Franca Buttolo

VODNIKOV IN MAETERLINCKOV INTUITIVIZEM

Ugotovitve o pomenu Maeterlinckovih del za pesniško ustvarjalnost Antona Vodnika se opirajo na dokaz, da se je Vodnik že 1917 seznanil z literaturo, ki ga je opozorila na Maeterlinckove intuitivistične težnje v njegovih dramah in drugih delih. Analiza strukture literarnih subjektov v delih obeh avtorjev pa razkriva podobnosti in tudi razlike v specifični realizaciji idejno-estetskih intuitivističnih izhodišč. Obakrat se razkrije nemoč težnje avtorjev, da bi se izognila nezadostnosti simbolistične metafizike, ki je želela realizirati ideal absolutnega pesniškega subjekta. Zato je Maeterlinck delno spremenil idejne predpostavke svojih prvotnih intuitivističnih teorij, Vodnik pa jim je sledil do konca (pesem Na dnu*) in se tako približal pesniški ustvarjalnosti slovenskih modernistov.*

Kakor je po eni strani vpliv Mauricea Maeterlincka na slovensko literaturo moderne že temeljito preučen, predvsem po zaslugi dognanj Dušana Pirjevca v njegovi obsežni monografiji *Ivan Cankar in evropska literatura*,[1] tako ostajajo problemi v zvezi s pomenom literature tega francosko pišočega belgijskega mističnega simbolista za slovensko literaturo po moderni še dokaj odprti. Če izvzamemo primerjalno študijo Lada Kralja o simbolistični, freudistični in ekspresionistični koncepciji Grumovega junaka in o Grumovem neuspešnem prizadevanju po sintezi ali vsaj simbiozi teh treh koncepcij,[2] skoraj ni temeljitejših raziskav o stikih med Maeterlinckom in slovenskimi literarnimi ustvarjalci po zatonu moderne, predvsem med vojnama.

Anton Vodnik sodi med pesnike, ki so jih literarni kritiki in zgodovinarji povezovali z Maeterlinckom;[3] posebej je v tej zvezi treba omeniti Antona Ocvirka, ki je dal pobudo za nekatere razprave, npr. že omenjeno Kraljevo, za Grafenauerjevo o odmevih Rilkeja pri Slovencih, v kateri je avtor opozoril na Maeterlinckove vplive v delih R. M. Rilkeja, in za delo F. Buttolo o mističnem simbolizmu A. Vodnika in Maeterlincka.[4]

Ta članek primerja intuitivizem kot osnovno Maeterlinckovo literarno načelo z intuitivističnimi elementi v strukturi Vodnikovega simbolizma, pri čemer razmejuje tiste strukturne komponente, v katerih se kažejo skupne značilnosti ali pa izrazite razlike. To pomeni, da razumemo v naslovu izpostavljeni pojem idejno-estetskega načela intuitivizma oziroma intuitivistične spoznavne teorije (podrobno je predstavljena v Pirjevčevi monografiji o Cankarju[5]) kot enega temeljnih elementov simbolizma, da nikakor ne gre za uveljavljanje pojma z območja fenomenologije, kjer je poleg fenomenološke redukcije eidetska intuicija temeljna oblika vseh posebnih transcendentalnih metod, s katerimi fenomenologi, na primer Edmund Husserl, »določajo zakoniti pomen transcendentalne fenomenologije«.[6] V naši razpravi gre izključno za intuitivizem, kakor se je uveljavil v tradicionalnem razumevanju intuicije kot neposrednega videnja resnice (ideje), tokrat v območju tako imenovanega katoliškega ekspresionizma; gre za intuicijo, ki so ji postavili temelje zlasti Platon, Plotin, Emerson, ne nazadnje Maeterlinck, ki se je v veliki meri opiral tudi na Ruysbroecka, Böhmeja in Swedenborga.[7] V zadnjem času se opirajo na raziskave o pomenu intuitivizma za simbolistično literaturo tudi raziskovalci jezikovnih zakonitosti simbolistične pesniške govorice, predvsem francoski strukturalist Claude Abastado. V svoji študiji *The language of symbolism* ugotavlja, da študij zakonitosti simbolističnega pesniškega jezika ni mogoč brez upoštevanja podrejenosti simbola intuitivističnim teorijam, ki imajo za cilj neposredno dojemanje resnice, ker je za simboli-

zem razumsko in čutno spoznavanje nezadostno pri odkrivanju najvišje resnice o življenju, svetu in človeku v njem. Po Abastadu je posledica takšne teorije o simbolu prepričanje simbolistov, da je poezija oblika vedenja; njene specifične, izrazito intuitivistične spoznavne procese je mogoče primerjati, čeprav ne tudi enačiti, z znanstvenimi ali verskimi – to pa naj bi poezijo glede spoznavanja izenačilo z znanostjo in religijo.[8] Da bi bilo takšno spoznavanje res mogoče, je bilo torej treba ustvariti poseben, mistični »sistem« neposrednega dojemanja, ki naj bi obenem vodil tudi do ustreznega izražanja resnice, kar je bila največja želja simbolistov.[9]

V pričujoči predstavitvi Vodnikovega odnosa do Maeterlinckovega intuitivizma kot ene glavnih spoznavnih teorij evropskega simbolizma so najprej zbrani najpomembnejši podatki o Vodnikovem poznavanju literature o Maeterlincku in predvsem njegovih del; drugi del tega članka sporoča ugotovitve o nekaterih najvidnejših sledovih Maeterlinckovega intuitivizma v specifični literarno-umetniški strukturi Vodnikove lirike; v tretjem delu je pojasnjeno Vodnikovo razmerje do maeterlinckovske različice evropskega simbolizma, ki se v Vodnikovi zgodnejši liriki razkriva kot njena temeljna struktura; četrti del spisa povzema glavna dognanja.

I.

Kar zadeva Vodnikovo poznavanje literature o Maeterlincku, pot do dokazov ni na široko odprta. Vodnik navaja kot glavni vir pri pisanju svojega *Poglavja o dekadenci* (1918/19)[10] dve strani dolgo besedilo o tem belgijskem simbolistu v knjigi *Geschichte der französischen Literatur* Nikolausa Welterja (1909),[11] o tem, ali je bral slovenske zapise o Maeterlincku, pa lahko samo bolj ali manj uspešno ugibamo, vsaj dokler ne bo dostopna Vodnikova zapuščina, predvsem korespondenca.

Ob izidu prvega pomembnejšega članka, Zupanovega *Maurice Maeterlinck in njegova pravljična igra Modra ptica* (Slovan 1912), je bilo Vodniku komaj enajst let. Ko je bila objavljena študija Ivana Prijatelja *Nova pota znanstvene poezije* (Slovan 1914), Vodnik verjetno še ni bil pozoren nanjo. Mogoče pa je, da med mladimi literati okrog Domačih vaj na gimnaziji v Šentvidu ni ostala neopažena in je o njej kdo spregovoril tudi še kako leto ali več po objavi. Če je Vodnik prebiral kulturne strani dnevnih listov, verjetno ni prezrl članka Silvestra Škerla *M. Maeterlinck, Sestra Beatrice* (Slovenec 1920, št. 220), v katerem avtor povzema mnenje Hansa H. Ewersa, da je Maeterlincka najgloblje doumel tisti, ki »je razumel njegovo molčanje«. Za Škerla je Maeterlinck največji predstavnik simbolizma, pri katerem je malo zunanjega dogajanja. Nazadnje omenja, da so v pretekli sezoni v ljubljanski Drami uprizorili Maeterlinckovi enodejanki *Vsiljenka* in *Slepci*. Ko je 1923 v Ljubljanskem zvonu izšlo Prijateljevo razmišljanje *Poezija »Mlade Poljske«*, v katerem je avtor podrobneje predstavil Maeterlinckovo mistiko, je bila Vodnikova prva pesniška zbirka (*Žalostne roke*, 1922) že objavljena, druga (*Vigilije*, 1923) pa, vsaj večji del, že napisana. Nekako sredi leta 1923 je bila namreč že v prodaji.[12] Res je sicer, da je izšlo Prijateljevo besedilo o Maeterlincku že v januarski in februarski številki, vendar bi bilo tvegano kakorkoli povezovati prav Prijateljeve ugotovitve o Maeterlinckovem prepričanju, da je mogoče »brezglasno občevanje z Absolutom, s prabistvom«, ki ga je avtor *Modre ptice* razglašal za »zaklad ponižnih«, z Vodnikovimi *Vigilijami*.

Seveda Vodnik ni prebiral samo slovenskih knjig in listov, saj je bila gimnazijska knjižnica v Šentvidu, kakor je razvidno iz šolskih izvestij, dokaj založena z različnim nemškim tiskom. Še posebej pa je treba opozoriti na posredniško vlogo Jožeta Tomažina, Dunajčana, ki je sošolca in prijatelja A. Vodnika zalagal z Reclamovimi izdajami najvidnejših sodobnih literarnih del, med katerimi je utegnilo biti tudi katero Maeterlinckovo, morda z ustrezno spremno besedo.[13]

Čeprav nismo našteli vseh člankov in zapisov o Maeterlincku, ki so izšli pri nas od l. 1912 do l. 1923, je dovolj jasno nakazano, kako močno je bilo zanimanje za Maeterlincka v obdobju, ko je Vodnik zorel v pesnika. V takšnem kulturnem vzdušju Vodniku, ki se je še na vsakem koraku srečeval z literaturo slovenske moderne, bolj ali manj pod Maeterlinckovimi vplivi (ne le s Cankarjevo, temveč tudi s Kettejevo in Župančičevo),[14] res ni bilo težko najti neposredni ali posredni stik z Maeterlinckovimi umetniškimi načeli.

Kako si je Vodnik sam začel oblikovati odnos do Maeterlinckovega intuitivizma, še najbolje izpričuje njegov spis *Poglavje o dekadenci*, ki ga je v šolskih letih 1917/18 in 1918/19 objavil v šentviškem dijaškem rokopisnem glasilu Domače vaje. Iz spisa je razvidno, da je Vodniku pojav dekadence pomenil predvsem negacijo »naturalistične« in »pozitivistične« miselnosti, hkrati pa je poudaril, da dekadence ni mogoče sprejeti v celoti. Sprejemljive so le tiste ideje in načela, ki zadevajo zgolj literaturo in nimajo za cilj spreminjanja življenja, družbe.

»Pri vsem tem pa morejo taki umetniki še vedno stati na vrhuncu kulture; o njihovem propadu moremo govoriti šele tedaj, če bi hoteli svoje sanje prenesti v življenje.«[15]

To pa pomeni, da se je že šestošolec Vodnik zavedel nepremostljivosti prepada med »življenjem« in »sanjami«. Še več, poskus premostitve prepada med življenjem in idealom ima že kar za neodgovoren in ga imenuje propad. Seveda žalosten propad, a kakor zvemo v nadaljevanju, ko govori o Verlainovi usodi, takšen propad ni tragičen, ker ni rezultat plemenite žrtve za visoke ideale, temveč samo nesrečno naključje (nepravilna vzgoja, alkohol idr.). Vsa ta naključja pa so pogubna, kakor v zvezi z Verlainom ugotavlja Vodnik, samo če človek nima dovolj notranje moči, da bi svet sprejel takšen, kakršen je:

»Kar poje v ‚Sagesse', je resnično občutil; da je padal potem zopet in zopet, zato mu je manjkalo moči.«

O tej moči pa piše Vodnik, da je tista moč, ki jo podeljuje Bog:

»Ko vidi skozi nizko okno svoje celice kos neba, tako sinjega in mirnega, sliši tajno pesem njegovo, sladko in zvonko. Vidi drevo, čuti drhtenje listov, sliši melodijo ptice. In takrat pade na kolena in zakliče v silnem hrepenenju: ‚Moj Bog, moj Bog, o tam je vir ljubezni, ki je sveta. O, tam je mir' (. . .)«

Nazadnje je v *Poglavju* zapisal:

»Dekadenca je predhodnica velike kulture, katere znaki so se že pojavili. Vstali so resnično veliki umetniki, bogati ne samo na nepričakovano blestečih posameznostih, ampak na odkritju prave lepote. Med temi so najbolj zastopani Belgijci.«

»Vsled branja dekadentov so postali ljudje občutljivejši za skrivnosti v naravi, za tajne globine našega srca, iz katerega nam dviga dekadenca neštevilne zaklade (. . .)«

»Najznamenitejša simbolista sta: Maurice Maeterlinck in Fernand Gregh.«

Tudi če Vodnik v *Poglavju* ne bi bil omenil Maeterlincka, bi nas spis na številnih mestih opozoril na približevanje njegovih idejnih in prek njih tudi estetskih literarnih izhodišč Maeterlinckovemu intuitivizmu. Takšno svojo zgodnjo intuitivistično usmerjenost pa je Vodnik izpovedal tudi v oceni Pregljevega romana *Plebanus Joannes* (1920), ko je zapisal, da je človek »skrivnostno bitje z neumrljivo dušo, potom katere smo v čudežni zvezi z metafizičnim svetom«.[16] Skratka, povsem utemeljeno je mogoče trditi, da je bil intuitivizem kot način dojemanja najvišjega smisla sveta in življenja v središču literarnih razmišljanj gimnazijca Antona Vodnika.

Nekaj podobnega je zapisal tudi Janez Okorn, ocenjevalec Vodnikove zbirke *Žalostne roke*, ko je poudaril, da med Vodnikom in Maeterlinckom sicer obstajajo podobnosti, da pa Vodnik ohranja pravi odnos do onstranstva, ne takšnega kot Maeterlinck, kajti Vodnik je še prepričan, da transcendentni svet res biva, medtem ko se zdi Maeterlincku misel nanj samo lepa in poetična.[17] Jasnejši pa je bil Stanko Majcen, ko je v oceni Vodnikovih *Vigilij* menil, da je Vodnik »videc«:

»Vodnik je videc, odtod za večnost zaklenjene ustne (...). Če bi nam z rimami ne pozvonil, bi še mi kdaj mislili, da govori s seboj, brbljavi starec. ‚Grombesede' ni bilo treba. Zapisano je, da je Kokoschkova. Koseskega bi tudi lahko bila. Vodnik naj ne misli, da je verz 9. s 27. strani dober. Vodnik je glas [...], prst je, ki mu s konice kaplja svetloba onostranskih dežela, obljubljenih in obljubljenih, tolikokrat obljubljenih, da že ne verjamemo več.«[18]

Očitno tudi Majcnu nista bila neznana pomen in funkcija molka v simbolistični poeziji, če že ni mislil ravno na Maeterlinckov intuitivizem.

Katera Maeterlinckova dela je Vodnik poznal ali vsaj utegnil poznati, je brez poznavanja rokopisne zapuščine (v družinskem arhivu brata Franceta do njegove smrti 1986) prav tako težko zvedeti, kakor je bilo zapleteno ugotoviti, katere študije o njem je prebral. V izjavi bratu Francetu je med avtorji, ki so vplivali na njegovo umetniško rast od 16. do 19. leta, omenjen tudi Maeterlinck.[19] A preden poskusimo ugotoviti, katera Maeterlinckova dela je Vodnik morda poznal, moramo pojasniti, da se je le nekaj malega (neobvezno) učil francoščine, ker so na gimnaziji v Šentvidu uvedli pouk tega jezika šele v šolskem letu 1923/24.[20]

Pri pregledovanju Vodnikove knjižnice ni bilo mogoče najti niti enega samega Maeterlinckovega dela, ohranjenih pa je bilo kar pet Rilkejevih iz zgodnejše dobe njegovega ustvarjanja, iz obdobja torej, ki je bilo izrazito pod Maeterlinckovim vplivom.[21] Po izjavi brata Franceta je Anton Vodnik dobro poznal drami *La Princesse Maleine* (1889), ki menda ni močno »vplivala« nanj, morda še najbolj na pesniški dialog *Odpevanje (Almanah*, 1922), in *Sinja ptica* (1909), ki je bila po izjavah žene Dore (Franci Buttolo leta 1971) eno najljubših Vodnikovih literarnih del.[22] Ali je Vodnik poznal tudi enodejanki *Vsiljenka* in *Slepci* (obe sta bili v nemškem prevodu dostopni v šentjakobski knjižnici v Ljubljani),[22a] ki sta bili 1920 uprizorjeni v ljubljanski Drami,[23] ni jasno. Brat France se je spominjal, da takrat osmi razred gimnazije ni mogel k predstavam zaradi številnih šolskih obveznosti, Vodnik sam pa se menda tudi ni udeležil uprizoritev (izjava brata Franceta F. Buttolo 1971). Prav mogoče pa je, da je prebral Koblarjevo oceno *Slepcev* (Slovenec 1920, 20. april). V njej je zapisano, da je Maeterlinckova umetnost »abstrakcija vsakdanjega, občega življenja, gledanje notranje

lepote, življenje od znotraj«. Za Maeterlincka je »bistvo gorja, ne kakor ga vidimo«, ker »naše oči gledajo le skorjo [...] dozdevnost, to pa je gorje, ki v resnici biva«, kajti »čuti, ki so bili v zvezi z zunanjimi očmi, odmirajo, oživljajo se novi; pojem kraja in časa izginja, vstaja nov pojem; groza, občutek, da je nekaj med telesi.« To »nekaj« je po Koblarjevem prepričanju smrt.

O Vodnikovem poznavanju Maeterlinckove poezije moremo prav tako le ugibati. Izidor Cankar je v eseju *Simbolizem v francoskem pesništvu* (Dom in svet 1912) objavil pesmi iz Maeterlinckove zbirke *Douze Chansons* (Paris 1896) in odlomek iz drame *Pelléas et Mélisande*, predvsem zaradi znamenitega prizora s kultom las glavne junakinje.[24] Brez najmanjšega dvoma pa smemo trditi, da je Vodnik poznal tiste Maeterlinckove pesmi, ki so bile objavljene v antologiji *Moderna francoska lirika* (1919).[25] O njej je Miran Jarc izjavil v svoji obsežni oceni, da je Maeterlinck edini pesnik, ki je kolikor toliko ustrezno zastopan tako s številom kakor tudi s kvaliteto prevodov.[26] Hkrati pa je opozoril, da je veliko boljša od slovenske nemška antologija Fritza Gundlacha. Precej verjetno je, da je bila Gundlachova antologija *Französische Lyrik seit der großen Revolution bis auf die Gegenwart* (Leipzig 1906) znana in da so jo brali predvsem tisti ljubitelji francoske lirike, ki niso znali francoščine, vendar pa v kataloge tedanjih ljubljanskih knjižnic ni vpisana.

Poleg naštetih dramskih del in poezije je Vodnik gotovo dobro poznal tudi eseje *Trésor des Humbles* (1896), ki si jih je bil izposodil pri bratu Francetu.[27] Vodnikovih lastnih izjav, kaj ga je v tej Maeterlinckovi knjigi esejev najbolj privlačilo, žal tudi nimamo ali pa so morda še nedostopne v zapuščini.[28] Vsekakor pa je iz pričujočega pregleda Maeterlinckovih del in literature o njih razvidno, da je bilo v letih 1912–1923 pri nas zanimanje za Maeterlincka kar precejšnje in da je bil Vodnik gotovo eden njegovih relativno naklonjenih poznavalcev.

II.

Ali je zapustil intuitivizem, značilen za Maeterlinckov mistični simbolizem, globlje sledove tudi v Vodnikovi poeziji, je vprašanje, na katero je mogoče odgovoriti samo tako, da poiščemo »maeterlinckovske« sledove – kolikor resnično obstajajo – v Vodnikovih specifičnih pesniških realizacijah vsebinskih, estetskih in oblikovnih sestavin z različnimi razsežnostmi.

Da Vodniku že zelo zgodaj ni bilo tuje »cankarjansko« tesnobno občutje sveta, ki ga tako pogosto najdemo v Maeterlinckovih zgodnjih delih, se lahko prepričamo ob branju Vodnikove črtice *Vizija sedanjosti:*

»Pred mano se je razprostirala step, pokrita z rumenkasto rjavim prahom; nikjer je ni bilo konca, večna je bila. Nad vso to planjavo je ležal somrak; nekaj težkega, silnega je bilo v tem molku, ki čaka, da udari na dan in se razodene. [...] Nad vso to pokrajino je dihala smrt.«[29]

Posebne pozornosti je v tem besedilu vredna funkcija simboličnega nedoločnega zaimka NEKAJ,[30] ki aktivira simbolistične razsežnosti grozljive slutnje SMRTI, slutnje, ki lahko oživi samo v vzdušju nekakšne puščavske tišine (molka), značilne za pričakovanje poslednjega udarca usode – ki pa je hkrati, kar je najpomembnejše z vidika maeterlinckovskega intuitivizma, tudi RAZODETJE. Tako npr. naturalizem ali pa tudi dekadenca, ki poznata strah pred neznanim, puščata razodetje

ob strani, medtem ko simbolistični intuitivizem kot nadaljevanje ohranjanja tistih tradicionalnih metafizičnih izhodišč v evropski literaturi, ki so se oplajala zlasti ob Platonu, Plotinu, Carlylu, Emersonu in Novalisu,[31] tako rekoč temelji v možnosti INTUITIVNEGA SPOZNANJA, da »sta subjekt in objekt eno«.[32] Vendar pa iz citiranega odstavka še ni razvidno, kaj je tisto, kar omogoča razodetje, tisto, kar preprečuje, da bi bila smrt samo smrt, brez sleherne metafizične razsežnosti, podobno kot v modernistični literaturi.[33]

V že omenjeni antologiji *Moderna francoska lirika* (1919), ki jo je Vodnik gotovo dobro poznal, je objavljen Maeterlinckov ciklus treh štirivrstičnih in štirikitičnih *Pesmi*. Za primerjavo z nekaterimi Vodnikovi pesmimi (kar zadeva idejno-duhovno strukturno naravnanost) se zdita primerni predvsem prva in druga, zato naj kot najbolj značilni navedemo zadnjo kitico prve, ki se začenja z verzom »Ko bil je on odšel«, in prvo kitico druge z začetnim verzom »Povedat so prišli«.

Pa smrt sem videla,
(dušo sem slišala)
pa smrt sem videla,
ki nanj je čakala . . .

– – –

Luč sem prižgala,
(dete, mene je strah)
luč sem prižgala
in z njo se bližala . . .

Iz obeh citiranih kitic je že mogoče razbrati, da je izvor vsega intuitivnega dojemanja mistično-simbolističnega lirskega subjekta v tej poeziji Mauricea Maeterlincka DUŠA. Zato ni čudno, če je že kar identična z »lučjo«. V resnici je pojmovana kot tista posebna substanca, ki je po svoji naravi BOŽANSKO BITJE – »l'âme divine«, kakor jo je imenoval Maeterlinck. Z dušo je človeku dana sposobnost, da intuitivno dojame najvišjo resnico o skrivnih notranjih razsežnostih vsega, kar z običajnimi čutili lahko zaznamo zgolj nepopolno.[34]

Vse od začetka do konca Vodnikove pesniške ustvarjalnosti je mogoče pri njem najti številne pesmi, v katerih je uveljavljeno mistično simbolistično načelo intuitivizma, v nekaterih celo temo groze, ko lirski subjekt spozna, da se na to načelo ne more več docela varno opirati. Najbolj izraziti pa so intuitivistični idejni elementi v zgodnejših, prvih dveh zbirkah in v predzadnji, *Glas tišine*. V pesmi *Okna zagrnil sem z rožami* (*Žalostne roke*, 1922) subjekt s slikovitimi metaforami opisuje svoje iskanje stika s transcendenco »v zrcalne sanje strani«, nakar nepričakovano umolkne, tako da molk nakaže s pavzo (». . .«) in ga poudari z že kar asketsko suhoparno ugotovitvijo: »Na nemi meji nekdo čaka nanj . . .«. Skratka, molk in nema meja v tej pesmi sodita, v skladu s teorijo intuitivizma, v vrsto tako imenovanega aktivnega molka, najpomembnejšega medija ne le neposrednega stika med individualnimi, človeškimi dušami oziroma dušami vsega bivajočega (prim. Maeterlinckovo *Sinjo ptico*), temveč tudi medija stika z vesoljno dušo (bitjo). Molk je tako edina možnost resničnega spoznanja resnice o življenju, usodi ali smrti (prim. opombo 9).

Izginevanje subjektove predanosti simbolistični intuiciji je pri Vodniku opazno šele v poznejši poeziji, morda še najbolj izrazito v pes-

mi *Na dnu*, v kateri subjekt ne more več komunicirati, intuitivno dojemati skrivne, najvišje resnice o življenju in svetu, saj z grozo ugotavlja:

Ne slišim tvojega koraka,
ne slišim tvojega glasu.

Cvetice, zvezde, ptice –
vse, o vse trohni na dnu.

(*Na dnu, Glas tišine*, 1959)

Pesmi *Okna zagrnil sem z rožami* in *Na dnu* se po svoji duhovno idejni strukturi vključujeta v isto (maeterlinckovsko) različico evropskega simbolizma, le da je nekoč trdna ideološka pozicija simbolistične strukture, kakor se kaže v številnih pesmih iz prvih dveh zbirk, v pesmi *Na dnu* že načeta. Hkrati pa ni na obzorju Vodnikove idejne pesniške osnove opaziti ustrezne nove temeljne strukture njegove poezije.[35] Čeprav pričujoča razprava ne namerava posegati v problematiko pesniških realizacij, ki se približujejo izrazito krščanski, panteistični ali kateri drugi, morda celo modernistični idejni težnji ali predstavi, je nujno opozoriti, da je Vodnikov simbolizem pogosto zahajal v krizo, ker se je prav pri njem izživel. To pa zato, ker se v času moderne ni polno razmahnil, razen morda ponekod pri Župančiču.[36] V poeziji tako imenovanega katoliškega ekspresionizma, ki pa se pri Vodniku vse bolj razkriva kot katoliški mistični simbolizem, je dosegel hermetični simbolizem občasno (*Vigilije*) že skrajno mejo. Prav pri Vodniku je prišlo do realizacije absolutne pesniške subjektivnosti (pogosta identičnost človekove = subjektove duše z božjo, na primer dekliške duše z Marijino, pesnikove z božjo ob končnem zlitju z NJIM),[37] a tudi do njenega tragičnega zloma, ko intuitivno spoznanje – seveda zaradi neprebujenosti, celo izginotja duše – zamre, tako da je umiranje, smrt, samo še trohnenje na dnu. Čeprav je pesem *Na dnu* ena redkih »pesimističnih« v smislu odmika od polne transcendence k izpraznjeni, ki je Vodnik ni mogel uspešno nadomestiti z novo vsebino, podobno kot tega ni zmogel storiti niti Mallarmé, ki je poskusil prazno transcendenco osmisliti z literaturo,[38] pomeni enega od mejnikov v Vodnikovi pesniški ustvarjalnosti. Dokazuje, da proti koncu petdesetih let Vodnik ni več zmogel mistificirati gole pesniške besede do te mere, da bi mu le-ta mogla nadomestiti tisto idejno trdnost, ki jo je našel v mejah mističnih novoromantičnih idejnih izhodišč. Predvsem pa je tedanja modernistična slovenska poezija (Zajc, Strniša) do kraja razgalila praznino tradicionalnih idealov.

Poudariti pa moramo, da je, za razliko od Maeterlinckovega, Vodnikov intuitivizem – predvsem zaradi številnih krščanskih motivov, motivnih drobcev ali simbolov, ki nekako blažijo grozljivost subjektove pogoste slutnje smrti (še posebej v ljubezenskih pesmih) – vsaj navidezno manj dosleden, manj konsekventno fatalističen. Vendar pa je iz ene od zadnjih pesmi, prej citirane *Na dnu*, jasno razvidno, kako se je iztekla Vodnikova pesniška navezanost na simbolistično »poetiko«, ki ga je pritegnila in odločilno zaznamovala njegovo pesniško delo že na samem začetku ustvarjanja, izrazito pod vplivom Cankarjeve in Župančičeve novoromantične literature.

Iz pesmi *Na dnu* je hkrati razvidno, da sta pri Vodniku prisotni dve temi smrti: smrt z razodetjem in zlitjem z vesoljno dušo (uvodna v

Žalostnih rokah – Okna zagrnil sem) in smrt brez razodetja (*Na dnu*), ki jo simbolizira téma odsotnosti Boga (vesoljne duše) in s tem odsotnosti individualne duše (subjektove), tako da ni več mogoča vzpostavitev komunikacije (zveze ali korespondence) na ravni, ki človeku zagotavlja njegovo posebno (metafizično) razsežnost. Izkaže se torej, da ni nekaj najhujšega zgolj telesna smrt, temveč smrt duše, ki je, če logično sklepamo, za subjekt v resnici smrt vesoljne duše (Boga). In ker so slutnje, sanje ali poezija vez med vesoljno in individualno dušo, v takšni situaciji zamre tudi poezija. To pa pomeni, da se je hkrati z odsotnostjo duše razkrila njena druga stran – NIČ. Takšno razkritje spričo smrti duše pa ni nič drugega kot znano razkritje praznosti transcendence –pri Maeterlincku prapočela zla, ki ga označuje s pojmom sovražne praznine ali sovražnega niča – »néant hostile«.[39] Gre torej za dobro znano pesimistično predstavo Neznanega pri Maeterlincku, ki pa je pri Vodniku izpeljana do kraja, saj tragedija, ki prihaja od sovražnega nrča, ni tragedija zato, ker je nič neka vsemogočna sovražna substanca, podobno kot je substanca duša, temveč zato, ker je nič, ker NI substanca. Zato je razumljivo, da se je Maeterlinck še lahko odpovedal svojemu pesimizmu, pesimističnemu intuitivizmu, in pisal drugačne simbolistične drame, z dobro vesoljno dušo (substanco), Vodnik pa se je vse bolj prepuščal opisovanju narave, krščanskih motivov (predmetov) in različnih legend. a ne zato, ker bi se odpovedal simbolističnim teorijam, jih zavrgel, temveč zato, ker jim je prišel do dna, do njihovega bistva – podobno kot Rilke,[40] in so ga tako rekoč zavrnile teorije same, ko so mu razkrile temeljno nezadostnost – popolnoma realno možnost ODSOTNOSTI TRANSCENDENCE. Takšno tragično spoznanje pa je Vodnika – vsaj tako kaže poznejša idejno duhovna struktura njegove lirike – usmerilo v neke vrste panteizem, ki se je zdel pesniku *Glasu tišine* morda še najbližji pogledom, ki so bili lastni modernistični generaciji; ta pa spričo razkritja odsotnosti transcendence ni bila do tolikšne mere ustvarjalno zavrta, kakor je bil dosledni simbolist, vsaj z nekaterimi pesmimi verjetno edini pravi hermetični simbolist na Slovenskem, avtor *Vigilij*, Anton Vodnik.

III.

Intuitivizem kot posebna spoznavna teorija simbolistov, po kateri je mogoče dojemati višjo resničnost v obliki nejasnih zaznav, slutenj in nenadnih skrivnostnih razodetij, se pri Vodniku ne kaže samo kot svetovnonazorska predstava, temveč je obenem tudi glavno oblikovalno načelo. Številne pesniške teme je treba pri Vodniku razumeti predvsem kot sporočilo o nečem duhovno-abstraktnem. Razumljivo, da je večina teh mističnih tem povsem neizrazljivih z racionalnim govorom. Zato pesnik sega po SIMBOLIH, ti funkcionirajo kot živ odnos med različnimi motivi, ki so zdaj še povsem razpoznavni (narava, krščanski simboli, legende idr.), zdaj pa že povsem razdrobljeno oživljajo temo, ki je največkrat le nakazana (erotika, slutnja iz širokega območja religioznih občutij subjekta v eksistencialnih stiskah in podobno).[41] Vendar pa ti simboli pogosto delujejo na čisto poseben, za Vodnika značilen način. Da bi jih uskladil s svojimi temeljnimi intuitivističnimi težnjami, o katerih je bil govor v prejšnjem delu spisa, Vodnik pogosto uporablja motive iz narave, pokrajine, ki ji lirski subjekt prisluškuje, jo opazuje in skuša iz te lirske scene dojeti za njo skrito višjo resničnost,

delovanje skrivnostne sile, celo Boga.[42] To je razvidno tako iz njegove prve (že citirane) pesmi v *Žalostnih rokah (Okna zagrnil sem)*, še posebej pa iz že večkrat omenjene *Na dnu* iz zbirke *Glas tišine* (1959):

V mraku veter toži, poje...
O žalostno ti srce moje –
kakor jagnje darovano
pod hrasti črnimi zaklano
v samotni, divji senci
viharnega oblaka – !

Ne slišim tvojega koraka,
ne slišim tvojega glasu...

Cvetice, zvezde, ptice –
vse, o vse trohni na dnu.

V pesmi *Okna zagrnil sem* je najmočnejši simbol delovanja neznane sile nedoločni zaimek NEKDO, v drugi – *Na dnu* – pa je znanilec fatalističnih silnic prav tako nedoločni zaimek – VSE, VSE.[43] Oba torej simbolizirata delovanje skrivnostne sile, o kateri subjekt lahko le sluti, da mu je morda naklonjena, vsekakor pa je popolnoma prepričan, da zanj brez nje ni mogoč obstoj na ravni človeškega bitja z metafizičnimi razsežnostmi, z razsežnostmi, ki mu šele zagotavljajo smisel bivanja. Vsekakor moramo podčrtati, da v prvi pesmi ne gre pretežno za uveljavljanje moderne identifikacijske metaforike, niti za tako imenovano »bleščečo posameznost«, kakor je Vodnik imenoval bolj tradicionalno metaforično pesniško govorico v svojem *Poglavju o dekadenci*, temveč za prave simbole. Na to nas v obeh pesmih opozarjajo predvsem subjektovi vzkliki »O« in »O-«. Le-ti še posebej pri Maeterlincku (v dramah) izražajo začudenje spričo nekakšnih razodetij, ki jih subjekt dojema prek dogajanja v svoji okolici, pogosto v naravi, prav v trenutkih, ko se osredotoči na dogajanje okrog sebe.[44] Takšno simbolistično razumevanje Vodnikove metafore-simbola je še toliko bolj upravičeno, če poudarimo, da je v pesmi *Na dnu* vonj nevidnih vrtov temen (simbolistična sinestezija) in da prav temni vonj in žalostna pesem vetra po krajšem molku (prisluškovanju), ki ga Vodnik označi s tremi pikami, iztrgata iz pesnika vzklik: »O žalostno ti srce moje –«. Čeprav tu ni mogoče podrobneje analizirati številnih primerov v Vodnikovi poeziji, ki dokazujejo, koliko maeterlinckovskih potez imajo simboli našega pesnika, ki ga pogosto neupravičeno štejejo za katoliškega ekspresionista, je tudi iz povedanega dovolj jasno razvidno, da se je Vodnik pri jezikovno-estetskem oblikovanju svoje poezije na svoj specifični način oprl na Maeterlinckova simbolistična načela in s pomočjo simboličnega paralelizma, posebne modalnosti (»morda pride k njemu«), oznak tišine, molka (oklepaji, pomišljaji, tri pike idr.), nedoločnih zaimkov, brezosebnih glagolov in številnih drugih stilnih sredstev simbolično oživil zgolj čutno in razumsko nedojemljivi smisel dogodkov v okolju lirskega subjekta, odmaknjenega vsakdanjemu, banalnemu življenju.

Načela, ki jih je uresničil v poeziji, je Vodnik zagovarjal tudi v svojih spisih o poeziji. V *Poglavju o dekadenci* je napisal:

»Pesniku je narava simbol njegovega žitja in bitja. Misel in podobo nam poda obenem. Ne moremo si misliti eno brez drugega. Simbolična lirika pesni – kakor narava sama – v sanjah.«

Še jasneje pa je izpovedal svoje umetniške nazore v eseju *Pesem in ti:*

»Mistično sprejemanje samega sebe iz naših rok, ki so šle kakor brez nas v globočino sveta po nas, prej samim sebi nevidne. [...] Nujnost doživetja je: razodeti se, da si ohrani DUŠA ravnovesje v sebi, med seboj in svetom. [...] Zato je umetnina organizem, ki ima v sebi vso polnost življenja. Sankcija njenega poslanstva pa je, da je izraz večnostne zavesti enotnosti naše osebnosti, osvojitev našega bistva, prižganega v onstranosti [...] Zato je vsaka umetnina stopnjevanje neskončnosti našega življenja, pomnoževanje vrednot sveta za večnost. Ker le osebnost ima v sebi njeno ceno, ki nas bo odrešila k sebi v Bogu. Njo, vso tako tesno osredotočeno v svoje središče, v zgneteno napetost svoje zavesti, more zajeti v izraz le LEPOTA, vidno razodeta nam po UMETNOSTI. Njena zadnja globočina je SKRIVNOST našega lastnega bitja. LEPOTA JE ETHOS UMETNINE.« (Podčrtala F. B.)[45]

Vodnik torej zaključuje svojo »poetiko« z mislijo, s katero pravzaprav začenja neko svoje razmišljanje znani raziskovalec jezika v simbolistični literaturi Claude Abastado, ko ugotavlja, da so bile v zadnji polovici 19. stoletja pogoste razprave o odnosu med navdihom in pesniškim delom, še posebno pa so prišle do izraza z uveljavitvijo simbolizma:

»Lucidity and effort became literary values. Esthetics incorporated ethics [...] Literature became a religion in which ‚The Work' took the place of God.«[46]

Če primerjamo obe izjavi, je povsem jasno, da zapletenost Vodnikove »teorije« izhaja iz prizadevanja, da bi religiozno umetnost povzdignil v umetnost-religijo; to se je izkazalo tudi v študiji o Vodnikovem in Rilkejevem simbolizmu,[47] v kateri je poudarjeno, kako si je tudi Rilke prizadeval religiozno transcendenco nadomestiti najprej z esteticizmom, potem s katerim od številnih bolj ali manj panteistično usmerjenih pogledov na celoto sveta, medtem ko so krščanski predvsem motivi, skozi katere simbolizira pogosto izrazito nekrščansko teme, ideje, vrednote.

IV.

Zaključimo lahko z ugotovitvijo, da je tudi Vodnikov simbolizem – in to prav prek Maeterlinckove teorije intuitivizma – mogoče razumeti kot poskus realizacije absolutnega subjekta, ki je svoboden, avtonomen in v svoji kreativnosti prihaja v stik s transcendenco na metafizični ravni, jo realizira s pesniškimi simboli, ki so EDINI MEDIJ ZA DOSEGO TAKŠNE TRANSCENDENCE. To pa pomeni, da je prav intuitivizem maeterlinckovskega tipa pripomogel, da se je v slovenski poeziji, predvsem pri Antonu Vodniku, v veliki meri dovršil tragični poskus (podobno kot pri Rimbaudu ali Mallarmeju), da bi na podlagi novoveškega subjektivizma uresničil metafiziko izključno v poeziji. Seveda predvsem zato, ker niti v območju religije niti filozofije poskus stika s transcendenco ni bil več mogoč.[48] Na to je Vodnik še posebej opozoril v spisu *Oton Župančič in mladina,* kjer je poudaril, da je religija vse preveč zgolj cerkvena institucija in ne živi vrelec stika z Bogom:

»Toda, ker je bila Cerkev kot utelešenje krščanstva po religiji nasprotnih silah že toliko časa izrinjena iz kulturnega dogajanja in vržena na breg, se je ta predor izvršil stran od nje. [...] Danes je tudi mlada

katoliška generacija ‚ritmičnega rodu' in – ali se vam ne zdi pomenljivo, da je enemu izmed njenih prvobraniteljev Richard Dehmel stisnil v duhu desnico, rekoč: ‚Potem Vam morem želeti le srečo . . .' Oče je sinu prepustil brod in vesla.« (Dom in svet 1928, str. 35).

Vendar se je izkazalo, kakor je razvidno iz pesmi *Na dnu*, da pesnik ne more priti v kontakt z Bogom, svetovno dušo, idejo, ‚bitjo, da pesnik *Vigilij* v večdesetletni pesniški izkušnji ni uresničil ideala absolutnega pesniškega subjekta, temveč je doživel zlom, zlom najbolj tragične od vseh Maeterlinckovih junakinj – *Princese Maleine*, saj se tragično vzdušje pesmi *Na dnu*, nemočnost lirskega subjekta, v resnici lahko primerja samo s tragično smrtjo mlade princese, dovolj »duševno prebujene«, da je smrt v vsej njeni grozovitosti zaslutila, se je bala, a premalo »božanske«, da bi se mogla pravilno orientirati v gozdu prikrite nevarnosti.[49] To že nakazuje metafizične razsežnosti popolne nemoči intuitivizma, pa tudi simbolizma kot morda poslednje metafizike, izrazito v območju umetnosti, kulture.

OPOMBE

[1] D. Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana, 1964.

[2] L. Kralj, *Literatura Slavka Gruma*. Ljubljana, 1970. Pozneje je Kralj Gruma izločil iz slovenskega ekspresionizma; prim. L. Kralj, *Ekspresionizem*. Ljubljana 1986 (Literarni leksikon, 30), passim, zlasti str. 185–186.

[3] L. Legiša, *Zgodovina slovenskega slovstva* VI. Ljubljana, 1969, str. 206; J. Kos, Spremna beseda v knjigi: *A. Vodnik, C. Vipotnik, J. Udovič*. Ljubljana, 1975, str. 156 (Naša beseda); L. Kralj, *Ekspresionizem*, str. 166.

[4] N. Grafenauer, *Odmevi R. M. Rilkeja v našem periodičnem tisku od prvih glasov o njem do druge svetovne vojne (1910–1941)*; napisano 1969, objavljeno v Primerjalni književnosti 1979 št. 2 in 1980 št. 1; F. Buttolo, *Mistični simbolizem A. Vodnika in M. Maeterlincka*, 1973, tipkopis. – Te tri razprave so bile zasnovane kot diplomska dela v Ocvirkovem seminarju.

[5] D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (. . .), str. 232.

[6] E. Husserl, *Kartezijanske meditacije*. Ljubljana, 1975, str. 113, 179.

[7] D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (. . .), str. 230.

[8] C. Abastado, *The Language of Symbolism*; v zborniku *The symbolist Movement in the Literature of European Languages*, ur.Anna Balakian, Budapest, 1984, str. 93.

[9] »Še mnogo več in mnogo bolj določno je o vsem tem pisal M. Maeterlinck. Vodilo ga je spoznanje, da moramo v trenutku, ko si hočemo zares nekaj povedati iz srca in iz duše, vedno umolkniti. [. . .] Na podlagi tega si je ustvaril posebno teorijo o tako imenovanem aktivnem molku, ki je zanj ‚angel resnice' in ki je medij mističnega, neposrednega stika med dušami, hkrati pa edini prostor za resnično SPOZNANJE [podčrtala F. B.], kajti svojo resnico o smrti, usodi ali ljubezni odkrijemo le v molku . . .« (D. Pirjevec, *Ivan Cankar*, str. 252).

[10] Prvi del *Poglavja* je bil objavljen v rokopisnem glasilu dijakov šentviške gimnazije Domače vaje, letnik 1917/18, ki se je med nemško okupacijo izgubil. Dostopen je le drugi del *Poglavja*, objavljen v istem glasilu iz šolskega leta 1918/19. V zapuščini Antona Vodnika je ohranjen rokopis, preslikani dvojnik hrani tudi avtorica tega članka.

[11] N. Welter, *Geschichte der französischen Literatur*. Kempten und München, 1909. O Maeterlincku največ na str. 292–293.

[12] Ocena Rajka Ložarja je bila objavljena v Jutranjih novostih 1923 št. 165 (15. VII.).

[13] L. Legiša, *Zgodovina slovenskega slovstva* VI, 1969, str, 211; M. Kmecl, *Tomažin Jože. – Slovenski biografski leksikon*, 12. zvezek. Ljubljana, 1980, str. 108.

[14] Razen na Cankarja je Maeterlinck vplival tudi na Župančiča in Ketteja; prim.: F. Kalan, *Zadrega ob Ketteju*, Sodobnost 1976, str. 689–701; J. Kos, *Evropski vplivi v dramatiki slovenske moderne*, Primerjalna književnost 1984, št. 1, str. 1–12.

[15] Primerjaj ugotovitve o dekadenčnem pesimističnem nihilizmu v študiji A. Ocvirka *Stilni premiki v Cankarjevem pripovedništvu* (I. Cankar, *Zbrano delo* VI, 1967, str. 382).

[16] A. Vodnik, *I. Pregelj, Plebanus Joannes*. Zora-Luč 1920/21, str. 223.

[17] J. Okorn, *A. Vodnik, Žalostne roke*. Mentor 1922/23, št. 3, str. 70–71.

[18] S. Majcen, *A. Vodnik, Vigilije*. Dom in svet 1923, št. 9/10, str. 298.

[19] Rokopis v zapuščini A. Vodnika, preslikani dvojnik hrani avtorica tega spisa.

[20] *Ob srebrnem jubileju Škofijskega zavoda sv. Stanislava in Škofijske gimnazije*. Ljubljana, 1930, str. 69.

[21] »Bilo bi več kot nenavadno, če ne bi te ideje vplivale tudi na Rilkejevo lastno literarno ustvarjanje. Močni Maeterlinckovi vplivi se kažejo zlasti v njegovih gledaliških tekstih iz tega časa. [...] Maeterlinckovi vplivi pa se kažejo tudi v Rilkejevi poeziji in prozi. Že v Adventu srečamo nekatere verze, ki v marsičem spominjajo na flamskega simbolista. Med njimi zlasti izstopa pesem, ki jo je Rilke posvetil Maeterlincku in ki se zdi, kot da se je rodila iz razpoloženja kake Maeterljnckove drame.

Mnoge skupne poteze z avtorjem Le tresor des humbles pa zasledimo tudi v zbirki Sebi na čast, kakor tudi v novelističnih knjigah Zgodbe o ljubem Bogu, Poslednji in celo v Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (Zapiskih Malteja Lauridsa Briggeja), pa tudi nekatere pesmi v Das Buch der Bilder (Knjigi slik) in Knjigi ur vsaj posredno niso nastajale zunaj Maeterlinckovega vplivnega kroga.« N. Grafenauer, *R. M. Rilke*, v: R. M. Rilke, *Zapiski M. L. Briggeja*. Ljubljana, 1977, str. 199–200. Prim. tudi D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (...) str. 185–186.

[22] Ni znano, katero izdajo je Vodnik najprej bral, verjetno pa se ni prvič seznanil z njo šele 1923, ko je izšel prevod Josipa Bernota, saj je bila priljubljena že ob izidu Lovrenčičeve *Devete dežele* (1917), kakor ugotavlja R. Ložar v uvodniku v *Sodobno slovensko liriko* (Ljubljana, 1933).

[22a] *Imenik knjig* (Šentjakobska knjižnica). Ljubljana 1914.

[23] Premiera *Slepcev* je bila v ljubljanski Drami 14. aprila 1920, *Vsiljenke* pa 6. maja 1920. Prim. J. Munda, *Maeterlinck pri nas*, v: *Maeterlinck*. Ljubljana, 1981 (Nobelovci, 67), str. 460.

[24] Ta Cankarjev članek je, podobno kot Zupanov o Maeterlincku (Slovan 1912) in Alberta Algouda *Simbolizem v Franciji* (Slovan 1914), eden prvih temeljitejših poskusov znanstvenega prikaza simbolizma. Algoud je celo poročal o koncu te literarne smeri, še več, o uveljavljanju novih, »malone diametralnih nasprotnih stremljenj« (n.d., str. 296).

[25] *Moderna francoska lirika*. Ljubljana, 1919. Izbral in prevedel Anton Debeljak. Na strani 175 je kratek zapis o Maeterlincku z oznako, da vsa njegova dela preveva »globok duh tajne in skrivnosti«.

[26] M. Jarc, *Moderna francoska lirika*. Ljubljanski zvon 1920, str. 758–760.

[27] Izjava Franceta Vodnika F. Buttolo iz leta 1972.

[28] Verjetno je Vodnik bral nemški avtorizirani prevod Friedricha von Oppeln-Bronikowskega, ki je izšel 1912 pri založbi Diederich v Leipzigu.

[29] Domače vaje 1916/1917.

[30] »Tiste skrivnostne sile in zakoni, ki urejajo človekovo bivanje, se pojavljajo v njegovih [Maeterlinckovih] delih kot »nekaj« ali kot »nekaj neznanega« in tudi kot »nekdo«; ali z drugimi besedami: teh sil in zakonov Maeterlinck ne označuje z jasno določenimi izrazi, marveč z nedoločnimi zaimki, kar pomeni, da imajo ti zaimki pri njem povsem drugo vsebino in funkcijo kakor pa v navadni govorici. To ni tista nedoločenost, ki je posledica nejasne percepcije ali oddaljenosti od predmeta. To je višja, usodnejša, apriorna nedoločenost, ki spada k definiciji samega predmeta in njegove zaznave. Zato smemo tu govoriti o posebnem, simboličnem nedoločnem zaimku.« D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (...), str. 187.

[31] M. Maeterlinck, *Le Tresor des Humbles.* Paris, 1927, str. 114, 117, 140. Primerjaj tudi eseje v tej knjigi, ki so posvečeni Ruysbroecku, Emersonu in Novalisu.

[32] »Ker je individualni duh samo ‚del' vesoljnega duha, je očitno [...], da izgine sleherna razlika med spoznavajočim subjektom in spoznavanim objektom. [...] Ta svojevrstni spoznavni proces pa ima svoj izvor v dejstvu, da stoji za nami stvarnik vseh stvari in vseh ljudi in ravno ta stvarnik izliva svojo vzvišeno vsevednost skozi nas na ves svet.« D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (...), str. 288.

[33] »Joseph K. je poginil kot pes in sam se je tega zavedal, medtem ko je junak tradicionalnega romana umiral, če že ne kot junak, pa vsaj kot tragično bitje.« D. Pirjevec, *Franz Kafka in evropski roman.* V: F. Kafka, *Grad.* Ljubljana, 1967 (100 romanov, 30), str. 30.

[34] D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (...). 203–226.

[35] »Mallarmé, one might grant, aims at transcendence but it is an empty transcendence while Novalis rapturously adores the unity of the mysterious universe.« R. Wellek, *The Term and Concept of Symbolism in Literary History.* V: *Actes du V-e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Belgrade, 1967.* Beograd in Amsterdam, 1969, str. 290.

[36] J. Kos, *Avantgarda in Slovenci.* Sodobnost 1980, str. 745–746.

[37] A. Vodnik, *Vigilije.* Ljubljana, 1923, str. 28 (Daleč, daleč v meni/Marija smehlja se, ihti ...) in str. 32 (Le eden še bedi –/Kristus na Oljski gori...)

[38] R. Wellek, n.d., str. 289.

[39] L. Králj, *Literatura Slavka Gruma.* Ljubljana, 1969, str. 15.

[40] »Einerseits will Rilke ‚Richtung und Maß von Außen empfangen', also von der Hand des gütigen Puppenspielers gelenkt werden; andererseits muß er ins *Florenzer Tagebuch* schreiben: Solange dieser Gott lebt, sind wir alle Kinder und unmündig. Er muß einmal sterben dürfen. Denn wir wollen selbst Väter werden.« [...] »Ästhetizistisches Gedankengut war für ihn vielmehr von Anfang an ein Teil des komplexen Spannungsfeldes, aus dem sich seine bekanntesten Kunst- und Lebensanschauungen ergaben. Weil er immerfort analogisch dachte, und Wandlungen im einen Bereich ständig auf den anderen übertrug, blieb der ganze Komplex sein Leben lang in Bewegung, so daß die definitive Überwindung oder Ausschließung des einen Elementes kaum in Aussicht stand.« Anthony Stephens, *Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke.* V knjigi: *Rilke heute.* Frankfurt am Main, 1976, II, str. 112–114. (Suhrkamp Taschenbuch 355).

[41] J. Kos: *Morfologija literarnega dela.* Ljubljana, 1981 (Literarni leksikon, 15), str. 49.

[42] L. Kralj, *Literatura Slavka Gruma,* str. 21 (o povezanosti motivov iz narave z intuitivističnimi oblikovalnimi postopki); D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (...), str. 262–266.

[43] O funkciji nedoločnega zaimka v simbolistični literaturi je med drugimi napisal obsežnejše razmišljanje Leo Spitzer v svojem delu *Stilstudien,* München, 1928, I, str. 160–215. O fatalističnih razsežnostih nedoločnega zaimka VSE, VSE še posebej na str. 160.

[44] D. Pirjevec, *Ivan Cankar* (...), str. 269.

[45] *Pesem in ti.* Dom in svet 1924, št. 1, str. 33.

[46] C. Abastado, *The Language of Symbolism. Mimesis in crisis;* v zborniku *The Symbolist Movement* (..., glej opombo 8), str. 85.

[47] F. Buttolo, *Mistični simbolizem Antona Vodnika in R. M. Rilkeja.* Ljubljana 1983. (Magistrska naloga; delna objava z naslovom *Vodnikov in Rilkejev simbolizem* v Primerjalni književnosti 1983 št. 1, str. 17–33.)

[48] V zvezi s to problematiko je Janko Kos zapisal: »Tako zastavljeni cilj absolutnega pesniškega subjekta je bil razmeroma kratkotrajen, kajti že v prvih radikalno zastavljenih poskusih se je moral izkazati za nemožnega; s tega stališča imajo usode Lautréamonta, Rimbauda in Mallarmeja skorajda simboličen pomen.« J. Kos, *K vprašanju bistva avantgarde,* Sodobnost 1980, str. 368.

[49] »Elles savent ce qu'elles font et ce qu'elles nous font faire; et lorsqu'elles nous conduisent à l'événement, elles nous préviennent à demi-mots, trop peu

pour nous arreter sur la route, mais assez pour nous faire regretter, lorsqu'il sera trop tard, de n'avoir pas écouté plus attentivement leurs conseils indécis et moqueurs.« M. Maeterlinck, *L. Étoile,* v *Le Trésor des Humbles,* Paris, 1927, str. 192.

Avtorica se je pri pisanju tega članka opirala predvsem na obširno monografijo o francoskem simbolizmu: Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme.* Paris, Nizet 1961.