

Ugotovitve o pomenu zgodnjih del Rainerja Marie Rilkeja za pesniško ustvarjalnost Antona Vodnika se opirajo na dokaz, da se je Vodnik do 1922 že seznanil z zgodnejšo Rilkejevo poezijo. Analiza strukture njenih lirskih subjektov pa razkriva podobnosti, vzporednice in razlike pri specifični realizaciji idejno-estetskih simbolističnih predpostavk; obakrat se manifestira simbolistična težnja po ohranjanju tradicionalne metafizike prav v poeziji. Kljub temu je iz posameznih socialnih motivov v tretjem delu Knjige ur mogoče zaznati lomljenje harmonične simbolistične strukture, pri Vodniku pa omogoča njen obstoj zgolj estetska lirski stvarnost zunaj slehernih družbenih konfliktov.

Franca Buttolo
VODNIKOV
IN RILKEJEV
SIMBOLIZEM

Uvod

Kot izhodišče za razmišljanje o pomenu Rilkejevih del pri oblikovanju literarnoumetniške strukture zgodnje Vodnikove lirike do izida njegove druge zbirke *Vigilije* (1923) se zdijo še najprimernejše tiste domneve in ugotovitve, ki so opozorile na Vodnikovo mistično ekspresionistično ali pa simbolistično pesniško načelo.

Že 1922 je Tine Debeljak poudaril, da je pesnik *Zalostnih rok* (1922) »rastel ob simbolistih, kakršna sta Lerberghe in Rilke, ter da se je v odporu do vojne, sredi katere je doraščal, v njem pojavila potreba po mističnosti.«¹ Tudi *Vigilije* so kritiki in literarni zgodovinarji povezovali z mistiko, seveda krščansko, ki so jo sprejemali s simpatijami, kakor npr. Rajko Ložar,² ali pa tudi ne, kot npr. Srečko Kosovel, ki je zapisal: »V tej dobi, ko duša skoraj ne more živeti, se je Vodnik obrnil k Bogu. (...) Treba pa je stopiti v življenje. ...«³ Pozneje so temeljno Vodnikovo lirsko strukturo povezovali z religiozno mistiko tako rekoč vsi, ki so se kakorkoli ukvarjali z njegovo poezijo, npr. Anton Ocvirk, Boris Paternu, Fran Petre, Taras Kermauner, Franc Zadavec in Janko Kos.⁴ Pravzaprav so bolj ali manj vsi opozarjali na odmaknjenost lirске strukture našega »religioznega ekspresionista« od tiste evropske, pretežno nemške lirike, ki jo označujemo s pojmom ekspresionizem. Takšno mnenje je zastopal v razpravi *Avantgarda in Slovenci* tudi Janko Kos, ko je ugotavljal, da se hermetični simbolizem pri nas pravzaprav ni izživel – razen kdaj pa kdaj pri Župančiču ali pa pri povojnih katoliških ekspresionistih – in da bi bilo zato katoliški ekspresionizem bolje imenovati katoliški simbolizem, še zlasti pri Antonu Vodniku.⁵ Na problem ekspresionizma pri Vodniku, kakor tudi na vključenost njegove lirike v modernizem 20. stoletja, je v svoji disertaciji opozorila Katarina Šalamun-Biedrzycka, kolikor se njeno razumevanje konca tradicionalne metafizike ujema s pojmovanjem bistva modernistične subjektivitete kot nesubstancialne, fluidne, dinamične in avtoproduktivne zavesti.⁶

V zvezi z razumevanjem Vodnikove temeljne pesniške usmerjenosti se zastavlja še vprašanje, ali je jasno, katera literarna struktura je bistveno udeležena v Rilkejevem literarnem opusu. Hugo Friedrich⁷ ga je izločil iz vrha simbolizma in iz moderne lirike sploh, ker je po njegovem prepričanju še romantik. Z njim se strinja tudi René Wellek,⁸ čeprav ima po Wellekovem mišljenju Rilkejeva poezija vendarle nekaj simbolističnih potez. Prav tako povezuje Rilkeja z romantiko avstralski raziskovalec njegovega življenja in dela Anthony Stephens.⁹ Po drugi strani pa so že splošno sprejete ugotovitve Cecila M. Bowra,¹⁰ da je Rilke še dedič simbolizma, ne pa morda modernist. Bowru se pridružuje v svoji študiji o Rilkeju in Valéryju Judith Ryan,¹¹ ki uvršča med moderniste samo Valéryja.

Našteti ključni problemi v zvezi s primerjanjem Vodnikove in Rilkejeve lirike narekujejo torej raziskovanje zunanjih stikov in razmer, v kakršnih je prihajalo do njih, ter opredelitev Vodnikove dojemljivosti za Rilkejevo poezijo, kakor se kaže prek razlik in podobnosti v notranji zgradbi njenih pesmi, še posebej v zgradbi lirskega subjekta, ki določa

globljo strukturo obeh lirskih svetov.¹² Odmevi Rilkejeve literature v Vodnikovi liriki bi namreč ostali prikriti, če ne bi vsaj načelno pojasnili, kakšno duhovnozgodovinsko in umetniško strukturo Vodnikove ali Rilkejeve poezije razkriva analiza specifičnega položaja njunih subjektov. Zato moramo ugotoviti, kako subjekta postavljata svojo subjektivnost, na katerih osnovah gradita njeno razmerje do objektivnega sveta in kako razumeta svoj odnos do transcendence, kar je v našem primeru še posebej pomembno.

Ker Vodnikova korespondenca še ni dostopna, se spis opira predvsem na tiskane vire in na izjave Vodnikove pokojne žene Dore ter pesnikovega brata Franceta Vodnika.

Vodnikovo poznavanje Rilkejeve literature in njegov odnos do nje

a) Problematika mističnega simbolizma

Čeprav problematika v zvezi s tako imenovanim mističnim simbolizmom, kakor ga je od nemističnega delno razlikoval tudi Anton Ocvirk,¹³ ko je skušal opredeliti idejno bistvo Vodnikove, Maeterlinckove in ne nazadnje tudi Rilkejeve poezije, presega namen tega spisa, se zdi skoraj nujno opozoriti na nastanek in uveljavitev tega literarnozgodovinskega pojma, da bi se izognili nejasnostim in nesporazumom.

V našem primeru je simbolizem in z njim tudi mistični simbolizem mišljen večinoma v skladu s pomenom, kakor mu ga je določil René Wellek v svojem referatu na 5. mednarodnem kongresu komparativistov v Beogradu (1967), ki je bil posvečen simbolizmu.¹⁴ Izraz (termin) simbolizem razumemo kot najširšo literarnozgodovinsko oznako za tisto evropsko literarno gibanje, ki sta mu postavila temelje Poe in Baudelaire, 1886 simbolistična šola v Parizu, nato pa v različnih deželah številni njegovi pripadniki, na nemško govorečem, za nas pomembnem področju predvsem George, Hofmannsthal in Rilke. Ti trije po Wellekovem prepričanju niso uveljavljali »negativne estetike«, kakršna je značilna npr. za Mallarméja, še prav posebno močno navezan na romantično izročilo pa se mu zdi Rilke. Malo je verjetno, da razlike, ki ločijo Mallarméjevo liriko od Rilkejeve ali Maeterlinckove zgodnje poezije, niso v kar najtesnejši zvezi tudi z njihovim različnim pojmovanjem duše, na kar je opozoril Anton Ocvirk¹⁵ v svoji razpravi o simbolizmu v zgodnjih Cankarjevih delih. Iz Wellekovega spisa pa je razvidno, da dokaj ostro loči mistično smer simbolizma – nekakšno zaključno obliko zgodnje romantike – od nemističnega, kakršnega je na temeljih negativne estetike ustvaril Mallarmé. Dvom o navdihu in odpor do narave naj bi bili tisti dve ključni točki, ki povsem nespravljivo razdvajata simbolizem in romantiko. Baudelaire, Mallarmé, Valéry – vsi ti so nezaupljivi do navdih, medtem ko ga Rilke, čeprav v marsičem blizu simbolizmu, povzdiguje. Wellek poudarja, da sicer tudi Mallarmé teži k transcendenci, vendar k prazni (an empty transcendence), medtem ko je npr. Novalisova polna in predstavlja nekakšno enotnost celotnega skrivnostnega vesolja (the unity of the mysterious universe). Wellekove trditve, da Rilke ni pravi simbolist, pa je vseeno treba sprejemati z določenimi zadržki; saj končno Rilkejevi »romantiki« ne gre odrekati tesne zveze z Maeterlinckovim simbolizmom, o katerega avtentičnosti Wellek ne dvomi, čeprav omenja njegove stike z Novalisom in s filozofsko mislijo Carlyla in Emersona, na katero se je v največji meri opiral prav Maeterlinck, ter priznava, da sta prav ta dva filozofa še najbolj pripomogla k uveljavljanju klasične nemške filozofije in Novalisove literature v francoskih simbolističnih literarnih krogih.¹⁶ Vendar pa je v zvezi z razmišljanjem o Vodniku in Rilkeju najpomembnejše Wellekovo prepričanje, da je pri vseh simbolistih še močno prisotna transcendenca – prazna ali polna, kar pomeni, da je mogoče njegovo razumevanje simbolizma vključiti v vrsto tistih definicij, ki pojmujejo simbolistično lite-

raturu kot poslednji poskus, kako na podlagi novoveškega subjektivizma uresničiti metafiziko predvsem v območju umetnosti oziroma poezije. Zato naj Wellekove ugotovitve dopolnimo še z Michaudovimi,¹⁷ da namreč segajo korenine mističnega simbolizma v nemško zgodnjo romantiko, ki se je negativno opredelila do Descartesovih kritičnih prizadevanj, da bi osvetlil vero po racionalni poti. Tako so se zgodnji romantiki, še posebej Novalis, obrnili k poeziji, ker je omogočala najgloblje izraziti nostalgijsko in upor proti povelečevanju vulgarnega kraljestva vidnega, odtujenega vsemu duhovnemu, največkrat le intuitivno dojemljivemu. Že za Novalisa, piše Michaud, je narava en sam širni simbol, vse med duhom in materijo pa nekakšna simbolična povezanost, pozneje znana kot »les correspondances«. Tako torej simbolistični simbol ni ekvivalent, predstava drugačne resničnosti, temveč že sam po sebi neka moč, sugestivna sila, ki aktivira intuicijo. Zato najlaže opravlja svojo funkcijo takrat, kadar se približuje glasbi, saj je že Tieck¹⁸ želel, da bi iz misli ustvarjali glasbo, ki bi dočarala prebujenje izvorne enotnosti. V svojem delu o simbolizmu opisuje Michaud vpliv Kanta in nemške idealistične filozofije na Carlyla, Emersona in Maeterlincka ter upor preraphaelitov Ruskina in Rossettija proti vrednotam industrijske družbe predvsem z gojenjem kulta lepote. Ker pa je o Emersonu in tudi Maeterlincku v Nemčiji in Avstriji obširno razpravljala že Dušan Pirjevec v svoji monografiji o Cankarju,¹⁹ se zdi v našem primeru nujno opozoriti predvsem na dejstvo, da je simbolistična doktrina 1891 sicer dosegla vrh, to pa še ne pomeni, da so usahnile tudi potrebe po razširitvi simbolistične estetike, še posebej tedaj, kadar gre za povezovanje simbola z mitom, za vztrajanje pri povelečevanju lepote, kar pa ni njen edini in absolutni temelj. Simbolizma po Michaudovem mnenju namreč ni mogoče zreducirati na hermetizem, čeprav pomena simbolov ne moremo neposredno razkriti; kljub temu pa je simbol toliko prosojen, da nas k nečemu vodi, le da ta »nekaj« ni predvsem čutni (estetski) ali celo racionalni užitek, temveč je usmerjen k intuitivni zaznavi skrivnostnega. Simbolist ustvarja v svojem delu posebno idejo lepote v smislu solidarnosti absolutnega in človeka, kar končno privede do spoznanja, da je pesniška kreacija analogna božanski zavesti, ki proizvaja svet, ali da pesnik nadaljuje božje delo, tako da poezija ni nič drugega kot obnovev prastare božanske misli.

b) Vodnik in Rilkejeva literatura

O francoski dekadenci in simbolizmu je Vodnik pisal že v 6. razredu gimnazije v rokopisnem dijaškem listu Domače vaje;²⁰ čeprav je bil gojenc izrazito katoliškega srednješolskega zavoda, je zapisal: »Dekadencija je predhodnica velike kulture, katere prvi znaki so se že pojavili. Vstali so resnično veliki umetniki, bogati ne samo na nepričakovano blestečih posameznostih, ampak na odkritju prave lepote. Med temi so najbolj zastopani Belgijci. Najznamenitejša simbolista sta Maurice Maeterlinck in Fernand Gregh. . .« Da se je v gimnaziji zelo zanimal za simbolizem, potrjuje njegovo šolsko predavanje *Moderni simbolizem*, ki ga je imel v 7. razredu (1918/19).²¹ V zvezi z Vodnikovo omembo Maeterlincka pa je potrebno opozoriti tudi na nenavadno veliko Rilkejevo naklonjenost delu tega vsestranskega belgijskega literata. Zanj se je Rilke zanimal že od 1896, nakar mu je 1897 celo posvetil pesem.²² Da ni bil pod njegovim vplivom samo v zgodnjem ustvarjalnem obdobju, temveč prav do konca svoje pesniške poti, izpričuje mdr. njegovo pismo z dne 13. novembra 1925 Witoldu Hulewiczu o *Devinskih elegijah*.²³

Znanje nemškega jezika je Vodniku omogočilo, da se je neposredno seznanil z Rilkejevimi deli, ki so mu bila morda na razpolago že kar v knjižnici šentviške gimnazije. Se bolj verjetno pa je, da so si jih med seboj sposojali dijaki sami, posebno tisti, ki so sodelovali v literarnem krožku

Razori in pri literarnem glasilu Domače vaje. Med njimi je bil takrat znan kot »rilkejevec« Vodnik najboljši prijatelj in sošolec Jože Tomažin, ki je bil doma z Dunaja.²⁴ Natančen seznam časopisov, ki jih je prejela šentviška gimnazijska knjižnica, objavljen v šolskih izveštjih, daje slutiti, da se je Vodnik utegnil seznaniti s številnimi informacijami o Rilkeju predvsem v berlinskem časopisu *Das literarische Echo*. Ker pa je bila med vojno knjižnica uničena, je težko ugotoviti, katere od Rilkejevih knjig je res lahko dobil v njej. Gotovo je poznal vsaj del njegove lirike iz obdobja pred izidom zbirke *Das Stunden-Buch*,²⁵ še najbolj verjetno tudi zato, ker je bil seznanjen s Tomažinovimi *Dekliškimi pesmimi* (Domače vaje 1918/19, 270–274), nekakšno predelavo Rilkejevega ciklusa *Gebete der Mädchen zur Maria*, kakor v opombi omenja Tomažin.²⁶ Malo je tudi verjetno, da Vodnik ni poslušal predavanja o Rilkeju,²⁷ ki ga je imel Tomažin v 8. razredu (1919/20), in si mogoče tudi sam ustvaril določeno predstavo o bistvu Rilkejeve poezije. Prav nič pa ni znano, katera njegova dela je Vodnik tedaj res dobro poznal; vemo le, da mu je večino novih knjig posredoval Tomažin, ko se je vračal z Dunaja, kakor je v pogovorih z avtorico pričujočega članka večkrat izjavil Francé Vodnik. Koliko pa je Tomažinovo zanimanje za Rilkeja vplivalo na Vodnika, je težko reči; če primerjamo njune začetke v Domačih vajah, še posebej tiste izpred 1918, ugotovimo, da je bil Vodnik izrazito pod Aškerčevim vplivom, kar je opazil tudi Rado Bednařik, saj je zapisal, da so njegove pesmi v »trdem duru«, Tomažinove pa v »lahnem molu« (Domače vaje 1918/19, 411–413). Ker ni namen pričujočega primerjanja njunih prvih pesniških dosežkov podrobneje razpravljati o njunem medsebojnem umetniškem vplivu, temveč samo ugotoviti, da je Tomažin gotovo imel pomembno vlogo pri prvih Vodnikovih načelnih pesniških opredelitvah, lahko zaključimo:

a) Tomažin je Vodnika opozoril na Rilkejeve dekliske pesmi in molitve, ki jih je Vodnik brez dvoma tako ali drugače upošteval, ko je ustvarjal svojo zgodnjo liriko (do 1923), pa tudi pozneje. Prav tako Rilkejeve *Vigilije* niso mogle biti Tomažinu neznanne, saj njegova *Vigilija* prav s posameznimi motivnimi drobci in z rimami zelo spominja na eno od pesmi iz Rilkejevega istoimenskega ciklusa;²⁸

b) s svojo pesmijo *Umrla sestrica*²⁹ je Tomažin spodbudil Vodnika k oživljanju motiva romantičnega hrepenenja po duhovni združitvi s »sestro«, svojevrstne variante Novalisove in Hölderlinove motivike;

c) s spisom o krizi Hofmannsthalovega literarnega ustvarjanja³⁰ ga je opozoril, da se nova romantika približuje koncu, čeprav ni omenil nobene novejšje struje ali smeri.

Kot študent umetnostne zgodovine pri Izidorju Cankarju je Vodnik prebral večino njegovih spisov in predvsem roman *S poti* (1913); v njem je lahko spoznal velik del tiste duhovno-estetske problematike, ki ji je Rilke namenil največ prostora v romanu *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja* (1910). O Cankarjevem temeljitem poznavanju idejne in estetske zgradbe *Zapiskov* priča predvsem zadnji del romana *S poti*, ko glavna junakinja Karla nepričakovano zablešči na neki salonski zabavi v Firencah, podobno kakor Abelona zapoje pozabljeno nemško pesem v romanu o Malteju na svetovljanski zabavi v Benetkah. V obeh primerih želita mladi ženski izraziti prekipeljavno ljubezensko čustvo, ki pa se noče izliti v običajno človeško srečo, temveč se dvigniti nad vse minljivo. Ljubiti pomeni tako za Karlo kot za Abelono ostati na pol poti, če v ljubezni ne presežemo sami sebe.³¹ Po drugi strani pa sta oba dogodka polna simboličnega pomena, ki je vezan na večni smisel umetnosti, saj pravi Fritz: »Ta najomejnejši izraz pove, kako brezmejno je, kar hočemo. Beseda pove samo del, najslabši. Čim manj jasno govorim, tem jasneje se razodevam. Ples je še nad glasbo.«³²

Marsikateri podatek potrjuje misel, da se je Vodnikovo intenzivno zanimanje za Rilkeja porodilo šele z letom 1920, med drugim tudi ta, da

se je takrat veliko družil z Doro Pegam, svojo poznejšo ženo, ki se je na njegovo željo vpisala na filozofsko fakulteto v Ljubljani³³ in študirala germanistiko. Prav ona mu je (po njenih lastnih izjavah) posredovala največ Rilkejevih knjig, ker se je med svojim učiteljevanjem v Borovljah na Koroškem (do plebiscita 1920) navdušila za Rilkeja, ki ga je imela za potomca zelo stare koroške družine. Rilkejevo priljubljenost v Vodnikovem najožjem krogu dokazujeta tudi popis tujih knjig v njegovi knjižnici³⁴ in seznam del, ki ga je Dora Vodnik dodala svojemu članku ob Rilkejevi smrti v Mentorju 1926/27.³⁵ Prav v tem spisu številni njeni pogledi na Rilkejevo liriko kar najjasneje izpričujejo, katere značilnosti njegove poezije so se ji zdele najpomembnejše in zakaj, saj je zapisala: »Vendar pa je naturalizem zapustil v njem globoko sled: intimno razmerje do predmetov vnanjega sveta, s katerim je živel v nekem mističnem ljubezenskem sožitju. Ti predmeti so bili zanj globoko realni, ne le fizično, to je v svoji snovnosti, temveč tudi duhovno: v vsem je iskal tajnega bistva, nevidno življenje, ki mu je živel v silnejši resničnosti ko vidno življenje. Vsi pojavi so mu bili čudno jasen dokaz veseljstva, glas v svetovni harmoniji, izraz nečesa trajnega, večnega. (...) Kratko: Rilke je od naturalizma sprejel le zavest o važnosti oziroma pomembnosti zunanjega sveta, toda iz te zavesti je rasel v umetniško svojevrstno doživljanje tega sveta, a ne na njegovem čutno danem površju, temveč v njegovem bistvu; iz naturalizma je prehodil pot v ekspresionizem.«³⁶ Da je Vodnik verjetno poznal večino Rilkejevih del iz zgodnjega in srednjega obdobja, delno potrjuje razmišljanje Dore Vodnik o vsaki posamezni knjigi po kronološkem redu izida. Vendar pa so vse našete pesniške zbirke in proza, kakor tudi študija o Rodinu, izšle do 1910, medtem ko poznejših niti ne omeni. Ker pa je Vodnikova objavila svoj spis v začetku leta 1927, ni mogoče reči nič določene, katera dela je Vodnik bral že pred izidom *Vigilij*, s katerimi je zaključil svoje prvo ustvarjalno obdobje.

Ker nimamo Vodnikovih lastnih izjav o poznavanju Rilkeja, lahko domnevamo vsaj to, da ga po vsej verjetnosti ni sprejemal bistveno drugače kot Dora Vodnik, vsaj kar zadeva prvo in drugo Rilkejevo pesniško obdobje. Seveda pa ostajajo najpomembnejši vir za ugotavljanje resničnih, globljih Vodnikovih afinitet do Rilkejeve poezije njegove pesmi s svojo notranjo zgradbo in specifično realizacijo snovnih, idejnih in estetskih prvin, iz katerih je mogoče razbrati, kakšno transformacijo je ob podobnih motivih in idejah doživel Rilkejev mistični simbolizem v Vodnikovi simbolistični lirski strukturi.

Osnovne značilnosti notranje zgradbe zgodnje Vodnikove in Rilkejeve lirike

a) *Zalostne roke* in *Die frühen Gedichte*

Razlogov za to, da se je Vodnik okoli 1920 posvečal dekliškim pesmim, je več; gotovo sta med najpomembnejšimi prav Tomažinova oziroma Rilkejeva spodbuda. Kako je Vodnik najverjetneje dojemal Rilkejevo dekliško liriko, si še najlaže predstavljamo, če upoštevamo izjave Dore Vodnik v njenem spisu ob Rilkejevi smrti. O »globokem simbolnem pomenu« Rilkejevih pesniških slik prvič spregovori, ko predstavi cikluse *Mädchengestalten*, *Lieder der Mädchen* in *Gebete der Mädchen zur Maria* (*Die frühen Gedichte*, 1909). V njih so po njenem mnenju Rilkejeve pesniške podobe postale trajna znamenja, ki ne vodijo več v bežna razpoloženja, temveč v stalne privide, »v intuitivna spoznanja«. Omenjeno Rilkejevo motiviko dekliških pesmi povezuje literarna zgodovina z Marijino snovjo, o čemer govori mdr. tudi Elisabeth Frenzel v svoji knjigi *Stoffe der Weltliteratur*.³⁷ Rilkejeva pesem *Schau, unsre Tage sind so eng* (1898),³⁸ ki jo je priredil Tomažin, prevedla pa v svojem spisu o Rilkeju Dora Vod-

nik,³⁹ je gotovo ena od tistih, ki jih je Vodnik dobro poznal, saj nanjo v marsičem spominja motiv dekliškega pričakovanja v Vodnikovi *V spomladanskih dneh*. Prvič je izšla v sklopu dveh *Dekliških pesmi* v Zori 1919/20,⁴⁰ nato pa samostojno z naslovom *V spomladanskih dneh* še v *Zalostnih rokah* (1922) in v zbirki *Skozi vrtove* (1941). Glavni motiv zaobjema dekliško hrepenenje ob skrivnostnem prebujanju pomladi, ki je – v skladu s krščansko predstavo Marijinega oznanjenja – analogno Marijine-mu pričakovanju spočetja. Vendar pa subjekt (deklica) celotno dogajanje potisne izven sleherne čutnosti, tako da skrivnost oznanjenja simbolizira z oživljanjem spomina na slikarske podobe, dokaj blizu preraphaelitski umetnosti (»z belo – kot na slikah je – na prsih roko«).⁴¹ V nasprotju z Vodnikovim, pa Rilkejev subjekt (deklica) ni usmerjen k poduhovljeni erotiki, ampak k enotnosti čutnega in duhovnega.

Na takšno strukturo subjekta v Rilkejevih dekliških pesmih je opozoril pred nekaj leti tudi Anthony Stephens,⁴² ko je ugotovil, da se Rilke z mistiko ni srečal v stikih z Lou Andreas-Salomé, saj je napisal pesem *Ich trage in mir tausend wilde Fragen*, ki je nastala 13. aprila 1897, cel mesec prej, preden se je spoznal z Lou.⁴³ Prav v tej pesmi odkriva Stephens prve jasne dokaze Rilkejeve zasidranosti v panteizmu, ne omenja pa dejstva, da je že 1896, ko se je seznanil z nekaterimi Maeterlinckovimi deli,⁴⁴ začel ustvarjati pod vplivom njegovih simbolističnih načel. Kljub temu, ne da bi omenil tudi Maeterlinckovo teorijo o dramatik, Stephens opozarja na Novalisov vpliv na Rilkeja, obenem pa poudarja, da bi bilo njuno neposredno povezovanje z vidika literarne zgodovine tvegano. Seveda ne omeni niti Carlylovih in Emersonovih zvez z Novalisom niti Maeterlinckovih z omenjenima filozofoma, ki sta se močno navdihovala pri Novalisu. Kljub temu pa Stephens zaključuje razmišljanje o Rilkejevih dekliških pesmih z ugotovitvijo, da je v njih odnos med subjektom in bogom enak kakor pozneje v zbirki *Das Stunden-Buch*.⁴⁵

Osnovna struktura obeh subjektov (deklic, ki pričakujeta ljubezensko uresničitev) ter njun odnos do transcendece, ki vpliva na različno izoblikovanost posameznih motivnih drobcev tega pričakovanja, narekuje pomembno razliko med globljima motivno-tematskima strukturama obeh pesmi, čeprav v temelju ostajata simbolistični. Za Vodnikovo realizacijo motiva, za katero je značilen odmik od čutnosti, so karakteristični številni snovni, esteticistično opredeljeni motivni drobci, ki so nosilci katoliškega mističnega erotičnega čustva. Pri Rilkeju pa je snovnih prvin mnogo manj, komaj toliko, da se nanje lahko vežejo nekatere subjektive dokaj racionalno delujoče ugotovitve o »pravilnem«, panteističnem pojmovanju erotike, ki bi enakovredno vključevala telesnost in duhovnost v enotnost na višjem nivoju.

V *Zalostnih rokah* so po približno enakem motivno-tematskem strukturnem vzorcu nastale še pesmi *Večerna pesem deklice*, *Zalostna roža*, *Ave Marija* in delno še nekatere druge, ki pa nimajo ženskega lirskega subjekta.

b) Uvodna pesem v *Zalostne roke* in druga »molitev« iz *Das Stunden-Buch*

Ni dokazov, kdaj natančno se je Vodnik seznanil z Rilkejevo *Knjigo ur*, gotovo pa jo je bral pred izidom *Zalostnih rok* (1922), saj je kot uvodno izbrala pesem, ki je bila prvič objavljena šele v tej zbirki.⁴⁶ Takšna odločitev pa je z vidika razmišljanja o Vodnikovih stikih z Rilkejem kar odločilnega pomena; gre namreč za Vodnikovo pesem brez naslova, ki jo je pozneje, nekoliko spremenjeno, ohranil na uvodnem mestu še v *Srebrnem rogu* (1948), *Zlatih krogih* (1952) in v *Sončnih mlinih* (1964).

Vodilni motiv je v marsičem identičen s tistim v pesmi *V spomladanskih dneh*: hrepenenje po erotični združitvi z nekom, ki je v bistvu tudi združitev z vesoljno bitjo, le da je način združevanja, potovanja k »nekomu« pøsreden, prek subjektive pesniške ustvarjalnosti, ne direktn. Ve-

zan je zgolj na določeno subjektivno mistično predstavo, npr. spomin na religiozno sliko z motivom stika med individualno in najvišjo »dušo«. Lirski subjekt se zato najprej umakne iz zunanje resničnosti v svojo notranjost, ki mu omogoča samouresničitev v smislu zlitja z »njim«, z božansko dušo. Zunanjo predmetnost v tem notranjem svetu nadomesti zgolj notranja snovnost, ki se povezuje po načelu sinestezije. Vendar po nekakšni analogiji z resničnostjo v zunanjem svetu še vedno ustvarja čisto določeno lirsko sceno, precej podobno likovnim prikazom narave v secesiji (1. kitica). Takšen lirski prostor pa ustvarja pogoje za korespondiranje fiktivnega vidnega z vrhovnim »nevidnim«. Iz te predmetnosti prejema subjekt simbolične impulze in se nanje odziva na način duhovno-erotičnega prebujanja, ki pa vodi predvsem v stik z »nekom« (2. kitica), ne zgolj v erotično zvezo. Bližanje takšni samouresničitvi ponazarja »potovanje« k biti, k zlitju z njo, in se odvija v sanjskih (fiktivnih) identifikacijah in transformacijah subjekta na njegovi »poti« k združitvi, na poti, ki se vse bolj razkriva kot pesnjenje. Tako postane potovanje, pesnjenje, subjektov govor intuicije, kot takšen pa čutno dojemljivo potrdilo subjektovega (pesnikovega) notranjega domovanja v transcendenci ali v njej analognem delu – v sanjah, poeziji. Takšen način združitve v lirski stvarnosti (v sanjah), tostranskem in onstranskem fiktivnem prostoru, pa je »nov zvok« v »vesoljni godbi«. V takšni lirski situaciji se izvor subjektovega govora izkaže kot mistična intuicija, ki se stopnjuje vse do ekstatičnega privida zlitja v tretjem motivnem sklopu (3. kitica). Združitev pa pomeni najvišjo možno stopnjo dojemanja »nekoga«, s čimer se končno razkrije ideja celotne pesmi. Vendar pa ostaja ideja še na stopnji simbola, ne preide npr. v alegorijo, temveč ohranja vse mistične značilnosti, ker »nekoga« le sugerira, nakazuje.

Rilkejeva druga pesem ali molitev v *Knjigi ur* po zunanji obliki obsega le dve štirivrstičnici⁴⁷ in je motivno dokaj identična z Vodnikovo (iskanje poti k pesniški samouresničitvi), vendar brez erotičnega izhodišča, podobno kakor Vodnikova poznejša verzija, ki jo je naslovil *Preludij*. Bistvena razlika med obema pesniškima realizacijama motiva je vidna predvsem iz odnosa obeh subjektov do konkretne stvarnosti, saj Rilkejev ne beži v »lepo« notranjost, v duhovni svet, temveč se hoče dvigniti do boga, ki je neločljivo povezan s stvarnostjo, prek stvari, z dojemanjem njihovega skritega bistva – s kroženjem. Očitno si je Rilke motiv pesnikovega kroženja, katerega cilj je združitev s panteistično pojmovano bitjo, izbral tudi zato, ker je poznal Emersonov esej s podobno tematiko – *Circles*.⁴⁸ Tako je poudaril, da je najvišja možnost samouresničitve podeljena pesniku, ki v vidnem odkriva nevidno v obliki pesmi. Zato lirski subjekt, ko se vprašuje, kdo je – sokol, vihar ali spev – povsem nenaključno postavi na najvišje mesto spev.

Takšno stališče pa se v kontekstu drugih molitev iz *Knjige ur* ujema z ugotovitvijo, da pesnikova naloga ni le dojetje, neposreden stik z bogom, temveč soustvarjanje boga, ki se lahko uresniči, pride do samozavedanja samo v pesniški stvaritvi, kjer ni prepada med subjektom in objektom. Zaključimo lahko z ugotovitvijo, da imamo pri Vodniku in Rilkeju opraviti s simbolistično strukturo, čeprav uveljavlja Vodnik krščansko, Rilke pa panteistično metafizično idejno osnovo.

c) *Vigilije* in *Das Stunden-Buch*

Temeljna struktura Vodnikovega in Rilkejevega lirskega subjekta v njuni zgodnji poeziji izpričuje, kakor smo doslej ugotovili, njegovo težnjo po združitvi z vrhovno transcendenco (Vodnikov »nekdo«, Rilkejeva ideja enotnosti vidnega in nevidnega) prav prek pesnjenja ali lepote, brez česar bi ostal prepad med subjektom in objektom, med človekom in svetom nepremoščen, življenje pa zgolj skupek nesmiselnih naključij. S tem v zvezi se ob primerjanju idejno-estetske strukture pesniških zbirk *Vigi-*

lje in *Das Stunden-Buch* zastavlja vprašanje: čemu sta oba pesnika izpostavila tematiko pesniške samouresničitve kar na nivoju potrjevanja smisla oziroma nesmisla subjektive (pesnikove) celotne eksistence, če obenem priznavata, da je nekdo ali bog, ki ima v svojih rokah prav vse niti ter ne dopušča nesmiselnih slučajnosti? Zakaj nobenemu od lirskih subjektov ne zadošča samo zaupanje v boga? Zakaj se vsa prizadevanja subjektov ne nanašajo na red zveličanja in ne služijo zavarovanju in poploševanju tega zveličanja? Oba subjekta morda lahko še najboljše razumemo predvsem z vidika razlike med novoveškim in srednjeveškim krščanstvom ali vero sploh, kakor jo je mdr. opredelil tudi Martin Heidegger v svojem delu *Evropski nihilizem*.⁴⁹ Novost novega časa nasproti srednjeveškemu vidi Heidegger predvsem v tem, da se človek sam iz sebe in z lastno zmožnostjo »dvigne«, da bi si zagotovil in zavaroval svojo človeškost sredi bivajočega v celoti. To pa pomeni, da sta se Vodnik in Rilke vključila v novoromantično simbolistično literarno strukturo, ki je do kraja razvila zgodnjeromantične težnje najsibo panteistične ali krščanske mistike, kakršno srečamo pri Novalisu. Ze zanj je bila prav lepota in z njo identična pesem tista, zaradi katere se subjekt odloči za »potovanje« k transcendenci, za pesnjenje.

Ideja bodočega boga, ki se vzpostavlja z umetniškim delom, je po ugotovitvah Euda C. Masona⁵⁰ prisotna že v Rilkejevem članku *Über Kunst* (1898), predvsem v tistem njegovem delu, kjer izjavlja: »Und wenn die Frommen sagen: 'er ist', und die Traurigen fühlen: 'er war', so lächelt der Künstler: 'er wird sein'.«⁵¹ Takšna predstava po Masonovem mnenju postavlja v ospredje – razen bodočega boga – še neko neznano, nemo silo, ki je skrita za celotnim kozmičnim gibanjem, vendar pa doseže človekovo zavest šele prek stvaritve genialnega posameznika. Mason dokazuje, da je takšna predstava nekaj časa ustrezala Rilkejevemu razumevanju panteizma in da jo je približno tako tudi označil v članku *Impressionisten* (1898): »Und panteistische Zeiten kommen von einer großen Liebe her und aus einem wahren Glauben. Sie sind dann, wenn der Mensch freigig und gütig wird gegen Gott...«⁵² Zakaj ni Rilke še naprej ostal pri panteistični terminologiji, Mason ne ugotavlja, temveč ostaja pri domnevi, da se je zdela pesniku v vseh ozirih preohlapna in preveč splošna.⁵³ V mejah takšne razlage razmerja med Rilkejevim »esteticizmom« in panteizmom razkriva Mason tudi nekatera protislovja v strukturi lirskega subjekta v *Knjigi ur*; menih v prvi knjigi (*Das Buch vom mönchischen Leben*) bi moral biti pravzaprav slikar po stari bizantinski tradiciji,⁵⁴ kljub temu pa posveča večino svojih razmišljanj (molitev ali pesmi) individualistični italijanski renesančni umetnosti. To priča, da Rilkejevo bivanje v Italiji (1898) ni ostalo brez sledov, saj se je tedaj seznanil s preraphaelitskim slikarstvom in z zgodnjo renesanso (Botticelli). Kar pa zadeva vlogo in funkcijo umetnosti v *Knjigi ur*, se Mason pridružuje Rudolfu Kassnerju, ki je v *Buch der Erinnerung* poudaril, da je Rilke sprejel esteticizem predvsem z namenom, da bi ga razširil in poglobil ter mu dal pravi religiozni značaj; to je hotel storiti s poskusom »den Weg der Überwindung der Kunst durch die Kunst zu gehn«.⁵⁵ Podobno razume Mason Rilkejevo *Knjigo ur* v smislu celote, v kateri simboli prehajajo drug v drugega od posamezne mikrostrukturne enote prek večjega sklopa v pesem, cikel, knjigo in nazadnje v makrostrukturo – zbirko, sestavljeno iz treh knjig (*Das Buch vom mönchischen Leben*, nastala 1899; *Das Buch von der Pilgerschaft*, n. 1901; *Das Buch von der Armut und vom Tode*, n. 1903). Prva naj bi bila nekakšna teza, da bog je, druga kot antiteza vodi k njegovemu odkrivanju, tretja pa simbolizira združitev z njim. S tem pa naj bi prišlo do popolne sklenjenosti lirskega prostora in dogajanja, v katerem ni razkola med subjektom in objektom kakor v konkretnem, zgodovinskem svetu.

Je tudi Vodnikove *Vigilije* mogoče razumeti na podoben način? Tudi pri njem gre za knjigo molitev; beseda vigilija (lat. *vigilia*) je od 1. stoletja

n. š. spreminjala pomen, vedno pa je bila povezana z bedenjem. Prvotno je pomenila nočno stražo, ki je varovala mesto pred požarom in drugimi nevarnostmi, pozneje je označevala dan pred pomembnejšimi katoliškimi prazniki, v novejši religiozni rabi pa pomeni bedenje pri mrliču pred pokopom.⁵⁶ V smislu nočne molitve (psalm) za umrlim so vigilije⁵⁷ prešle v literaturo kot motiv in forma novoromantične literature, predvsem poezije. V nekem bližnjem »sorodstvu« so verjetno tudi z Novalisovimi *Himnami noči*, v katerih lirski subjekt, hrepeneč po združitvi z umrlo ljubicco, hvali večno trajanje sna. Tako so *Vigilije* vsebinsko in oblikovno predvsem pesniške molitve, podobno kot *Knjiga ur*, katere prvi del se je prvotno imenoval *Die Gebete*.⁵⁸ Med različnimi vigilijami, ki jih je Vodnik ugotovil poznati pred nastankom svoje zbirke, so bile verjetno Rilkejeve iz *Erste Gedichte*, Murnove *Vigilije*,⁵⁹ Tomažinova v Domačih vajah 1918/19 in Sardenkova v *Dekliških pesmih*.⁶⁰ Vse razen Sardenkove sodijo v širši sklop uveljavljanja različnih form mističnih ali dekadenco-mističnih literarnih molitev, ne nazadnje tudi meniških, s katerimi je zaslovel Rilke. Kljub poznavanju različnih literarnih vigilij in podobnih molitev so bile verjetno prve, ki jih je Vodnik slišal, tiste ob mrliču, morda celo ob očetovi krsti (1915). V Jutranji zarji 1915/16 je namreč objavil pesem *Umrlemu očetu*, v kateri lirski subjekt prvič komunicira s pokojnim prek naravnih pojavov: »Od tihega vrta zavel je zefir, / žalne ciprese poljubil je dih –/ skrivnost šepetajoč . . .« O ostalih vigilijah je mogoče pripomniti, da Tomažinova po dekadenci razpetosti med telesnostjo in duhovnostjo zelo spominja na Rilkejeve (ena od njih je bila 1922 prevedena v Mladiki), medtem ko Murnova in Sardenkova – prva izrazito dekadentno turobna, druga pa vesela prigodnica, bližja vigiliji kot dnevu pred praznikom, ne kažeta vidnejših vsebinskih podobnosti z Vodnikovo prvo (1922), ki pa je ni sprejel v zbirko *Vigilije*.⁶¹ Res je namenjena mrtvim, a ni žalostinka v pravem pomenu besede, temveč bolj bodri duše umrlih. Vsekakor pa se bistveno razlikuje od Vodnikovih poznejših erotično-religiozних molitev, pogovorov pesnika z nevidno sestro in z bogom, podobno kot so Rilkejeve molitve menihovi (bratovi) pogovori z nevidnim, kakor jih bralcu predstavlja in komentira pripovedovalec, nekakšen pesnikov alter ego.⁶²

Literarna veda se se ni podrobneje ukvarjala s tipom in položajem lirskega subjekta v *Vigilijah*; brez dvoma ga je mogoče označiti kot takšen osebni subjekt, ki je v poudarjeno mističnem odnosu do vidne in nevidne resničnosti. Podobna oznaka velja tudi za fiktivni lik »sestre«, ki ga je med prvimi analiziral Vodnikov sodobnik, pesnik Jože Pogačnik;⁶³ sestro pojmuje v smislu globine skrivnostnega spoznanja na pesnikovi »poti vase«, da bi ostal sam s sabo in ravnotežju. To svojo pot uresničuje subjekt na poseben, pesniški način, z ustvarjanjem takšne lepote, ki oživlja intuitivni stik s »sestro«, zaradi česar poteka kontaktna smer samo proti nji, oziroma proti bogu, ker sta ljubezen in bog na isti višini (prim. D. Vodnik, *R. M. Rilke*, Mentor 1926/27). Takšen položaj pa ima subjekt v razmerju s »sestro« lahko samo zato, ker ji pripada po njeni telesni smrti v *Vigilijah* status nekakšne osvobodjene človeške zavesti v onstranstvu, ne pa morda posmrtni popolni razpad celotne psihofizične individualnosti na elemente, podobno kakor se po panteistični predstavi nižje organizirane prvine po nekem zakonu večnega gibanja (ki je lahko tudi neznan sila narave) dvigajo v višje in spet obratno. Zato ima »sestra« tak položaj, da je njen govor le pesnikova molitev, saj je lahko govor posmrtno zavesti (duše) samo pesnikova (subjektivna) fikcija, s katero povezuje naključno tostranstvo s transcendentnim absolutnim smislom. Takšna odrešujoča fikcija pa je možna šele s subjektivnim konstituiranjem lika »sestre« v pesmi-molitvi: »In je pesem kakor romar, / . . . / in je kakor plaha roka, / ki odgrinja/ zastor tih, / da bi našla tvoj smehljaj, / o sestra.« Zunaj pesniške stvarnosti stik z onstransko ljubicco ni mogoč.

Pozneje je Vodnik pomen in funkcijo poezije še najbolj natančno opredelil v spisu *Pesem in ti*, kjer je poudaril, da je »doživetje« (premostitev razkola med subjektom in objektom) stvariteljsko. Zato je po njegovem prepričanju vsaka umetnina stopnjevanje neskončnosti našega življenja, pomnoževanje vrednot sveta za večnost: »Ker le osebnost ima v sebi njeno ceno, ki nas bo *odrešila* (podčrtala F. B.) k sebi v Bogu. Njo, vso tako tesno osredotočeno v svoje središče, v zgneto napetost svoje zavesti, more zajeti v izraz le lepota, vidno razodeta nam po umetnosti. Njena zadnja globočina je skrivnost našega lastnega bitja. Lepota je ethos umetnine.«⁶⁴ Šele v kontekstu besede »odrešitev« postane jasno, da je funkcija lepote vse kaj drugega kot estetski, tj. čutni užitek spričo genialne (pesniške) manipulacije z besedami, temveč da je lepota tisti medij, prek katerega prihajamo v stik sami s sabo na način zlitja z vesoljno bitjo, kar zunaj pesmi, kjer ni lepote, očitno ni več mogoče.

Kako zelo je Vodnikova »poetika« zasidrana v mistični novoromantični ali celo zgodnjeromantični ideji o posebnem poslanstvu lepote, je v tem Vodnikovem eseju dovolj razvidno. Seveda pa je že uvodna molitev v *Vigilijah* dokaz, da je že veliko prej »praktično« uveljavljal simbolistična pesniška načela, če pa omenimo še prvo pesem v *Žalostnih rokah*, ne more biti več dvoma, da je tip subjekta pri Vodniku dejansko pesnik, ki se lahko osmišlja samo s pesnjenjem. Zato v *Vigilijah* subjekt ne poudarja toliko obžalovanja zaradi ločenosti od mrtve »sestre« kolikor vero v združitev z njo, a ne šele potem, ko bo tudi sam umrl, temveč takoj, prek pesmi ali molitve. Zato ni čudno, da so bile *Vigilije* že ob izidu razumljene povsem v smislu iskanja pesnikove lastne pesniške poti k bogu, še posebej v oceni Rajka Ložarja, ki je zapisal: »Mrtvaške molitve postanejo v tem in edino v tem trenutku koračnica na poti v večnost, izraz zmagoslavnih čustev.«⁶⁵

Kar zadeva lirski prostor, je v *Vigilijah* primarnega pomena takšna lirski stvarnost, ki simbolizira razdvojenost to- in onstranstva. Takšen je predvsem motivni drobec »meje«, »zavese«. Že v prvi *Vigiliji*, ki je izšla v *Žalostnih rokah*, središče lirskega prostora zaznamuje zavesa, razmejitve med vidnim in nevidnim, onstranskim, samo intuitivno dojemljivim: »Ah, nič nas ne loči od mrtvih, / ki pred njihovim spanjem / zveni večerna zarja / kot godba dobrega dežja, / da jih ne motimo v njihovih sanjah / z bridkostjo svojega bdenja...« V *Vigilijah* je motiv zavesa prisoten skoraj v vsaki molitvi, npr.: »In je pesem, kakor romar / ... / in je kakor plaha roka, / ki odgrinja / zastor tih, / da bi našla tvoj smehljaj, / o sestra« (uvodna pesem v zbirki).

Odnos subjekta do transcendence se v lirskega prostoru (enotnosti vidnega in nevidnega) oblikuje tudi v motivu subjektovega žalovanja, ki ne vsebuje toliko bolečine spričo izgube čutno-duhovne ljubice, kakor na primer pri Novalisovem subjektu v prvih štirih *Himmah nöci* ali pa pri Orfeju v številnih variantah motivike o Orfeju in Evridiki (Ovid, *Metamorfoze*, X–XI; Vergil, *Georgica*, IV), ampak subjekt-pesnik predvsem obsoja svojo preveliko navezanost na tostranski, psihofizični način bivanja. Za takšen svoj »greh« oziroma strah pred popolno, posmrtno duhovnostjo, ki mu edina omogoča zlitje s »sestro«, ima eno samo opravičilo: pesnjenje.⁶⁶ V ustvarjanju, možnem samo v tostranstvu, isce bog »svojo luč«, potrditev samega sebe, zakaj zunaj pesmi ni nikakršnega zagotovila, ki bi pesnika odrešilo strahu pred smrtjo in ga prepričalo o sreči posmrtnega ljubezenskega sožitja s sestro. Zato je pesnjenje, in ne ljubezenska sreča, prva subjektova nujnost, saj ni gotovo, če je zgolj duhovna erotična potešitev v onstranstvu, zunaj pesmi, sploh možna.

Da je takšen odnos do pesnjenja izviral prav od Rilkeja, po svoje pričča tudi podatek, da je Vodnik že 1921 imel lasten izvod Rilkejeve monografije o Rodinu, ki se začneja z Emersonovim znanim izrekom: »The hero is he who is immovably centred.«⁶⁷ Tudi sicer je Rilke označil umet-

niško delo že v *Das Stunden-Buch* kot prvo in skoraj edino človekovo dolžnost. Vendar v *Vigilijah* erotika še ohranja vso svojo emotivno svežino hrepenenja, medtem ko se pozneje (npr. v novejši varianti *Preludija*) povsem umakne v ozadje, ne da bi se pri tem subjektivno razumevanje sveta in življenja kakorkoli spremenilo. V *Vigilijah* pa je ženski tudi v zunanji zgradbi določeno posebno mesto, saj je zbirka razdeljena na tri dele: prvih 12 »molitev« govori pesnik, središčne 4 »sestra«, 16 preostalih spet pesnik; vizualno je ločena od ostalih samo zadnja. Takšna razporeditev podeljuje ženski vzvišeno mesto, ker je na samem vrhu ne le v zunanji kompoziciji, temveč tudi v notranjem lirskem prostoru, kjer je v tako imenovanem onstranstvu. Zato je razumljivo, da sestra nikoli ne omeni pesnikovega zemeljskega poslanstva – pesnjenja, tega njegovega edinega pravega smisla bivanja, saj zanjo le-to ni več pomembno in ohranja le hrepenenje (erotično) po pesnikovi smrti, ki bo obenem tudi njuna dokončna ljubezenska združitev: »Se ena žalost bo presla, / o dragi! / Namsehni se, glej: / vse so tvoje / rože svetá . . . // Se ena žalost bo presla . . . / (Vigilije, str. 19). Zdi se, da so te besede vendarle bolj tolažba pesniku, ki pa je do smrti v čisto drugačnem razmerju: »O veš, kaj dušo zatemni, / da ne more se smehljati, / sestra? // Da mojim sanjam smrt je tuja . . . (Vigilije, str. 10). Pesnik se torej zato ne ogreva za smrt, ker je njegovim »sanjam«, njegovemu pesnjenju, tuja. Tuja je pesmi, ki je kakor »plaha roka«, ki odgrinja »zastor« med njim in »sestro«, kajti v svetu smrti ni mogoče pesnjenje, v katerem se potrjuje sam bog: »Bog / na najinih rokah / je svojo luč iskal . . .« (Vigilije, str. 20).

Kult mrtve ljubice se pri Vodniku giblje v različnih oblikah iskanja stika z njo, njeno psiho ali dušo, ki se ni po smrti očitno nič spremenila, saj se odziva tako na čutne kot na čutno-duhovne manifestacije »bratove« erotike. To pa je mogoče le v primeru, če vesoljna duša obstaja kot nekakšna posebna substanca v vseh čutnih pojavih, ne le v človeku. V *Vigilijah* je poudarjen pomen fiktivne prirode (znotrajliterarna snovnost), ki je ustvarjena po načelu analogije med zunanjim in notranjim dogajanjem. Takšna analogija, znana vsaj od predromantike, je že v Novalisovih *Himnah nōči* privedla do nasprotij med panteističnim in krščanskim pojmovanjem romantične analogije. V *Himnah nōči* (prve 4 himne) se prvotno subjektivno panteistično pojmovanje biti razvije v krščansko, ker v popolnem panteističnem razpadu celotne telesno-duhovne osebe v »prah«, na materialne delce oziroma v nove pojavne oblike, ne dopušča takšne čutno-duhovne erotične združitve, kakršna se kaže subjektu prek vizije krščanske neumrljive duše ali nespremenjene posmrtno substancialne zavesti. Samo v takšni, krščanski predstavi se je mogla zdeti Novalisu smrt manj kruta, ker je puščala upanje na posmrtno ohranitev neokrnjene zavesti, še vedno zmožne ljubezenske sreče. Samo tako se je npr. Novalisov subjekt še mogel tolažiti, da je razpad čutno-duhovnega načina bivanja nekaj manj bolečega (lepa smrt) od morebitnega dejstva, da se dve duši ne bi nikoli prepoznali, se vzljubili, prebudili druga v drugi sposobnosti povezovanja z vrhovno bitjo na način, ki prebudi najvišje ustvarjalne sile – predvsem pa pesniški navdih. Zato je za Novalisovega, Carlylovega in Emersonovega občudovalca Maeterlincka največja tragedija, edina resnična smrt, samo neprebujenost duše.⁶⁸ Tako moremo torej govoriti o dveh razsežnostih omenjenega idealističnega nazora – v smeri pasivnosti in v smeri aktivnosti, pesimizma in optimizma.

Glavni motiv *Knjige ur* in *Vigilij* je iskanje boga oziroma »sestre«, kar pomeni, da se pri obravnavanju Vodnikovega in Rilkejevega simbolizma srečujemo s pojmom duše. Pri tem moramo upoštevati resnico, da obstaja v simbolizmu vrsta različnih pojmovanj te duhovne substance; tako je Maeterlinckova dokaj tuja pojmu kompleksne individualne psihe z nje posebno strukturo, saj nima nikakršne zveze z našim zavestnim ali podzavestnim ravnanjem.⁶⁹ Pojem duše, kakršno srečamo pri Vodniku

ali Rilkeju, je blizu tistemu razumevanju, ki ga je v nadaljevanju *Himen nóči* še najbolj uveljavil prav Novalis. Njegova duša je tako strukturirana zavest, da je prav v vseh podrobnostih podobna najvišje razviti zavesti, kakšnemu redu, zakonu, ki je obenem tudi bog.⁷⁰ Tako se najvišja substanca pri Vodniku dejansko ujema z novokatoliškim pojmovanjem boga, pri Rilkeju pa je največkrat blizu panteističnemu božanskemu zakonu, ki prihaja do samozavedanja prek človekove sposobnosti transcendiranja.

Vodnik je s knjigo *Vigilije* ustvaril simbol novokatoliške resnice, posredno pa tudi resnice svojega pesnjenja, tako da sta obe med seboj neočljivo povezani na način, ki nobeni ne dovoljuje prevladovanja. Da se je to zgodilo pod vplivom *Knjige ur*, izpričuje tudi nekaj zunanjih podatkov (še posebej v članku Dore Vodnik), ki opozarjajo na čisto posebno Vodnikovo in sploh religiozno razumevanje *Knjige ur* – v smislu novokatoliške, če ne kar ekspresionistične katoliške lirike. Toda kolikšna bila pri nas oznaka *Knjige ur* v času, ko so nastajale *Vigilije*, ni nobena vsebovala razumevanja menihovih molitev kot pretvezo, simbol, za sugestijo povsem nekrščanske, mistično-panteistične predstave sveta, ki jo je po svoje do kraja oživil Maeterlinck pod vplivom nemške zgodnje romantike. Njegova panteistična vizija svetovnega reda je doživela svojevrstno literarno realizacijo v »simbolih« tega reda, kakršna sta *Življenje čebel* ali *Življenje termitov*, pa tudi druga Maeterlinckova dela o žuželkah. Obe imenovani literarno-znanstveni ali celo fantastični knjigi pa zaradi ukinitve subjektivitete »subjekta« (žuželke imajo samo nekakšno mistično dušo, ki je docela v skladu z vesoljno, ne pa večplastne »nepokorne« človeške psihe) ostajata zunaj simbolistične literature, saj v njiju ni več nakazovanja, živih simbolov, temveč sta v celoti izvedeni na alegorijo. V obeh je »subjektivnost« žuželk v odnosu do skrivnostnih zakonov narave že do tolikšne mere identična z vrhovno zakonitostjo, da ne potrebuje umetnosti, s katero bi premostila prepad, kakor tudi ne junaštva, ljubezni, preroškega videnja. Skladnost je totalna, vzorna – predvsem pa grozovita, če njeno podobo premislimo kot ideal, ki naj se mu približa moderna civilizacija, kakor na koncu knjige *Življenje čebel* priporoča Maeterlinck.

Nasprotno pa Rilkejeva literatura ni zapustila območja poveljevanja umetnosti tako kot Maeterlinckova. Njegov subjekt potrebuje simbol, ne pa »praktične« alegorije, umetnost, ne znanstvene resnice, ki se ji moramo, če hočemo postati »srečni«, brezpogojno podrediti kakor čebele v Maeterlinckovem popolnem svetu – panju. Zato je Rilke odmaknjen tudi od različnih katoliških dogem. V vseh pesmih *Knjige ur* srečamo motiv, da pripovedovalec razkriva menihovo iskanje boga za vidnimi pojavi (za naravo, umetnino, celo moderno družbo s svojo urbanizacijo), odkriva tudi njegovo odsotnost, beg, tesnobo: »Gott flüchtet sich von allem Dargestellten, / ... / Gott dunkelt hinter seinen Welten, / und einsam irrt des Malers Hand« (Sämtliche Werke III, 363). Takšno subjektovo (menihovo) vedenje o obstajanju boga pa simbolično presega zgolj njegovo pripadnost krščanstvu in se približuje kateremukoli zaupanju v apriorno prisotnost nekega temeljnega reda, ki ga vodi nevidna moč, posebljena v takšnem ali drugačnem božanstvu, biti: »Noch bist du nicht kalt, und es ist nicht zu spät, / in deine werdenden Tiefen zu tauchen, / wo sich das Leben ruhig verrät« (SW I, 261). Izrekanje molitev ima tako posebno funkcijo: utrjevanje vere; oživljanje mistične intuicije, ki omogoča prek stvari odkrivati njihovo nevidno globino, boga. Molitev je glavna vez med človekovo dušo in bogom in naenkrat postane tisti umetniški predmet, ki najbolj zvesto priča o premostitvi prepada med človekom in bogom prav v njej sami. Tako so molitve samo posebni, duhovni odenki te zveze, obstoječe na različnih nivojih odprtosti zavesti, ki jo med drugimi simbolizirajo tudi angeli: »Du hast Dich so unendlich groß begon-

nen /.../so breit geworden und so tief gepflanzt, / daß Du in Menschen, Engeln und Madonnen / dich ruhend jetzt vollenden kannst« (SW I, 268). Takšna osnovna opredelitev Rilkejevega subjekta-meniha in avtorskega subjekta (komentatorja) ter glavnega motivno-tematskega jedra pa je v marsičem vzporedna z ugotovitvami o Vodnikovem subjektu, bratu-ljubimcu, ki išče ljubljeno »sestro« onstran meja čutnega, da bi jo prebudil v molitvi, podobno kot Rilkejev menih boga.

Pri ugotavljanju vodilne teme, ki jo je Rilke realiziral prek motiva boga, je Niko Grafenauer pripisal menihu funkcijo uresničevalca prihodnjega boga, s katero naj bi bila neločljivo povezana realizacija prihodnjega človeka, kar spominja na ekspresionistično težnjo po dopolnitvi. Vendar pa se kmalu izkaže, kot pojasnjuje Grafenauer, da je bog vedno navzoč le v obliki nastajanja oziroma postajanja. Bog v *Knjigi ur* ni izvenčasoven, ni pa niti »ganz und gar untranszendent«, meni Grafenauer, ko zavrača citirano trditev Katharine Kippenberg.⁷¹ Vendar pa Grafenauer še enači Rilkejevo osebo z lirskim subjektom – menihom in ne upošteva toliko subjekta-komentatorja, ki je kot pripovedovalec »zgodbe« o menihu še bližje Rilkeju kakor menih, saj je ta le simbol, udeleženec dogajanja v lirskih slikah, prek katerih pripovedovalec sugerira svojo pretežno panteistično vizijo sveta in človeka. V takšni situaciji ni več dileme, ali je Rilkejev bog krščanski ali ne, gre le za vprašanje, kakšen metafizični red sugerira lirski subjekt-komentator prek meniha in sveta, v katerem le-ta živi. Zakaj menih v *Knjigi ur* je krščanski menih v krščanskem samostanu, ki sicer zadeva na številne dileme v zvezi s svojim verovanjem, a vseeno nikjer ne izreče, da se odpove krščanskemu prepričanju, nasprotno, s hvalnico Frančišku Asiškemu se kot menih do kraja zaveže Bogu.

Zdi pa se, da se obenem z zavezo bogu menih zavezuje tudi umetnosti, zakaj komentator prav tej njegovi odločitvi, bolj intuitivni kakor zavestni, posveti največ pozornosti. Ne gre toliko za sugeriranje krščanske ali morda panteistične metafizike kolikor za iskanje uresničitve novoveške metafizike v umetnini, po vseh razočaranjih in grozotah, ki jih menih zazna v zgodovinskem svetu. V zgodnji redakciji sledi molitvi, ki izraža subjektovo soodvisnost od boga – začenja se z znanim verzom »Was wirst Du tun, Gott, wenn ich sterbe?« – komentar: »Und der Mönch nahm sich in dieser Nacht vor, öfter als vorher und bei vielen Dingen des Todes zu gedenken als seines und seines Gottes gemeinsamen Feindes.« (Sämtliche Werke III, 335).

Razpravljanje o strukturi lirskih subjektov pri Vodniku in Rilkeju lahko sklenemo z ugotovitvijo, da je pri obeh najbolj značilna poteza občutenje povezanosti vidnega in nevidnega prek pesmi-molitive, ki ima v bistvu eno samo funkcijo: sugerirati smisel življenja in smrti in ga s sugestijo pravzaprav tudi odkrivati. S tem v zvezi je pri obeh pesnikih molitev že sredi samega lirskega dogajanja postavljena kot cilj in sredstvo obenem. Tako lahko Vodnikov subjekt šele prek pesmi poišče stik s sestro, Rilke pa poudari verz »Die Schönheit ist von allem Sein der Sinn« s pripombo subjekta-komentatorja: »Da war der Mönch fast ein Künstler. Obgleich er sich von seinen Versen bauen lies, statt seine Verse (zu) bauen.«⁷²

Pri obeh je šele v razmerju med umetnikom in bogom vidna vsa simbolična moč teme sinteze, ki je na eni strani sinteza vidnega z nevidnim, na drugi pa se kot notranja in zunanja resničnost manifestira izključno v umetniškem delu, najvišjem simbolu resnice, oziroma lepoti, ki pa ni namenjena sama sebi, temveč vodi k smislu vsega bivajočega. Tako je lepota (umetnost) postavljena v vzporedno pozicijo z bogom, vendar samo v lirski stvarnosti, ali – kakor se je izrazil Vodnikov lirski subjekt v *Pre-ludiju* – »v zrcalne sanje strani«.

Razlike med obema pesnikoma pa se kažejo pri realizaciji glavne mistično-simbolične strukture predvsem v izboru motivov. Pri Rilkeju

se motivi velikokrat naslanjajo na zgodovinsko dogajanje, medtem ko Vodnik svojo motiviko estetizira z odmikom od socialno obarvane snovne podlage. S takšno odločitvijo se je umaknil pred tisto nevarnostjo, ki se je pojavila pri Rilkeju, ko je prišlo do polnega izraza nezdružljivo nasprotje med vidnim in nevidnim, kakršno je botrovalo že zlomu metafizike v filozofiji. Zdi se, da tudi v umetnosti oziroma v literaturi, v našem primeru Rilkejevi, simbolistična umetniška struktura zaide v krizo takrat, ko hoče z motiviko zaobjeti celoto vidnega in nevidnega sveta ter dogajanja, ko želi dati subjekt višji smisel tudi družbenim krivicam, vele-mestni revščini, in mora pri tem kot human subjekt močno korigirati svojo panteistično predstavo o vidnem. Vodnik pa svojega subjekta ne izpostavlja v »socialnih« situacijah, ker vedno izbira znotrajliterarno stvarnost oziroma snovnost skrajno previdno; slike iz pretežno idilične narave, podobe iz religije, estetsko snovnost, nikjer konkretnih socialnih ali družbenih motivov, ki v 20. stoletju puščajo kaj malo prostih valenc mističnega ali esteticističnega porekla, ker so idejno že vezane na drugače metafiziko – oziroma na njen konec. V *Srebrnem rogu* je Vodnik res pesnil o žrtvah in junakih vojne, vendar tako, da je iz njih ustvaril kakšne svetniške like, socialno povsem razosebljene, čiste simbole narodove svetleše prihodnosti, tako da enotnost subjekta in objekta, usode in njegovega višjega smisla, ni nikoli sporna, neprepričljiva. Zato mu ni spodletelo, kakor je Rilkeju, ko je na koncu tretjega dela *Knjige ur* napisal:

Da leben Menschen, weiß erblühte, blasse,
und sterben staunend an der schweren Welt.

(Sämtliche Werke I, 346)

Denn Armut ist ein großer Glanz aus Innen...

(Sämtliche Werke I, 356)

Po vsem tem ni več čudno, če so zadnji verzi *Knjige ur* posvečeni Frančišku Asiškemu, tistemu simbolu siromaštva, ki ima v bistvu več skupnega z aristokratsko samoto svetnikov in umetnikov, čeprav ves nedotakljiv živi v nevarnem okolju, kakor pa z brezimnimi množicami vsestransko zapostavljenih žrtev krivičnih družbenih razmer, ki jih Rilke ni želel dokončno izbrati za simbole skladnosti življenja z njegovim »višjim« smislom.

Razmišljanje o pomenu Rilkejeve literature pri oblikovanju idejno-estetske strukture zgodnje Vodnikove lirike lahko zaključimo s temi glavnimi ugotovitvami:

1. Različne okoliščine so pripomogle, da se je Vodnik do vključno 1923 seznanil predvsem z zgodnejšo Rilkejevo poezijo in prozo ter z nekaterimi njegovimi neliterarnimi spisi, kakor tudi z literaturo o Rilkejevih delih; pričevanja in dokazi o tem so ohranjeni v arhivih (škofijskem v Ljubljani, družinskem pri bratu Francetu) in v različnih tiskanih virih. Med glavne posrednike moremo uvrstiti Jožeta Tomažina, Doro Vodnik in verjetno tudi Izidorja Cankarja.

2. Analize in sklepi, ki se nanašajo na podobnosti, vzporednice ali pa razlike v umetniški strukturi njune poezije z vidika specifičnega položaja lirskih subjektov, pričajo, da gre pri Rilkeju in pri Vodniku za simbolistične metafizično-ontološke predpostavke, vendar je Vodnik podredil lirsko stvarnost in dogajanje v njej izrazito krščanski metafiziki, Rilke pa pretežno panteistični. Seveda pa moramo obe »metafiziki« razumeti izključno v okviru poslednjega poskusa ohranitve tradicionalne metafizike v literaturi, saj je prav iz posameznih »neestetskih« literarnih motivov, predvsem socialnih, v tretjem delu *Knjige ur* zazijalo več strukturnih razpok, ki dokazujejo, da se niti v lirski stvarnosti ni bilo mogoče izogniti resnici, da je upanje v možnost skladnosti subjekta in objekta neutemeljeno.

3. Obe ugotovitvi lahko združimo v sklep, da pomen Rilkejeve zgodnje lirike za Vodnikovo ustvarjalnost ni toliko v vplivu Rilkejevih idej in estetskih značilnosti kolikor v tem, da je ta pozni veliki evropski simbolist nudil Vodniku določeno oporo v prepričanju, da simbolizem še ni mrtev, čeprav ga je Vodnik morda razumel kot ekspresionista; takšno prepričanje pa ga je spodbudilo pri razvijanju njegovega specifičnega lirskega daru, ki se je lahko do maksimuma uveljavil prav v mejah in na temeljih mističnega simbolizma.

OPOMBE

¹ T. Debeljak: *Literarni uvod v zbirko Žalostne roke*. Mentor 1922/23, 63–66.

² R. Ložar: *A. Vodnik, Vigilije*. Jutranje novice 1923, št. 165.

³ Vidovdan 1924, št. 4, ovoj.

⁴ A. Ocvirk: *Pregled slovenske literature od leta 1918 do 1938*. Ljubljanski zvon 1938, 459–463, 593–599. – B. Paternu: *Povojna lirika A. Vodnika*. Problemi 1965, 220–253. – F. Petre: *Struktura lirike A. Vodnika*. Sodobnost 1970, 472–493, 643–654. – T. Kermauner: *Tradicionalne megastrukture slovenske poezije*. Problemi 1969, 338–367, 405–426. – F. Zadavec: *Ekspresionizem in socialni realizem*. V: *Zgodovina slovenskega slovstva* 6, 7. Maribor, 1972. – J. Kos: *Avantgarda in Slovenci*. Sodobnost 1980, 746.

⁵ Sodobnost 1980, 745–746.

⁶ K. Salamun-Biedrzycka: *Poezja A. Podbevška i A. Vodnika w latach dwudziestych XX w. Zmiana wizji swiata*. Ossolineum, 1978.

⁷ H. Friedrich: *Struktura moderne lirike*. Prev. D. Dolinar. Ljubljana, 1972.

⁸ R. Wellek: *The term and concept of symbolism in literary history*. V: *Actes du Ve congrès de l'Association internationale de littérature comparée*. Beograd – Amsterdam, 1969, 275–292.

⁹ A. Stephens: *Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke*. V: *Rilke heute*, I. Frankfurt am Main, 1976 (Suhrkamp Taschenbuch 355).

¹⁰ C. M. Bowra: *The heritage of symbolism*. London, 1967. Shr. prevod Dušana Pejoviča, Beograd, 1970.

¹¹ J. Ryan: *Creative subjectivity in Rilke and Valéry*. *Comparative literature* (Oregon), XXV, 1973, št. 1, str. 1–16.

¹² Primerjaj J. Kos: *Morfologija literarnega dela*. Ljubljana, 1981 (Literarni leksikon, 15).

¹³ A. Ocvirk: *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu*. V: I. Cankar: *Zbrano delo VII*, Ljubljana 1969, 278–279, 285. Prav tako je A. Ocvirk določil naslov naloge *Mistični simbolizem Antona Vodnika in Mauricea Maeterlincka* (izdelala F. Buttolo 1973); na problematiko Rilkejeve in Vodnikove mistike pa je še najbolj določno opozoril N. Grafenauer, ki je 1969 pri Ocvirku zagovarjal diplomsko delo *Odnevi R. M. Rilkeja v našem periodičnem tisku od prvih glasov o njem do druge svetovne vojne (1910–1941)*: obj. v *Primerjalni književnosti* 1979, št. 2 in 1980, št. 1.

¹⁴ R. Wellek, n. d.

¹⁵ A. Ocvirk: *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu*. V: I. Cankar: *Zbrano delo VII*, 1969, 278.

¹⁶ R. Wellek, n. d., 289–290.

¹⁷ G. Michaud: *Message poétique du symbolisme*. Paris, 1961, 23–24.

¹⁸ Prav tam, 24.

¹⁹ D. Pirjevec: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana 1964, 31–48.

²⁰ *Poglavje o dekadenci, Domače vaje 1917/18 in 1918/19*. Prvi del spisa ni dostopen, ker so se Domače vaje 1917/18 med vojno izgubile. Del spisa je tudi v Vodnikovi rokopisni zapuščini. – Vodnik je obiskoval škofijsko gimnazijo in bil gojence Zavoda sv. Stanislava v Šentvidu v Ljubljani.

²¹ Izvestje škofijske gimnazije, Ljubljana 1918/19, 10.

²² *Sämtliche Werke (= SW) VI, 1403 (Lehnen im Abendgarten beide ...)*

- ²³ R. M. Rilke: *Briefe* II. Wiesbaden 1950, 482.
- ²⁴ M. Kmecl: *Tomažin Jože*. V: Slovenski biografski leksikon XII, 1980, 108.
- ²⁵ Izvod te zbirke, ki ga je Vodnik bral, je še nedostopen v njegovi zupuščini. (Izjava Franceta Vodnika.)
- ²⁶ K pesmi, ki se začneja z verzom *Glej naši dnevi so ozki tako*, je Tomažin pripisal: »Motiv te pesmi posnet po R. M. Rilke.« Prim. tudi Rilke, SW I, 182–183.
- ²⁷ Glej Izvestje škofijske gimnazije 1919/20, 40.
- ²⁸ J. Tomažin: *Vigilija*. Domače vaje 1918/19, 39–40.
- ²⁹ Prav tam, 112–114.
- ³⁰ Prav tam, 286–290.
- ³¹ I. Cankar: *S poti*. Ljubljana, 1960, 158, posebno stavek: »Vsakdo je moral čuti, da je za tem, kar je vidno in naglo spremenljivo, še nekaj drugega, mnogo važnejšega.«
- ³² Prav tam, 159.
- ³³ Izjava Franceta Vodnika (9. X. 1980) in Vodnikova dopisnica Dori Pegam (pozneje Vodnik), na kateri jo nagovarja »draga« (4. VII. 1919).
- ³⁴ Popis knjižnice oziroma tujih del, ki so izšla do vključno 1923, je bil opravljen 1971 (popisala F. Buttolo). Seznam Rilkejevih del: *Die Frühen Gedichte*. Leipzig, 1920; *Geschichten vom lieben Gott*. Leipzig, 1920; *Das Buch der Bilder*. Leipzig, 1921; *Auguste Rodin*. Leipzig, 1921; *Die Weise von Liebe und Tod*... Leipzig, 1922. Izmed del o Rilkeju je ohranil knjigo: F. Schwiefert, *R. M. Rilke*. Strassburg, 1913. Iz poznejšega časa je tudi Vodnikov izvod študije Christiane Osann, *R. M. Rilke, Der Weg eines Dichters*. Zürich, 1941.
- ³⁵ »Njegova večja dela: Erste Gedichte (Prve pesmi); Frühe Gedichte (Zgodnje pesmi); Buch der Bilder (Knjiga podob); Neue Gedichte (Nove pesmi); Geschichten vom lieben Gott (Zgodbe o ljubem bogu); Am Leben hin (Mimo življenja); Zwei Prager Geschichten (Dve praški zgodbi); Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (Zapiski...); Rodin.« Kar zadeva zbirko *Das Stunden-Buch*, ki je Vodnikova v seznamu ne navaja, je treba poudariti, da je prav nji posvetila skoraj celo stran (76) vključno s tremi krajšimi dobesednimi prevodi: *Ker te le redkokdaj dihati slišim*, *Bog je tkanina stoterih korenin* in *Ker mi smo le posoda in smo list*. Prim.: Dora Vodnik: *R. M. Rilke*. Mentor 1926/27.
- ³⁶ Prav tam, 73–74.
- ³⁷ Elizabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart, 1963, 403–408 (Kröners Taschenausgabe 300).
- ³⁸ SW I, 182–183, 846; III, 234, 925.
- ³⁹ Jože Tomažin: *Dekliške pesmi*. Domače vaje 1918/19, 268–275; gl. tudi opomba 26. – Dora Vodnik: *R. M. Rilke*. Mentor 1926/27, 76.
- ⁴⁰ Zora 1919/1920, 153–154; na str. 153 prva verzija *V spomladanskih dneh*.
- ⁴¹ Primerjaj A. Vodnik: *Slovenska mlada umetnost*. Jugoslavija 1921, št. 197.
- ⁴² Anthony Stephens: *Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke*. V: *Rilke heute*, I. Frankfurt am Main, 1976, 95–114.
- ⁴³ SW III, 565.
- ⁴⁴ SW I, 1401–1403.
- ⁴⁵ A. Stephens, n. m., 101.
- ⁴⁶ A. Vodnik: *Zalostne roke*. Ljubljana 1922, 5.
- ⁴⁷ SW I, 253.
- ⁴⁸ SW VI, 1297, 1362.
- ⁴⁹ Martin Heidegger: *Evropski nihilizem*. Prev. I. Urbančič. Ljubljana, 1971, 124–126.
- ⁵⁰ Eudo C. Mason: *Exzentrische Bahnen*. Göttingen, 1963, 199.
- ⁵¹ SW V, 427.
- ⁵² SW V, 427.
- ⁵³ E. C. Mason, n. d., 200.
- ⁵⁴ Prav tam, 196.
- ⁵⁵ Prav tam, 198.
- ⁵⁶ *Kirchenlexikon*. Freiburg im Breisgau, XII, 1901, 951–953.

- ⁵⁷ *Bogoslužni molitvenik*. Ljubljana, 1976, 1083–1100: molitve za rajne.
- ⁵⁸ E. C. Mason, n. d., 183–184.
- ⁵⁹ J. Murn: *Vigilije*. V: J. Murn, *Zbrano delo I*, Ljubljana 1954, 156.
- ⁶⁰ S. Sardenko: *Vigilija*. V: S. Sardenko, *Dekliške pesmi*. Ljubljana 1922, 36.
- ⁶¹ A. Vodnik: *Vigilija*. *Dom in svet* 1922, 371.
- ⁶² E. C. Mason, n. d., 182.
- ⁶³ J. Pogačnik: A. Vodnik, *Vigilije*. *Slovenec* 1923, št. 191.
- ⁶⁴ A. Vodnik, *Pesem in ti*. *Dom in svet* 1924, str. 32–33.
- ⁶⁵ R. Ložar: A. Vodnik, *Vigilije*. *Jutranje novosti* 1923, št. 165.
- ⁶⁶ A. Vodnik: *Vigilije*, 20.
- ⁶⁷ SW VI, 1361.
- ⁶⁸ M. Maeterlinck: *Le trésor des humbles*. Paris 1927, 226.
- ⁶⁹ M. Maeterlinck: *La morale mystique; Le réveil de l'âme*. V: M. Maeterlinck, n. d.
- ⁷⁰ Z. Gluščević: *Novalis – kosmički arhitekt sladostrašča*. V: Novalis, *Izabrana dela*. Beograd 1964, 17–18.
- ⁷¹ N. Grafenauer: *Odmevi R. M. Rilkeja* (. . .), Ljubljana 1969, 21, 23–24. (Diplomsko delo; prim. op. 13.)
- ⁷² SW III, 321.

Meška Kapančič
TRIPITI KOT
STRUKTURNO
VODILO PRI
ŠELGU
IN SIMONU