

spadale. Njihovo versko življenje je bilo za kraje severno od Drave trdno usmerjeno na sever, na nemške škofije.

Duhovščina med Slovenci je v drugi polovici 9. stoletja lahko vedela, kaj se dogaja v panonski nadškofiji, tudi ni bil nemogoč posamezen stik s staro-cerkvenoslovanskim slovstvom; da bi pa pri tem šlo za hoteno in načrtno sodelovanje z Metodovo duhovščino in uvajanje cerkvenih besedil med Slovence iz sosednjih, politično bolj samostojnih in na verskem področju na svoj način organiziranih Slovanov, tako stališče bi se težko dalo zagovarjati. Niso zato sprejemljive trditve, da je bil drugi brižinski spomenik takšen, kakor je bil zapisan okoli l. 1000, po posluhu prepisano glagolsko besedilo, ko je minilo vsaj že sto let, kar je v nekdanji Metodovi nadškofiji bilo konec slovanskega bogoslužja in je s stvarjo samo tudi pisava (glagolica) prišla iz navade. Tak prenos glagolskega besedila v karolinško latinico bi bil še mogoč, recimo, okoli l. 900. Da bi glagolska besedila krožila med Slovenci, ki so živeli v okviru zahodne cerkve pod jurisdikcijo nemških škofov, še sto let pozneje in da bi se med njimi takrat našli ljudje, ki bi bili glagolico poznali, je kaj malo verjetno.

Brižinske spomenike je torej treba šteti za slovensko besedilo. Takšni, kakor so se nam ohranili, so odsev posebnih razmer, ki so v njih Slovenci živeli v 9. in 10. stoletju. Gre za zapise molitvenih obrazcev, ki so v okviru karolinške cerkvene zakonodaje živeli v zahodni cerkvi in bili dovolj za tisto malo mero, ki jo je živim jezikom nasploh ta cerkev dopuščala. Veliki, pa na žalost kratkotrajni dogodki severno od njih, ki so zajeli tudi del Slovencev, so na svoj način utegnili pustiti sledove tudi v našem revnem slovstvu tistih časov.

Takoj ob tem moramo ugotoviti, da so vsi trije brižinski spomeniki (torej tudi drugi) jezikovno enaki, med seboj homogeni po glasovnem, oblikoslovnem in sintaktičnem ustroju. Razlika med drugim spomenikom na eni strani ter prvim in tretjim na drugi pa je, kot že rečeno, stilistične narave in je utemeljena v vsebini spomenika samega.

Tudi če bi vzeli kot skrajno možnost, da bi bila brižinska pridiga napisana v stari cerkveni slovanščini, bi bilo to besedilo v dolgi rabi med Slovenci zgubilo tiste razmeroma redke starocerkvenoslovanske posebnosti, ki so v tistem času ločile staro cerkveno slovanščino in staro slovenščino. V takem primeru bi bil drugi brižinski spomenik literarnozgodovinsko zanimiv tudi za zgodovino starocerkvenoslovanskega slovstva, po jezikovnem gradivu, ki se v njem skriva, pa bi tudi v tem primeru sodil v zgodovino slovenskega jezika.

Franč Zadavec

Filozofska fakulteta Ljubljana

LIRSKÉ IN EPSKE PESNIŠKE OBLIKE V OBDOBJU SLOVENSKE MODERNE

Da sta vsebina in oblika v besedni umetnini med seboj odvisni, je znan aksiom leposlovne prakse in estetike. Zunanja oblika pesmi neredko opozarja na umetnostno voljo in avtorjev stil, predvsem pa tudi na individualno in generacijsko občutje in zgodovinski položaj, iz katerega je pesem privrela. Nekatere

poetike in stilne smeri hočejo z vidnimi značilnostmi pesmi usmerjati bralčevo pozornost. Taki sta zlasti futuristična in deloma tudi ekspresionistična poetika, da o nekaterih sodobnih oblikovnih eksperimentih, ki težijo h karmini figurati, niti ne govorimo.

Vsak besedni umetnik — poudariti želim besedo umetnik — oblikovno živi iz izročila in svojega ustvarjalnega temperamenta. Zakonom umetniškega razvoja sledi, ko poleg v že znanih in preizkušenih oblikah ustvarja tudi v takih, ki ustrezajo samo njemu in dokazujejo njegovo enkratno umetnostno osebnost in moč. Sproščene oblike po navadi spreminja in jih prireja po lastnem občutju ter po občutju in stilu, ki v dobi prevladujeta. Zaradi tega imamo v vsakem leposlovnem obdobju opraviti s sporočenimi oblikami, ki so doživele bolj ali manj izrazit premik, in s takimi oblikami, ki jih leposlovna preteklost še ne more pokazati. Tako je pri nas tudi v času impresionizma, simbolizma in začetkov ekspresionizma: nastale so nekatere nove pesemske oblike, svojsko preobrazbo pa je doživel tudi sonet.

Lirske pesniške oblike

Med lirskimi pesniškimi oblikami zavzema v našem času prvo mesto pesem, dokaj številen je sonet, le malo pesnikov pa je pisalo tudi gazelo, elegijo, odo, himno, pregovor, uganko in puščico.

Pesem. Skupna značilnost pesnikov modernistov, Ketteja, Murna, Cankarja in Županičiča, ter Gradnika, Golarja, Sardenka in še nekaterih, je, da so v pesmi često ohranili kitično strogi red. Enake kitice v pesmi, silabotonični verzi in rime na istih mestih kitice po vsej pesmi so jim bili še zmerom pomembni oblikovni zakoni. Tak tip pesniškega oblikovanja temelji na načelu ponavljanja. Pesnik osnovno obliko »ponavlja«¹ zato, da bi lirski motiv strnil in zaokrožil v kar najbolj trdno oblikovno celoto.

Modernisti in Sardenko, Golar in drugi pesniki so npr. pisali še dolgo pesem s štirivrstično kitico, kot je Murnova *Ko dobrane se mrače*. Kette in Cankar sta v taki obliki uprizarjala tudi ljubezenske dialoge. V sestav motiva si lirski subjekt priključuje ljubico, najbrž po zgledu ljudske pesmi in romance, le da sta pogovor in razpoloženje, zlasti pri Cankarju, prefinjena in rahlo dekadencijska (velemestni motiv sooči s spominom na vaško dekle).

Toda ponavljajoči se oblikovni obrazci so pesnikom, ki so tako vrednotili ritem kot Cankar, Murn, Kette in Županičič, pomenili hkrati tudi resno oviro za izpoved lirskih motivov in razpoloženj. Tako je zdaj pesem dobila poleg nekaterih skupnih, na pol klišejskih oblik tudi izrazito osebne, enkratne v zunanji in notranji zgradbi individualizirane poteze. Tu je pognala iz impresionističnega »trenutka«, tam iz položaja samogovora, s katerim se pesnik prebija do jasnejše podobe o sebi, družbi in svetu, in spet drugje sta jo oblikovala tudi že futuristična in ekspresionistična artistska volja in občutje sveta.

Občutje, da je samo trenutek vse, ta tipična impresionistično razpoloženjska zavest, je zagotavljalo kratko pesem. Impresionist je moral upesniti čustveni trenutek in miselni preblisk v zgoščeni in naglo zaokroženi obliki. Kako je lirsko jedro zgostil in ga ujel v na videz fragmentarno obliko, ponazarjajo Murnove pesmi kot enokitični *Trenutek*, *Pojenec*, *Nebo, nebo* ... in druge pesmi. Napisal

je tudi številne dvokitične, osemvrstične pesmi (tip *Sneg*). Spesnil pa je tudi okrog 30 trokitičnih, ki imajo po devet, večina po dvanajst vrstic (tip *Pa ne pojdem prek poljan*). Zlasti devetvrstična je, podobno kot *Trenutek*, značilna Murnova tvorba. Tudi Župančič je rad pisal kratke oblike, zlasti dvokitično pesem (tip *Zvečer*). Kratko, »vtisno« obliko srečujemo tudi pri Golarju, Sardenku, Gradniku, a nič manj tudi pri pesnikih drugega desetletja, tedaj, ko so se mlajši impresionizmu že upirali.

Od ponavljajočega se oblikovnega postopka se je v nekaterih pesmih najvidneje oddaljil Župančič. V tem času je bil največji revolucionar na področju slovenskega verza in kitice. Že v zbirki *Čaša opojnosti* (1899) je v nekaterih pesmih stopil korak vstran od kitične somernosti, kasneje pa je kitico še drznejše osvobajal stalnosti in vnaprejšnje določenosti. Kar kitico v njegovi novi tehniki in poetiki še upravičuje, je čustveno miselni ritmični motiv ter intenziteta in pomenska zaokrožitev motiva. Taka je v prvi zbirki npr. pesem *Ti skrivnostni moj cvet*... Skupina pesmi *Manon Josipa Murna-Aleksandrova* v zbirki *Čez plan* (1904) pa je kitično že tako nemirna, da samo tri pesmi od osmih ohranjajo enotne kitice (IV, VII, VIII), druge pa so že plod nove poetike. Kako ožji miselni motiv s podobo in svojo ritmično enkratnostjo določa naravne, neprisiljene meje in obseg kitice in kako je vsaka kitica svojski vsebinsko-ritmični zagon in v sebi strnjena podrobnost celotne pesniške ideje, je zlasti plastično vidno v pesmi *Prebujenje*. Tu je Župančič svobodno razmikal kitico po dolžini in številu vrstic ter od »postaje« do »postaje« pisal novo, drugačno od prejšnje. Tako je izoblikoval tudi številne druge (*Z vlakom*, *Ob kvarneru*, *Vizija*, *Vseh živih dan*, *Vesela pomladnja epistola*, *Žebljarska*, *Slap*, *Epilog*, *Kovaška*, *Dies irae*), skratka pesmi, ki so središče in vrh njegove pesniške izpovedi. Nastavke za to specifično Župančičevo obliko imamo v slovenski pesniški strukturi sicer že od Gregorčiča, vendar je ta še dokaj strogo vztrajal pri metričnem redu, zaradi česar je njegova kitica veliko manj razgibana kot Župančičeva. Ta je metrično shematiko in kitico sprostil, sledeč duhu novoromantične poetike in svoji naravi, ki je prezirala klasicistični metrični red in verovala le še v moč osebnega ritma. Pri tej oblikovni revoluciji so mu mogoče pomagali tudi Whitmanovi in Verhaernovi verzno in kitično svobodni spevi. Zadnja in pglavitna osnova zanjo pa je bila njegova vitalistična narava. Župančičeva vrstično in metrično sproščena kitica kot enkratna ritmična enota v pesmi je v naslednjem desetletju dobivala pristaše zlasti med pesniki, ki so iskali pobud v futuristični in ekspresionistični poetiki.

Največja lirski pesnitev tega časa je Župančičeva *Duma*. Ta lirski dramska poema temelji na dialogu in lirski neposredni izpovedi. Zgrajena je po vnaprejšnjem dvodelnem arhitektonskem premisleku, ki ga avtor sporoča v treh uvodnih vrsticah. V prvem delu prevladuje dvogovor med ženskim in moškim »glasom«, med domačijstvom in svetovljanstvom, drugi je bolj lirski in podaja estetske motive pesnikovega otroštva in slovensko socialno krizo. Zato tudi v tipu verza nista v celoti enaka. Prevladujoči štiri- in tristopni akatalektični daktilski verz se zlasti pri socialnem motivu skrči in združuje s trohejem ter z novo ritmiko sugestivno izraža eksistencialno stisko. Razumljivo je, da je v *Dumi* tudi kitica docela svobodna.

Drugo desetletje moderne je dalo vsaj eno pomembno novo obliko. To je Gradnikovo enokitično, nerazklenjeno, iz enega kosa zapisano ljubezensko »pismo«. Gradnik zapiše tudi petnajstzložno vrstico, ne preseže pa osem ali devet

vrstic (*Pisma*). Pisemski tip kitice imajo tudi pesmi *Trudna pot*, *Kar besedi ti usta govorijo*, *Brda* in *Pesmi starega begunca* (včasih po deset vrstic). Ritmično načelo te kitice je odprta vrstica, ki nenasilno in smiselno prestopa v naslednjo. V tretjem *Pismu* prestop povezuje vseh osem vrstic. Rimo v taki kitici komaj čutimo, in zdi se, da je njena naloga »trgati« stavke, ki se prelivajo iz vrstice v vrstico. Toda Gradnikova dikcija, pomenski loki stavkov in kitica sama tak rimajoči postopek upravičujejo.

Lahko bi navedli še nekatere pesemske in kitične novosti. Mednje spadata Kettejeva serenada *Na trgu* z osemvrstično kitico, v kateri se vsak četrti in osmi verz bistveno podaljšata in zaustavita v prejšnjih štirih vrsticah zagnani ritmični val, ter impresionistična *Jagned*, ki je optično poudarjena in že z obliko topola izraža vedri in zmagoviti razpoloženski motiv. Kot izjemna novost velja tudi Moletova *Pesem v prozi* (1909). V njej je metrično-ritmični red še svobodnejši kot v kitično svobodni Župančičevi pesmi. Kar ustvarja vtis pesemsko ritmičnega reda, so le še stavki, ki si sledijo kot intonacijsko bolj ali manj enako urejene enote. Te in podobne novosti, ki jih je najti tudi pri drugih pesnikih, so ostale osamljene in se niso razvile v poseben oblikovni sistem.

Maloštevilne in estetsko nepomembne so tudi pesmi, v katerih so pesniki uveljavljali starejše romanske oblike, zlasti oktavo rimo (Sardenko, Molè), tercino in sestino (Molè in Opeka).

Zanimivo pa je še tole. Proti pričakovanju impresionizem ni preprečil, da pesniki pod skupen naslov ne bi zbirali tudi po več pesmi. Uspešne ciklične zgradbe so delali ravno modernisti, zlasti sta jih ljubila Kette in Župančič, a tudi Cankar in Murn nista ostala brez njih. Imajo jih tudi Sardenko, Medved, Molè, Gradnik, Golia, Lovrenčič, Fran Albreht in drugi. Kakor v najboljših primerih v naši poeziji 19. stoletja so ciklični ustroji tudi pri Ketteju, Župančiču, Cankarju, Murnu in Gradniku estetsko uspeali in enotni pesniški organizmi.

Druga zelo pogosta oblika v tedanjem našem pesništvu je *sonet*. Znano je, da se je sonet razvil iz kancone, zlasti oba kvartetna dela, in da je njegova značilnost dokazovalni postopek. Primo iz kvartet pesnik v tercetah subjektivizira oziroma »dokaže« na sebi. Tak je klasični sonet. To je torej dovolj racionalna oblika in rada uveljavlja arhitektoniko vsebine. Umetniška obdobja, ki niso marala stroge zgradbe, npr. barok, so tako delitev vsebine na prolog in subjektivizacijo razdrli. To je v veliki meri storila tudi novoromantika. Leta 1897 npr. je Ljubljanski zvon objavil »ekstatični sonet« češkega dekadenta Jiřija Karáška. Tu je od soneta ostala le še ritmična proza v štirih odstavkih, volje do vrstice ni več, težnja po rimi je izbrisana, vlada le še ritem sintaktičnih enot.

Pri Slovencih tedaj ni opaziti, da bi bili želeli sonet popolnoma razkrojiti in njegov običajni ustroj podreti. Največ novosti je v sonet uvedel Dragotin Kette. Čeprav njegov sonet ne odpravlja klasične kitične simetrije, je vsebinsko delitev na prolog in prenos na lirski subjekt najti le v enem, dveh primerih. Hkrati je Kette to racionalno obliko podredil ritmični moči lirskega motiva. Od tod popolno nespoštovanje sestava sonetnih rim, od tod navidezna samovolja tako v zaporedjih kot v dolžinah rim. Od tod tudi pravica, da večkrat krši načelo enajst- in desetzložne jamske vrstice: skrajša ali pa (v skupini šestih sonetov *Spomini* in v sonetu *A tebi, poet, bodi geslo...*) piše dolgo stopico (amfibrah). Res je sicer, da modernizacija rimanja s stališča zgodovine evropskega soneto-

pisja zdaj ni bila nikakršna novost in prevratnost, kajti italijanski pesniki so vsaj terceti različno rimali že v štirinajstem stoletju; toda to ne spreminja resnice, ki zadeva slovensko poezijo, da je Kette odločno razdril načelo smotrnosti in reda v pesniški obliki, kakor si ju je tedaj predstavljal Cimperman s svojo formalistično poetiko in kakor ju je veleval tudi klasicistično-racionalistični lepotni ideal tedanje katoliške normativne estetike. Seveda Kette soneta ni moderniziral le zaradi tega, ker bi bil želel kljubovati tem in takim teorijam; tako je ravnal zaradi osebne ritmične nagnjenosti in estetskih teženj. Zato, ker je pisal po svoji lastni poetiki.

Ko je klasicist Ivan Robida v imenu monotonije ugovarjal Kettejevi oblikovalni politoniji in druge pesnike opominjal, da je sonet »stalna pesniška oblika, katere ne velja izpreminjati«, je tedanji urednik Ljubljanskega zvana Anton Aškerc pod črto pohvalil Kettejevo modernizacijo in pripomnil, da je sonetna oblika s samimi jambi in samimi ženskimi rimami »precej monotonska«, z novim rimanjem in tudi s troheji ter gibčnimi daktili pa je doživel sonet preporod, postal je »mnogoličnejši, živahnejši, pestrejši in svobodnejši« (LZ 1900, 513). Nasprotje med Robido in Aškercem nazorno dokazuje dve poetiki, ki sta tedaj vodili in oblikovali zavest slovenskih pesnikov: klasicistično in modernistično. Priznati moramo, da je bila klasicistična vsaj v 90-ih letih pri nas še globoko zasedrana.

Zato se ne smemo čuditi, da se je le malokdo odločil pisati svobodnejše sonete. Kette je dobil le enega zavestnega učenca, Josipa Premka. Ta je zlasti v prvem sonetu svojega sonetnega cikla (Sn 1911) pisal tekočo rimo ter v obeh kvartetah uporabil trinajstzložno vrstico in daktilsko (amfibrahično) stopico. Tudi Engelbert Gangl je zapisal tekočo rimo z dodatnim kratkim poudarkom na končnem zlogu (III. in VIII. sonet v skupini *Ob morju*, LZ 1904).^{*} Sonet je nekoliko moderniziral tudi Pavel Golia. V tretjem sonetu skupine *Nevesti padlega junaka* je uporabil amfibrahično stopico, četrta vrstica je celo petnajstzložna. Toda v skupini sonetov *Pogovori z njim* je obdržal klasično obliko. Fran Albreht ni dosti pazil na zunanjo simetrijo in je *Večerni sonet* razdelil na 12 + 2 vrstici. Toda Anton Debeljak, ki je uvažal futuristično poetiko, je, za čudo, vztrajal pri klasičnem sonetu.

Pri drugih pesnikih je sonet za spoznanje zanihal med izročilom in Kettejevo modernizacijo. Večina jih je vztrajala pri peterostopni jamski vrstici ter pri menjavi moške in ženske rime. Tako so zgrajeni soneti Cankarja, Župančiča, Medveda, Petruške, Vl. Levstika in Moleta, Poljančeve in Budala, Maistra, Lovrenčiča, Puglja, Laha in Neubergerja. Skoraj za vse velja, da niso gojili vsebinske delitve na prolog in subjektivizacijo. Kadar je Gangl to poskušal, se mu je redno ponesrečilo.

Umetniško kakovostne sonete so tačas napisali le Kette, Župančič, Gradnik, Levstik, Golia in Fran Albreht.

Sonetne cikle imajo poleg Ketteja še Gangl, Levstik, Lovrenčič in Golia.

Gangl je pisal tudi *sonate*. S tem glasbenim izrazom je naslavljal ciklične pesmi, ki imajo nekaj lastnosti sonetnega venca. Povezal je več trikitičnih pesmi tako, da zadnja vrstica prve pesmi začenja drugo in tako naprej, trinajsta pesem pa združuje začetne vrstice vseh dvanajstih. *Sonata o življenju*

^{*} Zaporedno rimo je izjemoma najti pri Gradniku (*Rožni grm*, 1908).

(1911) in *Sonata o domovini* (1915) imata akrostih. Ima ga tudi *Sonata o logu in vrtu* (1904), sestavljena iz devetih dvokitičnih pesmi. Kar izraz »sonata« vsaj deloma upravičuje, je prizadevna in dovolj zapletena zgradba. Preprosteje, le iz treh pesmi, je zgrajena Golieva *Črnomorska sonata* (1916).

Gazela je bila v nasprotju s sonetom mnogo manj popularna. Med pesniki, ki jih je zamikala ta oblika, sta na prvem mestu Medved in Kette. Oni jih ima vsaj dvaintrideset, ta enajst. Župančič, Premk, Ivan Albreht, Pavel Golob in še kdo so objavili le po eno, dve gazeli.

Po načelu gazelskega rimanja aabacadaea je Kette napisal le dve gazeli, v štirih je rimo pomaknil v notranjost parnih vrstic in jih končeval s ponavljajočo se frazo (refrenom), v eni pa je porimal sode vrstice. Vse te pesmi pa dela gazele pojav, da vsak vrstični par ustvarja celoto in da v njem ni večjega ločila in smiselne cezure. Tudi konci ustrezajo gazeli, saj v njih manjka jasen sklep, ki »običajno« pesem zaokroža. Tematika je tipična, tj. ljubezen in pesništvo. Za Medvedove gazele je značilno predvsem tipično rimanje, sedem jih ima tudi notranjo rimo z refrenom. Tematika teh gazel pa ni nobenkrat ljubezen; motivi govore samo o človeškem obstajanju in pesništvu. Najkrajši slovenski gazeli je napisal Pavel Golob (*Gazelica*, Sn 1905), ena je šestvrstična, druga štirivrstična z rimo aaba. Tema pa je ljubezen.

Od tujih »igračkastih« oblik naj omenim še triolet, kancono in rondo. Prvi obliki je preizkusil Ivan Cankar. V kanconi je ohranil tudi vsebinsko delitev: uvodnemu napevu na dekle sledi jedro, v katerem razmišlja o rojstvu pesmi, v sklepu pa zopet nagovarja dekle. K tej obliki so ga zvabile najbrž Rückertove *Canzonetten*. Rondo (oblika iz 13 vrstic v dveh delih, ki na koncu ponavljata začetne besede iz prve vrstice) je napisal Radivoj Peterlin-Petruška (*Marčev sneg*).

Veliko raje so naši pesniki pisali idilo. Kette je v *Zimsko idilo* vstavil precej porednega humorja, Župančičeva *Idila* v zbirki Čaša opojnosti zastavlja v impresionistično pokrajino senzualistično erotični motiv, v *Gozdni idili* (zbirka Čez plan) pa je upesnil z vzporednostnim motivom iz narave svojo platonično, sanjavo in neaktivno ljubezen. Največ idil sta napisala Joža Lovrenčič in Ivan Pregelj. Medtem ko Lovrenčičeve ustrezajo zvrstnemu načelu »slike«, »sličice«, ki ima namen uprizoriti naiven gorski svet s pastirji, ovčjimi čredami in rožami, tj. stilizirano ljubezensko srečo in gorsko romantiko, so Pregljeve disonantne, dramatične in vsebujejo vojne motive smrti. Naivnost preprostih narav pa Pregelj ohranja tako, da mati, sestra in žena gredo mimo grobov, padli pa jih tolažijo ali z »lahkim grobom« in »sladkim snom« ali pa tako, da poudarjajo svojo kontinuiteto z življenjem otrok. Tragična je samo »žena«, ker je nagonsko neutešena (»klic mlade krvi po Tvoji vihrá«) (*Idile*, DS 1917).

Idili blizu je ekloga, pesem iz življenja gorskih »pastirjev« ali naiviziranih meščanskih razumnikov. V heksametru jo je napisal Joža Lovrenčič (v zbirki *Deveta dežela*, 1917).

Med maloštevilne oblike spada tudi elegija. Neki Leo Levič izpoveduje v *Dunajski elegiji* (DS 1901) hrepenenje po naravi in željo po begu iz vele-mesta, Vojeslav Molè toži v *Elegiji* (1908) po ugasli ljubezni, Anton Debeljak pa pripoveduje v *Elegiji* (LZ 1910), kako vse idealno propade. Toda v teh elegijah, ki vsebujejo sicer zadostne elegične motive, je le malo res elegičnega.

Še redkeje sta sejani oda in himna. Komu naj bi slovenski pesnik v tem času pisal ode? Kakor je v tedanjih razmerah utemeljena Župančičeva oda *Pesem mladine*, je v letih pomembne domovinske literature in narodnostnega odpora Cankarja, Župančiča, Finžgarja in Meška odjeknila oda Mihaela Opeke *Cesarju ob šestdesetletnici* (DS 1908) literarno bedno in servilno. Če odštejemo literarno brezpomembno ljubezensko *Himno*, potopljeno v nočno svetlobno veselje, ki jo je napisal Cvetko Golar (Sn 1905), in še manj vredno Moletovo *Sokolsko himno* (Sn 1912), imamo v tem času samo Župančičevo *Himno*; po motivu je subjektivna, pesnik slavi lastno čisto dušo (Čaša opojnosti).

Tudi psalmov in zdravic je malo. Lovrenčič je spesnil *Goriški psalm* (DS 1916) z objektivnim, vojnobegunskim motivom, Župančič pa v *Nočnem psalmu* (Samogovori, 1908) utemeljuje lastno duhovno in pesniško eksistenco, ji išče razsežnosti, izvorov in dejavnosti v celotnem veselju. Nič manj subjektivna kot Župančičev psalm ni Moletova *Zdravica* (LZ 1915), kjer pesnik napiva samemu sebi in se v Sibiriji hrabri z mislijo na domovino.

Zaradi pregleda čez celoto naj omenim še edino glosso, tj. Župančičevo *Gloso* s temo o umetniku in kritiku, nadalje maloštevilne literarne epigrame, ki so jih objavili Medved, Župančič, Pavel Golob in Ignacij Gruden, Levstikove in Premkove aforizme ali gnomične pesmi ter tri epitafe. Murnovega, ki racionalno opredeljuje pesnikovo nikdar do kraja doumljeno eksistenco, *Epitaf* Ivana Albrehta (Sn 1917), ki anemično ponavlja smisel Murnovega, ter Petruškov satirični *Pesnikov epitaf* (Sn 1908) (živega pesnika ne mara nihče, mrtvega pa častimo vsi). Od ugank so duhovno iskrive in estetsko vredne le Župančičeve (*Sto ugank*, 1915).

Če odštejemo Medvedovo skupino pesmi *Bršljan in bodiče* (DS 1901), kjer se je katoliški pesnik spopadel z estetskimi nazori in dekadencijskimi motivi modernistov, slovenski pesniki v tem času niso izoblikovali posebnega tipa satirične pesmi. O satiri kot posebni obliki zato v tem času komajda lahko govorimo. To pa seveda ne pomeni, da so pesniki bežali pred satirično obdelavo nekaterih aktualnih političnih in nazorskih pojavov. Zlasti Kette, Cankar, Župančič in Medved so znali vreči jedko besedo na tedanje cenzure, ki so jih porajale kulturne in politične razmere.

Strnimo zdaj razgled po tedanjih slovenskih lirskih oblikah! Nekaj jih je v zgodovini slovenske poezije razvojno novih in hkrati tudi estetsko pomembnih. Take so predvsem štiri pesemske oblike: Murnova enokitična in trokitična, ki temeljita na razpoloženjskem vtisu (*Trenutek*, *Pa ne pojdem prek poljan*), Župančičeva meditativna, kitično svobodna pesem, ki subjektivne in objektivne motive sestavlja po zakonih vsebinsko-ritmičnih enot (*Prebujenje*), ter Gradnikova pisemska masivna enokitična pesem (*Pisma*). Od tradicionalnih oblik se je zelo prenovil sonet, zlasti metrično in v obliki rim (Kette, *Izprehod*).

Vse, kar je v oblikah novega, je nastalo iz estetske zavesti, da sta ritem in muzikalnost v poeziji važnejša dejavnika kot zvestoba klasicističnim pravilom. Filozofija, ki je tedaj človeka odvezovala od determinizma in ga postavljala predvsem na njegov lastni jaz, je v območju besedne umetnosti subjekt osvobodila klasicističnih pravil. In ko je Ivan Cankar v satirični črtici *Glad* (1899) ironično zapisal: »Vsaka rima je stala na svojem mestu, kakor pribita, verz za verzom je padal na uho, pravilno in odmerjeno, kakor tiktakanje stenske ure...«, je posredno opredelil tudi tisto novo estetsko zavest, ki je po Aškercu in Gregorčiču zrevolucionirala verz in stil slovenskega pesništva. (Se bo nadaljevalo)