

MAJCNOVA POETIKA BESEDE IN NJENA SLED V NJEGOVIH PESMIH

Pesnik Stanko Majcen pojmuje besedo kot najvišje merilo vsakršne življenjske izjave, še posebno pesniške. Prepričan je, da je pomensko nabita le doživeta beseda in da samo taka dobro prevaja »prestabilirano harmonijo« med seboj in stvarjo, ki jo imenuje. Na Leibničevo načelo se sklicuje v svoji literarni kritiki ter piše pesmi maksimalno asketskega in duhovno-emocionalno eksplozivnega izraza.

The poet Stanko Majcen conceives the word as the highest standard for any statement about life, particularly a poetic statement. He is convinced that only an authentically experienced word is loaded with meaning and that only such a word adequately translates the "preestablished harmony" between itself and the thing it signifies. He refers to Leibniz's principle in his literary criticism and he writes poems with a maximally austere and spiritually-emotionally explosive plane of expression.

Teoretično. Beseda je Stanku Majcnu najvišji kriterij vsakršne življenjske izjave, besedo in jezik v celoti ima tudi za natančno merilo vrednosti in nevrednosti pesniškega dejanja: z besedo se pesnik ali preorje v samosvoj umetniški lik, ali pa se zmaliči v besedarsko spako. V samosvoj lik se preorje z doživeto in duhovno besedo, zanjo pa si mora prav prizadevati, ker nič resnično živega ne pride v pesem že z besedo samo po sebi.

Načelo doživete duhovne besede ima oporo tudi v misli, ki jo je Majcen zapisal v eseju o razmerju med umetnostjo in državo, v misli, da »živi vreclec domišljije žubori daleč od bregov, ki na njih stoje stražarji tradicije in biriči utrjenega reda« in da tam, »kjer priznane vrednote praznujejo, roka, ki za novimi svetovi tiplje, omahne«,¹ kar hkrati pomeni, da za novoto tipajoča roka ne sme omahnuti, če jo hoče ustvariti. Načelo žive besede torej briše tradicionalista ali »redoljubnega« pesnika in postulira ustvarjalca, ki se sicer navezuje na sporočeno jedro besede, ki pa hkrati ve, da ga mora razširiti, osvežiti z osebnim izvirnim duhom.

Majcnova zavzetost za živo besedo in prepričanje, da samo ona zagotavlja nesporno umetniškost, povesta, da je ta pesnik dozorel ob Cankarjevi in Župančičevi jezikovni praksi ter ob ekspresionistični umetnosti, ki jo je umeval kot povišano duhovno dejavnost. Zdela se mu je »podčrtano duhovna, prav nič snovna, kar se tiče snovi, malone izključna«. Trdil je, da »tako izključno še ni oblikoval od materializma v opozicijo potisnjeni duh, kakor oblikuje danes«. Umetnik šele tokrat ustvarja »čiste oblike duha«, šele današnja umetnina »kruto abstrahira«. Čiste oblike duha pa so v pesništvu posledica in izraz neposrednosti, naravnosti, preprostosti oziroma dobessedno po Majcnu: »duh se javlja (v njih) preprosto in naravnost, ne ljubi ovinkov, prej preiskreno kakor hladno pove, kar bi rad...«²

¹ Stanko Majcen, *Podržavljena umetnost. Dom in svet* (naprej DS, Ljubljana), 1923.

² Kot pod 1.

O Majcnovih razgledih po teoriji pesniškega jezika več kasneje, tu pa opozarja nase temeljni zakon njegove poetike, sežet v pojme »preprosto«, »naravnost«, »preiskreno«, brez »ovinkov«. Temeljni estetski zakon more uresničiti le doživeta beseda, samo taka je naravna, neposredna, brezovinkarska ter zanesljivi kriterij življenjske izjave.

Majcnovo misel o živi duhovni besedi je moč zlasti določno razbrati iz njegovih kritičnih zapisov o Župančičevi, Seliškarjevi in Vodnikovi liriki v letih od 1920 do 1923. Jezikovna misel v teh kritikah natančno določa razmerje med označevalcem in označenim, med besedo in bistvom nečesa, nič manj natančna pa je tudi o še tako neznatni stilizaciji ubesedenega; obsega, skratka, razmerje med besedo in vsebino (idejo) ter besedno oblikovanje.

Jedro jezikovno poetske misli je nemara zapisano v presoji Seliškarjeve zbirke *Trbovlje*. Kritik navaja prvo kitico pesmi *Pogreb*, jo ima za edinstveno »lepo«, za posebno umetniško »skrivnost«, bralca pa vabi, naj sam presodi, »ali nima pred seboj prestabilizirane harmonije med besedo in svetom, ki ga ta beseda odgrinja, ali ni taka kitica sled, čeprav le bežna sled duha, ki je to, kar je povedati imel, povedal za vselej, ker drugače ni mogel in drugače ni smel«. ³ Navedek pravi, da je Seliškar v pogrebni podobi natančno upesnil prestabilirano harmonijo ali skladje med bistvom pojava in besedo, ki edina označuje to bis-tvo; Seliškar je »odkril« in zapisal edino zakonito zvezo med besedo in bistvom pojava, kar seveda hkrati tudi pomeni, da ni smel drugače ravnati, če je hotel ubesediti pogrebno resničnost.

Skladje med besedo in pojavom, stvarjo nahaja Majcen predvsem v tej pesmi oziroma v njeni prvi kitici, sicer pa odkriva v zbirki množico delnih ali popolnih neskladij med besedo in svetom ali estetsko malovrednih pesmi. »Še v enem in istem tematičnem odstavku se kedaj menja gola proza, prostaška časnikaščina z besedami za večnost, ali vsaj najdenimi enkrat za vselej. In popolnoma slepe bi morale biti oči, ki bi ne videle, da si je v eni, žal samo v eni, sledečih vrst živi duh jezika ukresal iskro«, kot primer pa navaja kitico iz pesmi *Umirajoči starci*, kjer si je duh jezika iskro ukresal pač le v verzu »V lobanjah prevelike, meglene oči«.

Seliškarjeva zbirka ga pripelje tudi do poetike »svobodne besede« in »razpuščene sintakse«, ob njej pa do sklepa, da je nekaterim sodobnim stihotvorcem »svobodna beseda le olajšava, ne nujnost v sili umetnostnega ustvarjanja, razpuščena sintaksa le rop na jeziku in ne ukaz v trdi borbi za obliko«.

Besedo in bistvo, »svet« je po Majcnovi presoji največkrat ubral Oton Župančič. Ubrati ju je uspel, zaradi posebne ljubezni do besede: »Župančič besedo ljubi zavoljo nje same, dehtivo in brez prestanka opazuje njeno obliko in se ogiblje vsega, kar diši po golem govorništvu, po nečimrnem oličju, mahedravi zlorabi ali vodenem preobilju. Že v prvem stihu ga spoznaš po tem, kar modro zamolči, po deviških sredstvih, po izboru in omejitvi in zlasti po tistem zavedno umetniškem ustroju stavka, ki je izraz duha in slog hkrati.« ⁴ Opomba o Pregljevem jeziku v drami *Azazel*, da se dramatik namreč bori »za intenziven izraz s kar najpreprostejšimi sredstvi«, ⁵ sopotrjuje, da je Majcen priznal Župančičev jezik zato, ker je iz

³ Majcen, Tone Seliškar, *Trbovlje*. DS, 1923.

⁴ Majcen, Oton Župančič, *Mlada pota*. DS, 1920.

⁵ Majcen, Ivan Pregelj, *Azazel*. Žalna igra v štirih dejanjih. DS, 1923.

njega izobčeno vse, kar bi motilo prvotno, »vnaprej določeno« razmerje med besedo in označenim, ker je kot pesnik torej obvladal zakon »prestabilirane harmonije« med njima, s tem pa se v svojih najboljših pesmih popolnoma izognil gostobesednosti, govorništvu, ničpovednim ozaljškom ter pomensko približni, površni rabi besed. Župančiča je cenil tudi še zato, ker je kot pesnik znal prej kaj zamolčati kot napisati besedo preveč.

Govorico molka je hvalil še ob liriki Antona Vodnika, čeprav seveda manj prepričljivo, saj Vodnik razmeroma dosti beseduje. Majcen pravi: »Mnogo jih je, ki jim je teh dvaintrideset Vodnikovih molitev (= Vigilij) premalo. Fanfara bodi močnejša! Stvar pa je taka, da je ni strastnejše govorice od govorice molka...« A tudi pri Vodniku opazi fanfarizem in ga odkloni zlasti ob 31. Vigiliji, pri kateri si je za prvi verz izposodil pesniško frazo Oskarja Kokoschke »*O večnost – grombeseda*«. »Grombeseda« ni bilo treba,« se je Majcen razhudil. »Zapisano je, da je Kokoschkova, Koseskega bi tudi lahko bila.«⁶ Spet Majcnov prezir do hrupne besede v pesmi in klic po elementarni, osebni, doživeti besedi.

Središče njegove poetiške jezikovne misli je prej ko slej »prestabilirana harmonija«. Ta izraz je uporabljal filozof Leibniz.⁷ Majcen se je pri zgodovini pravnih teorij bržkone seznanil tudi z Leibnizovo filozofsko zasnovo prava, hkrati pa z njegovo idealistično teorijo »prestabilirane harmonije«, po kateri so vse monade, substance, enote sveta druga z drugo v harmoniji, ki jo je »stvarnik« vseh stvari »prestabiliral« ali določil vnaprej. Videti je, da je teorija v sebi sklenjenih, popolnih enot, ki bivajo v mesebojnem soglasju, Majcnu dobro poslužila za poetiko besede. Med svetom harmoničnih enot in med jezikom ali svetom besed obstaja popolno soglasje. Naj sta življenjski in kak drug pojav, ki je pesemski motiv, in beseda še tako samobitna, sta hkrati tudi smotrno povezana drug z drugim, zaradi česar more in sme samo ta in ta beseda in nobena druga izraziti bistvo tega in tega pojava. In šele ko pesnik najde besedo za prestabilirano harmonijo, je njegova beseda prava sled duha in pove nekaj za vselej, saj tega nekaj ni mogoče drugače povedati, ne da bi trpelo bistvo. Skratka, samo tisti pesnik je pravi stvarnik, ki ubesedi vnaprej določeno skladnost med monadami, njihovo prestabilirano harmonijo. S stališča takšne skladnosti Majcen ne bi nasprotoval tudi »svobodni besedi« (nerimanemu verzu) in »razpušчени sintaksi« ali alogični sintaksi, če bi bili stvariteljski »ukaz« in bi izražali »prestabilirano harmonijo«.

Kot neposredno ozadje za Majcnovo poetiko besede, za idealistično načelo prestabilirane harmonije je poleg Cankarjeve in Župančičeve poetike in prakse upoštevati tudi odpor, ki ga je do izrazne ohlapnosti v literaturi gojil Karl Kraus v svojem glasilu *Die Fackel*. Majcen je namreč sam opozoril, da ga je Kraus obrnil k »novostim izražanja«⁸ pesnice Else Lasker-Schüler. Majcen jo je mogel občudovati zaradi njene besedne askeze, verzne svobode in kratke kitice, ki je največkrat le zgoščena podoba miselnega motiva. Kraus pa je Majcna pritegnil nemara tudi z aforizmi o jeziku, ki jih je leta 1912 objavljajal v svojem glasilu.

⁶ Majcen, Anton Vodnik, Vigilije. DS, 1923.

⁷ Evgen Spektorski, Zgodovina socialne filozofije, I. Leibniz. Ljubljana, 1932. – Karl Vorländer, Zgodovina filozofije. Druga knjiga, 154/155. Ljubljana, 1970.

⁸ Marja Boršnik, Stanko Majcen v prvi ustvarjalni dobi. Izbrano delo I/388. Maribor, 1967.

Da pravi pesnik staro besedo na novo »rodi«, je Kraus povedal s tole primerjavo: »Pesnikov jezik in ženska ljubezen je zmerom to, kar se prvič zgodi.« In še takole: »Umetnost je skrivnostno rojstvo stare besede... Samostalnik je glava, glagol je noga, pridevnik so roke. Žurnalisti pišejo z rokami... Jezik iz samih epitet je obleka brez sukna, sami gumbi.« O besedni varčnosti in molku je dejal: »Pregovor obstaja le na stopnji, ko jezik še lahko molči.« Svojo pomembno jezikovno »vojno« je nazadnje strnil v stavek: »Beseda in bistvo – edina zveza, za katero sem se potegoval.«⁹ Wilpert je upravičeno zapisal, da je Kraus vzgajal budno jezikovno zavest, čisti, logični, gojeni stil, razkrinkoval kvarečo žurnalistiko ter modne naveske z umetniškim naličjem.¹⁰ Miroslav Krleža pa je strožje ocenil njegovo jezikovno vlogo. Beseda naj bi bila Krausu zmerom le »Beseda Kot Taka«, ne pa tudi pojem, bil je formalist, ki so mu bile besede kapital, družba, imperializem, socialna vprašanja... neznane stvari, bil je »državni odvetnik metafizičnega in spraznjenega pojma Besede v njenem skrivnostnem, mističnem, polverskem pomenu«.¹¹

Majcna je prepričala Krausova zavzetost za osebno, individualizirano besedo oziroma misel, da mora pesnik staro besedo nanovo roditi. Simpatično mu je moralo biti tudi priporočilo, da je boljši molk kot beseda preveč, simpatično pa tudi zavračanje pretirane atributivnosti in žurnarlistične baročnosti –, ker samo brez njih in proti njim lahko zaživi tretje ali ključno načelo: naj pesniška beseda izrazi, sporoči ali evocira bistvo človeške stvari, opravi torej svojo edino in najvišjo nalogo strogo v duhu »prestabilirane« harmonije.

Praktično. Majcnovo ravnanje z besedo v pesniški praksi je dobro preizkusiti na pesmih iz časa, ko je v ustvarjalnem razvoju prek kratke proze in enodejank *Zamorka* (1922), *Apokalipsa* (1923) in *Profesor Gradnik* (1922) prispel do izrazne gostote, do besedne askeze in molka kot povednega sredstva, in ko je – navkljub umikom ekspresionistov od snovnosti, od predmetnosti v samoduha, v duhovnost – za bivanjsko tesnobo nahajal prisposodbe in analogije v pokrajinski predmetnosti, v likih predmetne narave, v zemlji. Velja, kar je zapisala Marja Boršnik, da so njegove pesmi zadnjega obdobja »daleč od patosa«, da so »litotično redkobesedne« in dopuščajo, »da molk govori«,¹² in velja, kar je ob enodejanki *Profesor Gradnik* o Majcnovem pesniškem izrazu zapisal France Koblar: »Izraz ekspresivnega analitika je ves v besedi; v dinamiki besede je tudi Majcnova umetnost. Tu beseda ni konvencionalno sredstvo medsebojnega popolnega razumevanja, ne morda pritika-joč ornament ali figura, prav nič razsipnega, tudi ne v sentenco zgoščena pojmovnost – to še ni zadnja umetnost besede, temveč živa arhitektura. Zvok in pojem požlahtnjene besede; red med pojmi in zvoki ustvarja neko potenco, iz katere izžareva stalno življenje, tako da dejanja ne tvori zgolj fabula, temveč živo razmerje govora v enačbi: beseda = duh = dejanje. Tako prehaja misleči analitik s svojim

⁹ Karl Kraus, *Nachts. Die Fackel*, 1912, št. 360–362 in 1917, št. 445–453. – Richard Weiss, Else Lasker-Schüler. *Die Fackel*, 1911, št. 321/322, str. 42–50. Dunaj.

¹⁰ Gero von Wilpert, *Lexikon der Weltliteratur*, str. 743. Stuttgart, 1963.

¹¹ Miroslav Krleža, *Uspomeni Karla Krausa*. Hrvatska književna kritika, VI. Zagreb, 1953.

¹² Kot pod 8, str. 409.

izrazom v sintetika. V tem oziru je Profesor Gradnik na višku, tu najbolj čutimo, kako se preliwa intelekt v poezijo.«¹³

Še večji sintetik kot v drami je Majcen v pesmih *Podoba* (1924), *Kažipot* (1924) in *Sosed* (1925).

Ključna beseda *Podobe* je »križ«, vrača se v štirih likovnih in pomenskih odtenkih, trikrat stopnjuje ogromnost tega, kar simbolizira: »sami križi«, »križ pri križu«, »križev gozd«, enkrat pa oznamuje mračno vsebino simbola: »črni križi«. Mračna ogromnost se pred pesniški subjekt in pred bralca postavlja kot objektivno stanje v pokrajini, kot reliefno razčlenjena pokrajinska podoba, kot pokrajinska predmetnost. Križeve pokrajinske podobe ne postavlja razpoloženje, ne impresionistova duševna drža in zato tudi ne impresionistična poetika, pesem *Podoba* ni impresionistična. Drevesa-križi stoje kot likovni dogodek v pokrajini oziroma so likovni dogodek za pesemski subjekt. Videti je namreč, da subjekt le imenuje, kar je v pokrajini že samo po sebi, da le racionalno imenuje »križev gozd«, manj pa ga imenuje po občutju, kot izraz svojega razpoloženja. Tudi glagolska dejanja poskrbijo, da se dogodki vrstijo zunaj subjekta, da so omejeni na predmetnost: »zaostri se vrh«, »križi stoje«, »ugasne mrak«, »praznino prenemí«. Skratka, vse se dogaja tako, kakor da subjekt pojave in dogodke v pokrajini le našteva, da le poimenuje pokrajinsko esenco, kakor se uveljavlja s svojimi iracionalnimi snovnimi kakovostmi.

Toda subjekt je v resnici le navidez objektivistično hladen: snovni motiv »križ« namreč postaja s ponavljanjem njegovo posebno občutje, spreminja se v napeto simbolično podobo, spremeni se v zgovorno znamenje razmerja »jaz in svet« oziroma izraža subjektovo občutje življenja in sveta sploh.

»Križ« je sicer najbolj opazno, ni pa edino znamenje dramatičnega razmerja »jaz in svet«. Dramatično napetost tega razmerja razkrivajo in vsebujejo tudi subjektovi gibi ob pogledu na »križev gozd«; vsi njegovi gibi in gibanje okrog njega so punktualistični in ekspresivni; se »tesno okrene«, »ne upa pogledati«, se »zazreti«, »ustavi ga in prepíči« vojska osti. Dramatično napetost poudarjajo tudi glagoli, izražajo namreč ostrino, mračnost, nemost, tesnobo ter s svojo začetno dovršnostjo krčevito in sunkovito kopičijo neugodje, grozo, sproščajo težko bivanjsko občutje, zavest, bolečino duha.

V pesmi *Podoba* pa notranje napetosti ne ustvarjajo samo stopnjevana simbolična križa in sunkovito izražena dejanja, ampak jo ustvarja tudi navidezna medsebojna neodvisnost dejanj in dogodkov. Gostota in napetost rasteta namreč tudi iz dejstva, da se gibi in dejanja kopičijo drug ob drugem z obliko prostih stavkov in pomensko zaključenih verzov. Gostote in napetosti tudi nič ne zmanjšajo trije enjambemanti, saj ritem prej zautavljajo, prekinjajo, kakor ga delajo gladkega, tekočega:

križi stoje
gručema

praznino prenemí
križ pri križu

ustavi ga in prepíči
vojska ostí.

Napetost vre tudi iz zvočne urejenosti besedila. Prevladuje samoglasnik *i*, glasen je v trinajstih od šestnajstih verzov, v štirih verzih se oglasi po trikrat,

¹³ France Koblar, Stanko Majcen, *Za novi rod*. DS, 1923.

v enem štirikrat, v dveh pa petkrat. I-jevski zvočni val se v zadnjem verzu poveča ne le količinsko (5×), ampak v končni besedi pesmi rezko sporoča subjektovo duhovno in čustveno dramo.

Pomenska rast »križa« kot ključnega pesemskega lika, sunkovito gibanje subjekta ter krčovitost snovnih dogodkov napnejo ob zvočni spremljavi subjektovo tesnobo do stopnje, da se iz pokrajinskega okvira izlušči zgroženi ranjeni človek in zakriči boleči bivanjski »krik«, munchovski krik iz »suhih ran«, se pravi krik iz ranjenega duha. Lik »križanega« se v tem trenutku asociira nemoteče kot simbol človekovega trpljenja sploh. V »križanega« položeni subjektov krik ni enkraten, ima durativno obliko (»kriči«), kar pomeni, da je dominantna in konstanta človeške biti.

Končna beseda pesmi je vrhunski signal subjektovega bistva in zato nujna, zapisana po zakonu »prestabilirane« harmonije, kot je po njem zapisana tudi vsaka beseda v tej pesmi. Subjekt napeto doživlja vsako svojo besedo, samo z doživeto besedo izraža bivanjsko grozo, upodablja pa jo s pokrajinsko likovnostjo in ijevsko orkestracijo. In ker vsako besedo doživi in dotrpi, je redkobeseden, slovarsko asketičen, prefinjeno preprost, naraven in neposreden.

Zmagoslavje besedne askeze je v pesmi *Kažipot* še razvidnejše. Gostota besedila je popolna, vsega je le triindvajset besed v sedmih verzih in dveh kiticah, enaka je gostota metafor o trpljenju brez rešne poti. Tudi v tej pesmi prevladuje simbolika »križa« in smrti: pesemski subjekt je del podobe »križ čez polje privesla«, je sopogrebec, pogreb pa prispodoba bivanjske groze. Duhovna stiska in eksplozivnost rasteta iz zbito se premikajočih podob, ki so nekakšni likovni kriki: »križ čez polje privesla«, »kolotéčine gorja«, »položi obraz na pot, / da čezen peljejo...« Tesnoba je tudi tokrat povedana preprosto, z »zemeljsko« ali pokrajinsko predmetno podobo. Zvočna dominantna pa je e-jevska.

Kakor v *Podobi* in *Kažipotu*, gre tudi v pesmi *Sosed* za simbolično samoosvetljava subjekta s »svetom«, z drevesom, s poljem, s preoranim »bregom«. V avtobiografskem samogovoru, v notranjem dialogu o lastni biti doseže predmetna samoosvetljava tukaj nemara zares »prestabilirano« harmonijo. »Sosed« je subjektov lastni jaz, sosedov obraz je lastni obraz pesniškega subjekta, odtisnjen pa v pokrajino, v simbolični »prt«, kakor je raztegnjen »od leščja pa do laza« in preoran v nazoren lik:

*Brazdo sem za brazdo rezal,
dolbel in poglabljaj lik,
krčil, grebel, plel in rezal –
preoral sem se v ta lik!*

Pesmi *Podoba*, *Kažipot* in *Sosed* preprečujejo hitro branje, pa ne zato, ker bi bila zvočnost in ritem v njih nemara neurejena, ampak zato, ker je vsaka beseda pomensko nabita, ekspresivna, simbolična. Majcen si ne dovoli, da bi mu čustvo in zanos gramadila besedo na besedo, pač pa vsako besedo duhovno nadzoruje in za vsako terja bralno zbranost. Nadziranje besed pa je hkrati svojevrstno: z njim namreč ne zadržuje le pri racionalno-spoznavnem, ampak tudi pri iracionalnem pomenu subjektivnega v pokrajini, saj s pomensko prenalozenimi liki in dogodki v pokrajini odkriva grozo vsega bivajočega. Njegovih pesniških prividov in podob

ne obremenjujejo lepotni okraski, ne moti jih oblikovno žonglerstvo, predvsem pa v njih ni prostora za površja in ohlapnosti žurnalističnega jezika.

*

Majcnova poetika in raba besede velja za vsako dobro poezijo. V njej se pogostoma vrača beseda duh, duhovno v besedi, predvsem pa doživeta beseda, ker pesniška beseda lepotno očara, preraja in odpira nova duhovna obzorja le tedaj, kadar je doživeta in kadar jo nadzoruje razum. Ne več predvsem beseda kot muzika, ampak predvsem beseda kot izraz duhovno-emocionalnega doživetja. Tudi nič več ornamentike, oličja, in prej modro zamolčevanje kot besedna razsipnost. Tudi ne v sentenco zgoščena pojmovnost, ampak intelekt, ki se preliva v poezijo. Pri tem zavedni ustroj stavka, ki je umetniški tedaj, kadar je izraz duha in slog hkrati. Če se v istem tematičnem odstavku družita časnikarščina in živa beseda, odstavek ne spada v umetniški slog. Aksiom Majcnove teoretske poetike je, skratka, živa, duhovno produktivna pesniška beseda, s prav takšno je bolj in manj uspešno pisal tudi lastno pesem, dramo in esej.

Poudarek na doživeti in duhovno nabiti besedi spada tudi v okvir poduhovljuječe umetnostne ideologije in intelektualizacije pesniškega jezika, kakor so ju gojili nekateri ekspresionisti, ko jim je bilo več do tega, da so nekaj močno izpovedali kot lepo povedali. Razdvojenega, razbolelega, izmučenega povojnega človeka najbrž res ni bilo mogoče pristno ubesediti, pesniški subjekt kot njegova metafora se najbrž res ni mogel avtentično izraziti in potrditi le z gladko, pojočo besedo, ampak predvsem s takšno, ki zaboli in umsko pretrese.

SUMMARY

Stanko Majcen's poetics and his poetic use of lexicon applies to all good poetry. A recurrent word in this code is *duh* 'spirit, mind'; what counts is the spiritual in a word, and, above all, an authentically experienced word, since the poet's word can aesthetically enchant the reader, regenerate, and open new spiritual horizons only when it is authentically experienced and controlled by the intellect. The word is no longer merely music, but is primarily an expression of a spiritual and emotional experience. There is no more ornamentation, a sage silence is preferred to lavish verbiage. There is, moreover, no conceptuality condensed in a sentence (a maxim), but intellect that is molded into poetry. With this, one is conscious of the structure of the sentence (clause), which is artistic only when it is simultaneously an expression of the spirit and style. If journalese and true-to-life speech combine in a paragraph, the paragraph does not qualify as being artistic. The axiom of Majcen's theoretical poetics is, in short, a living, spiritually productive poetic lexicon; it was with just such a lexicon that he, with varying degrees of success, wrote, among other things, his odes, dramas, and essays.

The emphasis on an authentically experienced and spiritually loaded word belongs also in the framework of the spiritualizing artistic ideology and of the intellectualization of poetic language cultivated by some expressionists who cared more about a powerful confession than a beautiful turn of phrase. It was probably impossible to genuinely verbalize the frustrated, agonized, jaded postwar man; the poetic subject as his metaphor probably could not authentically express and assert himself merely through the mellifluous, singing word, but rather through the painful and intellectually shocking one.