

Franc Zadavec

Filozofska fakulteta v Ljubljani

O STILU EKSPRESIONISTIČNE LIRIKE

I

Metaforika

Metaforika veliko pove o pesnikovem doživljanju sveta, razgrinja njegovo estetsko občutljivost in miselnost. Impresionist zaznava in doživlja svet kot celoto in ubranost, nasproti mu stoji kot svobodni element proti svobodnemu elementu, njegova metaforika temelji na dojmu sveta, ne pa na pojmu o njem. Ker impresionist sveta ne razumeva kot svojo duhovno podobo, ampak govori o njem predvsem z estetskim čutom, je njegova metaforika harmonična. Ekspresionist doživlja sebe, družbo in svet kot nered, kot divjo raztrganost, iz katere je moč izbirati dele, jih preurejati po lastni podobi, ustvarjati novo, boljše stvarnost. Zato je njegova metaforika pravo nasprotje impresionistične: večinoma je disharmonična. Samo ostra, presenetljiva nazornost, hiperbola, zmaličena slika, kričeča barva lahko namreč razgrinjajo družbeno zmedo, razčlovečenost, prestrašene privide o koncu sveta, vrženost v »ocean« smrti pa tudi zanosne spopade s kaosom, smrtjo, bogom, lastnim telesom. Kdor pa hoče zbežati iz zmaličenega sveta, preseči katastrofalno osamljenost ter postaviti svoj svet slutenj in sanj, ta se mora iztrgati iz snovi, stopiti iz zgodovine in pesniti prosojne metafore, za katerimi je moč slutiti privide moralno ubranega novega življenja. Ali naj ekspresionist priznava svet kot podivjano snov ali naj njegovo snovnost zatajuje in ga nadomešča z abstraktnim idealom, ga nikoli noče le odslikavati, pač pa realije zmerom »popravlja«, jih stopnjuje preko naravnih meja, ali pa stanjšuje do breztežnosti, snov razbiča v silovito razgibani nered, ali pa jo duhovno presoja, da je komaj še vidna. Zaznave napolni s svojo vizijo ali z duhovnim problemom do stopnje, da se včasih pretrga zveza med pesniškimi objektom in okoljem, da se zmanjša podobnost s stvarnostjo, nastane pa ekspresivna vizionarna resničnost. Toda vizionarna resničnost, ki obstaja v ostrih in prelepotnih metaforah, pa vendarle vrača pogled na trdo stvarnost, ki obkoljuje razdvojenega in vznesenega pesnika.

Skratka, ekspresionistična metafora je zdaj snovno nabita in vzdržuje realistično črto v ekspresionizmu. Ne ustavlja se pred šokantnimi besedami, je vzkipljiva, tudi sinestetično vznemirljiva; in ker izraža tudi spopade duha s telesom ali napade duha na socialni nered, je zanosna, krčevita, tudi groteskna. Drugič je duhovno abstraktna, tudi simbolična in manj disharmonična ter bistveno sodoloča abstraktni ekspresionizem.

Posnovljena metafora

1.

Vojna doživetja in tista, ki se v pesnika vrežejo v moralno zmedenem zaledju, socialna, duhovna in moralna neurejenost malomeščanstva in delavstva pa tudi programska in dejanska nasprotja med duhovnim in snovnim, dušo in telesom se kaj neradi pretanjšajo v brezsnovno, nenazorno ter nesemantično, zgolj lepотно metaforo. Ponavadi se izrazijo kot vzkipevajoča nazornost, ki udarja s snovno težo, nekaj pove, upomeni na silovit način. Pod naslovom *Skrivnostni hip* ni pričakovati samo duhovno prefinjenih, vizionarnih, potišanih podob, ampak tudi naval snovnih motivov, ki ponazarjajo, kako se svet podira, narodi pa se rodijo na novo:

V prsrce posluhni, srcé,
čuj — mrko bobni in odmeva,
kakor od žolča in gneva
se trga drobjeve zemljé.

Jaz sanjam veliki potres,
ki zruši nad nami obzorja,
da bruhnejo narodov morja
podzemeljska v svet kakor kres.

Razmerja med duhovnimi in snovnimi deli tega privida so skrajno napeta, sestavine podob se postavljajo navzkriž in vsepočez v povečane pa tudi v nekoliko zmaličene like. Lirski subjekt sanja svoj »veliki potres« po estetskem načelu, ki so mu podlaga takšnile Albrehtovi idejni verzi: »Naše oči, preroško razžgane, so zastrmele se preko sveta«, »vreči se v sončno osrčje sveta« in »mi smo razsuli oboke sveta«; ti verzi in metafore ne zakrivajo napetega, skoraj že dramatičnega razmerja med duhom in snovjo, pesnikom in svetom. Zatajevati, podirati, hkrati pa graditi drugačen svet pomeni potematkem v lirski pesmi uporabljati snovno nabito, disharmonično podobo, ki je povrh še hiperbolična. Takšna metafora najprej vizualno preseneča, ker je vzkipevajoča snov, ki ne priznava omejitev in se razmahne tudi v vesolje; zaradi eksplozivnosti in asociativnosti, ki odstranjujeta predmetne meje, pa tudi čustveno razburja. Je krik duha, ki prek snovi nekaj krčevito upomenja, pa tudi krik, ki poraja grozo, občutje katastrofe.

Še bolj naturistična ali posnovljena je ekspresionistična metafora tedaj, kadar jo oblikuje pesnikov napad na socialni red. Socialni ekspresionist namreč združuje predmetnost in življenjske pojave rezko, razburljivo, tudi groteskno. Njegova rudarska dolina je npr. »bela devica . . . krvava . . . nagnita kakor indijski gobavec«, njegov lirski subjekt pa ima »roke do komolcev krvave«, ko se dotika vsebine te »razpadajoče device«. Pesnikov predmet, človek iz rudarskega okolja je tako ujet v surov družbeni proces, tako je ves obtežen s snovno stvarnostjo, da ga lirski subjekt lahko »ponazarja« predvsem z zasnovljenimi, z realistično grotesknimi metaforami. A tudi kadar je tak pesnik vizionar, njegova vizija pa daleč preseže objektivne meje motiva, ostane podoba še vedno močno posnovljena. Takšna je npr. podoba o človeštvu, ki se strne v eno samo telo, z glavo leži na severnem tečaju, noge mu padajo čez južnega, na hrbtnici pa se mu pasejo hijene:

Velikanske trume človeštva so bile vlite
v eno samo telo, ki je bilo razpeto na zemlji.
Lasje so v severnem ledu zmrzovali,

pete so mahedrale čez južni tečaj,
roke so se v tropične pragozde zarile
do komolcev.
Na telesu so se pasle hijene
in so s krohotačim lajanjem lizale
smrdeče rane,
ki so jih razgreble s kremplji
svojih umazanih tac.

(Človeštvo)

Privid je ubeseden skoraj epsko, vsaj v začetku močno opisno, hkrati pa izziva čustva. Ekspresija se prepleta z vizijo, obe slonita na vzneseni epitetonezi, ki vzdržuje hiperbolično napetost celotne podobe. Detajli podobe so sicer stvarni, snovni, a iztrgani iz objektivnih mej, da zdaj v fantastični obliki pa ob soočenju človeškega in živalskega izzovejo, presenetijo, razburijo.

Podobno izskočijo predmeti in pojavi iz naravnih mej tudi tedaj, kadar razbojlen duh udarja ob snov, se ne more iztrgati iz nje, tudi ne ob prisotnosti krščanskih mitemov. Zdi se, da nepomirljivo, celo sovražno nasprotje med telesom in teološko pojmovano dušo lahko do kraja izrazijo le zagnane, dramatično vzkipljive, hiperbolične posnovljene metafore. Dokaz za to je tudi Vodnikova pesem *O večnost — grombeseda*:

O večnost — grombeseda!
Oči so moje dva ognjena kolobarja,
srdito vanje luč udarja,
za temni greh ljudi
Bog me bije na oči ...
V besede tresk se mečem kot v požar.
V telesu mojem duh ko slap buči.
Blazno podi, podi me vihar,
zemlja je Bog, ki bič vihti ...
V meni so se žile razletele.
Telo je brez postav
in kot testo
ki vre ...
kot blisk —
trombe glas me bo ubil.

Religiozni pesnik se v tesnobi zateče tudi h krčeviti, groteskni hiperboli: »stoje pod okni berači / z odprtimi usti / in ližejo ranjene stene. / Njihova žejna rjoveča je zver« (A. Vodnik, *Molče sedimo*).

Kot religiozni pesniki svojo mučno duhovno-telesno razdvojenost, lahko le z močno zasnovljeno metaforo ponazorijo svojo tesnobo tudi pesniki, katerih »lepa duša« bije ob malomeščanski duhovni in moralni nered. Lepodušni humanist, kasnejši radikalni upornik Božo Vodušek doživlja mesto kot prostor groze, ki ga je moč dobro ponazoriti le s kakofoničnimi, razcefranimi podobami. Ulica je

»groteskno premikanje ust brez glasu«, intelektualčev položaj pa rojeva kretnje in glasove blaznika: »Srepa grozo v osteklenelih očeh, / krilimo s težkimi rokami v praznino, tipamo v blazni smeh, / ki lomi hripavo se z zasinelih usten« (*Mesto v noči*). Njegova pesem *Vihar* je lirski integracija burnih, razglašanih snovnih motivov: »goreči oblaki«, »ogromne, divje plahetajoče peroti bljujočih zmajev«, »blisk se je vzpel kot žolt gad«. Estetski cilj viharne vizije, kako se svet lomi nad človekom, je prej ko ne presenetiti, prestrašiti, s krikom in brezupnimi zamahi v praznino skorajda zmesi, obenem pa izpovedati lastno zmedenost, prestrašenost.

Da bi naslikal grozo, ko ga razjeda misel, razum, dvom, jemlje Miran Jarc primere iz srhljivega živalskega sveta: »moje misli so ko okamenele kače«, »kadar misel sika«, »zavratno sikanje kač«; misel, duh sta tudi »drveči konj« ali pa »griva titanskih konj«.*

Našteti primeri metafor povejo torej, da disharmonični in socialno agresivni ekspresionist vrže pojave in predmete iz naravnih mej ter jih ponovno združuje v takšne zveze, da učinkujejo dramatično, srhljivo, tudi nadrealistično, fantastično. Besede se v teh metaforah ne razvrščajo po zakonih logike, ampak se združujejo po zakonih, ki vodijo h kar najbolj močnemu izrazu. Duhovno-telesna pa duhovno-družbena drama in izpoved ekspresionističnih lirikov poteka torej v specifičnem stilu.

2.

Ekspresionisti so ugotovili, da lahko svojo dramo sporočajo še najbolj natančno in v celoti z atributivno in adverbialno epitetonezo ter z glagolsko metaforo. Stilno težišče na pridevniku, prislovu in glagolu nič ne preseneča, ko pa je človeka in družbo moč obnoviti le z radikalnimi prevrednotenji in silovitimi dejanji, le s silo si je moč pribojevati tudi novo razmerje do krščanskega mita. Epiteton namreč lahko iztrga odnosnico iz prvotnega, že obrabljenega pomena ter jo namensko obnovi, poveča, naredi živo, afektivno, in le glagol, tj. dejanje lahko ponagli človekovo obnovo, zlasti še prefiksirani glagol povzroči, da se nekaj zgodi ali se bo zgodilo v trenutku, zdaj in tukaj. Z epitetonezo in metaforičnimi glagoli je moč dobiti tudi hiperbolične sintagme, ki s svojo surovostjo presunejo, osvestijo (»besede tresk«, »ližejo ranjene stene«, »na telesu so se pasle hijene«).

Anton Vodnik rabi v navedeni pesmi skoraj iskano ekspresivna epiteta in verba actionis, zato da ustvari buren, odsekani, zagnani ritem kot izraz notranje napetosti. Motiv dramatizira tako, da verba actionis: udarja, bije, se mečem v, buči, podi, vihti, so se razletele, vre, bo ubil postavi ob konkretna imena, s čimer je duhovni subjekt še bolj upet v vrtnec snovnih moči. Verba actionis posnovijo v tej pesmi tudi duhovne pojave, podobno kot rezultativ v identifikacijski metafori: »duh ko slap buči«, »zemlja je bog«.

Tudi Seliškarjeva epitetoneza dramatizira pojave in dejanja, da učinkujejo rezko, skoraj surovo: »grozé lobanje neštete z gorečimi očmi«, »dete spači svoj jetični obraz«, »beli sijaj izsesanih prsi«, »cvileče miši«. In še: »Sede na klopeh

* Fran Petré, Kozmična pesem Mirana Jarca. Naša sodobnost 1955.

koščena telesa — / kakor kosmati skeleti v ponošene / strgane cunje odeti« (*Šarabanka*). Skratka epiteta, ki povečajo, zmaličijo, izzovejo. Sicer pa Seliškar epitetonira skoraj v celoti na način, da motivi udarjajo kot nelepa, zmaličena snovnost. Njegova protilepotna epitetonična metoda se ujema z osrednjo, z izhodiščno metaforo zbirke *Trbovlje*, z »razpadajočo devico«.

Še bolj kot z epitetonezo dramatizira Seliškar z glagolom, šele ta dodobra pove, kako pesnika vznemirjajo zmaličeni socialni in po njih zmaličeni tudi elementarni odnosi med ljudmi ter med človekom in naravo. Za primer zadošča že odlomek iz pesmi *Rudnik*:

Ko se napije znoja teh zamahujočih senc,
ki pojo:

za mater —

za ženo —

za sina —

za hčer —

zadrhti kakor kri vohajoča zver
in zahrešči.

Tudi Vodušek preseneča in dramatizira s pridevniškimi in prislovnimi epiteti: »čudnogrenko pričakovanje«, »rezki kriki bežečih živali«, »blazni pastirji«, »dušeče razbeljena zarja je vzžgala skrivenčena, naga drevesa«. Z glagoli oblikuje burne zalete, ali pa so močno afektivni: »zamolklo se lijo«, »veter zlokobno udarja«, sinejo, tonejo, vzhiteva (*Netopirji*). Za ozadje teh epitet in glagolov postavi tesnobo in identifikacijsko metaforo: »Mi smo žejni vodnjaki / v zapuščenih dolinah suše. / Stene so nam od sonca razžgane, / in vihar nas zasiplje s peskom; / še krik ne more iz naših ust« (*Prečute noči*). Voduškova epitetoneza in glagol sta močno afektivna nekako do leta 1930 (*Trst, ki poje*, 1929, *Mesto v noči*, 1930). Ko pa v pesmi *Brodolom* (1930) postavi pred isti predmet različne epitete: »Štiri sive stene so sipina... Štiri štrleče stene so prepad... Štiri gole stene so rakev, ki jo je smrt zame zbila«, se njegov izrazni poudarek, s tem pa ves pesniški jezik začne odmikati od glagola, odmikati od burnega dejanja k stanju, od ekspresivne k pomenski, logični besedi, k samostalniku.

3.

Vzrok za to, da sta atribut in glagol v posnovljenem tipu ekspresionistične metafore stilno na prvem mestu, je iskati, kot že povedano, v glavni programski točki pesniške smeri, v njeni volji, da iz temeljev prevrednoti, obnovi človeka in družbo. Atribut radikalno razgrne vrednoto in nevrednoto, glagol izpoveduje krčevitost in naglico spreminjanja. Oba sta afektivna, čustveno nasičena. Za glagol je treba celo povedati, da v slovenski liriki še nikoli ni doživel tolikšne čustvene nasičenosti, kakor ravno pri ekspresionistih. Ali že izberejo čustveno nabite glagole ali pa jih sami ustvarijo z novo prefiksacijo, npr.: vpiti, zavpiti, krikniti, vzkrikniti, jekniti, zaječati, siniti, vzihtevati, zadrhteti, zahreščati in podobno. Primeri v metaforah: »je sto deklic zaječalo« (A. Vodnik), »Moja bolest je zavpila skozi temo« (M. Jarc), »tesnoba vzihteva« (B. Vodušek). Da ponazorijo muko duha v snovi, rabijo tudi glagol goret: »kako gori to molčanje« (F. Albreht). Seliškar pa obdrži afektivno moč tega glagola, njegovih samostal-

niških in pridevniških sinonimov v snovnem svetu: »Črne hiše v soncu gorijo«, »Stene se zibljejo v razbeljenem zraku«, »kamen žari in trepeče v svetlobi / ognjenega dne«, »Iz zemlje se tleča ženska iztrga«.

Albreht, Vodušek in Kosovel uveljavijo tudi afektivni infinitiv. Albreht ga zapiše v *Spevu eternistov*: »Bratje, en smisel je duši: leteti! / kot baklja, v noči prižgana, goreti / v novo svobodo in v novi dan.« Če Vodušek zoži afektivnost infinitiva oziroma jo zmanjša s takojšnjim racionalnim povzetkom infinitivne vsebine: »Počivati, ne govoriti — / zadnja sladkost« (*Trst, ki poje*), ustvari Kosovel z infinitivom visoko stopnjo afektivnosti, še zlasti v pesmi *Padati*:

Smrt, samo smrt.

Padati.

Padati.

Padati.

In kakor ptica v perotih

zraka napiti se

in v labirintih, na neznanih potih

skriti, potopiti se.

Prava infinitivna ekspresija dejanja namreč ne razveže, temveč ga le močno nakaže; lirski subjekt hrepeni po nečem, pa četudi po smrti. Ekspresivni infinitiv pove tudi, da duševni motiv prehaja v napeto razgibanost. Da raba takšnega infinitiva v povojni slovenski liriki ni posledica futuristične poetike, ki ga je še posebej priporočila, dokazuje predvsem Cankarjeva raba infinitiva v podobne namene, pobudo pa utegne imeti tudi pri nekaterih nemških ekspresionistih, sodelavcih revije *Der Sturm*.

Jarc, Vodušek, oba Vodnika in Kocbek sporočajo dramo lirskega subjekta tudi z zvočnimi razglasji, vendar v povedni, ne v fonetični obliki, saj besede kot samostojne snovi, kot sestava zvokov, kot čutnega izraznega gradiva ali ne znajo ali programsko ne morejo izkoristiti. Povedne oblike pa so takele: »in stihe so roke tresoče mi vpile«, »mojih razvratnih misli kriki«, »hiše, vozila, ljudje / o vseutrujenosti s telesi kriče« (Jarc). Jarc in Vodušek krike tudi modalno ali drugače omejujeta: »bi kriknil do neba: rešitve, rešitve« (Jarc), »še krik ne more iz naših ust« (Vodušek). France Vodnik takole ubesedi svoje krike: »In sem zavpil / s silnim glasom, da je odmevalo / od bokov cerkve mojega srca: / Jaz / verujem, verujem, / verujem« (*Sv. maša*). Tudi Kocbek zadržuje krik v lirsko-epski obliki: »Zdaj ležim divje / na hrbtu, vežem se in kričim, da bi / prevpil svojo smrt« (*Med koreninami ležim*). Tudi Anton Vodnik zapisuje razglasja, predvsem s povedno zvočno obliko, »trombe glas me bo ubil«, včasih tudi metaforično, »besede tresk«; v svojo poetično dikcijo in večinoma melodiozni verz pa lahko ubere tudi potišani, umirjeni, otožni vzklik »o« in »joj«: »Joj, kako sem vztrepetala! / Joj — in jaz nisem dragemu luči prižgala« (*Žalostna roža*).

Ne glede na občutno stopnjo afektivnosti, ki obstaja v Jarčevih povedno fonetičnih sintagmah »misli krik«, »bolest zavpije« in v podobnih pri drugih pesnikih, je vendarle res, da fonična moč besed krik, zavpije oslabi, kakor hitro se združita z abstraktnim imenom. Zmanjša se, če ne docela izgine tudi razgibanost, saj sta misel in boleť abstraktna in zato »mirujoča« pojma. Negibne in še bolj

abstraktne so tudi glagolske metafore, ki so izpeljane iz imen, npr. »se kristali zvonjenje« (Jarc), kjer denominativni metaforizirani glagol omeji zvočno, tj. čutno utvaro. V metaforah »mislí krik«, »bolest zavpije«, »se kristali zvonjenje« čutni, snovni element oslabi torej zaradi zveze z abstraktnim pojmom. Lahko jih imenujemo tudi že metafore poduhovljene snovi, spadajo pa v abstraktni ekspresionizem.

Milena Milojević-Sheppard

FSNP v Ljubljani

SISTEMSKA SLOVNICA *

1. Uvod

V začetku šestdesetih let, v času ko se je v jezikoslovju naglo začela uveljavljati generativna slovnica N. Chomskega, se je v Veliki Britaniji pojavila nova jezikovna teorija, t. i. sistemska slovnica (systemic grammar), katere glavni tvorec je profesor M. A. K. Halliday (London University).

V takratni fazi razvoja generativne slovnice je osrednje mesto zavzemala sintaksa in zato ni čudno, da je generativna slovnica dosegla največ prav na tem področju. Toda medtem ko je generativna slovnica nedvomno pomenila velik napredek v razumevanju sintaktičnih vidikov jezika, je ob intenzivnem osredotočenju na sintakso semantične vidike v dobrošni meri zapostavila.

Na drugi strani pa je za to obdobje značilno tudi živo zanimanje za semantiko. Pri tem opazimo, da, podobno kot predstavniki generativne slovnice poudarjajo avtonomnost sintakse in jo zato obravnavajo ločeno od semantike, izrazito semantično usmerjeni jezikoslovci preučujejo semantične vidike jezika povsem neodvisno od sintaktičnih. Tako sta se sintaktična in semantična analiza sicer razvijali vzporedno, vendar se pri tem ni upoštevala medsebojna povezanost sintakse in semantike.

Nastalo vrzel med sintakso in semantiko je med prvimi poskušal premostiti M. A. K. Halliday s pomočjo nove teorije, ki upošteva izredno važnost pomena za razumevanje jezikovnih pojavov. Sistemska slovnica temelji na pojmu »sistemskih mrež«, ki predstavljajo medsebojne odnose različnih obeležij jezikovnih posameznosti. Obeležja nastanejo s klasifikacijo jezikovnih posameznosti po različnih kriterijih, pri čemer se lahko ista jezikovna posameznost klasificira po različnih kriterijih in tako nastala obeležja se zato vežejo v več sistemov. Halliday poudarja, da so takšna obeležja ne le sintaktično, temveč tudi seman-

* Op. ur.: Prispevek objavljamo z namenom, da se bralci vsaj okvirno seznanijo s smermi sodobnega jezikoslovja. Priporočamo primerjavo s teoretičnimi podstavami sodobnega slovenskega jezikoslovja, znanega iz Toporišičeve slovnice, SSKJ in drugih spisov.

in specifične reakcije, ki jo groteska izzove pri adresatu, bi lahko strnili v naslednje ugotovitve: — Groteska je umetniški izraz kriznih obdobij in stanj v življenju družbe in individua, ko se ruši ustaljeni red našega sveta z vsemi svojimi normami in vrednotami. Ker gre za usodno spreminjanje našega sveta, predstavlja groteska kot »tip nemimetične literature« »estetsko nasilje«, tj. destrukcijo psevdokonkretnosti. Značaj groteske je univerzalen, ambivalenten in dvoravenski: za svojevoljnimi, fantastičnimi potezami grotesknega sveta lahko odkrijemo realne poteze stvarnosti (*dvosvetnosti*). Posebni konstituenti groteske sta groteskni odnos do časa in groteskni smeh. Čas je v groteski občuten kot stalna metamorfoza stvarnosti, kot nenehna dinamika enotnosti polarnih nasprotij. Groteskni smeh je izraz celovitega stališča do te metamorfoze, zato je tudi sam univerzalen in ambivalenten in zadeva v živo tudi adresanta in adresata. Osnovno občutje groteske, ki je občutje nestabilnosti, neustaljenosti in amorfnosti, se realizira v groteski kot nezaključena groteskna struktura, ki je odprta za nakazovanje različnih razvojnih možnosti.

Za grotesko kot izraz neskladja z vsemi kanoni in normami je značilna posebna mnogopomenskost, navidezna nejasnost, alogičnost in celo »pošastnost«. Zaradi alogičnosti in ambivaletnosti groteske ne moremo oklepati v racionalne sheme. Groteska se uveljavlja z ukinjanjem kakršnekoli absolutnosti. Groteskna neabsolutnost se pojavlja na vseh ravneh groteskne strukture. Groteska sicer »pušča stvar odprto«, vendar poskuša uveljaviti tudi katarzo z relikti utopičnosti, ki pa do nje zavzame ambivalenten odnos.

S poetološko morfološkega vidika je groteska »mešan« sistem. Njegova opredelitev, žal, presega okvir naše razprave.

Franc Zadavec

Filozofska fakulteta v Ljubljani

O STILU EKSPRESIONISTIČNE LIRIKE

II.

Poduhovljena metafora

Če en del ekspresionistične metaforike označuje vzkipela snov, označuje drugega prosojna, iztanjšana, poduhovljena, skoraj razsnovljena snov. Namesto realnih pojavov, predmetov in njihovih razmerij združuje ta metaforika ali abstrakta ali pa realije z abstrakti tako, da jim odvzame snovno težnost, jih dematerializira. Beg od snovnega, od telesa, od družbe, od narave v metafizično je duševna osnova abstraktne ekspresionistične metaforike in abstraktnega ekspresionizma.

Kako odzema pesnik snovnemu pojavu nazornost, kako ga razsnovlja, pre-
tanjuje v abstraktni privid, pokaže npr. Vodnikova pesem *Mistični ples. Bea-
trice v hrepenjeju. Fantazija* (Zora 1920). Dekleta plešejo v marmornem templju,
v očeh pa jim odsevajo »zarje čudežnih svetov«, ki so skrivnostno odmaknjeni.
Čudežni svetovi omejujejo telesno navzočnost deklet, med plesom se ta zmerom
bolj izgublja, in ko nenadoma plešejo po godbi vesolja, so le še »dih«, lilije
v »paradižu Sanj«, duhovna bitja. Od prve do zadnje kitice pesnik preteni ples
v čisto duhovnost: »Ah, saj to ni ples teles, / je drhtenje duš samo, / ki v sijaju
daljnih cest / hrepene tako...« Ta tip poduhovljanja daje še ubrano, simbo-
listično sliko. Toda raztopitev teles v duše je posledica ekspresionistovega
poduhovljanja, »paradiž Sanj« je tudi metafora abstraktnega ekspresionizma.
Posebnosti abstraktne metafore pokaže tudi pogled na drugo kitico Vodnikove
pesmi *Okna zagrnil sem z rožami*:

In bil sem čoln na zlati vodi sanj.
O — in bil sem sredi vetra belih perutnic
kot plamen, ki si kakor klic
išče čudežnih poti
v zrcalne sanjane strani...
(Na nemi meji čaka nekdo nanj...)

V prvem verzu se lirski subjekt najprej postvari, popredmeti z identifikacijsko
metaforo »In bil sem čoln...«. Verz pa se nadaljuje z nadrealistično metaforo
»voda sanj«, ki čolnu odvzame realnost, pomakne ga v nenazoren svet, v duhov-
nost, z njim vred pa vzdigne vanjo tudi lirski subjekt. Igra razsnovljanja se od
verza do verza, od slike do slike stopnjuje, realije splahnevajo v prosojne, pre-
tanjene like, drsijo v zmerom bolj abstraktne, neupomljive, nenazorne prostore.
Mladi Vodnik rad piše nadrealistične zveze »breg večera«, »kelih duše«, »voda
sanj«, »godba sanj«, »roke sanj«, ki znatno povečujejo abstraktnost njegove
lirike.

Tudi Miran Jarc piše abstraktne metafore, kot sta »groza drhtenj« in »ogrnil
sem se s tišino plašča srebrnega« Kaj je »tišina plašča srebrnega«, je morda
nočni čas? Bodi to ali drugo, od snovi »plašč« v metafori ne ostane nič. Gerun-
dij »drhtenje« je vsekakor vezan na snov, genitivna oblika ter abstraktni pojem
groza ga močno odmakneta od snovi.

Abstraktnost pomagajo ustvarjati tudi primere s členicami kot, kakor. Res je,
da tudi primere ekspresionistične pesmi težijo včasih k nazornosti, da hočejo
bivanjski načrt, grozo, možnost tudi čutno ponazoriti: »Ne znamo govoriti, / le
kot rogovi mogli bi v noč tuliti —« (A. V.), »Ah, kakor drevo sem, ki vanje
vetrovi bijo« (M. J.), »Da bi bil čist kot plamen in kristal!«, »kot lilija rana
srca me blesti« (F. V.). V vzorcu »kot lilija rana mi blesti« je opaziti celo težnjo,
naj »lilija« kar najbolj ponazori abstraktno »rano srca«. Vzorca Franceta Vod-
nika pa tudi že opozorjata, da ekspresionist ne primerja zato, da bi predvsem
ponazoril, ampak da bi poglobil vrednost, pomen subjektivnega stanja, ki ga
primerja. Nekoliko drugačen, predvsem duhovno simbolični učinek ima primera
»Kakor čolnarji stojimo na bregu večera«. Kraj, kamor »nas« pluralni subjekt
z njo postavi, je tako nedoločen, da »čolnar« izgubi konkretnost in je le še
simbol za človekov nedoločljivi, negotovi položaj. Ta primera torej ne pon-

zarja, ampak motiv močno poabstrakti. Tudi Miran Jarc zna snovnost odstraniti s primero: »dozorela srca bodo sijala kot čudežne rože«. Atributa dozorela in čudežne že sama spremenita srca in rože v abstrakta, primerjanje pa srca še bolj poduhovi, poskrivnosti. Da po sestavinah povsem realistična slika ob duhovni primerjalni vsebini splahni v pojmovnost, pove tudi tale Jarčeva metafora: »Vsaka stvar: drevo na obzorju, / hiša v dolini, cerkev na gori — / kot čudežen spomenik.« Skrivnostni čudežni spomenik odmakne konkretno drevo, hišo, cerkev v megleno daljavo, v močno razsnovljeni svet.

Abstraktna metaforika sloni tudi na gramatikalnih zvezah: jaz sem, ti si, tam so, samota je in kot da, kakor da, je kot, je kakor. Te zveze postavljajo med pesnikom in stvarmi ali popolnoma razvidna, rezultatívna ali modalna razmerja.

V rezultatívni oziroma identifikacijski metafori ekspresionist ne dopušča dvoma, da je lirski subjekt to in to. Identifikacija lirski subjekt včasí konkretizira, včasí poabstrakti. Anton Vodnik piše npr.: »Ti si lahen, lahen sneg«, O, ti zvok zvo-njenja daljnega«, »O, ti si melodija«. Njegova pesem *Samota blestenje* je je naravnost zgled, kakšno abstraktnost doseže pesnik z identifikacijsko metaforo. Čeprav sta lirski prostor in dogodek abstraktna tudi zato, ker so razsnovljena skoraj vsa konkretna, pa sloni abstraktnost zlasti na tem, ker pesnik pozitivistično natančno ve, kaj je kaj in kdo je kdo po vzorcu: »Trepetanje tvoje duše luč / in jaz sem njena senca žalostna«. Visoka stopnja abstrakcije je v Jarčevi gerundijski identifikaciji »saj so vsi strmenje«. Kocbekova identifikacijska tehnika daje že poezijo končnih zrekov: »Ti si skritost za moje oči«, »v tujstvu je domačnost«, »Nemost sveta je polna«, »Dogajanje je dopolnjevanje, / gledanje je čudenje, / govorjenje je zaobljubljanje«. Identifikacijska dokončnost spremeni *Veliko hvalnico* v poetično filozofski esej.

Če hoče identifikacijska metafora pojave in stvari dokončno poimenovati, pri tem pa jih le še bolj zamegli ali pobstrakti, je namen modalne »kakor da« (»als ob«) povedi priklicati domnevnost, približnost, nedoločeno, označeno vsebino čim bolj odmakniti predstavnosti, napraviti jo slutenjsko, dozdevno. Vodnik ima tudi tele primere: »Svetiljka na mizi / je kakor slaboten krik / iz brezdna moje zapuščenosti . . .«, »nekje meglice angelov bi pele / kot da tpele / ljubezen bi najino . . .«, »o, tako smo trudne, kakor da smo nosne«. V zadnjem primeru gre za popolno »kot da« stanje, tj. za popolnoma nedoločeno stanje: »smo, kakor da smo« je enako stanju »le navidezno smo« in še stanju »morebiti nismo«, »morebiti smo«. Na ravnini kakor da bitnosti se namreč nič v resnici ne godi, vse obstaja le kot pogojna možnost. Omejujoče ali modalne zveze veliko piše tudi Miran Jarc, njegov privid kaotičnega sveta jih še zlasti logično rojeva: »Široko zeva v strogem redu mir, / kot da reži se ogromen okostnjak« in »kot da se boji, / da tam izzveni, izgori . . .« Piše pa jih tudi Kocbek: »prihajanje je kakor dobra žena z lučjo«.

Abstraktna metafora nastane tudi s personalizacijo predmetov in dejanj, se pravi tedaj, ko se lirski subjekt umakne iz njih in predmet ter dejanje postane samodejni subjekt: »rok ihtenje« (M. J.), »je roka zamahnila, / slutnja kot megla je dahnila«, »V dlani, ki se nad cvet je sklonila, se je boleost zganila«, »Neke bele ročice so morale misliti nanj« (A. V.). Roka, ki ihti ali zamahne, je

v pesmi subjekt za sebe; gre za iracionalizacijo snovnega motiva, v kateri se lirski in iracionalni subjekt jasno ločita.

Posebno abstraktnost prinaša v ekspresionistično pesem adverbialna epitetoneza oziroma prislovi, ki hočejo natančneje opisati način, kako se nekaj godi ali se je zgodilo, pri tem pa dosežejo obraten učinek. Včasih hočejo določiti tudi kvaliteto, ki jo izraža pridevniški epiteton in s tem izzovejo dvojno epitetonezo. Včasih je adverbialni epiteton tudi dvočlenski: »svetlo gori mesec«, »tak bridko iz oken zadehti rožmarin« (F. V.), »kaj v daljno luč blede strmi«, »otožno mrāčen in bolno sanjav«, »skrivnostno lepe so . . .«, »zarja . . . sladko bolešno zaihti nad gaji« (A. V.). Jarc jih postavlja ob glagole, ki izražajo stanja: molčati, blesteti, čakati, pa tudi ob druge: »temotno molči«, »skrivnostno bleste«, »tesno čaka«, »ostro občrtala«, »v rdeče kričočih nočeh«. Adverbialna epitetoneza se nadaljuje še v Kocbekovi liriki: »Čistost večera srebrno zahaja, / veter prečudno diši«, »otožno žejna žalost«.

Besedi »čuden«, »čudežen« ustvarjata posebno vrsto adverbialne epitetoneze, pojavljata pa se v krogu vizionarnih motivov in povečujeta njihovo nedorečenost, skrivnostnost, abstraktnost. Največ ju pišeta oba Vodnika pa tudi Kocbek, pri njih je mistična transcendenca značilna sestavina pesniške realnosti. A. Vodnik: »vse je čudno daleč v daljavi«, »Tam ljudje so čudno tihi«, »Čudno sije zemlja, kot da ni več naša«, »O, kako je naša zemlja čudno žalostna«, »do mene bil si čudežno svetel«, »bom čutil v čolnu čudežno dehteti«, »išče čudežnih poti«. F. Vodnik: »prečudna roža mojega imena«. Jarc: »čudežne rože«, »čudežen spomenik«. Kocbek: »možje so čudno lepi tujci«. Kosovel: »Svet se je čudno daleč premaknil.«

Ko se pesnik odmika od konkretnega v smer abstrakcij, piše včasih tudi veččlenske metafore, npr.:

In je pesem kakor romar,
ki na okna trka,
da bi stopil v luč . . .
in je kakor plaha roka,
ki odgrinja
zastor tih,
da bi našla tvoj smehljaj,
o sestra.

Semantično vrednost te metafore omejujeta modalni členici »je kakor« in »da bi«, njen estetski učinek pa stopnjuje podvojeni tertium comparationis. Metafora »senca temne polnoči« (A. V.) je sestavljena iz odtenkov istega pomena, iz različnih stopenj reducirane svetlobe. Pomenski pleonazem pa stopnjuje estetski učinek, a ne v duhu nazornosti, ampak kot presenetljiva abstrakcija.

Miran Jarc nadaljuje identifikacijsko metaforo še z metaforičnim dogajanjem v primerjalnem členku: »Ah, kakor drevo sem, ki vanje vetrovi bijo, / a ono razjeda se v svoje neizraznosti joku«. Dogodek v primerjalnem členu šele prav pove, kaj pravzaprav sporoča lirski subjekt o sebi; prva stopnja metafore je čutno-nazorna, druga duhovno abstraktna.

In kako ravna abstraktni ekspresionist z zvokom, z zvočnostjo besede?

Zvok je »glas snovi«, je čutni pojav. Abstraktni ekspresionist ta glas razzvoči oziroma ga omeji z opisom. Opisno razsnovi zvok npr. z dvojno sinestezijo, ki ju medseboj primerja: »— — — ko bele in tihe / besede so kakor najtišje vonjave« (A. V.) Skorajda simbolistične sinestezije hočejo več povedati, kakor pa razburiti z zvočnim udarcem. Vtisno čutni učinek ali zvočna neposrednost besede oplahne tudi v takihle zvezah: »V oblakih daljnih luč ihti«, »zarja zveni« (A. V.), »se kristali zvonjenje« (M. J.), »zazveni svetla motnjava« (E. K.), »svetla tišina«, »zlati glasovi«, »bleščeči glasovi«, »sivo molčiš« (S. K.).

— — —

Dva tipa ekspresionistične metaforike, snovni in duhovni, sta torej izraz dvojnega razmerja do sveta in pesnikove dejavnosti v njem. Posnovljena metaforika pravi, da pesnik, npr. Tone Seliškar, hoče realnost spremeniti v njenih okvirih, zato z metaforo radikalizira, burno stopnjuje, pretirava njene pojave, jih tudi groteskno sooča. Druga ali poduhovljena metaforika je tudi vezana na stvarnost, a pesnik, npr. Anton Vodnik, jo hoče spremeniti tako, da jo odstranjuje, preustvarja v subjektivno abstraktno resničnost. V Seliškarjevi posnovljeni metafori je konkretno lahko tudi grdo, zmaličeno, v Vodnikovi poduhovljeni pa lahko razhlapi tudi v skrivnostno, iracionalno in komaj še simbolično.

Barvne besede in ekspresionistična metafora

V ekspresionistični epitetoniki in sinestetiki so barvne besede stlno zelo opazne, enako tudi tema in svetloba ter njuni odtenki. Ekspresionist na novo določi umetniško vlogo barve: medtem ko jo impresionist upesnjuje po načelu »vse je niansa«, jo ekspresionist predvsem po načelu »vse je ekstaza«. Spomniti se je tudi Stanka Majcna, ki leta 1923 pravi, da barva v poeziji Georga Trakla ni simbol, ampak ekspresija, in da je njegova lirika vplivala na slovenske ekspresioniste (Stanko Majcen, *Anton Vodnik*, DS 1923). Barva je največkrat torej učinkovit posrednik pesnikovega zanosa, krika, razglasja, z njo ekspresionist burno vpada v okolje, ali pa poudarja duhovno odmaknjenost od snovi. Ker pa se v ekspresionistično liriko podaljšuje tradicija simbolizma, je pričakovati, da pesnik barvo včasih tudi upomeni, spremeni v povedek.

Med začetne barvne ekspresije spada črno-beli kontrast, ki izraža grozo in ga je srečati v liriki med prvo svetovno vojno, pa tudi pri neekspresionistu Alojzu Gradniku. Vojeslav Molè pravi leta 1920, da »ekspresionist Jakobovich vlaga v svoje slike in črno-bele risbe grozo, pred katero bledijo celo zadnje vizije Picassa« (*Pismo z oceana*, DS 1920). Črno-belemu kontrastu se kot medij burnih vojnih občutij pridruži tudi rdeča barva.

Čim preberemo metafore in podobe »me je rdeče obsenčil« (A. V.), »v rdeče kričočih nočeh« (M. J.), »V škrlat sem jaz odet, / v škrlat pregreh, v škrlat krvi« (F. V.), »vse tone v žgočem rdečem morju« (S. K.), je jasno, da se rdeča barva ostro prelije tudi v povojno liriko in da pesniki z njo poudarjajo razdvojenosti, privide o koncu sveta pa tudi moralno grozo. V simbolični vlogi pa rdeče upomenja ali mistično do ljubezen človeka: »Mnogokrat si stal pred

mano, / utrujen, v svoj rdeči plašč odet« (F. V.), ali revolucionarnost, upor, npr. »rdeči atom«, ali pa pogled iz poraza v lepo prihodnost: »Rdeči oblaki so se odtrgali / mi od srca, / videl sem jih, / šel za njimi / preko sveta« (S. K.). Krčevito, burno, zaletno so oblikovane tudi metafore s črno barvo in takšne, v katerih udarita druga na drugo svetloba in tema. Pri religioznem ekspresionistu, ki sicer nerad piše metaforo s črno barvo, je najti tudi takle ostri primer: »črni razkol srca«. Črno nastopa pri religioznikih predvsem v kontrastu tema — luč, noč — luč, in je zdaj izraz, drugič simbol dualističnega moralnega nazora: »V prepadih noči / izvoljenim / tisoč svetilk gori«, »sijal kot luč v temo« (F. V.), »Iz svoje teme sem se nagnil / v luč tvoje duše«, »tvoje roke — kelih sinjine — / zakrila je moja senca žalostna« (A. V.). Tudi Jarc piše kontraste s stališča svoje osrednje besede »noč«: tema — bleščava sveta, srebrne daljine — grozotno mrakovje. V obliki črno-belega kontrasta, simbolično ekspresivno in v obliki identifikacijske metafore je črno barvo aktiviral zlasti Kosovel: »Čez črni ocean smrti / rahlo vozijo beli čolni. / Beli čolni«, »Jaz sem pogo-rišče — / črno drevo, ki je izgorelo«.

Zelo trzave, sunkovite so metafore iz »barvne« zmesi: tema — ogenj in takšne, v katerih svetloba premaguje temo, ogenj spodriva mraz, plamen oznanja svobodo: »Tla gorijo v temnih zubljih«, »V nevidnem plamenu / polnoč gori«, »Pla, men žareč bo presekala temo« (S. K.). Ogenj ali viharna svetloba je tudi simbolična ekspresija privida svobode:

Kaj prihaja s svetlim ognjem,
kaj prihaja z blaznim vriskom?
Svoboda vihra na konju,
vsa goreča, vsa bleščeča
(tla pod njo so vsa goreča),
na ognjenem zlatem konju.

(Kosovel, *Oreh*)

Rdeče, črno, tema, svetloba, ogenj so, skratka, jedra podob, ki jih ustvarjajo zanos, akcija, vizionarnost, so jedra metafor, ki govore o koncu sveta pa tudi o začetku novega človeka in družbe.

Ekspresivni burnosti rdečega in črnega nasprotujeta v tej liriki bela (zunaj kontrasta s črno) in sinja barva; skupaj z zlato in srebrno motive umirjata, posvečanjata, skrivnostita, oddaljujeta od snovnih zaletov, usmerjata v duhovnost. Pesnik sestavlja z njima idealizirani svet ali svet popolne duhovne ubranosti: »bele roke« (poduhovljene), »beli kelih« (duhovni napoj), »bela noč« (sveta), »bela melodija«, »bele besede«, »bela deklica«, »belo onostranstvo rjavi čas srebrni«, »kako leti nad zlatim poljem bela truma ptic«, »sinji veter«, »zvo-njenje sinje«, »Ti si v belem gozdu srna sinja« (F. V.) —, pa tudi čisto lepotni privid: »Potem prečudno odmeva moja pesem / v daljnih zvonovih cerkva, / ki morajo biti tako bele, / da so zidali jih angeli v sanjah« (A. V.). Le Kosovel veže belo barvo predvsem z motivi konca, smrti, pokopališča, z njo pa simbolizira tudi človekovo zmago in rešitev: »v belih zastavah / kozmos vihra«. — Zlata in srebrna barva sta bolj okrasno simbolični količini te lirike; deloma podaljšujeta impresionistično tradicijo, rabita pa v celoti bolj za simbolične kot izrazne namene.

Iz navedenih barvnih metafor je videti tudi nekaj splošnih zakonitosti ekspresionistične lirike: a) Barvna beseda se odmakne od prvotnega predmeta in postavi v nepričakovane, nadrealne zveze: beli gozd, rdeči atom, sinji veter. b) Barvne metafore učinkujejo ekspresivno krčevito, včasih pa tudi simbolično ekspresivno, poredkoma tudi harmonično, nekajkrat pa ostane barvi tudi v liriki prvotna, čutno estetska količina. Metafore beli gozd, rdeči atom, sinji veter in sinestezija rdeča kričeča noč povejo, da ekspresija in simbolika rasteta z razdaljo med barvo in odnosnico. Moč ekspresije je odvisna tudi od gostote barv, ki si nasprotujejo: črn — bel, luč — tema. Čim bolj totalna, neodtenčna je barvna beseda, tem bolj je izrazno sugestivna, če se kajpada sreča z nasprotno neodtenčno barvno besedo. c) Barvna beseda pogostoma nastopa v foničnih sinestezijah. Sinestezija pa je v tej liriki praviloma ekspresivna, izjemoma tudi simbolična.

Tudi barvna metaforika torej povečuje odmik od narave, od prvinskega, prvotnega k iracionalnemu, duhovnemu. Ker pa disharmonija kot izrazita značilnost ekspresionistične lirike ni samo duhovni, ampak predvsem čustveni pojav, ekspresionist nikoli ne more v celoti zatajiti narave, še posebej ne osebne narave, in zato ne more tudi barve zracionalizirati do tiste stopnje, kot jo lahko simbolist. Beganje med duhom in snovjo ima za posledico beganje med kavzalnostjo in analogijo pa tudi med rezkostjo in simboliko barvnih besed. Barva pa se spet popolnoma vrne k snovi in postane čutno estetska, čim je pesnik več ne potrebuje za medij duhovnih vprašanj. Kronologija pesniških zbirk slovenskih ekspresionistov pove, da se to zgodi šele v idealistični novi stvarnosti kot neposredni potomki abstraktno religioznega ekspresionizma, torej v Kocbekovi zbirki *Zemlja* (1934). Sintagma »o luč, bodi temno-mila« je v njej le še osamljen odmev preteklosti. Zbirko zaznamujejo namreč že podobe s prvinsko, naturalistično barvo: »rdeča junca«, »rdeča detelja«, »črni lasje«, »črna noč«, »sivo nebo«, »temnozeleni pušpan«.

Milan Dolgan

Pedagoška akademija v Ljubljani

PREDPOVEST IN POVEST O JERNEJEVI PRAVICI

Cankarjeva povest Hlapec Jernej in njegova pravica je v učnem načrtu za osnovno šolo predlagana kot domače čtivo za 7. in 8. razred. Ta povest je tudi obvezno berilo v vsaki srednji šoli. Odlomki se pojavljajo v čitankah različnih šol.

Podoben položaj ima Levstikov Martin Krpan ali kaka Prešernova pesem. Martina Krpana dandanes poznajo že predšolski otroci; v osnovni šoli je sploh za-

Franc Zadavec

Filozofska fakulteta v Ljubljani

O STILU EKSPRESIONISTIČNE LIRIKE

III.

Stavek (poved)

Poetika ekspresionistov dovoljuje vse prej, kot melodiozni in zvočno ubrani stavek. Fran Albreht pravi, da mora ritem pesmi »vreščati«, Srečko Kosovel pa, naj pesem »hrešči« (morda je v ozadju obeh misel Hermanna Bahra, da ekspresionistična umetnost »kriči«). Ta glagola seveda ne povesta vsega o ritmiki ekspresionistične pesmi, opozarjata pa na dejstvo, da njen stavek bolj napeto in neubrano govori, kot ubrano poje, da je pesniku več vredno, da nekaj močno pove, kakor pa da lepo pove. Burno govoriti, zanosno oznanjati je posebna pravica ekspresionističnega lirskega subjekta. Včasih se ekspresionist postavlja tudi kot advokat, ki govori v imenu množice, raje se izpoveduje v obliki »mi« kot v obliki »jaz«. Bujna elokvenca, pozivanje, rotnenje, prepričevanje in glasno izjavljanje je način oznanjevalca, ki hoče voditi množico, hkrati pa ji omogoča, da v njegovi pesmi govori tudi sama, da se v obliki pluralnega subjekta sama poteguje za svoj ideal. A tudi intimna tematika je v tej poeziji izoblikovana bolj z govorniškimi stilizmi, kakor pa s takšnimi, ki ustvarjajo tišje lirsko sporočilo.

Ekspresionistov govorniški stavek sporoča ali veliko snovnega ali pa veliko duhovnega, zdaj kopiči snovne, drugič abstraktne motive. In ker hkrati tudi roti, oznanja, zatajuje, utemeljuje, se v pesmih vrstijo stavčne strukture, ki jih urejajo zdaj časovni in oziralni vezniki: ki, ko, če, kar, da, če bi, da bi, o da bi, drugič predlogi: v, z, iz, od, do, ob. V takem sistemu ni dosti prostora za tihe lirske melodije, za parataktična soglasja, odprta pa so vrata patosu in racionalizmu. Tu je besedo, frazo, verz dovoljeno tudi podvojiti, potrojiti ter nizati utemeljevalne hipotakse, kajti lirsko sporočilo hoče izzvati, razvneti, prepričati, napraviti glasen, afektivno in logično močan vtis. Naj stavek predvsem poroča: »Iz zemlje se tleče ženska iztrga« (Seliškar), ali pa se z njim izpoveduje lirski subjekt: »v besede tresk se mečem kot v vihar« (A. Vodnik), obakrat sporoča razburljiv lirski dogodek, ki ga s prepozicijo razpne na vse besede, na ves stavek.

Ozrimo se po pesniški retoriki Franceta in Antona Vodnika, Mirana Jarca, Toneta Seliškarja in Mileta Klopčiča, Frana Albrehta in Srečka Kosovela!

Stavek Franceta Vodnika večkrat sporoča predvsem misel. Zato se v pesmih *Znamenje na nebu*, *Pesem nevidne reke*, *Izgnanec* in drugih verz bori za svoje poslednje ostanke, ostajajo mu le še ritmizirane povedne enote:

In vem, da pred menoj stoji, držeč v rokah
prečudežno rožo mojega imena — On,
ki ga še niso videle moje oči.

Kraj borbe ni na zemlji, a tudi ne v nebesih.
Borba se bije in odloči med nebom in zemljo
in bo končana v noči strašnih poročnih skrivnosti,
ko se nebo in zemlja poljubita v srcu človekovem.

Ker Vodnik oblikuje predvsem miselno sporočilo, mu je zvočnost postranskega pomena, njegov verz zlahka pogreša zaključnih zvočnih odmevov. V prvi kritici je hipotaksa izrazito pripovedna, a lirsko-dramatično še dovolj napeta in in razgibana. Govornikova drža je obakrat sicer še omejena, zadržana, ostrega obrata v množico ni čutiti, jasno pa je, da v drugi kritici pesnik ne govori le o osebi, marveč o človeku sploh.

Pesem Antona Vodnika *Rdeči mornarji* pa je monolog množice, ki krčevito razmišlja o sebi, se obtožuje, kliče na pomoč ter uporablja veledne, želelne in vzklicne stavke:

Joj, koliko duš smo ubili
mi rdeči mornarji!
Reši nas, reši nas rdeče mornarje, o Daljni!
Daj sveto odvezo, o Daljni!

Ta pesem sicer ni psalm, ki je že sam po sebi retoričen, je pa vendarle »molitev«, privzdignjen retorični patos, usmerjen k mitu. Tudi v pesmi *Ave Maria* uporablja Vodnikov pluralni subjekt patetiko želelnih, velelnih stavkov in jih utemeljuje z odvisniki, ki poudarjajo nazorsko vsebino bivanja (»Ave Maria... Ave Maria! / Ah, spusti, ah spusti tančico iz svojih dlani, / da nas ogrel bo Tvoj beli smehljaj, / da bomo drevo sredi Tvojega vrta... / O daj, Marija, o daj!«) Govorniška tvorba je tudi tale antitezna zveza: »Nič ne marajmo, če pravijo ljudje: to je otročje — / mi gremo v božje naročje —« (*Sveti Frančišek Asiški*): na vzklicni stavek odgovarja utemeljevalna, parataktična zveza, ki ne izpoveduje občutja, ampak nazor. Vprašalni in nikalni stavek postavlja Vodnik antitetično tudi v religiozno zastrtih ljubezenskih dialogih: »Gospod, večer je, naj spustim zavese? — / Ne, oh, sestra, ne!«, torej v »da« — »ne« položajih. Afektivno retorični so tudi stavki, ki jih začenja z vzkliki: o, oh, joj.

Tudi Miran Jarc razumsko nadzoruje in vodi lirski dogodek ali motiv. Kadar se izpoveduje v burnem ritmu, kot v pesmi *Vrtiljak*, ali pa piše ustavljaajoči se ritem, kot v pesmi *Jesen*, kopiči gramatično enakovredne odvisnike. Da je njegova hipotaksa izrazita racionalna tvorba, da se razpreda tudi čez osem verzov, izteče pa v racionalni sklep, potrjuje zlasti naslednji primer:

Če bi legel pod večerno zarjo
in prisluhnil valovanju trav
in razprožil roke kvišku, da bi ob njih
drseli zračni toki od vseh strani sveta,
če bi vdihaval vseмирsko molčanje daljin

in bi se gledala iz obraza v obraz
priroda in jaz — Evropejec — — —
o, tedaj bi moral od vesoljne bolesti umreti!

Tako pa ne piše le pogojno-sklepalnih stavčnih zvez, ampak tudi antitetične. Trikratni anafori »Misiš, da je...« sledi nasprotni sklep: »Pa je le...«. Ker rezultativ dogajanje zavre, razgibati pa ga ne more tudi naštevanje, se besedna masa v vseh takšnih zvezah giblje v počasnem ritmu.

Veliko retorike je tudi v socialni vrsti ekspresionistične lirike, toliko več, ker se njen pisec srečuje in sooča s »konkretno« množico ali posameznikom. Seliškar posnema zdaj govorenje pijanega delavca:

— Svoboda — revolucija — smrt
haha, hoj — mi, proletarici,
haha, hoj —

drugič se obrača k vznemirjenemu delavstvu, k človeštvu in poudarja besede pravica, brat, srce, ljubezen:

Kako pa to mislite, bratje, s Pravico?

Jaz pa vam pravim:

brat brata objemi...

Govorniški naglas je zlasti prisoten v naštevalni figuri, ki je ena od osrednjih stilizmov zbirke *Trbovlje*, npr.:

Vi, bratje evropski,
in vi, prekoocenanski,
in vi, prekouralski...

Viharna govornika sta tudi Fran Albreht in Mile Klopčič. Albrehtov *Proletarski maj* je pravzaprav že govorski zbor, sporočilo člani dvojna vloga množice, anti-teza med »mi« in »vi«. Gramatično je pesem sicer popolnoma parataktična, a zato nič manj govorniška; izpoved kolektivnega lirskega subjekta je ekspresivna in toliko burnejša, kolikor glasneje vključuje v svoj govor sovražni subjekt. Večina Klopčičevih pesmi v zbirki *Plamteči okovi* je pesnikov pogovor s množico. Zdaj je ta pogovor monolog, ki pa ne izpoveduje nič zasebnega, ampak objektivni položaj množice:

Je li to moje?
Saj to ni moj!
Zdaj vodi boj!

Drugič ustvari z naštevalno elipso ostro, sunkovito padanje besed: »Špartaki bili. / In Gubci bili. / Pa Karli smo vsi!« Govorniški naglas je občuten zlasti v pesmi stopničastega verza:

Ko sleherni sodrug in brat
korak
nameri v boj,
da izidi soj
iskreč,
plateč,
rdeč!

V Kosovelovih idejnosocialnih pesmih je manj retorike, ta pesnik se omejuje na posamezne vprašalne in velelne stavke, z burnejšim nagovorom le včasih obseže vso kitico:

Ne toži, drug, tožiti je neumno!
Trpiš krivico? Trpi jo pogumno.

— — —
Ne prosi, brat, kdor prosi, ne zasluži,
za nas velja parola: naj zahteva.
In ta parola, bratje, naj nas druží.
Bodi bojevnik, drug, ne pa šleva!

Kosovelovi govorniški verzí se ogibajo patetičnih stopnjevanj, v glavnem so kratki, eksplozivno napeti, včasih ritmično tudi »zahreščijo«, kot npr. verz iz eliptičnih, metonimičnih stavkov: »Podor! Vse do tal...«

Poleg hipotaktičnih stavčnih zvez, poleg kopičenja enakočlenskih pa tudi anti-tetičnih povedí so za ekspresionistično liriko značilni še drugi govorniški stilizmi. Zelo opazni sta geminacija in potrojitev besede, sintagme in verza. Cilji tega stilizma so deloma vsebinski deloma estetski: zdaj je podvojitve afektivna, njen namen je lirski; drugič hoče pesnik bralca z njo prepričati, da mu sporoča nekaj usodnega. Z geminacijo ekspresionist stopnjuje, ostri ali razpoloženje ali spoznanje.

Ko hoče Seliškar povečati prepričevalnost sporočila, trikrat ponovi »Ni od vekomaj, ni od vekomaj, ni od vekomaj!« Tudi France Vodnik včasih trikrat ponovi besedo in zvezo, da bi ja prepričal, kako usodno je njegovo klicanje in sporočilo: »O, sestre in bratje, pridite vsi, pridite vsi«, »Jaz padam, padam, padam / v temah krvi, v temah sveta«, »O prosili, prosili, prosili so zvoki ihtičil!« Tudi Anton Vodnik rad zasipa besedila z retoričnimi podvojitvami, z njimi verz tudi melodizira in polni z zvočno orkestracijo:

o to zvonjenje,
ki sinje, sinje veje.

— — —
o, kako opojno daljno
pojejo, pojo zvonovi.

Miran Jarc zbuja s podvojitvami tesnobo, občutek konca, človekovo družbeno in vesoljsko katastrofo:

Vrtenje, vrtenje, vrtenje, vsi eno
vsepozabljenje... vsepozabljenje
skupaj, vsi skupaj, tesneje, tesneje!
Vse nekoga tesno čaka, čaka, čaka.

Včasih pa tudi Jarc izdela s tem stilizmom mehkejši, bolj melodiozni kot ekspresivni ritem:

bele roke
valove... valove... valove.

Geminacija in anafora sta močno prisotni tudi v Kosovelovih pesmih, res pa je, da sooblikujeta njegove pesmi vseh stilnih smeri (impresionistično, simboli-

stično, konstruktivistično in ekspresionistično pesem). Oba stilizma, še zlasti podvojevanje in potrojevanje rabi predvsem zato, da poudari baladnost eksistencialnega motiva:

Biti drevo je lepo, lepo,
biti drevo je grenko, grenko —
Kadar stojiš sredi burje sam
in je mrzel, mrzel hram.

— — —
Smrt je med nami, med nami, med nami,
njej veljaj — boj!

Tudi Edvard Kocbek podvojuje, zato da poveča burnost dogodka, izrazi vihar-
nost ekspresionističnega človeka ali pa afektivno izpove količino motiva:
»bežim, bežim, da me ne dohitik«, »kako vsa zemlja zdaj diši, diši«. Tako imeno-
vano »stvarstvo« slavi kot obredni govornik, v motivu dvanajstkrat ponovi ve-
lelnik »zaspi!«, »zaspite!«:

Zaspi, šumenje drevja in morskih
valov, zaspite trave in nizki mahovi,
zaspi tudi ti, bojazen.

Litanijski obrazec ali obredni stilizem »pojem hvalo« ponavlja v neki hvalnici
na začetku vsakega odstavka. Kocbekove ode-hvalnice so sicer lirske, a so
oblika govornika, slavilca, patetika, ki našteva predmete drugega za drugim in
sproti utemeljuje, zakaj »poje hvalo« ostajanju, neranljivi duši sveta, igri duha
in drugemu. Poimenovani stvari sledi hvala ali utemeljitev v duhu krščanskega
dualizma.

Nič manj izrazita, za ekspresionistično liriko pa še posebno specifična stilizma
sta predložna in modalna zveza. S prvo ustvari ekspresionist sunkovito, tresko-
vito izpoved, z naglo kretnjo usmeri dejavnost lirskega subjekta k nečemu ali
proč od nečesa; s predlogi prisili lirski subjekt, da opravi dejanje napeto, naglo-
gibo, krčevito, hkrati pa osredini na dejanje vse besede, ves stavek. Z modalno
zvezo ustvarja ravno nasprotno učinke: dejanje nakaže, a ga tudi že zavre.

Res je, da pišejo predložne zveze tudi Kosovel, Seliškar in še kdo, vendar je to
predvsem stilizem, že kar izrazni kliše pesnikov, ki jih muči razdvojenost na
dušo in telo, zasidran v motivih, kjer duh in snov treskata drug ob drugega, kjer
se duša ne more iztrgati iz snovi. Anton Vodnik npr. piše:

da ne bi duše jim raztrgal jok
v veter in daljo dvignjenih rok,
ki vpijejo v bolešt noči.

Preko dramatisiranih rok odteka napeto razpoloženje v veselje; napetost je
razmrežena na vse besede v stavku. Še posebno sunkovit je tale, že kar vzorčni
prepozicionalni sestav: »V besede tresk se mečem kot v požar.« V obeh primerih
se dejanje s pomočjo predloga prevladi od subjekta na predmet, subjektivno
naravnost udari v predmetno. France Vodnik upesni s prepozicionalno zvezo
tudi ljubezensko grozo: »Moja srčna stran rdeče gori / v vihar in svet, ki je ves
tema —«. Zaustavljajoči prestop iz prvega v drugi verz še poveča tesnobo,

metafora »rdeče gori v vihar« je zaradi njega še bolj eksplozivna, krčevita, zaletna. Tudi Božo Vodušek izraža duhovne napetosti in viharna občutja s predložnimi zvezami: »omahnem v molk«, »rosni vonj trave in divjih rož krvavi v tišino« in še:

krilimo s težkimi rokami v praznino,
tipamo v blazni smeh,
ki lomi hripavo se z zasinelih usten.

Videti je, da prepozicionalne zveze odzamejo liričnost tudi parataksi, tudi njo podredijo krčeviti, sunkoviti povednosti.

Predložne zveze in njihovo sunkovitost pa večkrat zmanjša ali celo zavre modalna oblika, zlasti še v pesmih Mirana Jarca:

Zletel bi v dalje
in planil v blaznem skoku iz kroga v prostranost.
Morda tvoje ime bom v neskončnost zavpil.
V svoji nemoči bi kriknil do neba.

Že ti primeri jasno potrjujejo, da modalna oblika zaustavlja, celo preprečuje sunkovite zalete, da je torej zaviralni stilizem. In kakor predložne zveze še bolj raznetijo izrazno moč glagola, tako mu jo modalno občutno zmanjšajo. Skratka, ekspresionist, ki se čuti osamljenega ali pa doživlja nemoč, omejuje dejavnost z modalnimi zvezami, z njimi poudarja občutje negibnosti. Hkrati pa poveča tudi vtis, da izpoveduje le svoj problem; čim več je namreč v pesmi modalnega, tem več je v njej subjektivnega.

Modalnost ekspresionistične pesmi sloni predvsem na gramatikalnih oblikah: da bi, če bi, o da bi. Te oblike nekaj napovejo, začnejo, poudarijo željo, tudi voljo, enako močno pa napovejo tudi neizpeljivost želje in razkrijejo nemoč:

Da bi ju videl! Da bi bil čist kot plamen in kristal! (F. Vodnik)
Na oknu moje sobe cvetele bi rože pozimi in v maju. (A. Vodnik)
O, da bi sam se pred sabo otel!
Pojoča je noč, da bi izkoprnel!
Če bi legel...
O, tedaj bi moral od vesoljne bolesti umreti! (Jarc)

Jarc »razveže« modalnost z modalnostjo, takšen primer je srečati tudi pri Kosovelu:

O, zakričal bi, da bi odmevalo
vse od gore, od gozdov, od dolin,
pa se bojim, da sam bi ostal
s potisočerjeno praznoto.

Verižne modalne zveze izražajo trajno nespremenljivost, popolno negibnost stvari in razmerij med ljudmi.

Posebni nosilci modalnosti in negibnosti so nagosto zbrani v Jarčevi pesmi *Jesen*. Zveze »meniš videti v onkrajnost«, »zdi se mi, da slišim«, »zaklical bi od gore do gore«, »drevo, ki bi rado v sinjino« sporočajo, da lirski subjekt in predmet hočeta nekaj storiti, njuna dejavnostna mogočnost pa je ničelna, modalne zveze jo omejijo na nič; v bralcu zbudijo občutek, da je lirski subjekt brez

moči, je negiben, priraščen, kot »drevo, ki bi rado v sinjino«, pa ne more vanjo. Tudi drugi glagoli podpirajo občutek negibnosti, zlasti neprehodni, ki izražajo svetlobna stanja: sijati, žareti: »Zdaj sijajo zarje večerne«, »zvoki žarijo na nas«, dalje glagoli imeti (»Ljudje imajo čudno velike oči«), videti, meniti, misliti, rezultativa »je« in »so« (»Saj so vsi strmenje«) in drugi. Občutek, da se življenje ne more spremeniti, da se je človekov čas dokončno ustavil, in občutek katastrofalne osamljenosti pa ostrijo v lirskem subjektu tudi dinamične podobe pesmi: »vsi se vračajo v svoje domove«, »zdaj je čas povračanj«, »v njej potonevajo ptice«.

Skleniti je torej mogoče, da je stavek v ekspresionistični liriki zdaj retoričen, buren, sunkovit, rezko ritmiziran, ali pa je zavrt in dramatično negiben. Govorniške stavke piše pesnik, ki je tudi miselno vznesen, se obrača k mislečemu bralcu, ga hoče prepričati in povesti v drugačno prihodnost, v moralno lepše življenje; modalno zavрте, ritmično upočasnjene pa pesnik, ki ga preplavljata občutek in zavest, da je vse obstalo in se ne more nič spremeniti.

Ko so ekspresionisti spoznali, da ostaja njihova spreobrnitvena in samoočiščevalna retorika le v besedah, človeka in družbenih razmer pa ne spremeni, in ko so še uvideli, da se zgodovinski potek ne meni tudi za dramatični občutek negibnosti, je lirska elokvenca obeh vrst, vznesene in zavрте, naglo upadla, in stavčna oblika lirske pesmi se je v pregibu obeh desetletij med vojnama znova vrnila v mirnejše stanje.

Poučno pa tudi nujno se je nazadnje vprašati, koliko so nekateri stilizmi ter ekspresivni in modalni tip povedi v ekspresionistični liriki naslonjeni tudi na tradicijo Cankarjevega pripovednega stila. A preden odgovorimo na vprašanje, je treba pogledati še na poetiko besede v tej liriki.

Marija Gabrijelčič

Novo mesto

VPLIV UČITELJEVEGA PRIČAKOVANJA IN NEKATERIH DRUGIH SUBJEKTIVNIH DEJAVNIKOV NA OCENJEVANJE SPISNE NALOGE

V večletni učiteljski praksi sem se mnogokrat srečevala z različnimi problemi pri ocenjevanju. Precej je strokovnih del, ki obravnavajo preverjanje in ocenjevanje. Avtorji veliko pišejo o vrstah ocenjevanja in preverjanja, o namenu te dejavnosti,¹ o načinih, napakah in številnih subjektivnih dejavnikih, ki močno vplivajo na usno in pisno ocenjevanje. Konkretnih empiričnih raziskav o teh vprašanjih pa je v domači literaturi le malo.²

¹ Barica Marentič-Požarnik: Dejavniki uspešnega učenja, Filoz. fakulteta, Ljubljana 1974, str. 95.

² Leon Zorman: Preverjanje in ocenjevanje znanja ter opazovanje učencev v šoli, DZS, Ljubljana 1968, str. 12.

osebnostnih lastnosti v dialogu. Tako kot v daljših pripovedih je Jurčiču dialog tudi v kratki prozi ena najpomembnejših literarnih prvin. K dvogovoru se je zatekel vedno, kadar je hotel doseči dramatično razgibanost. Le v nekaj primerih je v pretežni meri posegel po pripovednem poročanju kot morda izrazitejši²³ prvini novelističnega oblikovanja (npr. *Dva prijatelja*, *Pipa tobaka*, *Telečja pečenka*). V rabi opisov zunanosti, okolja pa je ostal skop tudi v tej prozi, tako da je jasno vidno, da mu niso bili posebno priljubljeno sredstvo za upočasnitev dogajanja.

Jurčič je v svoji kratki prozi uporabljal nekatere pripovedne prijeme in sestavine, ki jih literarna teorija kaj rada pripisuje noveli. Kljub temu pa ne bi mogli trditi, da njegova kratka prozna različica temelji na nekem izrazitem modelu. Najbolj izvirne in dognane so nedvomno »značajevke«, ki imajo tudi največ potez realističnega pisanja. Zanimiv in morda niti ne tako malo pomemben je pisateljev prispevek na področju kratke feljtonistične proze; pozabiti pa ne smemo tudi na humoreske, saj je dokaj uspešno razvijal eno od proznopripovednih vrst, ki je bila pri nas vedno redkost. Jurčič je s svojo kratko pripovedjo na svojevrsten način nadaljeval in razširjal tradicijo slovenske kratke proze, ki so jo napisali Levstik, Jenko, Erjavec in delno Mencinger. Njegova kratka prozna pripoved je pomemben vezni člen med kratkimi pripovednimi deli omejenih avtorjev in Tavčarjevimi ter Kersnikovimi »slikami«.

Franc Zadavec

Filozofska fakulteta v Ljubljani

O STILU EKSPRESIONISTIČNE LIRIKE

IV.

Jezik

Ekspressionisti na novo preizkušajo izrazne moči besednih vrst, na poseben način aktivirajo samostalnik, glagol, prislov in predlog. Za cilj si ne stavijo pesniški jezik ali poglagoliti ali poimeniti, iščejo le odtenkov in oblik, s katerimi bi ekspresivneje izrazili ali snov ali duha. Besedo prilikujejo vsebinskemu »programu«, sporočiti mora viharna občutja, razdvojeno zavest, voljo po begu iz snovi, iz realnosti v čisto duhovnost, služiti mora oznanjevalcu ali aktivistu pa tudi pesniku, ki se zastrmi vase ali pa v strmine mističnosti. Ekspressionist se ne ustavlja pred prostaškim besedjem in imeni gnusnih živali, abstraktni, zlasti religiozni pa rabi tudi svečane, liturgične besede. Kadar mu zmanjka izraznih

²³ Prim. B. Tomaševski, n. d., str. 192.

odtenkov, jih napravi z dotlej manj uveljavljenimi sufiksi in prefiksi, piše glagolnike in presaja besede iz ene vrste v drugo. Nekateri pesniki besedi odvzamejo lirično gostoto in poetičnost, jo prozaizirajo, drugi jo poduhovljajo oziroma odmikajo na skrajno mejo nazornosti.

V zbirki *Trbovlje* pesnik ne beži pred vsakdanjo, konvencionalno besedo, vzame jo iz konkretnega, miljejskega pogovornega jezika. Seliškarjev pridevnik, glagol, samostalnik se držijo zemlje, dela, rudarja, rudnika in rudarske doline, niso najmanj praznični, izbrani, prej izzevejo srh kot ugodje. Nelepa življenjska stanja, nelepa okolje dovoljujejo pesniku komaj kakšno poetično besedo. Seliškarjev patos romantičnega srda nad socialnimi krivicami in njihovimi duševnimi in fizičnimi posledicami sloni na stvarni leksiki. Že nekaj primerov iz začetka zbirke zadošča za sliko njegovega neabstraktnega izražanja: sajasti brat, zveržene gore, ozke prsi, poželjiv pogled, vosek, železo, pohotnost, kri, nagnit, gobavec, odprte rane; umazane stene, cvileče miši, mrtvašnica, rakci, žulji, izsesane prsi, svinja, kamnita pest, žgoča rana, umazane cunje, črvi, jetični obraz, pankert, gobec, žareče etaže, gospodov korobač, razgreta telesa, udrti oči, kosmati skeleti, preklane črepinje, vohajoča zver, ostudni stroji... Skratka, besedje in pomenske zveze, ki drastično ponazarjajo duševno in fizično življenje, okolje in socialna razmerja. Sredi vsakdanje leksike le še komaj kakšna beseda in metafora učinkuje poetično, izbrano pa tudi abstraktno: sončna pesem, megljeni sijaji brle, preklana duša, vesoljni greh. Pa še tedaj, kakor v zvezi »preklana duša«, atribut povsakdanji abstraktni pojem, ga »objektivizira«.

Božo Vodušek piše sprva tudi svečan, privzdignjen, vendar realen jezik: »Mi smo žejni vodnjaki sredi pustinje.« Njegova stvarna beseda je manj prozaična kot Seliškarjeva, ostra epitetoneza pa tudi njegove stvarne izraze napne do krčovitosti: koščeni koraki, rezki kriki, dušeče razbeljena zarja, divje plahutajoče peroti, žolt gad. Svečane besede in abstrakta: bog, zvon, cerkvetica, duša, melodija, strahota, tesnoba, pričakovanje... piše pogostoma tja do leta 1930. Tedaj pa se svečan izraz umakne prozaični besedi malomestne ulice, malomeščanskega porabništva, izrazom razdvojenega razumnika in radikalnega upornika. V njegovo lirsko pesem vdoro besede tehnične in mestne civilizacije: signal, hupa, sklad hiš, bulvar, asfalt, bencin, železniška proga, kasarna, trgovina, bolnica, plesen, vlaga, hotelska soba, našminkane ustnice. A to je tudi že besedje postekspresionistične pesmi, izrazni način izzivajoče, radikalne nove stvarnosti.

V jeziku abstraktnih in religioznih ekspresionistov je veliko abstraktnih in obrednih, liturgičnih izrazov, njihov jezik je odmaknjen od vsakdanje govornice. Besede in pomenske zveze, ki se kar naprej ponavljajo, so zlasti: bog, angel, Marija, sveta maša, duša (v teološkem pomenu), molitev, svetišče, svetla nebesa, sveta dalja, zvon, cerkev; kristal, rože, cvetje, cvetje tančic, lilij vonjave, lilijski ogenj, sanje, voda sanj, halja, hrepenenje, bleščanje, žalostni vonj, čudežno itd. Liturgične besede so prisotne v disharmoničnih in harmoničnih pesmih abstraktnega ekspresionizma.

Izrazni način najbolj abstraktno vrste te lirike naj ponazori pesem Antona Vodnika *Samota blestenje je*:

Samota blestenje je
angelov sklonjenih,
ki v rókah gorijo jim rože
videnj izpolnjenih —
brez žalostne sence dehtenja . . .

Senca bridkost je
in trudnost ugašanja,
tesnoba rádosti
in strah tujine,
veneča roža jutra
in zarja večerna,
smehljanje žalostnih . . .

Trepetanje tvoje duše luč je
in jaz sem njena senca žalostna . . .

V pesmi je sedemnajst abstraktnih samostalnikov. Snovno v zvezah »roža videnj« in »roža jutra« omejujeta abstrakta v genitivu, tudi »zarja« je dovolj nesnovna, edini stvarni izraz je »v rokah«. Nazornost, predstavnost pesniške slike zmanjšujejo zlasti imena na -ost, še bolj pa šesterica gerundijev. Popolnoma abstraktna je »trudnost ugašanja«, gerundiji pa, ki so navidez »čutni«, izgubijo v zvezah snovno moč in nazornost. *Samota blestenje* je potrjuje, da so imena na -ost, gerundiji in zveze z abstrakti najboljše sredstvo za odmik od stvarnosti in za iluzionistični vstop v poduhovljen svet.

Izpeljanke iz glagolov so tudi v tej liriki že tradicionalne, zato učinkujejo v njej še kar naravno. S priponami -ost, -ota, -nje pa izpeljejo ekspresionisti dokaj nova abstrakta tudi iz samostalnikov in pridevnikov. Množično jih najprej piše Miran Jarc: ogromnost, svežost, snovnost, nemirnost, vodoravnost. Besede na -nje in -ota rabi le izjemoma v ednini, zaveda se namreč, da z njihovo množinsko obliko, zlasti v genitivu plurala, dobi večjo abstraktnost: »V brezbrežja hrepenenja lijo«, »duh večno tajnih spoznanj«, »v kres / so zagorele nam duše, ki vriskajo od hrepenenj«, »V tja, kjer se predramlja groza drhtenj, / v tja, kjer se poraja neskončnost življenj«. Tone Vodnik rabi sorazmerno malo takšnih abstrakcij: nemost, trudnost. Zato pa jih množično piše Edvard Kocbek. Poleg nekoliko snovnejših izrazov, kot so prostornost, prozornost, brezgibnost, posoda odžeganosti, se ponekod kopičijo bolj eksistencialna abstrakta: temnost, nemost, mirnost, osamelost, časnost, žlahtnost bivanja, »jaz sem podarjenost samemu sebi«. Občasno gostoto teh abstraktov naj pokaže primer:

Nevedna ujetost muči nas,
suha negibnost veže nas;
naša viharlost mora odtod,
žlahtna navzočnost diha povsod.

Posebnost ekspresionističnega jezika pa ni le sufiksacija, ki rojeva posplošujočo semantiko, ampak je takšna tudi prefiksacija. Estetska posledica tega besednega novatorstva je, da vse povedano povečuje, stopnjuje, poneizmerja. Ekspresionisti prefiksirajo s predlogi, prislovi, v korist neizmerljivosti poveda-

nega pa tudi s totalnim zaimkom ves, vse. Prefiksirane besede ustvarijo različne pomenske in estetske učinke. Začetno dovršni glagol označi npr. nagli ekspresivni trenutek ali pa nepoimljiv, neizmerljivi obseg, poveča razburljivost dogodka ali povzroči njegov sunkovit, hiter konec: izdehteti, pretujiti, zvihariti, vzžareti, zasrpati, zamahnuti, izhreščati, sikniti, dahnuti, občrtati. Prefiksirani pridevnik poveča prvotno količino: večnotajen, pobrezmejen, pretajnosten, strašnolepa ljubezen. Prefiksirani samostalnik pa ali poveča ali uniči prvotni pomen: vsejasnina, vseradost, brezčasje, brezbesedje. Zlasti Miran Jarc rad prefiksira s totalnim zaimkom: vseširjava, belina vseusušajoča, vseokrog.

Totalni »vse« nastopa v ekspresionistični liriki tudi kot subjekt splošnosti. »Vse je ekstaza«, »vse je brezčasje«, »vse kot okamnelo ždi«, »vse se smehlja« »Vse: brezbesedje«, »vse se blesti v blesteči vseradosti«. Jarc pa totalni »vse« včasih razveže tako, da vsebino »vsega« prenese na enoosebni lirski subjekt: »Vse je valovanje — tudi jaz sem val«, ali pa spremeni »vse« v antitezo subjekta: »Vse nekoga tesno čaka... / in jaz sam, sam...«

Ekspresionistična poetika uveljavlja dve vrsti jezika: na ulici pobran izraz, besedo, ki je v rabi pri fizičnem delu in hotelski sobi, pa še stopnjevana z rezko epitetonezo; pa blede, abstrakten jezik, s katerim izpoveduje pesnik navidezno globokoumje, se postavlja ven iz izkušenskega sveta realij in prodira navidez daleč v poduhovljeni svet, ali jezik, ki je toliko bolj abstrakten, kolikor bolj svetobežni idealist ubeseduje metafizično utvaro, naj pesnik sveta ne ponavlja in naj ustvari družbo abstraktno humanističnega bratstva.

Ekspresionist največkrat tudi ne skrbi za lep, ampak za krepak izraz, veruje predvsem v moč izkričane besede, naj je njen pomen jasen ali pa zabrisan. Jasnost izraza tvega za njegovo silovitost ali pa za simbolni, skrivnostni učinek. Ekspresionist je pogostoma besedni subjektivist, v vizionarskem zanosu vzdigne besedo včasih v iracionalno pomensko območje, kjer uhaja tudi njegovi predstavnosti in dojemljivosti. Zato je njen končni učinek večkrat ravno obraten, kot si ga ekspresionist želi, njegov krik ostane brez odmeva.

Če je ekspresionist tudi umetnik, je njegov izraz dovolj »naraven«, močan in jasen tudi tedaj, kadar v zanosu kliče novega človeka, novo moralo. Veliko slovenskih ekspresionističnih pesmi pa vendarle priča, kako težko je najti ravnovesje med aktivizmom in estetsko neoporečnim, učinkovitim jezikom.

Pripis: Ivan Cankar in slovenski ekspresionizem

V okvir naše teme spada tudi vprašanje, ali je na duhovno in stilno podobo slovenskega ekspresionizma kaj vplivala tudi literatura Ivana Cankarja. Ta pripis hoče navesti le nekaj takih njenih sestavin, ki jih srečujemo tudi v ekspresionistični literaturi. Res je, da živijo enake sestavine v ekspresionistični literaturi v večjih količinah, v bolj poudarjenih stopnjah in v njeni estetski in vsebinski celoti tudi bolj organsko. A ravno tako je res, da jim Cankarjeva literatura, še posebno njegova pripovedna proza, odvzema prilastek, da vpeljujejo v slovensko slovstvo nekaj popolnoma novega.

Najprej dvoje, troje tematskih analogij.

Simbolični roman *Milan in Milena* je sinteza Cankarjeve teme o ostrem nasprotju med duhovnim in snovnim, idealom in stvarnostjo. Idejni poudarek v romanu je na pojmu »duša«, na odmikanju od telesnega, na begu v brezsnovno. To dramatično razmerje med obema življenjskima poloma sooblikuje tudi nekatere njegove črtice med prvo svetovno vojno. Razdvojenost med dušo in telesom postane kmalu temeljno nasprotje v pripovedni prozi Ivana Preglja pa tudi v pesmih katoliških ekspresionistov. Med Cankarjem in njimi pa je ta pomembni razloček, da vzrok razdvojenosti pri njem ni ontološka vizija življenja, ampak stvaren človekov etos. Zato spada neposredno k njegovi razdvojenostni temi tudi etično samoobtoževanje in strastno iskanje lastnega človeškega »dna«. Nekateri ekspresionisti navežejo iskanje sebe in človeka na Cankarjevo iskanje »dna«, toda moralno se obtožujejo predvsem zaradi »krvne« ali biološke obremenjenosti. Povrh se loči Cankar od njih po tem, da najde v sebi moč in zagon, da se iztrga iz »škatalice« in zaničuje artista, ki mu je življenje zoprno in strmi le še v svoje probleme. Nekateri ekspresionisti pa se ne morejo iztrgati iz »škatalice«, med iskanjem »dna« obtičijo v subjektivizmu, pa četudi rabijo gramatikalno obliko množinskega lirskega subjekta.

Občutja, da je vse obnemelo, da je negibno zaraščeno, da je obsojeno na »vpitje brez glasu«, in obratno: da se bo zgodilo nekaj odločilnega, ker človek pričakuje odrešilnega dogodka — vsa takšna katastrofalna in perspektivna občutja ekspresionistov ubeseduje Cankar v črtici *Obnemelost* in seveda tudi drugod. Množica, ki bega brez korakov, se nikamor ne premakne, vpije brez glasu, »groza, ki strmi brez besed, brez misli, brez duše, in ne ve, kam strmi«, »da bi že bilo, da bi se zgodilo, pa bodi in se zgodi karkoli«, ali pa tišina, ki je pravzaprav krik: »Tišina je bila tolika, da je sama sebe slišala; še glas trobente angelov v dolini Jozafat bi ne bil tako strašen«, in še vizija: »Gore se odpirajo in rušijo grmeč, morja se razlivajo čez bregove, svetovi se podirajo« (*Kurentova modrost*): mar niso vse to motivi, teme, paradoksnii stilizmi, ki jih je srečati tudi pri Miranu Jarcu, Srečku Kosovelu, Slavku Grumu in drugih?

Vzrok, da Cankar prehití generacijo in ji postavi nekaj neizogibnih psiholoških in artističnih vzorcev, je pač ta, da dramatično sooči moč in nemoč subjekta v samem sebi pa tudi nasproti družbenim in snovnim močem, da izostruje nasprotje med idealom in stvarnostjo, med hrepenenjem in »blatom«. Radikalizirani romantični razkol je osnova njegovih posebnih, že ekspresionističnih stilizacij. Tudi slovenski ekspresionizem je v dobršni meri radikalizirani podaljšek romantične revolte in disharmonije.

Ekspresionisti nadaljujejo kajpada le takšne Cankarjeve motive, s katerimi kar najbolj natančno izpovejo svoja protislovna občutja. Zato pa nadaljujejo tudi stilizme, ki poudarjajo ovirano osebo in njeno nemoč, da bi premagala sile, ki ji zapirajo pot do ideala in ne dovolijo uresničiti hrepenenja.

Stilizmi in stavčne oblike, ki jih razvije Ivan Cankar, nadaljujejo pa jih ekspresionisti, so zlasti različne modalne zveze s členicami »bi« in »kakor da«, dalje zveze z začetno dovršnimi in punktualnimi glagoli, adverbialna epitetoneza ter predložne zveze.

Modalno se izraža Cankar povsod tam, kjer epski subjekt ne obvlada stvarnosti, v katero je ujet. Ko v romanu *Tujci* zapiše: »Kako bi pokleknil in poljubil tisto

zemljo, on popotnik, izgubljeni sin tiste zemlje! S solzami bi jo poljubil . . .« — potem ta modalnost ni znamenje stilne pripadnosti, ampak je posledica razmerij v subjektu samem in še med subjektom in objektom: poudarja namreč nasprotje med voljo in močjo pa tudi med idealom in stvarnostjo. »Bi« sintagme zna Cankar zapisovati tudi kot oblike, ki izražajo intenzivno hrepenenje po nečem, česar ni mogoče niti storiti ni ti doseči: »Vzdignil bi se človek, razprostrl bi roke in bi poletel daleč, daleč —.« Včasih pa modalnost vzpostavi utvaro, da se bo sanja uresničila. To se dogaja takrat, ko členico »bi« združi z obliko »bo«, ko modalna členica in rezultativ skupno stilizirata dozdevno samoposebi umevno dejanje: »Prihajala je k njemu, da bi ji dal vbogajme malo ljubezni, in on se bo usmilil in se bo smehljaj; njegov obraz se bo smehljaj . . .« (*O gospodu, ki je Tončko pobožal.*) Cankar odlično obvlada tudi afektivno vrednost infinitiva, hkrati pa tudi jasno »opiše« njegovo pomensko naperjenost: »Če je kakšna želja, je le ena: storiti, stopiti, prijeti, hiteti naproti — kam? — kamorkoli! Ne miru!« (*Obnemelost.*) Njegov infinitiv poudarja torej silovito hrepenenje po nečem, po gibanju, po iskanju, po nemiru, odstranjuje negibnost, pa četudi jo odstranjuje le nedoločno, neresnično. Mogočnost, nedoločnost, dozdevnost dela Cankar tudi s »kakor da« zvezami: »Vse je, kakor da se je bil Jezus rodil prav ta večer . . . kakor da je bila pest udarila mednje — razbegnili so se, utonili so v noč . . .« (*Na peči.*)

Skratka, prva skupina Cankarjevih stilizmov, ki so tako značilni tudi za ekspresionistično liriko, govori o subjektu brez moči, o stanju, v katerem ni moč ničesar storiti in kjer se ne more nič zgoditi. Stilizacije takih stanj so harmonične.

Drugo skupino sestavljajo eksplozivni, disharmonični stilizmi, sporočajo pa napeta, dramatična stanja. Eruptivne, sunkovite, krčevite povedi in sporočila piše Cankar različno: »Marko je planil v prešerni vihar«, »Trudna je vzkriknila, omahnila na zemljo, Marko je povetil roke in je zajokal« (*Potepuh Marko in kralj Matjaž*), » . . . roka, ki je držala za kozarec, omahne, oči se razširijo, smeh oledeni na ustnicah . . . Tudi otrok časih nenadoma sredi tihega igranja zakriči, vztrepeče in se v neznanskem strahu oklene matere . . .« (*Desetica*), »Glas mu je kriknil iz grla, planil hripavo, zafrfotal, kakor ranjen ptič . . .«, »Strašen drget mu je stresel telo, iz grla je trdo sunil jok«, »Da sem to res jaz?« je strahoma jeknil«, »Šel je nevihtoma« (*Grešnik Lenart*), »Zavzdihnil je, pritajeno je zavzkriknil«, »Pod mrak, ob prvih sencah, je presekal tišino živalski krik; udarilo je, iztrgalo se besno in divje iz globočin . . .« (*Milan in Milena*), »Krik mu je lopnil po glavi kakor s polenom« (*Hudodelec Janez*), »Krik neznane bolesti je presunil tišino, krik iz prsi mojih lastnih« (*Obnemelost*). Primeri izražajo občutja pa tudi razmerja med epskim subjektom in okoljem. Količinsko stopnjo teh občutij in razmerij določajo predvsem trenutno dovršni glagoli, predložne zveze ter adverbialna epitetoneza. Cankarjeve dramatično ekspresivne stilizacije razvije Ivan Pregelj v osišče svojega »gotskega« sloga, včasih tudi že v maniro, pišejo pa jih tudi ekspresionistični pesniki.

Skratka, na tradiciji Cankarjevih modalnih in eksplozivnih stilizmov razvija tudi slovenski ekspresionizem svoje modalno harmonične in dramatično ekspresivne stilizme. Toliko prej in toliko bolj naravno, neprisiljeno, ker prav ti stilizmi najbolj neposredno sporočajo osebno in družbeno razdvojenost lirskega, epskega, deloma pa tudi dramskega ekspresionističnega subjekta.