katoliška stran naše javnosti; kljub temu, da *Dom in svet* iz neznanih razlogov zbirke *Podobe iz sanj* ni veliko omenjal, pa je preostalo krščansko socialno in katoliško usmerjeno časopisje Cankarja z enakoumnim odobravanjem sprejelo in povzdignilo na sam vrh. (CZD XXIII, 1975, str. 299–300) Osrednja tematika knjige, prva svetovna vojna, je bila poglavitni vzrok, da se je knjiga močno približala bralcem, ter posledično spremenila njihov odnos do Cankarjevega literarnega ustvarjanja. Tako denimo Glonar o zbirki pravi:

Z muko je napisana ta knjiga, muke trpiš, ko jo bereš, in vendar te vsaka teh tridesetih postaj, ko jo prehodiš in jo še enkrat razmisliš, napolni z občutjem, katerega trpka sladkost nima v našem jeziku pravega imena in ki te vedno in vedno zopet kliče k sebi. Človeška nemoč pred tem, kar je silnejše od njega, se v tej knjigi ni zatekla k slabi resignaciji, ampak rešila k optimizmu, ki se oklepa gesel: življenje, mladost, ljubezen. Tako bo menda vsaj ta knjiga pokazala pravo Cankarjevo bistvo tudi onim, ki so mu doslej očitali samo neplodno negacijo. Velika intenzivnost pristne emocije, očarujoča prisrčnost in jasna premočrtnost kompozicije sta nam dali v teh Cankarjevih »podobah« prave bisere naše proze. Globoki, dasi pridušeni epos naše sedanjosti – »za ogledalo teh težkih dni in za spomin« – in brevir za bodočnost. (Glonar, 1918, str. 146–147)

### **4.3 Analiza tematskih sklopov iz zbirke črtic *Podobe iz sanj***

V podpoglavju *Analiza tematskih sklopov iz zbirke črtic Podobe iz sanj* bom, z velikim poudarkom na vojni tematiki, podrobno analizirala tematske sklope iz zbirke črtic *Podobe iz sanj*. Tematske sklope sem zasnovala na podlagi posebej pomembnih tematik in simbolov, povezanih z vojno in njenimi posledicami, ki se bralcu razodevajo ob prebiranju Cankarjevih »podob«.

#### **4.3.1 Sanjske podobe vojne kot zastor med fikcijo in resničnostjo ter človek – senca, ujeta v vojne grozote**

S teorijami o razmerju med fikcijo in resničnostjo se je v prejšnjih stoletjih ukvarjalo in o tem razpravljalo veliko teoretikov. Poljski literarni teoretik in filozof Roman Ingarden denimo v svojem delu *Literarna umetnina (Das Literarische Kunstwerk)*, postavlja tezo oziroma teorijo, ki pravi, da v književnosti obstajata realnost in fikcija kot vzporedna svetova, med seboj neodvisna, ki pa vzpostavljata ostro ločnico med literaturo in neliteraturo. Literarno umetnino potemtakem Ingarden pojmuje kot strukturo, zgrajeno iz posameznih plasti, med katere uvrščamo plast resničnosti in plast fikcije. (Čeh, 2008, str. 23) O avtonomnosti literature so v začetku 20. stoletja pisali tudi ruski formalisti, poleg tega pa o njej priča tudi Kayserjeva in Staigerjeva imanentna interpretacija ter strukturalistične usmeritve literarne vede. V omenjenih literarnoteoretskih usmeritvah se je, kot ugotavlja Čehova, literatura vzpostavila kot avtonomen svet fikcije, s prvinami estetskosti in literarne konvencije. (Čeh, 2008, str. 2) V okviru kontekstualističnih usmeritev literarne vede je v zadnji tretjini 20. stoletja, prišlo do razgradnje v tradicionalni teoriji ostro postavljenih opozicij med fikcijskim svetom literature in resničnostjo. (Čeh, 2008, str. 23) V sedemdesetih letih 20. stoletja je teorijo fikcije precej preoblikoval nemški literat Wolfgang Iser, ki je fikciji odvzel značilnosti statične forme in jo iz ontološkega preusmeril v funkcionalistično razumevanje. Fikcija je po Iserju tekstualni in dinamični postopek oblikovanja imaginarnega bodisi v procesu pisanja bodisi v procesu branja literature. Iserjeva teorija temelji na tem, da fikcija ne nastopa kot nasprotje resničnosti, temveč o resničnosti nekaj sporoča, zato fikcije ne obravnava kot nasprotje dejanskega sveta, ampak mu »resničnost ostaja ozadje za primerjave s fikcijskim svetom«. (Čeh, 2008, str. 23) Če se opremo na postmoderno teorijo in teoretike, kot ugotavlja Juvan, fikcije in resničnosti ne moremo obravnavati kot enoviti in ločeni področji, temveč sta v povezovalni



vlogi, v medsebojnem odnosu je fikcija sestavni del resničnosti, in obratno. (Juvan, 2006, str. 221) Resničnost ni neodvisna od fikcijskega sveta, saj prvine fikcijskega sveta puščajo pomembno sled v dialogu s stvarnostjo. (Čeh, 2008, str. 23-24) Marko Juvan ugotavlja, da potemtakem obstajajo oziroma se »združujejo literarni žanri s poudarjeno fikcijo oziroma odmikom od resničnosti in na drugi strani tisti, katerih fikcijskost je šibkejša in se močneje zajedajo v resničnost«. (Juvan, 2006, str. 221) Med tovrstne žanre lahko uvrščamo zgodovinske, potopisne, avtobiografske, biografske ter druge žanre, ki, kot ugotavlja Čehova, fingirajo resničnost in se navezujejo na verodostojne in dokumentirane vire ter zunajbesedilna referenčna polja. (Čeh, 2008, str. 25) Prepletanje fikcije in stvarnosti se pojavlja v literarnih delih, ki fingirajo resničnost, v katerih imajo fikcijski znaki zunajbesedilne in znotrajbesedilne reference. Wolfgang Iser mesta v besedilu, ki naj bi izžarevala fikcijo, opredeli s terminom fikcijski signali in jih definira kot opozorilna mesta v stavkih/literarnem delu, katerih naloga je, da opozarjajo na dogovor o fikciji, ki pa ga medsebojno določata avtor in bralec. (Čeh, 2008, str. 25) Fikcijski signali so besedilni, pribesedilni, kontekstualni, jezikovni in estetski znaki, ki nakazujejo pojav fikcije v besedilu, in sicer so to lahko sporazumevalne okoliščine nekega besedila, naslov, podnaslov, zvrstne oznake, ustaljeni začetki in konci besedila, zunanja zgradba, obbesedilni zapisi, medbesedilne figure, sklici na druga literarna besedila, namerna večpomenskost in dvoumnost, nereferečnost oseb, kraja in časa dogajanja itd. Kot ugotavlja Čehova, »teoretiki fikcije in naratologi opozarjajo tudi na gostoto in specifičnost besedilnih fikcijskih signalov, ki strukturirajo konstitucijo različnih refenc na resničnost. (Čeh, 2008, str. 25) Glede na oboje se fikcijska besedila tudi po formalni plati ločijo od nefikcijskih, saj kar v največji meri vsebujejo specifične besedilne fikcijske signale, kot so: vzpostavljena razlika med avtorjem in pripovedovalcem, različni tipi pripovedovalcev, nereferečne literarne osebe, sižejska zgradba, notranji monolog, polpremi govor, tok zavesti.« (Čeh, 2008, str. 26–27)

Ob teoriji razmerja med fikcijo in stvarnostjo lahko preidemo na Cankarjevo zbirko črtic *Podobe iz sanj*. Znano je, da Cankarjeva dela nenehno kažejo prepletanje literarne fikcije, resničnosti in njegove osebne izpovedi, s katerimi stremi, kot ugotavlja Avsenik Nabergojeva, »da bi »vse povedal«, čim bolj iskreno izpovedal stvari, ki jih človek pravzaprav nikoli ne more do konca razumeti in izraziti, ves čas išče novih oblik in izrazov«. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 558) Cankar se izpovednosti, s pomočjo katere zrcali svoj osebni, čustvujoč in misleči odnos do vsega, kar piše, in izražanja s simboli

oprijema v vseh stopnjah svojega umetniškega razvoja, od mladostniškega preddunajskega obdobja (1891/92–1899), zrelega dunajskega obdobja (1899–1909), pa vse do ljubljanskega oziroma poznega obdobja (1909–1918). V svojem literarnem ustvarjanju s simbolnimi izrazi, glasoslovnimi, skladenjskimi, stilističnimi in semantičnimi posebnostmi ter retoričnimi in miselnimi figurami na ravni občutij in najglobljih doživetij ter z velikim naporom volje stremi k izrazitvi neizrekljivega. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 558)

Črtice v zbirki *Podobe iz sanj*, označene s terminom »podoba«, so obsežne simbolne in metaforične oblike. Anton Ocvirk jih je poimenoval »razvezana ali osamosvojena podoba, ki ima izraženo izhodišče, ne pa ciljnega območja«. (Čeh, 2001, str. 207) Podoba je, po psihološki razlagi, notranja, subjektivna in imaginarna obnova zaznave, katere subjektivnost narašča z odmikanjem od konkretne predstave kot zaznave predmetnosti. Z naraščajočo čustveno in duhovno imaginacijo se podoba, ki je blizu stvarni zaznavi, oddaljuje od realnosti ter postane nejasna in podzavestna irealna podoba. V slovenski literarni teoriji se pomen podobe, po mnenju Čehove, »pogosto prekriva s pojmom metafore, ali pa je sopomenka za trope nasploh«. (Čeh, 2001, str. 206) V Cankarjevih *Podobah iz sanj* izraz »podoba« torej pomeni pripovedno strukturno, vrstno in slogovno oznako za vojno črtico brez zgodbenosti, v kateri se zrcali zahteva po izražanju v prenesenemu pomenu. (Čeh, 2001, str. 207) V posameznih črticah in meditativnih vložkih posameznih pripovedi, kot so denimo *Ogledalo*, *Gospod stotnik* in *uvodna* črtica, Cankar, razmišlja o besedi in nasploh o svojih »podobah«, s katerimi prehaja skoraj v lirski esej. Svoje razloge o zastrtosti in zabrisanosti podob, kot ugotavlja Čehova, pa je želel pojasniti s spremnim zapisom (Čeh, 2001, str. 207), v katerem pravi:

Te podobe iz sanj so bile zapisane v letih strahote 1914–1917. Zato je razumljivo, da marsikatera beseda ni tako postavljena kakor bi po vsej pravici morala biti in da je marsikatera zastrta in zabrisana. Vendarle pa naj ostane vse, kakor je bilo; za ogledalo teh težkih dni in za spomin. (CZD XXIII, 1975, str. 5)

Cankar se je z vojnimi grozotami srečeval neposredno in jih občutil na svoji lastni koži, zato je njegovo doživljanje vojne, ponižanj, bridkosti, trpljenja in drugih vojnih razsežnosti subjektivno naravnano. Prav zaradi neposrednega stika z vojnim trpljenjem njegove sanjske podobe izžarevajo potencirano vojno resničnost in subjektivno doživljanje stvarnosti, s tem pa so izraz pripovedovalčevega osebno prizadetega doživljanja vojne, kar posledično privede pisatelja v povzdig »podob« bodisi na simbolno raven bodisi v ubeseditev sanjsko-vizijskih predstav s primesmi grotesknih simbolnih podob. (Čeh, 2001,

str. 207) V povezanosti razčlenbe naslova zbirke, in sicer podob in sanj, ter njene vsebine, pripovedovalec bralcu razkriva dejstvo, da svoje »podobe« z odsevi zgodovinske realnosti vojne projicira v sanje. Poleg vsakdanje pojmovane vsebine izraza sanje, ki jo Cankar uporablja le ob označevanju irealnega pojava, obstajajočega zunaj stvarnosti ali nad njo ter ob nakazovanju fikcije stvarnosti, pa gre v »podobah« tudi za sanje, v katerih se zrcali obraz resničnega življenja, bridkosti in ponižanj. Tako denimo, v črtici z naslovom *Gospod stotnik* pravi:

Sanje, ki jih sanjam zdaj jaz in ki jih sanjaš ti, so senca prave resnice; pač so oblike strahotno povečane, nadvse čudno pokvečene in skrivenčene, toda resnica le ostane, spoznaš jo koj in srce ti je žalostno. (CZD XXIII, 1975, str. 18)

Sanje in resnično življenje sta za Cankarja soodvisna, kajti »sanje niso blodnje brez smisla, temveč podoba realnega sveta.« (CZD XXIII, 1975, str. 18) Ker so bile črtice zasnovane oziroma napisane v vojnem času, ki ni dovolil artikulirati individualnih in splošnih pojavov življenja na realističen način, je mogel Cankar poseči po simbolistični govorici, saj je bila, v tem zastrtem besednem izražanju, to edina možnost za obstanek literarne umetnosti. Simbolizem se pri Cankarju zasnuje na podlagi njegovega notranjega sveta in njegovega odnosa od zgodovine, zato stvarnosti ne prikazuje s stvarne perspektive, temveč jo pripoveduje na podlagi simbolnih konotacij z mešanjem simbolističnega jezika in socialnozgodovinske resničnosti. Za razumevanje simbolistično naravnanih besedil, kot ugotavlja Bernik, pa je »potrebno aktivno branje, ki razvozla posredno govorico ter v močno hiperboličnih in groteskni podobah stvarnosti odkrije njeno pravo vsebino« (Bernik, 1983, str. 462)

*Podobe iz sanj*, v snovno-tematskem pogledu opirajoče se na zgodovinsko dogajanje med prvo svetovno vojno, inovativno oblikujejo nov tip Cankarjevega glavnega junaka, ki ni več izpovedovalec svoje intimne notranjosti. To dokazuje tudi zanimivo dejstvo, da je v črticah osebnoizpovednih zastranitev le peščica, te pa se pojavljajo samo na točkah, ko se v svojih sanjskih blodnjah asociativno spominja svojih otroških in mladostniških let. (Bernik, 1983, str. 462) Osebnoizpovednega pripovedovalca izpodrine nov glavni junak – vojna, ki s pripovedovalcem/izpovedovalcem gospodari in mu narekuje svoje grozljive podobe.

Vojna kot velika junakinja in smrt ter gospodarica resničnosti, pripovedovalca in nasploh človeka postavi v zakulisje, v svet senc, od koder se kot senca ali privid giblje med strahotami vojne. Perspektiva, s katere na realnost dogodkov strmi človek iz sveta senc, pa

se kaže kot fantastika, v kateri je zabrisana meja med fikcijo in resničnostjo. (Čeh, 2001, str. 208–209)

V »podobah« je smrt konkretizirana in ubesedena »vizijska groza dehumaniziranega človeka in sveta«. (Čeh, 2001, str. 208) Cankarjeve »podobe« so potemtakem psihična in zgodovinska resničnost, ki je upovedena s fantastično, simbolno in groteskno besedo. (Čeh, 2001, str. 208) Naj na tej točki dodam eno izmed najizrazitejših in najbolj realistično opisanih pozitivnih krtitik Cankarjevih »podob«, ki jo je v svojem članku, izdanem v *Ljubljanskem zvonu*, zapisal Glonar:

Te »podobe iz sanj« niso podobe iz naših navadnih sanj, niti iz bedenja, ampak strašne vizije iz onega somraka, ki vlada med dvema svetoma: med onim, ki ga človek živi in ki ga obkroža, in med onim, ki ga nosi s seboj in v katerega se mu upro oči le tedaj, kadar ga kaka strašna muka za trenutek iztrga iz njegovega vsakdanjega bistva in mu pokaže ono drugo, navadno prikrito in neznano. To se – tako se pripoveduje – zgodi vsakemu človeku na oni strašni poti čez kratki most, ki pelje iz življenja v smrt. Takrat se človeku strašno razbistrijo oči, da postanejo sokolje, in poostri se mu uho, kakor da je bilo prej gluho. Na tej poti se izpremeni vsem vrednotam njih prejšnja vrednost: nekdanj najdragocenejše zgube svojo drago ceno, prej vsakdanje dobe nakrat globok pomen; vsakdanja beseda (»To so pa rože!«) odgrne svoj skrivnostno zastri obraz in pokaže pogled v neizmerne globine, objestna šala se prevrže v jokavo grimaso. (Glonar, 1918, str. 146)

V črtici *Sence* vojna, kot gospodarica resničnosti in smrti, narekuje grozote, trpljenje in občutja, ki presegajo naravne okvire človeškega bivanja. Tako se Cankar v črtici sprašuje, kako je lahko sploh mogoče, da je do vojne prišlo. Človek v vojnem času, v katerem so se porušila vsa naravna razmerja, v katerega vdrejo grozote ter nerazumljiva in neopredeljiva dehumaniziranost človeka in sveta, ne more dodobra razumeti bistva tovrstne krutosti, še manj pa zoper to izvesti kakršenkoli ukrep. To ga posledično privede v obnemelost, »v *tesno lupino bolečine*«, kruto ga vrže v svet senc, v sanje, ki se zdijo resničnejše od same resnice. (Čeh, 2001, str. 208–209) V *Podobah iz sanj* je smrt največkrat personificirana. Kot ugotavlja Čehova, se po Lakoff/Turnerjevi kognitivnosemantični teoriji metafore personifikacija opira na metaforo »dogodki so dejanja« ter v njenem ozadju deluje metonimična shema med povzročiteljem smrti in posledico. (Čeh, 2001, str. 235) Pri Cankarju, pa tudi nasploh, se smrt v metafori pogosto zrcali kot sodnica, jezdec, žanjica in tesar, alegorična podoba smrti pa je smrt s koso, torej aludira na attribute žanjice, ki v glagolski metafori največkrat žanje ali kosi. (Čeh, 2001, str. 237) V črtici *Sence* Cankar vojno in posledično tudi smrt, opredeli s podobo apokaliptičnega jezdeca, ki jezdi nad prestrašenim in zgroženim človekom-senco:

Vedel je, da jezdi preko vesoljne zemlje Böcklinov strašni jezdec, nasilna smrt. Vedel je, da se pod svetopisemskega konja kopiti rušijo in porajajo svetovi, da nosi ogenj v svoji grivi, kugo v svoji sapi. Tako je že nadalje vedel, da je to samo njegovo življenje na slamnici in v družbi senc podobno mrzlemu dihu, ki ga pošlje zunanji vihar skozi špranjo ob oknu na posteljo lenuha. (CZD XXIII, 1975, str. 49).

V črtici *Ogledalo* Cankar tudi samega sebe označuje kot tavajočo senco med sivimi sencami. Kot ugotavlja Bernik, se pisatelj zaveda, da »vojna ni nastala sama od sebe«, zato se v črtici *Ogledalo* pojavi kot kritik, samokritik in moralni razsojevalec življenja, ki skuša razkriti človekovo duhovno bistvo:

Kod pač sem hodil, kje sem živel toliko dolgih let? Kaj se mi je prej vse le sanjalo in sem šele zdaj prav izpregledal? Bil sem med ljudmi ves čas, brez števila sem jih spoznal po imenu in zdelo se mi je, da jih poznam dodobrega tudi po licu in srcu. Zdaj pa mi je očito, da sem blodil med samimi sencami, ki so se motale brezoblične in nestalne pred menoj napol spečim; in kar sem lahkoveren gledal in poslušal, obtipal in občutil, je bila časih daljna prisposodba resnice, ponavadi pa je bila potvora ali laž. Tako sem bil predremal svoje dni do konca, nazadnje bi bil tiho ugasnil med sencami, senca tudi sam, sirota sleporojena, gluha in nema, betežen starec, ki nikoli otrok ni bil. Ali božja roka se je prikazala iz nebes in je postavila na zemljo ogromno ogledalo /.../ In vse kar je živega na zemlji, se je kakor uróčeno ozrlo v to silno božje ogledalo, utelesilo se je v njem po svoji naravni podobi, brez lišpa in nakita, brez žide in žameta. Grešni človek je stopil pred sodnika in pravični sodnik je sodil brez besed. /.../ Kolikor sem jih kdaj poznal obrazov, milih in nemilih, so vsi nezaslišano, grozotno pretvorjeni v svoje spake; in komaj časih, kakor samotna vešča nad močvirjem, se zasveti tiha lučka, trepetajoče belo lice, ki ni bilo oškropljeno, čisto srce, ki je šlo skozi medeno goro greha in ga ni okusilo. V božjem ogledalu je laž z zobmi šklepetaje slekla ukradeno oblačilo resnice in gleda sama svojo nagoto. /.../ videl sem obiloštevilne gruče ljudi, roječe od hriba do hriba, češčene prej in imenitne, svetu vodnice in vzglednice, zdaj kup smeti poleg kupa gnoja. In videl sem dolge procesije ljudstev, predpustne procesije, kjer ni bilo s pisanimi capami našemljenih, pijanih teles, temveč so bili Kurentovi romarji brez cunj in trakov, brez krink in zvončkov, vsi goli, našemljeni edinole z iz prs visečimi, vsej cesti v izgledovanje odprtimi srci, v katerih so bili pljunki namesto krvi. (CZD XXIII, 1975, str. 14–17)

Simbolika ogledala, predmeta notranjega samoogledovanja in samospraševanja, se v črtici preobrazi v ogledalo, ki ga je na zemljo postavila »bela, božja roka« in v katerem se zrcali podoba dejanskega stanja naroda in domovine z nasilnim vdorom vojnih grozot. V tem širnem božjem ogledalu se pisateljevim trudnim očem razgrne neskončen spekter grozljivih, strašnih in popačenih podob, v njem se kažejo grozote vojnega časa, pogojene s človekovo nasilnostjo in moralno popačenostjo. (Čeh, 2001, str. 214–215) V ogledalu

povečane podobe prikazujejo po eni strani povečano resničnost, po drugi strani pa podobo človeka-sence, ki pomešan med vojne krutosti, iz zastrtega sveta senc strmi v resničnost. (Čeh, 2001, str. 209) Cankarjeva zavzetost za prikazovanje resnice, in sicer »gole resnice«, je v črtici vidna iz različnih metafor in nanje navezujočih se frazemov, ki jih postavlja v antitezo z metaforo zunanjega videza. Cankar torej prikrievanje resnice upodobi s frazemi, kot so fasada, obleka, lupina in šminka, ter nadalje pravi, da lahko do resnice pridemo le s svojo naravno podobo, »brez kiča in lišpa«. Nezaslišane grozote, ki so zaradi človekovih skušnjav človeka in celotno človeštvo pahnilo v greh ter popačeno moralnost in izgubo etičnih vrednot, pisatelj v črtici naslika tako, da tudi najčistejša bitja moralno omadežuje ter jim tako njihovo notranjo lepoto spremeni v čisto nasprotje, polno umazanije, grotesknosti in grešnosti. Tako denimo v ogledalu slika razgaljene in od greha iznakažene ljudi, ki so se uprli Bogu. Zanimivo pa je tudi omadeževanje svetopisemske Suzane, simbola nedolžnosti, čiste ljubezni in lepote, ki se zrcali v velikem božjem ogledalu, postavljenem med vojne morije:

Ena sama ostudna, gnila rana se razkazuje tam, išče kraja, kjer bi bila najbolj očitna; dvoje temnih, zeleno obrobljenih oči, dvoje brezsravnih grehov vabi izpod oskrunjenega venca, v nabrekle ustnice so se bili zajedli polnočni poljubi in kličejo po tovariših ... (CZD XXIII, 1975, str. 16)

Za Cankarja so ljudje torej moralno omadeževane spake, ki se v gruči pojavljajo kot »kup smeti sredi gnoja« (CZD XXIII, 1975, str. 16–17), z umazanimi, opljuvanimi srci, zaznamovanimi z grehom. (Čeh, 2001, str. 216) S podobo Kurentovih romarjev in njihovih opljuvanih odprtih src, brez krvi in življenja, Cankar na svoj izvorni groteskni način upodobi podobo osramočenega in ponižanega človeka ter človekovo izgubo etičnih vrednot. (Čeh, 2001, str. 216–217)

Podobe odprtih src uporabi tudi v črtici *Ranjenci*, v kateri se pisateljeva pozornost usmeri k množici trpečih ljudi. Opiše jih kot družbo ranjencev, ki so v spomladanskem hladu »vedrili« na vrtu bolnišnice. Cankarjevo opazovanje gruče kramljavih ranjencev zmoti, kot pravi sam Cankar, »mojim očem nekaj tako čudnega, kar se primeri samo v sanjah; sanjalo pa se mi ni /.../« (CZD XXIII, 1975, str. 16), in v nadaljevanju zapiše:

Ugledal sem namreč ves osupel, da nosijo ranjenci prozorne bluze in pod temi prav take srajce. Prozorna pa je bila tudi koža, tako da je bilo srce popolnoma razodeto in golo. /.../ Tedaj sem videl, da nobeno teh src ni bilo zdravo, vsa so bila ranjena in razbolela. Nekatero je imelo široko in globoko rano, presekanu je bilo kar na dvoje in je kazalo očitno vse hrame črnih bolečin, kakor da bi se

bili porušili zidovi hiše in bi se nastežaj odprle skrite izbe, polne grozot in bridkosti. (CZD XXIII, 1975, str. 58)

S takimi srci so hodili ranjenci po vrtu, sedeli na klopeh, razgovarjali se glasno in prijazno, smejali se celo, in nikogar ni bilo sram, kakor da bi drug drugemu ne videl skozi prozorno bluzo. Ali so bile njih oči res ustvarjene drugače od mojih, ali pa so bili kakor vsi bolniki, da ne vidijo rane svojega bližnjega in se ne zmenijo zanjo. (CZD XXIII, 1975, str. 59)

Tista ranjena srca, izžeta, so me spremljala ves čas po cesti, nazadnje so se zaprla z menoj v to mojo samotno izbo in so mi bila tako blizu, da sem slišal razločno njih težko, bolno dihanje, razumel njih šepetanje – tako šepečejo umirajoči, ko so jim ustnice že trde in razpokane; razume jih le oni, ki je sam že gledal smrt. (CZD XXIII, 1975, str. 60)

V črtici se Cankar giblje med pohabljenimi in umirajočimi ranjenci, ki so zapečateni sredi bolečine, trpljenja, strahu, smrti in groze. Absurdno grozljive podobe vojne Cankarju narekujejo še grozljivejša in bolj groteskna občutja, s katerimi povečuje brezmejnost groze, zasidrane v človeku in prostoru. Ponavljajoče se podobe odprtih, omadeževanih, ranjenih in opljuvanih src Cankarja privedejo do spoznanja, da je tudi sam oskrunjen, omadeževan in opljuvan individuum, katerega vojna se je zasedrala globoko v srce, ranila njegovo dušo in za zmeraj zaznamovala njegovo bivanje na tem svetu:

– Poglej se sam: tudi ti nosiš prozorno suktnjo in pod to suktnjo ranjeno, izžeto, omadeževano srce, ki nikoli več ne bo zdravo, nikoli več čisto, veselo brez zlega! Zakaj, o gorjé: za to črno rano ni bolnišnice in ne zdravnika na svetu! – (CZD XXIII, 1975, str. 61)

Najobsežnejša tematika v teh črticah je, kot ugotavlja Bernik, individualno in splošno odzivanje slovenskega človeka na vojne dogodke. (Bernik, 1983, str. 462) V črtici *Obnemelost* nam Cankar slika podobo množice, s katero predstavlja slovenski narod, ki v tišini, z globoko tesnobo in še večjo notranjo stisko pričakuje velik dogodek, zaznamujoč njegovo usodo. (Bernik, 1983, str. 462). Cankar piše:

Zagozden sem bil med ljudi, ki so se gnetli na velikem, ograjenem prostoru, podobnem ovčji staji; nisem razložil, ali je bilo nad nami nizko sivo nebo, ali je bila streha od rosnega jekla; vzduh je bil gost in strupen, kakor mlaka. /.../ Iz daljnih in bližnjih pokrajin in krajev so se bili zbrali na tem tihem semnju brez šatorov, brez kramarjev, mešetarjev in kupcev. /.../ Vsa ta pisana in črna množica je molčala. Zares, še drsajočega, pritajenega koraka ni bilo čuti, še diha, ne vzdihne ne iz teh tisočerih teles, ki so se prerivala, gnetla in dušila brez glasu. /.../ Spočetka se mi je zdelo, da molči ta semanja množica le v skrbljivem, nemirnem pričakovanju in da ne občuti posebnega strahu, tudi ne

utrujenosti, ne lakote in ne žeje. /.../ Priti je moralo, na vsak način, karkoli, čeprav neznana strahota, smrt ali vesoljni konec. /.../ Takrat so planile od vseh strani proti visoki ograji bežne sence – njih duše so bile; plezale so kvišku, lovile se, grabile z dolgimi rokami, padale so, nobena ni prišla do vrha; in telesa so bila vkovana k tlom, živa neživa. (CZD XXIII, 1975, str. 36–37).

V svojih sanjsko-vizijskih sferah Cankar naslika podobo ograjenega prostora; primerja ga z ovčjo stajo, v kateri se gnete tiha množica človeških teles. Irena Avsenik Nabergoj primerja podobo tihe množice človeških teles v staji podobnem ograjenem prostoru z antično predstavo o deželi umrlih, ki je v antiki prikazana kot »jarek, prepad, v katerem vladajo rušilne sile teme iz morskih globin«. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 674–675); Antična dežela umrlih se v Cankarjevi črtici zrcali kot podoba ograjenega, tesnega in zadušnega prostora, v katerem so ujete človeške duše, ki neuspešno stremijo k odrešitvi. Irena Avsenik Nabergoj na simbolni ravni tovrstno podobo primerja s podobo pekla, ki je razumljen v »smislu človekove eksistence pred Bogom – kot človekove nezmožnosti doseči Boga«. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 675) V svojem sanjskem prividu pripovedovalec čuti bližajoči se pekel, ki bi človeka za vedno prikrajšal za odrešenje, zato poudarja spokornost, ponižnost in očiščenje telesa in duše, s katerimi bi človek dosegel odrešenje. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 675)

Najrazvpitejšo podobo smrti Cankar naslika v svoji črtici *Gospod stotnik*. V tej črtici realistični pripovedni prizor moža/stotnika, ki je zagrnen v črn plašč in ki izbira najlepše vojake, preobrazi tako, da se le ta izlije v simbolno podobo smrti, ki v vojni izbira najlepše moči:

V dolgi, ravni vrsti je stala kompanija, napravljena, da se še tisto uro napoti na bojišče. Stali so tam kakor od kamna, nobeno oko ni trenilo; sloka telesa so bila narahlo upognjena pod bremenom težkih nahrbtnikov. Nikoli poprej nisem videl na enem samem tesnem kraju toliko mlade lepote. /.../ Stotnik je bil sila visokega života, za glavo je bil višji od kompanije; ogrnjen je bil v ohlapen črn plašč, izpod tega je gledalo dvoje zelo dolgih in tenkih nog; v roki, ki je bila še v rokavici koščena in krempljasta, je držal palico; na katero se je gredoč opiral. /.../ Prišel je do kraja, poslednjikrat je vzdignil palico, nato se je okrenil. Takrat sem videl njegov obraz in srce mi je utihnilo. Ta obraz je bil brez kože in mesa, namesto oči je bilo izkopenih v lobanjo dvoje globokih jam, dolgi, ostri zobje so se režali nad golo, silno čeljustjo. Stotniku je bilo ime Smrt. (CZD XXIII, 1975, str. 18–20)

Osrednji lik je na začetku črtice prikazan realistično, in sicer kot stotnik, ki v realnem prostoru pred vojašnico izbira mlade vojake. Realistična pripoved se zaradi primesi



metafore o črnem plašču ter stotnikovi krempljasti in koščeni roki preobrazi v simbolno-alegorično prikazovanje in branje črtice.

Po ugotovitvah Čehove, je v *Podobah iz sanj* poleg smrti personificirana tudi groza v metafori, tako da se v njej zrcalijo pomenke iracionalnega subjekta. (Čeh, 2001, str. 214) Personificirana groza se pojavi v črtici *Tisto vprašanje*, v kateri želi Cankar doumeti smisel trpljenja. Pripovedovalec, gibajoč se v brezkončni, nepremični tišini, oznanjeni s sopečimi prsmi, in mimo slamnic, »mimo živih grobov« (CZD XXIII, 1975, str. 68) išče človeško besedo, ki bi mu lahko pojasnila bridko vprašanje zasidrano v njegovi duši:

/.../ ki bi s človeško besedo izpregovorila, razodela se mi tista strašna skrivnost, prava mati vse groze in bolesti, ki je nema strmela name z vseh teh stoterih in tisočerih nastežaj odprtih oči. (CZD XXIII, 1975, str. 68)

V obupu in strahu pred brezmejno molčečo grozo, lebdečo nad množico utrujenih sopečih prs, pripovedovalčevo razbolelo srce šepetaje prosi k razodetju resnice, smisla trpljenja, bolečine, žalosti in smrti, ki so jo prinesla vojna grozodejstva:

Čemu to brezdanje trpljenje, čemu bolečina, žalost, strah in smrt? Povej, čemu ti moja srčna kri, samo reci, čemu, pa ná jo, vzemi si jo, iztoči si jo, iztoči si jo brez strahu od kaplje do kaplje; samo povej – čemu?« ... Moj Bog, saj ležim na slamnici, gledam v mrak s široko odprtimi očmi; in vprašalo, v nebesa vzkliknilo je le moje izmučeno srce. – (CZD XXIII, 1975, str. 68–69)

Šepetanje srca pa se prelije v objesten krik o nesmiselnosti trpljenja, in v bridko spoznanje, da je tudi sam *živi grob*, ki s široko odprtimi očmi leži med skupino vojakov, v družbi iste duševne stiske. Cankar v črtici torej upodablja realno sliko izmučenih in na smrt obsojenih vojakov, ki so v ljubezni za svojo domovino žrtvovali svoja življenja in svojo mladost.

Naslov črtice *Ugasle luči* metaforično oznanja umiranje oziroma ugašanje življenja. Pripovedovalčevo oko je zastrto v njegovo dušo in srce; slika jesensko pokrajino, ki oznanja odmiranje, staranje in ugašanje svetlobe. Jesensko pokrajino z mrzlim in meglenim nebom ter golim senožetjem upodobi v podobi mrtvega gaja, ki se zrcali kot pisateljev metonimični simbol občutja vojne in narodove smrti:

Kaj je res že jesen? Kaj je res nebo že nizko, mrzlo in megleno, listje velo na kostanju, senožet gola? Ali pa se je morda le mojega srca tehtnica nagnila na črno stran? /.../ Kaj je res že jesen? (CZD XXIII, 1975, str. 70–71)

Prva svetovna vojna je v mladem človeku ugasnila luč navdušenja in veselja, otroci so prezgodaj dozoreli, v njihovih očeh je ugasnila otroška pesem in iz temnim jamam

podobnim očem je stražila groza. Črtica odpira tudi vprašanje morale in sočutja do sočloveka med vojno. Cankar v njej realistično opisuje boj za preživetje, ko so lačni in izčrpani vojaki, ob že skoraj razpadajočih truplih pokleknili in brez molitve za uboge padle vojne duše brskali po njihovih suknjah in hlačah, kot pravi pisatelj ob pripovedovanju enookega fanta:

/.../ Tovariš me je vodil za roko, zato ker nisem videl skoraj nič; levo oko mi je bilo izteklo, desno se je solzilo. Bolelo me ni posebno, tudi truden pravzaprav nisem bil preveč, samo lačen sem bil, lačen od sile, da bi jedel travo, če bi je kaj bilo. Naletela sva na kopico trupel, ki so ležala tam že morda tri dni. /.../ Tipal sem po suknjah, po hlačah in res sem nazadnje otipal nekaj, kar je bilo podobno zdrobljenemu prepečencu, namočenemu v luži in krvi, zabeljenemu z mrtvaškim duhom. Tisto zmes sem pojedel vse do kaplje in trohe. (CZD XXIII, 1975, str. 72)

Zanimiv lik, ki se pojavlja skoraj zamaknjen v sence vojnih grozot, je lik nemočnega in neizkušenega otroka, ki nastopa kot kontrast s starci, ženskami in vojnimi invalidi, kot na primer v črticah *Otroci in starci*, *Kralj Matjaž* in *Velika maša*. V črtici *Kralj Matjaž* pisatelj piše:

Ni ga človeškega obraza, da bi ga ne bilo med njimi, vojščaki Matjaževimi. Mladički nežni, golobradi, komaj lesenemu konjiču odrasli; moški zagorelih lic, močnih čeljusti in resnobnih oči; sključeni starci s povešenimi sivimi brki in košatimi obrvmi. Bilo pa je vmes tudi veliko število žensk, mladih in lepih, starih in zgrbljenih; in bili so vmes otroci, ki so pravkar shodili, celo dojenca sem videl v naročju mater. (CZD XXIII, 1975, str. 78)

Cankarjeva umestitev otroka v svet odraslih pa ni naključje, temveč želi s tovrstnimi podobami pokazati, kako so prva svetovna vojna in z njo povezane grozote otroku odvzele pravico do otroštva ter nedolžni otroški domišljjski svet napolnile s podobami smrti in trpljenja. Tako denimo v črtici *Otroci in starci* pravi:

Otroci so imeli to navado, da so se pogovarjali, preden so šli spat. Posedli so po široki peči in so si pripovedovali, kar jim je pač prišlo na misel. /.../ Pripovedovali so, karkoli jim je prišlo na misel, ali na misel so jim prišle samo lepe zgodbe, iz sonca in toplote, iz ljubezni in upanja spletene. Vsa prihodnost je bila en sam dolg in svetel praznik; med Božičem in Veliko nočjo ni bilo Pepelnice. Tam nekje za pisanim zagrinjalom se je vse življenje migljajoče in učinkujoče prelivalo tiho iz luči v luč. Besede so bile napol razumljivo šepetanje; nobena povest ni imela začetka, ne razločne podobe, nobena pravljica konca; časih so govorili vsi štirje otroci hkrati in nihče ni motil drugega; vsi so gledali zamaknjeni v tisto prelepo luč nebeško, tam pa je bila zvonka in resnična vsaka beseda, je imela vsaka povest svoje čisto živo in

jasno lice, vsaka pravljica svoj sijajni konec. /.../ Tisti večer, je z nasilno roko poseglo v nebeško luč nekaj neznanega, iz tujih krajev, udarilo neusmiljeno med praznike, povesti in pravljice. Pošta je bila oznanila, da je oče »padel« na Laškem. »Padel je.« Nekaj neznanega, novega, tujega, čisto nerazumljivega je stopilo prednje, je stalo tam visoko in široko, pa ni imelo ne obraza, ne oči, ne ust. Nikamor ni sodilo; ne v to glasno življenje pred cerkvijo in na cesti, ne v ta topli mrak na peči, tudi ne v pravljice. (CZD XXIII, 1975, str. 21–22)

Otroci, kot ugotavlja Bernik, s svojo naivnostjo ne morejo doumeti smrti, ki je v črtici prikazana kot telesno izničenje in s tem postavljena v kontekst subjektivnega doživljanja in razumevanja. Pred otroško obličje je torej postavljeno nekaj njim nerazumljivega, tujega, brezobraznega, ki nima mesta v otroški domišljiji. Podobe od vojnih gorja in bolečine postaranih otrok najdemo tudi v črtici *Velika maša*, v kateri Cankar v farni cerkvi svetega Pavla iščoč tolažbe in posvečenja ugleda utrujene, starikave, od vojne zaznamovane »bolne otroke«, s strahom in žalostjo v njihovih očeh, in pravi:

V cerkev so prihajali otroci, s prav tistim plazečim se, utrujenim, omahujočim korakom, kakor so prihajale ženske, njih matere. Starikava je bila hoja, obrazi so bili starikavi in starikavo je bilo tudi vedenje teh prezrelih, izkušenih od zgodnjega spoznanja bolnih otrok. Njih lica so bila nabrekla, sivkaste polti, kakor da se je bila nabrala umazana voda pod napeto kožo; strahota in žalost pa so bile te oči: ne v enem očesu ni bilo mladosti, ne v enem ni bilo veselja. (CZD XXIII, 1975, str. 115)

Najpretrsljivejšo podobo otroka pa lahko odkrijemo ob branju črtice *Tisto vprašanje*. V tej črtici se Cankar v prizadevanju, da bi spoznal bistvo trpljenja, v brezkončni, nepremični tišini giblje med umirajočimi ljudmi, med sopečimi izmučenimi prsi in trupli, ko zagleda ležati na tleh mladega človeka, spečega kot otroka. A v hipu, ko se ta skloni čezenj, pisatelja obide bridko spoznanje, da gre dejansko za otroka, »spečega z odprtimi očmi v prezgodnjem grobu«:

Otrok je bil zares, še dete skoraj; niti sence ni imel pod nosom, na nežno izbočeni zgornji ustnici. Kakor sem ga gledal od blizu, so mi začele trepetati roke, ki sem se opiral nanje, mi je začel trepetati ves život – seglo mi je globoko v dušo, udarilo me po sredi srca nekaj črnega, temotnega, čisto neznanega, čemur mi ni in ne more biti imena. Moje oči so strmele naravnost v dvoje drugih, široko odprtih oči. Te niso trenile, se niso čudile, niso me nič vprašale. /.../ V njih dnu in na vsem tem lepem, otroškem obrazu pa je bila vtisnjena za vselej in neizbrisljivo brezmejna groza, kakor da se je bila vsesala v ta ozka lica, v to nežno kožo strnjena kri, ki se na vekomaj ne da več izprati. /.../ Prav tako tiho, prav tako počasi, kakor sem se bil nagnil čezenj, sem se vzdignil, da bi ga ne vzdramil, otroka, spečega z odprtimi očmi v prezgodnjem grobu. (CZD XXIII, 1975, str. 66–67)

O mnogoštevilčni in vseobsegajoči smrti ter o človeku-senci Cankar premišljuje tudi v »podobi« *V poletnem soncu*, v kateri upodablja ljudi kot na pol živa bitja in na pol sence, ki s prezgodaj utrujenimi telesi in trudnim korakom hodijo po »naših krajih«:

/.../ pol človek, pol senca; telo sključeno, prezgodaj utrujeno, kakor da nikoli mlado ni bilo; obraz bolan in vel, oči globoke, nemiren plamen, ki ga je kvišku zagnal in v globočino potisnil vsak rahel dih. Mnogo je takrat hodilo takih ljudi in takih senc po naših krajih; nekateri so živeli pravo, resnično, telesno življenje, če se nestalnemu tavanju po megli, mrazu in mraku pravi življenje; večidel pa so bile le blodne prikazni, le sanje splašenih src. Vsi, ljudje in sence, so poginili kmalu, izgubili se bogvekam, ugasnili kakor sveče pod jutro; grobovi so pozabljeni, imena domalega, toliko da je ostal spomin. (CZD XXIII, 1975, str. 80)

»Podoba« prikaže tudi dejstvo množičnega umiranja in pokola, ki je vihral med prvo svetovno vojno, ter posledično omenja pozabljena imena padlih vojakov in številne grobove, kar priča o množični smrti vojakov in civilistov, ki so umirali za domovino. Dejstvo je, da zaradi številnih trupel in vojnih razmer vsak v vojni padli človek ni dobil svojega groba in junaškega spominskega obeležja, na katerem bi zanj pretakali bridke solze in se poklonili njegovi junaški časti. Priče smo velikim skupinskim grobovom, ki se razprostirajo po celotnem območju domovine, na podlagi katerih domovina raste v novo prihodnost, od vojnih zvijač padli ljudje pa so le še spomin, ki mu narod izreka vse svoje spoštovanje. Cankar z globoko ljubeznijo in brezpogojno privrženostjo domači zemlji, ki jo s prepletanjem najrazličnejših tonov in barvnih odtenkov – od sončnih planin, spečih od luči premamljenih gozdov, od z nebes blagoslovljenih vriskajočih polj, pa vse do vasi, senožeti in lok – združuje domovino v veličastno simfonijo. To občutje preseka njegova vizija prihodnosti slovenskega naroda in ljubljene domovine z vdorom tujega gospodarja:

... povsod, kamorkoli se ozreš, je tekla zibka tebi, meni in vsem, ki so najinega srca, lica in imena. In pomisli, če je pomisliti mogoče: vse te lepote ne bo več, nama nič več! Vstal boš nekoč iz groba, hodil križem po svetu, izpraševal ljudi: »Povejte, ljudje, pokažite mi kraj, kjer je tekla moja zibka!« In nikogar ne bo, da bi ti povedal. Še tvojega jezika ne bodo razumeli, nikar tvoje žalosti. Povrnili se boš, kjer si spal, in se ne boš vzdramil nikoli več; ker mir bo tam spodaj, nad teboj pa strah in bridkost ... (CZD XXIII, 1975, str. 81–82)

### 4.3.2 Podoba pisatelja-umetnika in domovine v središču vojne krutosti in z njo povezani pojav bratstva

O pomenu umetnika se Cankar sprašuje že v svoji zadnji meditativni črtici *Mojega življenja*. V njej pripovedovalec razmišlja o avtobiografski pogojenosti literature ter o njeni nesmiselnosti, kar je sestavni del literarne estetike na prelomu iz 19. v 20. stoletje. Na prelomu stoletja so se v pripovedni prozi, kot predpostavlja Čehova, »pod vplivom impresionističnega občutja razdrobljenega subjekta in časa, razpadlega na posamezne in nepovezane trenutke«, formalizirale formalne in tematske inovacije, kot so razcepljenost subjekta, fragmentiranost zgodbe, kriza identitete subjekta, prevladujoča kratka forma in poudarjena tematizacija subjektivnih stanj, trenutnih občutij in razpoloženj ter s tem povezana lirizacija proze. (Čeh, 2008, str. 11) V *Podobah iz sanj* se Cankar ne obrača več k samemu sebi, temveč k sočloveku in ranjenemu človeštvu, zato se njegova osebnoizpovedna literatura, ki jo je razkrival predvsem v delih *Moje življenje*, *Moja njiva* in *Grešnik Lenart*, spreminja v socialno sporočilno umetnost. Irena Avsenik Nabergoj ugotavlja, da pisatelj v nasprotju z avtobiografskimi pripovedmi, v katerih je »slikal pomiritev s svojo preteklostjo«, v svojih »podobah« le s skromnim navezovanjem na minulo otroštvo, mladost in predvsem na mater slika zgodovinsko sedanost in trpljenje ljudi med prvo svetovno vojno. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 666) Cankar se v luči vojnih grozot zaveda, da v času, ko narod prestaja usodno preizkušnjo vojne, umetnik-pisatelj nima pravice izražati zgolj svojega osebnega izkustva, svojega subjektivnega idealizma ter se poglobljati zgolj v svojo lastno dušo. Cankar si kot umetnik, pisatelj in predstavnik slovenskega naroda in literature v *Podobah iz sanj* očita, kot ugotavlja Bernik, »pomanjkanje pravega čustva do lastnega naroda«. (Bernik, 1983, str. 467) Vidna vrnitev k socialno angažirani prozi pisatelju omogoči, da se lahko samokritično zaveda svojega kritičnega soočanja s slovensko družbo in odtujenosti med posameznikom in narodnim občestvom v dunajskem obdobju. V luči vojnih grozot Cankar spozna, da le v vojni ter z njo povezani stiski in tesnobi človek odkrije svojo narodno identiteto, svoj narodni jaz, predvsem pa ljubezen do domovine, ki je ena nenadomestljivih vrednot. Prav pisateljevo odkritje njegovega lastnega in narodovega jaza umetniku-pisatelju omogoča, da se poistoveti s trpečim narodom in tako lahko gresta skupaj naproti usodi slovenstva. (Bernik, 1983, str. 466–467) Cankarjevo zblížanje z narodom in njegovo usodo je razvidno v več črticah, in sicer v *uvodni črtici*, v črticah *Pobratimi* in *Tretja ura* ter delno tudi v »podobi« *Sraka in lastovice*.

V *uvodni* črtici Cankar upodobi sanjski privid vojne v podobi širo velikega groba, v katerem leži mrtvec, ki pisatelju očita pogreznjenost vase in njegovo odtujenost od naroda. Tako v črtici zapiše:

To noč sem videl velik grob, segal je od planin do morja. Mrtvec je ležal v njem, tako svetel in lep, da so nebeške zvezde zamaknjene strmele nanj. Na obrazu njega, ki je ležal v grobu, je bilo okamenelo, brezmejno trpljenje, na ustnicah, teh ubogih, je trepetalo zadnje očitanje: »Naštej mi ure, sin, ko si z vdanostjo gledal name, s čisto ljubeznijo pomislil name! Reci besedo, ki si mi jo pravo in toplo dal, iz dna, dal mi z njo kapljo živega življenja! Pokaži mi solze, ki si jih potočil zaradi mene, pokaži mi kri, ki si jo prelil v mojem imenu! Tvoje roke so prazne; lezi k meni, še je prostora dovolj! – (CZD XXIII, 1975, str. 13)

Črtico prežema pisateljev občutek kesanja in osramočenosti zaradi njegove odtujenosti od slovenskega naroda. Podoba mrtveca, ki je hkrati podoba samega pripovedovalca, se pojavi kot njegov lastni moralni sodnik; očita si svoj sram pred razkrivanjem ljubezni in lepote, nespoštovanje in občutje nepripadnosti narodu ter nezmožnost, da bi z njim sočustvoval v bridkih solzah in čutil ljubezen do ljudi, ki so za domovino žrtvovali svoja življenja. Ob krutosti vojne kot prevladujočega gospodarja nad narodom pa Cankarja prevevajo občutki tesnobe, saj kot umetnik-pisatelj in človek do naroda ni bil nikoli razumevajoč, temveč pristranski individuum. Tako piše, da »niso le neprijetne in žalostne zunanje stvari, ki mi vežejo trudno roko in tišče misel k tlom«. (CZD XXIII, 1975, str. 7) Pisatelj tu preide v čustvenega premišljevalca; obdaja ga »motna, nema slutnja« (CZD XXIII, 1975, str. 8), ki se plazi v njegovo dušo ob zavesti, da je njegovo celotno literarno ustvarjanje do *Podob iz sanj* za narod v vojnem obdobju le »mrtvi pobeljen zid in mrtve besede na njem«. (CZD XXIII, 1975, str. 8) V luči osramočenosti se pisatelj primerja z otrokom, ki želi zgraditi tempelj, kar simbolno pomeni človeško zunanost, krinko, pod katero zakleneš svoj notranji jaz. Cankarju pomeni pisanje o najsvetlejšem, kar biva v njegovi duši, telesno muko in velik napor volje, zato mu je bilo v prejšnjih delih lažje pisati o grehah in oskrunjenosti drugih. Sam se v dnu svoje duše zaveda krivde in nezaupanja vase ter predpostavlja, da zaradi tega najbolj trpi prav on sam, in osvobajajoče prizna, da ga je bilo sram ljubezni. Pisatelj besedo ljubezen takoj asociira na mater in se kesa, da je bil zaradi svojega sramu in nezaupanja vase prikrajšan za izkazovanje sinovske ljubezni materi. Ta koncept nato poglobi, dodela in zaokroži v spoznanje, da je čas, da iz globine svoje duše, iz tako globokega »dna«, iztrga vse, kar mu leži na duši, in ljudem prinese težko pričakovano »luč«. V črtici je vidna samokritičnost pisatelja glede njegovega odnosa do naroda. S

končnimi besedami črtice, v kateri pravi: »O Bog, saj so bile le sanje, – saj je še čas, še čas! –« (CZD XXIII, 1975, str. 13), izraža svojo zavest, da je več kot umetnost vredna kakovost človeškega življenja. V letih strahote začuti dolžnost, da bi ljudem izpovedal ljubezen, jim v stiski prinašal tolažbo in upanje ter izpovedal svoja najbolj prečiščena življenjska spoznanja, ki jih je prekalilo trpljenje, še posebej doživetje vojne. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 669)

Cankar se primerja tudi z romarjem v smislu romarja-pisatelja. S to podobo izraža misel, da ima dar pisanja, da lahko, kot pravi sam, »pove(š), kar drugim ni dano povedati«. (CZD XXIII, 1975, str. 12) Zato mora kot pisatelj prodirati v globino svoje duše, do globokih etično čistih, iracionalnih predelov svoje duševnosti. V tej čustveni refleksiji in iskanju samega sebe in svoje identitete izraža pisatelj občutek dolžnosti, da narodu razkrije svojo etično lepoto in mu s tem ponudi prostor v svojem literarnem ustvarjanju. Zaveda se, da je njegovo življenje oziroma on sam viden kot »betežno telo, ki živi zunaj pod glasnim soncem« (CZD XXIII, 1975, str. 11) in je le, kot pravi pisatelj, »motna prispodoba onega drugega življenja, ki je zaklenjeno v tebi in meni«. (CZD XXIII, 1975, str. 11) Cankarjeva čustveno-duhovna notranjost je upodobljena z metaforo dna, ki je nepregledno, nedoumljivo in katakombično. V teh »katakombah srca«, v podzemnih rovih se skrivajo »grobovi« pisateljevega čustvovanja, tam sta priklenjeni njegova lepota in ljubezen. V katakombe srca potlačena ljubezen in želja po drugačnem ustvarjanju, predvsem za narod, ki je zrasla globoko na »dnu« duše, pa pisatelju zadajata veliko trpljenje. Spominja se, kako so bile »besede kakor mlado cvetje, ki poganja svoje tenke, nežne korenine v zrahljani prsti«. (CZD XXIII, 1975, str. 9) Korenine na zrahljani prsti pa postajajo vedno bolj »v grudo segajoče korenine, ki so razrile prst in razmaknile mogočne skale«. (CZD XXIII, 1975, str. 10) ter se zapičile naravnost v sredino, v dno srca. Osvoboditev besed, zasidranih v srcu, in s tem pobeg iz katakombičnega sveta ter osvoboditev notranjega bogastva pisatelj vidi v razodetju svojega lastnega jaza ter v premagovanju sramu in iskanju metafizične resnice. Kot pravi sam, je zunanost le »motna prispodoba, ki bolj zatira in popači pravo lice človeka, nego da bi ga po resnici razodela«. (CZD XXIII, 1975, str. 11)

Pisatelj podobo in pomen pisatelja-umetnika tesno združuje z idejo bratstva med ljudmi. Cankar je občutil, da so v tem vojnem neusmiljenem času vsi ljudje, »v tihih globočinah« ali »v katakombah srca«, bratje. Podoba bratstva v njegovih *Podobah iz sanj* postane ena izmed temeljnih miselnih usmeritev njegove proze vojnega časa. Cankarjeva

preobrazba iz individualnega pisatelja v pripadnika bratstva spremeni tako pisateljev pogled na svet in vrednote kot tudi bralčev pogled na pisatelja. Prej odtujeni osamljeni individuum, zaprt v svoj lastni osebni notranji svet, s »podobami« ruši socialne in eksistencialne ovire v družbi in med posamezniki. (Bernik, 1983, str. 465–467)

V črtici *Tretja ura* Cankar v ospredje postavlja in na zelo realističen način opisuje kruto spoznanje združevanja naroda v homogeno celoto na podlagi trpljenja. Cankar svoja spoznanja opiše z besedami:

Dolgo sem mislil, da sem sam, zaklenjen v noč svoje groze, zavržen, odsekan od živega drevesa. Toda ko sem stopil na cesto, sem spoznal, da je mojih drugov brez števila, da jih je, kolikor je src in lic. /.../ In vsakdo je razodeval na mrtvaško spačenem licu, v osteklelih, zakrvavelih očeh podobo neusmiljenega gospodarja: brezdanjo grozoto, neizmerno boleost in nad obema črno jezero nezaupanja, zlobe in sovraštva. Spogledali smo se, povесili smo oči in smo spoznali, da smo si v strahoti bratje, kakor si v jasni, pomladanji lepoti življenja nismo bili. (CZD XXIII, 1975, str. 92)

Cankar se zaveda, da v času gospodarja vojne umetnik-pisatelj ni več gospodar svoje lastne subjektivnosti in prav tako njegova umetnost ni več izpovedovanje njegove notranje subjektivne lepote. Sam pravi: »Moje srce ni več poljana, ki rodi cvetic, koliko in kakršnih hoče, po svoji volji in svojem nagnjenju.« (CZD XXIII, 1975, str. 91) Zaveda se, da njegovo poslanstvo nima več konotacij sejalcja rož in lepote, temveč je postalo izpovedovanje bolečine, groze in smrti. Vlogo prvoosebnega pripovedovalca sta prevzeli vojna in smrt. (Čeh, 2001, str. 209–210) V kontrastu z grozotami vojnega časa pa po drugi strani začuti globoko povezanost med ljudmi.

V »podobi« *Tretja ura* Cankar postavi v nasprotje predvojno in medvojno podobo svojega lastnega jaza. V »podobah« priča o tem, kako so ljudje pred vojno samosvoji posamezniki, ki si krojijo svoje lastno življenje in živijo drug mimo drugega. Zanimivo pa je spoznanje, kako se ob nastopu vojne in z njo povezanih krutosti vsi individuumi znajdejo v istem krutem kraju, času in prostoru. V samozavedanju in kesanju zaradi odtujenosti in zaprtosti v svoj lastni jaz se umetnik-pisatelj spreobrbe iz individuuma v brata, ki z narodom trpi, obenem pa na list papirja in s tem v svoj ustvarjalni opus piše trpečo krvavo zgodovino naroda.

V črtici *Pobratimi*, kot ugotavlja Bernik, Cankar upodobi ekspresionistično idejo priprtega človeka. (Bernik, 1983, str. 466) Cankarju je tema zapora zelo blizu, saj je bil sam leta 1914 zaprt na ljubljanskem gradu. Na začetku »podobe« pisatelj slika vzdušje med političnimi zaporniki; ti so sprva drug drugemu popolni tujci, individuumi, toda



grozote vojne, bridkosti, tesnoba in trpljenje jih spremenijo, da se združijo v bratstvo.

Cankar v črtici pravi:

Med jetniki sem bil in v spominu komaj še razločim obraz od obraza, glas od glasu. Vse oči so gledale enako, ena skrb je bila v njih, ena bridkost, en strah, eno upanje. Poprej so si bili tujci, življenje jim je teklo v tako različnih, oddaljenih strugah, da bi se pač nikoli ne bile srečale, nikdar spojile; govorili so različne jezike, mislili različne misli, gospodje so bili in hlapci. Zdaj so si bili blizu, so se poznali do najtišjih celic, kakor da so ležali nekoč v eni zibki. /.../ Kadar se spomnim nanje, se spomnim na vse, vendarle razločim en sam obraz, ene same oči, slišim le en glas, ki mi je mil in ljub, kakor je bolesten in poln grenkobe. /.../ Mnogokdaj se mi je sanjalo, da vidim brezštevilna mrtva trupla, nakopičena na poljani, ki se razprostira brez konca. Ta trupla so okrvavljena in oblatena; toplo spomladansko sonce sije nanja, ali ne ganejo se. Vselej, ko se mi je tako sanjalo, se mi je zdelo, da so ti blede obrazi, ki več ne gledajo in več ne dihajo, čisto enaki drug drugemu, kakor da je bila v zadnjem trenutku ena sama misel okamenela na vseh; in da se roke, te koščene in krvave, trdno oklepajo drug druge. Tako, s to zadnjo mislijo v srcu in na licu in s temi sklenjenimi rokami so se napotile duše pobratimov na ono stran. (CZD XXIII, 1975, str. 98)

Cankarjevi jetniki v črtici *Pobratimi* postanejo ena sama podoba trpljenja, ena skrb, en strah in eno upanje. Sanjska podoba o nešteti mrtvih truplih z enakimi obrazi, z eno samo okamenelo mislijo v srcu in ustnicah, s sklenjenimi rokami potrjuje globoko vero v bratsko strjenost Slovencev v povojnem času. (Bernik, 1983, str. 466)

Podobo pisatelja in umetnika pa srečamo tudi v črtici *Sraka in lastovica*. Cankar po eni strani s simboliko lastovice kot ptice selivke simbolizira umetnika-pisatelja ter njegovo popotništvo in vrnitev v domovino. Po drugi strani pa s simboliko pohabljene, enooke, blebetave srake, ki se v črtici pojavlja kot avtorjev sogovornik, na humoren način očita človeku moralno majhnost in nemoč ter pisateljevo in umetnikovo zapiranje v lastno bolečino sredi utripa vojnih morij. (Čeh, 2001, str. 222–223)

Cankar torej v prvi svetovni vojni odkrije, da se posameznik lahko vključi v družbeno dogajanje šele takrat, ko odkrije svojo narodno identiteto in svoj skupinski jaz, to pa mu omogoči tudi globljo zvezo s slovenstvom. (Bernik, 1987, str. 428–429)

### 4.3.3 Groteskne podobe živali in pomen narave v luči krutosti človeka vojnega obdobja

Beseda groteska izvira iz besede *la grottesca* in je izpeljana iz italijanske besede *la grotta*, v pomenu jame ali podzemeljskega prostora. Wolfgang Kayser, teoretik srhljive groteske, pripisuje groteski mešanje heterogenih elementov na podlagi svobodne domišljije, spajanje med seboj nezdružljivih stvari ter oddaljevanje od vsakdanjega pogleda na svet. Groteskni svet je po Kayserju naš svet, ki nam je ob pomoči breztemeljnih sil, z izgubo moči, trdnosti in svobode postal tuj. Tak svet je vržen iz naravnih okvirov v stisko, tesnobo in brezmejno grozo. (Čeh, 2001, str. 219–220)

V črticah Cankarjevih *Podob iz sanj* prevladujejo tipi živali, ki jih Kayser uvršča med živali grotesknih podob. Pojavitev grotesknih podob živali pri Cankarju izraža njegov pogled na tedanjo grozo bivanja, na porušen in razbit naravni red, ki povečuje in krivenči naravne razmere. Človeka potemtakem ne obvladuje groza pred smrtjo, temveč groza pred življenjem. (Čeh, 2001, str. 219–220)

Simbole narave in groteskne podobe živali ter s tem grozo bivanja v vojni popačenem svetu Cankar upodobi v svoji »podobi« *Kostanj posebne sorte*. Pripovedovalec opisuje nenavaden bujno zelen kostanj, katerega šumenje ni bilo nikoli podobno »mrtvaški pesmi«. Opisuje ga kot junaka med kostanji, saj vzbrsti že zgodaj spomladi, k počitku pa leže pozimi, ko je listje drugih kostanjev že zdavnaj zgnilo. Smrt tega posebnega kostanja ni bila žalostna, temveč polna zaupanja v ponovno rojstvo ob novi svetleči zarji, saj ga, kot ugotavlja Čehova, Cankar naslika s tako imenovanimi barvami življenja, in sicer s temnozelenimi listi, belimi cvetovi ter svetlimi metulji, s katerimi napolnjuje čas in prostor. (Čeh, 2001, str. 224) Cankar piše:

Vzbrstelo mu je popje že zgodaj v marcu, ko so bile veje drugih kostanjev še otrple, mrzle in gole. V aprilu se je okošatil nabogato s sočnim listjem, prve dni maja pa je že v svoji razkošni radodarnosti trosil belo cvetje vsenaokoli. /.../ Vsak edini list je bil znamenje moči, dobrote in vere, od vsakega edinega je v svetlih kapljah rosila ljubezen. (CZD XXIII, 1975, str. 55)

Občudovalci junaka med kostanji so iz tega drevesa pod njegovo senco črpali nerazložljivo energijo, življenjsko moč, mladost in ljubezen. To čudežno vitalnost in ljubezen pa ta silni junak črpa iz človeških lobanj in kosti, nakopičenih ob njegovih mogočnih koreninah. To so skeleti padlih junakov, bodisi vojakov bodisi navadnih smrtnikov, ki jih je s svojo grozo »požela« prva svetovna vojna:

Med mogočnimi koreninami, ki so se vile in bahale brezkončno na vse strani, so se kopičile same človeške lobanje; tiste jame, v katerih so bile nekdanje oči, so bile polne prsti in blata; iz nekaterih je vzknila trava kar čez noč. Druge kosti so bile vsekrižem razmetane, tako da bi nihče ne mogel razbistriti, h kateri lobanji sodijo. Objemala se je rama z gležnjem. Teh belih, mirnih, od prsti in črvov oskrunjenih reči pa je bilo toliko, da se jih ni dalo prešteti. Če bi kopali še nadalje in še nagloboko, bi morda razgrnili tako pokopališče, da ga na svetu še ni bilo. /... / »Zdaj se je izkazalo, odkod ta moč, ta ljubezen in ta mladost!« – (CZD XXIII, 1975, str. 57)

To »vojno pokopališče življenja« je odkrila groteskno grda in popačena enooka Marjeta. Cankar je v njene sanje prislikal podobo kostanja, po katerem lazijo in se množijo zlati hrošči. Na tej točki se ob simbolu drevesa pojavi simbol zlatega hrošča oziroma hroščev, ki se v pravljичno-fantastični podobi spreminjajo v zlate cekine. Te bi lahko v zgodovinskem kontekstu razumeli v tesni povezanosti z avstro-ogrsko državo; in sicer, kot meni Čehova, bi lahko rumeno-črne barve zlatega hrošča razumeli kot povezavo z državnim simbolom avstro-ogrske države in njenim izkoriščanjem narodov, »v metafori torej pobiranje cekinov iz debla, ki raste iz smrti, iz množice lobanj«. (Čeh, 2001, str. 220) Cankarjeva simbolika drevesa riše podobo človeškega življenja, življenjskega cikla od rojstva do smrti, rasti in umiranja, ter podobo drevesa življenja, izvirajočega iz svetopisemske simbolike. (Čeh, 2001, str. 224) Cankar je na svoj simbolistični način želel prikazati, kako iz smrti raste novo življenje, in tako je, kot Kristusov križev pot, njegova smrt in vstajenje, smrt pogoj za novo življenje. Tiho in prikrito pokopališče pod kostanjem po eni strani predstavlja simbol morije in pokola, ki ju je prinesla prva svetovna vojna, po drugi strani pa simbol življenjske moči. Tako kot korenine mogočnega kostanja iz lobanj in kosti vsrkujejo sok mladosti in ljubezni, tako tudi od vojne oskrunjena in opeharjena domovina gradi temelje nove, pravične in svetlejše prihodnosti na vojaki, ki so padli v ljubezni za domovino. Črtico torej obdaja občutek upanja v boljšo prihodnost Slovencev in slovenskega naroda. Pisatelj hkrati z nagovorom vsem ljudem: »Oj prijatelji, ljubi, to nam bodo še cveteli kostanji!« (CZD XXIII, 1975, str. 57), napoveduje in naznanja, da bo graditev temeljev nove in svetlejše prihodnosti naroda in človeka, preden bo le ta svobodna, terjala še veliko človeških življenj, iz katerih bodo »cveteli kostanji«. Čehova ugotavlja, da Cankarjeva »podoba bujno zelenega in obilno cvetočega kostanja, ki črpa svoje rastne sokove iz smrti, iz lobanj, simbolizira njegovo idejo iz trpljenja in smrti rastočega upanja v odrešitev, v novo, pomlajeno življenje«. (Čeh, 2001, str. 225)

V vojni črtici *Maj* se prav tako pojavijo groteskne podobe živali ter podoba narave, postavljena v vojne mreže. Cankar najprej slika podobo cvetoče pokrajine in svetlečega se

jutranjega majskega sonca. Kot ugotavlja Čehova, pisatelj »poslušaj govorico antropomorfiziranih rastlin in živali« ter trga pomladanske svetlice, išoč tolažbe:

Ti zlatozeleni, mehki cvet, ti neboljeni, kaj nič ne veš? Kaj ne veš, kako hudo nam je na svetu? Veseliš se luči, kakor da je še zmerom tista gorka luč! Piješ življenje in ga ljubiš, kakor da je še zmerom tisto mlado življenje! Ti nedolžni, nespametni cvet!« Čez pet minut je ta cvet usahnil in obledel; zasegla ga je smrt, ko je šel človek mimo. (CZD XXIII, 1975, str. 29–30)

Kot kontrast pa med to bujno cvetočo naravo začuti obsodbo človekovega ubijanja in se zave, da je kot predstavnik človeštva tudi sam sejalec smrti. Cankar torej simbolično slika primerjavo med človekom in naravo. Narava je v svojem bistvu nespremenljiva, teče po svojem naravnem ciklu, po svojem utečenem naravnem procesu spomladanskega cvetenja in zimskega umiranja, medtem ko lahko človek in človeštvo bivanje in življenje nasploh v hipu pahmeta iz svojih naravnih okvirov, z vdorom krute vojne, katere zasnovalec je prav sam človek. S slikanjem umirajoče cvetlice v človeških rokah pisatelj aludira na smrt narave, ko po njej poseže kruta človeška roka. Posledično ga prešine misel na njegovo lastno zatiskanje oči pred stisko njegovih tovarišev, pred tistimi, »ki sem jih bil pohodil brez misli in brez kesanja« (CZD XXIII, 1975, str. 29), kar je naredil tudi z življenja željno cvetlico. Tako kot pisatelj vzame cvetlici možnost in pravico do življenja, ko jo odtrga in ji s tem prepreči iz zemlje črpati vitalno energijo in življenjski sok, tako je kruta vojna, zadana s kruto izkoriščevalsko človeško roko, odvzela ljudem pravico do življenja, jih opeharila in jim vzela mladost, razbila in porušila njihov naravni red ter jih obsodila na življenjske muke, trpljenje in umiranje za domovino. Cankar podoba čmrlja, ki se »zažira« v šibko drobno cvetlico, črpa iz nje sok življenja ter posledično zlomi njeno nežno stebelce in jo zato obsodi na smrt, simbolno označi kot uničevalca šibkejšega življenja. Smrt cvetlice pod čmrljevim životom pa je smrt, ki je del naravnega cikla. Čmrlj se torej zgolj bori za svoje preživetje in ni zmožen krutosti, ki je je sposoben človek, njegovi prikriti nagoni in skrivenčena morala. Cankarjeve sanjsko-vizijske podobe sveta gozd razprostrejo v prostrano jaso smrti. Požagana drevesa in šture, prej veselo bratovščino kostanjev, pod katerimi mladike v obsodbi človeka zajemajo zrak in žarke majskega sonca, primerja z grozljivimi podobami ostankov ranjencev, padlih za domovino. Vsa ta v človeku nakopičena krivda, da je kot človek obravnavan kot krut zapisovalec usode ljudi in naroda, Cankarju v dremavici priključuje v sanje podobe čmrlja in mravljinca, ki se groteskno razraščata in postajata vse daljša in debelejša, ter pošastne oblike dreves, podobne ljudem-

velikanom. Vse to simbolizira podobo človekove zavesti, slabe vesti, omadeževane z njegovo lastno krutostjo:

Tam so rasli nekoč kostanji, ponosna in vesela bratovščina, zdaj so stali med grmičevjem in praprotjem nizki štori, siromašni; zdelo se mi je, kakor da bi ranjenci kazali ostanke gladko odžaganih rok in nog. Izpod mrtvih štorov so ječe koprnele mladike, da bi zadobile prostora in zraka; toda nekaj temnega, neusmiljenega jih je tiščalo k tlom, jim ni dalo do življenja. Prav pod menoj je poslednjikrat zaječala mladika, je zavzdihnila trepetaje: »Človek je hodil tod; njegov spomin je smrt!« (CZD XXIII, 1975, str. 18)

Poanta črtice je torej obsodba brezsrčnega človeka, ki je zaradi svoje razčlovečenosti in krutosti sposoben zadati bolečine in prizadeti tako sočloveka kot tudi nedolžno naravo:

Vsem sije to majsko sonce, čmrlju in mravljinu, senicam in ščinkovcem, praproti in šmarnicam, hrastom, smrekam in borovcem, vsem božjim stvarjem, le človeku ne, človeku, ki ima dušo, razum in voljo, le srca ne. (CZD XXIII, 1975, str. 32)

Narava in z njo povezane živali in rastline se pojavijo kot moralni razsodniki človeka. V luči narave je človek opisan, kot pravita sinici:

»Bojim se kragulja, ali bolj se bojim človeka!« je rekla ena. »Kragulj je lačen, človek pa je hudoben!« je odgovorila druga. (CZD XXIII, 1975, str. 31)

V črtici *Sraka in lastovice* se med vojne dogodke vmeša simbolika ptic, kot priča tudi naslov, torej srake in lastovice. Simboliko lastovice kot ptice selivke, ki se vrača v svoje gnezdo, Cankar v črtici uporabi tudi kot simbol umetnika-popotnika, ki se vrača v domovino, in kot simbol njegovega hrepenenja po domovini.<sup>2</sup> Po drugi strani pa uporabi simboliko srake, ki ji v evropski folklori in antični mitologiji pripisujejo pomenke domišljavosti, klepetavosti, kradljivosti, blebetavosti in zavisti. Z grotesknimi primesmi simbolike ptic Cankar v črtici simbolno ponazori množično umiranje v vojni, strah pred izničenjem človeštva ter nemoč in obup sredi vojnih morij. Blebetava sraka, ki se pojavlja kot Cankarjeva sogovornica, brez dlake na jeziku, brez laži in zahrbtnosti, s stoletne izkušnje grenkim humorjem in z neusmiljeno govorico pisatelju razkriva človekovo moralno majhnost in popačenost, neusmiljenost in nespoštovanje do sočloveka v vojnem obdobju, ter ga sodi. Sraka skuša pisatelju ponazoriti človekovo krutost, zaprtost v njegovo lastno bolečino in posledično brezobzirnost do trpečega sočloveka in domovine s

---

<sup>2</sup> Podobno simboliko uporabi ob podobi pisatelja-umetnika sredi vojnih morij.

pripovedjo o množičnem umiranju vrabcev in lastovic, ki so po vrnitvi iz tujine iskale svojo domovino, vendar je niso našle. Dom lastovic je postal črn strah in vseobsegajoča smrt. Kljub temu pa lastovice, v nasprotju s človekom, domovine niso zapustile, prav tako niso zapustile bratstva lastovic, temveč so kljub krilom ki bi jim lahko omogočile polet v svetlo prihodnost, za domovino padale in umirale. V tem se odraža pripadnost in ljubezen do domovine, do zibke življenja in groba. Na podlagi simbolne, idejno naravnane srakine pripovedi se pripovedovalec zave sebičnosti med ljudmi. Kljub temu se ob misli, da mu je kot človeku dana možnost moralne presoje, v samoobrambi obrne na srako, češ kaj je pa ona storila za svojo domovino:

»Pa kaj si storila ti, oj sraka, v teh časih, ko so lastovice poginile od gorjá?«  
Pogledala me je svetlo s svojim edinim, srepim očesom. »V topli izbi sedim  
in čakam strahov ... Pa kaj si storil ti, oj človek?« (CZD XXIII, 1975, str. 103)

Iz srakinega odgovora, ki vse strašljive podobe bivanja in vojnih grozot sprevrže v grotesken humor, pa se pripovedovalcu razkrije dejstvo, da je v primerjavi z živaljo moralno majhen. V tem, od vseh naravnih okvirov oddaljenem in oskrunjenem svetu, je zazrt le v svojo bolečino. S težkimi temnimi mislimi ostaja vase zaprt človek – tujec svoji domovini.

Podobo živali kot strogega moralnega sodnika in obsojevalca človekove ničevosti pa Cankar slika tudi v črtici *Leda*. Leda, nadporočnikova psica, opazujoča jutranje vojaške vaje in vojno pobijanje, s svojim strmečim, zaničljivim pogledom molče obsoja človeka, spreminjajočega se v vojaški stroj. Črtica temelji na Cankarjevi ideji o moralni majhnosti človeka, ki jo presega živalska morala. Kot ugotavlja Čehova, je človekovo ravnanje moralno nižje od živalskega. (Čeh, 2001, str. 222) Cankar zapiše:

Med sivimi vrstami vojakov je begala, zaletavala se, plesala v kolobarju, vzpenjala se kvišku in presunljivo lajala Leda, nadporočnikova psica. /.../ Nihče se ni zmenil zanjo, čeprav je kazalo, da bi rada povedala vsem ali vsaj enemu nekaj prav posebnega, sila važnega, kar bi bilo potreba slišati in zvedeti brez odlašanja še tisti trenotek. Vzpela se je s prednjima nogama na prsi rekrutu, pogledala mu naravnost pod brke, da mu je ivje skopnelo v njeni vroči sapi; on pa ni trenil z očesom, ne ganil se ni; ker prav tedaj je udaril skozi meglo rezek klic »Ha-a-tá!« /.../ Psica je zalajala zategnjeno in žalostno ter je s povešenim repom pobegnila za barako; in nihče se ni zmenil zanjo. /.../ Nikoli nisem občutil tolike in tako čudne groze kakor v tistem trenotku: bila je groza, da sem nepripravljen, z vsemi svojimi grehi, v vsej svoji ničevosti in sramoti stopil pred sodnika. /.../ Pa nisem mogel odvrniti ne pogleda, ne misli od teh svetlih, rjavih oči, ki so mirno, izprašujoče strmele naravnost name; šape so slonele na mojih prsih, rosni gobec je bil tik pred mojimi ustmi. V

očeh, teh mirno vprašujočih, je bilo neusmiljeno zaničevanje, je bila tista premoč duhá, pameti in dobrote, ki z enim samim pogledom razgali ošabno ničevost ter jo zaluči v zasluženo sramoto. (CZD XXIII, 1975, str. 40–42)

Psica, sluteča smrt, v svoji molčeči samoti obsoja človekovo ravnanje, zato ji pripovedovalec s svojim samokritičnim spoznanjem, da je, kot ugotavlja Bernik, »človek v duhovno-moralnem pogledu pod živaljo, kljub temu, da sam o tem misli drugače«, preobrazi v človeškega moralnega sodnika in obsojevalca razčlovečenega sveta (Bernik, 1983, str. 464). V pričakujoči sodbi s svojim zategnjenim in žalostnim laježem pred človekom razgali izmučene obraze pred vislicami, zaznamovanimi s smrtjo in mrtvaškim vetričem.

Svojo zbirko črtic pa Cankar ob prikazovanju oskrunjenih src in grozodejstev vojne napolni tudi z rastlinskimi izhodišči in rožno metaforo, ki se pojavlja kot kontrast vojni moriji in kot spomin na mladostno preteklost, ugotavlja Čehova. Razvpita Cankarjeva metafora »človek je rastlina« posega od izhodišč dreves do vegetacijskega cikla ter poljskih rastlin in cvetlic. (Čeh, 2001, str. 223–226)

Kot že rečeno, v črtici *Kostanj posebne sorte* Cankarjevo bivanjsko metaforo najizraziteje določa izhodišče drevesa, simbol življenja, rojstva in smrti. »Čeprav si je pripovedovalec /.../ prizadeval, da hoče biti v viharjih časih mogočno, trdo drevo, ostaja Cankarjev subjekt vse prej kot drevo, je le prestrašena bilka v viharju«, pravi Čehova. (Čeh, 2001, str. 224)

Cankar svet rastlin oziroma rastlinska izhodišča preslikuje tudi na umetnikovo besedo, in sicer se z metaforo »beseda je rastlina«, kot ugotavlja Čehova, opira na pojmovno metaforo »abstraktno je konkretno« in lepотно metaforo poezije. Z njo ponazarja rastoče upanje odrešenja, novega sveta, novih lepih in čistih cvetlic, ki vzkljujejo iz smrti in noči. (Čeh, 2001, str. 225) Metafora rože v romantični in novoromantični metaforiki simbolizira notranjo lepoto ženske, poezije in hrepenenja, po kateri posega tudi Cankar, vse do svojih vojnih del. Roža oziroma cvetje, s svojimi estetskimi pomenkami, pa v Cankarjevi medvojni kratki prozi kot tako ne more obstati. Estetika, notranja lepota človeka, njegova duša in srce, sta postavljena zgolj v mladost, potemtakem v preteklost. V poznem obdobju, obdanem z vojnimi morijami, z omadeževano in odvzeto mladostjo, se rožna, čista in brezmadežna lepota postavi v ozadje in prostor pusti prevladi moralne krivde in greha. Prej čista in nedolžna subjektivna notranjost preraste v trpečo, s pljunki in črnimi madeži napolnjeno dušo in srce. Pripovedovalec se zaveda, da se rožna metafora, simbol duševne lepote, postavlja v kontrast vojni vihri, moriji in grozotam. S svojo lepотно simboliko se

ohranja le v spominu na preteklo, izgubljeno in nedosegljivo mladost, v kateri je bil umetnik sejalec rož in lepote. Sedaj je pripovedovalec in izpovedovalec groze in smrti, pa tudi upanja v vnovično vzbrstenje čiste morale in mladosti ter v ponovno, v spomladanskem jutru, prebujenega človeka in narod.

#### **4.3.4 Podoba in odnos do Boga, ljubezni, nedolžnosti in čistosti ter podobe matere kot ženske rešiteljice človeštva**

France Bernik Cankarja označuje kot kontroverzno osebnost, to pa zaradi različnih slogovnih načinov njegovega literarnega ustvarjanja ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja, ter zaradi njegovega soočanja z glavnimi ideološkimi usmeritvami pri nas v tem obdobju, in sicer z liberalizmom, katolicizmom in socialno demokracijo, ter opredeljevanja do le-teh. (Bernik, 2006, str. 561) V Cankarjevem literarnem ustvarjanju je bilo krščanstvo, kot osrednja veroizpoved Slovencev, bodisi v negativnem bodisi v pozitivnem smislu ves čas navzoče. Na njegov odnos do katoliške religije je v različnih obdobjih njegovega življenja vplivalo več dejavnikov, zlasti pisateljeva zgodnja izguba vere, ki jo omenja na več točkah v svojem literarnem ustvarjanju. Njegov odnos do krščanstva se prepleta s spomini na otroštvo in mladost, predvsem pa na mater. Kot ugotavlja Bernik, je »znano /.../, da se je že zgodaj začel odtujevati veri staršev, da ob materini smrti leta 1879 ni bil več veren«. (Bernik, 2006, str. 562) V vseh Cankarjevih ustvarjalnih obdobjih se religioznost kaže v »izjemni občutljivosti za vse neetično, s čimer se je srečeval v življenju«. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 687) Od prvih literarnih zapisov pa vse do svoje zadnje knjige, zbirke črtic *Podobe iz sanj*, Cankar omenja Boga, neumrljivo hrepenenje, vstajenje in poveličanje, kar poudarja njegovo idejo o zmagoslavju duha nad materialistično miselnostjo, ki jo lahko človek doseže prek prebujene in osvobojene individualne vesti. Že v otroštvu se je Bog močno zasidral v njegovo srce in dušo, zato kljub svoji politični usmeritvi v socialno demokracijo in posledično kandidaturi v socialdemokratsko stranko, Boga ni nikoli zanikal in mu spoštljivo in zvesto odpiral duri svojega duha.

Dejstvo je, da je iz Cankarjevih osebnoizpovednih literarnih del razvidno, da je sanjal o duhovniškem poklicu, a so se mu sanje kaj kmalu razblinile ob uvidenju in spoznanju grobosti duhovnikov in ministrantov. To ga je posledično pahnilo v dvom, ki pa ni bil dvom v Boga, temveč v možnost Božje ljubezni in odpuščanja. Zaradi svojega čuta za pravičnost in poštenje se je naposled od cerkvenega katolištva odvrnil ter mu očital



zatiranje svobode, a hkrati se ni zoperstavil Bogu, saj ga je obravnaval kot višjo resničnost, ki biva zunaj zidov cerkva. Kljub popolne predanosti svojemu pojmovanju Boga se je čutil krivega in od Boga zavrženega, ker s svojim pogledom na svet in vero Bogu ni mogel služiti v kontekstu priučene krščanske ponižnosti in pokorščine, ter sam sebe označil za grešnika. Po drugi strani pa je, kot ugotavlja Irena Avsenik Nabergoj, v članku o Ketteju izrazil svoje prepričanje, »da se odnos med človekom in Bogom dogaja v tišini in obstaja, četudi človek o njem ne govori in piše« ter »da je človekov temeljni dvom gibal vse umetnosti«. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 688–690)

Cankarjeve *Podobe iz sanj* so napisane v stanju nekakšnega duhovnega spoznanja, kar vodi v njegovo notranjo spremembo v odnosu do krščanstva. V »podobah« lahko zasledimo pisateljevo vrnitev k religioznemu doživljanju človeka in sveta, to pa zaradi ponovnega srečanja s Katoliško cerkvijo leta 1909 v Sarajevu. Ponovno združenje s Cerkvijo, ki ji je postal naklonjen vse do smrti, pa ne izraža njegovega spreobrnjenja h katolicizmu, temveč priča o zavezanosti duhovnim koreninam in bogoiskateljstvu. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 690) Irena Avsenik Nabergoj ugotavlja, da je za Cankarjeva osebnoizpovedna dela z religiozno tematiko značilno, da govori o »svojem doživljanju greha in krivde pred Bogom« kot izrazom svojega pripovednega sveta in lastnega čustvovanja. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 687) Prav zaradi spremembe odnosa do krščanske religije nam pisatelj v svojih črticah/»podobah« ponuja številne liturgične in svetopisemske simbole, kot so krščanski prazniki s simboliko trpljenja, vstajenja in odrešenja, nedelja, veliki petek, tretja ura, simbolika rožnega venca, velika maša, podobe Kristusa, Marije, Golgote itd. Z njimi želi izražati trpljenje in ponižanje človeka v vojni ter upanje v svobodo, očiščenje in etično preobrazbo človeka.

Cankar simboliko Kristusa kot podobo trpljenja in krvave poti skuša v »podobah« po eni strani ponazoriti kot simbol individuuma, umetnika, ki bdi nad množico trpečih ljudi, po drugi strani pa se lahko poistoveti s simbolom velikega trpljenja v kontekstu vojne. Tako denimo v črtici *Četrta postaja* pripoveduje o srečanju in trpljenju Marije in Kristusa na njegovi poti na Golgoto. V črtici se Cankar spominja, kako si je kot otrok radovedno ogledoval podobe križevega pota na cerkvenih stenah; zdelo se mu je, da te po eni strani izžarevajo žalost, po drugi strani pa obilico tolažbe. Cankarju najbližja podoba je bila podoba, v kateri Kristus sreča svojo trpečo mater. Izmed vseh obrazov izžareva »tiho svetlo lice njega, ki je nesel težki križ« (CZD XXIII, 1975, str. 88), kot zapiše:

Med štirinajstimi podobami, ki so se vrstile po mrzlih stenah v mraku in tišini ter se prijazno in odkritosrčno pogovarjale z menoj, kadar sem bil z njimi sam, je bila mojemu srcu najbližja četrta postaja, tista, kjer sreča Jezus svojo žalostno mater. /.../ Zdaj, v tem strašnem času, ga vidim živega tik pred seboj, vidim ga tisočkrat in stotisočkrat. Njo vidim, žalostno mater, tudi njo tisočkrat in stotisočkrat. Človek gre na Golgoto, da bo trpel in umrl in da bo vstal poveličan. – (CZD XXIII, 1975, str. 88–89)

V črtici *Četrta postaja* Cankar Jezusa in njegovo mater upodobi kot v trpljenje zavita otroška obraza, ki prenašata pretežko breme. Njuni trpljenji pa imata različne konotacije. Tako je denimo Jezus upodobljen kot otrok, ki mu je bilo naloženo pretežko breme. S podobo krvavečega Kristusa pisatelj aludira na svetopisemsko podobo velikega očiščujočega trpljenja. Po drugi strani pa trpljenje Kristusove matere nežnega in s solzami prekrita obraza opisuje z besedami, oziroma z objestnim krikom: »Čigava bolečina je večja od moje?« (CZD XXIII, 1975, str. 89) V tem kriku se zrcali neopisno trpljenje matere ob trpečem sinu. Cankar na neki točki v črtici pravi, da so podobe križevega pota lahko razumljene tudi kot zgodbe, vzete iz resničnega življenja. Irena Avsenik Nabergoj ugotavlja, da Cankar na podlagi svetopisemskih ikon, Kristusa in njegove matere, sebe in svojo mater primerja s trpečim Jezusom in Marijo. Potemtakem prenese nase podobno breme nosečega otroka, njegova mater pa prevzame vlogo čistega otroka, ki v utripu brezsrdnega sveta potrebuje tolažbo. Cankar se torej postavi v vlogo otroka, ki nosi težki križ, svojo mater pa povzdigne v podobo trpeče Božje matere Marije. Črtica izžareva tudi novost, ki jo uvede Cankar; kot ugotavlja Irena Avsenik Nabergoj, se Cankar s svojo materjo prvič poveže v skupnem trpljenju, v katerem se odnos mati-sin preobrazi v odnos dveh slabotnih otrok pred svetom in Bogom. V črtici se torej zrcali Cankarjevo prepričanje o moralni vrednosti trpljenja, ki ga naslanja na svetopisemski jezik.

Prav tako denimo v črtici *Nedelja* Cankar v svetopisemskem jeziku izraža nazor o odrešujoči moči in etosu trpljenja:

Gruda molči, ta naša gruda, ki je prepevala kakor nobena nikjer in nikoli! Sladka, bratje, je bila njena pesem, saj ste jo slišali! Vse je bilo v nji, kar je v nas dobrega in lepega, vse, česar se v dnu srca sramujemo in veselimo; bila je tista brezmejna, čista, materinska ljubezen, ki je pravo znamenje slovenske duše in slovenske zemlje. /.../ Ob tej blagoslovljeni uri ni bilo nič zlega, nič temnega v nas; bili smo verni otroci te zemlje, svoje matere, vredni njene lepote; z njo smo prepevali in vriskali, z njo žalovali, govorili smo z njo zvesto in odkritosrčno, kakor govori otrok z materjo. (CZD XXIII, 1975, str. 111–112)

V črtico so vključeni religiozni simboli, kot sta veliki petek in nedelja, s katerih krščansko parabolo je upovedena misel o odrešitvi in vstajenju. Križev pot, v pomenu krvave vojne, njenih grozot in neizmerne trpljenja, se v krščanstvu prelije v vstajenje, ko se je Kristus po svoji smrti ponovno vrnil na zemljo, torej v konec vojne in s tem v novo življenje. Tako kot v črtici *Nedelja* in veliko drugih črticah Cankar, kot ugotavlja Irena Avsenik Nabergoj, »napoveduje vstajenje, ki v krščanstvu daje vrednost človeškemu trpljenju in žrtvam« (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 679)

Cankar v črtici *Vélika maša*, v upanju v tolažbo in posvečenje, odide v farno cerkev svetega Pavla. V njej slika vernike, ki prihajajo v cerkev pred Božje obličje, proseče odrešitve njihovega trpljenja:

Na vseh obrazih pa, tako mnogoštevilnih in različnih, je bilo s trdim jeklom zapisano nekaj skupnega, čisto enakega: neugasljiv, neizbrisljiv spomin na neizmerno srčno boleost, na trpljenje in bolečino brez primere, na grozoto, ki ji ni imena, na krivico, ki vpije proti nebu in kliče po sodbi. /.../ Minila je na vekomaj črna maša trpljenja, sramote in groze, zazvonilo je k večni véliki maši radosti in ljubezni. (CZD XXIII, 1975, str. 116–117)

V cerkvi vlada mračno, temno razpoloženje; kot sence na oltarjih se pojavljajo svetniki, podobe na stenah pa so le črne lise brez življenja. Podobe Cankarjevih prihajajočih vernikov pred Božje obličje, z grozo, obupom in tiho bolečino, izžarevajo posledice vojnih grozot. Te so se zasedle globoko v dušo ljudi in naroda, ranile njihova srca ter jih skrivenčile in popačile, skušale v njih ugasniti luč življenja ter zaznamovale tudi njihovo zunanjo podobo. Tako Cankar slika podobo dvajset let stare zgrbljene ženske, ki »ji je bil nož gorjá in bolečine zarezal pod očmi in po licih globoke struge« (CZD XXIII, 1975, str. 115); naslika podobe postaranih otrok, oropanih otroškega veselja, smeha in mladosti; podobe oslepelih otrok, »ki s praznimi očmi strmijo kvišku« (CZD XXIII, 1975, str. 116). Pisatelj še naslika podobe od vojne pohabljenih mož, z otrplim trpljenjem in okamenelim srdom zaznamovanih obrazov; podobo jetičnega učenca in podobne od vojne izpite, oropane in opeharjene človeške duše. Krute podobe ranjenih, ponižnih, lačnih, jetičnih in trepečih vernikov, zaznamovane z vojnim pečatom, so se zbrale k tihi molitvi pred Bogom, v upanju in hrepenenju po odrešenju, v pričakovanju velike maše, težko pričakovane ure sodbe in vstajenja:

Na vseh obrazih pa, tako mnogoštevilnih in različnih, je bilo s trdim jeklom zapisano nekaj skupnega, čisto enakega: neugasljiv, neizbrisljiv spomin na neizmerno srčno boleost, na trpljenje brez primere, na grozoto, ki ji ni imena,

na krivico, ki vpije proti nebu in kliče po svobodi. /.../ Ta molitev je bila prošnja lačnih, ponižanih, v trpljenju umirajočih, bila je očitane, hropeči vzdih bolnika, bila je zadnji obupni klic. (CZD XXIII, 1975, str. 116–117)

Stvarnemu ambientu cerkvenega prostora simbolistična črtica doda primesi mistične razsežnosti – cerkveni prostor se preobrazi v širni vesoljni svet, cerkveni obred pa dobi pomen poslednje sodbe in vstajenja. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 680) Cankar torej s podobo Kristusovega vstajenja podeljuje trpečim ljudem duhovno tolažbo in jim oznanja novo resničnost, svetlo prihodnost, v kateri bodo vojne morije le še bridka, grenka preteklost. Prihodnost bo s soncem obsijano življenje, v katerem bo vladal mir, v katerem bo konec človeškega trpljenja, v upanju pričakovano velikonočno jutro. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 680–681) Cankar zapiše:

Bog je slišal in tedaj je videl, da je čas. Vsemogočna roka njegova je odprla vsa okna na stežaj. V vriskajočih, šumečih, vročih valovih je planilo sonce v mraz in noč, izlilo se je v potrta srca in jih napolnilo do roba z velikonočno radostjo, seglo je v grobove in jim je dalo življenje, obžarilo je bleda lica, ozdravilo jih je in pomladilo.

Z zvonkim glasom je zapel župnik pred oltarjem:

»Te Deum laudamus!«

Pred orglami je sedel sam orglar mojster in orgle so zavriskale proti nebu:

»Tedeum!«

In iz tisoč prepolnih src, iz tisoč veseložarečih oči je zadonelo po vsej svetli cerkvi:

»Tedeum!«

Minila je za vekomaj črna maša trpljenja, sramote in groze, zazvonilo je k večni véliki maši radosti in ljubezni. (CZD XXIII, 1975, str. 117)

Motiv vstajenja, pričakovanja velike maše in novega življenja se v povezavi z grozotami in trpljenjem med vojno zrcali tudi v črtici *Kadet Milavec*:

Zaželi si človek v tej utrujenosti, zaželi bolestneje vsak dan in vsako uro, da bi se spustil velik zastor od nebes do zemlje ter zakril na vekomaj vse, kar se v strašnem, črnem loku vali in vije pred njegovimi razbolelimi očmi. /.../ Da bi se spustilo to blagoslovljeno zagrinjalo, vsaj za uro, vsaj za hip! Toda če bi bilo od samega jekla, močnega, za klaftro debelega – od zadaj bi udarilo kladivo in to jekleno zagrinjalo bi se zrušilo kakor zid od pepela. Tam zadaj je grozota; in grozota hoče, da jo vidiš, drži te s kremplji za roko in za pas, da ji ne uideš; okreni se kamorkoli, zastrmela ti bo bleda in nema v obraz; ozri se kamorkoli, če proti samim nebesom, ona je vsepovsod, edina je; nema je, ali vse, kar slišiš, je njen glas, tudi tisti glas, ki krikne ponevedoma iz tvojih ust. V vsakem utripu svojega srca, v vsakem dihu svoje misli, celo v sanjah si njen suženj... (CZD XXIII, 1975, str. 104–105).

Groza in grozljive podobe vojnih morij se človeku zdijo nerazumljive, kot pravi Cankar: »Vidiš, da se je to moglo zgoditi, kar se je res zgodilo, in vendar ti je nerazumljivo.« (CZD XXIII, 1975, str. 105) V luči teh besed lahko človek misli, da so to le sanje, a tudi v sanjah ugledaš »grozoto s tisočerimi očmi« (CZD XXIII, 1975, str. 105) in ugotoviš, da si njen suženj. Cankar si zato želi blagoslovljeno zagrinjalo, »velik zastor od nebes do zemlje«, da bi zakril oči tej vojni grozoti, da bi prekril to strašno resnico. Pripoved usmeri k spominu na molitev iz otroštva, ki jo vzporedno s podobo sedanjosti poveže v skupno misel o večnem življenju. (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 682–683) V vojnih letih pripovedovalca spodbuja k upanju v boljši svet, v mir in novo življenje vera v večno luč, v vstajenje in prestop v večnost:

Nič se ne boj, otrok! Pred vélikim oltarjem gori večna luč, z mirnim plamenom, ki ne ugasne nikoli, znamenje večnega življenja... /.../ Verno prilivaj večni luči, ki je v tvojem srcu; v njenem mirnem, zvestem plamenu, v tvoji ljubezni in tvojem zaupanju bodo živeli vsi, ki so bili mladi, lepi in blagi. /.../ Zgodilo se bo, da bodo v onih, ki jih še ni, vstali vsi oni, ki so bili, povrnili se mlajši, lepši in močnejši! Spet bodo prižgane sveče in čez hribe in doline bodo peli zvonovi, klicali k véliki maši. Kdor že si, zaupaj v zarjo tistega dné in prilivaj večni luči, ki je v tvojem srcu!... (CZD XXIII, 1975, str. 106)

V črtici *Edina beseda* odkrijemo Cankarjevo refleksijo o smrti in uvidu večnosti. V črtici pisatelj slika, po Bernikovem mnenju, »edino besedo, ki jo omogoča, hkrati pa ukinja položaj med življenjem in smrtjo, od koder ni povratnega sporočila«. (Bernik, 1983, str. 468) Bernik pa hkrati tudi ugotavlja, da sta za črtico *Edina beseda* značilna pripovedna redundanca in preobilje pomensko enakih ali predrugačenih informacij. (Bernik, 1983, str. 468) Hkrati je tovrstna Cankarjeva refleksija obdana s podobami človeških trupel, ki jih je nagrmadila prva svetovna vojna. V črtici Cankar pravi:

Od vznožja pa do vrha je bilo brdo posuto s trupli ljudi, ki so ležala vsepočez in vsekriž, kakor razmetano snopje na žitnem polju; in kolikor je bilo še trave, je bila povaljana in krvava. Na vsakem obrazu, na vseh tisočerih je molčala beseda, ki se je bila ustavila na robu usten. Pokleknil sem, pristavil uho prav do teh posinelih usten, da bi slišal zamolklo trkanje, razločil vsaj šepet tega zapoznelega vzklika, ki bi enkrat za vselej vse razodel. Ustnice so ostale neme, se niso genile; le nebesa so slišala njih edino, strašno besedo; človek, ki bi jo slišal, bi ne slišal nikoli nobene več. (CZD XXIII, 1975, str. 47)

Po Cankarjevem mnenju se človek vse svoje življenje pripravlja na to »edino besedo«, vse drugo v življenju izrečeno pa opredeli kot »nerodno in prazno poskušanje, da bi povedal, kar se ne da povedati«. Posledično se celotno človeško življenje, od rojstva pa do jeseni življenja in smrti, kaže le kot slutnja večnosti. Edini besedi je bil Cankar najbliže ob materini smrti. Tako si ob pisanju črtice priključuje v spomin materino smrt, ki je zanj podoba najlepše, hkrati pa najbolj žalostne smrti. Ob materini smrtni postelji je zaslišal šepetanje edine, neizgovorjene besede iz onstranstva. Po Cankarjevem prepričanju čiste duše pred smrtjo uzrejo skrivnost večnosti, ki pa je živim ljudem ne morejo razodeti. Prav tako na podlagi materinega radostnega nasmeha verjame, da je bila njena smrt drugačna od drugih umirajočih, saj je smehljaje in v popolnem miru prestopila v večnost. Bernik ugotavlja, da Cankar poskuša na svoj način pojasniti nedostopno, skrivnostno in nedoumljivo resničnost in se povzpeti do temnega, irealnega prostora onkraj meje med bivanjem in nebivanjem. (Bernik, 1983, str. 468–469)

V sklepni »podobi« z naslovom *Konec* ima smrt odločilno vlogo. Ta je, kot meni Bernik, dinamična in podobna tranziciji pripovedovalčevega odnosa do življenja, kar razodeva dejstvo, da se pisateljev pesimistični pogled na svet sprevrže v optimistično videnje prihodnosti naroda. (Bernik, 1983, str. 470) Kot ugotavlja Avsenik Nabergojeva, je za Cankarja v tej črtici smrt skoraj oprijemljiva. To posledično privede pripovedovalca, da v stanju predsmrtne slutnje sebe in svoje življenje prepusti Bogu, Božji sodbi in njegovemu usmiljenju.

V končni »podobi« ima smrt več obrazov. Najvidnejša podoba smrti je personificirana kruta in stroga gospodarica in sodnica nad pripovedovalčevim življenjem, ki jo Cankar alegorizirano opiše kot v črn plašč zavito sodnico Smrt. Cankar na tej točki pravi:

Mrzla groza mi je leno in počasi lila iz srca v lice in v srce nazaj ter je nazadnje tesno objela ves ubogi život. Tišina v izbi je bila tolika, da je vpila do nebes; in z vso dušo sem hrepenel in čakal, da bi črni gost izpregovoril, pa če bi izpregovoril najstrašnejšo, zadnjo besedo. (CZD XXIII, 1975, str. 119)

Cankarjeve sanje se preselijo v mračno in mrzlo izbo, kamor nekega večera v goste pride sodnica Smrt, strašni gost, ki avtorja kliče na zagovor. V grozi in slutnji, da bo moral s strašnim gostom kmalu zapustiti zemljo, se v njegovih mislih odvrti potek njegovega celotnega življenja. Pripovedovalec, trepetajoč v svoji ničevosti in strahu, ob vprašanju »Človek, povej, kako si živel, komu živiš?« (CZD XXIII, 1975, str. 119), ob katerem se zave svoje sebičnosti pred sočlovekom, narodom in Bogom, obnemi. Gospodarica smrt, v

personificirani podobi žanjice, Cankarju razodene mnogo njegovih sebičnih in egoističnih dejanj, porojenih iz strahu in nevere. Smrt kot žanjica s koso na njivi, v pomenu vojne kot žanjice življenj na svetovnem prostoru vojne, žanje zlato klasje in s tem ponazarja življenja padlih vojakov, medtem ko pripovedovalec ob teh grozotah misli le sam nase, na svojo notranjo stisko in bolečino, ki je ni zmožen deliti z narodom:

Žela sem veličastno žetev, na brezmejnih njivah sem jo žela, kjer je bil človek sam sejal. Tako dolga je bila ta žetev, od jutra do večera in še od večera do jutra /.../ Po kolovozu si prišel ti in si se ozrl postrani na črno deklo božjo. Zasmilil se ti je ta in oni zlati klas, ki je padel; napol iz strahu, napol iz nečimrne hinavščine, si potočil papirno solzo za tem in za onim /.../ náse, náse edinega pa si mislil ves čas. Na nič drugega nisi mislil! /.../ Pomislil nisi, da nikoli še nobena solza ni bila potočena zastonj, da nikoli nobena kaplja krvi ni bila prelita zastonj; pomislil nisi, da je smrt mati in da teše nebeški tesar mrtvaško posteljo in zibel obenem. (CZD XXIII, 1975, str. 119)

Podobe, v katere je še personificirana in metaforizirana Cankarjeva smrt, utelešajo tudi podobo trde in ukazovalne matere, ki se navsezadnje spremeni v odrešenico. Podoba nebeškega tesarja, ki teše hkrati krsto in zibelko, izraža Cankarjevo idejo osmišljenega trpljenja in smrti, ki rojeva pomlajeno novo življenje. Tako kot se iz pokošenega klasja rojeva novo življenje, tudi smrt, personificirana kot tesar, ki predstavlja mater, simbolizira konec in rojstvo novega življenja. (Čeh, 2001, str. 237) V smrtno stisko postavljeni Cankar iz svoje duše iztisne in vzkliče troje osebnih vrednot, in sicer mater, domovino in Boga. Klic k Bogu je Cankarju, »v grozi in bolesti razklal srce« (CZD XXIII, 1975, str. 120), ozdravil njegovo bolno dušo ter ga postavil pred spoznanje, da je trpljenje vir in pogoj, da človek doživi odrešenje in ozdravljenje duha. Neizprosna smrt se v trenutku poslednje sodbe spremeni v odrešenico, v simbol ljubezni, odrešenja in odpuščanja. V pretehtanem menjavanju podob smrti in razpoloženja, v predsmrtni stiski ujeti pripovedovalec, kot ugotavlja Bernik, pred obličje smrti postavi svojo osebno »triado vrednot«, ki so Mati – Domovina – Bog. To triado doživlja kot živo izkušnjo, ne pa kot spomin na mladost, ki ga je obdajal v prejšnjih delih. (Bernik, 1983, str. 470):

Ukazujoč in trd je bil ob teh besedah glas matere Smrti in vsa moja duša, ves moj ubogi, ponižni jaz je bil uklenjen jetnik njenih oči, teh temnih plamenov. Vzkliknil sem; iz globočine mojega umirajočega srca je planilo:

»Mati!«

Tih in mračen, kakor poprej, je bil plamen njenih oči; na mojo dušo, ki je kričala v grozi, je tipal mrzli dih iz njenih ust. In zaklical sem v tej bolečini, v tem predsmrtnem spoznanju:

»Domovina!«

Milejši, jasnejši je bil plamen njenih oči, že se je dramilo v njem usmiljenje in odrešenje. Ali ganil se ni moj gost, moj sodnik, ni mi izpregovoril, ni me izpustil.

Takrat se je v grozi in bolesti razklalo moje srce, da je dalo, kar je še imelo:

»Bog!«

V tistem hipu, ob tisti besedi sem se sladko zbudil iz dolge, strašne bolezn. Poleg mene, ob čaju, je sedela svetnica, odrešenica; držala me je za roko in smehljala se je, kakor se mati smehljá otroku, ki je ozdravel.

Ime ji je bilo: Življenje, Mladost, Ljubezen. – (CZD XXIII, 1975, str. 120)

Cankarjeva najbolj osebna ter intimna vrednota, izraz njegove družinske in matriarhalne zavesti ter pobudnica za njegovo lirsko ali osebnoizpovedno prozo je vsekakor Mati, ki pa v družbenem območju, v usodnem vojnem času, rabi kot mit matere. Mit matere izžareva idejo slovenstva in težnjo po nacionalni ohranitvi, zato mit dobi pomen matere – ženske kot ohranjevalke življenja. (Bernik, 1983, str. 470–471) Vrednota Domovine, bodisi v luči kritičnega obračunavanja z družbeno stvarnostjo bodisi kot čustveno istovetenje z narodom, je ena pglavitnih tem njegovega literarnega ustvarjanja. Kot ugotavlja Bernik, »izraža zamisel slovenske prihodnosti v enakopravnem druženju z jugoslovanskimi narodi ter njegovo nelegitimistično, protiavstrijsko politično usmeritev«. (Bernik, 1983, str. 471) V sklepni črtici, kot tudi v vseh preostalih »podobah«, v katerih slika Boga in božje občestvo, je čutiti, da se je Cankar v jeseni svojega življenja prepustil Bogu, pred nesmiselom se je zopet zatekel v vero in s tem k odpuščanju, k prenovi celotnega življenja in notranji spremembi. Zadnja vrednota, in sicer Bog, kot pravi Bernik, »razkriva pisateljev individualni čustveni teizem v »letih strahote«, njegovo osebno, vendar nekonfesionalno nagnjenje do nadčutne, celo sakralne resničnosti v tem času«. (Bernik, 1983, str. 471)

Konec sklepne »podobe«, in s tem sklep celotne zbirke, s konotacijami »Življenje, Mladost, Ljubezen« (CZD XXIII, 1975, str. 120) razkriva pripovedovalčevo upanje v prihodnost slovenske zgodovine. Tovrstno Cankarjevo pripovedovanje in razmišljanje o smrti je potrdilo upanja in optimizma, ki ga pisatelj razodeva v simbolističnem, ekspresivnem in estetskem jeziku. (Bernik, 1983, str. 471) Kot ugotavlja Avsenik Nabergojeva, Cankar v *Podobah iz sanj* zoper grešne in krivične ljudi ne kaže več sovraštva in upora, temveč ga zanje skrbi in jih po svetopisemskem zgledu vzpodbuja k spreobrnjenju, kar se kaže kot znamenje njegove osebne notranje spremembe in s tem ponovnega sprejetja krščanstva. S poslednjo sodbo in spreobrnjenjem torej Cankar spodbuja ljudi k očiščenju od vojne omadeževanega srca. V *Podobah iz sanj* je Cankar v intimnem odnosu do Boga in s tem najbolj iskren in zvest samemu sebi. Njegov odnos do Boga, končno osvoboditev njegovega lastnega jaza in ozdravljenje duhovne potrnosti,



lahko v zbirki razumemo kot izpoved, ki se v končni podobi zlije v pisateljevo zavest o predsmrtni spravi z domovino, materjo in Bogom. Cankar, zavedujoč se, da s svojimi številnimi življenjskimi grehi ne bi zaslužil odpuščanja, pa v črtici *Konec*, namesto svoje pogube, zasluti in doživi Božjo milost in usmiljenje, saj ga kljub grehom in nevere Bog ni strogo sodil. Kljub neupoštevanju svetopisemskih zapovedi je do konca svojih dni ostal zvest Bogu, in sicer svojemu pojmovanju Boga, ki stoji nad Cerkvijo in Biblijo. Cankar se je torej s svojo zadnjo zbirko črtic, v jeseni svojega življenja, prepustil višjim spoznanjem, dopustil Bogu vstop v svojo dušo, s podobami Kristusovega trpljenja pa je ponovno razkril intimni temelj svojega duhovnega sveta. (Avsenik Nabergoj, 2001, str. 691)

#### **4.3.5 Podobe upanja, hrepenenja, odrešenja in ponižnosti skozi slovensko folkloro in svetovno mitologijo**

Cankar je v svojem literarnem ustvarjanju, kot tudi drugi modernisti, denimo Oton Župančič, pod vplivom literarnega subjektivizma posegel v folklorni, nacionalni in tradicionalni mit. Svobodno ga je spreminjal in dograjeval ter tako ilustriral svoje umetniške in kritične ideje. (Čeh, 2001, str. 226–227)

V črtici *Kralj Matjaž* pisatelj skuša prek mita narodnega junaka izražati krivico, hrepenenje in stremi k odrešitvi. (Bernik, 1983, str. 462) Simbolika Kralja Matjaža za Cankarja ni novost, temveč je mit že v prejšnjih delih dograjeval, demitiziral, stopnjeval njegove posamezne prvine in jih razkrajal. Mit narodnega osvoboditelja in pravičnega vladarja pa je tudi zanikal in ga obravnaval satirično, kot matjaževanje in kraljevanje, ter kot kritiko slovenske politične in nacionalne pasivnosti. V črtici *Kralj Matjaž* Cankar kralja Matjaža postavi v aktualni zgodovinski čas in ga slika v luči svojih sanjsko-vizijskih podob, a kljub temu še vedno ohranja njegove elemente folklornega junaka. Matjaža slika kot dolgobradega vladarja, proti kateremu se vijejo množice trpečih, zatiranih in ponižanih ljudi vseh spolov, starosti in ras:

Ni ga človeškega obraza, da bi ga ne bilo med njimi, vojščaki Matjaževimi. Mladeniči nežni, golobradi, komaj lesenemu konjiču odrasli; moški zagorelih lic, močnih čeljusti in resnobnih oči; sključeni starci s povešenimi sivimi brki in košatimi obrvmi. Bilo pa je vmes tudi veliko število žensk, mladih in lepih, starih in zgrbljenih; in bili so vmes otroci, ki so pravkar shodili, celo dojenice sem videl v naročju mater. /.../ Ni bila samo strjena, črna kri, ki je bila njih vseh, vojščakov Matjaževih, očitno znamenje. Bilo je vse kaj drugega in vse kaj več – kakor da je vsaki med njimi nosil na dlani svoje živo, trepetajoče srce. V tem srcu je bil spomin na bolelost, do zadnje pekoče kaplje izpito, na

nezasluženo gorjé, na brezbožne krivice, na kazen brez greha in sodbe, na sramoto in ponižanje, na ošabno poteptano ljubezen, na izdano zvestobo in ogoljufano zaupanje. (CZD XXIII, 1975, str. 78)

Tudi se nisem čudil, ko so prihajale dolge procesije od vseh strani; procesije, kakor jih človeško oko še ni videlo. Ni še videlo toliko krvi, bolečine in trpljenja. Tiho so prihajale procesije, iz ust ni bilo glasu, tudi koraka ni bilo čuti – tisoč za tisočjo molčečih senc, ki so vse imele živa telesa, imele oči, ki so gledala, srca, ki so utripala. (CZD XXIII, 1975, str. 77)

S tem postane Cankarjev Kralj Matjaž slovenski narodni junak, junak in vojskovodja vseh trpečih, zatiranih, ogoljufanih, poteptanih, razžaljenih, ranjenih, pohabljenih in ponižanih ljudi, postane simbol ponižnih in trpečih v vojni, simbol odrešitve in osvoboditve, skozi katerega je izražena odrešitev iz vojnih grozot, obsodba vojne in rasne nestrpnosti ter zagovor človečnosti in svobode. (Čeh, 2001, str. 226–227)

Subjektivno preoblikovanje folklornega junaka, kot ga je Cankar uporabil v črtici *Kralj Matjaž*, je navzoče tudi v »podobi« *Peter Klepec*. V nasprotju s Kraljem Matjažem kot velikim narodnim herojem pa Cankar Petra Klepca oblikuje v ponižnega hlapca, kot znamenje kritike slovenske ponižnosti in hlapčevstva. Čehova ugotavlja, da je Cankar svojo črtico v uvodu zasnoval v luči ljudske pripovedke o bajtarjevem sinu, ponižnem pastirju, katerega solze so ga, v očeh vrstnikov, zaznamovale v slabiča. (Čeh, 2001, str. 227–228) Če postavimo Petra Klepca v Cankarjev vojni čas, v katerem sta gospodarili vojna in smrt, lahko Klepčevo ponižnost in hlapčevstvo pripišemo ponižnosti nedolžnih ranjenih src pred oblastniško vojno in njenim trpinčenjem. S tem pisatelj poudarja hlapčevstvo svetu, ki je malega človeka pahnil iz naravnih okvirjev družbenega reda in človeku-hlapcu, v očeh vojnih oblastnikov tudi slabiču, vsilil hlapčevanje, suženjstvo in umiranje za domovino. Cankarjevo obtoževanje Klepčeve nezmožnosti uporabiti dobljeno moč za upor proti surovim gospodarjem in zaničevalcem lahko razumemo kot njegovo kritiko človeške, pa tudi njegove lastne nezmožnosti uporabiti največjo človeško moč – moralo. Le-to bi v vseh razsežnostih lahko delil s trpečimi sotrpini, namesto da se zateka v sence svoje lastne bolečine, v svet sanj ter pasivnega upanja v mir in odrešenje. S tem v povezavi lahko Cankarjevega Petra Klepca razumemo kot subjekta-sanjača, razklanega med hrepenenje in življenje. S težkim bremenom na srcu po eni strani s svojega ponižnega položaja hrepeni po moči, po drugi strani pa ga je moči strah, saj bi mu le ta razkrila resnico in ga oropala sanj. Klepčevo preizkušanje moči ob ruvanju stare tepke ter njegova takojšnja vrnitev v svoj ponižni svet hlapčevstva in zmerljivk lahko povežem s citatom iz

končne podobe z naslovom *Konec*, v kateri Cankar prizna svojo sebičnost do soljudi in naroda:

Zasmilil se ti je ta in oni zlati klas, ki je padel; napol iz strahu, napol iz nečimrne hinavščine, si potočil papirno solzo za tem in za onim /.../ náse, náse edinega pa si mislil ves čas. Na nič drugega nisi mislil! /.../. (CZD XXIII, 1975, str. 119)

Tukaj Cankar del svoje največje moči – morale, ki je od Boga dana le človeku, uporabi za spust »papirnate« solze v znamenje sočustvovanja do trpečih ljudi. V strahu pred resničnostjo se zapre v svoj svet, poln bolesti in krivde, a kljub temu nedotakljiv in varen brlog svoje bolečine.

V črtici *Veselejša pesem* nam avtor pove, da ga je ob poslušanju simfonije na Dunaju preplavilo mnogo občutkov in spominov, saj je zanj vsaka melodija povod za notranji monolog. Melodijo primerja z živim bitjem, ki mu kaže svoj obraz, kretnje, besede in poglede, ki pustijo v duši neizbrisljive vtise. Ob poslušanju Beethovnovе simfonije ga je preplavil spomin na vojne grozote in trpljenje. Pripovedovalec skuša najti neki globlji smisel, skupni simbol tega trpljenja ter posledično poiskati izhod iz strašnega dogajanja. Ta izhod pisatelj naznanja oziroma napoveduje s svetopisemskimi prisposodobami vstajenja in poveličevanja:

Iz vesoljne noči so švignili tenki, svetli plameni. Od daleč, daleč onkraj zvezd so zazvonili angelski glasovi; še narahlo najpoprej, zamolklo, da jih je komaj razločilo uhó; srce pa jih je slišalo, se je dramilo, je zavzdihnilo v radostnem upanju. Hitreje kakor zarja se je bližala nebeška luč, se je bližalo odrešenje in poveličevanje; z vsemi zvonovi, od vseh strani obzorja, z božjega neba in iz zemlje globočin je potrkavalo vstajenju – . (CZD XXIII, 1975, str. 52–53)

Cankar uporablja antične simbole oziroma simbolni osebi, ki ju je, prav tako kot simboliko Kralja Matjaža, obravnaval že v svojih prejšnjih delih, in sicer Dioniza in Jacinto.<sup>3</sup> Simbol Dioniza v grški mitologiji ponazarja boga vina, vinske trte, sadja, letnih časov in boga čutne ljubezni. Znan je tudi kot gospodar živalske in rastlinske plodnosti ter kot raznašalec veselja. Jacinta pa v grški mitologiji izvira iz zgodbe o Apolonovem ljubljencu, mladeniču Hiakintusu, iz njegove krvi je po smrti zrasla roža, imenovana hiacinta, ki predstavlja čistost.

---

<sup>3</sup> Tovrstni simbol Cankar uporablja v *Podobah iz sanj*, v črtici *Veselejša pesem*, pa tudi v svojih črticah *Pomlad* in *Bilka v viharju*.

V črtici pisatelj Dioniza in Jacinto poimenuje kot svoja »najlepša otroka«, ki simbolizirata čisto lepoto in dobroto ter hkrati predstavljata svetlo plat njegove duše, ki vzporedno z njegovimi temačnimi občutki sestavlja pripovedovalčevo izkustvo in spoznanje življenja. V podobah Dioniz simbolno predstavlja umetnika, nosilca hrepenenja in lepote ter nastopa kot antični simbol svobodnega, veselega in novega življenja. Prav zaradi njegovih simbolnih konotacij ga Cankar umesti v središče vojne; v tej se kot tak lahko giblje kot antitetični simbol vojne, groze, smrti in trpljenja. Podobi Dioniza in Jacinte sta simbola čistosti in odrešenja, postavljena v središče vojne vihre. Iz trpljenja in bolečine vojne zmagoslavno odideta v novo življenje, kar Cankar uporabi za idejo oziroma simbol odrešilnega trpljenja in upanja v zmagoslavje življenja, lepote in s tem »veselejše pesmi« (Čeh, 2001, str. 233).

Podoba »najlepših otrok«, kot Cankar označi Dioniza in Jacinto v črtici *Veselejša pesem*, pa se zrcali tudi v podobi *Tretja ura*. V njej se pisatelj spominja mladostnih sanj, ki jih je sanjal pred davnim časom, skorajda daleč onstran življenja. Te lepe sanje poimenuje za svoje, iz srca in misli porojene otroke, ki jih je kljub bridkosti in bolečini obdajala brezmadežna lepota. Cankarjevo globoko čustveno premišljevanje o minulih lahkonogih, brezmadežnih sanjah prelomi spoznanje, da je to le grenak spomin na čas, ko je bil z vsem svojim bitjem svoboden sanjač v mavrični kaplji miru. Prva svetovna vojna in njena grozodejstva pa so marvični svet in sanje postavili pred obličje smrti, vseobsegajočega, krutega gospodarja vseh nedolžnih in opeharjenih src. V luči teh dogodkov pripovedovalec, prej sanjavi mladenič, zdaj zgubani starec, iz dna ranjenega srca izlije besede:

Zdaj se bojim jutra, bojim dneva in večera. /.../ Vzdrmam se, čutim jutranji hlad slišim korake zunaj in strah me je, da bi odprl oči. Ker vem, da bom ugledal koj v prvem trenutku en sam obraz, gledal ga ves dolgi dan in še pozno v noč; mrtvaško spačeni, bolesti, groze in sovraštva polni obraz Meduze. /.../ Srce, oči, usta, še lica, roke in noge, vse je kakor uróčeno, je zasušnjeno eni sami neizrečeni in neizrekljivi misli, eni sami strašni podobi, ki brez usmiljenja, brez nehanja nemo strmi vame z osteklelim, zakrvavelim pogledom. Vprašaj: Kdo je? Imena ji ni, ime bi bilo odrešenje. (CZD XXIII, 1975, str. 91)

Pripovedovalec v svoji bolestni izpovedi neznosnosti bivanja v hladnem, tujem svetu vojne, prikrajšanem za sanje, v svetu, v katerem sta prepovedani upanje in usmiljenje, slika mitološko podobo spačene Meduze. Pošastna, z razdraženimi kačami obdana Meduza je ikona, vzeta iz antične mitologije, ki simbolizira družbeno, spolno in duhovno

pokvarjenost ter sovražnika. S svojo podobo pošasti je Meduza v črtici *Tretja ura* postavljena v čas vojne vihre, ki se v človeka vpisuje kot izprijenost človeškega duha, kot vojna mora, sovraštvo in zloba. (Čeh, 2001, str. 230) Črtica je grajena na antitezi med lepotno, sanjsko preteklostjo in grozo sedanjosti, ki jo posebi v podobi izprijene Meduze, hkrati pa stremi k odrešenju, k zmagi nad krutim izprijenim sovražnikom in s tem k osvobojeni, svetli prihodnosti naroda in človeka.

## 5 LEV NIKOLAJEVIČ TOLSTOJ

V poglavju *Lev Nikolajevič Tolstoj* bom prikazala Tolstojevo življenje in delo ter njegove življenjske nazore.

### 5.1 Življenje in delo Leva Nikolajeviča Tolstoja ter njegovi nazori

) se je rodil 9. septembra 1829<sup>4</sup> na Jasni Poljani, posestvu stare plemiške družine, katere potomec je bil tudi njegov oče, grof Nikolaj Iljič Tolstoj. Svojih staršev naj ne bi dobro poznal, saj mu je mati, iz rodu knezov Volkonskih, preminula, ko je dopolnil šele drugo leto, njegov oče pa je umrl pred pisateljevim devetim rojstnim dnevom. Kot ugotavlja Nadišek Bartolova, naj bi Tolstoj svoja starša kot dobro vzgojena in blaga roditelja opisal v svojem najobsežnejšem romanu *Vojna in mir*, v osebi Nikole Rostova in kneginje Marje. (Nadišek Bartol, 1898, str. 435) Po smrti staršev je zanj in njegovo vzgojo skrbela pobožna, dobra in strogo aristokratsko usmerjena teta Tatjana Jorgolska, ki mu je ostala zaupnica vse do smrti. Leta 1843 se je preselil v Kazan; vstopil je v tamkajšnje vseučilišče, navdušen nad študijem orientalskih jezikov. Od tam se je prepisal na pravno fakulteto, vendar je »mlademu grofu tedaj bolj prijalo veselo društvo, nego učenje«. (Nadišek Bartol, 1898, str. 435) Po mnenju njegovih biografov je bil to glavni razlog, da ni dokončal nobenega študija; temveč se je vrnil na posestvo Jasna Poljana, ki ga je podedoval po očetovi smrti. Ker je bilo podedovano posestvo v zelo slabem stanju, za kar je Tolstoj pripisal krivdo brezbriznosti oskrbnikov in žalostnemu stanju kmetov, je tlačane začel poučevati poljedelstvo in ekonomijo. Odločil se je, da bo del svojega bogastva, za katero je menil, da mu je pripadlo brez njegove zasluge, razdelil med tlačane in s tem preprečil siromaštvo. Tolstoj pa pri kmetih ni dobil nikakršne podpore in odobravanja, bodisi pri prepričevanju o nujnosti šolanja otrok bodisi pri svetovanju, da naj bi koristno vlagali denar. Kmetje vanj niso verjeli, še manj pa so ga bili pripravljene poslušati. Razočarani grof, spominjajoč se tetinih besed: »Lažje je najti svojo srečo, nego koga drugega osrečiti« (Nadišek Bartol, 1898, str. 436), se je odločil zapustiti Jasno Poljano in tako leta 1847 odšel v Petrograd na študij prava. Zaradi nezadovoljstva nad bivanjem v Petrogradu se je vrnil v domači kraj in zaživel razkošno življenje. Še istega leta je Leva obiskal njegov brat Nikola, ki se je vrnil

---

<sup>4</sup> Po pravoslavju 8. septembra leta 1828.

iz Kavkaza, ter mu prigovarjal, naj se z njim vrne na Kavkaz. (Nadišek Bartol, 1898, str. 436)

Nadišek Bartolova ugotavlja, da je mladi grof zapustil Moskvo in z bratom odšel na Kavkaz. Odločitvi je botrovalo dejstvo, da je zaigral velike vsote denarja. Na začetku je živel v nekem kavkaškem mestecu, nato pa vstopil v vojsko. (Nadišek Bartol, 1898, str. 437) Bivanje na Kavkazu je Tolstoja obogatilo s spoznanjem o življenju Kavkazov ter z doživljanjem vojne, potem ko je med letoma 1851 in 1856 sodeloval v bojih za Kavkaz in Sevastopol. Po vrnitvi s Kavkaza se je odločil za različna potovanja: obiskal je Pariz in se tam seznanil s Turgenjevim; Švico, Italijo, Anglijo in Belgijo. V teh pokrajinah se je seznanil z različnimi osebnostmi in filozofi ter s socialno filozofijo. (Nadišek Bartol, 1898, str. 437–438)

Po vrnitvi na Jasno Poljano je veliko svojega časa namenil branju in pisanju knjig ter se zaradi svojega posluha za socialno ogrožene ljudi začel zanimati za vzgojo kmetov. V knjižni svet je vstopil leta 1852, z izdajo svojih avtobiografskih spisov *Otroštvo*. Med leti služenja v vojski je izdal še naslednji del trilogije z naslovom *Deška leta*, po prihodu iz vojske pa še sklepni del trilogije z naslovom *Mladostna leta*. V tem delu se je izkazal za globokega psihologa in misleca. Poleg otroških in mladostniških let pa je Tolstoj popisal tudi dogodke iz svojega vojaškega življenja ter jih zbral v povesti z naslovom *Kozaki* in v trilogiji *Sevastopol*, kjer prikazuje vojne grozote in slabe strani militarizma. Po popotovanju je izdal še svoje romane *Rodbinska sreča* in *Jutro pomješčika*, v katerih je slikal ruskega kmeta po osvoboditvi, odmevi te dobe pa so vidni še v delih *Albert*, *Lucern* in *Dekabristi*. (Nadišek Bartol, 1898, str. 439)

Po poroki s Sofijo Andrejevno Bersovo, leta 1862, se je Tolstoj posvetil šoli in literaturi ter skupaj z ženo na Jasni Poljani ustanovil svojo šolo za kmete. Na tej šoli je poučeval, pisal učne knjige ter izdajal poseben list vzgojeslovnih člankov z naslovom »*Jasna Poljana*«, vendar pa je vlada šolo čez nekaj let zaprla. (Lah, 1910, str. 768)

V dobi svojega srečnega zakonskega življenja je Tolstoj napisal svoje največje delo z naslovom *Vojna in mir*. V njem prikazuje vojno leta 1812 ter Rusijo na prehodu iz 18. v 19. stoletje. Z romanom je dosegel svetovno slavo; delo je bilo razglašeno za rusko Iliado. Svojo slavo je še okrepil z romanom *Ana Karenina*, v katerem je prikazal moderno Rusijo ter dobre in slabe strani kulture in človeka. Drastičen preobrat v svojem življenju pa je Tolstoj doživel konec sedemdesetih let, ko je svoje življenje »obrnil na glavo«, saj je prenehal pisati in zaživel pravo kmečko življenje. Leta 1879 je doživel pravo moralno

preobrazbo, pogojeno s svetovnonazorsko krizo. Zavrgel je kulturo, se odrekel ortodoksni pravoslavni veri, zavrgel vso svojo umetnost in slavo ter stremel k prvotnemu krščanstvu. Želel je namreč postati kristjan po duhu in resnici; s svojim nemirnim duhom je iskal resnico in smisel življenja. Rešitev je našel v evangelijih in te je želel uresničiti tudi v življenju. V dobi Tolstojeve moralne preobrazbe in oblikovanja njegovih lastnih nazorov so nastala dela: *Moja izpoved*, *V čem je človeška sreča*, *Štirje evangeliji*, *Moja vera*, *Hodite v luč*, *Kraljestvo božje je v vas*, ter *Moč tujine*, *Zakaj?*, *Vstajenje*, *Kreuzerjeva sonata* in drugo leposlovje. (Lah, 1910, str. 768)

Tolstojev socialno-moralni nauk, tako imenovano tolstojanstvo s primesmi pacifizma, njegovo popolno odklanjanje vojne in zagovarjanje državljanske nepokorščine in njegovi nazori, so konec 19. stoletja odmevali po celotnem svetovnem prostoru. To je spodbujalo mlado družbo k poslušanju prenovljenega evangelija »jasnopoljanskega apostola« ter k stremenju k odgovorom na zahtevna družbena in narodova vprašanja prek evangelija. (Lah, 1910, str. 768)

Na poti iskanja miru in počitka za svojo dušo in telo je Lev Nikolajevič Tolstoj 20. novembra 1910 na mali železniški postaji kazanske proge v Astapovem umrl, razočaran nad neskladjem med svojo osebno filozofijo in svojim bogastvom. Njegovo krsto so kmetje odnesli na Jasno Poljano in ga ob ogromni udeležbi ljudstva pokopali skladno z njegovo poslednje željo – v gaju pod šestimi brezami blizu njegovega rojstnega doma. (Lah, 1910, str. 767)

Iz Cerkve izobčeni Tolstoj je bil po svoji želji in s tem skladno s svojimi življenjskimi nazori pokopan brez cerkvenih obredov in posebnih ceremonij. Tolstojev dom na Jasni Poljani je po njegovi smrti postal muzej in grob velikega misleca 19. in 20. stoletja. Tolstojeva bogata zapuščina, ki obsega obširno korespondenco, nedokončane spise s poučno in leposlovno vsebino ter zbirko »*Za vsak dan*« z velikim obsegom izrekov svetovnih mislecev, ki jih je namenil preprostemu narodu, pa je prišla v roke ruskega naroda, ki mu je zapuščino tudi zapustil. (Lah, 1910, str. 767)



## 6 MOTIV VOJNE V ROMANU VOJNA IN MIR LEVA NIKOLAJEVIČA TOLSTOJA

V poglavju *Motiv vojne v romanu Vojna in mir Leva Nikolajeviča Tolstoja* bom najprej predstavila roman *Vojna in mir*, in sicer njegov nastanek in problem zvrstne opredelitve romana. V nadaljevanju bom z analizo tematskih sklopov v romanu raziskala podobo vojne v vseh njenih pojavnih oblikah.

### 6.1 Roman *Vojna in mir* – nastanek romana in problem zvrstne opredelitve

Roman *Vojna in mir* (rus. *Война и мир*), ki ga je Lev Nikolajevič Tolstoj napisal v letih 1865–1869, ko je bil na vrhuncu svoje ustvarjalne sile, je eden največjih romanov ruske in svetovne književnosti. Roman je bil zasnovan na podlagi več dogodkov; v začetku kot odziv na probleme in stanje v Rusiji v letih 1854 in 1855, po porazu v krimski vojni, ko sta zaostalo rusko fevdalno monarhijo premagali razvitejši kapitalistični velesili, ki sta bili takrat Anglija in Francija. Vera Brnčič ugotavlja, da sta poraz in smrt najbolj absolutističnega vladarja 19. stoletja, Nikolaja I. sprožila številne plazove družbenih reform, kar je privedlo do tega, da so se morali takratni kulturni delavci, med katere uvrščamo tudi Leva Nikolajeviča Tolstoja, na nastali položaj odzvati. (Brnčič, 1968, str. 5) Iz sibirskega pregnanstva so se leta 1856 vrnilo dekabristi, preživeli plemiški revolucionarji, ki so se udeležili vstaje 14. decembra 1825, ko so se v imenu človekovih pravic napredni aristokrati uprli absolutizmu in tlačanskemu sistemu. V tedanji dobi liberalizacije se je po več kot tridesetih letih molka zopet smelo spregovoriti in v središče vseh pozornosti postaviti delovanje tajnih društev in udeležencev vstaje, torej ljudi, ki so bili, kot ugotavlja Brnčičeva, »toliko let živi pokopani v Sibiriji«. (Brnčič, 1968, str. 5) Kot reakcijo na takratne dogodke je Tolstoj kot kulturni delavec načrtoval svoj roman z naslovom *Dekabrist*. V luči svojega načrta se je seznanil z nekaterimi do takrat zamolčanimi dekabristi, med drugimi tudi s svojim daljnim sorodnikom Sergejem Volkonskim. Leta 1860 je začel kompozicijo romana; govoril naj bi o dekabristu, ki se je po prihodu iz pregnanstva znašel v množici sodobnih problemov. Tolstoj je roman želel napisati z namenom, da bi pokazal lik človeka, ki je, kot ugotavlja Brnčičeva, »ohranil skozi vse preizkušnje mladostne ideale in vero v ljudi, srčno dobroto in nekakšno preprosto modrost«. (Brnčič, 1968, str. 6)

Romanu *Dekabrist* je Tolstoj posvetil le tri poglavja, saj so se začele njegove misli poglobljati v problem plemiškega revolucionarnega gibanja ter v čustvovanje in mišljenje njegovih pripadnikov. S tem v zvezi ga je prevzela misel o vzrokih gibanja in o dobi, ki je bila poglavitna za oblikovanje teh revolucionarnih pripadnikov. Tolstojeve misli so se premaknile v leto 1812; le to je označil kot odločilno »vozlišče novejšje ruske zgodovine«. (Brnčič, 1968, str. 6) Leto 1812 torej simbolizira obdobje vojn z Napoleonom ter predajo in zmago Moskve. Ker so bila Tolstojeva politična zanimanja le subjektivno mnenje in ocena na podlagi njegovih lastnih etičnih meril, za katero po mnenju Brnčičeve »ni imel posebnega daru«, je v središče svojega romana postavil psihološko in moralno plat gibanja. (Brnčič, 1968, str. 6) Tolstojev odnos do plemiških revolucionarjev je bil razdvojen, saj je po eni strani obtoževal njihov oboroženi upor, po drugi strani pa občudoval njihove ideje in moralno zavzetost. Tolstojevi nazori so pripomogli k temu, da je v središče svojega romana postavil psihologijo gibanja, saj se je želel poistovetiti z dušo ljudi, ki so se kot pripadniki nauka o nenasilju do ust oboroženi podali na takratni Senatski trg. Da bi lahko razbral in stopil v dušo oboroženih revolucionarjev, pa je moral Tolstoj izhajati iz njihovega bistva, torej iz dobe vojn z Napoleonom. Ta je bila kot doba porazov na tujih tleh, obrambe domovine in porasta nacionalnega ozaveščanja najširših plasti ruske družbe odločilna pri oblikovanju značajev teh ljudi. (Brnčič, 1968, str. 6)

Ena izmed Tolstojevih življenjskih izkušenj in preizkušenj je bila tudi izkušnja vojne, saj je bil poklicni vojak in udeleženec bojev na Kavkazu ter obrambe Sevastopola. Tolstojevo poglobljanje v psihologijo vojakov in analizo vojnih dogodkov na temelju njegove osebne izkušnje pa lahko povežemo s tem, »da je grenak priokus poraza ostal v njem prav tako močan kot simpatija do ruskega vojaka«. (Brnčič, 1968, str. 7) Preden je začel nadaljno kompozicijo romana, je Tolstoj preučil ogromne količine zgodovinskega gradiva, ki so se nanašale na dobo vojn z Napoleonom. Poleg objavljenega gradiva, kot so zgodovinska dela, memoari, uradni dokumenti in periodični tisk, je veliko težo dal javnim, zlasti pa zasebnim arhivom, na podlagi katerih je lahko prodrl v duha dobe in ljudi. (Brnčič, 1968, str. 7)

Kot ugotavlja Brnčičeva, v splošnem lahko rečemo, da je Tolstoj obravnaval zgodovinsko gradivo kot umetnik. Z zgodovinskim gradivom je upravljal bodisi zvesto bodisi svobodno in izmišljeno. (Brnčič, 1968, str. 8) Prvotno zasnovana zamisel romana o mladeniču dekabristu se je začela razraščati v roman o ruskem življenju v začetku 19. stoletja. Zaradi obilice zgodovinskega gradiva in z njim povezanih vse več vprašanj,

problemov in podob je bil Tolstoj glede zasnove romana v veliki zmedi. Prav zaradi tega se je odločil, da bo v roman vpeljal vse tisto, kar je pritegnilo njegovo pozornost in njegove misli. Vera Brnčič dilemo o zasnovi romana odkriva v tem, da je Tolstoj za seboj pustil skoraj pet tisoč strani rokopisa z različnimi variantami in načrti. (Brnčič, 1968, str. 8) Iz njegovih prvotnih načrtov o kompoziciji romana je razvidno, da je sprva želel napisati družinsko kroniko, katere okvir bi bili zgodovinski dogodki, torej bi bila to nekakšna družinska kronika, ki bi prikazovala usode ljudi v zgodovinskih dogodkih. Ko pa se je Tolstoj približal zgodovinskemu gradivu in duhu preteklega stoletja, so bili predmet njegovega razmišljanja tako zgodovina kot tudi ljudje. Torej zgodovinskega dogajanja ni potisnil na obrobje in iz tega črpal snov za usode ljudi, temveč je v ospredje postavljaj oboje, tako ljudi kot tudi zgodovinske dogodke in z njimi povezana vprašanja. (Brnčič, 1968, str. 9)

Problem, na katerega je Tolstoj naletel med kompozicijo romana, je bila definicija njegovega dela. Roman *Vojna in mir* je po eni strani svobodni roman, saj ne sledi nobenim normam, po drugi strani, pa je Tolstoj definicijo roman zavrgel, saj svojega dela ni mogel uvrstiti v nobeno takrat znano literarno zvrst. Vera Brnčič ugotavlja, da je Tolstoj v svojih pismih svoje delo prvotno označil za roman, a ga je nato preimenoval v »sočinenie«, kar pomeni delo ali spis. (Brnčič, 1968, str. 9–10) Svojega dela ni mogel postaviti v nobeno znano zvrst, saj dejansko gledano to ne more biti zgodovinski roman v tradicionalnem pomenu, bodisi zaradi osredotočenosti na usodo celotnega naroda bodisi zaradi obširnosti in odsotnosti dogodivščin glavnih junakov, ki jih zamenjuje z nenavadnimi dogodki, motiviranimi z vojnimi okoliščinami. Vera Brnčič ugotavlja, da je Tolstojev poudarek na »zgodovinskih dogodkih ter družbenih razmerah in tokovih ter duševnem stanju in iskanju junakov«, torej v prepletajoči se zgodovinskosti in zasebnosti. (Brnčič, 1968, str. 10)

V sovjetski literarni vedi je Tolstojev roman *Vojna in mir* dobil oznako roman – epopeja, zaradi vnosa v ruski književnosti takrat še ne povsem uveljavljenih motivov, zajetih iz dramske, filozofske in zgodovinske publicistike ter predvsem iz epa, pojmovanega po klasični definiciji kot pripovedi o dogodkih, pomembnih za ves narod. V središču so namreč dogodki iz leta 1812, Tolstojeva poglobljena miselna usmeritev pa je predvsem ljudstvo. (Brnčič, 1968, str. 10)

## **6.2 Analiza tematskih sklopov v romanu *Vojna in mir***

V podglavju *Analiza tematskih sklopov v romanu Vojna in mir* bom, z velikim poudarkom na vojni tematiki, podrobno analizirala tematske sklope v omenjenem romanu, ki sem jih zasnovala ob pomoči ključnih motivov in tem obsežnega romana.

### **6.2.1 Zgodovinski dogodki vojne kot fikcija v življenju množinskega-osebnega človeka, aristokracije in zemljiškega plemstva**

Lev Nikolajevič Tolstoj izhaja iz prepričanja, da zgodovinarji dobesedno celotno zgodovino prikazujejo zgolj pod svojim vidikom in s predsodki. Zato v interpretaciji Napoleonove vojne z Rusijo piše z ruskega vidika in skuša prikazati pomembnost fiktivnega dela pri opisovanju zgodovine, ki po Tolstojevem mnenju lahko, kot literatura, podaja dejansko več realnih zgodovinskih podatkov in oseb kot zgodovinske knjige. Literarna fikcija v svoji notranji zasnovanosti poustvarja zgodovinske osebe, ki jim zgodovinarji zaradi njihove obrobne pozicije ne pripisujejo posebnega pomena in so potemtakem izgubljene med obilico pomembnejših oseb in temeljnih zgodovinskih dogodkov. Prav zaradi teh pozabljenih »nepomembnežev«, ki se v romanu zrcalijo v liku Platona Karatajeva ali drugih navadnih smrtnikov, kot so Pierrovi usmrčeni sojetniki, ima pisatelj/romanopisec v svojem delu z združevanjem dejstev in fikcije možnost prikazati tudi tisti del zgodovine, ki bi v valu zgodovinskih knjig ostal prikrit, hkrati pa nam tovrstne osebe, njihova morala, solidarnost do sočloveka ter prikaz vojnih strahot, udejanjenih na navadnem malem človeku, poskušajo izpopolniti sliko zgodovine.

Poleg revitalizacije »pozabljenih« junakov nam Tolstoj skuša naslikati tudi razmere, konflikte in nasploh življenje naroda s psihološkega vidika. Tako se med raziskovanjem zgodovinsko pomembne vojne dotakne tudi vprašanja poistovetenja z državo. Pomen poistovetenja naslika s slutnjo groze napada Francije na Rusijo, prek katere se mu razodene ironična kulturna situacija francosko govorečih in aristokracije v odnosu do ruskih državljanov. (Henriksen, 2006, str. 19) V času Napoleonovih vojn poteka delitev med narodi, ki je lahko zgodovinsko logična, smiselno razumljiva. Toda Tolstoj se ne opira zgolj na zapisana zgodovinska dejstva, temveč se poglobi tudi na delitev znotraj same Rusije pred vojno. Posledica kulturne delitve med ruskimi prebivalci v stanju miru, je ob nastopu vojne še opaznejša in izrazitejša. Tako naslika, denimo, vojaški konflikt, ki pa ne poteka med Rusi in Francozi, temveč med samimi Rusi, in še več konfliktov v narodu.

Položaj vzbudi vsesplošno vprašanje o trdnosti ruske nacionalne enotnosti ter pripadnosti domovini in ljudstvu nasploh. Zgodovinske bitke in francosko okupacijo Moskve Tolstoj ubesedi na simbolni ravni. Pomemben vojaški preobrat v vojni med Napoleonom in Rusijo, in sicer boj pri Borodinu, pisatelj s svojega vidika filozofije zgodovine in svobodne volje povzdigne v simbol konflikta dvoje različnih konceptov človeškega življenja. Francoze upodobi kot vase zagledane, egocentrične vojskovodje, ki si pripisujejo zmago, Ruse pa kot višjo celoto in duhovne bojevnike, ki sledijo nagonskim načelom. Kot simbol vdora evropske kulture v Rusijo upodobi zgodovinski dogodek francoske okupacije Moskve, s katerim polemično nastopi zoper rusko odvisnost od tujih življenjskih slogov in kultur, hkrati pa tovrstno odvisnost oznani že prek francosko govorečih Rusov in njihove nepovezanosti z ruskim kmečkim prebivalstvom. V tem se zrcali Tolstojeva filozofija zgodovine, s katero pisatelj zagovarja nepredvidljivo iracionalnost dogodkov, ki preraste v simbol nesmiselnosti človeške eksistence. Prek Tolstojeve interpretacije zgodovine se odpira pogled na zgodovinska dogajanja, ki jih ne ustvarjajo veliki ljudje, ampak velika mreža majhnih, nenadzorovanih verig vzrokov in posledic. (Henriksen, 2006, str. 19)

Tolstoj na podlagi kompleksnega zgodovinskega gradiva, ki ga ubesedi glede na svojo lastno teorijo zgodovine, prikazuje zgodovinske dogodke in ljudi svojega kroga. Pri tem se opira na izročilo svojih dveh rodov, in sicer grofov Tolstojevih in knezov Volkonskih, pa tudi drugih aristokratskih rodbin. Piše torej o pripadnikih aristokratske družbe iz začetka 19. stoletja, ki so živeli v najbolj izobraženem in ozaveščenem okolju. (Brnčič, 1968, str. 10) Roman *Vojna in mir* je sicer zasnovan na tematiki vojne z Napoleonom in miru pred francoskimi napadi in po njih, toda pisatelj nam s svojo filozofsko in psihološko miselnostjo želi postreči tudi s temo vojne in miru v povezavi z odnosi med dvema različnima svetovoma – dvorno aristokracijo in zemljiškim plemstvom. Brnčičeva ugotavlja, da je sovjetska in predrevolucijska literarna zgodovina Tolstoja označila kot simpatizerja moskovskega patriarhalnega zemljiškega plemstva ter kot nasprotnika in zaničevalca peterburške dvorne aristokracije, kar pa pri njem ni izviralo iz socialnih, temveč iz moralnih kriterijev. (Brnčič, 1968, str. 11) Kljub odgovornosti vrhov birokracije in dvorne družbe za stanje v deželi Tolstoj ljudi ne sodi v luči njihovih vlog v oblastniškem sistemu, marveč na podlagi njihove notranje tehtnosti, z željo po resnici, pristnem odnosu do življenja in čutu odgovornosti. (Brnčič, 1968, str. 11) Tolstoj zlagano in sebično aristokratsko dvorno družbo; ki po njegovem mnenju in literarni upodobitvi biva v izumetničenem svetu ničevosti, brez vsakršnih interesov in navad; obsoja zaradi

pomanjkanja čuta odgovornosti ter nezmožnosti izražanja pozitivnih čustev, kar jih vodi v hlepenje po ugodju in prestižu. Dvorno aristokracijo, opredeljeno tudi kot otoček francosko govorečih ljudi, kot ugotavlja Brnčičeva, Tolstoj slika kot družbo, živečo na tujih dvorcih, nad široko množico ruske revščine, do katere je spletkarska, predvsem pa se zanje ne zanima, saj je nezmožna sočutja in domovinske ljubezni. (Brnčič, 1968, str. 11-12).

Vsekakor je treba opozoriti na dejstvo, da se v romanu ne bje bitka oziroma konflikt med bogastvom in revščino, temveč gre za vprašanje oblasti in osebne svobode, konflikt med čutom odgovornosti, požrtvovalnostjo in dobroto ter sebičnostjo in hinavščino, ki je navzoča bodisi v vojni bodisi na »mirnih« dvornih zabavah.

*Andrej Bolkonski in etično načelo solidarnosti z ljudmi.* Sovjetska zgodovina in z njo povezana Tolstojeva načela in vrednote poudarjajo etično merilo povezanosti z ljudmi; Tolstoj to naslika v podobi kneza Andreja Bolkonskega, ki je kljub aristokratski vzvišenosti zmožen solidarne povezanosti s preprostimi vojaki in častniki vladajočega polka. V tem se razlikuje od peterburške gospode in višjih komandantov, ki so v luči medsebojnih intrig in sporov zmožni žrtvovati ozemlje svoje dežele in ljudi. (Brnčič, 1968, str. 12–13)

Pierre se je zmeraj čudil zmožnosti kneza Andreja, da je tako mirno občeval z ljudmi vsake vrste, njegovemu nenavadnemu spominu, njegovi načitanosti (bral je vse, vse je vedel, o vsem je imel pojem), posebno pa njegovi zmožnosti za delo in učenje. (Tolstoj, 1979, I., str. 47)

Kot ugotavlja Brnčičeva, Tolstoj nenehno poudarja pomembnost čuta odgovornosti in vodilo naravnosti in izumetničenosti. (Brnčič, 1968, str. 12) Izumetničeno in sebično dvorno aristokracijo poveže s témami laži in resnice ter resničnega in navideznega čustvovanja. V njej prepozna krinko, pod katero poteka proces razkrivanja »vsega paradnega, navideznega v ravnanju ljudi, tako zgodovinskih kot izmišljenih oseb«. To je povezano s Tolstojevo filozofijo zgodovine. (Brnčič, 1968, str. 13)

*Dvorna gospodična Nataša in njena solidarnost z ranjenci.* Kot nasprotje izumetničenosti in paradništva naslika zemljiško plemstvo, ki ga z ljudmi družita bližina narave in ljudstva ter najveljavnejše opravilo in vir življenja – obdelovanje zemlje. Tako lahko tudi v graščinah vzgojeni privilegiranci z ljudstvom vzpostavijo skupni jezik ter delujejo v sožitju s svojo deželo in njenimi pripadniki. Njihova zakoreninjenost domači zemlji se izraža bodisi nezavedno bodisi prek nagonov in zavestnih odločitev, ki pa so

pogojeni z njihovo solidarnostjo in čutom odgovornosti. Ta se kaže prek splošnega odobravanja in sprejemanja drugačnosti, denimo na večernih plesih; tako na primer dvorna gospodična Nataša na »Natašinem plesu« nezmotljivo dojema duha ljudstva. Najvidneje in najpomembneje pa se solidarnost dvorne dame stopnjuje med vojno; neozirajoč se na družinsko imetje, Nataša na begu iz Moskve raje na vozove naloži trpeče in izmučene ranjence, jim pomaga in neizmerno občuduje njihovo hrabrost in pripadnost domovini:

Grlo ji je zadrgetalo od krčevitega ihtenja, in v strahu, da bi ne onemogla in jalovo ne zapravila svoje togote, se je zasukala in jezno zdirjala po stopnicah navzgor. /.../

»To je grdobija! To je ostudnost!« je zavpila.

»Mamica, to se ne sme zgoditi: pogledjte kaj se godi na dvorišču!« je vzkliknila. »Tu bodo ostali ...«

»Kaj ti je? O kom govoriš? Kaj bi rada?«

»O ranjencih! To se ne sme zgoditi, mamica; to je nemogoče, nemogoče ... /.../ Mamica, no, kaj nam je do tega, kar odpeljemo s seboj; le pogledjte, kaj je na dvorišču ... Mamica! ... Saj ni mogoče! ...«

Grofinja se je ozrla na hčer, zagledala njen obraz, ki je izražal sram za mater, videla njeno razburjenje, uganila, zakaj se mož odvraca od nje, in z zmedenim obrazom pogledala okrog sebe. /.../ Ali grofinja je porinila hčer od sebe in stopila h grofu.

»Mon cher, ukreni vse kakor je treba ... Saj veš, da ne razumem teh stvari,« je dejala in skesano pobesila oči.

/.../ Posli so se zbrali okrog Nataše in niso mogli verjeti čudnemu ukazu, ki jim ga je sporočila, dokler ni sam grof v ženinem imenu potrdil naloga, naj prepusté vse vozove ranjencem, zaboje pa znosijo v skladišča. Ko so ljudje zapopadli ukaz, so se z veseljem in skrbljivo vnemo lotili novega dela. Poslom se to zdaj ne le ni zdelo čudno, ampak narobe, zdelo se jim je da sploh ne more biti drugače, takisto kakor se četrt ure poprej ne samo nikomur ni zdelo čudno, da puščajo ranjence tu, stvari pa jemljejo s seboj, ampak se je vsem zdelo, da ne more biti drugače. (Tolstoj, 1979, III., str. 395–396)

*Polifona kompozicija romana.* Tolstoj v romanu z obilico svojevrstnih junakov, s svetom aristokracije in zemljiškega plemstva ter zgodovinskih dogodkov in osebnosti, na katere gleda bodisi z realne perspektive bodisi jih presoja v luči svojih filozofskih razmišljanj in nazorov, slika podobo celotne družbe obravnavane dobe. Ruska literarna zgodovina, kot ugotavlja Brnčičeva, je roman označila kot polifono kompozicijo, katere bistvo je v tematskem obsegu. Na podlagi tega lahko roman razdelimo na več samostojnih romanov z medsebojno povezanostjo posameznih življenjskih sfer. (Brnčič, 1968, str. 20) Polifona oznaka romana je pogojena z obilico samostojnih motivnih smeri, ki se med seboj prepletajo, s tesno povezanostjo med junaki, aristokratsko družbo, podeželskega življenja in zgodovinskih dogodkov iz leta 1812 ter posledično z vojno in udeleženci bojev. Vsa ta

masa ljudi in ljudstva, ki biva in deluje v zgodovinskih okoliščinah in različnih življenjskih položajih, sestavlja temo celotnega, obsežnega zgodovinskega romana-epopeje. V njem ljudje delujejo bodisi docela podrejeni bodisi prek svojih značajev, uporništva, svobodomiselnosti in svojih lastnih presoj. (Brnčič, 1968, str. 20)

## 6.2.2 Pomen »protislovnosti« in nasprotnih vojnih ideologij

Nazori Leva Nikolajeviča Tolstoja so bili tarča veliko raziskovalcev romana *Vojna in mir*. Kritiki, zlasti na Zahodu, ga niso obravnavali kot umetnika, temveč kot moralista in filozofa ter s tem skušali iz protislovnosti pisateljevih izjav izluščiti njegove poglede na gibalno in vzroke človeške zgodovine. Tolstojeve edinstvene poglede na zgodovino so prezrli, ker so ga preučevali v luči tujih filozofov in mislecev, kot so denimo orientalski in krščanski filozofi, ali celo Rousseau, Proudhon in drugi. Tolstojeve poglede so pripisovali njihovim vplivom in so v središče postavili Tolstojevo ustvarjanje na pogledih sodobnih zgodovinerjev, izrinili pa so možnost Tolstojeve umetniške unikatnosti zaradi osebnih vojnih izkušenj. Lev Nikolajevič Tolstoj si je kot mladi topniški častnik v času služenja v vojski izoblikoval nekatere osnove in lastne poglede na zgodovino, pri čemer ga je pretreslo največje spoznanje o poteku zgodovine, ki ni postavljeno na tيره racionalno zasnovanih načrtov in prav tako ni gibalno posameznika, temveč množice in z njo povezane neopredeljive sile previdnosti in duha ljudstva. Z obilico zgodovinskega gradiva je poskušal razglablјati in iskati odgovore na večna vprašanja prav tekom kompozicije romana *Vojna in mir*. Zaradi svojstvenega pogleda na gibalno človeške zgodovine je močno razvidno razhajanje z njegovimi sodobniki, ki so bili pobudniki zgodovinske osebnosti in znanstvenega predvidevanja, ki pa za Tolstoja nimata nobene vzročne zveze. To ga je stalo veliko polemik okoli njegove umetniške vrednosti. Kot ugotavlja Brnčičeva, so različni pisatelji v desetletjih, ko je samovšečni meščan slavil svojo zmago, »iskali antitezo sodobni brezbarvnosti in kultu zgodovinskih junakov«. (Brnčič, 1968, str. 13–14) Tolstoj v romanu *Vojna in mir* želi vsakršno dejanje oceniti v luči svojih etičnih načel, »z merili laži in resnice, sebičnosti in požrtvovalnosti«. (Brnčič, 1968, str. 14) Za nosilca nasprotnih si polov je izbral dve zgodovinski osebi, in sicer Napoleona in ruskega generala Kutuzova, kot dvojce nasprotnih vojnih ideologij. V »ideološki protislovnosti« se torej pojavljajo tudi različni pripadniki pozitivnega in negativnega načela, ki se v likih oziroma luči zgodovinskih osebnosti razvrščajo v spekter dveh nasprotnih si vojnih ideologij. Napoleon in Kutuzov, podobi nasprotujočih si ideologij, predstavljata nekakšno ideološko simetrijo,



prikazano neshematično, pač pa ponazorjeno s prepletajočimi si situacijami, dogodki in nazori. V Napoleonu in Kutuzovu Tolstoj prikaže »protislovnost« tako, da žari njegova zvestoba resnici življenja s svojo raznoličnostjo in prepletenostjo, bodisi dobrega bodisi zlega. (Brnčič, 1968, str. 14)

V romanu odkrivamo Tolstojev moralni in etični napad na najtrdovratnejši vseevropski Napoleonov kult. Napoleon v roman vstopi najprej kot tema, in sicer tema vojne, ki pa se prelevi v lik/kult Napoleona ter v različne zorne kote in vzroke njegovega občudovanja. Po Brnčičevi ugotovitvi pa tudi njegova »detronizacija«,<sup>5</sup> ki poteka »po liniji razkrinkavanja amoralnosti njegovega nosilca (Pierre) in po liniji razkrinkavanja namišljene veličine, to je zanikanja same možnosti, da bi obstajalo take vrste »paradno« junaštvo«. (Brnčič, 1968, str. 16). Okrog Napoleonovega lika se giblje vrsta negativnih junakov. Z Napoleonom so njegovi maršali ter nekateri ruski dostojanstveniki in generali, ki jih skupno družijo sebični nagibi in pohlep po slavi, za katere je Tolstoj v romanu uporabljal ubeseditveno obliko satire. Ta ne izvira iz želje po karikiranju francoskega cesarja in njegovih pripadnikov, temveč iz zvestobe do zgodovinskih virov, katerih dejstva je, kot izkušen človek vojnega področja in umetnik, osvetljeval na podlagi lastnih pogledov na zgodovinsko dogajanje in vrednosti zgodovinskih dokumentov. Iz romana sta razvidna dva različna pogleda oziroma dva različna načina občudovanja Napoleona in s tem tudi odnos do vojne, ki jih razkrivata Pierre Bezuhov in Andrej Bolkonski, glavna razmišljujoča junaka, ki ju mit Napoleona z vzponi in padci obdaja skozi celoten roman, v vseh stopnjah njunega moralnega, duhovnega in osebnega razvoja, ki se povezuje z vseobsegajočim problematičnim odnosom posameznika do zgodovine in usodo velike skupnosti ljudi. Pierre Bezuhov, nezakonski sin starega ruskega plemiča, ki je na začetku romana naslikan kot lik, ki nikakor ne spada v višjo aristokratsko družbo, s svojo svobodomiselnostjo Napoleona povzdiguje v dediča revolucije in človeka, ki je omajal fevdalno Evropo, s katerim naznani svoje odobravanje francoske revolucije, ki je zanj »velika stvar«. <sup>6</sup> Takole pravi:

»Usmrtitev vojvode Enghienskega,« je rekel monsieur Pierre, »je bila politična nujnost; in jaz vidim veličino duše ravno v tem, da se Napoleon ni ustrašil vzeti odgovornosti za to dejanje na svojo vest.« /.../ »To pravim zato,« je z vratolomnim pogumom nadaljeval, »ker so Bourboni pobegnili pred revolucijo in prepustili narod anarhiji; edino Napoleon je znal doumeti

<sup>5</sup> Detronizacija -e ž (â) knjiž. *odstranitev, pregon s prestola*: njegovo vladanje se je končalo z detronizacijo // ekspr. *odvzem vzvišenosti, veljave, moči*: detronizacija diktatorjeve osebnosti. (SSKJ, 2000).

<sup>6</sup> Tolstoj, 1979, I, 5. str. 33.

revolucijo in jo premagati, in zato se zaradi obče blaginje ni mogel ustaviti pred življenjem posameznega človeka.« /.../ »Napoleon je velik zato, ker se je vzdignil nad revolucijo in potlačil njeno zlorabljanje, ohranil pa vse, kar je bilo dobrega – enakost državljanov in svobodo besede in tiska – in samo zato si je pridobil oblast.« /.../ »/.../ pomen je v človeških pravicah, v osvobojenju od predsodkov, v enakosti državljanov; in vse te ideje je Napoleon ohranil v vsej svoji moči. (Tolstoj, 1979, I., str. 32–33)

V drugo skrajnost pa vodi silno občudovanje Napoleona s strani častihlepnega Andreja Bolkonskega; ta v njem vidi velikega vojskovodjo, ki je dosegel slavo, o kateri Andrej vseskozi sanja in s tem podcenjuje tudi svojo nosečo ženo in nasplošno zakonsko zvezo, ki mu pomeni ničevost bivanja. Andrej je z razliko od Pierra udeleženec v zgodovinskih dogodkih s svojim odhodom v vojsko, kjer se zrcali t.i. napoleonovski motiv, in sicer njegova želja po slavi, ki je lahko interpretirana tudi kot njegov upor zoper mondenemu življenju, ki ga živi v zakonu s povprečno žensko, pa tudi njegov vsesplošni upor zoper ničevosti nežnejšega spola in želja po osvoboditvi, ki mu jo prinaša vojna. Tako Andrej v razgovoru s Pierrom pove:

»A to je cela življenjska zgodba. Ti praviš, Bonaparte in njegova kariera,« je dejal, dasi Pierre vobče ni govoril o Bonapartu. »O Bonapartu govoriš; a Bonaparte, kadar je delal, je stopal korak za korakom proti cilju, bil je preprost in ni imel nič razen svojega cilja – in ga je tudi dosegel. Če pa se vežeš z žensko, si kakor kaznjenev v okovih in izgubiš vsako prostost. In vsi upi, in vse moči, kar jih je v tebi, te samo težijo in mučijo s kesanjem. Saloni, marnje, plesi, nečimrnost, ničevost – vidiš, to je začarani krog, iz katerega ne pridem in ne pridem. Zdaj se odpravljam na vojno, na največjo vojno, kar jih je kdaj bilo, in nič ne znam in nisem za nobeno rabo. Je suis très aimable et très castique«<sup>7</sup> je nadaljeval knez Andrej. /.../ In ta neumna družba, ki moja žena brez nje živeti ne more, in te ženske... Če bi le vedel, kaj so toutes les femmes distinguées<sup>8</sup> in vobče vse ženske! Moj oče ima prav. Sebičnost, nečimrnost, topoumje, ničevost v vsem – to so ženske, kadar se kažejo vse take, kakršne so. Če jih pogledaš v družbi, se ti zdi, da je nekaj, in vendar ni nič, nič, nič! Da, ne ženi se, duša, ne ženi se,« je končal knez Andrej. (Tolstoj, 1979, I., str. 46).

Iluzija vojnega junaštva, hrepenenja in želje po slavi ter nasploh čaščenja vojne prek njenih nosilcev, denimo Napoleona, se z junakovim razvojem in izkušnjami prelevi v drastično deziluzijo, v zaničevanje in sploh spoznanja nesmiselnosti vojne. Vera Brnčič ugotavlja, da se Pierrova svobodomiselnost pogloblja in povezuje s težnjami ljudstva, ko le ta moralno dozori in prehodi različne faze svojega življenja, bodisi z izkušnjami

---

<sup>7</sup> Zelo ljubezniv sem in zelo pikrih besed.

<sup>8</sup> Vse odlične ženske.

prostozidarstva, bodisi z izkustvom ujetništva in vojne krutosti. (Brnčič, 1968, str. 16) Kljub temu, da Pierre z Napoleonom ni prišel v neposreden stik, se mu je njegov kult in videnje le tega kot veličine porušil, detroniziral v hipu, ko je iz svojega svobodomiselnega razpravljanja o napoleonovskih časteh prišel v tesen stik, kot ugotavlja Brnčičeva, »z vojaško-despotično mašinerijo njegove oblasti«. (Brnčič, 1968, str. 16) Andrejev prehod v deziluzijo in detronizacijo svojega junaka pa poteka prek svojega egocentričnega slavoheplja ter usodne strasti slave, ki se mu razodene kot ničevost, ko se, po bitki pri Slavkovu, ranjen zgrudi in stremeč v širo no nebo uvidi:

Odprl je oči, misleč, da bo videl, kako se bo končal boj Francozov s topničarji, /.../ A videl ni nič. Nad njim ni bilo ničesar več razen neba, visokega neba, ne jasnega, a vendar neizmerno visokega s sivimi oblaki, ki so pluli po njem. »Kako tiho, kako mirno in slovesno, čisto drugače kakor jaz, ko sem tekel,« je pomislil knez Andrej, »drugače, kakor smo vsi tekli, kričali in se bčili, /.../ Le kako, da prej nisem videl tega visokega neba? In kako srečen sem, da sem ga vendar že spoznal. Da, vse je prazno, vse je slepilo, razen tega neskončnega neba. Ničesar, ničesar ni razen njega. A niti tega ni, ničesar ni razen tihote in miru.« /.../ ali ta mah, se mu je zdel Napoleon tako majhen in neznaten človek v primeri s tistim, kar se je zdaj godilo med njegovo dušo in tem visokim, neskončnim nebom /.../ Vse, za kar se je šlo Napoleonu, se mu je zdelo zdaj tako ničev in tako neznaten se mu je zdel ta sam, njegov junak, s svojim malenkostnim častihlepljem in veseljem nad zmago, v primeri s tem visokim, pravičnim in dobrim nebom, ki ga je videl in razumel /.../. (Tolstoj, 1979, I., str. 423–442).

Napoleonov portret zmagovitega in spoštovanega vojskovodje se drastično poruši in Tolstojev umetniški duh tovrstno detronizacijo le še ironično pogloblja in razširja. Pripiše mu sebičnost, zlaganost in pozerstvo ter ga s postopkom stopnjevanja ironije v ogorčenost obsodi zločinske brezbržnosti in strahopetnosti, ki jo pripovedovalec naslika bodisi s prizori s poljskimi ulanci bodisi ob Napoleonovem begu iz Rusije. Tako postane slavljeni junak Napoleon, kot ugotavlja Brnčičeva, zločinsko in humorno, »ničevno orodje spleta okoliščin«, ki mu Tolstoj moralist kot »moralnemu bankrotirancu« izreče sodbo: »... do konca svojih dni ni dojel vse teže svoje krivde, ker ni poznal ne dobrega ne zlega«. (Brnčič, 1968, str. 17) Tolstoj umetnik, kot ugotavlja Brnčičeva, pa zvesto naslika podobo zgodovinske osebnosti, »ki je skoraj celo stoletje vznemirjala domišljijo Evrope«. (Brnčič, 1968, str. 17)

Popolnoma nasprotna vojna ideologija pa je pozitivno usmerjen/nabit lik Kutuzova. Kutuzov, voditelj narodne vojne, nejunaški junak in odklonitelj vsega izumetničenega, se kot modri starec podredi in sočustvuje z duhom ljudstva. Kutuzova v romanu obdajajo

njegove komične lastnosti, kot je na primer dremanje na vojaških posvetovanjih, ki pa so izraz njegove samostojnosti in dostojanstva, izvirajoč iz dolgoletnih izkušenj vladanja in vojskovanja. Kutuzova vidna komična podoba pa izvira tudi iz dejstva, da ga kot obilnega starega izkušenega moža blišč ne zanima več, prav tako so mu, kot ugotavlja Brnčičeva, iz prestižnih razlogov izsiljene bitke le nepotreben pokol, učeni od nemških generalov sestavljeni natančni načrti pa le odvečno zapravljanje časa. (Brnčič, 1968, str. 17) Kutuzov je namreč mnenja, da je boj nepredvidljiv in odvisen le od duha vojske, ne pa organizacije, kar nakazuje tudi njegovo intuitivno ravnanje, ki pa je vedno »v skladu z razpoloženjem ljudi, ki z orožjem v rokah odločajo o zmagi in porazu«. (Brnčič, 1968, str. 17–18) General Kutuzov ni popolnoma verodostojen zgodovinski lik, prav tako ne ustreza tipični podobi vojaškega poveljnika, vendar je Tolstoj z velikim poudarkom na generalovo intuicijo in samosvoj odnos do dogodkov, predvsem pa do ljudstva, naslikal »psihološki portret svojega idealnega ljudskega poveljnika«. (Brnčič, 1968, str. 17–18) Iz Tolstojeve upodobitve enookkega ruskega generala je razvidno pisateljevo vesplošno razodevanje spoštovanja do skromnega in duhovnega poveljnika, genialnega stratega ter izkušenega filozofa človeške biti, ki ga sam Tolstoj povzdigne na sam vrh romana ter s tem vzbudi tudi v bralcu čut spoštovanja in naklonjenosti. Okrog Kutuzova se vije veliko »neopaznih« junakov in izmišljenih ter pozitivnih junakov, kot je na primer že omenjeni izmišljeni ideološki junak Platon Karatajev. Pozitivni junaki doživljajo različne stopnje duhovnega vzpona, ki jih po mnenju Brnčičeve določa njihova pot »od laži in egocentričnosti k resnici in nesebični dobroti« in se tako mukoma prebijajo k idealu. (Brnčič, 1968, str. 14)

*Andrej Bolkonski in njegova izguba iluzij ob izkušnji vojne.* Med slikanjem odnosa do vojne prek dvoje nasprotujočih si vojnih ideologij Tolstoj nenehno poudarja vprašanje oblasti in osebne svobode. Tolstoj, nezaupljiv do sleherne oblasti, občuduje le tiste oblastnike, kot je denimo Kutuzov, ki svojo oblast podredijo duhu ljudstva. Po drugi strani zaničuje in obsoja ter s satiričnim tonom naslika portrete pozerskih oblastnikov, kot je denimo Napoleon, ki s svojo brezglavo aktivnostjo vodijo v zločin. Prej častihlepni, vase zagledani Andrej ob deziluziji vojne, ob izkušnjah težkih kriz in katastrof ter odpovedi svojim lastnim prizadevanjem notranje moralno dozori, spozna višjo resnico in se zave smisla življenja, ki je ljubezen in pripadnost domovini. V notranjem prerodu se zave svoje krivde do preminule noseče žene, ki je pod srcem nosila smisel in iskro njegovega življenja. Do naroda občuti krivdo zaradi odsotnosti domoljubja in čuta dolžnosti. V vojno se namreč ni odpravil zaradi domovinske ljubezni, temveč zaradi svojih lastnih ambicij, te

pa so ga privedle v propad. Prej zanj nerazumljivi pomen odpuščanja in bratske povezanosti med trpečimi vojaki in v celotnem narodu uvidi tako, da pogleda na vojno s stvarne perspektive. Odpusti spletkarskemu Anatolu, ki je iz maščevalnosti zapeljal njegovo zaročenko Natašo; ko je ta na smrtni žimnici in trpi strašanske bolečine, mu odpusti in ga z bratsko ljubeznijo spremlja k večnemu počitku.

*Pierre Bezuhov in njegov notranji prerod ob stiku s kmetom Platonom.* Pierre Bezuhov, iščoči sanjar, nepremišljeni pripadnik francoske revolucije, v izgubi iluzij o vojni in miru doživi svoj notranji prerod in najde notranje bistvo ob stiku s preprostim ruskim kmetom Platonom Karatajevom. Tolstoj Platona označi kot enega maloštevilnih kmetov v romanu; pripiše mu poseben pomen in s tem poudari ideal prostoživiljenjske in preproste filozofije ruskega kmečkega stanu, ki svoje življenje vodi na podlagi instinkta, neoziraje se na preteklost in prihodnost. V romanu se pojavi poleg zmedenega, od vojnih grozot in ujetništva presunjenega Pierra. V njem s svojo modrostjo zbudi spoznanje o pomenu dolgotrajnega iskanja notranje duhovne identitete. Tako Pierre pravi:

Kadar je pripovedoval, je pripovedoval največkrat o svojih starih in očitno dragih spominih iz »kristjanskega« (kakor je izgovarjal »krestjanskega«) življenja. Pregovori, ki jih je bilo njegovo besedovanje polno, niso bili tisti, največkrat nespodobni, jezični pregovori, ki jih stresajo vojaki, ampak ljudska rekla, ki se zdé tako neznatna, če jih tehtaš vsako posebej, in ki dobe mahoma pomen globoke modrosti, ako jih slišiš v pravem trenutku. (Tolstoj, 1979, IV., str. 66).

Kljub temu, da je po ugotovitvah Henriksena veliko pripadnikov kulturne elite v Tolstojevem času »Platonovo liberalno rabo ruskih rekov« interpretiralo kot oznako nepismenosti nižjega družbenega sloja, Tolstoj njegovo pogovorno izražanje upodobi kot globoko modrost. (Henriksen, 2006, str. 67) Pomen kmetove modrosti pa ne izvira iz visoke in tuje kulture, temveč iz običajnega reka z globokim pomenom. S tem postane del ruske tradicije ter naznanja pomen in resnico, bivajočo v ljudeh in njihovem polnem doživljanju življenja, ki se razlikuje od zatekanja v svet praznih nestvarnih idealov.

*Razkritje bistva življenja onkraj vojne in miru.* Platonov lik se pojavi kot moralni sodnik nad puhlim, nevednim in zasanjanim posameznikom. S svojo modrostjo obogati njegovo življenje ter ga reši iz lastne identitete, obdane iz spletkarskih mrež. Vlije mu voljo, moč in razum, predvsem pa mu razkrije skrivnost bistva življenja. Te ni mogoče dobiti ne v vojni ne v miru brez ljubezni do življenja, domovine in sočloveka. Bistvo

življenja, ljubezen, moč in povezanost z narodom, je mogoče izražati bodisi med vojnimi vihrami bodisi v stanju miru, če je le vsak individuum zmožen bratske povezanosti, solidarnosti ter predvsem domoljubja in čuta dolžnosti do trpečih ljudi.

### 6.2.3 Podoba množičnega-osebnega človeka

Jakob Šilc ugotavlja, da Tolstojevo realistično delo »rase v brezčasnost, kot slavna borba za vedno človeško-običajni realizem«. (Šilc, 1934, str. 526) Življenje odkriva z »ostrim opazovanjem značilnosti« in je poglobljen v »izsledovanje notranje zakonitosti objektivnega sveta, notranji izvor življenja in njegov duhovni smisel«. (Šilc, 1934, str. 526) Kot ugotavlja Šilc, se Tolstoj-umetnik, ki želi z obsežnim romanom upodobiti celotno gibanje narodov v Napoleonovi dobi, sprevrže v globokega misleca. Ta se neoziraje na običajno obliko romana pogloblja v kulturnozgodovinske razprave. (Šilc, 1934, str. 526) Med zgodovinskim razglabljanjem in iskanjem zakonov spozna:

V vsakem človeku ima življenje dve strani: osebno življenje, ki je tem svobodnejše, čim bolj odmišljena so njegova zanimanja, in prvotno množinsko življenje, v katerem človek neogibno izpolnjuje postavo, ki mu je predpisana. /.../ Zavedno živi človek v sebi, obenem pa je nezavedno orodje v dosego zgodovinskih, obče človeških namenov. Izvršeno dejanje je nepopravljivo, in njegov učinek, ki se v času strne z milijoni dejanj drugih ljudi, dobi zgodovinski pomen. /.../ Zgodovina, to je nezavedno, obče, množinsko življenje človeštva /.../ (Tolstoj, 1979, III., str. 10–11)

V pojmu množinski-osebni človek Tolstoj poveže življenjski slog ljudskega človeka s kolektivno zavestjo, ki je po ugotavljanju Šilca »bliže geniju naroda«, ter slog plemiške kulture oziroma dvorne aristokracije. (Šilc, 1934, str. 527)

*Množinski človek: Platon Karatejev in general Kutuzov.* Kot primer množinskega človeka lahko opozorimo na Tolstojev edinstveni in globoki lik ruskega človeka Platona Karatajeva. Naslikan je kot človek, ki živi življenje višje celote, sposoben solidarnosti in ljubezni do vseh ljudi, prav to pa ga določa kot množinskega človeka. (Šilc, 1934, str. 527) Množinski človek, človek narodnega čustva pa je tudi general Kutuzov. Kot ugotavlja Šilc, »v njem živi to, kar je v duši slehernega vojaka«. (Šilc, 1934, str. 528) Ker ne igra poveljnika in junaka ter je v svojem bistvu le preprost človek, z ljudstvom, tako imenovanim »genijem naroda«, spoznava pomen dogodkov za rešitev domovine. Ne

ukazuje, ampak le potrjuje in zavrača predlagano, hkrati pa ne glede na razumski pomen besed opazuje človekov izraz na obrazu, s katerim vodi duha vojske. (Šilc, 1934, str. 528)

*Osebni človek: Pierre Bezuhov.* Lik osebnega človeka predstavlja Pierre Bezuhov. Ta se, prevzet od svojega izumetničenega sveta idealov ter posledično odtrgan od ljudi in kulture, šele po dolгих blodnjah v svetu spreobrne v množičnega človeka ter s kulturnim bogastvom in narodom zaživi življenje višje celote. Z odkritjem višje celote življenja in ruskega življenjskega sloga malemu plemiškemu krogu je Tolstoj stremel k ohranitvi dela plemiške družbe za ljudstvo. Zavedal se je, da v svetu visoke aristokratske družbe živi le še osebni človek s praznim ničevim življenjem, odtrganim od celote. (Šilc, 1934, str. 528)

#### **6.2.4 Podoba ženske ljubezni v spletu vojnih okoliščin – femme fatale in razmišljujoča junakinja**

V romanu *Vojna in mir* v viharju vojnih dogodkov in zgodovinskih razpravljanj odkrijemo obilico romantičnih in nagonških ljubezenskih odločitev, brez vsakršnega temeljnega premisleka o možnih posledicah. To nekatere vodi tudi proti katastrofalnemu izidu. Med obilico ruskih pisateljev se je prav Tolstoj prvi zavestno poglobil v človekovo podzavest in njegova nenadzorovana stanja; ta natančneje razodene človekova psiha, v kateri se bodisi zabriše meja med realnim in irealnim bodisi prevladujejo podzavestne reakcije in duhovna otrplost ter nova spoznanja. (Brnčič, 1968, str. 32–33)

Tolstoj se torej z različnih perspektiv loteva psihološkega orisa oseb. Ta je najbolj prepoznaven v notranjem monologu ter v pisateljevem označevanju glavnih junakov na podlagi njihovega ravnanja, vedenja, govorice, kretenj, intonacij, mimike ter nadrobnih zunanjih značilnosti. Iz tega se prepletajoče zrcalijo njihove usode, ljubezenske sreče in nesreče, razodeva pa se tudi bistvo življenja in naroda v bližini smrti. (Brnčič, 1968, str. 33)

*Nataša Rostova in Tolstojev opis ljubezni v času vojne.* Ljubezenske zgodbe in afere v romanu so tesno povezane z značaji junakov. Najzanimivejša in ena Tolstojevih najboljših stvaritev je podoba in karakteristika očarljive Nataše Rostova. Nataša pooseblja radostno vitalnost, prek te pa se odseva Tolstojeva ljubezen do življenja in njegov globoki občutek za življenjsko pravičnost. Natašina izjemna in usodna očarljivost, ki ne vsebuje niti sledi vtisa brezsrarne spogledljivke, je očarala mnogo moških junakov v romanu. Toda s svojo preprostostjo z lahkoto pade v spletke naivnosti ter se nenehno predaja

nagonskemu in čustvenemu ravnanju, zato tudi njena podoba nima romantičnih primesi. Zaradi svoje povprečnosti, radoživosti in sle po življenju si v spletu vojnih okoliščin trenutno strast s sebičnim Anatolom Kuraginom razlaga kot pravo ljubezen. To posledično nepremišljeno uniči njeno veliko ljubezen in Andrejevo življenjsko srečo, v tem pa se zrcali uničujoč in nerazumen romantičen nagib. Usodna in zmotna ljubezenska strast pa je ključna za prelomno točko v njenem življenju in nadaljnem osebnem razvoju. To je razvidno v ljudski nesreči ob zasedbi Moskve, v kateri poseže v dogajanje in s tem premaga svojo osebno katastrofo. Druga ključnih epizod v Natašinem čustvenem in osebnem razvoju je sprava z umirajočim Andrejem. Ta docela spremeni njen pogled na življenje in smrt; sprejme jo kot eno izmed številnih epizod človeških nesreč v vojni in okupaciji ter s svojo vitalno naravo doseže večno srečo. (Brnčič, 1968, str. 28–29)

*Andrej Bolklonski in deziluzija slave.* Andrej Bolklonski, eden izmed ključnih likov, ki se naslanja na Natašo, je zelo kompleksen lik v romanu. Tolstoj ga spremlja od njegove izrazite intelektualnosti, težkih kriz in katastrof, pa vse do spoznanja višje resnice. Psihološki razvoj in duševna protislovnost vodita Andreja do dramatičnih življenjskih prelomov ter zapletov in razpletov njegove življenjske poti. (Brnčič, 1968, str. 23) Njegova deziluzija slave in težka čustvena depresija ob ženini smrti ga pahmeta v občutje neizmerne krivde. Izgubi upanje in pade v globok čustveni propad, posledično pa se, zaradi nezmožnosti vzpostavljanja globokih in trajnih zvez ter neodobravanja smisla in prednosti odpuščanja, odmakne iz javnega življenja. (Brnčič, 1968, str. 23) Njegovo vrnitev k smislu življenja nenadno spodbudi njegova ljubezen do Nataše; ta mu vlije voljo in moč za vrnitev v javno življenje. Toda, kot ugotavlja Brnčičeva, »zvest svojemu prepričanju o neučinkovitosti abstraktnega razuma spričo zapletenosti življenja, pripelje Tolstoj Andreja do spoznanja o nesmiselnosti kabinetnega reformatorstva«. (Brnčič, 1968, str. 23) Njegovo življenje zopet pretrese razočaranje nad nežnejšim spolom, nad propadom velike in globoke ljubezni. Sprevrže se v človeka, čigar edini gibalni sta domoljubje in čut odgovornosti do soljudi in naroda, to pa je v popolnem nasprotju z življenjem, ki ga je živel prej, ko je hlepel po slavi. Andrej potemtakem sklene svoje račune z življenjem in umre odtujen od ljudi, vsekakor pa s pomembnim spoznanjem o bistvu in lepoti življenja. (Brnčič, 1968, str. 24)

*Pierre in njegova usodna ljubezen do Nataše.* Ob Andreja lahko postavimo lik Pierra, ujetega v konflikt med etičnim prizadevanjem ter čutnostjo in šibko voljo. V gibalno



dogodkov in okoliščin poseže kar prostovoljno, s svojo doslednostjo v nazorih in vedenju. Vera Brnčič ugotavlja, da je zaplet motivne smeri Pierra udejanjen na podlagi zgodbe o očetovi dediščini. (Brnčič, 1968, str. 25) Tolstoj vzporedno slika njegovo nadaljnjo usodo dediča grofovskega naslova in velikega premoženja. (Brnčič, 1968, str. 25) Pierrova sprememba družbenega položaja postane odlična vaba za aristokratske potuhnjence, lovce na denar in prestiž. Koristoljubneži se na vse pretege bojujejo za svoje lastno preživetje; s tem ni mišljeno preživetje revnih ljudi, ki bi jih razveselil kos kruha, temveč so v igri blišč, denar, prestiž in ugled. Aristokratski potuhnjenci s skrajno taktiko gledajo na ljubezen in celotno življenje doživljajo kot bojišče z nenehnim bojem. (Henriksen, 2006, str. 24)

Bojevnico za denar in ugled predstavlja zapeljiva lepotica Helena Kuraginoва, s katero Pierre, očaran od njene lepote, sklene zgrešeno, čutno in prenagljeno zakonsko zvezo. Tolstoj za to dejanje ne obsoja brezdušne koristoljubne lepotice, temveč Pierrovo čutnost, šibko voljo, nagon in nepremišljenost. Tolstoj slika nenehni boj Pierra z njegovim notranjim glasom, ki ga v življenjskih položajih opozarja na njegovo podrejenost stvarem in situacijam, ki so v popolni disharmoniji z njegovim najglobljim bistvom. Toda Pierre neozirajoč se na svoj lastni instinkt ravna povsem nasprotno – »ker je mislil, da »tako pač mora biti««. (Brnčič, 1968, str. 25) Njegova podrejenost stvarem in dogodkom je posledica občasnih depresij in globokega notranjega nezadovoljstva, predvsem zaradi propada njegovega zakona. Razočarani in opeharjeni Pierre išče uteho v prostozidarstvu, a to se mu razodene kot izumetničeno, brezplodno in ambiciozno gibanje ter nezadostna moralna opora. Preda se svoji usodi, družbenim konvencijam in svoji šibkosti ter še naprej kopiči notranje nezadovoljstvo. Rešitev iz svojega duševnega stanja in vero v smisel življenja Pierre doživi in spozna ob realnih spoznanjih neparadnega junaštva v vojni ter bitkah in preizkušnji ujetništva, ko za las uide smrti. V spletkah usode spozna dobrosrčnega predstavnika kmečkega ljudstva Platona, ki mu razodene smisel bivanja in preproste radosti življenja, ob tem pa Pierre duhovno dozori. (Brnčič, 1968, str. 26) Notranje zadovoljen Pierre, osvobojen vsega zunanjega, izumetničenega, postane suveren človek z voljo do življenja in ljubeznjo do soljudi. Na koncu romana presenetni bralca s svojo nerazložljivo zakonsko srečo z Natašo Rostova; v spletu okoliščin nenadoma spoznata medsebojno zaljubljenost. S tem Tolstoj, kot ugotavlja Henriksen, »slika simbol skrivnostnih sil človeškega življenja in nagona, ki ga ni mogoče zanikati«. (Henriksen, 2006, str. 17)

*Nikolaj Rostov kot nasprotje Andreja in Pierra.* Popolno nasprotje Andreju in Pierru, oziroma njun antipod predstavlja Nikolaj Rostov. Vkljenen je v ozek spekter predstav in pojmov o stanu, in sicer moskovske plemiške družbe, družine in polka. Deluje nepremišljeno, skladno s čustvi in okolico. Kot pripadnik kroga povprečnih borcev-častnikov deluje skladno z istim refrenom kot Pierre, in sicer: »mislil je, da tako mora biti«, a ne zaradi trenutne šibkosti, temveč zaradi konformizma. (Brnčič, 1968, str. 27).

Kot član otroškega sveta Rostovih je očaran s poetično in naivno romantiko, kar se zrcali v njegovih vojnih doživetjih in sanjah o junaštvu. Tolstoj ga kmalu postavi na realna tla in pri njem začne postopek deromantizacije in sanjske deziluzije. (Brnčič, 1968, str. 27) Pisatelj s slikanjem in umestitvijo Nikolaja v roman želi pokazati portret človeka, ki ne deluje in ne hodi po svoji življenjski poti samostojno, in s tem človeka, ki stopa prek začrtanih smernic okolja in situacij.

Kot ugotavlja Brnčičeva, se Nikolaj z olajšanjem vrača v svet že določenih vedenjskih pravil, v katerem mu ni treba trošiti nepotrebnega napora ob misli na propad družinskega bogastva in namišljeno ljubezen do revne Sonje. Ta ni bila deležna sreče, ker je bilo v njej premalo sebičnosti, prav tako pa tudi sam ni bil zmožen kritične presoje. (Brnčič, 1968, str. 27) Nikolajevo srečanje z Marjo Bolkonsko predstavi Tolstoj kot »rešitev princese«. Reši jo iz krempljev zmedenih kmetov, vendar pa se ljubezen nadalje razvija kot romantičen navdih snubitve in poroke z bogato nevesto. To ga reši nelagodnih občutkov ter mu hkrati z varnim pristanom srečnega zakona ne daje možnosti, da bi se soočil s konflikti okolja. (Brnčič, 1968, str. 27)

*Marja Bolkonska kot nasprotje Nataše.* Marja Bolkonska, notranje najbogatejši ter etično in intelektualno najtehtnejši ženski lik romana, popolno Natašino nasprotje, živi trdo življenje. Živi z gestapovskim očetom in se za srečo ni pripravljena boriti. Posledično stopa v svet religije in požrtvovalnosti, služenja drugim, predvsem bolnemu očetu. Marja svoje ravnanje usklajuje po trdnih etičnih načelih in zato predstavlja lik razmišljujoče junakinje. (Brnčič, 1968, str. 22) Sreča jo doleti šele po očetovi smrti, ko se reši služenja in predvsem strahu pred njim. A zaradi naključne sreče, nenadne ljubezni, ne odstopa od svojih moralnih odgovornosti, prav tako pa se tudi ne prepusti nagonu, temveč sprejme nove dolžnosti, okoliščinam in usodi se podredi le navidez ter ohranja svojo notranjo svobodo. (Brnčič, 1968, str. 30)

*Srečanja s smrtjo v romanu Vojna in mir.* Henriksen ugotavlja, da smrt v romanu ne pomeni le biološkega konca, temveč moralni dogodek s filozofskim razodetjem. (Henriksen, 2006, str. 18) Soočenje z obličjem smrti Andreju razodene nesmiselnost zunanjega sveta, vojne in paradnega junaštva. Andrej uvidi lepoto življenja, ko nezavesten, v mlaki krvi zre v širo no, ter v deziluziji slave uvidi pomen bratstva in povezanosti naroda. Moč razodetja, ki jo prinaša smrt, pa se ne udejanji samo na lastnih izkušnjah smrti junakov, temveč tudi ob smrti drugih ljudi ter sojunakov. Pierre doživi denimo burni odziv ob hladnokrvni usmrtitvi ruskih zapornikov in uboju svojega duhovnega in življenjskega sojetniškega učitelja Platona. Usmrtitev ga privede v eksistenčno krizo in pospeši njegovo, kot pravi Henriksen, obsedenost z »radikalnimi mislimi o vojni in bratstvu človeštva«. (Henriksen, 2006, str. 18)

Podoben pomen ter spremembo pogleda na življenje pa Nataši razodene tudi Andrejeva smrt. Prek izkušnje in preizkušnje smrti postane zrelejša in razmišljujoča ženska; smrt zanjo ne pomeni konca življenja, temveč filozofsko izkušnjo, ki okrepi njeno zaupanje ter vero v novo življenje. Tako življenje je kot moralno trdnejša in zrelejša oseba zdaj sposobna zaživeti v zakonu s Pierrom. (Henriksen, 2006, str. 18)

### **6.2.5 Odnos do krščanstva in Boga, prek oči pisatelja-religioznega misleca**

Leva Nikolajeviča Tolstoja je v petdesetih letih njegovega življenja popolnoma izčrpala, kot ugotavlja Vidmar, primitivna življenjska sila neizprosne bližine smrti in resničnosti življenja. (Vidmar, 1921, str. 287) To ga je privedlo do moralne krize in iskanja nove, višje resnice. Tolstoj je svojo prerojeno resnico, po dolgem in neuspešnem iskanju, bodisi v filozofiji in znanosti bodisi v pravoslavju in drugih verah, našel v Evangeliju, to pa ga je spreobrnilo v religioznega misleca. (Vidmar, 1921, str. 287)

Literarni zgodovinarji ostro ločujejo Tolstojevo literarno ustvarjanje pred njegovo moralno krizo in po njej, vendar pa je bil pisatelj vse svoje življenje in ustvarjanje zavezan iskanju vere, duhovnega bistva in popolnosti. Vse to je končno našel v Kristusovem življenju. (Vidmar, 1921, str. 287)

*Knežna Marja in njena religioznost.* V romanu *Vojna in mir* Tolstoj svoje religiozno iskanje izrazi s podobo globoke krščanske predanosti knežne Marje. Ta je požrtvovalna do očeta ter zanj kljub njegovi krutosti in trdi vzgoji pripravljena žrtvovati svoje želje, sanje in srečo. Tako bi izpolnila dolžnost do sočloveka, še posebej do očeta, kot jo učijo krščanski

nauki. Marjin odnos do Boga in krščanstva je najbolj razviden iz njenih pisem Juliji; na list papirja ji z lahkoto razodene svoja notranja občudovanja, čustva in globoka spoznanja (Henriksen, 2006, str. 18) ter zapiše:

Oh, ko ne bi imeli tolažbe v veri, bi bilo življenje kaj žalostno. /.../ Zdi se mi le, da je krščanska ljubezen, ljubezen do bližnjega, ljubezen do sovražnikov zaslužnejša, slajša in lepša od čustev, ki jih utegnejo zbuditi lepe oči mladega človeka v dekletu /.../ Nikoli nisem mogla razumeti strasti nekaterih ljudi, kako si skušajo pokvariti zdravi razum s tem, da se oklepajo mističnih knjig, ki zbujajo v njegovem duhu samo dvome, jim dražijo domišljijo in jim dajejo značaj pretiranosti, ki je v popolnem nasprotstvu s krščansko preprostostjo. Berimo rajši Apostole in Evangelij. Ne skušajmo prodreti v to, kar je v teh knjigah skrivnostnega, zakaj, kako bi se mogli mi ubogi grešniki lotevati naloge, da spoznamo strašne in svete skrivnosti Previdnosti, dokler nosimo s seboj to meseno posodo, ki razpenja med nami in Večnim nepredirno zaveso? Zadovoljimo se torej s preučevanjem vzvišenih načel, ki nam jih je naš božji Odrešenik zapustil v vodilo na tem svetu; skušajmo se ravnati po njih in jih spolnjevati; prepričajmo se, da je naš šibki človeški duh tem bolj prijeten Bogu, ki zametava vsako znanje, če ne prihaja od Njega, kolikor manj razmaha mu dajemo, in da nam bo po Svojem božjem Duhu tem več razodel, kolikor manj se bomo skušali poglobiti v to, kar nam je blagovolil prikriti. (Tolstoj, 1979, I., str. 142–143)

Pisatelj Marjine smiselno zložene stavke, v katerih občutimo njeno notranjo svobodo in etična načela, zasnuje v luči razodetja in izražanja tehtne nepretrgane misli o duhovnosti kot edinstveni obrambi zoper kruto usodo. V preigravanju besed zaslutimo njeno, kot ugotavlja tudi Henriksen, splošno zabavo s sprejemanjem svetih romarjev, v verigah tavajočih po deželi, išoč telesne pokore za boljše razumevanje Boga. (Henriksen, 2006, str. 33) To jo tako prevzame, da se v luči svoje neizmerne ljubezni do družine celo krivi nezadostnega izkazovanja ljubezni Bogu in nebesom. (Henriksen, 2006, str. 33) Marjino stremljenje k Bogu pa je slutiti tudi ob pogovoru z bratom Andrejem, tik ob njegovem slavnostnem odhodu v vojno, hrepenenju po slavi naproti, v katerem pravi:

»Ah! mon ami. Toliko molim k Bogu in upam, da me usliši. André,« je boječe dejala po kratkem molku, »veliko prošnjo imam do tebe.« /.../ »Misli, kar hočeš, a stori to meni na ljubo. Stori, prosim te! Še oče mojega očeta, najin dedek, ga je nosil na vseh vojnah...« /.../ »André, blagoslovim te s sveto podobico, ti pa mi obljubi, da je nikoli ne snameš z vratu /.../« /.../ »Proti tvoji volji te reši in se te usmili in te spreobrne k Sebi, zakaj v Njem edinem sta resnica in mir,« je rekla z glasom, drhtečim od razburjenja, v obeh rokah slovesno držeč pred bratom ovalno, starinsko Odrešenikovo sličico, s črnim obrazom v srebrnem okviru, visečo na tenki drobno izdelani srebrni verižici. Prekrižala se je, poljubila sličico in jo podala Andreju. (Tolstoj, 1979, I., str. 162)

Tolstoj se je v svojem edinstvenem pojmovanju Boga razšel z rusko Pravoslavno cerkvijo, ter udejanjil vero, zasnovano na Kristusu kot živem človeku. Spopadel se je torej s problemi tedanje Rusije in ruskega človeka. Pisatelj pojmovanje ljubezni postavi v isti spekter kot Boga; s harmonijo in tesno povezanostjo poistoveti Boga z ljubeznijo. Kot ugotavlja Vidmar, je Bog zanj ljubezen, ljubezen pa biva tam, kjer je Bog; posledično je bistvo vsakega človeka v ljubezni, sočutju in molitvi. (Vidmar, 1921, str. 287–289).

*Prvine krščanskega nauka v romanu Vojna in mir.* Tolstojev krščanski nauk je v romanu ob temah ljubezni in Boga razviden tudi prek drugih strani človeške narave, ki se prepletajo skozi celoten roman. Kažejo se prek dogodkov in številnih junakov, prek grehov, kot so poželjivost, lenoba, častihlepnost, koristoljubnost in nečistost, prek katerih junaki želijo zadovoljiti svoje osebno stremljenje po sreči. (Vidmar, 1921, str. 289) Tolstoj meni, da se najhujša posledica greha zrcali v »zaostali vesti duhovnega bitja v človeku«, in sicer ljubezni; le to nanaša na svojo telesno, ne pa duhovno osebnost. (Vidmar, 1921, str. 290) Za pisatelja je edina ustvarjalna sila ljubezen; brez nje življenje ni mogoče. S to mislijo razkriva tudi splošno pokvarjenost življenja dvorne aristokracije in častihlepnih vojskovodij, »ki imajo vsega v izobilju, /.../ in se prenasičujejo vsega, poleg njih, pa v bedi in ponižanju poginja njih bližnji, bitje božje narave, ki ima, kakor oni, samo eno nalogo: udejestvovati svojo ljubezen in tako pripravljati Kraljestvo Božje.« (Vidmar, 1921, str. 292)

Prav tako Tolstoj obsoja razredne in gospodarske boje ter vojno; ti so v vsakem človeku zapisani kot nesmiselna grozodejstva, ki se udejanjajo prek ljudi s pokvarjenim razumom. Tolstoj prek svojega edinstvenega lika Platona Karatajeva zrcali del svojega nauka, v katerem pravi, da ljubezen ne sme biti omejena bodisi na telesno osebnost posameznika bodisi na telesno osebnost bitij, ki so človeku pri srcu. Ljubezen je za Tolstoja resnična le takrat, »kadar je elementarna, kadar ne išče, ne čaka, se ne nadeja nagrade, temveč je enostavno pojav«. (Vidmar, 1921, str. 356) Tako Tolstoj opiše Platona prek Pierrovih oči:

Kadar je poslušal kake pripovedi, se je radostno smehljaj, vrival besede in zadajal vprašanja, ki so merila na to, da bi si čim bolj razjasnil lepoto tega, kar si mu pripovedoval. Nagnjenj, prijateljstva, ljubezni, kakor jo je Pierre razumel, Karatajev ni imel; ljubil pa je vse in v ljubezni živel z vsem, s čimer ga je vezalo življenje, posebno pa s človekom – ne s kakim določenim človekom, ampak s tistimi, ki jih je imel pred seboj. Ljubil je svojega kosmatega psička, tovariše, Francoze in Pierra, ki mu je bil sosed, a Pierre je čutil, da bi Karatajev, ne glede na svojo nežnost do njega (s katero se je

nehote oddolževal Pierrovemu duhovnemu življenju), niti minuto ne žaloval, če bi se morala ločiti. (Tolstoj, 1979, IV., str. 67)

Tolstoj na podlagi znanja teorij različnih verstev v svojih krščanskih naukih govori o verstvih, ki bodisi svojim vernikom obljublajo popolno srečo v življenju in večnosti bodisi prikazujejo trpeče zemeljsko življenje, s katerim si človek zasluži večno življenje, kar je zanj popolnoma napačna interpretacija življenja. (Vidmar, 1921, str. 358) Zanj kot kristjana življenje ne pomeni ne sreče ne trpljenja, temveč meni, da se v človekovi dvojni naravi – to sestavljata telesna narava, v katero lahko zabredeta sreča in trpljenje, in duhovna narava, v kateri se dogaja »porajanje in rast resničnega jaza v človeku, pri čemer ne more biti ne radosti ne trpljenja, in izvrševanje dela božjega« – sreča in trpljenje lahko pojavljata, vendar kot trenutni in začasni čustvi, ki jih izpodrinja trajna zavest »o smislu življenja – in mir, ki ga prinaša.« (Vidmar, 1921, str. 358)

*Tolstoj in njegov odnos do posmrtnega življenja v romanu Vojna in mir.* Zelo zanimiva je Tolstojeva neopredeljenost do posmrtnega življenja. O tem ne govori, temveč se navezuje na Kristusove zadnje, predsmrtne besede ter zapiše: »Eno je verodostojno in brezdvomno – to je tisto, kar je rekel Krist, ko je umiral: »V Tvoje roke izročam duh svoj.« To namreč, da grem umiraje tja, od koder sem prišel. In če verujem, da je ono, od koder sem prišel, razumna ljubezen /.../ – tedaj se radostno vračam k Njemu, ker vem, da mi bo dobro. In ne samo, da se ne bojim tistega prehoda, ki me čaka, temveč se ga veselim.« (Vidmar, 1921, str. 358)

## **7 PRIMERJAVA DOŽIVLJANJA VOJNE IN Z NJO POVEZANIH GROZOT PRI CANKARJU IN TOLSTOJU**

V poglavju *Primerjava doživljanja vojne in z njo povezanih grozot pri Cankarju in Tolstoju* bom primerjala Cankarjeve in Tolstojeve opise vojne in vojnih grozot, kot se razkrivajo v njunih delih *Podobe iz sanj* ter *Vojna in mir*.

### **7.1 Vpliv Leva N. Tolstoja na Cankarjevo literarno ustvarjanje ter vzporednice in razhajanja vojnega motiva v zbirki črtic *Podobe iz sanj* in romanu *Vojna in mir***

*Vplivi L. N. Tolstoja na Ivana Cankarja in primerjava med pisateljema. Za oblikovanje Cankarjeve črtice, novele in krajše povesti zanesljivo niso bili brez pomena vplivi kratke pripovedne proze, ki jo je razvijal ruski realizem s Tolstojem, pa tudi z Gogoljem, Dostojevskim in drugimi. Cankarjevih del ne moremo izvajati zgolj iz tem, motivov in form novoromantične smeri ter iz dekadence in simbolizma. Na njegov opus so prav tako vplivale tudi druge smeri, in sicer naturalizem in psihološki realizem, katerih oblike so omogočale, da so vanje prehajale vsebinske prvine nove romantike in dekadence ter formalnostilne zamisli impresionizma, kar se kaže iz vzorcev ruskega psihološkega realizma in njegovega psiho-moralizma. (Kos, 2001, str. 253) Cankarjevo krajšo prozo, in prav tako njegovo celotno prozno literarno ustvarjanje, oblikuje izvorna in heterogena sinteza dekadence, naturalizma, nove romantike, psihološkega in moralističnega realizma ter reduciranega simbolizma. (Kos, 2001, str. 253)*

Primerjava med Cankarjem in Tolstojem torej ni naključje, ampak izvira iz dejstva, da je Cankar Tolstoja izjemno cenil, bral njegova dela in ga omenjal med drugim v svojih pismih. Psiho-moralizma, kot ga je Tolstoj vgrajeval v historično podobo ruskega družbenozgodovinskega sveta, ki je bil hkrati del evropske realistične literature 19. stoletja, Cankar ne prenese oziroma ne preslika na slovensko ozemlje, ampak mu ne vključevanje v večje historične celote omogoča, da iz realizma in naturalizma vstopa v območje nove romantike, dekadence in simbolizma, ter se tako v Cankarjevi izvorni predelavi evropske psiho-moralistične tematike pomika iz historičnega družbenega sveta v območje posamične subjektivitete. (Kos, 2001, str. 254)

*Človek v vojni pri Cankarju in Tolstoju: podobnosti in razlike v njunih poetikah in odnosu do zgodovine. V *Podobah iz sanj* je glede na pisateljeva prejšnja dela opazno*

zmanjšanje dekadenci in novoromantičnih ter povečanje simbolističnih prvin, na slogovni ravni pa ob impresionizmu dobi večji poudarek ekspresionistični slog, ki ga določata večja abstraktnost in emocionalnost. Ta se ne opira več na čutno predstavo, temveč na simbolno predstavljene intelektualne in etične ideje. Zbirka črtic *Podobe iz sanj* je nastajala ob Cankarjevem fizičnem in čustvenem soočenju z dogajanjem prve svetovne vojne. Cankar, zavedajoč se zahteve drugačne umetnosti, kot jo zahtevajo vojni čas in razmere avstrijske cenzure, ki avtorju ne dopusti izražanja v realističnem slogu, posega po zastrtem simbolističnem jeziku. Tovrstno izražanje pa uporablja iz idejnih razlogov, na podlagi katerih nam razkriva pomen svojega simbolizma. Ta je povezan in motiviran s pisateljevim odnosom do zgodovine in z njegovim notranjim duhovnim svetom. V *Podobah iz sanj* potemtakem Cankar vojno resničnost, subjektivno doživljanje stvarnosti in svoj prizadeti odnos do vojne povzdigne na simbolno raven, v svet sanjsko-vizijskih sfer in groteskni simbolni podob. Pri oblikovanju sanjsko-vizijskih sfer, v katerih se prepletata simbolistični jezik in socialno zgodovinska resničnost, se opira na svojo lastno predstavo o soodvisnosti sanj in resničnega življenja. S projekcijo zgodovinske resničnosti vojne v sanje doseže zrcalni obraz vsesplošne groze bivanja človeka med vojno.

V nasprotju s Cankarjevimi simbolnimi slogom ter potemtakem simbolistično naravnanimi besedili in grotesknimi podobami stvarnosti, katerih bistvo in pomen razvozlamo s predanim in aktivnim branjem, pa je Tolstojev jezik izredno svoboden. Svoboda izražanja Tolstoja vodi v grajenje dolgih in okornih stavkov, ki jih neozirajoč se na pravila stilistike in ruske sintakse s kopičenjem arhaizmov, dialektizmov ter rabo francoščine kot občevalnega jezika visoke družbe, snuje suvereno, z namenom, da bi bralcu čim bolj razodel smisel povedanega.

Oba avtorja vojne razmere uporabita kot ozadje za osebne drame oseb, ki so v njih udeležene. Z umetniškimi prijemi sporočata, da je poglobitni namen njunega pisanja o vojni zavezanost resnici, le to pa ubesedujeta z različnih idejnih perspektiv. Ob peščici osebnoizpovednih zastranitev in izraziti odsotnosti zgodbenosti, ki smo ji bili v izobilju priča pri Cankarjevih osebnoizpovednih delih, se v *Podobah iz sanj* odtuji od svoje intimne notranjosti ter nad celoten horizont zbirke povzdigne vojno in smrt, novega glavnega junaka ter vsesplošnega gospodarja človeštva in resničnosti. Cankarjevega človeka gospodovalna vojna potisne v svet senc, iz katerih se zrcali pisateljeva inovativna podoba človeka-sence, potisnjene v gibalo vojnega časa. Medtem ko Cankar slika človeka kot senco, gibajočo se med vojnimi grozotami, Tolstojev človek ni postavljen v svet senc,



potemtakem tudi ni odvisen in podrejen vojni. Z romanom *Vojna in mir* je Tolstoj upodobil široko sliko ruskega življenja prvih desetletij 19. stoletja, v katero je naslikal podobo množičnega-osebnega človeka, aristokracije, zemljiškega plemstva ter ruskih kmetov, ki pa so gibalo vsega zgodovinskega vojnega dogajanja.

Nasprotne idejne perspektive avtorjev je mogoče iskati v njihovih različnih pogledih na zgodovinsko dogajanje, na odnos med fikcijo in resničnostjo ter na pojmovanje sanj. V nasprotju s Cankarjevim odnosom do razmerja med fikcijo in resničnostjo kot soodvisnima komponentama pri slikanju resničnega življenja ter človeške podrejenosti vojni pa Tolstoj svoje fiktivno delo zasnuje s stališča filozofskega misleca. S fantastično, groteskno in simbolno besedo upodobljena Cankarjeva zgodovinska resničnost vojne in vanjo ujetega človeka se oddaljuje od Tolstojeve filozofije zgodovine.

Tolstoj je človeka, kot gibalno zgodovinskega dogajanja, upodobil na podlagi svoje lastne kritične presoje in svoje interpretacije zapisane zgodovine, kot protest zoper takratna pojmovanja zgodovinopiscev. V poteku zgodovinskega dogajanja Tolstoj pripisuje pomen nepredvidljivim iracionalnim dogodkom, prek katerih se dogajanje ne ustvarja na podlagi »paradnega« junaštva, velikih zgodovinskih osebnosti in temeljnih zgodovinskih dogodkov, ki jih na vrh same zgodovine postavljajo zgodovinarji. Zgodovino po njegovem sestavlja velika ustvarjalna mreža nenadzorovanih verig vzrokov in posledic, katerih člen je tudi človek s svojim značajem, vrednotami in poseganjem v dogajanje.

V nasprotju s tem pa nam Cankar človeka vojnega časa upodobi kot tavajočo senco nad vdorom vojnih grozot, ki ne more in ne zna dodobra razumeti vojnih krutosti in morij ter se posledično zaradi nezmožnosti posega v zgodovinsko dogaja in upora zoper le-to zapre v svojo tesno lupino bolečine.

Tolstojev odnos do fikcije pa se izraža tudi v bistvu fiktivnega dela. Ker je Tolstoj mnenja, da nam zgodovina ne ponuja celotne zgodovinske resničnosti, je na podlagi svojega romana-epopeje ubesedil tudi tisti del zgodovine, ki je v valu objektivnih zgodovinskih podatkov ostal nepopisan. Tolstojev izredni umetniški duh in njegov čut odgovornosti do sočloveka in naroda sta pisatelja vodila v subjektivni opis zgodovinskega vojnega dogajanja, ki ga poganja človek. S tem je Tolstoj naslikal podobo od zgodovine pozabljenega narodnega dogajanja med vojno, z oblico pozabljenih junakov, ki s svojimi prikritimi nagoni, moralo, vrednotami, požrtvovalnostjo, sebičnostjo, predanostjo, ljubeznijo in drugimi značajskimi potezami izoblikujejo in izpopolnjujejo sliko zgodovine.

Prav tako, kot je Tolstoj umetnik-moralist s svojo kritično presojo zgodovine in predanostjo domovini stremel k vsesplošnem prikazovanju ruskega naroda in k njegovi odreditvi iz spletk zgodovinskih knjig, je tudi Cankar s svojimi črticami stremel k poistovetenju z narodom in s tem odrešenju očitkov njegovega zapiranja v svoj lastni svet, ki ga odsevajo njegova prejšnja dela. Prav zaradi tega, se Cankar v svoji zbirki *Podobe iz sanj* ne pogloblja več v svoj lastni jaz in tudi spozna, da v vojnih časih pisatelj-umetnik nima pravice izražati zgolj svojega osebnega izkustva, temveč se mora le ta obrniti k sočloveku in narodu. Na podlagi teh spoznanj, Cankar svojo osebnoizpovedno literaturo spreminja v socialno sporočilno umetnost. Odkritje svojega lastnega jaza, ki je med vojno še bolj potenciran, omogoča Cankarju, da se poistoveti s trpečim slovenskim narodom, odkrije svojo narodno identiteto in se zave bratske povezanosti in ljubezni.

*Vpliv ruskega psiho-moralizma na Cankarjevo delo.* Cankarjevo odkrivanje religiozno-moralno ozadje zvez je pogojeno z vplivi ruske književnosti in ruskih pisateljev, in sicer Dostojevskega, Gogolja ter predvsem Tolstoja. Cankar je iz ruske književnosti črpal oziroma povzemal predvsem teme greha, kesanja, vesti in očiščenja, ki so bile v primerjavi z rusko prozo slovenski pripovedni prozi nekako neznane. Te teme so v slovenski prozi na podlagi Cankarjevega ustvarjanja in povzemanja iz zgledov ruskega psiho-moralizma postale osrednje teme Cankarjevih novel in povesti.

Janko Kos ugotavlja, da so bile teme očiščenja, greha, vesti in kesanja denimo pri Tolstoju zasnovane v posebnem duhovnem okviru, s primesmi pravoslavne mistike občestva, bratstva in iz tega potekajočega etosa, kar je Cankar sicer povzel, vendar prenesel v drugačen duhovni okvir. Pri Cankarju so dobile teme pokore, kesanja, odrešenja in greha poteze izrazito individualnega, strogega in racionalnega moralizma, s primesmi katoliške versko-moralistične tradicije. Na podlagi teh dejstev lahko postavimo vzporedno tezo, in sicer, da je Cankar sprejel in povzel teme iz ruske pripovedne proze, a hkrati so le te v njegovih psihološko-moralnih delih oblikovale izvorno vsebino, ki prevzema nekatere sestavine pravoslavnokrščanske tradicije, ki jih namreč katolištvo na Slovenskem ne pozna, a jih Cankar s svojo izvirstostjo vključuje v drugačen kontekst. (Kos, 2001, str. 253)

## 8 SKLEP

Zbrika črtic *Podobe iz sanj* je Cankarjevo delo, ki odraža njegovo doživljanje vojne kot nepopisne tragedije in impresionističen opis njegovih občutij. »V nasprotju s Cankarjevo prejšnjo prozo je v *Podobah iz sanj* vse več črtic brez dogodkov in prehajajo v meditativno kratko prozo. Ta je individualna in socialna obenem, hkrati pa tudi religiozna.« (Avsenik Nabergoj, 2005, str. 666)

Naslov zbirke *Podobe iz sanj* sam po sebi kliče po premisleku, v kakšnih vsebinskih vidikih Cankar uporablja besedo »sanje«. Pisatelj nedvomno upošteva splošni pomen te besede, ki označuje irealne pojave. Primerjalna analiza vseh črtic te zbirke, ki so napisane v izrazito simbolističnem slogu, pa kaže, da so »sanje v Cankarjevi zadnji knjigi izraz resničnega življenja«. (Bernik, 2006, str. 421) V črtici *Gospod stotnik* pisatelj pomenljivo opiše svoje razumevanje te besede:

Dokaj časa je že, da so zadobile moje sanje in pač sanje vsakega človeka čisto novo, prav posebno lice. Nič več niso puste blodnje, bežne megle, ki se brez smisla in vzroka prelivajo druga v drugo ter se nazadnje razpuhté v nič. Niso več tiste sanje, ki jih človek zjutraj strmeč ugleda z zaspanimi očmi ter napol smehljaje, napol jezen zamahne z roko: »Vrag vas vzemi, odkoder vas je dal!« – in ki nato smešno-grozno odkobalijo v brezno, kakor se ob rani zarji škratje poskrijejo v gozd. Sanje, ki jih sanjam zdaj jaz in ki jih sanjaš ti, so senca prave resnice; pač so oblike strahotno povečane, nadvse čudno pokvečene in skrivenčene, toda resnica le ostane, spoznaš jo koj in srce ti je žalostno. (CZD XXIII, 1975, str. 18)

V črtici *Vrzdévec* pisatelj nakaže, da ima v zavesti ne samo strahotno povečane, temne sanje; s temnimi notranje povezane so »svetle sanje«, ki se porajajo v bolni človeški duši in jo dvigajo v višine:

Človek, ki je imel pelin za kosilo in pelin za večerjo, ki je škropil ljubezen, koderkoli je hodil, sam pa ni okusil nobene kaplje, si natihem, prav na skritem dnu svoje duše ustvari svetle sanje, brez katerih bi moral skoprneti od vsega hudega. Najprej se mu zasveti odnekod le prav ponižna lučka, spomin na nekaj milega, želja po nečem lepem, mehkem, kar morda nikoli nikjer ni bilo in nikjer ni. Luč pa je zmerom lepša in svetlejša, kolikor več je bridkosti in kolikor bliže je odrešenje. Dokler se svetloba nazadnje veličastno ne izlije v ono, ki je zadnja in večna; ter je tako izpolnjena obluba, srcu dana, in doseženo plačilo za verno zaupanje. (CZD XXIII, 1975, str. 95)

Sanje so zaradi svoje večpomenskosti zelo primerna metafora za osebnost, kot je bil Ivan Cankar, ki je bil sposoben simbolistično hkrati zakrivati in razkrivati pomen, ki ga je nosil

globoko v svoji duši. Vojna v svojih krutih pojavnih oblikah najbrž na pisatelja deluje tako globoko, da v njem delujejo podobe bolj kot celota kakor v svojih delih. Vojna kot takšna je za Cankarja travma brez primere, očitno ne glede na socialnozgodovinske okoliščine. Vojna kot neobvladljivo prizorišče strahot na pisatelja pritiska tako, da mu iz duše iztisne *Tisto vprašanje*:

»Čemu to brezdanje trpljenje, čemu bolečina, žalost, strah in smrt? Povej, čemu ti moja srčna kri, samo reci, čemu, pa ná jo, vzemi si jo, iztoči si jo, iztoči si jo brez strahu od kaplje do kaplje; samo povej – čemu?«...  
Moj Bog, saj ležim na slamnici, gledam v mrak s široko odprtimi očmi; in vprašalo, v nebesa vzkliknilo je le moje izmučeno srce. – (CZD XXIII, 1975, str. 68–69)

V svojih zrelih letih je Cankar dozorel za sočustvovanje, ki omogoča globinsko prepletanje bolečine in upanje v rešitev, ki presega človeške moči. V stiski pisatelj kriči po duši, da se prebudi in vstane prav takrat, ko za telo ni nobene možnosti. Cankar v stiski doživlja dušo kot bistvo človeka, zato globoko občuti brezbriznost, surovost in brezupnost, ki širi svoje temne sence na polja mrtvih. Sočustvovanje s trpečimi ga tako prevzame, da niti podrobnosti niti sintetična racionalnost ne pritegneta njegove pozornosti. Ne gre mu za analizo dogodkov glede na različne usode revnih, bogatih, odtujenih in srečnih. V vesoljnem potopu človeštva ga prevzame usoda človeka kot takšnega, kot da gre za enega samega človeka. Tako sklenjeno, solidarno doživljanje skupne človeške usode je osrednja tema črtice *Pobratimi*, ki se začne z besedami:

Mnogokrat se primeri, da se v enem samem trenutku odpro vsa srca in skozi široka vrata prikipi duša v lica, v oči in na jezik, tako da so si ljudje mahoma podobni kakor brat bratu; ker bratje so si v najglobljih globočinah. Združijo se v veliki radosti, ali v silni bolesti, v blagoslovu ene milosti, pod težo enega udarca; vsi glasovi so en sam vrisk, en sam vzdih. Ena luč obžari obraze in v njenem svitu so si enaki, so vsi enako spomladanji, ali enako mrtvaški... (CZD XXIII, 1975, str. 97)

V črtici *Konec* lahko zaslutimo, da prav misel na končno človekovo usodo, na smrt, strne vse podrobnosti v eno samo usodo in eno samo vprašanje. Ko Smrt seje »veličastno žetev, na brezmejnih njivah«, se neizbežno pojavi vprašanje: »Kóga boš klical na pomoč, da ti bo v trpljenju stal ob strani, da bo tvoj besednik pred pravičnim sodnikom?« (CZD XXIII, 1975, str. 120). Prav to zadnje vprašanje pa je neločljivo povezano s trojico: Mati, Domovina, Bog.

Lev Nikolajevič Tolstoj je v svojem romanu *Vojna in mir* v zadnjem bistvu bližji Cankarjevemu doživljanju in razlagi zgodovine, kakor se morda zdi. V ozadju njegove predstavitve zgodovinskih dogodkov je njegova doktrina, da zgodovine ne ustvarjajo »velike« osebnosti, tudi ne velika gibanja in načrti, temveč neskončno število neopaznih dejavnikov, ki se zlijejo v neki tok, ki ga ni mogoče obvladati in regulirati. Zgodovinski dogodki so torej poseben izziv za slehernega človeka, ker v kočljivih zgodovinskih situacijah hočeš nočeš pokažejo, kako se posameznik odziva na tok dogodkov s svojo osebnostjo, individualno strukturo duha.

Tolstojeva tema je človeštvo – ljudje, ki se gibljejo v čudnem deliriju vojne in vojnega kaosa. Zgodovinske scene rabijo kot ozadje za osebne drame tistih, ki so v njih udeleženi. Pregled celotne knjige naredi vtis, da se pisatelj identificira z dvema junakoma, Pierrom in knezom Andrejem, v njunem nagonem, vztrajnem stremljenju k neskončnemu, večnemu in absolutnemu.

Tolstojeva doktrina je bila, da je edina stvar, ki je potrebna tako v življenju kot v umetnosti, da se sporoči resnica. Tolstoj pozna svoje karakterje od znotraj – celo v načinu njihove hoje. V psihološki sliki ljudi ugotavlja osnovni konflikt, ki se dogaja med ambicijami in skromnostjo. Tako kot posameznike presoja tudi narode. Koncept Francoza je prepričanje, da mentalno in fizično nepremagljivo fascinira moške in ženske. Angleževa samozavest je v prepričanju, da je angleška družba najbolje urejena na svetu, zato je vse, kar dela, prav. Italijan velja za nekoga, ki je vzkipljiv in zlahka pozabi nase in na druge. Rus se zavrača, ker ničesar ne ve ničesar noče vedeti, ker ne verjame, da je karkoli mogoče vedeti v celoti. Nemec velja za najslabšega med vsemi, ker je najbolj samosvoj in neprivačen, ker si domišlja, da poseduje resnico v znanosti – v nečem, kar je njegova lastna invencija, ki pa je zanj absolutna resnica.

Najbolj preprosti so vsakdanji dogodki v družinskem življenju: pogovori med bratom in sestro, med materjo in hčerjo, odhodi in snidenja, lov, krščanski prazniki, ples, igre s kartami. Vsak dogodek je opisan živo, vsaka okoliščina je resnična – kot jo vidijo različni protagonisti. Tolstoja ne zanimajo dogodki, pa čeprav so pomembni in imajo daljnosežne posledice; zanimajo ga učinki dogodkov na posameznike in na njihov delež pri dogodkih. V svojem etičnem naboju pa pisatelj nikoli ne izgubi pogleda na svoj cilj kot umetnika.

*Vojna in mir* je himna življenja. Je Iliada in Odiseja Rusije. Njeno sporočilo je, da je edina temeljna človekova dolžnost, da je v sozvočju z življenjem. Tolstoj ne zagovarja ideologije, da se človeška narava s časom spreminja. Globoko se zaveda kontinuitete

vsakdanjega življenja s svojimi bistvenimi vprašanji zdravja in bolezni, dela in rekreacije, z intelektualnim ukvarjanjem s filozofijo, znanostjo, poezijo, glasbo, ljubeznijo, prijateljstvom, sovraštvom, strastjo. Tolstojeva veličina je v njegovem izrednem daru za psihološko analizo in introspekcijo – v njegovi sposobnosti, da zajame in naslika okus, intimno kvaliteto fizičnih občutkov. V nezavednih strasteh človeštva vidi edini dejavnik zgodovinskih dogodkov in na dogodke naobrača zakon nujnosti, ki ga vidi na delu v življenju posameznikov.

Tolstoj nam kaže, kaj je za epičnim konfliktom med Napoleonom in ruskim ljudstvom. Opisuje Kutuzova kot simbol ruskega ljudstva; njegov osebni moto je bil potrpežljivost in čas. Prvič od začetka zgodovine se je izrazil ruski ideal; soočen s to dinamiko se je sesul Napoleon in napoleonska Francija je izginila. Samodejna interakcija vzroka in učinka je spravila na zaslon obujenje sil, s katerimi prej niso računali: duh preprostosti, dobrote, resnice – preprostosti, neprekosljive človekove lepote; dobrote in resnice, neprekosljivega cilja, za katera bi človek moral živeti in delati. Življenje, kot ga vidi Tolstoj, nima pomena kot ločena stvarnost. Pomen ima samo kot del celote, ki se je ves čas zavedal. (Edmonds, 1978, Introduction).

## 9 VIRI IN IZBRANA LITERATURA

- Avsenik Nabergoj, I.** (2005). *Ljubezen in krivda Ivana Cankarja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Avsenik Nabergoj, I.** (2005). Simbolni slog v Cankarjevi osebnoizpovedni prozi. *Slavistična revija*, Let. 53, št. 4 (oktober–december 2005), str. 553–568.
- Bernik, F.** (2006). Ivan Cankar in krščanstvo. *Slavistična revija*, Letn. 54, št. 4 (oktober–december 2006), str. 561–570.
- Bernik, F.** (1987). *Ivan Cankar: Monografska študija*. Ljubljana: DZS.
- Bernik, F.** (1983). *Tipologija Cankarjeve proze*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Bernik, F.** (1966). O interpretaciji besedne umetnosti. *Sodobnost*, Letn. 14, št. 4, str. 340–354.
- Brnčič, V.** (1968). L. N. Tolstoja Vojna in mir. V Tolstoj, L. N. *Vojna in mir*. Ljubljana: Cankarjeva založba, str. 5–37.
- Cankar, I.** (1975). *Zbrano delo*, zvezek 23. Ur. France Bernik. Ljubljana: DZS.
- Cankar, I.** (1951). *Zbrano delo*, zvezek 1. Ur. Boris Merhar. Ljubljana: Cankarjeva založba Ljubljana.
- Cankar, I.** (1981). *Podobe iz sanj*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Čeh, J.** (2008). Med fikcijo in resničnostjo v avtobiografski prozi. *Jezik in slovstvo*, Letn. 53, št. 3/4., str. 23–36.
- Čeh, J.** (2001). *Metaforika v Cankarjevi kratki pripovedni prozi*. Maribor: Zora.
- Glonar, J.** (1918). Književnost in umetnost; Ivan Cankar. Podobe iz sanj. *Ljubljanski zvon*, Letn. 38, št. 2, str. 146–147.
- Henriksen, J.** (2006). *Vojna in mir, Lev Nikolajevič Tolstoj: vodnik po romanu Vojna in mir*. Ljubljana: Rokus.
- Juvan, M.** (2006). *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Kos, J.** (2001). *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Lah, I.** (1910). Lev Nikolajevič Tolstoj. *Ljubljanski zvon*, Letn. 30, št. 12, str. 767–768.
- Nadišek Bartol, M.** (1898). Grof Lev Tolstoj. *Slovenka*, Letn. 2, št. 19, str. 435–595.
- Paternu, B.** Problem simbolizma v slovenski književnosti. V: *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Obdobja, 4, 1. del. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, str. 39–71.
- Pirjevec, D.** (1963). Ivan Cankar in simbolizem. *Sodobnost*, Letn. 11, št. 7, str. 577–737.

- Šilc, J.** (1934). L.N. Tolstoj, Vojna in mir. *Dom in svet*, Letn. 47, št. 8/10, str. 526–528.
- Tolstoj, L. N.** (1992). *War and peace*. London: D. Campbell.
- Tolstoj, L. N.** (1979). *Vojna in mir*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Tolstoj, L. N.** (1968). *Vojna in mir*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Vidmar, J.** (1921). Tolstoj in njegov »Krščanski nauk«. *Ljubljanski zvon*, Letn. 41, št. 5, str. 287–359.
- Zadavec, F.** (1983). Nekateri posebnosti slovenskega simbolizma. V: *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Obdobja, 4, 1. del. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, str. 9–38.