

UDK 821.163.6.09-1 Gradnik A.

Marija Mitrović

Univerza v Trstu

DVOGLASJE V GRADNIKOVİ POEZIJI

Gradnik je posojal svoj glas in ga podvajal, tako da je ob glasu lirskega jaza lahko slišati še glas nekoga drugega. Večglasje mu je prineslo zavidanja vreden sloves med slovenskimi liriki. Tam, kjer tega večglasja ni, je od »pravega«, estetsko pomembnega pesnika Gradnika veliko manj. To skuša avtorica razložiti z razčlenbo sintakse poezije.

Gradnik lent his voice and he duplicated it, i.e., another person's voice can be heard besides the voice of the lyrical subject. The polyphony brought him enviable reputation among the Slovene lyric poets. Where this polyphony is missing, the »real,« aesthetically relevant Gradnik is considerably reduced. The author attempts to develop this hypothesis into a thesis, extending her research particularly into the area of the literary expression itself, which could be called »the syntax of poetry.«

Ob osemdeseti obletnici Gradnikovega življenja piše Marijan Brecelj takole: »Gradnikova pesem je zrasla iz zemlje in krvi ljudstva na najbolj zapadnem delu slovenskega etničnega ozemlja. Tako je v resnici mejaš: v njegovih žilah se po vrhu še po igri narave pretoka kri dveh narodnosti, več: dveh svetov. In ta dvojnost, ta razklanost njegove narave je nedvomno mnogo prispevala k oblikovanju tipičnega pesniškega sveta, kakršnega ne srečamo pri nobenem drugem slovenskem pesniku.«¹

Dvojnost, razdvojenost, razklanost so bistvene lastnosti Gradnikove poezije. V njej srečamo telesnost, skoraj biološkost in obenem intimo, nežnost ter poduhovljenost ljubezni; bolečino in ponos domovinskega čustva, preproste, tople, otroško čiste spomine na rodni kraj in družino, a obenem metafizično poglobljene, abstraktne, religiozne verze o doživetju Boga in sveta. Tudi pričujoča študija izhaja iz dejstva, da je dvojnost Gradnikove poezije njena bistvena lastnost, le da bo naš predmet zanimanja predvsem tehnična, formalna oziroma – če ji lahko tako rečemo – sintaktična raven.

Če želi Gradnik zapeti o nezakonski materi, vdovi, zimi, soncu, kmetu, mladosti ... jim prepusti besedo, tako da te osebe, predmeti ali pojavi nastopijo pred bralcem prvoosebno. Kot da pesmi ne bi pel pesnik, temveč kovač, marioneta, vdova, vojak, puntar ... Nenavadno pogosten je tudi pravi dialog: v ljubezenskih pesmih se pogovarjata ona in on, on in Bog ali pa kmet in Bog v pesmih z eksistencialno tematiko. Premi govor se vpleta v avtorskega. Pesnikov glas postane le protiglas, odgovor drugemu, največkrat ženskemu glasu. Gradnik je v slovensko poezijo vnašal ne le nove erotične tone, polne telesnosti, krvi in strasti, temveč tudi novo, dialoško obliko: pogovor postane prevladujoči način izražanja notranjega, predvsem erotičnega, včasih tudi eksistencialnega doživetja.

¹ Marjan Brecelj, Alojz Gradnik – osemdesetletnik, *Primorske novice* 1. 8. 1962, št. 32, 4.

Posebnost ljubezenske poezije pri Gradniku je tudi v tem, da njegova pesem – kot je to zapisal že Božidar Borko ob izidu zbirke *Večni studenci* – »izhaja iz izrazito moške osebnosti, odtod njen možati, v korenito moškem smislu strastni in borbena značaj«. ² To tako bistveno »moško« poezijo pa – vsaj v najboljših stvaritvah – soustvarja »ženski« glas, ki se oglašča ali skozi »moško« pesem ali pa v nenehnem pogovoru z njo. Borko je pravilno ugotovil, da je Gradnikova poezija »moška« zato, ker je tako strastna in borbena; toda takoj je treba dodati, da je takšna le ena plat njegove poezije, ki postane tem bolj izrazita, kadar se sooča s poezijo žrtvovanja, trpljenja in darovanja, ki jo izgovarja ženski glas. A preden pridemo do tega tako globoko podvojenega, pravzaprav dvojnega pesniškega subjekta, ki zna izraziti bistvo moškega in ženskega značaja, njune odnose, približevanja in oddaljevanja, se bomo nekoliko pomudili tudi ob oblikah, ki niso dialoške v pravem pomenu besede, vendar se zdi, da dialogu vsaj utirajo pot. Gre za tak nagovor drugega subjekta, ki takoj pokaže, da ga prvi oziroma pesniški subjekt (moški glas) jemlje resno, da se oba medsebojno bogatita ter se ne moreta nikdar do konca in dovolj zadovoljivo izraziti, nikoli povedati vsega; njun pogovor poteka kar naprej, se vrača in postaja obsesija celotne Gradnikove poezije. – Brez pogovora med Njo in Njim Gradnikove ljubezenske poezije ni.

Pesem nagovor

Kakor velika večina pesnikov iz romantike in moderne tudi Gradnik pogosto uporablja obliko nagovora; nagovarja ženo, Boga, kmeta, očeta, mater, sina, Sfingo, Zemljo, Domovino, Življenje, Mladost, Ljubezen, Smrt ... V verzem oblikovanju imajo besede, s katerimi jih pesniški subjekt nagovarja, različno intonacijo. Izzvene, na primer, zgolj kot informacija brez kakršnega koli emotivno poudarjenega tona: »Še ne veš, kaj roke mi drhtijo, / kaj pri tebi srce moje hoče.« Uvodni verzi pesmi so intonirani kot začetek navadnega pogovora med njim in njo (*V mraku*). Pogosteje nagovarja pesnik sogovornika/sogovornico v vprašalni obliki: »Kaj hočeš, kaj bi ti jaz moral dati, / da verovala v sina boš ljubav?« sprašuje rodno zemljo v pesmi *Brda* iz cikla *Motivi iz Brd*. Predzadnja pesem iz istega cikla, ki je bil objavljen v njegovi prvi zbirki *Padajoče zvezde*, pa se glasi takole:

Ti belih križev tihi kraj,
zakaj, ko trudno se ti bliža
to ljudstvo in udano križa,
mu zagori v očeh sijaj
in z mračnih lic zbeži brezup?

Ti ki jih vidiš trudne reve,
kako živijo težke dneve,
jim dobro plačaj zadnji up!

Vprašanju sledi zapoved, ki zveni kot rotnenje. Pri tem pesniški subjekt ne »nas-topa« neposredno, temveč le opazuje pobožno briško množico, ki se z molitvijo želi

²-o = [B. Borko], »Večni studenci« Alojza Gradnika, *Jutro* 1938, št. 93.

približati Bogu; opažanje dinamizira z retoričnim vprašanjem in zahtevo po »dobri plači« v »težki« in »zadnji uri«. V tem tipu nagovorne pesmi z eksistencialno tematiko (*Sfinga, Mladost, Padajoče zvezde*) je kar pogosto prepletanje vprašajev in kličajev. Pripomniti pa je treba, da obdržijo naslov v imenovalniku in ne – kot bi pričakovali – v dajalniku. Šele v zbirki *De profundis* nagovorjene osebe tudi v naslovu pesmi postavlja v dajalnik: *Materi, Očetu, Sinu*.

Tudi drugod pri Gradniku je veliko vprašanj: »Če poglede tvoje vjel bi, kaj, kaj naj ti vrnem?«; »Kaj si? Razkošno razcvetela roža, ki vsak metulj ima do nje pravice in ki ji rosnobelo mehko lice lehkó gosenica ostudna boža?«; »Kje si, kje naj te išče moj slabi in trudni korak?«; »Kaj skrb je, kaj žalost, kaj trpljenje?«; »Zakaj življenje je nemir in boj in samo neutešno hrepenenje in samo bolečina in trpljenje in samo skrb in solze, kri in znoj? Zakaj je smrt kot tolažeč napoj in kakor tiho, toplo je žarenje, in samo kakor v senci sladek sen je in samo dolg, neskončno dolg pokoj?« Veliko vprašanj ostane seveda brez odgovora, so pač retorična, toda kakor v filozofiji je tudi v poeziji pomemben že sam način, kako so postavljena: ali so zapisana tako, da že implicirajo odgovor? Je skozi njihov okvir mogoče slutiti problematiko, ki zanima avtorja? Kam segajo in katera področja vznemirjajo avtorja do take mere, da se jim lahko približa le z vprašanji? Gradnikovo poezijo, njeno zgoščenost ali pa – proti koncu ustvarjanja – prisiljenost in izumetničenost prepoznamo že skozi vprašanja kot taka, skozi tip teh vprašanj.

»Tuji glasovi«

Gradnikova poezija je zaznamovana ne le z dojemanjem bistvenene razdvojenosti in razklanosti sveta na materialni in duhovni del, temveč tudi s »sredinskim« stališčem, z njegovo »pravniško«, juridično držo dobrega meščana, nerazbrzanega krmarja, ki dobro ve, kakšna je in kakšna mora biti začrtana smer ter kako ji zvesto slediti. »Svobodna je le sila, ki zajeta / v ogradi kroga snuje in ustvarja / in ji pokorno sonce je in luna / in zvezde vse. Ne prosta in odpeta, / samo napeta poje v harfi struna«, pravi v sonetu *Svoboda* iz zbirke *De profundis*. Povsem drugačno pa je pojmovanje človekove svobode, posameznikovega položaja ter njegovih perspektiv v življenju in družbi v pesmih, ki jih ne izgovarja pesniški subjekt sam, ki niso nagovori, temveč pesmi z izposojenim, tujim glasom. Če so pesmi nagovori »prevajale« idealno sliko v materialni svet in se pri tem naslanjale na deskriptivne, vprašalne in eksklamativne sintaktične celote, je tehnika navajanja »tujega glasu« pri Gradniku še bolj pestra, ima pa tudi več funkcij.

Takoj je treba podčrtati razliko v sintaksi: začetek pesmi izzveni kot avtorjev komentar, potem pa slišimo »tuje besede«, citat, ki raste iz »zaledja« avtorjevega komentarja.

Grozdja girlande pred hišo visé,
daleč okoli vinogradi zlati,
trudu plačilo obetajo dati,
kmetič, povej, se ti smeje srcé?

Kar so oddajale tvoje roké,
zdaj se jim zopet stotero povrača.
Kakor zdravilo bo sladka pijača,
za vse dozdanje grenko gorjé.

»Oj vi ljubi prežlahtni gospod,
vi ne poznate še krajev tod.
Če bi jaz hotel ta sladki sad
vzeti in vžiti ga – bil bi tat.«

(*Grozdja girlande*)

Začetni pesnikov komentar je tako rekoč ditirambičen, sugerira svetlo perspektivo in primerno organizacijo sveta, v kateri je trud posameznika dobro poplačan. Nato se oglasi »tuj glas«, v premem govoru »vstopi« »kmetič«, pridelovalec grozdja in znamenitega briškega vina; ta hip izgine svet naravnega reda in juridičnega sistema, oglašča se tlačanstvo, popolno izkoriščanje ljudi, ki povzročajo globoko nezadovoljnost. Tako skrajne, tako radikalno negativne ocene o sistemu življenja Gradnik ni zapisal niti v obliki izpovedi pesniškega subjekta niti v formi nagovora na kakšno drugo bitje ali fenomen; težka resnica časa in prostora je prepuščena »tujemu glasu« (izgovarja jo nekdo drug). Bralec ne sliši radikalne tožbe od pesniškega subjekta, temveč je ta nekako preložena, »delegirana« na osebnost, ki na lastni koži čuti resnico, o kateri govori.

Med pesmi, ki so v celoti pisane tako, kot da jih ne bi pel pesnik, ampak nekdo drug, spadata na primer *Pesem kolona*, ali pa *Novo leto starega begunca*. Več takih pesmi, ki jih v celoti poje »tuj glas«, srečamo v zbirki *Pot bolesti* iz leta 1922, v zbirki torej, ki izraža tragiko vojne. Take so *Pesem vdove*, *Pesem vojaka*, *Pesem dekleta*. Kaj družijo te poezije, ki jih Gradnik postavlja v tuja usta, sam pa izgine in se v njih sploh ne oglašča? Opaziti je predvsem, da je vanje priklicana neka izjemno tragična situacija, nekaj, česar si človek niti ne upa misliti, nekaj, kar je tako strašno in nečloveško, da tega najrajši ne bi niti imenoval.

Pesem Oljčna nedelja 1916 iz cikla o beguncih poje neimenovana mati. (Naj tukaj opomnimo, da je šest pesmi tega cikla izšlo tudi posebej kot predloga za ilustracije Frana Tratnika oziroma za drobno publikacijo, pripravljeno kot božično darilo za primorske begunce iz prve svetovne vojne.) Tudi tokrat je resnica, ki jo izraža tuj glas, bolj radikalno formulirana, kot smo je »navajeni« pri tem pesniku reda. Glas matere dvomi o cerkvenem obredu, značilnem za oljčno nedeljo; razdejanost lastne družine in zunanjega sveta nasploh pripelje ta glas celo do dvoma o »volji božji«. V *Pesmi vojaka* le-ta poje nekako lahkotno, kot da bi pel ljubko narodno pesem, v bistvu pa je pred nami glas obupa, zaskrbljujoča in poudarjena cinična podoba vojne.

Tri leta imam ženo zapuščeno.
Tri leta že ne zremo svojih hiš.
Tri leta že ne hodimo na polje.
Tri leta vsak od nas le kolje, kolje.
Le tisti, ki dobi leseni križ,
dobi spet polje, hišico in ženo.

Čeprav ni tako celovita in pretresljiva kot *Pesem vojaka*, je tudi *Pesem vdove* zgovorna, predvsem v svoji drugi kitici:

Trkam, kličem vsa imena zlata,
ki sem v svojih ustih jih topila,
ko za srca so pretežka bila.

Vdova, ki v tej pesmi »posoja« svoj glas pesniku, »ve« za razliko med resničnostjo in njenimi imeni: to, kar je bilo za srce pretežko, je v svojih ustih »topila« tako, da je klicala »imena zlata«. Besede, nazivi znajo pretopiti, pretaliti resničnost in jo s tem »olajšati«, jo narediti sprejemljivejšo za srce. Danes, potem ko smo iz moderne lingvistike in semiologije izvedeli marsikaj o razliki med predmeti in njihovimi nazivi, se nam ta kitica niti ne zdi tako presenetljivo nova. Toda leta 1917, ko je bila pesem prvič objavljena, je bila resnica te kitice verjetno zunaj možnosti sprejemanja, zunaj dojetja takratnega bralca. Odkod se je ta kitica »vzela«, kako se je Gradnik približal tukaj omenjeni razliki med resničnostjo in (pretopljeno, predrugačeno) besedo, ki to resničnost imenuje?

Kritika je večkrat opozarjala na Gradnikovo bližino s Schopenhauerjem, in sicer v zvezi z njegovim pojmovanjem volje, smrti in nič. K temu problemu se bomo še vrnili. Zaenkrat nas priteguje domneva, da je omenjeni nemški filozof »botroval« pravkar eksplicirani razliki med resničnostjo in njeno predstavo, njenimi nazivi ali »zlatimi imeni«, kot pravi pesnik. V študiji *Metafizika lepega*³ Schopenhauer predstavi dva svetova: prvi (ordine prior), ki naj bi bil volja, in drugi (ordine posterior), ki naj bi bil predstavitev, slika in ime prvega sveta. Tisti prvi – torej svet volje in želja – je svet bolečin in tisočkratnega trpljenja, drugi pa je svet brez bolečin, ker je le predstavitev in ime prvega; ravno v tem drugem svetu je mogoče graditi umetnost, zmožno prikazovati tudi tisto bolečino, ki je umetnik ni čutil na lastni koži.

Zveza Gradnika s Schopenhauerjem postaja bolj vidna ob zbirki *De profundis* iz leta 1926. Smrt utopljenec je srečna, močna, zelo potencirana sanja, »razsvetljena brezbrežnost Nirvane«, kot pravi pesnik v pesmi *Utopljenci*. Tako pojmovanje smrti – kot sreče in sanj, kot prostora, ki je osvobojen volje in zato osvobojen tudi bolečin – je značilno za Schopenhauerja. Zanimivo pa je, da je tudi tokrat približanje filozofu posredovano s pomočjo »tujega glasu« oziroma preko glasov utopljenec.⁴ V pesmi *Večerne sence*, ki je v zbirki uvrščena takoj za pesmijo *Utopljenci*, pesnik variira podobno temo, toda tokrat se oglašča neposredno glas pesniškega subjekta samega. Je že res, da je tudi v tej pesmi smrt prišla kot odrešenica, vendar ne kot »najvišja in najtrajnejša slast«, kakor se je pojavila v prejšnji pesmi. Kadar namesto

³ Eseg *Metafizika lepega* je bil objavljen kot devetnajsto poglavje knjige *Pararega und Paratipomena: kleine Philosophische Schriften von Arthur Schopenhauer*.

⁴ V poeziji je Schopenhauerjevim podobna črnogleda stališča izpovedoval Giacomo Leopardi, italijanski pesnik, ki ga je Gradnik precej prevajal in vsekakor dobro poznal. In ravno Leopardi v poeziji in posebej v reflektivni prozi *Operette morali* (1835) uporablja dialog; v dialogični obliki izraža še bolj radikalizirana stališča ki jih poznamo tudi iz njegove izpovedne poezije. Dialogičnost je pri Gradniku verjetno »naravna« posledica pesnikovega doživetja razklanosti sveta, analogijo z Leporadijem pa bi vendarle bilo treba posebej razviti; za kaj takega pa tukaj ni dovolj prostora.

»tujih glasov« pesem »poje« sam pesniški subjekt, se spremeni tudi »specifična teža« opisanega pojava – v tem primeru smrti. Ko se tema smrti oglasi skozi glas pesniškega subjekta, sta njena dobrotljivost in brezbrežnost bolj slutnja kot dejstvo; v pesmi, ki jo »poje« sam pesniški subjekt brez posredovanja »tujega glasu«, je Schopenhauerjeva filozofija dojeta manj radikalno in dosledno kakor v tistih, v katerih je čutiti vsaj imaginaren pogovor med dvema glasovoma.

Seveda je Gradnik najbližji Schopenhauerju predvsem v pojmovanju odnosa med življenjem in smrtjo: nemški filozof zatrjuje, da sta rojstvo in smrt individuuma, dva popolna korelata; smrt zahteva rojstvo, rojstvo zahteva smrt; če ne bi bilo rojstva, bi tudi smrti ne bilo; rojstvo in smrt sta »splošna signatura« vsega individualnega, ker je vsak posameznik omejen s časom, mora torej priti in izginiti, se roditi in umreti. V pesmi *Življenje*, ki jo Gradnik postavi na začetek prve zbirke (*Padajoče zvezde*), sta besedi življenje in smrt zapisani z veliko začetnico in grafično ločeni od kitic, tako da ima beseda življenje vlogo naslova pesmi, beseda smrt pa njenega povzetka. Geometrična simetričnost povezuje omenjeni besedi tako, da ju mora bralec sprejeti kot dve omejitveni točki na neki namišljeni premici. Vse to seveda vodi k Schopenhauerju in njegovemu pojmovanju razmerja med rojstvom in smrtjo. Toda bolj kot morebitna vsebinska povezava med Gradnikom in Schopenhauerjem nas nemški filozof zanima kot možni vir Gradnikovega formalnega postopka, in sicer kot vir tako pogostega »posojanja« pesniškega glasu kakšni drugi osebi, podobi, pojavu ... V že omenjeni študiji *Metafizika lepega*, v kateri se tudi najbolj približa umetnosti in njeni naravi, Schopenhauer namreč uvaja pojem »čistega subjekta spoznanja«.

Postati čisti subjekt spoznanja se pravi osvoboditi se samega sebe. Čisti subjekt spoznanja nastopi, ko človek pozabi nase in se popolnoma preda predmetom, ki jih opazuje, in sicer tako, da mu le-ti ostanejo v zavesti. Tega pa ljudje večinoma niso zmožni, po navadi niso zmožni niti objektivnega dojetja resničnosti; tega je po pravilu zmožen le umetnik.⁵ (Ležeče poudarjeno M. M.)

Posebnost umetnika – tako vsaj zatrjuje Schopenhauer – je ravno v tem, da se zna približati »čistemu subjektu spoznanja«, kar mu uspe le pod pogojem, da je zmožen osvoboditi se samega sebe in opazovati svet; umetniško opazovanje je le tisto, ki se zna popolnoma podrediti opazovanemu svetu. Je mogoče to pot k odgovoru na vprašanje: od kod izvira Gradnikov izjemno pogosto uporabljeni postopek posojanja pesniškega glasu »drugim«, tistim torej, ki jih je treba predstaviti, spoznati, dojeti? Se je s posojanjem glasu Gradnik posebej približal Schopenhauerjevemu »čistemu subjektu spoznanja«? Ali se mu je uspelo osvoboditi samega sebe in se dosledno podrediti opazovanemu svetu v pesmih, ki jih poje »tuji glas«?

»Govor drugih« oziroma »tuji govor« izjemno močno zaznamuje zbirko *De profundis*: od uvodnega cikla, o katerem bo še posebej tekla beseda, prek soneta z naslovom *Sveti Frančišek Asiški* do cikla pesmi, ki jih izgovarjajo Sončna ura, Ogenj, Vodnjak, Žoga, Črv (to so obenem tudi naslovi pesmi). Na te se potem naveže sklop

⁵ Schopenhauer, op. cit., 7. Prev. M. M.

prevedenih, oziroma po tujih, kitajskih pesnikih povzetih pesmi: drug glas je prepuščen drugemu pesniku iz druge dežele, iz drugega jezika in drugega kulturnega koda. Znano je, koliko in kako pogosto je Gradnik prevajal poezijo in prevode objavljaj v posebnih zbirkah; v zbirki, v kateri dosledno »posoja« glas drugim (osebam, pojavom), se je odločil, da tudi prevode uvrsti v lastno zbirko. Tudi cikel petih sonetov, *Vitogoj*, ne prinaša glasu pesniškega subjekta, ampak nekoga »drugega«, tokrat zarotnika iz srednjeveške slovanske zgodovine, ki naj bi bil tudi v času fašizma porok močnemu uporu proti ukinjanju človeških in narodovih pravic.

Pravzaprav je v tej, verjetno najboljši Gradnikovi zbirki, glas pesniškega subjekta in ne »tuji glas« slišati le v petem, zadnjem oddelku, ki je po splošnem mnenju kritike tudi najslabši in ne preseže nivoja prigodnic, moralističnih pesmi ali v verze zavutih naukov.

Cikličnost

Gradnikove pesmi so večkrat med sabo združene in povezane v cikle. Med najbolj znane sodijo: Pisma, Pesmi starega begunca, Tolminski punt, De profundis, Večerna senca, Pogovor, Kmet govori ... in Pesmi o Maji. Vsi omenjeni cikli so grajeni na dialogu ali pa sestavljeni iz pesmi, ki jih poje »tuji glas«.

V zbirki z naslovom *Večni studenci* iz leta 1938, iz časa torej, ko se je nad Evropo pripravljaj vihar druge svetovne vojne, raste začetni impulz iz motiva smrti, v zaključku pa se težišče prevesi iz premišljevanja o smrti in večnosti v premišljevanje o kmetu in zemlji ter v kmetovo pojmovanje sveta. Zbirka je pritegnila pozornost predvsem zaradi cikla dvajsetih pesmi Kmet govori... Originalne lesoreze za zbirko je prispeval Božidar Jakac. Od osmih ilustracij se kar tri nanašajo na cikel o kmetu: na prvi je plug, ki ga držijo močne kmetske roke, nad poljem je jutranja zarja, iz tal na griču se vzpenja križ; na drugi je v ospredju obraz zelo globoko zamišljenega, na komolce oprtega kmeta, v rokah ima knjigo, na mizi je vrč, kozarec, hlebec kruha in nož, na steni za njim je razpelo, pred njim na drugi strani mize stoji prazna klop, prostor za Boga, s katerim naj bi se kmet pogovarjal; na tretji je globoko zorana zemlja, nekje daleč na obzorju kmetje nosijo krsto, za temno krsto na še bolj oddaljenem obzorju se sveti hribček s cerkvico na vrhu. Jakčeve ilustracije slikajo bistvo cikla, v katerem je Gradnik besedo predal kmetu.

Gradnik se je sicer tudi v prejšnjih zbirkah rad vračal v rodni kraj, se pogovarjal z zemljo, opazoval kmeta in njegovo življenje. In čeprav je kritika tudi tokrat poudarila pristnost in realističnost kmeta, ki govori v tem ciklu, nas sam Gradnik opozarja, da ustvarjalna pobuda tokrat ni prišla iz doživetja neposrednega življenjskega okolja, ampak iz umetnosti.

Pred leti sem videl v Benetkah, če se ne motim v paviljonu Nizozemske, serijo grafik: kmeta, ki zasaja lopato v pomladansko prst, kmeta v krogu svoje družine, v krčmi, v cerkvi, pri procesiji, na pogrebu. Ekspresivnost teh risb je bila nenavadna. Nisem jih mogel pozabiti. Ali, če so se mi tako globoko vtisnile v dušo, so se samo

zato, ker sem zagledal v njih, kakor v ogledalu življenje, ki sem ga videl sicer okoli sebe, kadarkoli sem bil zopet doma.⁶

Globina in izrazita odmevnost nekaterih pesmi iz cikla, ki ga »izgovarja« ali »poje« kmet, izhaja iz prepleta naravnega, preprostega sveta z globoko poduhovljenim, je plod povezave med doživetjem konkretnega in umetniškega sveta, tako rekoč notranji dialog resničnosti in umetnosti. Med najbolj uspešne nedvomno spada *Kmet govori Bogu*. Kmet, ki mu Gradnik tu prepušča besedo, ni vedno tako »svoj«, tako pristen in pokončen kakor v tej pesmi. Takšen je le, kadar mu pesnik res prepusti besedo ali ko s svojimi besedami govori o lastnih pojmovanjih, vižah, etiki ... Če pa skozi kmetove besede začne modrovati pesnik sam, se seveda izgubi pristnost, kmetu »ne verjamemo« in ga doživljamo ne kot drugega, kot subjekt, ki ima lastno stališče in živi v lastnem svetu, ampak kot potrjenega, maskiranega avtorja samega (na primer v pesmih *Kmet govori učenjaku* in *Kmet govori kparju*).

V času vojne, v začetku leta 1944, je Gradnik objavil zbirko *Pesmi o Maji*, še eno v vrsti tistih, v katerih se – s pomočjo posrednika, tokrat Maje – sprašuje o svojem položaju v življenju, o svojem odnosu do Boga, večnosti in minljivosti. To zbirko je ilustriral Riko Debenjak, ki je na naslovno stran narisal cvet, metulja, piščalko in mrtvaško lobanjo. S tem je nakazal, da v zbirki nastopajo predmeti v razmerju do človeka. Deklica Maja, ki naj bi bila posredovalka pesnikovih opazovanj in doživetij, še bolj kot pred njo kmet, prenaša pravzaprav njegova in ne lastna doživetja. Premalokrat jo vidimo in slišimo kot žensko, prevečkrat poje »moško« poezijo (o meču, azilu, sfingi, misli). Ko poje o smrti, begunstvu, hrepenenju po razbitem domu, je mogoče reči, da ustvari precej močne podobe iz takratne vojne, a v njih se ne vidi Maje kot stvarne posrednice. V tem ciklu je Gradnik daleč od Schopenhaurjevega »čistega subjekta spoznanja«, ker se ne podreja predmetom in bitjem, ki jih opazuje. Pesniška oblika – posojanje glasu drugemu – je ostala, a izpraznjena; njena vsebina je izginila.

Čeprav je Gradnik pisal poezijo tudi v svojih poznih letih, je po splošnem mnenju kritike svoje najboljše pesmi ustvaril v prvih štirih zbirkah; že od *Večnih studentev*, posebej pa od *Zlatih lestev* naprej je čutiti neko prenapetost, ki naj bi kazala na pesnikovo poglobljanje v vero in tako imenovana »večna vprašanja«. Leta 1938 na vprašanje »V čem vidite poslanstvo svojih pesmi?« odgovarja B. Borku takole:

V tem, da vedno in nanovo razodeva človeku večno, kar ga loči od materialnih nujnosti njegovega življenja in kar ga spaja s sočlovekom, z naravo, z živalmi, z oblaki, zvezdami, vesoljstvom, Bogom. In tudi v tem, da pove vsemu učenjaštvu: da je nekje konec za vsa polžja tipala, da je brezno, ki ga čovek ne more izmeriti z logaritmi, ne s teleskopom, ne preplezati, ne preleteti, in da sta samo vera in umetnost tista, ki moreta utešiti njegovo zdvojeno vprašanje: Odkod, kam, zakaj?⁷

⁶ Iz pogovora, ki ga je Božidar Borko vodil z Gradnikom ob izidu *Večnih studentev*; *Jutro* 1938, št. 89.

⁷ Prav tam.

Kaj se je začelo dogajati z Gradnikom? Morda je mogoče najti odgovor v ciklu *Večerna senca* (iz zbirke *Svetle samote*); šteje deset sonetov in je najboljšežnejši Gradnikov sonetni cikel. Začne se kot nagovor: pesniški jaz, zelo vznemirjen, nagovarja lastno senco – svojega dvojnika. Postavlja mu vrsto vprašanj: »Čemu za mano hodiš brez prestanka, / naprej nazaj, na levo in na desno? / Si ovaduh prisluškujoč, telesno / in živo bitje, duh? Kaj si? Uganka?« V drugem sonetu, ki se začne tako, da zopet slišimo ta vznemirjeni pesnikov jaz, dobimo v narekovajih navedene besede sence dvojnika:

»Čemu odmikaš se? Me ne poznaš?
Kaj sem, resnica, vprašaš, ali laž?
Zakaj trepečejo ti roke blede?
Ko svoja polja si teptal, za setev
jaz sem skrbela, in moj jok tvoj greh
je spremljal in molitev tvojo kletev.
Ko za seboj hodila sem dvolična,
drug bil pri sebi si, drug pri ljudeh.
Zdaj krinko snemi: Kaj si nisva slična?«

Tudi v naslednjem sonetu govori senca dvojnik; popisuje spremembo med »prej« in »sedaj«, in sicer tako, da je ta subjekt »prej ... drl s čredo«, zdaj pa je »zapustil ravno pot in hiše, / zdaj više steza gre«. Pesniški subjekt je začel hoditi neko »višjo pot«, zaradi tega se čuti »bolj in bolj sam«, toda senca dvojnik mu tega ne zameri, nasprotno, podpira ga in opogumlja. V četrtem in petem sonetu se pesniški subjekt umiri in sprejme svojega dvojnika. Sprejemanje »skritega demona« in »mračne vesti« razume kot osvoboditev od posvetnih, vsakdanjih, materialnih reči in kot pripravljenost za srečanje z metafiziko:

[...] In ko da iz sna
prebujam se in manem si oči,
odpiram srce in svetlobe žar
osleplja me in padam na kolena
in sonce, mesec, zvezde, gore stena
z oblakov vencem – vse je zlat oltar
in na oltarju zame kruh in kri.

Ko se v sedmem sonetu slovesno in deklarativno odpove »razumu« in »suhim številkam«, ga v naslednjem sonetu senca zasvoji in zahteva: »Veruj! [...] Razpelo / zaveza milosti je za vse krive / in vera je ko dež za suhe njive«. V joku in jeceljajoč, pesniški subjekt vpije: »Verujem!« V devetem sonetu je demonska senca postala »sestra moja« in odrešenica! Na področju sintakse pa se v tej pesmi zgodi nekaj pomembnega: pravkar navedene besede, besede pesniškega subjekta, so v narekovajih. V pesmi pogovoru med pesniškim subjektom in njegovo senco dvojnikom kar naenkrat subjekt v narekovajih navaja svoje lastne besede in ne tistih, ki jih je »slišal« od »večerne sence«:

»Verujem!« ne moj glas, kri moja vpije,
 kri davnih mater, ki jo še taji
 zastonj nevera naših kratkih dni,
 zastonj strup sikajo v njo dvomov zmije.

Dokler se pogovarja z lastno senco, pesnik lastne besede ne postavlja v narekovaje: šele ko je treba namesto besed slišati »kri« oziroma neko nedefinirano slo, je ta govor postavljen v narekovaje. Od tu naprej pesniški subjekt ni več subjekt, odprt za zunanji svet, temveč se ves obrne vase in osredotoči na lastno krivdo, kes, očiščenje in odrešenje. In spremeni tudi svoj odnos do besed. To se zgodi v ciklu petih sonetov Pogovor, ki je v zbirki *Svetle samote* uvrščen takoj za ravnokar analiziranim ciklom. Kako drugačna je sedaj vloga besed!

Molčim pred tabo. Naj časti te ples
 ničemurno nališpanih besed,
 zvenceh in zvrščenih zapored
 samó za slast oči in glad ušes?
 Ti nisi dal besede za srcá
 uteho prazno, ne za svojo slavo,
 dal si nam jih samó za izkušnjava,
 da teža molka z njimi se stehtá.
 Dal si nam jih kot v vinu strup prikrit,
 kot ogenj za ognjišča in požare,
 kot dal si jek za klice in prevare.
 Za jezo dal si jih in za osveto,
 za neprijateljstvo in za kleveto,
 za laž, hinavstvo, hlimbo in privid.

Beseda ni več »ime zlato«, ki ima moč spreminjati, taliti in blažiti resničnost, kakršno smo srečali v *Pesmi vdove*, objavljeni prvič leta 1917. Vse, kar je bilo za srce pretežko, je vdova izklicevala z »zlatimi imeni«. Besede – imena – so sedaj »v vinu strup prikrit«! Pesnik si ne želi več pozemeljskega, temveč samo kozmičnega pogovora:

A vse drugače govori s Teboj
 oblak in truma zvezd v pokojni noči,
 šumeči slap in trst zibajoči,
 čebelic in metuljev vedri roj.

Zdi se mu, da se skozi kozmični pogovor tudi on lahko približa »Njemu«, Bogu. Odloča se za molk, besede se mu zdijo »vele, sehle in blede«. Svetost komunikacije odkriva v potekanju življenja samega, v prvotnih gibih, v pretakanju sokov, v potoku, ognjeniku, mleku, v šelestenju palm, rjoventju tigrov ... V vsem tem odkriva »kri Tvojo«, »rešnjo kri«.

V trenutku, ko je postal predvsem vernik, je Gradnik nehal biti pesnik: začel se je vrteti v krogu, iskati stik z Bogom, izpovedovati lastno krivdo, prositi za

odrešenje. Kako daleč je pesnik energij, pesnik De profundisa, bolesti in padajočih zvezd!

Lirski subjekt in lirski junak

»Kdor hočeš videti Gradnikovo mojstrsko intimno umetnost, glej njegovo *Zimo*«, je pisal Župančič ob izidu *Padajočih zvezd*, leta 1916.⁸ Iz omenjene pesmi Gradnikov nekaj starejši sodobnik posebej poudarja verza, ki se glasita: »Sneg zunaj pada. Dež metuljev belih pada / na polje in na strehe in na gozd.«

Z enakomernim ritmom in ponavljanjem besede *pada* je pričarana monotonost in razsežna tišina zimske pokrajine. Kar naenkrat v ta mir nekaj zaštrli: »Ni gozd. Je tisoč golih črnih rok / vpijočih proti nebu: Bog, o Bog, / kje si pomlad, kje si mladost, mladost!«

V »najtišjih verzih v naši poeziji« slišimo vpitje! Vpitje »golih črnih rok« oziroma vej proti nebu. V kitici, ki jo navaja Župančič, je to vpitje citirano, je v obliki premege govora, ki se izteče v dramatično eksklamacijo. Od belih, tihih, najtišjih verzov nas avtor pripelje do vpitja. S tem da je personificiral gozd oziroma veje dreves in jim pripisal glasove ter jih pripeljal do krika, je do kraja dramatiziral romantični motiv izgubljene mladosti, in to tako, da je dokončni vtis – tišina! Napeta oksimoronska situacija vpitje – tišina je ustvarjena v devetih verzih, kolikor jih šteje pesem, za katero Župančič po pravici pravi, da je mojstrska.

Natančno citirane tuje besede, ki so v avtorskem kontekstu ohranile lastno, sintaktično in stilistično drugačno, tujo in zato posebno obliko, vedno dramtizirajo situacijo in vnašajo neko napetost, ne glede na to, ali jih izgovarja oseba ali pa so pripisane predmetu oziroma kakemu pojavu tega sveta. V začetnem, »tihem« delu pesmi beremo verze: »Od nas nikdo ne govori. A vsak obraz obraza išče« in ti so zapisani v navadnem pogovornem, proznem ritmu. V zadnji, sintaktično in stilistično zelo afektivni kitici: »Bog, o Bog, kje si pomlad, kje si mladost, mladost!« pa preide iz pogovora v vzklik.

V analizi domnevne dialoškosti Gradnikove poezije nas ne zanima samo »tvoja beseda«, beseda opazovanega sveta, ampak predvsem odnos prvega, torej pesnikovega glasu do teh »tujih besed« in tujih glasov. Poiskati moramo odgovor na vprašanje: ali so ti drugi, ki jih pesnik nagovarja, le objekti avtorjevih besed ali pa resnični subjekti z lastno mislijo, zavestjo in besedo. Kljub pogostnosti oblike nagovora in uporabe »tujega glasu« nas ta retorična figura ne bi pritegnila k tematizaciji dialoškosti pri Gradniku, če pri tem pesniku ne bi srečali še neke bistvenejše oblike pogovora: pogovor med samostojnimi, med sabo tudi nesoglasnimi glasovi.⁹

⁸ LZ 1916, št. 1, 47–49.

⁹ V eseju *Ekspozocija problema »tujega govora«* M. Bahtin imenuje ta tip uporabe tujega v kontekstu avtorskega govora »reagiranje besede na besedo« in dodaja, da je to »bistveno drugačno od dialoga«. M. Bahtin, *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd, 1980, 129.

Lirski subjekt prvega soneta *Dvogovor* iz zbirke *De profundis* je neimenovani »jaz«, drugega pa neimenovana »ona«. V kvartinah prvega soneta Jaz sprejema kronotop, ki se imenuje zakon: prišel je čas življenja v skladu z zakonsko postavo o združevanju postelj in kruha, o skupnih zakonskih užitkih. In vendar se ta jaz (v sonetnih tercinah) upira popolnemu združevanju; čuti, da je »še sam sebi vedno tuj«, kot tujec pa se ne more predati Njej, drugemu nasploh. Moški, ki se v tej pesmi oglašuje prvi – in ga zato čutimo nekoliko bližjega avtorju, tako rekoč kot avtorjev glas – izraža v kvartetih pristnost in globino najmanjše socialne ali vsaj ljubezenske skupnosti; v tercetih pa se tej skupnosti umika, se iz nje izvzema, ker je prevelik individualist in ne more pristati na popolno združenje dveh bitij v en glas in eno melodijo.

Kako naj duša vsa se duši daja,
če sem še sebi sam si vedno tuj
in sam s seboj v nenehajočem sporu?

Romantični lirski subjekt bi takšno odtegotanje najinemu in skupnemu sprejel kot žalitev, kot nezmožnost moškega subjekta za resno in obojestransko ljubezen. Ker se moški oglašuje iz erotičnega prostora, bi pričakovali, da bo ženski glas dojemal to njegovo izstopanje iz zveze kot konec ljubezni. Nič takega: ženski jaz nastopa suvereno, ne da se zapeljati v sentimentalnost, kaj šele v samousmiljenje. Junakinja pesmi *Dvogovor* ve, da je ljubezensko dajanje in darovanje nekaj, kar ni odvisno le od volje subjekta, ampak poteka po nekih lastnih zakonih, po zakonih »usode volje«, kakor pravi pesem. Kar je bilo, ne more izginiti, že dosežena skupna harmonija poveže oba udeleženca te skupnosti tako, da ju fizično ni več mogoče ločiti. Čeprav trdno samosvoj in »samemu sebi tuj«, se moški – iz tega ženskega zornega kota – ne more ločiti od bitja, ki se mu je darovalo: »še sam ne veš [...], da plava s tabo drob moje prsti«, pravi ženski subjekt, ki ga ravno zaradi tako močno samostojnega in polnega glasu lahko poimenujemo lirski junak (oziroma junakinja). Ta ne pozna poraza, s tem da daje lastno ljubezen, se sama spreminja, spreminja pa tudi drugega, tistega, ki je predmet ljubezni. Slovenska lirika pred Gradnikom ne pozna ženske, ki bi bila tako zaverovana vase, tako globoko prepričana, da pridobiva ravno takrat, kadar največ daje, se daruje, čeprav se ji tisti, ki se mu daruje, hoče nekako oddaljiti. Gradnikova lirska junakinja je res nekaj izjemno močnega in osamosvojenega in težko bi jo zaobsegli le z oznako lirski subjekt. Je nekaj več od tega, je tako močno individualizirana, da lahko polemizira z drugim subjektom in ga tudi nadigra, premaga. – Prav ob Gradniku se namreč zdi nujno vzpostaviti razliko med lirskim jazom (ali subjektom) na eni strani ter lirskim junakom na drugi. Lirskega junaka lahko razumemo kot eno plat lirskega subjekta, in sicer tisto, ki je najpogostejša v romantični liriki in ki nagovarja, polemizira ali pa se na kak drug način individualizira ter postavlja v konflikt s stališči in idejami lirskega subjekta. Lirski junak pravzaprav šele omogoča večplastnost oziroma prepletanje idej in pomenov. Lirski junak je osamosvojen, fikcionaliziran dvojniki pesniškega jaza. Je njegov pravi protiigralec.

Kot je bilo že omenjeno, Gradnika tudi danes z užitkom beremo ravno tam, kjer glas posoja ženski, ljubici. Že v prvo zbirko je uvrstil cikel osmih pesmi z naslovom *Pisma* in že takrat je Ona govorila podobno kot v *Dvogovoru*:

Spojila v eno sva se v bolečinah,
ki nihče jih ne vidi. Dva vodnjaka
oddaljena vrh zemlje sva. V globinah
pa se le eden v drugega pretaka.

Kakor je že opazil sodobni hrvaški pesnik Ivan Slamnig,¹⁰ se v teh sedmih pesmih, ki jih v obliki pisem piše ženska moškemu, začenja prevladovanje likovnih, slikarskih elementov (izstopajo bela in bleda barva njenega obraza, rdeča, »škrlatna« in potem »ovela« barva rožnih listov ter »zlata« barva sanj). Proti koncu, v šesti in sedmi pesmi/pismu, se cikel prevesi v refleksijo, v poantirane in celo deklarativne misli. Od nekega bledega, po Slamnigu »kitajskega« akvarela, se cikel preusmeri k močnim miselnim poantam. Ženska, ki piše pisma, ni negotova, dvomeča oseba, nasprotno: verjame vase in v najbolj telesno ljubezen. »Drugo«, posmrtno življenje ji ni mar, sploh ga ne prizna, ker ne prizna življenja kot spanja, hoče in živi samo strastno združevanje z ljubečo osebo. Kljubovalno izraža voljo po popolnem darovanju moškemu, darovanju, ki nikakor ni simbolična gesta, ampak fizično srkanje »besneče krvi«:

Če drugega življenja ni, čemú
bežiš od mene proč? Glej, moje prsi
ko mleko bele so in kakor trsi
ta moja usta sladka so. Medú
se njih napij! Izsrkaj mi iz žil
vso to besnečo kri, da truden vpil
boš od slasti, da ko življenje zajde,
pri meni smrt ničesar več ne najde.

Čeprav so likovni, zvočni in pomenski elementi pesmi zrasli iz tipičnega (neo)romantičnega toposa bivše, celo mrtve ljubezni, se njeno samozaupanje in neomajna vera bistveno ločita od tradicionalne »ženske« romantične lege. Cikel *Pisma* je postal eden stebrov Gradnikove poezije: je največ prevajan, pogosto vključen v antologije, pomeni skratka najbolj priljubljen del Gradnikove poezije.

Še novejša in bolj heroična se nam ženska kaže v ciklu *De profundis*. Ta ženska poje »iz globin« groba, bila naj bi mrtva, a je tako polna življenjske volje in pozemeljskih želja, tako iskrena in neuničljiva, da ji v slovenski literaturi res ni primere. Pa tudi sicer je izjemno bitje: iskrena, neuničljiva, prilagodljiva in obenem nepopustljivo samosvoja, taka, ki ustvarja, in taka, ki zna zavdati in uničiti tuje življenje:

Zdaj več nisem svetna stvar,
nisem roža in ne kamen,
sem le zate svetel plámen.

¹⁰ Ivan Slamnig, Gradnikova »Pisma«, *Krugovi* 1955, 248–253.

To je ženska, ki zna igrati, zna zavajati, ve tudi, kdaj se je treba »zadržati« ter namesto krvi in strasti omeniti hrepenenje. In tudi v tem ciklu kar naprej raste nape-
tost vzdušja in se večja dramatičnost dogajanja; v osmi pesmi se samosvoja in
heroična lirski junakinja pri opisu posmrtnega fizičnega razpadanja oglašča izjemno
naturalistično:

Moje krilo, moje rože,
moje noge, moje roke,
usta in oči globoke,
mojih lic bledečo kožo,
moje srce, prsa mala,
bodo skoro grizli črvi.
Ko pa zadnje kaplje krvi
črna zemlja bo sesala,
mislila bom: ti si v zemlji,
s tabo se ta zadnja kaplja
mojega telesa staplja
in porečem: »Jemlji, jemlji!«

Ljubezen, ki je darovanje sebe drugemu, je trajnejša od življenja samega: ljubezen ni le občutje, zavest ali želja, ljubezen je zakon telesa, ki traja, dokler trajajo celice tega telesa. Življenje se »podaljša«, a ne metafizično, s pomočjo duše, temveč prav fizično: telo, ki je položeno v krsto, je še vedno telo, celice živijo in »doživljajo« kar najbolj telesno ljubezen. Ko se v deseti, zaključni pesmi pesnik umešča v bližino Schopenhauerja in njegove teorije o smrti kot prostoru sreče in novega življenja, dobi ta filozofija čisto nove, gradnikovske odtenke: tudi iz onstranstva bo mogoče slišati dva glasova.

Še te čakam, saj nikoli
v svetu tam ne najdeš sreče.
Svet povrača samo bóli;
kdaj so dale srečo ječe.
Samo v smrti je svoboda:
zopet najdeš, kar si ljubil;
večnosti ti vrne voda,
kar si ljubil in izgubil.
Nihče meni te ne vzame,
saj že zdaj si, dragi, večer
gost samo te moje jame ...
Bodi srečen, srečen, srečen!

Kot je bilo že rečeno, se Gradnik v prvoosebni izpovedni pesmi ni tako odločno približal Schopenhauerju; za Nirvano in Smrt kot odrešenico se izreka le preko »tujega glasu«. Toda bolj od tega dejstva nas zanima zmožnost ženskega subjekta ustvariti vzdušje telesnosti, dajanja, darovanja, v svetu, ki naj bi pripadal le duhu: v posmrtnem življenju je prostor za duše, tukaj pa je ta prostor naseljen s strastjo, telesnostjo in krvjo. Bistvo te – že mrtve – ljubezni je: dajanje, darovanje.

Bistvo tuzemske, resnične ljubezni je torej isto kakor bistvo »mrtve« ljubezni; za ljubezen ni smrti.

Uvodna pesem zbirke *Pot bolesti* že deklarativno postavlja enačaj med Ljubeznijo in Smrtjo: »Pil sem te in ne izpil, Ljubezen... / od bridkosti, nisem vedel, Smrt, / da si najskrivnostnejša Ljubezen.« Tudi tokrat je pomembno opozoriti na pesniški glas; pesem *Eros – Tanatos* je namreč ena tistih – v zgodnjih zbirkah maloštevilnih – ki zvenijo kot izpoved pesnika samega, kot besede, ki jih izgovarja sam pesnik in z njimi ne nagovarja neke osebe ali pojava, temveč besedilo formulira tako, da bi bilo kar najsplošneje veljavno. Če torej hočemo spoznati resnični pesniški subjekt, je treba slediti ravno tem, sicer redkim splošno izpovednim pesmim. Nato je treba to »resnico«, ki nam jo sam o sebi ponuja, soočiti s samopredstavitvijo ženskega subjekta in odkriti tiste besede, tiste skupne pojme, ki povezujejo oba subjekta in se zaradi tega slišijo kot »dvoglasne«. Na koncu je treba še ugotoviti, s čim se subjekta realizirata, kaj ju označuje in ali je med njimi vzpostavljen resničen dialog.

K »dvoglasni« besedi

Naj tukaj še enkrat opozorimo: dialoga ne razumemo kot informacijo, ki poteka v smeri pošiljatelj – sporočilo – prejemnik, ampak tudi v obratni smeri, ko prejemnik postane pošiljatelj. Pretok mora biti dvosmeren. Ali najdemo pri Gradniku, pesniku mere, padajočih zvezd, globin, odgovor na žensko, nenehno ponavljajoče se dajanje in darovanje? Ali je njegov subjekt prisluhnil njeni volji, da naj bi se »razpustil in razlil na gozd, ki šumeč že čaka«? Ali pri avtorju verza »nočem zmed, zmešnjav in zmot« najdemo tudi takšne, ki »slišijo« njeno zahtevo po stapljanju, mešanju in dokončnem predajanju sebe drugemu?

Res je, da njegove besede niso nikoli tako prožne kot njene in da so slike, v katerih govori o dajanju on, nekako zaprte, skoraj sramežljive; dajati se je zanj bolj želja kot resničnost (recimo v pesmi *Srce poslušam*). In vendar je odgovor na pravkar zastavljeno vprašanje – ali je Gradnik zmožen individualizirati drug glas in ga sprejeti kot subjekt – pozitiven: Gradnik je napisal tudi take pesmi, v katerih se on in ona pogovarjata z »dvoglasnimi« besedami – s takimi namreč, ki vzpodbujajo misli, hotenje in tudi nasprotovanje drugega:

Si rekla: o vedi,
ni v tvoji besedi
biló – to biló je le tvoje molčanje,
ki težko ko voda,
brez brega in proda
me vleklo je k sebi v globine brezdanje.

O slast ta omamna,
to padanje kamna
v neznane temine vse niže in niže.
In kakor nikoli
čutila sem v bôli,
da v srce prihajam ti bliže in bliže.

Sem rekel: Telesa
 ta naša, peresa
 samó so, ki plavajo s kalno plitvino.
 In le bolečine
 in rane, težine
 so sidra, ki vežejo nas za globočino.
 V omami objema,
 če srce sprejema,
 daruje samó se in v drugem izgublja.
 Kot iskra na lesu
 si vžgala me, v kresu
 zdaj enem, sva žar samo enega zublja.
 (Pogovor¹¹ iz zbirke *Večni studenci*)

O pomenu dialoga in dialoščnosti v literaturi kakor tudi o pomenu »tujega govorca« in njegovem vključevanju v avtorski kontekst je prvi spregovoril ruski teoretik Mihail Bahtin; njegova razmišljanja o tem pojmu še vedno veljajo za najtemeljitejša. Bahtin je opozoril na vrednost nikoli dokončanega, vedno odprtega subjekta, kakršen se nam odkriva v najboljši prozi. Uporaba dialoga kot načina poudarjanja odprte dialoščnosti znotraj pesniškega ustvarjalnega postopka pri Gradniku kaže, da dialog tudi v verzni obliki poudarja, podčrtuje in bolj odkrito pove ter z večjo močjo izrazi občutke, ki jih pesnik izpoveduje tudi sicer, toda brez dramatične ekspresije. Poezija živi posebno življenje, navezuje stik z bralcem že s samo obliko, z ritmiko in melodijo, s posameznimi besedami ali z njihovimi skupinami, z drobnimi slikami, metaforami in tako naprej. In vendar je tudi za pesnika, ne le za prozaista pomembno, da dojamemo pomen dialoščnosti: dvogovor – kakor ga označuje in razume Gradnik – je nenehno oddaljevanje in ponovno zблиževanje dveh bitij. Vsako ponovno približevanje označuje novo fazo, novo vrednost in novo lirsko vsebino. V Gradnikovi poeziji slišimo več glasov, ki drug drugega nagovarjajo in si odgovarjajo, tako da v bralcu zapustijo globok vtis. Slovensko poezijo je Gradnik prenovil s tem, da je vanjo vpeljal dvoglasje; to pa se ne bi moglo zgoditi, če ne bi bil ustvaril – poleg lastnega pesniškega jaza – še lirske junakinje, katere glas in volja njegov glas večkrat presegata in dopolnjujeta. Tam in takrat, ko se začne le pesnikova lastna izpoved in poskus opisa doživetja »višjih«, večnih resnic, se neha tudi prava gradnikovska poezija.

SUMMARY

Gradnik uses the form of direct address, often in the form of a question or a command. Poems/addresses translate an ideal picture into the material world. The poems that he places into someone else's mouth evoke an extremely tragic situation (the collection of poems *Pot bolesti*). In these poems he comes closest to Schopenhauer's notion of the world (the

¹¹ V zgodnjih Gradnikovih zbirkah je precej pogost naslov: Dvogovor ali Pogovor. Ko pa v pesmi *Bog in umetnik* iz zbirke *Pojoča kri* pesnik začuti in pove »da ti si moj in jaz sem tvoj odmev«, misleč pri tem na Boga, ko torej začne popisovati umetnikov odnos do Boga, dvogovor postane monolog, izpoved. Med naslovi njegovih pesmi se ne pojavlja več prej tako pogosta oznaka: dvogovor.

collection of poems *De profundis*). Lending the poet's voice to The Other (a farmer, Maja, a fugitive, etc.) creates an effective poem only when the formal dialogism is derived from the inner contrast (between reality and art, material and ideal world, etc.). When the poetic subject is closed to the outside world and concentrates only on his own guilt, he loses his trust in the word and would rather leave the communication to the prime movements, the flow of juices, the rustle of palm trees. The poems thus lose their poeticism. Gradnik creates the best poems when he places a serious counter-player vis-à-vis the poetic subject, i.e., the lyrical subject. In that case He and She converse using diphonic words (*Pisma, De profundis, Dvogovor, Pogovor*).

