

Ekspressionistična dimenzija Župančičeve poezije



Juraj
Martinović

Poslušaj vendar: ti zagozdèni poudarki, kako se gnetó, pnó, tárejo — kakor mo¿je tam okrog vrat; že v sami akustični dinamiki teh nagosto zbitih vokalov in konsonantov — vsa situacija, zmedeni hip, hrup nenadnega nočnega naskoka in brambe in klicev na pomoč . . . ali res ne občutiš, kako je nabrekli notranji ritem prerušil vse metrične brani, prevrnil vsa pravila, razburkal mir gladko tekočih verzov, da je do-

sežen oni tesni, najtesnejši spoj, ono popolno sozvočje med vsebino in obliko, da je ne moreš ločiti drugače nego umetno, suho znanstveno . . . Najsijajnejše zmagoslavje bujnega naravnega ritma nad umetno konstrukcijo metra v našem jeziku! Kateri laški futurist bi ti z vsemi svojimi rafiniranimi sredstvi izrazil točneje recimo pok granatnega izstrelka, nego je izrazil klasik Prešeren to burno situacijo?

(Oton Župančič: *Ritem in metrum*)

Tako je pesnik v svojem znanem eseju z naravo in zakonitostjo notranjega ritma pojasnjeval metrično »nepravilnost« Prešernovega verza »okrog vrat stráža na pomoč zavpije«.

Že od Kettejeve *Protikritike na kritiko člana Peterlina*, prebrane v ljubljanski Zadrugi februarja 1894, je ločevanje med ritmom in metrom predstavljalo eno osrednjih točk poetike nove romantike, za simbolizem tako značilna težnja po uveljavitvi notranjega ritma, ki je že od Verlaina vezan na idejo glasbene harmonije, pa je ena od dominantnih Župančičevih preokupacij in bistvenih karakteristik njegove poezije. Vendar je v navedenem odlomku iz njegovega polemičnega članka vidno nedvomno oddaljevanje od takega razumevanja: v odnosu do dela ni več nobene apriorne harmonije, h kateri bi moral pesnik težiti v ustvarjalnem aktu; obstaja samo »sozvočje med vsebino in obliko«, harmonija med pomenom in izrazom. Toda v primeru disharmonične vizije sveta ali v trenutkih kaotičnih doživetij in dogajanj bo tudi ta harmonija pesniškega izraza zahtevala realizacijo lastnega nasprotja: disharmonijo. V okvirih bistveno enakega odnosa do metra je simbolistična ideja glasbenega ritma kot izraza intuitivne komunikacije z absolu-

tom, nadomeščena z idejo ritma kot izraza življenjskih tokov v naravi in človekovih iskateljskih nagonov, kar je Župančič pojasnil na koncu, kjer je nasprotje metra in ritma dobilo značaj ideološke konfrontacije: »Ritem in metrum: živo kipenje in prerajanje — okorela dogma; tok stvari in duš — svareče dvignjen prst; ali: plavanje med prepadi — gledanje z varnega brega; idealizem — utilitarizem (torej materializem); iskanje resnice skozi blodnje in zmote, borba duha za Boga na žive in mrtve — štiri poslednje reči lepo na pladnju.«

Na kontekst, v katerem je treba opazovati Župančičevo besedilo, je opozoril sam avtor, ko je izpostavil »laške futuriste«, resnično samo zato, da bi jim postavil nasproti in pred njih Prešerna, toda v sklopu njihovih principov in kriterijev, medtem ko bi v istovetenju pomena in izraza, kot tudi v predstavi o vitalnih silah v človeku in naravi, o energiji, ki razruši vse sheme in kanone, lahko prepoznali tudi odseve ekspresionistične poetike. Toda, če so prisotni tudi določeni simbolistični elementi, posebno v zadnjih stavkih eseja, je to predvsem posledica Župančičeve posebne ustvarjalne narave, katere poezijo in poetiko ni mogoče v celoti poistovetiti z nekim »izmom«, ali vsaj delno posledica narave samega ekspresionizma, ki se je, predvsem po obliki in izrazu, razvil iz simbolizma.

V času objavljanja *Ritma in metruma*, leta 1917, je prisotnost določenih ekspresionističnih sestavin v Župančičevih razmišljanjih seveda popolnoma razumljiva glede na splošni položaj v slovenski književnosti in posebej glede na značaj njegove poezije. Čeprav je mejnik med novo romantiko in ekspresionizmom postavljen v leto 1918 in je eden najstabilnejših v vsej periodizacijski shemi slovenske literarne historiografije, so bile futuristične in ekspresionistične tendence zelo intenzivne, kot sta ugotovili literarna kritika ter zgodovina, že mnogo prej, gotovo neposredno po tem, ko so Slovenci dobili o teh novih stremeljenjih prve informacije ob koncu prvega in v začetku drugega desetletja našega stoletja. Razen v delih nove generacije, ki se je zavestno opredelila za nove vzore, so opazne tudi v Cankarjevi knjigi *Podobe iz sanj*, ki je bila natisnjena istega leta, ko je Župančič pisal omenjeni članek o ritmu in metru, ter v Župančičevi zbirki *V zarje Vidove*, ki je bila objavljena sicer 1920, v kateri pa je, kot v Cankarjevi knjigi črtic, predstavljeno njegovo večletno ustvarjanje, do 1918. V tem smislu je posebno sporočilna, če ostanemo v okvirih Župančičevega pesniškega opusa, pesem *Dies irae*, napisana še leta 1914, ki jo je Franc Zadravec uvrstil v antologijo futuristične in ekspresionistične poezije *Pot skozi noč*, nato pa jo je v svoji najnovejši študiji o genezi ekspresionizma v Sloveniji *Slovenski predekspressionistični mozaik* (1977) interpretiral kot sintezo dotedanjega literarnega gradiva tega mozaika. »*Dies irae* aktivira namreč motiv o koncu sveta, umetniško funkcionalizira mitsko snov, priznava estetiko grdega, celo grotesknega, uvaja vesoljsko razgibani pesemski motiv in metaforo, kot ju je predvidel npr. tudi tehnični program futuristov, le da Župančič ni hodil za njim«, piše Zadravec in zaključuje, da je »Župančič — melodični ritmik v pesmi sicer še prisoten, a že kot ritmik, ki disharmonije časa ni maral in tudi ni mogel več meriti le z muzikalnim, pojočim verzom«, kar se ujema z zgoraj navedenimi pesnikovimi stališči o pesniškem ritmu.,

Razsežnost in pomen tega in takega Župančičevega (in Cankarjevega) »predekspressionizma«, opazovanega s stališča kasnejšega ekspresionističnega razdobja, je najtrdneje označila Marja Boršnik v študiji *Stilni premiki v*

slovenskem realizmu, leta 1963, poudarjajoč, da je bil »prvi ekspressionistični sunek«, s katerim je nova literarna generacija »devetdesetletnikov« podala »impresionistični simbolizem« okoli leta 1912, komajda opazen, med drugim tudi zato, »ker se že od leta 1910 tudi naša ‚moderna‘ vse bolj pomika od impresionistične periferije k ekspressionističnemu središču, čeprav še odklanja svojo izrazito tehniko«, zaradi česar se je tudi zgodilo, »da naš ekspressionizem, ko ga ‚stoletniki‘ — leta 1922 vrhunsko dograde, dejansko ne predstavlja veliko več kot skrajni podaljšek Župančičeve duhovne vizionarnosti in Cankarjeve notranje poglobitve v *Podobah iz sanj*, ki jih vsaj mlada katoliška generacija dejansko prizna za izhodišče svoje struje, čeprav se ji zdi potrebno, da Cankarjev in Župančičev izraz pobija.« Enako stališče izpričuje tudi *Slovenska poezija* (1972) Borisa Paternuja, ki meni, da se ekspressionizem »na Slovenskem ni pojavil kot izrazita opozicija novi romantiki, temveč je nastajal iz nje same in njenih radikalnejših leg«, zato v drugem velikem razdobju slovenske poezije po klasičnem romantizmu 19. stoletja vidi nasproti ustaljenim literarnozgodovinskim stališčem enkratno in v sebi sorazmerno celovito »obdobje nove romantike in iz nje izhajajočega ter z njo razmeroma močno povezanega ekspressionizma, ki je skupaj trajalo od konca devetdesetih do konca dvajsetih let.«

Glede na omenjen ob vseh razlikah podoben odnos simbolizma in ekspressionizma do vprašanj pesniške oblike in izraza in še bolj, glede na njihovo skladnost, ki je izhajala iz skupnega subjektivizma in idealizma, je taka razvojna logika povsem naravna in bi jo lahko, kadar govorimo o Župančičevi poeziji, pričakovali kot imanentno in v precejšnji meri neodvisno od neposrednih zunanjih vplivov. V tem kontekstu je posebno zanimiva razlaga Marje Boršnik Župančičevega intervjuja Izidorju Cankarju iz leta 1910, objavljenega pa 1911, razlaga, ki vodi izhodišče zbirke *V zarje Vidove* z vsemi njenimi idejnimi in stilskimi značilnostmi v znanih in neštetokrat citiranih besedah: »Poezija je neka pot do samega sebe in do človeka, neko živo gibanje proti stvarem in središču vsega, približevanje centru. V stvarjanju se človek bliža Bogu. To stvarjanje je slepo, a bolj bistrogledo kot ves intelekt. Takrat čutim, da ni ničesar krog mene kot neka moč in žarenje na vse strani. Svet je takrat kot velikanska klaviatura in če pritisneš in vprašaš: Si tukaj? — ti odgovori v zvoku duh: Sem. Čim večji je umetnik, tem obsežnejša je klaviatura, in če bi bil popoln, bi mu pel ves svet.« Avtorica namreč opaža, da je tak emersonski pogled na svet Župančič zares izločil iz dekadence že leta 1898 in da mu je ravno ta omogočil »poglobitev v simbolizem«, toda da ga je šele sedaj koncentriral v »središče vsega«, kar mu je, kakor nadaljuje, »omogočil šele duh časa, ki se je zlasti med germanskimi narodi vse bolj usmerjal v ekspressionizem.« Torej ne neki neposredni, še manj pa programsko določeni vplivi, ampak samo »duh časa«, ki je pospešil in deloma usmerjal razvoj, zasnovan v bistvu na imanentnih zakonitostih Župančičeve pesniške strukture.

Da je tako, nam ne govori le znano dejstvo, da se je šele leta 1910, torej istega leta, ko je Župančič formuliral svoje ideje, z nastopom časopisa *Der Sturm* tudi v Nemčiji oblikoval ekspressionizem kot literarna smer in gibanje. Narava dotedanje Župančičeve poezije, ki s svojo disharmonijo kaže ravno tako razvojno logiko od dekadence, k novi romantiki, v kateri se bo najpogosteje označeval s pojmi simbolizma in impresionizma, prehaja, po besedah Marje Boršnik v isti študiji, v *Samogovorih*, objavljenih 1908,

torej pred nastopom ekspresionizma, »v abstraktno vizionarnost, torej k drugi, beli poluti ekspresionističnega predhodništva«. V peti knjigi Zgodovine slovenskega slovstva (1970) pa bo prišel Zadavec z analizo tipoloških značilnosti pesniške podobe novoromantične poezije do še določnejših sklepov o taki naravi Župančičevega izraza: »Skupni imenovalec metaforike za novo romantiko ter v začetkih futurizma in ekspresionizma predstavlja pesništvo Otona Župančiča. Njegova lirski podoba je od zbirke do zbirke obsegla skoro vse glavne stilne poteze naše tedanje lirike, saj je segala od dekadentno poduhovljenega keliha mistične rože in impresionistično doživetega polja, ki žari ‚polno sončnih žarkov‘ ter hrepeni in se dviga ‚v zrak‘, do futurističnega vlaka-demona, ki sopiha v noč, in futuristično-ekspresionistično razbitega zvonovega tona. Povedano drugače, od impresionistično harmoničnega nazora, ki priznava in doživlja svet kot celoto, do ekspresionistične disharmonije, ki vnaša v stvarnost osebno duševnost ter jo barva in poduhovlja z osebno in družbeno krizo.«

Čeprav Zadavec misli na celokupno novoromantično razdobje Župančičevega ustvarjanja vključno z zbirko *V zarje Vidove*, je očitno, da postavlja tudi on, kadar gre za najzanimivejšo usmeritev k ekspresionizmu, poseben poudarek ravno na *Samogovore*, oziroma s sliko vlaka-demona na pesem *Z vlakom*, medtem ko bi lahko v »futuristično-ekspresionističnem razbitem zvonovem tonu«, čeprav ta formulacija kaže tudi na pesem *Dies irae*, prepoznali iluzijo na *Dumo*. Toda ravno ti dve, po marsičem središnji pesmi celotne zbirke, odpirata, kot kaže, globlji vpogled v logiko Župančičevega približevanja ekspresionizmu z vsemi protislovji, ki so ga spremljala. Če je bilo namreč rečeno, da se je ekspresionizem na določen način razvil iz radikalnih stališč simbolizma in da je bilo to posebno značilno za položaj v Sloveniji, moramo tudi poudariti, da je istočasno nastopal v izraziti opoziciji proti impresionizmu, drugi enako bistveni, v Župančičevem ustvarjanju pa verjetno tudi dominantni komponenti slovenske nove romantike. Ravno to dialektično nasprotovanje izčiščenih in jasno diferenciranih impresionističnih in futurističnih-ekspresionističnih elementov v smislu Zadavčeve pripombe, predstavlja kot izraz notranje miselne in emocionalne napetosti, temeljno določnico struktur obeh pesmi, pri čemer je pomembno to, da je *Z vlakom* nastala najkasneje nekje v začetku 1904, medtem ko se je ideja *Dume*, po besedah samega pesnika, pojavila gotovo neposredno za tem in se potem več let pesniško oblikovala.

Literarna kritika in zgodovina vedno in to upravičeno povezujeta pridevnik »impresionistična« s pesmijo *Z vlakom*, ki je romantična toliko, kolikor se v svojem rodoljubnem čustvu pojem domovine istoveti z zemljo in naravo. Impresionistično doživetje nočne pokrajine, obsijane z mesecem, s posebno izpostavljenimi značilnimi slikami in metaforami, kot so »ob Gradu se vije Ljubljana, / vsa z mesecem posejana /, ali »tam breza samotna — kraljična zakleta — / glej, mesecu kaže srebrni nakit« ali »Z gore razgleduje se Mati Marija, / blesteča, pokojna zre svet pod seboj, / blesteča, pokojna razliva svit«, izhaja iz istega, v bistvu romantičnega izenačevanja emocionalno-idejnih vrednosti domovine s samo zanjo značilno harmonijo narave, toda njegova realizacija je bila bistveno pogojena tudi s specifično perspektivo lirskega subjekta, ki naravo, kar pomeni domovino, opazuje skozi okno hitečega vlaka, s čimer so potencirane hipne zaznave, tako značilne za impresionistični način opazovanja. Enako pa za strukturo pesmi v celoti ni nič

manj pomemben njen »futuristični« refren »Pošastno sopihajoč / kot demon vlak gre v noč«, ki predstavlja, v skladu s pesnikovimi disonantnimi občutki, disharmonični motiv, kar razbija celovitost impresionističnega doživlja. Pod pritiskom negativne vrednostne oznake metafore »vlak-demon«, se tudi sama noč kot temeljni razpoloženski okvir pesmi spreminja v mračno in skrivnostno grožnjo, ki v sklopu same slike s svojim pomenskim in emocionalnim potencialom znatno prestopa dimenzije patriotskega sporočila pesmi v celoti. Zanimivo je, da dobiva futuristično-ekspressionistični motiv pri soočanju dveh različnih ustvarjalnih principov značaj nespremenljive konstante, medtem ko impresionistično doživeta slika nočne narave doživlja notranjo preobrazbo, zasnovano na poduhovljanju materije, tako značilnem za ekspressionizem:

*Tam zemlja je naša zakipela,
zahrepenela, v nebo je hotela,
v višino pognala se kot val,
a v naletu pod zvezdami val je obstal —
tako strmi zdaj sredi višine
okameneli zanos domovine . . .*

V trenutku najvišje čustvene napetosti se z oddajanjem akumulirane ustvarjalne energije začenja strukturirati intimno doživetje neposredne in konkretne narave na imenitnih načelih Župančičeve vizionarnosti, toda kljub temu procesu končni rezultat ne bo ekspressionističen; metafora se vendarle realizira v okvirih vizualne logike in naravnih zakonitosti pojava, ki posreduje njen preneseni pomen, kar predstavlja zelo subtilno in pogosto neprijemljivo, čeprav nadvse pomembno mejno črto med simbolistično-impresionistično in ekspressionistično metaforiko, tako da v »okamenelem zanosu domovne« spoznamo pesniško sliko realnega planinskega masiva na mejnem področju Slovenije.

Tudi brez dobesedne Župančičeve izjave in ločevanja posebne celote v kompoziciji zbirke, bi v pesmi *Z vlakom* ne bilo težko opaziti genetskih zametkov *Dume*. In to ne samo zaradi podobnega navdiha, ampak zaradi njune strukturalne sorodnosti, zasnovane na enaki ambivalentnosti izraza. Skladno s pesnikovo identifikacijo romantike z ženskim, kozmopolitizma pa z moškim glasom, kakor je koncepcijo *Dume* razlagal v razgovoru z Izidorjem Cankarjem, je v prvem, »dialoškem« delu te pesniške kompozicije, stilsko-izrazna diferenciacija izvedena s tako doslednostjo, da nastaja vtis namerno izbranega in zavestnega ravnanja. V partituro ženskega glasu nas uvaja verz »Sredi poljan si in poješ mi pesem zeleno vso«, v katerem simbolistično-impresionistična sinestezija predstavlja razpoznavni znak in temeljno potezo njene strukture. Čeprav bi morala biti, kot pesem v pesmi, večkratno posredovana, posebno še, ker se pravzaprav lomi in seva skozi drugi pesnikov jaz, ki je identificiran z moškim glasom, gre za neposredno vizualno doživljanje narave, realizirano s pravo filmsko tehniko: od totalne slike v verz »Kakor s trakovi so zvezane s cestami tu vasi« se optika oži, kot da se kamera približuje, da bi bila slika nageljna, ki »iz oken lije zelen se po steni, rdeče se peni«, »snemana«, če lahko še naprej uporabljamo filmsko terminologijo, v gro-planu. Nasproti temu impresionističnemu doživetju narave, oziroma domovine, v katerem prevladujejo svetloba in barve, v moški pesmi ne zasledimo niti ene konkretne slike in pravzaprav ne naletimo na niti eno

samo barvo, razen v sintagmi »belina marmorja«, ki je čisto drugačne narave. Namesto tega pa sta tudi na pomenski ravnini pesmi kot temeljni pesniški vrednosti poudarjena zvok in ritem: »ritem rok in ramen«, »takt železnic«, »žic brnenje«, ali pa: »Rad nastavljam uho na drog brzjavni: / v službi stoji nepremičen kurir, in poje in poje . . .« Ravno te sintagme, ki so v pretežni meri zunaj simbolistične poetike melodičnega ritma, predstavljajo glavne in najpomembnejše nosilce osnovnega pomena celotnega dela pesmi, pomena, katerega razvoj, spet skladno s pesnikovim prvobitnim konceptom, vodi k apoteози mesta in koncepta:

*Tu se žile življenja stekajo,
pota veseljstva tukaj se sekajo,
ljubim jih s hrupom in šumom, ta velika mesta —
skožnje v svobodo gre, skožnje v bodočnost gre cesta . . .*

V okviru pesnikove težnje, v njegovi beležnici posebej poudarjene kot premagovanje »romantičnega ljubimkanja z vnanjostmi«, ki je prisotno v pesmi *Z vlakom* in v ženskem glasu v *Dumi*, urbana in tehnična civilizacija, prisotna v prejšnjem delu v izrazito negativni luči, radikalno menja tukaj svoj vrednostni predznak. To je kontekst, v katerem so pogosto opazovali *Dumo*, pri čemer so navadno izhajali iz nasprotovanja emocionalnemu doživljanju mesta v *Čaši opojnosti* in Cankarjevemu ustvarjanju v isti dobi ter opozarjali na evidenten, čeprav nekoliko protisloven odnos do Emila Verhaerena, katerega vpliv je registriran tudi v ritmični organizaciji te in nekaterih drugih tedanjih Župančičevih stvaritev. Ne glede na bistveno različna ideološka izhodišča in konsekvence pa ta vizija ni povsem brez stičnih točk z miselnostjo futurizma, morda se ravno v tem skriva tudi določena spornost vsega konflikta, ki prvi del *Dume* konstituira v dialoški oziroma dramski obliki. Nesporna je progresivnost Župančičevega občutja, da »vztrajanje v slovenski vaški skupnosti« predstavlja »nevarnost za narodni obstoj« in realnost spoznanja, da je »urbanistična struktura višje organizirana skupnost, ki zagotavlja razvoj k resnični demokraciji« (*Zadravec*), kar je pesnika motiviralo, da bi proklamiranemu kozmopolitizmu nadel, kakor sam pravi, realistični ali racionalni značaj. Toda vizija, iz katere je ta kozmopolitizem nastal, ni bila nič manj idealistična in romantična od vizije patriarhalnega slovenstva in domovine, identificirane z naravo, pa tudi rezultanta cele konfrontacije, ki ostaja povezana z naravo nasprotnih komponent, ni mogla pomeniti uresničenja želje, da bi bila ljubezen do domovine in pojem narodnosti prenesena »na podlago socialnoestetskega nazora«. Tako predstavlja cel drugi del pesmi, »glas pesnikovega srca«, pesniški poskus preseganja ne le vzpostavljenega in spornega konflikta, ampak tudi njegove enako problematične razrešitve, kar je prek evociranega otroštva in prebujene zagrenjenosti odprlo pogled na novo razmerje med domovino in svetom ter oblikovalo resnični »socialnoestetski nazor«. Ta pa se je, kot kaže naslednja kitica, realiziral v pesniški obliki, ki je nenavadno sorodna futuristično-ekspresionistični poetiki:

*Hamburk, Hamburk — pada črnó,
meša se, lije,
vse ovije
v svojo motnjavo, zemljo in nebo.*

Namerno nemelodični troheji »razbitega zvonovega tona« postanejo nosilci pomena prvenstveno s svojo ekspresijo, potencirano ekspresionistično sinestezijo »pada črnó«, ki se v prejšnji kritiki pojavlja v varianti »pada trdó«. Na ta način res prihaja do določene tipično župančičevske melodijske linije, toda utemeljene na glagolu, ki postane, tako medi tudi Zdravec, eden temeljnih konstitutivnih elementov slovenske ekspresionistične metaforike, v zadnjih verzih pa je opazna že napoved ekspresionistične vizije grozljive zvonjave v pesmi *Dies irae*. V zvonovem tonu, odmevajočem z imenom tujega pristaniškega mesta, ki se v vsega sedem kiticah, kolikor jih vsebuje ta del pesmi, oglašča na začetkih štirikrat ali celo šestkrat ponovljenem in pesniško niti malo stiliziranem kriku »Moj Máte, jó, moj Mate«, je ustvarjana izredno redka koncentracija informacij o tragediji slovenskega človeka, prisiljenega na ekonomsko emigracijo. To pa predstavlja tisti pravi in »realistični« eksistencialni in socialni konflikt slovenstva znotraj njega samega in v stiku s svetom, konflikt, prek katerega lahko pesnik v zaključnih akordih *Dume*, ko ga rešuje — tudi kot svojo lastno dramo, realizira tudi enako subjektivno, toda izrazito romantično težnjo po širjenju domovine, izpričano v pesmi *Z vlakom*. Vendar ne v sklopu simbolistično-ekspresionistične vizije, h kateri je težila prejšnja pesem, ampak z nadomestilom domovine, izenačene z domovino zemljo, ki jo predstavljajo ljudje, površinsko končno resnično realno, pa tudi racionalno gledane družbene resničnosti. Celotna zbirka Samogovori, kot je literarna zgodovina že ugotovila, predstavlja svojevrstno krizo Župančičevega subjektivizma, krizo, ki je podobna tisti, ki jo je Cankar preživel v začetku stoletja ob svojem obračunu z dekadenco in opustitvi lirike. In kakor je na eni strani »abstraktna vizionarnost« označevala pomnik k »beli poluti ekspresionističnega predhodništva«, je odpiranje k socialni problematiki na drugi predstavljalo ravno tako komplementarno odmikanje od simbolizma in impresionizma. Ekspresionizem je bil namreč od samega začetka zelo občutljiv za družbeni položaj človeka in ureditev sveta, po mišljenju Frana Petreta, ki v razpravi *Idejnost in izraz ekspresionizma* (1955) tudi meni, da je to literarno gibanje »naravno nadaljevanje moderne v spremenjenih družbenih pogojih«, pa lahko pot k ekspresionistični socialni liriki zasledujemo »iz tradicije socialne lirike realizma in moderne«. Če pa je tako, in to se med drugim ob tej pesmi nenehno poudarja, potem je *Duma* izredno pomemben smernik na tej poti slovenske poezije, o čemer verjetno nekaj povedo tudi tukaj poudarjeni idejni in izrazni elementi.

Taka razlaga *Dume* in nekaterih drugih stvaritev v isti zbirki ni nujno nesprejemljiva, niti s stališča pozitivistično usmerjene literarne historiografije, nagnjene k temu, da svoje sklepe gradi izključno na eksaktno dokazanih in empirično preverjenih spoznanjih. Znano je namreč, da je ravno v času nastajanja in dozorevanja *Dume*, toda pred njeno dokončno obliko, Župančič živel v Parizu, kjer je, kot je sam dejal, neposredno spoznaval poezijo Walta Whitmana in Emila Verhaerena in filozofijo Henrija Bergsona. Oba pesnika in mislec, ki so pustili tako globoko sled v Župančičevem ustvarjanju, so bili hkrati po svoje tudi predhodniki ekspresionizma, saj so, kot priznavajo njihovi nadaljevalci, močno vplivali na to literarno gibanje pri njegovih izvorih v Nemčiji. Spričo tako očitnega dejstva bi lahko tudi v Župančičevi poeziji pričakovali enako razvojno logiko, pa tudi v samem ekspresionizmu, ki se je z nekaterimi svojimi značilnostmi kazal in

oblikoval dosti pred lastnim samozavedanjem leta 1910. Zato je razumljivo, da so lahko bili pri tem vplivi predhodnikov plodni, ker so se ujemali z njegovimi notranjimi težnjami, toda pesem *Z vlakom*, ki je nastala pred Župančičevim odhodom v Pariz, in je za genezo *Dume* neprimerno pomembnejša od vseh zunanjih dejavnikov, ki pa hkrati priča tudi o pesnikovi odprtosti proti njim, je dokument o določenem Župančičevem imanentnem ekspresionizmu in o samobitnosti na tem mestu vsaj v glavnih potezah začrtanega razvoja v tej smeri. Torej je sklep, da posebna in znotraj dinamizirana struktura *Dume* kljub vsem ugotovljenim zunanjim vplivom ni pomenila nikakršne nepričakovane in radikalne preusmeritve, hkrati tudi logična postavka, da pesem *Z vlakom* predstavlja izraz iste samobitnosti. Ta domneva, ki nas pri iskanju genetskih zametkov ekspresionističnih sestavin vodi globlje v preteklost Župančičevega ustvarjanja, nas postavlja pred najmanj dve načelni dilemi:

1. ali je smiselno in upravičeno, posebno kadar gre za tako neenotno in vprašljivo gibanje, kakršen je bil ekspresionizem, določene literarne pojave razlagati z načeli njegove poetike mnogo prej, preden so bila formulirana tudi zunaj okolja, v katerem je gibanje nastalo;

2. kakšen je sploh smoter takega izločevanja in klasificiranja posameznih značilnosti ene pesniške strukture, kadar je očitno, da pomenijo posebnost izvirnega in samosvojega izraza, realiziranega na osnovah njenih notranjih zakonitosti brez kakršnekoli pomembnejše zveze z določenim literarnim programom, pa čeprav gre za ustvarjalne avtorjeve nazore?

Odgovori samega avtorja, ki zadevajo samo jedro literarne zgodovine v njenem naporu, da bi prodrli do zakonitosti literarnega ustvarjanja, bodo pozitivni samo tedaj, če v vsakem posameznem primeru težnja po klasifikaciji in definiciji ne bo postala sama sebi namen, ako se bomo zavedali, da so vse definicije in sheme samo pomožno sredstvo, da bi laže prodrli do bistva, ki definicije v primeru resničnih umetniških stvaritev vedno presega. Tako naj bi razumeli tudi ta poskus opazovanja in zasledovanja »ekspresionistične dimenzije« *Župančičeve poezije*, poskus, ki dobiva pomembne spodbude tudi iz nekaterih najnovejših raziskav geneze ekspresionizma v srbski in hrvaški književnosti. Tako je npr. v študiji *Ekspresionizem v srbski poeziji do prve svetovne vojne* (1975) Radovan Vučković ugotovil prve napovedi novega literarnega nazora neposredno na začetku našega stoletja, tako da je drugo generacijo pesnikov srbske moderne (Sima Pandurović, Vladislav Petković — Dis, Milutin Bojić in drugi), čeprav se sami niso tako označevali niti niso bili kot taki omenjeni v dosedanji literarni zgodovini, opazoval kot nosilce razmeroma jasno izraženih ekspresionističnih tendenc. Še radikalnejši je v tem smislu Nikola Ivanišin v knjigi *Tradicija, eksperimenti, avantgarda*, ki jo je objavil istega leta, a že dolgo pripravljala. Avtor, ki konstituiranje in razvoj ekspresionizma spremlja že od *Metamorfoze Ante Kovačića* iz leta 1878 in poezije Silvija Strahimira Kranjčevića, trdi, da hrvaška ekspresionistična lirika ne obstaja, »ker ni bilo zadostnega števila ekspresionističnih pesnikov, ki bi v svoji pesniški ustvarjalnosti v določenem času ustvarili potrebno kvaliteto, na osnovi katere bi lahko govorili o taki liriki«, da pa zato v tej liriki povsem zanesljivo obstaja »bistvo ekspresionističnega fenomena«, ki je svoje najdaljnosežnejše rezultate pokazal v *Preobrazbah* A. B. Simića. V tem kontekstu je zanimivo vztrajanje pri šifri »K« (pesniki, katerih priimki se začenjajo s to črko: Kovačić, Kranj-

čević, Janko Polić Kamov, Miroslav Krleža ter za njimi Josip Kosor in Gustav Krklec), še bolj pa vključevanje *Môre* A. G. Matoša, objavljene 1907, ki je po Ivanišinu »v prvi vrsti avantgarda, potencialno-ekspressionistična poema«.

Nikakor ne moremo trditi, da slovenska literarna kritika in zgodovina že v trenutkih umetniške kristalizacije Župančičeve poezije v začetku stoletja v njeni strukturi nista opazili in poudarili kot bistvene tiste elemente, za katere lahko z največjo previdnostjo trdimo, da so vsaj potencialno ekspressionistični. Pri tem najbolj mislimo na Župančičevo vizionarnost, ki se je pojavila že v *Čaši opojnosti* in potem kot avtentični izraz pesnikove vitalistične vizije sveta dobivala vse večje kozmične razsežnosti. Nanjo je že leta 1934 prvi opozoril Josip Vidmar, ko je podal Župančičevo ustvarjanje v sliki, ki je postala okvir vsem kasnejšim kritičnim in literarnozgodovinskim razmišljanjem o pesniku. Sam Vidmar je kasneje dosledno raziskoval naravo in ustvarjalne motive tega nedvomno osrednjega aspekta Župančičeve poezije, medtem ko je Fran Petre leta 1955 v študiji *Vizionarnost Otona Župančiča* spremljal njen razvoj do *Samogovorov*, ni pa je privedel, kakor Marja Boršnik, niti v zvezo s predekspressionizmom, čeprav se je ravno tedaj zelo intenzivno ukvarjal s problematiko ekspressionizma in trdil, da »ekspressionistični titanski človek«, katerega izvor je videl v Nietzschejevem nadčloveku, »želi določiti svoj odnos do vsemirja in vsemirja do njega«, kar je v neposredni zvezi z Vidmarjevim razlaganjem Župančičeve kozmične vizionarnosti leta 1970, ko je trdil, da se pesnikova »misel ne more in ne more omejiti na naš svet, temveč se vzpenja nadenj, v sinjine neba in še više v neizmerni kozmos«, ker naj bi v njegovem duhu obstajalo »resnično nekaj zunajčloveškega ali nadčloveškega, kakor čuti in pravi sam«.

Da Župančičeva vizionarnost pri Vidmarju ni bila povezana z ekspressionizmom, logično izhaja iz narave njegove kritike, ki ji je bilo tuje vsako podobno klasificiranje in definiranje, toda vprašanje je, zakaj se je literarna zgodovina prav brez izjem izogibala postavitvi te zveze celo tedaj, ko je v Župančičevi poeziji, nastali pred *Samogovori*, opazila in ločevala elemente, ki so sicer vključeni v samo definicijo in opis ekspressionizma. Vzroke za to je vsekakor treba iskati v zgoraj nakazanih, a za Vidmarja neobstoječih načelnih dilemah, še prej pa verjetno v sami naravi te poezije, katere vizionarnost v glavnem ni vodila k polarizaciji, kakršna se je ustvarila med različnimi generacijami v disharmoniji srbske poezije ali pa v sinhroniji enotne Matoševne pesniške strukture v hrvatski moderni. Vizionarnost je kot konstitutivna os Župančičeve poezije v sebi integrirala očitno izražene komponente imanentne simbolistične in impresionistične poetike, toda ker je bilo njeno sporočanje najpogosteje izrazito optimistično-vitalističnega doživetja sveta realizirano pretežno po načelih svobodnega, toda harmonično melodičnega ritma, medtem ko se ekspressionizem kot pesniški izraz krize najraje identificira z razbito pesniško obliko in pesimistično-tragično vizijo, je seveda oteževala spoznavanje lastnih ekspressionističnih potencialov. Pa vendar so zaradi svojega dinamizma, celo v tipično župančičevskih stvaritvah, ustvarjali notranjo napetost, ki je razmikala okvire simbolističnih vizij in prebijala meje impresionističnih doživetij, ter v trenutkih

disonantnih občutij oblikovala včasih izrazito ekspresionistično artikulirane verze, metafore ali kar cele pesmi.

Zaradi vsega tega je v tem kontekstu zelo inspirativno opažanje Franca Zadravca, ki je leta 1965, ko je pisal o *Osamljenem človeku Mirana Jarca* in spremljal razvoj »motiva kozmičnosti« od samih začetkov Župančičevega ustvarjanja, spoznal v njih genetske zametke kasnejšega ekspresionizma: »Kozmični motivi so zelo zgodaj nastopili tudi pri Otonu Župančiču. Od prvih začetkov v Čaši opojnosti so se ti motivi pri njem vse bolj razraščali preko Samogovorov vse do Zarij Vidovih. Razvil je celo vrsto podob, abstraktnih in vizionarnih izraznih prvin, ki so jih uporabljali tudi ekspresionisti kot svoje osrednje in tipične besede in pesniška sredstva. Župančič se je razprožil v 'blestečo večnost', v 'večne skrivnosti', kar že predstavlja prve prodore v kozmičnost. V njegovem stavku — Glej, kak trepeče rosa nedolžna v kelihu mistične rože! — je mogoče videti izrazni predelement kasnejšega religioznega predekspressionizma. Tukaj so nadalje groteskne vizije odprtih grobov, nad katerimi krožijo vampirji in požirajo mladost —, tedaj izraz groze, ki so jo kasneje tako upesnjevali ekspresionisti. Tukaj so abstraktni izrazi visoko zorenje, dih skrivnosti, stolpi hrepenenja, glagolniki, kipenje, žarenje, razvnetje in drugi, ki preidejo nato v središnji izrazni material slovenskega ekspresionizma. Župančičeva pesem začne obravnavati abstraktne, duhovne probleme, od vizionarnih pesmi le ena obravnava strast, telesnost (Vizija). Pesmi Slap in Dies irae že bistveno preseगतa njegovo običajno vizijo sveta in nagibata v ekspresionizem.« Čeprav tudi Zadavec, ko ga vzporeja s kasnejšim ekspresionistom Miranom Jarcem, poudari, da Župančič »doživlja prostor, kozmos kot svetlo areno, v kateri se sprošča človeški duh in čustvo ekstatično, radostno«, kar pa ne zmanjšuje pomena vseh navedenih strukturalnih elementov njegove poezije. Ker zadnji dve njegovi pesmi spadata v zbirko *V zarje Vidove*, ko je bil ekspresionizem že tako uveljavljen, da bi lahko razmišljali o neposrednih vplivih, ki jih je doživel Župančič, medtem ko so v *Čaši opojnosti* zares komaj vidne napovedi, ki jih je pogosto težko razločiti od razmeroma močnih primesi dekadence, je za nas iz Zadravčevega pregleda »predekspressionizma« najzanimivejše pesniško gradivo v zbirki *Čez plan* in *Samogovori*. Seveda v okviru take razprave ni mogoče izčrpati vsega gradiva, ki bi bilo nujno, da bi, izhajajoč iz Zadravčevih aluzij, zgradili zadostno utemeljeno sliko in argumentirano razlago celotne problematike, zato pa se bomo nekoliko zadržali pri dozdevnih tipološko značilnih primerih. Morda bo, glede na njeno celovito strukturo in temeljni pomen nekoliko presenetljivo, če za izhodišče izberemo znano pesem *Ob Kvarneru*. To pa bomo storili zato, ker njena genetska povezanost s pesmijo *Moje barke* vzpostavlja določeno kontinuiteto med prvima dvema zbirkama, v svoji strukturi pa hkrati združuje vse bistvene miselno-izrazne elemente tedanje, z znatnim delom pa tudi kasnejše Župančičeve poezije. Brez dvoma predstavlja potek pesmi impresionistično doživetje morja, »spreminjastega opala«, valov, ki »iz dalje šume, (kot srebro perutnic) vzlepetalih ptic«. Iz te konkretne in neposredno doživete podoobe se bo prek asociativnih zvez beline morske pene in sive brade razvila impresionistično-simbolistična personifikacija, torej podajajoča koherentno panteistično idejo, postavljeno nasproti katoliški religiozni miselnosti. In ravno v tem trenutku, ko na ravnini ideološke konfrontacije prepoznamo reflekse Nietzschejeve filozofije (»Bojazen ljudi te ustvarila

ni, / veličanstva ti hlimba podarila ni . . .«), bo pesnikova ekstaza pred, kot pravi Vidmar, »neizmernim in božanskim elementom«, doživetij kot »velika volja« in »svobodna moč«, vodila k izražanju vizije, ki bo v svoji notranji dinamiki razbila vsakdanje in v pesmi zasnovane simbolistično-impresionistične okvire, odkrivajoč neko drugo ustvarjalno logiko:

*Kadar tulijo tvoji rogovi na smrt,
zastave vihrajo krvave,
vališ pod oblaki svoj črni srd,
ne bojiš se pravice, postave . . .*

Ne glede na pesnikovo stališče do lastnega »božanstva«, stališče, ki tvori pomensko strukturo v celoti, je navedeni fragment tudi avtentična izpoved nekega, za ekspressionizem tako značilnega metafizičnega svarila in zdi se, da bi lahko kljub nedognanosti in nedorečenosti, ravno v tej miselno-emocionalni komponenti prej kot v Prešernovem Mornarju ali Župančičevem *Motu* isti zbirki, prepoznali genetske zametke *Tragedije na oceanu* Srečka Kosovela.

V tem primeru gre seveda samo za impulz, ki je deloval na aktiviranje ekspressionistične dimenzije Župančičeve poezije in tako ustvaril določeno napetost znotraj pesmi, ne da bi pri tem uspel radikalneje transformirati njeno strukturo proti principom, na katerih je v bistvu ustvarjena ekspressionistična vizija omenjenih verzov. Toda v spremenjenem življenjskem razpoloženju, ko se pesniška inspiracija poraja iz soočenja s smrtjo in v spoznanju tragičnosti človekovega položaja, se bo Župančičeva poezija ravno zaradi te latentne tendence, ne da bi zamenjala bistvo lastne vizionarnosti in njej ustreznega izraza, v posameznosti ali pa v celoti posamezne pesmi uresničevala po imanentnih načelih mnogo kasneje formilirane ekspressionistične poetike. Tako je celoten ciklus *Manom Josipa Murna Aleksandrova* prežet z ekspressionističnimi elementi, medtem ko struktura uvodne pesmi, ki je najneposrednejši in najintenzivnejši izraz doživete tragedije, izhaja iz tipično ekspressionistične vizije, ki se kaže v dveh kiticah, tako da verz »grobovi tulijo« postaja mračni in preteči glavni motiv prvega dela pesmi:

*Grobovi tulijo . . .
šume in tulijo razpokani
kot nenasitna žrela, zevajoča
v polnočni mrak . . . Kaj hočete od nas?*

*Grobovi tulijo . . .
vrtinci črni vstajajo iz njih
in kot vampirji se vijó po zraku
in žrtev iščejo z bodečimi očmi.*

Ne gre samo za grotesknost slike personificiranih grobov, v čemer vidi Zadravec predekspressionistični značaj pesmi, ampak tudi za ironično naravo same vizije, ki se, popolnoma ukinjajoč logiko vsakega mimetičnega principa, projicira v »stvarnost« pesmi kot neposreden in »nekorigiran« izraz pesnikovega notranjega razpoloženja in doživetja v njegovem celotnem razponu, podrejšajoč mu leksikalni material, ne glede na to, če gre za samostalniki,

glagol ali pridevnik. Pa tudi v drugem delu za ekspresionizem tipično oblikovno neenotne pesmi, kljub idealiziranosti in kultiviranosti uporabljene simbolične podobe kondorja, je vizija vsaj delno uresničena in, s pridržki, z naturalističnim postopkom, ob nestiliziranem, krčevitem pesniškem govoru, odkriva prisotnost ustvarjalnega principa, zasnovanega na »estetiki grdega«, ter vodi v strukturiranju potencialne groteske, utemeljene na dispartnosti tragičnega in vzvišenega simbolističnega pomena in oblike, v katerem se to konkretizira:

... Dva črna curka, veš,
prelila sta se čez oči njegove
— o te oči, v višinah carujoče! —
baš čez oči — dva črna, črna curka.
In takrat je povetil perutnice
in ves, kot veja v vetru, drgetal:
veš, ravno čez oči — dva črna curka!

Kot smo že rekli, bi v zbirki *Čez plan gotovo* lahko našli več, čeprav morda manj izrazitih in razvitih primerov Župančičevega spontanega prestopanja impresionistično-simbolistične poetike, a že ta dva zadostujeta za opazovanje geneze pesmi *Z vlakom* in *Duma*, v katerih smo kot bistveno karakteristiko njunih struktur opazili svojevrstno polarizacijo impresionizma in ekspresionizma. Zbirka *Samogovori*, v katere »abstraktni« vizionarnosti je Marja Boršnik videla pomikanje v smer »ekspresionističnega predhodništva«, čeprav se bo tako razumljen ekspresionizem v podobni odvisnosti v njej ponekod šele uresničil, je v tem smislu še značilnejša, z Vidmarjevim podčrtovanjem pesmi *Klic noči*, *Težka ura*, *Vizija*, *Prebujenje*, *Metamorfoze*, *Nočni psalm* in *Epilog*, ki so v celoti ali vsaj v glavnih delih bujne vizije, v katerih se spet z vso močjo manifestirajo razsežnosti njegovega (Župančičevega) čustva in domišljije«, pa je poudarjeno najustreznejše gradivo za preučevanje in dokumentiranje izhodiščne domneve o ekspresionistični dimenziji Župančičeve poezije.

Zdi se, da je *Klic noči* pesem z visoko stopnjo koherentnosti imanentno ekspresionistične poetike. Res, ideja pesmi je zasnovana na simbolistični alegoriji boja svetlobe in teme, dobrega in zlega, pozitivnega in negativnega načela, pa tudi, v tem bi lahko videli poteze religiozne problematike, vere in dvoma, toda princip strukturiranja same alegorije, ki je dosledno podrejen logiki pesnikove ideje in njegove vizije, vodi k oblikovanju podobe dveh orjaških dreves, svetlega in temnega, označenega z značilno metaforo »mrakove bruhajoč vulkan«, in k viziji njunega medsebojnega boja, potekajočega povsem mimo in zunaj zakonitosti, ki vladajo v naravi:

*In veje črne je zaril
med veje svetle in jih vil,
da je hreščalo,
in tla borjenje spodnjih sil
je vzdigovalo.*

Tudi idejno sporočilo pesmi, izraženo v njeni poanti, je zelo blizu za ekspresionizem tako značilnem izgubljanju življenjske orientacije, v čemer se je najneposredneje predstavljal kot izraz krize sveta in civilizacije.

V zvezi s kozmičnimi razsežnostmi Župančičeve vizionarnosti, privedene do vrhunca ravno v zbirki *Samogovori*, je ravno Vidmar, ki je sicer vedno vztrajal pri pesnikovem vitalizmu in optimizmu, v začetni viziji pesmi *Prebujenje*, ne glede na njen skupni pomen, videl »neizprosno hladno podobo« vsemirja in zvezd oziroma »sonc«, ki »večno mirna, / brezobzirna / noč in dan teko preko nas«, in opozarjal na pesniški smisel »petnajst glagolov«, ki s svojim pomenom in spremenjenim ritmom posredujejo vizijo notranje disonantnega in konfliktnega človekovega sveta. Toda če nasprotje kozmične »hladne« in človeku neustrezne harmonije ter človekove disharmonije v tej pesmi privede do katarze, v kateri bo pesnik spet našel smisel lastnega ustvarjanja, ogroženega z dilemami, ki so ga takrat razkrajale, pa v *Viziji* na začetku podobna, toda potencirano disharmonična podoba hladnega in grozečega kozmosa ne bo z ničimer presežena, ampak bo, nasprotno, le poglobljena in intenzivirana. Čeprav ima Zdravec, glede na naravo večjega dela te poezije in njene vizionarnosti, popolnoma prav, ko trdi, da »kozmična pokrajina za Župančiča ni izvir groze in strahu, ampak, kot smo že ugotovili, izvir harmonije in bivanjske radosti«, pa je v uvodnih verzih *Vizije* izpovedano občutje nekake kozmične groze, ki bo dobila potem, ko bo zajela tudi samo zemljo, razsežnost apokaliptične vizije:

*Nebo je bilo polno mrtvih sonc ...
Kot lampioni, ki v njih kri gori,
nalahno se zibaje nad obzorjem
krožila so in se na tiho trla.*

*Ves svet je bil kot skalnat hrib okrogel,
na vrhu hriba stal je križ teman,
široko črne roke stezajoč
v mrtvo žarenje mrtvih sonc.*

— — — — —
*In kot da vstal v vsemirju je vihar,
bili so vse hitrejši krogi sonc,
vse ožji, bližji in vse bolj krvavi.
In pokale so prsi gluhim skalam,
da so rodile, tisočletnice,
in bruhale na dan po cele vojske
njih, ki so spali smrtni sen pod njimi.*

Za *Vizijo* je rečeno, da predstavlja edino Župančičevo vizionarno pesem z erotičnim navdihom, kar pomeni, da nosijo vsi navedeni verzi funkcijo ekspozicije in gradnje strukture, v katere sklopu bo na njeni logiki zasnovano tudi doživetje erotičnega poraza in zgrešenosti, izraženo v obliki strašne groteske:

*... V nje grob sem videl,
v mrak skozi kamen kakor v roževino
mi šel je pogled: spodaj je ležala
objeta z njim; ha, in tako sta vstala,*

*z rokami preko ram, tesno prižeta
hitela s tropom sta v omami slepi,
in njiju smeh je prezvenel ves vrišč.*

Spričo te jezne in v Župančičevem opusu povsem nenavadne stvaritve bi se lahko z Vidmarjem vprašali, »kakšna neodjenljiva strast in kakšne so njene razsežnosti, da si je morala zgraditi tolikšen in tako divji privid od mrtvih sonc nad pokrajino poslednje sodbe do Krista na križu in do demonično erotične prikazni — vlačuge Babilonke«, a je na tem mestu in v okvirih problematike, ki nas zanima, pomembneje pripomniti, da je pesem v svoji notranji koherentnosti na vseh svojih strukturalnih ravlinah ustvarjena tako, da bi lahko stala, če bi jo opazovali zunaj literarnozgodovinskega konteksta, v vsaki antologiji slovenskega ekspresionizma, in to kot eden njegovih najradikalnejših dosežkov.

Razumljivo je, da so vse te značilnosti, kot pravi Vidmar pri pojasnjevanju Župančičeve vizionarnosti, seveda, ne da bi omenjal pojem ekspresionizma,« samo skrajni izrazi njegove narave in njegovega daru«. Medtem pa stvaritve, v katerih so ti »skrajni izrazi« prerasli v temeljno karakteristiko njihovih struktur, da o tistih, ki so se pojavile šele kot zatajeni in nerazviti impulzi, določujoči posamezne verze ali metafore, ne govorimo, dopuščajo sklep, da je s *Samogovori*, najblažje rečeno, najavljena kasnejša Župančičeva pot v ekspresionizmu nasploh. Če pa bi lahko razlago za ta pojav iskali v dejstvu, da je Župančič največji del svojih pesmi ustvaril med svojim bivanjem v Parizu ali pa takoj po njem, kjer se je seznanil z miselnimi in pesniškimi izvori ekspresionizma in v atmosferi časa, ko se je že pokazala kriza simbolizma in impresionizma, kot tudi kali ekspresionizma, pa pesniško gradivo zbirke *Čez plan* usmerja k drugemu in za nas najbistvenejšemu sklepu, da je bilo svojevrstno in spontano ekspresionistično doživetje sveta in njen pesniški izraz Župančičevi poeziji imanenten oziroma, da je določena ekspresionistična razsežnost vidna tudi v sinhroniji in ne le v diahroniji njegove pesniške strukture. In kljub temu da je povsem zanesljivo, gledano kvantitativno, slabše vidna od tistih, v katerih spoznavamo simbolistično in impresionistično logiko, pa pomen in vrednost del, v katerih se pojavlja, pogojuje tudi njeno eksistenco v sklopu celotne Župančičeve poezije. V tem smislu je lahko nekako posredno poučna tudi pesnikova izpoved o naravi ustvarjalnega navdiha, ki jo je zapisal Vidmar: »Umetnik vsakokrat svet podre in ga postavi na novo«, oziroma: »Umetnik v trenutku podre svet in ga v trenutku zgradi na novo.« Čeprav ta izjava zadeva umetniško ustvarjanje nasploh, ki je vedno oblikovanje novega sveta, je kot spoznanje, da umetniško oblikovanje zahteva destrukcijo realnosti, po čemer se razlikuje od podobnih, tudi v Vidmarjevem eseju omenjenih nazorov W. H. Patera in F. X. Šalde, mnogo bližja ideji ekspresionistične vizionarnosti kot pa simbolistične transcendence ali impresionističnega mimezisa. Lahko bi rekli, da v enaki meri, v kateri je Župančič, ki ni nikoli pristajal na enostranske programske opredelitve, od znotraj raztapljal pod pritiskom lastne ustvarjalne energije celovitost simbolistično-impresionistične strukture svoje poezije. V tej ugotovitvi, ki določa domet in končni cilj vsega tega razmišljanja, bi morali videti tudi odgovor na prikazano dilemo v smislu

podobnih prizadevanj nasploh. Z vztrajanjem pri pojmu ekspresionizma spričo ene komponente Župančičeve poezije, ki jo je literarna zgodovina že zdavnaj opazila, nismo namreč imeli namena izvesti to poezijo v shematične okvire definicije, ampak smo, ravno nasprotno, nenehno upoštevali njeno notranjo dialektično slojevitost in izvирnost, nameravali prikazati njen anticipativni značaj, kar pomeni tudi nemožnost njene izpeljave v okvire ene poetike, v kateri je bila zaradi simbolističnih in impresionističnih sestavin najpogosteje opazovana.

Prevedel Nikolaj Jež

Župančičeva Duma v kontekstu jugoslovanske rodoljubne lirike



Marija
Mitrović

Med številnimi vidiki, ki jih lahko zajame taka tema, nas bo predvsem zanimalo vprašanje: v kolikšni meri, kdaj in kako bi bilo mogoče Župančičevo *Dumo* — in če jo je še mogoče — vključiti v tokove jugoslovanske rodoljubne lirike. Na *Dumo* gledamo torej predvsem kot na rodoljubno pesem, čeprav ni samo to. Nanjo gledamo z zornega kota, ki ga morda najbolje opredeljuje misel Marka Ristića: »Vsak narod poje

svojo pesem, pesem svoje nacionalne biti, in iz vseh teh pesmi je sestavljena čudna in pogosto nerazumljiva, disharmonična, a v svojem vrhunskem spajanju enotna polifonija celotnega človeštva, ki se na tem zavrtinčenem splavu med zvezdami skozi megle in meglenice prebija proti svojemu človeškemu smislu.« Zanimalo nas bo torej, koliko se je *Duma* vključila in tudi mogla vključiti v »enotno polifonijo« naših narodov in kaj lahko ta njena morebitna vključitev pomeni tudi zanjo samo.

Če se hoče kako umetniško delo sploh potegovati za pravico do trajanja v okviru svoje, še zlasti pa tudi drugih nacionalnih literatur, mora imeti določene »univerzalne« umetniške kvalitete, določene karakteristike, ki ga uvrščajo v moderne, sodobne, vedno žive in dejavne organizme. Nosi tudi *Duma* te »večne« karakteristike in katere? Kaj jo dela — iz današnje perspektive — moderno?