

SLOVENSKA POEZIJA

Drago Šega

Pričujoča knjiga* skuša dati francoskemu bralcu strnjen in okrajšan pregled slovenske poezije od njenih začetkov do današnjih dni. Seznaniti ga skuša s pesništvom, ki je organsko vzniklo iz splošnih silnic in pobud evropskega kulturnega razvoja, ki je tudi kasneje rastlo v intimnem soglasju z njimi, a jih hkrati po svoje oblikovalo in si jih prilagajalo, tako da predstavlja danes ta poezija, če jo gledamo v celoti, notranje razvit, samosvoj in morda tudi za neslovenskega bralca zanimiv umetniški in duhovni organizem, ki se skladno vlega v mnogoobrazni, pisani preplet evropske pesniške ustvarjalnosti.

Če izvzamemo narodno pesem, ki je — bolj lirski kot epski, bolj čustveno razpoloženska kot pripovedna — živela skozi stoletja svoje lastno življenje med ljudstvom, če odštejemo nadalje tradicijo protestantske in kasneje katoliške nabožne pesmi, ki traja — z nekaterimi osamljenimi primerki posvetnega pesništva vred — že od srede 16. stoletja dalje, lahko rečemo, da sovpada rojstvo slovenske poezije s slovenskim narodnim prebujenjem, ki se začne v drugi polovici 18. stoletja pod vplivom razsvetljenstva in demokratičnih idej francoske revolucije. Ta sočasni pojav prebujajoče se narodne misli in prvih, že strnjenih pesniških poskusov v slovenščini pa nikakor ni naključen, ampak je globoko utemeljen v celotnem takratnem položaju slovenskega naroda. To malo, nezgodovinsko ljudstvo, ki je, naseljeno na izpostavljenem, vetrovnem ozemlju med Alpami in Jadranskim morjem in med Panonsko in Furlansko nižino, že v zgodnjem srednjem veku izgubilo svojo državno samostojnost in svoje plemstvo, to brezimno ljudstvo tlačanskih kmetov in rokodelcev, ki se je pozneje v krvavih, brezupnih puntih zaman upiralo oblasti nemško avstrijske fevdalne gospode, se je lahko zdaj, ko je dobivalo že prve

* Priobčujemo uvod v antologijo slovenske poezije, ki bo izšla v francoščini pri založbi Seghers v Parizu.

poganjke svojega narodno prebujenega meščanstva, sklicevalo na svojo narodno samobitnost le v imenu svojega jezika, njegove avtonomnosti in njegove vsestranske uporabnosti ne le za vsakdanje potrebe, ampak tudi za najvišja kulturna in duhovna opravila. Med temi opravili je bilo prav poeziji dodeljeno posebno častno in posvečeno mesto, saj je bila kot najžlahtnejša oblika besedne umetnosti že sama po sebi najboljši dokaz in izpričilo o visokih izraznih sposobnostih in o razvitosti domačega jezika.

Tako je slovenska poezija že ob svojem nastanku prevzela nase večji in pomembnejši delež ne samo pri kulturni, ampak tudi pri političnozgodovinski afirmaciji slovenskega naroda, kot pa bi ji pripadal sicer. Prevzela ga je že s samim svojim obstojem, v še veliko večji meri pa ga je prevzela s tem, da je tudi aktivno, z vso ustvarjalno zavzetostjo izpovedovala bridko bolečino ranjenega domovinskega čustva in v imenu pogažene človečnosti posegala v pravdo za pravično slovensko stvar, in reči moramo, da je to svoje specifično poslanstvo, ki ji ga je naložila zgodovina, izpolnjevala vse do najnovejših dni, do osvoboditve svojega naroda, z izjemno vizionarno jasnovidnostjo in globoko moralno resnobo, ne da bi zavoljo tega postala zgolj orodje politike in ne da bi zavoljo tega prenehala biti poezija.

Po prvih še baročno epigonskih, izumetničeno nespretnih poskusih se je slovenska poezija z *Valentinom Vodnikom* (1758—1819) približala narodni pesmi. Ubrala je njen ljudski ton, privzela njeno otipljivo, vsakomur dostopno govorico, ki ji ni manjkalo ne slikovite opisnosti ne hudomušne šegavosti, in ujela njeno živahno ritmiko. Kakor je bil njen pogled na svet nezapleten, naivno optimističen, razsvetljsko vzpodbuden in poučen, tako je bila tudi njena kratka, rimana štirivrstičnica kar se da enostaven metrični mehanizem, kot zanalašč ustvarjen za neprezahtevne, kdaj pa kdaj anakreontsko obarvane pesniške meditacije in za basni s preprostim moralničnim poudarkom. Manj se je ta kitica prilegala zahtevnejšim miselnim vsebinam, kakršno je izpovedovala na primer oda *Ilirija ožioljena*, zapeta v prvem navdušenju slovenskega izobraženca nad ukrepi, ki jih je v korist slovenščine v šoli in v javnem življenju prinesla kratkotrajna francoska okupacija slovenskih dežel (1809—1815). Valentin Vodnik se je moral po avstrijski restavraciji za to navdušenje pokoriti in preživeti zadnja leta svojega življenja v pomanjkanju. Njegovo pesniško delo, če ga presojava z današnjega stališča, ima kljub svojemu neprisiljenemu, ljudskemu tonu in kljub nedvomni verzifikatorski spretnosti predvsem razvojni pomen: zaključilo je dolgo, dve stoletji in pol trajajočo dobo pismenstva, literarnih predpriprav in počasnega literar-

nega sezorevanja in hkrati napovedalo, da je nastop nove, artistično prizadevne, umetniške literature že pred vrati.

Ta napoved se je kmalu nato tudi uresničila, toda uresničila se je tako sunkoma, s tako nenadejano silovitostjo, s tako samovoljno in suvereno notranjo močjo, ki jo je moči primerjati samo z erupcijo v naravi in ki je slovensko literaturo malone čez noč dvignila iz njenih ozkih pokrajinskih okvirov ter jo postavila ob bok najvidnejšim vrhovom takratne evropske literature. Ta strmoglavi premik, ki mu je bržčas težko najti po razponu enakega v drugih literaturah, je neločljivo zvezan s pesniškim delom in pesniško osebnostjo *Franceta Prešerna* (1800—1849).

Prešernov opus ni preveč obsežen; ohranjenih pesmi, tistih, ki jih je pesnik sprejel v svojo edino zbirko (*Poezije*, 1847), in tistih, ki jih je iz nje izločil, je vsega komaj nekaj nad sto petdeset; med njimi je ena sama daljša epska pesnitev, *Krst pri Savici*, ki je izšla tudi v samostojnem natisu (1836). Toda, kar odlikuje vse te pesmi, je njihova odbranost, je dejstvo, da je sleherna med njimi, in to skoraj brez izjeme, umetnina zase, popolna v svojem žanru, popolna v svoji zlitosti forme in vsebine. Vse te pesmi nosijo očiten žig izjemnega duha, ki jih je ustvaril, duha, ki se v njem tvorno strinjata ter si stojita v ubranem ravnotežju dve skrajnosti, obe razviti do najvišje mere: primarna emocionalnost, globoko občutljiva za vse človeško, in jasna, urejajoča zavest; strastno, vitalno čustvo in prediren, izbrušen intelekt. In prav ta živa skladnost dveh nasprotij, skladnost »pekla« in »neba«, skladnost človeške bolečine in človeškega spoznanja, daje Prešernovim pesmim tisti tako določni, izraziti in zanje tako značilni pečat notranje, v sebi zaokrožene popolnosti, zlitosti, dokončnosti.

Prešeren je predvsem pesnik erotičnega čustva. Že njegove zgodnje pesmi se ukvarjajo skoraj izključno z erotično tematiko, in čeprav so to balade, romance in pesmi pripovednega žanra, se za njihovo objektivno, brezosebno, dostikrat šaljivo neprizadeto govorico očitno skriva pesnikovo osebno čustvo. To čustvo je še lahko, mimobežno in še nezasenčeno od prave bolečine. Tako, dasi nekoliko bolj resnobno in mestoma tehtnejše, se nam kaže tudi v prvih neposrednih izpovedih, najprej v ciklu sonetov in nato v ciklu gazel. Svoj polni zvok, čigar drhteča tožba ne taji in tudi ne more utajiti globoke in usodne prizadetosti, pa zadobi to čustvo v umetno spletenem vencu štirinajstih sonetov z magistralom in akrostihom in v sonetih, ki so nastali neposredno po njem, — v pesmih, posvečenih Juliji Primčevi, osemnajstletni hčeri ugledne in bogate ljubljanske trgovske družine.

Toda *Sonetni venec* ni samo hrepeneča ljubezenska prošnja, ampak je hkrati tudi goreča izpoved domovinskega čustva. Prešeren pripisuje

namreč ljubezni poseben, izjemen pomen; ljubezen mu ni le harmonija združitve dveh bitij, ampak mu pomeni nekakšno vesoljno moč, vesoljno harmonijo, ki se v nji poležejo in pomirijo ne samo vse osebne bolečine in notranji viharji, temveč se na čudežen način razrešijo tudi vsa druga protislovja, tudi tista, ki so povsem objektivne, nadosebne narave. Zato pesnik ne moleduje ljubezni toliko zase, kolikor za svoje »mokrocveteče rož'ce poezije«, ki jim naj prav ljubezen vdihne orfejsko moč, da bi zedinile »rod Slovenšč'ne cele« in da bi »vrnili k nam se časi sreče«.

Prešernova ljubezenska prošnja je ostala neuslišana: Julija Primčeva se je, svojemu stanu primerno, omožila z višjim avstrijskim uradnikom nemškega rodu. Prešeren, kmečki, plebejski sin, ki je že kot študent na Dunaju veljal za »svobodomisleca«, ki je bil kot tak zapisan pri Metternichovi policiji in ki je svojemu demokratičnemu prepričanju ostal zvest do smrti, pesnik, ki se je v patriarhalno nazadnjaškem okolju, polnem predsodkov, drznil prostodušno peti o ljubezni in se zraven z jedko satiro rogati janzenističnemu mračnjaštvu domače duhovščine, široko razgledan Evropejec, panteist mladohegeljanske smeri, svetel um, ki je v vsej tedanji avstrijsko provincialni, pridobitniški Ljubljani komaj lahko našel dve, tri enako misleče prijateljske duše, je v tej ozki, gluhi sredini moral ostati nesrečen, osamljen in nerazumljen.

Tragični življenjski občutek, zvezan s spoznanjem o nepremostljivem razkolu med resničnostjo in človekovimi stremljenji, se že razmeroma zgodaj oglasi pri Prešernu, a je sprva še osamljen in ne gre preko okvira otožno naglašene meditacije. V mogočnih, temnih akordih plane kot težka trda obtožba življenja in presunljiv vzkrík po smrti rešiteljici iz *Sonetov nesreče*. Kot ljubezenska odpoved, polna zastrte grenkobe in melanholične vdanosti v usodo, ki jo dramatičnost uvodnih tercín še podčrtava, drhti iz lirično-epske govornice v *Krstu pri Savici*. Kot grozljiva slika brezupa se odstira v baladi o *Ribiču*. Kot resignirana tožba zveni v žalostinkah za umrlima prijateljema in se v *Pevcu* povzpne do trpko jasne zavesti o prometejski uklenjenosti in usodnosti pesniškega poklica.

Tragični življenjski občutek, stopnjevan do popolne resignacije in vdanosti v usodo, je pri Prešernu naravna posledica njegovega brezizhodnega življenjskega položaja v tedanji družbi. Zato je njegova lirična izpoved brez tiste literarne eksaltiranosti, ki so ji zapadli mnogi, zlasti nemški romantični pesniki. V bistvu je monumentalno preprosta in pri vsej svoji romantično bujni metaforiki osupljivo eksaktna. Posluži se zelo različnih pesniških oblik, vzetih iz evropskega pesniškega izročila od antike in renesanse do sodobnih literatur, in jih suvereno presaja v dotlej nerazviti slovenski jezik. S posebno strastjo posega po najbolj zahtevnih, kompliciranih oblikovnih vzorcih, kot so sonet, stanca, tercina,

sonetni venec, glosa itd., v čemer se očituje njena potreba po višji organizaciji snovi, po njeni notranji izjasnitvi in kristalizaciji, — stremljenje, ki si je v podtalnem rodu s Shelleyjevo — in kasneje Baudelairovo — zahtevo po jasni ustvarjalni zavesti in urejajoči ustvarjalni volji.

Ob Prešernovi smrti je bilo prodanih komaj 33 izvodov njegovih *Poezij*; ta skopi podatek dovolj nazorno kaže, kako visoko se je bil pesnik vzdignil nad svoje okolje in čas. Nastopiti je moral mladi rod, ki je takrat šele doraščal, in odkriti Slovencem pravo pesnikovo vrednost. To nalogo sta — ne brez boja — opravila *France Levstik* (1831—1887) in *Josip Stritar* (1836—1923), oba pomembna literarna kritika in reformatorja slovenske literature, a hkrati tudi pisatelja in pesnika. Nekatere Levstikove erotične in epske pesmi so se zaradi intenzivnega doživetja in plastičnosti izraza ohranile vse do danes; medtem ko so Stritarjevi gladko tekoči elegični, pa tudi satirični stih s časom močno zbledeli.

Svojo prvotno živost pa so v največji meri ohranile pesmi *Simona Jenka* (1835—1869), prvega pravega lirika za Prešernom. V primerjavi z mogočno in bogato razčlenjeno arhitekturo Prešernove poezije se zdi Jenkova pesem skoraj nekam skromna in neugledna, tako je drobna, enostavna in na videz površno lahkozna v svojem nekoliko kratkem oblačilu, sestoječem se največkrat iz dveh, treh kitic. Videti je kot otrok trenutka, kar najbrž pogostoma tudi je — rahlo objesten in razposajen, posebno v erotičnih temah, vselej pa duhovito iskriv, duhovno nemiren in neutesenjen, poln jedkih kontrastov, ki jim ne manjka ironije in sarkazma. Če podreja Prešernova pesem objektivno naravo in njen pojavni svet človekovemu čustvenemu stanju in ju uporablja predvsem kot metaforično gradivo, ki naj ponazori vso intenzivnost pesnikovih notranjih doživetij, dobiva narava pri Jenku celo takrat, kadar mu služi le za prisposodbo, samostojnejše obeležje in samostojnejšo funkcijo (prim. *Po slovesu*). V drugih pesmih, zlasti v ciklu *Obrazi*, pa se popolnoma objektivizira in osamosvoji in nastopa v njih bodisi kot slepa resničnost, neobčutljiva za želje in tožbe človekove, bodisi kot skrivnostno snujoča živa sila, ki navdihuje človeku njegova razpoloženja in jim hkrati tudi sama pripeva. Razkol med naravo in človekom narekuje Jenku nekatere najzrelejše, zdaj tragično, zdaj ironično občutene pesniške meditacije o človekovi majhnosti, minljivosti in neznatnosti in o nepomembnosti in efemernosti vsega človeškega ubadanja, medtem ko mu njegov posluš za skrivni utrip narave in za njeno šepetajočo govorico navdihuje tisto nežno, tenko občuteno razpoloženjsko liriko, ki jo je bržčas imel v mislih Levstik, ko je o nekaterih Jenkovih pesmih zapisal, da »niso besede, ampak čista, jasna godba«, in ki daje pravico tudi nam, da imenujemo Jenka predhodnika slovenske moderne lirike.

Jenkova lirična neposrednost in ironična jedkost se v pesmih *Simona Gregorčiča* (1844—1906) umakne mehki čustvenosti in žalobnemu razmerju do sveta, razmerju, ki bi ga lahko krstili za svetobolje, če ne bi imelo svojega globljega izvora v intimni urejenosti pesnikove narave in v realnem nasprotju med pesnikovim duhovniškim poklicem in njegovim zatajevanim hrepenenjem po življenju. Iz tega nasprotja raste Gregorčičeva nežna erotika, ki se izpoveduje skrivoma, v na videz objektivnih liričnih podobah. Iz njega se hrani Gregorčičevo domotožje po lepoti rodnega planinskega sveta in po preprosti, neskajjeni sreči otroških let. In v njem ima naposled svoje korenine tudi tista grenka, pretežno reflektivna lirika, ki je v nji Gregorčič najgloblji, najbolj prizadet in najbolj sam svoj in ki izraža bolečino osamljenosti, ujetosti in odpovedi svetu pa tudi trpek dvom v smiselnost človeškega življenja in v nezmotljivost božjih zakonov, ki mu vladajo.

Gregorčičev intimni, bolj čustveni kot filozofski dvom se v pretežno epski poeziji duhovnika *Antona Aškerc*a (1856—1912) razraste v načelen upor in v odkrito odpadništvo s kulturno bojnim poudarkom. Slovenska družba je v 19. stoletju sezorela za idejno diferenciacijo, ki so jo po eni strani oznanjali katoliški rigoristi, po drugi strani pa jo je v imenu svobodne misli še najbolj dosledno zastopal Aškerc. V nasprotju z Gregorčičevo melodiozno, metaforično razvito, zdaj čustveno, zdaj retorično privzdignjeno liriko je Aškerčeva epska pesem realistično preprosta, trda in nekam oglata v svoji goli, a čvrsti in plastični risbi in v svoji udarni polemični zgovornosti. Kot Gregorčič je tudi Aškerc dosegel najvišji pesniški razmah že v svojih zgodnjih delih: v baladah in romancah iz ljudskega življenja in ljudske zgodovine, v socialnih slikah in filozofsko satiričnih parabolah z orientalno in drugo motiviko. Ž njimi je Aškerc močno razširil tematski krog slovenske poezije, ji dal aktualen idejni pečat in njeni pretežno subjektivistični, lirični usmerjenosti postavil objektivistično protiutež. Toda najsi je bil Aškerčev upor še tako strasten in neodjenljiv, samih temeljev, na katerih je počivala takratna uradna slovenska družba, ni načenjal, ostajal je slej ko prej v ozkih okvirih idejnega boja zoper dogmatizem in se je v njih navsezadnje tudi izčrpal.

Nova pesniška generacija, ki je pred koncem stoletja nastopila v znamenju dekadence, neoromantike in simbolizma in ki je tako iz dna prenovila slovensko literaturo, da ji gre po pravici ime 'slovenske moderne', ni bila več — ne po svoji čustveni ne po miselni usmerjenosti — zakonita potomka meščanskega sveta. S kritičnim prezirom je motrila sredinstvo in oportunističnost v vladajoči politiki, filistroznost v navedah in epigonski akademizem v poeziji. Počutila se je tujko v domači hiši, desétnico, ki ji usoda ne pogrinja in ne postilja kot drugim in ki ji je zato živeti zgolj

po višjih ukazih lastne notranjosti. V tem svojem občutju je bila bližnja duhovna sorodnica tistih obubožanih, odvečnih vaških množic, ki so se takrat zgrinjale okoli mest ali pa se trumoma selile v tujino, največ v Ameriko, iskat si kruha. Ž njimi je delila revščino in pomanjkanje in ne nazadnje tudi tisto bedno streho v stari, opuščeni cukrarni na robu Ljubljane, ki je postala svojevrsten simbol nove literature, njen spomenik in njen nagrobnik hkrati: tu so živeli in se sestajali njeni štirje predstavniki — *Ivan Cankar* (1876—1918), *Dragotin Kette* (1876—1899), *Josip Murn* (1879—1901) in *Oton Župančič* (1878—1949); tu je zatisnil svoje življenja lačne oči mladi Kette, tu je dve leti pozneje na isti postelji umrl Murn.

Smrt, ki je tako trdo kosila, je kosila med mladimi, a že zreliimi pesniki. Zreliimi po njihovem življenjskem spoznanju in po njihovi že povsem izoblikovani, individualni pesniški govorici, ki jih močno ločuje med seboj, četudi je vsem skupen tisti elementarni pesniški impulz, ki rahlja in razbija stare, okostenele pesniške forme in ki novemu življenjskemu občutju koplje nove struge v neznano, in četudi so vsi skupaj otroci tistega pesniškega subjektivizma, ki jih veže na evropski simbolizem in ki ga je Cankar tako določno opredelil z besedami: »Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše, — moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva...«

S to izjavo se je Cankar ogradil ne le od naturalizma, ampak — vsaj v načelu — tudi od Aškerčevega objektivizma, ki je s svojo predmetno opisnostjo in trezno dikcijo močno zaznamoval Cankarjevo epsko in — do neke mere — tudi lirsko pesem, toda bolj kar zadeva njeno obliko, njeno vnanjo zasnovu in morda še tu in tam zgradbo njenega verza: kar pa se tiče same pesniške tematike, je Cankar zgodaj ubral popolnoma nova in v slovenski poeziji dotlej še neizhojena pota. Že sam naslov njegove zbirke, *Erotika* (1899), razločno pove, da se je pesnik ves predal nemirnim doživetjem svojega notranjega sveta, svojim ljubezenskim sanjam in hrepenenjem pa tudi zdvajanju, kesanju in obupu. Predal se jim je z neko za takratne pojme nevsakdanjo drznostjo in izzivalnostjo, zavoljo katere se je ljubljanskemu škofu zdelo potrebno vse dosegljive izvode njegovih pesmi pokupiti in sežgati, in hkrati s tisto popolno odkritostjo in moralno nepopustljivostjo do sebe in do svoje okolice, ki je ostala njegova značilna in dragocena lastnost tudi kasneje, ko je popustil steze pesniškega *Parnasa* in se posvetil izključno pripovedništvu.

Če velja za Cankarja, da je kljub določeni odvisnosti od Aškerčevega oblikovnega prijema zavedno težil k novemu, nad realno čutnost privzdignjenemu izrazu in da ga je v nekaterih svojih najboljših pesmih, zlasti tistih iz zadnjega razdobja, tudi dosegel, potem moramo reči o Ketteju, da mu je bilo te vrste prizadevanje pravzaprav tuje, da se je,

nasprotno, zelo rad vračal k stalnim oblikam, predvsem k sonetu, in da je bil v oblikovnem pogledu bolj ali manj tradicionalist. Tudi struktura pesnikovega duhovnega sveta nas s svojo urejenostjo in skladnostjo, z uravnoteženostjo čustva in intelekta, ljubezenske bolečine in zrelega spoznanja še najbolj spominja na Prešerna. Le da je Kettejev svet bolj nasmejan, bolj svetel, manj tragičen in da ne pozna tistih mogočnih razponov med skrajnim obupom in najbolj trpko vdanostjo, ki se med njimi odigrava Prešernova duhovna drama. To, kar je pri Ketteju novega in kar ga tesno spaja z ‚moderno‘, je prav ta svetloba in nasmejanost, je novo življenjsko občutje, ki izvira iz sproščene, neuklenjenega pesnikovega temperamenta, iz njegovega radoživega srca in se kot kri po žilah — v novem utripu, v novem ritmu — toči do zadnjega verza ter ga napolnjuje z novim življenjem, z novo, enkratno, osebno vsebino.

V primerjavi s Kettejem je zato Murn kot bolehen, hirajoč otrok, ki se ne zna smejati, a če se mu ustnici le zganeta v nasmeh, je ta nasmeh grenak in potrtn in zveni kot obtožba. Obtožba zle usode, ki se ji Murn, nezakonski sin služkinje, prepuščen že od rojstva sam sebi in tujim rednikom, ni mogel in spričo svoje rahločutne, vase zamišljene narave tudi ni znal izogniti. »Izmed tistih nesrečnih in visokih duš je, ki jih kasni časi odkrivajo,« je rekel o njem Cankar. Njegova pesem je pesem izredno tenkih občutij, subtilnih čutnih zaznav in čiste lirične neposrednosti. V nji ni nobene narejenosti, nobenega besednega patosa, nobene oblikovno artistične spogledljivosti, v nji ni ničesar, kar bi vedoma merilo na zunanje pesniške učinke. Vsa je obrnjena k naravi, k njenemu skritemu življenju, k njenim večnim menam in je zato polna njene prosojne svetlobe in njene mehke, komaj slišne melodike. Privlačuje jo mirni krogotok vseh stvari, ki so z naravo v zvezi, privlačuje jo preprosti, zakoniti naravni red, ki je hkrati red kmečkega življenja in njegovih ustaljenih opravil in navad. S tem pa še ni izčrpana vsa vsebina te pesmi, kajti Murn ni bil pesnik polj in kmečke idilike, bil je v pravem pomenu besede senzibilen, notranje razdvojen, zagrenjen mestni človek, ki — razočaran nad svetom — živi svoje drugo življenje v samoti narave, »tam, kjer ga volk živi«, in ki — zaznamovan s smrtno slutnjo — skozi naravo in njena razpoloženja izpoveduje bridkost svojih neizpolnjenih hrepenenj in svoje neutešene človečnosti.

Med pesniki ‚moderne‘ je bil Murn po občutju in po izrazu nedvomno najbolj nov, najbolj sam svoj in nenavaden in kot tak malce tuj celo svojim najožjim pesniškim vrstnikom. In če nadaljnji razvoj slovenske poezije ni krenil za njim, ampak v prvi vrsti za Župančičem, je to bolj kot Murnovi zgodnji smrti pripisati intimni uglašeni njegove govornice, ki je čista govorica pesnikove eksistence in zato globoko enkratna in v

bistvu neponovljiva, po drugi strani pa je seveda to pripisati magični moči Župančičeve pesniške besede, njeni idejni ekspanzivnosti, njenemu metaforičnemu razkošju, njenim šumeče razpenjenim mavričnim brzicam in slapovom, ki so s svojo viharo ritmično bujnostjo, s svojim vizionarnim svetlorečjem in z bliščem svojega praznično vznesenega, odbranega slovarja odplavili tradicionalne metrične braní in dobesedno preustvarili slovenski pesniški jezik.

Prva Župančičeva zbirka, *Čaša opojnosti* (1899), sovпада po letnici izida in — kot pove njen naslov — tudi po osnovni tematiki s Cankarjevo *Erotiko*. Ljubezenska občutja izpoveduje z isto izzivalno odkritostjo in se — ne brez literarne spogledljivosti — zateka k istemu dekadencijskemu obupu in naveličanosti. Pod tem ‚stilom dobe‘ pa se že rišejo individualna psihološka in doživljajska tla, ki bodo odločno oblikovala ne samo Župančičevo erotično pesem, temveč pesnikov celotni razvoj. Župančičeva erotična pesem ne raste iz sanjskega hrepenenja in tudi ne pozna kesanja kot Cankarjeva, njeno temeljno doživetje je doživetje zgodnjega razočaranja, ki s svojo ostro, pekočo bolečino zadeva v živo ne le pesnikovo ljubezensko čustvo samo, ampak nemara še občutneje njegov ponos. Zdi se, da se je pesnik po tem prvem razočaranju ves naježil v nekakšen intelektualni protest in skoraj moralni odpor zoper ljubezen. In čeprav je erotični motiviki ne le v svoji mladostni zbirki, pač pa tudi kasneje odmeril razmeroma pomemben prostor, je vendar njegova erotika ne glede na strast, ki jo kdaj pa kdaj nadvlada, v osnovi vselej hladna. Kajti bolj kot ljubimec je Župančič pesnik, «daljnih carstev sin», človek, ki se tudi v najbolj intimnih in najvišjih ljubezenskih trenutkih ne more povsem učlovečiti in ostaja celo v njih odsoten, vzvišen in v bistvu nedostopen. Šele v poznih pesnikovih letih se ta notranje napeta drža razrahlja in razveže in šele tedaj najde Župančičeva ljubezenska lirika tisti naravni, mili jezik predanosti in podreditve čustvu, ki je močnejše in elementarnejše od človekove volje in njegovih hotenj.

Prava domena Župančičevega pesništva pa ni človekov čustveni, ampak človekov moralni in duhovni svet. V ta svet je stopil Župančič z naslednjima dvema zbirkami, z zbirko *Čez plan* (1904) in s *Samogovori* (1908), in šele zdaj se je razrastel njegov oblikovalni zamah in se vzpel do tistih visokih, sijajnih himnično zanosnih izpovedi, ki so tako značilne za tega pesnika izjemnih trenutij in razpoloženj. Župančiča namreč navdihujejo predvsem tista moralna in duhovna stanja v človeku, ko se človek povzpne in vzdigne nad samega sebe, nad težnost svoje eksistence, ko v strmem naponu svojih notranjih moči, v nenadnem preblisku zazna svojo pot in zasluti njen višji namen in smisel; navdihujejo ga stanja, ko

se v človeku zaprti prostori notranjega sveta nenadoma razklenijo in razmaknejo na vse strani, ko se odpro in razširijo v nedogled in ko se zdi, da se celotni kozmos, vse brezmejno svetovje odziva človeškemu srcu in se kot v magični krogli preliva v njem; navdihuje ga vse, kar je v človeku dejavnega, kvišku stremečega, kar je v njem najbolj tvornega, najbolj kreativnega. In ker je sam pesnik in kot tak intimno vpleten v ustvarjajočo voljo človeštva, ga navdihujejo zlasti tista duhovna stanja v njem samem, tisti razkošni, svetli trenutki, ko se njegova tvorna inspiracija sprosti in ga ponese nad njega samega in nad ves tvarni svet v nebotične, nedostopne sfere čistega stvariteljskega opoja in samozadoščenosti.

Ta zamaknjenost vase in v svoj ustvarjalni navdih, ta egotizem in aristokratski moralizem, če ju lahko tako imenujem, sta naravna prilastka Župančičevega voluntarističnega in v bistvu pritrtilnega, optimističnega razmerja do sveta. In doživetja, ki so v zvezi z njima, so bolj izraz visokih stremeljenj, povzpeti se do jasne zavesti, kot pa izraz te zavesti same. Zaradi tega se pri vsej blesteči virtuoznosti, s katero so izpovedana, zdijo marsikdaj brez tiste določne vsebine, ki bi jih do kraja osmisli. Podobna so dejanjem, ki so — kot vzpon v gorsko steno — predvsem manifestacija volje in moči, se pravi, da si sama zadoščajo in so torej brez predmetnega določila, ki bi jih objektiviziralo. Ta značilnost kajpa odpade ali skoraj odpade pri Župančičevi domovinski liriki, ki sta ji večidel posvečeni zbirki *V zarje Vidove* (1920) in *Zimzelenem pod snegom* (1945), dasi imamo tudi pri nji opraviti z istim poetičnim tkivom in z enako kvišku stremečim duhovnim in moralnim zagonom. Že v pesnitvi *Duma* (1908), ki je poleg cikla *Manom Josipa Murna* in nedokončanega satiričnega filozofskega speva *Jerala* ena izmed najmočnejših Župančičevih stvaritev, je pesnik v muzikalno izpeljani dialektični protiigri dveh principov, kozmopolitskega in romantično domovinskega, zaobjel tragični položaj svoje domovine, ki nesvobodna in nerazvita usodno zaostaja za dinamičnim pohodom velikega sveta. Ko se je v prelomnih letih 1917 in 1918 začelo razsulo avstroogrske monarhije, h kateremu so — poleg drugih slovanskih narodov Avstrije — prispevali svoj delež tudi Slovenci, in je zamisel o ustanovitvi nove, jugoslovanske države postajala vse bolj realna, je skušal Župančič v vrsti pesniških vizij odgonetiti narodovo bližnjo usodo in ji z moralno avtoriteto pesnika-vidca zarisati smer. In ko je bila naposled v drugi svetovni vojni tudi Jugoslavija plen nemške in italijanske invazije in Slovenija zbrisana z zemljevida ter razpolovljena med oba fašistična soseda, je tudi Župančič v ilegalnih listih vzdignil svoj zreli, v ogorčenju drhteči glas k upor.

(Konec prihodnjič.)

Dajte, želim, ostanite —
prijatelji, tujec sem, tod ni poti.
Beli duhovni hitijo v sprevodu
in strah se gosti.

BLUES II

Uklenjen v trnje čakam temno jed
(strnišče, plod in sladki vonj gozdov);
hlastati z usti, ki kot rana žgo —
mrke postave vabijo navzdol.

Hlastati z usti, ki kot rana žgo;
Ahasver, daleč je opoj, strah dušo grabi —
popotne pesmi so neskončno lepe,
nikoli se ne stečejo v pozabi.

Popotne pesmi so neskončno lepe.
Nesmrtne! V njih se zgošča bog
in spleta slutnje, ki me še pojijo,
v nepomirljivi krog.

SLOVENSKA POEZIJA

Drago Šega

(Konec)

Župančičevo pesniško delo predstavlja temeljni kamen slovenske moderne poezije in je na ta ali na oni način prisotno v vseh njenih nadaljnjih razvojnih metamorfozah vse do današnjih dni. Najmočneje je seveda vplivalo na generacijo, ki je nastopila neposredno po „moderni“. Med pesniki, ki so kljub temu vplivu sezoreli v izrazite osebnosti in si — nekateri prej, drugi šele kasneje — ustvarili samostojen pesniški svet, velja omeniti prevsem tri: *Alojzija Gradnika* (rojenega 1882), *Paula Golio* (1887—1959) in *Iga Grudna* (1893—1948).

O Gradniku, ki je komaj nekaj mlajši od Župančiča, lahko rečemo celo, da je njegovo pesništvo protiutež Župančičevemu, tako je namreč

vseskozi zemeljsko, nagnjeno in težko od elementarnega čustva. Gradnik se izpoveduje naravnost, s skopo lapidarnostjo in skoraj brez metaforičnih olupšav; pri tem uporablja stalne oblike, zlasti sonet, in vanje z drhtečo, ne prav poslušno roko vliva vsebino, ki jo je bil zajel neposredno iz življenja. Njegova erotika je temna, slepa, nagonska, je čista, nezadržna strast, ki se, poslušna zgolj ukazom svoje prvobitne narave, razdaja brez spogledljivosti. Telesna je in kot vse, kar je telesnega, biološkega, že v zametku zapisana smrti. Smrt je navzoča v nji kot latentna fizična bolečina in neizbežna bridkost vsega živega, kot njena globlja zavest in njena organska negacija hkrati. Tej negaciji postavlja pesnik nasproti dvojni etos: na eni strani etos človekove rodovne povezanosti, ki ne pozna smrti, ampak le pretok krvi in je v nji slehernik kot vozec v mreži »v neskončno večnost razpet«, na drugi strani pa etos razdajanja in samožrtvovanja, ki je višja služba življenju in ki daje tudi pesnikovemu delu zadnje opravičilo in smisel. Na prvi pogled je očitno, da je tudi ta etos bolj nagonske kot duhovne narave, da je le višja, čeprav še zmerom kar se da preprosta oblika človekove težnje po samoohranitvi, oziroma zgolj v duhovno lego podaljšani nagon razdajajoče se strasti, in da je kot tak v najbolj intimnem soglasju z mračno, trpno težnostjo Gradnikovega elementarnega in v tej elementarnosti nenavadno enovitega, notranje doslednega in zaokroženega pesniškega sveta.

V primerjavi z Gradnikovim je pesniški svet Pavla Golie veliko bolj lahkoten in igriv, bolj artistično uglašen in gibek in zato tudi — vsaj na videz — manj usoden, manj nepreklicen. Svoje korenine ima v isti dekadenci, v isti romantično nemirni, nadraženi čustvenosti, polni ironije in kontrastnih razpoloženj, iz katere sta bili zrasli že Cankarjeva *Erotika* in Župančičeva *Čaša opojnosti*. Le da je Golia v svoji obdelavi velikomestnih motivov ž njih blodnicami, bohemi in izgubljenimi eksistencami bolj konkretnen in pri vsej opojnosti liričnega ozračja bolj opisen in anekdotično stvarjen. Tak ostane tudi kasneje, ko se erotična lirika umakne satiri in groteski in ko zavzame Golia tisto zanj tako značilno visokostno držo pesnika, ki se pod viteškim praporcem dobrote in osebnega poštenja, s perjanico bohemske nepristranosti in neranljivosti in z nekrvavim mečem prezira na lastno pest bojuje zoper filistrstvo, samopridnost in konvencionalni red stvari.

Posredna lirična izpoved, izražena s pretežno epskimi, objektivnimi sredstvi, je še bolj kot za Golio značilna za Iga Grudna. In kakor je zlasti zgodnja Golieva pesniška beseda barvita in melodična, tako je Grudnova slej ko prej preprosto funkcionalna, je kot gradivo, ki ne deluje s svojo dekorativnostjo, pač pa s plastiko svoje celotne podobe,

s svojo jasno, ostro začrtano risbo, s svojo v prostor postavljeno oblikovitostjo. Ta njena lastnost je v zgodnji, elegično intonirani ljubezenski liriki spričo prevladujočega Župančičevega vpliva komajda zaznavna, malo bolj očitna je v domovinski poeziji, kjer pesnik vzdiguje glas zoper mirovne pogodbe, ki so po prvi vojni kljub svečano razglašeni načelom o samoodločbi narodov prepustile eno tretjino strnjene slovenskega nacionalnega ozemlja sosednjim Italiji, Avstriji in deloma Madžarski, do popolne veljave pa se povzpne razmeroma pozno, v letih pred drugo svetovno vojno in med njo, v vrsti tesnobno mračnih, čvrsto izoblikovanih podob, ki je pesnik vanje zgetel stisko svojega osebnega življenja, še bolj pa stisko od vojne ogroženega in pogaženega človeštva.

Neposredno za Golio in Grudnom je nastopil mladi pesniški rod, ki je bil dorastel med prvo vojno in ki je spričo njenega razdejanja, spričo velikih prevratnih dogodkov, ki so ji sledili, in spričo socialnega vrenja, ki je zlasti po oktobrski revoluciji zajelo tudi Srednjo Evropo, začutil potrebo po novi idejni in moralni orientaciji, po tako imenovanem prevrednotenju vseh vrednot, po novem duhovnem ravnotežju in notranji preobrazbi človeka. Nastopil je v znamenju ekspresionizma, v znamenju idejne in oblikovne pesniške revolucije, ki ni le objektivne resničnosti in njenih pojavov, ampak tudi resničnost in zakonitost človekove narave prilagodila in podredila pesnikovemu bodisi razumsko vizionarnemu bodisi religiozno ekstatičnemu, v vsakem primeru pa močno apriornemu, skoraj že abstraktnemu doživljanju sveta. Ta stopnjevana poduhovljenost in notranja razklanost, ta dualizem duha in telesa, ta mučna ujetost in nepotešenost, ki se v konkretnem pesniškem gradivu kaže kot atonalnost, kot neblagoglasje, kot razbitost forme in stiha, kot kopičenje abstraktnega besedišča in patetične metaforike, kot intelektualni krik, ki žalobno odmeva po votlih, neobljudenih prostorih pesnikovega irealnega sveta, je v bistvu izraz pesnikovega nesoglasja s samim seboj in z obdajajočim ga svetom. To nesoglasje postane posebno očitno v primerih, ko se ekspresionistični krik iz brezčasja notranjih videnj prebije v zgodovinsko konkretnost belega dne in se — ves privzdignjen in patetičen, kakršen je — prelije v glasno socialno obtožbo in protest.

Med pesniki ekspresionisti naj navedemo predvsem tri imena, ki ponazarjajo tri različne idejne smeri slovenskega ekspresionizma; to so: *Miran Jarc* (1900—1942), *Tone Seliškar* (rojen 1900) in *Anton Vodnik* (rojen 1901).

Prvi med njimi, *Miran Jarc*, je v svojih zgodnjih pesmih dal nedvomno najčistejše primerke novega pesniškega stila, čeprav tudi

pri njem — kot pri drugih ekspresionistih — ne smemo prezreti vpliva Župančičeve pesmi, ki s svojo visoko kozmično gesto in zlasti s svojim vznesenim izrazjem novemu stilu pripravlja tla in do neke mere celo neposredno vpliva na njegovo oblikovanje. Vendar Jarcu v nasprotju z Župančičem vesoljstvo ni pomenilo zgolj prispodobe, zgolj bleščečega prizorišča za vzvišena notranja doživetja in privide, pomenilo mu je resnično uganko sveta in človeškega bivanja v njem in to uganko si je zastavljal z neko prizadeto nestrpnostjo, ki pa je ostajala slej ko prej nezadoščena. Iskalec človekovega življenjskega smisla je ostal tudi še poslej, ko se je odvrnil od abstraktnih pesniških vizij in se oprijel kar se da preproste in mestoma zelo tenko občutene pesniške govorice. Dolgo iskani odgovor je slednjič našel v podreditvi človeka večnim zakonom življenja, v njegovi spojitvi z naravo in z družbenim občestvom; to svoje spoznanje je potrdil s krvjo, ko je v zadnji vojni padel v partizanih.

Seliškar ni kot Jarc pesnik osamljenih notranjih iskanj, manj problemski je, eruptivnejši in ves obrnjen navzven, v socialno resničnost svojih dni. Ekspresionistična atonalnost, združena z udarno ritmiko, hrapavost in natrganost verza in prenapeta metaforika mu služijo kot sredstvo, da izrazi ne svojo razklanost, ampak razklanost sveta, njegovo socialno bedo in krivico. Stopnjevana plastičnost izraza daje njegovim opisom tovarniškega dela in prizorom iz rudarskih revirjev pečat nad vsakdanjost privzdignjenih, vznesenih doživetij in tudi njegova strastna erotika si vztrajno išče mogočne komparzerije naravnih elementov, zato da se lahko izpove. Prehod k bolj objektivnemu in bolj umirjenemu oblikovanju kasnejših let je bil za Seliškarja kot pretežno socialnega pesnika razmeroma lažji kot za Jarca, vendar — če izvzamemo nekatere ljudsko intonirane pesmi iz vojnih dni — ni bil nemara prav zaradi tega nikoli dosledno in do kraja izveden.

V nasprotju z Jarcem in Seliškarjem pa je najvidnejši predstavnik religioznega ekspresionizma, Anton Vodnik, kljub določenemu razvoju pesniškega izraza ostal vseskozi zvest svoji prvotni artistični usmerjenosti. Z neko neodjenljivo notranjo zavzetostjo teži Vodnik za tem, da bi človekova realna doživetja dematerializiral do zadnjih možnih meja, da bi jih očistil prahu zemeljske snovnosti, jih izmil in presvetlil v soju svojih ekstatičnih videnj ter jih ohranil le še kot eteričen odsev, kot duhovno estetski sublimat resničnosti. Njegova pesem je blagoglasnejša in se kljub prostemu verzu ne izogiblje rim, vsa je posuta z izbranim svetlorečjem, ki pa za razliko od Župančičevega ne deluje s svojo dinamiko in vsebinsko povednostjo, marveč je pred-

vsem opisno, statično in v bistvu dekorativno. Njegov pesniški svet je dostikrat svet otroške vere in zamaknjenosti, je kaleidoskop, stkan iz čarobnih sanj in prazničnih prividov, njegova erotika je otožno brezstrastna, skorajda breztelesna in še smrt je v tem začaranem svetu kot sanjsko svetla dekliška prikazen, kot Diana z mesecem v laseh, ki komajda za hip, v mračnem trenutku spozabe izvabi vzkrik groze iz pesnikovih ust.

Neuglašenost s svetom in s samim seboj, ki ji je ekspresionizem dajal bodisi kozmične bodisi metafizične, v vsakem primeru pa irealne, povečane razsežnosti, je v liriki *Srečka Kosovela* (1904—1926) nenadoma zadobila popolnoma naravne, človeške in prav zaradi tega nenavadno pristne in pretresljive oblike. Vsa vprašanja, ki jih je ekspresionizem zastavljal bolj ali manj abstraktno in retorično: o smislu bivanja, o tegobni osamljenosti in ničnosti človeka, o njegovi razklanosti in o razklanosti vesoljnega sveta, — ne le da se zastavljajo tudi pri Kosovelu, ampak se, pretopljena v krvi in bolečini pesnikovega globoko osebnega doživljanja, stopnjujejo do najbolj rezke in razvidne ostrine. Ta mladi pesnik, ki je umrl, ko mu je bilo komaj dvaindvajset let, ki je že od vsega začetka nosil v sebi, v svojem krhkem, od stradeža in notranjega ognja izčrpanem telesu kot obsodba in kot smrtno rezilo jasno, nedvoumno zavest o lastnem skorajšnjem, neizbežnem koncu, ta mrzlični ustvarjalec, ki je v nekaj letih svojega izredno intenzivnega, naravnost hladnega notranjega življenja v naglici zapisal na papir — če ne štejemo člankov, esejev in različnih osebnih zapiskov — okoli tisoč za življenja večidel neobjavljenih pesmi in pesniških osnutkov, ta komaj dorasli otrok, ki je z zveneče čistim, presunljivo iskrenim deškim glasom spregovoril o najbolj skrajnih in najbolj brezdanjih stvarih človeške eksistence, je nemara bolj neposredno in bolj osebno kot katerikoli njegov literarni sodobnik občutil in doživel vso grozo bivanja in umiranja, ves zanos kljubovanja, vso tragično usodo človeka, razpetega na križišču časa, ko se je cela družbena formacija v vsej svoji častitljivi moči in sijaju jela pogrezati v zaton in ko se je v njenem naročju kot negacija in kot obet jela v upor in razdejanju porajati zgodovinska vizija novega sveta.

O Kosovelu lahko rečemo, da je bil edini med mlajšimi pesniki, čigar izraz se ni naslanjal na Župančičevo bujno vizionarnost, pač pa je rasel neposredno iz Murnove čiste in senzitivne lirske govornice. To velja zlasti za Kosovelovo pokrajinsko liriko, za tista mehko občutena kraška razpoloženja, ki jim pesnikova predsmrtna slutnja in tesnoba dajeta že baladni nadih in ki je v njih pesnikov raztrgani, kameniti rodni svet nad Tržaškim zalivom subjektiviziran do tiste meje,

ko postaja samo še prisodoba pesnikovega razbolenega in razklanega notranjega sveta. Ta razklanost, ta »ostra rana Krasa«, ki jo nosi pesnik v svojih prsih, se razrašča in postaja bridkejša, kolikor bolj se pesnikova smrtna slutnja ostri in stopnjuje v grozo pred končnim propadom in uničenjem in kolikor bolj se — vzporedno s tem — gosti v pesniku spoznanje o usodnosti časa, o usodnosti njegovih protislovij, ki nosijo v sebi kolektivno razdejanje in smrt in ki ne dopuščajo človeku, ujetemu vanje, da bi se povzpел do notranje skladnosti in ravnotežja. Tema dvema negacijama, ki se v pesnikovi vročični zavesti strinjata in sovpadata in se v *Tragediji na oceanu* zlivata v apokaliptično vizijo o potopu sveta, postavlja pesnik nasproti edini vrednoti, ki ju zares premore, namreč nemirni in neukrotljivi plamen snujočega duha kot protiutež fizični smrti in pa visoki etični vzgon človečanske zavesti, ki mu narekuje nekatere najbolj programatične stihe, kar jih pozna slovenska poezija.

S Kosovelovo liriko, ki nastaja neposredno, po ukazu čiste notranje nuje, ki skorajda ne pozna razdalje med doživetjem in izpovedjo in ki sta ji spričo tega artizem in oblikovna preračunljivost v glavnem tuja, se začenja v slovenski poeziji proces, ki polagoma vodi od vizionarnega in abstraktnega h konkretnemu, zemeljskemu, od vzvišenega k preprostemu ali celo vsakdanjemu, od poudarjenega subjektivizma k poudarjenemu objektivizmu, od simbolizma in ekspresionizma k socialnemu realizmu. Ta proces je nedvomno v organski zvezi z naraščajočo gospodarsko in politično krizo evropske družbe in še posebej s skrajno ogroženim položajem slovenskega naroda po zmagi fašizma v sosednji Italiji in Nemčiji in se kaže tematološko v večji idejni in socialni angažiranosti te poezije, po oblikovni strani pa kot vrnitev k večji metrični strogosti in disciplini in k bolj dostopnemu pesniškemu izrazu. Opazimo ga lahko pri starejšem Župančiču, omenili smo ga že pri Grudnu in Jarcu, očiten pa je tudi pri večini drugih pesnikov, od starejših do najmlajših.

Med njimi naj navedemo zlasti *Mileta Klopčiča* (roj. 1905), ki je poleg lga Grudna nedvomno najbolj tipičen predstavnik predvojnega socialnega realizma. Če izvzamemo krajšo ekspresionistično epizodo, polno privzdignjenega revolucionarnega patosa, ki se ji tudi ta, sicer notranje umirjeni pesnik v zgodnjih letih ni mogel izogniti, je Klopčičeva pesem skoraj zgleden primer enotne stilne ubranosti, ki s svojo dosledno izvedeno, namerno preprostostjo deluje malone že kot ostentativen literarni program. Ta pesem raste motivično iz dveh družbeno in zemljepisno jasno opredeljenih okolij: podeželsko rudarskega in malomestnega, ki obe — vsako na svoj način — životarita v socialni

brezizhodnosti, negibnosti, moralni omrtvičenosti in hkrati v nemem pričakovanju nečesa, kar se bo nekoč zgodilo, kar se bo moralo zgoditi. V tem objektivnem, otipljivo realnem svetu ni kajpa nobenega prostora za pesnikovo neposredno osebno izpoved; njegova misel in lirično čustvo sta vseskozi objektivizirana in skrita za ljudmi, za dogodki, za orisom te male, utesnjene vsakdanjosti in se le kdaj pa kdaj razodeneta v preprosti revolucionarni simboliki, v rahlo zaznavni kritični ironiji in pridušenem moralnem ogorčenju in protestu.

Vse bolj rezek, oster, neugnan, dasi v bistvu tragično brezmočen v svoji vsezanikujoči iztreznjenosti je protest *Boža Voduška* (roj. 1905), pesnika, ki v slovenski poeziji — če izvzamemo izzivalni porog nekaterih zgodnjih Cankarjevih pesmi — skorajda nima predhodnika. Voduškov protest je po svoji temeljni pobudi moralične narave, je individualni upor npravnega rigorista zoper preživele npravne konvencije, je upor sinu zoper zlagano in življenjsko neobvezno moralo očetov. V jedki svetlobi spoznanja je metafizična gloriola, ki je oklepala božje stvarstvo, zbledela in odpadla in svet je za nekdanjega vernika postal, kakršen je bil prvi dan: gol in zasmehljivo krut v svoji neolepšani, trdi resničnosti, in bedni človek, ki je bil praznoto sveta in svojo lastno praznoto ovesil z iluzijami in jo napolnil z lesenimi maliki in lažno obarvanimi fetiši, zdaj — tudi sam ves oropan in gol — z diaboličnim posmehom in z zatajevano, izdajalsko bolečino na obrazu strmi v te glupe, strmoglavljene idole in sestavlja sredi bridkega razdejanja svoj klavrni moralni inventar. Kajti negacija vserezakrajajočega, neprizanesljivega, strastnega intelekta, ki se je bila kot okruten mehanizem sprožila v pesnikovem srcu, je najprej izvotlila to srce samo: odrešila ga je iluzij, a ga je hkrati oropala čustev, odvzela mu je ljubezen in mu v zameno pustila presihajoči užitek gole telesnosti, celo »tenki, čisti curek« pesništva bi mu bila najrajši pretrgala, ni pa mu mogla odvzeti tega, kar mu je po vsem tem opustošenju ostalo kot edina grenka in neodsvojljiva last: njegove tragike. In če je ta tragika v predvojni Voduškovi pesmi še skrita za miselnim objektivizmom, za suho, trezno, razumsko priostreno, analitično govorico, če še vsa tiči za trdim oklepom ironije in sarkazma, potem se v njegovi povojni pesmi, v visoki pesmi resignacije, kot bi jo lahko imenovali, prebija z nezadržno močjo na dan in se — v težki, nagneteni ritmiki, v nasičenih, vsebine polnih prisposodobah — razdaja z vso bravurozno tehtnostjo zrele življenjske izpovedi. In kakor je svoj čas mladi pesnik, »razžgan od strupa rogajoče se bridkosti«, iz upora zoper družbeno brezizhodnost, a tudi iz najbolj osebnih vzgibov, iz globoke nuje svoje razdejane notranjosti hlepeče zaklinjal veter pomladi, naj vstane

in očisti zemljo in nebo, tako je zreli pesnik zdaj, ko se je s trpkim mirom odpovedal neizpolnjivim ciljem mladosti, njenim drznim željam, »osvojiti nemogoče«, našel iskano ravnotežje v nestremljivem in varnem spoznanju o večni pravici in smislu vsega živega in kličočega, ki mu je celo smrt pokorna.

Poezija *Jožeta Udoviča* (roj. 1912) si je z Voduško po miselni in ustvarjalni disciplini, ki nadeva stroge brzde liričnemu čustvu, sicer rahlo v rodu, ne pozna pa njenih velikih idejnih prelomov in kljub svoji trpki intonaciji tudi ne tistega tragično napetega loka, ki je tako značilen za razvojno črto Voduškovega miselnega in življenjskega spoznanja. Kajti, če je bil večji del Voduškove lirike usmerjen navzven, v bojevito osvajanje in razkrivanje gole, nepoetične resnice o zunanjem svetu, potem je bolj zadržana, manj strastna Udovičeva lirika usmerjena predvsem navznoter, v tiho osvajanje novih, še neraziskanih prostorov pesnikovega intimnega sveta, v odkrivanje poetične resnice o najbolj skritih, najbolj molčečih plasteh človekove notranjosti. Take niso samo pesmi, ki so nastale v predvojnem in v današnjem, povojnem času, ampak v znatni meri tudi tiste, ki so nastajale v samem metežu osvobodilne vojne in revolucije, ki je leta 1941, po propadu stare Jugoslavije, zajela vso Slovenijo. V njih se pesnik pogosteje kot sicer zaustavlja pri objektivnih motivih, a ne kot programatičen klicar in zastavonoša, marveč kot soudeleženec, kot tiha priča, ki jo še bolj kot veliko zgodovinsko dogajanje samo navdihujejo odsevi tega dogajanja v človeški zavesti. In čim globlje prodira pesnik v to krhko subjektivno snov, tem bolj se oddaljuje od zunanje pesniške opisnosti, od zunanje logike stiha, tem bolj se predaja sproščeni metaforični domišljiji, presenetljivim povezavam raznorodnih čutnih senzacij, sugestiji besede in besednih simbolov, skratka, magičnemu pesniškemu jeziku absolutne metaforike, nastajajoče iz razstavljenih drobcev žive resničnosti, ki so se v pesnikovi zavesti spet strnili nov, fantazijsko bogat, a pri tem notranje logičen, vsebinsko skladen niz poetičnih podob. V tem kultiviranem jeziku liričnega razuma, če ga lahko tako imenujemo, ki je nasprotje nadrealistični podzavesti kot negaciji ustvarjalnega duha, v tem jeziku sugestivnih liričnih podob, ki sta v njem čustveni ritem in čustvena melodika stišana do najvišje mere in ki se v njem pretapljata in neločljivo spajata narava in človek, vid in spomin, resnica in sanje, realnost in irealnost, se nemo razkazuje pesnikov notranji svet, svet tihih, samotnih meditacij o grenki igri življenja in igri smrti, o večnem čudežu narave in prav tako večnem, neusahljivem, zmagovitem čudežu, ki mu je ime pesem.

V prizadevanjih po prenovitvi pesniškega izraza je šel Udovič nedvomno dlje od svojih pesniških vrstnikov in tudi dlje od *Ceneta Vipotnika* (roj. 1914), čeprav sta si njuni pesmi spočetka v marsičem sorodni: obe se, nastajajoč v ozračju predvojnega socialnega realizma, poslužujeta vezanih metričnih oblik in obe skušata ta formalni oklep odznotraj, z uporabo drznejše metaforike razrahljati in s tem svoji osebni izpovedi vdihniti čimbolj oseben izraz. Toda ta sorodnost je v glavnem le oblikovna in zato tudi začasna, kajti korenine, iz katerih poganjata ti dve pesmi, tičijo v dveh različnih in deloma celo nasprotnih plasteh človeške notranjosti, in če smo lahko pri Udoviču — z malce pretiravanja sicer — govorili o liričnem razumu, potem moramo pri Vipotniku govoriti predvsem o moči liričnega čustva, ki si v poudarjenem ritmu koplje strugo skozi pesniški organizem, ga oživlja in ga napaja s svojo prvobitno vsebino. Ta čustvena vsebina v največji meri določa Vipotnikovo pesem: odmika jo abstraktnim pesniškim vizijam in meditacijam in jo zvesto pripenja na realna, otipljiva tla pesnikove biografije, daje ji značilni pečat notranje težnosti in redkobesednosti, usodne uklenjenosti in zvezanosti s tistimi najbolj golimi in bridkimi zemeljskimi stvarmi, ki so kot trpljenje, samota in predsmrtna tesnoba že vnaprej določeni delež človekovega bivanja in hkrati tudi najprvotnejši vir njegovega liričnega čustvovanja. Med vojno je v Vipotnikovo liriko vdrl objektivni svet in pesnikovega subjektivnega do neke mere celo preplaval in preglasil. Kot pričajo nekateri, v besedi skopi, a z zatajevanim čustvom nasičeni prizori iz vojnih dni, je vojna pesniku odprla nove tematične in izrazne registre ter ga iztrgala iz njegove brezupne osamljenosti. Povojne Vipotnikove pesmi so za razliko od prejšnjih vse posvečene ljubezni; zdi se, da je moral pesnik najprej premagati usodno uklenjenost svoje trpne narave in preboleti občutje groze in smrti v sebi, preden se je lahko predal mamljivemu prepletanju svetlobe in sence, hrepenenja in resignacije, sreče in odpovedi, ki daje njegovi ne več mladostni erotični pesmi posebno čustveno globino in prosojnost, hkrati pa nam priča o tem, da se je pesnik povzpел do tiste harmonične sinteze, do tiste suverene notranje vedrine, ki pomepi novo kvaliteto v njegovem razvoju.

Druga svetovna vojna, ki se je na Slovenskem, podobno kot v ostalih delih razkosane Jugoslavije, stopnjevala v vseljudski upor proti okupatorju in v socialno revolucijo, se je — kot smo lahko videli — globoko zarezala v ustvarjanje vseh slovenskih pesnikov od Župančiča do Vipotnika in zapustila v njem vidne sledove, predvsem seveda kar zadeva pesniško tematiko, pa tudi kar zadeva obliko, saj se je ta zdaj še bolj kot v letih pred vojno odpovedala drznejšim izraznim

sredstvom in se poenostavila do skrajnih možnih meja. Toda osvobodilno in revolucionarno gibanje ne bi bilo tako elementarno in vseobsežno, kot je v resnici bilo, če ne bi hkrati vrglo na površje tudi novih pesniških imen, takih, ki jim je neurje časa razvezalo glas in ki so ne le v opisovanju vojnih grozot in moreče stiske, ampak morda še bolj v izpovedovanju kolektivnih stremljenj, akcijskega zanosa in moralne volje tega gibanja samega našla svoji pesmi pravo, času ustrezno vsebino.

V začetku leta 1942 je v podtalni trdnjavi osvobodilnega gibanja, v okupirani Ljubljani, izšla v ilegalni tiskarni pesniška zbirka »*Previharimo viharje*« *Mateja Bora* (s pravim imenom Vladimira Pavšiča, roj. 1915). Zbirke ni mogoče presojati z običajnimi literarnimi merili: v bistvu je vsa en sam glasen krik pogaženega, na smrt obsojenega ljudstva, en sam hripav in krčevit poziv k upor, ki se le kdaj pa kdaj poleže in stiša, največ takrat, kadar pride v rahlo zamaknjeno, toplo pričevanje o partizanstvu in njegovi preprosti, zvesti človečnosti. Borova zgodnja partizanska pesem, »pesem ognjenega rojstva«, kot jo je krstil Oton Župančič, je izrazit primer angažirane poezije, angažirane v najbolj resničnem, najbolj prizadetem, strastnem pomenu te besede. Toda kakor nobena angažirana poezija tako tudi Borova ni brez zatišij tako imenovane čiste poezije. V kasneje nastalih partizanskih pesmih se Borova prenapeta dikcija in metaforika umakneta bolj mirni, disciplinirani govorici; uporniški krik se zdaj prelije v izzivalno objesten smeh tistih, ki so podrli za sabo mostove s starim svetom in poznajo samo še neizhojeno pot skozi meteže naprej; med objektivnimi motivi pa je tu in tam prostora tudi že za tihe osebne meditacije, za nekatera ubrana čustvena razpoloženja in celo za zgodbo o ljubezni, ki doživi svoj pretresljivi zaključek ob prekopu posmrtnih ostankov pesnikove ubite žene. Vendar neposredna lirična izpoved v splošnem ni prava domena tega predvsem nazven obrnjene in za kardiogram družbe občutljivega pesnika. O tem nam priča tudi Borova žanrsko in motivično tako raznolična povojna pesem: v nji se pesnikova misel in čustvo zelo rada odevata v objektivne slike, vzete sprva predvsem iz narave, kasneje pa vse pogosteje iz socialnega življenja naših dni, dokler se navsezadnje v svojevrstno zasnovanem ciklu o atomskem popotniku, ki pomeni nov vrh Borove angažirane poezije, ne povzpne v protest zoper tehnokratsko dehumanizacijo in zoper grozeče uničenje sodobnega človeštva.

Kakor o Borovi partizanski pesmi tako lahko tudi o pesmi *Karla Destopnika-Kajuha* (1922—1944) rečemo, da je vseskozi zrasla z revolu-

cionarnim gibanjem in njegovo idejno in moralno vsebino. Le da ta zraslost in notranja povezanost pri znatno mlajšem Kajuhu ni toliko razmišljajoče, kolikor je čustvene narave, zato ne prepričuje toliko s svojo zgovornostjo, pač pa s svojo prostodušno, samo po sebi umevno navzočnostjo in daje značilen pečat vsem Kajuhovim pesmim, tudi tistim, ki nimajo izrecno programatične zasnove, pa bodisi da so to z osebnim čustvom izrisane slike vojnih grozot ali pa intimno intonirana lirski razpoloženja. Tem zadnjim se je namreč pesnik, poslušen strogim ukazom vojnega časa, izogibal, pa so kljub temu — v skladu s čustveno usmerjenostjo njegove narave — vdiral v njegovo poezijo. In tako se je zgodilo, da je Kajuh s ciklom ljubezenskih pesmi, ki jih je pošiljal dekletu v zapor, zapisal svoje lirično najbolj presunljive vojne pesmi. V njih sta se neprisiljeno prepletli med seboj pesnikova revolucionarna vera in erotično čustvo in se strnili v izrazno preprostost, a živ in topel liričen organizem. Žal Kajuhu ni bilo dano do kraja izpeti svojo pesem in jo razviti do tiste oblikovne popolnosti, ki bi jo spričo naravnega liričnega daru bržčas lahko dosegel: padel je kot partizan in ostal tako še v smrti zvest družbenemu etosu svoje pesniške izpovedi.

Vojni čas, ki je tako neizbrisno zaznamoval Kajuhovo pesem, je vsilil prva doživetja in narekoval prve stihe vrsti mladih pesnikov, od katerih naj navedemo zlasti tri: *Petra Levca* (roj. 1923), *Ivana Minattija* (roj. 1924) in kot zadnjega *Lojzeta Krakarja* (roj. 1926). Njihovo pesniško delo je pri vsej individualni izrazitosti še vedno v nastajanju in hkrati na tisti stopnji notranjega sezorevanja, ki še ne dopušča dokončnejše in zaokrožene opredelitve. Kar že na prvi pogled veže te tri, v zadnji instanci intimne pesnike, je dokaj ostro zarisan doživljajski lok, ki je vsem trem v osnovi skupen in ki raste iz vojnih grozot in prezgodnjega, brutalnega srečanja s smrtjo, se vzdigne do intenzivno občutnega, visoko obveznega bojnega tovarištva in do nerazdružne solidarnosti živih in mrtvih in navsezadnje klone v osamljenost, v razočaranje, v bridko soočenje z vsakdanjo, neidealno resnico realnega sveta. Ta tragično obarvani, romantično čustveni lok bi se lahko zdel stereotipen in literarno privzet, če ne bi bil tako tesno pripet na konkretno oblikovitost objektivnega zgodovinskega dogajanja, če ne bi bil pri vsej svoji linearni preprostosti doživet in izpovedan s tako iskreno in drhtečo prizadetostjo in če ne bi na dnu te oblikovno neiskane in nespogledljive izpovedi vztrajno kljuovala zamolkla, neutajljiva bolečina pristnega liričnega čustva. To čustvo je pri Levcu sprva še zastrto in zadržano, vklenjeno večidel v trezno opisnost podob in se v tenkih risbah iz narave in v resnobnih meditacijah razmeroma pozno razklene in stopnjuje do rezkih in pretresljivih disonanc. V nasprotju s tem

je Minattijeva razpoloženjska pesem že od vsega začetka izrazito subjektivna; njeno melanholično uglašeno čustvo se razdaja neposredno kot čist, nemiren curek, brez oblikovnih arabesk, pa tudi brez sleherne programatičnosti in brez večje refleksivne ostrine. Ob njem se zdi Krakarjevo čustvo, ki se je v zrelejših pesnikovih letih poglobilo in preraslo okvir prvotne deklarativne opisnosti, skorajda vzneseno v svoji prostodušni, toplo vladajoči človečnosti, ki se rada izraža v konkretnih, socialno obarvanih podobah.

Naslednji pesniški rod je med vojno komaj doraščal, zato se pri pesnikih, kot so *Janez Menart* (roj. 1929), *Dane Zajc* (roj. 1929) in *Kajetan Kovič* (roj. 1931), razodeva vojna predvsem posredno, kot podzavestno doživetje, pomembno za njihov notranji razvoj, redkeje pa najde neposreden odmev v sami pesniški motiviki, a še takrat ne nastopa več kot upor ljudstva proti zlu in nasilju, marveč le še kot vojna nasploh, deheroizirana, obdana z vsemi svojimi morbidno mračnimi rekviziti, razodeva se kot zlo in nasilje samo, naperjeno zoper človeka, kot temno dejstvo smrti, nepreklicno, absurdno in za posameznika nepopravljivo, kot nepremagan spomin včerajšnjega, a hkrati tudi že kot opomin in prežeeča negotovost jutrišnjega dne. In če smo lahko o prejšnjem rodu rekli, da je njegova pesem rasla sprva iz kolektivnega občutja in se šele kasneje — s toliko večjo bolečino — prevesila v grenkobo osamljenosti, ne da bi se mogla kdajkoli do kraja sprijazniti ž njo, potem moramo o rodu, ki je nastopil na začetku petdesetih let, ugotoviti, da se njegova pesem poraja vseskozi iz individualističnega razmerja do sveta, iz razumsko iztreznjenega občutja človekove apriorne osamljenosti, ki je bolj jedko kot tragično in ki se v skrajni konsekvenci stopnjuje prav do negacije življenja in njegovega smisla. Ta deziluzionizem se kaže pri Menartu kot ironično zagrenjena osebna meditacija, kot porog, satira in pamflet, pri Zajcu dobiva grozljive oblike biološkega strahu in brezmočnega bega v popolno izolacijo in samouničenje, v praznoto, ki je niti ljubezen ne more ublažiti in osmisliti, medtem ko se pri bolj intelektualnem Koviču razodeva kot lirična meditacija o minevanju vseh stvari, kot tiha ironija in skepsa, ki se v nji — brez prave notranje vere in strasti — komaj kdaj narahlo oglasi skrita žeja po življenju, stkana iz drobnih hrepenenj in zadržanega pričakovanja.

Na tej krhki vmesni postaji, ki leži nekje na večni ločnici med poetično afirmacijo in poetično negacijo življenja, se — če izvzamemo najmlajše pesnike — zaenkrat končuje osebno in zgodovinsko pričevanje, ki ga vsebuje slovenska poezija.

*

Ta pregled slovenske poezije — naj nam bo dovoljeno to pojasnilo — nima nobenih literarnozgodovinskih pretenzij. V skladu s svojo esejistično zasnovo skuša zgolj zaokrožiti in izostriti podobo slovenske poezije, kot jo daje pričujoči izbor, in se zato omejuje v glavnem le na tista pesniška imena, ki so zastopana v izboru. Iz istega razloga je v njem opuščeno kritično navajanje literature, saj je ta francoskemu bralcu večidel¹ nedostopna.

Ko izročamo bralcem ta izbor slovenske poezije 19. in 20. stoletja, si ne tajimo, da je delo, ki smo ga s tem opravili, nepopolno. Nepopolno predvsem zaradi omenjenega obsega knjige, saj smo morali ne le skrbiti izbor pesmi na najmanjše število, ampak v celoti izpustiti tudi celo vrsto za razvoj slovenske poezije pomembnih pesniških imen. O »brezuspешnosti prevajanja« poezije — beseda je Shelleyeva — rajši ne govorimo; naj omenimo le, da sta nam prevedljivost ali neprevedljivost pesmi marsikdaj zelo nepopustljivo narekovali končni izbor. Ob tej priliki naj posebej opozorimo na dragoceno pomoč, ki jo je prevajalcu pri končni redakciji pesniškega besedila nudil pesnik Marc Alyn; njegova zasluga je, da je marsikatera pesem v tej zbirki z enakovredno pesniško sugestivnostjo presajena v francoščino.

T J A I N N A Z A J

(Nadaljevanje)

Vladimir Kavčič

10

Dimitrij si je moral priznati, da je v pričakovanem poslovilnem večeru nekaj slovesnosti; temu se ni mogel izogniti niti on, ki je zadnja leta živel v neprestani pripravljenosti, da površino razlikuje od bistva, parolo od dejanske potrebe, svetlo lakirano laž od banalne resničnosti. Tako pogosto se mu je namreč dogajalo, da je sprejemal udarce le zato, ker se je nenadoma znašel pred razgaljenimi dejstvi, svileni papirčki, v katere so bila še do nedavna zamotana, pa so ležali v blatu. Da bi se zavaroval pred takšnimi presenečenji, je že vnaprej brskal po najbolj posvečenih resnicah in si skušal zamisliti, da so v bistvu nekaj popolnoma nasprotnega od tistega, za kar so veljale. Za no-

¹ Kot častno izjemo naj navedem le Luciena Tesnière monografijo: *Oton Joupantchitch. L'homme et l'oeuvre. Les Belles-Lettres. Paris 1931. str. XV + 385.*