

## STRUKTURA LIRIKE ANTONA VODNIKA

Fran Petrè



*Fran Petrè (roj. 1906) je izšel iz literarnozgodovinske smeri, ki je stavljala težišče književnosti na osebnost pesnika ali pisatelja in njegovo odgovornost proti družbi. Tak je bil njegov članek v Sodobnosti 1936. Pisatelj v današnji Franciji in v bistvu tudi knjiga Poizkus ilirizma pri Slovencih (1939) z Vrazom kot osrednjo osebnostjo. Po vojni je osredotočil raziskovanja na novejša razdobja, zlasti na simbolizem in ekspresionizem. V središču njegove pozornosti je književno delo kot posebna, neponovljiva jezikovna struktura z imanentnimi zakoni svoje notranje organizacije. Privlači ga besedni umetniški fenomen kot tak z vsemi svojimi plastmi, doživljajsko, čustveno, miselno, idejno in jezikovno izrazno. Razprave je objavljaval v slovenskih, hrvatskih in tujih slavističnih časopisih. V področje teh študij spada tudi pričujoča objava. Petrè je profesor za slovensko književnost na univerzi v Zagrebu. Ker je spadal med jugoslovanske literarne zgodovinarje, ki so po letu 1950 iskali nove teoretične poti, je pogosto dobival vabila na tuje slavistične katedre. Tako je bil 1956 gost-profesor na univerzi v Københavnu, 1959—1960 v Kölnu in 1965 na univerzah v NDR, Berlinu, Leipzigu in Jeni. Z germanistom Z. Škrebom je urednik Uvoda u književnost (1961, 1969), teoretičnega dela t. i. »zagrebške šole«.*

Lirika Antona Vodnika iz dvajsetih let je grajena na samih introvertnih motivih. Vse v njej je obrnjeno navznoter. Govor njenih podob je takó enoten, da pesmi iz obeh prvih zbirk (ŽALOSTNE ROKE, 1922, in VIGILIJE, 1923) ne potrebujejo naslovov. Zato jih v drugi zbirki, v Vigilih, res ni.

Vse pesmi so enako ubrane. Njihov smisel se nam ne bi razkril in vsebina ne pojasnila, če bi jih skušali meriti ob predmetni resničnosti. Soočenje katerim koli stvarnim pojavom iz naše življenjske izkušnje bi odpovedalo.

Poezija, ki je nastajala okoli prve svetovne vojne, je sicer načenjala same velike zaplete. Ugotavljala je predvsem, kakšne deformacije so tedanji družbeni pretresi povzročali v človekovi zavesti. Tudi ustvarjanje Antona Vodnika spada med povojno poezijo, toda šlo je mimo tega. Človekovo razmerje do družbe je v pojavnih oblikah Vodnikove lirike enostavno izostalo. Pri njem si ne moremo pomagati s pojmi resnično ali neresnično, ker je njegov pesniški predstavní svet izven take razvrstitve. Bolj mu ustrežajo kategorije kakor nestvarno, imaginarno ali pa nadčutno, metafizično.

Oznaka te eterične poezije kot metafizične ne pomeni, da bi prištevali pesnika h kaki metafizični filozofski smeri. Izraz ima v tej rabi samo svoj prvotni pomen opisov nečesa, kar je izza fizičnega, naravnega, telesnega. Pomeni torej transcendentno izkušnjo o bitku pesnikovega človeškega obstoja nasploh. Metafizični značaj je v Vodnikovi liriki poudarjen s tem, da je bivanje občuteno kot statično, nedialektično, kot ontološko dano bivanje. S takim značajem je lirika Antona Vodnika obrnjena od vsega prehodnega k vprašanju veselja, Boga in večnosti, a kadar se ukvarja s človekom, k trepetu njegovega fizičnega obstanka spričo dozdevno večnostnih pojavov.

## I

Pojav, ki je obračal novo stran v razvoju slovenske lirike, je nastal v obdobju, ki je za leposlovje na splošno pomenilo buren čas. Ekspresionistični valovi so imeli tedaj že tri vrhove. Miran Jarc je v divje razrvani kozmični liriki iskal po vesolju rešitev za človeka. Anton Podbevšek je v anarhični protivojni poeziji dolžil družbo zločina, da uničuje sama sebe. V poeziji Antona Seliškarja je govoril socialni revolucionar. Pesniki so imeli občutek, da se morajo brezpogojno boriti za novo družbo, ki bo nastala na razvalinah stare ureditve sveta. V takem kotlu dogajanja se je pojavila lirika Antona Vodnika.

Literarna mladina, ki je utirala pot ekspresionizmu pri Slovencih, se je zbirala okoli *Doma in sveta*, katoliškega književnega časopisa. Prvo pesem Antona Vodnika je objavilo uredništvo (dr. France Stelè) v 3—4 številki letnika 1920. Dve leti pozneje je izšla pesnikova prva samostojna zbirka.

V tem kratkem časovnem razmiku dveh let je nastal proces, za katerega je danes že precej jasno, da pomeni doslej najvažnejšo notranjo preobrazbo slovenskega verza v 20. stoletju, proces njegove *derealizacije*.

Sledimo njeni genezi takoj na primeru prve Vodnikove objavljene pesmi v *Domu in svetu*, pesmi *Spomladi*, ki je našla pozneje svoje mesto tudi v zbirki *Žalostne roke*. Seveda tekst ni najbolj nazoren in značilen za novi pojav, toda njegov začetek je. Pesem nosi obrabljen naslov iz narave, s tem napoveduje impresionistično sliko, toda to ni:

### SPOMLADI

Spomladi naše oči  
postanejo bolne  
in so polne  
otožne lepote prečudnih rož . . .

Spomladi kot v daljavi  
 je vse . . . pesem piščali,  
 ki smo igrali  
 v šumenju vetrov jo otroci v dobravi . . .

(Dom in svet 33, 1920, 75)

Izpoved obsega vsega dva stavka in je razdeljena na dve kitici z zelo sproščeno razporeditvijo besednega gradiva. Svobodni verzi niso enako dolgi, njihova intonacija sloni sicer na amfibrahkih, ki pa niso dosledni, v rimah ni pravega reda, le ritem nosi glasovno črto iz verza v verz.

V pesmi takoj opazimo neko posebnost, njen pogled je obrnjen nekam stran. Doživetja pomladi so trajna spodbuda lirike. V naravi pomeni pomlad obnovo, ki nezadržno sprošča nove sile. Nasproti zimskemu trohnenju se pojavlja v tisočeri vrstah brstenja. S svojim stalnim prerajevanjem predstavlja, konec koncev, bistvo življenja. Prav to menjavanje pomladanskih oblik vabi pesnike. Poglejmo samo Murna. Njegove lirske izmislice pomladi so pravo krajepisno naštevanje vidnih pojavov, prav kakor bi sejmar razložil svoje blago. Murn je razglablajoči tip lirika. Vendar prihajajo v pesmih, kakor so *Pomladanska slutnja*, v *Vesni*, *Pomladanska romanca*, *Enaka* ali *Spet zelene nam vrbe*, do veljave najprej bogati zunanji vtisi in šele nato — kot poglobitev doživljaja — premišljevalnost. Podobno je pri Srečku Kosovelu. Pesmi *Pomladanski večer*, *Slavčki*, *Ciklame*, *Pomlad* in *Godba pomladi* nas opozarjajo, da je celo njegova lirika na motiv pomladi najprej predmetna, opisna; ponotranjenost sledi tu v obliki zadržane domotožnosti.

Pri Antonu Vodniku je jedro drugačno. V gornjih verzih ni vidnih, vizualnih predstav. Pesem je postala nekako »daljna«, odmaknjena, prenesena. Pesnik doživlja pomlad izključno s posredovanjem notranjega videnja, kar je jasno izpovedano v prvi kitici. Z drugo kitico se to le potrjuje, ker je ponotranjeni pogled potisnjen še globlje v zavest, v preteklost, v spomine.

Način, kako bralca tu uvaja v doživljaj pomladi, se povsem razlikuje od znanega impresionističnega načina v dočaravanju splošnega vtisa. Oba stavka, in s tem obe kitici, se začenjata z udarno besedo *Spomladi*, kar naj razkrije pravo »vsebino« pesmi, takoj nato pa prenašata težišče od zunanjega na ponotranjenje. Nosilec slike ni več pomlad v naravi s katero koli svojih premnogih oblik, marveč duševnost, ki to pomlad doživlja. Epsko in bujno v naravi, odsev predmetne določenosti in v sebi obnavlja-joče se življenjske sile, se je povsem umaknilo; svoje mesto je prepustilo razpoloženskemu občutku, ki je nekam nasproten vitalizmu. Za izpoved zadostujeta dva stavka. Jezik se je kot posrednik odpovedal vsaki izbiri opisnih sredstev in upodobil otožno duševno stanje prispodobno.

Prav s tem, z novo rabo jezikovnega izraza, se je odpiralo pravo polje za uveljavljanje te lirike. Anton Vodnik se s svojo zasnovi ni čutil več vezanega na Murnov *log*, *bilke*, *ptice*, *vrbe*, *veter*, *pomladni pir* in *hrepnenje*, marveč je povsem ločil svoj doživljaj od narave in izbiral jezikovno izrazno gradivo brez zveze s predmetno izkušnjo. Nedorečenost in nejasnost izbora je ravno posledica osvoboditve od stvarnosti. Zdaj tudi za jezik niso več obvezne zveze s predmetom. Izpoved je temačna. Kakor

je sama motna, je postalo nedoločeno tudi njeno občilo, jezik. *Spomladi naše oči postanejo bolne* je še v neposredni zvezi s telesnim počutjem ob izpremeh letne dobe, čeprav ljudski izrek tega ne bi nakazal ravno z očmi. Nasprotno s tem pa nadaljevanje misli in stavka nima več nobene opore v kakršni koli stvarnosti. Oči, bolne ali zdrave, ne morejo biti *polne lepote prečudnih rož*. Raba jezika tu ni metaforična, priča smo drugačnemu ravnanju. *Sajenje rož v oči* mora pomeniti nekaj povsem drugega kakor v navadnem jeziku. V okvir tiste temačnosti izražanja spada, ki odpravlja jasno, smiselno vsebino izpovedi. Naloga jezika ni več posredovati sporočila po uveljavljenih načelih. Lirski jezik je iskal obliko, s katero bi mogel prenašati irealna spoznanja. Anton Vodnik se je spustil na to pot takoj v začetku svojega nastopa. Odločitev je bila načelna, utemeljena v njegovem literarnem in življenjskem nazoru.

Za beležje svojega doživljanja ima pesnik na razpolago kot edino sredstvo jezik. Jezik je sistem znakov, ki ustrezajo določenim predmetom ali stanjem v naši zavesti. Pesniški govor se po mnogih posebnostih lahko zelo razlikuje od knjižnega in pogovornega jezika, med drugim tudi po tem, da daje določenim besedam ali zvezam besed več pomenov. Staro pesniško lastnost je moderna lirika še posebno poglobila. Od nastopa simbolizma si ni bilo mogoče zamisliti pesmi, ki ne bi skrivala v sebi kaj nedorečenega.

V Vodnikovi transcendentalni poeziji nastopa pojav, ki ga ni mogoče primerjati z ničimer v predhodnem slovenskem pesniškem izročilu.

Naj se je dotlejši pesnik izražal še tako nejasno in naj je bil njegov prispodobni, metaforični govor še tako drzen in izviren, je na oni strani njegovega izraznega načina, v navadni rabi govora, vendarle stal sestav predmetov in pojmov, s katerimi se je njegov posebni govor skladal. V bistvu je bil tudi prispodobni jezik izjemna različica navadnega govora.

Tu pa gre za drugačno razmerje. Vodnikova lirika se v jezikovnem pogledu ne ujema z izkustvenim govorom, ker se nanaša na predmet, ki leži izven njegovega obsega. Za nekaj, kar ni izkušnja, jezik nima oznake. Pesnikova dejavnost je pomenila tipanje v nadčutno. Toda za opisovanje nadčutnega so mogla rabiti le izrazna sredstva izkustvenega, znanega jezika. Rabil je torej jezik takó, da je obdržal besede, a pretrgal njihovo stalno, uveljavljeno zvezo.

Poglejmo primer, ki je nekoliko bolj nazoren kakor gornji. Anton Vodnik pravi v eni svojih ženskih pesmi:

Moja duša posoda bi bila najslajših vonjav ...

-----  
Skozi tančico zaves moja senca bi pala  
mami v naročje ... in v njem zadehtela — — —

Če hočemo pesem doživeti in razumeti, v teh stihih ne smemo slediti pomenski rabi besed niti iskati v njih metaforičnega načina izražanja. Pomensko so verzi nesmisel: *duša* ne more biti *posoda*, ker ni gospodinjski predmet, in še manj *posoda najslajših vonjav*, ker v tak predmet ne bi bilo mogoče dati vonja, kajti vonj je lastnost predmeta, a nikakor ne predmet sam. Podobno je s *senco*, ki bi *pala v naročje* in v njem *zadehtela*. *Senca* ne more ne sama *pasti*, ker zopet ni predmet, in ne *zadehteti*. Prav tako pa navedenih besednih povezav ne moremo razumeti ali sprejeti v metaforič-

nem smislu, ker ne prenašajo pomena besede na drugo besedo in pomensko ničesar ne posplošujejo, kar je sicer bistvena lastnost metafor.

Pri taki rabi besednega gradiva v verzih je torej potrebno pretrgati zavest o njegovi uveljavljeni pomenski zvezi. Iskati mu moramo nov smisel. Tri besede, *duša*, *posoda* in *vonjava*, imajo vsaka zase povsem določeno pomensko veljavo. Na prvi pogled je tudi jasno, da pripadajo trem različnim pomenskimi področjem; zato jih vsakdanji pogovorni jezik ne spravlja v medsebojno zvezo, saj ne bi mogel z njo sporočiti nič odvisnega. Pesniki pa so prvi dve besedi, *dušo* in *posodo*, že dolgo povezovali v slikovito rabo, nikakor pa ne prve in tretje, *dušo* in *vonjavo*, ker je njun pomen preveč vsaksebi. Duša ni tobak. Ko Anton Vodnik zdaj druži nezdržljive besede, ne daje nobeni navedenih besed globljega pomena, marveč ustvarja z njimi nov pomen, v tem primeru četrtega, ki se s prejšnjimi ne sklada. Tri besede so namreč izgubile svojo prvotno semantično vrednost in stoje tu zgolj zaradi svoje nove vrednosti.

Med starimi pomeni besed in novim pomenom je bistvena razlika. Stari pomeni so se v dolgi jezikovni rabi utrdili. S tem ni rečeno, da se s časom niso menjavali, vseeno pa je njihov smisel dognan. Novemu pomenu manjka vsaka trdna določenost. Njegov govor je govor nakazovanja, slutnje, tipanja, bolj čuten kakor razumski govor. S tako neopredeljenostjo so se jeziku razgrnile meje in pesniku ponudile čar neslutnih možnosti za razne sestave, bralce pa postavile pred neprimerno večje zahteve življenja in zbranosti, kakor je bilo to potrebno za dotedanje pesništvo.

Pojav bo jasnejši, če se ozremo na njegovo preteklost. Vrednost pesništva je rasla, kolikor bolj je poduhovljalo pojave in ponazarjalo predmetno z duhovnim in duhovno s predmetnim. Evropski modernizem s konca 19. stoletja je v širokem obsegu uvedel vrednost simbola v pesniškem govoru in položil težišče proze, drame in pesmi na njihovo simbolnost. Beseda je opuščala svoj osnovni pomen in naglašala vid razširjene, poglobljene metafore, kar simbol v bistvu je. Pri tem niso imele vse besede enake vrednosti. Le majhen del besednega zaklada se je povzpел do simbolne izraznosti. Deloma so bili to pojmi, ki so imeli že prastari simboli pomen in so se nam v taki rabi ohranili v ljudskem izročilu (na primer simbol o moči, kakor sta pri Slovencih *kralj Matjaž* in *Peter Klepec*, ali simboli človekovih lastnosti, kakor je *Lepa Vida*). Deloma pa so bile to nove besede, katerih pomembnost je zrasla posebno z moderno psihologijo in z vedno večjim nagnjenjem k ugotavljanju tenkočutnih ali razkrojenih duševnih stanj (simbolne besede *hrepenenje*, *duša*, *razpoloženje*, *boemstvo*, *niansa* in podobno).

Pri Antonu Vodniku ključne besede niso več samo simboli. Določeno izrazje se pri njem pogosto vrača. Prav besede iz teh povezav pa so izgubile svoj prvotni pomen in nastopajo v novih, nenavadnih skupinah, nekako kakor z n a k i, kakor šifre, ki si jih mora bralec izluščiti, kakor pač zna.

Pot do poezije Antona Vodnika se torej ne odpira z literarnozgodovinsko, sociološko ali filozofsko analizo, marveč z razčlenitvijo prvin, ki so neposredni nosilec izpovedi, z mikroanalizo pesniškega jezika, skupnostjo individualnih izraznih sredstev, povezanih v tem pesniškem občilu. Deformirani jezik govori v besednih skupinah, ki se združujejo na način, kakor ga ne bi nikdar srečali v pogovornem jeziku. Raba »znakov« se je zelo oddaljila od splošne rabe. Njene podobe niso istovetne z iskustveno real-



nostjo. Namesto tega predstavljajo izrazito ponotranjen vidik z neko svojo, drugačno realnostjo, kakor je predmetna stvarnost. Nova realnost je realnost le zase samo. Obstaja torej le v njenem jeziku, zmesi »znakov«, ritma in glasovne harmonije ali disharmonije.

Zdržimo se še nekoliko na spremnih pojavih v pesmi Spomladi. Umetnost ima dva osnovna tečaja. Stara Horacijeva antična oznaka za njo je bila »vsebinsko« in »oblikovno«, tu jo bom imenoval izpovedno in izrazno. Če je v vprašanju umetniško delo, je smisel obeh v medsebojnem ravnotežju, drugo brez drugega ne more obstajati. Kar zadeva izpovedno stran gornje pesmi, je očitno, da stojimo pred izjavami pesnika, ki se je trudil pretrgati povezanost med svojim družbenim položajem in poetskim delom. Le tak pomen more imeti njegovo ponotranjenje, umik vase. Če naj ta osebni izpovedni motiv snuje v sebi sklenjeno umetnino, mu mora na izrazni strani ustrezati dopolnjujoči jezik. Ta jezik ima več plasti. Že obravnavano pomensko ter čutno, zvočno, ritmično in oblikovno-tehnično.

Brez zadrževanja na značilnih posameznostih in odkrivanja globljih strukturnih strani njenih stihov nas ponatisnjena pesem opozarja na sorodnost z Župančičevo liriko. Tudi pri Antonu Vodniku je vse dvignjeno na neko posebno ravnino z izrazitim duhovnim poudarkom. Kot pri Župančičevih zgodnjih erotičnih pesmih diha iz stihov bolna lepota; izbor ključnih besedi je soroden.

Bledi, rahli ritem, ki veje iz Župančičevih stihov z ljubezenskimi izpovedmi (značilen primer je *Ljubavna pesem*), se tudi tu prenaša iz stiha v stih kot glavna organizacijska hrbtenica prosojnega besedja. Obenem s harmonijo vokalov (*bolne — polne, daljavi — piščali, igrali — dobravi*) ustvarja prav on pesmi njeno nežno glasovno črto. Vendar nas Vodnikovo naslanjanje na izraz slovenskega simbolizma ne sme zavesti, da bi kakor koli izenačevali osnove njegovega pesništva z Župančičevo liriko. Kljub navidezni sorodnosti so izpremembe, ki kažejo na popolnoma nov razvoj. Vrednost jezika v službi ponazarjanja predmetov je vse manjša, a vse večja njegova neodvisna ustvarjalna vloga. Antonu Vodniku besede ne rabijo za ponavljanje narave; z njimi želi prikazati neko novo stvarnost.

Takoj moramo ugotoviti, da so vsa naznačena Vodnikova čutna jezikovna in pesniška sredstva sicer v ostrem nasprotju z dobo in umetnostnimi ter književnimi smermi, ki so jo ponazarjala. Modernistične smeri po letu 1908 imajo nekaj skupnega. Svoj čas imajo za obdobje nabitih notranjih nasprotij in ogrožajočih pojavov. Slutnje so imele v začetku še nejasno podobo. Bali so se civilizacije, velikih mest, pritiska industrializacije in mehanizacije miselnosti zaradi množičnih komunikacijskih sredstev. Čim bolj se je približeval vojni spopad velikih razmerij in se končno razrasel v prvo svetovno vojno, so dobivale pesniške vizije vse hujše razbičano vsebino. Estetika se je zasukala na glavo. Slikarji in pesniki niso več iskali lepih, slikovitih razpoloženskih in barvnih odtenkov, marveč umetnost, ki bi nazorno odsevala svoj razklani čas. Disharmoniji v družbi naj ustreza disharmonična umetnost. Zavrgli so pravila lepega, uglašeneega, ugodnega, in ustoličili odpor izzivajočo estetiko vznemirjujočega in grdega. V slovenskem slikarstvu so se namesto Jakopičevih sončnih posavskih gajev in svetlih cest pojavile zveržene temačne ulice s tavajočim človekom med grozečimi poševnimi kubusi pustih poslopij. Župančičeve verze, ki še v vojni vihuri niso izgubili svoje dovršenosti in bleska, so hoteli nasilno prevpiti

Jarčevi obupni kriki iz samote izgubljenega človeka, ki se ni vedel nikamor zateči, Podbevškova divje anarhična, obtožujoča pesem, ki je mimogrede zavrgla vse dotlej veljavne vzorce v izraznih možnostih, in končno še Seliškarjeva revolucionarna rudarska elegija. Vsi so pesniki odtujenosti človeka, ki ga je gnetlo kolesje sovražnega stroja. Prav ta odtujenost je osrednja tema lirike po obdobju simbolizma. Obtožba ali obžalovanje za tak razvoj je prihajalo od užaljenega človeka, ki je spoznal, da je meščanski humanizem gola namišljenost liberalizma na koncu njegove družbene vlade.

Nobenega dvoma ni, da so ti razboriti pojavi v slovenski književnosti bolje in točneje odsevali svoj čas in njegove velike prelome (oktobrsko revolucijo, zlom avstro-ogrsko monarhije) kakor pa lirika Antona Vodnika. Na prvi pogled se zdi, da med njimi ni zveze in si stoje do skrajnosti vsaksebi. Pesniki so se obračali na družbo, da so ji ugovarjali, jo opozarjali, jo prepričevali in popravljali ali izpreobračali. Anton Vodnik se ni obračal na nikogar. Njegova poezija je čisti samogovor.

Kakšna realnost se krije v pesmih? Koliko smemo zaupati nedoločnim besednim zvezam in kolikšna je verjetnost, da bomo s svojimi ugibanji in trditvami res pogodili pravo pesnikovo doživetje?

Problem, ki ga postavlja ta poezija, je v določitvi njenih razmerij. Na kaj se nanaša, o čem govori, kaj išče, kakšne rešitve predlaga človeku?

Na ta najbolj preprosta vprašanja je pri Antonu Vodniku najteže odgovoriti. Med njegovim doživetjem in bralcem je izzivajoča uganka jezika. Ko ga dojemamo v njegovi celoti po splošnem vtisu, ne moremo imeti od njega drugega kot zaznavo cele vrste besednih zvez, ki se pogosto ponavljajo, in zapuščajo v nas neki nedoločen, nejasen vtis nečesa otožnega, nedosegljivega in neostvarljivega, večno hrepenenje po nekaki popolnosti, utehi ali zadostitvi.

Ker gre za poezijo, ki naj bo pot do zadnjih resnic o človeku, nas tak splošen in k temu še negotov vtis ne more zadovoljevati.

Potrebno je utreti drugo pot, natančnejšo, tenkočutnejšo, pot atomizacije tega pesniškega jezika. Atomizacija pomeni v tem primeru razčlenitev vsega izrazja na njegove osnovne prvine. Postopek bi lahko imenovali razkrivanje pomenskosti izrazja v svetu tvorčeve ustvarjalne fantazije. S tem prodiramo do jedra pri tvorbi jezika kot samostojnega organa, ki se je osvobodil oponašanja narave in postavil zakone svoje lastne izkušnje.

## II

Vodnikova poezija se nam od samega začetka v celoti kaže le v svoji nepropustno stesnjeni, vase zaprti izraznosti. Za atomizacijo jezika je torej vseeno, kje bomo poskusili razbiti začarani krog derealiziranega besedja.

Začnimo vdor s poskusom po starem kopitu, če je v pesmih, ki ničesar ne opisujejo in ničesar ne opredeljujejo, kaka osnovna prijemljiva motivika? So v tem jeziku brez žive življenjske materije izrazne prvine, ki vendarle izhajajo iz naše izkušnje, ali pa je njegova odsotnost, abstrakcija, popolna?

Na čelu prve Vodnikove zbirke je pesem brez naslova, ki ima očitno programski značaj, saj nas na to opozarja tudi grafična stran. Pesem se začneja z zelo značilnim verzom: *Okna zagrnil sem z rožami . . .* Prevedeno v navadni jezik bi se reklo to: svet svojih predstav sem zastrl pred zunanjim svetom s cvetlično zaveso, ali z drugimi besedami — svoj svet želim

doživljati v lepoti, ki je razmere krog nas ne bodo motile, kaj šele oskrunjale. V drugi kitici pesmi je strogo varovani zasebni svet označen natančneje:

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

(Žalostne roke, 5)

Osrednja beseda te jasne, premočrtne izpovedi so *sanje*, in izraz spremljajo prilastki, ki mu dajejo nedvoumno veljavo izredno važne postavke v doživljanju in pogledu na svet: *čoln na zlati vodi, veter belih perotnic, plamen, ki si išče čudežnih poti* . . . Pesniku pomenijo sanje očitno vzvod v razmerju do vseh pojavov bitka. Okoli prve svetovne vojne sanje nikakor niso bile neznano geslo v slovenskem leposlovju. Celega četrta stoletja so predstavljale osrednji pojem, s katerim je Ivan Cankar kljuboval slovenski meščanski stvarnosti svoje dobe in postavljajl proti njeni socialni, politični, kulturni, vsakodnevni in moralni praksi svojo zamisel možnosti slovenskega življenja na drugačni etični in idejni osnovi, kakor je bila obstoječa. To svoje kljubovanje je imenoval sanje, a zase osebno menil, da pravo človekovo življenje sploh ni ono njegovo zunanje životarjenje in previjanje v srečanjih, ki se sestoje iz nepretrganega niza nesporazumov, podlosti, hinavščine, hlepenja po oblasti, mizerije in vsega podobnega, kar še obletava človeka, marveč tisti njegov nesojeni, notranji svet upov, predstav, želja in svetlobe, za katerega je izbral prav ta izraz, *sanje*. Cankar je dajal pojmu najglobljo duhovno in družbeno veljavo (zadnje zelo strogo idejno utemeljeno) in ustvaril za njegov izraz celo vrsto simbolnih znakov. Pojem *sanj* ne srečujemo le pri njem. Vidimo ga pri vseh pesnikih njegove generacije od Dragotina Ketteja do Alojza Gradnika. Vendar pa njegova vsebina, uporabnost in veljava ni pri vseh pesnikih istovetna.

Ko zdaj ugotavljamo pri novem pesniku stari pojem na tako izrazitem položaju, moramo dognati predvsem njegovo notranjo funkcijo. Antonu Vodniku pomenijo sanje življenje »za zagrnjenim oknom«. Motiv sanj s takim smislom se rahlo prepleta skozi vso njegovo liriko. Sanje so tu brez vsakega družbenega poudarka, brez kakršne koli koristnostne primesi; osredotočene so na vidik, ki ga smemo imenovati razcep med življenjem in samim seboj. Ločitev lirske besede od neposrednih družbenih nalog je izražena tudi v drugih zvezah Vodnikovih sanj. V pesmi *Zimski večeri so kakor svetišče* pravi:

in sredi sanj smo kakor v pravljici beli . . .  
 in vsakdo išče  
 na dnu svoje duše tiho skrivnost? — —

(Žalostne roke, 19)

Po tej in podobnih izpovedih je rabila pesem Antonu Vodniku za osredotočenje na njegovo lastno, zelo subjektivno obliko zavesti, kot umik pred vsem zunanjim v »tiho skrivnost svoje duše«.



Tematsko področje Vodnikovih zbirk je s tem omejeno na liriko osamljenega človeka, ki se notranje ni mogel sprijazniti z oblikami moderne civilizacije in prav tako ne z naporji, da se izpremene osnove meščanske družbe.

Atomizacija pesniškega jezika odkriva nadaljnjo strukturo te tihe poezije. Anton Vodnik se izraža pretežno s podobami. Trgajo se iz dna njegovega doživljanja in isti motivi v njih pogosto ponavljajo. Ustvarjalna fantazija je imela nekaj trdnih, stalnih izvirov, ki so dajali medsebojno povezane osnovne motive. Prav njihovo ponavljanje opozarja, da so v pesnikovi duševnosti stalni, trajni kompleksi, ki so delovali kot psihični avtomatizmi in prihajali do veljave v zgnetenih, ritmiziranih jezikovnih enotah. Da bi dobili čim večjo veljavo, se pesnik varuje mnogorečnosti. Spoznaval je nevarnost širokega opisovanja, pretirane čustvenosti in bojevite polemčnosti, ki je sicer prevladovala pri vznemirjenih pesnikih njegovega rodu. Njegov izraz deluje čisto, ker je omejen na ponavljajoče se osnovne reke in izraze. Med njimi izstopajo tri celote, zakoreninjene globoko v njegovi duševnosti in povezane z ljudskim mišljenjem in preteklostjo. To so svet verskih predstav, zastrti eros in narava. Iz življenjskih spoznanj ob teh pojavih se plete tematska in motivna stran lirike Antona Vodnika. Obenem pa nam prav one odpirajo zaupni pesnikov svet in gibalne sile njegove duševnosti.

Vse tri temeljne tematske celote potrjujejo že poudarjeni splošni ponotranjeni značaj Vodnikove lirike. Med njimi ni ostrih mej. Ne nastopajo posamič, ločeno, marveč navadno zelo povezano in same zase, kar poudarja enotnost močne pesnikove osebnosti.

Ko jih bomo v tej analizi obravnavali ločeno, zadovoljujemo s tem le neizogiben metodološki postopek.

### III

Pesnik s takó osredotočenimi predstavami, kakor jih je imel Anton Vodnik, je redek. Vsaka njegova pesem se zdi le drobec nekega celostnega sestava. V sklenjeni svet duhovne snovnosti komaj da prodre kak motiv od zunaj, pa najsi bi bilo to iz drobnih življenjskih srečanj ali iz zapletov družbene vrste. V letih, ko je Anton Vodnik objavljaj te pesmi, je z bratom Francetom spadal med vodilne osebnosti katoliškega mladinskega gibanja. To je znano iz življenjepisa. Toda še v izdajah gibanja, ki jih je sam uredil, ni v pesniških prispevkih prestopal meje med abstraktno liriko in idejno izpovedno pesmijo (*Almanah katoliškega dijaštva za leto 1922*, prvi trije letniki *Križa na gori*, 1924/25—1926/27). Kakor da bi se gibala v tolmunu, kjer vodni vrtinci neprestano vračajo predmete nazaj na isto mesto, se njegova pesem ni želela osvoboditi dveh prvin, iz katerih se je hranila, zamaknjenosti in čutnosti.

Pojavno obliko Vodnikove transcendentne zavesti je iz dveh vzrokov težko, če ne že nemogoče, smiselno točneje opredeliti. Prvič, ker kot transcendentna sama po sebi prehaja čez meje vsega, kar je izkušnja, kar je torej opredeljivo in dokazljivo, in drugič, ker se izraža v podobah, ki same po sebi, ker so podobe, ostajajo na meji nedoločljivega, nespoznavnega in nejasnega. Če vsebine podob ni mogoče zajeti v razumsko razlago, ji je nasprotno, lahko najti vir. Vodnik sam opozarja nanj v več svojih pesmih.

Pot vodi nazaj v njegova otroška doživetja. V pesmi *Sveti Frančišek Asiški* je zelo neposreden, preprost opis nastanka otroške domišljije, ki se je pozneje polegla v bistvo njegove duhovne eksistence:

O sveti Frančišek,  
kadar zazvonil večer je v vas,  
smo se otroci za našo hišo igrali  
in takoj smo te spoznali,  
ko si priskakljal med nas . . .

Ti si bil naš najmlajši bratec . . .  
Kako so te naše sestre ljubkovale  
pod sladkim večernim nebom! . . .

Potem smo plesali  
pod tihimi zvezdami  
vsi čisti, vsi mali . . .  
(Naše sestre so imele zlate lasé . . .)

(Žalostne roke, 36)

Ne prezrimo, da se z otroškim doživljanjem verskih simbolov neprisiljeno vežejo rani znaki erotičnega nemira. Preprosta zaznavnost gornje pesmi nima nobene primesi duševnih stanj, ki so sicer ustvarjala zapleteno pesnikovo izraznost. Globoko v njenem dnu je avtobiografsko spoznanje o začetkih čustvenega verskega navdiha. Mistično razpoloženje je prevzelo pojavno obliko, kakor se je z zgodnjim verskim poukom in cerkvenimi obredi dečku sesedla v njegovi zavesti. V predstavah ni obsedena sodobna cerkev kot združevanje vernikov, marveč prej prakrščanski mit s svojim skrivnostnim razodetjem. Vse posameznosti rabijo pesniku za mozaično nizanje ekstaznih doživetij zamaknjenj. Obe zbirki sta prepojeni z njimi. Intonacija pesmi je lirski, s tihim pregrinjalom žalosti. Poti kam stran od metafizične zaprte zagledanosti v večnost pesmi ne nakazujejo.

Vodnikovo občutje ni samoodpovedovalno in asketsko. Pojavlja se v samih podobah, izvirajočih iz svetniških legend, svetopisemskih psalmov, predstav Jutrove dežele in podobno, kakor jih je pač doživljala razbičana otroška fantazija. Sodobnega človeka v pesmih ni, pač pa liki bledih svečnikov, svečenic, svetnic, svetnikov in mitskih osebnosti iz svetopisemskega izročila. Pogost je motiv s Kristusom. Vnovič se je pokazalo, kako je skrivnostna peščena Palestina z zgodovino judovskega ljudstva lahko razvnela sanje in prodirala iz njih v moderno liriko. Pesmi niso nastajale iz kake želje po notranji sprostivni in razbremenitvi. Njihove stilne figure so blage in ne kažejo težnje, da bi koga pridobivale ali izpreobračale. Zamaknjeno se neprenehoma obračajo k sebi, vase, kakor da jim pomeni edini cilj, ki ima sploh smisel obvarovati lepi svet otroških predstav. Oblika doživljanja mističnega občutja ne prevzema starozaveznega trepeta pred okrutnim božanstvom, ki terja obračun za vsako misel in dejanje, marveč dobrotno vserazumevanje po prisposodbi o Kristusu in Magdalenii.

Vseeno je treba za našo orientacijo določiti družbeno vrednost Vodnikove miselnosti. Njegove predstave ostajajo v okviru krščanstva. Prihranjen

jim je kakršen koli sum. Če uporabim Nietzschejeve prispodobe, ni odšel v samoto, ker bi bil preveč ljubil ljudi, pa je to ljubezen izgubil in ljubi zdaj samo še Boga, ker je človek preveč nepopolna stvar. Vodnika ni uničevala ljubezen do človeka, pa bi se zaradi tega umaknil. Nasprotno pa njegove miselnosti tudi nista nagrizla racionalizem in skepsa. Zanj je popolnoma veljal začuden stavek Zarathustre: »Kaj je to res mogoče? Stari svetnik v svojem gozdu še ni ničesar slišal o tem, da je Bog mrtev.« Anton Vodnik se mimo vseh iskanj vrača k zasnovi življenja, ki mu je pravi smisel onstran vsake izkušnje, zato v njegovih pesmih tudi ni prave meje med življenjem in smrtjo.

Samo dve pesmi iz obeh zbirk zapuščata snovni obroč družbeno neprizadete lirske kontemplacije. To sta zaključni pesmi v prvi zbirki. Sporočilo obeh je nejasno, ker ga zastira obilica neskladnih podob. Le redko se pojavlja verz z izpovedno vsebino (*Na daljnem črnem bregu so se nam čolni razbili*). Če je dovoljeno in smiselno sploh kaj sklepati o idejnosti metafizičnih pesmi izven njihovega kroga, bi pesem *Rdeči mornarji* zaradi svoje simbolike bele in rdeče barve morda, kljub drugačnim obratom v nekaterih kiticah, nakazovala družbene pozicije tistih dni. Tudi če bi bil tak poskus razlage umesten, ne bi z njim pridobili kaj važnega, ker je pesnik vseskozi uprt v smer, ki jo je jasno opredelil v drugih pesmih in za katero so značilni verzi kakor: *...in vsakdo išče na dnu svoje duše tiho skrivnost* — —. Zaradi druge pesmi je Anton Slodnjak nedavno napisal, da je Vodnik zbirko *Žalostne roke* »... vendarle sklenil z obtožujočo socialno pesmijo« (Slovensko slovstvo, 1968, 382). Pesem brez naslova, ki se začneja z verzom *Molče sedimo za vašimi mizami* —, res sprejema nekatere stileme tedanje socialne poezije (*rdeči zastori, krvavi soj, berači ... ližejo ... stene*), toda jih veže v podobe, ki jim jemljejo njihovo jasno socialno vsebino. Dvojnost tega pesniškega teksta kažejo prav verzi, kjer naj bi ležala njihova socialna obtožba. Pesnik sam je postavil stavek v oklepaj:

(A v srcu je ogenj, ki žge od zavisti,  
da so palače, ki v njih angeli nosijo  
kot plamenice vesoljne zvezde —)

Obe polovici stavka sta si v očitnem nasprotju. Če je bil resnično mišljen v prvi polovici stavka proletariat kot nosilec odpora proti palačam, je bilo nepremišljeno, da se je obračal proti angelom. Nasprotnika je imel pred seboj, ne v zvezdah. Če je težišče na drugi polovici stavka, zgubi prva realno vrednost. Sodim, da v nobenem primeru pesmi ni šteti med obtožujočo socialno liriko.

Transcendenčni nazor je imel odločilni pomen za estetske vrednosti Vodnikove lirike. V njem je obsežen njegov pesniški bit. Iz njegove specifične irealne narave izvira namreč pretežni del jezikovnih izraznih sredstev Antona Vodnika. Zajeta so iz krščanskega predstavnega sveta. Istega izvora je tudi večina metafor. Takó je razumljivo, da so morale ravno v tem krogu nastati nadaljnje preobrazbe jezika v duhu njegove derealizacije. Biblijsko in njemu sorodno izrazje je poleg gradiva iz narave ključ za razumevanje notranje gradnje in duhovnosti Vodnikove lirike.

Kljub velikemu pomenu, ki ga ima zanj prvinski religiozni občutek, Antona Vodnika ne moremo šteti prvenstveno med religiozne pesnike. Ob zamišljenosti v versko skrivnost pač doživlja trenutke največje zbranosti, toda njegova poetska nujnost je utemeljena v drugem, prav tako prvinskem sloju njegove duševnosti, v čutnosti. Če si odmislimo to bitno vezanost v njegovi liriki, tudi verska idealizacija ni prav razumljiva. Šele v zvezi s čutnostjo postane zamaknjenost sklenjen obroč doživljanja, ki prevzema metafizično razsežnost in postaja sam svoj univerzum.

Podlaga celotnemu ustvarjanju Antona Vodnika je njegovo doživljanje bitka. Da je mogel vztrajati v svoji odvrnitvi od predmetne resničnosti, je moral zgraditi v sebi svet svojih idealnih predstav. Njihov odsev v poeziji je oni v sebi sklenjeni besedni, motivni, slikovni in zvočni vzorec, ki v svoji celoti in vsaki področnosti tako neizpodbitno kaže svoj ontološki izvor. Kakor se ga v globini ne da deliti, mu tudi na površini ni mogoče ugotoviti točne meje med obema najbolj izrazitima oblikama njegovega pojava, ponotranjeno zamaknjenostjo in čutnim prebujanjem. Zato mu tudi ista izrazna sredstva rabijo za obe, sicer tako zelo različni podlagi. Ko pravi pesnik »sestri« *Moja slutnja je v tempelj molitve šla, da bi te našla* (Vigilije, 9), ni to nič drugega, kakor poudarek značilnega zlitja dveh osebnih idej, transcendentne in erotične.

Samo v takem pristnem doživljanju se je mogel osebni verski svet odpirati čutnemu. Obe prvi Vodnikovi zbirki sta v bistvu ljubezenski, saj predstavljajo ljubezenski boji njuno poglobitno snov. Vendar pa je potrebno takoj pristaviti, da gre za erotična razmerja posebne vrste, obvarovana vseh temin in preizkušenj. Prav nasprotno, ljubezen je dvignjena na višine najčistejšega hrepenenja, kjer prevzema eros mitski pomen osnovnega življenjskega pulsa, kjer se spaja skrivnost življenja v viziji trenutka, ko se odpira zadnje spoznanje sveta in prerašča v sam božji dotik. V eni izmed pesmi *Vigilij* je to astralno razmerje opredeljeno takóle:

Bela streha tvojega šotora  
naenkrat  
v noč je zrasla kakor gora —  
iž nje kot blisk je angel vstal:

Bog  
na najinih rokàh  
je svojo luč iskal . . .

(*S teboj bedela . . .*, 20)

Le v takem dojemanju erotičnosti so mogli rabiti motivi biblijskega in liturgijskega izvora enako za kontemplativno kakor čustveno liriko. Eros se predstavlja s svetopisemskimi slikami, prevzema krščanske simbole, se sklicuje na magijo starega Babilona in obnavlja lirski čar srednjeveške puščavniške odpovedi.

Preludij v to lirsko témo predstavlja motiv samote v zbirki *Žalostne roke*. Izpolnjujejo ga nejasne tesnobe, ranjene bridkosti, trudnost, vse sama razpoloženja, ki izzivajo verze »koprenastih slutenj«, kakor pravi pesnik. Tudi ta samota živi iz razcepa življenje — sanje, značilnega že za simboli-





Pojavljal se je v oblikah, ki jih pozna krščanska književnost od svojega začetka skozi ves srednji vek, v obliki izpovedi izbičanega hrepenenja ali burnih izlivov. Prav take izpovedi je Vodnik rad naslanjal na znane biblijske motive in jih postavljaval v vroče palestinsko okolje. V *Judovskih hčerah* preživljajo židovska dekleta množično psihozo nestrpnega pričakovanja ljubezenskih noči, ki pa se končujejo z razočaranjem. Vodnikova vizija dobiva plastičnost naturalističnega opisa. Noč čakanja mineva in vse ostaja pri starem:

Ko se v daljavi jutro razžari,  
smo kakor od ljubezni divje blazne.  
Od davnih sanj nas žgo oči . . .  
omamno težko cvetje nas teži —  
pa so naše rōke mrzle, prazne, prazne . . .

(Žalostne roke, 29)

Pesem spominja po doživetju in izrazih v tej in drugih kiticah na Gradnikove pesmi iz vrste *Eros — Tanatos*, in lahko bi mislili, da je primorski pesnik po motivni strani vplival na zametke Vodnikove lirike. Toda zbirki sta sočasni: *Pot bolesti* in *Žalostne roke* so izšle istega 1922. leta. Zunanji lik pojava je nekoliko soroden, vendar je vodil nastanek teh pesmi po vrsti svojega zametka daleč vsaksebi. Podobe, kakor se pojavljajo pri Vodniku v ženskih pesmih, izstopajo prav tako pri moških. Vseeno pa krije skladnost neko nasprotje. Pesmi ne bi delili v ženske in moške, če tega ne bi bil storil pesnik sam. Razlika ni le v evokaciji, marveč v notranji vsebini pesmi. Moške pesmi so tenkočutnejše kakor ženske, za njimi stoji delovanje bolj zapletenega duševnega mehanizma. Če smemo v lirski pesmi izenačiti lik, ki se izpoveduje v prvi osebi ednine s pesnikom samim in pripisovati s tem vsebini pesmi določeno avtorjevo samoizpovedno naravo, se uveljavlja v Vodnikovem primeru erotična lirika posebnega tipa, ki zahteva čisto svoj prijem. Prva pesniška zbirka *Žalostne roke* je namreč nastala pod mottom: *Tebi, sestra, v žalosti*. V zbirki sami se nagovor ponavlja v vrsti pesmi. Nagovor »sestra« je v nasprotju z jasno erotično osnovo doživetja in pesniške upodobitve. Njegov namen je, da drži razmerje stalno na izrazito duhovni ravnini, daleč od prvinskih strasti. Zadržani stihji imajo ustrezen nežen in skrivnosten izpovedni jezik. Pesem *Zapri oči mehko, mehko mi . . .* npr. zveni:

— — —  
Ti si lahen, lahen sneg  
ki se iskri v večerne zarje daljni luči . . .  
O ti, na sinjem, sinjem nebu  
pred beli mesec dahnjena meglica,  
da v sladko senco mi zagrinjaš lica . . .  
— — —

(Žalostne roke, 16)

Sugestivnost verzov leži v posebni izbiri podob. Beseda teče o naravnem človekovem erotičnem nagnjenju, ki ima svojo fiziološko podlago. Telesni nagib za privlačnost spolov je v tej liriki prezrt. Poudarjena je

njegova izključno duševna, čustvena stran. Primeri so iskani zanjo v nasprotju telesnega, v človekovih predstavah lepega, v njegovem estetskem ugodju. Ustvarjalna domišljija z lahkoto zapušča samo človekovo okolje in posega iz narave v zgodovino, v mit in v svetovni prostor. Ljubezenski nemir postaja »divni sen«. Kot tak se ni mogel izživljati drugače kakor v vizijah. V gornji kitici so tri take zasanjane podobe-vizije: rahlo padanje snega v daljni luči večerne zarje, meglica pred belim mescem v jasni noči in v motno predstavo zbledeli dekletov obraz. Lahko je razvideti, da so v podobah razvezana naravna razmerja, da je narava podrejena človeku in da pesnik uporablja njene oblike obstoja za ponazoritev svoje čustvenosti. Derealizacija duševnih razmer ustreza tudi derealizaciji jezika.

Kakor je to že v Župančičevi liriki, da je zavest pesniškega poslanstva preglasila erotično osnovo in oblike pesniških ljubezenskih izpovedi, se to ponavlja tudi pri Antonu Vodniku. Tudi njegova lirika prihaja do točke, ko pesniški navdih, fantom daljav, nadvlada prvinski pojav erosa: ... *in prečudno skrivnost spozna, / da so daljine in je še druga bridkost / nad bridkostjo krvi* (Vigilije, 11).

V sestavu Vodnikove ljubezenske lirike se pogosto vrača motiv, za katerega ni lahko reči, v čem je njegovo pravo bistvo — ali pomeni med pesniškimi sredstvi eno izmed slikovitih podob ali pa predstavlja ob ljubezni njen nasprotni tečaj, izgorevanje, konec, nič. Beseda je o smrti. Motiv srečujemo v obeh zbirkah, vendar je v *Vigilijah* zastopan precej močneje kakor v *Žalostnih rokah*. Če se težko razrešljivemu vprašanju njegove vloge v zbirkah in pomenu približamo samo topografsko, moramo skleniti, da nastopa motiv smrti v pesmih nepričakovano, nenadno, ne kot osrednji pojav vseh, marveč v vrsti z drugimi motivi, z bolestjo, skrivnostjo, tesnobo, molitvijo ali irealnostjo. V tem primeru bi bila smrt eden izmed kompozicijskih elementov te lirike, oporna točka, okoli katere se je lahko pletel venec elegičnih ljubezenskih razpravljaj. Vigilije s pomenom bedenja bi mogle biti objokovanje mrtvega dekleta, samotna nočna straža ob izgubljeni sreči. Zdi se mi, da se nobena razlaga, ki bi se naslanjala na kak neposreden pojav, na kakršno koli stvarnost, ne more približati bistvu motiva smrti v Vodnikovi liriki.

Motiv ima pač drugačen pomen. Del one splošne, celotne iracionalne smeri Vodnikove pesniške zasnove je, ki v ničimer ne priznava mej, ne priznava ne izkušnje in ne pomenskosti besedja, marveč razširja prostor na vse strani, odvzema vsem pojavom trdno podlago in postavlja vse iracionalne razsežnosti. Zakaj bi pomenila smrt konec in materija nadvladala duha, ko pa je duh prava stvarnost našega bivanja? V taki Vodnikovi razlagi je bila smrt vabljava igra. Z njo so se prenašala vsa vprašanja v imaginarne daljave. V osamljenih verzih, kakor so npr.

Obliva kri me tvojega srcá.  
Moja si kot smrt, ki se smehljá (Vigilije, 21)

ali

Smehljaje je stopila smrt med naju.

Tvoje róke zaigrale so jo v sanje (prav tam, 29),  
so smrti vsekakor odvzeta človekova merila, obenem pa izraženo pesnikovo prepričanje o nezadostnosti naše vsakdanje rabe jezika za izraz temne, skrivnostne moderne lirike.

## IV

Vodnikova vizija sveta sama po sebi nima nobene zveze z umetništvom. Nič drugega ne pomeni, kakor njegovo idejno opredelitev. V območje umetnosti se prenaša šele s svojo obliko realizacije, z izraznostjo pesniške besede in njenim ozvočenjem. Realizacija prenaša težišče z doživljanja na jezikovni izraz. Med predstavo sveta in besedno umetnino je torej vzročna in posledična zveza. Umetnine se nismo dotaknili, če razpravljamo samo o njenem miselnem ozadju. Njen bistveni del so ravno njena izrazna sredstva, ves sestav jezika, ki daje umetnini njen lik.

Anton Vodnik se je odpovedal izraznim sredstvom, ki so posnemala naravo, in s tem stvarnemu, pomenskemu jeziku. Umetniški ustvarjalni potek je stvar navdiha. Ko ni preslikoval narave, je moral najti pesnik nekje v plasteh svoje zavesti vire za novi jezik. Oblikovanje je bilo pač bolj podzavestno kakor zavestno in v njem sta se pokazala dva neusahljiva vira za igro znakov kot novega besednega izrazja, samo človekovo telo in narava, ki ga je neposredno obdajala. Intuitivno zaznavanje je imelo pri tem odločilen vpliv, z njim sta se uveljavljali dve bistveni komponenti Vodnikovega doživljanja.

V ekspresionistični poeziji je človekovo telo navadno predstavljeno kot v razbitem ogledalu. Posamezni njegovi deli niso v pravilnem medsebojnem razmerju, marveč v presenetljivem neskladju, kar deluje groteskno. Nakaženo telo je porabljala ekspresionistična drama za podobe ogrožajoče civilizacije. Antonu Vodniku, nasprotno, telo ne rabi kot sredstvo za prikazovanje razdrte podobe človeka ali za aluzije na izmaličeno družbo.

V nekaterih pesmih, zlasti v zadnjem delu zbirke *Vigilije*, srečujemo erotične izpovedi, ki obnavljajo stari motiv boja med dušo in telesom po krščanski predstavi. Eno takih burnih, razgibanih priznanj nagonskega valovanja je v pesmi *Noč*:

V telesa svojega temi  
blodno trpim zibanje  
meseca in zvezd  
med drevjem,  
ki kot iz zemlje gorí.

(Vigilija, 27)

Že ti neskladni verzi iz opisa samozatiranja telesnosti kažejo, da njihova težnja ni izražena samo v risanju nemirne krvi. Pesem povezuje predmete in pojme, ki si v naravi ne ustrezajo: *temà telesa; zibanje meseca in zvezd v telesu . . .* itd., to pa govori o premikih v jeziku, ki nimajo neposredne zveze s predmetom. Tako nastopa telo v nenavadnih pojavnih oblikah. Pesnik se malo zanima za predmet tak, kakor je, in njegov znani, utrujeni, okameneli izraz v jeziku. Želi se osvoboditi obveznosti rabe takega jezika, zato si jemlje pravico, da ga kroji po svoje. V jeziku zmaguje subjektivizem.

Obračanje jezika kaže, kako prvinsko vlogo je igrala pri Antonu Vodniku biološka pogojenost. Med vsemi izraznimi možnostmi, ki so se mu ponudile pri oblikovanju stilnih prvin, je najmočnejše zastopano telo. Na skrajno čuten način se mu telo neprestano vsiljuje v doživljanje. Telo je pri

njem glavni nosilec refleksov. Vse se pojavlja in izraža prek telesnih delov, kot so *roke, oči, dlani, lasje, ustnice* in *udje*. Približuje se jim še *srce*. Telo ali njegovi deli so postali magično sredstvo, njegova hermetična pisava za izraz vseh prelivanj razpoloženja. Na njih se je do skrajnih mejá spreminjala služba besede. Onstran predmetnega je obstajal še en podobno razširjen pojem, *duša*. V Vodnikovi rabi se je značaj obeh vrst besed zilil, ker so se vse pojavljale v duhovni rabi. Pomen oblike se je v novem pojmovanju neprimerno poglobil.

Poglejmo postopek s pomensko rabo jezika pri dveh besedah, ki ju najbolj pogosto srečujemo v pesmih, pri besedah *roke* in *oči*.

Vodnikova poezija pomeni ločnico med tradicionalno, klasično poetiko in modernizmom. Klasična poetika je imela izdelan popoln sistem izraznih sredstev, ki jih je pesnik lahko vpeljal v svoj jezik, da ga je obogatil. V Vodnikovih figurah, kakor so *bele dlani, srebrna roka*, se tu in tam še pojavljajo okrasne besede z epitetom kot sredstvom, ki enostavno le poživlja pesniški jezik. Verz *z bednimi rokami čakamo na sončni vzhod* (Ž. r., 29) ima še metonimičen značaj s pesniško figuro, ko posameznost zamenjuje celoto, to je, ko roka zamenjuje človeka. Toda taki primeri so redki. Vodnikova poetika se bistveno razlikuje od tradicionalne.

Nova raba jezika se nam pokaže v več stopnjah. Vsaka naslednja se drznejše odmika od službe besede v pogovornem jeziku, to je od uveljavljene norme, ki določa besedi jasen pomen in jo v jeziku opravičuje ravno s tem, da točno zaznamuje svoj predmet. Čez to more biti njena raba samo še prisposodna ali simbolična, oboje pa pogloblja njeno pomenljivost. Vodnik v pesniškem jeziku ne teži za tem, da bi bogato rabil figure in trope, marveč da razbija uveljavljeno jezikovno normo, iskaje jeziku neodkrite možnosti izraza. V naslednjih verzih iz pesmi *Bledi večeri* (Ž. r., 17):

Tvoja mi roka nevidno, previdno oči je zaprla,  
da duša je vzrla

tvoj beli obraz — žalosten kakor so lilije v senci . . .  
nas samo besedilo ne sili, da ga nikakor ne bi smeli razumeti v predmetnem pomenu. Če bi stal prvi verz *Tvoja mi roka nevidno, previdno oči je zaprla* sam zase, ga sploh ne bi mogli sprejeti drugače kakor jasno sporočilo o nekem izvršenem dejanju. Šele naslednja dva verza vnašata v prvega nenkrat povsem novo razsežnost, ki briše neposrednost poprejšnje izpovedi in jo iz telesne stvarnosti prestavlja v duševno območje. Postane nam jasno, da prvega verza ni razumeti po črki, marveč preneseno.

Uvodna dva verza pesmi *Ihteči zvoki* (Ž. r., 23) pravita: *Moje róke jokajoče / po tvojih žalostnih laseh dehtijo . . .* Izprememba je tu globlja. Dva prilastka sta se v zvezi s svojim samostalnikom (*jokajoče roke* in *žalostni lasje*) takó oddaljila od navadnega pomena, da ju pomensko sploh ne sprejemamo več izvorno, marveč kot nekaj čisto drugega, kot izraz dveh otožnih razpoloženj, ki se čutita toliko sorodna, da se privlačita in iščeta. Pesnik bi bil lahko izrazil to navadno, naravno, toda tega ni želel. Oba pojma, ki ju je dovedel v nenavadno zvezo (»jokajoče« roke in »žalostni« lasje) sta mu zdaj več kakor samo sredstvo obvestila. Z izredno zvezo je prenesel doživetje s človeka na telesni del in mu pripisal človekove lastnosti: roke jokajo, lasje se žalostijo. Oba glagola bi bila v zvezi s človekom obrabljena, v tej zvezi zbudita v bralcu začudenje, s čimer se okrepi njun učinek.

Isti namen ima tudi poseg v skladnjo, ko je zamenjano mesto atributa s samostalnikom: *roke jokajoče* namesto navadnega reda *jokajoče roke*.

Iz obeh primerov je razvidno, da je dobila zveza med besedami odločilno vlogo pri nastanku lirskega izraza Antona Vodnika. Težišče njegove pesniške tehnike je vprav v tem, da izbira sorazmerno ozek krog predmetov in postavlja besede v nove zveze. Predmeti in pojmi so omejeni na njegova ozka snovna področja, a domišljjsko izmišljanje novih zvez vedno manj vezano na normativno rabo jezika. Motiv *rok* je dobival v tem postopku (z vsemi drugimi motivi) vedno razsežnejše pomene, npr.:

Róke mi oblil je sinji val / daljine tvoje, sestra. (V., 6)

A za sinjimi zavesami / na róke angelov / je padel sneg. (V., 6)

In v tvoji roki / moja dlan trpi. V(., 10)

V dláni, ki se nad cvet je sklonila, se je bolelost zganila. (V., 13)

Tvoj molk me duši / in noč in žalost / na moje roké deži ... (V., 13)

... Kako so tvoje róke / strahoma zakrivale / lesket srcá ... (V., 14)

Molčala sva / z rokami na duši. V srcu se gnetla je milost ihtenja. (V., 15)

V svoji duši čutim tvojo dlan. (V., 14)

... in me peče senca, / ki mi na rokáh leži / od tvoje luči ... (V., 17)

Bog / na najinih rokáh / je svojo luč iskal. (V., 20)

Primeri so iztrgani iz prvega dela zbirke *Vigilije*. Večina citatov predstavlja samostojno kitico. Že po straneh iz knjige je razvidno, da je redka pesem, v katero ne bi bil vpleten motiv *rok*. Vse so sestavljene iz prvin, ki so podobne tej, največ iz liturgijskih motivov, motivov iz narave in motivov telesa. Primeri kažejo, da motivov, v tem primeru *rok*, nikakor ni jemati realistično. Za temi rokami si smemo samo pogojno predstavljati res roké, le toliko, kolikor nas opozarjajo na prijemljivo telesnost velikega dela Vodnikovih izbranih besed. Izraz *roke* pesniku sicer ne rabi za oznako rok kot telesnega dela, marveč je le eden izmed najbolj pogosto rabljenih z n a k o v v njegovem pesniškem jeziku. Znak nima natančno določenega pomena. To ne velja le za *roke*, marveč za vse znake. Pač pa ima dve drugi trdni lastnosti, ki ne zadevata le pesnika, marveč tudi braleca. S pogosto rabo besede kot znaka, se iz zvez, v katerih je rabljena, po neki imaginarni poti ustvarja njen pomen. Ta pomen ne bo nikdar tako točno opredeljen, kakor je bil opredeljen prvotni pomen besede. Nove pomenske meje besede so zelo raztezljive. Ne določa jih samo pesnik, marveč enako vsak bralec sam, če jo doživlja. Ena izmed osnovnih črt nove lirike je, da se oddaljuje od uveljavljenega načina mišljenja. Kolikor bolj se človek osvobaja vzorov, toliko laže se žvirlja vanjo.

Poleg raztezljivosti pomenske strani pesmi je pri znakih pomembna druga bistvena lastnost, njihova zvočna stran, te pa predstavlja posebno področje analize.

V metafizični liriki imajo znaki poseben pomen. Koliko teži pesništvo k iracionalnemu, toliko bolj se mora oddaljevati od stvarne rabe jezika. Iracionalna in metafizična vsebina more prevzemati samo obliko vizij, izraženih z nerealnim, abstraktnim jezikom. V takem jeziku prevzemajo znaki odločilno nalogo. Tam, kjer se nakopičijo, lahko sploh pretresajo zvezo



med pesniškim jezikom in navadno pogovorno obliko. V kitici iz ljubezenske pesmi *Večer . . .* (V., 21):

Na svojih rokàh te nosim  
v bleði vihar  
zvezdà,  
ki na pokojne dežujejo . . .

nihče ne bo več iskal realistične razlage. Z njo bi se zdeli verzi kot velik nesmisel. Vse je sestavljeno iz znakov, ki v zvezi s predhodno kitico govore o samotnem občutku nekih napetih, tesnobnih stanj. Pesnikova vizija jih s svojim temnim jezikom znakov (*Roké, bleði vihar zvezdà*) projicira nekam izven prostora in časa. Takih primerov je s pomočjo znaka *roke* pri Antonu Vodniku precej, na primer: *roké so mi pale v večer neba. / da sprejmejo zvezde . . .* (V., 22); *Moje roke so mrtve, a vendar še prosijo / za kelih srebrni, za rožo jutra . . .* (V., 27); *V mrtvih duš roké / ujet / je zvezdat plašč Njegov, / da ne sveti . . .* (V., 33).

Znanstvene poti do razlage te lirike ni. Opozoriti je mogoče le na splošna idejna in miselna izhodišča, iz katerih je lirika nastala, na splošna evropska gibanja v smeri derealizacije pesniškega jezika in na zvezo med pojmovno vsebino pesmi in njeno zvočno obliko.

Podobno pomemben, kakor je na področju čutnega doživljanja za Vodnikov jezik pojem *rok*, so tudi *oči*. Znaka se medsebojno dopolnjujeta, ker zastopa prvi čutilo tipa, a drugi vida.

Tudi pri tem dražljaju zapazimo stopenjsko razvijanje znaka. V obliki kakor: *Zapri oči mehkó, mehkó mi s svojim šepetanjem . . .* bi verz še lahko vključili v impresionistično liriko. Od rabe, ko so bile oči organ zaznavanja lepote, je ves razvoj nezadržno vodil k notranjemu gledanju in potegnil v svoj krog tudi vidne vtise. Nasproti gornjemu blagemu verzju iz *Žalostnih rok* (str. 16) je ponotranjeni vidik vizualnih senzacij neprimerno dramatičnejši, saj je obrnjen na boje moralne narave (V., 35):

Oči so moje dva ognjena kolobarja,  
srdito vanje luč udarja,  
za temni greh ljudi  
Bog me bije na oči . . .

Primer razkriva asociativni vir Vodnikovih znakov in opozarja na najgloblje plasti njegove zavesti, kjer se je pogled na svet oblikoval ob doživljanju strašljivih prizorov iz prerokov in apokalipse. Pesniški jezik je s svojimi znaki najbolj verodostojna priča pesnikovega notranjega razvoja. Znaki pomensko niso irelevantni. Čeprav imaginarnemu jeziku ni mogoče določati točne pomenske vsebine, je vendarle razvidno, da se pojavljajo znaki na vseh mestih kot nosilci sorodnega sporočila in razpoloženja. Z *rokami* je navadno povezano hrepenenje za nedosegljivim, *oči* pomenijo ponotranjenost in iskanje poglobljenega duševnega sozvočja, najsibo s sočlovekom ali na ljubezenskih strminah.

Nasprotno temu sta znaka *dlani* in *lasje* pretežno v službi milosti tihih trenutkov sreče, kratkih postaj v burnem bogoiskateljstvu in prepirih s krvjo.

Dlan ima lastnost, da sprejema, poseduje, zapira vase, kar je najdražjega (*V svoji duši čutim tvojo dlan*).

Duh nastopa vedno kot nasprotje telesnega, večno buden in vznemirljen pred nemo grozo svojega lastnega bivanja, pred tem pa tudi Anton Vodnik ni bil obvarovan.

## V

Pri mnogih slovenskih pesnikih nas k biti njihove duševnosti ne vodi razmerje do civilizacije, marveč njihovo razmerje do narave. Tudi predstava domišljija Antona Vodnika se bogato hrani z motivi iz narave. Vendar razpoloženske lirike pri njem ni. Redko mu je dal kak naravni motiv pobudo, da ga je pesniško opisal ali vsaj omenil. Narava nastopa pri njem v povsem drugačni zvezi.

Impresionisti so se trudili, da bi ujeli naravne pojave v čim bolj niansiranih odtenkih, zato je njihov jezik bogat, raznovrsten in slikovit. Posneti so želeli z njim več stvarnih podrobnosti. Vodnikov pesniški jezik iz območja narave je njegovo nasprotje. V njem velja načelo redukcije. Izraz je občuten, pretehtan, melodičen, toda obenem glede na besedno gradivo znatno skrčen, omejen na stileme, ki se pogosto ponavljajo. To je razumljivo, kajti besede so tudi na tem področju prenehale delovati pomensko v svojem prvotnem smislu, ker so pač postale znak. Ravno zato, ker so bile znak, so se vračale.

Ni bolj prepričljivega dokaza, kako pristno je bilo Vodnikovo pesniško doživetje v duhu metafizične derealizacije, kakor ga ponuja njegovo izrazje za naravo. Redki so namreč pri njem izrazi, ki natančneje določajo podobo iz njegove mladosti, dasi je slikovita in sama po sebi vprav lirsko nadahnjena (Podutik v neposredni okolici Ljubljane, v vznožju gričev, s katerimi se začenjajo Polhograjski Dolomiti). Tako lokalizacijo dopuščajo samo besede *dobrava, polja, šmarnice, zvon, gaj, rožmarin, domačija in vas*. Proti njim stoje tuje besede za izmišljeno, domišljijško pokrajino iz sanj — *cipresa, daljna dežela, lilije, bregovi, slap* in podobno.

Niso vsi stilemi zastopani enakomerno. Med besednim gradivom obeh navedenih področij iz narave, domačega in eksotičnega, je najbolj pogosta besedna zveza z *večerom* in *večerno zarjo*. Oba izraza se tolikokrat vračata, da je slučajnost izključena. Prvega beležimo v obeh zbirkah petnajstkrat, povprečno v vsaki četrti pesmi, drugega enajstkrat, v vsaki šesti.

Oglejmo si nekatere zveze zaradi njihove izjemne vloge v Vodnikovi liriki. Ob predstavi večera so se utrnile pesniku asocijacije: *Zimski večeri so kakor svetišča; Kakor čolnarji stojimo na bregu večera; Gospod, večer je, naj spustim zaveso? —; Večer za večerom Te prosijo naši zvonovi; Kot med ozkimi cipresami ob njej sem šla do večernega nebá v svojo dušo . . .*

Na stilem oz. besedno zvezo *večerne zarje* so napisani npr. stih: *zveni večerna zarja kot godba dobrega dežjá; bi nesel te na kraj svetá v Jeruzalem večerne zarje —; Kadar večerna zarja sladkó bolestno zaihti nad gaji; Naj gori večerna zarja, ki jo prižgala je Njegova roka žalostna . . .; Kot strašno svetla sanja pred večerno zarjo je klečal . . .*

Mesta, kakor ga ima beseda *večer*, in konstrukcija *večerna zarja* v Vodnikovi rani liriki nima nobena druga beseda ali besedna zveza. Pomen obeh ni istoveten, je pa povezan. Le v redkih primerih rabita za bližji opis

večera kot zunanjega, naravnega pojava. Tenko občutje pesnika za večerni mir je pri obeh pojmi daleč preseгло običajni pomenski okvir.

Še trije pojmi zavzemajo med pojavi iz narave položaj ključnih besed in vlogo stilemov, *rože*, *veter* in *zvezde*.

V *Večerni pesmi dekllice* srečujemo motiv, ko so rože in trave še predstavljene v svojem predmetnem pomenu, a še tam dehtijo dekletu v dušo. Sicer je motiv cvetja v stvarnem pomenu precej redek (*Revne dekllice psalm*). Že samo to, da se pojavlja skoraj izključno samo v zbirni obliki *rože* in *cvetje*, opozarja na njegovo preneseno službo. Posamično so le izjemno porabljene še *lilije* in *šmarnice*, toda te imajo že v ljudski rabi pretežno simbolen pomen devištva; prav takó je pri Antonu Vodniku. Pri motivu *rož* se sploh prepletata derealizirana in simbolna raba. Vsa ta sredstva silijo v višino, nobeno ne vleče k tlom. Jezik s slikami *rož* rabi pesniku kot glavno izrazilo hrepenenja k absolutnemu, in ker je tega veliko, se motiv pojavlja tako pogosto. *Zveze* nastopajo v raznih različicah, od preprostih (. . . *iz noči čutim, o roža, tvoj žalostni vonj*) do zelo zapletenih. Med simboli se zdi ta ontološko najbolj vezan na pesnika, saj ga v svojem zasanjanem svetu najbolj pogosto spaja s srcem in dušo. *Roža* mu pomeni tudi transcendenčno luč onkraj smrti, svetlobo, ki mu zagotavlja večno življenje:

O, najtišji, daj mi rožo,  
da mogel bom svetlo umreti.

(*Mesečina*, Vigilije, 30)

Stilem *veter* prevzema kot stalna raba v Vodnikovi poeziji nekoliko drugačno vlogo. Kjer se beseda pojavi, pomeni nemir, daljave, plamen, beg in bolečino. V taki porabi se beseda veže z vsemi neutешenimi sanjami in strastmi od hrepenenja do eksaltacij. *Veter* ni le znak za utešitev, marveč tudi za nevarnost praznih iskanj in zloma. Tako se beseda pojavlja v različni sosesčini: *veter in dalja*, *bolestni veter*, v *vetru pojoča lutnja*, *sinji veter*, *bledi vihar zvezdá*. *Dalja*, beseda-znak z zelo sorodnim pomenom, je bila že ključna beseda slovenskega simbolizma in ji je Vodnik le še za eno generacijo podaljšal simbolno rabo.

Skladno s svojo zasnovno življenja kot užitka čutnih senzacij so pesniki simbolisti dvigali v leposlovno obdelavo prehodna obdobja razcveta in odmiranja, *pomlad* in *jesen*, a med dnevnimi razpoloženji polmrak. Slikarji so ravnali v tem še mnogo bolj dosledno. S povsem drugačnim življenjskim pogledom je postavila vojna generacija v ospredje *noč* in *zimo*. Za Vodnikova merila taka delitev ni imela pravega smisla. Pri njih se pojavljajo vzporedno motivi obeh vrst, zlasti še *zime*, vendar ne v smislu ekspresionistične tegobe, tesnobe in teme, kakor zaradi svoje slikovne vrednosti, zaradi snežne beline nad pokrajino. Motiv je zlahka postal zanj privlačen stilem.

*Zvezde* so zadnja postaja, ki je še dostopna obzorju človeka. V pesmih, ki jih obravnavamo, ni razprave o zvezdah kot nebesnih telesih. Kakor se pojavljajo tu, tudi niso izraz krščanske predstave posmrtnega življenja, »vidimo se nad zvezdami«. Pesniku pomenijo *zvezde* le skrajno mejo sanj in merilo popolne čistosti, pomiritve in plemenitosti človeka, torej nekaj, kar spada v duševni krog. Stilem *zvezda* je v tej obliki podrejen človeku,

jezikovni znak za njegova napeta duševna stanja in največje notranje utešitve. *Zvezde* so nekako istovetne s srečo. Izraz zapira krog pojmov-znakov, ki so prešli iz narave v Vodnikovo liriko in predstavlja med njimi vedno zadnjo, zaključno izpolnitev, kakor kaže npr. naslednja kitica iz pesmi *Tvoja glava na moji duši sloni . . .*:

Iz moje rane kri curlja,  
skozi mojo dušo rože gredó,  
roké so mi pale v večer neba,  
da sprejmejo zvezde . . .

(Vigilije, 22)

Besede in besedne skupine s področja narave, ki so se odrekle pomenski zvezi za naravnimi pojavi in postale znak, so se seveda lahko vezale z vsakim področjem. Pesnik je prišel do izredne svobode izražanja in čisto specifičnega jezika. Vodnik pravi npr.: *roké so mi pale v večer neba, da sprejmejo zvezde*, ali ki v *rókah gorijo jim rože videnj izpolnjenih* (Zalostne roke, 25). Oblikovanje jezika je bila stara naloga pesništva. Zdaj si je pesnik odpiral tako široke možnosti, kakor si jih ni želel nihče drug. Čim je bil odpravljen pomenski činitelj, se je zdelo, da igra z jezikom nima mejá. Futurizem je preganjal stavčno skladnjo in ločila iz jezika, a ga obenem želel približati sodobnemu življenju, ko je podpiral vdor tehničnega izrazja vanj. Kazno je bilo, da je bila njegova hrupna obnova pravzaprav nedolžna proti novosti derealiziranega jezika.

Magija metafizičnega pesniškega jezika je bila ustvarjena z drznim razširjanjem pomenskih osnov besede in vzporednim gnetenjem verzov v zvočne ritmične fraze. Slogovno prizadevanje v takem duhu je pomenilo v letih 1920 do 1922 — pred petdesetimi leti — pogumen poskus. Po begu od stvarnosti in iskanju poti k človečnosti je ostajalo Vodnikovo pesništvo v nazorskih mejah ekspresionizma, po prenosu težišča izraza na podobo z nestvarnim, prenesenim pomenskim smislom je bilo sorodno utiranju poti imaginizmu Angleža T. S. Hulmea in Amerikanca Ezre Paunda ter njenih sopotnikov, smeri, ki se je prav takrat navezovala na nekdanja iskanja Rimbauda in Mallarméja.

(Konec prihodnjič)

Zapeljali so na jaso, od koder se je odprl razgled na hoste in na vas, ki jo je zapuščala. Kjer so shranjene koščice njenih čustev in misli.

Zažugala je proti vasi.

Ali je bila tista pest pest maščevanja ali žalost s slovesom, ni vedela niti sama. Kmalu nato so jo vzele medse hoste in še do danes ni prišla iz njih.

## STRUKTURA LIRIKE ANTONA VODNIKA

(nadaljevanje in konec)

Fran Petre



Želja te študije, da bi prikazala novo kakovost slovenskega pesniškega izraza, ki se je pojavila v liriki Antona Vodnika s čutno irealnostjo in z derealizacijo besede, ne sme ostati samo na teoretičnih tleh, temveč mora ponazoriti ustvarjanje novega izrazja tudi praktično s pogledom v pesnikovo delavnico in pretresom postopkov, ki so mogli privedi lirski jezik od njegove osnovne pomenske vrednosti k večznačnosti besedne izpovedi. Značilni primeri so bili nakazani že pri obdelavi vseh treh najmočnejših tematskih kompleksov, zastopanih v Vodnikovi liriki, pri njeni metafizični podlagi, prvinskem erosu in razmerju do narave, saj predstavlja nova raba besede in jezika neločljivi del fenomena te lirike in bistvo njene notranje strukture.

Mikroanaliza jezika mora iti dalje od primerov in izluščiti, dognati in določiti iz poezije same sistem, na katerem je grajena.

Preden pa se lotimo tega dela, si moramo razčistiti vprašanje o pomenu in daljnosežnosti obravnavanega pojava poti v moderni poeziji na splošno in posebej za slovensko poezijo. Vprašanje zadeva razvojne možnosti, ki so se na tej podlagi odpirale umetniškemu ustvarjanju. Njegovo jedro je obseženo v dvomu, če je čutna poglobitev besede pustolovščina Vodnikove izrazito metafizično usmerjene lirike ali pa so njene možnosti širše, morda celo splošne. V prvem primeru bi ostala omejena na krog, ki pojmuje življenje transcendentno, v drugem odpirala neznane nove širine prastaremu sredstvu posredovanja spoznanj, jeziku.

Pesniški jezik ni bil nikdar enoznačen, enodimenzionalen, njegovo predmetno izpoved je vedno spremljalo nedorečeno, nakazano ali sluteno. Prekinitev prirodne zveze med besedo in pojmom ali predmetom, ki ga ponazarja, pa je izpostavljala jezik nevarnim skokom, kakršnih v preteklosti ni bilo, vsaj ne v poeziji. (Poznal jih je preroški jezik.) Glavna težnja



izreči neizrekljivo, si je izrečno prikadevala h globinskim plastem besede, in nikakor ne k špekulaciji za naglim in cenenim učinkom.

Vodnikov postopek ni neposredna ali nujna posledica resnice, da ne želi razpravljati o ureditvi sveta in vseh razhodih, ki ob tem nastajajo, niti ne posledica njegovega metafizičnega nazora. Pomensko zvezo med besedo in predmetom, ki ga ponazarja, je možno pretrgati pri vsaki ideološki osnovi poezije. Tudi sloj jezika pri tem ni odločilen. Celo za motive v pesmi se ne bi moglo reči, da bistveno vplivajo na tem področju, dasi res niso vsi enako primerni za obrat v abstraktno. Vendar kaže pesniški razvoj v zadnji dobi, da tudi ta zadržek pravzaprav ni umesten, saj uporabljajo zdaj prav vulgarno izbrane besede, ki šokirajo okus in navade današnje družbe, kot zelo dobro gradivo za mnogoznačnost pesniške besede (zelo značilen primer tega nam daje poezija Lojzeta Krakarja ali Daneta Zajca). Z njimi je neprimerno laže predstaviti absurde in slepe ulice današnjosti, kakor z vljudnim, nikomur nevarnim starim besednjakom. Usodni prepadi občutka breizhodnosti pa so tudi taki, da izzivajo izpoved na meji, ko odpoveduje jezik.

Derealizacija besede torej ni nujna posledica metafizičnega, iracionalnega življenjskega razmerja, dasi si moramo seveda priznati, da so njegove motne globine bile dobra zemlja za njeno rast. Toda moderna poezija daje dovolj primerov idejno nasprotnih stališč v jezikovnem izrazu večpomenskega govora.

Lirika Garcíe Lorce je zgled za besede slutenjskih razpoloženj pri pesniku, ki je ves zavzet v življenjskem boju in gradi svoj lirski izraz prav na obilici primerov družbenih oblik v svoji domovini Španiji. Živopisna, pogosto etnografsko obarvana motivika daje njegovemu derealiziranemu jeziku samo še večje razsežnosti. Derealizacija pesniške besede je bila naraven člen v njenem zgodovinskem razvoju.

V Vodnikovi viziji sveta je odločilna njena transcendenčnost. Iracionalna prvina je navzoča v celotnem njegovem mladostnem delu, saj se prepleta brez razlike skozi vse pesmi, kar tudi daje temu lirskemu opusu tako enotno naravo. Ničesar ni v njem, kar bi se po svoji veljavi moglo staviti tik ob bok iracionalnosti. S to svojo lastnostjo je delo čisto nasprotje naturalizma. Vodnik ne razvija v nobeni pesmi kakršnega koli dokončnega pogleda na družbo ali na kako njeno posamezno vprašanje in pojav. Njegova poezija ostaja zunaj vsega konkretnega, predmetnega in družbeno vezanega. Ker ji je predmet le lastno doživljanje s popolno izolacijo subjekta od vsega, kar bi ga moglo družbeno obkrožati, se ne obrača na nikogar zunaj sebe oziroma pri ljubezenskih pesmih izven dialoga, ki pa je tudi izključno le namišljen, torej zopet monolog.

Poezija je na ta način nekako razčlovečena, ker ji manjka bistvena stvar za življenje, kri in telesnost. Njene predstave ostajajo abstraktne celo na mestih, kjer se iz doživetja za stihii prebija prvinski eros. Ker se ne dotika predmetnega sveta, sta izgubila v nji svojo vrednost prostor in čas. Le redki posamezni Vodnikovi motivi dajo slutiti rahlo navezanost na realno pokrajino, večina je brez takega obeležja in zato postavljena med posamezne namišljene predmete namišljenih, sanjskih pokrajinskih podob. Pokrajina tu ni fizični predmet, marveč je rabljena le metaforično, da ponazorijo okolje za idejne elemente. Čas v teh pesmih je prav tako razvezan vseh pogojev stvarnega bivanja, z ničemer opredeljen, brez teže vzrokov in

posledic za naša dejanja, skratka abstraktni, na vse strani neobvezni, dozdevni čas.

Poezija, ki se je odpovedala zunanji realnosti v vseh njenih oblikah, ni storila tega za prazen nič. Imela je pripravljen nadomestek za vse tisto, kar je sicer dajalo pobudo za besedno ustvarjanje, svoj zaprti svet čutne irealnosti, o katerem smo že govorili.

Med obema vrstama inspiracije so bistvene razlike. Predmetna se izraža z neusahljivim bogastvom motivov, izvirajočih iz neskončnih možnosti zajemanja iz same življenjske stvarnosti. Virov inspiracije druge vrste ne vidimo, ker niso predmetne narave, marveč so skriti v individualnem sestavu duševnosti pesnika. Kar vidimo, so le verzi, ki prihajajo iz navdiha te vrste — oni dolgi niz izpovedi ponajveč elegičnega značaja, ki se tako sorodne vrste iz pesmi v pesem, a nam ostajajo kljub temu tako skrivnostne.

Izpoved imaginarne narave, ki je zavrgla zunanjo stvarnost, se mora izražati samo prek podob. Take podobe nimajo značaja metafor v smislu stare retorične tradicije, da bi poglobljale vtis s slikovitimi primeri in rabile obenem za poživitev pesniškega jezika.

Narava podob je zdaj globlja, absolutna. Prav one so edino sredstvo, s katerim je mogoče izražati abstraktni svet. Edino, o čemer govore, je človek. V tem je njihova nova, na znotraj obrnjena realnost. Mesta v Vodnikovi poeziji dajejo neprekinjeno sliko duševnih stanj. Človek, ki živi v njih, nikakor ni enotno, premočrtno bitje, marveč splet večnega nemira in strahu, čeprav je v svoji obliki izolacije, v svoji samozaščiti, dosledno obvarovan pred vsemi vzroki, ki bi mogli povzročati strah od zunaj. Vodnikov izraz podob so podrobnosti, notranje življenje razpršeno na vrsto nepovezanih trenutkov in razpeto v velike širine, od lastnega bitja do veselja. Vizija sveta, ki je predstavljena v njih, se ne manifestira s krčevitimi krikli v ogrožajočo praznino kakor pri Miranu Jarcu ali z votlimi dimenzijami smrti kakor pri Srečku Kosovelu, marveč z nenavadno blagim sprejemom zmedenega časa. Zato so vsi Vodnikovi motivi v podobah tako neznatni, majhni, omejeni, tako dosledno skrčeni na roke, oči, rože in kar je še razpoznavnih znakov te zadržane lirike.

Pri drugi poeziji so metafore eno izmed pesniških sredstev, pri abstraktni poeziji se vse izraža prek slikovitosti podob. V ustroju Vodnikove lirike imajo podobe osrednje mesto. Izpovedna in idejna stran se sploh ne uveljavlja drugače kakor v podobah, tako da so osnovni motivi v pesmih pogosto identični z njimi. Podoba, ki je prenehala biti le dekorativno sredstvo pesniškega sloga, je bistveni sestavni del tega iracionalnega metaforičnega ustvarjalnega poteka, ki daje doživljaju obliko pesmi. V pesniških podobah je obsežna značilna poduhovljenost Vodnikove lirike. Narave pesnik ni želel ponavljati, marveč je hotel ustvariti svojo podobo narave. Za to njegovo »temno polnoč« najdemo verze, ki slutenjsko odkrivajo njeno bit: *Tam nimajo sonca in zarje in zvezd kot pri nas, / vetri so . . . tihi . . . in čas stoji / Ptice so neme in v vejah spé* (Žalostne roke, 14). Ti verzi, in vsi podobni, nakazujejo, kako v osebnem predstavnem svetu poteka preobrazba predmetnega jezika v določeno pomensko veljavo v metaforični jezik nedoločenih mej. To je obenem tudi pot, kako se resničnost spreminja v pesniško podobo. Prav z istim besednim gradivom, ki ga lirik rabi za svojo dozdevno, fantazijsko naravo, je mogoče dejansko opisati ustre-

nenjše naravne pojave, in obratno. Jezik je torej bistveni del fenomena podobe.

Pogosto poudarjana nerazumljivost moderne lirike ima svoj izvor ravno v pesniških podobah. Iz vse tradicije smo vajeni na podrejeni položaj metafore: besedilo nosi pesnikovo mišljenje ali čustvovanje, vmesne metafore med izpovedmi poglobljajo povedano s primerom. Med besedilom in metaforami je trdno vzročna in posledična zveza, metafore so samo dopolnilo lirskega poročila.

Pri Vodniku, in vsej liriki njegove vrste, je stvar nasprotna. Nosilec izpovedi je podoba s svojim iracionalnim virom nekje v plasteh pesnikove duševnosti. V pesmih nastopa kot avtonomen, v sebi zaključen pojav z določeno notranjo napetostjo in svojo dinamiko. Ker ni ilustracija ali dekoracija, je njen položaj neprimerno močnejši kakor pri prispodobni. Podoba je nosilec vsega doživetja in učinkuje samostojno, spremljajo pa jo še razne možnosti postranskih čutnih in estetskih učinkov, obsežene v jeziku. V njenem okviru je besedje neprimerno svobodnejše in na vse strani odprto asociacijam. Ker je sama osvobojena teže stvarnosti, se nanjo lahko vežejo brez vsakih omejitev najbolj fantastične duševne situacije, kakor tudi fizične zveze. V okviru podob je Vodnik lahko govoril o *rokah kot kelihu sinjine, blestenju dlani, dlani, v kateri se je zganila boleost, mesecu, ki je vstal iz rok* in podobno. Pesnik more rabiti jezik, ki ga govorimo vsi, jezik njegovih podob pa ostaja samo njegov jezik. V srečanjih z njim bralcu ne ostane drugega, kot da se potruži in ga razvozla, ali pa se zadovolji z njegovo ritmično-melodično privlačnostjo.

Poglobljena vloga podob se je v slovenski poeziji pojavila v Župančičevih vizionarnih kozmičnih pesmih v *Samogovorih* in dobila nato nov razmah v sorodni Jarčevi anarhični vizionarni liriki. Vendar je pri obeh pesnikih obveljal *živi ritem* (Župančičeva oznaka) kot osrednje organizacijsko sredstvo pesniškega besedila. Ritem je določal naravo pesmi, njeno melodijo in izbiro besednega gradiva. Iz vseh izraznih sredstev je ustvarjal zvočno polifonijo pesmi. Tega ni izpreminjalo dejstvo, da si je Župančič, v skladu s svojim vitalističnim pogledom na svet, prizadeval za harmoničen izraz, Miran Jarc pa želi z disharmonijo zvoka opozoriti na družbene disharmonije svoje dobe.

Pri Antonu Vodniku se je tudi v tem pogledu izvršil premik. Kot bo še kasneje beseda, je uporabljal strukturne elemente, ki jih je simbolizem vnesel v slovensko pesništvo. Bistvena razlika pa je nastala, ko je v pesem namesto ritma postavil podobo kot osredje strukture. S tem je odprl svobodno pot pesniški imaginaciji in nepreračunljivim obratom pesniškega jezika.

Podoba pomeni drobec resničnosti, namišljenosti ali videza, trenuten vidik ali pogled z enega edinega zornega kota. Kakor smo lahko ugotovili in določili osnovne *tematske* komplekse v Vodnikovem pesniškem delu, to ni lahko storiti za *podobe*, in sicer zaradi narave njihove razdrobljenosti. Vsaka podoba predstavlja svoj enkratni pojav, ki se ne ponavlja. Njihova obilica pušča raznolik vtis, ki kopiči motive do zmede. Ker jih ne moremo vrednotiti po kakih formalnih vidikih, marveč le notranjih, vsebinskih, v razmerju do celotne izraznosti Vodnikove lirike, se moremo ozirati le na zvezo med njeno splošno izpovedno naravo pesmi in svetom podob,

ki so njegov izraz. V takem okviru je možno ugotoviti določene kroge, v katerih se gibajo podobe, kar naj nekako nadomesti njihovo sistematizacijo.

V središču podob je vedno človek s svojim razmerjem do ljubezni, samote, razdvojenosti, neutešenosti, žalosti, narave, življenja in smrti. Podobe se torej menjavajo in izpreminjajo v skladu s temeljnimi tematskimi kompleksi pri Vodniku in jih s svojo iracionalno primesjo le poglobljajo in razširjajo. Za prikaz določenega duševnega stanja je Vodnik vedno izbral nosilca, ki govori v 1. osebi ednine ali množine. Ni treba, da razumemo pesmi zaradi takega položaja subjekta kot pesnikove avtobiografske izpovedi, čeprav je sicer v splošnem narava lirike med književnimi vrstami taka, da pomeni izrecno samoizpoved, saj je najintimnejše narave. Nosilec izpovedi v vrsti pesmi iz prve zbirke, iz *Žalostnih rok*, je žena.

Podobe torej kažejo človeka v različnih duševnih situacijah, vendar z vsemi tistimi posebnimi lastnostmi ali zvezami, ki sta jih dajala njegova idealistična, v sladko-bolno mističnost usmerjena duševnost in njegova psihofizična določenost. Iz obeh tečajev, mita in erosa, so rasle podobe, ki jih najbolj označuje zamaknjenost, večni trans ideje, močno določa pa tudi okolje, v katero Vodnik rad postavlja svoje like, to je svetopisemski svet, Palestina in sploh kraji ranega krščanstva. Tak svet podob se že sam po sebi s svojo slikovito pokrajino in njenim zgodovinskim obeležjem, predvsem pa s svojo poudarjeno idejnostjo, loči od našega navadnega okolja. Njegova posebnost je tako izrazita, da privlači v svoj vplivni krog tudi podobe, pri katerih zunanji podatki niso naznačeni. Tuja, eksotična slikovitost podob je pomenila čutno sredstvo izolacije, ograditve od tistega, kar je pesnika stvarno obkrožalo in pred čemer se je venomer umikal.

Vendar podobe ne pomenijo samo umik. Vsako pesniško delo, kakršno že je, prinaša svoje sporočilo, svojo poslanico sodobnikom.

Podobe na svoj način odkrivajo osrednji živec Vodnikove poezije — iskanje novega človeka ali obnovitev človeka. V Vodnikovo poezijo se vživljamo počasi in težko, ker je tako zelo tuja modernemu duhu. V njej ni prav ničesar, kar nas resnično obdaja v vsakdanjih razmerah, ne tekmovanja med ljudmi in strasti, ki se ženejo za uspehi, ne verige nesporazumov v družini, ljubezni ali zakonu, ne tehničnega napredka, ne oblasti, ne civilizacije. Ni vsega tistega, kar so resnične, vidne in prikrite koordinate našega življenja. Vodnik se jim je potihem, nehrupno sprl s človekom, ki ga vodi povsem drugačen smisel in trpi celo ob senci najmanjše krivice, ki jo je storil sam ali je bila storjena njemu. Njegovo dosledno obračanje k naravi pomeni le, da odriva vse izpremembe, s katero jo je človek dopolnjeval, da bi mu bilo udobneje. Vodnik živi v zmotnem prepričanju, da je človek v bistvu dober in so ga pokvarili skladi plasti civilizacije, ki so se skozi stoletja sesedali v njegovi zavesti, pa je njegova rešitev zdaj v tem, da sam zbere v sebi moč, zavrže vse in se spet vrne v prvobitno civilizacijo krščanstva kot ideje o notranji čistosti človeka. Svojo misel nazorno kaže v nepretrgani vrsti podob svojega, vase obrnjenega človeka. Ideja povratka k neki tuji davni civilizaciji je utopična, poleg tega pa tudi idealistična, ker sublimira vse le na področje ideje same in ne računa, da so znotraj prakrščanske družbe obstajali podobni vzroki nasprotij kakor v vsaki družbi in enako ogrožali človeka. In še dalje, tudi te ideje ni mogoče izločiti iz zgodovinskega dogajanja. Do njene manifestacije je prihajalo v času, ko so

bili upi naprednega človeštva obrnjeni na Vzhod, kjer je po oktobrski revoluciji nastajala možnost nove oblike družbe. Med Vodnikovo zamisljivo družbo, ki bi priznala in spoštovala človečnost, in glasniki nove družbe je bil prepad.

## 7

Razlaga moderne pesmi se mora mnogo dalje zadrževati pri jezikovnem izrazu, kakor pri vsebini, psihologiji in idejah. Vse, kar pesem prinaša, se namreč skriva v njenem jeziku. Za oblikovanje Vodnikovih podob so bila odločilna stilna sredstva. V njih so obsežene vse tiste posebnosti v jezikovni rabi, po kateri se Vodnikov jezik razlikuje od splošnega tipa slovenskega knjižnega jezika in postaja izrazito individualen pesniški jezik.

Abstraktni jezik je sestavljal Anton Vodnik s sredstvi, ki jih je dobro poznal že slovenski simbolizem in ki jim je široko odprl vrata v našo liriko Oton Zupančič. Primeri bodo pokazali, da je živel zastopnik katoliškega ekspresionizma od sijaja Zupančičevega pesniškega izraza in izrazja ter temu za generacijo podaljšal življenjsko moč. To je tembolj očito, ker so drugi predstavniki mladega rodu, ki so se oprijeli gesel ekspresionizma, ponajveč zavrgli Zupančičeve ustvarjalne postopke in težili k svoji lastni estetiki, povsem različni od simbolistične. Pri Antonu Vodniku se nanaša sorodnost zlasti na tri področja nekoč tako modernega pesniškega izraza, na vlogo svetlobe v izražanju psihičnih lastnosti, na rabo barvnih senzacij in na vzporedno vključevanje zvočnih oznak v besedno gradivo za pesmi. Obsežna so torej vsa čutna področja. Značilna pogosta stanja temačnosti, ali nasprotno, prosojne svetlobe v pesmih, je Vodnik jezikovno izvedel prav z navedenimi vrstami izraznega dopolnjevanja jezika. Poleg vezave besed, ki se realistično pojmovano ne morejo vezati (sijaj, ki na nas sneži; nas grozno bolijo osamljene, od daljnih pesmi izžgane roké in oči), je nenavadna raba jezikovnih sredstev iz navedenih področij poglavitno sredstvo zaslepljevalne tehnike njegovega derealiziranega stila.

Kakor je Anton Vodnik tvorec pomembne novosti v slovenskem književnem izrazu, sam ni ustvarjal za novo službo jezika tudi novega izrazja. Nenavadne, pomensko večznačne, novo vpeljane zveze besed je sestavljal iz znanega gradiva. Pritegnitev liturgičnega in svetopisemskega besedja v moderno posvetno poezijo je sicer novo, a je ne moremo imeti za jezikovno obnovo slovenskega pesniškega izrazja, ker ni izvirno, marveč povzeto iz starih prevodnih delavnic okoli verskih besedil. Pač pa se je s tem, da je bilo sprejeto v območje slovenske umetniške besede, njegovo področje razširilo in življenjska moč okreplila.

V moderni liriki rabi jezik hkrati za dva nasprotna cilja: da razsvetljuje pojave in da jih obenem prikriva. Izbor besednega gradiva pri Vodniku je tak, da ustvarja prav tako stanje. Njegov besedni zaklad ni velik, ker nastopajo v njem samo določene kategorije besed, zadostne, da pesnik z njimi pojasnjuje ponavljajoča se duševna stanja. Če izluščimo iz celote besede, ki se najbolj pogosto ponavljajo, se pokaže, da se nanašajo na svetlobo: plamen, luč, blestenje, sijanje, bleščanje, sinjina, soj, ogenj, plamenice, blisk, blesk, požar, lesket in med glagoli iskriti se, prižgati, goreti, razžareti, izžgati, žareti, žgati, blesteti. Nasprotje temu s senco, ugašanjem, nočjo in temo se sicer pojavlja, vendar neprimerno bolj redko kakor svetloba.



Josip Vidmar je ugotovil v analizi Župančičevega pesniškega jezika: »Ogromna večina vsega Župančičevega pesniškega gradiva in njegove metafore živi od pojavov, ki so obseženi s pojmom luč, svetloba. Svetloba in luč vseh vrst in kategorij. Luč. Po nobenem drugem pojavu ne seže njegova domišljija tolikokrat in s tolikšnim navdihom kakor po luči in po vsem, kar se sveti, kar blesti, blišči, kar sije in odseva, žari, se iskri, gori. V njegovih pesmih blesti vsa skala dnevnih luči in svetlob, vsa mnogoličnost nočnih, cela vrsta človeških luči in pester niz vseh mogočih blestečih predmetov« (Josip Vidmar, Oton župančič. Kritična portretna študija, Lj., 1935, str. 121). Iz povedanega je razvidno, da je svetloba, in vse izrazje, ki se veže z njo, rabila Župančiču kot izbrano, poudarjeno jezikovno sredstvo za nazoren prikaz duševnih stanj stopnjevanega doživljanja, enako pa tudi za prempnege opise razpoloženja v naravi.

Zveza med Vodnikovo in Župančičevo liriko je na tem stilnem področju z rabo istih značilnih jezikovnih sredstev očita. Kakor Župančičeva poezija, je tudi Vodnikova vsa prepeta s ključnimi besedami, ki pomenijo človekovo potrebo za jasnostjo in jih je tako Župančič tudi rabil. Pri Vodniku se prav to temeljno razmerje izpreminja. Domišljija, ki je vsa težila v svoj privid, ne gleda zadnje cilje smisla obstanka v jasnosti, marveč v svojem metafizičnem čarobnem krogu. Funkcija besede ni mogla zasledovati prebijanje do resnice, ki bi razsvetljevala in pojasnila stvari neutešenemu umu. Njen smisel je bila skrivnost, in pot zato nasprotna, v mrak nerazložljivega smisla obstanka, najsi je šlo za človeka ali vesolje. Ista jezikovna sredstva, ki jih je rabil Župančič za metafore svojih vizij o bleščeči večnosti in si upal zastaviti vprašanje:

Kje so prepadi, da nisem pogreznil se vanje;  
da jim izderem zadnjo skrivnost?,

je porabljal Vodnik za podobe nestvarne narave, za svoj mit, ki se je odpiral le metafizičnemu. Tam luč, tu hotena zatemnitev. V globini podzavesti se je tkal iz istih vlaken jezik z novo smiselnostjo takó, da so se v njem vezale besede z veliko pomensko oddaljenostjo.

V takem jeziku nedoločenih, nejasnih pomenskih zvez so pisane Vodnikove podobe. Novost, s katero se je oplodila poezija, se je v celoti prenesla nanje. Podobe beže trdni zavesti, ker so sestavljene iz delov, gradiva besed, ki mu manjka smiselna povezanost oziroma pravilneje, ki je preneseno ali dvignjeno v nadčutno sfero. Povezovanje je svobodno, pesnika ne vežejo nikaka pravila, edini notranji zakon, ki vlada pri tem, je zakon lastnega doživljanja, nadziranega ali nenadziranega, kar je sorodno nelogičnemu. Tako je prihajalo v zvezi s pojmom svetloba, luč do zvez, kakor so naslednje: *blestenje dalj; sijaj, ki na nas sneži; cvetje zvezdá; v oblakih daljna luč ihti; ptica, ranjena od luči; v rôkah gorijo jim rože videnj izpolnjenih; od daljnih pesmi izžgane roké in oči; nikoli ne bo poljubilo nas tvoje (tj. neba) sinjine Marijino cvetje; Med nami nikdar se ne sklenejo v svetlem molku roke sanj; Rôke mi oblił je sinji val daljine tvoje; do mene bil si čudežno svetel kakor od globoke zvezde.* — Take miselne enote so vložene v podobe. Gola pomenska analiza bi opozorila pri njih na zelo nesmiselne zveze. Toda prav v njih se je izražal »temni govor«.

Za Vodnikove podobe je značilna razdrobljenost gradiva.

Zupančič ustvarja svoje metafore kot velike slike, prav kot platna razsežnih, stilno enotnih dimenzij. Vizija se vrsti za vizijo. Potrebno si je priklicati v spomin le veliko sled pesmi, kot je *Prebujenje*, in sploh vseh spevov, ki se dotikajo vprašanja stvarnosti. Tam med opisnim in metaforičnim skoraj ni meje, ker je vse zajeto v enotna, zelo široka obzorja. Pri Vodniku je vse fragment. Fragmentarno sestavlja pojmovno raznorodne besede v nove pomenske zveze, ki postanejo nekaki njegovi »morfemi« (najmanjše enote v pesmi, ki nosijo pomen), če si hočemo izposoditi izraz iz lingvistike. Take »morfeme« sestavlja v svojem temnem navdihu v pesem. Raznorodnost takih čutno irealnih motivov je navadno močnejša kakor pa vtis glavne teme ali osrednje ideje pesmi, zato mora učinkovati pesem predvsem z magijo podobe in zvokom verzov. To zapleteno stran v strukturi Vodnikove lirike je potrebno ponazoriti na primeru. *Vigilije* so pesniška zbirka na enotno snov, ljubezen. Pesmi se vrste brez naslovov in v raznih odtenkih menjavajo osnovne motive. V 23. vigiliji je to smrt:

Noč  
roké mi kot mrtvecem sklene.

O, kot da roka moje matere  
prestrašena iz sanj kriči.

V telesa svojega temi  
blodno trpim zibanje  
meseca in zvezd  
nad drevjem,  
ki kot da iz zemlje gori.

In kot da v neko cerkev,  
strašno tujo,  
bledi svečeniki zvezde nosijo.

Moje róke so mrtve, a vendar še prosijo  
za kelih srebrni, za rožo jutra...

(Vigilije, 27)

Ceprav bi smrt v sestavi ljubezenskih *Vigilij*, nočnih straž, zahtevala pojasnila, ki bi storilo dogajanja razumljiva, jih v pesmi, in sploh v zbirki, ni. Smrt se pojavlja kot nedoločena grožnja. Pesnik noče dati pojavom stvarne veljave. On ne želi v pesmi resnične narave. Zato niza le fragmentarne motive, same prebliske, ki cikajo na komplekse v slojih spomina ali podzavesti. V gornjem primeru na ljudske običaje (mrtvecu sklenejo roke), na podzavestni spomin na mater (kričanje v sanjah), na cerkvene verske obrede (duhovniki nosijo zvezde) in na svetopisemske zgodbe (roža jutra). Vmes je v osrednji kitici (s petimi stih) še tvegajoča zveza med telesno čutnostjo in apokaliptično naravo (blodna tema telesa — drevje, ki gori iz zemlje, zibanje meseca in zvezd).

Priznati je treba, da so vse te zveze v eni sami kratki pesmi neorganške, nenaravne, da niso niti dovolj povezane z osnovnim motivom, ki ga nakazujejo, s smrtjo, in da je besedno gradivo še za vizionarno pesem raz-

metano. Toda prav to je značilno za Vodnikovo liriko: ne podoba narave, marveč odsev metafizičnega doživljanja, očitno spremljanega z vključitvijo podzavesti kot pesniškega navdiha. Po vsem tem je jasen vzrok fragmen-tarnosti. Izvirala je iz osnovnih vzrokov Vodnikovega vzdrževanja na meji irealnosti in temu ustrezajoče rabe stilnih sredstev. — Svetloba se pojavlja tudi tu, vendar v svojem nasprotju, noči in temi.

V sestavu take poezije svetloba ne more delovati kot izvirna moč razsvetljenja. Besede, s katerimi se veže, jo vlečejo v območje svoje oblasti, ki je navadno nasprotno svetlobi, pogosto označena kot bolna ali ranjena. Simbolizem in ekspresionizem imata enako ali zelo sorodno besedno gra-divo za senzacijo svetlobe in luči, vendar je vloga tega besedja pri ekspre-sionizmu drugačna. Njegova splošna temačna, skrivnostna narava si jo je podredila, zato mu rabi kot kontrast, da se zde še motnejše mistične glo-bine ekspresionistične odtujenosti. Sistem tega nasprotja zelo nazorno kaže Vodnikova dvaindvajseta vigilija.

Prva in tretja kitica se glasita:

Jaz sem slep, a Nekdo je svetel  
do zadnje misli o meni,  
ki je strašno žalostna.

Včasih — kakor da se sinji veter  
lesketa skoz mojo hišo, ki je temna.  
(Na zadnji dan naslonjena je moja hiša.)

Obe tercini sta grajeni na nasprotjih: slep — svetel, lesketa — temna, torej na besedah-znakih, ki so le signal iracionalnega govora. Svetloba ne more nadvladati splošnega tesnobnega vtisa pesmi. Pri Župančiču se poe-tična vsebina veže na svetlobo, pri Vodniku na žalost, kar kaže tudi gornji odlomek. Ne gre mu ravno za svetlobo, gre mu za duhovnost.

## 8

Poglobitev v 23. vigilijo je pokazala, da se Anton Vodnik razodeva s fragmenti podzavestnega doživljanja, ki prodirajo v njegove pesmi v obliki besednih znakov, pri katerih del izraza uporablja igro med svetlobo in temo. Pri derealizirani besedi, ki noče biti sredstvo resničnosti, marveč le iluzija nekih sanj, so variacije izraza dobile posebno veljavo. Poleg luči in svetlobe sta še dve vrsti močno zastopani kot ponavljajoče se gradivo izraza, barva in zvok.

Seveda barve v tej poeziji ne morejo imeti naravne veljave. V poštev sploh niso prihajali toni iz barvnega spektra in njihovi prehodi, marveč samo barve, ki so se prilegale nestvarnemu svetu. S tem se je njihovo število omejilo.

V obeh zbirkah, *Žalostne roke* in *Vigilije*, absolutno prevladuje bela barva, saj je označena 28-krat, vendar v dveh med seboj zelo različnih zvezah. V vseh rabah je beli barvi pridana narava poduhovljanja predmeta. Tako govore pesmi o belem mesecu, perutnicah, dlani, marmorju, cvetu, vencih, obrazu, rokah, postelji, jagnjetu, mornarjih, rožah, svečenicah, strehah, meglici, pismu in kelihu, toda tudi o beli barvi raznih pojmov: beli

besedi, melodiji, pravljici, sijaju, smehljaju, smrti in belih mukah. Bela barva je izrečno sredstvo, s katerim so v jeziku podob dobivale besede abstraktno vrednost. Kot kaže ta anatomija izraza, so se na ta način lahko preproste besede iz najbolj vsakdanje rabe obdale z utripom skrivnosti in prispevale k napetosti verzov.

Le še ena barva ima podobno vlogo, sinja, ki se pojavlja tudi v obliki samostalnika sinjina. Srečamo jo enakomerno rabljeno v obeh zbirkah 13-krat. Sinje, sinje je nebo, sinji so kristali, oči, val, zavese, zamaknjenka in — veter. Pri sinjini pada v oči zveza *Tvoje róke — kelih sinjine*. Barva je porabljena tudi za ime *Sinja*. V teh treh oblikah se je izraz vključil med substrate gradiva za to duhovno liriko. Barva ne daje vtisa, da je istovetna z modro barvo iz spektra.

Druge barve se pojavljajo redko ali sploh samo enkrat: biserna, zlata, srebrna, črna, zelena in rdeča. Prve tri imajo že same po sebi posebno naravo, to pa se kaže tudi v njihovih zvezah: *skrivnostna pot v biserno bregovje*; *čoln na zlati vodi sanj*; *dalje srebrne*; *srebrne roke*. Črna barva, ki je sicer v poeziji polna simbolnosti in značilna vprav za ekspresionizem, se pri Vodniku nekako odteguje splošnemu pravilu barvne rabe. Morfem *črni lasje* pri ženi, ki se ponavlja v prvi zbirki, nastopa na način, ki vzbuja vtis, da je to sicer izjemen relikv iz avtobiografske izkušnje, a tudi v drugih zvezah je črna barva rabljena skoraj realistično: *črna noč*, *črna globel*. V drugi zbirki je izostala, kar potrjuje izjemnost. Vse v Vodnikovi stvarilnosti je težilo k beli barvi. Končno je še rdeča barva (že obravnavani *rdeči mornarji* z nejasnim smislom, *rdeča zarja*, *rdeči zastori*), ki se pojavljajo tudi v stopnjevani obliki ognjen (*ognjeni psalmi*) in krvav (*krvavi znak*), in je po vsej priliki variacija na verska besedila.

Vodnikova raba barv je v soglasju z osnovno težnjo njegove lirike, da bi se oddaljil od vsakdanjega in od ponavljanja narave ter uveljavil predstave svoje poetske fantazije. Kot pesniško tehnično sredstvo izraza je izkoristila vse možnosti, da organ vizualnega zaznavanja prilagodi zahtevam Vodnikovega obrnjenega sveta in novega jezika.

Aristokratsko plemeniti užitek samotarstva, ki je ena najbolj značilnih potez Vodnika — lirika, prihaja posebno do veljave v njegovem razmerju do zvoka. Pravo realizacijo vsake pesmi pomeni šele njeno ozvočenje. Za pesem ni važna njena pisana oblika, marveč govorjena. Vodnikov pesniški jezik je v duhu dediščine simbolizma pretkan z asonancami, aliteracijami in drugimi oblikami vračanja glasov ali glasovnih skupin. Osnovno razmerje do čutnega vpliva govora je pri njem še vedno simbolistično, s težnjo za muzikalnostjo govorne fraze in ne za disharmonijo, za kakršno si je sicer prizadeval ekspresionizem. Zato imajo zvočne senzacije zanj največjo veljavo, večjo kakor barvne. Redka je pesem, v kateri ne bi srečali izraza za zvok ali melodijo, ključnih besed, kakor je to imenoval Baudelaire, ki se najbolj pogosto vračajo in pomenijo pesnikovo notranjo obsedenost.

Pretres takih ključnih besed s področja zvoka po svoji čisto čutni, instinktivni strani potrjuje že znane temeljne ugotovitve o naravi Vodnikove lirike in duševnosti njenega tvorca. Besedne oznake za zvok poudarjajo strogo omejenost njegovih predstav na določena področja. Med glasbili, ki ustvarjajo zvoke, srečujemo v verzih ponovno in ponovno *zvonove*, simbol slovenskega podeželja preteklih dob, in z njimi *piščali* in *rog*. *Tromba* je

morfem svečanih motivov, naslonjenih na biblijo, in *lutnja* intimni znak istega sveta. Glasbil, ki bi izražala moderno dobo, ni.

Izredno bogat je slovar zvočne orkestracije. Besede-značnice, ki se pogosto ponavljajo in ustvarjajo ozračje Vodnikove lirike, so *klic*, *pesmi zvonov*, *pesmi piščali*, *glas zvona*, *zvok zvonjenja*, *melodija petja*, in glagoli: *zveneti*, *jokati*, *ječati*, *iheteti*, *vriskati*, *šumeti*. Besede za zvok rabijo kot temeljna Vodnikova sredstva za oznako razpoloženja, zato se kažejo v njih take skrajnosti, vse do glagolov *bučati*, *grgrati*, *vpiti*. Onstran meje jim odgovarjajo znaki tišine: *tih*, *nem*, *molk*.

Tudi to besedno gradivo doživlja magijo preobrazbe v abstraktni jezik. Vodniku večer *šumi*, roke so mu *jokajoče*, Marija mu *zveni*, večerna zarja mu *zveni*... *kot godba dobrega dežja*. Ponekod se tudi pri njem pojavlja ekspresionistično prenapenjanje izraza, npr.: *V besede tresk se mečem kot v požar*. / *V telesu mojem duh ko slap buči* (Zalostne roke, 25).

V razmerju proti senzacijam svetlobe, barv in zvoka je senzacija vonja redkejša, vendar pa se prav pri nji čutilo najbolj opazno prenaša na predmete ali pojave v nestvarni rabi. V takih zvezah so nastale mnoge izpremembe v jeziku, ki naj jih označijo še trije primeri:

... *bele in tihe besede so kakor najtišje vonjave;*  
*Moje roke jokajoče / po tvojih žalostnih laseh dehtijo ...*  
*Naenkrat vse še bolj so sanje zadehtele.*

Vsi trije primeri že prehajajo v skupino sredstva, ki je pri Vodniku izredno zastopano, med njegove bogate sinestezijske pojave, v katerem se čuti ene vrste mešajo s čuti druge vrste, vonj z vidom, vid s sluhom, sluh z vonjem, vonj in sluh z vidom, kar pomeni pravo slepilo v jeziku. V naravi izziva pri človeku take pojave uživanje droge, v poeziji postopki, ki so jih francoski simbolisti imenovali *vision tonal* in *audition colorée*. V igri jezika govori Vodnik o *muziki* luči, pojoči *melodiji* sanj, *sinjem* zvonjenju, *grenkem dehtenju* oči, melodijah, ki *dehtijo* iz srca, plamenu, ki je *klic*, in sorodno.

Vsi pojavi so izhajali iz istega žarišča, iz pesnikove transcendence. Potek oblikovanja jezika se je razvil v nagonem ustvarjanju, toda njegova železna doslednost govori obenem o jasno hoteni razumski poti proti izročilu.

— — —

Izročilo je imelo še eno trdno postojanko, strukturo verza. Kakšen člen v verigi je v tem pogledu lirika Antona Vodnika?

Rušenje uveljavljenih norm se ni začelo pri njem. Slovenski simbolizem je odpravil metrični ustroj realistične šole in zamenjal njen formalizem z uvedbo živega ritma kot temeljnega načela v organizaciji verza in svobodnih verzov v kompoziciji pesmi. Nadaljnja novost je bila melodičnost govorne fraze s povsem novo, izredno dognano harmonizacijo glasovnega gradiva.

Visoki doseg Župančičevega pesniškega izraza je ostal vzor za naslednja desetletja le delu pesnikov. Ob njem se je s pojavom ekspresionističnega kroga odločno prebijalo nasprotno načelo, ki ga je mogoče označiti z geslom, naj miselno desorganizirana, razbita družba dobi svoj umetniški



odsev v desorganizirani umetnosti. Pripadniki vojnega, vizionarno kozmičnega, anarhičnega protivojnega in socialnega ekspresionizma so izvedli divji prevrat v pesniškem izrazu, kakor mu ni najti podobnega v drugih književnostih. Označuje ga pot iz skrajnosti v skrajnost. Skozi pesmi so se vrstili verzi z eno ali dvozložno besedo, gnetli taki, ki so dosegali blizu trideset stopic, in drugi, ki so sploh odpravili mejo med pesništvom in pripovedništvom. Kakor dolžina verzov, tako vse drugo. V pesmih je govorila jezna mladina in podirala malike in malikovalstvo. V njenem jeziku in izrazu je bilo vse — brezup, upor, tavanje, iskanje kakršnega koli izhoda, ali pa nobenega.

Tak je bil trenutek, ko se je pojavljala Vodnikova pesem s svojimi posebnimi notranjimi protislovji, ki niso prenašali nasilja. Njegov izraz je bil od vsega začetka umerjen. Ne sklada se ne z Župančičevim (čeprav je prevzel nekatere pomembne prvine) ne s poskusi svojih vrstnikov.

Oblika za Vodnika nima velikega pomena. Važna se mu zdi izpoved, zato se ob njeni hoteni nedorečenosti ne prizadeva niti za klasično zgrajenost verzov niti za novosti po vsaki ceni. Podobe, s katerimi je polnil pesmi, so fragmentarne in prav taka je njegova oblika, organizirana vedno kitično. Pri njem ne najdemo nobene notranje izdelave oblike iz velike evropske ali domače dediščine, enako neznana mu je pot za Prešernom kakor za Župančičem. Našel je svojo lastno obliko, za katero je značilna nevezanost. Njeni znaki so menjava dolžine verza, menjava dolžine kitice, menjava števila kitic v pesmi, zelo svoboden ritmični sestav in neredno pojavljanje rim. Osnova verza je lahko trohejska, lahko jambaska, ali pa so amfibrahi in ti so izmed vseh še najbolj dosledno izvedeni.

Vodnik ne daje posebne prednosti nobenemu tipu verza, zastopani pa so vsi, od četverca do dvajseterca, čeprav ne enako. To pomeni, da mu sestavo verza ni narekovala oblika, marveč motiv, ki ga je gnetel v verz, ali pa govorna enota. Okostje verza sta ritem in glasovna harmonija, dve prvini, ki ju je poudarjal simbolizem.

Ravnodušnost za verz vsekakor nakazuje mnogo kasnejšo pot njegove popolne dezintegracije. V tem pogledu tudi ni skladnosti med obema zbirkami. V Vigilih so odpadli dolgi verzi od petnajsterca dalje oziroma od trinajsterca, če odračunamo nekaj izjemnih primerov. Verz se je umiril, toda na izredni razsežnosti od četverca do dvanajsterca. V *Žalostnih rokah* so najbolj pogosti verzi devetec (11,6 %), osmerek (11,4 %) in enajstec (11,4 %), v *Vigilih* osmerek (15,1 %), šestec (12,3 %), sedmerek in devetec (vsak z 10,9 %). Prevladala je težnja k skrajšanemu verzju.

Razrahljano razmerje do natančnosti, zgoščenosti in notranje pravilnosti pesniškega izraza je tudi po svoji strani podpiralo razmaknjene meje Vodnikovega pesniškega samogovora.