

ŽUPANČIČEV POKLON (HOMMAGE) MURNU MANOM JOSIPA MURNA-ALEKSANDROVA

0. Cikel osmih Župančičevih pesmi *Manom Josipa Murna-Aleksandrova* izraža in predstavlja pesnikovo osebno bolečino ob izgubi prijatelja ter njegovo soočenje z lastno končnostjo.¹ Prek »manov« v posvetilnem naslovu se cikel medbesedilno navezuje na ubeseditev podobne tematike pri njegovem »velikem predhodniku« Prešernu. Posvetilni sonet *Matiju Čopu*, nemška elegija v tercinah *Dem Andenken des Matthias Čop*, *V spomin Matija Čopa* v elegičnih distihih, zgoščen epitaf *Matija Čop* in *V spomin Andreja Smoleta* vsi hvalijo kreposti umrlega prijatelja, razlikujejo pa se po stopnji neposredne izpovedi žalovanja prvoosebnega lirskega subjekta. Slavični in lamentacijski govor ta Prešernova besedila povezuje z elegijo in drugimi žanri pesniških obsmrtnic antičnega izvora,² vendar le izpovedno in meditativno izrazitejši *Dem Andenken des Matthias Čop* in sonet sodita v novoveško vrsto elegije, ki se je stabilizirala s subjektovo melanholično-meditativno perspektivo, torej zunaj formalnoverznih (elegični distih) in tematskih določnic antičnega izročila. Prek tematske podobnosti Prešernove nemške elegije in Župančičevega cikla lahko bralec najde motivno-kompozicijska stičišča, ki presegajo zgolj elegično intoniranost obeh izpovedi: poročilo o srečanju z mrtvim prijateljem (pri obeh je označen z bledico), živi nagovor, ki je v nasprotju z molkom mrtvega, umestitev smrti v estetizirano, mirno in živo naravo, in končno prizivanje družbenih okoliščin, ki jih posameznik prerašča z doživljanjem in ustvarjanjem umetnosti. Vendar izpostavljanje kvalitet in dejanj umrlega prijatelja, s katerimi se živi pesnik identificira in jih s svojo pesmijo ohranja v svetu, kaže tudi neko temeljno razliko. Medtem ko gre pri Prešernu za vrednotenje razmerja med mentorjem in pesnikom, med virtualnim znanjem in umetniško uresničitvijo, gre v Župančičevem primeru predvsem za ramerje med dvema pesnikoma, kar v ubeseditev vnaša recepcijske in, kot bo pokazala analiza, tudi medbesedilne vidike, ki vrstnibesedilni status cikla premikajo v poklon (hommage).

1. Pri obeh glavnih predstavnikih moderne, Ivanu Cankarju in Otonu Župančiču, je prišlo do nenadne spremembe v vrednotenju manj uveljavljene in z objavo v zbirki še nepotrjene poezije Josipa Murna, ki sta ji bila prva od pesnika izbrana braleca in ocenjevalca. Obrat v pozitivno oceno je pri obeh sprožila čustvena pretresenost ob umiranju in smrti mladega slovenskega pesnika in občutek dolžnosti, da njegovo pesniško zapuščino pomagata umestiti med literarne dosežke novoromantične generacije.

1.1 Osebno podobo medčloveških odnosov v mladi umetniški generaciji l. 1900 in zaris njenih estetskih nazorov, ki se gibljejo med impresionizmom in simbolizmom, je Župančič ohranil v avtobiografski prozni skici *Iz beležnice Pavla Kuzme*, ki vsebuje tudi že fragmente Murnovega karakternega, literarnega in biografskega portreta. Posebno prijateljsko navezanost nanj in odprtost folklornemu izročilu obeh pesnikov je ubesedil v pesmi *Narodno blago*.³ Prave razsežnosti prijateljstva, Murnovo generacijsko pripadnost, vrednost

¹ V zbirki *Čez plan*, 1904; citati so po Oton Župančič, *Zbrano delo* (odslej ZD) I, uredila Josip Vidmar in Dušan Pirjevec, Ljubljana 1956, s. 111–123.

² Gre za elegium, epicidium, epitaf, trenodijo. Prim. *Słownik terminów literackich*, ur. Janusz Sławiński, Wrocław itd. (2. izd.), 1988, s. 117, 121, 126, 542. O elegiji gl. n. d., s. 117, in *Rečnik književnih termina*, ur. Z. Škreb idr. Beograd 1985, s. 163–165.

³ Iz beležnice Pavla Kuzme, LZ 1902, s. 814 (cit. po ZD VII, s. 20), *Narodno blago*, datum na rokopisu 9. 1. 1901 (cit. po ZD I, s. 59, 443).

njegove poezije in antagonistično razmerje med družbo in pesnikom pa je začel Župančič pesniško oblikovati šele, ko je Murn že »ležal na smrtni postelji«. Postopnost geneze cikla in samostojna objava prve pesmi⁴ kažeta, kako se je ob tem za Župančiča njuno medčloveško in medpesniško razmerje dopolnilo, zapletlo in močno prerاسlo tisto iz prvih dveh omenjenih besedil.

Pri recepcijskem vzpostavljanju in uveljavljanju zavesti o tem, da je domet Murnovega pesniškega dela enakovreden ostali trojici »modernih«, sta odločilno vlogo odigrala Prijateljeva izdaja *Pesmi in romanc* (1903) in njegov uvodni esej v zbirki. Utrdila in potrdila sta spremembo vrednotenja Murna pri Cankarju in Župančiču, Prijateljeve esejistične oznake pa so oblikovale tudi širšo družbeno recepcijo. Temu eseuju ekvivalentno kanonizacijsko dejanje pomeni Župančičev cikel Manom Josipa Murna-Aleksandrova, le da tu ne gre zgolj za krmiljenje recepcije, marveč tudi za zapis branja, ki se predstavlja kot idealno: tisto, ki je sposobno odkriti in dojeti resničnega pesnika. Prav zato, ker je tak ujetnik bralac tudi sam pesnik, se mora sovrstnikovi poeziji ne le prepustiti, jo absorbirati, temveč jo s svojim pesniškim dejanjem tudi nadgraditi.

V Župančičevem ciklu kljub navidezni enkratnosti literarnih izjav o pesniku in njegovi poeziji lahko najdemo vrsto ocen, ki so ekvivalentne Prijateljevim literarnozgodovinskim in celo enako/podobno ubesedene. Samo nekaj primerov: Prijatelj – »Polje! / . . / Da, tu je doma njegova pesem, kakor škrančkov klic nove pomladi, ki bo prišla v naše kraje.«; Župančič – »Škrančki, polja, cvet, / to bil je vaš poet . . .«; Prijatelj – citira Murnovo pismo: »Zlasti moj kabinet se mi zdi zdaj prava pravcata ječa.«; Župančič – »Kot ujetnik skozi lino zre v prostost.«; Prijatelj – »Aleksandrov je padel z neba svojih sanj v življenje.«; Župančič – »Obrni v tla oči, ne sanjaj zvezd, / prijatelj moj, ti kondor, soncu brat! / . . /«⁵. Takih sozvočij med izjavami literarnega strokovnjaka in ustvarjalca o branju in razumevanju poezije bi lahko našli še več (Murnova grenka mladost, zatekanje v kmečko idilo, osamljenost in plašnost, pesništvo iz hrepenenja, smrt še pred umetniško dozorelostjo), kar kaže na to, da so meje med literarnovednim in literarnim diskurzom prepustne in da lahko interpretacijo prenesemo iz enega v drugega, pa se vedno prilagodi njegovim konvencijam.

2. V ciklu Manom Josipa Murna-Aleksandrova se *Župančičev portret Murnove osebnosti* prepleta s portretiranjem njegove poezije, oboje pa zliva z ubeseditvijo njunega človeškega razmerja. To razmerje Župančič predstavlja tako, da mu omogoči identifikacijo z Murnovo življenjsko usodo in njegovimi notranjimi ter pesniškimi vrednotami; v enaki meri pa vanj projicira tudi svoje dojemanje novoromantičnega (pesniškega) subjekta, ki je v svoji ekspanziji nujno omejen s smrtjo in realnimi možnostmi.

2.1 Če hočemo opazovati cikel kot besedilo besedil, moramo slediti kataforični in anaforični vrednosti⁶ ponavljajočih se denotiranih in konotiranih pomenk v besednem gradivu posameznih pesmi. Prek njih se nam razkrije tudi razvoj v cikel lirsko vpisanih in zato razpršenih zgodb (predstavljanje Murna in njegovega življenja, različni retorični načini Župančičevega odnosa do predstavljenega lika, raznotoskost v podajanju ter psihično dinamiko 'groze zgolj nič').

⁴ Urednik Župančičevega Zbranega dela je nastanek posameznih pesmi cikla postavil med maj 1901 in konec februarja 1903 v zaporedju 2,3,6,8,5. Uvodna pesem je objavljena v literarnem zborniku *Na novih potih 1902*, kjer najdemo tudi Elegijo (Aleksandrovu) N. P. Nataše.

⁵ Prim. Aleksandrov, *Pesmi in romance*, v Ljubljani 1903, s. XXXIX, XXI, XVII.

⁶ V besediloslovju anafora in katafora pomenita zgolj zaimkovne oblike ali elipse, ki v besedilu nadomeščajo polnopomenske izraze in so dejavnik njegove kohezije. Medtem ko anafora nujno predpostavlja polnopomensko besedo, zvezo ali večje segmente besedila, pa katafora isto za sprejemanje besedila prav tako nujno napoveduje. R.-A. de Beaugrande/W. Dressler: *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen 1981, s. 64–66, 72. Anaforična in kataforična vrednost polnopomenskih besed in njihovih zvez v ciklu pa ni nujna za proces osnovnega razumevanja sporočila, ampak je rezultat drugotnega, strokovnega oziroma razlagalnega branja.

2.2 Didaskalija v podnaslovu *prve* pesmi »Ko je ležal na smrtni postelji« uvede ravnino empirične realnosti, ki v nadaljevanju cikla deluje kot okvir za razbiranje raznovrstne figurativnosti. Osrednjih šestnajst verzov *prve* pesmi (4.–7. kitica) apostrofira oko, pest, prsi, srce, čelo. To so sinekdohe, niso del kake določene osebe in so jim zato metaforično pripisane lastnosti novoromantičnega subjekta (upornost, hrepenenje, sanje, svoboda, moč, vidčevstvo, pesniško poslanstvo). S tem pesnik ustvari najsplošnejši identifikacijsko-projekcijski vzorec. V zadnji kitici ga konkretizira njegov neposredni nagovor prijatelja in v kompleksno podobo razvita pomožna tema metafore.⁷ V njej se namreč ujeti in oslepljeni kondor nanaša na umirajočega Murna in simbolizira blokirano, celo žrtvovano subjektiviteto. Takšno interpretacijo simbolne podobe narekuje njeno odmevanje že utrjenega romantičnega toposa plemenitih vzvišenih ptic (Hugo, Leconte de Lisle, Baudelaire, Coleridge). Župančič ga v pesmi *Ptič Samoživ*, ki sklepa isto zbirko (Čez plan), privzame za definiranje sebe pesnika. Ta topos je prežet z Murnovim biografemom, na katerega je apliciran (Cukrarna kot ječa); s svojo topičnostjo pa omogoča projekcijo Župančiča v Murna. Retorika ponavljajočih se apostrof in hiperbolična metaforizacija prevajata v vzvišeni stil ponosni in onemogli bes lirskega subjekta, ki je v začetni pesmi posrednik absolutiziranega nasprotja med življenjem in smrtjo.

V *drugo* pesem je Murn priklican z neposrednim nagovorom, intimnim, ljubkovalnim pomenovanjem in s fragmenti verističnega opisa (zapuščene blede roke, brada rujava). Z glagoli pridušene zvočnosti in gibanja v sedmi kitici (zašumljati, šepetati, trepetati) se konture osebnosti raztapljajo in s primerom prenesejo v lirizirano krajinsko podobo, ki odslikava melanholijo lirskega subjekta. Obenem tudi napoveduje, kje predvsem bo v ciklu poslej treba iskati Murna. Ponovitev izbranih sinekdoh iz *prve* pesmi in njihova podobna metaforizacija (mlade moči, blestenje sanj, prodirajoč, pekoč, kot meč žareč pogled) pa se v notranjih kiticah povezuje z bojevitim polom lirskega subjekta in tematizacijo pesniške razsežnosti. Kljub temu pa je njihova retoričnost omejena s prevladujočim elegičnim tonom pesmi, ki ga vzdržujejo zunanje kitice in pripev.

Nova razsežnost projekcije in identifikacije je preoblikovanje absolutiziranega kontrasta *prve* pesmi v bolj konkretno, medosebno razmerje; to je hkrati generacijska komunikacija med idealnimi naslovniki in tekmovalci med enakovrednimi pesniki. Na novo Župančič označi tudi Murnov pogled: slepoto s črnimi curki prekritih oči (zadnja kitica *prve* pesmi) zdaj nadomesti vpogled v Župančičevo dušo, ki je njemu samemu nespoznavna. V podstavah pridevniških oznak Murnovega pogleda v tretji kitici so razpoznavni klišeji (vest peče, izpraševanje vesti), ki mu dajejo lastnosti božanskega oz. superega.

Tretja pesem z motivom polnočnega prihoda mračnega gosta nadaljuje zgodbo predhodne v enem samem verzu

Opolnoči prišel je k meni mračen gost,

ki Murnovemu posmrtnemu obstoju podeljuje fantastično ambigviteto. Implicitno je Murn prizvan tudi z naravo, ki je ubesedena z nekaterimi prviniami njegove pesniške lastnine (škrjančki, polja). K medbesedilni povezanosti znotraj cikla prispeva antiteza med mračnim, smrtnim polom in svetlim, dnevnim in pojočim polom narave in življenja. Ta je v Murnovi liriki le znak odpiranja in prepuščanja svetu, Župančič pa ga transformira v ekspresijo in stopnjuje v vitalistični zanos z metaforami, ki v naravo vpisujejo intenzivno zvočnost in gibanje:

⁷ Termin pomožna tema je iz interakcijskega modela za delovanje metafore, v katerem je vpeljana razlikovanje med glavno in pomožno temo oz. »predmetom«. Pojmuje ju kot sistema implikacij, standardiziranih asociacij, ki zajemajo tudi enciklopedično znanje in s kulturo dane konotacije. »Metafora deluje tako, da na glavni predmet /temo/ aplicira sistem 'asociiranih implikacij', ki so značilne za pomožni predmet.«; Max Black, *Metafora v Metafora, figure i značenje*, Beograd 1986, s. 74.

Čez goro – svetel konj – je planil zarje val,
šume vihra mu zlata griva.

Retorična vprašanja v drugi kitici zanašajo pesem v patetični ton in hkrati izdajajo prikrit očitek brezčutnosti naravi, kar dodatno zapleta pesnikovo spopadanje s smrtjo.

Z enakim intimnim nagovorom kakor v drugi pesmi cikla je Murn povabljen v *četrto* pesem, vendar ga besedilo že v petem verzu postavi za pripovedovalca svojega doživljanja in upovedovanja narave. Prek sinekdoh duša, mlada lica, nade in sanje se z njim identificira tudi lirski subjekt, ki v četrty kitici pripoveduje Murnovo biografsko zgodbo in razlaga genezo njegovega pesništva – kot kljubovalni odziv na omejujoče življenjske možnosti in kompenzacija zanje. Takšno interpretacijo opremi z metaforiko, katere struktura anaforično napoteva v prvo pesem in kaže pomensko ekvivalenco s slikovnim sistemom kondorja.

Iz mraka svojega si gledal vanje
kot ujetnik skoz lino zre v prostost.

/.../

samoten plamen, z vetrom se boreč,
na tla pritiskan, kvišku koprneč.

Lirska zgodba nočnih obiskov iz druge in tretje pesmi skupaj z vpletanjem mrtvega prijatelja v naravo, ki ga zaznavajočemu vrača v vidnih in slušnih vtisih, že določeneje metonimično simbolizira Murna. Lirski subjekt te vtise interpretira tako, da se jih hkrati otresa in jih kanalizira v bolj konvencionalni topos križa. Podoba križa v polju napoveduje peto in predvsem šesto pesem, primera »kot da v polje zablodil je z grobov« pa anaforično kaže na tuleče grobove prve. Kompozicijsko ravnovesje, uravnoteženost občutja med elegičnim in afirmativnim in ne nazadnje izbira stance ter urejenega petstopičnega jamskega verza pa so novi znaki zaveze Župančičevega dela predhodnemu pesniškemu klasiku (Prešernu).

V prefinjenem razmerju med portretistom in portretirancem, ki postopoma postaja struktura prispodoba za pomensko nasprotje med življenjem in smrtjo, in znotraj dramatičnega loka, ki ga oblikuje cikel, je *peti* pesem dno krize lirskega subjekta. Prvič je eksplicitno izrečena prijateljeva smrt, čeprav je njena dokončnost zanikana v konvencionalnem evfemizmu spanja in sanj s paralelo v mesečini in šumenju tihe noči. Murn je v besedilo na površini vpisan z enim samim drugoosebnim zaimkom, tem pomembnejša pa je evokacija njegove pristnosti z medbesedilnimi povezavami znotraj cikla (ponovitev grobov, noči, polj, šumenja, sanj, motiva bega v naravo) in s posnemanjem Murnove pesmi. Župančič prihaja v ospredje; svojo skrajno stisko je izpeljal iz »izsiljenega« paralelizma z Murnovo upesnitvijo svoje eksistencialne samote (*Ko dobrave se mrače*). Kot že v tretji pesmi je Župančič Murnove podobe hiperbolično prikrojil; stopnjujoče jih je premaknil v strah pred brezodzivnostjo nacionalnega kolektiva na vpijoči glas pesnika-vidca.

Zrcalna, identifikacijsko-projekcijska plat razmerja med prijateljema in pesnikoma je lirsko uprizorjena v zgodbeni niti *šeste* pesmi, ki povzema in kristalizira pripovedne fragmente, razpršene zlasti v drugi, četrty in peti pesmi. Pesnikovo trpljenje je primerjano Kristusovemu, njegovo življenje in smrt Kristusovemu križevemu potu in žrtvovanju nedolžnega, kar je nov odmev žrtev grobov in žrtvovanega kondorja. Prvoosebni lirski subjekt se s hojo po stopinjah v snegu, po poti krvavih lis pesnikovega trpljenja kot romar v hoji za Kristusom vpisuje kot tretji v dvočlensko podobnost Murn – Kristus, ki jo je sam vzpostavil.

Nov način identifikacije je sočutje s ponižanostjo, bolečino in trpljenjem poeta, ki je tu prisoten skozi sled in odtis toplega, človeškega (roke, kolena, obraz) v hladno, naravno (sneg, led). Takšna distribucija vrednostnih pomenk zastruje komaj prikrito obtožbo do

smrti ravnodušne narave v tretji pesmi. Sočutje pa se stopnjuje v simbolno erotično dejanje, ki preseka zaprtost vase in ukine razliko med jazom in drugim, eksplicitno vzpostavi njuno identiteto in na ta način preseže njuno najglobljo razliko živi jaz : mrtvi ti. Po remiscenci na Veronikin prt s krvavim Kristusovim obličjem v peti kitici se namreč v ekstatični izraz in prizor šeste kitice vsili tudi ne preveč prikrita, čeprav skoraj gotovo nezavedna »arhetipska« podoba Narcisa,⁸ ki najizraziteje tematizira zavest identitete:

In šel sem tja in pal,
poljuboval
z boljo ovenčani obraz –
o, in poglej:
ah – to je on in to sem jaz!
Iz leda gledam sam.

Šesta pesem v ciklu dokončno opusti tragičnost in se iz elegičnega preobrne v zanosni ton.

V dinamiki cikla je *sedma* pesem regresija in odklon pred ponovnim zagonom navzgor. S prijateljstvom, idealiziranim do kulta, ki presega vsa druga človeška razmerja, se Župančič pravzaprav zateka k sentimentalističnemu modelu.⁹ V njem postane Murn nosilec vrednot poštenosti, iskrenosti, čustev in spodbudnosti, ki so tolikšna opora lirskemu subjektu, da je lahko na drugi strani »magari ves svet«. Ponovitve žalost stopnjujoče oznake »obraz bolečin« iz šeste pesmi, ljubkovalnega poimenovanja »batjuška« iz druge in četrte in patetičnih metaforičnih nosilcev iz prve ohranjajo temeljni eksistencialni kontrast, ambivalentni čustveni odziv nanj in razpetost med elegičnost in obtožbo.

V kompoziciji cikla so vsa srednja besedila (od druge do sedme pesmi) ponavljala isti osnovni obrazec: lirski subjekt si priključuje Murna, a se od njega odbije kot od zrcala oziroma v njem opazuje samega sebe, tako da zaključki pesmi, povezani med seboj, tvorijo posebno lirskoizpovedno zgodbo. Cikel kot celota ta vzorec zrcali v makrostrukturi: Murn kot ločena leksična ali gramatična entiteta iz posameznih besedil in iz cikla postopoma izginava ter v *osmi* pesmi izgine. V njej pa ga anaforično konotirajo vsi elementi besedila, od najbolj večsmiselnega fantoma do visoke sence iz njegovega groba, od specifične krajinske podobe do vrednot novoromantičnega subjekta (car ponos, misli do neba, pogum oči, vroča kri srca). Zadnje tri kitice skušajo z alegoričnimi liki Bolesti, Samote in Poguma vzvratno interpretirati dinamiko čustvovanja v ciklu, tako da ga postavljajo v zgodbeno zaporedje s končno perspektivo, smislom, v katerega sta vpeti vitalizem in nacionalni mit. Osmi pesem povzame prejšnjih sedem tudi z raznotonskostjo, ki jo je napovedovala že uvodna, a z modifikacijo razporeditve tragičnega, žalovalnega in upornega, zanosnega.

2.3 Manom Josipa Murna-Aleksandrova skuša premostiti temeljno nasprotje med življenjem in smrtjo, ki se za literarnega ustvarjalca okrepi še z antagonističnim razmerjem do družbe. Čeprav žalovanje ob smrti prijatelja proizvede v ciklu pesmi patetično novoromantično valovanje navzgor in navzdol, ugledamo na dnu senco Prešernove romantične poezije: impulz, da bi lirski subjekt v pokončni drži presegel depresivna stanja. Ta je pri Župančiču programsko vitalističen, zato se Župančičeva izzivalno uporniška, že kar titanična drža tako drastično razlikuje od resignativnega konca Prešernove nemške elegije. Na ozadju Prešernovega besedila se torej pokaže bistveno prenovljena razrešitev konflikta, ki ga implicira elegija za umrlim: smisel bivanja v luči smrti in individualno iskanje nesmrtnosti kljub smrti in zoper smrt.

3. Eden od pglavitnih načinov Murnove implicitne prisotnosti v Župančičevem besedilu, ki je nanj analiza že sproti opozarjala, je posredno *predstavljanje Murna skozi njegove*

⁸ Kasneje, v zbirkah *Samogovori* in *V zarje Vidove*, bo motiv zrcaljenja bližje pomenu izvirnega narcisizma, saj bo konotiral subjektivno lirsko refleksijo.

⁹ Prim. Katarina Bogataj-Gradišnik: *Sentimentalni roman*, Ljubljana 1984 (Literarni leksikon 15), zlasti s. 5–8.

lastne pesmi. Nakazano je tudi bilo, da se je Župančič lahko s prijateljem identificiral in vanj projiciral svoje vrednote tako, da je preoblikoval Murnovo pesniško leksiko, jo po svoje osmislil in »nadgrajeval«. Župančič kot »močni pesnik« bere v drugem torej predvsem samega sebe, si prisvaja njegov pesniški svet, ki pa ga mora z različnimi medbesedilnimi tropi revidirati, s čimer si izbori imaginativni prostor zase.¹⁰ Med šestimi medbesedilnimi (revizionističnimi) razmerji Bloomovega sistema so Župančičeve strategije ravnanja z Murnovim pesništvom še najbližje pojmom »clinamen« in »tessera«. Prvi pomeni zmotno branje in razumevanje predhodnikove pesmi, ki implicira, da je ta do določene točke šla po pravi poti, potem pa bi morala skreniti v smer, v kateri se giblje nova pesem. S tessero pa pesnik antitetično dopolnjuje predlogo, tako da ohranja njene izraze, a jih misli v drugem pomenu, kakor da bi predhodnik ne šel dovolj daleč.¹¹

Župančičeva lirski govornica je ponekod zgrajena podobno kot pleneristična impresija oz. doživljajska krajinska pesem, ki je bila za Murna predvsem značilna; posnema torej murnovski vrstni tip predstavljanja sveta. Zanj je značilno, da je lirski subjekt fiktivno postavljen v upesnjeno krajino in »sočasno« podaja svoje doživljanje. Posnemane strukture ne zapolnjujejo nobenega besedila cikla v celoti, pač pa so vgrajene v osmo in deveto kitico druge pesmi ter vpletene v peto in uvodne kitice šeste pesmi. Še določneje pa Murna medbesedilno prizivajo prenosi lirskih motivov, prvin pesniškega sveta in njihovih konfiguracij iz posameznih njegovih pesmi ter povzemanje tipičnih in ponovljivih murnovskih jezikovnih in vsebinskih stilemov.¹²

Ti so izposojeni in prisvojeni kot prispodabljalno ali že kar dominantno gradivo za izražanje in predstavljanje Župančičevega lirskega subjekta ali pa so zaznamovani kot del tujega (Murnovega) govora, ki ga posreduje, interpretira in komentira novo besedilno okolje.

Neposredno opisna podrobnost (brada rujava) iz predzadnje kitice *druge* pesmi uvaja identificiranje Župančičeve lirske dikcije z Murnovo:

In brada rujava mu je zašumljala
in trepetala in šepetala
kot nočni gaj,
skrivnostno in ljubo
in žalostno tako . . .
/ . . . /

In bil sem sam
kot hrast, sred polja zmrzujoč,
na njem sedi vran krakajoč
in toži v noč:
tožiti soncu ga je sram.

Župančič portretni delček Murna zlije s stilizacijskim slikanjem njegove poezije: posnema tipično murnovsko perspektivo predstavljanja sveta (splet dovršnih in nedovršnih glagolov, ki zaznamujejo drobna, vidu in sluhu komaj zaznavna dogajanja), privzema značilne

¹⁰ Harold Bloom: *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Oxford 1973, s. 5, 30; prim. tudi Ann Wordsworth: *An art that will not abandon the self to language: Bloom, Tennyson and the blind world of the wish*. V: Robert Young (ur.): *Untying the text: a poststructuralist reader*. London/New York 1980, s. 207–222, tu: 207, 210, 213.

¹¹ H. Bloom: n. d., s. 14–16.

¹² Med pomenskima zgradbama dveh besedil, povzemajočega in povzetega, so po Renati Lachmann dvoji medbesedilni odnosi – temeljijo bodisi na razmerju similaritete, podobnosti, bodisi kontigvitete, stičnosti. Pri prvih gre predvsem za analogije med strukturami besedila in njegove predloge, torej za vrsto ujemanj v načinu oblikovanja predstavljenega sveta, pri drugih pa bolj za to, da prvine iz predloge vsebinsko in/ali stilno, kot del prizivajo celoto, iz katere so vzete. Prim. R. Lachmann: *Intertextualität als Sinnkonstitution*. »Poetica« 15/1983, št. 1–2, s. 66–107; tu: 99–100.

prostorske prvine (nočni gaj) in sestavljene konfiguracije upesnjenege sveta, ki se pri Murnu ponavljajo (drevo sredi hladnega polja, noč, vran, ki kraka), citira tip klavzule, rimo in zvočno instrumentacijo iz *Vlahov* (skrivnostno in ljubo/ in žalostno tako), parafrazira besedna citata iz Murnovih pesmi *Prišla je jesenska noč* (Jaz sem topol samujoč > hrast, sred polja zmrzujoč) in *Zakaj?* (kjer krakajoč sedi/ zlovešči, nikdar siti vran > na njem sedi vran krakajoč). Drugi del zgoraj citiranega odlomka je medbesedilna primera, kjer so se iz predloge povzete prvine povsem zlile z izpovednim besedilom lirskega subjekta, tako da tuji govor ni več prikazan distančno, »zunaj«, ampak ponotrano. Zadnji verz deluje kot figura tessere (antitetične dopolnitve), s katero se Župančič zavaruje pred tem, da bi ga portretirana govornica popolnoma zalila in svojo identiteto vzpostavi v vitalističnem dodatku.

V tretji pesmi, ki se s prepletom izposoj iz upesnenih svetov več Murnovih pesmi (škrjančki, polja, njive) navezuje bolj na dnevni, svetli pol njegove lirike, Župančič izpelje pesniško interpretativno definicijo o prijateljevi poeziji. S figuro clinamena, popačenega razumevanja, tu Murna na nek način, soroden Prijateljevi oceni, reducira v pesnika narave:

Škrjančki, polja, cvet,
to bil je vaš poet . . .

Četrta, po zunanji razvrstitvi besedil v ciklu srednja pesem, je najbolj obsežno in opazno medbesedilno navezana na Murnove pesmi in tudi najobširneje razlaga njihovo zaledje. Murnovi motivi, teme in stilemi so uvedeni kot odvisni govor z želelno-vprašalnim napovednim stavkom: »Kaj ne bi nam še rajši kaj zapel, / . . . kako . . .«. Naklon spremnega stavka zaznamuje dvojno Župančičevo nostalgijo: po »starem času« prijateljevanja z Murnom in po zazrtosti v kmečki svet v Murnovi poeziji. Želja po dobrih starih časih preteklost vedno idealizira, poenostavljanje, ki je idealizacijsko, pa je poleg tega skrito še v navedenem sklepnem dvostižju predhodne pesmi. Prve tri kitice četrte pesmi so v tem kontekstu nekakšna ponazoritev za pesniško definicijo Murna kot pesnika kmečkega sveta in narave.

V njih Župančič iz več Murnovih »kmečkih pesmi« in krajskih impresij (*Mislil sem na prošle dni, Želja po nevesti, Usoda, Kmečka pesem, Pesem o klasu, Pesem o ajdi, Hej, kupil si jaz pipo bom* idr.) napaberkuje posamične motive in njihove drobce ter jih kontaminacijsko¹³ spoji v enovito podobo murnovskih predlog, kot je razvidno v drugi kitici:

Zapihal jug . . . v panjove zadiši
bučelam ajda . . . zašumi pšenica . . .
z gora večer od vseh strani hiti
in v detelji pedika prepelica.
/ . . . /

Domov se vračaš – »Bog daj, gospodar!«
ti pušiš pipo – kaj ves svet ti mar.

Takšne izseke, ki v nekem besedilu predstavljajo, zastopajo že obstoječa besedila in so torej njihova za bralce ustvarjena podoba, ruski teoretik Torop imenuje intekst. Intekst je kot »prevod« predlog vgnezden v novo označevalno okolje, ki ga metabesedilno opomenja, vrednoti, interpretira; prek njega pa stopa tudi v dialog s predlogami.¹⁴

Pri prenosu prvin iz Murnovih predlog v svojo pesem Župančič zaradi »idealizacijskega« konteksta izvede poseben medbesedilni postopek: v naperkovani, kontaminacijsko zlit in

¹³ Kontaminacijski način vgraditve raznorodnih tujih prvin v besedilo, ki je mestoven, se razlikuje od anagramskega, v katerem je namesto več predlog ena sama, ki se vgradi v besedilo po njegovi celotni površini kot podlaga, kot ena njegovih nosilnih tem. Prim. R. Lachmann: n. d., s. 100.

¹⁴ P. H. Torop: *Problema inteksta*. V: *Tekst v tekste, »Semeiotike«*. Tartu 1981, s. 33–44.

enoviti intekst pripusti le eno plast Murnovih predlog, medtem ko drugo v intekstu reducira, zamolči, prenese pa jo v svoje metabesedilo, v katerem jo predstavlja kot lastno odkritje prave resnice Murnove poezije. Na eni strani torej reducira in »izprazni« (Bloom)¹⁵ Murnovo pesništvo v intekstu, tako da vsebuje le snovno površino njegovih kmečkih in krajinskih motivov, enovito ubranih na svetli, neproblematični pol, izpušča pa njihovo tematsko osvetlitev in vse problematizirajoče konotacije. Na drugi strani pa to dvojje prenese in zgosti v zadnjih dveh kiticah svojega metabesedila, ki tematizirata tako prikazan intekst kot »sanje«, nostalgijo odtujenega novoromantičnega subjekta po bivanjski pristnosti v naravnem okolju kmečkega življenja. Pri Murnu se skepsa in hrepenenje, svetli in temni pol največkrat v niansah prelivata, Župančič pa ju postavlja v dramatično kontrastno razmerje.

Ker Župančičeva doživljajska zgodba poteka praviloma po zadnjih kiticah pesmi cikla, se tudi v sklepu četrte pesmi ponovi identifikacijski medbesedilni vzorec druge. Župančič Murnov govor ponovno prelije vase: »tuja beseda«, predstavljeni govor postane njegov lastni izraz prav prek melanholičnega in elegičnega tona. Župančičeva identifikacija se kaže na dveh ravlinah – da v Murnovo pokrajino vstopa z Murnovimi besedami: »O, jaz pa grem, v poljano tiho grem« ...

Pot po Murnovih pokrajinah, ki postajajo vse bolj ozadje za predstavljanje Župančičevega duševnega obraza in njegovega pesniškega lika v razmerju do Murnovega, se nadaljuje v peti in šesti pesmi. Nočna krajina *pete* pesmi je okvir za tematizacijo strahu pred brezodzivnostjo in neslišnostjo pesnikovega glasu v narodu; Župančičevo skrajno ustvarjalno krizo predstavlja izsiljeni paralelizem z Murnovo ubeseditvijo bivanjske samote, ki je že sama parafraza bibličnega klišeja o »glasu vpijočega v puščavi«. Izhod iz te krize je v *šesti* pesmi postavljen v zimsko pokrajino, ki odmeva tipično Murnovo konfiguracijo (sled stopinj v snegu, led, mraz, mir, megla) skupaj z morda nezavednim citatom sintagme iz *Pomladanske romance* (krvave lise). Tudi tu je impresionistična podoba prek alegorične obdelave (topos hoje za Kristusom) stopnjevana v ekspresijo lirskega subjekta, ki hkrati daje znotrajbesedilni ključ za medbesedilno razmerje med Župančičevo in Murnovo liriko.¹⁶

4. *Elegija* za umrlim po Ann Wordsworth kaže čustveno ambivalentnost, ki je rezultat gibanja subjekta med idealizacijskim narcisizmom (jaz v drugem razpozna in povečuje predvsem sebe) in ključovalnim nasiljem (izzivanje realnosti naj dokaže, da ljubljenega bitja ni več in da mora biti zato ves libido preinvestiran z mrtvega drugam).¹⁷ To ambivalentnost v Župančičevem ciklu odseva nihanje med žalovalnim in zanosnim tonom. Znotraj psihološkega obrazca elegije dejstvo smrti sproži delo žalovanja,¹⁸ ki tudi v Manih sestoji iz spominskega prizivanja podobe umrlega in žalovalčevega iskanja kompenzacij za izgubo ljubljene osebe. Elegija ponuja v tem smislu repertoar različnih transcendent, bodisi kanonskih (religijski, filozofski, literarni toposi) bodisi individualno oblikovanih.

4.1 Vzorec elegije za umrlim, kakršnega je v slovensko književnost vpeljal Prešeren, pa samo delno 'determinira' Župančičev pesniški cikel. Njegovo posebnost lahko iščemo v

¹⁵ V knjigi *A map of misreading* (New York 1975, s. 95) Bloom med obrambnimi mehanizmi, s katerimi kasnejši pesnik »tropološko« zavaruje svojo izvirnost pred vplivno močjo »velikega predhodnika«, opredeli »kenosis« kot izpraznitev, reduciranje, reificiranje, omejevanje pomenov, kot metonimijo – prim. A. Wordsworth: n. d., s. 210.

¹⁶ Sledovi in odtis trpečega Murnovega obraza, v katerem se Župančič sam prepozna, je namreč tudi nazorna metafora za to, da se Župančičev lirski subjekt na več mestih predstavlja z gradivom, ki je konstitutiralno Murnov lirski subjekt.

¹⁷ A. Wordsworth: n. d., s. 215–218. Avtorica v analizi elegičnega cikla angleškega lavreata, lorda Alfreda Tennysona (1809–1892) *In memoriam* (1850; umrlemu prijatelju, filozofu in moralistu A. Hallamu) razkrije podobna ustvarjalna razmerja, kot se kažejo pri Manih – tudi tu skuša pesnik verzificirati esejistične misli pokojnika, psihološki proces žalovanja in nagon pesnika po lastni nesmrtnosti pa se ravno tako srečata z ubeseditvami obojega v elegijah »velikih predhodnikov«, Milтона, Wordswortha, Shelleya idr.

¹⁸ Pojem po Freudovem esaju *Žalovanje in melanholija* povzema A. Wordsworth (n. d., s. 215).

razširjajočem preoblikovanju ene od literarno klišeiziranih transcendenc, ki izvira vsaj od Horacovega »exegi monumentum« in se je na Slovenskem zapisala Vodniku in Aškercu (»v delih svojih živel sam boš večno«).

S tem da umrlemu pesniku postavlja spomenik s povzemanjem, vgrajevanjem in dopomenjanjem njegove lirike v svoji, Župančič stopa čez ris elegične dediščine. Prestop v novo področje je prav v medbesedilnem prikazovanju Murnovega pesniškega dela in izrabi njegovega izraza za prikazovanje samega sebe; s samim pesniškim postopkom (medbesedilnost in njeni tropi) konkretizira, uresniči kliše o nadaljevanju smrtnikovega življenja v njegovih delih.

4.2 Za razsežnosti cikla, ki presegajo vzorec elegije za umrlim in izražajo dolg živih ustvarjalcev od svojih iskateljskih predhodnikov, ki jih priznavajo za spodbudo in zaslonbo svojih lastnih ustvarjalnih podvigov, se ponuja pojem »hommage« (poklon).¹⁹ Z njim so poimenovana likovna, glasbena, scenska in literarna dela od druge polovice 19. stoletja do danes (npr. Fantin-Latour: *Hommage à Delacroix*, 1864, Denis: *Hommage à Cézanne*, 1900, Léger: *Hommage à L. David*, 1944–49; Debussy: *Hommage à Rameau*; Ristič: *Hommage M. Krleži*; Pound: *Hommage to Sextus Propertius*, 1919). Sem sodijo tudi dela, ki pojma »hommage« sicer ne postavljajo v naslov in so poimenovana kako drugače – npr. posvetilno, s kakršno koli omembo avtorja, ki se mu delo poklanja (Bernard: *Slika za A. Kieferja*, 1986, Črte za P. Kleeja, 1979; Hausmann: *Tatlin zu Hause*, 1920; Ravel: *Tombeau de Couperin*; Debeljak: *Za Samuela Becketta, Andreju Tarkovskemu, Wimu Wendersu* 1985), celo z odkritim priznavanjem imitacijske navezave (Lowell: *Imitations*, 1961) ipd.

Kot poseben pesniški žanr je hommage nekaj desetletij pred Župančičem gojil francoski simbolist Stéphane Mallarmé, ki mu je zunanja priložnost (npr. izdaja zbornika, posvečena spominu pomembnega pesnika, slikarja ali skladatelja) predvsem spodbuda za tematizacijo pesnjenja »sub specie aeternitatis« in za uresničevanje novega koncepta poetike univerzalne simbolne analogije (s skladnjo, pridvignjeno na raven metafizike).²⁰ Tu nas predvsem zanimajo tri pesnikom posvečena besedila: Pogrebna napitnica (*Toast funèbre* 1872) za Théophila Gautiera, Grob Edgarja Poeja (*Le tombeau D'Edgar Poe* 1876) in Grob Charlesa Baudelaira (*Le tombeau de Charles Baudelaire*, 1893). Mallarmé se je s pesmijo, izrecno naslovljeno hommage, sicer poklonil samo nebesednima ustvarjalcema, katerih delo je občudoval bodisi zaradi približevanja idealni umetnosti v glasbi, ki je izziv tudi za pesnika (*Hommage* /Richardu Wagnerju/), bodisi zaradi drže odmaknjenosti in simbolistične aktualizacije mitoloških motivov v slikarstvu (*Hommage* /Puvisu de Chavannesu/).

Pogrebna napitnica v prazničnem nagovoru izpostavlja bistvo Gautierove neminljive prisotnosti, ki je hkrati točka Mallarméjeve identifikacije: to je pesnikov globinski vpogled v skrivnost stvari, ki ga je zmožen le mojster imenovanja. Prav v tem Mallarmé v predhodnikovo poezijo preslika lastno pesniško načelo. Postavljanje spomenika z besedilom poklona je še izrazitejši motiv *Groba Edgarja Poeja*, ki poleg večnosti tematizira tudi sočasno, po mnenju pisca poklona neustrezno recepcijo in napačno interpretacijo Poejevega ži-

¹⁹ Hommage – 1. v fevdalizmu, obljuba zvestobe, popolne predanosti podanika svojemu gospodu, 2. po analogiji, znak podreditve, čaščenja, priča spoštovanja, hvaležnosti, priznanja, 3. zbornik v čast, spomin znani zaslužni osebnosti (*Trésor de la langue française*, Pariz 1981).

O pojmu hommage bolj mimogrede razpravljata medbesediloslovca Gérard Genette (*Palimpsestes*, Pariz 1982, s. 106–107) ob razmerjih Debussy-Rameau, Ravel-Couperin, Proust-Flaubert in ob Mallarméjevih in Flaubertovih Tombeauxih, in Manfred Pfister (*Imitation und Intertextualität bei Robert Lowell*, v U. Broich-M. Pfister (ur.), *Intertextualität*, Tübingen 1985, s. 311, 332).

²⁰ Prim. Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Pariz 1961, s. 181: [Mallarméjev ideal je] »estetika [ki] ni drugega kot projekcija metafizike. Vendar je po drugi strani sintaksa pridvignjena na raven metafizike. Kozmična sintaksa, (celota razmerij, ki obstajajo v vsem) in ki ji je besedna skladnja samo replika.«

vljenja in jezikovnega ustvarjanja. Občudovalec in prevajalec Poejeve poezije postavlja s svojim besedilom nasprotno oceno v podobi spomenika, ob katerem naj se v prihodnje razbijajo »bogokletni« poskusi razvrednotenja. Tako kot je v Pogrebni napitnici večmislalna tema pesniškega imenovanja, je tu večsmiselna evokacija nagrobnika iz svetlečega se kamna meteorita, saj se v njej zlivata prisposobi Poejeve in Mallarméjeve poezije.

Najkompleksnejšo predstavitev predhodnikove poezije, ki ji naslednik ne dolguje le splošni estetski in jezikovni nazor, ampak na začetku svojega ustvarjanja tudi motive, postopke in besedišče,²¹ je najti v besedilu *Grob Charlesa Baudelaira*. Baudelaire je vanj vpisan ne le z motivom nagrobnika, ki postaja tipični mallarméjevski simbol poklona, temveč tudi z motivom Sence, ki dopušča bloomovsko interpretacijo;²² tudi zato, ker jo (senço) verz sopostavlja in izenačuje s »pokroviteljskim trupom« in z rimo neposredno pripenja na predhodnikovo ime: Baudelaire-poison tutelaire. Medtem ko treteti tega sonetno oblikovanega poklona razrešujeta medpesniško razmerje na abstraktnější in bolj metafizični ravni (s prispodobno listnate tančice, ki ovija odsotni stenj Baudelairove svetilke), pa kvarteti razmerje dveh poezij ubesedujeta tudi z medbesedilnostjo: prikazujeta njeno razklanost med težnjo v vzvišeni ideal in ujetost v banalni fizis ter pri tem vgrajujeta Baudelairove motive, motivne drobce, značilno leksiko in barvno simboliko v pomensko in skladenjsko zapleteno podobo pesnikovega zasramovanega življenja, upesnjenege v nesmrtnih verzih. V nobenem drugem poklonu Mallarmé ni dopustil, da bi skozi njegovo besedilo spregovorila poezija predhodnika, temveč je v njej opeval predvsem kvalitete, ki jih je priznaval za poeziji imanentne, torej tisto, kar je pritrjevalo njegovi lastni usmerjenosti v čisto umetnost. S svojimi visokimi estetskimi merili je za svoj čas in še daleč vnaprej uravnal recepcijo pesnikov, ki se jim je poklonil in jim postavil spomenik.

Čeprav že opravljene primerjalne raziskave zveze Župančičevega cikla z Mallarméjevimi besedili niti ne zanikajo niti ne potrjujejo, velja med njimi delna analogija, ki opravičuje, da v slovenskem besedilu razpoznamo tudi delovanje strukture poklona. V Župančičevem ciklu se sicer prepleta več razsežnosti razmerja do Murna, pri čemer si vsako izsiljuje svoj žanrski in izrazni ustreznik: odnos do Murna prijatelja nosi zlasti elegično žalovanje, dopolnjujeta ga identifikacija z značilnostmi novoromantičnega subjekta in razširjajoče preoblikovanje literarnega modela transcendence, ki zrcalita odnos pesnika do pesnika. Medbesedilna navezava na Murnovo pesništvo pa v ciklu izpostavlja tudi Murnove čisto literarne kvalitete in s tem njegovemu pesništvu pripravlja oz. podpira primerno recepcijo ter hkrati ponuja razlagalni model njegove geneze. Izrazita elegična perspektiva in z njo povezano stopnjevano čustvo je najočitnejša razlika do distanciranega in depersonaliziranega Mallarméjevega poklona.

Kot priznanje spodbude, vzora ali zaslonbe in kot usmerjevalec recepcije predhodnikovega (redkeje sodobnikovega) dela je poklon produktivna pesniška vrsta tudi v sodobni slovenski poeziji. Na različnih besedilnih ravninah in z različnimi medbesedilnimi strategijami se na literaturo priznanih predhodnikov navezujejo Snój v pesmih *Venediku Jerofejevu*, *ad Župančič*, *ad Gregorčič* in *ad Kosovel* (Žalostinke za očetom in očetnjava, 1983), Taufer, ki razdelke zbirke *Tercine za obtočeno trobento*, 1985 uvaja z imeni Murna, Voduška, Kosovela, Kocbeka, Cankarja in Jenka, Debeljak, ki se pokloni Samuelu Beckettu, Bitenc in še kdo Tomažu Šalamunu itd.

21 Prim. E. Noulet, *L'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, cit. iz Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Pariz 1970, s. 1495.

22 Gre za antagonistično, oidipalno razmerje »močnih pesnikov« do »velikih predhodnikov«, do njihovega očetovstva, prvenstva v izmišljanju vplivnih pesniških svetov (Bloom: n. d., s. 10–11, 37).

Summary

UDC 886.3

A TRIBUTE (HOMAGE) TO JOSIP MURN-ALEKSANDROV BY OTON ŽUPANČIČ

In his cycle *Manom Josipa Murna-Aleksandrova* (1904) Oton Župančič, a contemporary of Murn's and thus his »ideal« reader, recognizes in his prematurely deceased, till then undervalued friend the qualities of an intense Neoromantic poet. He delineates the poet's features in verse-form and helps – together and through the intertextual agreement with the essay by I. Prijatelj (1903) – to place them among the literary achievements of the Slovene Neoromanticism. On the basis of the word »mani« in the title of the cycle and a selection of octaves in the fourth poem Župančič relates to Prešeren's elegiac tradition (specially *Dem Andenken des Matthias Čop*); *Mani* are »subterraneanly determined« by the precursor's poetry – where the speaker of the poem with the expression of his grief likewise attempts at some compensation for his emotional loss, faces his own mortality and gives an account of his meeting with his dead and pale friend, addressing his silent figure and placing him into the aestheticized nature, tranquil and vivid; he, also points out the social circumstances which can be surpassed by experiencing and practising art. In spite of the fact that *Mani* act on a Prešerenean impulse towards such a posture of a speaker, the uprightness of which makes him possible to cope with his state of depression, Župančič hereupon makes a »revision« (Bloom) of his precursor by introducing his emphasized, programmatic vitality. Additionally, Župančič does not poeticize the relationship between the knowledge of the mentor and the artistry of the poet, but rather one between two friends, i.e. an interpoetic relationship. One of the aims of Župančič's *Mani* is also to implant in the mind of the readership permanent awareness of Murn's poetry, his language, the elements of his poetical spheres, and thus erect him such a memorial that would reflect honor as well on its builder. Župančič several times intertextually represents Murn's literary prototexts in order to explain the background of his friend's life, his poetic profile, or at times wholly internalizes Murn's »strange« diction using it as a means of self-revelation or narcissist self-observation.

The presentation of Murn's poetry is therefore submitted to adaptation from the semantic point of view, revised by way of the intertextual tropes, and dramatized in the newly created signifying context. – Consequently *Mani* reach beyond the mere elegiac framework approaching the structure of homage as was practised by Stéphane Mallarmé some years or decades ago. Homage is a work of art in which its author reveals the sources of his incentives, models, or supports, obtained either from one of his precursors, or contemporaries. Immitating, summarizing and/or commenting on his predecessor's original work of art, a writer of homage frequently tends to co-determine its reception and also convincingly outline the relationship between the artist in question and himself.