

JEZIKOVNA POETIKA STANKA MAJCNA IN DRUGIH SLOVENSКИH EKSPRESIONISTOV

Jezikovna poetika slovenskih ekspresionistov: mar ta izraz ni prezahteven za obseg in globino jezikovnih razmišljanj in izjav, ki jih, razen Boža Voduška (pa še tedaj, ko več ni pesnil ekspresionistično), ni nihče strnil v programatični spis o besedi, jeziku, ko niso napravili nič enakega, kot npr. pri Nemcih Franz Werfel, Herwarth Walden, Carlo Mierendorff, ali pa Rudolf Leonhard, ki je pisal celo o »kriku« kot eksistencialnem znamenju in zato tudi jezikovni značilnosti sodobnika. To pa seveda ne pomeni, da Stanko Majcen, Miran Jarc, Anton Vodnik, Srečko Kosovel in še kateri niso tudi globlje razmišljali, kaj je beseda, od kod prihaja in kako ubesedovati temeljne človeške stvari, kot sta bila tedaj npr. bivanjska tesnoba ali občutek vesoljske katastrofe in silovita volja po obnovi človeka. Če sta Vodnik in Kosovel opisala svojo jezikovno zavest tudi v esejih, v katerih sta razmišljala o pesništvu sploh, so jo drugi razkrili bolj posredno, v kritikah. Kosovelu se je beseda vračala tudi kot pesniški motiv, kot pesniška refleksija o mediju umetniške resničnosti. Ko pa se pesemske refleksije o besedi ne dajo prevesti v trdnejšo jezikovno filozofijo, pa vsaj opozarjajo, kako so pesniki v svoji ekspresionistični fazi o besedi tem več razmišljali, čim bolj so želeli z njo povzročiti ali vsaj pripraviti človečansko revolucijo.

Stanko Majcen. Majcen je dozoreval predvsem ob Župančičevem in Cankarjevem jeziku. V pismu Mariji Boršnikovi je omenil, da ga je v študentskih letih pritegnila tudi Krausova razlaga »novosti izražanja« v pesmih Else Lasker-Schüler.¹ Kraus ga je gotovo pritegnil z aforizmi o jeziku, ki jih je objavljial v svoji reviji leta 1912: »Umetnost je skrivnostno rojstvo stare besede . . . Samostalnik je glava, glagol je noga, pridevnik so roke. Žurnalisti pišejo z rokami . . . Jezik iz samih epitet je obleka brez sukna, sami gumbi.« Da pravi pesnik staro besedo na novo »rodi«, je povedal tudi z metaforo: »Pesnikov jezik in ženska ljubezen je zmerom to, kar se prvič zgodi.« O molku ali besedni varčnosti je dejal: »Pregovor obstaja le na stopnji, ko jezik še lahko molči.«² Potemtakem je točno, kar pravi Wilpertov Lexikon der Weltliteratur, da je vzgajal budno jezikovno zavest, čisti, logični, gojeni stil, razkrinkoval kvarečo žurnalistiko ter modne naredke z umetniškim naličjem,³ in kakor je tudi sam opisal svojo jezikovno skrb: »Beseda in bistvo – edina zveza, za katero sem se potegoval.« Strožje je njegovo jezikovno vnetje ocenil Miroslav Krleža. Beseda naj bi mu bila zmerom le »Beseda Kot Taka«, ne pa tudi pojem, bil je formalist, ki so mu bile besede kapital, družba, imperializem, socialna vprašanja . . . neznane stvari, bil je »državni odvetnik metafizičnega in spraznjenega pojma Besede v njenem skrivnostnem, mističnem, polverskem pomenu«.⁴

Majcna je gotovo prepričala Krausova zavzetost za osebno, individualizirano besedo oziroma pravilo, da mora pesnik staro besedo na novo roditi. Prav tako simpatično mu je moralo biti priporočilo, da je boljši molk, kot beseda preveč, in zato simpatična tudi obsodba pretirane atributivnosti in žurnalističnega baroka. Kajti samo ob teh dveh izpolnjenih pogojih bi lahko popolnoma zmagovalo tretje ali osrednje načelo: da mora pesniška beseda izraziti, sporočiti bistvo neke človeške stvari, da je to njena edina in najvišja naloga. Po-

¹ Stanko Majcen, Izbrano delo I, Maribor 1967, 388.

² Karl Kraus, Nachts. Die Fackel 1912, št. 360–362 in 1917, št. 445–453.

³ Gero Wilpert, Lexikon der Weltliteratur, 743.

⁴ Miroslav Krleža, Uspomeni Karla Krausa. Hrvatska književna kritika VI. Zagreb 1953.

dobna, če ne že kar enaka načela srečujemo namreč pozneje tudi v Majcnovi lastni filozofiji besede, v njegovih kritičnih zapisih o Župančičevi, Vodnikovi in Seliškarjevi literaturi v letih od 1920 do 1923. Ko je njegov jezikovni »program« razpršen po kritikah, je v sebi skladen na dva načina: kot sistem, ki natančno določa razmerje med bistvom in besedo, med označenim in označevalcem na eni strani ter podrobnejšo stilizacijo ubesedenega na drugi, obsega torej razmerje med besedo in vsebino (idejo) ter obliko besede same.

Središčno misel svoje jezikovne filozofije je zapisal v kritiki zbirke *Trbovlje*, vanjo pa se stekajo tudi drugi odtenki te filozofije. Kritiko je začel tako, da je navedel prvo kitico Seliškarjeve pesmi *Pogreb*, jo imenoval za edinstveno »lepo«, za posebno »skrivnost«, skrbnega bralca pa povabil, naj sam presodi, »ali nima pred seboj prestabilizirane harmonije med besedo in svetom, ki ga ta beseda odgrinja, ali ni taka kitica sled, čeprav le bežna sled duha, ki je to, kar je povedati imel, povedal za vselej, ker drugače ni mogel in drugače ni smel.« Poglavitna misel v navduku je ta, da se je med svetom in besedo Seliškarjeve pogrebne podobe uresničila prestabilirana harmonija, da se je pesniku torej posrečilo najti edino možno zvezo med besedo in bistvom oziroma da se drugače niti ni smel izraziti, če je hotel za zmerom zajeti pravo pogrebno resničnost. Na drugem mestu je Majcen pokazal na izrazito neskladnost in le na delno skladnost med besedo in bistvom: »Še v enem in istem tematičnem stavku se sedaj menja gola proza, prostaška časnikarščina z besedami za večnost, ali vsaj najdenimi enkrat za vselej. In popolnoma slepe bi morale biti oči, ki bi ne videle, da si je v eni, žal samo v eni, sledečih vrst živi duh jezika ukresal iskro,« – ter navedel kitico iz pesmi *Umirajoči starci*, v kateri si je duh jezika ukresal iskro najbrž le v verzih »V lobanjah prevelike, meglene oči.« Ozrl se je tudi še po sodobni poetiki tako imenovane »svobodne besede« in »razpuščene sintakse« in menil, da je nekaterim sodobnim stihotvorcem ali »učenčkom« »svobodna beseda le olajšava, ne nujnost v sili umetnostnega ustvarjanja, razpuščena sintaksa le rop na jeziku in ne ukaz v trdi borbi za obliko.«⁵

V središču navedenih misli stoji izraz »prestabilirana harmonija«. Ta izraz je uporabljal idealistični filozof Leibniz. Stanko Majcen se je pri zgodovini pravnih teorij seznanil tudi z Leibnizovo filozofsko zasnovo prava, vzporedno pa tudi z njegovo teorijo »prestabilirane harmonije«, po kateri so vse monade, substance, enote sveta druga z drugo v harmoniji, ki jo je »stvarnik« vseh stvari »prestabiliral« ali določil vnaprej. Videti je, da je teorija v sebi sklenjenih, popolnih enot, ki bivajo v medsebojnem soglasju, Majcnu dobro rabila za poetiko besede. Med svetom harmoničnih enot in med jezikom ali svetom besed obstaja popolno soglasje. Naj sta življenjski in kak drug pojav, ki je pesemski motiv, in beseda še tako samobitna, sta hkrati tudi smotno povezana drug z drugim, zaradi česar more in sme samo ta in ta beseda in nobena druga izraziti bistvo tega in tega pojava. In šele ko pesnik najde besedo za prestabilirano harmonijo, je njegova beseda prava sled duha in pove nekaj za vselej, saj tega nekaj ni mogoče drugače povedati, ne da bi trpelo bistvo. Skratka, samo tisti pesnik je pravi stvarnik, ki ubesedi vnaprej določeno skladnost med monadami, njihovo prestabilirano harmonijo. S stališča takšne skladnosti Majcen ne bi nasprotoval tudi »svobodni besedi« (nerimanemu verz) in »razpuščeni sintaksi« ali alogični sintaksi, če bi bili stvariteljski »ukaz« in bi izražali »prestabilirano harmonijo.«⁶

Harmonijo med besedo in »svetom« je po Majcnovem mnenju uresničil zlasti Oton Župančič. O njegovem razmerju do besede je pisal: »Župančič ... besedo ljubi zavoljo nje same, dehtivo in brez prestanka opazuje njeno obliko in se ogiblje vsega, kar diši po golem govorništvu, po nečimernem oličju, mahedravi zlorabi ali vodenem preobilju. Že v prvem stihu ga spoznaš po tem, kar modro zamolči, po deviških sredstvih, po izboru in omejitvi

⁵ Majcen, Tone Seliškar, *Trbovlje*. DS 1923.

⁶ Evgen Spektorski, *Zgodovina socialne filozofije I. Leibniz*. Ljubljana 1932. – Karl Vorländer, *Zgodovina filozofije*. Druga knjiga, Ljubljana 1970, 154–155.

in zlasti po tistem zavedno umetniškem ustroju stavka, ki je izraz duha in slog hkrati.⁷ Majcna je zanimala prav Župančičeva pozornost do besedne oblike in ljubezen do besede kot take. In če na tem mestu vstavimo še opombo, ki jo je izrekel o Pregljevem jeziku v *Azazelu*, da se dramatik namreč bori »za intenziven izraz s kar najpreprostejšimi sredstvi«,⁸ potem je Župančiča hvalil zato, ker je iz pesniškega jezika izobčil vse, kar moti prvotno, »vnaprej določeno« razmerje med besedo in označenim. Razdrejo in estetsko zvočenijo pa to razmerje retoričnost, cvetličenje z ozaljški (pretirana atributivnost), baročna, ničpovedna gostobesednost ter pomensko približna, površna raba besed. In še ga je hvalil, ker je Župančič prej kaj zamolčal, kot napisal besedo preveč. To pa, skratka, spet pomeni, da je z besedo kolikor le mogoče ravnal v duhu prestabilirane harmonije.

»Govorico molka« je pohvalil še ob Vodnikovi liriki, čeprav seveda manj prepričljivo, saj Vodnik razmeroma dosti besедуje. Majcen je pisal: »Mnogo jih je, ki jim je teh dvaintrideset Vodnikovih molitev (= vigilij) premalo. Fanfara bodi močnejša! Stvar pa je taka, da je ni strašnejše govorice od govorice molka...« Fanfarizem je še posebej odklonil ob 31. vigiliji, katere prvi verz si je Vodnik sposodil iz pesmi Oskarja Kokoschke *O večnost – grombeseda*: »'Grombesede' ni bilo treba. Zapisano je, da je Kokoschkova, Koseskega bi tudi lahko bila.«⁹ Tudi tu je Majcen izpričal močan občutek za elementarno besedo, za besedno vzdržnost in odklanjal vsak besedni hrup.

Ravnal je kajpada tudi v skladu s svojo pesniško prakso. Marja Boršnik je upravičeno zapisala, da teče Majcnova pesniška praksa »daleč od patosa, v litotično redkobesednost, ki dopušča, da molk govori«.¹⁰ Majcen nikjer ne dovoli, da bi mu čustvo grmadilo besedo na besedo, vsako duhovno nadzoruje in terja od bralca, ki bi rad prodril prek podobe do sporočila, popolno bralno zbranost. Schülerjevo je mogel ceniti prav zaradi njenega besednega asketizma pa tudi zaradi verzne svobode in kratke kitice, ki je največkrat tudi zgoščena podoba in miselni motiv.

France Koblar je ob njegovi enodejanki *Profesor Gradnik* takole spoznal in popisal Majcnov izraz:

»Izraz ekspresivnega analitika je ves v besedi; v dinamiki besede je tudi Majcnova umetnost. Tu beseda ni konvencionalno sredstvo medsebojnega popolnega razumevanja, ne morda pritiskajoč ornament ali figura, prav nič razsipnega, tudi ne v sentenco zgoščena pojmovnost – to še ni zadnja umetnost besede, temveč živa arhitektura. Zvok in pojem požlahtnjene besede; red med pojmi in zvoki ustvarja neko potenco, iz katere izžareva stalno življenje, tako da dejanja ne tvori zgolj fabula, temveč živo razmerje govora v enačbi: beseda = duh = dejanje. Tako prehaja misleči analitik s svojim izrazom v sintetika. V tem oziru je Profesor Gradnik na višku, tu najbolj čutimo, kako se preliva intelekt v poezijo.«¹¹

Ta jezikovna karakteristika se precej ujema tudi z Majcnovimi opisi Župančičevega jezika in Seliškarjevega dosežka: nič ornamentike ali oličja, prej modro zamolčevanje kot besedna razsipnost, tudi ne v sentenco zgoščena pojmovnost, ampak duh, intelekt, ki se preliva v poezijo; pa tudi zavedni ustroj stavka, ki je umetniški tedaj, kadar je izraz duha in slog hkrati. Če pa se v istem tematičnem odstavku družita časnikarščina in živi duh jezika, potem odstavek ne spada v umetniški slog.

In zdaj še glavno vprašanje: Ali Majcnova jezikovna filozofija vsebuje tudi kakšno značilnost ekspresionistične jezikovne poetike, ko je za poezijo bolj ali manj splošno veljav-

⁷ Majcen, Oton Župančič, *Mlada pota*. DS 1920.

⁸ Majcen, Ivan Pregelj, *Azazel*. Žalna igra v štirih dejanjih. DS 1923.

⁹ Majcen, Anton Vodnik, *Vigilije*. DS 1923.

¹⁰ Marja Boršnik, Stanko Majcen v prvi ustvarjalni dobi. Majcen ID. Prva knjiga, 409.

¹¹ France Koblar, Stanko Majcen, *Za novi rod*. DS 1923.

na? V njegovih jezikovnih razmišljanjih se največkrat pojavlja beseda »duh«. Beseda je zmožna prerajati, odpirati nova človeška obzorja le tedaj, če jo nadzira duh, intelekt. Majcen ljubi in terja silovit izraz, ta pa izvira le iz silovitega duha. V ospredju je potemtakem duhovna beseda, ki nima namena ugajati z lepim zvokom, z gladko melodijo, ampak mora posredovati duhovno-emocijalni dogodek. In prav ti Majcnovi poudarki na duhovni besedi ali duhovnosti besede spadajo v širši slovenski okvir poduhovljanja in intelektualizacije pesniškega jezika, ki so ju gojili nekateri ekspresionisti, ko jim je bilo več do tega, da so nekaj močno izpovedali, kot pa da so lepo povedali. Človeka ni bilo mogoče preproditi z lepo, pojočo besedo, ampak s takšno, ki ga je presunila, duhovno pretresla.

Miran Jarc. Majcnovim sorodna so bila tudi Jarčeva premišljevanja o besedi in pesniškem jeziku. Leta 1920 je pisal Božidarju Jakcu, da se »z vso strastjo« pogloblja »v jezikovne probleme«, vendar ni povedal v kakšne.¹² Iz sobesedila je sicer moč sklepati, da je razmišljal o razmerju beseda – vsebina, o njuni skladnosti in o prepadih med njima, objektivni odgovor pa je najbrž iskati v njegovem zapisu o jeziku Debeljakovih pesmi.

Jarc je menil, da se Debeljak »ne zadosti z divje razmetanimi in v navalu prekipavajočih čustev vrženimi besedami, temveč kasneje, ko se je že vzpel merec nad sebe-borca, je vsako besedo brezobzirno pretehtal in ji po njenem globljem pomenu pokazal pravo mesto. Tako se je vglobil v sleherne besede prvotni pomen, skušal doživeti v njeni, najsi navidez še taki preprostosti in neslikovitosti živo sliko, ki je v prozaični rabi ne vidimo in je s tem ustvaril umetnine, na prvi pogled naravnost čudno vsakdanjega, enostavnega izraza, če jih pa ponovneje in pazljiveje opazuješ, se ti odkrijejo njeni skriti krasi...« Posebej je poudaril, da se Debeljak očitno ni bal, »da bi intelektualizem zamoril srce«, ter sklenil, kako se mu zdi, da naznanja te vrste poezija »prve zarje nove, prerocene lirike bodočega človeka, ki ni le sanjam predan bolestnež, temveč tudi računar in merec svoje duše«.¹³

Kot Majcen je potemtakem tudi Jarc zavrnil besedo, ki jo napljusne razburkano čustvo, in se zavzel za pomensko premišljeno besedo, priporočal njen prvotni, neskajeni pomen in sliko, vabil k izvorni besedi, ki jo vsakdanja raba tako splitvi. Jarc se ni bal oduhovljene, intelektualizirane besede, ki zadržuje bolečino, razvneto čustvo in sanjo. Samo kdor se »meri«, lahko ustvari pesem, ki ni patetična, polna vzdihov in krikov, vznesenih besed, kot je bila v enem delu ekspresionizma. Še bolj se je približal Majcnu leta 1924, ko je opisal umetnost kot »odsvit preroških zmožnosti, ki so jih očitovali barbarski, pravadni narodi, odmev neposrednih, v središču vsega stvarstva osredotočenih gledanj, ki so posledica človekove zmage nad voljo in jazom...« in kot »... v besedi, liniji in zvoku utelešeno Besedo onkrajnosti«. Ta izjava je v resnici pomenila, da je pesem absolutna, stoji zunaj časa in prostora in ju preživi le tedaj, kadar njena beseda uteleša onkrajno »Besedo«, je govorica iz neke mistične transcendence. Taka pesem je sicer lahko »preprosta in navidez borna«, je nadaljeval, v njej pa je »vsaka beseda v svoji enovitosti močna kot priroda sama, brezčasna in brez priveskov, ki so izraziti znaki določene dobe«.¹⁴ Ponoviti velja, da »vtelešena beseda Onkrajnosti« mistično transcendentalno podstavlja pesniško besedo, s tem pa tudi pesnika samega. Ta je s svojo besedo le odvod »onkrajnosti«, brezčasen odvod, zato pa govori o bistvenih človeških in vesoljskih stvareh. Ostaja seveda vprašanje, ali je Jarc mogel svoj duhovno-eksistencialni problemski prostor, svoje občutje sveta uskladiti s to mistično jezikovno filozofijo.

Anton Vodnik. Še bolj kot Miran Jarc je pesniško besedo in besedo sploh izvedel iz krščanske transcendence Anton Vodnik. Njegova opredelitev, da je beseda »besedne umetnosti izrazno sredstvo«, je sicer zelo stvarna. Tudi v metaforičnem opisu »Beseda:

¹² Miran Jarc, pismo Božidarju Jakcu, 24. nov. 1920. Hrani Študijska knjižnica, Novo mesto.

¹³ Jarc, Anton Debeljak, Sonce in sence. LZ 1920.

¹⁴ Jarc, Umetnost in življenje, DS 1924.

obrisna kot slika, neskončna kot muzika. Obsegljiva kot kip, nezgrabljiva kot soj. Dih krvi, smehljaj od zvezd... «ji je s sintagmo »dih krvi« priznal tudi stvarno, materialno zasnovno. Močno pa je njen izvir poskrivnostil z mislijo »prečudno daleč gre beseda, da je našla svet iz mraka«. Še bolj jo je od stvarne dialektike odmaknil z izjavo, da je »naše bistvo prižgano v onostranosti«, to bistvo je moč razodeti le z besedo, ki je prav tako »onostransko« zasnovana. In samo zato, ker je božjega izvira, lahko beseda združuje človeka, svet in boga. Njeno mistično spojitveno vlogo je Vodnik opredelil še z »doživetjem«: »Življenje pojoče besede je doživetje.« A kaj človek doživi z besedo in kako se z njo doživi, je zaradi idealističnega izvira obeh že vnaprej jasno: svoje bivanje doživi v okviru krščanske slike sveta. Povedano po Vodnikovo: umetnina in zato tudi beseda v umetnini izraža »večnostno zavest enotnosti naše osebnosti, osvojitve našega bivanja, prižganega v onostranosti.« Pesnik se z besedo daruje in se spet sprejema »kot neskončen dar iz božjih rok«, v pesmi sreča samega sebe kot mistično bitje.¹⁵

Po Vodniku beseda torej ni človekova zgodovinska stvaritev, ampak božji dar. Po tej logiki tudi besedna umetnina ni osebnostno zgodovinska stvaritev, ampak izraža le apriorno osebnost, ki jo ima pesnik naravnost iz mistične metafizike. Zato je prav nič ne morejo obvezovati človekove esencialne zveze.

Takšna jezikovna filozofija in na njej sloneča pesniška praksa je nekatere motila. Po mnenju pesnika *Toneta Seliškarja* je rojevala le »sladko«, »sentimentalno« liriko. Prav Vodnikovo »sladko besedo« je zavrnil v kritiki njegove zbirke *Žalostne roke*.¹⁶ Proti njej je predlagal »dobi« primerno »trdo besedo«, povojna doba naj bi namreč tudi v poeziji potrebovala življenjske sile, poleta, poguma, biča in jeze. Proti abstraktnemu slogu in »figuralni ornamentiki« je priporočal besedo kot dejanje ali kot sredstvo za pritok nove življenjske energije.

Srečko Kosovel. V središče Kosovelove besedne filozofije, kamor se stekajo njegovi številni miselni odenki, pelje zapis v beležnici julija 1925 »Vsaka beseda je svet zase. /Gibanje med svetovi./ Predavanje o besedi.«¹⁷ Ta zapis pove, da je besedo umeval kot v sebi sklenjen kozmos, ki je hkrati odprt, je žarišče, izsevališče pomenov in zvokov, s katerimi se dotika sosednjih enakih »svetov«. Torej kozmos, ki ni absolutna avtonomija, ampak odprta, dinamična avtonomija. Med takimi odprtimi avtonomijami v pesmi in tudi sicer obstaja trajno gibanje oziroma so pripravljene za takšno medsebojno gibanje, za pomenko-zvočno korespondiranje. Pogled na besedo kot na avtonomen, vendar odprt svet med svetovi navaja k misli, da je gibanje med besedami toliko nazornejše pa tudi toliko bolj dramatično in poetično, čim večji so kontrasti ali napetosti med »svetovi«. Nasprotja namreč ravno tako povezujejo kot soglasja. O razgibanosti in nazorni moči kontrastnih besed je Kosovel pisal julija 1925 takole:

»Črno barvo rabim, ker kontrastira beli, ta kontrast ima gotov pomen; rjavo rabim, da ločim od nje zeleno itd. Kakor v muziki rabim disonanco, ker mi tvori ravnovesje s harmonijo, tako rabim v pesmi banalen izraz, ker mi tvori kontrast z nečim, kar je v pesmi posebnega, vzvišenega, zlatega. Ta kontrast zbuja med slikama gibanje, življenje; pesem ni več enolična in oživi. Jaz sem izraz 'krvavi' že večkrat rabil 'rože krvavijo' itd., zadnjič sem jo rabil v prispodobitvi 'krvavi šah'. Ali čutite zdaj, zakaj je 'krvavi dan' banalno? Ker dan ni beseda, ki bi besedo krvavi dvignila. 'Dan' je še bolj banalna beseda kot 'krvavi'.¹⁸

Medbesedne napetosti in kontrasti torej besede »dvignejo«, sproščajo njihove še skrite energije, še zlasti jih sprostijo nepričakovane sintagmatske zveze. Kontrast v dvobesedni sintagmi besedama zlasti izvabi ali sprosti še neizrabljene pomenske odenke.

¹⁵ Anton Vodnik, Pesem in ti. DS 1924.

¹⁶ Tone Seliškar, Anton Vodnik, *Žalostne roke*, LZ 1923.

¹⁷ Srečko Kosovel, *Zbrano delo III*, Ljubljana 1977, 769.

¹⁸ Kosovel, pismo Maksu Samsovi 11. jul. 1925. ZD III, 555.

Poetika kontrasta »rože krvavijo« izdaja hevristično filozofijo besede: poleg tega, kar beseda že je, mora pesnik najti še neko njeno neizčrpano ali še ne sproženo poimenovalno in izrazno zmožnost in količino.

Kosovel je pesnikov boj z besedo za njeno še neizčrpano energijo tudi upesnjeval. Znamenja tega boja je srečati v njegovih številnih pesmih, sporočajo ga nekako takole:

Pravi pesnik si mora poiskati svojo enkratno 'novo besedo', najde pa jo, ko prebrede 'skozi morje besed' do sebe. Šele ko zadene na svoje dno, se znajde tudi v pravi ustvarjalni samoti, tu pozabi ponavljati tradicionalno besedo in začne govoriti 'kot govori samota, / z neizgovorjeno skrivnostjo' (*Kdor ne zna*).¹⁹ Šele beseda iz njegovega lastnega dna je res samo njegova, nova, govori s prvinsko močjo, samo tu, v samem sebi lahko pesnik odkrije njeno še neizgovorjeno količino. In samo taka, še neizgovorjena in neponovljiva jamči, da je pesem izraz izvirne pesniške osebnosti, zato je izvirnost besede eo ipso izvirnost pesnikove osebnosti. Samo pravemu pesniku je dodeljena

nenapisana, nemišljena,
nikoli slutena Beseda. (Odpuščene II)

Videti je, da je besedo z veliko začetnico napisal romantični idealist, humanistični ekspresionist, ki je želel s popolnoma novo Besedo priklicati boljšega človeka. Vendar ne mistični idealist, ki bi nalik Vodniku rojstvo besede postavljaval v onkrajnost, ampak idealist, ki hoče še neizgovorjeno, nenapisano, nemišljeno Besedo izgovoriti, napisati v hudem času, v človekovo osebno – zgodovinski stiski. Da besede nikakor ni trgal iz človekovih stvarnih zvez, pove tudi motiv, kjer opisuje svoje besede zdaj kot »plahe«, drugič kot »ostre rože«, predvsem pa kot »ranjene« besede: »vsaka moja beseda krvavi / v prazni grozoti noči« (*Eno besedo*). Pesniški subjekt je razbolan od kaotičnih razmer, zato je ranjena tudi njegova beseda. Ranjena beseda ne poje, ekspresionistova beseda tudi načelno ne sme »peti«, njegova »pesem bodi trenje bolesti«, ker samo kadar imajo pesniške besede »trenje«, samo tedaj »zagrabijo človeška srca« (*Rime II*). Beseda mora biti življenjsko strastna, ker »življenjska strast... / hoče, da se v sebi izstrasti« (*Naš spev*). V krog strastnosti in trenja kot življenjskih dejstev in zato tudi estetskih moči spada izjava o lastni pesmi: »Moja pesem je eksplozija, / divja raztrganost. Disharmonija« (*Moja pesem*), ki velja seveda prav za ekspresionistični del Kosovelove lirike. Skratka, da bi izrazila subjektov dramatični zgodovinski položaj, mora pesniška beseda presuniti, zagrabiti, zaplati iz ranjenega, duhovno in čustveno razburkanega subjekta: ne sme biti harmonična melodija (simbolizem), ampak disharmonično trenje (ekspresionizem).

V poetiki, po kateri naj bi bila beseda spreminjevalna energija, seveda ni bilo prostora za govorniško, frazersko besedo. Že v pesmi *Rime II* je Kosovel vzkliknil: »Kam bi s frazami, dragi govornik! / Spravite fraze v muzeje.« Najbolj drzni pohod fraz pa je srečal v zbirki verzifikacij Mirka Kraglja *Kresnice in snežinke*. Namesto »doživete« besede, ki bi morala prodreti iz »žarišča človeka«, se je na izbranem papirju razbohotila prazna fraza, »vsakdanji parfum«, pesniški fetiš liberalizma. Pisal je: »Naša doba je barok fraze. Vsaka odmirajoča ideologija se razsuje v frazah. Fraza kot fetiš je karakteristikum našega liberalizma, ki se izgublja sredi lastne praznote... zaradi svoje netvornosti odмира bodočnosti. A kakor vsa okolica je tudi človek, ki stoji v njej, zapisan smrti. Tako je nastopil Mirko Kragelj s svojimi 'kresnicami in snežinkami' in postavil pred nas verno zrcalo onega sveta, v katerem živi in kjer kraljuje fraza in vsakdanji parfem... V vsej knjigi ni niti ene besede, ki bi bila doživetje ali spoznanje, kjer leži bistvo pesniške tvornosti. A kdor se ni iztrgal iz vsakdanje površnosti in proniknil v žarišče človeka, ne more biti pesnik...«²⁰

¹⁹ Pesmi navajam po redakciji v Zbranem delu I, II. Ljubljana 1964, 1974.

²⁰ Kosovel, En primer sodobne pesmi. ZD III, 254.

Kosovel ni nadaljeval le s Cankarjevim odporom proti frazerstvu, njegov odpor je spadal tudi v širši evropski kulturni kontekst. Tudi nekateri nemški ekspresionisti so namreč ugotavljali, da so razni subliterati in žurnalisti besedo tako spraznili, popapirili, ji odvzeli osrediščujočo moč, da ji je vse skupno, kolektivno postalo popolnoma tuje. S tolikanj od-tujeno besedo pa nikakor ni bilo mogoče oblikovati novega človečanstva. Carlo Mierendorff je npr. takole razmejil ekspresionizem od tedanje bulvarizacije jezika: »Ekspresio-nizem jezik seje in rešeta in noče ničesar drugega, kot vsaki stvari najti najbolj zadeten, najbolj skop, najjasnejši izraz. V besedi hoče najti vso razgibanost dogajanja. Ekspresio-nizem je sla po askezi, ne po igračkanju in prismojenosti.« In dalje: »Beseda mora spet slu-žiti človeškemu sporazumevanju . . . Gre za zmago nad individualizmom . . . Da bi nastala nova človeška skupnost, moramo rabiti en sam jezik.« Vstran z dvojno dikcijo, z eno »za ljudstvo«, z drugo za »duhovno izobraženstvo«, so namreč »samo ljudje, zanje samo en etos, ta v enem samem (skupnem) jeziku.«²¹

Božo Vodušek. Vodušek je razmišljal največ o tem, kako bi samostalnik in glagol v slo-venščini zamenjala svojo premoč, poskušal pa je odstraniti tudi mit, da je slovenščina me-lodiozen jezik. Je mogoče poznal Werflav esej *Substantiv und Verbum*,²² potem ko je pre-vedel npr. njegovo pesem *Dobri človek*?²³ Besedni vrsti sta Werfla zanimali drugače kot Voduška, namreč kot nosilki proze in pesmi: samostalnik naj bi bil nosilec pomenskega poudarka v prozi, glagol pa v pesmi. Werfel se je kajpada zavedal, da jima je premoč raz-delil v pretirani obliki. Trdil pa je, da je verzni samostalnik mnogopomenski, asociativen, simboličen, posoda, ki bralcu dopušča, da jo napolni s svojim videnjem, kakor mu ga pač izzove glagol, ki je v verzu nosilec strasti, dejanja, je dejanje samo.

Vodušek se je zavzel za povečano nominalno in zmanjšano glagolsko usmerjenost slo-venščine v literaturi in publicistiki. Predlagal je, naj bi slovenščino poslej bolje usposobili za abstraktno izražanje, s tem pa tudi za manj subjektivno in bolj objektivno. Pri preob-ratu od glagolsko čustvenih k duhovnim podlagam in močem jezika naj bi se zgodil še preobrat od dozdevno melodiozne slovenščine, od »lepe, gladke linije«, saj melodioznost še zdaleč ni genij slovenskega jezika, ampak zgolj in samo enkratno Cankarjevo mojstr-stvo. Genij slovenskega jezika je drugačen: Ta jezik je »po svojem značaju pretežno di-namičen, trd, oster in konzonantski. Prav tako mogoče je pisati lepo slovenščino v trdem, ostrem, odsekanem stilu in bo gotovo bližja splošnemu značaju slovenskega jezika, če-prav do danes v tem stilu še nimamo dovršenega jezikovnega dela. Tudi glede ritma in melodije jezika namreč velja princip diferenciacije prav tako kakor drugod.«²⁴

Dinamičen, trd, oster, konzonantski jezik in trd, oster, odsekan stil, oster ritem, rezka me-lodija – zares, en del ekspresionistične lirike, in še posebej Pregljeve ekspresionistične proze, je zapisan v takem stilu, jeziku, ritmu. Tudi Voduškov del. Odločna razmejitev do Cankarjeve lepe, gladke linije je pomenila razmejitev od »pojočih ritmov« v imenu »ost-rih ritmov«: v Voduškovi jezikovni filozofiji sta se soočila dva nazora, dve življenjski ob-čutji, dve jezikovni poetiki: impresionistično simbolistična in ekspresionistična. Klic po abstraktnem substantivu, po kar najbolj pretanjenem in zahtevnem duhovnem izrazu je še zlasti spadal v čas poduhovljuječe poetike.

Sklep

Filozofsko ozadje jezikovne poetike Stanka Majcna, Mirana Jarca in Antona Vodnika je idealistično, je misel o vnaprej določeni skladnosti med človekom, besedo in svetom ali

²¹ Carlo Mierendorff, *Erneuerung der Sprache*, 1919. V knjigi Otto Best, *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart 1978, 146.

²² Franz Werfel, *Substantiv und Verbum*, 1917. Otto Best, op. cit.

²³ Božo Vodušek, Werfel, *Dobri človek*. Krži na gori 1925, 174.

²⁴ Vodušek, *Za preureditev nazora o jeziku*. Krog. Zbornik umetnostnih razprav. Ljubljana 1933.

krščansko teleološko načelo o smotni povezanosti sveta. Razločki med njimi so neznatni, pri Majcnu je srečati Leibnizovo misel o prestabilirani harmoniji med besedo in svetom, Vodnik in Jarc pa sta bolj biblijsko mistična, ujemata se npr. tudi s Pregljevo razlago besede v romanu *Plebanus Joannes* (»... je molil veliko besedo o besedi, ki je meso postala ... Temna beseda je v Pismu ... temà besed je prišla v knjigo življenja ...«).²⁵ Vnaprej določena skladnost med človekom in besedo, ki naj bi bila oba mistično transcendentno zasnovana, je na literarno-ideološki ravni mestoma prerasla v dogmo, da le »onostranska« beseda lahko pravilno oznanja, počlovečuje, odrešuje.

Tone Seliškar, Srečko Kosovel in Božo Vodušek so besedo postavili v človekove zgodovinske razvojne zveze.

Kakor hitro pa pri idealistih odmislimo filozofsko ozadje besede, so tudi njihova stališča razumna in se ujemajo s stališči pesnikov »realistov«: pesnikova beseda bodi prvinska, osebno in »prvič« izgovorjena, človeško stvar naj izpove naravnost in močno, »bistvo« naj razklene za vse čase, živo naj presune človeka. Če pa hoče vse to biti in storiti, se ne sme naslanjati na čutnost, ne več biti zgolj slika in glasba. Beseda imej duhovni naboj, v njej naj eksplodira ideja, pesniški jezik bodi dejanje iz misli in iz volje. Privrženost duhovni besedi in pridržek zoper zgolj lepotno pojočo besedo je tudi stičišče med jezikovno poetiko slovenskih in jezikovno poetiko številnih evropskih pesnikov ekspresionistov.²⁶

Izidor Cankar je malo pred nastopom teh pesnikov opozoril, da preduhovna beseda in preveč umstvena simbolika zamorita lirsko količino, z njo pa tudi lirsko pesem.²⁷ Naši ekspresionisti se očitno niso strašili intelekta oziroma načela, da duh upravlja besedo in slog. Tudi v lastni praksi so gojili besedo in metaforo s kar največjim duhovnim nabojem. Volja po duhovno siloviti besedi je rodila množico samostalniških neologizmov in posebnih besednih sklopov, ki so povečali abstraktno in tudi »dramatično« moč slovenskega slovstvenega izraza. Besedne novosti so rasle skupaj z zaleti duha med iracionalne subjekte, v še ne zasežena območja človeških in vesoljskih pojavov. Samostalniki za abstrakta na -ost, -nje, -ava, z začetnim totalnim zaimkom vse- in drugimi prefiksacijami, torej na obe strani razširjeno besedno jedro, stilni infinitiv in besedni sklopi, ki povečujejo razgibanost in mirovanje, vse to in podobno je zelo vpadljiv jezikovni prispevek slovenskih ekspresionistov.

²⁵ Ivan Pregelj, *Plebanus Joannes*. DS 1920. – Pregelj, Izbrano delo III, Celje 1964, 78, 79, 130.

²⁶ Friedrich Wolf, *Vom Untergang der Sprache*, 1919. V knjigi Paul Pörtner, *Literatur – Revolution 1910 – 1925*. Dokumente, Manifeste, Programme. Mainz 1960.

²⁷ Izidor Cankar, Joža Lovrenčič, *Deveta dežela*. DS 1917. – Cankar, *Leposlovje – Eseji – Kritika*. Prva knjiga, Ljubljana 1968.