

POEZIJA STANKA MAJCNA

Razprava poskuša prvič v celoti zajeti poezijo Stanka Majcna (1888–1970) in jo analizirati z motivnega ter slogovnoizraznega vidika, upoštevajoč zgodovinski kontekst v prvi polovici 20. stoletja. Kljub pozornosti do integralnega, čeprav ne obsežnega pesniškega opusa avtorja teži analiza k združevanju sporočilno in oblikovnoizrazno sorodnih besedil s ciljem, da v Majcnovem delu odkrije idejne, slogovno utemeljene modele pesnjenja.

The present study is the first attempt to scan Stanko Majcen's (1888–1970) entire poetry and to analyze it from the points of view of motifs and style, taking into account the historical context in the first half of the 20th century. While keeping in mind Stanko Majcen's integral – albeit not very extensive – poetic work, the analysis tends to tie together texts with a related message and form, in order to discover the mental, stylistically motivated models in Majcen's poetic.

Stanko Majcen je ustvarjal v vseh literarnih zvrsteh, v poeziji, pripovedni prozi, dramatik, ne nazadnje v kritiki in esejistiki. In čeprav duhovna usmerjenost umetnika praviloma ne pozna zunanjih pregraj pri oblikovanju in samoizpovedovanju, ohranjajo literarne zvrsti določeno specifikko glede na različne izrazne možnosti. Zato je morda smiselno, če se raziskovanja nekega avtorja lotevamo po zvrsteh. Poezija sicer ni središčna zvrst Majcnove literature, je pa toliko pomembna, da bi pregled njenih imanentnih estetskih zakonitosti utegnil prispevati svoj delež k razumevanju celote.

Uvodoma kaže omeniti, da pripadajo začetki Majcnovega literarnega ustvarjanja, če sodimo po objavah, pripovedni prozi, ne poeziji. Pesnik Majcen se je naši javnosti predstavil leta 1907, torej dve leti potem, ko je izšla njegova prva proza. Če iz tega podatka ni mogoče sklepati na kaj globljega ali celo bistvenega, ne glede na to, da so slovenski pisatelji 19. in 20. stoletja navadno začeli v drugačnem zaporedju, pa na prvi pogled opazimo nekaj drugega. Majcen ni pesnil v strnjenem razvojnem loku, temveč v časovnih intervalih s krajšimi ali daljšimi presledki, značilnost, ki velja tudi za druge zvrsti njegove književnosti. In ti ciklusi, ta pesniška obdobja v Majcnovem ustvarjanju bi bila, če upoštevamo avtorjev danes znani opus, naslednja: prvo obdobje od leta 1907 do 1915, tj. čas vrhunskih umetniških dosežkov naše moderne in hkrati prehod v njeno zadnjo fazo, drugo obdobje, se pravi leta od 1923 do 1925 sovpadajo z našim ekspresionizmom, našim ne v svojilnem, temveč modalnem pomenu, tretje in zadnje, z objavami dokazano obdobje Majcnovega pesnjenja pa sega v čas po drugi svetovni vojni, v leta 1949 do 1955. Ni seveda izključeno, celo zelo verjetno je, da je pesnik ustvarjal tudi po tem datumu, zlasti pred izidom svoje prve in edine zbirke pesmi *Dežela*, ki je psevdonimno izšla v Buenos Airesu leta 1963, morda pa je pesnil tudi po njej. Povsem določno bo o tem mogoče govoriti, ko bodo pojasnjene vse neznanke Majcnovega literarnega gradiva in ko bo znanstvenokritično izdano njegovo zbrano delo.

Že pri prvem branju pesmi zaslutimo, interpretacija sama pa nas potrjuje v ugotovitvi, da se Majcnova poezija deli v dva dela, ne toliko v slogovnem pogledu kot po tematiki in sporočilni vsebini, v lirske pesmi do leta 1925 ter v pesmi, ki so nastale po prelomnem, za Majcna usodnem letu 1945. V smislu te dvodelnosti je zasnovana tudi pričujoča analiza, čeprav se zdi, naj se izrazim metaforično, da je pesnik vse življenje pisal eno samo pesem, da pa predstavljajo to edino pesem šele vse njegove pesmi skupaj. Zato je pri interpretaciji posameznih pesmi ali ciklov pesmi treba imeti v mislih avtorjevo poezijo kot celoto.

Na samem začetku Majcnovega pesnjenja stojijo verzi, o katerih lahko rečemo, da jih je napisal avtor v slogu ljudskih pesmi. To zapažanje ne preseneča, saj je mladi Majcen uporabil snov ljudskih pesmi tudi v drami *Alenčica, kraljica ogrska* (Zora 1911/2). Oboje nam v marsičem pojasnjuje dejstvo, da je bil pesnikov oče Gabrijel Majcen, mariborski šolnik, zgodovinar in kmetijski strokovnjak, tudi neutruden zbiralec ljudskega blaga in je za Štrekljevo zbirko nabral na Štajerskem več kot tisoč pesmi, tako da se je mladi pesnik lahko že doma seznanil s folklorno ustvarjalnostjo. In kako se duh ljudske vezane besede kaže v Majcnovih zgodnjih pesmih? Predvsem so te pesmi, ki so razen ene ali dveh nastale od leta 1907 do 1912, hudo preproste po sporočilni vsebini, pa tudi po zunanji in notranji obliki. Pesmi *Ko bi povedalo dekcle, Na Ogrskem spi deklica, Nočka je skopa, Otroci, Misli, Mož s koso, Bajke iz paradiža, Vožnja, Srečanje*, pa *Apoteoza* in *Stara pesem* kažejo malo razčlenjeno, a značilno besedno figurativnost. Redki so v teh pesmih tropi in še ti se pojavljajo samo nekajkrat, npr. hiperbola, poosebljanje, metafora ali metonimija. Bolj pogoste od semantičnih figur so figure ponavljanja, zlasti anafore, in figure širjenja, med njimi stopnjevanje, vrinek oziroma parenteza v najbolj enostavni obliki in antiteza. Zanimivo je, da razkriva celo pesem *Iz predmestja*, objavljena leta 1910, ki jo nekateri razumejo kot začetek Majcnovega zgodnjega ekspresionizma¹, notranjo strukturo folklornega pesništva. Pesem je namreč zgrajena v različici tako imenovane slovanske antiteze, značilne za hrvaške in srbske ljudske pesmi, v tridelnem vsebinskem zaporedju: podoba, zanikanje podobe, realno stanje stvari. Tudi v jezikovnem izrazu omenjene pesmi ne morejo skriti ljudskosti. Ne samo uporaba pravljičnih števil tri ali devet, npr. »tri zarje zelene«, »tri rane globoko«, »tri smehe široko«, »čez trikrat tri dežele« itd.², vsa pridevniška zakladnica teh Majcnovih pesmi je v znamenju folklorne. Metaforičnega okrasnega pridevnika v njih skoraj ne najdemo, docela prevladujejo stvarni, že kar stereotipni okrasni pridevki: beli svet, beli dan, bela poljana, zeleno jabolko, zeleno listje, zlata pšenica, zlate zvezde, črna voda, okrogla zemlja itd.

Ljudsko pesništvo predstavlja izhodišče ali kratko predigro, zgolj nastavek za nadaljnji razvoj Majcnove poezije pred drugo svetovno vojno. In čeprav se pozor-

¹ »Erst 1910 im Gedicht 'Iz predmestja' können wir von einem modernistischen Stil sprechen, der bereits expressionistische Züge einschliesst« (Rudolf Neuhäuser, Stanko Majcens frühe expressionistische Dichtung im Vergleich mit dem deutschen Expressionismus, Obdobje ekspresionizma v slovanskem jeziku, književnosti in kulturi, Ljubljana 1984, 268; prim. tudi str. 270 in 272-273).

² Bitka pri Chyrowu, Dom in svet 1915 (Izbrano delo I, Založba Obzorja, Maribor 1967, 17); Apoteoza, Zora 1912/13, zv. 1, 31.

nemu branju sprva zdi vsaka teh predvojnih pesmi svet zase, se glede na doživljajsko vsebino in pesniško artikulacijo te vsebine pesmi postopoma združujejo v manjše, naposled tudi večje skupine, za katere so značilne neke skupne lastnosti ob neutajljivih, vendar manj bistvenih razločkih in odtenkih. Pokaže se, da Majcnova predvojna lirska ustvarjalnost ne razpade v dva časovno natančno razmejena dela, kot je videti spočetka, temveč v dva modela poezije, ki presegata kronologijo, saj obstajata vzporedno in se medsebojno prepletata. V prvo skupino predvojne poezije bi šle po tem merilu pesmi od leta 1907, od že znane dvovrstičnice *Ko bi povedalo dekle*, do pesmi iz leta 1924. Gre za poseben tip poezije, ki je znan iz evropske romantike in poromantike, obnovila pa ga je moderna ob koncu 19. stoletja, tudi slovenska moderna, s katero je bil Majcen sprva tesno povezan. To je čustvenorazpoloženska ali tako imenovana čista lirika, ki jo označuje ravnotežje pomenskih in zvočnih kvalitet besede, kolikor muzika verzov v tej poeziji sploh ne prevlada nad semantiko jezika, zato jezik pogosto ostane gramatikalno nedodelan, neredko tudi nemočen pri izražanju težko izrazljivih duševnih stanj izpovedovalca. Razpoloženska poezija ukinja razdaljo med lirskim subjektom in objektivnimi pojavi sveta. Iz svojega oblikovalnega območja izključuje racionalni element, takó mišljenje kot avtorefleksijo, pa tudi opredeljevanje do zunanjih pojavov resničnosti, tudi politično in socialno zavzetost, skratka vse, kar ne pomeni zlitja subjekta z objektom v pesniški besedi, kot ta tip poezije označuje literarna veda³. Takih pesmi je pri Majcnu v predvojnem obdobju kar nekaj. Harmonična razpoloženskost, vedrina, sproščena senzibilnost ob naravi, svetlo doživljanje pomladi, harmonično razmerje do stvarnosti, do kozmosa, razmeroma skladno sprejemanje narave in mesta hkrati ter čustveno vznesene hvalnice slovenski pokrajini in ljudem, zlasti rodovitni jeseni na deželi, vse to najdemo v pesmih *Tujina*, *Zvezda*, *V lastovičjem letu*, *Proti jutru*, *Vrh*, *Jutro*, *Mursko polje* in *Gostu*. Podobno je z erotičnimi pesmimi *Ko bi povedalo dekle*, *Vožnja*, *Čakaš me*, *Pošta* in *Lan*. Te pesmi sporočajo privzdignjeno ljubezensko čustvo ali svetlogledno nagnjenje do dekleta, mestoma združeno z blagim humorjem, nikoli nagrizeno z dvomom, kaj šele notranje razklano in boleče. Pritrjujoči pogled na življenje, morda kar idejo optimizma izraža pesem *Drevo*. Celo smrt v pesmi *Zemlja* je predstavljena v območju najvišje možne skladnosti s tem nepreklicnim dejstvom vsega živega, v duhu kmetske miselnosti in krščanskega verovanja, kot vrnitev domov, k počitku v domači zemlji. Ne samo v čustvenem sporočilu teh pesmi, melodiozno poudarjenih, tudi v njihovi kitični in metrični zgradbi ter v ritmiki je čutiti poezijo Otona Župančiča. Več kot polovica navedenih pesmi je napisana v razvezanem, svobodnem verzu, značilnem za evropsko simbolistično poezijo in Župančiča, pa tudi pri ostalih Majcnovih pesmih, uklenjenih še v tradicionalno kitično obliko, se ritem polagoma osvobaja metrične togosti.

Kakor pa je bil označeni model poezije za Majcnove pesmi v bistvu ustrezen, je bil hkrati zanje preozek. Pri teh in nekih drugih pesmih te skupine zasledimo kmalu

³ Friedrich Theodor Vischer označuje tako liriko kot »punktuelle Zünden der Welt im lyrischen Subjekt« (Ästhetik, druga izdaja, München 1923, 4. zv., 208). Vsestransko je teoretsko opredelil ta tip lirske poezije Emil Staiger. Prim. Grundbegriffe der Poetik, druga razširjena izdaja, Zürich 1951 (poglavje: Lyrischer Stil: Erinnerung).

pojave ali odtenke pojavov, ki jih pojem čiste lirike ali čustvenorazpoloženjske poezije ne more več pokriti. Na različnih ravninah uhajajo posamezne pesmi definiciji tega modela poezije. Najprej na jezikovnoizrazni ravni, kjer dovršni glagoli, zlasti tisti, ki označujejo hipnost dejanja, razkrajajo poetično stanje oziroma Stimmung, poglavitno vsebino čiste lirike. Tak dinamizem doživljanja izpovedujejo pesmi *Galeb*, *Drevo* in predvsem pesem *V lastovičjem letu*. Njen zaključek pretrga, naravnost razpara uravnoteženo razpoloženjsko sliko iz narave. Pesnik pravi namreč, da je lastovičji let, s katerim se je poistovetil, »v brneči črti prestrelil [božjega] plašča blesteči vespomladanski san«. Modelu čiste lirike se obravnavane pesmi izmikajo tudi s svojo predmetno ali motivno vsebino. Tako je pesem *Jutro*, kjer mestno okolje na litotični način predstavljajo posamični sestavni deli: kupole, templji, trgovine, ob njih skladišča, električne žice in kot nasprotje vsemu še manj običajni, izrazito nelepotni prizor, kako zjutraj v mestu »že težko se gnete... / že s podganami se odpirajo / rovi«. Model čustvenorazpoloženjske poezije presega naposled sama sporočilnost nekaterih pesmi, npr. pesmi *Vrh*, kjer beremo, da v naravi kdaj pa kdaj zalaja »volk-samota« in da črička, ki s petjem moti mir prostranstva, »ni strah«, implikaciji torej, ki načenjata ubrano skladnost človeka s pokrajino in vesoljem. Naravnost v razmislek o minljivih in trajnih stvareh življenja sili bralca *Stara pesem*. Še bolj zunaj modela čustvenorazpoloženjske lirike, čeprav je v njem utemeljena, pa stoji pesem *Konec*. V tej pesmi sploh ni lirskega subjekta, vsaj ne v eksplicitni obliki, vsa je izpolnjena s čutnimi zaznavami, s podobami konkretne resničnosti. Je kot nekakšna »Ding-Gedicht«. Skopa v besednem izrazu, zato pa nabita s semantičnimi figurami, zlasti s samostalniškimi nepopolnimi stavki, se zaključí z enigmatično večpomenskostjo. Kaj pravzaprav hoče pesem sporočiti bralcu? Gre mar za konec koledarskega leta, za konec skrajne, že kar brezumne statike nekega večera ali pa za konec življenja, za smrt, ki bo do temeljev pretresla osamljene, odtujene ljudi? Ta zaključek pesmi, ne v konkretni obliki, zaključek in njegovo funkcijo v estetski zgradbi pesmi si velja zapomniti, saj nam odkriva pot k najbolj avtentičnemu delu Majcnove poezije, k ekspresionistično naravnani liriki.

Vsi navedeni primeri, vse pravkar omenjene pesmi predstavljajo torej širjenje modela Majcnove čustvenorazpoloženjske poezije, njegovo spreminjanje, celo razpadanje in razkroj. Hkrati predstavljajo te pesmi most k drugačni poeziji, ki se določno izoblikuje v obeh glavnih motivnih krogih našega avtorja, v erotiki in eksistencialni tematiki.

Za ljubezenske pesmi tega območja je značilno, da vanje postopoma vdira, dokler se nazadnje v njih povsem ne uveljavi nova vsebina, nov duh, duh neravnotežja in neskladnosti. Pri pesmih, napisanih pod vplivom folklornega pesništva, neskladnost seveda ni tako izrazita in zaostrena kot drugod. V zastrti, alegorični ljubezenski pesmi *Na Ogrskem spi deklica* gre za blago, skoraj spravljivo nesoglasje med dnevom in meglico, v pesmi *Ljubiš, dekle, povej* poskuša moški s prošnjo premagati ali vsaj skrajšati razdaljo do ljubljene ženske. V sorodni pesmi *Srečanje*, prav tako napisani v duhu ljudske erotike, se lirski subjekt do take čustvene zagnanosti ne povzpne, temveč ostane pri pasivnem obtoževanju lastne nesreče. Bolj razčlenjena in zapletena, hkrati tudi bolj razklana je erotika v naslednjih obsežnejših pesmih. V pesmi *Vendar* gre za razhod dveh ljudi, ki zapuščata svet

ljubezni, preden sta ga s subtilnim približevanjem drug drugemu sploh dosegla. In čeprav pesem ves čas dviguje to neuspešno ljubezensko izkušnjo v lepotne višine, da bi oblažila prvinsko bolečino slovesa – pomislimo samo na večstopenjsko metaforo, v kateri je težko srce »kot oblak, / ki v plašča pretemnega temnem dnu / usodo nosi in duše mrak«⁴ – je ločitev med njima nepreklicna. Podobno je v *Odiseju*, kjer se moški s hrepenenjem vsaj domišljjsko približa ženski, njegova ljubosumnost pa spet začrta mejo med njima in ju oddalji. V obravnavani erotiki se hkrati razkriva tudi notranja shema tega modela Majcnove poezije. Ugotavljamo, da so te lirske pesmi navadno zasnovane po načelu dramskega stopnjevanja in da se pesnikova ambivalentna podoba sveta praviloma najbolj dorečeno izrazi na koncu. Tako se negativna naravnost, če opozorimo na shemo te poezije, nazadnje dvigne do vrhunca ali pa se razmerje lirskega subjekta do osebe zunaj pesmi postopoma razvije v disharmonijo, kot npr. v *Odiseju*, kjer se spraševanje preoblikuje najprej v velevanje, nato v nasvet, naposled v kategorično zapoved. Očitno je prav tako, da ima pri teh pesmih tudi zaključek svojo zvočno orkestracijo. Da bi podprli vsebinsko disharmonijo kažejo sklepni verzi teh pesmi ustrezno manjšo blagolasnost. Včasih dosežejo tak učinek s ponavljanjem iste besede, drugič s spremenjeno dolžino verza, tretjič z opuščanjem rime in podobno.

Majcnovo eksistencialno poezijo uvajajo pesmi *Nočna melodija*, *Mlini*, *Mak* in pesem *Iz knjige 'Zemlja'*, pesmi, ki pripovedujejo o nočeh brez spanja, o bolečini samote, nemiru, o neustavljivem minevanju, pa o doživljanju praznine, brezizglednem videnju preteklosti in prihodnosti kot npr. v pesmi *Interier*. Pesnika vznemirja spoznanje o nemoči srca, nemoči čustva. »Srce je kakor kamen v strugi: / ne ve, kam reka vrta v breg...«⁵ V Majcnovi čisto lirski, razpoloženski poeziji ima čustvo prvo besedo, tukaj je čustvo brez vpliva, brez orientacije v toku bivanja, prepuščeno višjim, močnejšim silam človekove eksistence in zunaj njih.

Osrednji motiv Majcnove eksistencialne poezije do leta 1925 pa je smrt, in to zaradi številčnosti pesmi, ki govorijo o njej, kot tudi zaradi intenzivnosti, s katero se pesnikova refleksija ukvarja z neizogibnim, sklepnim dejanjem življenja. Morda je prav nadosebna, absolutna razsežnost tega pojava vzrok, da teži večji del tanatoloških pesmi k predmetni, objektivni motiviki, kar spet pomeni določeno alternativo osebni razpoloženski liriki. Take so npr. že zgodnje Majcnove pesmi o smrti *Pesem*, *Nedelja* in vojna pesem *V karpatskih zakopih 1914*, ki jim je skupno diferencirano gledanje na smrt, dvojna perspektiva, izražena v nasprotjih: »črna gospa« ali vdova – »bel« brezskrben otrok, pokop mrliča – zlata pesem pogrebca, spoštljiv spomin na mrtvega prijatelja – bolečina lastne samote. Še očitnejše je nasprotje v pesmi kasnejšega datuma *Rožni grunt* med otroško pravljico predstavo in mračno starčevsko vizijo smrti. V celoti je smrti posvečen cikel štirih pesmi *Smrt v polju*, napisan med prvo svetovno vojno leta 1915. Medtem ko je smrt v prvi »rdeči« in v drugi »zeleno-srebrni« pesmi prikazana v najbolj vsakdanji optiki, kot nekaj od usode vsiljenega, kot dejstvo višje sile, se v tretji pesmi zastrto oglašja želja po smrti, želja po neskončnem, vse izničujočem spanju. Tudi zadnja pesem, estetski in refleksivni vrhunec cikla, je katoličana Majcna morda nekoliko oddaljila

⁴ Vendar, Ljubljanski zvon 1910 (Izbrano delo I, Založba Obzorja, Maribor 1967, 10).

⁵ Interier, Zora 1911/12 (prav tam, 12).

od lastnega nazorskega pojmovanja smrti, čeprav samo za kratek čas, kot bomo videli. Narava v cvetju, petju, v brstenju in žarenju, pomlad v stalnem presnavljanju in obnavljanju kot da je pozabila na človekov netvarni, duhovni del. Morda je prav to tisto prazno mesto v pesmi, če uporabimo izraz Wolfganga Iserja⁶, ki naj bi ga pomensko zapolnil oziroma domislil šele bralec. Pripomniti kaže, da najdemo ob že omenjeni pesmi *Konec* in nekaterih drugih, npr. ob pesmi *Polnočna*, tudi iz leta 1915, prav med Majcnovo tanatološko motiviko največ »prostih mest«, največ pesmi z apelacijsko strukturo, navadno označenih kot hermetična poezija. Zadnja, četrta pesem iz cikla *Smrt v polju*, o kateri govorimo, pa se tudi po notranji zgradbi uvršča v drugi model Majcnove poezije, v model duhovnopredmetne poezije. Zgradba te pesmi namreč povsem ustreza shemi pesmi z disonančnim zaključkom. V tem pogledu sodita prvi dve kitici skupaj. Na sintaktični in metričnoritmični ravni sta zgrajeni enako: prva dva anaforična stiha imata skupno zaporedno rimo, oba tretja stiha se povezujeata s prestopajočo rimo. Drugačna je zadnja ali disonančna kitica, ki v primerjavi s prvima dvema upočasni ritem, zmanjša tekočnost in mehko lirske govorice ter jo spremeni v trdo udarjajoči takt. Tudi razpadeta v zadnji kitici prva dva verza v dve polovici z močno cezuro na sredi, namesto anaforičnega začetka imamo pri obeh refren na koncu, tretji verz pa z močnim čustvenim nabojem stopnjuje razglasje v nekaj dokončnega in nepreklicnega.

Smrti je posvečenih še več Majcnovih pesmi v tem obdobju, med njimi tudi objektivni pesmi *Iz hladne zemlje prineso* in *Njen grob*, obe iz leta 1923. V realno resničnost teh dveh pesmi, v njihovo predmetno stvarnost vnaša poosebljena smrt s svojimi rezkimi kiki opazno neubranost, pravo kakofonijo, ki jo v prvi pesmi podpira še kontrastno razgibana sintaksa, dinamično menjavanje trajajočih, nedovršnih glagolov z dovršnimi in hipnimi, čeprav je ob strogi smrti hkrati čutiti neko blažje vzdusje v neizraženem kontekstu pesmi. V *Njenem grobu* disonanca na koncu pesmi izjemoma sploh ni padajoča, temveč svetla, iluzionistična. Za ostale pesmi o smrti lahko rečemo, da jih je ustrezno njihovi enigmatični vsebini mogoče tudi razumeti. Morda povedano ne velja toliko za močno ekspresivno, religiozno *Podobo*, v kateri križi simbolizirajo umiranje, in to z mojstrskim stopnjevanjem: križi – črni križi – križ pri križu – križev gozd in naposled Križani. Bolj sporočilno odprto, pomensko polivalentno, na način »prostih mest« napisane so pesmi *Prišla si...*, *Kažipot* in *Dalja*. Če pristanemo na teorijo, da je pomenska polivalentnost v pesmih programirana, kar pomeni, da so prosta mesta zaobsežena v samem besedilu in jih mi ne vnašamo vanj, da skratka nismo pesnikovi koproducenti, bi mogli navedene pesmi razumeti kot neposredno soočanje življenja s smrtjo. V njih odkrivamo tako predzavestno, nagonsko odzivanje na bližino smrti, človekov predsmrtni strah, kot tudi globinsko, povsem iracionalno oklepanje samega sebe pred prihajajočim trpljenjem oziroma smrtjo in naposled deljeno, ambivalentno opredeljevanje do te poslednje reči, z racionalnim spoznanjem na eni in uporno samoobrambnostjo čutne narave na drugi strani.

Leto 1945 pomeni za Majcna največjo prelomnico v njegovem osebnem in družbenem življenju. Nova družba na Slovenskem po drugi svetovni vojni, novi

⁶ Prim. deli Wolfganga Iserja *Der implizite Leser*, München 1972, in *Der Akt des Lesens, Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.

svet ni bil več pesnikov svet in čeprav avtor tega dejstva ni neposredno razkrival v svoji poeziji, je njegova zastrta prisotnost v njej zdaj nepopravljivo opazna.

Redkim Majcnovim pesmim, ki obravnavajo prvo svetovno vojno, se po letu 1945 pridružuje tematika druge svetovne vojne, izražena s strogo osebnega zornega kota pesnika. Njegova realna izkušnja – tragična izguba edinega sina neposredno po koncu vojne – izpolnjuje doživljajsko vsebino dveh osrednjih ciklov v zbirki *Dežela* in še nekaterih pesmi. Ta Majcnova najgloblja, nikoli zaceljena bolečina je večidel navzoča v močno prikriti obliki, nekajkrat pa jo pesnik izpoveduje naravnost, brez zastrte metaforike, brez zunanjih zavor. Rana usodnega dogodka je ostala namreč ves čas odprta in bila je tako silovita, da je pesnik ni zmeraj izražal v istem pesniškem kodu. Celo znotraj ene pesmi ni vedno zdržal v enem jeziku. Pod pritiskom doživljanja je npr. jezik razvite artistike v okviru iste pesmi zamenjal z neposredno, širše komunikativno govorico. Tako v pesmi *Pri preprogarki*, kjer razmišlja o krvi in rdeči barvi, ki iz razločljivih vzrokov zagospodari v pesnikovi predstavnosti nad vsemi drugimi barvami, dokler iz njega samega nenadoma, morda tudi nenadzorovano ne izbruhnejo verzi: »Kaj vemo, li še živi / ali padel je pod vrsto?«⁷. Podobno je z osrednjim ciklom na to temo *Kočevski Rog*. Prva pesem cikla je skoraj v celoti skrita v metaforiko. »Kol, / ogóljen kol, / s krvjo osóljen kol«⁸ pomeni del celote, na katero misli pesnik, zgovorna sinekdoha torej, ki jo v nadaljevanju dopolnjujejo druge figure pesniškega jezika: hiperbolika, stopnjevanje, metafora v klasičnem pomenu. Toda tik pred zadnjo jasno besedo o dogodku, ki bi jo moral izreči, prekliče pesnik metaforično izražanje in se prestavi v realni, simbolno neobremenjeni svet: »Ah, saj je le kol, / navaden kol, / neotesan in grob...«⁹ Jezik drugih dveh pesmi tega cikla je veliko manj artistično privzdignjen. Njun lirski subjekt je ženska oseba, ne pesnik, zato govori o usodnem dogodku realistično, skoraj vsakdanje. Njena govorica je delno evfemistična, delno stvarno neposredna in čustvena. Tudi v ciklu *Stara mati* je lirski subjekt ženska in metaforika njenega pogovora z mrtvim vnukom je vseskozi otipljiva, prozorna, bolj izjemna in specifična je umišljena resničnost, iz katere govori. Kolikor toliko neposreden je Majcen v *Epitafu* in v pesmi *Neznanemu junaku*. Njegova skrb za prihodnost rodu oziroma naroda se ob mrtvem sinu razširi na druge pobite ujetnike in morda je prav ta premik zavrl estetsko individualizacijo lirskega jezika. Več tako imenovanih prostih mest pa izziva aktivno branje v pesmi *Tako se vračajo*. Nedorečene, litotične misli sporočajo tudi tisto, kar same ne povedo. Nasprotno pa metaforično morda najbolj nabita pesem *Nazarenec* pove prav vse, vendar z zastrto, estetsko preoblikovano besedo. Labod kot antični simbol čiste lepote in svetlobe uvaja pretresljiv mortifikacijski prizor, postavljen v temno noč med hribe in opisan skoraj naturalistično, s poudarkom na telesnem in zemeljskem. Na koncu se pesem po načelu kontrastne zgradbe, ki jo poznamo že iz predvojnega časa, dvigne na raven duha. Prvi človek krščanskega martirija, trpeči Kristus, prisoten s svojo odsotnostjo, učinkuje v tem sporočilnem kontekstu evfemistično, naravnost

⁷ Fran Zorè, *Dežela*. Slovenska kulturna akcija, Buenos Aires 1963, 43.

⁸ Prav tam, 32.

⁹ Prav tam, 33.

sveto: »Pod zvezdami Tvojega trpljenja, / v svetlobi Tvojih ran«¹⁰. Ta in druge pesmi razkrivajo tudi bistvo Majcnove poezije na motiv mrtvega sina. Ne glede na jezikovno, slogovno estetsko in vsebinsko različnost navdihuje namreč vse te pesmi globoka osebna tragika, izražena v izvirnem estetskem jeziku, ne ideološka oziroma miselna ekskluzivnost ali sovraštvo. Tu je etos Majcnove človeške drže, pa tudi etos njegove umetnosti.

Kakor predstavlja čas po drugi svetovni vojni pomembno zarezo v Majcnovem literarnem ustvarjanju, tudi v poeziji, tako po letu 1945 pri njem ne najdemo več erotičnih pesmi, kar seveda ni razložljivo samo iz zgodovinskih pretresov tega obdobja, pa v precejšnjem delu Majcnove lirike odkrijemo nadaljevanje njenih predvojnih tendenc. Približevanje k predmetni stvarnosti v letih, ko je pesnika hkrati intenzivno zaposlovala duhovna vsebina človeka, se po letu 1945 celo okrepi. Cikel pesmi *Spet doma* je osredotočen predvsem na objektivne slike iz življenja slovenskega podeželja, napisane v tradicionalni kitični obliki, neredko pod vplivom ljudskih pesmi in z razmeroma skromno metaforiko. Lirski subjekt se v njih redko pojavi, večidel je skrit za realno vsebino teh pesmi, ki so navadno padajoče, temno uglašene. Še korak naprej je napravil Majcen s pripovedno poezijo, v kateri zasledimo več svetlejšega čustva, vzporedno ali na kraju pesmi prekinjenega z opazno disonanco. Prav tako se pripovedne pesmi, med njimi tudi take s svetopisemsko tematiko, rade preobrazijo v ode ali baladiko, npr. *Psalm, Juda Iskariot* ali *Balada Jurija Srobotnika*. Prava izjema v tem pogledu je satira *Reprezentiramo*, omembe vredna zato, ker pesnik v njej napoveduje zaton meščanskega obdobja v zgodovini.

Prvi hip nas v zadnji fazi Majcnovega literarnega ustvarjanja preseneti razmeroma obsežna skupina otroške poezije. Če pa vemo, da se pri njem pojavijo že daleč pred drugo svetovno vojno otroški liki ali kar nastavki otroškega pesnjenja, naj v tej zvezi opozorimo na pesmi *Otroci*, *Nočka je skopa*, *Pesem* (1907/08) ali na pesem *Njen grob* (1923), se nam povojni cikel *Dajdica* pokaže kot logičen razvoj nekega pesnikovega oblikovalnega hotenja iz mladosti. Ta cikel, cikel *Dajdica*, razkriva zato tudi vse lastnosti moderne otroške poezije: domišljijско potovanje v daljno preteklost – tukaj v staroegipčansko mitologijo in mitologijo Prednje Azije – ter v manj znane, tuje dežele – v tem ciklu v Benetke – medtem ko je motivika številnih pesmi ostala domača, otroku morda še najbližja. Iz čistega veselja nad otroštvom, brez vnaprejšnjih miselnih ali drugačnih vzorcev Majcen v teh pesmih nobenega prizora ne zaostri v satiro in ne podaljša v moralni nauk. Sploh je težko verjeti, koliko razigranega, plemenitega čustva in dinamične, mlademu človeku ustrezne domišljije je skrival v sebi duhovno asketski pesnik. Kaže mu torej pritrditi v tistem, kar izhaja iz njegove najbolj dognane pesmi tega cikla *Dvoje pisem*, da mu je opazovanje otroškega sveta zbuvalo globlje zadovoljstvo. Dajalo mu je, bi lahko dodali, vsaj malo tistega zadovoljstva, za katero ga je bridka usoda v povojnem življenju kruto prikrajšala.

Če s tem zaključimo razpravljanje in poskušamo slogovno označiti poezijo Stanka Majcna, bi lahko rekli naslednje: Majcen se je v svojih mladostnih pesmih, kot pred njim slovenska moderna, pa tudi marsikateri njegovih sodobnikov,

¹⁰ Prav tam, 28.

naslonil na ljudsko pesništvo, in to v motivno sporočilnem, oblikovnem in jezikovnem pogledu, kasneje je vpliv folklornega pesništva navzoč pri njem samo še, če ne izključno, v otroških in nekaterih objektivnih pesmih. Sicer je Majcen v obdobju do leta 1925, ko je za dalj časa nehal pesniti, izoblikoval dva modela poezije. V bližini Otona Župančiča, glavnega predstavnika našega pesniškega simbolizma, model čisto lirске, čustvenorazpoloženjske pesmi, za katerega je značilna harmonija pomenskih in muzikalnih lastnosti jezika, ob podreditvi refleksivnih pa tudi pripovednih vsebin. Ta model pa je kmalu postal za vrsto Majcnovih lirskih pesmi preozek in izoblikoval se je drugi model, model duhovnopredmetne poezije, v katerem je pesnik najmočneje razvil vsebinskoizrazno, tudi refleksivno samosvojost, naravnost rečeno: lastno ustvarjalno identiteto. Ob tem zveni prepričljivo dejstvo, da je doslej edina tehtnejša primerjalna študija odkrila Majcnove zveze z zgodnjim avstrijskim in nemškim ekspresionizmom predvsem znotraj tega modela njegove poezije.¹¹ Po drugi strani pa so novejšje mednarodne raziskave ugotovile, da je ekspresionizem edino avantgardistično gibanje 20. stoletja v srednji Evropi, ki je še ostalo povezano s predhodno literarno smerjo, s simbolizmom.¹² In Majcnova pesniška praksa to potrjuje, kar pomeni, da je na sodobnejše literarne smeri, ki so si hitro sledile in tekle nekaj časa vzporedno, treba gledati kot na interferenčne pojave. Majcnove simbolistične prvine ob prevladujoči ekspresionistični slogovni usmeritvi torej niso retrogradnega značaja. Po letu 1945 je v Majcnovo poezijo vstopila nova osebno pretresljiva motivika, v slogovnem pogledu pa se nadaljuje avtorjeva duhovnopredmetna naravnost izpred druge svetovne vojne, s to razliko, da dobiva duhovna vsebina vidnejšo religiozno razsežnost, pesnikov smisel za predmetnost, opazen že v dvajsetih letih, pa se uveljavlja celo v pripovednih pesmih in baladah. Na videz presenetljivo se pri Majcnu po drugi svetovni vojni pojavi tudi otroška poezija, v kateri je naš pesnik, asket duha, kot nasprotje svoji temni notranji vsebini razkrival tenak občutek za svetlo, razigrano domišljijo brez jedke satire ali moralne poučnosti.

¹¹ Rudolf Neuhäuser, *Stanko Majcens frühe expressionistische Dichtung im Vergleich mit dem deutschen Expressionismus* (Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, Ljubljana 1984, 265-276). V drugi razširjeni razpravi z naslovom *Zum Beginn des Expressionismus in der deutschen und slowenischen Literatur: eine vergleichende Studie* je Neuhäuser še bolj poudaril ekspresionistični značaj Majcnove lirike v obdobju od 1910 do 1924, njeno odvisnost od Rilkeja in Lasker-Schülerjeve pa je izrazil bolj neposredno: »Andererseits führt das Zusammenspiel von Rythmus, Lexik, Metaphorik und Stimmungsgehalt in den angeführten Beispielen dazu, dass der Leser den schwer präzise erfassbaren Eindruck hat, diese oder ähnliche Formulierungen schon bei den angeführten Autoren gelesen zu haben.« Tudi se Neuhäuserju zdi Majcnova lirika tako podobna Traklovi in Heymovi, čeprav bolj prvi kot drugi, da njena ekspresionistična slogovna usmeritev zanj ni vprašljiva: »In allen diesen Aspekten zeigt sich, dass Majcens Lyrik von 1910 bis 1924 das expressionistische Lebensgefühl und die Ausdrucksmittel der frühen expressionistischen Dichtung übernommen hat« (Festschrift für Wolfgang Gesemann, Band 2, Beiträge zur slawischen Literaturwissenschaft, München 1986, 209).

¹² Prim. Endre Bojtár: »...because expressionism was the only avant-garde current to maintain contact with the previous artistic period, art nouveau (symbolism)...« *The Eastern European Avantgarde as a Literary Trend*, II (Neohelicon, Budimpešta, 1974, 107).

SUMMARY

Stanko Majcen, like so many of his contemporaries as well as his *Moderna* predecessors, grounded his youthful poems in folk poetry as regards motif, message, form and language. In his later work, however, the influence of folk poetry is present only, if not exclusively, in his nursery rhymes and in some of his objective poems. By 1925, when he ceased his writing for a considerable time, Majcen had worked out two models of poetry. Reminiscent of Oton Župančič, the principal representative of Slovene poetic symbolism, was Majcen's model of a purely lyrical poem, a poem of mood, characterized by a harmony of semantic and musical properties of language, with the reflexive as well as the narrative contents being subordinate. This model soon became too restricted for a number of Majcen's lyrical poems, and was superseded by the model of spiritual and object-oriented poetry, which enabled the poet most powerfully to develop an originality of content, expression as well as reflection; to put it simply: to develop his own creative identity. It is no surprise that the only cogent comparative study done so far discovered Majcen's links to early Austrian and German expressionism primarily within this second model of the poet's work. On the other hand, recent international studies have found expressionism to be the only Middle-European avant-garde movement of the twentieth century that remained connected with the preceding literary trend, symbolism. This is confirmed by Stanko Majcen's poetic praxis, which means that the modern literary trends, which followed each other in rapid succession and for a time ran parallel, must be viewed as phenomena of interference. Majcen's symbolist elements in his predominantly expressionist stylistic orientation are not of a retrograde nature. After 1945, Stanko Majcen's poetry was inhabited by new personal and poignant motifs; stylistically, however, the poet's prewar orientation towards spirituality and objects continued, the difference being that the spiritual content was acquiring a more visible religious dimension and that the poet's sense of the physical world, his focus on objects, which had been noticeable already in the nineteen-twenties, gained ground also in his narrative poems and his ballads. At first glance it seems surprising that Stanko Majcen's lyrics composed after World War II include also poems for children, in which the poet, an ascetic personality, revealed as a contrast to his dark inner self also a fine feeling for a bright, mirthful fantasy free of moralizing or mordant satire.