

BELO IN ČRNO

Alojz Gradnik

Božidarju Jakcu

Tu bela črta je in tu je črna.
A dobro vidim vse, kar je še vmes:
duhtenje rože je in ost je trna,
rjojenje vetra in šumenje brez.

Vmes žalost joka je in sreča smeha
in up bodreči in moreči strah,
molitve krila so in peza greha,
vmes v soncu vigred in jesén v megláh.

Vmes žar je lave in hlad ledenika,
ljubezen sladka in strupeni črt,
mir meseca in zvezde trepetanje.

Vmes mračni dvomi so in svetle sanje
in večno rojstvo je in večna smrt:
vmes tvoja tužna je človeška slika.

ZAPIS O GRADNIKOVI EROTIKI

Kajetan Kovič

Gradnikova poezija je poezija ljubezni in smrti. Ta ugotovitev ni nova, ampak se je izoblikovala že kmalu po pesnikovem knjižnem nastopu (*Padajoče zvezde*) ter doživela ob zbirkah v dvajsetih letih (*Pot bolesti*, *De profundis*) in s prvim izborom Gradnikovega dela (*Svetle samote*) prepričljivo potrditiv. Kljub temu, da so potekla od tedaj že dobra tri ali celo štiri desetletja, da je pesnik objavil več novih knjig (*Večni studenci*, *Zlate lestve*, *Pesmi o Maji*, *Pojoča kri*), katerih tematika pretežno prerašča omenjeno sodbo, da je tudi že v prvih treh knjigah pogosto obdeloval motive, zaradi katerih je urednik njegovega drugega izbora (*Harfa v vetru*) značilno dvojico *Eros — Tanatos* dopolnil z oznako *Natura — Patria*, se stara ugotovitev vendarle ni preživela. Še vedno nam pomeni prvo in najbližjo predstavo o pesniku Gradniku, in to ne samo v površnem pogovoru, ampak tudi ob poglobljenem premišljevanju.

Lahko bi sicer verjeli, da nas spremlja podzavestno po načelu vztrajnosti in zvestobe izročilu, toda tudi nezaupljiva, kritična analiza, ki upošteva celoto pesnikovega dela, nas slednjič privede do precej podobnih zaključkov. Pouči nas, da je Alojz Gradnik kot pesnik izrazito samotna in sredotežna natura, ki družbene plati svojega življenja ne *doživlja*. Razmeroma velika množina njegovih zgodovinskih motivov, pokrajinskih slik in političnih pesmi tej sodbi ne nasprotuje, ampak jo, prav narobe, v pretežni meri potrjuje. Gradnik se v tej problematiki opredeljuje predvsem razumno kot član naroda in državljan, ne pa tudi s svojo čutno, nagonsko pesniško naravo, ki jo je pred leti definiriral že urednik *Svetlih samot* in s katero sicer občuje z obdajajočimi ga stvarmi. To občevanje nosi na sebi pečat nepreklicne nujnosti, ki je ne brzda razum, ampak je sama sebi najvišja mera. Izraža se po navadi v stiku posameznika s posameznikom, v monologu ali dialogu, ki ni nikoli predavan z govorniškega odra, ampak povedan iz enih ust za ena ušesa. V takih trenutkih govori pesnik Gradnik o sebi, o svojcih, o bogu, ali z drugimi besedami o tistih predelih človeškega življenja, ki jih globoko vznemirjata in pretresata ljubezen in smrt.

Motiva ljubezni in smrti nam pri Gradniku danes ne pomenita več samo oznake, ampak ju, ob razmeroma že zaokroženem in preglednem opusu, pojmujeemo predvsem kot najvišjo kvaliteto njegove poezije. Zato pomeni raziskovanje in opredeljevanje do pesnika na tem področju v nekem smislu opredeljevanje do njegovega dela v celoti. Ko posvečamo pričujoče razmišljanje enemu od temeljnih kamnov Gradnikovega pesništva, njegovi erotični poeziji, se zavedamo, da tema ljubezni z raziskavo odnosa med moškim in žensko ne more biti izčrpana, da pa se morebiti kaže v svoji najelementarnejši podobi. In ker spremlja omenjeni ljubezenski odnos, zdaj v večji, zdaj v manjši meri, tudi motiv smrti, obstaja možnost, da vsaj obrisno spregovorimo še o drugi najznačilnejši prvini Gradnikovega dela.

Če skušamo najprej opisati podobo Gradnikove erotične poezije v najsplošnejših potezah, nam tako obsežnost njegovega dela kot njegov notranji razvoj nakazujeta neko značilnost, ki je ni mogoče prezreti. Že brez podrobnejših raziskav lahko ugotovimo razloček med njegovo zgodnjo in pozno ljubezensko liriko, oziroma med erotiko desetih in dvajsetih ter tridesetih in štiridesetih let našega stoletja. Če se omejimo na najenostavnejši opis, ugotavljamo pri prvi izrazito čutnost, pri drugi prevladovanje meditacije, hkrati pa opažamo v teh najširših okvirih tudi že posamezne stopnje. Kakor je res, da je vsa zgodnja erotika po zasnovi enovita, je vendarle neka rahla razlika med pesmimi iz *Padajočih zvezd* in *Poti bolesti* ter pesmimi iz istoimenskega cikla v zbirki

De profundis, kjer ločnica med dragima ni več življenje, ampak smrt. Gre za stopnjevanje, ki je posledica težjega doživetja, vendar bomo kasneje videli, da je stopnjevanje kvalitativno tudi glede na oceno odnosa med moškim in žensko, kar izvira iz Gradnikovega posebnega stališča do tega problema. Že v zbirki *De profundis* pa je v *Dvogovoru* nakazana tudi nova faza Gradnikovega ljubezenskega čustvovanja. Neuresničljiva in neuresničena ljubezen se v drugi dobi preobrazi v dosegljivo in doseženo, ki pozna prav tako svojo gradacijo med moško bolečino in starostno resignacijo, le da so zaradi splošnega upadanja ljubezenske tematike meje med njima manj izrazite. Pred nami je torej ljubezenska zgodba širokega življenja, predstavljena s pretresljivimi podobami in tehničnimi spoznanji.

Ko se obračamo k tej zgodbi, se kljub različnim izvorom njenega navdiha, zavedamo predvsem njene enovitosti, pomeni nam odnos med moškim in žensko, izpovedan skoz prizmo enkratne osebnosti Alojza Gradnika. Ne zanima nas zato, kakorkoli ilustrativna bi lahko tudi bila, pesnikova zasebna izkušnja, ampak se zaustavljamo ob njenem rezultatu. Strinjamo se namreč s pesnikom, ki je v *Pogovorih* z Marjo Boršnikovo izrazil dvom o koristnosti življenjepisnih podatkov za presojo in razlago umetniškega dela, kajti eno je izkušnja in doživetje, drugo pa umetniško dejanje.

Gradnikov odnos do ljubezni nosi marsikdaj neko skorajda programatično noto, ki pa ni apriorna, ampak nasledek doživljenega. Ena najlepših pesniških enačb v slovenski literaturi, *Eros — Tanatos*, ki že dolgo stoji na uvodnem mestu vseh izborov Gradnikove erotike, nas uvaja v svet ljubezenskih odnosov, kakršnega pred Gradnikovim nastopom v naši književnosti nismo poznali. Kronološki princip nas sicer pouči, da je ta pesem svoje sedanje čelno mesto zavzela *post festum*, vendar njena posplošena izkušnja to opravičuje. Ljubezenska zgodba se seveda začne že pred in logično nadaljuje po tej aforistični oceni. Pesnik jo izpoveduje v moških, zvečine pa v ženska usta položenih pesmih. Če bi sodili po številu pesmi ene ali druge vrste, pa tudi po intenzivnosti njihove izpovedi, bi morali pripisati mnogo večjo vlogo v medsebojnih odnosih ženski, ki predstavlja izrazito aktivni element, medtem ko je moški tako v svojem čustvovanju kot v opredeljevanju mnogo bolj zadržan. Najbrž pa je res, da je ženska pesem marsikdaj samo naličje moškega hrepenenja, čeprav ostra delitev na moški in ženski pol v prvi fazi za bistvo njunega odnosa ni odločilnega pomena. Nezavedni zametki te delitve se razvijajo do odločilnega spoznanja šele v drugi dobi Gradnikove ustvarjalnosti. Ljubimca, ki ju srečamo na začetku, sta preveč zaposlena s konkretnimi doživetji in stiskami, da bi razglabljala o iz-

vorih meje, ki ju loči. Ne sprašujeta se še, ali je ta meja morebiti čisto konkretna življenjska situacija, ali je morebiti skrita v psihofizični strukturi enega ali drugega ali pa je posledica nemožnosti človeških zvez nasploh, marveč samo čutita, da ju razdvaja neka temna sila, pa čeprav nista nikakršna sentimentalna bledoličnika, ampak človeka iz mesa in krvi. Drug ob drugem bodisi zatajujeta svoja čustva bodisi izgorevata v telesni omami, ki pa prav tako ne pomeni izpolnitve njunih ljubezenskih želja. Zato se razhajata, ker pa v samoti še huje trpita, se spet in spet kličeta z novimi kriki neizmerne hrepenenja, ki terjajo nemogoče. Pojavi se namreč paradoks: njuna strastna želja po popolni ljubezenski skupnosti ostaja tudi po najpredanejšem zblizanju nezadoščena ter se v iskanju trajne opore lahko lovi samo za hipne bilke. Zato se prične po tem obupnem teku v začaranem krogu njuno hrepenenje po pravi ljubezni, ki naj pomeni izenačitev enega z drugim, umikati iz dosega resničnosti v izmišljeno skupnost, v izmišljeno izenačitev, ki jo najdeta v skupni bolečini zaradi neuresničljivosti njunih najglobljih hotenj v življenju. Šele v tej negativni potrditvi svojega odnosa se zares zblížata in najdeta, spojena v bolečih spominih. Ne da bi se podrobneje zadrževali ob vprašanju, ali je to tragedija telesnosti ali tragedija strasti nasploh, se raje ozrimo najprej k ciklu *De profundis*, v katerem bomo našli organsko nadaljevanje pravkar opisanega stanja.

Meja, ki je ljubimca — naj še enkrat poudarim, da konkretni življenjepisni podatki, ali gre za eno ali več oseb, v našem primeru niso važni, saj imamo v mislih le pesnikovo razvojno pot — ločila v življenju in ki je bila bolj ali manj relativna, je s smrtjo ljubljene odpadla. Namesto nje se je pojavila prava, absolutna meja smrti, ki onemogoča sleherno resnično združitve. Toda v resnici se je zgodilo drugače. Kakor sta prej živela svojo negativno skupnost v spominih in bolečinah, tako se zdaj v tej še neresničnejši ljubezenski situaciji dejansko prepojita drug z drugim. Resničnost telesa in njegove muke so odpadle (*slast kopni ko rosna sraga*) in hrepenenje, ki je, kot pravi pesnik, edino pravo življenje srca, zato, ker nima več možnosti konkretne izpolnitve, ne more ne dogoreti, ne biti razočarano. Zdaj to ni več slovo in žalostno zmago-slavje nad posrkanim prvim medom, niso več besede *kot bolečina, kes in kot zločin*, ampak *nihče meni te ne vzame in bodi srečen, srečen, srečen*. Šele popolno fizično izničenje partnerja torej odpre pesniku možnost dokončnega poistovetenja z njim in misel, da je smrt najskrivnostnejša ljubezen, izražena v drugi kitici pesmi *Eros — Tanatos*, najde tukaj svoje globlje pojasnilo.

Vrh, ki ga doseže ljubezenska skupnost med moškim in žensko v ciklu *De profundis*, se kasneje več ne ponovi. Kljub vroči želji mrtve

bodi srečen, srečen, srečen doživlja preživeli ob novih srečanjih nov razkroj. Seznanjamo se s stanji, ki smo jih spoznali že v prvem delu tega opisa, le da se namesto nekdanjega hrepenenja pojavlja vse češče resignativna nota. Vendar prinaša ta poezija v zameno za nekdanjo prvinsko silovitost in neposrednost nekaj novih vidikov: preveva jo neka težka trudnost in v ospredje stopa meditacija. Nekoč je pesnik svojo strast samo živel in izpovedoval, zdaj jo skuša tudi spoznati in presoditi pa se mu tako odnos med moškim in žensko ne zastavlja več izključno skoz prizmo strasti, ampak kot konkretna oblika človeškega bivanja. Pojavijo se številne variante dvogovorov, v katerih sta partnerja ostro razmejena in ugotavljata — zdaj že z zrelo izkušnjo —, kaj si dejansko pomenita, in to ne v svetu hrepenenja in sanj, ampak v resničnem svetu omejenih možnosti, pod eno streho. Ljubezen, kakršno izpoveduje pesnik zdaj, ni več brezmejno dajanje in brezmejno jemanje, ampak se izraža tudi v odpovedi zaradi drugega. Kratka srečanja in ločitve, ki so bila v prvi dobi boleče enkratna, postajajo zdaj relativna. Če je prej veljalo *potem me čašo prazno trešči v tla* ali *do smrti me izmuči*, je zdaj rečeno v prisposodbi o orlu in smreki *ko napije zvezd se pene, bo počival le na njeni veji*. Tako se vrača tudi curek k fontani, Alkibijad k Timandri in val k bregu. Zakoni bega in vračanja so sicer ostali, ostal je *tajni boj dveh struj*, brezumno, usodno strast pa je zamenjalo jasno in malo otožno spoznanje.

Minljivost in smrt sta seveda prisotni tudi v tej razvojni fazi Gradnikove ljubezenske lirike, vendar je njuna krčevita silovitost popustila. Zdaj srečujemo neko mirno vdanost, ki nosi na sebi pečat poslavljanja vseh stvari. Iz nje izvira v nekaterih pesmih tudi take vrste pomirjenje, ki se že onstran *boja dveh struj* naseljuje med moža in ženo. To je tiho in srečno pristajanje na toploto doma in prošnja za spravo, ki naj poravnava vse nekdanj prizadejane *prevare in bridkosti*. Kdaj pa kdaj se sicer še pojavijo bridki napadi samote (*Nočni gost*), vendar jim preizkušeno spoznanje o utrjenem redu stvari ne dovoli širšega razmaha.

Odnos med ljubimcema v Gradnikovi erotiki lahko, potem ko smo mu sledili predvsem v njegovem zunanjem, izkustvenem poteku, pozamemo tudi v določnejši, posplošeni obliki. Če si priključimo v spomin nekatere pesnikove neposredne izjave v posameznih tekstih, odkrijemo tako na začetku kot na koncu podobno romantično razmerje do problema. V zgodnji pesmi *Ob slovesu* beremo skoraj identično formulacijo kot v poznem sonetu *Konec*. Če je v prvi pesmi zaradi pesnikove tedanje splošne usmerjenosti v konkretnost deklaracija manj izdelana in se omeji na ugotovitev: *Kaj je ločitev? Smrt? — Samo spomini življenje pravo so. A ne, ki smeh življenje dal jim je v veselih dneh — le tisti, ki so zrasti*

v bolečini, potem je ista misel v tercinah omenjenega soneta izražena dosledno in dokončno: *O, vedel sem, da samo src iskanje in samo hrepeniški kliki v noči in zmeda, dvom in v sanjah jok pekoči, želja nemir in rok omahovanje zaveza src nezrušna je — združitev slovo samo in tožna je ločitev*. Resnična združitev je tukaj kot tam nemožna, zaradi česar jo pesnik iz stvarnosti prestavlja v svet hrepenenja, spominov in smrti, ki pomeni najmočnejšo potrditev navedenih tez. Določno nam pove, da je resničnost varljiva in da predstavlja pravo življenje neoprijemljivi svet čustev, ki je s to resničnostjo v nasprotju. Tako govori spoznanje, toda kot smo videli, se zgodba zaradi tega ne odmakne v neke sferične višave, ampak ostaja vseskozi na tleh, kajti pesnik vendarle ne opisuje tega, kar bi rad, ampak to, kar doživlja. Iz nenehnega poudarjanja bolečine v njenih najrazličnejših oblikah bi lahko sklepali na nekakšno filozofijo trpljenja ali samomučenja, a tudi tukaj nas gradivo kaj kmalu prepriča, da ne gre za neke apriornosti, ampak za nenehno ponavljanje enega in istega dejstva v različnih situacijah: za mejo med ljubimcema, o kateri smo govorili že v začetku, za nemožnost poistovetenja, za nenehno odbojnost enega od drugega. Vzroke za takšno stališče bi lahko iskali v različnih smereh, vendar se zdi najdoslednejša razlaga, ki vidi v središču Gradnikove erotike neprilagodljivega, samotnega človeka, kateremu možnost, da bi živel v neki, čeprav najmanjši celici skupnosti, sploh ni dana. Vezi, ki ostajajo in ki jih notranje priznava, so na tem področju lahko samo naravne: do prednikov in potomcev, ne more pa jih začutiti v neki zavestno ustvarjeni skupnosti, razen v takem fiktivnem poistovetenju, kot smo ga spoznali v ciklu *De profundis*. Bilo bi mogoče nekoliko tvegano iskati v tem stališču prvine moderne odtujenosti, čeprav se ponuja tudi ta misel in bi jo bilo mogoče prav zaradi doslednosti, s katero se v pretežni večini Gradnikove erotike pojavlja misel o nemožnosti dejanske združitve, zagovarjati. Razpor, ki ga tukaj ugotavljamo, lahko zato označujemo kot naravni in apriorni razpor med moškim in žensko, med duhom in telesom, med človekom in človekom, lahko pa v njem vidimo tudi stisko konkretnega zgodovinskega bitja dvajsetega stoletja, ki zaradi odtujenosti svojemu pravemu bistvu sploh ne more ustvariti resnične skupnosti z drugim, čeprav še tako sebi podobnim bitjem. Naj je že tako ali drugače, v najizrazitejšem delu Gradnikove erotike tega razpora ne moremo prezreti, in ko ga skušamo doumeti in pojasniti, se hkrati zavedamo, da sega učinek umetnine daleč preko abstraktne razlage, ki jo iz nje izluščimo.

Takšnega učinka je nekoliko manj v delu Gradnikove pozne erotike, ki je češče plod bolj racionalnega navdiha pa tudi let, ki nimajo več moči, da bi šla zmeraj in povsod dosledno do konca in skušajo zato

omenjeni razpor nekoliko zagladiti. Za dokončno sodbo o celoti pa je to morebiti manj važno, kajti te vrste pesmi stoje že na obodu Gradnikove ljubezenske poezije in so z njenim elementarnim bistvom le v daljnem sorodu. Vendar se mi zdi pomembno na tem mestu omeniti neko zelo ilustrativno dejstvo, zvezano s številnimi dvogovori, o katerih smo že govorili. Prva, najbolj zgodna pesem v tej obliki, tudi naslovljena *Dvogovor*, je objavljena že v zbirki *De profundis*. Deli se na dva soneta, od katerih prvega govori moški, drugega ženska. Karakteristiko moškega je mogoče zajeti z nekaj značilnimi besedami, ki začenjajo kvartetni in tercinski del, namreč: *Ena je streha zdaj, ki naju krije ter In vendar čutim tajni boj dveh struj*. To dvojnost, ki se popolnoma zlaga z opisanim centralnim spoznanjem o razporu, ženska pesem blaži in v nji ugotavlja *kljub vsemu* resnične, čeprav ne morda najbistvenejše elemente sožitja. Podobna je situacija tudi v prispodobni o orlu in smreki. Več kot značilno pa se mi zdi, da je v vseh drugih dvogovorih moška pesem postavljena na drugo mesto in da, ne morda prav z resignacijo, ampak recimo s popolnim razumevanjem, povzema stališče, ki je bilo v prvem dvogovoru izraženo v ženski pesmi. Smisel zdaj ni več: skupaj sva, toda bežim, ampak: bežim, toda vračam se. Takšno misel najdemo v drugem *Dvogovoru*, v pesmih *Fontana in vodni curek*, *Timandra Alkibijadu in Alkibijad Timandri*, manj izrazito tudi v *Pogovoru*. Kot smo že omenili, se izoblikuje to stališče v Gradnikovi pozni erotiki in bi lahko pomenilo protiutež ostremu razporu, ki se vleče od zgodnjih v zrela leta. Pomenilo bi lahko potrditev pozitivne skupnosti, dejanskega sožitja ali vsaj *modus vivendi* v nasprotju z nekdanjimi zgolj izvenresničnimi združitvami. V tem primeru pa bi moralo biti to spoznanje izraženo, če že ne z isto silovitostjo, kot jo srečujemo v zgodnji erotiki, vsaj z enako prepričljivostjo. Ker temu ni vedno tako, lahko vidimo v njem predvsem rahlo utrujen umik z bojišča, ne pa neko kvalitetno bistveno novo spoznanje, ki bi kot plod dejanske preobrazbe pesnikovega stališča zanikalo prejšnje.

Po vsem tem razmišljanju se torej vračamo h Gradniku zmeraj znova kot k samotnemu človeku, ki mu je ljubezen prinašala samo bolečine in z njo v resničnosti ni mogel prestopiti meje do drugega človeka. Tisto popolno predajanje, ki so ga nekateri ugotavljali, nas tu ne more preslepiti, saj leži bodisi izven dosega resničnosti (*De profundis*) ali pa sploh ne more biti pot do prave skupnosti, ker jo s svojo protislovno telesnostjo že vnaprej zanika (*V omami*). Tisto, zaradi česar pa nam je ta poezija, zlasti še v svoji zgodnji fazi, blizu, ni skrito samo in morda niti ne predvsem v njeni idejni strukturi, ampak v celoti njenega učinkovanja, torej tudi v načinu, kako je izpovedana.

Gradnikovo erotiko so ob pesnikovem nastopu krstili za zemeljsko strast za razliko od dotedanje, pretežno »srčne« slovenske ljubezenske poezije. Telo, kolikor ga je bilo ponekod pri Jenku in Stritarju in kasneje pri moderni, je bilo obravnavano v rahlo frivolnih ali osladnih situacijah ali v načinu ne zmeraj izvorno doživete dekadentne poetike. Pri Gradniku pa telo ni igra, ne findesièclovska koketnost, ampak doživeta resničnost, dejstvo, o katerem ne razmišlja, ampak ga živi. Njegovo odkritje telesa je bilo za naše, vedno bolj k duši usmerjene slovenske oči zares pomembno in novo. Zato je tudi to ena tistih prvin, iz katerih rase čar njegove erotike in dobiva od nje opisana ljubezenska zgodba svojo specifično noto. Da ta telesnost ni odrešujoča in svetla, ampak da nosi s sabo nenehni prizvok bolečine, je ob samem dejstvu njenega odkritja in njene prisotnosti manj važno. Naš namen pa ni, da bi se zastavljali ob nji zaradi določanja nekih bistvenih osnov Gradnikove človeške ali pesniške osebnosti, saj za opisano ljubezensko biografijo ni edina pomembna, pač pa jo omenjamo zato, da lahko ob nji pregledamo neke oblikovne značilnosti Gradnikovega ustvarjanja, oziroma vsaj tisti del teh značilnosti, ki ga predstavlja izrazito osebno. Če si ogledamo samostalnike, ki opisujejo človeško telo (v mislih imamo predvsem njegovo zgodnjo erotiko), moramo ugotoviti, da ostajajo še precej v okviru konvencionalnega besedišča in imajo besede kot *roke*, *dlani* in *srce* prevladujočo večino. Vendar je treba takoj pripomniti, da *srce* ni rabljeno izključno metaforično, ampak tudi kot dejanski telesni organ, da se razmeroma pogosto pojavlja beseda *usta* in da od dotedaj manj običajnih zasledimo *vrat*, *koža*, *žile*, *noga*, *nohti* in *grlo*. Pomembnejši pa so v tej zvezi nedvomno glagoli, ki kažejo (v sicer ostro omejenih situacijah) močno dinamičnost in se prav v njih izraža ves tisti vihar, ki pretresa telo, pa najsi so rabljeni v metaforičnih zvezah ali neposredno. Najznačilnejši med njimi so: *izsrkati*, *utrgati*, *poleptati*, *požeti*, *ozeti*, *jemati*, *žgati*, *pečti*, *gristi*, *sesati*, *sikati*, *tresti se*, *medleti*, *vdati se*, *stapljati se*, *spojiti se*, *skopneti*, *biti žejen*, *biti lačen* in tako naprej. Telesa torej ne srečujemo toliko v njegovi zunanji pojavnosti, ampak v njegovi ljubezenski funkcionalnosti, v tistih mejah, ki jih zaznamujeta slast in bolečina. Iz te intenzivne napetosti med slastjo in bolečino tudi izvira poglavitni umetniški čar Gradnikove zgodnje erotike, ki je vsa usmerjena v konkretnost in neposredno izpoved. Lepoto odkrivamo v čustvu in oblikovani snovi sami, ne pa v obliki kot taki. Ta je marsikdaj »trda«, odsekana, na videz celo v opreki s snovjo, vendar rase vrednost izpovedi morda prav zaradi te robate trdote, za katero slutimo vso težo resnice.

Mnogo teh značilnosti prehaja tudi v drugo fazo Gradnikove ljubezenske poezije. Vendar pa lahko opazamo, da se z naraščanjem medi-

tativnega elementa v nji konkretnost prične polagoma umikati. Še vedno srečujemo besede o žeji in gladu, vendar le redko v povsem določenih ljubezenskih situacijah. Dejanska ljubezenska doživetja nosijo še najčesej ožogen prizvok poslavljanja, medtem ko se vrsta pesmi približuje problemu preko razmišljajočega vrednotenja ali pa s široko opisanimi prispodobami. Značilno je, da se Gradnikova pozna erotika odpoveduje jedrnatosti, ki jo opažamo v pesmih prvih treh zbirk, ter izpoveduje svojo misel s precej večjo množino besed. Naraščajo tudi abstraktni samostalniki, v poznem sonetu *Konec* je le eden manj kot prej v celotnem ciklu *De profundis*. Ker je nekdanjo intenzivno čustveno napetost zamenjala manj intenzivna miselna ostrina, nas te pesmi s svojo izpovednostjo in temami ne pretresajo vedno v enaki meri kot prejšnje. Resnico, ki je po avtorjevi izkušnji prisotna tudi tukaj, sprejemamo predvsem z razumom, ki pa je do oblike mnogo bolj nepopustljiv kot čustvo.

Če se po tem kratkem obrisu še enkrat razgledamo po Gradnikovi erotiki, zdaj ne več samo intuitivno kot na začetku, jo določno občutimo v njenih dveh osnovnih fazah. Druga resda izhaja iz prve in lahko v celoti, če jo gledamo z vidika enega človeškega življenja, odkrijemo prvine nekega kontinuiranega razvoja idej. Vendar pa sta si obe fazi v marsičem tudi nasprotni, kajti če vodijo prvo čustvo, konkretnost in jedrnatost, potem se v drugi močnejše uveljavljajo razum, abstraktnost in zgovornost in na podoben način najprej bolečine in slast telesa, pozneje pa bolečine in spokojnost duha. Kot pojav je zato Gradnikova poezija ljubezni in smrti pretresljiva v celoti, kot estetsko dejanje pa nas močnejše priteguje v svoji zgodnji fazi. Nedvomno je, da je prav ta del Gradnikovega pesniškega opusa eden od temeljnih kamnov v razvoju slovenske lirike, ob katerem se bodo srečevali z njim — enako zvesto kot dosedanji — tudi prihodnji rodovi.

POČITEK V SUHEM ŽLEBU

Dani lo Lokar

Pokrajina je tukaj na prehodu. Nisi več v dolini, nisi še na Gori, na pol poti si. Stene, sredi katerih si se ustavil, padajo strmo. Režejo jih globoki žlebovi, melišča, drče, griže. Prav Suhi žleb je tako globok, da je speljana v njem v dokaj prijetnih vijugah steza. Steza je speljana v majhnih in velikih ključih v skalovju, ki ga je obdelovalo skozi tisočletja deževje, tudi narasli potoki, ki so drli tod skozi in drve tudi še dandanes. Zato pa ni ob poti bilke, grma, cvetlice, maha, le