

Franca Buttolo
VODNIKOV
IN RILKEJEV
SIMBOLIZEM

II.

Notranja
zgradba
Vodnikove lirike
iz zbirke
Skozi vrtove
in Srebrni rog
ter Rilkejevih
Neue Gedichte
in Duineser
Elegien

Članek nadaljuje obravnavo problematike, ki je bila zastavljena v članku Vodnikov in Rilkejev simbolizem¹: tam je bila potrjena domneva o pomenu zgodnjih Rilkejevih del za pesniško ustvarjalnost A. Vodnika do leta 1923, ko sta že izšli njegovi prvi zbirki (*Žalostne roke*, 1922; *Vigilije*, 1923). Zdaj se nadaljuje raziskovanje strukture lirike iz srednjih in poznejših obdobij Vodnikove (zbirke *Skozi vrtove*, 1941; *Srebrni rog*, 1948; *Glas tišine*, 1959) in Rilkejeve ustvarjalnosti (*Neue Gedichte*, 1907; *Duineser Elegien*, 1923; *Sonette an Orpheus*, 1923). Na podlagi dokazov in verjetnih domnev, da je Vodnik te Rilkejeve zbirke poznal, analizira pričujoči spis strukturo lirskih subjektov v posameznih pesmih in ugotavlja, da se tip lirskega subjekta, ki odločilno določa notranjo zgradbo Vodnikovih in Rilkejevih pesmi, s tem pa tudi razlike v motivni in idejno-tematski realizaciji (v okviru panteizma pri Rilkeju in novokatolištva pri Vodniku), pri obeh pesnikih vključuje še v simbolistično makrostrukturo.

Temeljni dokaz o Vodnikovem poznavanju del iz Rilkejevega drugega ustvarjalnega obdobja, predvsem zbirke *Neue Gedichte* (1907), je spis, ki ga je Vodnikova žena Dora objavila ob Rilkejevi smrti.² V njem je opozorila na močno Rilkejevo težnjo po združevanju vidnega in nevidnega »življenja«, na težnjo, ki je kmalu po izidu prvih dveh Vodnikovih zbirk tudi zanj še najbolj značilna.³ To najbolj kažejo njegova prizadevanja, da bi v svoje nove pesmi polagoma začel uvajati drugačne simbole, ne le sanjsko fiktivne, ki ne vodijo h konkretni realnosti, temveč bolj stvarne.⁴

Tudi Rilkejevi simboli, ki se v njegovi poznejši poeziji kakorkoli opirajo na zgodovinsko resničnost, ostanejo še največkrat nekako oddaljeni oziroma poduhovljeni, ali pa vsaj povsem nevtralni do morebitnega antagonističnega okolja, iz katerega so vzeti. Skratka, tako imenovana sinteza duhovnega in fizičnega v Rilkejevem srednjem ustvarjalnem obdobju pomeni predvsem Rilkejevo vključenost v iskanje različnih vrst simbolov, od tistih iz prvotnega simbolističnega paralelizma (soodvisnost subjektovega notranjega stanja in dogajanja v zunanjem svetu, predvsem v naravi) k simbolizaciji religioznih prizorov in legend, od tod pa k simbolom-stvarem (živalim, rastlinam, umetninam in seveda ljudem). Pozneje so takšno simbolno funkcijo prevzeli miti, ki so še najbolj ustrezali Rilkejevemu pojmovanju enotnosti vidnega in nevidnega bivajočega. Vendar pa so bile potrebe po razširitvi simbolistične estetike orientirane v to smer že kmalu po letu 1891, ko je simbolistična doktrina dosegla vrh, saj je Saint-Antoine 1894 v listu *L'Ermitage* izrazil željo, naj bi se pojem simbola povezal z mitom, ker sta si simbol in mit bližja kakor mit in legenda oziroma alegorija;⁵ estetsko poreklo simbola pa da ima več skupnega z religioznim duhom kakor z moralno-etičnimi normami. Seveda so tudi v zvezi s to teorijo določeni problemi, še posebej ko želi pesnik doseči sintezo konkretnih zgodovinskih dogodkov in njihovega »višjega« ali vesoljnega smisla. Zato je prišlo do znane zadrege, ko je Rilke povsem razvidno postavil za simbol »višjega« smisla na primer izbruh 1. svetovne vojne v ciklu *Fünf Gesänge* iz avgusta 1914.⁶

Da je Vodnik globlje poznal Rilkejeve pesmi iz zgodnjega in srednjega ustvarjalnega obdobja, kakor tudi njegovo prozo in študijo o Augustu Rodinu, potrjuje razmišljanje Dore Vodnik o vsakem posameznem delu po kronološkem redu natisov. Vendar pa so vse knjige, ki so predstavljene pri njej, izšle do leta 1910, medtem ko poznejših avtorica

niti ne omenja. Čisto verjetno se zdi, da po letu 1923, ko so izšle Vodnikove *Vigilije*, za Rilkeja ni bilo več prvotnega velikega zanimanja, saj je Vodnikov literarni sodelavec in prijatelj Rajko Ložar, ko je 1927 v Domu in svetu polemiziral z Josipom Vidmarjem, zapisal, da Rilke »po vsej svoji ideologiji« sodi med zastarele pesnike, medtem ko vidi pravega modernega pesnika v Valéryju.⁷ Ali je Ložar s to svojo izjavo označil kot zastarele tudi *Devinske elegije* in *Sonete na Orfeja*,⁸ če jih je sploh imel v mislih, je skoraj nemogoče ugotoviti. Še najbolj verjetno se zdi, da je v naši tedanji literarni javnosti Rilke še vedno veljal za pesnika, ki je dosegel vrh v *Novih pesmih*, kakor ga je predstavila Dora Vodnik, medtem ko je Anton Vodnik še vedno veljal za lirika, ki ni presegel pesniških dosežkov hermetične zbirke *Vigilije*.

Da pa niti še v zadnjem obdobju svojega pesnjenja Vodnik ni zavrzel nekaterih temeljnih Rilkejevih literarnih načel, daje slutiti predvsem uvodni citat iz poezije F. Garcia Lorca v zbirki *Glas tišine* (1959):⁹

Poesía es amargura,
miel celeste que mana
de un panal invisible
que fabrican las almas.

Očitno je Vodnika problematika vidnega in nevidnega privlačevala natanko iz istih razlogov, zaradi težnje po sintezi duhovnega in fizičnega življenja v harmonično celoto, kakor je privlačevala skoraj v vseh obdobjih pesniške dejavnosti prav Rilkeja, ki je 1925 v pismu W. Hulewiczu zapisal: »Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible.«¹⁰

Seveda takšne ugotovitve ne presenečajo; ko se je po smrti Paula Verlaina (1896) in Stéphana Mallarméja (1898) začel simbolizem cepiti na številne šole, ki so mu v marsičem celo bistveno nasprotovale (naturizem, unanizem), so na literaturo začela vplivati nova imena, nove ideje Bergsona, Whitmana, Nietzscheja, ki so razglašale življenjski pollet (élan vital) in voljo do moči, tako da je v veliki meri prevladalo prepričanje o zatonu simbolizma. Le malokdo si je upal verjeti, da je simbolično gibanje, o katerem so menili, da je že končano, v nekem smislu dobilo nove razsežnosti. Takšen proces se je začel 1898, po Michaudovem mišljenju prav tedaj, ko se je preostanek simbolizma srečal z Nietzschejevimi idejami.¹¹ Res je bilo sprejemanje Nietzschejevih idej silno raznoliko, nekaj pa je jasno, vsaj kar zadeva evropsko liriko: če pomeni leto 1896 zanj konec simbolizma, pomeni leto 1905 njegovo obnovo,¹² saj Valéry imenuje »la poésie pure«, ¹³ čisto poezijo, veliko odkritje simbolizma, ker se je odrekla vsem tistim razumskim elementom, ki jih ne more izraziti tudi glasba.¹⁴ Vendar pa Valéry ni verjel, kakor je še verjel Mallarmé, da je prek metafore ali podobe, ki dobita razsežnosti simbola, v resnici mogoče komunicirati z nebem (bitjo, bogom). Zato v zvezi z Valéryjevim simbolizmom Michaud ugotavlja, da je zanj metafora to, kar se pojavi, ko gledamo na določen način,¹⁵ je torej predvsem perspektiva na določen pojav.¹⁶

Prav v sklopu tako zastavljenega razmišljanja o Ložarjevi izjavi iz 1927, da vidi pravega modernega lirika v Valéryju, je treba pozorno raziskati zgradbo lirskega subjekta v značilnih pesmih iz zbirke *Glas tišine* (1959) in jo primerjati z ustreznimi soneti iz Rilkejevih *Sonetov na Orfeja*, o katerih je razmišljal v zvezi z moderno poezijo predvsem Heidegger v razpravi *Wozu Dichter?*¹⁷ Le tako je mogoče določiti mejo,

ki v Vodnikovi pozni liriki nakazuje oddaljenost strukture njegove poezije od pesniških teženj in načel modernizma.

I. Vodnikov ciklus *Nove pesmi* in *Duineser Elegien*

Čeprav Vodnikove *Nove pesmi* (v zbirki *Skozi vrtove*, 1941) po zunanji in notranji zgradbi težko primerjamo z Rilkejevimi *Devinskimi elegijami*, to še ne pomeni, da se elegije s posameznimi elementi ne uvrščajo med pomembne literarne vire, prek katerih je Vodnik odkrival svojsko naravo svoje lastne ustvarjalnosti, še posebej v zvezi z *Novimi pesmimi*, ki jih je posamično začel objavljati 1933 v Domu in svetu (*Čemu se vračam, Domov*).

Rilke je začel ustvarjati ciklus desetih elegij na začetku 1912, dokončal ga je šele 1922 (objavljen 1923). Po zunanji obliki, ki se zgleduje med drugim tudi pri Hölderlinu, se je pesnik želel približati antični formi, elegiji v distihih. Odmev antičnega metruma je v njih mogoče zaslediti v večinoma daktilskih verzih, le četrta in osma sta v blankverzu. Ker ni namen naše primerjave podrobneje obravnavati posebno funkcijo takšne zunanje forme *Devinskih elegij*, naj opozorimo le na že omenjeno Michaudovo ugotovitev, da so po 1891 opazne težnje k simboliističnemu uveljavljanju mita.¹⁸ Brez dvoma zunanja oblika elegij ni spodbudila Vodnika k podobnim ustvarjalnim stremljenjem, čeprav ni zavrnil svoje priljubljene ciklične oblike, drugačen pa je bil njegov odnos do posameznih elementov v notranji zgradbi te znamenite Rilkejeve zbirke. Očitno Vodnik ni ostal ravnodušen do Rilkejevega poskusa, da bi v poeziji vzpostavil takšno enotnost vidnega in nevidnega sveta, ki bi zaobsegala vse, tudi družbeno-socialne pojave – po možnosti skozi vso zgodovino. Vodnik je s podobnim namenom simboliziral enotnost prek fiktivne podobe idilične katoliške vaške srenje.

Številni razlagalci *Devinskih elegij* ugotavljajo, da je glavna tema teh lirskih pesmi povezana s poskusom sugeriranja smisla in pomena človekovega bivanja v zgodovini in končno v našem, 20. stoletju, prek oživljanja simboličnih razsežnosti mita. Po Rilkejevi razlagi v pismu W. Hulewiczu se elegije bistveno ne oddaljujejo od temeljnih problemskih sklopov njegovih zgodnejših del, temveč večino že znanih konfliktov samo ponovno aktualizirajo.¹⁹ V tem smislu je gotovo vsa širša motivika *Devinskih elegij* vezana na temo subjektovega spoznanja o nezadostnosti zgolj vidnega dela »celote« svetla, v kateri smrt še vedno ohranja nekdanjo mistično privlačnost:

– Aber lebendige machen
alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden.
Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter
Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung
reißt durch beide Bereiche alle Alter
immer mit sich und übertönt sie in beiden.

(*Sämtliche Werke* = SW I, 688)

V takšni Rilkejevi viziji sveta je življenje polno samo kot življenje, ki že od vsega začetka smrt ne le vsebuje, temveč počasi vanjo dozoreva, ji ni sovražno, ampak se v nji bogati.

Na vprašanje o tipu subjekta, ki govori tekst v *Devinskih elegijah* in tako odloča o njihovi notranji zgradbi, je mogoče odgovoriti, da je njegova oseba že od začetka povezana s predmetom pripovedi. Povezanost

se kaže v posebnem razmerju med pripovedovalcem elegij in vsebino govora, ki ni v obliki svobodnih verzov, je formalno (z verzom, metrumom, ritmom) vezan na antično in romantično (Hölderlin) tradicijo;²⁰ že iz prve elegije je razvidno, da subjekt toži o svoji oziroma človekovi zapuščenosti, ker je njegovo življenje »nezadostno«, posebno če ga primerja z angelovim. Glavni cilj pesnikove tožbe v takšni situaciji je *poskus uskladitve svojega načina bivanja s smislom velike celote*, ki naj bi ga uresničil tako (če opozorimo na Heideggerjevo razmišljanje o *Devinskih elegijah*), da bi zunanji svet »ponotranjil«, vidno povzdignil v nevidno: »Der weiteste Umkreis des Seienden wird im Innenraum des Herzens präsent.«²¹ Zato v deveti elegiji subjekt opeva proces spreminjanja vidnega v nevidno kot glavno in vzvišeno pesnikovo poslanstvo:

Preise dem Engel die Welt (...)

(...)

Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann (...)

(...)

Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln
in – o unendlich – in uns! Wer wir am Ende auch sein.

(SW I, 719)

S takšnim odgovorom, ki v bistvu pojmuje ponotranjenje stvari kot njihovo povzdigovanje v zavest, pa se je človek oziroma pesnik-subjekt v veliki meri zatekel k besedi in pesmi kot načinu zagotavljanja človekove »varnosti«. Tako je postal jezik, kakor ugotavlja Heidegger, hiša biti: »Die Sprache ist der Bezirk (templum), d.h. das Haus des Seins. (...) Für Rilkes Dichtung ist das Sein des Seienden metaphysisch als die weltische Präsenz bestimmt (...)«²²

S tem da pesem razkrije smisel človekovega bivanja, pa prevzame funkcijo tolažnice v izgubi; motivni drobec otožne glasbe ob žalovanju za Linosom (1. elegija) sugerira prepričanje, da je spev sprožil v »nihaj« prazen prostor, ki je ostal za njim. Sicer je odnos Rilkejevega subjekta do mrtvih ostal v elegijah nespremenjen: ne potrebujejo živih. Kar pa zadeva žalujoče, je do njih lirski subjekt v elegijah v humanem odnosu; živi potrebujejo mrtve:

Aber wir, die so große

Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft

seliger Fortschritt entspringt –: könnten wir sein ohne sie?

(SW I, 688)

Vse človekovo prizadevanje, da bi osmisлил svoj način bivanja, ki je nekje med stvarmi in nižjimi bitji ter angeli, stremi k podobnosti s slednjimi, katerih zavest je odprta tako v vidno kot v nevidno področje sveta in življenja. Očitno gre za že izvršeno preobrazbo v angelu, ki se v določeni meri ujema s predstavo zveličanja. To pa zadeva tudi vrsto in način preobrazbe človeka; koliko sovpada spreminjanje naše psihofizične celote v elegijah s panteističnim in koliko z židovsko-krščanskim verskim monoteističnim pojmovanjem preobrazbe, je razvidno iz študije Annemarie Schimmel »*Ein Osten, der nie alle wird*«. ²³ Avtorica postavlja angela v bližino islama, kakor ga je tudi Rilke sam, ²⁴ in opozarja na zgodnjo nemško romantiko, predvsem na Novalisa (»Religion ist der große Orient in uns.«) ²⁵ Ugotavlja, da je Rilkejev angel blizu angelu v islamski hierarhični razdelitvi, v kateri se svetloba višje stoječega angela zrcali v neposredno podrejenem, najnižje postavljenega angela

pa v človeku, ki je povsem na dnu te hierarhične razdelitve, tako da se božanska luč dokončno uresniči prav v človeku.²⁶

Ker pa se prav v tej simboliki odpirajo različne možnosti interpretacije Rilkejevega lirskega subjekta, naj opozorimo vsaj na polemiko s Heideggerjevo ugotovitvijo, da je Rilke (Heidegger ga identificira s subjektom elegij) metafizični pesnik, ki jo je z naslovom *Heidegger's misinterpretation of Rilke* objavil P. Christopher Smith l. 1979.²⁷ Ugotavlja, da je za Rilkejev lirski subjekt narava mater-matrix, maternica. Te maternice (»Innenraum«), v katero bi se rad vrnil, pa po njegovem mnenju ne moremo imenovati metafizični prostor. V takšni perspektivi sprememba ni zanikana, le pojmovana je kot gibanje v obliki padanja in vstajanja, kakršno vidi Smith v zen-budizmu. Tej in njej podobnim interpretacijam je resnično mogoče v marsičem pritrlditi, vendar s podarkom na dejstvu, da Rilkejev subjekt – gotovo identični s pesnikovo psihofizično osebo – v *Devinskih elegijah* izključno v poeziji utrjuje metafiziko enotnosti življenja in smrti na način, ki je podoben poskusom vzpostavljanja takšne ali drugačne metafizike v zgodovinskem svetu. Enotnost vidnega in nevidnega konstituira Rilke v elegijah zato, ker ve, da je poezija edini prostor, v katerem se ta enotnost sploh še lahko dogaja, o čemer subjekt tudi dejansko spregovori:

... aber zu sagen, verstehts,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.

(SW I, 718)

S takšnim pojmovanjem pesnjenja pa se Rilke brez dvoma približuje simbolistični tradiciji.

Poskus, da bi v motiviki Vodnikovih *Novih pesmi*, kakor tudi v tipu in funkciji subjekta, ki jo idejno in estetsko oblikuje v enkratno lirsko konfiguracijo, odkrili morebitne podobnosti in razlike z Rilkejevimi elegijami, se zdi dokaj tvegan. Vendar pa ni mogoče prezreti, da *Nove pesmi* pomenijo Vodniku novo umetniško prizadevanje za uveljavitev takšnega sveta in človeka v njegovi liriki, ki nikakor ne bosta dopuščala razkola med življenjem in smrtjo. Gre torej za hotenje, zelo podobno Rilkejevemu. Čeprav je med obema lirskima prostoroma tako rekoč nepremostljiva razlika, saj je celotna Vodnikova motivika skrčena na vaško idilo, ki se opira na katoliško izročilo, je skoraj nemogoče zanameriti nekatera stičišča v strukturi obeh svetov; v središču dogajanja je najprej vidni svet (vas in vaščani), ki se za vasjo izgublja v nevidnega, vse bolj obljudenega s poduhovljenimi bitji, medtem ko je pri Rilkeju v središču vidnega evropski mestni vrvež, ki se na robu mesta (in na robu zgodovine) izgublja v nevidno področje, a je seveda še vedno integralni del vidne in nevidne celote.

Podobno kot večina Vodnikove lirike tudi *Nove pesmi*, ki jih je kot ciklus prvič objavil v zbirki *Skozi vrtove* (1941), postavljajo v središče subjektovoga doživljanja motiv človekovega odnosa do končnosti, smrti. Le-ta naj bi pomenila samo prehod iz enega načina bivanja v drugega, zgolj duhovnega (telo razpade v prst), ki odpira človeku večno življenje in blaženost. Takšna transformacija je predstavljena že v prvi pesmi – *Zadnji ogenj*, v kateri množinski subjekt, kakršen nastopa v smislu nekakšnega slehernika skoraj skozi ves ciklus, govori:

Nazadnje smo ostali sami
z ljubečimi ženami,

ki so prsi jim trudne
in težke
kakor pred žetvijo sad.
(...)
Ponoči sneg zamel bo gaje –
a neko jutro
nova pesem nas zbudi.

(Zadnji ogenj, Zlati krogi, 57–58)

Za to, uvodno pesmijo, ki naznanja neko gotovost prehoda v novo obliko bivanja, se najprej zvrstijo še štiri, v katerih subjekt variira svojo predstavo prihodnjega življenja pred vstajenjem, ko bo telo pepel, duša pa osvobojena »sredi blestenja daljin«

Kakor da ne moremo verjeti,
bomo počasi odprli oči
in se nasmehnili
kot v davnem snu objeti.

(Pomladna pesem, Zlati krogi, 59)

V šesti (*Mrtvi sosedje*) se povezanost med obema svetovoma najbolj vidno pojavlja v trenutkih, ko subjekt intuitivno dojame prisotnost pokojnih:

Ljubi sosedje, v mokri zemlji speči,
o nikoli več zdaj niste sami –
(...)
in kakor od nekdanj pomakate z nami
kruh v lončeno skledo...

(Mrtvi sosedje, Zlati krogi, 64)

Še bolj očitna je Vodnikova tematika transformacije iz nevidnega v vidno, če pesem *Kakor v sanjah* povežemo s pravkar citiranimi verzi:

Izpregli ste konje in vole,
(...)
in kakor sad medeni legli
v božje shrambe in kleti.

(Kakor v sanjah, Zlati krogi, 63)

Vsekakor gre za močno prisotno subjektivno sposobnost, da dojema neprestano padanje in vstajanje življenja, vendar, kakor je bilo že poudarjeno, v katoliškem smislu, zakaj to, kar se poraja iz zemlje (plodovi polj), vstaja iz teles, ki so razpadla v prah, ne pa iz celotne psihofizične osebnosti, ki je duhovno tudi po smrti še »živa«, medtem ko se pri Rilkeju spremeni v celoti, saj so Žalostinke, pokojni in angel samo simboli neke nevidne hierarhično porazdeljene »populacije«, ki je čutom nedojemljiva.

V fiktivni celoti tostranstva in onstranstva je prisotnost smrti v Vodnikovih *Novih pesmih* enako pomembna za žive in mrtve; z odhodom iz idiličnega vaškega prostora »v svetlejši novi svet« in s svojo fizično prisotnostjo v prsti, ki rodi plodove, ter v spominu živih smo neprestano drug z drugim povezani – odhajamo in se vračamo skozi smrt, ki je kakor »zlata dver« za jagnedi na mokrih travnikih na koncu vasi. Takšna tematika spreminjanja, padanja in vstajanja pa se pri Rilkeju kaže prav v tisti enotnosti obeh področij, ki jo omogoča samo pesnjenje, oživljanje te enotnosti v središču srca.

Tako lahko ugotovimo, da se kljub oddaljenosti *Novih pesmi* od komplicirane zunanje in notranje forme *Devinskih elegij* Vodnikov lirski subjekt približuje Rilkejevemu s tistimi elementi v svoji strukturi, ki zadevajo njegovo, že iz prejšnjih pesmi znano pojmovanje enotnosti vidnega in nevidnega. Z omenjenimi elementi se je Vodnik približal idejnim sestavinam evolucionističnega panteizma oziroma ideji Schellingovega pojmovanja »Naturphilosophie«, značilne za njegovo zgodnje obdobje (1797–1800), ko je imel v Jeni kot profesor filozofije velik vpliv na brata Schlegla in na Novalisa. Prav za Schellingovo zgodnjo filozofijo je namreč značilno, da se je opirala tako na Spinozo (panteizem) in na Bruna (renesasnici materializem) kot na Fichtejev subjektivni idealizem, za katerega je človeški »jaz« prazvor vsega obstoječega, kar se je pri Schellingu izrazilo v težnji po enotnosti subjekta in objekta. Tako postaneta duh in narava identična v nekem enotnem »absolutnem«, iz katerega se pojavljata v dvojni obliki – realnega in idealnega, da bi se ponovno vrnila v enotnost.

Kar zadeva temeljno simbolistično strukturo Rilkejevega in Vodnikovega ciklusa, je treba predvsem poudariti, da Rilke to moč združevanja obeh področij v samem lirskem govoru pripisuje izključno besedi, pesnjenju, medtem ko jo Vodnik omenja predvsem v naslovih (*Pomladna pesem*, *Pesem o travah*, *Pesem o smrti*, *Pesem o rožah*, *Pesem o dežju*, *Pesem o vodnjaku*, *Večerni psalm*). Rilke je – verjetno s podobnim namenom – pri vsaki pesmi posebej poudaril, da gre za elegijo (posebno, davno pesem v modernem času, za devinsko elegijo), ki ima, opremljena s številko, čisto posebno funkcijo v zaokroženi celoti – pesniški in svetovnozgodovinski oziroma večnostnoprstorski. Seveda se je Vodnik naslanjal na katoliško religijo, tako da vlogo vrhovne biti vseskozi ohranja Bog, nekakšno zagotovilo celote sveta in človeka. Ker pa to enotnost vzpostavlja pravzaprav šele subjekt (in povrhu vsega še iz situacije, ki priča o njegovi neprivajenosti v svetu, saj še hrepeni kljub svojemu katoliškemu prepričanju po čim večji varnosti), je razumljivo, da išče pot k izviru (vodnjaku) za vasjo, podobno kot pri Rilkeju mladenič stopa v spremstvu Žalostinke k pradavnemu rudniku.

II. Orfej in Evridika ter Rilkejeva pesem *Orpheus. Eurydike. Hermes*

Pesem *Orfej in Evridika* sodi v zgodnejše zadnje obdobje Vodnikovega pesnjenja, saj je izšla 1948 v zbirki *Srebrni rog*, pozneje pa bistveno spremenjena še v *Zlatih krogih* (1952). *Orpheus. Eurydike. Hermes* pa pripada srednjemu Rilkejevemu ustvarjalnemu obdobju, 1907 jo je namreč uvrstil v *Nove pesmi*. Njen motiv se naslanja na antični grški relief (420–410 pr. n. š.), ki je ohranjen v treh rimskih kopijah, od katerih je Rilke dve poznal že pred nastankom te pesmi. Vendar pa Else Buddeberg²⁸ meni, da gre pri Rilkeju za novoromantično upodobitev motiva s poudarkom na Evridikinem predanem pristajanju na smrt, s čimer se Rilkejev motiv oddaljuje najsibo od reliefa najsibo od Ovidovih *Metamorfoz* (X–XI) in Vergilovega motiva (*Georgica*, IV).

Rilke je mitski motiv preoblikoval tako, da je spremenil tradicionalno predstavo o načinu bivanja mrtvih in o smislu smrti sploh. Prilagodil jo je svoji mistično-simbolistični oziroma panteistični viziji povezanosti življenja in smrti, ki obenem pomeni tudi najvišji smisel bivanja. Takšna podoba pa je analogna pesnikovemu načinu življenja, ki se

brezpogojno podreja višjemu smislu svoje samote, v kateri se dogaja njegova umetniška transformacija.²⁹

Motiv Vodnikove pesmi je v glavnih potezah identičen z Rilkejevimi: lirsko dogajanje je omejeno le na trenutke tik pred izhodom iz podzemlja in na krajši čas po Evridikini vrnitvi. Odstopanja od Rilkejevega zgleda pa so očitna pri načinu opisovanja kraja lirskega dogajanja, podzemlja in prostora pred Hadovim izhodom. Tudi predstavitev Orfejeve mitske osebnosti se pri Vodniku kaže v čisto drugi luči, je središčni lik, ki Evridiko prebudi iz smrti, tako da s pesmijo prebudi svet, naravo, smisel svojega življenja. V Rilkejevi pesmi pa je Evridika simbol panteističnega, samega v sebi osmišljenega sveta (vidnega in nevidnega), zato ji ni potrebna utemeljitev v Orfejevem spevu. Pri Rilkeju je že na začetku pesmi nakazano neprestano povezovanje obeh svetov (rdeča kri po rudniških stenah), pri Vodniku pa šele na koncu, ko iz zemlje zacveti pomlad, a še to le v prvi varianti, ko Orfej še ni zgubil božanske moči, s katero je povezal obe sferi. Vodnikov podzemski prostor ostaja, podobno kot v drugih njegovih pesmih, prosojen in nedoločen. Pri Vodniku gre prav žalosti in trpljenju vsa zahvala za prebujenje sveta ob Orfejevi pesmi, podobno kot v Novalisovih *Himnah noči*; pri Rilkeju pa je poudarek samo na panteistični zakonitosti Evridikine preobrazbe v znano »odprtost«, v stanje odsotnosti zavedanja smrti, njene stalne prisotnosti. Vendar je potrebno upoštevati, da tudi pri Rilkeju ne gre za oddaljitev od povečevanja funkcije poezije, saj celoten mitski motiv Orfeja sugerira s transformacijo vidnega v nevidno tisto enotnost, ki se lahko pojavlja samo v pesmi. Ta nevidni del enotnosti v nji očitno odseva kot v ogledalu ali vodi:

»wie um die andre Erde, eine Sonne
und ein gestirnter stiller Himmel ging,
ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen:
Diese So-geliebte«.

(SW I, 544)

Takšno ustvarjanje transcendence pa omogoča subjektu uresničiti tisto kontaktno smer, ki dopušča sugestiven, indirekten nagovor bralca, tako da mu ni treba direktno posegati v lirsko dogajanje, ker že sama mitska simbolika nakazuje ustrezno smer.

V opisu prostora, likov in dogajanja je pri obeh pesnikih mogoče opaziti številne razlike, ki izvirajo iz različnosti duhovnozgodovinskih struktur njunih subjektov. Vodnikovo novokatolištvo je narekovalo drugačne mikrostrukturne realizacije kot Rilkejev panteizem, čeprav sta seveda oba zasidrana v novoveški metafiziki. Te razlike pa se uveljavljajo že v zunanji formalni podobi obeh pesmi; zgradba ali kompozicija v obeh primerih sledi notranji vsebini, tako da so presledki med posameznimi kiticami, poudarjene besede, vselej funkcionalno vključene v simbolistično strukturo posameznih vsebinskih sklopov. Notranji stil je pri Vodniku zaradi močnih čustvenih poudarkov najprej liričen, nato pa prehaja že v patetiko, v krik. Rilkejev je epičen, opisnost le tu pa tam v njenem gladkem teku zaustavi s sugestijo nabita beseda ali pavza, ko nenadoma pesnik en sam verz-kitico postavi nasproti daljšim ali celo zelo dolgim kiticam. Rilkejev ritem manj kot Vodnikov poudarja emocije in bolj prikrito (mistično) bistvo dogajanja; tako je skrajno razgiban samo tam, kjer že skoraj ironično opisuje Orfejevo nestrpnost, da bi čimprej prišel do Evridike, ko bega s pasjim nagonom po zasledovanju, brez potrebnega dostojanstva; v takšnem Orfeju ni sledu veličine Vod-

nikovega, ki do mrtvih in njihove dežele čuti posebno spoštovanje, saj je podobna nekakšnim nebesom iz *Vigilij* (Na róke motna luč / gostó ji je snežila.) V obeh primerih pa je glavna simbolna funkcija teh predmetnih pesmi (Ding-Gedicht) močno sugestivna, oddaljena od slehernih parnasovskih objektivnih predstavitev estetskih in umetniških predmetov, kakršen je tudi antični relief o Orfeju in Evridiki.

Omenjene značilnosti notranje zgradbe v obeh primerih izpričujejo težnjo dveh subjektov po doseganju transcendece v obliki nesmrtnega življenja, kar je seveda samo neuspeh poskus. Šele njemu sledi pesnjenje (preobrazba), ki se navdihuje prav pri nedosegljivi transcendenca – novokatoliški ali panteistični, nikakor pa ne pri prazni, saj gre le za Orfejevo nemoč, premajhno osveščenost, da bi razumel, kako smrt pravzaprav ni nikakršna resnična ločitev. Takšen je lahko samo površni Rilkejev Orfej iz našega stoletja. Zato tudi Rilkejeva Evridika ni poduhovljena lepa kakor Vodnikova, temveč je vsa zaposlena s svojim lastnim oblikovanjem smrti, v kateri se zliva v večno kroženje in pretakanje mrtvega v živo, vidnega v nevidno in obratno. Tako je v nekem smislu Evridika zametek novega, Rilkejevega Orfeja, ki sveta ne oživlja in ohranja več s svojo božansko pesmijo, torej ne premaguje smrti z »religijo«, ampak tako, da preprečuje padec vidnega v pozabo. To preprečevanje pa se dogaja z realizacijo skrajnih možnosti razvoja človekove zavesti v vseh njenih plasteh, tudi najbolj skritih. Razvidnost Rilkejeve teme in nedorečenost ideje, zgolj sugerirane prek pretveze (mita),³⁰ pesmi onemogoča prehod v alegorijo ali parabolo.

Kar zadeva Vodnikovo pesem, je treba upoštevati tudi njeno poznejšo varianto iz *Zlatih krogov*; v nji je namreč izpustil zadnje štiri kitice, ki dopolnjujejo vsebino z motivnim elementom Orfejevega uspelega pesniškega »upora«³¹ proti nesmislu smrti, obenem pa vnašajo v lirsko dogajanje mistično-panteistično tematiko o povezanosti duha in materije v večnem gibanju:

in ob zvokih zlate lire
iz divjih, črnih skal
dvignil se je hram
mogočen, svetál

(*Srebrni rog*, 1948, 140)

Prav ta del pesmi z motivnim drobcem hrama ali templja je po svoji postavitvi na konec zelo blizu tradicionalnemu pojmovanju božanske moči Orfejeve pesmi, ki jo je Rilke v prvem sonetu iz zbirke *Soneti na Orfeja* označil kot preteklost: moderni Orfej je v drugačnem odnosu do pesnjenja. Vendar pa je treba takoj poudariti, da je tudi Vodnik v varianti iz *Zlatih krogov* opustil poveličevanje Orfejeve moči in se zadovoljil s pusto konstatacijo:

A ni zajokal, ni ihtel,
le gledal je za njo otožno,
(...)
dokler je ni zamel
dušeč pepel
svetlobe čudno sive
pred vhomom v Had,
ki svet deli
v mrtve, žive --

Tolikšna sprememba v koncu pesmi, ki je bil prvotno simbolično najbolj nabit, tematsko poln, očitno ni mogla pustiti nedotaknjene ce-

lotne strukture prvotne pesmi. Varianta brez Orfejevega zaključnega speva v *Zlatih krogih* pomeni zoženje pesnikove prvotne funkcije; med svetovoma mrtvih in živih ostaja nepremostljiv prepad, Orfejev boj s smrtjo je nesmiseln, prav tako kot podeljevanje kakršnegakoli višjega pomena Evridikini smrti, saj jo je treba jemati le kot dejstvo.

Glavna ugotovitev o tipu lirskega subjekta, ki odločilno določa notranjo zgradbo obeh pesmi, s tem pa tudi razlike v motivni in idejno-tematski realizaciji obeh struktur, panteistične in novokatoliške, kakor se v smislu idejnega elementa vključujeta v simbolistično literarno makrostrukturo, je ta, da je lirski subjekt obakrat v tretji osebi, izven lirskega dogajanja. Pesem pripoveduje, kot bi govoril z normalnim, pogovornim glasom pred nekakšnim lirskim prizoriščem določenemu številu poslušalcev. O pripovedovalcu ni znano nič konkretnega; je le posrednik motiva iz mita o Orfeju in Evridiki. Vendar v tem mitu govori svojo lastno pesem, povsem drugačno od vseh do zdaj že znanih. Takšen govor torej ne more pripadati nikomur drugemu kot lirskega subjektu, ki ga je ustvaril čisto določen avtor, npr. Rilke. Res je pesem v obeh primerih, pri Vodniku in pri Rilkeju, podpisana, seveda pa ni nikjer potrjena ali zanikana identičnost lirskega subjekta z avtorjem. Njuna zveza je v obeh pesmih le nakazana, sugerirana, kar ustreza že opisani simbolistični strukturi. Kljub temu pa je potrebno spregovoriti še o možnosti, da gre v teh dveh lirskih tekstih za brezoseben ali nadoseben lirski subjekt. Koliko je mogoče sugestije pripovedovalca v tretji osebi enačiti z Rilkejem ali Vodnikom, je še najbolj razkrila primerjava med subjektivnim razmerjem do sveta in bivanja ter med Rilkejevim oziroma Vodnikovim, kakor sta ga potrjevala v smislu osebnega prepričanja zunaj svojih literarnoumetniških tekstov. Tako je Rilke ob zbirkah štirih pesnikov (Benzmanna, Mendelssohna, Arnswaldta in Zlatnika) l. 1896 zapisal:

Denn das lyrische Gedicht ist die persönlichste künstlerische Äußerung, und je persönlicher es ist, desto mehr spricht es uns an. Denn das innigste Intime eines Wesens nähert sich wieder dem Allgemein-Menschlichen: Les extrêmes se touchent (...). Diese Gedichte nenne ich Bilder im eigentlichen Sinne des Wortes. Ich habe in diesem Buch geschaut, nicht gelesen.

(SW V, 301–302)

Das Kunstwerk möchte man also erklären: als ein tieferes Geständnis, das unter dem Vorwand einer Erinnerung, einer Erfahrung oder eines Ereignisses sich ausgiebt und, losgelöst von seinem Urheber, allein bestehen kann.

(SW V, 428)

V zvezi z Rilkejem si torej lahko predstavljamo mit kot pretvezo za intimno izpoved lirskega subjekta, ki ni nihče drug kot avtor sam. To pa verjetno pomeni, da je Rilkejev subjekt vse prej kot brezoseben ali nadoseben, temveč tretjeosebni govor tako rekoč še najbolj dosledno omogoča zarčenje simbolične moči pretveze, simbola, pesnikove najintimnejše izpovedi, celo priznanja. Stephens ugotavlja, da je Rilke ohranil takšno »tehniko« do konca svojega ustvarjanja; vendar pa tovrstnega načina simboliziranja lastne subjektivnosti Stephens ne uvršča v simbolizem, ker je zanj, podobno kot za Welleka, simbolizem v pretežni meri le esteticizem, ki ima največkrat kaj malo skupnega z mističnim simbolizmom, utemeljenim v zgodnji romantiki.³¹

Tudi v Vodnikovi pesmi je lirski subjekt v tretji osebi, stoji zunaj dogajanja; razlike v primerjavi z Rilkejevim pa so vidne predvsem iz

pripovedovalčevega čustvenega odnosa do fiktivnih mitskih oseb in do dogajanja, v katero so vključene. Vodnikova lirski pripoved ne teži k jedrnatemu opisu z vsemi »realističnimi« podrobnostmi. Poduhovljena bitja stopajo skozi sanjsko pokrajino, njihovi liki še vedno ustrezajo preraphaelitskim slikarskim upodobitvam. Perspektiva lirskega subjekta je prav tako navidezno zunanja; lirski realnost se kot simbol kaže pripovedovalcu na prvi pogled kot nekaj nazornega, utrjenega v mitu, v resnici pa je fiktivna, nastaja spotoma, v skladu s subjektovo potrebo po sugestiji čisto določene skrite realnosti za površino »vidnega« lirskega dogajanja. Skratka, »pretveza« za sugestijo skrite resničnosti se je tako pri Vodniku kot pri Rilkeju realizirala tudi s pomočjo ustrezne pripovedovalčeve perspektive, ki je identična s perspektivo subjektive intuicije, v imenu katere govori mitsko dogajanje. To pa potrjuje našo domnevo, da tako subjektov pogled na umetnost kakor avtorjevo pojmovanje njene poglavitne funkcije ustrezata ideji, ki jo je uveljavil simbolizem, da je namreč skrito bistvo sveta in človeka dojemljivo le prek simbola, po intuitivni poti, oziroma prek umetnine sploh. Zato je za Vodnika in Rilkeja odločilnega pomena resnica, da njunima pesmima ne pripada funkcija oživiljanja izvornega mita v smislu znanega nasprotja med *mythosom* in *logosom*, temveč je poudarek na tisti njegovi vrednosti, ki jo ima kot mistično-panteistični oziroma novokatoliški idejni element v tipični simbolistični strukturi. Prav v zvezi z Vodnikovim subjektom v *Orfeju in Evridiki* je potrebno opozoriti na podobnost med mistično-simbolistično usmerjenostjo pesmi kot celote in Vodnikovim razumevanjem novokatolištva, saj je 1926 napisal:

»Tik pred nami je bil čas, ko se je kulturno udejstvovanje tako kot nikoli poprej razdelilo – princip delitve dela! – na najrazličnejše, med seboj neodvisne panoge–stroke, katerih skupnost potem mehanično sestavlja nekako celoto – kot posamezni deli avtomobilov v Fordovih tvornicah. (. . .) Tedaj je bila umetnost religioznih ljudi, ni pa bilo religiozne umetnosti. (. . .) To ni bil človek z *enotno mislijo in čustvom*, temveč je bil človek z *mislijo plus čustvom plus še kako drugo zmožnostjo*. Ni bilo *centralne sile*, ki bi poživiljala ves organizem in ga vsega prešinjala. Religija ni bila centralni živec *vsega življenja*. (. . .) Najprej je bilo treba dati splošno smer, vse naravnati k bistvenemu . . .«³²

Da je Vodnik verjetno v tem smislu razumel tudi Rilkejevo »metafiziko«, izpričujejo prav nekatere misli Dore Vodnik o Rilkejevi poeziji do vključno *Novih pesmi*: »V njem ni nikjer žgočega krika, borbene kretnje, temnega iskanja: z njim samim mu je dano vse. V njem *ni razcepa med silami*, ni tragike v njem. Globoka *enota* – v motni, a neskončno mirni luči – to je Rainer Maria Rilke.«³³

Razmišljanje o lirskih subjektih in o motiviki v obravnavanih pesmih lahko zaključimo z ugotovitvijo, da v obeh primerih lirski subjekt (pripovedovalec) prek mitskega motiva o Orfeju in Evridiki sugerira intuitivno dojetje skritega bistva sveta in življenja, v katerem ima upesnjeni mitski motiv funkcijo naravnavanja »k bistvenemu«, k redu, kakršen nedvomno obstaja – le da ga resnično dojemamo samo, če smo mistično oziroma pesniško »osveščeni«. Tako poezija v svojem lirskem prostoru obakrat ohranja fiktivno enotnost, celoto sveta, in tako povzroča v dušah takšne intuitivne učinke, ki ustvarjajo možnost za iskanje enotnosti tudi izven lirskega prostora, pri Vodniku (1. varianta) prek novokatoliške religije, pri Rilkeju pa prek njegovega razumevanja umetniškega svečeništva in pesnjenja.

Nazadnje je potrebno omeniti še protislovje, ki izvira iz dejstva, da si je Vodnik »izposodil« prav antični mitski motiv za simbolično evociranje smisla takšnega pojmovanja smrti, kakršno je še najbližje katoliškemu prepričanju. To je presenetljivo le na prvi pogled, drugače pa lahko opozorimo že kar na Rilkejevo znano prakso, da je prek izrazito katoliških snovi in motivov sugeriral oziroma simboliziral povsem pan-teistično vizijo sveta, na vsak način zelo oddaljeno od katolištva.

III. Glas tišine in *Die Sonette an Orpheus*

V zadnjih Vodnikovih in Rilkejevih pesmih se v vlogi lirskega subjekta največkrat pojavlja pesnik. Tako Rilkejev subjekt-pesnik v *Sonetih na Orfeja* po vseh izkazanih časteh polbogom Orfeju v prvem sonetu – češ da je njegova poezija čisto vzdigovanje, tempelj v sluhu živali in stvari – že v naslednjem preide v prvoosebno obliko pripovedovanja. To pomeni, da se nič več ne distancira od Orfejeve veličine, saj se mu v resnici dogaja nekaj, kar ga zbližuje s tem polbogom. Iz Orfejevega speva se je, kakor priča uvodni motiv drugega soneta, porodil navdih, muza, nekaj kot skoraj že deklica, ter se naselil v pripovedovalcu, lirskemu subjektu, častilcu Orfeja – pravzaprav njegovem svečeniku, ki živi v modernem svetu 20. stoletja.

Vendar ta navdih, deklica, v pesniku spi in z njo ves subjektov pesniški svet, povsem odvisen od njenega prebujenja. Na koncu tega soneta subjekt, nesrečen zaradi odsotnosti inspiracije, sprašuje polboga, kam drsi ta neprebujena »že skoraj deklica«. Odgovora seveda ne dobi, zato ga subjekt-pesnik poišče sam, v povsem drugačnem razumevanju pesništva, ki ga razkrije prek motivno-tematskih sklopov v tretjem sonetu:

In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

(SW I, 732)

Tako nakazana pot pa že jasneje označuje tiste razsežnosti Rilkejeve navezanosti na navdih (deklico), ki niso več prilagojene tradicionalni simboliki Orfejevega mita v smislu pesmi, ki s svojo lepoto za nekaj časa preмага celo smrt. Sonet potrjuje, da si tako visokega cilja, če je za Rilkeja bil takšen cilj sploh tako zelo visok, avtor oziroma subjekt *Sonetov na Orfeja* ne zastavlja. Zato se že od četrtega, še bolj pa od sedmega soneta dalje vrstijo hvalnice bivajočemu kot celoti vidnega in nevidnega, začuda še zelo blizu prav Novalisovemu mističnemu panteizmu.³⁴ Takšna povezanost – po Rilkejevo odprtost – med življenjem kot véliko enoto in posameznim predmetom oziroma organizmom je v obratnem sorazmerju s stopnjo razvitosti zavesti. Morda je prav to privedlo Novalisa do poskusa, da bi ustvaril takšno sintezo najvišjega in najnižjega, mrtvega in živega, seveda v poeziji, ki bi utrdila predstavo vsestranskega pretakanja sil v vseh njihovih kozmičnih oblikah in razsežnostih. Vračanje v nevidno se vrši v tem smislu na nižje, v fizikalno-kemične oblike in stanja, zato je bog v tem nizu prikazan kot največja koncentracija fizikalne teže (kovina).³⁵ V takšnem pojmovanju celote bivajočega pa postane klic Rilkejevega lirskega subjekta-pesnika (7. sonet prvega dela) prej himna povezanosti v kozmični celoti kakor pa žalostinka zaradi nepremostljivosti prepada med vidnim in nevidnim:

Rühmen, das ist! Ein zum Rühmen Besteller,
ging er hervor wie das Erz aus des Steins
Schweigen. (...)

(SW I, 735)

Subjektov cilj postane vključitev poezije v analogno razmerje s tistim atomskim tokom, v katerega se zlivajo odmevi vseh čutov in gibov, v tisto celoto, prek katere se vse posameznosti medsebojno povezujejo, se v njej gibljejo. Koliko se v takšnem razmerju do celote, ki je bližja panteistični kot pa katoliški mistiki, ruši upravičenost vključevanja pozne Vodnikove lirike v katoliško mistiko, je mogoče ugotoviti šele tako, da upoštevamo Vodnikovo ohranjanje Boga zunaj »celote«, kolikor je v njegovih motivih in temah resnično prisotna, pa tudi tako, da celoto oziroma enotnost pri Rilkeju razumemo kot nekakšen ideal, ki osmišlja smrt, do katere je subjekt v bistvu v odklonilnem odnosu, saj je iz zadnjega soneta razvidno, da jo sprejema z nekakšnim stoicizmom:

Was ist deine leidendste Erfahrung?
Ist dir Trinken bitter, werde Wein.
(...)

Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.

(SW I, 770–771)

Tako ostaja Rilkejeva pesem v *Sonetih na Orfeja* predvsem tolažba, kar je bila že v *Devinskih elegijah*, tista tolažba, ki edina ohranja neokrnjeno celoto vidnega in nevidnega v svoji posebni, umetniški strukturi.

Vodnikova motivno-tematska problematika pesnjenja se kaže predvsem v pesmi *Mrtva nevesta*, ki jo govori »mrtva nevesta« tik pred prihodom svojega ženina v »globoko grobnico noči« oziroma v nevidni del bivajočega. Izpolnitev njenega in ženinovega hrepenenja po združitvi pa se ne bo dogajala samo v »grobnici noči«, temveč se bo tudi vidno manifestirala »med travami pomladnimi«. S tem je subjekt razkril pravadni motiv prebujenja pomladi: hrepenenje mrtve neveste v globoki grobnici bo po združitvi z ženinom zaživel v prebujenju pomladanske narave. V resnici pa se takšna transformacija ob združitvi ljubimcev izvrši le v pesmi, »v školjki« ženinovega srca, nato pa seveda še v konkretni upesnitvi. Zakaj v pesnikovem srcu je prostor, sredi katerega se vidno, tostransko človekovo življenje prevesi oziroma preoblikuje v nevidno skrivnost prebujenja narave v vsej njeni lepoti. Podobno funkcijo pa je imelo srce že v Rilkejevih *Devinskih elegijah*:

Zwischen den Hämmern besteht
unser Herz, wie die Zunge
zwischen den Zähnen, die doch,
dennoch, die preisende bleibt.

(SW I, 719)

Tudi pri Vodniku je srce tisto človekovo središčno mesto, iz katerega vodi pot od vidnega v nevidno, kajti po transformaciji v Vodnikovi pesmi lirsko dogajanje uplahne, saj ji sledita le še dve kitici – predzadnja (dvovrstična) in zadnja (en sam verz), ki vzpostavljata ravnovesje v celoti vidnega in nevidnega, kakor se pojavljata v tem lirskem dogajanju:

Krog naju kot zavesa
gostejša se temà spusti.

Ob zgavju mi dehti cipresa.

(*Mrtva nevesta, Glas tišine, 10*)

Vendar pa prihaja v nevestini pesmi, polni vročega pričakovanja, kot je razvidno iz središčne vsebinske enote, zajete v peti kitici, do nekakšne dvoumnosti v zvezi z obojestransko srečo ob tem snidenju. Nevesta namreč že pred »objemom« ugotavlja, da bodo ženinovi poljubi žalostno žejni, kar se nikakor ne ujema z vsem njenim napovedanim veseljem. Od kod izvira ženinova bolečina, žalost? Ta motivni drobec ženinove žalosti v pesmi *Mrtva nevesta* ni pojasnjen. A prav postavitev navidezno slučajnega, nepremišljenega imenovanja ženinovega čustvenega stanja v »onstranstvu« pa na svojevrsten način simbolizira zvezo med dogajanjem v nevidnem svetu in vplivom, ki ga ima na ženina moč delovanja vidnega sveta, tistega, iz katerega ženin prihaja. Očitno gre za nekakšno zrcalno, obratno obliko dialoga druge stopnje, znanega iz Maeterlinckovih dram, ko za konkretnim dialogom med moškim in žensko vdirajo na površje simbolični pojavi nevidnega sveta. V Vodnikovem nevidnem, onstranskem svetu pa so to vloge prevzeli simboli vidnega, saj nevesta očitno intuitivno dojema ženinovo močno navezanost na svet živih in »podzavestno« ugotavlja, da mu posmrtna sreča v resnici ne pomeni najvišje samouresnitve. To odprto vprašanje ženinove žalosti v *Mrtvi nevesti* pa je, ne slučajno, postalo osrednji motiv v naslednji pesmi, ki jo je Vodnik naslovil *Evidika*.

V tej pesmi je lirski subjekt fiktiven, tako kot mrtva nevesta, vendar je jasno, da gre za subjekt, ki je v tesni zvezi s pesništvo, morda celo s pesnikom (Vodnikom) samim. Pesnik je Evidikin ženin, nekakšen Orfej, oziroma ljubimec, ki se od nje poslavlja zato, da bi se za večno združil z neko drugo, z »mrtvo nevesto«.

O noč –! Ugasnil mi bo svet v očeh.
Kdo drug bo držal ti glavó v dlaneh.

Mar v sanjah te bo kdo zagledal,
kot mesec v biseru prosojna,
opojna, ah, kot anemone dih –?

(*Evidika, Glas tišine, 11*)

Gotovo pesnik lahko ostaja z Evidiko, navdihom, samo dokler živi v svetu vidnega. Če ve, da po smrti ne bo več »slišal« Evidikinega glasu, to pomeni, da je njen navdih vezan samo na svet živih. Zato realno sklepa, da jo bo po njegovi smrti zagledal kdo drug, saj Evidika »vsevidilj« prihaja in odhaja. V okviru omenjenega razumevanja Orfejeve oziroma pesnikove žalosti zaradi združitve z »mrtvo nevesto« dobiva Evidika vse bolj funkcijo takšnega tostranskega navdiha, ki ne vodi k premagovanju smrti z božansko lepoto, temveč le k razkrivanju in poveličevanju vidnega in nevidnega v mejah, ki jih je človekova zavest še sposobna dojemati. Smrt, združitev z mrtvo ljubico, pa mu odvzame možnost čutno-spoznavnega in intuitivnega zaznavanja raznolike resničnosti, ustvarjanja predstav in njihovega pesniškega oblikovanja oziroma preoblikovanja sveta v »školjki srca«, čeprav mu v skladu z njegovo religijo prav smrt odpira vrata v neskončno prostranstvo lepote v obliki panteistične transformacije ali pa krščanskih nebeških širjav. Tako se subjektova končna ugotovitev v *Evidiki* približa dejstvu, da

umreti pomeni – nehati biti pesnik. S tem pa je subjekt v *Evridiki* razkril svoje hotenje po čaščenju življenja, ki je človekova enkratna možnost, da združi vidno in nevidno v pesmi, umetnini, podobno kot je to storil subjekt v *Sonetih na Orfeja*:

Singe die Gärten, mein Herz, die du nicht kennst;
eingegossene Gärten, klar, unerreichbar.

(...)

Welchem der Bilder du auch im Innern geeint bist
(sei es selbst ein Moment aus dem Leben der Pein),
fühl, daß der ganze, der rühmliche Teppich gemeint ist.

(*Sonette an Orpheus*, XXI, 2. del; SW I, 765)

S takšnim razmerjem med »nevidno« nevesto in »vidno« ljubico prihaja do izraza temeljna Vodnikova duhovnozgodovinska struktura lirskega subjekta, ki že od vsega začetka, bolj ali manj zavedno, teži v simbolizem. Pri tem moramo opozoriti na nekatere Vodnikove motivno-tematske posebnosti, ki se vključujejo v njegovo osrednjo »tezo«, da se pesnik s pesmijo uresniči, dokončno zlije v vesoljni tok in se v njem »odreši«. To centralno idejo Rilkejeve druge pesmi iz *Knjige ur* namreč srečamo v mnogih romantičnih in novoromantičnih literarnih delih. Pri Vodniku je prišla najbolj do izraza v pesmi *Preludij*, kot zelo problematična pa se je izkazala v marsikaterem lirskem tekstu iz zbirke *Glas tišine*, saj mnogokrat postane očitno, da gre subjektu bolj za pot kot pa za »odrešitev«, zveličanje. Nekoliko grobo bi morda lahko odgovorili na morebitni dvom o takšni trditvi s tem, da bi poudarili, kako je religiozno označena mrtva »sestra« res mrtva, da nima več nekdanjega privlačnega mistično-erotičnega čara, in da ga Evridika tako rekoč že vara z novim pesnikom. Zato ni prav nič presenetljivo, da je v drugem razdelku te zbirke kot uvod v drugo skupino pesmi postavil lirski tekst, ki je pravo nasprotje *Preludija*, namreč pesem *Na dnu*:

Temni vonj vrtóv nevidnih
se kot v gozdu sok zgosti.

(...)

Ne slišim tvojega koraka,
ne slišim tvojega glasu ...

Cvetice, zvezde, ptice –
vse, o vse trohni na dnu.

(*Glas tišine*, 25)

Kako malo upanja je ostalo Vodnikovemu lirskemu subjektu, potrjuje tudi vsebina pesmi, ki sledi pravkar citirani, *Iščem te*:

Iščem in kličem te,
mati --

(...)

Kako sem truden, mati –
sam!

Nikoli, nikoli ne pridem
nazaj v tvoj hram --

(*Glas tišine*, 26)

Od tod dalje pa se subjekt, pomirjen spričo nemoči, da bi se sploh kdaj lahko še vrnil v svet zavarovanega smisla, opaja nad lepoto spomi-

nov, zunanjega sveta in svoje notranjosti, največkrat kot predstave prihodnjega, neznanega:

Mar v cvetici sem čebela,
ki bo – z medom obložena –
skoraj skoraj v panj zletela?

(*Glas iz groba, Glas tišine, 33*)

V pričakovanju konca erotičnega razmerja z navdihom, Evridiko, stopi pesnik v takšen odnos do transcendece, ki se opira na panteistično vizijo, podobno Rilkejevi v *Sonetih na Orfeja*:

Pretiho bom sprhnel
kakor v vihri razcefran –
oh bel,
prebel metulj na trati.

(*Glas tišine, 74*)

Ach, das Gespenst des Vergänglichen,
durch den arglos Empfänglichen
geht es, als wär es ein Rauch.

(SW I, 769)

Najbolj značilna tematska sprememba v zadnjem Vodnikovem pesniškem obdobju je odsotnost tistega prvotnega zanosa v obliki hrepenenja po onstranstvu, ki je črpal moč iz erotičnega stika med pesnikom in mrtvo »deklico«. Vse bolj je opazno pesnikovo bežanje v deskripcijo »onstranstva« v smislu panteističnih oziroma katoliških predstav brez njihove globlje religiozne ali filozofske prepričanosti. Takšni so podrobni opisi »onstranstva« v *Svatovski pesmi, Tolažnici, Zadnjem spanju*. Skoraj v vseh je prisotno nasprotje med hrepenenjem po združitvi z »mrtvo nevesto« in brezupno subjektovo željo po ohranitvi svoje individualnosti, ki ga veže na navdih, možen le v tostranstvu. Iz *Glasu tišine* (1959) lahko torej nedvoumno razberemo, da nasilno prenehanje pesnjenja spriči smrti le za silo blaži zatekanje v katoliško ali katerokoli ustrezno mistiko. Je bilo takšno dojetje končnosti za pesnika neke vrste katastrofa, krut udarec za njegovo pesniško zavest, ki je v nešteto pojavnih delčkih vidnega sveta slutila glas vesoljnega smisla, kakor se je potrjeval skozi poezijo? Verjetno je prav konstituiranje Evridikine motivike kot vira subjektive navezanosti na tostranstvo in njegovega zrahljanega stika z onstranskim bistvom pomenilo začetek katastrofe subjekta-pesnika. Gotovo subjekt ni mogel na vsem lepem pozabiti nase kot na samozavedajočo se zavest, kot na aktivno zavest, ki se želi sama uresničiti, osmisliti. Spriči končnosti pa je začutil vso grozljivo nemoč, utrujenost od »poti«, ki je obetala večnost, zveličanje v pesmi. Evridika je povsem tostranski navdih, z vsemi enako ljubeča, a nikogar ne spremlja v smrt, kjer čaka »mrtva nevesta«, ki ne more potešiti pesnikovih umetniških strasti. Kakršnokoli subjektovo vztrajanje pri povečevanju združitve z »mrtvo nevesto«, nekdanjo skrivnostno »sestro« iz onstranstva, bi se – in se tudi je – sprevrglo v nekakšno estetično gostobesedno opisovanje prihodnjega stanja oziroma pesnikove predstave o njem, brez prvotnega erotično-mističnega oziroma poznejšega ustvarjalno strastnega žara. Prvotna enotnost mističnega in pesniškega je v *Glasu tišine* dosegla konec, vez med vidnim in nevidnim je popustila spriči pesnikovega doživljanja bližnje prisotnosti smrti.

O – nisi glas in ne šepet,
ne školjke šum,
ti si globlji od globine,

(*Glas tišine*, istoimenska zbirka, 100)

Kljub temu je potrebno opozoriti na razliko med Vodnikovo Evridiko in Rilkejevimi pojmovanjem navdiha v *Sonetih na Orfeja*, obenem pa še na Valéryjevo predstavo inspiracije, kakor se razkriva v njegovi pesmi *Les Pas*. To pa pomeni, da Vodniku v zadnjem obdobju ne gre več niti za iskanje sledi biti³⁶ kakor Rilkeju, niti za čisto radost pesnjenja (*Les Pas*),³⁷ marveč za resignacijo, ki je bližja pojemanju vere v vzvišeno poslanstvo poezije. To, da kmalu ne bo več slišal glasu navdiha, vzbuja v subjektu-pesniku sicer globoko žalost, a ne zato, ker bi še želel spreminjati vidno v nevidno (dajati vidnemu smisel), ga ohranjati v večnosti kot sled biti, boga, zakona, kar je opazno v Rilkejevih sonetih, temveč predvsem zato, ker mu pesnjenje pomeni način življenja, uživanja globljega smisla lepote, a ne več mističnega v prvotnem pomenu, kot v *Vigilijah*. Prav tako pa ne žaluje spričo svoje končnosti zaradi absurdnosti in praznine smrti, saj priznava, da ponovno vzklije pomlad in zazveni v »školjki srca« pokojnega, da se tudi Evridika »vsevdilj« vrača, ne le odhaja:

O noč –! Ugasnil mi bo svet v očeh.
Kdo drug bo držal ti glavó v dlaneh.

(*Evridika*, *Glas tišine*, 11)

Čeprav je drugo, »realistično« obdobje Vodnikove poezije (od 1927) velikokrat razumljeno kot odmik od prvotne poduhovljenosti, pa v njem pravzaprav ne gre za spremenjeno temeljno, simbolistično strukturo. Gre le za drugačen izbor simbolov, ki niso več sanjski prividi, temveč stilizirani »resnični« motivi iz pretežno idilične fiktivne stvarnosti, včasih tudi iz legend.

Primerjava med Rilkejevim in Vodnikovim lirskim subjektom iz *Devinskih elegij* in *Novih pesmi* ter iz zbirk *Skozi vrtove* in *Srebrni rog* ne odkriva Vodnikovega odmika od simbolizma. Bolj razvidno pa ostane njegovo sprejemanje nekaterih elementov panteizma in njegovo vključevanje v novokatoliško predstavo sveta.

S *Srebrnim rogom* je Vodnik napravil najvidnejši poskus uveljavitve simbolističnih razsežnosti mita. Brez dvoma se je pri ustvarjanju svoje mitske lirske resničnosti (*Orfej in Evridika*) zgledoval tudi pri Rilkejevem motivu. Zato se posamezne realizacije spoznavnih, idejnih in estetskih elementov v tej Vodnikovi pesmi podrejajo izključno njegovim specifičnim lirskim težnjam, ki so dale mitu simbolično razsežnost, vsaj v prvi verziji, v drugi pa je komunikacija med pesnikom in Evridiko že pretrgana, svet živih in mrtvih ločen, stiska oziroma samota pa več kot očitna.

Tretjo, zadnjo Vodnikovo fazo pesnjenja, ki je dosegla vrh v zbirki *Glas tišine* (1959), prav tako še vedno označuje simbolistična struktura, ki pa je že velikokrat močno načeta. S to zbirko se je Vodnik približal skrajni meji razumevanja pesnjenja kot posebne dejavnosti, ki osmišlja prav vse, tostransko in onstransko. Njegova mrtva nevesta ni več identična z Evridiko (navdihom), do mrtve ljubice, kakršno je opeval v *Vigilijah*, ne zmore več nekdanjega religiozno-erotičnega hrepenenja, navdih, ki ga ne more odtehtati niti preoblikovanje v smislu katolištva niti v smislu panteizma, saj za pesnjenje v nobenem od njiju ni več pro-

stora. V takšni situaciji, ki jo je nakazal v *Devinskih elegijah* in *Sonetih na Orfeja* tudi Rilke, pa Vodnik ne odkriva optimističnih pesniških rešitev. Še najbolj sprijaznjen z »višjim« smislom tragične človekove usode se zdi tedaj, ko »formalno« zelo natančno opisuje svoje prihodnje »življenje«, ki se razkriva prek različnih deskripcij lepih pokrajin, sredi katerih je subjekt duhovno sicer svoboden, ne pa tudi srečen na tisti posebni način, ki ga je izkusil kot ustvarjalec, pesnik. Očitno je smrt premagala subjektovo pesnjenje, ne pa pesnjenje subjektovo smrt, spričo katere se je simbolistični simbol, dolgo odporen proti »koncu metafizike«, spremenil v simbolno dogorel dekorativni opis, v nekakšno tolažbo, ki nikogar, še najmanj pesnika, ne more več potolažiti. To pa je novo sporočilo, takšno, kakršnega Rilke ni zapustil – ker ni sledil Novalisu, ki se je s krščanskimi predstavami posmrtnega življenja tolažil potem, ko je doživel udarec spričo spoznanja, da je panteizem obsodil zavest (dušo) na popoln razpad. Rilke namreč ohranja simbolistično strukturo do kraja.

S tem se v bistvu razkriva tista Rilkejeva vloga pri nastajanju in razvoju Vodnikove poezije, ki je primarnega pomena predvsem za utemeljevanje in poglobljanje njene simbolistične strukture, sekundarnega pa največkrat takrat, kadar gre za njeno posebno, vodnikovsko uresničevanje, najsibo na začetku, ko se z novokatoliško religiozno erotiko izogne Rilkejevi dekadentno predstavljeni panteistični lirski resničnosti, najsibo v srednjem obdobju (*Skozi vrtove*), ko se z vaško idilo in pozneje tudi z mitom (*Orfej in Evridika*) izogne Rilkejevemu stopnjevanju panteističnega simboliziranja »resničnosti«. Še najbolj pa je Vodnik samosvoj v zbirki *Glas tišine* (1959), kjer se približa koncu svojih možnosti simbolističnega pesnjenja, čeprav si ne prizadeva poiskati drugih poti. Spoznanju, da pesem nima moči osmišljanja človekove končnosti, ga postavi v še pristnejši odnos do lastnega ustvarjanja, v odnos, ki je podoben katerikoli lepi strasti.

OPOMBE

- 1 Primerjalna književnost 6, 1983, št. 1, str. 17–33.
- 2 Prav tam, gl. str. 21.
- 3 Anton Ocvirk: *Pregled slovenske literature od leta 1918 do 1938*. Ljubljanski zvon 1938, str. 459–463, 593–599; Janko Traven: *Obraz mlade slovenske literarne generacije*. Dom in svet 1927, str. 90–94.
- 4 Traven, str. 94.
- 5 Guy Michaud: *Message poétique du symbolisme*. Paris, 1961, str. 478.
- 6 R. M. Rilke: *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main, 1955–1966, II, str. 86–92.
- 7 Rajko Ložar: *Kaj hočejo?* Dom in svet 1927, str. 57–64.
- 8 Slovenski prevod naslova cikla *Die Sonette an Orpheus* je citiran po prevodu K. Koviča v njegovem izboru *Rainer Maria Rilke*. Ljubljana 1988, str. 71–125.
- 9 Anton Vodnik: *Glas tišine*. Ljubljana 1959, str. 10; Poezija je trpkost, / nebeški med, ki teče / iz satovja nevidnega, / ki ga ustvarjajo duše. / Prevedel Jože Udovič, obj. v: H. Friedrich, *Struktura moderne lirike*. Ljubljana 1972, str. 279.
- 10 R. M. Rilke: *Briefe*, II. Wiesbaden, 1950, str. 482; prevod: Strastno nabiramo med vidnega, da bi ga zbrali v velikem zlatem satovju Nevidnega.
- 11 Michaud: *Message poétique* (...), str. 518–519; prim. tudi D. Pirjec: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana, 1964, str. 42; A. Vodnik: pripomba k prevodu Nietzschejevega eseja *Otrok in zakon*. Križ na gori 1926/27, str. 26–27; J. Vidmar: *Cankarjeva človečnost*. Kritika 1926/27, str. 7–8.

- 12 Michaud: *Message poétique* (. . .), str. 547–548.
- 13 Prav tam, str. 572.
- 14 Prav tam, str. 573.
- 15 Prav tam, str. 573–574.
- 16 Prim. Judith Ryan: *Creative subjectivity in Rilke and Valéry*. Comparative literature 1973, št. 1, str. 1–6.
- 17 M. Heidegger: *Wozu Dichter?* V: isti: *Gesamtausgabe*, I/5, Frankfurt, 1977, str. 316–317.
- 18 Michaud: *Message poétique* (. . .), str. 478.
- 19 R. M. Rilke: *Briefe*, II. Wiesbaden, 1950, str. 480.
- 20 J. W. Storck, *Duineser Elegien*. Kindlers Literatur Lexikon, II. Zürich, 1964, str. 1680.
- 21 M. Heidegger: *Wozu Dichter?* V: isti, *Gesamtausgabe*, I/5, str. 306.
- 22 Prav tam, str. 310–311.
- 23 A. Schimmel: »*Ein Osten, der nie alle wird.*« V: *Rilke heute*, Frankfurt am Main, 1975, str. 183–206.
- 24 R. M. Rilke: *Briefe*, II, str. 484.
- 25 Schimmel: »*Ein Osten, der nie alle wird*«, str. 190–191.
- 26 »Wenn Rilke in der Zweiten Elegie davon spricht, daß die Engel Spiegel seien, so ist das eine Vorstellung, die sich auch bei dem persischen Mystiker findet: jeder Engel reflektiert in sich das Licht der über ihm stehenden Engel, bis das unerschaffene göttliche Licht durch ungezählte Spiegelungen die niedrigsten Ränge, d. h. die Menschen, erreicht. (. . .) Aber ein Spiegel ist auch das einzige Geschenk, das der Gast Joseph überreichen kann, um seine vollkommene Schönheit anzuerkennen. Diese Geschichte wiederum enthält das Symbol der Welt als Spiegel für Gottes Vollkommenheit.« Prav tam, str. 199–200.
- 27 P. Ch. Smith: *Heidegger's misinterpretation of Rilke*. V: *Philosophy and literature*, Michigan 1979, str. 3–19.
- 28 E. Buddeberg: *Orpheus. Euridike. Hermes*. V: *Die deutsche Lyrik*, II. Düsseldorf, 1957, str. 318–335; shr. prevod v: *Umetnost tumačenja poezije*. Beograd 1979, str. 539–558.
- 29 Prav tam. (Tudi v: *Umetnost tumačenja poezije*, str. 553.)
- 30 A. Stephens: *Ästhetik und Existenzentwurf beim frühen Rilke*. V: *Rilke heute* II, 1976, str. 104–105.
- 31 Prav tam, str. 95–97.
- 32 A. Vodnik, *Tretje leto*. Križ na gori 1926/27, str. 3.
- 33 D. Vodnik: *R. M. Rilke*. Mentor 1926/27, str. 77.
- 34 Zoran Gluščević: *Novalis – kosmički arhitekt sladostraža*. V: F. von Hardenberg Novalis, *Izabrana dela*. Beograd 1964, str. 17–18.
- 35 Prav tam, str. 18.
- 36 Prim. M. Heidegger: *Wozu Dichter?*
- 37 C. M. Bowra: *Nasleđe simbolizma*. Beograd 1970, str. 38–39.