

prezahtevna za obseg kratkega članka. Bila bi pa s stališča učne prakse po šolah in s stališča mnogih nerazčiščenih pojmov izredno potrebna.

Omejil se bom zato le na dve ugotovitvi, ki veljata za vse vrste vaj in od katerih je odvisen uspeh celotnega dela. Prva je zahteva, da morajo učenci dobro poznati tehniko reševanja vsake naloge ali način pisanja vsake vaje. To se pravi, da mora učitelj učenca najprej pripraviti na delo. V nasprotnem primeru bi bili učenci postavljeni pred dvojno težavo: rešiti bi morali nalogo snovno, vsebinsko, poleg tega pa bi jih morda motila še nenavadna oblika naloge. Nekaj podobnega smo doživeli pred leti, ko so vsi učenci v osnovni šoli pisali teste iz slovenskega jezika, ne da bi bili zadosti seznanjeni s tehniko dela. Verjetno so takratni slabi rezultati izhajali tudi iz tega, ne samo iz premajhnega znanja.

In druga zahteva? Učitelj bi moral pregledati in oceniti vsako vajo tako j potem, ko so jo učenci pisali. Od te zahteve učitelji v praksi najbolj odstopajo iz, lahko bi rekel, upravičenih razlogov. Saj vemo, da so prav učitelji slovenskega jezika s šolskim in izvenšolskim delom preobremenjeni in da nekateri v resnici ne utegnejo korigirati ali vsaj pregledovati vseh domačih in šolskih vaj. Vendar s tem še ne pravim, da je tako prav. Pedagoška načela so trdna in ne dopuščajo odstopanj. Zato lahko postavimo zahtevo, da mora učitelj kontrolirati vse vaje učencev. Če tega ne bo delal, tudi zadovoljivega uspeha ne bo mogel doseči, kajti utrjevanje ne bo moglo doseči svojega polnega namena.

Franc Zadavec

## **POGLEDI NA BESEDNO UMETNOST (1898-1918)**

### III

#### **Estetskoteoretični spor v katoliški skupini**

Pot do vprašanja, ki ga sporoča naslov, je mogoče skrajšati na račun podrobnejšega popisovanja tiste problematike, ki jo raziskovalec srečuje v Domu in svetu in Času od trenutka, ko so se morali slovenski katoliški književni kritiki in esteti opredeljevati do duhovnega gibanja med nemškimi katoliškimi književniki. To gibanje je hotelo preroditi svojo književnost z »religioznim doživetjem«, torej s čustvom, miselno urejeni nazor pa je odklanjalo kot negativni činitelj, ki zmanjšuje estetsko vrednost in trajnost besednega umotvora. Plaz ugovorov zoper novo težnjo sta razvili obe reviji v letih od 1909 do 1912, in predlog, da je treba obnoviti katoliško književnost s čustvom, z naravno lirsko količino, je zadel na mnoga gluha ušesa.

Ob sporu o »lirski količini« je treba ločiti dvoje: so umetnine, v katerih prevladuje čustvo, so pa tudi take, v katerih prevladuje razum. Nekateri pesniki

in dramatiki so se in se še odločno izogibajo čustvenosti, izogibajo se ji z ironijo, satiro, grotesko pa tudi s filozofijo, ki jo imajo za poezijo duha. Tako tudi v tem primeru ni šlo toliko za filozofijo ali za nefilozofijo, ampak za dogmatično miselnost o človeku in za boj proti tej miselnosti in njenim negativnim posledicam za besedno umetnost.

Da je postajal »pesnik-mislec« vse bolj izključni imperativ katoliške estetske miselnosti, je znova potrdil Aleš Ušeničnik, ko je leta 1909 ocenjeval Medvedove pesmi (*A. Medved, Poezije II, Čas 1909, 87*). Ušeničnik ni maral »preproste naivne, poigravajoče lirike, ki je svojska narodnim pesmim«. Zato se je tem bolj navdušil za mesta, kjer je Medved pretrgal ljudski ton z refleksijo. Posebno dragocene lastnosti njegove poezije naj bi bile: »resno čustvovanje, modrujoča miselnost, krepak, bogat jezik, dovršena, klasična tehnika«. Priznal je sicer, da se tudi Medveda »polasti časih za hip mračan dvom«. »Toda le za hip.« In če se je le »za hip preveč vdal obupu«, se ga je takoj polastil strah in spomin na boga. Samo s tem visokim premagovanjem dvoma je lahko ustvaril »filozofije polno poezijo«. Od »samotornega pesniškega genija« (od Medveda) pa je pričakoval, da se bo še globlje zatopil »v krščansko dogmo in etiko. Ta in oni verz bi potem lepše zvenel, ta in ona pesem, ki je v njej disakord, bi se razlila v harmonijo, katera bi pa tudi izostala«. — Ravno ob Medvedu je Ušeničnik lepo dokazal, kako malo posluha je imel za resnično pesniško lepoto in kako je posegal po poeziji in estetiki le kot suhoten logicist. Njegova sodba o Medvedovem pesniškem jeziku in rimi še posebej odkriva to logicistično uboštvo. Ko ga je namreč uvrstil v hierarhijo slovenskih pesnikov, je zapisal: »Kar se tiče jezika, se pač noben slovenski pesnik ne more meriti z Medvedom, niti Levstik ne. V tehniki pa ga Levstik prekaša le z znano ‚ribniško‘ čistoto rim.«

Dogmatičnega pritiska katoliške estetike kajpada niso odobravalni vsi katoliški književniki. Franc Finžgar je npr. v tem času kaj rad zatajil togost predpisanih kriterijev in pisal prozo mimo njih. Toga leposlovna »filozofija« je vznemirjala zlasti Izidorja Cankarja, to za umetnost najbolj odprto glavo v tedanji katoliški skupini. Cankar se je pripravljaj, da izzove v skupini razdor in misel o umetnosti spelje na pravo pot. Vsa njegova pisateljska dejavnost od leta 1910 naprej, njegovi pogledi na književnost in likovno umetnost, npr. glose o ekspresionizmu (1912), in drugo gradivo je nedvoumno pripravljajlo njegov upor. Cankarjev spis *Simbolizem v francoskem pesništvu* (DS 1912, 148) je bil važen iz dveh razlogov: prvič zato, ker je opozoril kritiko na viden razvojni potek v stilu in nazoru sodobne slovenske poezije, ki se je odmikala od impresionizma in realizma in vse bolj hitela v smer simbolizma in ekspresionizma, drugič pa zato, ker je z delnimi opisi in s konkretnimi primeri francoske simbolistične poezije prikazal in razložil estetiko simbolistov.

Razvojne težnje naše poezije so osvetljevale nekatere podrobnosti, ki govorijo o pomenu individualnega in duhovnega v poeziji in slikarstvu. Takšna je misel, da je potrebno podajati »nevidno bistvo stvari, njihovo dušo«, ali z barvo simbolizirati nevidni značaj stvari. In če je narava en sam velik simbol, daje pesnik temu simbolu tak pomen, kakršnega hoče. Simbolistova pesem je simbol, tudi njegovo čustvo ni enkratno in individualno, marveč je ravno tako simbol, z eno besedo, simbolist »gleda svet s prepričanjem, da je tvorba njegove duše in ga torej urejuje, mu določuje red in smisel po svoje; umetnost mu je ponovno

stvarjanje, rekreacija realnosti. Tako postane človek simbol vesoljstva in vesoljstvo simbol človeka».

Tudi nekateri poznejši ekspresionisti so bili prepričani, da mora postati svet tvorba njihove duše, da ga smejo poljubno dematerializirati in mu nadevati svoj osebni red in svoj smisel. Zlasti velja to za idealistično smer slovenske ekspresionistične poezije, ki se je kdaj pa kdaj preveč obložila z abstraktno simboliko. Tako je z analizo teženj simbolistov anticipiral Izidor Cankar tisto svojo kritiko, s katero je ob Lovrenčičevi zbirki *Deveta dežela* še enkrat posvaril katoliške pesnike, da pot v pretirano simboliko vodi v stran od poezije, ker racionalna okostenelost nujno razkroji subjektivno lirsko količino, ta temelj resnične poezije. Leta 1916 je začel Izidor Cankar javno polemiko zoper literarna merila, ki so jih branili Aleš Ušeničnik in njegovi somišljeniki.

Ko je interpretiral *Gregorčičeva pisma Gruntarju* (DS, 1916, 144), je zavrnil nekdanjega »Slovenčevega« kritika Gregorčičevih *Poezij (1882)*, po čigar kriterijih bi si moral ustvariti pesnik »nov, samo idealen svet«, in ki se je spraševal, ali Gregorčičeva poezija mladini ni nevarna. Cankar je zapisal ob tej priložnosti, da umetnostna kultura pri Slovencih od takrat še ni dosti napredovala, kajti pravega pojma o tem, kdo je umetnostni kritik in kakšne so njegove naloge, še ni razvila. Tudi katoliška umetnostna filozofija tega pojma ni razvijala, ampak ga je celo dušila in odpravljala tako, da je dajala primat pedagoški kritiki. Toda pedagoški kriterij, ki so ga desetletja gojili v slovenskem slovstvu kot vrhunsko normo, ni umetnostni kriterij. »Slovstveni kritik ima dolžnost razpravljati o tem, ali je knjiga dobra ali slaba, dobra ali slaba kot delo lepe umetnosti, resnična in neresnična kot izraz življenjskih nazorov pisateljevih . . .«

Aleša Ušeničnika je Cankar zadel v živo. V članku *Leposlovje in leposlovna kritika* (Čas, 1916, 5) je ta zato ponovno formuliral normo, po kateri bi morala biti vsaka leposlovna knjiga na Slovenskem taka, »da jo lahko mladina brez kvara bere«.

To utilitarno-pedagoško normo, ki je umetniku omejevala izbor življenjskih problemov in motivov, je zavrnil Izidor Cankar še istega leta (*Trideset let*, DS, 1916, 327), obenem pa je sedaj naglasil, da se je odločil kot urednik Doma in sveta gojiti strogo umetnostno kritiko.

— Mi dominsvetovci smo se v tridesetih letih nekaj naučili. Videli smo, da pedagoška kritika, kakršna je bila naša doslej v večini, ne vodi do dobrega slovstva, treba je pozitivnega umetnostnega dela, treba je tudi *umetnostne* kritike. Trideset let se označja na Slovenskem idealistična estetika, se goji idealistična kritika. In kakšna je naša umetnostna kultura danes? Najbolj naravno bi bilo, da bi nam teh trideset let dalo vsaj velikega religioznega pesnika, ki ga tako težko čakamo; naše duše kličejo po njem, da jih razvname v božji ljubezni. Ali smo ga dobili? Zato nočemo več umetnostne negacije, ki se vsaj praktično vedno manovo med nami oglašja — oglašja tudi v dr. Ušeničnikovi normi. Nič ne obljubljam, da bomo sami storili velike reči, se ne precenjujemo; saj predobro vemo, da je v nas več plemenite volje, nego umetniških moči. Pač pa smo trdno namenjeni, prizadevati si za predpogoje bodoče, boljše in večje književnosti, in prvi predpogoj je umetnikova svoboda, kakor smo jo označili. —

Ušeničnikova norma je potemtakem odvzemala predpogoj za umetniško stvarjanje, umetnikovo svobodo. Ni bilo slučajno, da je naglasil Cankar načelo svobode kot obveznost in imanenco resničnega pesnika ravno ob Sardenku: »Umetnik bodi kakor asket; paktiranje s svetom ni le strahopetnost, marveč izdajstvo samega sebe« (*Silvin Sardenko, Nebo žari*, DS, 1916, 45). In ker je Uše-

ničnik še zmerom označeval harmonijo, nazorsko in nravno, kot lastnost resnične umetnosti: »Kako naj bo v duši harmonija, če greh vzbuja v njej disharmonijo?... ker je umetnosti ozir na subjekt bistven — pulchrum est, quod visum placet, lepo je, česar spoznanje povzroča ugodje, zato umotvor, ki z ugodjem vzbuja tudi neugodje, ni čist umotvor«, je moral Cankar odvzeti tudi »ugodju« lastnost »kriterija umetnostne lepote«. Menil je, da umetnostna lepota ni niti v subjektu niti v razmerju med subjektom in predmetom, ampak je samo v umetnostnem predmetu.

— Umetnostna lepota, če naj bo nekaj objektivnega, more torej biti zgolj v umetnostnem predmetu, v skladu njegovih notranjih razmerij. Razume se potemtakem, da bo samo tista umetnostna kritika — kajti njena lepota je, presojati umetnostno lepoto umetnine — objektivna, ki se bo držala umetnostnega objekta, njegovih notranjih razmerij. Kritika, ki zavrača nemoralnost, je lahko upravičena, potrebnejša kot vse druge, z umetnostjo v tesni zvezi, a umetnostna ni. —

Kar je zato umetnostni kritik obvezan presojati, je »samo umetnostna vrednost umetnine«. Seveda sme povedati kaj tudi o npravni plasti teksta, polemizirati s pesnikovim svetovnim nazorom, če se mu zdi zmoten, vedeti pa mora, da s temi kriteriji ne more povečati ali zmanjšati dejanske umetnostne vrednosti umetnine; z njimi tudi ne more ničesar povedati o njeni estetski urejenosti in kvaliteti.

Zmotno bi bilo misliti, da je Cankar zanemarjal pri pesnikih, o katerih je pisal, nazor in življenjski koncept, ko je toliko priporočal in upošteval estetski kriterij. Nasprotno! Pri obravnavi poezije ni hotel zakriti svojega krščanskega nazora. Z vidnim zadovoljstvom je zapisal, da se je Lovrenčičeva filozofska meditacija rada ustavljala »pri zadnjih rečeh, pri smrti, večnosti, Bogu« (*Joža Lovrenčič, Deveta dežela*, DS, 1917, 292). Gradnikove *Padajoče zvezde* pa je zavrnil z uničujočo ironijo kot filozofijo življenja »brez zvezd«, kot odmev dekadentskega nihilizma in kot pogreto miselnost, ki jo je »pretekli rod prečustvoval in izpovedal« (*Alojz Gradnik, Padajoče zvezde*, DS, 1917, 121). Župančiču je priznal, da ga je sprejela in priznala generacija pesnikov kot dogmo in nepremagljiv čar in je to dogmo kopirala »kljub zavesti odvisnosti in krivde«. Ugotovil je pravilno, da podrejenost Župančiču ni bila samo oblikovna, ampak tudi vsebinska, da je vodilni poet usmerjal način čustvovanja in mišljenja tistim, ki so mu sledili. Župančičeve vitalnosti pa ni imel le za objektivno silo, marveč je videl v njej tudi »zanesljivo merilo njegovega zgodovinskega pomena«. O *Cicibanu* je še zapisal: »V sedanjem času lokavega prerekanja in sebičnih, nasilnih strasti so te pesmi čiste, otroške preprostosti in dobrote naravnost aktualne, so diagnoza dobe in zdravilo, so protest, svarilo in klic« (*Ciciban, Spisal Oton Župančič*, DS 1916, 44).

Iz ocen navedenih pesnikov je razvidno, da je še kako pazljivo vrednotil tudi pesnikovo vsebinsko smer. V spisu o *Cicibanu* je tudi v eksplicitni obliki opisal svoj pogled na razmerje med vsebinsko in umetniško obliko: »forma je le utelešeni duh in brez njega razpade sama v prah«. Toda pojma duh ni izenačeval z idejo, ampak je videl v njem celoten odmev življenja v umetnini oziroma pesniški knjigi. Razumljivo pa je, da je štel za osnovni znak umetniškega dela obliko, izoblikovanost, tj. način in poseben red jezika, v katerem se javljata duh in čustvo kot estetska vsebina.

In kateri red je priznaval za umetniški formalni red?

Po umetnostni izobrazbi klasik, je Cankar zagovarjal ubranost že v romanu *S poti* in še pred njim, v polemiki z ekspresionizmom (1912) in je svaril pred disharmonijo. Kot posebno vrednost je naglašal »čisto, zvočno melodiozno verzov« (ob Sardenku) in glasovno ubranost, ki jo je pogrešal v mladi poeziji drugega desetletja. Mladi pesniki so delali nanj vtis, da odklanjajo tradicionalne pesniške sheme, da z verzi ravnajo poljubno, »vendar ni v njih jezikovne zvočnosti«. Cankar se načelno ni upiral svobodnemu verzu in antishematičnosti, je pa videl v njih »zaenkrat« brezuspešen odpor proti »formalni uglajenosti in mehki Župančiča in Sardenka«. Menil je tudi, da utegne ohraniti pesniška misel v svobodni obliki in svobodnem verzu »lažje svojo prvotno svežost«. V tem je videl celo neko prednost novih teženj v pesniški obliki. Toda — in tukaj je spregovoril pristaš klasične tradicije in Župančičevih melodij —, toda načelo harmonije so ti pesniki zavrgli in z njim tudi blagoglasje in čisto rimo. Pri Gradniku je zmajeval nad »metrično trdoto«, še zlasti pa grajal postopek, da z verzi trga stavke:

— Posebnost Gradnikove verzifikacije je, da z verzi trga stavke — pač zaradi rime — tudi tam, kjer je tako nastali naravni premor ob koncu verza nasproten logičnemu smislu stavka. Ker ta forma ni notranje upravičena — naravneje je rimati sredi verza, nego videzu rime žrtvovati logiko ritma — more veljati le kot izjemna olajšava, ne kot pravilo. —

Tudi pri Lovrenčiču je opazil, da prosto deli verze in kitice in često pretrga shematični metrum. V obeh pesmih v romanu *S poti* je s primerom opozoril na novo asociativno tehniko, ki so jo v poeziji uvedli Apollinaire in futuristi, in se upr disharmonični poeziji.

Toda povsod je povezal pojem harmonije z obliko poezije, ne pa z njeno vsebino. Tako se je desolidariziral z Ušeničnikovo »harmonično šolo«, ki je iskala harmonije v moralno in nazorsko vsebinskih plasteh umetnin. Zato ga je Ušeničnik zavrnil kot ideologa »umetnostnega formalizma«. Cankar se tudi ni pridružil misli, ki je usmerjala poezijo proč od emocionalnih podlag in jo utesnjevala v okvire refleksivnosti, v stilu pa jo vse bolj vezala na umstveno simboliko. Opozoril je, da umstvena simbolika ni tista količina, ki bi jo bilo mogoče priznati za lirsko in ji zato izbrati odločilno vlogo pri nastajanju umetnin. Medtem ko je menil, da so najboljše tiste pesmi, v katerih je Sardenko priznal svet »kot objektivno lirsko količino«, kjer je torej znal ohraniti takšno razmerje med subjektivnim in objektivnim, v katerem lirski subjekt ni podrejen stvarnosti do te mere, da bi se začela izgubljati, je na drugi strani podvomil v uspeh Lovrenčičeve simbolične pesniške metode. Opazil je namreč, da je ohranil Lovrenčič med simboli le še miselno zvezo, medtem ko mu je realnost ponekod že izginila, stvari pa so mu ostale le še »simboli za lastne misli in jih le toliko in tako vidi, kolikor morejo biti živa slika njegove notranjosti«. V takšnem, simbolističnem pretvarjanju realnosti pa je tičala zmerom »velika nevarnost za resnično poezijo«.

Če kdo, iz ideje izhajajoč, ne iz realnega predmeta, išče svoji misli pesniške oblike, jo odevlje z mnogo simbolike, jo krasí z daljnimi podobami, mu bo po tej metodi večkrat uspelo napraviti bobneče verze, ki jih bo marsikdo vzel za pristno blago in ne za surogat poezije, kar so v resnici.

Pod draperijo Lovrenčičevih simbolov je odkril racionalistično shemo in rezko zaključil: »Simbolizem odpira racionalizmu vsa pota v poezijo. In to je-

nje smrt...« Vsaka velika in resnična pesniška umetnina ima kljub vsem možnostim, ki jih daje racionalni razlagi, na dnu vendarle še neki »preostanek«, ki je logično nerazkrojljiv in ki ga zato tudi ni možno izraziti s simbolom. In to je lirski količina.

In prav na tej usodni točki se je Cankar obrnil v stran od misli katoliških teoretikov kako oblikovati slovensko poezijo. Ko je opisal simboliko kot sredstvo, ki razkraja resničen umetnostni temelj, tedaj subjektivno lirsko količino, se je postavil v nasprotje s teorijo o inspirativni ideji in njeni pesniški simboliki, ki je podcenjevala individualno emocionalno substanco. Hkrati pa je posvaril pred nevarnostjo, ki se ji nekateri pesniki slovenskega ekspresionizma niso mogli izogniti in so prodrli razmeroma daleč v abstraktno simboliko. Opravil pa je še eno pomembno delo. S svojo intervencijo je obrnil z glave na noge tudi tisto nevzdržno hierarhijo o slovenskih pesnikih, v kateri je dobil Medved po Ušeničnikovi zaslugi prvo mesto za dozvedno mojstrstvo slovenske pesniške besede, in to takrat, ko je imel Župančič za seboj že zbirki *Čez plan* in *Samo govore*. In naj je Cankar še tako cenil zvočno melodioznost Sardenkovih verzov, je leta 1916 vendarle brez pridržka zapisal, da vsa trideset let trajajoča idealistična estetika in kritika na Slovenskem ni mogla priklicati velikega religioznega pesnika, in so ga Slovenci leta 1916 morali še zmerom pričakovati. S to ugotovitvijo je porušil kult Medveda oziroma kult »pesnika — misleca«, obenem pa je zvrnil velik del krivde za odsotnost religioznega pesnika-umetnika na tisto Ušeničnikovo literarno normo, s katero je logicist načrtno spodkopaval in izpodrival osebno lirsko količino s suhoparno svetovnonazorsko idejo ter s pedagoškim moralnim kriterijem.

Ali odkar se je na Slovenskem zasidrala volja, da je treba ustvariti posebno katoliško umetnost, se je nezadržno stopnjevala tudi želja po poduhovljenju čutnih sestavin literature. V *Času* je leta 1915 Ivan Dornik zapisal, da je formalno za umetnost vseeno, kakšen predmet si izbere. Z objektivnega umetniškega vidika je tudi seksualni motiv indiferentna snov. Toda umetnik je zmerom dolžan premisliti, kako ravna s čutnim motivom. Podajati mora »čiste čute« oziroma izbirati si mora le takšne, ki jih lahko poduhovi in s katerimi ne podžiga čutnosti. Katoliški pisec je namreč vztrajal pri teološki resnici, da je človeška čutnost kot »posledica greha« pokvarjena in da jo mora zato pisatelj tako ali drugače blažiti. Z drugo besedo: še zmerom so zahtevali idealizacijo »pokvarjene« čutnosti (Ivan Dornik, *Pomen etičnih vrednot v umetnosti*, *Čas* 1915, 27).

Leta 1917 je zagovarjal poduhovljeno ljubezen tudi Aleš Ušeničnik, tokrat v posredni obliki. V članku »*Jeranov problem*« (*Čas*, 1917, 98) je filozofiral o tem, kaj je »nečista« in kaj »nenravna« ljubezen v poeziji. Po njegovih dognanjih je Prešernova poezija nenravna, ni pa nečista, nenravna zato, ker je ne spremlja noben »višji motiv«. Boj za platonično ljubezen in za poduhovljeno čutnost v pesništvu je Ušeničnik uskladił z dogmo o inkarnacijski poti človeštva v duhu katoliške misli o odrešitvi in sklenil svoj članek z besedami: »Ves kulturni razvoj človeštva se mora vršiti sub specie aeterni, to je: nič proti Bogu in božjemu zakonu, a tem bolj za človeštvo, čim bolj v smeri proti Bogu!« To so bila vsekakor trda navodila za nadaljnji razvoj slovenske ljubezenske poezije, seveda navodila za verske pesnike. In ko je istega leta polemiziral z Župančičem o ritmu v poeziji, je dopolnil svojo averzijo do »modernizma«, ki je hotel postaviti vero in književnost zgolj na religiozno čustvo, še z naslednjo tezo: »Da ima življenje smisel in resnica življenja, to spoznanje krščanski nazor črpa iz uma in dogme« (A. U., *Ritem in metrum*, *Čas* 1917, 243).

Prispeli smo pred vprašanje: katere prvine Ušeničnikovega leposlovnega nazora (in njegovih somišljenikov) so se mogle uveljaviti v obdobju ekspresionizma? Na kratko lahko ugotovimo vsaj naslednje. Njegovi teoriji je ustrezala poduhovljajoča težnja in simbolika, ki je poezijo odmikala od njenih čutnih podlag in subjektivne lirске količine. Pretapljanje elementarnih sil človeške narave v nekakšno duhovno meglenico in asketično odpovedovanje ženski v enem delu poezija ter iskanje odgovorov za človeški obstoj sub specie aeterni — vse to se je ujemalo z njegovo mislijo o visoki poeziji, ki naj bi odpirala onkrajnost in vodila poglede »nad svet«.

Ali ekspresionizem je vrgel v poezijo nekaj, kar je razrušilo temelje Ušeničnikove zgradbe o nazoru — harmoniji — in poeziji. Kaj se je namreč zgodilo z njegovo mislijo, da je neka umetnina popolna le tedaj, kadar je harmonična, harmonična pa je lahko, če je krščanska? Nekateri katoliški pesniki-ekspresionisti so dozdevno harmonijo krščanskega pesnika nepričakovano raztreščili v nič. Pisali so disonantno poezijo, izpovedovali »črni razkol srca« in disharmonijo z bogom. Ta psihološki pojav v katoliški poeziji je obrnil na glavo Ušeničnikovo teorijo, da le harmonična duša lahko poraja lepo književnost in pravilno vrednoti umetnost. Nekdanja enačba krščanstvo — harmonija — umetnost se je razlomila. Ušeničnik bi bil moral sedaj priznati na lastnem ideološkem tlu disharmonijo, disonanco, neumerjenost in celo skepso za sile, ki ustvarjajo umetniško poezijo. Z eno besedo, njegova misel, da je katoliški pesnik nujno harmoničen, je doživela popolno katastrofo.

Francè Jesenovec

## VRSTE OZIRALNIH ODVISNIKOV

Tomšičevi želji, da »je treba premisliti, ali so odvisniki, ki se začenjajo z relativnimi zaimki ali z relativnimi prislovi, res različni — osebki, predmetni, prislovni — ali pa so čisto navadni prilastkovi stavki«, je Boris Misja ustregel v JiS XI, 72—75 in popolnoma zavrgel Tomšičevo in moje mnenje o čisto navadnih prilastkovih odvisnikih, češ da je kaj takega mogoče trditi le pri sami oblikovni analizi zloženega stavka. Taka analiza je pač prilagojena analitiku, medtem ko smiselna analiza v vseh omenjenih primerih more edina ugotoviti pravo funkcijo teh odvisnikov in jih ima za osebke, predmetne ali prislovne odvisnike, ne glede na to, ali dodamo oziralnemu zaimku odnosnico *vsak* ali ne.

Težišče spora med veljavno slovnico, Tomšičem in menoj — pa med Misjo je potemtakem prav v dodatku nedoločnega zaimka *vsak* pri stavku: *Kdor dela, zasluži plačilo*. Tomšič pravi: »premisli je treba«, jaz sem zapisal: »lahko dostavimo v mislih«, slovnica pa trdi: »bi lahko postavili *vsak*«. Nihče od teh treh torej ni postavil nikakršne kategorične trditve, iz česar sledi, da vsi trije dopu-