

XLV. LETNIK
1925
8./9.ŠTEVILKA

LJUBLJANSKI ZVON

MESEČNIK
ZA
KNJIŽEVNOST
IN PROSVETO

UREJUJE FRAN ALBRECHT / LAST IN ZALOŽBA «TISKOVNE ZADRUGE» V LJUBLJANI

J. Kelemina / Oblika pesniškega umotvora

Poezijo nahajamo tam, kjer se razigrana duševnost prikazuje s prosto delujočo fantazijo, poslužujoč se pri tem znakov govorice. Toda razkrivanje dožitkov še ni pesniški umotvor. To običajno prezró pesniki, ki zametujejo pod vplivom krivih nazorov obliko, domišljajoč si, da je za dosego učinka dovolj, ako so le na kakršenkoli način razodeli svoje dožitke. Navadno je s to pomoto pomešana še trditev, da moreta zanos in jakost dikcije nadomestiti obliko. Toda oblika stoji napram neobliki, kakor življenje, ki ima stil in fasono, napram nebrzdanosti in nezvezanosti. Oblika je kov, ki ga dobi prikazana snov, in ki je utemeljen v bistvu in pomenu prikazane snovi. Pod obliko pesniškega umotvora razumevamo vse učinke pesniškega ustvarjanja, s kojih pomočjo se notranja videnja pesnikova dovedó do vnanjega izraza, do splošne zaznavnosti in uživanja tretjih oseb.

Umetniška oblika nam je podana z govorjeno aličitano besedo. Pri tej priliki moramo zopet opozoriti na to, da je beseda zmožna treh učinkov, to so: muzikalni, gnomični in nazorni učinek. Celokupnost učinkov se nam strne v duhovni lik, ki ga imenujemo postavo pesniškega umotvora in ki je osnovana na onih delnih učinkih iz raznih področij čutnega življenja. Ker nam o muzikalni postavi pesnitve sedaj ni govoriti, naj opozorim samo na stavkovo melodijo in ritem.¹ Melodično-ritmična postava pesnitve kljubuje čvrsteje vplivom časa kot pa idealno jedro, kjer mi lahko izpremenjen pomen kake važne besede zatemni ali razdere zmisel. Besede nam bude nadalje naziranja svetske realnosti. Iz celokupnosti teh čutnih predstav, vzbujenih s pomočjo besed, se nam zgradi oblika² ali postava pesnitve. Upoštevati nam je tukaj ne

¹ Sievers, Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg 1912; prim. tudi Germ. Rom. Mon. IV, 389 ss.

² A. Riehl, Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst. Vierteljahrsschrift für Wissen. Philos. XXII, 1898, 109 ss. — O. Walzel, sedaj osobito v Handbuch der Literaturwissenschaft, 3. snopič, et pass. — Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgesch. Leipzig 1921. — H. Hefele, Das Wesen der Dichtung. Stuttgart 1923.

samo vnanje formalne elemente govornice stila in metra, temveč tudi arhitektonsko-tehnične razmere.

Vrhutega je pesniška beseda kot nositeljica pomena razgrnila pred nami vsebino in idejni zadržaj³ pesnitve. Ti doslej naštetih elementi oblike se dajo do neke mere prijeti, meriti, zračunati. Neki teoretiki literarne vede jih opostavljajo kot vnanjo obliko pesnitve notranji obliki, «ki je dostopna le iracionalnemu organu tvoriteljne in intuitivne sile. Vnanja oblika je idealno stopnjevana slika dožitka, notranja pa konkretno zôžena slika ideje. Vnanja oblika, v svoji mnogovrstnosti pogojena od možnostih in potreb tehničnih izrazil in po stvarni teži in strukturi konkretno obdelovanega predmeta, spada v vrsto kozmičnih pojavov, je naziranje, očitovano in oblikovano od moči ideje; notranja oblika, pogojena od vrste in vrednosti ustvarjajoče osebnosti, od njegove etično in karakterološko diferencirane eksistence, ostane v duhovnem svetu kot izkustvo usmerjeno proti notranjosti in oblikovano v notranjosti, kot praoblika vsakega osebnega izražanja, kot čist ritem individualnega življenjskega zakona» (Hefele).

Iz teh in sličnih navedb lahko razvidimo, da notranja oblika ni tolikanj predmet literarne empirije kot metodična fikcija filozofske estetike. Toda prevedimo problem na torišče psihološke empirije. Ideja pesnitve (to je od znotraj na zunaj delujoče bistvo stvari) nam je dostopna in znana edino le po mediju pesnikove osebnosti. Od načina, kako poet presoja svoj dožitek, kako ga vrednoti, je odvisen nadaljnji potek stvari, pesnikova odločba in izdelovanje. Že od prej nam je znano, da se prvobitni motiv, reflektiran v pesnikov razum, uveljavlja pri ustvarjanju kot urejajoča edinica; obenem se pa ideja sama objektivira v vsebini pesnitve kot njen zadržaj.

Meja med vsebino in zadržajem pesnitve je nekaj tekočega. Pod vsebino razumevamo vsoto prikazanega gradiva, bodisi da pripada področju občutkov, zaznav, spoznavanja, hotenja ali pa čuvstvovanja. Ako motrimo sedaj materialno vsebino s filozofskega stališča, to je, ako si jo prekujemo v pojmovno obliko, se nam očituje kot niz razlogov in posledic, ciljev in sredstev. Določiti idejno jedro pesnitve je dostikrat težavna stvar, ker je izraženo

³ Vsebina (Inhalt); zadržaj (Gehalt = wesentlicher Inhalt, angl. substance); mogoče bi smel uvesti besedo podstat pesnitve. — Izrazu «jédro» se raje izognem, ker se z njim nehote vzbuja vtis, kot da je zadržaj ali podstat napram obliki nekaj samostojnega. Tako se večkrat govori, da je oblika zlata posoda, v katero je vlita dragocena vsebina: comparatio claudicat.

v oblikah, ki se ne obračajo na naš razum, temveč na naše občutke ali čuvstva. Zadržaj, ki ni prikazan simbolno v pesniških likih, ampak je samo nalik kovanemu denarju vklenjen vanje, pripravljen, da ga vzameš ven, ni rezultat pesniškega oblikovanja, temveč delo hladne refleksije. Krivo je pa tudi misliti, da mora biti zadržaj vedno kaka betva teoretskega ali praktičnega svet-skega naziranja, torej kakšen filozofski stavek. Pri marsikateri lirski pesnitvi se ne more govoriti o zadržaju kot o kaki splošno veljavni resnici, ki naj bi bila oblikovana v pesnitvi; dostikrat je to čisto pesniško čuvstvo, ki je bilo v pesnitvi prikazano. Kdor hoče tukaj ugotoviti zadržaj, mora začrtati potek tega čuvstva od konca do kraja; tako razkrajanje se seveda vrši kot delo refleksije v pojmovnih oblikah.

Prehajajoč k formalni analizi pesniškega umotvora naj omenim najprej metode, ki jih je razvila tekom časa naša veda.⁴ Pregled bo kratek, ker se nam bo z vprašanjem še baviti drugod. Bi o-
g r a f s k o - h i s t o r i č n a metoda potegne svoje črte od indivi-
dualnega izhodišča do pesnikove osebnosti: v a n a l i t s k e m postopku izhaja od besedila pesnitve in prodira proti njenemu izvoru; v s i n t e t s k e m izhaja od pesnika.

Čisto e s t e t s k a metoda se pa omejuje na razmotrivanje razmerja dveh osnovnih komponent vsake pesnitve: snovi in oblike. Ta se vprašuje, po katerih formalnih vidikih je bila snov preoblikovana in kaki umetniški učinki izhajajo iz tega. Ker se pri tem precblikovanju, vsaj v pristnem umotvoru, to, kar je snovno omejenega in individualno enkratnega, zvečine odbije in pa po-
v z d i g n e v s f e r o tipično splošnega, ta metoda namenoma ne nadovezuje na pesnikovo osebnost. Ona gleda v umotvoru drobec duha, ki je postal objektivni o r g a n i z e m, v sebi sklenjen, podvržen svojim lastnim oblikam in zakonom, noseč svoj smoter v sebi. «Prispodabljati se dá le organskim naravnim tvorbam, s katerimi ima skupno i to, da ni v svojih delih in v svojem no-
t r a n j e m bistvu nikoli dostopen analizujočemu duhu»... (Lehmann, Poetik.)

⁴ Prim. Scherer, Aufsätze über Goethe. Berlin 1886, str. 17. — Sicer pa J. Petersen, Der Aufbau der Literaturgeschichte, Germ. Rom. Mon. 1914, str. 1 et pass. — P. Merker, Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte. Leipzig & Berlin 1921. — Neki «Walzl», o katerem je žurnalist V. pred kratkim v nekem ljubljanskem dnevniku ugotovil, da je «nakazal literarnim znanstvenikom nove, eksaktnejše poti», je menda isti kot O. Walzel, ki ga literarna veda pozna kot zastopnika estetske ali stilistično estetske metode, smeri torej, ki jo ta V. v isti sapi proglašala za «premagano stališče»...

V naslednjem hočem podati vzor za razčlenitev pesniškega umotvora po biografsko-historični metodi, ki je, kot mora priznati sam Lehmann, sicer zagovornik estetske (natančnejše: estetsko-pedagoške) smeri, v znanstvenem oziru bolj dalekonosna (l. c. 54). Ker smatramo v našem primeru pesnikov dožitek in svetsko ter umetniško naziranje za časa postanka pesnitve kot znane količine, si moremo izbrati sintetski način, ki obstoji v tem, da se literarni zgodovinar zamisli v pesnikovo duševnost, in doživi ves proces stvarjanja še enkrat in ustvari — genetsko — umotvor iz njegovih prvobitnih pogojev vnovič. Da zadostimo estetski plati problema, moramo paziti na to, da ne opisujemo in naštevamo samo formalnih elementov pesnitev, temveč jih skušamo umeti kot dele živega organizma, ki so z njim samim organsko zrastle.

Proti opravičenosti genetske metode ne more govoriti dejstvo, da se dá umotvor smatrati in uživati tudi brez poznanja njegove geneze, brez poznanja dožitka. Znanost nima naloge vzgajati k naivnemu uživanju umetnin!

Ako skušamo v naslednjem izolirati zadržaj napram obliki in posamične elemente oblike enega proti drugemu, še ni rečeno s tem, da je imel kateri izmed teh delov samostojno eksistenco. Elementi oblike in zadržaja bivajo vedno le drug v drugem.

Osnovo vsake prave umetniške tvorbe tvori dožitek, čigar snovne elemente je pesnik s pomočjo fantazije in oblikotvornih moči prelil in obrazoval za dražesten učinek tretjih oseb. Dožitek je lahko dvojne vrste: ali ga nudi življenje samo v obliki dogodka, ki krepkejšo dirne ob duševnost n. pr. kak ljubimski dogodek, mogočen vtis iz narave. Taki dožitki iz najosebnejše sfere pesnikove stoje na početku marsikatero lirske pesnitve; so pesniki, ki prikazujejo v svojih delih vedno same sebe; v tem zmislu je imenoval Goethe svoja dela pesniške izpovedi.

Poleg takih primerov imamo nešteto drugih, kjer si je pesnik svojo «snov» naravnost izbral; to je potem dožitek bolj intelektualne narave, ako sprejme pesnikova fantazija prvo pobudo od kake pravljice, povesti, bajke, od dogodka v zgodovini in končno od kakega prejšnjega pesniškega dela. Vseeno pa, ali gre za najosebnejše izkustvo pesnikovo ali pa za izbrano snov, ob kateri se je vžgala pesnikova sila, nam je treba razlikovati v dožitku dve eksistenčni fazi. Prva faza je tisti konkretni dožitek v pesnikovem osebnem ali intelektualnem življenju, ki je dal njegovi stvariteljski sili impulz: dožitek pesnikov je že prvo sluteče stvarjanje. Razlika med zadržanjem umetnika in neumetnika spričo takega dogodka je, kot sem imel že prej priliko omeniti, zgolj kvantitativne narave.

Elementi novega dožitka se na nekak način stopé⁵ in pomešajo s celokupnim zakladom našega prejšnjega izkustva in se lahko tudi porazgubé; ako so pa bili to važnejši vtiski, se tak dožitek konstituira v naši zavesti kot nekak duhovni lik, ki je sicer vsebinsko odvisen od pradožitka, samo da so v onem ostreje in določneje začrtane tiste poteze, ki jih po svoji celotni konstrukciji moramo smatrati za bistvene, trajne in občnoveljavne; druge poteze, ki smo jih začutili kot slučajne, se polagamo zbrišejo. Ob takih izkustvih merimo vse na nanovo prihajajoče vtiske, ta tvorijo zaklad našega trajnega spoznavanja. Ker postane tudi pri ne-umetniku kot rezultat teh procesov nekakšen nov duhovni lik, ni presmelo, ako govorimo tudi tukaj o inspiraciji, ki si jo umetniki sicer laste izključno zase. Pri umetniku in neumetniku se vrše ti procesi v spremstvu značilnih kriz psihofiziološkega ustroja. Bourgetov specialist za živčne bolezni doživlja «znanstvene pijanosti», ko se mu ob mnogih opazovanih primerih razkrije iskani zakon. Za umetnika, pesnika je značilno pri vsem tem pač le to, da ga sili prirojeni nagon, poiskati za svoj dožitek, ki ga gleda v luči posebne pomenljivosti, primerno umetniško obliko, v kateri ga more sporočiti drugim osebam v užitek.

Jasno je, da mora postati tudi kakšna od drugod privzeta snov najprej pesnikov dožitek, preden se odluči od njega kot bodoča vsebina pesnitve. Tudi model, ki stoji mogoče pesniku pred očmi, je že subjektivna tvorba. Samo kakšen *r o u t i n i e r* bo obdeloval snovi, ki mu niso niti malo sorodne; ako jih vrhutega niti temeljito ne prekvasi v svoji duševnosti, more nastati iz tega le nekaj ne-prebavljivega. Sicer utegne izbrana snov sama podpirati umetnika v delu, toda le redko more sama podariti umotvoru posebno pomenljivost. Ta more priti samo iz globin pesnikovega duha v obliki globokega miselnega ali čuvstvenega dožitka, ki ga še povrh odlikuje originalnost. «Pesnik ima novo misel; on ima čisto novo izkustvo, ki ga hoče razkriti. Pripovedovati nam hoče, kako je bilo z njim in vsi ljudje bodo v njegovi usodi obogateli» (Emerson, *The poet*). Slično pravi Goethe (Izreki v prozi): «Snov vidi vsakdo pred seboj; zadržaj najde le oni, ki ima kaj pridodati.»

⁵ Ako se reče, da dožitek «oploidi» našo fantazijo, je to samo *façon de parler*, ki naj nam pové, da postane neki povod po raznolikih procesih, kojih bistvo in potek sta nepoznana — pesem. R. M. Werner pa uporablja v svoji knjigi *Lyrik und Lyriker*, Hamburg & Leipzig 1890, fiziološke izraze (oploditev, kal, notranja in vnanja porast, rojstvo) v docela resnem tonu; glej Lehmann, *Poetik*, 41. — Slično tudi Hefele, *Das Wesen der Dichtkunst*, ki se kreta med «tomististično podlago in fenomenološkim pozitivizmom» (str. 18). V njegovih razlagah igra sicer najvažnejšo vlogo «ideja».

Razlika med pradožitkom in dožitkom v drugi fazi obstoja torej v tem, da je slednji izgubil snovno omejene, individualno enkratne elemente in da se je dvignil v smer tipično splošne veljavnosti.

Tak dožitek biva v naprej v naši duševnosti kot zaklad osebne izkustva in postane ob nekih prilikah spet aktualen; oživljanje takih predstav je navezano na splošne zakone asocijacije. Tak dožitek moramo smatrati kot praobliko⁶ bodočega umotvora. Važno je pri tem, da se početku tvoriteljnega procesa ne pridružuje vedno že tudi jezikovni izraz, temveč da tvori zaključek oblikovanja. Ta dožitek je lahko nema predstava, lahko je pa tudi posnet v kratko jezikovno formulo: v besedo ali kratek stavek. Pri neplodovitih naravah živi in zamre dožitek v tej miniaturni praobliki. Pri onih pa, ki jemljó pesniški poklic resno, živi ta praoblika na kakem lističu papirja kot kratka iztočnica, zagonetna vsakomur, kdor ne ve njenega postanka. Za pesnika samega je ta praoblika nekak kamen spotike, predmet neugodja, dokler ne najde zanjo primerne jezikovne oblike in se mu ne odluči iz notranjosti kot gotova pesem. To izvrši, kadar ga obide produktivno razpoloženje, ki mu je doslej nedostajalo.⁷

V pesnitvi se prerodi dožitek v novo in višjo obliko eksistence, ko ga pesnik prelije »po istinitih ali namišljenih zakonih lepega« v umotvor. Seveda je tudi v tem stadiju razvoja fantazija tisti činitelj, ki prinaša pesniku prikladne podobe; vendar se vrši proces oblikovanja pod zapovedjo hotenja. Pesnika vodi pri delu od početka pa do konca celotna intencija, ki razodeva svoj merodajni vpliv pri vsaki točki tvoriteljnega procesa. Ta intencija mu je narekovana od one logične misli, za katero smo odklonili ime »pesniška ideja«. Ta logična misel, ki mora vzrasti iz snovi kot njena abstraktna formulacija in ne sme biti privlečena odkod drugod, urejuje tvoriteljno delavnost fantazije.

⁶ Po R. M. Wernerju je to »kal« pesmi. Ocenjujoč Geigerjeve Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik, Halle 1905, v Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, I, 142 ss, razjasni Werner na značilnem vzgledu razliko med kaljo in definitivno obliko pesmi. Taka kratka formula, v katero je posneta prvotno praoblika pesnitve, je n. pr. besedica »najdihojca« pri Levstiku, II. zv., in Levčeva razlaga.

⁷ Med dožitkom in njega definitivnim oblikovanjem lahko preteče mnogo let. O postanku Prešernove zdravice V spomin Andreja Smoleta se izrazi zaslužni A. Žigon zelo previdno: »Ta smrt (A. S.) je dala Prešernu znano zdraviljico...«, objavljeno za 4. obletnico smrti Andrejeve. (Prešernova Čitanka, II, 50, prim. 59.) Zdravica gotovo ni spesnena pod neposrednim vtiskom nenadne smrti, marveč šele, ko se je prvi porazni vtisek že znatno ublažil. Pesnik se spominja Andreja v družbi prijateljev, kjer si »pojêjo« zdravice, žalostne sicer, a vendar pojêjo.

Taka osnovna misel⁸ je lahko betva teoretskega ali praktičnega svetovnega naziranja. Lahko je pa tudi refleks kakenga nastrojstva ali čuvstvenega poteka. O osnovni misli govorimo v večjih pesnitvah zato, ker lahko spletajo večjo množino dejanj ali drugih sestavin v celoto; potrebno je, da tvori enotno vez med dostikrat disparatnimi deli pesnitve. V posamičnih odstavkih se lahko javljajo seveda še druge teme, ki pa igrajo bolj podrejeno vlogo; tudi o teh temah mora voditi analiza umotvora račun.

Ustvarjanje umotvora se vrši pod imperativom oblike, brez katere si ne moremo predstavljati dovršene pesnitve. Ako odštejemo kake orgijastične izbruhe strastvenosti, ki se izlije, zametujoč vsako vezanost, v proste ritme ali celo v neoblikovano prozo, imamo navadno ta primer, da stoji forma pred pesnikovim duhom kot zaželeni cilj. Avtor hoče dopesniti tragedijo ali sonet v takem in takem ritmu. Oblika, ki jo dobi pesnitev, je nekaj relativno nujnega. Razumeti jo moramo iz pesnikove osebnosti, iz posebnega položaja, v kateri je snov doživel. Pod zahtevami oblike se začne torej snov presnavljati in prelivati v vsebino. Pesnik ne najde snovi nikjer tako lepo prirojene kot bi jo rabil v svrhu oblikovanja; snov mora privzeti pa tudi odločiti elemente. Le oni odlomek nekdanjih vtiskov je odmenjen za oblikovanje, ki odgovarja pesnikovemu formalnemu naziranju; ob tej točki se razkolje vse dožitje «v svoje osebne in stvariteljske elemente, v slučajne in zakonite, v časovne in trajne» (Hefele). Po odbitju neplodnih delov se zgoeti to, kar preostane in dobi trdnost in čvrst obris. Na drugi strani pa mora vsebina vsesati vnanje elemente, ki se upotrebijo v službi formalnega procesa. To se predvsem dogaja pri zgolj notranjih dožitjih, ki jih obiluje pesnikovo življenje. Svoje borbe, svoje hrepenenje ... zavije pesnik v ta ali oni konkretni položaj. Prvotni dožitek je lahko nedoločen kakorkoli, a pesnitev ga mora strniti in postaviti pred nas kot nekaj gotovega, enkratnega. Kakor se je oddaljil dožitek v svoji drugi fazi od

⁸ Gottsched je n. pr. učil, da je osnovna misel Iliade, da je razprtija med velikaši kake države škodljiva, složnost pa celo koristna. Odiseja da nam hoče dokazati, da rodi odsotnost «deželnega očeta» slabe posledice za državo, dočim je njegova prisotnost zelo hasnovita (Krit. Dichtkunst, 472, 473). Slaba točka pri Gottschedu je predvsem to, da predpostavlja, da ima pesnik svojo «idejo» že prej, nego je našel snov. A «ideja» mora zrasti iz snovi. G. Freytag nam pove, da je zadržaj njegovega «Soll und Haben»: človek naj pazi, da ne dobe miali in želje, ki mu jih je vzbudila fantazija, nadvlade v njegovi duši. Prim. Ullrich, G. Freytags Romantechnik. Marburg 1907. Disert. — V Mutastem biriču (Ljubljanski Zvon, 1921) razberemo, da vest ne miruje tudi v najbolj topi duši, dokler ne dovede zločinca do zaslužene kazni.

svoje dejanske podlage, tako se mora vsebina od dožitka.⁹ Ako se najde v vsebini dožiti element, se doseže «fatalna portretna sličnost stvari in dogodkov ali pa se pogrezne v neposredno sentimentalnost predmeta in učinek pesnitve je v tem primeru samo človeško čuvstven in neumetniški». Dožiti element se mora zabrisati, tako da ni več doznaten naivnemu uživalcu poezije; pri vsem tem pa morajo narediti prikazana čuvstva vseeno vtisek resničnih občutkov. Čitatelj mora verjeti v pesnikovo iskrenost in ne sme dobiti vtisa, da se pisatelj s svojimi čuvstvi le igra. Kritiki, ki ne vodijo o teh odnošajih dovoljno računa, se zato radi dajo zapeljati k poizvedovanjem, ali imajo od pesnikov prikazana čuvstva dejansko podlago ali so samo fikcije. Upajmo v čast pesniškega rodu, da ni nikoli nobeden pesnik hlinil srčnih bolečin, ako je tudi ime in oblika teh bolečin v pesnitvi plod čiste fantazije. Nadalje je pa treba tudi priznati, da je to izločanje materialnih praelementov sicer priznan estetski princip, da so mu v praksi stavljene neke meje. Pesniku je namreč v mnogih primerih ležeče

⁹ O postanku Gestrinove «Balade o prepelici» (Ljubljanski Zvon, 1893, 198) nam pripoveduje Kostanjevec, Iz knjige življenja, II, 37 ss.: Bil je lep poletni popoldan, ko sta sedela s pesnikom (neozdravno bolnim na sušici) pred kolodvorsko restavracijo v Postojni. Pesnik začne razkladati svoj načrt povesti «Iz arhiva». Toda nazadnje dostavi v zli slutnji bližnje smrti: «Ako hočem še kaj napraviti, moram hitro začeti». Prijatelj ga tolaži. V tem trenutku se oglasi pod njima v rumenem žitu prepelica. Pesnik se vznemiri in reče: «Do mojega groba je pet pedi». Pesniško vsedlino tega dožitka je priobčil Gestrin štiri leta kasneje, nedavno pred smrtjo (balada je izšla že postumno):

V poletno noč odmeva: «pet pedi»,
Sicer ni niti šuma niti klica;
Le v tesni kletki drobna prepelica
Bedi in poje, ko vse mirno spi.

V polmračni sobi na blazino belo
Naslanja težko glavo mlad bolnik
In vrača se v prežite kratke čase;
Razvija se pred njim življenje celo,
Mnog hipce lep, mnog jasen gleda lik.
Veselih pesmi čuje znane glase...
Posluša in smehlja se,
Češ, skoro se povrne krasna doba,
Saj, če si mlad, še daleč je do groba...

V poletno noč odmeva: «pet pedi».

Kaj je tukaj ostalo od nekdanjega dožitka kot otožni motiv prepelice, neznanjajoče bližnji konec? Pesnik je zadostil zahtevi umetniškega oblikovanja v dovoljni meri: «motiv» njegove pesmi je tako očiščen prvotnih elementov, da je za estetsko posmatranje te pesmi popolnoma vseeno, ali nam je prvotni dožitek poznan ali ne. A drugače je stvar za zgodovinsko-razvojno opazovanje.

na tem, da čitatelj prepozna tudi skozi podobe poezije — tisto istinitost, na katero meri.

Kot rdeča nit se vleče skozi umotvor pesnikovo naziranje o snovi, ki jo obdeluje, dasi seveda ni potrebno, da stopi avtor pri tem tako rekoč sam pred zavezo. Ampak iz celotnega prikazovanja utegnemo poeneti, kako hoče pesnik, da naj razumemo življenje in osebe, postavljene pred nas.

Predvsem namreč zavzema pesnik napram celoti vnanje istinitosti svoje odrejano stališče; on priznava naravo kot eksistenco izven sebe ali pa ne. Ako jo priznava, je njegova umetniška smer realistična. Toda na tem pozitivističnem temelju so močni razni odtenki, katerih krajnika predstavljata naturalizem in idealizem. Naturalistična enter prikazovanja v umetnosti stoni bistveno na teoriji poenemanja, ki vidi jedro estetskega užitka v ugodju nad opaženo slinostjo originala in posnetka. Ta teorija, ki zahteva od pesniških tvorb naravno zvestobo in točnost — v kolikor jo poezija s svojimi sredstvi more doseči — pospešuje opisujočo poezijo. Umetnik naturalistične struje se oklepa narave z naiivno vernostjo; njegove tvorbe hočejo biti zvesto zrcalo istinitosti.

In vendar obstoja razlika med prikazanim predmetom kot poemetkom in njega prapodobo. Tudi tam, kjer se umetnik navidezno omeji na obnovo predmetnega substrata, je neizbežna ona metodična prestavitev prvobitnih formalnih podatkov, ki jo zovemo zenoštavljenje, skrajšanje, stopajevanje. Samo da pri naturalizmu ta prestilizacija ne gre tako v globino kot pri idealistični vpostavitvi. Vseeno se tudi tam snov preljuje v toliko, da postane adakvaten izraz pesnikovega hočenja. Ako je torej dosleden naturalizem nemogoč, zato vendar obstoja način prikazovanja, ki je usmerjen v prvi vrsti na formalno obvladanje snovi in se odreka poskusu, prečiniti jo idealno. To namreč je značilno za idealistično smer, da vnaša v naravo individualno razlago, zmisel. Naturalističnemu ustvarjanju zaostuže zgolj racionalno umevanje snovi in prikazan predmet valed tega ni prispodoba svojega originala, temveč ostane le njega slika.

V zvezi s temi razlikami v pojmovanju narave je sledeča razlika v stilističnem načinu prikazovanja; naturalistični umetnik obetaja pri svojem individualnem enkratnem predmetu, dočim si ustvarja idealizirajoči umetnik možnost širše veljavnosti in splošnejšega umevanja s tem, da svoje tvorbe tipizira. To se viši potom izbere najznačilnejših potez. Princip izbire hoče sicer ohraniti naravno zvestobo posamičnih delov in vendar vteniti celoti umetniško obliko, ki prekaša naravno obliko.

Na protivnem, nepozitivističnem tečaju najdemo umetnost, ki ji narava ni več dobra, zvesta in gorka domovina, ker zanikuje nje eksistenco. To nepriznavanje narave je torej odločujoč znak nerealistične umetnosti v najstrožjem pomenu besede. Atributi realnosti so ohranjeni, dokler premika ustvarjajoči samo proporcije svojih predlog in prikazuje v svojih tvorbah preinačeno istinitost. Tudi v taki še vedno prepoznamo lahko attribute istinitosti, kot dejanja, logično potekajoče procese, človeški obraz, obličje, pokrajine, posamičnosti v obleki itd. Vse to je tukaj ohranjeno, toda predstavljeno v ono bistvenejšo istinitost. Vsem tem atributom istinitosti se odpoveduje avtor nerealistične smeri. On hoče biti zgolj zastopnik misli, čustva, usode. (Max Freyhan, *Das Drama der Gegenwart*, str. 119). Tukaj torej ne tvori več milieu izhodišče za umetnikovo delo, temveč njegovo notranje življenje. On ustvarja iz svojega čustvovanja in fantazije. To hoče izraziti; vsled tega si je nadela ona šola, ki goni opisane tendence do najskrajnjih možnosti, ime izrazna umetnost (ekspresionizem). Kot nekako nadomestilo za manjkajoče materialne podatke naj služi vzhičenost izražanja. Seveda tudi umetnik te smeri ne more prezreti podatkov, ki nam jih posredujejo naši občutki. On jih rabi za prikazovanje «misli, čustev in usode». A način, kako prikazuje umetnik naravo, posiljujoč njene prvotne oblike, omalovažujoč njene naravne proporcije, dokazuje nadvlado misli nad naravo, zaslužnje narave. Iluzionistična zmožnost takih produktov umetnosti je skoroda uničena. Ker skuša pesnik te smeri raztolmačiti materialne komponente svojega umotvora kot simbole neke višje in nepoznane istinitosti, se približuje ekspresionizmu simbolnim smerem, ki naravne istinitosti ne zanikajo, pa tudi ne naglašajo, marveč jo hočejo pojmiti v njenem duhu in zmislu, v njeni ideji in oduševljenosti.

V toku zgodovinskega razvoja prihaja zdaj ena zdaj druga struja na površje kot izraz srčnih in umetniških potreb vsakokratne dobe. Dandanes prevladuje duhovna umetnost, struja torej, ki je napovedala boj materialnim elementom.

Vsaka snov nosi v sebi zmožnost, da učinkuje na poseben način tudi brez posebnega stilističnega poudarjanja: pogin Matije Gubca vpliva na nas drugače kot pa povest o višnjanski pravdi. Poročilo, ki ga čitamo v svetem pismu, drugače, kot Trdinove Vražje vile. Seveda doseže avtor lahko z izkrivljenjem bistvenih potez v prvotni podlagi docela nasproten učinek. Snov o pobožnem junaku Eneji, ki jo pripoveduje Virgil z naivno vernostjo, je mogoče preurediti v satirične svrhe; iz veličastnega poročila

Geneze je nastalo Stritarju poročilo o ustvaritvi Slovenije itd. Toda travestirana snov ni več isto, kar je bila njena nekdanja podlaga; ona ima svoj lastni učinek. Nasprotno vidimo, da se snov upira poskusu potegniti jo v sfere nizkotnega. Povest o Piramu in Tizbi v Shakespearjevem «Snu kresne noči» ne učinkuje sama po sebi komično; smešen je marveč samo način, kako predstavljajo to tragično snov rokodelski terusi. Naloga pesnikova je tedaj, da razvije te učinke, ki so podani s snovjo kot tako s primerno stilizacijo. Gre tukaj predvsem za vzvišeni, tragični in humoristični učinek. K tem pojmom se vrnemo v poglavju o pesniških snoveh. Istotako hočemo v naslednjem podati zaenkrat samo splošen pregled pesniških oblik, dočim bo naloga bodočih poglavij, obdelati vsako izmed njih podrobneje. Svojo snov poda avtor v eni izmed oblik, ki so znane kot epska, dramska in lirska oblika. Didaktična poezija, ki ni razvila svojih samostojnih oblik, se ne more smatrati glede oblike kot prirejena onim trem vrstam; ta se namreč poslužuje epske, dramske ali lirske oblike v svoje izvenestetske svrhe, radi katerih jo dostikrat hočejo sploh izključiti iz poezije. Kar se tiče one trodelitve, jo moramo vzeti kot nekaj pojmovno-empiričnega. Potem teoretskega razmišljanja sicer lahko doženem posebnosti, vsebino in pesniško obliko vsake vrste, v praksi je pa tako razlikovanje težje izvedljivo; tukaj se podvzame kaka pesnitev pod to ali ono vrsto z ozirom na «nadvladujočo tendenco», ki pa ne izključuje, da se ne bi nahajali v isti pesnitvi elementi druge in tretje vrste. (Konec prihodnjič.)

Juš Kozak / Šentpeter

(Nadaljevanje)

S parom konj

Stari Hostar je stal nepremično sredi dvorišča in brskal s palico po pesku. Uro že — pa se še ni ganil, kakor bi se mu bil pogled izgubil. Marija ga je gledala iz kuhinje, kjer sta imeli z Zebo dela čez glavo. «Poglej ga, še vedno brska tam zunaj!» — «Pameti ne izgrebe,» je dejala Zeba. «Kaj le kuje? Pravo trpljenje šele prihaja.»

Marija je vzdihnila in z žalostnim pogledom opazovala starca.

«Še to ti pravim, Marija, otroka mu nikari ne puščaj!»

«Tega ne morem, Zeba; kako bi mu vzela vse, kar ga razveseljuje?»

J. Kelemina / Oblika pesniškega umotvora

(Konec)

Epske in dramske pesnitve opostavljamo navadno kot pragmatisko vrsto napram liriki. Razliko med obema tvori časovno pojmovanje. Dočim se v pragmatiski vrsti prikazuje nekak časovni razvoj, nam naj prikazuje lirika kakšno stanje kot nekaj izoliranega. Epska pesnitev predstavlja dejanja, to je elemente, ki predočujejo preteklost in časovno distanco. Njena enotna izrazna oblika je povest.

Dramatska umetnost je vedno neposredna, sedanja; njena izrazna oblika je predočevanje dejanj v vidljivi sedanjosti. Kar se tiče končno lirike, je treba gornje navedbe pravilno umeti. Lirik se seveda ne more omejiti na to, da bi nam prikazoval zgolj kako posamično stanje kot nekaj izoliranega; on lahko brez vsega podaja kakšen časovni potek in razvoj. V Prešernovi pesmi: »ko brez miru okrog divjam, prijatli prašajo me: ,kam?« ... je za-
grabljen izoliran hip iz pesnikovega čuvstvovanja, ki vrholiči v stavku:

«da pred obličje nje ne smem» —

Toda v kaki drugi pesmi pa nam poda pesnik časovni potek in razvoj:

Je od vesel'ga časa téklo leto —
ko je stopila v cerkev razsvetljeno
v srcé mi padla iskra je ognjena,
ki vgasnit' se ne da z močjo nobeno.

A o tem primeru velja, kar je rekel Schoppenhauer, da lirika ne nudi nič interesantnega, da torej uživalec v liriki ne dobi svojega zadoščenja tekom interesantnega poteka kakega dogajanja. (Prim. R. M. Werner, Zs. f. Ästh. I., 135.)

Navedene oblike ne leže v snovnem dožitku, temveč so rezultat formulacije vsebine. Z dožitkom kot takim ni že obenem podana nikaka določena smer formalne in tehnične oblike bodoče pesnitve. V kateri kategoriji se dožitek predoči, zavisi od formalne volje ustvarjajočega in preko tega od določenih raznolikih funkcij in oblik fantazijskega življenja in njim odgovarjajočih specifičnih učinkov. Res da se dostikrat zatrjuje, da kakšna snov naravnost kliče po epiku ali dramatiku; a snov kot taka nima v svoji svoje-

bitni strukturi še ničesar, kar bi dalo sklepati na gotovo obliko; eno in isto snov lahko obdelata epik in dramatik. S tem pa vendar nočem reči, da se dá vsaka snov tudi v resnici predelati v epos ali dramo. Saj vidimo vsak dan, kam vodijo poskusi, razbliniti kake oskudne zgodbe, ki bi jedva zadostovale za skromno povest, v roman ali dramo. Avtorju se dozdeva neka oblika najbolj primerna, da izvede v nji svojo namero. Drugi pesnik lahko obdela snov drugače.

Vsak pesniški umotvor, bodisi epska, dramska ali lirski pesnitev, se predstavlja opazovalcu kot nekak lik. O sestavnih elementih tega lika smo se navadili govoriti s termini, ki so prevzeti prvotno iz arhitektonske umetnosti. Ta duhovni lik si predstavljamo kot nekako zgradbo, ki je zgrajena po nekem tlorisu, in katere posamični deli so skrbno preračunjeni drug na drugega. Nekateri teoretiki, ki študirajo sicer tisočere posamičnosti, puščajo gradnjo pesnitve ob strani. Temu pripominja Walzel, da delajo enako, kot da bi kdo pri kaki sliki pazil samo na barve, a bi prezrl to, kar te barve predstavljajo.

Določitev arhitektonskih odnošajev pesnitve je nedvomno zelo važen del kritičnega posla; trud, ki se uporabi pri tem, se nam poplača z globokimi vpogledi v metodo pesnikovega dela. Principi kompozicije, po katerih urejajoči duh predstave, zaznave in ideje izbira, koncipira in razvrščuje, so deloma zavestni deloma nezavestni. V stvari je malo doseženo, ako se pri kompoziciji pokazuje na kakšne številčne odnošaje ali na kakšne geometrične like, ki da leže v osnovi pesnitve. Vse to zavaja v shematiziranje,¹⁰ kot ga goje n. pr. avtorji, ki pribijajo — in usum Delphini — klasične drame na razpelo Freytagove piramide. Analiza arhitektonskih odnošajev ne sme postati zgolj vnanje spoznanje, marveč nam mora prikazati »vsebino kot nekako konkretno telo, obdarjeno z vsemi zakonitostmi organske gradnje.»

Ti principi pesniške kompozicije se krijejo, kot smo rekli, s principi v arhitekturi, pa tudi v vseh drugih umetnostih; tako da smemo v njih gledati splošne estetske zakone. Spričo posamične pesnitve je torej podana naloga, razkriti skrivnost njenega ustroja v skladnosti z občnimi načeli kompozicije. Dramska ali epska pesnitev se temeljito razlikujeta po svojem ustroju in vendar odgovarja vsaka izmed njiju splošnim načelom kompozicije.

¹⁰ Ako je v Prešernu res toliko nameravane aritmetške in geometrijske šablone, kot jo odkrivajo nekateri, kje ostane potem pristnost in neposrednost izražanja?!

Drugačno lice zadobi problem pesniške oblike, ako se ozremo na material ustvarjanja, na govorno besedo. V poštvo pridejo tukaj fonetski, gnomični in nazorni učinek, ki je lasten besedi. Vsaka skupina teh učinkov prispeva k čim izrazitejšemu razkazanju pesniške oblike. Akustično-muzikalni občutki, ki nam jih posreduje beseda, tvorijo podlago stavkovne melodije in stavkovnega ritma; v verzih in kiticah so učinki smotreno organizirani. Drugače spet pesniške figure, kojih efekt leži končno manj v pozornoravanju kot poetizacija vsebine. Spet drugi načini jezikovnega izražanja se izkazujejo kot nositelji ustrojstva ali boje, ki je razlita čez pesnitev.

Pod stilom¹¹ kake pesnitve razumemo način izražanja in prikazovanja, ki se povrača v enaki ali slični meri preko celega umotvora ali pa v partijah, ki prihajajo v poštvo v posebne svrhe pesnikove. Stilistika preiskuje raznovrstna izrazna sredstva, ki se jih poslužuje pesništvo pri prikazovanju svojih predmetov. Ta sredstva je treba opisati in oceniti glede njih umetniške funkcije. Stil pesnitve je pa v nadaljnjem odvisen od raznih činiteljev, od katerih naj tukaj navedem sledeče:

Predvsem je pesniško prikazovanje navezano na artikulirano govorico, ki je v konkretnem primeru ta ali oni jezik v svoji zgodovinski strukturi in razvitosti. Človeška govorica vobče in kakšen konkreten jezik dovoljuje povsem določene načine izražanja in izključuje druge. Upoštevati je pri tem študiju muzikalni, gnomični in nazorni efekt govornice. Nekaj teh učinkov je organiziranih v zgodovinskih tvorbah, ki so že v izdatni meri utrjene in uglajene od tehnične tradicije: da na kratko spomnim na sintaktske konstrukcije, figure, metrične tvorbe. Poezija se jih sme

¹¹ Goethe je dal besedi «stil» nekako drugačno vsebino. Imel je v mislih idealizirano prikazovanje narave: ako izbere umetnik iz cele vrste upoštevanih predmetov najbolj značilne in omalovažuje neznatnejše oblike, je to slog, to je ona stopnja umetnosti, ki počiva na najglobljih temeljih spoznavanja. V tem primeru učinkujejo ljudje in stvari kot nekaj večjega in vzvišenega in se do zdeva prikazani predmet kot globlji in pomembnejši kot ga vidimo navadno. Stil preiskovati je po Goethejevem naziranju isto kot preiskovati najvišje zahteve, ki jih moremo staviti na jezikovni umotvor. Po tem Goethejevem naziranju umotvori one umetniške struje, ki se zadovoljuje s posnemanjem osamelih enkratnih oblik narave, nimajo stila, marveč samo maniro, pa tudi to samo v primeru, ako se žrtvujejo od gledanega predmeta posamezne nebitvene poteze, da se ojači vtis celote. (Über einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. Prim. Goethe-Jahrbuch. 1914, 39 do 41; Deutsche Literaturzeitung. 1915, 1357. — E. Castle, Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffes Stil. G. R. M. VI (1914), str. 153.

posluževati, toda jezikovna oblika pesnitve mora biti umetniški čin. Kjer je pesniški govor samo «izrazilo», kjer se premika po izvoženih kolotečinah, imamo pred sabo «polovičarsko, nezdravo, šepajočo poezijo». Kjer prekoračita ideja in zadržaj krog doživljenega in oblikovanega jezika in se kretata po izvoženi poti racionálnih jezikovnih znakov, imen, pojmov, je pesništvo kot tako ubito in na njega mesto podtaknjen podmenčič osebnega rahločutja in umstvenega pregovarjanja...» (H. Hefele). V čem se razlikuje pesniški govor — v vezani ali nevezani obliki od nepesniškega? Kar je na uporabi jezika pesniškega, je to, da izreka vsebino življenja v obliki pesniškega dožitka. To nalogo estetiziranja življenjskih vsebin imajo izvrševati tudi podobe in prispodobe poezije, ne pa da nadomeščajo to, kar je abstraktnega z nekim nazornim. Kot naloga stilistike se nam torej izkaže, dokazati glede posamičnih točk, kot so izbor besed, gramatsko-sintakske konstrukcije, zmisel in umetniško funkcijo.

Preiskovati nam je v nadaljnjem vpliv pesnikove osebnosti same na kakovost stila. Pesnikovo dušo spoznamo iz njegovega stila, v kolikor je ta nezaveden, to je: v kolikor je neposredno zrcalo duše. Notranje življenje pesnikovo se izraža v njegovih predstavah, čuvstvih, stremljenjih, razgrnjenih pred nami v njegovih delih. Od študija teh elementov pada tudi dosti luči na psihofiziološko konstitucijo pesnikovo, ki nam je sicer lahko znana že iz drugih, nepesniških virov.

Od pesnikove duševnosti nas vodi preiskava k analizi njegovega ustvarjanja. Poizvedovati nam je za onimi več ali manj zavestnimi načeli kompozicije, po katerih urejajoči duh koncipira, zbira, zametuje, nanizuje in komponira. Tukaj je torej obravnavati vprašanje po postanku pesnitev; študij umotvora glede njegove enotnosti, ki je «najvišji in najprimitivnejši zakon vsakega umotvora».

V pojmovanju prikazanega predmeta se zrealijo pesnikovi ideali spoznavanja in njegova celotna življenjska vpostavitvev. Kot osnovne smeri smo spoznali pozitivistično (realistično) in nepozitivistično (nerealistično) smer. V prvi skupini tvorita naturalizem in idealizem skozi mnoge prehode in različke dva krajnika. Kot stilistični princip imamo tam tesno oklepanje na naravo in vernost slik, v drugi pa nagnjenje k tipizaciji. Toda podrobnejša analiza bo lahko razkrila še mnoge druge posebnosti v obeh taborih; tam krepko tudi brutalno izražanje, tukaj stremljenje po finesi in zavračanje krepkih izbruhov strasti.

Nenaturalistična struja dobi svoj cilj v stremljenju, prikazati z nedostatnimi sredstvi človeške govorice nekaj neskončnega, večnega: idejo. V to svrhu se izkazuje za potrebno prenapenjanje, intenzivacija vseh izraznih sredstev. Ona ne kaže želje ali nagnjenja »posneti naravo«, marveč si pridržuje pravico prostega umetniškega oblikovanja. Omalovaževanje materialnih komponent vodi do razdiranja tradicionalnih umetniških oblik.

V subjektivni nadarjenosti pesnikovi leži vzrok, zakaj se pri prikazovanju svojih predmetov češče in bolje uspešno poslužuje nekih pesniških vrst, dočim mu druge leže bolj od rok. Ta pesnik je po svoji naravi čustveni lirik, ne pričakujte od njega romanov, za katere mu manjka epska umirjenost. Vrhu tega dobi še epski, lirski ali dramski stil kakega pesnika svojo posebno noto, ki ima izvor v avtorjevi čustveni legi in temperamentu. Ta pesnik je pozitiven, radosten, drugi elegičen, negativen. Tukaj imamo humor, tam tragično gledanje sveta; tukaj satiro, drugod patos. Čustveno ustrojstvo pesnikovo se uveljavlja seveda tudi pri izberi snovi, v katerih se najlaže izživilja pesnikova priroda.

Posebej nam je preiskati še pesnikov jezik v njegovih stilističnih oblikah, vprašanje je povsod, kaj znači avtor kot jezikotvorec, kje je utrl nove možnosti izražanja.

Govoriti nam je nadalje o predmetnem stilu, ki ima svoj izvor v posebnosti izbranega predmeta. »Voljno spoštovanje predmeta je prvi zakon vsake pesniške oblike. Najsi jo vodi najstrastnejši osebni izraz, se ne sme vendar nikoli oddaljiti tako daleč od racionalne zmisli in volje svojih jezikovnih sredstev, da bi postal najpristnejši pomen predmeta in njega delujoča sila neučinkovita. Notranji dih vsebine dviga in znižuje površino jezikovnega odela vzporedno z jakostjo lastne stvarne eksistence.« Vzvišeni, tragični ali komični predmet učinkuje kot tak sicer tudi brez posebnega stilističnega podčrtavanja. Vendar razvija svoje najpristnejše čare v obliki, ki mu po njegovi naravi pristojajo. Potemtakem obstaja naloga, odkriti osnovna načela vzvišenega, tragičnega ali komičnega stila. Le na kratko naj še omenim, da vzvišen ali tragičen in komičen stil ni navezan na naravo prikazanega sujeta. Lahko prikazujem resne stvari v šaljivem tonu in narobe; iz take neskladnosti med prikazano snovjo in načinom izražanja nastajajo specijalni učinki, ki jih mora preiskovati stilistika. Nadalje si ustvari pesniška vrsta, to je način podajanja snovi, svoj stil. Z ozirom na to razlikujemo epski, dramski, lirski stil. Govorica dobi v posamičnih vrstah vedno pečat formalne ciljnosti. V epski poeziji stoji v ospredju časovni učinek; in ta se ne zadobi iz suhega pripovedo-

vanja, iz več ali manj racijonalistično podane obnove kakega predmeta; to »bi bilo le suhoparno poročilo, ki poteka metodično izven območja tega, kar je pesniško. Časovni element sam mora v tej vrsti postati jezikoven pojav. Epska vsebina se očituje v prvi vrsti kot epsko uravnana govorica. Radi tega mora nositi dejstvo gibanja, razvoja, potekanja tako rekoč v sebi» (Hefele). Potemtakem je treba v podrobnosti določiti, v kakem odnošaju stoje s tem one stilistične posebnosti, ki jih je razvila epska vrsta: pogosto ponavljanje rečenic, posamičnih verzov in kitic, bogato uporabljane olepšujočih pridevkov, prispodob, metafor, prosoj popoj in drugih figur. Kakšen pomen imajo slikarski opisi nastopajočih oseb in predmetov, sprejetih v dejanje. Pesnik epskih snovi ima slikati porajanje in torej izpremembe; zato nastane vprašanje, kako slikati izpremembe v značaju in ne pri tem kršiti zakona epske objektivnosti.

Končno zahteva vsaka epska vrsta svoj poseben stil; snov romana se mora prikazovati drugače kot snov novele itd.

D r a m s k a poezija predstavlja dejanja, usmerjena na določen cilj. Bistveno je pa, da se vrši boj za doseg tega cilja. Dramska dikcija mora radi tega prikazati svoje predmete v aktualni navzočnosti z vednim naglašanjem konfliktnega jedra. Samo vnanje dejanje se v drami predstavlja neposredno pred naše čute; to, kar se godi v notranjosti, nastopajočih oseb in kar daje vnanjemu dejanju pravi pomen, se prikazuje v razgovoru nastopajočih oseb; stilistika ima radi tega nalogo, preiskovati predvsem dramatski dialog.

L i r s k i pesnik sicer obravnava duševne dogodke, toda svojih čuvstev ne sme prednašati v abstraktnih, brezbarvnih formulah, isto tako ne v zvonkih besedah brez vsebine, marveč jih mora ukleniti v neposredno nazorne podobe. Abstraktne besede so tako v poeziji kot posebej v liriki majhne vrednosti, ker ne hodijo v prilog pesniško živahnemu doumevanju predmeta. Besede, ki zaznamujejo najsplošnejše in najvišje pojme, služijo bolj v to, da napravijo lastno mišljenje nepotrebno, šopirijo se namesto misli samih. Ako se lirika odpove oblikovanju svojega predmeta s pomočjo naravne podobe živega elementa, potem ne preostane ničesar kot prazen zvok besede ali pa kristalna jasnost ideje. Vendar je pa mogoča prava lirika čuvstva tudi brez pozivanja narave; kajti iskreno čuvstvo zametuje večkrat vsak drug izraz kot zgolj najneposrednejši. Dasi vpleta lirika v svoje vrste epski in dramatski element, naravne slike in skuša najti tukaj izhodišče za svoje neposredne zadeve, namreč za izražanje čuvstev in dušnih

dogodkov, ne smejo ti elementi zavladati; glavno je čuvstvo, dušni dogodek; ono je samo opora za izražanje, čuvstvo opeša, se ohladi, ako so materialne supozicije preobsežne; lirski stil zahteva lahkoto in osvobojenost od zemeljskih spon; v razvoju lirske dikcije opazamo zato tendenco, odložiti vse besedne kategorije (konjunkcije...), ki služijo izražanju logičnih odnošajev, kot n. pr. podredij; vsebina se naniza v vrsti samostojnih kratkih stavkov.

Juš Kozak / Šentpeter

(Nadaljevanje)

Ogrnila se je s črnim pajčolanom in stopila iz hiše. Začudeno se je ozrla, ker se ves čas tekom pogovora ni zavedela, da je že noč nad zemljo. «Pa k župniku! A kaj naj mu rečem?» Ni še domislila do konca, ko je nekdo stopil iz teme. Že je hotela mimo, pa ji je nenadoma zastavil pot Andrej.

«Aza!»

«Ti?»

Vkljub razburjenju, ki ga je preživljala že ves dan, je nenadoma postala silno mirna.

Zdaj mu je gledala v obličje, izpod klobuka so se mu vsipali črni kodri. — «Stopiva tja za hišo!»

Niti besede ni odgovorila, a šla je za njim. Za plotovi sta obstala. Še enkrat jo je ogovoril: «Aza!»

«Česa želiš od mene?»

Skoro porogljivo se je košatil pred njo. «Kam greš, Aza?»

Povešala je oči in si grizla ustnice. Srdila se je, da ga je ubogala, čeprav sama ni vedela, zakaj je to storila.

«Ne bodi otročja!» Približal se ji je, da je čutila njegov dih. Zdrznila se je, toda odgovorila ni.

«Aza, govoril bi rad s teboj!»

Prisiljeno se je nasmejala: «Sem ti mar prepovedala?»

Prijel jo je za roke, tako krčevito, da jo je zbolelo. Zadel ga je besen pogled.

«Kajne, da ostaneš tu?» Čutil je, kako močno ji bije žila in ji drhte roke. Nič več se ni mogel zadrževati. Hropeče se mu je izvilo: «Ti!»

Aza se mu je v trenutku iztrgala in zakričala: «Proč!» Prezirljivo ga je pogledala in stekla. On se ni mogel zavedeti, kaj se je zgodilo. Jeza ga je trla, obenem se je čutil zasramovanega in ponižanega, da je divje zaklel. V ušesih mu je še brnel njen krik,