

## Oton Župančič in problem klasike



Janko  
Kos

Vprašanje, okoli katerega naj kroži misel te razprave, bi se v preprostejši obliki lahko glasilo tudi takole: ali je Oton Župančič klasik? Ali je Župančičevo pesništvo takšno, da sodi po splošno sprejetem mnenju, občutku in sodbi v območje klasičnega?

Seveda se to vprašanje od vsega začetka samo od sebe zapleta v širši sklop vprašanj o tem, kaj je pravzaprav klasika; kdo in kdaj je v literar-

ni umetnosti klasik; po kakšnih znamenjih prepoznamo v pesništvu tisto, kar je zares klasično. Sama vprašanja, na katera literarna kritika, zgodovina in teorija še zmeraj ne vedo pravega odgovora, čeprav so se z njimi od časa do časa ukvarjale zelo intenzivno. Odgovori o bistvu klasičnega so bili od renesanse naprej, ko je ta pojem prodril v splošno rabo, močno različni. Toda največkrat jih je obremenjevala klasicistična tradicija, ki je za bistvo klasike razglašala umirjeno skladnost, popolno urejenost, notranjo in zunanjo ravnotežnost; ali po Winckelmannu »plemenito preprostost in tiho veličino«. S tega ozkega stališča je bilo v dobi evropskega klasicizma nepojmljivo, da bi lahko za klasike veljali tudi Dante, Shakespeare, Cervantes ali Calderón. Pa tudi pozneje, ko je literarni razvoj že do kraja razveljavil toge klasicistične omejitve, je pojem klasike povzročal najbolj lucidnim mislecem nemalo težav. Sainte-Beuve, ki je leta 1850 prvi poskušal zarisati pojem klasike s svetovno veljavnega gledišča, je vanjo prištel ne samo Shakespeara, ampak tudi Konfucija in legendarnega pesnika *Ramajane* — ne pa še Goetheja; tega je pripustil med klasike šele v poznejšem dostavku. E. R. Curtius je v knjigi *Evropska literatura in latinski srednji vek* obnovil diskusijo o klasiki z modernejših stališč; toda njeno bistvo je še zmeraj opredelil s formulo »k idealnemu povzdignjena narava«; to pa je formula, ki izhaja iz posebnega duha weimarske klasike in je za splošno evropsko ali celo svetovno rabo gotovo preozka.

Sicer se je pa nekaj takšne ozkosti ohranilo tudi v najboljšem modernem poskusu, kako za naš čas opredeliti, kaj je klasika — v predavanju, ki ga je imel T. S. Eliot leta 1944 pred londonskim Vergilovim društvom na

temo »Kdo je klasik?«. Eliot je bistvo klasične poezije opredelil tako, da jo je razglasil za izraz »zrelosti« duha v zgodovinsko določenih obdobjih; s tem je mislil tudi na »zrelost« sočasne družbe, kulturne tradicije, nravi in zlasti jezika. Takšna »zrelost« se mora med drugim kazati tudi tako, da v dobi klasike obvelja splošno obvezen slog, ki ni niti enoličen niti ekscentričen, ampak prežet z redom, stabilnostjo in harmonijo. Tem določilom se pridružujejo še druga. Za pravo klasiko je po Eliotu značilno tudi to, da je po svoji vsebini vsestranska, vseobsežna in univerzalna, kar pomeni, da presega nacionalno posebnost, omejenost, provincialnost. »Klasično delo mora — kolikor le dopušča oblikovna omejitev — v največji možni meri izraziti območje čustvovanja, ki je značilno za ljudi, govoreče ta jezik. In to izraziti z vso mogočo polnostjo in globino, hkrati pa tako, da napravi na ljudi največji možni vtis; pri teh, na katere se obrača, bo klasično delo naletelo na enak odmev v vseh razredih in slojih.«

Marsikatero teh določil bo nedvomno sprejemljivo tudi za tiste, ki poskušajo bistvo klasike dojeti iz drugačnega zornega kota. Toda marsikatero je pokazalo svojo ozkost že ob piscih, ki jih je glede na njihovo klasičnost in neklasičnost preskušal Eliot v svojem predavanju. Homer mu je po vsebini svojega zgodovinskega sveta preveč partikularen, Katul robot, Horac plebejski, edino Vergil se mu kaže za klasika najvišje vrste, za evropskega klasika v pravem pomenu besede. Med klasike uvršča Danteja in Racina, nikakor pa ne Shakespeara, Milтона in drugih Angležev; nasploh se mu izkaže angleška literatura za neklasično. Goethe mu je z evropskega gledišča preveč nemški, skoraj provincialen, tako da spada kvečjemu v relativno, ne v absolutno klasiko — ta je namreč univerzalna, s tem pa klasična tudi za druge jezike, medtem ko je relativna klasika vse, kar ostaja veljavno le za posamezno nacionalno kulturo. Toda že ob naštetih avtorjih se marsikatero Eliotovih meril izkaže za dvomljivo. Ali je bil Vergil ob svojem času res tako na široko dojemljiv vsem rimskim bralcem in nebralcem, tako tistim iz najvišjih kot iz najnižjih slojev? Ali je po teh merilih sploh mogoče med klasike prišteti pesnike malih narodov, ko pa jih ovira na poti do prave univerzalnosti že kar majhnost njihovega jezika? In če je tako — ali niso ta merila le preveč zunanja, da bi lahko z njimi sodili o tem, kdo je klasik in kdo ni?

Lahko pa seveda ob Eliotu razvijamo njegovo misel naprej in v drugo smer. Za bistvo klasike pač ni nujno, da mora z enako močjo pritegovati bralce iz najrazličnejših razredov in skupin, in sicer tako, da bi se kaj takega kazalo že na zunaj, količinsko in statistično. Gotovo pa je za klasiko neogibno, da v globljem smislu preseže socialne in kulturne neenakosti, nasprotja in neskladnosti družbe in kulture, iz katere nastaja; da v sebi spaja, integrira in sintetizira ideje, snovi in oblike, ki se v razredno razčlenjeni družbi postavljajo ločeno, razdvojeno in polarizirano. Ob najbolj znamenitih zgodovinskih primerih klasike — od Homerja do Goetheja — lahko ugotavljamo, da je nastajala predvsem takrat, ko je ta nasprotja presejala, ukinjala ali dvigala v višjo celoto; s tem je bila kot daljen, idealen odsvit prihodnje brezrazredne družbe in kulture.

Z druge strani se zdi precej pretirana misel, da bi moral biti za klasiko bistven poseben notranji red v smislu dognane izravnosti, skrajne stabilnosti, ravnotežja, harmonije ali po Eliotu »zrelosti«. Velikokrat so takšne poteze v nasprotju s klasiko, pogosto se zdijo primernejše akademizmu, ki na zunaj posnema klasiko, ne da bi to dejansko bil. Toda res je seveda, da

v klasičnih delih praviloma iščemo in tudi najdemo posebno višjo umetniško skladnost, ki jo s težavo razumsko opišemo, pa vemo o nji vsaj to, da je ne more zagotoviti niti popolna umirjenost vsebine niti pravilna urejenost zunanje forme; za silo jo lahko opišemo kvečjemu kot težko ulovljivo razmerje med vsebino in tako imenovano notranjo formo literarnega dela, nato pa še kot povezanost obojega s primerno zunanjo obliko. Različnost in ohlapnost pojmov, s katerimi estetika in literarna teorija označujeta takšna razmerja, sta seveda najboljši dokaz, kako težko je opredeliti bistvo klasike. Ali kot pravi Curtius — vsak poskus opisati bistvo velike umetnosti s pojmi je nekaj zasilnega. In tako je gotovo vsaj to, da je bistvo klasičnega mimo zgolj zunanjih formalnih in socioloških oznak potrebno določati predvsem glede na bistvo same umetnosti. Klasika je samó drugo ime za stanje, s katerim doseže besedna umetnost svojo popolnost. Klasika nastaja, ko literatura do kraja razvije možnosti, ki jih nosi v sebi; ko doseže absolutno točko, na kateri je najbolj v skladu sama s sabo in ko ji ni niti potrebno niti mogoče, da bi bila še kaj več ali kaj drugega.

Ko se misel tega spisa od splošnih, samó bežno začrtanih vprašanj o klasiki vrača nazaj k Župančiču, mora prvotno vprašanje o njegovem pesništvu razširiti v vprašanje o tem, ali je Župančičeva poezija klasična v tistem pomenu, ko literarna umetnost dosega svojo absolutno točko, ko je sama v sebi popolna, z vsebino in notranjo formo na poseben način skladna in ko je navsezadnje v socialno kulturnem pogledu sintetična, integracijska in univerzalna. Toda če naj bo sploh mogoče tako postavljenemu vprašanju najti pravi odgovor, je potrebno sámo vprašanje šele utemeljiti, saj bi sicer ostalo čisto samovoljno, nasilno, pesniku Župančiču prav nič potrebno ali primerno. S kakšno pravico merimo Župančičevo poezijo po tem, ali je klasična ali ne? Po kakšni logiki zahtevamo, naj bo klasika? Ali je takšna zahtevnost sploh ustrezna njenemu notranjemu ustroju, namenu in pravi naravi?

Brž ko ta vprašanja pozorneje premislimo, se seveda izkaže ne samo možnost takšnega izpraševanja, ampak celo njegova nujnost. Po vsem, kar vemo dandanes o Župančiču, se dá upravičeno trditi, da je bilo bistvo tega pesnika-umetnika prav to — doseči stanje in točko, ki v svetu pesniškega velja za klasično, postati klasika. Težnja h klasičnemu se je v času Župančičevega največjega pesniškega razmaha — ob izidu zbirke *Čez plan in Samogovorov*, pa tudi pozneje, ko je pravi razmah že minil — kazala nemara že tudi v njegovi zunanji drži, ki je bila za slovenske razmere skoraj olimpijska, vzvišena ali po Vidmarjevi besedi visokomerna. Toda z enako močjo se je ta težnja izpričevala v Župančičevi poeziji tega časa, v njeni vsebini in formi; povrh tega pa še v njegovi pesniški programatiki in ne nazadnje v literarnem razmerju do sodobnikov, vrstnikov in tekmecev, se pravi do Ketteja, Murna in zlasti Cankarja. Težnje h klasičnemu resda še ni zaslediti v njegovem zgodnjem času, v dobi *Čaše opojnosti*, ki je podobno kot pri Goetheju, s katerim ga veže marsikatera razvojna podobnost, bila Župančičeva »viharniška« doba. Toda že leta 1900, ko piše o posmrtni knjigi Kettejevih pesmi, se mu zdi potrebno poudariti, da se je Kette od klasičnih mojstrov navzel plastike in tako imenovanega klasičnega miru: »Čustvo globoko, vznemirjeno, a umetnik stoji nad njim, vlada ga in temperira, da ne izbruhne v nervoznih presledkih brez prave zveze na dan.« Ko je leta 1907 ocenjeval Ilešičev izbor slovenskih pesnikov, se mu je za Murna zazdelo, da je bil

še ves v razvoju in da je še »taval za pravo harmonijo sveta in duše«. Takšna harmonija je očitno Župančiču pravo znamenje velike, klasične umetnosti, na katero je začel prisegati ravno v teh letih, ki so bila leta njegovega pesniškega vzpona. V isto vrsto izjav moramo pristižeti njegovo neodposlano pismo Cankarju, kjer očita avtorju *Hiše Marije Pomočnice* po vrsti boleznost, šibkost, sovražnost življenju, vse to pa v imenu pravega življenjskega poguma, zdravja, zrelosti, če naj uporabimo temeljni Eliotov izraz za klasiko. Najbrž ne more biti dvoma, da je Župančič svoje razmerje do Cankarja čutil v tem času kot nasprotje med klasičnim principom življenja oziroma umetnosti in pa nečim, kar je dekadentno, bolno, manjvredno, neklasično.

V podobno smer gredo Župančičeve izjave v pogovoru z Izidorjem Cankarjem iz leta 1911, objavljenem tudi v knjigi *Obiski*. Tu je pesniško ustvarjanje postavil med drugim pod merilo razsežnosti in univerzalnosti sveta, ki ga opesnjuje: »Čim večji je umetnik, tem obsežnejša je klaviatura, in če bi bil popoln, bi mu pel ves svet.« Nato pa izreče morda najbolj reprezentativno misel o svojem stremljenju h klasičnosti, ki mu je postala vodilo ravno v času, ko se je izrečno odpovedal mladostni »vijarniški« dobji — očitno iz spoznanja, da je bila še čisto nezrela, nedognana, neklasična. »Hočem sploh stopnjevati svoje zmožnosti do zadnje višine, ki naj se razodene v delu. Zato je nujno, da je umetnik subjektiven, a obenem tudi objektivni; v kolikor se briga za realnost okrog sebe, se gotovo giblje proti objektivnosti. S svojim duševnim aparatom izkuša objeti ves svet, drugače je fantast in romantik . . . Jaz ne vem, kaj sem in kaj nisem. Le to vem, da vse moje stremljenje gre za objektivnostjo.«

V teh besedah je morda najdosledneje izrečena Župančičeva volja biti klasik, želja ustvarjati poezijo, ki bi bila zapisana klasičnemu v pravem pomenu besede. Toda hkrati zbuja v tej izjavi posebno pozornost stavek: »Jaz ne vem, kaj sem in kaj nisem.« Stavek se da razumeti kot pritajen, komaj zaznaven izraz dvoma o tem, ali je poezija, ki jo ustvarja, zares to, kar naj bi bila po pesnikovi volji. Ali se ta poezija zares s samoumevno veljavnostjo dviga do tistega, kar je bilo pri Ketteju šele v zasnutku, česar Murn še ni dosegel in kar je bilo Cankarju že po naravi nedosegljivo — k tisti pravi klasičnosti, prek katere bi Župančič v pesniškem svetu slovenske moderne zasijal kot njen najvišji, popolni umetniški tvorec? Zdi se, da je ta dvom v Župančiču naraščal tem bolj, čim bolj se je njegov pesniški razvoj prevešal v zrelo in pozno dobo; ko se je začelo dozdevati, kot da se v stavbi njegovega pesništva odkrivajo razpoke, ki ji ne samo onemogočajo, da bi dosegla pravo klasičnost, ampak jemljejo pesniku celo silo za nadaljnje ustvarjanje. Leta 1908, ko je objavil osrednjo zbirko *Samogovori*, mu je bilo komaj trideset let; zbirka *V zarje Vidove* je izšla šele dvanaest let pozneje, po dolgih, intenzivnih pripravah, vendar mnogo manj enotna, izenačena, dognana. V teh letih se je zaman trudil, da bi pripeljal do kraja pesnitev *Jerala*, ki naj bi bila morda slovensko satirična različica Goethejevega *Fausta*, vsaj po zasnutku naj bi torej izpričevala, da se pesnikovo ustvarjanje dviga nad drobne lirske tvorbe v višine velike klasične poezije. Po prvi svetovni vojni je uradno obveljal za največjega živečega slovenskega pesnika — ali celo največjega, kot je leta 1931 indiskretno namigoval Lucien Tesnière na začetku svoje francoske knjige o Župančiču, da bi mu zapostavil Prešerna — in tedaj se je lotil načrta za *Veroniko Deseniško*, da bi z njo ustvaril Slovencem klasično tragedijo, kot jo je Angležem Shakespeare, Francozom Racine,

Nemcem Goethe in Schiller; odmev pri kritiki, zlasti pri tisti, ki je z Vidmarjem na čelu prinesla v domače literarno ozračje novo ostrino in zahtevnost, je pričeval, da visoko postavljenega cilja ni dosegel. Prav v tem času so ga iz krogov radikalno napredne, socialistično ali levo usmerjene mladine — med drugim mladi Kosovel — začeli napadati kot tipično meščanskega misleca in poeta.

Bolj od takšnih zunanjih znamenj odpora zoper klasično olimpijstvo ga je morda na skrivnem prizadevalo spoznanje, da samozavestni zagon h klasičnosti ni rodil pričakovanega sadu. Prvič je to spoznanje v posredni obliki izrekel že v obeh spominskih besedah, ki jih je spregovoril ob Cankarjevi smrti. V obeh je Cankarju priznal prednost pred najvišjo sodbo o literaturi, v obeh se je skorajda s kesom in v spokornem tonu obtožil, da je bil slep za vso resnico, lepoto in bogastvo, ki so zaživel v Cankarjevem delu. Še določneje se mu je sodba o vrednosti lastnega teženja h klasiki izoblikovala v obeh predavanjih o Prešernu, ki ju je govoril leta 1926 v Ljubljani in Mariboru. Tu je Prešerna razglasil za pravi, najvišji, edino mogoči vzorec slovenske klasike, za primer »velikanskega duševnega sveta, ki mu ne manjka najmanjši delec do zaokrožene popolnosti...« Skrivnost takšne prave klasičnosti se mu je zdaj razodela kot popolnoma nujno, notranje skladje med vsebino in obliko — »nikjer več oblike zavoljo oblike, nikjer besede zavoljo vnaneja zvoka — vse je notranja muzika in ritem, upogibajoč se varno in pokorno po linijah pesnikove ideje...« Ali pa nekaj vrstic naprej: »Vse to, kar je videti od zunaj tako izumetničeno in komplicirano — kako je od znotraj naravno in preprosto! Zakon in čudo organizma.« Značilni besedi o naravnem in preprostem se nato ponovita v sklepnem vzkliku tega govora, ki je namenjen ne samo slovenskim sodobnikom, ampak še veliko bolj samemu sebi: »Bog daj vsem našim duhovom živeti tako polno in pogumno in govoriti tako naravno in preprosto, kakor je živel in govoril veliki mojster Prešeren.«

Ta vzklik vabi k najrazličnejšim domnevam o tem, kako zelo se je Župančič osvestil usode svoje poezije in do kam je segel z mislijo o njeni klasičnosti ali neklasičnosti. Ali naj besede o tem, kako pri Prešernu oblika ni nikoli zaradi sebe, estetski sijaj nikoli nekaj zunanjega, razumemo kot priznanje, da se je njemu samemu pogosto zgodilo prav to? Ko bi sodili po nekaterih pesemskih tekstih iz poznejših let, bi morali sklepati, da je bil ta pesniški obračun pretiran, boleč in v nekakšnem slepem obupu zgrešen. Tako beremo v pesmi *Obračun*, ki je nastala leta 1941, tele verze: »Kaj lovil sem? Medle sence. Praviš slava? Reci slama. Pota vsa so izgrešena, in s sramoto in s kesanjem je prišlo spoznanje.« Pa tudi če ne razumemo teh verzov dobesedno, kot so zapisani, je komaj mogoče tajiti, da se pesnikova sodba o lastnem delu giblje onstran meja, ki so v podobnih primerih običajne, naravne in dopustne.

Pogled na Župančičevo razmerje do lastne klasičnosti odpira torej precej širše probleme, kot se je zdelo na začetku. Vprašanje o Župančiču in klasiki se samo od sebe izteka v vrsto konkretnih vprašanj, ki ne zadevajo samo njegovo lastno poezijo, ampak še druge slovenske avtorje in ne nazadnje slovensko literaturo v celoti. Ali je Prešeren klasik v pravem pomenu besede, s tem pa absolutna točka slovenske poezije? Ali šteje ta literatura ob Prešernu še kak drug vsaj približno enakovreden primer klasičnega pesništva? Je morda med pesniki moderne še kdo drug mimo Župančiča dosegel

mejo klasičnega? Ali je Cankar klasik, in če ni, v čem njegova literatura presega Župančičevo poezijo? In nazadnje — kaj je bistveno v tej poeziji, če ni klasična? Zakaj ni klasična in kaj jo dela kljub temu vredno?

V ta sklop vprašanj se zdi najprimerneje poseči pri zadnjem koncu, kamor je tudi namenjena misel tega spisa že od začetka. Župančičeva težnja v klasiko je bila intenzivna, življenjsko nujna in iskrena, toda iz mnogih, tako zunanjih kot notranjih razlogov v svojih posledicah ne zmeraj uspešna. Pesniško delo mu je od mladostnih začetkov do starostnega konca ostajalo razpeto med dvoje raznorodnih, večidel nasprotnih umetniških silnic, ki ju je zaman poskušal združiti, povezati in spojiti po načelih klasike v eno samo enoto. Kadar je to nasiloma poskušal, se mu je ne tako redko zgodilo, da je prestopil mejo pristnega, namesto klasike se mu je pod rokami rojevalo njeno nasprotje, se pravi zunanja dognanost, odličnost in pomembnost, ki skriva v sebi neskladje, nekakšno pretiranost ali celo ponarejenost. Pretirano strog ocenjevalec bi v skrajnih primerih mislil na retoričen akademizem in na »salonsko literatstvo« kot je dejal Kosovel, toda obe oznaki bi bili za Župančičevo poezijo vendarle krivični.

Pesniški silnici, med katerimi je kot med dvoje skrajnih polov razpet ta pesniški svet, se dá za silo opisati z abstraktnima pojmom verizem in hermetizem, pri čemer meri — preprosteje povedano — prvi pojem na »ljudski« in drugi na »aristokratski« obraz Župančičeve poezije. Precejšen del tega pesniškega sveta se obrača k splošno veljavni, vsakdanje znani, preverljivi resnici kolektivnega slovenskega sveta, največkrat kmečko prvotnega, preprostega in domačijsko mikavnega, včasih tudi socialno sodobnejšega, čeprav nikoli tako aktualnega kot pri Cankarju. V svojih izrazilih se ta plast Župančičevega pesništva naslanja največkrat na ljudsko poezijo, na belokranjsko naravo, življenje in modrost, da bi od tod črpala podobe, s katerimi lahko pred našimi očmi uprizarja »mimesis« splošno veljavne slovenske resničnosti. Ta predel Župančičeve poezije je nedvomno v zvezi z »veristično« vizijo sveta, ki hoče iz pesništva napraviti splošno resničen izraz človeškega žitja in bitja, kot je pač veljavno, normirano in realno za vse ljudi širše nacionalne ali socialne skupnosti in zato bistveno zvezano zlasti z njenimi najširšimi, tudi nižjimi, socialno odvisnimi, plebejskimi sloji. Temu svetu pripada v Župančičevem delu ne tako zelo majhen delež, saj zaživi intenzivno že v *Čaši opojnosti*, še bolj v *Pisanicah*, v knjigi *Sto ugank* in *Cicibanu*, se pravi predvsem v območju Župančičeve otroške in mladinske pesmi. Toda še zmeraj močan je tudi v drugi zbirki, *Čez plan*. V *Samogovorih* skoraj popolnoma stopi v ozadje ali se pa — na primer v *Dumi* — premakne v drugačen, širši kontekst. Znova se prikaže v preprostejših, večidel na otroške motive oprtih vojnih pesmih v zbirki *V zarje Vidove* in še zadnjič na široko oživi v vojnih, partizanskih in osebno priložnostnih pesmih *Zimzelena pod snegom*. Lok te poezije ni zmeraj enak niti enakovreden. Vanjo se včasih prikrade bizaren ton nečesa preveč izjemnega ali zapletenega, da bi bilo lahko splošno veljavna resnica, kar daje že kmečko humornim romancam v *Čaši opojnosti* forsiran pridih; drugič spet je preočito sentimentalna ali moralistična. Toda ne glede na takšna nihanja spada ta del Župančičeve poezije med najboljše, kar je ustvaril slovenski pesniški verizem od poznega Prešerna prek Levstika, Jenka in Gregorčiča do Ketteja ali Kosovefa. V njem se skriva Župančičev preprostejši, toda hkrati morda najpristnejši in najnaravnejši obraz.

Drugi pol njegove poezije se je od vsega začetka obračal v drugačno smer — v hermetizacijo motivnega, idejnega in formalnega izrazja. V tem pesniškem predelu se razživi Župančičeva aristokratska, visokomerna, elitnosti zapisana narava, ki hote in zavestno zapušča svet splošno veljavne domače resničnosti, da bi se po zgledu velikih evropskih aristokratskih pesnikov-umetnikov 19. stoletja, dekadentov in simbolistov, posvetila ustvarjanju ekskluzivne, ezoterične, pogosto eterične lepote; to pa ne samo formalno-estetsko, ampak tudi vsebinsko. Od tod pri Župančiču izjemni motivi osamljenosti, obupa, melanholije, erotičnosti, moralne razklanosti, posvečenosti, ekstaze, vizionarnosti, metafizične refleksije, ironije, sarkazma in še vsega drugega, kar lahko služi takšni poeziji, da se dvigne nad povprečno, vsem dostopno resničnost in se zapre v relativno ozek, hermetičen krog vrhunskih, izjemno posvečenih doživetij, idej in estetskih učinkov. Po tej poti se v Župančičevi poeziji od časa do časa dogaja izrazita hermetizacija pesniškega sveta, verjetno v slovenski literaturi prva in za svoj čas daljnosežna, saj pred tem nismo spoznali prave hermetične poezije v smislu elitno aristokratskega pesniškega občutja, okusa in vrednot. Pomembnost tega predela Župančičeve poezije je mogoče meriti seveda predvsem po zakonih, ki veljajo za hermetično pesništvo v evropskem merilu. Od tod je mogoče tvegati domnevo, da je ta črta njegovega pesniškega sveta tem bolj čista, zrela in popolna, čim bolj je dosledna ne le formalno, ampak tudi vsebinsko — ko tudi v motivih in idejah izgublja enosmiselnost, jasno, preprosto podobo veristične resnice in postaja ezoterično zagonetna, dvoumna, večpomenska in ko takšni vsebini ustreže primerno prefinjena, večplastna, zapletena notranja forma, to pa podprejo s svojimi bogatimi učinki še verzni ritem, zunanja kompozicija in jezikovni slog. V ta predel spadajo nedvomno mnoge Župančičeve najodličnejše pesmi — *Ti skrivnostni moj cvet, ti roža mogota, Tiho, brez besed, Poldan, Ptič Samoživ, Mož na hribu, Večerna impresija, Zaprti park, Klic noči, O šum vodâ zvečer, Vihar iz zbirke V zarje Vidove, Spokorna pesem, Jezero* in še mnoge druge. Po teh pesmih se dá soditi, da sodi Župančič ne samo med vodilne slovenske pesnike veriste, ampak tudi med najodličnejše hermetične oblikovalce slovenskega pesniškega sveta, seveda s splošnim pridržkom, ki ga lahko imamo do del takšne poezije, čeprav seveda ne more zadeti njenega pravega pesniškega pomena.

Med Župančičevim verizmom in hermetizmom se razprostira na zunaj ne tako zelo obsežen, vendar vsestransko pomemben del njegove poezije, v katerem je poskušal zajeti v enoto nasprotja svojega »ljudskega« in »aristokratskega« duhovno-estetskega obraza, to pa tako, da bi jih presegel in povzdignil v sintezo, ki bi bila vseobsežna, subjektivna in hkrati objektivna, osebna in splošna, individualna in nacionalno-socialna, idejna in estetska. To naj bi bilo območje, v katerem naj bi iz sebe ustvaril novo slovensko pesniško klasiko. Toda to je tudi tisto območje, v katerem doživlja Župančičevo pesništvo ne samo svoj najvišji zunanji vzpon, ampak tudi svojo notranjo dramo, krizo, morda celo tragično ustvarjalno razsnovo. S tem v zvezi bi bilo mogoče naštetih vrsto notranjih in zunanjih razlogov, ki so bili krivi, da se Župančiču ambiciozno zamišljena klasična sinteza ni docela posrečila. Toda važnejša se zdijo pesniška znamenja tistega, kar nastaja v tej reprezentativni, duhovno, nacionalno in socialno nedvomno odločilni plasti njegove poezije, ki je v tem smislu gotovo tudi »velika«, čeprav ne klasična v pravem pomenu besede. Takšno je izpričeval že cikel *Manom Josipa*

*Murna-Aleksandrova*, ob njem pesem *Vseh živih dan*, *Ob Kvarneru*, *Pesem mladine*, pa tudi pesem *Umetnik in ženska*, *Vizija*, *Prebujenje*, *Z vlakom*, *Duma*, nato pa *Dies irae*, *Kovaška*, *Žebljarska* in ne nazadnje velike nacionalne poslanice iz zbirke *V zarje Vidove*. Končno bi med take tekste morali prišteti tudi neizpolnjeno pesnitev *Jerala*, enodejanko *Noč na verne duše* in tragedijo *Veronika Deseniška*. Temeljni princip te pesniške produkcije, ki zavestno teži v visoko, tehtno, sintetično klasičnost, je nedvomno ta, kako v sebi združiti verizem in hermetizem, povezati v eno občeveljavno, ljudsko, nacionalno, socialno resnico in izjemno, aristokratsko, ezoterično estetsko formo. Vendar iz takšne velike pesniške volje razen v redkih, srečnih trenutkih ne nastaja celota, ki bi bila »naravna« in »preprosta«, kot je bila po Župančičevih besedah Prešernova, ampak je nemalokrat v sebi dualistično razklana, nesomerna, se pravi odtujena. Njeno osrednje znamenje je neskladje med vsebino in formo. Vendar ne samo neskladje med vsebino in zunanjo obliko — takšno nesoglasje bi v moderni poeziji ne bilo nič izjemnega niti problematičnega, saj ji je pogosto eno najbolj učinkovitih izrazil, ki še bolj vidno izpostavlja disonančnost njenega notranjega sveta. Pri Župančiču je neskladje pogosto globlje, to pa takrat, kadar seže prav v razmerje med vsebino in notranjo formo. Na to razmerje je mislil najbrž pesnik sam, ko je ob Prešernu spregovoril o »naravnem« in »preprostem«. Ne da bi se mu takšna klasična preprostost nikoli ne posrečila — najdemo jo na primer v pesmi *Veš, poet, svoj dolg?*, ki je v tem smislu gotovo med njegovimi najbolj klasičnimi pesmimi. Toda v težnji k veliki klasični sintezi svojega pesniškega sveta se mu je le prepogosto dogajalo, da je odeval pesniške vsebine v neprikladno notranjo formo, kar seveda pomeni, da proces notranjega oblikovanja ni bil docela »organsko« naraven in preprost, da bi notranja forma rasla z vsebino samo. Pogosto se v teh pesmih zgodi, da ostaja vsebina s svojimi motivi, idejami in doživljaji splošno umljiva, po svojem bistvu enostavna, včasih — na primer v na videz zapletenem *Umetniku in ženski* ali v metafizično ubrani *Viziji* — celo banalna; zmeraj pa taka, da jo je pesniško moč izreči tudi v običajnih, enostavnejših, racionalno in čustveno splošno dojemljivih obzrcih. To velja za *Pesem mladine*, *Z vlakom*, *Dumo*, *Žebljarsko* in druge. Pač pa notranja forma, prek katere dobi ta vsebina otipljive razsežnosti, ni tako zelo preprosta, kot bi bilo primerno njeni naravi, ampak hoče biti visokostno odlična, bleščeča, sijajna, izjemna, na poseben način estetsko oslepljujoča. Od tod nastaja ob marsikateri pesmi po pravici ali po krivem videz prevelike patetičnosti, prebogate čutne učinkovitosti, notranje neskladnosti, teatralnosti, muzikalno estetske retoričnosti, se pravi odlik, ki so morda primerne za učinkovito javno recitiranje, niso pa docela v skladu z notranjimi možnostmi, razponi in razsežnostmi te poezije. To je opazno zlasti tam, kjer se razmeroma preprosta, idejno pregledna in splošno dojemljiva vsebina povezuje s čezmerno estetizirano notranjo in zunanjo formo v tvorbe, ki niso v smislu klasike docela enovite, skladne in smotrne; od tod včasih občutek, da se v teh tvorbah hotena klasika nehote spreminja v popularen akademizem in da je ta — kadar je njegova idejna vsebina v nacionalnem in socialnem pogledu premalo izostrena, konkretna in družbenozgodovinsko določna — nekaj meščanskega. To je eden od razlogov, da so po prvi svetovni vojni mladi, politično levo ali estetsko radikalno usmerjeni rodovi začeli videvati v pesniku *Dume* meščanskega pesnika; in da so zatem *Veroniko Deseniško* odklanjali tako s socialističnih in levih stališč kot



tudi z zgolj umetniško-estetskega gledišča, kar je najočitneje storil Vidmar in v manj ostri obliki Kosovel. Res je namreč, da je tisto, kar naj bi bilo reprezentativni vrh Župančičeve poezije, lahko zbudalo kritiko kar s treh plati hkrati — s stališča veristične, socialno progresivne in angažirane poetike je bilo premalo konkretno, določno in resnično, iz perspektive hermetične besedne umetnosti se je zdelo premalo hermetično, in z gledišča klasične ni dosegalo prave klasičnosti, kar je pred vsemi drugimi prepoznal Župančič sam.

Vendar ni bilo krivično, ko bi hoteli pesniku naprtiti nekakšno osebno krivdo, ker ni zmozel izpolniti velikopoteznega načrta o novi klasiki na podlagah slovenske moderne. Da načrta ni uresničil, ni bila kriva njegova osebna nemoč, ampak objektivnost danega literarnega položaja; pesniku je pripadla kvečjemu tragična zmeta, porojena iz napačnega ocenjevanja možnosti klasične v slovenskem literarnem razvoju. Da je ta literatura že s Čopovim programom romantične klasične in nato s Prešernom rodila iz sebe pravo klasiko v evropskem pomenu besede, je gotovo. Odtlej ostaja ta klasika najvišja norma za literarno ustvarjanje na Slovenskem, merilo za njegovo delo in nedelo, tako kot je evropska klasika že dolgo najvišje merilo za to, kaj je v besedni umetnosti popolno, mojstrsko in kot tako mogoče. Ali pa naj iz te znane resnice sledi že tudi sklep, da je klasika mogoča ob vsakem času, v kateremkoli zgodovinskem trenutku družbenega in kulturnega razvoja? Župančičeva tragična zmeta je bila morda ta, da je svoj čas in svoje zmožnosti presodil kot ugodne za razmah nove klasične poezije. V tej smeri je imel Cankar nedvomno srečnejšo roko, pa tudi jasnejši čut za nujnosti sodobne literature. Njegovo pisateljsko delo najbrž ni klasično v pravem pomenu besede, pač pa je takšno, da zasluži ime moderne, problematične »klasične«. Cankar spada v vrsto pesnikov in pisateljev, kot so bili Baudelaire, Ibsen, Dostojevski, Strindberg in še modernejši vse do Joycea, Kafke, Gida, ki vsi po vrsti spajajo v svojih delih sestavine skrajnega verizma in hermetizma, vendar ne več v pravo klasično celoto, ampak takó, da jim pod rokami nastajajo kontrastne, disonančne, ostre, včasih neuravnovešene tvorbe, ki so v marsikaterem pogledu nasprotje klasični, hkrati pa vendarle njen zakoniti, morda celo edino mogoči naslednik v modernem svetu. S svojimi vsebinskimi in oblikovnimi disonancami zaobsegajo kljub vsemu skoraj vsa glavna razmerja modernega sveta, družbe, idej in odprtih vprašanj, od najbolj metafizičnih do socialno razrednih. Takšno zaobjetje se zdi kot negativna različica nekdanje klasične univerzalnosti; resda brez njenega notranjega skladja, popolnosti in vase zaprte dovršenosti, pa vendarle enako univerzalna in bistvena.

Župančič je hotel mimo takšne disonančne moderne umetnosti nazaj v stabilno harmonijo in red klasičnega umetnostnega sijaja. Ta pot ga ni pripeljala do zaželenega cilja, ampak se je pogosto iztekala na stransko, slepo pot, sredi katere je tragično obstal. Kljub temu je bil velik pesnik že s tistim, kar je ustvaril v območjih veristične in hermetične poezije, ki sta se v njegovi osebnosti — najbrž zaradi socialnozgodovinskih razlogov — tako nepredvidljivo stekali in si nasprotovali. Pa tudi njegova izkušnja s klasiko ni ostala brez sadov; kot vsaka velika izkušnja ostaja tudi ta še zmeraj plodna, simbolična v svoji tragičnosti in zgledna celo v svoji zmoti.