

»Preproste pesmi« so torej v prvi vrsti izpovedi socialnega sočutja in seveda tudi socialnega mišljenja. Prav zaradi tega vsebinskega poudarka odklanja pesnik kar odkrito — n. pr. v pesmi Recept za pesnika — čisto estetske namene, čeprav sicer — tako v Pesniku — prizna: »Pesnik je otrok; po svetu hodi in se čudi. Samo besedi rad bi našel zavetišče«. Menda je to dvojno gledanje vzrok, da v obliki in izrazu pri njem večkrat pogrešamo prave dognanosti. Zanj je resda značilna preprostost in jezikovna neiskanost, a to mu neredko pomeni le olajšavo, ne pesniško nujnost, tako da ostane mnogokrat samo pri zunanjem opisu in anekdoti in ne prodre do simbola ali ideje opisanega predmeta. Dasi seveda v zbirki ni več takih primerov popolne amuzičnosti, kot jih je polna njegova prva zbirka, vendar napiše Klopčič še vedno marsikaj »kar tako«, brez čuta za ritem in pesniško podobo, ter le podaja življenjsko snov, namesto da bi jo oblikoval. Ker je bolj razumsko trezen, nego čuvstveno intimen in sproščen, se mu resnična preprostost rada izmaliči v vsakdanjost. Lepo število pesmi pa kaže, da je Klopčič na poti k pravi umetnosti.

DR. JAKOB ŠILC

OD RACIONALIZMA K IRACIONALIZMU

(Prispevek k studiju sodobnega literarnega sloga.)

V našem stoletju smo doživeli resničen prelom kulture, ki je več kakor menja dnevnih struj bodisi v politiki, gospodarstvu ali umetnosti, več tudi kot zaporedne generacije, kajti generacija je lahko že ob svojem rojstvu duševno stara, če se ni z lastno tvornostjo dvignila v nove svetove. Preobrat se je oznanjal najvidneje na Francoskem, kjer je filozof Bergson v deželi klasične *raison* uveljavil iracionalno intuicijo kot glavni vir spoznanja. V razumsko formalno kulturo Romanov je tako prišel čuvstveni element, kar so dotlej pripisovali Germanom, toda pogoji za to so bili gotovo že v domačem razvoju in Bergson jih je le vklenil v besedo in zgradil v sistem. Kadar se svet preveč racionalizira, postane star in dolgočasen, le v čuvstvu so brezštevne možnosti in mladost duha. In res, v novem duhovnem prostoru vodi od Bergsona neposredno pot v futurizem in ekspresionizem, ki je tudi glavna sestavina nove stvarnosti. Francoska je kot tipična dežela razuma le najbolj značilen primer za preokret evropske duševnosti, ki je iz podobnih potreb krenila na novo pot, od razuma k čuvstvu, od umetnosti k človeku. Prej je bila prvo umetnost, zdaj je prvo človek in razvoj njegovega notranjega bogastva, nato šele pride umetnost in druga udejstvovanja. Ta umetnost je še mlada in neustaljena, zato se ne more meriti s prejšnjo, ki je stala na vrhovih stare tradicije, a gleda iz nje človek večjih zmožnosti.

Predvojni impresionizem je bil otrok francoske razumnosti. Sledila sta si dva pesniška rodova, ki sta se že po zunanje razlikovala in tako rekoč

simbolno izražala svoj program. Prvi impresionisti so se oblačili malomarno, včasih celo zanikarno genialno, kakor bi hoteli protestirati proti dosedanjim oblikam v življenju in umetnosti in povedati, da je prvo individualnost in notranji vtis, simbolisti ali novoromantiki pa so se izbrano oblačili in gledali na svojo zunanost, ker je bil tudi človek njihove umetnosti neprestano ogledovanje samega sebe. Na znotraj so bili oboji le variacija umetnosti vtisov. Impresionist podaja vtise zunanjega sveta, simbolist pa se potaplja le še v svojo duševnost, da ujame v besedi, ali da simbolno nakaže trenutke notranjega življenja. Osnovna poteza je ista: vtisi so važnejši ko stvari, zato ostajajo predmeti v nejasnosti in ves objektivni svet se spreminja v subjektivnega, osebni vtisi postanejo edina realnost. Človek, ki so mu čutni vtisi edini vir spoznanja, pozablja na eni strani pomembnost stvari in objektivnega sveta zunaj sebe in v sebi samem, na drugi strani pa goji v sebi čezmerno občutljivost in sprejemljivost. Iz tega nastane muka prezavesti in dekadenca. Realist opazuje le predmet misli, čuvstva in dejanja, človeku prezavesti pa to ni dovolj, on opazuje predvsem sebe, kako in zakaj se kaj v njem godi in neprestano je na preži za svojimi čuvstvi in dejanji. Pri tem mora nujno sebe razdeliti v subjekt, ki opazuje, in v objekt, ki je opazovan. Posledica prezavesti je ogledovanje samega sebe in razdelitev človeške enote. Kolikor bolj opazuješ sebe, toliko bolj slabi objektivna moč človeške narave, neposrednost čuvstva in dejanja. Kdor se pri veselju vprašuje, zakaj je vesel, temu pod mikroskopom izginja čuvstvo, istotako pa izgine tudi dejanje, ki bi izviralo iz čuvstva; moč neposrednosti postaja preračunana igra. Gibljivost svoje kulture je človek plačal z oslabljenjem življenjske sile, to je degeneracijo. Iz zavesti, da človek življenje igra, ne pa živi, sledi ironično pojmovanje sveta, zakaj vedno nam plava v ozadju misel, ki razbija objektivnost in pravi, da v besedo ni verjeti in da vsega ni jemati resno, ker je le nasprotno res. Z razdeljenostjo izgublja človek mnogo realnosti, ker ne živi življenja, ampak ga zavedno igra; v ironiji izginja realnost sveta, ker je njeno bistvo, da dela stvari ali majhne ali neresnične.

Toda človek zgublja realnost še na drug način. Bistvo subjekta je prostost, bistvo človeškega objekta so nujnosti njegove narave. Človek vseh časov je tudi najprej določal objektivne nujnosti in obveznosti, ko je ustvarjal življenjski red: Kdor pa le sebe ogleduje, s tem prizna, da je le subjekt važen in trden, objektivne zapovedi, kakor resnica, dobrot, odgovornost pa izgubljajo svoj pomen. Svobodni in sprejemljivi človek postane človek slučaja, okazionalist, ki ne priznava nič trdnega in obveznega, ampak je neprenehoma žrtev vtisov. Vsi znaki prezavesti in dekadence so znani že iz romantike, ob koncu prejšnjega stoletja, pa so se pojavili še v večji meri v novi romantiki ali simbolizmu.

Človeka prezavesti je skušal pri nas premagati Iz. Cankar v spisu »S poti« (DS 1915). Pisatelj je jasno spoznal bolezen časa, prezavest, razdeljenost in igravsko prešerno pojmovanje življenja. V vprašanju, kaj je več, kultura ali človek, se je odločil za človeka in pokazal novo dobo, ki je že prihajala. Kljub temu je delo ostalo povest dveh vidikov z odprto odločitvijo med prezavestnim simbolistom in človekom z zdravo zavestjo. Silna borba za

duševnost nosi v sebi že ekspresionistično nadstvarno pojmovanje (n. pr. stavki: Kaj si bo kamen mislil? Žveplenke pojo kot krsta), uničenje egoistično razumskega jaza (ko pije caffè espresso), pa vsebuje že bistvo ekspresionizma. Drugače pa se nam razkriva svet in slog prezavestnega človeka z vsemi njegovimi znaki. Prezavestno gledanje na eni strani odnaša bogastvo čutnega sveta, ker se spreminja v tipične vizije; ob vsakem pojavu vidi pisatelj podobe ponavljanja v kraju in času, kar skriva prostor ali bodočnost, celo to, kaj ima človek v glavi ali v žepu; svet postaja prozoren, a tudi dolgočasen in prazen. Take vizije prijajo le samoljubju razuma, prezro pa, da je življenje nekaj, kar se ne ponavlja. Na drugi strani pa žene junaka prezavestna občutljivost v to, da neprestano opazuje tudi lastni subjekt in kontrolira misli in čustva. A glavna vrednota samogledanja, ki je odkritost proti sebi, postane borba s seboj, v kateri se vedno ukvarja s seboj in zgublja moči za delo. V končnem dejanju tudi ne vidi vrednote, ampak, kakor romantiki, v neskončnem hotenju, ki se izraža v tako plamenečih besedah, da dobivajo samostojno realnost. To je že romanski človek besede. V razumski analizi ohromeva tudi objektivna narava, neposrednost se spreminja v preračunatost, življenje postaja igra in maskerada, osebe pa igralci vlog, ki jim gre le za učinek in samoljubno uveljavljanje subjekta. »Pod besedami živi drug človek, ki je različen od govorečega«, v bistvu »zvijačen človek, ki gleda samo, kako bi drugega prevaril«. Nikoli ni on sam, vedno nekaj igra, skrivajoč se z enako naslado v duhovitost ali laž. Njegov osnovni tip je romanski racionalist, kakor ga je pokazal Simmel. Prvo mu je izbrana, splošna oblika, ki ima v očeh gledavca in občinstvo, ne pa neposredno javljanje življenja. Znanstveno stoletje je razširilo racionalizem, ki oblikuje svojevrstnega človeka s prvo kaljo razdvojenosti. Prezavestni človek »S poti« včasih igra premišljeno vlogo, včasih pa se vdaja hipnim domislekom in nagonom brez odpora, ne vedoč, komu bi ustregel, slavohlepju subjekta ali nujnostim iracionalne narave, ki je tudi njemu bistvo življenja, dasi se ji je oddaljil v igro razumskih krogov. Oslabljaljoča moč samogledanja je znana že iz problema o Narcisu, ki je zdaj dobil svojo nasprotno varianto v groteskni podobah razcepljenosti človeka, »da bi se izpljunil iz ust ali da bi videl svoj kadaver pred seboj«. Za sporeditev navajam besede Ivana Cankarja, ki v pismu Zofki Kvedrovi govori o sebi kot »človeku, ki ga zaničuje iz vsega srca«. (LZ 1954, 650.)

Na splošno je »S poti« pri nas prvi obračun s človekom preteklosti in važen mejnik med racionalizmom in prihajajočo čustveno dobo. Glavni znak novega človeka je manjše, a bolj središčno zavedanje, manj znanja in več čustva, manj kulture in več človeka. Doba 1910—1920 je bila duhovna revolucija, ki se ne da primerjati z menjavo struj, ker tu gre za spremembo vsega človeka. Če jo primerjamo s čustveno romantiko, ki je zamenjala racionalni klasicizem, še ne bomo zagledali bistva, kajti romantika je hotela združiti prezavest in čustvo in tako je prišlo do raztrganosti v človeku (že v Prešernu), še bolj pa v dekadenci ob koncu prejšnjega stoletja. Kultura je uspevala, človek je propadal. Zato gre zdaj za preložitve težišča iz jaza v nejaz, iz subjekta v objektivno človeško naravo, izbrisati hočejo egoizem,

ki je dan z jazom. V impresionizmu so predmeti izginjali v nejasni temi subjektivnega občutja, simbolistične vizije so prezirale edinstveno enkratnost čutnega sveta in gledale abstraktno idejo pojavov, človek pa je padal od prevelike važnosti subjekta v usodno razklanost. Nove vidike časa dobro označuje program nemškega ekspresionista Edschmida (O. Walzel, *Geschichte der deutschen Dichtung* II., 336) iz l. 1919. „Zunanja realnost in človek nista več prava. Zato mora pesnik realnost ustvariti, tako da poda smisel predmeta in globljo njegovo podobo. Pokrajina njegove umetnosti je ona iz paradiza, ki jo je Bog prvotno ustvaril, ki je krasnejša in neskončnejša, kot jo zaznava naša empirična slepota. Na mesto sedanjega človeka, ki je skvarjen od razumskega ustroja družabnih razmer, stopi direktni in primitivni človek, zmožen neposrednih čustev, s kozmičnim občutjem, kot ga je Bog izpustil iz stvarjenja in se more z ekstazo zopet stopnjevati do Boga. Novi ne fotografirajo, oni imajo videnja. Na mesto razumske analize in psihologije pride intuitivno globoko doživljanje, da vidi velika čuda, za katera so bile naše oči slepe.“

Podobno je očrtal nove cilje E. Kocbek v spisu »Luči v severu« (DS 1932), kjer je razvil program nove stvarnosti in pokazal novega človeka. V tej podobi je nova stvarnost pomirjeni ekspresionizem, ki razvija plodne kali svoje čustvene kulture, zgrajene na osrednejši zmožnosti kakor je razum, namreč na objektivni človeški naravi. Sedanji »človek mest je ugasel«, postal je enoličen in slep, ker gleda le še skozi ozko špranjo zmehaniziranih predstav košček sveta; pesniku Traklu se je življenje spremenilo v pravljico o mrtvem človeku naše dobe. Zato so avtorju veselo-zlobni in zloglasni ljudje, celo banditi, bližje kot pošteni, ker so branilci nature s svojo neovirano samostojnostjo. Zato se bliža igravcem, ki ne igrajo, ampak doživljajo smisel človeka. Smisel pa je v celoti kozmosa, v spoju z vesoljnim bitjem, ki ga je že davno pozabila individualna koeksistenca ljudi. Nezavedna strast po kozmičnem kaosu bo raztopila sedanje forme in ustvarila nov etični red, iz spojitve s celoto izvira ljubezen do človeštva. Tu se je pisatelj tako približal stoikom, da graja sebe z besedami M. Aurelija: »Ali se moram vedno za del celote odločiti?« Ljubezen do človeštva, ki je bila že glavno oznanilo ekspresionizma, pomeni preložitve težišča iz subjekta v objektivno naravo, kozmično občutje je obenem priznanje reda in objektivnih nujnosti. To je obujanje spomina na čas, ko je Bog človeka izpustil iz stvarjenja, ko mu je bila domovina vsa zemlja. Celoto človeške narave išče v lastni mladosti, pa tudi v obrednem in religioznem, kjer je ohranjen spomin na mladost človeštva. — Podobno kot človeka obuja tudi predmete iz spanja, v katerega jih je potlačil razum, da smo pozabili na vse bogastvo, ki nam doteka iz njih. Razum je vidik egoizma, »imena za stvari kažejo le še egoistično poseganje vanje in groza vstaja ob misli, ko bo ves objektivni svet izginil iz naših predstav«. Strmečemu se odkrivajo nova čuda, ko kliče predmete iz brezimnosti in obuja njihov prvotni spomin. Na primer lepi zgled o kruhu: „Kako mimogrede in v sunku ga izgovarja oni, ki mu je le za posedovanje kruha, in kako drugače izgovarja to besedo mašnik pri oltarju.“ Lahko bi še dostavil, s kako spoštljivostjo so

ga izgovarjali še naši dedje na deželi. To so res nova razodetja in neizčrpno polje za novega pesnika, ki mu vstaja prvotna pokrajina paradiza. — Globljo podobo človeka in predmetov pa mu odkrivajo vizije, ki so nekako prvotno strmenje in začudenje nad svetom ter se razlikujejo od simbolističnih. To je novo gledanje intuicije, omame in ekstaze, kajti bistvo predmeta vidiš, če ujameš »skritost, ki omamlja, da se ustavlja krogotok krvi; zato se neposrednega gledanja bojimo in ga ne prenesemo«, a le po njem se odkrije duša stvari. Po Kantu svet le toliko sprejmemo, kolikor je primerno lastnostim našega duha, a spoznanje hladnega razuma se ne more meriti z gledanjem v ekstazi (Prim. zgled o Rimbaudu), ki se dvigne do Boga in v drugosvetno življenje.

Obujanje celotnega človeka vodi pisatelja v mladost, ko je bilo manj znanja in več čustva, ko skrivnost še ni postala geometrična enačba za razum, ampak je gibala vso njegovo naravo. Zato oživilja tudi v slogu mitološko dojemanje. Že od renesance naprej je poezija delala poskuse z antično, narodno ali drugačno mitologijo, kajti v njej je skrito poetično oblikovanje predmetov za čustvo in fantazijo. A kjer ni starega čustva in stare vere, ostanejo tudi mitološki simboli mrtvi. Kocbek je izrabil drug vir po vzoru tiste evropske poezije, ki se od racionalizma vrača v iracionalizem, to je mitološki element, ki je skrit v jeziku; brezosebni glagoli z nevtralnimi subjekti in abstrakta. Pri racionalnem dejanju je pojmovanje vzročno, kjer je storilec znan, brezosebni glagoli pa izražajo iracionalno dejanje, kjer storilec ni znan, ga ne moremo ali nočemo imenovati, a nekdo je, znano bitje ali skrivnostna sila, za katero ni imena. Za neznane povzročitelje v zunanji naravi uporablja jezik skupni subjekt: nedoločni skrivnostni neutrum, ki je simbol za skrivno silo, Boga ali kako drugo onostransko bitnost. Če pravim »sneži, dežuje, treska, grmi; svetlo je, temno je, žvižga, piha«, je povsod subjekt skrivnostni neutrum ono, ki so mu v mitični dobi dajali tudi božanska imena (n. pr. Jupiter tonat, Perun grmi). Poleg »vrglo ga je« še sedaj pravijo »božje ga je vrglo«. Nevtralni subjekt takoj napravi dejanje mitično tudi tam, kjer je predstava božanskega manj izrazita, n. pr. v Kocbeku: Nekaj me plaši, nekaj me draži, udarilo me je, stisnilo me je med dva valja, prišlo je, kakor pride vsaka neizrečenost, planilo mu je v glavo itd. Kot mitično bitje si je misliti skrivnostno bitnost, ki vzbuja strah, jemlje ali daje človeku moč. Od razumske svetlobe, ki bi osebe jasno določila, gre v skrivnostni polmrak, da obuja speče čustvo. Z brezosebnimi konstrukcijami mitizirano dogajanje kaže pasivno stran resničnosti, ki je odtegnjena človeškemu hotenju, nekak fatalizem. Mitično dojemanje, ki se v njem zrcali smisel za skrivnost v svetu in svet iztrga iz golote, je obenem pasivno dojemanje, ki gleda objektivno nastajanje. Iz odpora proti egoizmu jaza, ki gleda le aktivno, zoženo stran resničnosti, na katero je mogoče vplivati, se tudi izrazi za aktivne in proste občutke spreminjajo v pasivne in nujne, iz katerih so odstranjeni osebni odnosi. Mesto vidim — pade v oči, mesto mislim — pade v glavo ali zdi se. Aktivno dojemanje, ki je izraz naše prostosti (vidim), prehaja v pasivno in mitično, ki ni odvisno od naše volje. Od te strani se mitično dojemanje

bliža nemški miselnosti, v kateri prevladuje nastajanje in pasivni izraz — Francozi nimajo pravega pasiva, Slovani tudi ne, a nastajanje dobro izražamo z reflektivni. Slovanska jezikovna svojstvenost je kakor spoj romanskega in germanskega duha.

Ne le dogajanje zunaj nas, ampak tudi v nas je lahko brezosebno in mitološko. Mesto »mislim« pravi Kocbek »v meni se dvigajo misli«, kar je isto kot »nekaj v meni misli«. Tudi tu je dogajanje nujno in ni odvisno od osebne volje. Objektivna človeška narava je polna misli in čuvstev, ki se dvigajo v zavest sama od sebe. Ta tip izražanja so uvedli francoski emocionalisti Barcès, Claudel, Duhamel (L. Spitzer, *Stilstudien I.*, 207 — Max Hueber-Verlag, München). Jaz v »jaz mislim« je razum, znanje, površina, spol, vidik našega egoizma, če pa pravim »nekaj v meni misli«, je težišče preloženo v objektivno naravo; v celega človeka, ki je skrivnostno razgiban od čuvstva. Tu je tudi demonična stran človeka, ki jo pisatelj imenuje neznan jаз, jezik pa jo izraža z neutrom »ono«. Kocbek še uporablja obliko »vidim«, toda to pomeni v bistvu vizijo, gledanje z zaprtimi očmi, »nekaj v meni vidi«. »Neznani jаз« je objektivnost v človeku, ki je v zvezi s svetovnim bitjem, demon, ki se dvigne v kozmično občutje. Javlja se vidneje v vizijah, zamaknjenosti, omami, ekstazi in odpira pogled v večji svet in večje skupnosti. To meznano je tako silno, da je osebni človek njegova igrača; včasih ga razbrzda v animalično preobilje telesnih sil, včasih mu vzame vse duševne in telesne moči, včasih pa jih razvije v čudovito harmonično delovanje. Daje mu pa tudi večje spoznanje, ki ga je zapisal Rimbaud, da pravo naše življenje ni na tem svetu, da je v nas neki drugi svet, ki se javlja ob posebnih prilikah. Zunanjemu objektivnemu nastajanju odgovarja notranje nujno nastajanje in fatalizem izgublja svoj smisel v višjih zahtevah vsečlovečnosti, ki izvira iz iracionalnega, neposrednega čuvstva. Zato je bilo treba izbrisati egoizem subjektivnega jaza, kar se kaže še na drugačen način, kot je mitološko izražanje. To je uporaba plurala, katerega bistvo je, da konkretna oseba izgine v množinskem kolektivu, v splošnem človeku. Pluralno izražanje je kot oživljanje smisla za obrednost in svečanost, v čemer je prvotni človek manifestiral objektivnost svoje narave; individualistični razum je videl le zastarele oblike. S te strani je tudi plural kot uvod v novo resno pojmovanje življenja. V zavestno razdaljo od jaz subjekta nas potegne tudi z novimi izrazi, v katerih se zrcali duhovnejši, objektivni, iracionalni jaz. »Zaznal sem, da vlak stoji, a za moje občutje (ne zame) ni bilo to nič novega.« »Moja natura (ne jaz) je prišla do nenavadne žeje.« »Moja pozornost (ne jaz) je točna kot sila.« Mesto na prosti subjekt, ki je na površju, se sklicuje na trdnejše nujnosti objekta v sebi. To so neznano snujoče sile, narava, spontanost, čuvstvo, iracionalni svet nujnosti, v katerem se navadno ne giblje razumski jaz, a vendar odločujoče deluje v zgradbi človeške usode. Šele človek čuvstva čuti globlje bivanje, obsežnejše skupnosti življenja, kakor jo nudi naša realnost, ki je zakonitost razuma. Iz višje važnosti objektivnega v nas pa izvira poduševljenje in osamosvojenost človeških čutov in udov: »Oko mi gleda«, »uho mi posluša«, »oči se dvignejo«. Poudarjanje nujnosti telesnih

gibov gleda preko osebne narave v neznani jaz, v tajni red kozmičnega človeka, v zdravo svobodo in večno mladost. Človek je podvržen višji volji, skrivnostni in neznani. Tako voljo je Dostojevski pripisoval kolektivnemu geniju naroda: »Narode vodi skrivnostna in neznana sila, ki je afirmacija bitja in negacija smrti.« Sporedno z oživiljanjem človeškega nejaza (jaz objekta) gre oživiljanje predmetov, ki pomeni izbrisanje subjekta in njegovega racionalizma, Kocbek poduševi tudi stvari: »Glava kladiva je udarila, zdaj me gleda kakor pametna žival.« Na takih potih je tudi Ma-lešič pisal: »Roka je udarila.«

Podobno funkcijo kakor nevtralni subjekt pri brezosebnih glagolih, namreč oživiljanje skrivnostnega sveta za čuvstvo, imajo abstrakta: Tihota pokrajine (ne tiha pokrajina), pokojnost leži nad pokrajino (ne pokrajina je pokojna), električna napetost brni (ne žice brne), vagon nasičuje vročina (ne v vagonu je vroče). Tudi abstrakt je izraz za nedoločno, neomejeno, skrivnostno in pomeni obujanje skritih predmetnosti.

Vse to izražanje je deloma znano že iz prejšnje dobe, ki se je rada zatekala v iracionalno in čutila moč skrivnostnega. Toda človek impresionizma je razdvojen, živi v prezavestnem subjektivnem svetu, iracionalno le opazuje in se mu po potrebi vdaja, nikakor pa ne zna obvladati teže objektivnega sveta, ki se mu spreminja v priložnostno subjektivno igro. Kocbek je po potih ekspresionizma zgradil svet poln skrivnosti in čudes na podlagi objektivne, iracionalne narave in upostavil trajnejšo in trdnejšo enoto človeka, iz katere dobiva tudi mitično izražanje z odstranitvijo osebnih odnosov svoj smisel, to je mladostno živahno doživetje objektivnosti v sebi in v zunanji naravi. V narodni pesmi se glasi: »Takrat srce mi je reklo« (torej nekaj je v meni reklo), objekt govori subjektu, podobno Kocbek: »Vprašanje mi je dozorelo.« »S poti«, »Rekel sem si«, »zašepetal sem si«, prezavestno zenači subjekt in objekt v dva subjekta. Dobro čuti skrivnostno moč brez osebnih glagolov: »Vse mu odmeva«, »vse bi odleglo«, a na drugi strani jih suvereno prezavestno spreminja v osebne: »Odmevam«, »poganjam korenine«. »Odmevam« je svoj čas zbujalo tako strmenje kakor danes »kladivo me gleda«. Prvo je višek osebnega v jeziku, drugo višek predmetnosti. Kakor Iz. Cankar tudi O. Župančič rad nadomešča vlogo prezavestnega racionalnega jaza s čim trdnejšim, z iracionalno objektivno naravo: »V meni kipi in polje«, »če solnca ni, odkod to hrepenenje (v srcih je hrepenenje)«, s pluralom, ki izbriše subjekt in ga izpremeni v kolektiv: »Mi gremo naprej.« Kocbekov jaz skoraj nič ne izraža osebnih odnosov, ves je zatopljen v lastno ali zunanjo objektivnost. Za preprosti slog, iz katerega je izginil ves razumski napor, je značilna raba sedanjika, ki izraža boleče nastajanje, ko siloma trga pojave iz dalje in nebitnosti in jih prinaša v očesno bližino. Skrivnostni neutrum kot subjekt pri brezosebnih glagolih in nedoločna, neomejena abstrakta pa odpirajo bogatejši svet skrivnosti, ki je bil doslej našim očem neznan. Mitične brezosebne konstrukcije se v zadnjem času zelo širijo pri M. Kranjcu, Fr. Bevku, višek mitičnega dožemanja pa je dosegel D. Lokar v črtici Zimska noč (Sodobnost 1954, 456. str.). Svet se obrača od razuma k čuvstvu, čeprav se znanju in razumu še mnoge oblike zde čudaške.