O sodobni slovenski liriki

Bogomil Fatur

V naslednjem poskusu nameravam podati v glavnih obrisih razvoj slovenske lirike od moderne do danes, karakterizirati torej približno 35 let našega liričnega dogajanja. Razumljivo je, da bo tak prikaz kolikor toliko fragmentarnega značaja, da se bo moral omejiti zgolj na najvažnejše pojave in najtvornejše osebnosti, da bo utegnil izčrpati le najosnovnejše psihološke, sociološke in literarno-stilne relacije. Ker mi je mnogo na tem, da razjasnim nekatera, morda doslej v naši esejistiki premalo poudarjena ali celo krivo tolmačena fakta; dalje, ker je že neobhodno potrebno, da se temeljito porazgovorimo o nekaterih zanimivih in za stanje stvari v naši književni republiki naravnost karakterističnih dogodkih: nekritičnostih, samozvanih sodbah in obsodbah, mistifikacijah; in končno, ker bo menda že čas, da nekatere ljudi iz naše neposredne lirične preteklosti z objektivnostjo, ki nam je danes dosegljiva, že vendar uvrstimo v razvoj in določimo vsaj do neke mere mesto, ki jim gre, da ne bodo več tako lahko možna izrabljanja, potvorbe in kritično-nekritično „obdelovanje" tega za našo esejistiko še neosvojenega literarnega ozemlja — iz vseh teh razlogov je razumljivo, da se bom moral v pričujočem poskusu na nekaterih mestih ustavljati dalj in pečati podrobneje, kot bi bilo to v drugačnem, strogo metodičnem, že ustaljena dognanja samo še resumirajočem literarno-zgodovinskem sestavku logično. Gre vendar za to, da se opredeli živ in nujno tudi borben odnos današnjega mladega človeka do stvari in ljudi iz slovenske lirike tega stoletja, da se razbere psihološka podoba dveh, treh generacij, ki so to liriko ustvarjale, in tretjič, da se poda, vsaj kolikor je to potrebno, sociološka analiza pogojev in odnosov, ki so prav takšen razvoj v tej liriki sousmerjali. Tako se bo sam po sebi odkril tudi že očrt mrtve točke, na kateri stoji slovenska lirika danes, in razlaga zanjo ter se nam bodo obenem morda razkrile poti, po katerih bo morala ta lirika vzporedno z ostalimi evropskimi likami iti jutri.

I. Petorica iz moderne.

Paralelno ob mrtvem prostoru slovenskega naturalizma, skoro ob isti uri z njim in tudi iz enakih temeljev je bila zasnovana slovenska nova romantika, simbolizem, dekadenca, moderna. Kakor naturalizem, ki je bil prav za prav njen prvi in zgodnejši obraz, je bila tudi moderna logično

nadaljevanje in v istem mahu ostra reakcija na stvarno stanje razmer v slovenski literaturi in slovenski družbi tistega časa, ki ga je označevala Mahničeva jezuitska amuzičnost na eni in Aškerčeva svobodomiselna gesta na drugi strani. Bila pa je obenem nova umetnost kot drugod po Evropi tudi pri nas harmonični izraz splošnega literarnega razvoja proti koncu stoletja, tistega razvoja, ki je vodil iz epohe eksaktnega in objektivnega, po čim popolnejšem soglasju med umetnikovo vizijo in pa predmetom te vizije stremečega realizma nevzdržno v subjektivizem, k vse odločnejšemu poudarjanju človekove osebnosti, notranjosti, zgolj duševnosti. Tako je pomenil simbolizem končno humanizacijo umetnosti; proti suhoparnemu mehanizmu starega stila je bila postavljena zahteva po muziki, po ritmu; prodrla je težnja, dati v liriki s pomočjo simbola vso skalo individualnih emocij, strasti in občutkov.

Kot sem že omenil, so tudi naši novoromantiki skoro vsi brez izjeme pričeli pot v naturalizem, nato pa so se — deloma tudi pod vplivom dunajskih in praških bojev za novo umetnostno geslo — od naturalizma z neke vrste literarnim studom odvrnili in zastavili v dekadenci. Cankar piše, kako se javno odpoveduje „tisti zlagani naturalistični reči", ničesar noče več slišati o risanju po naravi, o oblikovanju modela, o hladnem objektivizmu. „Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše — moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva. Moji modeli so oživeli. Dahnil sem vanje svoje misli, svoje sanje, svoje življenje." (Vinjete, epilog.) Pesnik iz l. 1900. ni hotel več gledati na človeka kot na produkt zunanjih prirodnih zakonov, marveč je želel secirati njegov notranji psihični proces; zavrgel je realistično metodo, ki je težila v detajl, analizo in minucioznost; naturalistično zahtevo, da hódi umetnik od zunaj proti notranjosti, je obrnil na glavo in postavil pravilo: iz notranjosti navzven.

Vsebinsko je predstavljal modernist svet preobčutljivega živčnega sistema in prefinjenih čutov, pa tudi rafinirano in hoteno preprostost, otroškost in naivnost; poseben poudarek so dobile erotične snovi, ki jih je podajal kar moči svobodno, neodvisno, brezobzirno; religiozno je prestopal kroge pozitivne konfesije, proglašal ali osebno verovanje najrazličnejših odtenkov ali panteistično predanost življenju ali splošno skepso in agnosticizem; končno je zanesel v poezijo socialno motiviko, ki pa se je izčrpavala zgolj v izražanju osebnega trpljenja, osebne bede, osebnega pomanjkanja, torej popolnoma v smislu izrazitega subjektivizma. Kar se tiče forme, je šla borba proti preživelim poetičnim principom in dogmam za ingeniozni novi izraz, s katerim bi bilo mogoče ne samo izpovedati neko čuvstvo ali štimungo, marveč tudi čitatelja osupniti, iznenaditi, presenetiti; vzpostavljen je bil tk. im. prosti verz, v katerem je bilo možno globlje izčrpati muzi-

kalni element v jeziku in ustvarjati nevsakdanjo metaforiko, metonimiko in stilno romantiko.

Slovenska moderna je v svojih pričetkih izkazovala polnovredno ves ta vsebinski in formalni repertoar zapadnoevropskih dekadenc; bila je tako v nemali meri nekaj prinesenega, celo tujega. Dejstvo pa, da so bili njeni nositelji in propagatorji ne samo kultiviranci zapada, marveč v enakem obsegu tudi samobitne in močne literarne osebnosti, je ta njen splošni začetni karakter variiralo in diferenciralo; kakor drugod, se je simbolizem tudi pri nas priboril do svoje lastne podobe, si izoblikoval svoje narodno lice, postal slovenski simbolizem, slovenska moderna. Kako se je to vršilo, naj pokažejo naslednji odstavki, v katerih bom obravnaval po vrsti glavne pesniške tvorce tega razdobja.

Cankar.

Ivan Cankar je tisti, ki je kronološko prvi iz generacije naših novoromantikov nastopil v poeziji novo pot. Če bi ga hoteli karakterizirati kot pesnika, bi mogli reči, da je Cankar v polnem pomenu tega termina človek na razpotju. Njegova pesem je nenavadno zanimivo križišče sil, ki so že pripravljale novi moderni izraz, dasi ga seveda še niso mogle doseči. Velja pa zanj že izrek, s katerim je nekoč Župančič označil celokupni véliki prevrat, ki se je izvršil v slovenski liriki ob prelomu stoletja, da je namreč tedaj „metrum prešel v ritem". V tej besedi iz poetike je morda še najbolje povedano bistvo novega liričnega stila v nasprotju do starega; kajti če primerjamo Cankarjevo in pozneje še Kettejevo pesem z Medvedovo ali tudi Gestrinovo, se nam razodene vsa ogromna razlika: tam pripovedujoči opisni realizem, ki bi ga v skrajnem slučaju mogli imenovati kvečjemu lirično epičnost, uklenjeno v toge kalupe metrike — tu že modernistični verz, ki je samó žila, po kateri se živo preliva val krvi in udarja novi življenjski utrip prepolnega srca. Res je v Cankarjevi pesmi še zelo mnogo mest, ki spominjajo na Jenka, Gregorčiča, Levstika; res je v besedi in obliki vidna neposredna odvisnost od Aškerca: poln je njegovih motivov in njegove karakteristične geste, še celo čisto snovno ga je potegnila za seboj Aškerčeva manira, da uporablja eksotični material za ponazoritev svojih doživetij in idejnih spoznanj; tudi je v Cankarjevih verzih še vse preveč stare naturalistične opisnosti — ali vendar je kljub vsemu temu prav Cankar tisti, ki je od vseh sodobnikov nemoč tradicije v sebi in njen razkroj v tisti dobi najbolj živo čutil, ki je najstrastneje hrepenel v novo, čigar umetniški čut je najostreje in najčisteje, dasi ne izrazito lirično, stremel iz dotedanjega starega pesniškega prostora ven. Podrobna študija, ki si bo nadela nalogo, očrtati razvojni pomen Cankarjeve lirike, bo nedvomno ugotovila, da je mnogo elementov, tako formalnih, ritmičnih, kakor zlasti tudi motivnih, prav Cankar v slovensko moderno liriko prvi vnesel. Ustvariti novi lirični stil — to

seveda Cankarju ni bila notranja nujnost niti ne naloga, kajti njegova narava je bila vendar že od početka usmerjena na prozo in je zato njegova pesem tudi vseskozi zavisna od njegovega pripovednega talenta, dokler je ni pozneje, zavedajoč se sam tega dejstva, popolnoma opustil. Kar pa je v liriki storil, to končno in zlasti z današnjega zrelišča seveda ni kaka večja pesniška kvaliteta, kajti dobrih pesmi je dal zelo malo; ali z ozirom na splošno mnenje, da Cankar v liriki tudi razvojno ne pomeni nič, pa moramo poudariti še enkrat, da je prav on v svojih poznih pesmih staro formo razbil, da je pripravil in dosegel prostost izraza, tisto prostost, na kateri je bilo kasneje šele mogoče graditi novo zakonitost modernega svobodnega verza.

Tudi čuvstveno se kaže v Cankarjevi liriki, če abstrahiramo seveda prve tvorbe, ki niso še čisto nič njegove in bi jih bil lahko napisal kdorkoli, odločno in zmagovito novi čas. Dosleden osnovnemu principu dekadence obravnava Cankar zgolj svojo lastno duševnost, riše erotične doživljaje, ki so bistvena in skoro izključna vsebina vse pesniške zbirke. Prikazana nam je precej določno zgodba Cankarjeve mladostne erotike, ki je šla skozi značilne in stereotipne tri faze: ljubezenske iluzije, ljubezenskega izkustva in končno ljubezenskega razkroja kot posledice tega izkustva (J. Vidmar). Kakor je prikazovanje prve stopnje še zelo nesvojsko in tipično pubertetno, naivno, zaupljivo in sentimentalno, se kažejo v njem vendarle že rahli obrisi Cankarjeve kasneje tako karakteristične sanjavosti in nenavadne odkritosti. V drugi skupini, ki predstavlja v bistvu samo neprestano variacijo na isti téma gnusa ob erotičnem doživetju, se vrstijo motivi užaljenosti, želje po maščevanju, porogljivosti in frivolnosti. Psihična struktura Cankarjeve osebnosti se kaže določneje in Cankarjeva erotika doseže zlasti v Aničinem ciklu že popolnoma intimno in svojsko podobo. Poslej prihajajo v Cankarjevi liriki do izraza resnična in globoka čuvstva, preživljena z bolečino in strastjo srca: obup nad zavrženostjo ljubezni, izmučeno iskanje tolažbe, pričakovanje odrešitve v poklicu in umetniškem poslanstvu. Vsa ta čuvstva so tako polna človeškega elementa, da ob značilnem zgolj simboličnem izražanju učinkujejo bolj s smislom besede in s prizvokom, ki je v njej, kot pa morda z nazornostjo verza ali doslednostjo kompozicije.

V Cankarjevi liriki je končno važno omeniti še kasnejše proizvode v verzih, zlasti sonete iz Kurenta, v katerih se je pesnik že zdavnaj otresel vsega mladostnega in modnega dekadentizma ter so tako monumentalni dokumenti njegove čiste in tragične človečnosti.

K e t t e.

Drugi temeljni kamen v zgradbi slovenske moderne je Dragotin Kette. Tudi on je v nekem smislu samo prehodni človek in mu je bilo dano, pri gradbi novega življenjskega občutja in tvorbi novega liričnega stila samo

sodelovati, ne da bi doživel njiju končno obliko; tudi on je kakor Cankar šele polagal most z enega brega na drugega. Njegova pesem je še vedno pretežno statičnega značaja, ki često le opisuje in se mimogrede včasih giblje v fiktivnem svetu. V polnih, življenjsko sočnih verzih pripoveduje Kette epiko svoje lirike, opisuje svet in sebe še v starem smislu, da često ugibamo, ali je pesem zapeta, ali pa samo narejena. Nima še prave moderne neposrednosti in dinamike, vanj še ni prodrl klic po barvi in muziki, ki naj jo nova lirika podaja „avant toute chose". V njem je še vedno nemalo miselnega elementa, apostrofacije, analize, idejne prekomerne logičnosti, nelirične kozerije in dialektike. Nahaja se še ves v sistemu svojega intelektualnega, dasi često tudi čuvstveno razvnetega sveta; pokrajine še ne vidi z novimi, murnovskimi očmi, služi mu zgolj za ozadje, za kuliso neke psihološke situacije.

Vendar je treba poudariti, da je Kette bolj kot po svoji še popolnoma tradicionalni formi in načinu liričnega gledanja nov človek in nov pesnik po svojem osnovnem značaju, ki je optimistično-individualističen, po nenavadno svežem daru svojega naivnega, nagonskega liričnega pisanja, katero dokazuje nedvomen in izreden talent. Predvsem ni nikoli obupanec, pesimist, mračnjak ali mizantrop — mlad poet je, ki živi po diktatu svojega svetlega razuma, ljubi življenje in svet okoli sebe in se samo od časa do časa poglablja v filozofijo bolj preproste sorte. Pesniško delo mu nudi oddih, v verze poklada vse svoje bogastvo, vso svojo radost in ves življenjski zanos. Njegovo pesniško ustvarjanje je organično nadaljevanje one vélike lirične linije, ki ima svoj začetek naravnost v Prešernovem srcu. To je tista poezija, ki ne pozna prisiljenosti, ki ji je tuja vsaka potvorba v umetnosti in življenju in tako je razumljivo, da je že Cankar zaslišal v Kettejevih verzih odmev klasično vedre antične nature. Kette je v vrsti naših liričnih tvorcev morda poslednja postava, v kateri sta v monumentalni ubranosti popolnoma harmonirala duh in telo, misel in čuvstvo, resničnost in sèn in prav ta skladnost je mogočen dokaz svobodne in popolne osebnosti. Kettejevo pesem označuje značilno in v slovenski liriki redko ter dragoceno ravnovesje notranjega sveta, tako da silovitosti občutja vedno odgovarja adekvatna napetost hotenja in čudovita prisotnost intelekta, kar je vse izraz harmoničnega in kompaktno snujočega duha, ki se razodeva v njegovih verzih kot jasnost in red; v njih drhti prvotna naiviteta tega tvorca, ki je spoznal, da je zadnja modrost, ki jo človek lahko doseže, občudovanje sveta, strmenje vanj, pokorna predanost vélikim stvarem narave in življenja.

M u r n.

Pravi triumf je doživela slovenska moderna s poezijo Josipa Murna-Aleksandrova. Murn je pač gotovo naš najčistejši lirik, lirik v absolutnem smislu besede: torej človek, ki živi z vsemi čuvstvi in čuti, gleda, posluša,

ljubi, sanja in hrepeni, ki ne pozna patosa ne izumetničenosti, ki se daje s tako pristnostjo in neposrednostjo, kot jo sploh še zmore človeško srce. Nekaj brezprimernega je pesem tega poeta: podvrgel si je vse njive, na katerih more pesem zoreti, vdano in verno je klečal pred vsemi vrelci, iz katerih more pesem prikipeti. Knjiga njegovih verzov pomeni nič manj kot pravo pravcato renesanso slovenskega liričnega elementa. Sleherna njegova tvorba je kristal najdragocenejše vrste, ki se skozenj razodeva poetova magična ljubezen do zemlje in prirode, do njiju sile, polnosti in energije, večne rasti in večne méne. Murnova pesem je tako samo po sebi umevna kot solnce, zrak in voda, kot tok oblakov, iskrenje zvezd in travni vonj; tako naravna kot so naravni vsi dobri, sladki in silni darovi življenja. V svoji liriki se odkriva pesnik tako neposredno in popolno, brez truda, brez namena, preprosto in skoro brez tehnike, v njih je tako mnogo srca in tako malo roke, da se zdi kot bi bile njegove pesmi že od vselej na svetu. Murn je popolna apoteoza čuta; vsa njegova telesna in duševna konstrukcija je morala biti en sam čudovit instrument, v katerega se je lovila vsa narava, da je pel slavo trenutnosti in vsemu minljivemu. Zdi pa se mi, da je bil njegov centralni organ uho in bo iz tega razlagati pač nedvomni muzikalni značaj njegove lirike. Doživljal in oblikoval je v prvi vrsti gibljivost stvari, imel je izreden smisel za komaj opazne zveze in relacije med njimi. Najmočnejši in morda v evropski liriki brez vrstnika je Murn tedaj, kadar nam v pravih liričnih medtonih čara nastajanje situacij, kadar v melodijo svojega verza ujema nekaj, česar še ni, kar šele nastaja, kar se ravno poraja; v vsem tem negotovem, komaj slutenem, dozorevajočem je njegovo mojstrstvo; nenadna razpoloženja, bežni odsevi lepote človeškega trenutka, hipna impresija — vse to nam podaja njegova pesem z dovršeno silo. Njegov karakteristikon je nenavadna nazornost, bogati kolorit, skozi katerega čutimo topli dih življenja, duh izpuhtevajoče zemlje, utrip sveta. Karkoli mu nudi resničnost, doživlja ta pesnik sledeč svoji osnovni slušni nadarjenosti kot zaporednost, kot organično rast in brstenje, kot neskončni tok življenja. Stvari pri Murnu nimajo samovoljno odrezane eksistence, dojema in podaja jih v medsebojnih odnosih, učinkovanjih, povezanostih; zato jih obravnava kot žive pojave, kot posode občutja, kot nosilce štimunge, kot fluidum, vibracijo, atmosfero. Zdi se, kot da prisostvujemo realizaciji prostora samega, kar se očituje v nenavadno mojstrskih jezikovnih obratih (vzemite kot klasični primer v tem smislu samo Murnov verz: /studenci tiho se pregibljejo/!). Murn ujema od stvari predvsem to, po čemer vplivajo navzven, na okolico, to je njihovo aktiviteto, energijo, relativni značaj njihovega učinkovanja; izgubljajoči se obris, migotajočo luč, razlivajočo se barvo. Beseda in jezik sta Murnu iz duha glasbe porojeni in od glasbe hranjeni izrazni obliki — izzvenevanje notranjega občutka, od znotraj razširjajoča se bleščava, most od stvari do stvari in do človeka; pokrajina je

njegova domovina; dogajanje v svetu se vrši po diktatu pulsirajoče krvi. — Mimogrede se moramo na tem mestu ustaviti ob pojavu iz novejše naše literarno-zgodovinske literature o Murnu, pojavu, ki nas danes po svojem v resnici hudem in nepričakovano reakcionarnem nerazumevanju osnovne poteze Murnovega pesniškega značaja kratko malo frapira. Silva Trdinova je napisala za Murnove Izbrane spise (Ljubljana 1933) uvod, ki je po brezpogojnem in pač zato brezpomembnem „pozitivizmu" v življenjepisu na eni in po precejšnji estetski malomarnosti in brezčutnosti na drugi strani svojega predmeta, t. j. lirične osebnosti Josipa Murna-Aleksandrova v najvišji meri nevreden. Na drugem, mnogo avtoritativnejšem in reprezentativnejšem mestu (v Slovenskem biografskem leksikonu, geslo Murn), pa se je ista člankarica povzpela celo do nedvomno edinstvene trditve, da je bil Murn nič manj, kot po naravi nemuzikalnega značaja. „Kar se tiče formalne plati pesmi", piše Trdinova, „Murn ni dozorel; često ne more prikriti prirojene amuzičnosti. V nervozni gostobesednosti se mu podobe *razblinjajo. Tudi mere nima v oblasti, v prid ritmu zanemarja rime in s* tem v zvezi tudi skrbno in natančno pisavo." Težko je razumeti, kako prehaja avtorica od namišljene Murnove „nervozne gostobesednosti" v poeziji do njegovega „zanemarjanja skrbne in natančne pisave"; poudariti moramo samo zahtevo, da bi táko nekritično pisanje v tako važni publikaciji kot je Biografski leksikon, ki ga v končno informacijo o naših ljudeh vzame v roko tudi tujec, ne smelo biti dovoljeno.

Zanimivo je, da spada pojav in nastop Murna, poeta zemlje, prirodnih štimung in vasi v dobo, ko se je začelo dejansko in nevzdržno propadanje vasi in kmeta in ko se je na Slovenskem stara kmečka idilika in patriarhalnost že morala umikati nemirom industrijskega življenja, v trenutek, ko je bil dan zarodek za razvoj slovenske buržoazije. V Murnu, zlasti v njegovih kmečkih pastelih, je izpregovorila v tistem tragičnem hipu, ko se je zaključevala ena socialna epoha, prastara, skoro religiozna ljubezen do zemlje, do kmetiškega življenja. Murn je to jesenjinsko motiviko obogatil in oblil še z lučjo svoje lastne tragike, tragike tistega lepega otroškega srca, ki je slutilo zgodnjo smrt in sprejemalo vse, kar mu je svet še mogel nuditi, z udanostjo in pokornostjo kot v slovenski liriki malokatero srce pred njim. Rána dozorelost in izredna intenziteta doživljanja, ki ju opažamo pri Murnu, bi bili brez tega dejstva smrtne slutnje psihološko skoro nerazložljivi. Tako pa je Murn projiciral svoj notranji svet v prirodo in s tem je nastal tisti čudoviti stilistični dualizem, ki je zanj tako značilen. V Murnovi kantileni, romanci in pesemci (das Lied) — povsod zasledimo dva osnovna tona: prvi je opazljiva in otipljiva stvarnost, površina stvari, drugi pa je Murnova lastna, često skoro mistična introspekcija, njegov pogled v bistvo predmeta, v tisto dinamiko in energetiko, o kateri smo govorili zgoraj in ki jo Murn formalno podaja zlasti z izredno diferenciranostjo in

mnogovrstnostjo svojega glagola. V mnogih njegovih pesmih čutimo skrivni notranji puls, neke vrste pesniško vero v iracionalno, ki se nahaja v stvareh, v kozmično silo, v mitološko dogajanje. To vérovanje, ki vibrira v ritmiki Murnove lirike, se po drugi strani čudovito sklada z njegovim sodobnejšim smislom za konkretnost, za resnično, realno življenje, to je tisti čut, ki je Murna obvaroval pred površnostjo doslednega impresionizma, ki mu je pomagal, premagati svoj lastni lirični jaz in stopiti tako daleč naprej v popolnoma nov, v naš čas. Tako so nastale nekatere najboljše Murnove pesmi (Ko dobrave se mračé, Želja po nevesti, Šent-Janževo, Pesem o klasu itd.), pesmi, ki so po svoji motiviki in obdelavi tako sodobne, da skoro izpolnjujejo zahteve, ki jih danes stavimo na dobro liriko; nič čudnega ni torej, če je prav v zadnjih letih naš odnos do Murna nov, če smo takorekoč na novo odkrili njegovo poezijo, ki je bila dolgo časa po krivici pozabljena in zapostavljena; pravilno in vedno bolj jasno vidimo, da je bil prav za prav Murn največji poet slovenske moderne, da bi v njem dozorela njena centralna osebnost, iz katere je do neke mere črpala sile skoro vsa slovenska lirika tega stoletja; osebnost, ki si je v okviru svojega časa prva ustvarila lastni mojstrski stil in dala pesmi, ki bodo v slovenski poeziji trajale kot ena njenih največjih vrednot; kajti brez pretiravanja moremo reči, da je za Prešernom zapel najčistejši in najpristnejši slovenski lyrikon ravno Murn.

Župančič.

Kot tipičen fin — de - siècist je začel svojo literarno pot Oton Župančič ter prehodil nato, v bistvu vendarle vedno samemu sebi zvest, precej dolg razvoj kar se tiče motiva in stila, tako da je ponekod segel že v osrčje naslednjega, ekspresionističnega časa. Če primerjamo njegovo pesniško ustvarjanje z Murnovim, bomo videli, da je temu čisto nasprotno in v resnici bi zlepa težko našli večjo razliko kot je med bistvo stvari izražajočim, neposrednim, naivnim lirizmom Murnove pesemce in med slikajočo, iluzionistično, posredujočo, vedno in povsod v svet metaforičnega pomaknjeno tvorbo Župančičeve Čaše opojnosti. Stvar pri Župančiču nima lastne eksistence in je skoro vedno zgolj prispodoba za pojem, pripomoček, ki z njim pesnik opisuje svojo predstavo. Kakor je Murnova poezija izrazito senzualnega značaja, tako da se vglablja v posamezna občutja in predmete in vibrira zraven, jih ljubi in ostaja dolgo pri njih, tako je Župančič vedno dvignjen nad svoje lastno čuvstvo, na svetlo ravnino čistega in prozornega intelekta. Skoro nikoli ni ta poet osvojen od realnega dogajanja, od elementarne in neminljive lepote preprostih stvari ter njih trenotnosti; nenavadno rad si gradi idealni duhovni svet monumentalnosti in lepote, v katerem privzame njegova poezija značaj neke občutne odmaknjenosti od življenja na zemlji. Pri tem je seveda treba poudariti dejstvo, da se je Žu-

pančiču v skladu s tem do brezprimerne popolnosti izostril drugi čut, čut za vse objektivno v svetu, za precizno funkcioniranje miselnega aparata, končno za podobo lastnega duhovnega jaza, za vse tiste pojave in odnose, ki so v zvezi z lastno pesniško tvornostjo in inspiracijo, z „umetništvom", z delom in poklicem. Župančič po navadi ni entuzijast; poln gorečnosti pa se oklepa sveta svojih sanj in prividov in je povsem odkritosrčen v svoji veri v duhovni svet svetlih pesniških ganotij. Kakor ni bil nikoli voljan, predati se s pokornostjo, ki je tako dragoceno svojstvo največjih poetov, ukazom in zakonom človeškega srca, človeških stvari, človeškega življenja, tako je znal vedno ostati miren in visok na ploskvi svojega duha, prisluškovati tenkó kot v slovenski liriki še nihče pred njim glasovom in šepetom dneva in noči, se obenem sklanjati nad neprestanim, zanj tako čudežnim izvorom pesmi v svojem, vsemu človeškemu, prečloveškemu nedostopnem srcu. Tako je razumljivo, da je Župančič napisal Prebujenje in Nočni psalm, dvoje skladb, ki v slovenski liriki nimata ne prednic ne naslednic, ki sta v vseh ozirih tako nenavadni in tako novi, da jima ne moremo postaviti ničesar podobnega nasproti. Na drugi strani pa je Župančič prav tako radi svojega osnovnega objektivnega odnosa do življenja dal primere socialne lirike, ki pomenijo še danes kljub vsemu naporu dveh decenijev, da se v tej lirski panogi premaknemo z mesta, najpozitivnejša dejanja te vrste. Vedno svojski, dasi tako zelo tuji značaj Župančičeve pesmi se kaže zlasti v njegovi erotični poeziji, ki prav za prav pri njem nikoli ni čista lirika, marveč neke vrste duhovit dialog, oziroma monolog spričo ženskega čuvstva. Tisti dualizem srca na eni in duha na drugi strani, ki smo ga spoznali za usodno potezo Župančičeve osebnosti (J. Vidmar), prenaša poet na žensko, nikoli ne more prav dojeti njenega bitja, nikoli se mu ne more prav predati, kakor se ne more predati drugim elementarnim stvarem človeškega življenja, nikoli se ne more vsega pozabiti poleg nje; Župančičev problem bi mogli označiti z naslovom ene njegovih značilnejših pesmi, v kateri se je morda najiskreneje izpovedal: Umetnik in ženska, kar mu v resnici vedno pomeni nasprotje: Umetnik proti ženski; nikoli se Župančič v svoji erotični liriki ne more priboriti do soglasja: človek in ženska, srce in ljubezen, jaz in ti. Kot že rečeno, je tako Župančičeva ljubezenska pesem v bistvu nepesniška, ker je ob njej njegova pozornost vedno drugam obrnjena in jo vse preveč obremenjuje ta njena neorganična, dialektična, če hočete dramatska poteza, ki izvira iz samozadoščujočega, zaprtega, vase zagledanega pesnikovega značaja.

Oblikovno je prinesla Župančičeva pesem v našo liriko tako mnogo besednega in kompozicijskega bogastva, da jo je prerodila vseskozi in ne toliko kot izpovedovalec življenja, pač pa samo kot tvorec jezika pomeni Župančič v večji meri kot Kette ali Murn genialno pridobitev slovenske literature; od novosti, svežosti in obsežnosti njegovega izraza je živelo dvoje, troje

slovenskih liričnih generacij tega stoletja in še danes je tradicija njegovega stila tvorna. Dasi se je v naši kritiki uveljavilo mnenje, da je bil Župančičev jezikovni vpliv z nastopom ekspresionizma premagan in je bila dana celo famozna izjava, da je šel ekspresionizem „vsebinsko, stilno in jezikovno mimo dotedanjih vrhov, mimo Župančiča in nad njega" (M. Javornik), ostane vendarle dejstvo, da je stal ob zibelki slovenskega ekspresionizma kakor tudi vseh poznejših pesniških struj kar se tiče jezika ravno Oton Župančič, zopet in vedno on, da si brez njegovega revolucionarnega posega v oblast jezikovne svobode in ingenioznosti l. 1900. tudi Podbevškovega, Jarčevega, Vodnikovega itd. stila iz l. 1920. z vsemi njegovimi dobrimi in zlasti tudi slabimi lastnostmi ne moremo niti misliti. Verhaerenski svóbodni verz, šumeči tok žive pesniške govorice, izredna eksaktnost pesniških podob, elastičnost ritma, jekleni zvok njegovega konzonantizma — vse te prvine Župančičevega liričnega organizma osvajajo z elementarno močjo še danes. Župančič je z ljubeznijo kot morda noben drug pesniški tvorec iz naše moderne kultiviral besedo, ki jo pozna do potankosti, jo modeliral in cizeliral od vseh strani, da mu je blestela kot kristal; trudil se je spoznati in izraziti vse njene zlasti vizuelne odtenke in jih prilagoditi lestvici čuvstev in še bolj umskih dognanj, za katera mu v poeziji prav za prav gre. Če smo mogli pri Murnu ugotoviti izrazito nadarjenost za slušne vtise, za muziko stvari in dogajanj, moramo obratno pri Župančiču, kot to razbira tudi Vidmar, poudariti zlasti njegovo sposobnost, da svet in predmete na njem predvsem vidi, gleda, dojema z očesom, vizionarno, da je tako njegova metafora mimo drugega dovzetna v prvi vrsti za pojave svetlobe in vseh njenih kategorij. Kakor ni bil Župančič nikoli tista klaviatura, o kateri je nekoč sam govoril, da ji poje ves svet, tako je njegova pesem marveč čudovito zrcalo, ki ujema najfinejše nianse igre luči in senc. Zato je Župančičev izraz linearen in barvit; vsak pojav mu je najprej podoba, doživlja ga kot funkcijo prostora in ploskve, tudi njegova muzikalna vsebina je dojeta takorekoč skozi oko, kot vizija. Beseda živi iz gledanja, prilagaja se stvarem, opisuje, riše, oblikuje; zlasti Župančičevi glagoli so podani tako, da kažejo sicer na predmet, vendar pa živijo istočasno tudi neko samobitno, svojsko življenje, pomenijo v bistvu vedno eno in isto; so sinonimi, uporabljeni za izraz pesnikove predstave, njegovega pojma in često kar rezoniranja o predmetu. Župančičeva pokrajina zopet je slika, ki neredko izkazuje hoteni patos linij in grupiranih mas, nad katerimi gospodari element redu, jasnosti, kulture, intelekta.

Končno bi bilo omeniti še važen, zelo važen del Župančičeve tvorbe, namreč njegovo otroško pesem, v kateri se manifestira pesnikova osebnost z nove strani. Res je, da so to vrsto literature gojili tudi drugi naši novoromantiki in da je sploh nekako ležala v času, vendar pa je pri Župančiču z ozirom na njegov usodni osebni problem še vse bolj pridobila na ceni in

tehtnosti. Vidimo, da se Župančič z otroško pesmijo peča vedno takrat, kadar vsaj za hip nima več opraviti s svojim notranjim razkolom in izpovedovanjem tega razkola, kadar se s preprostostjo in naivnostjo, ki je pri njem še posebno dragocena, preda otroškemu srcu in poje zanj.

Gradnik.

Kot petega pesnika iz slovenske moderne navajam končno Alojza Gradnika, ki sicer ne spada popolnoma točno v ta okvir, marveč tvori že prehod v poznejši, povojni čas. Vendar je tudi on začel pesniti kmalu po l. 1900. v dekadentsko modernem smislu, a je šele med vojno in po njej našel svoj pravi izraz in obraz. V primeri z ostalimi tvorci slovenske moderne je Gradnik v resnici zelo svojevrsten poet; dasi je rastel skupno z njimi in morda v bistvu tudi iz istih osnov, je vendar čisto drug človek, nov človek, od drugod, in morda ni pretirano, če trdim, da je ta njegova svojebitnost pogojena ne zgolj z notranjimi zakoni njegove narave, marveč tudi s pokrajino, iz katere je izšel, kjer je doma, namreč s skrajno zapadno periferijo slovenskega narodnega ozemlja. Gradnik je doslej v naši literaturi nedvomno najmočnejši predstavnik tega sveta, v njegovi pesmi se je ta pokrajina in njena izrazitost skoro otipljivo vtelesila. Vendar je Gradnik, kot smo že omenili, mimo svoje osebne usode živo povezan tudi s svojim časom, on je vrstnik moderne; je prav za prav njen zadnji zaključek, njen poslednji svetilnik, prav na koncu njenega razdobja njen visoki vrh, kajti potem je krenil slovenski literarni človek v kaos in temó, v ekspresionizem. Gradnik sam je segel prav do meje tega preloma: prišel je namreč do obupnega klica po odrešitvi, po odrešitvi ne samo zase, marveč za ves rod in vsega človeštva; to pa je tisti klic, ki je bil takoj nato ekspresionistom izhodišče in bojno geslo. Če uvrščam Gradnika kljub vsemu v našo moderno, tedaj storim to zato, ker je njegov filozofski odnos do sveta v končnih temeljih vendarle isti kot odnos ostalih štirih njenih nositeljev. Poudarjam pa, da je v Gradniku več novoromantičnega kot impresionističnega elementa, da je bližji Cankarju in Ketteju kot pa Murnu, dočim je Župančiču zopet povsem nasproten tip.

Razbirajoč intimne, osebne izvore Gradnikovega pesniškega pisanja, morem, kot je to podrobno storil Vidmar, ugotoviti dvojni obraz njegove človeške problematike: smrt in ljubezen. V teh dveh osnovnih človeških stvareh, ki so pač da tudi neizogibna in fundamentalna vrelca vse lirike in končno vse umetnosti sploh (prim. Krleža, Predgovor v Hegedušićeve Motive), torej njena najtradicionalnejša, najkonservativnejša, najbolj izpeta elementa, pa izkazuje Gradnikova pesem v slovenski liriki zelo nenavadno in do neke mere edinstveno podobo. Iz njegovega besedila udarja siloviti žar ljubezenske strasti in na drugi strani je ta tekst priča pekoče bolečine nad kratkim trajanjem minljivega človeškega življenja. V naši, če izvza-

memo Prešerna, izrazito in skoro izključno trubadurski erotični poeziji se glasi z Gradnikovo pesmijo nagonski, kot zemeljska gruda težki in prvinski erotizem, ki pa po našem čutu ni toliko hrepenenje, koprnenje, kot to opredeljuje Vidmar, marveč mnogo bolj poželenje, strast, borba med spoloma, dualizem, passion, kar ravno zlasti in predvsem loči Gradnikovo erotiko od Prešernove, ki je vsa izčrpana v čudoviti, popolni predanosti moškega čuvstva, v véliki stvari ljubezni, v usodnosti: preprosti, pretresljivi, redkih besedí; še celo pa je Gradnikov odnos do ženske različen in nasproten Župančičevemu odnosu, ki se nikoli ni mogel priboriti do prave človeške podobe, ki se je vedno moral bíti s čuvstvom do samega sebe za drobec toplega sožitja z drugim, za doživetje ljubezni. Pri Gradniku ne najdemo obširne skale prehodov in nians med posameznimi čuvstvenimi stanji, ki je karakteristična n. pr. za Čašo opojnosti; njegova strast je vseskozi enovita, kompaktna, nediferencirana. Gradnik piše, mogli bi reči, neke vrste unamunovsko filozofijo ljubezenske strasti. Poudariti pa je treba, da v Gradnikovi liriki ne vidimo kakega artističnega, samozadoščujočega, euforičnega speva; artikulacija njegove izpovedi je težka, naturalistična; v njej se razodeva notranji smisel vsega poetovega telesnega in duhovnega življenja; njegova ljubezen končno ni zgolj poželenje, ni sama sebi namen, marveč izraža neko biološko determiniranost spolnega izživljanja; v njej je elementarni boj spolov, obenem pa nosi v sebi tudi prastari, od krvi diktirani imperativ vrste in nadosebne stvarjajoče volje, usodnosti (primerjajte n. pr. kar se teh trditev tiče, samo njegove družinske sonete!).

Hoditi po vrhu bi se reklo, če bi v Gradnikovi liriki ne videli izraženega za današnji čas osnovnega problema, ali živiš namreč zgolj kot posameznik, individualistično, izruvano iz vseh skupnosti — ali pa živiš sicer individualno, toda uvrščen v določeni red, zasidran v določenem občestvu. Gradnikov odgovor na to važno dilemo je v njegovem političnem prepričanju nacionalizem; trdim pa, da takšen odgovor ni bil absolutno nujen, da bi bil Gradnik z ozirom na to, da je do teh problemov sploh prišel, mogel, ko je dospel do razpotja, kreniti popolnoma naravno tudi v nasprotno smer, v drugi red današnjega sveta, v marksistični kolektivizem. Toda razglabljanje o teh vprašanjih in o Gradnikovem odgovoru nanje, ki je bil skoro gotovo pogojen tudi s problematiko njegove ožje domovine, še bolj pa seveda s tako in tako osebno in razredno usmerjenostjo njegove vesti, ne spada več v okvir našega predmeta. Hoteli smo zgolj pokazati, da tudi Gradnikova erotična pesem ne izkazuje nikakega klica po nadčloveku, marveč po skupnosti in žrtvi zanjo, po nečem večjem, kar posameznika varno obdaja, po uveljavljenju celote, po zgodovinski povezanosti, po novem redu in kolektivu. Mimo drugega se tudi v tej težnji izraža prehodni značaj Gradnikove lirike z ozirom na naslednjo pesniško generacijo.

Kakor ljubezen, je prav tako nujen in determiniran drugi obraz Gradnikove pesmi, namreč motivika smrti. Glejte, nagonskemu v naravi, prvobitnemu, zemeljskemu, in takšen je Gradnik ves, je smrt nujno najhujša grozota. Če ne najde druge rešitve, pomeni smrt takšnemu človeku uničenje slehernega življenjskega smisla in vse njegovo početje na svetu je prav za prav samo še životarjenje po definitivno izgubljeni bitki, opotekanje bitja, ki ga je porazil obup. V slovenski liriki od Prešerna dalje ne primanjkuje pevcev, ki so se morali boriti s svojim smrtnim fantomom. Prav oni so morda dali naše najtragičnejše speve. Tudi Gradnika teži že v prvem primeru njegove poezije senca minljivosti; pozneje se je ta muka samo še stopnjevala, dosegla je ponekod že kar panični strah, tako da se je zdelo, da bo tudi ta poet stereotipno nadaljeval vrsto naših liričnih desperadov. Toda v momentu najintenzivnejše bolečine, najglasneje vpijočega srca, se mu je napolnilo čuvstvo s tolažbo: razdirajočemu demonu smrti je znal postaviti nasproti ohranjujočo silo erosa in našel neprestanemu minevanju smisel v prav tako neprestanem porajanju, v večnem prelivanju življenjske energije iz rodu v rod, v nadaljevanju samega sebe v sinu in vnukih. (Opozarjam na tem mestu zopet na njegove družinske sonete!) Prišel je tako do svoje značilne pesniške podobe: dajati se, izgubiti se v drugem, pozabiti sebe in svojo lastno bolečino v imenu bodočega. Kakor je izraziti dualizem njegovega svetovnega nazora različen od Župančičevega monističnega panteizma, tako je svojski razvoj vsega njegovega erotičnega in obenem smrtnega čuvstva, ki sta se v končnem štadiju zlila v eno samo potrebo in nujnost: živeti namreč kot člen ene verige, biti samo kamen v strugi ene skupnosti, pokoriti se življenjski nujnosti in uvrstiti se v razvoj.

Oblikovno ne pomeni Gradnikova lirika nič novega, konservativna je in vseskozi tradicionalna, pretežno strogo vezana, sonetna. Če pomislimo, da je ostajal Gradnik ob času, ko so naši ekspresionisti uganjali eksperimente za vsako ceno, trdovratno zvest jasnemu izrazu, katerega edini cilj je, da bo čitatelju misel neposredno dosegljiva, da v njem takoj reagira v adekvatnem občutju, potem moramo reči, da je tudi ta dosledna in brezpogojna forma v bistvu nekaj strastnega, pesnikovi osebnosti v najvišji meri ustrezajočega. Kdor bo raziskoval izvore Gradnikove forme, se bo pač ustavil na eni strani pri Prešernu, na drugi pa pri italijanskih pesnikih, od katerih kaže Gradnik tudi snovno, namreč po karakteristični povezanosti motivov smrti in ljubezni, veliko sorodnost zlasti z Leopardijem. Popolnoma nevzdržno pa je Grafenauerjevo mnenje, da moramo iskati Gradnikovo pesniško izhodišče pri Jenku in Murnu. Glede Gradnikovega jezika je poudariti, da je od vseh naših modernistov najmanj pesniško tvoren, najbolj nerazgiban, neslikovit in nemuzikalen. Ponekod se ta jezik sicer lepo prilega osnovnemu, prav tako nediferenciranemu materialu njegove motivike, drugod pa je Gradnikov izraz vse preveč okoren, nečist, prozaičen

ter tako močna in usodna ovira njegovemu čuvstvu na poti do pesniške kristalizacije. Zdi se, da ni ta pesnik nikoli poznal onega omamnega daru tvorne sproščenosti, ki je tako značilna n. pr. za njegovega sodobnika Župančiča; da se je v svoji notranji redkobesednosti moral boriti za osvojitev slehernega stavka posebej. Njegovi verzi ne izpričujejo jezikovnega tvorca, marveč delavca, težaka, ki kos za kosom lomi od trde skale svoje izrazne mase; Gradnikovo pesnenje je borba. V primeri z muzikalnim Murnom in vizuelnim Župančičem bi se za Gradnika upal trditi, da živi in piše svojo poezijo modulativno, da je njegov osrednji organ tip: pesniško resničnost oblikuje kot trodimenzionalno telo, kot zaokroženo formo, kot centripetalno energijo; polnost in pravo eksistenco ima pri njem predvsem telesnost stvari in psihičnih pojavov, zato je dal nekatere najbolj objektivne skladbe v naši povojni liriki (prim. v tem smislu pesem Vodnjak!). Človek bi rekel, da doživlja Gradnik vso resničnost nekako s konci prstov, z napetostjo mišic in z utripom srca. Njegove pesmi so plastika in arhitektura, tudi v muziki nekega pojava zaznava predvsem njen čutni, telesni element, to je ritem in dinamiko, notranjo silo in udarnost, aktiviteto témata; in prav tako sta Gradnikova beseda in metafora, kjer sta dovršenejši, predvsem energija, tehtnost, masa, akcent. Kar pesnik edino ljubi, so dejstva, vrednote, objektivnosti; v duševnem aktivnost, v miselnem plastičnost. Gradnikov osnovni odnos do sveta ni niti etičen, kot ga je označil Vidmar, niti religiozen, marveč političen: saj izkazuje izredni smisel za zakonitost, red, poklic. Njegovo krajinarstvo končno ni pastel, marveč grafika, jasna linija, čista kompozicija, otipljivo dojeto telo — in je najmočnejše tam, ko njegova erotika zagori s pokrajino v eni sami razžarjeni strasti, ko človek postane sam prvotna priroda in priroda živi del človeka.

Posebnosti Gradnikovega stila, ki sem jih tu zgolj v očrtu ugotovil, bi se ob podrobnem razboru nedvomno pokazale tesnó povezane in v soglasju z vsemi psihološkimi osnovami njegove osebnosti, ki je izgrajena, črpajoča impulze iz najtelesnejših in najotipljivejših doživetij, katera oblikuje v red in zakonitost.

* * *

Nova romantika, poslednja vélika epoha slovenske lirične zgodovine, se nam je pokazala kot Cankarjevo neskončno hrepenenje, kot Kettejev etični dialog, kot Murnov predmet in muzika, kot Župančičeva vizija in izraz, kot Gradnikov smisel in telo. Če bi sedaj na to novo romantiko pogledal še z drugega zrelišča, če bi osvetlil namreč v celoti njeno rešitev nekega problema, ki je morda v umetnosti, še posebej v slovenski, najvažnejši problem: se vprašal, v koliko se je namreč tej naši novi romantiki posrečilo premagati razkol med človekom na eni in pa umetnikom na drugi strani, tisti razkol, ki je za slovensko umetnost, zlasti pa za slovensko literaturo, tradicionalen in usoden, dasi z ozirom na sociološke osnove, iz ka-

terih slovenska umetnost raste, popolnoma razložljiv — potem moram reči, da je uspelo ta razkol slovenski novi romantiki premagati in premostiti le v delni, prav za prav zelo majhni meri. Še preje, od Prešerna dalje, ki pomeni do danes v slovenski literaturi pač edino in edinstveno ravnovesje teh dveh polut človeškega izživljanja, torej edinega slovenskega klasika v pravem pomenu te besede, vidimo, da se je generacija za generacijo v slovenski literaturi uničila in izčrpavala v težnji, doseči ekvivalenco teh sil; najtipičnejši primer za to je n. pr. ves mladoslovenski rod, ki se je v Levstiku kot centralni osebnosti skoro uničil v hrepenenju, ohraniti za vsako ceno človeško dostojanstvo poleg pesniškega poklica (A. Slodnjak). Tudi moderna, da preidem takoj k njej, ni dosegla ideala vélikega umetnika, vélike osebnosti, ki se kaže v čudoviti ubranosti vseh tistih komponent, o katerih smo govorili; z izjemo morda Ketteja, ki predstavlja njen najenovitejši tip, in do neke mere Cankarja, so se vsi drugi naši literarni tvorci te dobe zaman borili z dilemo v sebi, katera se kaže najodločneje v Župančiču, ki je pač večji umetnik, večji besedni mojster kot pa izpovedovalec. Strasten klic po odrešitvi, po notranji umiritvi smo zaslišali poslednjič pri Gradniku, pesniku na prelomu dveh dob, ki je še ves zasidran v starem, a že čuti prihajanje novega časa. Ekspresionizem, o katerem mi je govoriti v naslednjem, se je tedaj dediščine svojih dedov in pradedov oprijel z vso občutnostjo in je s triumfom kot povsod po svetu proglašal, da bo tradicionalni problem našega literarnega dogajanja definitivno rešil, rešil s silo in gorečnostjo svojega duha — brez ozira in obzira na zunanje, sociološke osnove, v katerih je prav za prav ta naš problem nedvomno zasidran.

(Dalje.)

Kovaška

Jože Seligo

Ptički žgolijo v jutrnji dan,
vsi sveži, veseli, le jaz sem pijan.
Množice hrumijo v jutrnji dan,
vse je v poletu, le jaz sem pijan.
Pri nas je večen pustni dan.

Le vina, vina na mizo!
To je naš smeh!
S sveta je padla v ješo iskra,
kdo je tako neumen,
da gonil bi meh?

Le pijmo, le pijmo rdeče vince,
kdor bo modroval —
zdrobimo ga v mlince!

vsega svojega ljudstva stvarno v svoje roke, da ravna z njo neobremenjena od preteklosti na svoj način. Vse ugovarjanje, kritika in zmigovanje z glavo, ki se je pokazalo ob priliki zadnje akcije akademske mladine od določene strani, je bilo pač preveč naivno in prozorno, da ne bi tudi slepec videl skozi to lažno skrb za „blagor mladine" skritega in vendar preočitega namena: odmamiti mladino z njenega pravega mesta, zamegliti ji pogled na njeno edino pot, pravico in dolžnost. Vsako odvračanje mladine od samostojnega političnega dela danes ta dan je anahronizem in temeljito odveč.

V času, ko se odnosi polagoma ostrijo v skrajnost in ko od leta do leta vedno jasneje spoznavamo ves kompaktni obseg v zadnji instanci izrazito političnih problemov tega stoletja, v tem času moramo postati politična generacija. Kajti zdrava in krepka mladina se zbira zmeraj tam, kjer leži ključ k največjim usodnim vprašanjem in nalogam njene dobe.

Bogomil Fatur.

Kamenje

Jože Šeligo

Vsak kamen bo spomin na ta čas.
Ljubezen, ki je spremljala naju,
je v zimi dehtela ko v maju,
pomlad je zacvela, prišel je mraz.

Zadihaj, ljubica meglice v tráve
obváruj z dušo gole dobráve.

Naprej le naprej po stari poti.
Pomladi ne bo več
kamenje na cesti
mi bo hitelo napróti.

O sodobni slovenski liriki

Bogomil Fatur

II. Provinca ekspresionizma.

Ekspresionizem se današnjemu pogledu razodeva kot pojav, ki je po svoji človeški in umetnostni vsebini simptom tiste socialne in moralne krize, katere materialna posledica je celokupni kompleks svetovne vojne, katero je ekspresionizem kot nova literarna smer čisto razumljivo kronološko še prehitel in se pričel javljati že pred njenim izbruhom. Ekspresionizem je odsev poloma evropskega meščanskega sveta v prvih decenijih tega stoletja, je paralelen proces takratnemu miselnemu naporu zapadnega duha, tistemu naporu, ki je hotel zgraditi svet svoje logike in psihologije mimo konkretnega stanja stvari; je reakcija na neposredno krvavo in prokleto resničnost; je kasneje izraz studa in obupa nad to resničnostjo; je

končno poskus bega v fiktivne pokrajine, kjer te resničnosti nedvomno ni treba več priznati in ne misliti nanjo. V osnovi ekspresionizma leži neke vrste donkihotski poseg v sfero imaginarnega, nadzemeljskega, absolutno lepega in absolutno dobrega. Res je, ekspresionist je vrgel v svet klic po novem človeku, po človeku, ki ne bo sotrpinu na zemlji volk, marveč nekaj drugega; toda če se objektivno vprašamo, kakšen je bil tisti ideal novega človeka, ki ga je ekspresionizem postavil — potem moramo reči, da ta ideal prav za prav še vedno ni bil človeški človek, marveč le nedosegljiva iluzija, in da je nam danes ta ekspresionistični človek enako tuj in v isto preteklost spadajoč, v katero so ekspresionisti okoli l. 1920. pahnili tkzv. novoromantičnega „lepega človeka". Na tem mestu je treba zopet poudariti, da ekspresionizmu dejansko sploh ni bilo do pravega človeka, do stvarnega, konkretnega človeka v družbi, do človeka iz mesa in krvi, do človeka, ki se rodi, živi, ljubi, sovraži in umira — ne, ekspresionistu je šlo vedno za nekaj drugega, namreč: ali za „človeštvo" (pri čemer je vzeti ta izraz kot določeno estetično nastrojenje, kot tkzv. „človeštvo" in ne kot družabno, socialno, razredno stanje), ali pa mu je šlo za tkzv. „dobrega človeka", kar je ekspresionistu stalno značilo: muka, razklanost, permanentni krik, kozmična gesta, revolucija zaradi revolucije, kaos, neozdravljivi, neizbežni, samozaljubljeni kaos. Več kot na dlani leži fundamentalno dejstvo, da evropski ekspresionizem ni ustvaril niti ene same celice res novega življenja, marveč je samo razgalil in pokazal gnile atome starega. Ekspresionistična umetnost je bila do skrajnosti subjektivistična in tisti razvoj v poudarjanje lastne osebnosti, ki smo mu bili priča od poloma naturalizma dalje, je v ekspresionizmu dosegel končno fazo in naravnost strahoten obseg. Kljub vsem mogočnobesednim propovedim altruizma in povezanosti z občestvom se ekspresionističnemu pesniku vendarle nikdar in nikoli ni posrečilo, prekoračiti ozki krog svojega lastnega jaza in to, kar je ekspresionist v svojih pesmih počel, prav za prav ni bilo čisto nič drugega kot narcistično vizionarstvo, obrnjeno v samega sebe, tako da je pesnik kakor skozi povečevalno lupo gledal svoja čuvstva, seveda v popolnoma nenormalnih merah in krivih osvetljavah, in neprestano rezoniral ob njih. Razumljivo je, da je ta ekspresionistični človek in ekspresionistični poet temeljito obvisel v zraku, kajti do preteklosti si je samozvano podrl vse mostove in ni hotel o njej ničesar več slišati; na drugi strani pa zopet ni imel dovolj poguma, da bi pogledal resničnosti, taki kakor je bila, v razmrcvarjeni obraz in pričel z racionalnim zdravljenjem. Ker stvarnosti ekspresionist enostavno ni hotel in morda niti ni mogel v celoti brez pridržka priznati ter se aktivno potruditi za njeno izpremenitev v smeri k boljšemu, mu je ostala nujno le še ena sama možnost: zapreti namreč za seboj vsa vrata in vsa okna v svet, stvarnost enoglasno zanikati, odvrniti se proč in iskati rešitve mimo nje in izven nje, zgolj v sebi samem, v tesnem risu svojega tkzv. „duhovnega jaza". Tako

je popolnoma razumljiva notranja borba, žalost in obup nad seboj in nad življenjem, ki je osnovna poteza vse generacije iz l. 1920. Umik pred aktivnim sodelovanjem pri ureditvi odnosa med človekom in človekom, zlasti pa še umik pred resničnostjo človeka kot čuvstvenega, umskega, nagonskega, fiziološkega živega bitja, se je nad pesnikom ekspresionistom kruto maščeval, izmaličil je njegovo podobo in se je izražal v vsem njegovem dejstvovanju in seveda tudi v umetniškem ustvarjanju v skrajnem slučaju enostavno kot nihilizem. Sociološko in končno tudi zgolj logično vzeto, je pač nujno, da dandanes pojav ekspresionizma zavračamo, ga obsojamo kot asocialnega in ahumanega, kar tudi v veliki meri je; njegov najhujši in definitivni poraz pomeni prav to zadnje dejstvo, da je bil namreč ekspresionizem kljub vsemu svojemu morda nasprotnemu hotenju ali pa vsaj propovedovanje tega hotenja, živemu človeku, človeku v svetu in človeku v sebi, tako neskončno krivičen in mačehovski kot mu ni bil podobno krivičen že dolgo preje noben umetnostni in življenjski stil. V času, ko so se lomili celi kompleksi usodnih vprašanj, ekspresionist ni imel moči, da bi obsegel resnično dogajanje, da bi se v novem stanju stvari vsaj orientiral, ga diagnoziral; dejstvo je, da je bilo ekspresionista dotika te resničnosti groza — in tako more pokazati ta doba v vsem svojem obsežnem ideološkem in poetičnem materialu le bledo, negotovo slutenje stvarnega življenja in samotne nočne meditacije ter prav malo mest jasnega in pogumnega gledanja, ko dobivajo predmeti in pojmi svojo pravo in plastično podobo, ki je končno cilj vsake filozofije in umetnosti.

Oblikovne in stilistične posebnosti ekspresionistične poezije pri nas, ki so bile seveda v nujni zvezi z vsem njenim osnovnim življenjskim stališčem, bomo skušali razbrati ob karakteriziranju posameznih osebnosti oziroma nositeljev te izrazito prehodne književne epohe.

P o d b e v š e k.

Dasi je bil Jarc kronološko preje tiskan, navajamo na prvem mestu vendarle Antona Podbevška, ki mu pripada prav za prav glavna vloga pri prodoru novega stila na Slovenskem. Kot absolutno dosledni individualist izpreminja Podbevšek v svoji liriki človeško figuro v film vtisov in podob, preplavlja jo z maso impresij, razkraja jo v pisani trak vizij in doživljajev (R. Ložar). Vse objektivne osnove, ki jih mora pač vsaj do neke mere vsebovati vsaka lirska umetniška zamisel, če noče preiti v artizem take ali drugačne vrste, so v večini Podbevškovih pesmi minimalne. Zdi se, kot da hoče pesnik osmešiti predpostavko človeškega spoznanja, da je svet zgrajen od tridimenzionalne materije. Njegov prekomerno izintelektualizirani in hipersubjektivizirani solipsizem, ki je po svojem bistvu eklektičen, prenaša lirska fakta v zelo moten, nejasen, prazen pesniški izraz, ki je največkrat samemu sebi klaverni namen. Podbevškovo hoteno in zavestno korakanje

iznad vsake moralne in miselne doslednosti, je bilo pač precej točen izraz vojnega in neposredno povojnega pesniškega časa, tistega blodnega in blatnega časa, ki je izgubil vsako vero vase in v svet okoli sebe. Vojna sama in ves način njenega dogajanja je liriko te vrste nedvomno pospeševala in jo zato v sličnih variantah najdemo v tistih dneh tudi drugod po Evropi; pri nas pa Podbevškov bombastični stil vendarle niti pri ekspresionistih samih ni ustvaril tradicje, marveč je hitro, kakor je hitro zagorel, tudi ugasnil.

Jarc.

Kakor je bil Podbevšek celo za ekspresionistični čut, kot že rečeno, nekoliko preveč samovoljen, tako je prva pesniška zbirka Mirana Jarca, njegov Človek in noč, že tipičen polnovredni expressionisticum z vsemi potrebnimi atributi in karakteristikami. Zlasti se izraža v njej tista tkzv. „povezanost" ekspresionističnega človeka z vesoljstvom, pojav, ki ga nekje Tine Debeljak opisuje z značilnim stavkom, da je „vsa realnost le prispodoba vsemirske kozmičnosti". Objektivno pa moremo to potezo Jarčeve poezije v najboljšem primeru označiti zgolj kot nejasen, zbegan, v prevelike stvari zasanjan in izgubljen lirični pogled, ki bi imel vendarle na nekaterih mestih vsaj do neke mere pristen in neposreden učinek, da ga ne bi težilo vse prevč skrivnostnih, „mističnih", globokih in ogromnih besed in iskanih obratov, pod katerimi se sicer iskreno in često kar silno čuvstvo neopazno in brez haska zaduši. (J. Vidmar.) Prispodoba, ki ima skoraj absolutno ceno, zanosito patetična baročna misel, nabreklost vizije in opisa so skoro stalni spremljevalci Jarčevih lirično-neliričnih nastrojenj. Na hipni pogled bi se sicer zdelo, da gre Jarcu morda v prvi vrsti za novo podobo narave, kajti v nobeni drugi ekspresionistični zbirki pri nas ni o tej toliko govora kot ravno v Jarčevi; toda v resnici ni narave tudi v Jarcu, kot enako v drugih ekspresionističnih pesnikih, niti odsevek, ker mu za naravo sploh ne gre: samo izrablja jo kot simbol svoje lastne vsepovsod pričujoče problematike, poigrava se z njo v imenu nekakega večnostnega zagonetkarstva; vse pri njem je tipizirano, po sili privzdignjeno v nerealni prostor pesnikove intelektualistične geometrije. Jarčevi predmeti so v najvišji meri razumsko hladni, nepristni, izumetničeni; človek ima neprestano občutek, da ga hoče pesnik pripraviti do tega, da bi legel kjerkoli na tla in začel živeti neke vrste vodoravno življenje, zreti v votlo nebo nad seboj in sprejemati ves ostali svet v čudnih perspektivah, ki mu jih more taka nenaturna lega še nuditi. Kako čisto drugačno in neprimerno dragocenejše je bilo Župančičevo občutje zemeljske opojnosti ali celo Gradnikovo, s krvjo srčne bolečine porošeno Brdo, da o Murnovem naturizmu niti ne govorimo. Tudi kadar se v Jarčevi pesmi izraža biblijsko, rajsko, édensko, ekstatično, whitmansko hotenje, da nas v svoj svet za vsako ceno zagovori, mu ne mo-

remo verjeti, ker je preveč narejen, aranžiran, ker so njegove vizije vedno mrtvorojeni otroci, in se mu kljub močnim in čistim lirskim mestom ne posreči v celoti zapeti niti ene same prave lirične pesmi.

Pred nedavnim časom je Miran Jarc izdal novo zbirko pesmi. Dokazala nam je samo to, da pesnik, ki je doma iz slovenskega liričnega l. 1920 kljub vsemu naporu in najboljši volji ne more ujeti novega ritma današnjih dni niti za hip, ker ga pri tem ovira njegovo, v bistvu še vedno ekspresionistično dojemanje sveta in dogajanja na njem; tako tudi Novemberskim pesmim manjka prave žive človeške neposrednosti.

Vodnik.

Podbevškovemu idejnemu žonglerstvu in kričavosti, njegovi verzni aformnosti in metafizičnemu papirnatemu revolucionarstvu, je postavil popolnoma druge vrste pesem nasproti šele Anton Vodnik. Kljub temu, da je v Vodnikovih stihih mnogo in preveč dekorativnosti, brezkrvne, nenazorne in često kar sladkobne simbolike, kljub temu, da je njegova poezija večkrat artistično nizanje lirizmov kot pa prava lirika, je vendarle Anton Vodnik po tistem, kar je dal boljšega, največji in poleg Kocbeka prav za prav edini lirični talent ekspresionistične generacije. Tu imamo čisto liriko, dasi prečesto še preveč čisto, destilirano; v smislu sentimenta je Vodnikova pesem nedvomno najeteričnejša slovenska romantika kot je ni podobne pisal pred njim še nihče. Vodnikovim verzom ni mnogokaj oporekati: polni so melodije, polni poetičnih sredstev, dasi pogosto do skrajnosti samovoljnih in kar nerazumljivo subjektivnih; vendar vibrira pod njimi vedno nekaj žlahtne melodike, ki nam vendar daje možnost, nekaj lepote čeprav samo nejasno in negotovo doživeti. Tisto eno, kar je seveda bistveno in glavno, pa tudi Vodnikovi liriki mimo njenega izrazitega ekspresionističnega značaja prav tako manjka: ni namreč pravega srčnega ognja v njej, ne drži se je vélika človeška bol; pogreša krvi, ki bi vanjo kapljala iz pesnikovih odprtih žil in razgaljenega srca. Vse preradi so tudi Vodnikovi verzi zgolj artistično čuvstvovanja v lepih besedah in ob njih, ki se le redko komponirajo v pesniško celoto. Vodnikova figura se je popolnoma dematerializirala; zdi se, kot da zanjo ne veljajo nič več določila realnega sveta, vrgla je s sebe vso konkretnost bivanja v prostoru in času, na zemlji — in se pri tem seveda ni mogla ubraniti, da ne postane zgolj neoprijemljivo svetlikanje, ki bi ga mogli karakterizirati kot nejasno „mistično" slutnjo.

Z ozirom na to, da je Vodnikova lirika v precejšnji meri motivično erotična, bi bilo ob njej možno analizirati ekspresionistično erotiko sploh, ki se kaže v skrajno abstraktni, dematerializirani, če hočete „preduhovljeni" obliki. V resnici je ta erotika razbita v osnovah, bolna, nečutno sentimentalna, asketsko odpovedujoča se, protinaturna (I. Brnčić). Če piše Ložar o njej, da zanjo „podoba nima nikakega smisla več in človeško telo je brez

vrednosti", ter poje poet Vodnik o „davni žalosti, ki spi v telesih naših", nam postane jasno, da je ta žalost zgolj simptom neprirodno in nasilno zatajevanega, v globine podzavesti zakrknjenega neizživljenega erosa, ki se na svoj način maščuje. Če pomislimo na človeško usodnost Gradnikove ljubezenske strasti v liriki, ali pa tudi samo na mnogo bolj romantično, a vendar srčno, iskreno in pošteno podobo Cankarjeve erotične geste — potem nam postane skrajna dekadenca, kar je prav za prav v svojem bistvu ekspresionizem, več kot očitna. Četudi je skušala ekspresionistična kritika ekspresionistično pesniško dezertacijo v vprašanjih erotike kriti in njen totalni poraz še posebno heroizirati: ga označiti kot nekak junaški umik pred naturalizmom, kot duhovno povezanost ljubezen doživljajočega človeka z Bogom kot prvim principom (F. Vodnik), ostane vendarle osnovno psihološko dejstvo nečloveškosti in nenaturnosti ter končno tudi nepoetičnosti te erotike neizpodbitno dalje v veljavi.

Končni vtis, ki nam ostane od celotne Vodnikove poezije je pač pristnejši in čistejši kot pri oni njegovih ekspresionističnih sopotnikov. Vodnikovi stihi nam pripovedujejo o človeku, ki je sredi mračnega časa reševal svojo dušo v sanje, v iracionalne meglé, v slepe ulice, v lepe slike — kar je vse nenavadno žalosten dokument nemoči tedanjega slovenskega intelektualca in poeta, ki se je rajši kot da bi stopil v areno življenja zapiral v stolp nadstvarne gotike in se tako na svoj način sprostil peklenskega apokaliptičnega strahu pred dogajanjem na zemlji.

Seliškar.

H generaciji iz l. 1920 spada kot četrti Anton Seliškar, ki je obenem edini iz nje, čigar lirika je bila motivično pretežno socialno usmerjena, dočim je njegov izraz pogojen še popolnoma od splošnih ekspresionističnih tendenc. Seliškar je n. pr. Tonetu Vodniku docela nasprotna osebnost, ki izhaja iz idejno in čuvstveno ne iz eteričnega, individualnega, marveč iz socialnega, zemeljskega tkzv. „človečanstva". V Trbovljah je njegova ekspresivnost še vsa baročno nabrekla, realne prirodne sile podaja zgolj personificirano in uporablja za svoje opise kot vsi ostali pesniki tega časa bolj ali manj samovoljne simbole. Tudi njegovim pesniškim kompozicijam je edini karaktaristikum vizionarnost, razsekana forma stihov in še razmeroma zelo dinamična gosta beseda. Kesneje se je Seliškarjeva pesem bolj oproščevala ekspresionistične navlake, kazal je vedno večji smisel in čut za konkretne slike, ekspresionistični napol doživljeni in napol primišljeni afekt večine njegovih zgodnjih tvorb se je pričel umikati smislu za stvar in snov; dokler se ni pesnik v ciklu Iz dnevnika komisarja za ljudsko štetje baročne nabreklosti skoro otresel ter dal primere uravnovešenega, dasi po stari maniri še vedno simbolično pobarvanega pesniškega lika; verz je postal mirnejši, beseda sledi bolj pomenu kot pa samovoljnemu gibu. Tako

se je Seliškarjeva osvobojena umetniška tvornost mogla povzpeti na objektivnejšo stopnjo in dosegla sposobnost, oblikovati sicer po afektu preprostejše in prav zato bolj občutene situacije iz zares socialnega nastrojenja. Kajti premnoge Seliškarjeve pesmi iz Trbovelj so bile bolj ginljive kot pa kaj drugega in je tudi najboljšim izmed njih manjkalo plemenite topline, ki bi pesnikovemu silovitemu, skoraj vpijočemu glasu dala človeški prizvok. Kajti konec koncev tudi pri socialni liriki ni dovolj, če nas zgolj miselno zaposli — a pri tem čutimo, da poet ne izpoveduje iz naturne, nepremagljive nuje in je zato nesugestiven. Seliškarjeve pesmi so bile pač vedno dokument, ki pa umetniško ni imel prepričevalne moči, zlasti še, ker je njegove verze vse do intimnejše lirike kasnejšega razdobja zagrinjal in težil v bistvu neestetski, koturnski, neplodni, mrtvi ekspresionistični izraz.

* * *

Ekspresionizem se nam je pokazal v slovenski literaturi kot docela poseben in skoroda popolnoma ločen del našega pesniškega ustvarjanja, kot provinca, ki životari zaprta vase, brez pravih življenjskih sokov, brez povezanosti z ostalo celino. V času, ko počasi pada mrak na staro romantično predstavo o svetu, v času, ko se rušijo donkihotske meglene zgradbe ob udarcih modernega mašinskega mehanizma — v tem času pomeni ekspresionizem kot povsod v Evropi tudi pri nas zgolj vakuum med dvema svetovoma in v njem zanimivo fantastično barko, ki pa nepovratno jadra v književno preteklost. Ujeti v najsubjektivnejše prostore lastne eksistence, enako odmaknjeni vsemu predmetnemu in vsemu sodobnemu, so ekspresionistični pesniki ves svoj lirični material prepojili z negacijo in ga zastrupili z resentimentom. Njihova tvornost se je izčrpala v mračnih monologih, kajti imeli so uho in srce odprto le za same sebe in to nenormalno subjektivno čuvstvo so pritirali do zadnjih možnosti: do popolne odtrganosti od sveta pojavov in stvari, do nerazumljivosti; kajti če gremo do skrajnosti, potem ima vsak pesnik kot apostol svoj poplonoma posebni jezik, ki ga umè zgolj sam in govori zgolj zase. Individualistični, egoistični, preenostransko razviti jaz pa je težko breme, človeka muči in utruja in to je končno tista žalost, o kateri neprestano poje ekspresionistični poet; to je tisti téma, ki ga variira do brezupnosti in dolgočasnosti, dokler končno nujno ne ponavlja s Pascalom: le moi est haïssable; če bi hoteli biti zlobni, bi mogli trditi, da vse to ekspresionistično pečanje s samim seboj na eni in z imaginarnimi kozmičnimi problemi na drugi strani konec koncev ne predstavlja ničesar drugega kot modernejšo in rafiniranejšo obliko stare pastirske idile.

Če se ne motim, govori Božo Vodušek na nekem mestu, ko mimogrede kritizira našo novo romantiko, kako je bila generacija iz l. 1920 po svojem značaju etična, kako je živo čutila notranjo odgovornost za dogajanje v svetu — dočim mu je generacija iz l. 1900 larpurlartistična, samozadovoljna,

subjektivistična, a ta subjektivizem po njegovem ni bil boleč, ni bil etična borba, marveč je povzročal estetično samodopadanje; mar je bilo tej generaciji le to, da si zgradi lepi notranji svet, a ne tudi resnični popolni svet, po katerem je po Vodušku baje težil in ga tudi dosegel ekspresionizem. Mi moramo ugotoviti zgolj to, da so ljudje iz l. 1900. kljub nedvomnemu romantičnemu značaju dobe ostali vedno bolj ali manj na liniji življenjske in človeške resničnosti, dočim je postalo pesnike okoli l. 1920. te resničnosti kljub vsej retoriki kakorkoli groza in so pred njo zbežali. Umetniško je generacija iz l. 1900. dala slovenski liriki nekaj njenih najtrajnejših vrednot, dočim je moral rod iz l. 1920 doživeti tragično ironijo, da dejansko ni imel niti ene same večje osebnosti in da je njega, propovednika silnega triumfa duha nad materijo, reda nad kaosom, pesniška snov dobesedno zasula in zagrnila ter je zmogel to snov oblikovati zgolj kot aformen in anonimen pesniški „krik", ki ima pač da v naši poeziji samo razvojen, historičen, relativen in nevelik pomen. Kajti lirično ustvarjanje je neprekinjena, kruta borba za izraz, je predvsem trdo in naporno delo, naprezanje vseh sil in sposobnosti: umskih in srčnih, fizičnih in psihičnih; lirično ustvarjanje ni samo ekstatična zamaknjenost in lagodno plavanje pod oblaki, temveč črna in neizprosna realnost, ki si v mukah in dvomih s trajnim in težaškim delom gradi nov svet; neprestana krvavitev iz vseh vén — to je končno lirično ustvarjanje.

Dejansko je ekspresionizem tisti negativni nazor na življenjsko dogajanje, ki ga je resda spočela že nova romantika, namreč delitev živega življenja na dvoje, na resničnost na eni in na sèn na drugi strani, samo še stopnjeval in pritiral do paradoksnosti. Razdrobil je človeka, uničil je njegovo organično enoto, razsekal ga je na kosce in na to s temi mrtvimi razvalinami pričel brezsmiselni boj. Možnost najvišje sreče leži tako ekspresionistu izven tega sveta, izven dosegljivosti in je to dejstvo izvor njegovega pesimizma. Ekspresionist ni hotel sreče — hotel je samo hlastati po njej, kajti to je potem možno imenovati heroizem in usodno tragičnost. Ekspresionistov ideal je bil po vsej sili, biti bog ali pa vsaj zlodej, samo nikdar nikoli in nikakor ne človek; tako je šel skozi evropsko in slovensko literaturo kot stvor, ki ga Krleža karakterizira s sledečimi besedami: „Človek je viseči steber kozmičnega telesa, z glavo kot plamenečo kroglo, v kateri se kuha in kipi misel: slava človeku na višavah!"

III. Srečko Kosovel.

Istočasno z ekspresionističnimi novotarji, toda v glavnem ločeno od njih, se je za kratkih par let mudil v slovenski povojni poeziji poet čisto druge, neskončno dragocenejše vrste; človeško najlepša pojava teh dni, pesniško nekak Murn te generacije — Srečko Kosovel. Sredi vojnega meteža je prišel

v Ljubljano, iz idile kraških gmajn je stopil naravnost v kruto tuje življenje, ki ga je otroškega in nebogljenega kakor je bil, zagrabilo kot ogromno kolesje. Zaman se je otepal tega strašnega prijema časa, samo drobne intimne pesemce so tega boja dokument; hkratu ga je zadela še čisto osebna usoda, ki jo je odslej nosil neprestano v sebi in prav za prav neprestano pel iz nje: namreč strahotna, skoro fizično vsepričujoča gotovost zgodnje smrti. Kakor Murn in Jenko, je tudi Kosovel iz vrste tistih poetov, ki umirajo naglo v mladosti kot drevesa, zadeta od bliska; in zdi se, kot da so od začetka živeli zgolj za ta trenutek, zgolj za to smrt, ki je bila nujno potrebna, da so izpeli svojo melodijo. Smrt je nekaj elementarnega v njihovem delu, ona mu šele daje pravi smisel in pravo perspektivo. Tako je tudi pri Kosovelu — po njegovi smrti ga boste spoznali. Bila je skrita muza njegove pesniške tvorbe in je poslednje pojasnilo tega življenja in te lirike. Zaman je tožba nad ranim odhodom Srečka Kosovela, kajti danes se nam javlja ta odhod kot zakoniti zaključek njegovega razvoja, ki daje pečat in ceno vsej njegovi človeški in umetniški usodi in s hladno, toda trdno in čisto linijo modelira zaprti krog njegovega pojava. Smrt, tako neizprosna, je razzvenela besede tega mladeniča močneje in izraziteje kot karkoli drugega; kajti v prostorih poezije je Srečko Kosovel tako svetal in nepozabljiv, da ga moramo jemati samo kot popolno nasprotje vsega takratnega časa in ljudi. Kakor je bilo njegovo življenje neskončno bedno in nesrečno, tako je njegova lirika sámo čuvstvo, sama topla srčna kri, sama borba za izraz te krute, tako pošteno prečutene usode. Nikjer ne zasledite verza zaradi verza samega, podobe radi podobe — vse je samo izrazna iskrenost, notranji ritem, ki se upogiba po jasni liniji liričnega čuvstva. V vsej Kosovelovi tvorbi skoraj ne najdeš pesmi, ki bi ne imela srčnega ognja, ki bi se je ne držala kaplja poetove krvi; pri njem se ti ni treba bati hladnih razumskih projekcij in sekundarnih skonstruiranih vizij. Skoro ga moraš imeti rad, tudi če ga ne ceniš, kakor imaš nemo in brez besedi rad kruh življenja, katerega ne slavi hvala, marveč vsakdanja potreba. Kajti šlo je temu poetu v resnici samo za eno: da bi napojil in nasitil, da bi bil našim srcem sladek sad. V času, ko so poetje po vrsti dezertirali v same sebe in pred samim seboj ter pred brutalno realnostjo stvarnega dogajanja, samo da bi ne bilo treba gledati meduzine resnice dneva in sveta; v času, ko se je ta ogrinjal v ničeve plašče formalizma, se oni potikal po templju misterijev in neznanega boga, se spet tretji in četrti skrival v breznih svojega zavrženega solipsizma, v tem času je gorel Srečko Kosovel kot edini svetli, plemeniti plamen, bil edini človek, edino življenje, ki je dalo iz sebe semena, iz katerih bo še rasla naša pesniška bodočnost (L. Mrzel).

Tragično pa ni bilo samo Kosovelovo umiranje in smrt, enako tragična je bila morda usoda njegovega dela, njegove lirike, ki je žetev tega 22 let-

nega življenja. Nepoznan in nepriznan jo je nosil s seboj do konca, objavil iz raznih vzrokov le malo, večidel manj važnih pesmi, dočim je njih najboljši in najbolj kosovelski del ostal v zapuščini ter je tako njegova prava „lepa, dobra in težka" beseda, tista beseda, po kateri ga predvsem cenimo in ljubimo, zagledala svetlo šele pozneje. In še tedaj so prišli pred njo sodniki v podobi kritikov, esejistov, piscev uvoda, urednikov in izdajateljev, jo v imenu svojih votlih idealov sodili in, začuda, vsi po vrsti od leve do desne tudi obsodili. Na tem mestu moramo poudariti dejstvo, da v zadnjih decenijih še zlepa katero literarno delo na Slovenskem ni doživelo take literarne usode: toliko nerazumevanja, podtikanj, omalovaževanj in kritičnih mistifikacij, kot ravno drobna knjiga Kosovelovih verzov.

Anton Ocvirk je uredil izdajo Kosovelovih pesmi in napisal vanjo uvod. Pričakovali bi, da bo takorekoč kot pesnik, kot Kosovelov sodobnik in končno kot njegov znanec mrtvemu pesniku in njegovi tvorbi pravičen; zgodilo pa se je drugače: skozi vso knjigo si urednik in pesnik kar nerazumljivo stojita nasproti, se bijeta, sta si tako daleč in tuja, da sploh ne vemo, zakaj sta se prav za prav sešla na straneh iste knjige; pač — to zaslutimo na nekaterih mestih življenjepisa in stilne analize, ko nas iz podobe, katera naj bo Kosovel, gleda docela nekosovelski, pač pa urednikovemu lastnemu nenavadno podobni obraz. (I. Grahor.) O Kosovelovih pesmih pravi Ocvirk, da so nedozorele, nedognane, v slabem pomenu besede impresionistične, da jih je pisala fragmentarna, zunanje in notranje nezanimiva osebnost, da niso niti preveč globoke, da je njih miselni element privzet, v času običajen in zopet ne preveč globok. Ocvirkov namen je sploh, dokazati za vsako ceno Kosovelovo popolno nedozorelost, ki da je pesniku ležala kar v krvi, in iz težnje po takem dokazu se je Ocvirk na nekem mestu povzpel celo do najčistejšega prorokovanja, ko pravi, da bi namreč Kosovel, tudi če bi živel, ne napisal nikoli nič boljšega kot je, ker je bil enostavno obsojen k fragmentarnosti. Take in podobne izjave se ponavljajo skozi ves Ocvirkov uvod, ki v celoti vzet ni čisto nič drugega kot gesta nekoga, ki bi šel rad vzvišeno in pomilovalno preko življenja in dela človeka, katerega dragocene vrednosti niti ne sluti ali pa noče slutiti.

Esej Franceta Vodnika nam zopet pokaže Srečka Kosovela v popolnoma drugačni luči. Tudi Vodniku je Kosovel predvsem odsev njegove lastne podobe in lastne problematike; poudarja velik vpliv novoromantičnega idealističnega gledanja na svet, ki da je dvigalo Kosovela v bolj ali manj kontemplativne onstranske zamike; „najresničnejši obraz", piše Vodnik, „njegove notranjosti, vso njegovo brezupno melanholijo in ves njegov žgoči pesimizem moramo (!) smatrati za izraz kozmične izkoreninjenosti in hrepenenja za neskončnostjo in večnostjo. Njegov najgloblji razkol je bil torej metafizičnega značaja." — Moramo pripomniti, da za vse te trditve ne podaja Vodnik enostavno nikakega dokaza in da je nam danes jasno,

da Kosovelov razkol ni bil toliko metafizičnega, kolikor mnogo bolj stvarnega, konkretnega, življenjskega izvora. Ves Kosovelov razvoj in sploh ves njegov tkzv. „problem" vidimo v strastnem, iskrenem, obupnem, ker brezmočnem odporu njegovega čistega, čudovito lepega otroškega srca do stvarnosti takšne kot je bila, do nizkotnosti in banalnosti tistega časa in tistega dogajanja; je to popolnoma isti proces in protest, ki ga je prav na začetku slovenske lirike z neumljivo silo izpovedoval Prešeren; protest, ki se je kasneje še nekajkrat v naši literaturi obupno in brez uspeha ponovil. O Kosovelovem socialnem in etičnem nazoru, o njegovem kriku proti socialni krivici, o njegovi borbi za „novo podobo sveta" je Vodnik mnenja, da je bilo pri Kosovelu vse to „le posledica osnovnega teženja po neskončnosti, katere podobo je videl tudi v socialni človeški kolektivnosti. To pa je bilo", pravi Vodnik dalje, „zopet le posledica groze pred samim seboj, pred obupno notranjo osamelostjo, posledica njegovega tragičnega spoznanja duhovne izkoreninjenosti, iz katerega se je pesniku izvil iz duše klic po ljubezni in resnici, klic po človeku in po Bogu, klic po duhovni skupnosti in sintezi." Ob takem samovoljnem pojmovanju osnovnih stvari Kosovelovega miselnega in čuvstvenega življenja je razumljivo, da mora končno Vodnik Kosovelov razvoj, njegov prehod iz zgodnje v kasnejšo dobo, takole neprepričevalno konstatirati: „Tako se je romantični idealist, da sami ne vemo kdaj (!), izpremenil v tragičnega idealista, ‚mistični realist' sanj in kontemplacije pa v etičnega realista dejanja in socialne borbe." Ker pa je bil po Vodniku Kosovel samo šele bogoiskatelj in še ne bogonajditelj — zato je zanj prepad med religioznim in pa socialnim svetom zaenkrat še nepremostljiv; in to je tisti njegov znani dualizem. Človeku se menda upravičeno zdi, da se vse te stvari godijo vendarle nekoliko preveč „mistično" in zapredeno v mrežo samih besed.

Véliko anatemo izreče tudi Vodnik nad Kosovelom z ozirom na njegov stil. Ugotavlja pri njem tradicionalno usmerjenost, konservativnost; trdi, da je formo zanemarjal, da ni imel izvirne estetske samoniklosti ali fantazije, kar da je bilo v nemali meri izvor njegove tragike; in da s te strani sploh Kosovelove pesmi ne zadovolje, marveč razočarajo.

V celoti riše Vodnik v svojem eseju Kosovela ves čas kot človeka lepega in čistega sicer (na nekem mestu govori v tej zvezi celo o nekaki „dantejevski veličini' pri njem), toda človeka s tkzv. „onstransko usmerjenostjo"; v potezah njegovega obraza opaža „tragično izbranstvo ali predestinacijo v smislu nadosebne kozmične usodnosti"; dokazuje pri Kosovelu mistiko, jo kar ugotavlja ter sploh neprestano projicira Kosovelovo preprosto, naivno srce na ravnino metafizične absolutnosti in neskončnosti, kar pa je v bistvu le esejistova lastna osebna problematika, ki je bila Kosovelu nedvomno, kot nam to vendar dovolj jasno izpričuje osnovni ton njegove lirike kakor tudi njegovi kritični spisi, tuja. Vodnik na svoj tipični način

Kosovela razdeli in razbije: tako imamo najprej znanega „razklanega" človeka v smislu ekspresionizma in bogoiskateljstva; potem umetnika, ki je obsojen v stilno zastarelost; in končno bolnika, ki se bori s smrtjo. Vse to pa je, kolikor moremo mi videti, pri Kosovelu eno in isto: on je zelo enovita osebnost, ki jo je treba razložiti čisto realno, konkretno, če hočete zemeljsko — s posebnim ozirom na elementarno in osrednje doživetje smrti ter odpora do časa, v katerem je bil obsojen živeti.

Naj kot zanimivost omenimo končno še sodbo Rajka Ložarja (v uvodu v Sodobno slovensko liriko), ki vidi, enako kot v manjši meri že Vodnik, vso problematiko Srečka Kosovela v njegovem stilu: v dejstvu, da je bil njegov izraz še „v tirih impresionizma", dočim je čas te umetnostne oblike objektivno takrat že minil. „Kako bomo kdaj mogli tega rojenega umetnika doživeti", se vprašuje Ložar, „če ne bomo do dna podoživeli strahu iz forme njegovih stihov, iz stare, neizbežni pogibelji zapisane forme?" — Kritika, ki prihaja do tako praznih in čudaških paradoksov, pač v resnici ne more razumeti usode Srečka Kosovela.

V generaciji, ki je bila temeljito prehodna in sama sebe negotova, stoji Kosovel kot edina samotna in tiha postava, ki traja. Poudarjamo veličino in dragoceno človečnost njegove osebnosti, ki se je v neizmerni grozi in smrtni muki izpovedala čisto in nepotvorjeno. Stojimo presunjeni pred človekom, z bolečine bogatim srcem, ki mu je imperativ pesniškega poklica veleval vse prestati in vztrajati. Čustvena iskrenost doživetja je pri njem vedno močna, iz najbolj vročega človeškega vrelca izvirajoča. Kar se tiče toliko obrekovanega Kosovelovega stila, nam je danes jasno, da je on kot nikdo drugi mimo modne baročne retorike in izven nje s preprostostjo svojega verza, s tisto preprostostjo, ki jo vemo vedno bolj ceniti kot dragoceno potezo vsake prave lirike, ujel utrip dobe, vso njeno pekočo vsebino, vso stisko, notranjo borbo in bolečino, vso resnično tragiko križane plebejske človečnosti. Kosovelova kultura lastnega izraza je šla pač v smeri k čim večji enostavnosti in pristnosti („Eno je vroče: žeja Pravice in Odrešitve. Eno je sveto: Preprosto in Pristno!") in ne obratno, kar pa pomeni nam danes zelo pozitivno dejanje. Tako umè Kosovel bralcu vtisniti najlepšo misel, ne da bi jo izrazil, in nas zanese včasih s kar najmanj vsiljivim ritmom v pravo ekstazo; doseže več z enim samim o-jevskim vokalom v Borih kot bi mogla opisati groze najmogočnejša patetika. Res je veliko Kosovelovega gradiva neizoblikovanega, v naglici vrženega na papir; toda to vendar ni važno: ne sodimo ga po tem, kar je dal slabega — ljubimo ga za vse tisto, kar je prinesel lepega. Kakor trdi nekje Ivo Grahor, se je Kosovel sam izrazil, da bi objavil v posebnem zvezku samo 30 svojih stvari; tako malo pesmi dobimo iz zelo obsežne Kosovelove zapuščine le tedaj, če izbiramo po zelo strogem merilu. In konec koncev so redki pesniki, ki imajo 30 dobrih liričnih tvorb.

Nedvomno je, da pri Kosovelovem izrazu sploh ne moremo v tako velikem obsegu govoriti o impresionizmu kot je to storil n. pr. Tine Debeljak (v Križu na gori). Treba bo pač samo podrobneje preiskati sistem njegovih pesniških sredstev, pa bomo tudi v njih zasledili Kosovelovo svojskost in zakonitost. Čudno bi bilo, da bi tako organična, za vse valovanje časa tako tenkoslušna, samemu sebi in vsemu življenju okoli sebe tako do skrajnosti zvesta in poštena osebnost, kakršna je bil ravno Srečko Kosovel, mogla ostati v umetnostnem oziru tako neplodna, tradicionalna in reakcionarna, kot jo je označila vsa naša polpretekla kritika, in se gibati zgolj v svetu stilnih preživelosti. Dejansko nima Kosovel, razen par zunanjih podrobnosti, s pravim impresionizmom dosti skupnega: impresionistu je ves svet le kompleks vnanjih vtisov in relativnih osebnih razpoloženj; impresionističnega pesnika zanima predvsem eterizem stvari, komaj dojemljivo valovanje med njimi; „pas la couleur, rien que la nuance". Če pa se poglobimo v duha in v vsebino Kosovelove lirike, bomo hitro opazili, da je šlo temu poetu v mnogo večji meri za bistvenosti; méri vedno v sredino nekega čuvstva ali vtisa, na njegov najvažnejši sestavni del; doseči skuša predvsem čim strožjo omejitev in jasen obris predmeta ali doživetja, kar ga bolj zanima kot pa zgolj prehodi in prelivanja med predmeti. Kosovel je v nekem smislu v ravni liniji soroden z Murnom, in to ne zgolj po osnovnem življenjskem občutju. Kosovel se je v veliki meri, dasi popolnoma naravno in nenamerno približal umetnostnemu stremljenju mlajšega, današnjega časa in je naš prvi novi realist v točnem značenju tega termina. Od vse izgubljene generacije iz l. 1920 je Srečko Kosovel zopet edini, v čigar poeziji ima svoje mesto tudi priroda, in to ne samo kot simbolika, marveč kot konkretna realnost, kot eksistirajoči zunanji svet. Šele v Kosovelovi pesmi je bil prav za prav za slovensko liriko definitivno osvojen Kras. Ko se je prebijal po mračnih ulicah mesta, je ta poet neprestano nosil v duši podobo brinjevih grmov, kraških večerov in kraškega človeka in neredko mu je v pesmi domača kraška pokrajina najosnovnejša inspiracija; tako, da občutimo skoro fizično vibriranje njenega ozračja v melodiji, v zvočni formi in prav posebno še v vokalni barvitosti verza.

Ko govori Kosovel v nekem neodposlanem pismu (ki se menda nahaja v njegovi zapuščini), o svojem težkem in ubitem življenju, končuje s sledečimi besedami: „Zakaj se ne konča tak človek tisti trenotek, ko je videl vso ničevost svojega življenja in življenja sploh; vso brezpomembnost, vse, ki ni in vendar je. — Zato, ker mu sveti žalostna lučka poslanstva na pot. Misli si: to in to bom naredil in to moram. Moram. To je strašna beseda, bori se z drugo, ki se ji pravi brezpomembnost. — Danes, ko je pravkar poteklo deset let od njegove smrti (27. maja), se zavedamo vsi, da je s Srečkom Kosovelom odšel najboljši slovenski povojni lirik.

(Konec sledi.)

V predmestnem zatišju se je naselila. Ženski, pri kateri je bila na hrani, je dala otroka v rejo in ji v zameno obdelavala njive za hišo. Ponoči je po kavarnah raznašala časopise.

V njenem koščenem obrazu je bilo vendarle še nekaj svežine. Redkokdaj je spregovorila. Le kadar je otrok vprašal po očetu, je bruhnilo iz nje. Še je tlelo upanje, da ga bo ubila.

Nekega dne je na ulici prišel mimo. Trepetaje je med množico spoznala njegov obraz. Gledal je predse, ne da bi se ozrl. Vročično je pobesila glavo. Ko ji je izginjal izpred oči, je stopila za njim. Na oglu je obstala. V neudržane roke se je vračal mir. V nenadnem pokoju se je nasmehnila. Počasi je odvrnila pogled od njega in krenila v drugo smer.

O sodobni slovenski liriki

Bogomil Fatur

IV. Tkzv. nova stvarnost.

Kot smo videli, je ekspresionizem proces dezobjektivizacije in dematerializacije v poeziji privedel do zadnje konsekvence; v isti smeri ni bil možen več nikak korak naprej; če je hotel sploh še kaj govoriti in še kaj izražati, se je pesnik nujno moral spet vrniti v svet vsakdanjega izkustva, med zemeljske stvari, k predmetom realnega bivanja. Opažamo torej ekspresionistični popolnoma nasprotno gesto iz sebe ven; počasi se ruši španski zid, ki je dotlej obstajal med pesnikovo mislijo in njeno konkretno podlago; in zopet se razklepa začarani krog, v katerega je bil ujet povojni pesniški človek. Lirika polagoma poizkuša vreči raz sebe pestri plašč impertinence, pustolovstva in narcisične zaljubljenosti ter se pripravlja na zavzetje pravih postojank v živem življenju. Zopet prihaja v poštev in v časti jasnost logičnega elementa ter na drugi strani preprostost in plastičnost izraza, medtem ko tonejo meglene fantazmagorije, nabrekla biblična vizionarstva in papirnate simbolike nepovratno med lirične preživelosti. Iz osnovnega doživetja jezika kot tiste neusahljive sile, ki veže ljudi med seboj v višjo skupnost, raste poezija, katere namen niso več primitivistični zagovori in čarovni reki, marveč se vanjo zopet povrača dvoje, troje velikih liričnih tematov: doživetje ljubezni; občutenje pokrajine, ki je dojeta z vsemi čuti, z novimi očmi, s svežim otroškim pogledom; odpor proti socialni krivici obstoječega družabnega reda; končno najintimnejša bolečina človeške kreature v njeni večni poraženosti pred dejstvom smrti. Skratka — v novi liriki se zopet obuja k življenju človek kakršen je, človek kot psihofizično in socialno bitje, z vso radostjo in vso tragičnostjo svoje usode na zemlji. Nova pesniška generacija se bolj kot katerakoli druga v tem stoletju čuti postavljena pred osnovna dejstva vsake eksistence, pred celoto življenjskega dogajanja, pred dejansko zemeljsko bivanje v času in prostoru in se

zaveda, da bo njena dolžnost: premagati in premostiti razkol, ki ga je povzročil tkzv. „zgolj duh" s svojim polariziranjem življenja, ter se priboriti do nove sinteze. Stilno je opaziti krepko voljo do forme, do reda in povezanosti, kar vse izvira tudi iz novega čuta za tradicijo, za kontinuiteto liričnega pisanja. Do predhodne generacije ekspresionistov so ti pesniki sledeč dialektiki literarnega dogajanja v nujnem in ostrem nasprotju, dočim so našli radi naravne sorodnosti zanimiv stik s književno dobo pred ekspresionizmom ter se nanjo motivično in izrazno naslonili.

Stil, ki smo ga v glavnih obrisih poizkušali očrtati, je v literarni Evropi na splošno dobil naziv nova stvarnost. Na Slovenskem take nove stvarnosti v poeziji prav za prav v polni meri še ni; generacija sodobnih tridesetletnikov, ki jo nameravamo v naslednjem analizirati, je skoro po vseh svojih zastopnikih izšla iz ekspresionizma in se ji v glavnem do danes še ni popolnoma posrečilo, da bi se svoje ekspresionistične dediščine kot navlake otresla. Časovna nujnost je sicer, da prihajajo v njeni liriki do izraza elementi novega stila; vendar so to večjidel zgolj atomi, ki se še niso strnili v kompaktno, v celoti novo pesniško osebnost; niti ne pri Klopčiču, ki je v pozitivnem in negativnem smislu besede naš morda najbolj tipični novorealistični poet. Na tem mestu naj poudarimo dejstvo, da se kaže v naši literarni kritiki in esejistiki nasploh očitna potreba temeljite revizije tozadevnih terminov, njih pojmovanja in poimenovanja, določitve njihovih obsegov in pomenov; kajti to, kar danes del naše mlajše esejistike označuje kot novo stvarnost, kot novi realizem, oziroma bolj previdno in bolj tendenčno kot „duhovni" realizem, kot „metafizični" realizem in podobno, v bistvu za naš pogled še vedno ni nič drugega kot samo temperirana stara nestvarnost, prerojeni eskpresionizem, kot bomo to podrobno razbrali v poglavju o Kocbeku. Od dneva do dneva postaja bolj jasno, da je pravilno spoznanje, ki pravi, da je vsak človek in vsak poet pogojen v docela določen čas in njegove razmere ter s tem nujno v njegov izrazni način — in da bodo morali tudi v slovensko poezijo priti novi lirični ljudje, da bodo zapeli svojo, res novo pesem.

K o c b e k.

Edvard Kocbek je pričel svojo literarno pot kot tipični ekspresionist l. 1925. Njegova zgodnja pesem je izkazala nujno in stereotipno fantastiko, izrazno bujnost in miselno nejasnost. Pozneje se je delno otresel nerazumljivih metafizičnih vizij in pričel pisati v neke vrste novem poetičnem stilu, katerega manifestacija in usedlina so pesmi, zbrane v lani izišli knjigi Zemlja. Kritika v Domu in svetu je to poezijo označila z nazivom realizem, in sicer „poduhovljeni realizem" ter jo proglasila za „najdovršenejši pesniški izraz teženja današnjega človeka po telesno-duhovni sintezi in ravnotežju z vsemi pojavi, dejstvi in nasprotji vidnega in nevidnega sveta"

(F. Vodnik). V Kocbekovi zbirki opazimo najprej snovno povratek k domači zemlji, k vaški pokrajini, k stvarem kmetiškega življenja. Predmeti dobivajo neko novo, svojevrstno vrednost, ki je sama sebi namen; vsak objekt zunanjega sveta ima svoje lastno in ločeno življenje, ki ga Kocbek neizčrpljivo opisuje in se trudi, dojeti njegovo tkzv. „bistveno" podobo, pri čemer uporablja v vsej polnosti razvitost čutov in posebno še veliko kultiviranost vizuelnega območja. Druga poteza, ki jo na Kocbekovi pesmi v hipu opazimo, je neka nerazložljiva melanholija, ki je razlita nad Kocbekovim poetičnim krajinarstvom in je prav tako sama sebi namen. Če bi hoteli Kocbekovo pesem analizirati razvojno, bi mogli na njej ugotoviti vse znake poznega, čeprav nekoliko preorijentiranega ekspresionizma. Kocbekov povratek v stvarnost je prav za prav zgolj navidezen in zunanji, motivičen; še vedno je Kocbekova pesniška zbirka, ki nosi letnico 1935, od tiste realnosti, ki se dan na dan manifestira v resničnem človeškem dogajanju in pehanju na svetu, od tiste konkretnosti, ki ne lepi na površini stvari kot njih lepi videz, marveč gloda in razdira ob osnovah današnjega zgodovinskega štadija, neizmerno oddaljena in je dejansko sploh ne pozna ali pa noče priznati. Do temeljitih in vitalnih problemov današnjega človeka Kocbekovo lepostvarje in leporečje niti ne seže, marveč jih gladko v visoko donečih frazah negira — kakor jih je morda celo nekoliko manj pogumno negiral slovenski ekspresionist l. 1920. Če smemo govoriti sploh o kakšnem razvoju našega ekspresionizma med tema dvema letnicama, potem storimo to pač zgolj z ozirom na stil, kar bomo videli pozneje. Kocbekova abstraktna, intelektualistična, nezainteresirana beseda nam danes še vedno govori v bistvu le o pesniku samem v najožjem smislu tega izraza in ker v Kocbekovi liriki stvarno vedno pogrešamo toplega čustvenega ali pa vsaj miselno svežega doživljaja ter je ozadje te lirike zgolj določeno svetovnonazorsko nastrojenje in hotenje, zato more Kocbek brez težave prenašati samega sebe v predmete in sicer kar v vse predmete povprek brez izjeme in brez izbere in to početje v končni posledici seveda ni in ne more biti nič drugega kot samo stari ekspresionistični kaos. Kocbekov realizem je v celoti estetska in artistična kategorija, njegov takoimenovani „realni svet" je le podrejenega pomena, kajti dejansko je pesnikov poseg v ta svet zgolj posledica dejstva, da ekspresionistu ni bilo več mogoče vztrajati v absolutnem spiritualizmu zgodnjega ekspresionizma in ga je zato nekako cepil s predmetnostjo, to je z zunanjo, formalno, ploskovito plastjo objektivno trodimenzionalnega materialnega sveta. Kocbekova stvarnost ni nič več kot samo lepa gesta, njegov povratek vanjo ni bil nujen, do tega koraka ga ni pritirala srčna potreba in neizprosni ukaz vse osebnosti, marveč je zgolj korelat v to usmerjenega razumskega rezoniranja. Ta v osnovi neodkritosrčni, neiskreni, zlagani Kocbekov odnos do sveta je edini vzrok za dejstvo,

da Kocbekova pesem nima nikakega notranjega središča, okoli katerega bi se lirični material nanizal in uredil kot kristal okoli centralnega jedra; da je brezoblična masa — in to pomeni, da Kocbek ne pesni iz neobhodnega notranjega imperativa in erotično intimnega sožitja s stvarmi, kar edino lahko vtisne pesniški kompoziciji pečat lirične pristnosti. Pri Kocbeku ne razodeva niti njegova ljubezenska motivika, niti socialno čustvo, končno niti religiozno hrepenenje nikakega trpljenja; vse je marveč porojeno iz neke vrste mističnega nastrojenja, ki je za las blizu emocionalni nediferenciranosti in otopelosti. Kocbekova poezija zato pogosto ni več pesem, marveč proza.

Stilno so se te poteze Kocbekove poezije izrazile kot njegov značilni jezikovni iracionalizem, ki uporablja pretežno abstrakta na eni ter brezosebne glagole z neutralnim subjektom na drugi strani. Take slovenskemu liričnemu stilu tuje in v najvišji meri neprikladne brezosebne konstrukcije imajo namen, dogajanje mitizirati, pokazati pasivno stran resničnosti, tisto stran, ki je človeškemu hotenju odtegnjena (J. Šilc.). Konkretnost predmeta ob takem prikazovanju izgine v amorfni masi in ker uporablja Kocbek ta gramatikalni način enako za ponazoritev dogajanja v svetu človeške psihe, zato se tudi konkretnost osebe pri njem razblinja v prav tako amorfno množico, v kaos. Kocbekov cilj je torej jasen in z ozirom na miselne in človeške osnove njegovega pesnenja popolnoma logičen ter dosleden: jemati človeka in življenje kot neaktivno, neodgovorno kategorijo in pri tem eventualno poudariti prehod od intelekta k nekemu nejasnemu čuvstvu, v svet nedialektične nujnosti, v „spontanost". Vendar pa moramo reči, da tako Kocbekova raba plurala kakor njegova zaljubljenost v abstrakta in v brezčasni presens v slovenščini ne doseže tistega učinka kot ga je na mnogo bolj intelektualističnem in destiliranem materialu literarne francoščine lažje izkazala šola francoskih emocionalistov, od katerih se ga je Kocbek morda tudi navzel. Filozofski temelj takega gledanja na dogajanje v svetu pa je, to moramo poudariti, orientalski fatalizem, ki je na ta način v Kocbekovi poeziji presajen na slovenska lirična tla. Tako je razumljivo, da je v Kocbekovi pesmi toliko nečustvenega in izrazito razumarskega elementa, kar se vse razodeva kot nestvarnost, meglenost, nejasnost, nered, kaos, barok.

Vendar pa je dal Kocbek kljub vsemu svojemu intelektualizmu in larpurlartizmu v tekstu svoje prve zbirke lirična mesta, ki presenečajo po svoji pesniški sili; to pa vedno tam, kjer se mu je posrečilo, stopiti iz samega sebe in stresti s pesmi vso narejenost, iskrenost ter pretiranost. Taka mesta morda kažejo, da bo Kocbeku uspelo, razviti svoj lirični talent ravno na liniji, ki vodi iz abstraktnega v konkretno: iz zlagane, namišljene, ekspresionistične „stvarnosti" v živo resničnost.

Vodušek.

Od Kocbekove docela različen značaj je pokazala od vsega početka lirika Bože Voduška. Že njegova rana pesem se ni nič kaj dobro čutila v brezzračnih prostorih subtilne sicer, toda neživljenjske in že tolikokrat precejene in predestilirane metafizike. Izpričevala je med vsemi Voduškovimi vrstniki še največ težnje, da se oprosti tega togega oklepa in zaživi pristno, nepotvorjeno, naturno, človeško lirično življenje, ki ga ne bo težilo koketiranje z metodo in sistemom ekspresionističnega stila. Dajala je slutiti, da se bo ta poet vendarle predal tistemu vročemu pesniškemu instinktu, ki prodira do substance stvari kot ogenj in uničuje hierarhijo zastarelih življenjskih in umetnostnih vrednot. Božo Vodušek je mimo Kosovela v vsej slovenski povojni liriki najizrazitejši duh nemira in upora, tistega nemira, ki noče priznati niti božjega početka sedmega dne, marveč ljubi vse, kar izkazuje voljo, silo, rast, razmah, sprostitev in mu je najvišje razkošje boj. V njegovi liriki smo hitro začutili, da jo piše človek, ki hoče za vsako ceno vreči raz sebe breme ekspresionistične polpreteklosti in pod vsemi groteskнimi maskami nam je Voduškova pesem pričala o njegovem silovitem čutu za realno podobo človeške kreature, o njegovem strastnem smislu za prokleto, bičano, krvavo, podlo, ljubljeno, sveto stvarno ljudsko življenje.

Toda dejstvo, da je Božo Vodušek po svojem izvoru in izhodišču vendarle zasidran v slovenskem literarnem l. 1920. je vzrok, da se tudi njemu v celoti še ni posrečila nova lirika. Dal je sicer primere, ki živo spominjajo na dragocenost in intimno pristnost pesniških tvorb slovenske novoromantične generacije in spadajo tako med najpozitivnejša dejanja našega pesniškega dogajanja zadnjih desetih let (Pesem ob ločitvi, Himna pomladnemu vetru, Zdravica v ranem jutru itd.). Drugod pa se v njem še vedno tare in bije stari človek z novim, kar se manifestira v velikem delu Voduškove lirike kot miselna neorientiranost, ki je tako značilna za vsak historični in osebni stadij, ki je iz svoje nekdanje vzročnosti izruvan, a še ni dosegel zasidranosti in zakoreninjenosti v bodoči; dalje kot iz te neorientiranosti nujno izvirajoči čuvstveni razkol; končno kot cinizem za vsako ceno, ki ni v bistvu nič drugega kot samo reakcija iskrenega sentimenta na brezizhodno življenjsko situacijo. Srce, ki nam govori iz Voduškovih poezij, je težko in razboleno, kot da bi ga stalno stiskala zavest zavrženosti in brezpomembnosti; le redko pozna kreativne trenutke čiste in naivne predanosti doživetja, tiste nebeške jasnine čuvstva, iz katere edino se more poroditi pravi lirizem. Voduškov odnos do življenja ni nikoli enovit, marveč vedno zmes ljubezni in sovraštva, občudovanja in obupa, trpljenja in posmehljivosti. Elementarnost pesniškega nastrojenja razkraja po drugi strani tudi izrazito intelektualistično fundirani Voduškov tehnični prijem, ki je zopet ena najznačilnejših in nujnih potez njegove poezije. Voduškovo liriko bi mogli

definirati kot liriko o mislih. Res je sicer, da so te njegove pesniške misli globoko prečutene, prepojene s tesnobo, bolečino in strastjo njegovega duha. Voduškove misli niso toliko abstrakta, s katerim bi se pesnik zgolj poigraval in jih v lastno zabavo komponiral in izčrpaval. Zdi se mi, da je Vodušku misel v poeziji postala stroga, gola resničnost in življenjsko dosledna izkušenost; nedvomno je sicer v njej tudi mnogo artističnega pustolovstva, čudaške samozaljubljenosti ter dekadentske popačenosti in mehanizma; vendar ne pozna skoro nikoli dogmatičnosti, marveč jo poet uporablja zgolj kot sredstvo za seciranje lastnega čuvstvenega materiala — je operacijski nož v rokah pesnika analitika. V svoji končni obliki tudi Voduškov intelektualizem ni nič drugega kot zgolj slovenska variacija modernega evropskega gorja od razuma.

V odnosu do ekspresionizma izkazuje poezija Bože Voduška krepak odklon tudi v pogledu pesniške forme, ki je spet strogo vezana ter si rada išče celo arhaične komplicirane kalupe kot je madrigal, kar bo nedvomno v zvezi tudi z Voduškovo izrazito francosko kulturno usmerjenostjo.

V glavnem nam plameneča govorniška gesta dosedanje Voduškove lirike priča o enem: o neprestanem in silovitem boju modernega slovenskega pesniškega človeka s svojo lastno preteklostjo; o njegovem trudu za premaganje njenega skepticizma in nihilizma; o njegovem strastnem naporu volje in nagona, da bi bilo zopet mogoče doseči kompaktnost in enovitost življenja. Poet, ki je pričel s spriritualistično vizijo in končal z epikurejskim posmehom, nam je v najvišji meri živ dokaz, da je resnica izven življenja, idealistična resnica, strahovito razočarala in doživela popolni polom. Vsa njegova lirična izpovedovanja v svoji zadnji konsekvenci prav za prav niso nič drugega kot obupno, preutrujeno ponavljanje osnovnega spoznanja in osnovne resnice cele dobe: Ne morem vérovati, ker nisem videl!

K l o p č i č.

Mile Klopčič nadaljuje tradicijo slovenske socialne lirike, ki jo je v prejšnji generaciji vzdrževal Seliškar. Če abstrahiramo njegovo prvo pesniško zbirko, ki je umetniško docela nevažna, in se oziramo zgolj na Preproste pesmi ter na kose, objavljene po izidu te knjige v revijah, se nam razodene nekako sledeča končna podoba tega pesniškega tvorca: Klopčič je kljub vsej toliko poudarjani objektiviteti in takoimenovani „brezosebnosti" svoje lirike vendarle poet in sicer lirik, to se pravi človek, ki izpoveduje svoje osebno, celo svoje najosebnejše: svoje intimno življenje. (F. Kalan). Najsi naša kritika še tako poudarja, da je Klopčičeva lirika zgolj dokument časa; da je v njej osebno doživetje izločeno; da podaja svojo predmetnost izključno le z vidika skupnosti; da je ne zanima usoda posameznega, niti lastnega, jaza; da je končno zanjo edino važen in odločilen socialen moment — ostaja vendarle vsem tem trditvam navkljub v polni

veljavi dejstvo, da je Klopčič v svojih najboljših tvorbah tipičen autobiograf, ki ne počne nič drugega v poeziji, kot da zgolj izpolnjuje tisto važno in dragoceno opravilo vseh pravih pesnikov: izpoveduje namreč svojo lastno osebnost. Morda bo kdo trdil, da vršimo s tako razlago Klopčičeve poetske tvornosti njeno samovoljno mistifikacijo v imenu tkzv. „individualističnega" pojmovanja umetnosti in da tako prihajamo v nasprotje s samim seboj, z ozirom na to, da smo vendar pravkar ekspresionizem ravno radi njegovega solipsističnega subjektivizma odklanjali in ugotavljali njegov v visoki meri neliričnі, nesocialni in nehumani značaj. Toda takšna trditev dokazuje samo nemajhno zmedo in nejasnost pojmov, ki vladajo v naši kritiki in esejistiki v pogledu problemov liričnega ustvarjanja in udejstvovanja, liričnega sprejemanja in spoznavanja in končno liričnega učinkovanja. Ker se nameravam prihodnjič podrobneje ustaviti ravno na teh in takih vprašanjih iz področij psihologije, sociologije in psihoanalize lirske umetniške panoge („lirika kot moralna in socialna kategorija"), naj na tem mestu poudarim zgolj zaključek, ki me z ozirom na naš primer zanima, zaključek namreč, da je vsaka lirika v svojih osnovah globoko osebnega in dobesedno samoizpovedovalnega značaja; da pa postane socialno vredna in človeško pomembna le tedaj, če se ji posreči, prebiti se skozi temó zgolj in samo subjektivnega dogajanja v človeku; če prestopi ozki krog posameznega jaza v tem smislu in v toliki meri, da postane razumljiva in dojemljiva tudi za druge ljudi, za soljudi; če je končno toliko dozorela in dorasla, da pomeni tudi njim važen moralen faktor pri dejstvu njihovega eksistiranja v svetu. — In lirika Mileta Klopčiča v svojih boljših primerih v ciklu Deževni čas je take vrste.

Motivično kaže ta poezija zelo enotno sliko, ki sestoji nekako iz treh sektorjev sodobnega slovenskega življenja. Kajti tudi to moram poudariti že na tem mestu, da Klopčičeva lirika zopet ni morda kakšno splošnosvetovno, kozmopolitsko, teoretsko, nanizano podajanje socialne problematike, marveč lirično risanje najkonkretnejše in najotipljivejše sodobne slovenske družabne, narodne in individualne resničnosti in kvečjemu še včasih ne preveč strastno, umirjeno, intelektualsko razmišljanje ob tej resničnosti. Miljé rudarskega revirja, ki izpolnjuje prvi trikot Klopčičevega liričnega zrcala, ni nikak izsek iz kakršnega koli zapadnoevropskega: angleškega, francoskega ali nemškega industrijskega centra, marveč je slovenska rudniška dolina s tipičnim prehajanjem pokrajine v revir, trat in poljâ v rov, kmečkega življa v proletariat. Klopčiču sicer v njegovem rudarskem ciklu ni uspelo ustvariti zelo sugestivnih stihov, kajti kljub temu, da izraža vsakdanje življenje in trpljenje slovenskega rudarja s preprosto, realistično besedo, je vendar njegov odnos do tega človeškega bitja mnogo prehladen, nedoživet, papirnato robat in se zato ne more povzpeti do tiste neposrednosti, ki je zadnja kondicija vsake lirične tvorbe. Na mnogih mestih čutimo za

vso ginljivostjo in socialnim sočuvstvovanjem v Klopčičevi rudarski pesmi enostavno razumsko konstrukcijo, ki že v naprej onemogoča vsako lirsko koncepcijo in bravca odbija. Klopčičeva revirska poezija ni lirika, marveč zgolj lirična povest, ki jo največkrat kazi še hotena, negotova, skromna, sentimentalna tkzv. „preprostost". Le redkokdaj in še to samo na posameznih strofičnih mestih in ne v celi pesmi, prestopi Klopčič v tem ciklu meje nepristnega in narejenega, mrtvorojenega poetičnega domisleka. Motivično bi bilo pri tem prvem krogu omeniti še Klopčičevo obdelavo slovenskega izseljeniškega problema, za katero moramo v primeri s tozadevnimi pasusi v Župančičevi Dumi pač reči, da ne pomeni lirično nikake umetniške pridobitve.

Nehote in samo po sebi nam kot nenavadno karakteristična poteza Klopčičeve poezije pade v oči dejstvo, da je Klopčič tudi otroški lirik. Torej med vsemi mladimi v slovenski literaturi, ki smo jih v tem prikazu obravnavali, edini otroški lirik. Skozi ves ciklus Klopčičevih pesmi gredo otroci, otroci, ki si kot vsi otroci po svetu ob umazanih vodah grade mlinčke in pošiljajo lesene barke na drugo stran v „Ameriko", otroci, ki si ob gozdovih kurijo kresove ali se med hišami igrajo in podijo; ki hitro doraščajo in vstopajo še nedozoreli v življenje. V teh tvorbah se je Klopčič v resnici sprostil in dal nenavadno simpatične in celo tudi miselno naravnost prav dovršene intimno lepe stvarce. Intelekta, ki ga je v rudarskih pesmih tako oviral na poti do lirične izpovedi, tu skoro ni čutiti, dana nam je vsa možnost, da neposredno dojamemo pesnikovo nesentimentalno, v vsej svoji pristnosti čudovito učinkujočo, tudi stilno zelo dognano invencijo kot originalni prikaz otroške psihe.

Poslednji, najmočnejši in človeško kot tudi socialno najpomembnejši del Klopčičevega literarnega pisanja predstavlja njegov Deževni čas. To je ciklus Klopčičevih najbolj osebno preživetih, če hočete najbolj „subjektivnih" in prav zato umetniško najpopolnejših in vseskozi prepričevalnih občutij, porojenih iz zastano pospanega življenja in životarjenja slovenske malomestne sredine. Klopčič je v njih ustvaril tako otipljivo grozljivo, obenem tako netendenčno naturno in prav zato kar vpijoče trpko podobo slovenske in končno tudi evropske resničnosti danes ta dan, da dosega v okviru liričnih dimenzij pravo monumentalnost. Šele v tem zaključnem ciklu je Klopčič našel tudi čisto svoj način izražanja, ki je po vsej enoličnosti tona in razpoloženja, osnovne vokalne barve kakor tudi po skrajno zadržanem, nenapetem ter obenem silno elementarnem ritmu dobesedno realistično vizionarstvo. Te pesmi so najmanj konkretne v smislu gole predmetnosti, pač pa je vsaka izmed njih posebej dokument tistega osnovnega razpoloženja današnjih dni, tistega razpoloženja, ki se kot mrtva zasmrajena voda razliva preko vsega sveta, preko vseh stvari, preko vseh bitij, ki so zgolj atomi nekega strahotnega organizma, ki jim jemlje vso silo in vso

svobodo, da samó še nihajo med dnevom in nočjo in samó še čakajo: kdaj bo vse skupaj kot na plazu zgrmelo v mrak. Zlasti predstavlja zaključna Deževna pomlad 1933, Klopčičeva najzrelejša in najdovršenejša kompozicija ter obenem morda najboljša slovenska povojna pesem, po popolni ekonomiki izraznih sredstev in skrajno neprisiljeni melodiki liričnega toka ob demonski silovitosti pradoživetja edinstveni prikaz sodobnega družabnega stanja.

V zadnjih mesecih je objavil Klopčič pesmi, ki značijo po mojstrstvu, katerega je dosegel na zadnjih straneh zbirke, znaten upad. V njih prihaja zopet na dan tista slaba in šibka stran njegove prejšnje lirike, ki se je kazala v hotenosti snovi, v iskanosti izraza, v anekdoti opisa, v amuzičnosti izdelave; prevladuje tudi zopet Kästnerjevemu podobni intelektualizem, ki pa je pri Klopčiču znatno težji, manj poetičen in zlasti manj prosojen kot pri tem oblikovalcu moderne nemške tkzv. „gole stvarnosti".

* * *

O novi poeziji, kakršna naj bi bila, tisti poeziji, ki ji moremo sedaj komaj šele slutiti obrise, ki pa jo mi vsi čakamo in po njej kot po nečem dobrem, svetlem, najbolj človeškem hrepenimo, bom govoril prihodnjič.

Opomba. Pri natisu te študije, zlasti njenega prvega dela, je po pomoti na par mestih izostala navedba imena dr. R. Ložarja, čigar uvod v Sodobno slov. liriko sem često s pridom uporabljal. Opozarjam torej naknadno na dotične odstavke in formulacije (posebej o Murnu in Gradniku) v citiranem Ložarjevem spisu. B. F.

Divje race

M. K.

Poslednji dnevi so za streljanje jerebic. Prvega decembra bodo svobodne. Ali že mesec dni ni mogoče priti do njih. Vzletele so do sto metrov pred menoj. Povrhu še psa nisem mogel voditi s seboj, tako da so mi tudi tiste uhajale, ki so še nekoliko počakale, stisnjene za mejo. Razorana zemlja je vsa razmočena, da ni mogoče hoditi po njivah. Zakuril sem si ogenj in sedel na jelšin štor, naslanjajoč se ob drugo drevo. Počakati mislim večera, divjih rac. Tu ni daleč od Mure in tu prek rade letjio. Tudi se rade ustavijo v dveh širših jarkih. Morda jih ne bo. Ali to ni važno. Pride dan, ko se ti zahoče, da živiš zunaj, da pozabiš na svojo sobo, in čeprav bo neprijetno, ponoči se vračati po blatu.

Pred menoj ležijo Črensovci. To je naša pošta, odkoder nam potem vaški poštar dostavlja pisma. Dovolj velik kraj, kakor so povečini pri nas vasi, ki ležijo ob glavni cesti. Velika cerkev stoji ob vhodu v vas, ako prideš z južne strani. Prostrana stavba, podobna magazinu sredi pašnika. Samo