

« Prispavek povzema nekatere glavne ugotovitve magistrskega dela o podobju v poeziji Otona Župančiča, Antona Vodnika in Srečka Kosovela. Prvi del članka pojasnjuje pomen izraza "podobje" in utemeljuje njegovo rabo. V drugem delu je pozornost usmerjena na značilnosti podobja v moderni poeziji, predvsem na vlogo simbolov v simbolizmu. Glavni del prispevka se ukvarja z značilnostmi podobja v poeziji izbranih treh slovenskih pesnikov.

Darja Pavlič

**PESNIŠKO
PODOBJE V
POEZIJI OTONA
ŽUPANČIČA,
ANTONA
VODNIKA IN
SREČKA
KOSOVELA.**

I. Pojem "podobje" v literarni vedi

Sodobna literarna veda ni razvila splošno sprejetega sistema pojmov za t. i. stilna sredstva. Izraze največkrat prevzema od tradicionalne retorike in jih uporablja tudi takrat, ko se označeni pojav močno razlikuje od določene antične "figure" ali "tropa". "Metaforika", "retorična sredstva", "figurativni jezik" niso natančno definirani izrazi in največkrat označujejo različna sredstva, ki nastanejo po analogiji. Kot razmeroma nov zbirni pojem se je zlasti v angleškem govornem prostoru uveljavil izraz "podobje" (angl.: imagery). Čeprav se mnogim literarnim znanstvenikom ne zdi primeren zaradi pomen-ske obremenjenosti pojma "podoba", smo se odločili zanj, ker primernejše, pomensko neobremenjene besede, s katero bi označevali celoto tradicionalnih in modernih pesniških sredstev, zaenkrat ne poznamo.

Raba pojma "podoba" ni natančno opredeljena in se razlikuje od avtorja do avtorja. Gerhard Priesemann je v leksikonu *Literatura* založbe Fischer zapisal, da je "jezikovna podoba izraz poljubne dolžine in oblike, čigar izrazna vrednost je več kot enoznačna" (v: Friedrich 1965, 84). Dosledno upoštevanje te definicije bi pomenilo, da lahko s pojmom "podoba" označimo celo literarno delo. Take razširitve so v literarni vedi sicer redke, toda možne: Anton Ocvirk je v razpravi o pesniški podobi, ki je izšla leta 1982 v zbirki *Literarni leksikon*, s pojmom "podoba" označil tudi nekatere narativne oblike. V tej študiji bomo obseg podobe omejili na motivne drobce in njihove medsebojne zveze. Opozorimo naj, da se v dvočlenih podobah (npr. v metaforah "in praesentia"), poleg motivnih drobcev (torej snovnega elementa) kot člen podobe pojavljajo tudi abstraktni pojmi. S pojmom "podoba" ne označujemo samo motivnega drobca, ampak tudi njegov ožji kontekst, zato je podoba v slovničnem pogledu največkrat poved. Drugi element Priesemannove definicije podobe je trditev, da je izrazna vrednost podobe več kot enoznačna. Pluralnost pomenov je v antični retoriki pomenila, da poleg običajnega, "pravega" pomena obstaja še "preneseni pomen" besede, ki ga lahko odkrijemo s pomočjo retoričnih pravil. Ko govorimo o tem, da ima podoba več pomenov, ne mislimo nujno na "preneseni pomen". O tem, zakaj je napačno enačiti podobe s tropi, je med drugimi pisal ruski lingvist Vinogradov. V knjigi *Stilistika in poetika* je opozoril, da je lahko katerakoli

beseda gradivo za jezikovno podobo, ker se funkcije "splošno uporabljanih" besed v jeziku umetniške književnosti spremenijo. V neobičajnih in novih stilističnih zvezah "njihova izrazna vrednost neskončno raste" (Vinogradov 1971, 186). Primerjava s slikami pokaže, da tako likovne upodobitve kot literarne podobe zahtevajo veččutno zaznavo in interpretacijo ter da so vse podobe večpomenske, ker je "vsak pripadnik realne družbe opremljen z množico besednih zakladov in znanj, ki jih investira v svoje branje podobe" (Barthes, cit. po: Hadermann 1984, 20). Smiselnost proučevanja podob je v odkrivanju t. i. sekundarnega pomena, ki iz motivnih drobcev ustvarja podobe. Interpretacija lahko ta pomen odkrije v avtorjevih intencah ali pa ga poišče v širšem kulturnem kontekstu. Tu se literarna stilistika sreča z literarno hermenevtiko. Ker so podobe sestavni del vsebine literarnega dela, njihovega proučevanja ne moremo omejiti na t. i. stilno analizo. To pomeni, da podobje ni predvsem ali samo stilistični pojem, kot so bili tropi in figure v antični retoriki.

R. Sayce je podobo izenačil s "katero koli konkretno besedo, ki izzove odgovor čutov" (cit. po: Moreau 1982, 10). "Odgovor čutov" ne pomeni, da ob prebrani ali izrečeni besedi "drevo" v duhu vidimo drevo. Vizualizacija je samo eden od možnih "odgovorov čutov". Da bi prišlo do "iluzije zaznavanja" (Theodor Meyer), niti ni nujno, da si predstavljamo konkretno drevo, dovolj je, da beseda v nas zbudi tok asociacij: nekateri bodo ob besedi "drevo" pomislili na vitalnost, rast, drugi na kljubovanje času ali na ranljivost... Pri interpretiranju podob se nenehno sklicujemo na semantična polja posameznih besed. Nekaterih podob ne moremo vizualizirati, vendar si vseeno lahko predstavljamo, kaj pomenijo. J. A. Cuddon v svojem *Slovarju literarnih izrazov* take podobe razlikuje od "perceptualnih", imenuje jih "konceptualne", kot primer pa navaja metaforo "the castle of God". Iluzija zaznavanja je tudi v tem primeru posledica predstav, ki jih v nas zbudijo navedene besede.

Izraz "podoba" se je uveljavil kot literarni termin, ker je v dobi filozofskega empirizma prišlo do metonimičnega prenosa z gradiva na izdelek: "podobe" oz. mentalne slike so bile gradivo za metafore in komparacije, z istim izrazom pa so označevali tudi končni izdelek, torej metafore in komparacije. Staro prepričanje, da so podobe gradivo, s katerim pesnik izdeluje trope in figure, moramo dopolniti z novim razumevanjem, kaj podobe sploh so. Raba pojma "podoba" v piktorialnem smislu (podoba je notranja slika, ki izvira iz zaznave) je v sodobni literarni vedi zastarela in neprimerna. Kadar izraz "podoba" označuje pesnikovo gradivo, je metafora za perceptualne ali čisto intelektualne predstave. Da bi se izognili nepotrebnim zmešnjavi z mentalnimi podobami, je bolje, da za pesnikovo gradivo uporabljamo izraz "predstava". Če nas zanima izvor predstav, moramo iskati v več smereh: predstave lahko izvirajo neposredno iz zaznav, iz spomina ali iz osebnega in kolektivnega nezavednega. Predstave so pesnikovo gradivo:

— Če jih neposredno “prevaja” v literaturo, govorimo o literalnih, dobesednih podobah ali deskripcijah. Kot primer lahko navedemo Prešernov verz: “Hrast stoji v Turjaškem dvoru”. Pomen tega verza bi bil drugačen, če bi pesnik namesto “hrast” zapisal npr. “brest”, ki ritmično in zvočno prav tako ustreza, vendar zbuja drugačne predstave kot “hrast”.

— Kadar pesnik podobe oz. predstave primerja, nadomešča eno z drugo ali jih sopostavlja, govorimo po vzoru antične retorike o tropih in figurah. Najpomembnejši trop je metafora; substitucijska teorija pravi, da je metafora prenos imena po podobnosti: ker je Ahil pogumen kot lev, lahko zanj uporabimo metaforo “lev”. Za poimenovanje dveh členov metafore je tradicionalna retorika uporabljala različne izraze, npr. “osnova” (Ahil) in “podoba” (lev). V tej študiji bomo uporabljali izraza, s katerima metaforo pojasnjuje novejša, interakcijska teorija: “tenor” (Ahil) in “vehikel” (lev). Tenor določa, katere lastnosti vehikla se bodo prenesle nanj.

— Za moderno poezijo so značilne podobe, kakršnih tradicionalna poezija ni poznala. Razlagalci največkrat govorijo o “šifrah” ali “absolutni metafori”, ki je teorija metafore kot prenosa po analogiji ne more zadovoljivo razložiti. Tudi simbola (romantičnega, simbolističnega, predvsem pa postsimbolističnega) ne moremo uvrstiti med trope ali figure. K podobam moderne poezije lahko prištejemo tudi t. i. tehniko prelivanja, o kateri je pisal Hugo Friedrich, Marinettijevo “analogijo”, nadrealistično “identifikacijsko podobo” itd.

II. Podobe v moderni poeziji

Kljub uveljavljenemu in argumentiranemu razlikovanju med simbolizmom in modernizmom so številni avtorji prepričani, da obstajajo skupne značilnosti simbolistične in modernistične poezije. Hugo Friedrich je v knjigi *Struktura moderne lirike* opozoril na t. i. strukturno enotnost moderne poezije. Njen začetnik je po njegovem mnenju Charles Baudelaire, med njene bistvene lastnosti pa sodi ukinjanje mimetičnosti. Edgar Lohner se je v študiji *Lirika ekspresionizma* navezal na Friedrichovo tezo, da moderna poezija ne zrcali sveta, ampak ustvarja svoj lastni svet, ki obstaja samo v poeziji; zato k modernim pesnikom ni prišel vseh avtorjev ekspresionistične dobe, ampak samo tiste, katerih politična prizadevanja v poeziji niso zdrsnila v “plakativno političnost, v fraze in trivialnost” (Lohner 1969, 113). Lohner ugotavlja, da bi analiza pesniške domišljije ne odgovorila samo na vprašanje o odnosu med poezijo in resničnostjo, ampak bi “podala tudi informacije o značilnostih, ki ločujejo klasično in moderno liriko” (Lohner 1969, 118). Zveza med domišljijo in podobami v slovenskem jeziku ni tako razvidna kot v nekaterih tujih jezikih, v katerih je koren besede “domišljija” latinski izraz “imago”. Po našem mnenju se lahko analizi pesniške domišljije najbolj

približamo prav z analizo podobja. Poleg tega, kar omenja Lohner, lahko taka analiza ugotovi, v čem je sorodno in v čem se razlikuje podobje različnih literarnih smeri in gibanj. Da bi analiza podobja odkrila bistvene značilnosti moderne poezije, mora potekati na različnih ravneh:

1. **Strukturne analize podobja** so pokazale, da moderni pesniki ne upoštevajo logičnih razmerij in uporabljajo nove vrste podob. Omenili smo že, da je za vso moderno poezijo značilna t. i. absolutna metafora, zaradi omejenega obsega članka pa se bomo podrobneje posvetili samo vlogi simbola v simbolizmu. Obstajajo številne retorične definicije simbola, toda kot je zapisal H. G. Gadamer: "Modernega pojma simbola ne moremo razumeti brez njegove gnostične funkcije in metafizičnega ozadja" (Gadamer 1972, 69). Simbol je bil prvotno dokument (oz. prelomljen predmet), s katerim so se prepoznali člani skupnosti. Neoplatonisti so mu dodali anagogijsko funkcijo: simbol vodi k spoznanju božanskega. Psevdo Dionizij je npr. trdil, da naš duh, navajen na čutno, ne more dojemati nadčutnega obstoja Boga, zato moramo ravnati simbolično. Simbol predpostavlja metafizično zvezo med vidnim in nevidnim, staplja čutno in nečutno. Ko je v renesansi postal znan *Corpus Hermeticum*, so se florentinski neoplatonisti pod njegovim vplivom posvetili proučevanju simbolov. Mistična, hermetična tradicija je močno vplivala na romantike, predvsem nemške (npr. na Novalisa), iz nje so prevzeli idejo o univerzalnem simbolizmu. A. W. Schlegel je trdil, da lahko "neskončno postane vidno, pojavno samo simbolično, v podobah in znakih" (cit. po: Soerensen 1972, 168). Jasno terminološko razlikovanje med simbolom in alegorijo je uvedel šele Goethe, toda romantiki niso prevzeli njegove definicije simbola. Goethe je svoje razumevanje simbola s primerom razložil v pismu Schillerju z dne 16.8.1797: zgodba o hiši njegovega starega očeta v Frankfurtu je simbol, ker nadomešča zgodbo o mestu Frankfurt na prehodu v kapitalistično tržno družbo. Na osnovi tega primera je Gerhard Kurz v študiji *Metapher, Allegorie, Symbol* sklepal, da je povezava sinekdohe (hiša namesto mesta) in analogije (zgodba hiše je podobna zgodbi mesta) temelj klasičnega simbola (Kurz 1982, 20 in dalje).

Mistična tradicija ni bila pomembna samo za (nemške) romantike, ampak tudi za nekatere simboliste; znano je npr., da je Baudelaire idejo o korespondencah prevzel od Swedenborga. "Swedenborg," pravi Baudelaire, "nas je poučil, da je vse, oblika, gibanje, število, barva, vonj v spiritualnem in v naravnem pomembno, vzajemno, pretvorljivo, korespondentno" (cit. po: Michaud 1951, 22). V pogovoru, ki je objavljen v zborniku *Immanente Ästhetik*, je H. R. Jauss korespondenco med naravnim in spiritualnim svetom poimenoval "vertikalna analogija" (Entsprechung), toda za Baudelairovo estetiko je po njegovem mnenju značilna "horizontalna analogija", ta pomeni "vzajemne odnose med stvarmi znotraj sveta", oz. "prenosljivost zvokov v

barve, barv v besede, besed v melodije" (v: Iser 1966, 421). S pojmom "horizontalna analogija" je Jauss označil to, kar je Abrams imenoval "interkorespondenca med čuti" (Abrams 1966, 117). Primer take analogije oz. interkorespondence je sinestezija v drugem delu Baudelairovega soneta *Correspondances*.

Ideja o spiritualnem značaju simbola med simbolisti ni bila splošno razširjena, prvi naj bi jo bil razvil G. Vanor v spisu *L'Art symboliste* l. 1889. Trditev, da so simbolisti hoteli izražati univerzalno analogijo oz. odkrivati Swedenborgove korespondence med naravnim in duhovnim svetom, bi bila pretirana. Anna Balakian ugotavlja, da so pesniki sicer prevzeli Swedenborgovo terminologijo, vendar so jo uporabljali v različnih in nasprotujočih si pomenih. Pesmi, v katerih Baudelaire spiritualizira materialni svet, npr. *Élevation*, so "tipično romantična poezija" (Balakian 1977, 34). Za razumevanje simbolizma je bistvena ugotovitev, da Baudelaire ni njegov predhodnik zaradi poudarjanja Swedenborgove filozofije, ampak zaradi projekcij notranjih videnj v zunanji svet, korespondenc med notranjimi videnji in zunanjo resničnostjo, ali medsebojnega delovanja subjektivnega in objektivnega. Po mnenju Anne Balakian je tipično simbolistična Baudelairova pesem *Harmonija večera*, v kateri "ni direktnih izjav o pesnikovih čustvih" in "ni transcendentizma" (Balakian 1977, 38).

Če bi sprejeli stališče, da so simboli samo tiste podobe, ki imajo metafizično ozadje oz. opravljajo gnostično funkcijo, bi morali ugotoviti naslednje: podobe, ki ne nakazujejo nekaj presežnega v metafizičnem smislu, niso pravi simboli. To bi npr. pomenilo, da Goethejev simbol ni pravi simbol. Primernejša rešitev je ločevanje različnih tipov simbolov, pri čemer bomo Goethejev simbol označevali kot klasični tip simbola. Simboli z metafizičnim ozadjem so značilni za vse religije, mitologije in literaturo različnih obdobj, romantiki pa so v literaturo prenesli mistično načelo korespondenc vsega z vsem. Ključno vprašanje ob simbolizmu je, ali simbolistični simboli nakazujejo nekaj transcendentnega, čeprav je zanje značilna horizontalna in ne vertikalna analogija. Odgovor na to vprašanje je po našem mnenju naslednji: simboli so tudi v obdobju simbolizma nakazovali obstoj presežnega, ki pa je bilo individualno razumljeno in doživeto. Zoževanje simbolistične transcendence na en sam tip ali pojem je vprašljivo, saj se predstave simbolistov o transcendenci razlikujejo, močno so individualizirane. Presežno je lahko nekaj neznanega, nevidnega, neizrekljivega, neka ideja, Nič, Lepota ali Absolut itd. Hugo Friedrich je "neko silo, o kateri nihče ne ve, kje domuje in kdo je", poimenoval "prazna transcendence" (Friedrich 1972, 75). Pojem "prazna transcendence", ki ga je ob Mallarméju uporabil tudi René Wellek, je nekakšen oksimoron, ki naj bi združeval odsotnost in prisotnost transcendence. Wellekova trditev, da je bila "večina simbolistov ne-kristjanov", je verjetno pravilna, medtem ko je trditev, da so bili večinoma "ateisti, čeprav so iskali novo religijo v okultizmu ali

so se spogledovali z vzhodnimi religijami" (Wellek 1971, 119), vsaj nepreverljiva, če že ne napačna. Tisti, ki so zavračali obstoj božjega Bitja, še niso bili nujno ateisti. Morda so pripadali neki obliki deizma ali panteizma, ali pa so božanske lastnosti odkrivali v sebi, v svojem nezavednem.

Mallarmé, za katerega njegovi poznavalci trdijo, da je religijo nadomestil z vero v Umetnost, je o simbolu povedal naslednje: "Imenovati predmet pomeni uničiti tri četrtine užitka ob pesmi. Užitek je v postopnem ugibanju: sugerirati, to je sen. Simbol konstituira brezhibna raba te skrivnosti: malo po malem evocirati predmet, da bi prikazali stanje duše, ali obratno, izbrati predmet in iz njega izluščiti stanje duše s pomočjo dešifriranja" (cit. po: Austin 1984, 53). Ključni pojem v tem citatu je "stanje duše" (état d'âme). Naloga poezije ni, tako kot v romantiki, prikazovati človekova čustva in odkrivati transcendenca, ki se manifestira v naravi. Pozornost je prenesena na skrivnostno, v Mallarméjevem času še popolnoma neraziskano dogajanje v človekovi psihi. Če kje, se božanske sile manifestirajo v njej. Ne v naravi, v človeku so skrite največje skrivnosti. Zato se simbolisti ukvarjajo z lastno duševnostjo, raziskujejo svoja razpoloženja in razmišljajo o poeziji. W. Vordtriede, ki je sicer skušal dokazati kontinuiteto nemške romantike in francoskega simbolizma, je ugotovil, da so simboli simbolistov skoraj zmeraj simboli za pesnikovo osebo ali ustvarjalni akt – s tem je povezano (romantično) čaščenje pesnika kot Orfeja. Pesnik je nosilec magičnih moči in stvarnik. Tudi iz seznama tipično simbolističnih podob, ki ga je izdelal L. Forestier, je razvidno, da so številni simboli predstavljali pesnika in njegovo delo. Forestier je ugotovil, da so za simbolizem značilne naslednje podobe: rastline, barve, zvoki, živali, ženskost, arhitektura globin in zaprtih prostorov. Glavni podobi sta po njegovem mnenju diamant, ki je simbol pisanja, in ogledalo, ki simbolizira željo po samospoznanju (Forestier 1984, 102 in dalje).

Omenili smo že, da je Gerhard Kurz klasični simbol, kot ga je definiral Goethe, razložil kot povezavo sinekdohe in analogije. Za simboliste, ki so skušali odpraviti razmišljanje v preprostih, logično doumljivih analogijah, ta vrsta simbola ni bila ne zanimiva ne uporabna. Barrès je že leta 1884 pisal o prelomni vlogi Baudelairovih *Sorodnosti* in Rimbaudovih *Samoglasnikov*. Ugotovil je, da intuicija korespondenc daje presenetljive komparacije, ki resnično razodevajo neizrekljivo, toda Mallarmé gre še korak dalje in "odpravi sam izraz komparacija, ki odslej obstaja le še v bralčevem umu, kakor hitro ta dojame simbol" (cit. po: Abastado 1984, 92). Komparaciji kot retorični figuri je izrazito nasprotoval tudi Jean Moreas. V študiji o razvoju simbola je Anna Balakian zapisala, da je simbol "izpodrinil analoško rabo podob, prispel do metonimičnih ali deloma odprtih povezav in končno uporabil posamezne besede kot luči, ki izžarevajo kolobarje pomenov" (Balakian 1991, str. 9). Interpretacija tovrstnih "simbolov" zahteva maksimalno angažiranost bralca, saj ne gre več

za odkrivanje avtorjevih namenov, ampak za ustvarjanje lastnih pomenov. Čeprav Balakianova še vedno govori o simbolih, so besede, ki kot "luči izžarevajo kolobarje pomenov", verjetno bližje t. i. absolutni metafori kot simbolu klasičnega tipa ali simbolu, katerega bistveno določilo je, da nakazuje transcendenco kakršne koli vrste. Simbolisti, ki so sledili Mallarméju, so poudarjali večpomenskost, njihov glavni prispevek je po mnenju Anne Balakian to, da "t. i. presežka pomena niso več obravnavali kot eksces" (Balakian 1992, str. 15). Toda po drugi strani so številni simboli (npr. labod) z rabo izgubili svojo večpomenskost in se približali alegorijam. Inovativnost, ki je kasneje postala past avantgardistov, je pregnjala že simboliste, saj so morali neprestano iskati nove simbole.

2. Hugo Friedrich je "indice modernosti" poiskal s pomočjo **slovnicihne analize** metafor (Friedrich 1972, 242). Ta analiza potrjuje, da v moderni poeziji izginja razlika med tenorjem in vehiklom, pa tudi to, da je značaj moderne lirike pretežno nominalen. Friedrich je (verjetno ob analizi nadrealistične poetike) ugotovil, da so za moderno poezijo značilne metafore, ki ustvarjajo "identifikacijo" oz. "identiteto" med dvema predmetoma. Zaradi izenačene vloge tenorja in vehikla nadrealisti niso uporabljali pojma metafora: Breton je govoril o "les deux termes de l'image" (cit. po: Pastor 1972, 25), Paul Eluard pa je uvedel pojem "image par identification" (cit. po: Pastor 1972, 14). Friedrich je tudi za t. i. identifikacijsko podobo obdržal izraz metafora. Poleg absolutnih metafor, ki so primerljive s tipom tradicionalne metafore, v kateri je izražen samo vehikel (metafora "in absentia"), so za moderno poezijo značilne metafore, v katerih sta izražena oba člena. Te metafore se razlikujejo od tradicionalnih identifikacijskih metafor. Nastanejo z apozicijo ("cerkev, kamnita žena"), jukstapozicijo ("zlatnik poldan") ali posnemajo tip genitivne metafore ("slama vode"). V ostalih slovnicih tipih metafor (predikativna, atributivna, verbalna metafora) je nenavadno samo gradivo, ne pa tudi tip metafore. Friedrich govori tudi o "tehnik prelivanja", ki sicer spominja na metaforični postopek zaradi sopostavljanja dveh predmetnih območij, vendar s tehniko prelivanja ne nastajajo prave metafore ali komparacije. Pri tehnik prelivanja gre za "popolno prežemanje" dveh predmetnih območij: "Primerjanje, ki je mogoče v metafori, se je umaknilo absolutnemu izenačenju" (Friedrich, 1972, str. 240). Ob Friedrichovi slovnicihni analizi modernih metafor se zastavlja vprašanje, kako razumeti pojem "identifikacija". Identifikacijo vsega obstoječega so poznali že romantiki – utemeljevali so jo kot mistično povezanost vsega z vsem. Globoko v 20. stoletju je Octavio Paz identifikacijo dveh predmetov v podobi pojasnjeval na podoben način. Opozoril je na razliko med zahodnim in vzhodnim načinom razmišljanja: medtem ko Zahod izhaja iz Parmenida, je izhodišče Vzhoda prastara formula, zapisana v *Upaniśadah*: "Ti si ono" (cit. po: Paz 1979, 107). Paz poudarja, da je vera v identičnost "osnova znanosti, religije, magije in poezije" (Paz 1979, 108). Izhodišče nadrealistov je

bilo nekoliko bolj subjektivno, saj identitete niso razumeli kot nekaj, kar je dano v stvarih: Breton je pisal o tem, da obstaja "točka zavesti, iz katere življenje in smrt, realno in imaginarno, preteklost in prihodnost, sporočljivo in nesporočljivo prenehajo biti dojemani kot protislovnosti" (cit. po: Pastor 1972, 18). Ta razlika iz Friedrichove rabe pojma "identifikacija" ni razvidna, očitno pa je, da z njim ni označeval samo enakovrednega položaja dveh členov v modernih metaforah. Friedrich je razvil nadrealistično branje modernih metafor, pogoste pa so tudi interpretacije, ki poudarjajo nemotiviranost, poljubnost povezovanja oddaljenih predmetov. Čeprav je odločitev o tem, ali bo upošteval poetiko ustvarjalca, ponavadi prepuščena interpretu, je razumevanje modernih metafor močno okrnjeno, kadar ne upoštevamo programskih zahtev pesniških gibanj. Subjektivnost modernih podob je posledica zahtev, ki so v nadrealizmu drugačne kot v futurizmu ali simbolizmu, to pa pomeni, da je Friedrichova razširitev načela identifikacije na vse moderne podobe verjetno vprašljiva.

3. Kompozicijske analize podobja so pokazale, da se posamezne smeri oz. gibanja razlikujejo tudi po načinu povezovanja podob: v tradicionalni poeziji so podobe povezane predvsem na tematski ravni, kohezivna elementa sta tudi lirski subjekt in časovno zaporedje, v moderni poeziji pa prevladuje fragmentarnost podobja. Pomemben princip moderne poezije je simultanost: podobe si ne sledijo v časovnem zaporedju, ampak nastopajo istočasno. Pogosto je ritmično in zvočno nizanje podob. V zvezi s tem Friedrich govori o "jezikovni magiji" Baudelaira, Rimbauda, Mallarméja in drugih modernih pesnikov, Kemper pa se je ob analizi Traklove pesmi *Nachtseele* vprašal, ali so "zvoki pomembnejši od vsebine" (Vietta 1975, 251). Za simboliste so značilne "mreže simbolov", "podobe so povezane v globini, na ravni Idej, z drugimi besedami v abstraktnem" (Forestier 1984, 117). V nadrealističnih "asociativnih verigah" ali "mrežah" (Pastor 1972, 32), ki se oblikujejo okrog posamezne podobe, je princip povezovanja subjektivna asociacija. Za ekspresioniste in "vso moderno literaturo" je značilna "atomizacija in izolacija posameznih podob" (Vietta 1975, 33). "Simultanost dispartnih in hitro menjajočih se podob" (prav tam) je povezana z načinom zaznavanja v modernih velemestih in izraža disociacijo subjekta. Pogoste so primerjave moderne poezije s filmsko montažo. Futuristi so govorili o "brezžični imaginaciji", njihove podobe so osvobojene vsakega logičnega ali gramatičnega konteksta.

4. Motivne analize podobja so skušale odgovoriti na vprašanje, iz katerih območij so pesniki določene smeri ali gibanja večinoma zajemali svoje podobe. Forestier je npr. izdelal že omenjeni katalog simbolističnih podob, Bruno Romani je sestavil krajši in manj pregleden "repertoar futurističnih podob" (Romani 1970, 326-328). Wolfgang Rothe je opozoril na dve religiozni predstavnici območji, ki sta posebej pogosti v ekspresionizmu, to sta območji astralnih mitov in gnoze. Iz

prvega izhajata motiva zvezd in sonca, iz drugega pa zlasti simbolika luči. Raziskovalci ekspresionističnega podobja proučujejo tudi urbane podobe, podobe živali itd.

III. Značilnosti podobja v poeziji Župančiča, Vodnika in Kosovela

Z motivno analizo poezije treh pesnikov, ki so po mnenju literarnih zgodovinarjev vrhovi slovenskega simbolizma (Oton Župančič), katoliške nove romantike (Anton Vodnik) in ekspresionizma (Srečka Kosovel), lahko ugotovimo, da je pri vseh treh najpomembnejše in najbolj razvejano motivno področje narave. S področja rastlinstva so najpogostejše podobe cvetja in dreves, med zoomorfnimi pa prevladujejo podobe ptic. Najpogostejše podobe s področja nežive narave so: voda (sem spadajo morje, jezera, reke, slapovi ipd.), nebo in nebesna telesa (sonce, mesec, zvezde). S področja duhovne kulture so v poeziji obravnavanih treh pesnikov najpomembnejše glasbene in religiozne podobe. Področje materialne kulture, ki zajema vse, kar (materialnega) ustvari človek, je seveda zelo široko, vendar ne najpomembnejše za poezijo Župančiča, Vodnika in Kosovela. Literarni zgodovinarji so že ugotovili, da so urbane podobe v slovenski poeziji s preloma stoletja razmeroma redke, to pojasnjujejo z dejstvom, da je bila Slovenija v tem času še pretežno ruralna dežela. Ker v poeziji Otona Župančiča, Antona Vodnika in Srečka Kosovela prevladujejo podobe narave, bomo skušali odgovoriti na vprašanje, kakšen je bil njihov odnos do nje. Zanimalo nas bo, ali so v njej odkrivali univerzalne analogije, ali so "razstavljali stvarstvo", da bi ustvarili "nov svet", ki bi obstajal samo v jeziku, pa tudi to, ali so naravo deestetizirali. Na ta način bomo lahko odgovorili na vprašanje, ali so trije pesniki pisali moderno poezijo.

Raziskovalcem, ki so opozorili na podobnosti med nemško romantiko in francoskim simbolizmom, je René Wellek odgovoril s trditvijo, da se romantiki in simbolisti bistveno razlikujejo po svojem odnosu do narave. Romantike je označil kot "rousseaujevce", v nasprotju z njimi so simbolisti "vedeli, da je človek omejen in v konfliktu z naravo" (Wellek 1984, 23). V študiji o podobju v nemški romantiki je Heinz Hillmann ugotovil, da "romantiki naravo predstavljajo realistično, vendar je veliko odmikov od te norme" (Hillmann 1971, 207). Romantiki so odkrivali podobnosti med naravo in človekom, vanjo so projicirali svoja čustva, jo oživiljali in personalizirali... O romantičnih korespondencah med naravo in človekovimi čustvi govori tudi Anna Balakian, ki ugotavlja, da so te korespondence posledica univerzalne analogije (Balakian 1984, 681). Zapisali smo že, da so simbolisti namesto "vertikalnih" korespondenc oz. univerzalne analogije uvedli "horizontalne" korespondence, ki povezujejo "stvari znotraj sveta". Simbolisti so s podobami, ki motivno izhajajo med drugim iz narave, ustvarjali nov, fiktiven svet. Spreme-

njeni odnos do narave ni značilen samo za simboliste, ekspresionisti so npr. pravi mojstri na področju estetike grdega in negativiziranja narave.

Župančičeve podobe, ki spadajo v motivno območje narave, so zelo redko "realistične", uporabljal je zelo malo deskriptivnih podob. France Bernik se je v študiji o impresionizmu v slovenski liriki ustavil pri Župančičevi *Čaši opojnosti* in zapisal: "Navadno eden ali dva verzov ali nekaj verzov v impresionistični tehniki obnavlja dogajanje v naravi, v nadaljevanju se lirski subjekt že umakne iz takega razmerja do sveta" (Bernik 1980, 98). To ugotovitev lahko posplošimo, saj velja za vse obravnavane Župančičeve zbirke. Župančičeve podobe iz narave pogosto razkrivajo podobnost med človekom in naravo. Uporabljal je malo podob, v katerih je narava oživiljena (cvetke "drem-ljejo"), ali podob, v katerih lirski subjekt v naravo projicira svoje občutke (kostanji "ječijo"). Najpomembnejše sredstvo za izražanje podobnosti med naravo in človekom so metafore in komparacije, s katerimi so človeku (največkrat dekletu in pesniku) pripisane simbolne lastnosti rož, dreves in ptic. Značilen primer je simbol kondorja, ki ga je Župančič uporabil v ciklu *Manom Josipa Murna – Aleksandrova*. Kondor je v pesmi dešifriran kot simbol svobode in duhovnih aspiracij, njegove simbolne lastnosti pa so metaforično prenesene na pesnika, ki ga omejuje povprečnost ljudi. Župančičev kondor spominja na Baudelairovega albatrosa, ki se iz elegantnega letalca spremeni v nemočno žival, ko ga ujamejo mornarji. Tudi albatrosove lastnosti so metaforično pripisane pesniku in v obeh primerih gre za romantični tip simbola.

Za Župančičev odnos do narave in do transcendence je značilna metafora "zavesa prirode": narava je simbolna zavesa, ki "zakriva" oz. skriva transcendenco. Poezija Otona Župančiča je trdno zasidrana v romantičnem transcendentalizmu: del njegove poetike so t. i. vertikalne korespondence, medtem ko horizontalnih korespondenc praktično ne uporablja. Panteizem, ki ga literarni zgodovinarji pripisujejo Župančiču, ne pomeni, da v svoji poeziji ni govoril o Bogu kot Bitju. Podoba tega Bitja je sicer skrivnostna, njegova eksistenca je razumu nedoumljiva, vendar jo je mogoče izraziti s simboli. Župančič se je s simbolom pajka oz. "Duha-zankarja" približal mistični predstavi o Bogu, ki ustvarja in prežema vse, kar obstaja. Ta tip transcendence je značilen za nekatere romantike, predvsem za krog, ki se je zbiral okrog A. W. Schlegla. Župančič je za Stvarnika uporabljal tudi ime Bog, vendar se je oddaljil od institucionalne, katoliške religioznosti. Simboli, s katerimi je nakazoval transcendenco, so v glavnem t. i. naravni simboli: rože, drevesa, ptice, morje, sonce, nebo. Njihov pomen lahko določimo s pomočjo Chevalierovega in Gheerbrantovega *Slovarja simbolov*, to pa pomeni, da so konvencionalni, poznajo jih številne mitologije in religije. Tudi simbolisti so uporabljali naravne simbole, vendar ne zato, da bi razkrivali podobnost med človekom in naravo oz. "vertikalne" korespondence. Anna

Balakian omenja, da so simbolisti "prekrojili celo serijo romantičnih podob: gozd simbolov, čoln, lestev, tančico, vodomet, vodnjak, grad, jame, cvetje vseh barv, ptice, vrtove, parke, ogledalo in njemu sorodne ribnike, jezera, steklo itd." (Balakian 1984, str. 682). Župančičevi naravni simboli niso "prekrojeni", ni jih uporabljal zato, da bi izdelal fiktivni svet, in zato, da bi se poglobljal v skrivnosti človekove notranjosti. Njihova funkcija je ostala romantična: odkrivanje univerzalne analogije.

Literarni zgodovinarji so opozorili predvsem na alegoričnost oz. enopomenskost simbolov, ki so jih uporabljali predstavniki slovenske moderne. Ker je bistveno določilo simbolističnega simbola večpomenskost oz. "polivalentnost" (Marcel Raymond), so sklepali, da se je simbolizem na Slovenskem "pojaval v zmernih, alegorično ponazoritvenih pojavnih oblikah" (Bernik 1983, 88). Toda pri presoji o tem, ali raba simbolov že pomeni, da gre za simbolizem, moramo upoštevati tudi tip in funkcijo simbolov ter način njihovega povezovanja, saj kriterij večpomenskosti ni najbolj zanesljiv. Simbolisti svojih simbolov sicer niso dešifrirali, tako kot je to počel Župančič, vendar se niso mogli izogniti nevarnosti reduciranja simbolov na en sam pomen: vsak simbol s ponavljanjem izgublja svojo večpomenskost in odprtost. Ko so simbolisti izčrpali večpomenskost naravnih simbolov, so se zatekli k mitologijam, po mnenju Balakianove pa so bili najbolj uspešna oblika simbolov tisti, ki so nastali "z zlitjem konkretne ali fizične realnosti z abstraktnim ali notranjim razpoloženjem" (Balakian 1977, str. 110). Primer takega simbola so Verlainove jokajoče violine. Župančič ni uporabljal mitoloških simbolov, pa tudi zlitje abstraktnega in konkretnega bi v njegovi poeziji zaman iskali. Poleg naravnih simbolov (ponovimo, da njihova funkcija ni bila simbolistična) je uporabljal religiozne (križ, jagnje) in mistične (srce v sredini, harfa, harmonija sfer). Od simbolistov se razlikuje tudi po tem, da simbolov ni povezoval v značilne mreže, ampak jih je uporabljal posamično.

Poezija Antona Vodnika je zaradi tematske osredotočenosti na hrepenenje po transcendenci, predvsem pa zaradi tipa te transcendence, ki je povsem katoliška, na videz bolj tradicionalna kot Župančičeva poezija. Analiza podobja v Vodnikovi poeziji nam pokaže, da so podobe, ki motivno spadajo v območje narave, večinoma čisti simboli. Funkcija Vodnikovih naravnih simbolov je bolj omejena kot funkcija Župančičevih, saj Župančičevi naravni simboli pogosto izražajo podobnost med človekom in naravo (podobnost je posledica tega, da je transcendenca prisotna v vseh stvareh), tega pa ne moremo trditi za Vodnikove simbole. Rože, večer, nebo, zvezde in mesec v Vodnikovi poeziji simbolizirajo transcendenco. To sicer pomeni, da je narava prežeta s transcendenco, toda lirski subjekt je preveč osredotočen sam nase, da bi odkrival podobnost med sabo in naravo. Značilna je naslednja podoba iz zbirke *Vigilije*: "O, lep sem v bolečini: / mesec z zvezdami iz mojih rok je vstal / nad tvojo glavo"

(Vodnik 1993, 63). Mesec in zvezde so čisti simboli, njihove simbolne lastnosti niso metaforično pripisane nikomur. Vodnikov odnos do narave ni rousseaujevski, pa tudi konflikten ne. Narava preprosto ni v središču pozornosti.

Čeprav Vodnikovim naravnim simbolom lahko pripišemo transcendentalizem, ne moremo spregledati, da z njimi izraža razpoloženje, ki spominja na simbolistično hipersenzibilnost. Vodnik govori o "otožni lepoti prečudnih rož", ena najpogostejših besed v njegovih prvih dveh zbirkah je "žalost". Že Baudelaire je v *Harmoniji večera* zapisal: "Nebo je žalostno in lepo." Občutek "grenko – sladke melanholije" (Balakian) je v svoji poeziji stopnjeval Verlaine. V njegovi pesmi z naslovom *Mesečina* najdemo verz: "Mesečina je žalostna in lepa." Vodnik pa je v *Večerni pesmi deklice* zapisal: "Nocoj tako lepo je žalostna večerna zarja." Temeljno simbolistično razpoloženje je bila življenjska naveličanost in občutek praznine. Zdi se, da je Vodnik poznal oba občutka – vendar s to razliko, da ju je skušal preseči z vero v Boga. Zapisal je npr.: "Bolni, izmučeni, polni nemira / prihajamo tiho v sijanje večera." Še v nečem se Vodnikova melanholična občutja razlikujejo od simbolističnih: po odnosu do smrti. Smrt je ena najbolj prepoznavnih simbolističnih tem, toda medtem ko so simbolisti v njej videli "vsiljivko" (Maeterlinck), jo je Vodnik sprejemal, pomenila mu je združitev s transcendentno. Tako osmišljeno dojemanje smrti se bistveno razlikuje tudi od Verlainove "definicije" dekadence, ki da je "umetnost umiranja v lepoti" (cit. po: Balakian 1977, 65).

Vodnikove simbole bi lahko označili za simbolistične, če bi ugotovili, da jih je uporabljal zato, da bi ustvaril "nov svet", oz. zato, da bi sugeriral "stanje duše". Uvodna pesem iz zbirke *Žalostne roke* (Vodnik 1993, 9), ki je kompozicijsko precej moderna, se zdi primerna za premislek o tem, ali je funkcija Vodnikovih simbolov simbolistična. Navajamo jo v celoti:

Okna zagrnil sem z rožami...	1
Iz somračnih čašastih ur	2
je velo dehtenje	3
toplega cvetja...	4
(Neke daljne bele ročice so morale misliti nanj.)	5
In bil sem čoln na zlati vodi sanj.	6
O – in bil sem sredi vetra belih perutnic	7
kot plamen, ki si kakor klic	8
išče čudežnih poti	9
v zrcalne sanjane strani...	10
(Na nemi meji čaka nekdo nanj...)	11
Morda pride k njemu:	12
nov zvok bo pel v godbi sanj...	13

Pesem se začne z metaforo, ki nas spomni na zavese, s katerimi "v resnici" zagrinjamo okna. Drugi, tretji in četrti verz sestavljajo sinestezijo. Vanjo je vključena metafora "člašaste ure", ki izhaja iz pomenskega polja rož. Temu polju pripada tudi "toplo cvetje", medtem ko metafora "somračnih" ur soustvarja pomensko polje zagrnjenih "oken". Ta del pesmi je kompozicijsko najbolj moderen: namesto preprostega razvijanja osnovne metafore (npr.: vonj cvetja me je omamil), je Vodnik uporabil metonimično načelo širjenja osnovnih pomenskih polj in uvajanje novih (v našem primeru je novo pomensko polje čas). Peti verz, zapisan v oklepaju, pomeni tematski prelom: namesto prvoosebnega lirskega subjekta, ki zagrinja okna, je v tem verzu omenjen nekdo (sinekdoha "bele ročice"), ki misli na nekoga tretjega. Identifikacijska metafora v šestem verzu nas prepriča, da moramo "okna" in "rože" iz prvega verza razumeti v simbolnem pomenu: lirski subjekt se je umaknil vase; da bi poiskal stik s transcendenco, se je prepustil svojim sanjam. Že romantiki so pisali o sanjah kot o vmesnem stanju med tem in višjim svetom, isti motiv so poznali tudi simbolisti. Anna Balakian opozarja, da so bili razlogi za uporabo istega motiva različni: "Romantik je hrepenel po neskončnem, simbolist je mislil, da bo neskončno lahko odkril" (Balakian 1977, 16). Razlike na videz ni, toda izhodišča romantikov in simbolistov so bila drugačna: romantik ni dvomil, da transcendenca obstaja, simbolist pa se je moral o njenem skrivnostnem obstoju šele prepričati. Iz nekaterih Vodnikovih podob bi lahko sklepali, da se transcendenca (ali vsaj pot do nje) nahaja v duši. Toda z neštetimi drugimi podobami je transcendenca postavljena v daljavo, za katero se zdi, da je bolj kot z dušo povezana z nebom.

V sedmem verzu je uporabljena sinekdoha "bele perutnice", ki evocira angele. Ta sinekdoha je prek barvne oznake povezana s sinekdoho "bele ročice" iz petega verza in zdi se, da je neimenovani "on" iz tega verza Bog. Lirski subjekt se primerja s "plamenom", ta pa je v drugostopenjski komparaciji primerjan s "klicem". Enajsti verz je podobno kot peti zapisan v oklepaju, z desetim verzom pa ga povezuje omenjanje "meje", na kateri nekdo čaka "nanj". Dvanajsti verz je tretjeoseben, kar je v navideznem nasprotju z logiko pesmi, saj so tretjeosebni verzi sicer zapisani v oklepaju. Ta verz izenači lirski subjekt in "nekoga": oba hrepenita po Bogu, če ga bosta dosegla, bo to pomenilo duhovno obogatitev in srečo.

Tema pesmi je romantična. O simbolističnem ustvarjanju fiktivnih svetov bi morda lahko govorili, če bi Vodnik napisal pesem, ki bi se nadaljevala v stilu prvih štirih verzov. Tako pa sta simbola "okna" in "rože" postavljena v kontekst hrepenenja po transcendenci in njuna funkcija ni simbolistična. Nesimbolističnih elementov je še več: pesem ni impersonalna, poleg identifikacijske metafore je v njej dvojna komparacija, simbolisti pa so, kot vemo, črtili logične analogije in komparacije. Te ugotovitve veljajo za poezijo obravnavanih dveh zbirk v celoti.

Ob poeziji Otona Župančiča in Antona Vodnika nismo obravnavali podob, ki bi naravo prikazovale na "realističen" način, saj jih nista uporabljala. Deskriptivne podobe pa so pogoste v poeziji Srečka Kosovel, predvsem v pesmih, ki jih je Anton Ocvirk uvrstil v skupino "impresionističnih in čustvenih tvorb" (Kosovel 1964, 428). Kosovelovi impresionistični liriki je posebno študijo posvetil Franc Zadavec, v njej je zapisal, da je "impresionistična pesem gibljaj čustva v besedi brez razvejane miselne spremljave, je izraz emocionalnega pretakanja človeka in stvari, je besedni dogodek, v katerem sta pesnik in okolje medsebojno prodrli drug v drugega" (Zadavec 1987, 87). "Čista" impresija je npr. pesem *Jesen*, v drugi sklop spadajo pesmi, v katerih se "oglašča že tudi misel" (str. 88), zato Zadavec govori o "sožitju impresionističnega in simbolističnega načina ali tehnike" (str. 90). Že Anton Ocvirk je v razpravi *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu* med stilne značilnosti impresionizma štel: barvne podobe, zvočne metafore, soglasja, sinestezije itd., vendar je impresionizem zanj tako tehnika kot smer. Zbornik *The Symbolist Movement* je manj dvoumen: G. M. Vajda je zapisal, da impresionizem "ni samostojen umetniški ali literarni tok [trend], ampak umetniška metoda z lastnimi značilnimi stilističnimi elementi" (Vajda 1984, 36). V literaturi so ti elementi: "zvočno slikanje, muzikalnost, sinestezija in moderna stilistična sredstva za ilustriranje drobnih nians v psiholoških stanjih: notranji monolog, tok zavesti, indirektni prosti stil, če imenujemo samo nekatere" (prav tam). Očitno je, da gre za dve različni pojmovanji, kaj je impresionizem. Kosovelova poezija (oz. njen del) je blizu Zadavčevi definiciji impresionistične pesmi, elementov impresionizma, ki jih našteva Vajda, pa je v njej zelo malo. Ob tem se zastavlja vprašanje, ali lahko Kosovelovo impresionistično poezijo postavimo v bližino simbolizma. Kosovelove "čiste" impresije so sestavljene iz deskriptivnih podob, ki naravo predstavljajo realistično. V pesmi *Jesen* npr. beremo: "Droben dež rosi, / bele so kraške poti, / sivo je zgodnje jutro" (Kosovel 1964, 10). V teh podobah bi zaman iskali simbolizem v smislu literarne smeri, lahko pa v njih vidimo izraz pesnikovega razpoloženja. Dež, kraške poti, jutro in celo ciklame, ki "dehtijo / same, / same, / same" (Kosovel 1964, 70), niso simboli. Kosovelove deskriptivne podobe bi lahko imenovali simbolistične, če bi izražale simbolistične oz. horizontalne korespondence. Pokrajine npr., ki jih realistično opisuje nemški simbolist Stefan George, so pokrajine duše. Njegove pesmi iz cikla *Das Jahr der Seele* so "popolne tudi brez simboličnega pomena. Tudi na površini so prepričljive in dosledne", toda "v vsaki pesmi moramo iskati skriti pomen" (Bowra 1961, 115). Pokrajine, ki jih opisuje Kosovel, so realne, to niso pokrajine duše. Kosovel se zateka v naravo, v njej išče "mir, odrešenje, tišino, pokoj" (Kosovel 1964, 38). Meja med dušo in naravo je v njegovi poeziji jasno začrtana: duša "pije" (prav tam) iz pokrajine; ko gre pesnik "po dolini kraški, / kadar vanjo jutro sije", se v njegovo dušo razlije "morje zdrave sile"

(Kosovel 1964, 20). Za Kosovelove impresionistične pesmi ne moremo trditi, da tako kot Georgejeve ne prikazujejo "navdihnjenih pokrajin ali doživetja pokrajine, ampak dušo, ki skozi pokrajino spoznava svoj obstoj in usodo" (F. Gundolf. Cit. po: Balakian 1984, 259). Kosovelov odnos do narave je romantično rousseaujevski, naravo predvsem občuduje in se ji klanja, značilna je npr. pesem *Skozi pokrajine*, ki se začne z opisom večernega miru, konča pa takole: "In naše duše se sklanjajo tihe, / ko da so trudne od zlata, / kakor rože, trudne od sonca, / klonejo glave sredi polja" (Kosovel 1964, 54). V zelo redkih primerih lahko kaki deskriptivni podobi pripišemo simbolni pomen, na osnovi katerega bi pesem lahko obravnavali kot simbolistično. Tak primer je jezero iz *Pesmi* (Kosovel 1964, 55).

Kosovel ni uporabljal samo deskriptivnih podob, s številnimi komparacijami in metaforami je izražal podobnost med naravo in človekom ali pa je v naravo projiciral svoja čustva. V ta namen je uporabljal predvsem personifikacije, pogosto npr. glagol krvaveti: krvavijo brest, tulpe, oblaki itd. Podobno kot Župančič je uporabljal tudi metafore in komparacije, s katerimi je človeku pripisoval simbolne lastnosti – največkrat dreves in ptic. Čisti simboli so tudi v njegovi poeziji redki, to so brinjevka iz *Balade*, ptica v sinjini, jezero, reka, sonce.

Podobnost med naravo in človekom je v Župančičevi poeziji utemeljena z mističnim tipom transcendence, ki je skrivnostni Stvarnik in ki je prisotna v vseh stvareh. Zato smo ob Župančiču lahko govorili o univerzalni analogiji. Kosovel se v "impresionističnih" pesmih mestoma sicer približa ideji o prisotnosti transcendence v naravi, v oblakih npr. vidi "večno žarenje" in "večno življenje" (Kosovel 1964, 30), toda hkrati je njegova predstava o transcendenci precej tradicionalna, visoko v gorah se npr. počuti "kot orel med sinjinami / blizu Boga" (Kosovel 1964, 46). Kosovel je transcendenco redko odkrival v naravi, praviloma jo je umeščal v onstranstvo, zato "topol, jagned in trepetlika" ne simbolizirajo transcendence, ampak "tiho šepetajo preko polja / z nekom od onkraj sveta" (Kosovel 1964, 59). Čeprav je v Kosovelovi poeziji malo primerov transcendentizma (ta je po mnenju Anne Balakian značilen za romantiko) in čeprav podobnost med naravo in človekom ni eksplicitno utemeljena v univerzalni analogiji, je velik del Kosovelove poezije bližji realizmu (predvsem v t. i. čistih impresijah) in romantiki (predvsem v pesmih, ki izražajo podobnost med naravo in človekom) kakor simbolizmu. Kot smo že poudarili: o simbolizmu bi lahko govorili samo, če bi Kosovel uporabljal simbolistični tip simbolov (oz. horizontalne korespondence), jih nizal v mreže in z njimi sugeriral "stanje duše". Simbolistično razpoloženje v nekaterih pesmih predstavlja klavir, vendar je kompozicija teh pesmi še čisto tradicionalna, simbol klavirja pa ni vpleten v mrežo drugih simbolov, ampak dešifriran.

Za Kosovelov prehod v ekspresionizem je med drugim značilen spremenjeni odnos do transcendence: lirski subjekt ne hrepeni več po

transcendenci, zdaj zahteva Božje posredovanje, toda zaman: Bog ostaja skrit ali odsoten. Wolfgang Rothe je opozoril, da je "t. i. ateizem ekspresionistične literature pro-vokacija skrivajočega se, neznanega Boga" (Rothe, 1969 b, 51). Klici lirskega subjekta v Kosovelovi poeziji so porojeni iz osebne stiske, ta pa izhaja iz občutka ogroženosti v svetu, ki je obsojen na propad. V pesmih, ki jih je Lado Kralj označil kot "ekspresionistični aktivizem" (Kralj, str. 183), se Kosovel zavzema za "novi etos" (prav tam), njegove predstave o maščevalcu socialno zatiranih slojev in o bodočem bratstvu vseh ljudi so sakralizirane. Kosovel je ekspresionističen predvsem na tematski in motivni ravni, značilna sta npr. tema o propadu sveta in simbol vesoljnega potopa iz *Tragedije na oceanu*. V aktivističnih pesmih so deskriptivne podobe iz narave lahko uporabljene kot kontrast sivini delavskega življenja (npr. v *Jaz vidim tvojo pot*), vendar to še niso kolaži disparatnih podob. Veliko je strukturno tradicionalnih metafor in komparacij, ki delujejo ekspresionistično zaradi drznejših analogij, npr. "Jaz sem pogorišče – / črno drevo, ki je izgorelo." (Kosovel 1964, 367). Estetika grdega se pojavlja v skromni meri.

V Kosovelovi aktivistični poeziji ni prišlo do deestetizacije narave, to se je zgodilo šele v *Integralih*, vendar tudi tu ne v radikalni obliki. *Integrali* pomenijo prvo koncentracijo urbanih podob v poeziji obravnavanih treh pesnikov, vendar je v njih še precej podob, ki naravo prikazujejo kot lepo in dobro, npr.: "Tam zunaj / topoli in sonce in lipe / bleščijo, šumijo." (Kosovel 1974, 63). Rousseaujevski odnos do narave je še vedno živ, lirski subjekt, ki je v *Ekstazi smrti* tožil, da ni vode, "da pogasil bi z njo / žejo po tihi, zeleni, jutranji prirodi" (Kosovel 1964, 304-305), v *Integralih* ugotavlja, da je "tuj zelenemu polju" (Kosovel 1974, 62). Tudi v podobi, ki je strukturno med najbolj modernimi – gre za metaforo, ki je nastala z apozicijo – je sonce estetizirano: "Sonce srebrno, / admiral" (Kosovel 1974, 60). Za *Integrale* je značilno tudi obnovljeno zaupanje v transcendenco, ki je zdaj izenačena s "kozmosom".

Kosovel si je zadal nalogo, da bo deestetiziral svojo poezijo. O tem ne govori samo njegov uvod v neizdano zbirko *Zlati čoln*, ampak tudi nekatere naravnost programsko negativizirane podobe sonca, zvezd in meseca iz *Integralov*. Značilen je posmeh poetu, ki "javka / po mesečini" (Kosovel 1974, 71). Toda estetika grdega in hiperbolika, ki sta značilni za ekspresionizem, sta se v Kosovelovi poeziji uveljavili le v zmernih oblikah. Kosovel npr. ni uporabljal podob gnusnih živali, ki v ekspresionizmu "služijo duševnim projekcijam" (Cosentino 1972, 37). Heym in Trakl sta s podobami podgan, črvov, muh, mrčesa in ptic smrti izražala grozo in propad. Kosovelova podoba podgane je v primerjavi s Traklovimi podganami, ki med drugim "vreščijo od sle kot blazne" (*Die Ratten*), čisto simpatična, v bralcu vzbuja prej sočutje kot grozo. Na področju estetike grdega je Tone Seliškar ustvaril bolj drastične podobe kot Kosovel, pokrajino je npr. identificiral z devico, to pa primerjal z indijskim gobavcem.

Kosovel je v *Integralih* uveljavil eno od načel moderne poezije, ki ni značilno samo za ekspresionizem: montažo disparatnih podob. Lado Kralj je ugotovil, da se "disociacija subjekta tu do kraja radikalno pojavi na ravni forme" (Kralj 1986, 183). Ta ugotovitev postavlja sicer sinkretične *Integrale* (vsaj na ravni forme) v območje ekspresionizma. Ob nekaterih pesmih iz *Integralov* lahko govorimo tudi o ukinjanju mimetičnosti in o ustvarjanju novega sveta, ki obstaja samo v jeziku. To pa je po mnenju nekaterih literarnih zgodovinarjev osnovni kriterij za presojo o tem, ali je poezija tradicionalna ali moderna.

Presojo o tradicionalnosti in modernosti poezije Otona Župančiča, Antona Vodnika in Srečka Kosovela smo oprli na analizo podoba v njihovi poeziji. Za konec se bomo še enkrat vrnili k štirim točkam, ki smo jih pri tem (seveda v različni meri) upoštevali:

1. Analiza podoba na strukturni ravni je pokazala, da je sredstva t. i. moderne metaforike uporabljal samo Srečko Kosovel, pa še on samo v manjšem delu svoje poezije. V *Integralih* smo našli precej drznih metafor, nekaj primerov absolutne metafore ("enooka riba", "zeleni žabji kralj", "skrunilci sonca") in posamezne primere "analogij" oz. "identifikacijskih podob" ("moja misel – elektrika", "sonce, admiral"). Simbolističnih simbolov, ki izražajo horizontalne korespondence, obravnavani trije pesniki niso uporabljali. Vse možne izjeme (npr. Kosovelov "klavir" in "jezero") ne nastopajo v tipičnih mrežah, ampak preveč izolirano, da bi jih lahko obravnavali kot prave primere simbolizma. Vsi trije pesniki so uporabljali veliko t. i. naravnih simbolov, njihov pomen je konvencionalen in največkrat dešifriran. Poleg naravnih so vsi trije uporabljali biblijske, Župančič tudi mistične simbole, niso pa preoblikovali mitoloških simbolov ali spajali abstraktnega s konkretnim (izjema je Kosovelov "klavir"). Vodnik je uporabljal čiste simbole, medtem ko sta Župančič in Kosovel simbole največkrat vključevala v metafore ali komparacije. Za Vodnika so značilne tudi številne sinestezije, Kosovel pa je uporabljal veliko deskriptivnih podob.

2. Hugo Friedrich je ob slovnični analizi modernih metafor opozoril na približevanje k popolni identifikaciji dveh predmetov ali členov. Pri Župančiču in Vodniku identifikacijskih metafor moderne tipa nismo odkrili, pri Kosovelu pa sodijo v to skupino tiste metafore, ki so nastale z apozicijo. Genitivne metafore, ki so jih uporabljali obravnavani trije pesniki, so še povsem tradicionalne. Tehnike prelivanja v njihovi poeziji nismo zasledili.

3. Na kompozicijski ravni so za simbolistično poezijo značilne mreže simbolov, teh pa obravnavani pesniki niso uporabljali. Vodnik je v nekaterih pesmih sicer kopičil simbole, vendar njihov tip in funkcija nista simbolistična. Kosovelovi *Integrali* so primer montaže disparatnih podob. Pobudo za tak način pesnjenja je Kosovel lahko dobil iz različnih virov, saj je značilen za vsa modernistična gibanja. Kosovel je mestoma uporabljal tudi nominalni stil, vendar je, kot opozarja Lado Kralj, pravi zgled nominalnega stila v slovenskem

ekspresionizmu Vodušкова pesem *Mesto v noči* (Kralj 1986, 179). V poeziji vseh treh pesnikov je – poleg povezanosti podob na tematski ravni – močan kohezivni element predvsem lirski subjekt. Impersonalne so samo nekatere Kosovelove pesmi iz *Integralov*.

4. Motivna območja, iz katerih so Župančič, Vodnik in Kosovel največ zajemali, so pri vseh treh pesnikih približno enaka, razlika je v tem, da je Kosovel uporabljal tudi podobe tehnike (delež urbanih podob je v Župančičevi poeziji zelo majhen). “Katalog” podobja obravnavanih treh pesnikov ne zajema nekaterih podob, ki so značilne za simboliste (arhitektura globin, srednji vek, diamanti) in ekspresioniste (živali, ki zbujejo grozo). Ker se isti motivi pojavljajo v vseh literarnih smereh in gibanjih, lahko prave razlike med smermi in gibanji določimo šele z analizo funkcije podobja. Ugotovili smo, da obravnavani trije pesniki niso uporabljali horizontalnih korespondenc, ki so značilne za simbolizem. O “razstavljanju stvarstva” in ustvarjanju fiktivnega sveta, ki obstaja samo v jeziku, lahko govorimo samo ob Kosovelovih *Integralih*. Tudi estetiko grdega je v svojo poezijo med obravnavanimi pesniki uvajal samo Kosovel, pa še on ne v drastični obliki.

V poeziji Otona Župančiča, Antona Vodnika in Srečka Kosovela smo odkrili izredno malo elementov simbolizma: Vodnik se mu je približal z občutki melanholije in z esteticizmom, Kosovel je s simboli klavirja in jezer izražal “stanje duše”. Mallarméjeve zahteve, da je treba “sugerirati” in ne “imenovati”, trije pesniki niso upoštevali: v njihovi poeziji je nešteto primerov direktnega izražanja čustev. Branje njihove poezije zato ni oteženo, pomen je jasen in bralcu ni treba ustvarjati lastnih pomenov. Izjema so nekatere “konstrukcije” v Kosovelovih *Integralih*. Elemente ekspresionizma smo (pričakovano) odkrili samo v poeziji Srečka Kosovela: motivno je izhajal tudi iz urbanega sveta, uporabljal je drzne metafore in nekatere oblike moderne metaforike, uveljavil je tehniko montaže disparatnih podob. Zato lahko zaključimo, da je med obravnavanimi pesniki samo Kosovel pisal moderno poezijo, h kateri pa ne moremo šteti njegovih impresionističnih pesmi.

VIRI

KOSOVEL 1964: Srečko Kosovel, Zbrano delo I, Pesmi, uredil in opombe napisal Anton Ocvirk, Ljubljana, DZS, 1964.

KOSOVEL 1974: Srečko Kosovel, Zbrano delo II, Integrali, uredil in opombe napisal Anton Ocvirk, Ljubljana, DZS, 1974.

VODNIK 1993: Anton Vodnik, Žalostne roke, Vigilije, v: Zbrano delo I, uredil in opombe napisal France Pibernik, Ljubljana, DZS, 1993.

ŽUPANČIČ 1956: Oton Župančič, Čaša opojnosti, Čez plan, v: Zbrano delo I, uredila Josip Vidmar in Dušan Pirjevec, opombe napisal Dušan Pirjevec, Ljubljana, DZS, 1956.

ŽUPANČIČ 1957: Oton Župančič, Samogovori, Mlada pota, v: Zbrano delo II, uredila Josip Vidmar in Dušan Pirjevec, opombe napisal Dušan Pirjevec, Ljubljana, DZS, 1957.

ŽUPANČIČ 1959: Oton Župančič, V zarje Vidove, v: Zbrano delo III, uredila Josip Vidmar in Dušan Pirjevec, opombe napisal Dušan Pirjevec, Ljubljana, DZS, 1959.

CITIRANA LITERATURA

ABASTADO 1984: Claude Abastado, The Language of Symbolism, v: Balakian 1984, str. 85-99.

ABRAMS 1966: Meyer Howard Abrams, Coleridge, Baudelaire and Modernist Poetics, v: Iser 1966, str. 113-138.

AUSTIN 1984: Lloyd James Austin, Presence and Poetry of Stephane Mallarmé: International Reputation and Intellectual Impact, v: Balakian 1984, str. 43-63.

BALAKIAN 1977: Anna Balakian, The Symbolist Movement, A critical appraisal, New York, University Press, 1977.

BALAKIAN 1984: Anna Balakian (ur.), The Symbolist Movement, Budapest, Akademiai Kiado, 1984.

BALAKIAN 1991: Anna Balakian, The Symbol and after, Neohelicon 1, 1991, str. 9-23.

BALAKIAN 1992: Anna Balakian, The Fiction of the Poet, From Mallarmé to the Post-symbolist Mode, Princeton, University Press, 1992.

BERNIK 1980: France Bernik, Impresionizem v slovenski liriki, XVI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana, 1980, str. 95-105.

BERNIK 1983: France Bernik, Moderna in njeno mesto v slovenski literaturi, v: Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi (IV/I), Ljubljana, Znanstveni inštitut FF, 1983, str. 77-90.

BOWRA 1961: Cecil Maurice Bowra, The Heritage of Symbolism, New York, Schocken Books, 1961.

CHEVALIER 1993: Jean Chevalier in Alain Gheerbrant, Slovar simbolov, Ljubljana, MK, 1993.

COSENTINO 1972: Christine Cosentino, Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus, Bonn, Bouvier Verlag, 1972.

CUDDON 1979: John Anthony Cuddon, Dictionary of Literary Terms, London, Andre Deutsch, 1979.

FORESTIER 1984: Louis Forestier, Symbolist Imagery, v: Balakian 1984, str. 101-118.

FRIEDRICH 1972: Hugo Friedrich, Struktura moderne lirike, Ljubljana, CZ, 1972.

FRIEDRICH 1965: Wolf Hartmut Friedrich in Walther Killy, Literatur II/1, Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1965, (Das Fischer Lexikon).

GADAMER 1972: Hans Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, (3. izdaja), Tübingen, J. C. B. Mohr, 1972.

HADERMANN 1984: Paul Hadermann, L'image picturale et l'image poétique: analogies, rencontres et quiproquos, Yearbook of Comparative and General Literature 33, 1984, str. 19-26.

HILLMANN 1971: Heinz Hillmann, Bildlichkeit der deutschen Romantik, Frankfurt, Athenäum Verlag, 1971.

- ISER 1966: Wolfgang Iser (ur.), *Immanente Ästhetik*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1966, (Poetik und Hermeneutik).
- KRALJ 1986: Lado Kralj, *Ekspresionizem*, Ljubljana, DZS, 1986, (Literarni leksikon, 30).
- KURZ 1982: Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.
- LANDMANN 1963: Michael Landmann, *Die absolute Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1963.
- LOHNER 1969: Edgar Lohner, *Die Lyrik des Expressionismus*, v: Rothe 1969a, str. 107-126.
- MICHAUD 1951: Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Librairie Nizet, 1951.
- MOREAU 1982: Francis Moreau, *L'image littéraire*, Paris, Sedes, 1982.
- OCVIRK 1967: Anton Ocvirk, *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu*, v: Ivan Cankar, *Zbrano delo VI, Mladostna proza*, Ljubljana, DZS, 1967, str. 371-406.
- OCVIRK 1982: Anton Ocvirk, *Pesniška podoba*, Ljubljana, DZS, 1982, (Literarni leksikon, 16).
- PASTOR 1972: Eckart Pastor, *Studien zum dichterischen Bild im frühen französischen Surrealismus*, Paris, Société d'Édition les Belles Lettres, 1972.
- PAZ 1979: Octavio Paz, *Luk i lira*, Beograd, Vuk Karadžić, 1979.
- ROMANI 1970: Bruno Romani, *Dal simbolismo al futurismo*, Firenze, Edizioni Remo Sandron, 1970.
- ROTHER 1969a: Wolfgang Rothe (ur.), *Expressionismus als Literatur*, Bern und München, Francke Verlag, 1969.
- ROTHER 1969b: Wolfgang Rothe, *Der Mensch vor Gott: Expressionismus und Theologie*, v: Rothe 1969a, str. 37-66.
- SOERENSEN 1972: Bengt Algot Soerensen, *Allegorie und Symbol, Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt, Athenäum Verlag, 1972.
- VAJDA 1984: György Mihály Vajda, *The Structure of the Symbolist Movement*, v: Balakian 1984, str. 29-41.
- VIETTA 1975: Silvio Vietta in Hans Georg Kemper, *Expressionismus*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1975.
- VINOGRADOV 1971: Viktor Vladimirovič Vinogradov, *Stilistika i poetika*, Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1971.
- VORDTRIEDE 1963: Werner Vordtriede, *Novalis und die französischen Symbolisten*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1963.
- WELLEK 1971: René Wellek, *The Term and Concept of Symbolism in Literary History*, v: René Wellek, *Discriminations*, New Haven and London, Yale University Press, 1971, str. 90-122.
- WELLEK 1984: René Wellek, *What is Symbolism*, v: Balakian 1984, str. 17-28.
- ZADRAVEC 1987: Franc Zadavec, *Kosovelova impresionistična lirika*, *Razprave Sazu*, 2. razred, 11, 1987, str. 79-99.