

METAFORIKA V CANKARJEVIH ROMANIH

Metaforika rož, svetopisemskega raja in Kristusa s poudarjeno estetsko funkcijo se v Cankarjevih romanih zapisuje v kontrastu z metaforiko in simboliko, ki vznikata iz snovnih območij grdega, naj gre za črno, blatno dolino, močvirje, črno vodo, kaznilnico idr. Pokažejo se očitne medbesedilne vezi med metaforiko v njegovih romanih in tisto v kratki prozi, saj so se temeljna izhodiščna območja Cankarjeve metafore oblikovala pred nastankom njegove romaneskne proze.

Cankarjev roman, metaforika, podobe cvetja, raja, Kristusa

The metaphors of flowers, paradise, and Christ with emphasis on the aesthetic function in Cankar's novels exist in contrast to metaphors and symbols originating in the thematic areas of ugliness, i.e., black, muddy valley, swamp, black water, jail, etc. There are obvious intertextual connections between the metaphors of his novels and those of his short prose, as the essential sources of Cankar's metaphor were established before he wrote his novelistic prose.

Cankar's novel, metaphors, images of flowers, paradise, Christ

Cankarjevi romani in »véliki tekst«

Ivan Cankar se je za romaneskno prozo odločil leta 1899, ko je imel za seboj že obsežen opus kratke proze. V Epilogu k *Vinjetam* je zapisal, da je »narisal samo par ponižnih vinjet«, obenem je gojil močno upanje, da bo napisal svoj »véliki tekst«, pisal je o strašnem tekstu, ki naj bi govoril o socialnem in še posebej o duševnem uboštvu, ki da »je razlito kot umazano morje po vsi naši mili domovini« (CZD 7, 197). Po tej napovedi je napisal devet romanov,¹ vsi razen enega so nastali v dunajski dobi njegovega literarnega ustvarjanja, to je v prvem desetletju 20. stoletja, in sicer vzporedno s pisanjem kratke proze in dramskih besedil. V podunajsko dobo sega le roman *Milan in Milena* iz leta 1913.

Tradicionalno podobo romana je Cankar različno intenzivno razkrajal. Slovenska literarna zgodovina govori o dveh tipih njegovega romana, o impresionistično-simbolističnem tipu s ciklično zgradbo in tistem, ki je ostal bližje tradicionalni

¹ Pisatelj je svoje romane zvrstno različno poimenoval, *Tujce* je imel za povest, v podnaslovu *Gospe Juditi* je zapisal Ljubezenska zgodba, ob *Martinu Kačurju* je zapisal podnaslov Življenjepis idealista, ob *Milanu in Mileni* pa Ljubezenska pravljica.

poetiki (Bernik 1983: 173). K romanom z impresionističnim pripovednim postopkom se uvrščajo *Na klanecu* (1902), *Hiša Marije Pomočnice* (1904), *Gospa Judit* (1904), *Nina* (1906), *Novo življenje* (1908) ter *Milan in Milena* (1913), medtem ko ostajajo *Tujci* (1901), *Križ na gori* (1904) ter *Martin Kačur* (1906) bližje tradicionalni poetiki z dokaj enotno zgodbo in razvidno vzročno-posledično dogajalno linijo.

Cankar je z impresionističnim pripovednim postopkom razrahljal in natrgal fabulo. Epičnost se s pogosto izpovedno in ritmizirano besedo umika liričnim, meditativnim in esejističnim pasażam, načeta je tudi zunanja zgradba romana, saj se poglavja pogosto berejo kot samostojne enote. Zgodba se je drobila v meditativne, lirične, esejistične pasáže, dogajalna linija v času in prostoru pa zgoščala v vse bolj ploskovito, ornamentalno sestavljanje obsežnejših podob.

Cankarjevi romaneskni liki² (boem, faliran študent, popotnik, umetnik, pohabljen otrok) ne zmorejo velikih dejanj, so silhete, sence, nemočni, okuženi s hrepenenjem, potisnjeni na rob družbe, potopljeni v svoj notranji svet, v razpoložensjska, meditativna stanja razdvojenega jaza, razpeti med telo in dušo, med življenjem in hrepenenjem, med resničnostjo in sanjami. Pogosto se vrtijo v kolobarju, v simultanjem času, ko se preteklost, prihodnost in sedanjost zgotstijo v soobstajanju. Značilnosti impresionističnega postopka v zgradbi in slogu romana so opazne tudi v Cankarjevem tradicionalnem romanu, pogosto v razpoložensjskih opisih prostora ali v simbolnih podobah.

Tradicionalnega romana, ki naj bi zrcalil življenje neke dobe, s poetiko subjektivizma, ki ji je bil Cankar zapisan, ni bilo mogoče napisati. V času razdrobljene zavesti, ki sta mu vladala načelo subjektivno občutenega trenutka in lepote nianse, ni bilo mogoče računati na »veliki tekst« in velikega junaka. Cankarju se je uresničitev ideje o »velikem tekstu« vse bolj izmikala, s problematiko romana pa je bil obremenjen tudi njegov dvojnik Štefan Poljanec; kot umetnik je čutil, da bi moral zapustiti dokument dobe, a je svojemu dediču zapustil le dolgočasno razpravo o »impresionizmu v noveli«, toda njegov pisateljski mlajši brat bo zmožgal napisati še manj, le »pusto razpravo o muziki v modernih verzih« (CZD 15, 183).

Misel o »velikem tekstu« je Cankarja preganjala vse do leta 1914. Ko je imel za sabo že vse romane razen *Milana in Milene*, ga je prijatelj Lojz Kraigher še zmeraj spraševal, kdaj bo končno namesto drobtinic napisal svoj »veliki tekst«, a tudi avtor sam svojih romanov ni imel za »veliki tekst«, saj je Kraigherju v pismu z dne 27. 2. 1910 zatrdil, da romana v smislu realistično-naturalistične poetike ne more napisati, ker bi za to potreboval notranji mir in socialno varnost, obojega pa da mu je manjkalo v obilni meri. Z metaforo hiše in umetnikom graditeljem je ponazoril, da je v kratki prozi povedal, kar bi sicer zaobsegal »veliki tekst«: »Ker nimam ne časa,

² V noveli *Poslednji dnevi Štefana Poljanca* je zapisal, da je osrednji lik moderne literature ali najmarkantnejši dokument dobe silhueta, neznatna oseba, ki se razkriva v trenutku. Takšni so pogosto tudi njegovi romaneskni liki, naj gre za Malči, Nino, Grivarja, Milana ali Mileno.

ne miru, da bi zgradil veliko poslopje, gradim bajto za bajto, sproti. Ali poslopje bi mi bilo prav tako podobno, kakor so mi bajte. Kar je zdaj raztresenega in razcepljenega, bi bilo združeno ter bi tako napravilo večji učinek. S to mislijo npr. sem uredil knjigo *Za križem*, da bi podal megleno podobo tistega socialnega romana, ki ga doslej še nisem napisal» (CZD 28, 71).

Delno izpolnitev Cankarjeve obljube o »vélikem tekstu« je morda iskati zunaj romana, v Kurentu, v starodavni pripovedki, kakor je ta tekst avtor sam poimenoval, saj so v njem povzete in v podobe zgoščene družbeno-socialne teme ter hrepenenjska problematika Cankarjevega umetnika (Kocijan 1995: 68). Ali pa je pod »véliki tekst«, kakor je zapisal Franc Zadavec, prišteti celoto Cankarjevega literarnega opusa, ki ubeseduje »slovenstvo kot duhovno, družbeno in nacionalno celoto z vsemi njegovimi protislovji« (1999: 77).

Leta 1914 je Cankar napisal esejistično črtico s pomenljivim naslovom *Nenapisani romani*. Pripovedovalec se v njej sprašuje, ali je roman res »tista devetkrat zamesena in pregneta mešanica zaljubljenosti, prešestovanja, ubojev in samomorov«, ali sta zanj potrebni zunanja časovno in prostorsko obsežna snov ter človekova življenjska zgodba, ali je roman res »verna slika dobe, kakor se razodeva v življenju in nehanju posameznih ljudi«, ali roman zares potrebuje glasne in velike motive itd. V nadaljevanju zanika realistično-naturalistično poetiko romana, ki je zahtevala zanimivo in na pikantnih motivih grajeno fabulo, roman, v katerem se zrcali zvesta podoba nekega družbenega življenja. Prepričan je, da se v romanu ubesedi človekova zgodba, a ta se skriva v neznatnosti, v drobcu, v trenutku od »požirka do požirka«. Na vprašanje, kaj je življenje, je odgovoril z retoričnim vprašanjem: »Milijard milijarda trenutkov. Če bi verno opisal en sam trenotek po vsem njegovem smislu in pomenu, kaj bi to ne bil roman?« (CZD 22, 182.)

Snov romana postane s pomenljivo vsebino napolnjen trenutek, ki skriva v sebi večnost samo in ukinja linearno podobo časa, saj se je ta zgostila v trenutno soobstajanje preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. Zgodba se je tako zgostila v ekstrakt, ki nemara spominja na Huysmansov ideal kondenziranega romana ali na Altenbergov pripovedni ekstrakt (Čeh 2001: 39). V Cankarjevem zadnjem ustvarjalnem obdobju, zlasti ob *Podobah iz sanj*, je mesto tako pojmovanega romana nemara zasedla prav črtica, ki se je časovno in vsebinsko zgostila v simbolno podobo.

Izhodiščna območja metafore v Cankarjevi pripovedni prozi

Osrednja območja metafore so se Cankarju oblikovala ob koncu vinjetne dobe in so se v dunajski dobi, torej tudi v romanu, dograjevale, poglobljale, širile, medbesedilno povezovale, njena izhodiščna območja so se preslikovala tudi na nova ciljna območja. V osrednja izhodiščna območja Cankarjeve metafore se tako zapisujejo narava s svetlobno-zvočnim in atmosferskim bogastvom, neurbana vaška in predmestna pokrajina, poljska vegetacija, pretežno domače cvetlice, rastline,

ptice, klanci, blatne, ozke, strme poti, močvirje, jarki, dolina, značilni kulturni in materialni predmeti, družina, deloma prihajajo izhodišča še iz likovne umetnosti in literature. Tudi simbolika raste v svojih izhodiščih iz konvencionalne naravne simbolike, dnevnega in letnega ciklusa, iz tradicionalne literarne in folklorne, najpogosteje pa iz svetopisemske in liturgične simbolike (Čeh 2001: 264).

Romaneska proza je bila v dunajski dobi sicer v ospredju Cankarjevega literarnega ustvarjanja, vendar je nastajala vzporedno s kratko prozo in dramatiko. Na ravni besedilnega sveta je v Cankarjevih romanih opaziti postopek širjenja motivov, tem, oseb, ki so se najprej zapisale v kratki prozi; naj gre za avtobiografske motive študenta, matere, tujca, umetnika, erotično poraženega dekleta, za hrepenenje idr. Nič drugače ni na ravni metaforike, kjer se metafora in simbol pokažeta kot medbesedilni figuri, ki svobodno prestopata zvrstne in vrstne meje ter oblikujeta mrežo medbesedilnih povezav. Tudi ta pojav nemara dokazuje, da so bile Cankarjevemu literarnemu ustvarjanju ostre meje med zvrstmi tuje, saj mu je v pesmi, prozi in drami utripala predvsem lirična žilica, iz katere so tudi v romanu vznikale bogate metaforične podobe.

Cankarjeva metafora v kontrastu konkretnega življenja in sanj

Ivan Cankar je bil v svojih romanih podobno kot v kratki prozi zavezan estetski funkciji literature in jo je na svoj način združeval z družbeno oziroma nacionalno vlogo. Leta 1900 je v pismu Zofki Kvedrovi zapisal, da se mu zdi smiselna literatura, ki govori o socialnih, političnih in filozofskih idejah s »silnimi sredstvi lepote« (CZD 28, 136). Tudi v *Gospo Judit* je zapisana misel o literaturi, ki je v funkciji kritike in resnice, a obenem svet samo umetniku dostopnih pokrajin lepote (»Umetnost pa hodi žalibog za sto korakov pred družbo, kaže ji v jasnem ogledalu njen spačeni obraz; v drugem ogledalu pokrajino, ki je še daleč in ki jo sluti samo umetnik«; CZD 12, 62). Pisateljeva notranja razklanost in dvojno pojmovanje literature, kot kritika družbe in izpoved notranje lepote duše, se zrcalita tudi v metafori, ki posega po izhodiščih lepega in grdega.

Življenje in sanje sta pri Cankarju ločena bregova, celo nepomirljivi nasprotji. Hrepenenjske in sanjske osebe, umetnik in njihovi dvojniki, zavržena, bolna, pohabljen dekleta, pogosto bežijo iz blatnega, grdega, sivega sveta in nosijo v sebi polzavestno, slutenjsko sliko lepote, sliko »drugega življenja«, »novega življenja«, ki se jim kaže v podobah paradiža, pravljličnih vrtov, cvetja, čiste svetlobe, tekoče vode, zvočne harmonije, lepote zvezd. Ker so umetnik in njegovi dvojniki postavljeni na rob družbe, izvrženi, izobčeni, je njihovo hrepenenje socialno motivirano; kot beg iz človeka nevrednega življenja. Vendar so to obenem liki, ki nosijo v sebi klico hrepenenja, lepote, ne da bi vedeli od kdaj in od kod, nezavedno jo čutijo in slutijo, kar dela iz njih simbolistične, slutenjske like, naj gre za Mari, Nino, Malči, Grivarja, Milana ali Mileno. Upodobitve socialne revščine in družbene zapostavljenosti z metaforiko grdega zato pogosto prestopijo okvir realističnih opisov in

prehajajo v kontrastne podobe hrepenenjskemu svetu lepote. Cankarjeva literatura je nastajala, ko je esteticizem na prelomu 19. stoletja v literaturi dosegel vrhunec, močno obarval metaforo kot izraz individualnega stila in zapustil sledi tudi v Cankarjevi poetiki.

Metaforika in simbolika rož

S podobami, ki so estetske po gradivu in inventivne po obliki (npr. prefinjena epitetoneza, sinestezijska metafora), je Ivan Cankar pogosto ubeseditel lepoto hrepenenja, sanj, razpoloženja in pokrajine. Ob svetlobnih, barvnih in zvočnih podobah se med estetsko podobe uvrščata tudi metaforika in simbolika rož. Cvetlična metafora je pogosta v vseh stilih, ki poudarjajo estetsko funkcijo literature, saj preslikuje v ciljno območje metafore lepote pomenke, učinkuje pa tudi s simbolnimi konotacijami lepote. Izjemno vlogo je dobila ob koncu 19. stoletja, ko je esteticizem dosegel svoj vrhunec, najbolj v okviru secesijskega stila, kjer ob cvetlični stilizaciji opazujemo proces spreminjanja naravne v umetno lepoto.

V Cankarjevi literaturi je izhodiščno območje rož navzoče od začetka njegovega ustvarjanja in vse do *Podob iz sanj*, ko se je spričo grozote vojne moral odpovedati izpovedovanju notranje hrepenenjske lepote. Odpovedal se ji je s trojno identifikacijo, katere izhodišča, cvetje, svetloba, zvok, predstavljajo jedro novoromantično-impresionistične polepotene metaforike. V črtici *Tretja ura* je zapisal: »Moje srce ni več poljana, ki rodi cvetic, kolikor in kakršnih hoče, po svoji volji in svojem nagnjenju; moje oči niso več okna, ki se odpro, na katero nebeško stran jih je želja; moja usta niso več zvon, ki poje veselo, kakor je bil ustvarjen. Srce, oči, usta, še lica, roke in noge, vse je kakor uročeno« (CZD 23, 91).

Cankarjeva rožna metafora se opira na ljudsko³ in romantično tradicijo. Novalisovemu sinjemu cvetu, metafori poezije in hrepenenja, je Cankar dodal rožo čudotvorno, ki je ob beli krizantemi, simbolni metafori čiste umetnosti v meščanski družbi, gotovo najbolj poznana. Rožna izhodišča se pri Cankarju podobno kot v romantiki preslikujejo na hrepenenje, sanje, poezijo, vendar je s to metaforo tudi širil mrežo preslikav, saj se cvetlično izhodišče pogosto preslikuje na deklico, novoromantično, krhko žensko, tudi na delavko, otroka, besedo, umetnost, hrepenenje, etično lepoto, mladost, roža pa je pogosto tudi samostojna, razširjena podoba na ravni motiva. V manjši meri se je Cankar opiral na dekadenčni rožni besednjak, ki je predpisoval opojne, razkošne, eksotične, umetno vzgojene rože v rastlinjakih, kot so lilije, orhideje, tuberoze, tamariske, ob katerih se je opajal na primer dekadenčni junak Des Esseintes iz Huysmansovega romana *À rebours*. Pri Cankarju so tovrstne rožne metafore opazneje zapisane le v romanu *Milan in Milena*, katerega osrednja tema je nepomirljivo nasprotje med telesom in dušo, med

³ Roža je v ljudski poeziji najpogosteje metafora za dekle, njeno lepoto, mladost in temelji na konceptualni metafori »človek je rastlina«, ob beli barvi se zapisuje kot simbol nedolžnosti, ob rdeči kot simbol ljubezni itd.

čutno in duhovno ljubeznijo. Rahlo odmeva tudi Baudelairova simbolika bolnih, razpalih in ovenelih rož, lepote v razkroju.⁴

Vijolica in ciklama

Od vseh cvetlic je bila Cankarju najljubša senčna in samotna vijolica, posebno ljubezen do nje je razkril leta 1898 v avtobiografski črtici *Gomila*, v kateri je zapisal: »Vijolice je moja mati ljubila, ker sem jih ljubil jaz« (CZD 6, 240). Bolj kot vijolica⁵ se je pisatelju pozneje zapisovala njena sorodnica ciklama; z nežnim vonjem in vijolično barvo, v kateri se omili gorečnost rdečega in vitalnega, je postala metafora za sentimentalno mladostno ljubezen, ki živi kot napol obledel spomin.⁶

Lilija

Pogosta je tudi lilija. Kot krščanski simbol deviškosti je zapisana v *Hiši Marije Pomočnice*. Malči takoj ob vstopu v bolnišnico zagleda podobo device v beli halji in z lilijami v laseh, z očmi se zazira v nebo in na srebrnem krožniku so njene odrezane prsi, simbol darovanega življenja: »V rokah je držala velik srebrn krožnik in na krožniku so bile njene odrezane prsi, bele deviške prsi. Bele lilije so bile v njenih laseh in še bolj bel je bil njen obraz« (CZD 11, 8).

Pomenke svetopisemskega simbola nedolžnosti, čistosti, deviškosti se pogosto preslikujejo na notranjo lepoto umetnika in drugih hrepenenjskih likov. A ker se pri Cankarju zgodaj pojavijo občutki etične krivde, katere izpovedovanje poteka z razvijanjem frazeološke metafore »imeti madež na duši«, umetnikova duša postaja grda, umazana, črna in tudi podoba lilija se spremeni iz bele v črno.⁷

Podoba lilije je doživela popoln preobrat v romanu *Milan in Milena*, saj se je iz podobe nedolžnosti spremenila v podobo največje pohotnosti. Milan v svoji razklanosti med telesom in dušo doživlja premoč telesa in čutnosti; v metafori ga

⁴ Rožne metafore, ki govorijo o razpadajoči, trohneči in ugašajoči lepoti, o lepoti na robu propada dekadenco utrjenega lirskega subjekta, je zaslediti na primer v Cankarjevih *Dunajskih večerih* (»opojni duh / razpalih, krvavih rož«). Metafore orumenelih in ovenelih rož so pogoste tudi v Cankarjevi rožniški kratki prozi, vendar niso več zvezane z opojno lepoto na robu propada, temveč so metafore za spomin na nekdanjo, že obledelo ljubezen, za njeno minljivost.

⁵ Iz tistega časa je tudi pesem *Utrujen* (1898), v kateri je Cankar prav s podobo vijoličnega vonja in dvigajočih se rož zavrnil dekadenco lepoto na robu propada in se preusmeril v hrepenenje (»Tiho, boječe, čuj! Že zazvene / sentimentalne so strune nad mano, / mehki vijolični duh se je dvignil / iz vaze nevidne ...«).

⁶ Vonj ciklame na primer v vinjeti *Tisti lepi večeri* (1899) in v mnogo poznejši *Tičnici* (1914) obuja spomin na krhko-nežno in sanjavo novoromantično Heleno. V črtici *Tičnica* zaživi v pisateljevem spominu slika Helene v beli obleki, posuti s ciklamni, njena čista belina se rožnato obarva in prerašča v barvno metaforo za mladostno sentimentalno ljubezen.

⁷ Tak primer najdemo v noveli *Tinica*. Slikar je tukaj etični uničevalec sebe in drugih, z dotikom uničuje, blati čisto lepoto umetnosti in ženske (»Oblatil je, česar se je dotaknil, lilije same bi začrnele, če bi se ozrl nanje«; CZD 11, 178).

obvladuje žival, o ljudeh pravi, da so si »v svoji prešernosti izbrali za znamenje najčistejše čistosti najpohotnejši cvet, lilijo« (CZD 20, 196). V uvodnem delu romana beremo Milanovo pubertetniško prebujanje telesa in čutnosti. Zaprt je v senčni, temni grad med knjige in mračne podobe, razpet je med življenjem, ki ga ne pozna in se ga boji, ter pravljичno, slutenjsko, breztelesno lepoto duše, ki je onkraj spoznanja. Sluti lepoto paradiza, sanjsko podobo dekleta, njeno obličje je »belejše od lilije in mesečine« (CZD 20, 136), njegove oči so zazrte v daljno daljavo in prisluškuje melodiji hrepenenja. A telo ga vabi, mami in paradiz, čista lepota, se mu spreminja v dekadenco podoba raja. Vabijo ga značilne dekadenco opojne rože, vonji lilij, tuberoz, resed, doživlja slast v bolečini, o tem, kaj je ljubezen, sprašuje »lilije, pohotno dišeče, nastežaj odprte, po poljubih koprneče« (CZD 20, 138), in obenem tudi zvezde. Je telo ali je duša, je opojno vonjiva ali je čista belina, je lilija ali je zvezda? Vabijo ga tudi druge podobe čiste lepote, obraz device in otrok, a kot grešnik beži pred njimi, zakaj telo vse bolj kliče. Zjutraj se prebudi okrvavljen na vrtu med opojnimi lilijami s curkom krvi na belem čelu, njegova belina se je obarvala rdeče, življenje zmaguje nad zvezdami, a pomiritve ni. V tej boleči razklanosti med opojem telesa in zazrtostjo v dušo, v lepoto zvezd, doživi tudi sam preobrazbo lilije iz simbola čistosti v simbol boleče opojnosti:

Vse moje srce je ena sama rana; vse moje srce je lilija, nastežaj odprta, k zvezdam, k ljubezni koprneča, opojno dišeča. Ali moje telo leži na tleh, uklenjeno, vse moje misli leže na tleh, uklenjene, omamljene, napol slepe; moja duša spi, vzdramila bi se rada (CZD 20, 139).

Roža čudotvorna

Cankarjevo simbolno metaforo rožo čudotvorno, metaforo daljnega hrepenenja, ljubezni, poezije, umetnosti, lepote, poznamo iz pesmi *Bolnik* (1908) oziroma iz variante *Fant je videl rožo čudotvorno*, ki je vključena v poetično dramo *Lepa Vida* (1912), vendar se je ta metafora še prej zapisala v romanu *Gospa Judit* (1904). Za rožo čudotvorno, za daljnim, neznanim, samo slutenim hrepenenjem se po številnih razočaranjih in obupu zmeraj znova dviga Judit:

Hodim, s hitrimi, nestrpnimi koraki, neutrujena, in tam daleč, na hribu vidim tisto rožo čudotvorno. Naravnost gledajo oči, hrepenenja polne. Ali pot je dolga, noge že omahujejo, že je srce malodušno. Ozrêm se trudna – in glej, vsa pot za mano je bila posuta z rožami in vse so pohojene, v blato poteptane ... Na hribu se sveti roža čudotvorna – dalje! (CZD 12, 30.)

Cankar je svojo rožo čudotvorno dodal k znani Župančičevi roži mogoti, na katero se je skliceval v romanu *Novo življenje* in jo iz Župančičeve simbolne metafore za žensko, hrepenenje, poezijo spremenil v ironično podobo. Učitelj Bogomil Majer, ki je pragmatično zavrgel mladostne ideale, zaman prepričuje umetnika Grivarja, kako naj pozabi na preteklost in hrepenenje ter vstopi v

življenje. Večnega idealista je zavrnil s posmehom (»Pa vtaknimo v gumbnico rožo mogoto!«; CZD 17, 27).

Bela in rdeča roža

Pogosto zasledimo bele in rdeče rože ali pa zgolj cvet. V tej splošnosti je najbrž iskati znake secesijskega stila, proces spreminjanja konkretnega v abstraktno in v umetno stilizacijo rožne metafore, pogosteje pa učinkujejo kot tradicionalne metafore s simbolnimi konotacijami rdeče in bele barve. Bela roža najpogosteje preslikuje pomenke nedolžnosti, beline, lepote v ciljno območje deklice, otroka, delavke, umetnika; v območje etično pozitivnih oseb s socialnega dna, ki nosijo v sebi klico lepote, bežijo iz mračne, temne, blatne, oskrunjene vsakdanjosti v hrepenenje po lepoti, v svet, ki ga polzavedno čutijo, slutijo in ki je onstran njihovega konkretnega življenja. Njihovo hrepenenje je seveda tudi hrepenenje po socialno boljšem svetu in življenju, porojeno je iz trpljenja, v metaforah iz teme, mrtvašnice, jetnišnice, vendar je predvsem hrepenenje po lepoti. Belo rožo kot identifikacijsko metaforo lahko nosi spokorjena grešnica ali fabriška delavka (Čeh 2001: 103).

Rdeča roža je metafora za življenje, ljubezen, dekle, hrepenenje in umetniško besedo. Deklica je v podobi čudežni cvet, ki požene v močvirju, mrtvašnici, rakvi, kasarni, v žalostnih, jetičnih krajih smrti, v črni dolini, v mračnem predmestju ali blatni dolini, kar so metonimični simboli za njihovo vsakdanje življenje. Ena takšnih deklet je šivilja Berta iz *Tujcev*, s katero se poroči kipar Slivar in jo sprva rešuje kot veščo iz močvirja, iz predmestnega življenja (»roža je bila vzcvetela čudežno iz močvirja; zvenela bi zgodaj ter padla v blato, ali on jo je utrgal z oprezno roko ter jo presadil na svoj sončni vrt«; CZD 9, 72). O njenem hrepenenju pravi pripovedovalec, da je »pognalo iz njene grenke mladosti kakor krasen rdeč cvet iz močvirja. Iz blata se je bilo vzdignilo« (CZD 9, 103).

Berta hoče vstopiti v svet lepšega, dejavnega življenja, zato se njena zveza z umetnikom, sanjačem, tujcem, večnim popotnikom, ki se mu življenje reži v obraz, pretrga, saj ta pogubno konča v valovih Donave. Ona je namreč drugače kot umetnik poznala cilj; to je glasno, sončno življenje ali rdeča roža ob bližnjem oknu (»njene sanje so bile razposajene in mladostne in niso frfotale tako daleč, da bi jih ne dosegla z roko; če je zahrepenela po rdečih rožah – ob oknu so cvetele«; CZD 9, 136).

Poseben prostor lepote je seveda iskati v umetnosti in umetniški besedi. Zato se lepota cvetna izhodišča preslikujejo tudi na umetniško besedo; beseda je nežna cvetlica ali dišeča rdeča roža. V predgovoru h *Gospe Judit* se Cankar na primer spominja pogovorov z dunajsko gospo, ki jim je čas izbrisal prvotno svežino, in to ponazori z metaforo rož (»Kjer so takrat, ob čaju, cvetele omotno dišeče rože, je zdaj pač samo še par polovenelih, malodišečih listov«; CZD 12, 15).

Podoba paradiza

Umetnikovo hrepenenje pozna le pot, ne cilja, podobno je z njegovimi dvojnicami, lepo Vido ali hrepenenjskimi, na smrt bolnimi deklicami. Bližja kot Berta je bila Slivarju v *Tujcih* njena hroma sestra Mari, Cankarjeva prva upodobitev Amalije Löffler, ki so ji sledile še Malči v *Hiši Marije Pomočnice*, verjetno tudi Nina v istoimenskem romanu in grbavka Brigita v romanu *Milan in Milena*. Kot umetnik, sanjač in tujec iz devete dežele se tudi Mari boji bučnega zunanjega življenja, ga ne mara in se zateka v svet sanj, hrepenenja, ki se svetlika v daljni daljavi. Umetnik in ona vesta, da je dunajska roža blede. Oba sanjata o južni svetlobi, o istrskem soncu, slutita večno, daljno lepoto, ki je zunaj, onkraj in mimo tega življenja. Njuno hrepenenje, njune daljne sanje imajo podobo paradiza, zato sanje tudi vzklijejo, vzcvetijo in so lepote podobe za odrešujoče trpljenje:

Tam je bila sreča, veliko in veselo življenje je bilo tam pod onim soncem ... tam bi vstala ter se izprehajala z lahkimi nogami med tistimi žarečimi, rdečimi rožami, ki je pokrilo z njimi sonce vso zemljo ... (CZD 9, 70.)

Podobe raja in rož so metafore za odrešujoče trpljenje in sanje, za lepoto, ki se dviga iz bolečine in trpljenja. V *Hiši Marije Pomočnice* se na smrt bolna dekleta pred zunanjim življenjem iz doline zaprejo v bolniško sobo, vstop vanjo varuje podoba svete Neže, ki je v krščanski simboliki zaščitnica nedolžnosti. Tudi bolniška soba je nekakšno svetišče in prostor očiščujočega trpljenja deklet, iz katerega vzklijejo sanje o lepoti. Vanjo vodi pot skozi trpljenje, skozi temen hodnik, poln svetih podob, ki so se s trpljenjem in odpovedjo telesnemu in zemeljskemu dvignile in zazrle v svet skrivnostne, čiste lepote, naj gre za podobo mučenika svetega Štefana, z očmi uprtimi v nebo, a s krvjo še oškropljenega po telesu in klečečega na okrvavljenem kamenju, ki se spreminja v dišeče rdeče rože, ali za podobo Marije z lilijami v laseh, ki se izvija iz zemeljskega in čutnega, a z razgaljeno nogo še stoji na zeleni kači, medtem ko so njene oči že zamaknjene v čisto lepoto.

Dekleta iz *Hiše Marije Pomočnice* razen Tine živijo onkraj življenja, njihovo življenje se je preselilo v sanje, v hrepenenje po drugem življenju, po novem življenju, tudi po življenju onkraj smrti. Najmočnejše se je to hrepenenje razmahnilo pri skorajda breztelesni Malči, ki pozna simbolistično mistično govorico duše in je slutila neznano življenje, slišala je glasove, ki so prihajali iz neznanih in daljnih pokrajin. Predstave deklet o drugem življenju se razkrivajo kot podobe sveto-pisemskega raja, pravljичnega sveta ali tudi kot lepota podoba Kristusa, zmeraj pa je to svet lepote, svetlobe, rož, barv, melodije, smeha. Ta svet lepote nezavedno nosijo s seboj, ga poznajo in slutijo od vekomaj.

Podoba Kristusa

Podoba Kristusa je ob koncu 19. stoletja v literaturi in v likovni umetnosti poudarjeno lepota, nežna, kdaj tudi senzualno privlačna. V *Hiši Marije Pomočnice*

postane podoba Kristusa identifikacijska metafora za trpljenje deklet, za upanje v novo, drugo življenje, za upanje v svet lepote in simbolizira v čisto lepoto spremenjajoče se trpljenje. Malči zagleda ob prihodu v bolniško sobo podobo Kristusa kot skrivnostno in iz trpljenja porojeno lepoto («nad svetilko je bilo pribito na steni razpelo z golim, vse krvavim telesom križanega Kristusa, ki še ni bil nagnil glave in je gledal z velikimi mirnimi očmi»; CZD 11, 7).

Ko Malči umira, ko se je njena duša razcvetela, ko gre skozi smrt v novo življenje, pozdravlja in kliče Kristusa, nebeškega ženina, kot simbol čiste lepote, zlate svetlobe, ki je zmagala nad trpečim življenjem oziroma mrtvašnico:

Na vozovih so peli mladi glasovi, zmerom nižje se je pogrezala dolina, tam gori pa so že goreli hribi, sonce je prihajalo procesiji naproti, že so se lesketali mu lasjé, iz zlatih žarkov spleteni ... Pozdravljen, Kristus, ženin, ti vdano ljubljani, tako težko pričakovani! ... Pozdravljen! ... (CZD 11, 100.)

Podoba Kristusa kot simbol iz trpljenja porojene lepote je tudi identifikacijska metafora za umetnika. V *Novem življenju* umetnik Grivar kliče Kristusa, varuha vseh zaradi lepote trpečih, še močneje se kaže ta identifikacija med Kristusom in umetnikom v *Križu na gori* in v črtici *Za križem*, v kateri ima Tujec, umetnikov dvojnik, ikonične in poudarjeno lepote lastnosti Kristusa; Tujec ima dolgo rdečo haljo, njegovi svetli lasje vihrajo v vetru, dela čudeže, je voditelj množice ponižanih in razžaljenih (CZD 17, 115–119).

S podobami rož, paradiža in Kristusa je Cankar gradil svet lepote, ki si ga v sanjah, bolečini in predsmrtnih blodnjah o drugem življenju ustvarjajo njegove hrepenenjske osebe. Hrepenenje, sanje in umetnost so tukaj svetovi lepote, ki se ne morejo uresničiti v vsakdanjem niti družbenem življenju, zato so te podobe v kontrastu s podobami za vsakdanje življenje Cankarjevega umetnika in hrepenenjskih oseb. Te vznikajo iz območij grdega, umazanega, črnega, blatnega, zatohlega in se rišejo kot metonimični prostorski simboli vsakdanjega življenja, naj gre za mrtvašnico, črno mlako, črno hišo, kaznilnico, jetnišnico, rakev, temno globel ali blatno dolino.

Viri

- Ivan CANKAR, 1967: *Zbrano delo* 1. Ur. France Bernik. Ljubljana: DZS.
-- 1967: *Zbrano delo* 6. Ur. Janko Kos. Ljubljana: DZS.
-- 1969: *Zbrano delo* 7. Ur. Janko Kos. Ljubljana: DZS.
-- 1970: *Zbrano delo* 9. Ur. Dušan Voglar. Ljubljana: DZS.
-- 1972: *Zbrano delo* 11. Ur. Janko Kos. Ljubljana: DZS.
-- 1970: *Zbrano delo* 12. Ur. France Bernik. Ljubljana: DZS.
-- 1973: *Zbrano delo* 13. Ur. France Bernik. Ljubljana: DZS.
-- 1972: *Zbrano delo* 15. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
-- 1974: *Zbrano delo* 17. Ur. France Bernik. Ljubljana: DZS.
-- 1974: *Zbrano delo* 20. Ur. France Bernik. Ljubljana: DZS.

- 1975: *Zbrano delo 22*. Ur. Janko Kos. Ljubljana: DZS.
- 1975: *Zbrano delo 23*. Ur. France Bernik. Ljubljana: DZS.
- 1973: *Zbrano delo 28*. Ur. Jože Munda. Ljubljana: DZS.

Literatura

- France BERNIK, 1983: *Tipologija Cankarjeve proze*. Ljubljana: CZ.
- Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, 1993: *Slovar simbolov*. Prev. Stane Ivanc. Ljubljana: MK.
- Jožica ČEH, 2001: *Metaforika v Cankarjevi kratki pripovedni prozi*. Maribor: Slavistično društvo.
- James HALL, 1991: *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*. Prev. Marko Grčić. Zagreb.
- Gregor KOČIAN, 1995: *Premišljevanje o Cankarjevem Kurentu*. V: Ivan Cankar: *Kurent*. Ljubljana: Mihelač.
- Zvonko KOVAČ, 2000: *Secesija v hrvaški kajkavski poeziji*. *Slavistična revija* 48/1. 27–41.
- Gerhard KURZ, 1978: *Die schwierige Metapher*. *DVjs* 52. 544–557.
- Franc ZADRAVEC, 1970: *Zgodovina slovenskega slovstva* 5. Maribor: Obzorja.
- 1999: *Slovenska književnost II*. Ljubljana: DZS.
- Viktor ŽMEGAČ, 1991: *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*. Tübingen: Niemeyer.
- 1993: *Duh impresionizma i secesije. Hrvatska moderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.