

Bolj naravno bi zvenelo in najbrž bi marsikdo tudi tako zapisal: *Krava in tele sta podivjala. — Tele in žrebe sta skakala po travniku.*

V glavnem pa je za vse te oblike značilno prizadevanje, da se odpravi razlikovanje po spolu in da se posplošijo najtrdnejše dvojsinske oblike, oblike na -a.

Franc Zdravec

POGLEDI NA BESEDNO UMETNOST (1898–1918)

II

Tema umetništva v poeziji ob moderni

Tudi nekateri drugi pesniki so iskali v teh dvajsetih letih odgovore na vprašanje o umetnikovem poklicu, opredeljevali so njegove neizogibne lastnosti in si prizadevali opisati pesniško umetnost. Pri teh prizadevanjih pa jih je bolj zaposlovala psihološka in idejna stran predmeta kakor oblikovna in izrazna. Njihova razmeroma neznatna zaposlenost z oblikovno in izrazno plastjo poezije priča, da — ob nekaj izjemah — teh pesnikov ni poganjala tista umetniška nardarjenost, ki si koplje lastno strugo tudi v obliki in stilu, hkrati pa hoče oboje tudi teoretično uzavestiti (kakor je to storil Župančič med drugim v eseju *Ritem in metrum*).

V tem članku obravnavam torej tisto deklarativno gradivo, ki so ga pesniki v času Župančičevega spora z mahničevskimi kriteriji nakopičili o temi umetništva. To gradivo je večkrat nastajalo v neposredni zvezi z vidiki, kakor so jih sugerirali o pesniškem poklicu suhoparni esteti, a nič manj tudi pod vplivom Otona Župančiča. Ustrezno tedanjima osnovnima svetovnonazorskima strujama je mogoče ločiti dve skupini: eni so povezovali navdih s krščanskim mitom, drugi so vztrajali tostran mističnega pajčolana in iskali izvor navdiha v globinah človeške narave in težnje po svobodi in lepoti. Nekateri so oba nazorska vidika prepletali. Gradivo razporejam tako, da se obe smeri med seboj razdelita, znotraj svojega nazora pa zaokrožita v bolj ali manj skladni enoti.

Schoppenhauerjansko-stritarjska misel o pesniku v nekaterih glavah še ni popolnoma ugasnila. Svojo človeško usodo je posplošila npr. Ljudmila Poljančeva z verzom: »Poeti so vsi nesrečni ljudje« (*Med poeti*, DS 1901, 431). Na videz je upravičeno tožila nad pesnikovo apriorno nesrečo, saj je smrt v tem času zadušila Dragotina Ketteja in Josipa Murna. Otožnost svoje pesmi pa je Ljudmila utemeljevala tudi z lastnim neveselim življenjem. Ko pa je lastno biografsko osnovo razširila na pesništvo sploh in dodelila pesmi izjemno mesijansko vlogo, da namreč »drugim mir in srečo nosi«, je nehote pogrela Stritarjevo misel o pesniku, ki trpi, da se lahko drugi veselijo. Njenega naivnega pesniškega duha izdaja tudi bajeslovni kolorit, tedaj »pevska vila«, od katere naj bi prejela liro in pesmi. S to naivno motivacijo pesniškega daru ni mogla povsem zado-

voljiti dominsvetovskih kritikov, je pa vsaj toliko zamistificirala pesnika, da ta ni živa natura, ki pesniško ustvarja sama iz sebe, ampak je le medij, skozi katerega govori »pevska vila« oziroma kakšno drugo nečloveško bitje. V *Poezijah* (1906) pa je izvir pesniškega navdiha natančneje opredelila: prejela ga je od »višnje moči« (*Vi pesniki . . .*). Tudi sicer se je zavzemala za to, naj pesniki vendar priznajo, da, kar opevajo, izvira od boga: tudi če ne veruješ v boga, se z njim srečuješ, ko opevaš lepe oči, kajti on je »luč večna — v življenja temoti«. V *Epilogu I* pa se Poljančeva ni docela uskladila z Ušeničnikovo teorijo harmonije, ko je zapisala:

On dal mi mir in on mi vzel — pokoj.
In dahnil v strune pesem je visoko. —
In baldahin razpel je nad menoj —
nasul pod mano pekla dno globoko . . .

Ustrezno prvotni misli, da pesem drugim mir in srečo nosi, je tudi v *Poezijah* ugotovila, da, naj požene pesem iz še tako disharmoničnih duševnih plasti, učinkuje vendarle kot blagoslov:

— In blagoslov bogatih duš razlit
nad nami je z nevidnega prostora!

(Manom Prešerna)

Naposled je trezno presodila svojo pesniško moč, se izločila od »klicarjev« »Izvoljeni že so klicarji« (*Med poeti . . .*) in zamejila pomen svoje pesmi zgolj na sebe ter se odpovedala, da bi kot pesnica izsevala energijo lepote in življenja v širši ljudski prostor.

Od obeh vodilnih katoliških pesnikov si je izbral Silvin Sardenko motiv o »bogatem« goslarju in z njim opredelil pesnikov bivanjski položaj. V pesmi *Goslar* (DS 1905, 668) ni mogoče prezreti vpliva Prešernove *Glose*. Ali Sardenko poveljuje pesnika tako, da ga kot srečnega »goslarja« sooča z ljudmi, ki sicer hlastajo za srečo in veseljačijo, v resnici pa so nesrečni, ker ljubijo brez zvestobe, živijo brez modrosti, brez »sladkosti čiste« in v stalnem nemiru

A jaz:
Iz štirih strun
ljubezen očarljivo,
sladkost srebrnoživo
in srečo pijem
in rajski mir . . .

Sardenko je užival »rajski mir« kot krščanski pesnik, saj je po nazorih slovenske katoliške estetike kot krščanski pesnik razpolagal s harmonično življenjsko idejo. V zbirki *Roma* (1906) je še enkrat opredelil smisel in nalogo svojega pesnenja. S ponižno prisposodbo o palmi, ki se ne more naužiti lepote večnega mesta, kaj šele da bi mogla izčrpati njegovo lepoto s svojo pesmijo — saj bi to morala biti himna, ki bi zahrumela v vesoljstvo —, je posredno povedal, da se bo njegovo delo v prvi vrsti klanjalo »večni rimski lepoti« (*Moja pesem*). Ta odločitev je kajpada podprla idealistično teorijo o izvoru lepote in umetnosti in ustrezala nazoru, da mora pesniška beseda služiti višjim vzorom oziroma »večni rimski lepoti«. Kakor celotna zbirka pesmi, ki jo je Sardenko posvetil Rimu, je bilo v času, ko je snoval Ivan Cankar *Niobo*, Oton Župančič pa *Dumo*, tudi njegovo poglavje o pesniku močno problematično.

Anton Medved notranje problematike umetništva ni poenostavljaj tako lahkomišelno kakor Sardenko. Kot pesnik, ki se je nagibal k refleksiji, se je Medved najpoprej uprl tarnanju in »mehkim čutilom« nekaterih pesniških kolegov. Vero v smisel subjektivnega lirizma mu je deloma spodkopavala misel, da je vržen v razmere surovega gospodarskega individualizma, kjer mora kot človek biti »hud in trd« boj. Človeštvo se peha za bogastvom,

in ti opevaš log in cvet
in ti bi živel rad od lire,

zamišljeni poet? —

Med individualisti lahko izbere »nesrečni poet« samo dve poti: ali upor (»satire pikre vzdigni bič«), da iztreska svoj »sveti srd«, ali pa molk, poje naj sebi in gluhi steni (*Poetu*, DS 1905, 463). Medtem ko Sardenka strankarski boj ni vznemirjal, je Medved bistro občutil nevzdržen pesnikov položaj med kamnoma dveh sovražnih kulturnopolitičnih smeri. Opazil je, da so pesnikovo delo prečesto vrednotile strankarske strasti, ne pa literarni kriteriji.

Otrok reklame tu, tam plen intrige,
zdaj dvigne se, zdaj pade umetnik.

(*Naša pisarija*, DS 1909, 11)

Za tako oceno pesnikovega položaja v tedanji Sloveniji Medved ni mogel požeti soglasja pri katoliških leposlovnih kritikih, saj je z besedama »reklama« in »intriga« hočeš nočeš vrednotil tudi njihove postopke in ne samo liberalnih.

Svojo pesniško zavest pa je vendarle stavil na razpolago katoliški miselnosti o poeziji. Smešil je »leposlovne anarhiste«, ker jih je navdihoval »lep obrazek«, namesto da bi jih prevzel »ženski genij«, ker jih torej ni užgala modrost, marveč lepota. Moderniste je imenoval anarhiste in je kritiziral njihovo »anarhistično« poetiko:

Z udarjem golim proč, proč z vsako rimo!
Razpadi klasicizma mirni red!

(*Bršljan in bodičje*, DS 1901, 398)

Kritiziral je tudi misel »novostrujarjev«, s katero so se otepali pedagoško utilitarističnih vidikov, misel, da je umetnost sama sebi namen. Če je umetnost sama sebi namen, čemu se potem toliko zavzemati za nekaj, kar je izključno sebi namenjeno, je spraševal Medved, in če umetnost le sebi »ves med in strup ponuja«, je pač čisto vseeno, kateri struji pripada (*Strujarjem*, DS 1901, 490). V satiričnih pesmih *Bršljan in bodičje* je na več mestih podprl estetiko Katoliškega obzornika. Zdaj je ošvrkal tiste, ki so se nagibali k realistični poeziji in slikarstvu, ker po njihovem nauku bog ni vreden pesnikove slave, pač pa

le to, kar z roko se lahko zagradi,
poslej je vredno lepih barv in rim.
Živo naslikan pujs se nam ne gabi —,

drugič je zagovarjal ideal o pesniku mislecu in ironiziral čustvo:

Zdaj v knjigah *misli* nimajo prostora,
osladna čustva hoče piti svet,
a misliti ob pesmih — o pokora!
Točimo torej solze spet in spet!

(Poezije I, *Bršljan in bodičje* 7.)

Kako je soglašal s teorijo, ki je zahtevala od pesnika jasnega razumskega vedenja, kaže zlasti *Moja pesem* iz leta 1910 (DS 1910, 35). V njej pripoveduje, da pesem ne sme nikoli nabrekniti v čustveno popevko in da mora razum kontrolirati »srca izraz«. To samo po sebi pravilno misel o resnično umetniški poeziji pa je Medved skalil, ko je izrecno ekspliciral svoj intelektualizem še z izjavo: »moja pesem . . . mislim bolj kot čustvom je udana«. In kako je cenil poezijo predvsem kot manifestacijo duha in odmik od čutnega in zemeljskega, kaže zlasti pesem *Kvišku* (*Poezije II*, 1909). Medtem ko množica godi strastem, plove Medvedov duh »kakor orel kvišku«:

Dvigaj, bližaj se lepoti,
ki te vabi žejnega iz dalj!
Ne okreni se! Veruj,
upaj — čaka te ljubezni kralj.

Čisto v duhu tedanje pedagoško-utilitarne katoliške miselnosti o poeziji je opredelil besednega umetnika v pesmi *Pevčev poklic* (*Poezije I*, 1905). Pesnika obvezuje za več nalog. Ko ga obvezuje, da mora biti »s trpečim bratom sam trpeč«, ne pove, na kakšno trpljenje misli; morebitno socialno razsežnost te prve naloge omejuje na sočutje in jo zapira pred pomislijo na socialno angažirano poezijo. Nekoliko določneje (»za domovino v roki meč«) govori o pesnikovi borbeni obveznosti do domovine (najbrž pod vtisom Gregorčičeve poezije; nanjo kaže tudi pesem *Umrlemu pevcu* v *Poezijah II*). Najvišja pesnikova naloga pa je, da »vsekdar . . . zemljanom kaže vzore svete«; čistost, nravnost in nedolžnost so življenjske kvalitete, ki ga morajo prvenstveno navdihovati (»zamaknjen v raj nedolžnih lic«). Za »svetimi vzori« se krije kajpada tista teoretična akcija, ki je poeziji omejevala važen del življenjske tematike ali pa zahtevala od nje idealizacijo tistega, kar bi moralo govoriti v pesmi neovirano in z naravnim jezikom. S terminom »vzor« je v vseh časih prijavljal pravico nazor, ki obravnava življenje s predsodki ideologije in nasilno oddvojuje pesnikove zasnutke od stvarnih življenjskih podlag.

Tako se je zaposlenost z »vzori« maščevala tudi Medvedu. Pretirana zagledanost »kvišku« in v duha ter volja po »vzorih« nista mogli odvrniti od njega svojevrstnega pesniškega tragizma in razkola. Kakor v sleherni »povzorjeni« in intelektualistično uravnani poeziji se je tudi Medvedovi večkrat godilo to, kar se je po logiki »povzorjenosti« moralo goditi, da namreč pesniška resničnost v vseh legah ni bila avtentičen odvod pesnikove totalne osebnosti, njegove intelektualne in čustvene polnosti. V zaključnih verzih *Moje pesmi* je Medved natančno opisal ta tipični pojav v tedanji katoliški poeziji:

Vendar pomni, mila devka:
moj izraz še daleč ni — ves jaz.

Ker je neduhovni, senzualni del pesniškega gradiva v enem delu katoliške literarne teorije izgubljal človeški ugled, je ostajal polagoma tudi zunaj pesniške resničnosti in jo močno osiromašil.

Če odštejemo Koritnikovo pesem *Evviva l'arte*, v kateri je opisal pesništvo kot »glad po lepoti« in kot žejo po resnici (Griša Koritnik, *Evviva l'arte*, DS 1908, 29) in obravnavano Medvedovo *Mojo pesem* iz leta 1910, je to domala vse, kar so povedali v pesniški formi katoliški pesniki v Domu in svetu in drugod o umetniku in umetnosti tja do leta 1918. Katoliški pesniki začetniki, zlasti tisti,

ki so v drugem desetletju uvajali ekspresionizem, so svoje umetniške ideale sporočali v manj izrazitih izjavah oziroma opombah.

In kako so o problemu razpravljali svobodoumniški pesniki? *Ljubljanski zvon* in *Slovan* sta od leta 1900 naprej objavila vrsto pesmi z motivom umetništva; nekatere od njih so se vključile v spor med ideološko in tako imenovano formalistično estetiko, druge so zaprte v pesnikov osebni krog. Nekaj izjav o naši temi je najti tudi v pesniških zbirkah te skupine in v reviji *Naši zapiski*.

Časovno prvi se je oglasil liberalistični pesnik Engelbert Gangl in tožil o svojih starih »goslih« (*Moje gosli*, LZ 1901, 836).

Kakor zbor otrok ob grobu,
ki vanj druga devajo,
moje gosli v nočnih urah
zapuščene pevajo ...

Misel o pesniku je zvezal torej v nabreklo žalobne tone in jo prisposobil s starinskim in okornim simbolom pevske umetnosti; da bi pesnikovo bitnost razčustvoval v pravo boleštnost in trhli sentimentalizem, je vzporedil rojstvo pesmi s polnočnim prebujanjem mrličev.

Tudi neki Jaroslavič (pseudonim) se je razsolzil leta 1903 nad svojo pesniško njivo in zamrežil pesnikovo bitnost z razdrobljeno pesimistično mislijo:

iz duše, težke in mračne,
mi bolne pesmi kipe.

Na moji njivi je trnje,
gomile tam se vrste —
sem ne zaide škrjanec,
ne žarki jasnega dne.

(*Moja njiva*, LZ 1903, 466)

In Nataša je primerjala v *Slovanu* svoje »tožne« pesmi z rožami »iz gomile« (*Moje pesmi*, 1905, 14). Ganglova žalujka, Natašina nagrobnica in Jaroslavičeva »bolna pesem« najbrž ne bi mogle dobiti prostora v *Domu in svetu*, kjer so filozofski pesimizem črtali a priori, čustvenega pa podcenjevali.

Ob svetoboljnosti in krščanski racionalistični skladnosti se je oglasila tudi misel o pesniku titanu. Leta 1903 je *Ljubljanski zvon* objavil pesem *Titan* (Kazimir Radič, *Titan*, LZ 1903, 14). Motiv osamljenega titana na gori sredi mogočnega hudourja, med katerim se bojzljivi rod poskrije, pesnik-titan pa mu vrže rokavico

Sovražim te, zalega
človeška, iz srca!

je zanimiv iz dveh vidikov. Prvič sociološko, ker ga je povzdignil napadalni individualizem proti premalo dinamični narodni skupnosti, in literarno morfološko, saj zavrača sentimentalizem in krščansko skladno idiliko, obenem pa se pridružuje tudi dilemi Župančičeve pesmi *Ptič Samoživ*, ki je nastala istega leta, »verjetno v maju 1903« (Oton Župančič, *Zbrano delo I*, 459). Obe pesmi družii idejni motiv bojzljivega in poskritega rodu; z estetskega stališča je prva diletantska, druga umetnina.

Kliše o »strunah« je povezal Vladimir Levstik z modernejšo podobo, in pri tem upošteval najbrž tudi soroden Župančičev miselni motiv. Kakor Župančič je namreč tudi Levstik prevedel navdih oziroma pesniški vzgon v »klic od kdovekje«, v klic, ki je »hitel naprej« svojo »večno pot« in zasadil »kraljevsko gor-

je ... v dom mojih koprnečih strun«. Umetništvo si je razlagal potemtakem kot posebnost človeške narave in človeškega duha, izrazil pa jo je z metaforo »koprneča struna« (*Poezija*, LZ 1905, 567). Umetnikovo psiho je vezal na kozmično lepoto, zemljo in kozmos je doživljal kot modro—zeleno—zlat opoj, hkrati pa je vedel za še eno razsežnost, za disharmonijo pesnika kot osebnega in družbenega bitja. Od tod antiteza

sinj ne zna ne polja klas,
kaj v temni duši nosim ljaz.

(*Moja pesem*, LZ 1907, 322.)

Nasprotje med človekom in kozmosom je aktualiziral najbrž pod vtisom Jenkovega izročila. Za lastno disharmonično pesem pa je izbral tale nasprotja: pesem je molitev in vprašanje, je resnica in laganje, je vlačuga in svetnica, je izgnanka in kraljica (*Moja pesem*, Slovan 1908, 40). Kakor Jaroslavič in Župančič je oddelil tudi Levstik »lepoto« ob »blata« in umetnost od gomazeče množice, ki se naslaja v sejmarskih strasteh.

Čemu, lepota, v sončnosvetle boke
ti bruha pene gnusne milijon
in v nizkem gnevu pere sužnje roke?
Umri, ker misli blato, kakor on!
A ti živiš, in čez strasti potoke
razpenjaš večnosti nesmrtni ton.

(*Lepota*, Slovan 1907, 102.)

Vojeslav Mole je pojasnjeval, da vre pesem iz osebnega nemira, strahu in sreče, iz hrepenenja, in je izraz dejavne psihe (*Moja pesem*, LZ 1906, 487). Ustvari pa jo lahko le sproščen in svoboden duh, »ki umre za blesk jutranjih zvezd«, tedaj za lepoto (*Verzi*, LZ 1908, 48). Pesnik je kakor svetloba, je »plamenec velikan«, ki združuje svoje sanje »z zarjo« (*Pesnikova smrt*, LZ 1908, 309). V tem, da je Mole pesnika ozarjal, je treba najbrž videti Župančičevo podobo pesniškega »plamena«, ki šviga iz davnine. Tako tudi v verzih, kjer premaguje življenjsko krutost in tisto množico, ki »drži bodala v krvaveči pesti«:

In vendar nosim v duši zlatih sonc žarenje
in moja kri je kakor sok poldnevniht trt.

(*Poet*, LZ 1910, 528.)

Mole je težil v zbranost in zlasti v sonetu *Sebi* (Slovan 1911, 263) odvrčal pesnika od disharmonije. Pesnik mora v sebi zatajevati bolečino in prebujati v ljudeh optimistično in uporno zavest. Ne »purpur in vonj kadil« ali bogatitvena strast, ki kot »mračne sanje« zamegljuje človeštvu pot naprej; tudi ne melanholična zamišljenost in pasivno strmenje v prazen nič: poet mora ubežati takšnemu mrtvememu subjektivizmu in peti pesem budnico, »da se zdrami brat«:

Če ulice se gluhe prebudijo,
zatri, poet, takrat melanholijo,
zavriskaj šumno himno barikad.

Mole je prebil okvir subjektivistične poezije, se odpovedal motivom bolestne izobčenosti in osamljenosti ter črpal sosredinjujočo moč iz dveh virov: da se je stapljal s kozmično svetlobo in da je premagoval sanjavo kot literarno modnost s tvornim optimizmom. Tako vsaj v programskih pesmih.

Pesnikovo »samoto« je Fran Albreht tolmačil zdaj kot muko in krizo, drugič kot stanje, ki polni ustvarjalca z bleščavo. Po Župančiču je povzel simbol

za pesniški navdih »klic sred noči«, rojstvo verza pa povezal s samoto in s tem klicem:

In kakor pojavi se klic sred noči,
zaseka se v črne, uporne mrakove,
raztrga tesnobnega molka okove:
v srca globočinah se stih porodi . . .

(*Stih*, LZ 1910, 475.)

Pesnik tudi ni skladno bitje, ampak viharni splet nasprotij: blaznost užitka, sen samoljubja se prepleta v njem z asketsko molitvijo in sveto pregreho; od groze pijan beži sam pred seboj. Pesem je posledica in izraz notranje viharnosti in ritma (*Pesnik*, LZ 1912, 58). Albreht je podvomil, da bi pesnik lahko koga reševal, mu lajšal gorje ter podarjal srečo. Kakor Župančič je torej tudi on menil, da se pesnik ne ukvarja z vprašanji namena, sreče in morale. Ne besedna umetnina, življenje samo podarja srečo, kakor jo tudi uničuje. Albreht je torej sprva dvomil v pesnikovo orfejestvo in mesijanstvo (*Poet*, LZ 1917, 262). To je storil toliko lažje, ker je v letih prve svetovne vojne spoznal, kako brezmočna je bila pesniška beseda. V letih vojne so se porušile vse iluzije, da bi bil pesnik kaj več kot samo eden od množice. Izmišljeni duhovni aristokratizem o pesniškem poklicu, ki se je nadaljeval kot kliše v drugovrstni plasti poezije iz 19. stoletja še v 20. stoletju, je tukaj doživel hud udarec. Vendar v trenutku, ko so nekateri ekspresionisti Orfeja že znova obujali in spreminjali pesniško umetnost v prižnico.

Kaj naivno sta pisala o pesniku Cvetko Golar in Radivoj-Peterlin Petruška. Golar je uvedel svojo prvo pesniško zbirko *Pisano polje* (1910) s pesmijo *Sveti plamen*. Z njo ni dosegel nič drugega kot le to, da je umetniško in idejno slabotno in nezrelo parafraziral Župančičevo *Pesem mladine*. Pripoveduje namreč, da se je treba odpovedati bolnim vzdihom in plahosti in zapeti »pesem mladih sanj«; mladi rod že nastopa »s plameni v duši« in zagledan »v svobode oltar«. Patetično misel o izbranem poklicu je zaostril v tezo, da rodi pesnika »svetli, visoki ukaz«.

Petruška pa je v nasprotju z Golarjem znižal misel o umetniku do skrajno nizke lege. V uvodni pesmi k zbirki *Po cesti in stepi* (1912) je razložil preproščino pesniškega poklica: njegove pesmi hočejo biti namreč povsem preproste in čisto »domače«.

Kot košate, vitke vaške lipe
ljubko po domače vam šumijo,
kar jim vdihnila je rodna zemlja:
misli svetle, radost, tožno davorijo.

(*Moje pesmi*)

Zanikal je torej Golarjev »svetli, visoki ukaz«, ni pa dovolj pojasnil, na koga je ciljaj v prvih dveh kiticah s trditvami, da njegove pesmi niso »trgovci z blagom pisanim dežele tuje« in da »tudi ne šume kot hrast poganski«. Te primere so povsem nejasne in nekultivirane in ciljajo mimo sebe v samo preprostost Petruškovega preveselega pesmarstva.

V drugem desetletju sta se oglasila še Janko Glazer in Ignacij Gruden. Gruden, ki je večkrat poročal o italijanskem futurizmu, je v drugem »literarnem sonetu« (*Literarna soneta*, Naši zapiski 1912, 382) uvrstil Antona Debeljaka med futuriste in ga naslikal kot bahaškega pesnika s futuristično krizantemo na prsih.

Kdor rad bi v eno trobil s futuristi,
posnema naj Antona Debeljaka.

Hkrati pa je podvomil v katoliško estetiko, kolikor je ta omalovaževala erotično pesem in uzakonjala v poeziji duhovno metodo Bogomile. Ošvrknil je tudi duhovni motiv Otona Župančiča o boru, ki se le od daleč klanja in se odpoveduje senzualni ljubezni (mislil je na pesem *Gozdna idila*, 1900; v *Mladih potih* naslov *Zimska idila*). »Platonsko past« je smešil kot idealizirano in protinaravno čustvo v poeziji in kot negacijo realistične psihologije. Ošvrkal je torej tako futuristične novosti kot asketične ljubezenske motive, ki so se nekoliko udomačili v poeziji slovenske moderne.

V duhu prave poezije je zahteval Janko Glazer, da bodi pesniški poklic človeško čisto in pogumno opravilo:

i Kristu, barabi pokaži na sebe: to sem jaz!

Če pa pesnik nima moči, da bi se do kraja odprl svetu in besedi, se naj raje zapre, ker »lagati je greh« (*Sebi*, LZ 1911. 204). Čez osem let je Glazer zavrnil kritika, ki brska po rimah in tehnični izpeljavi pesmi, namesto da bi preizkusil njen življenjski zven. Formalni estetiki je postavil nasproti vsebinsko, in nekdanji Medvedov strah, da klasični red razpada, je nadomestil z vsebinskim načelom. Pesniki naj si osvojijo geslo:

Rimajmo živo življenje pojóče.

Glazer je lahko ugotovil, da je v najboljših plasteh poezije od moderne dalje prevladovala popolna osebna resničnost in da je življenjski napon rušil v poeziji vse klasicistične zapreke (*Kritikom rim*, LZ 1919, 480).

O temi umetništva so potemtakem nakopičili različne odgovore.

Eni so menili, da je pesnik nesrečno bitje, ker preveč doživlja razkol med ideali in stvarnostjo; njegovo delo pa ima harmonizujočo moč, saj prinaša mir in srečo. Zlasti Poljančeva in Sardenko sta idealizirala vlogo poezije, ko sta pretiravala njeno lastnost, da odpravlja protislovja v človeški notranjosti. Kakor so nekateri še preveč poudarjali, da je pesnik disonantno bitje, je gradil Sardenko ravno nasproten mit, da namreč pesnik uživa »rajski mir«. S tem je utrjeval mit katoliške literarne estetike, po kateri je pesnik harmoničen, kadar priznava krščanski svetovni nazor in ga za pesem navdihuje ta nazor. Kolikor je Medved vabil v stran od čustvenih kriz in usmerjal k modrosti, je dovolj premišljeno podpiral katoliški estetski ideal o visoki in »pravi« poeziji. Toda nihče bolj kot ravno Medved je potrdil mučno posledico takšne, na dogmatično resnico pozidane poezije, ko je izpričal delni razkol med svojo pesniško resničnostjo in lastno psihično totalnostjo. Namišljeno harmoničnost, ki jo je razveljavil že Medved, je zlasti plastično zavrnil Vladimir Levstik, za njim pa še Fran Albreht, ko je raztrgal mit, da bi bil pesnik božji sel. Tudi Vojeslav Mole je nasprotoval mitizaciji pesnika in menil, da je pesnik le tisti, ki je pripravljen umreti za lepoto, torej za estetski navdih, ne za dogmatsko idejnega. Hkrati pa je Mole vabil pesnika iz subjektivizma k družbeni upornosti (»da se zdrami brat«) in tako premaknil vprašanje o možnostih pesnikove harmonizacije iz ideološkega sveta v konkretno življenje; relativno pomirjenost je mogoče resnično doživeti le v bolj ali manj skladnih človeških odnosih, nikdar pa v abstraktnem idejnem svetu.

O stilnih pojavih v slovenski poeziji so napisali ti pesniki le neznatne glose. Medved je grajal neoromantično poetiko verza in ugovarjal, da bi smel pesnik podreti »klasicizma mirni red«. Ignacij Gruden je smešil futuristične

poskuse Antona Debeljaka, Janko Glazer pa dvomil v neoklasicistične težnje nekaterih kritikov in predlagal, naj pesniki več ne obožujejo rime, pač pa naj skrbe, da bo v pesmi drhtela resnična človeška narava. S tem se je dejansko in teoretično pridružil Župančičevemu nazoru, po katerem je poezija »živ curek vode« (Li-Tai Pe), ki ga ni mogoče ukrotiti in presekat s formalističnimi sredstvi. Od vseh najbližji so bili Župančiču Vladimir Levstik, Fran Albreht in Janko Glazer. Tej trojici se je pridružil tudi Alojz Gradnik, ko je leta 1916 v V. pesmi cikla *Pesmi starega begunca* priznal, da je kot človek in kot pesnik le plod svojega rodu in zemlje, zakoreninjen v konkretno življenje, in da lahko vro pesmi le iz sokov obeh naravnih prvin, pokrajinske in rodovne:

Zdaj vem, da sem le kri od tvoje krvi,
da samo kratka nit sem v dolgi vrvi,
ki spleta se iz prošlega v bodoče.

Jakob Šolar

GLASOSLOVNE SPREMEMBE PRI PRIDEVNIKIH NA -SKI IZ KRAJEVNIH IMEN

(Nadaljevanje)

Osnove na -d. — Osnov na *-d* je manj kakor na *-t*, vendar je tudi iz teh razvidna podobna zakonitost kakor pri omih. Njihova posebnost pa je, da imamo v razvoju ob neposrednem srečanju *-d* s pripono *-ski* dvojnice: za *Bled* npr. srečujemo *blêj-ski* ali *blé-ški*, prebivalsko ime pa je *Blêjec*. To dvojnost bomo srečevali še v mnogih primerih kot nekako zakonitost. Res se oblika *bléški* sliši redkeje kakor *blejski*, vendar ni narejena samo za rimo na *Otok bléški, kinč nebéški*.

Veliko krajevnih imen ima v osnovi *brd-o*, simpleks v edn. *Bído*, mn. *Bída*, pogosto s kakim določilnim pridevnikom, včasih pa s predlogi, kakor *Podbrdo, Zabrdó*. Pri simpleksu imamo tip pridevnika *bíški* v 3 primerih: *báfska* ali *bájšča* pri Radovljici, prebivalci so pa *Bárijani, bájška* — *Bárcáni* (Mozirje), v Ziljski dolini pa je nad krajem *Bído* planina z imenom *Bíška planina* (po zemljevidu MS). Drugod imamo: *bàrisk* (Kranj), *bàrska* (Ihan), prebivalci so *Bíjani*. Drugod spet so si pomagali z infiksi, da so rešili glasovno podobo osnove: *bídovski* (Slov. Konjice, Planina pri Šmarju pri Jelšah) ali s prebivalskim sufiksom *bàrdarsk* (Poljanska dolina), *brdjánsk* (Slovenj Gradec), pogosto so pa tudi segli po predložnem opisovanju z *Bída* (Vrhnika, Rovte n. Logatcem, Dole pri Litiji, Šentjur pri Celju). Od 3 primerov *Dolgo bído* imam zapisan dvakrat tip *dougo-bíški* (Prežganje, Prevalje) in enkrat *dougobíski* (Mlinše — Litija). *Gólo bído* (Medvode) ima samo *golobíšk, Kámmo bído* (Višnja gora) pa *kámbàrški, Krajno bído* (Krašnja) ima *krájnàrsk, Lesno brdo* pri Horjulju pa *bàrišk*, prebivalci so pa *Bàriici*. Zadnja oblika je zapisana strokovno natančno in nam pojasnjuje tudi druge manj jasne (bodi po zapisu bodi po razvojni stopnji v glasovju). Da tu *-iç-* mi nastal po vrivanju, kakor se po navadi razlaga *-j-* v oblikah *ble-j-ski, gra-j-ski*, je dosti jasno. To je ista oblika, ki je botrovala tudi današnji knjižni *Briici* za prebivalce Brd na Goriškem, ki so bili tudi *Bàriici* in so po pomanjkljivosti pisave prešli v *Briici*, od tod pa seveda *bríški*, namesto *bàriska* ali *bíška* vina. Zloženke so še dosledneje razvile glasovni razvoj. *Zabído* v dveh primerih (Sorica, Velenje) *zabíški*, pri Horjulju pa *zabàrdànsk; Podbído podbíški* (žel. pos. onstran bohinj-skega predora), *bídovski* (Moravče), *podbídušk* (Hrastnik — Dol). *Podbíje* pri Vipavi ima