

kakor oster veter. A kljub temu ima knjiga velik pomen za slovaško literaturo, v katero vnaša tu Lukáč nove predstave, nove miselne zveze in novo oblikovanje.

Oblika je v tej Lukáčevi zbirki često skrajno moderna. Menjuje se iznenada. Pesnik se rad igra z besedami in jih kopiči svojevoljno. Med krasnimi, melodičnimi verzi je žal par tudi takih, ki žalijo dobro uho.

Četrta Lukáčeva zbirka »O láske neláskavej« (Neljubezniva ljubezen, 1928) obsega pesnikovo erotiko, predvsem iz poslednje dobe. Celo knjigo preveva tragika ljubezni. V pesnikovem srcu se zrcalijo večna nasprotstva ljubezni: »Kadar bi ljubili radi, ne ljubimo.« Ljubezen mu je slaba vez, od katere često ostane le prah in pepel, je kakor neskončna parabola, v kateri se lovi dvoje bitij, ki ljubezni nikoli ne doume in ji nikoli ne dozori, »polmož in polžena«. Ljubezen je napestost dveh polov: »Na jugu srce bije bolj krepkó, dobro je na severu, a hladno«, a »po severu se jugu vedno toži in sever bi objel rad južno cvetje«.

A morda ljubimo najbolj takrat, kadar nas ne ljubijo; zato pesnik želi užiti le malo ljubezni, da bo sam mogel tem več ljubiti:

»Mrzla bodi mi, vsaj malo, draga,
malo vsaj mi bodi hladna,
glej, tako ljubezen je preveč pokojna
in preveč je uglasena.«

Ali:

»Večno bi te ljubil rad,
ljubezen večna,
a preveč me ljubiš: hrepenenje moje
onemoglo pada mi v prepad.«

Pesnik bi stal s svojo ljubeznijo rad sam, svobodno sredi sveta, a on in žena sta kakor dvoje skupaj zraslih dreves, kakor drevo z enim deblom in dvema vrhovoma. Svoj nazor o ljubezni črpa Lukáč iz vsakdanjega življenja, kjer ne more verjeti dekletu, ker ji bere v očeh »prejšnjih mož pogled«, in iz nekega fatalističnega prepričanja, češ z ljubeznijo je tako bilo in tako bo:

»O večni beg in večni krog, parabola neskončna
in stara kot vsemir in bode kot je bila.«

Včasih preide ta ton v nestrpni cinizem:

»Mehka struna,
danes vsaj
mi o ljubezni poj,
trdo napeta!
Trepetaj mi in valuj
kot še nikoli
pod nobenim lokom,
pod poljubom še nobenim —
Jutri itak
počiš, joj!«

Močno se oglaš v tej zbirki nepokojna stran Lukáčeve duše. Ne moremo prerokovati, katera stran bo v bodoče prevladovala v njegovih pesmih. Pač bi se Lukáčeve pesniške sile mogle organsko razviti do viška, ako bi se pesnik zasidral v tistem pristanu notranjega ravnotežja.

Nove knjige Slovensko slovstvo

Izidor Cankar: *Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi, I./2.: Skulptura.*

Slovenska Matica je izdala letos drugi snopič Cankarjeve Zgodovine umetnosti, toplot 239 strani debel snopič s 46, večinoma celostranskimi, uspelimi reprodukcijami. Drugi snopič obravnava plastiko prvega tisočletja po Kristusu.

Razporedba je podobna oni v prvem snopiču, ki obravnava slikarstvo: 1. Spiritualistične težnje pravekrščanske skulpture (II., III. stol.), 2. Starokrščanski realizem v skulpturi (IV. stol.), 3. Monumentalni stil V. in VI. stoletja, 4. Ploskovito-idealistični stil VII. in VIII. stol., 5. Realistična reakcija v karolinški dobi.

Uvodoma ugotavlja avtor, da se starokrščanska skulptura obravnava doslej zgolj kot dekadenca antike, da se datira zgolj s stališča ikonografije in s snovnega ali idejno vsebinskega vidika, da se iščejo »šole«, ki so vnesle vanjo nove forme in snovi in da je doslej edini A. Riegl obravnaval starokrščansko skulpturo s stališča forme. Cankar je s stališča moderne umetnostne zgodovine zgrabil problem in nam vkljub težkočam, ki izvirajo iz nezadostno objavljenega materiala in pomanjkanja predstudij, ustvaril delo, ki ustreza vsem novejšim zahtevam, dasi ni leksikon. Delo ne gleda na predmet, kakor je bilo do nedavna običajno, z arheološkega stališča in je zato baš pri arheologih našlo nekaj odpora. B. Saria v svojem referatu o delu v Ljubljanskem Zvonu, št. 7, vendarle hoče, naj bi Cankar govoril o »zmanjšanju oblikovnega čutja«, »upadu okusa« in »kulturni manjvrednosti« v starokrščanski plastiki, ki da je umetnost suženjev in parvenijev, ki se zadovoljujejo z »grobim«. Hoče, naj bi se govorilo o orientalizaciji, to je, iskali naj bi se viri novim formam v Orientu itd. Cankar je, mislim, dovolj jasno pokazal, za kaj je šlo starokrščanskemu umetniku: hotel je v nasprotju z antiko duhovne vsebine in je to dosegel ravno z deformacijo čutne oblike. Pri tem pa ni mislil na to, da »upropašča« antiko, kakor Jakopič ne misli, da »upropašča« Wolfa, nego je ustvarjal v duhu novega časa novo. Samo s stališča antike je to »propad«, z adekvatnega lastnega stališča starokrščanskega človeka pa »napredek«. Merjenje umetnostne kvalitete po »tehnični popolnosti« (v duhu »klasičnosti«) in iskanje virov nove umetnosti v Orientu, kakor to dela Strzygowski, je merjenje, kakor ga je uveljavil brezdušni pozitivizem, ker je smatral umetnika za stroj, ki mu forme narekujejo kamen in tujina, ne pa lastno umetnostno hotenje in svetovni nazor. Prav taka je z latensko periodo in srednjeveško umetnostjo. Kar kleše srednjeveški umetnik tako, kakor kleše, zato, ker je latenski tako in tako klesal? Teh predsodkov se je moderna umetnostna zgodovina oprostila in si postavila lastno problematiko, kateri odgovarja. Cankar si je zastavil problem pač po umetnostni vsebini starokrščanske, karolinške umetnosti itd., in kakor si ga je zastavil (zgodovina umetnosti — zgodovina duha), tako je moral zavreči staro pozitivistično problematiko, ki do raziskavanja umetnostne vsebine sploh prišla ni baš

radi svojega pozitivističnega, materialističnega značaja! Odkod forme? Iz novega življenjskega čuvstva, iz duše. Iz kakšne duše? To je bolj važno kakor od kod so prišle. Dočim so nam arheologi na tem polju nanizali nebroj duhovitih in učenih tez o tehniki in ugibanj o provenienci, je Cankar isto obdelal s stališča svoje novejšje zastave vprašanja in to točno.

C. ugotovi najprej stilno stanje pozne helenistične skulpture in pokaže sredi I. stoletja na močan subjektivističen element v rimski skulpturi, ki se koncem II. stoletja postavi na nove spiritualistične temelje in vede v idealizem III. stoletja, ki ga C. obravnava na plastikah iz Laterana in Mas' d'Airea (Dvořakova teza o kulturnem dualizmu je s tem pobita). V IV. stoletju ugotovi kakor v slikarstvu tudi v plastiki realizem, ki ga demonstrira na sarkofagih pokonstantinovske dobe (Arles, Rim, Sirakusa), vodi dalje v monumentalni stil V. in VI. stoletja spričo vrat S. Sabine, Maksimianove katedre in ravennatskih sarkofagov. Ploskovito-idealistični stil VII. in VIII. stoletja obravnava na spomenikih iz Ravenne, Rima, Čedad, karolinško plastiko, reakcijo realizma na spomenikih, ki se hranijo v Rimu, Milanu, Parizu itd.

Z jasno besedo je popisan razvoj plastike I. tisočletja, kateremu skozi prizmo umetnosti zreš v globino duše in slediš njegovim peštrim menam, doživljajoč jih na sebi in v sebi. C. je posvetil s tem delom v marsikateri skriti kotiček, ki ga doslej niso opazili, predvsem pa nam je dal zgodovino stilnega razvoja plastike I. tisočletja, kakršne, novodobno zasnovane, ne poznam v moderni literaturi. S tem je izpolnil svojo, v uvodu si stavljeno nalogo, in storil s tem ne samo dijaku, ampak izobraženemu slovenstvu in Jugoslovanom sploh, neprecenljivo uslugo. S. Vurnik

Dr. Nikolaj Omersa: *Stihoslovje*. I. Splošni del. Založila Goričar in Leskovšek. Celje, 1925. Str. 68.

Stihoslovje je veda, ki ima za predmet zunanjo obliko poezije, stih in njegov ritem, rimo, kitico. V I. delu obravnava dr. Omersa osnovne pojme, v II. delu, ki ga obljublja, pa bo navedel v sestavnem pregledu ritmične oblike, ki se uporabljajo v našem pesništvu. Lahko bi bil že tukaj to storil, da bi mu ne bilo treba ponavljati, kar je začel.

V tem pogledu razen dr. Žigona pri nas še nikdo ni nič resno delal, kar bo tudi vzrok, da je ostalo delo bolj prikrojeno ad usum delphini na srednjih šolah in se ne spušča globlje v metrične probleme našega jezika in naše poezije. Pa tudi ni mogoče drugače. Kje so raziskane ritmične oblike katoliške in reformacijske cerkvene pesmi, narodne pesmi, pesmi iz prosvetljene in romantične dobe, kje so začetki naše ritmične besede?

V naravi je dovolj ritma za oko in uho. V ritmu se vrši dihanje in utripanje srca v človeškem telesu. Pri tem imamo v enakomerni menjavi naglašanih in nenaglašanih slogov v poeziji, po taki enakomernosti pa stremljiva tudi navadni govor. Ritem je duša sveta, ker ima vsako gibanje neko pravilnost.

Grki in Rimljani so imeli ritem na osnovi menjave dolgih in kratkih slogov, v katerih je vladalo absolutno stalno razmerje med dolžino in kračino. ~ mora (χρόνος) je bila enota, - dolžina je imela dve ali tri more. Jezik s takim vrednotami je bil kakor nalašč ustvarjen za idealni muzikalični ritem. Tako se je

moglo zgoditi, da je kritični Grk izžvižgal igravca; ki je dolžino ali kračino v verzu napačno izgovoril. Take vrste metrika je tudi pri nas vladala, da so presojevali zunanjo obliko verza po tem, v koliko je dosežen abstraktno idealni shema, v koliko je dosežen muzikaličen ritem, ki ima samo ritmični poudarek in se ne ozira na besednega.

Druge vrste metrika je nastala z razvojem latinskega jezika, ko je izginil iz njega zmisel za dolžine in kračine in se je uveljavilo načelo, da soglašaj besedni in ritmični naglas. Iz cerkvene pesmi je prešlo to načelo v občutje vseh evropskih narodov, samo da romanski ritmični akcent obsega večji besedni kompleks (tudi hrvaški) kakor naš, ki drži le stopice z dvema ali tremi zlogi. Naglašeni in nenaglašeni zlogi pa niso v absolutno stalnem razmerju kot dolžina in kračina v antiki, ki je bila tudi vedno združena z melodijo, ampak so bolj relativni, zlasti z ozirom na stavkov naglas, z ozirom na zmisel besede in stavka. Ta metrika ne vidi več ideal stiha v shematičnem ritmu, ampak v protivju ali soglasju med besednim in stišnim naglasom, kako se ujema ali protivi tok umetno muzikaličnega ritma z besednim in stavkovnim ritmom, z mislijo: Da se občuti stišna stopica, se besedna ne sme ž njo strinjati, miselni odmor, cezura naj pade v sredo ritma, ritmično muzikalni odmor naj pride v sredo misli, konec verza je konec ritma ne pa misli itd. To metrično naziranje, ki upošteva sporednost zmisla, besede in stavka s shematično muzikalnimi elementi takta, muzikalnega ritma, rime in kitice, je najbolj pripraven vidik za znanstveno razmotrivanje.

Psihološko intuitivno gledanje realnosti je pa prineslo tudi drugačne metrične probleme. Resničnost in njej imanentni ritem ne pride nikoli ali vsaj redkokdaj neposredno v naše čute in našo zavest, predmete gledamo običajno v konvencionalnih simbolih. Tak simbol, ki ovira neposredno življenje v stvari, je tudi stara metrika, ki jo je treba odpraviti. (Ne vem, kje sem že bral, da je tudi neki srbski profesor trdil, da je poezija poslabšana proza.) Roman v prozi je že prej veljal kot oblika poezije in tudi nova oblika lirike se ni mnogo razlikovala od proze, ki ima tudi nepopolni ritem v primeri z muzikaličnim ritmom.

Martin Opitz je 1624. uvedel pri Nemcih akcentuacijski sistem in poetiko renesance, ki je živela v zapadni Evropi. Arno Holz je v svoji knjigi *Revolution der Lyrik* 1899. zavrgel vso staro metriko, ki s svojo lajno ovira, da se ne more razviti ritem stvari. Zavrže vse muzikalične kvalitete, stari ritem, rimo in kitico in zahteva samo ritem stvari, ki ga dobimo, če z neposredno pristnostjo besede izrazimo, kar čutimo. Vsak del snovi ima svoj ritem. In začelo se je na Nemškem in Francoskem, posredno tudi na Italijanskem, rušenje starih oblik, nastale so pesmi z neenakimi vrsticami in najrazličnejše ekstravagance samovoljnosti. Nekateri (Otto zur Linde) so Holzu očitali, da je Holzov ritem le logični ritem naštevavanja, ki je tehnika naturalizma, in poudarjali misel, da je jezik organizem, ki ima lastno dušo in samo-svoje gibanje. Tok predstav v zavesti obudi vsakokrat tudi čisto določen tok besede. To je nova oblika poezije, ki ima za glavni pravec tok stvarnega ritma, kot je prešel v telo in obudil paralelni tok predstav in jezika. Našli so v stvareh blaglasje rime in ritma,