

Simpozij OBDOBJA 40

Andrej Šurla

Poezija Mirana Jarca med molkom in »težkim zvokom«

objavljeno v:

Darja Pavlič (ur.): *Slovenska poezija. Obdobja 40*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2021.

<https://centerslo.si/simpozij-obdobja/zborniki/obdobja-40/>

© Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2021.

Obdobja (e-ISSN 2784-7152)

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta



POEZIJA MIRANA JARCA MED MOLKOM IN »TEŽKIM ZVOKOM«

Andrej Šurla

Filozofska fakulteta, Ljubljana
andrej.surla@ff.uni-lj.si

DOI:10.4312/Obdobja.40.217-223

Pesniški jezik Mirana Jarca je poln izrazov za zvočne pojave. *Modre dalje*, čisto prva pesem njegove prve zbirke *Človek in noč*, se končajo z željo po »težkem zvoku«, pesniški moči ubesedovanja hrepenenj. A že v isti zbirki dozori do odločitve za pozicijo tihega, kontemplativnega poslušalca vsemirja/vesolja. V *Liriki*, Jarčevi zadnji zbirki, pa se zdi, da »težek zvok« najde v formi, v klasičnih pesemskih oblikah.

Miran Jarc, slovenska literatura, poetika, literarna zgodovina, ekspresionizem

Miran Jarc's poetic language is full of expressions for sound phenomena. *Modre dalje* (Blue Onwards), the very first poem of the first collection *Človek in noč* (Man and Night) ends with a desire for a »heavy sound«, the poetic power of articulating longing. But in the same collection he matures to adopt the position of a silent, contemplative listener to the universe. In *Lirika* (Lyric), the last collection, however, he seems to find a »heavy sound« in classic poetic forms.

Miran Jarc, Slovene literature, poetics, literary history, expressionism

1 Uvod

Miran Jarc (1900–1942), pesnik, dramatik in prozaist, pa tudi literarni kritik, pomemben člen slovenskega literarnega ekspresionizma, si je pesniško prepoznavnost ustvaril s tremi zbirkami. Med izidoma prve in druge je minilo devet let, med izidom druge in tretje štiri.¹ Zbirke pričajo o njegovem osebnem zorenju in nenehnem iskanju prepričljive pesniške govornice. Prva, *Človek in noč*, je bila objavljena leta 1927, a jo je imel v precejšnji meri pripravljeno že, ko je šele zapuščal najstniško obdobje, zaznamovano tudi s tragedijo prve svetovne vojne in dinamičnim umetniškim dogajanjem v Novem mestu. *Novembrske pesmi* so izšle leta 1936, dve leti po poroki in v letu rojstva druge hčerke, *Lirika* pa leta 1940. Zdi se, da že naslovi pričajo o pesnikovem postopnem notranjem in literarnem umirjanju – kar potrjuje dejstvo, da v zadnji zbirki, ki je spet nastajala v napetem zgodovinskem času, prevladuje sonet, ki se mu kasneje pridružijo še tercine, elegični distih in štirivrstičnice.

Zelo opazen element Jarčevega pesniškega jezika so samostalniki in glagoli, ki na prvopomenski ravni poimenujejo zvočne pojave oz. njihovo produkcijo ali percepcijo.

1 Pisal je sicer tudi pozneje, v času svoje partizanščine, a je zaokrožitev tega pesnjenja v obliki sklenjene pesniške knjige preprečila prezgodnja smrt.

Najdemo jih tako v ljubezenskih pesmih kot v tistih z bivanjsko in družbeno tematiko, pomembni pa so tudi v avtopoetičnih pesmih, torej tam, kjer gre za ubesedovanje refleksije lastnega pesnjenja, lastne pesniške moči in/ali pesniškega poslanstva samega na sebi.

2 Jarčev pesniški nabor izrazov za zvočne pojave

V Jarčevi poeziji naletimo na besede *krik, klic, glas, tišina, molk, melodija, napev, govornica*, šepet, čebljanje, šum, *zven, vzdih, ihtenje, brnenje, zvonjenje, vrišč, vrisk, smeh, krohot, rezget, godba, orkester, zvon, orgle, violine, cimbale, strune, uho, oglušeti, ječati, poslušati, utihniti* – in njihove izpeljanke. To se seveda ujema s t. i. ekspresionistično poetiko ubesedovanja disharmonije med človekom in naravo/svetom, posameznikom in družbo, željo po bivanjskem smislu in občutkom, da slednjega morda ni. Tako so tudi v Bahrovo definicijo ekspresionizma, ki jo v Matičini *Zgodovini slovenskega slovstva VI* povzema Legiša (1969: 27), vključene kar tri besede, ki primarno poimenujejo zvočno pojavnost: »[I]zraz smrtne groze, ki [...] stresa človeka, kakor ga še ni nikdar, kakor ni še nikdar tako občutil, kako je svet grobno *mutast*, človek majhen, brez veselja in svobode in zato *kriči* v *gluho* temo po svoji duši, po duhu, na pomoč«.²

2.1 Človek in noč (1927)

Bahrove besede zvenijo kot interpretacija *Modrih dalj*, uvodne pesmi prve Jarčeve pesniške zbirke. Ker je bila študija objavljena leta 1914, pesem pa prvič v *Domu in svetu* šest let pozneje, je seveda njuna edina možna in zaradi Jarčeve razgledanosti tudi verjetna vplivajska povezava obratna.³

Prav *Modre dalje* verjetno najbolje zajemajo duha Jarčevega pesniškega ustvarjanja. Ta uvodni akcent prve zbirke vsebuje in s klicajem poudarja njegovo osnovno pesniško ambicijo: *zajeti hrepenenja v težkem zvoku*.

V kakšnem kontekstu se je porodila ta želja? V noči, ki je »pojoča [...], da bi izkopnel« in v kateri »[f]antova pesem se v dalje razlega« – torej pesem nekega drugega fanta, medtem ko je sam poln hrepenenj (zapisano v množini!), ki pa jih ne more ali ne zna izraziti, ubesediti, ozvočiti. Njegova notranja resničnost je tako »ogromnost neutешitve«. Zaradi omenjene »fantove pesmi« sklepam, da je uvod v zbirko *Človek in noč* tematsko primarno ljubezenski, je pa v pesmi ta neizrazljiva ljubezenskost vendarle že povezana tudi z nadtemo vse Jarčeve poezije: poskusom pozicioniranja človeka v veselju, ki ga Jarc skoraj vseskozi – z eno najbrž povedno izjemo – imenuje »vsemirje«. Slednje je v *Modrih daljah* brez razlage, a skladno z vzdušjem cele zbirke »strašno«, česar pa ni nujno razumeti kot grozno oz. ogrožajoče, ampak bolj v smislu, da pač obstaja bolj ali manj brez posluha za želje tako ali drugače trpečega človeka. Tako kot slabega tri četrt stoletja prej v Jenkovih *Obrazih*, kjer ob hčerinem grobu

2 Vsi kurzivni zapisi besed, ki niso lastna imena (torej naslovi pesmi in zbirk), so intervencija avtorja članka. Njihov namen je poudariti besedišče, ki ga članek obravnava.

3 Razgledanost je dokazoval v številnih kritikah in razpravah, zlasti o srbohrvaški in francoski, pa tudi nemški literaturi, ki jih je že v zgodnjih dvajsetih letih objavljval v *Ljubljanskem zvonu*.

»[v] joku svojo zgubo / Človek Bogu toži, / slavec, drobni slavec / pa vesele kroži,«⁴ beremo v Jarčevi pesmi *Trhlo drevo* (drugem besedilu njegove prve zbirke in hkrati njenem edinem sonetu), da »vsenaokoli v jutranji svežosti vriska [...] mladoletje« in »molči [...] le strt velikan« (torej trhlo drevo). In nato »[m]olči beseda«, tudi ko v pesmi *Besi*, ki sledi, ponoči »tihota prepleta hiše, reko, drevesa, ljudi ...« in noč »krike« spet – tako kot v *Modrih daljah* – le »izdihava«.

Naslednja izrazito ljubezenska pesem, a ta z dekadentnim motivom Magdalene, *Sfinga*, ubesedi blokiranost čustva zaradi nesposobnosti uskladitve molčanja »žejn[ega] vod duha« in »pesmi«, ki jo narekuje »zemlja«, ko se v kri naseli »pomlad«. Pri tem gre Jarčev zaključni akcent verjetno vendarle v prid religiozni netelesnosti, tišini oz. utišanju (ognja v telesu), saj ženski glas omembo, da sta kdaj tudi »zagorela [...] in spet se zasovražila« sklene z dvostišjem »In vendar, da si tih bil kakor – On, / morda bi me odrešil – Magdaleno.«

Jarčev lirski subjekt je »trhlo drevo«, ki sprejme pozicijo »skrivnostnega romarja«: potrebo po izkričanju bolečine, ki mu odvzema življenjske sokove, nekam v »vsemirje«, zatre privzeta pozicija prisluškovanja temu istemu »vsemirju«, ki »poje [...] tiho melodijo«. Posledica je vztrajanje v trpni bolečini osamljenega zaznamovanca. V pesmi *Skrivnostni romar* tako lirski subjekt med nočnim sprehodom po gorskem gozdu ugotovi, da je »nad vsem petnajstega stoletja dih. / A spodaj zamolklo, bobneče vodovje / in jaz sam, sam ...«.

Se pa v tem kriznem trenutku zgodi preblisk podbevškovega kozmičnega upornišva (ali pa kierkegaardovski eksistencialistični obrat). V začetku pesmi *Pod slapom* je lirski subjekt neobičajno (za Jarca) aktiven, saj pravi: »[K]ričim v slasti, da prekričim / obdajajoče me vodovje«, v slednjem pa *sliši* divje orkestrsko igrano marseljezo. Nato se spomni lastnega razvoja, kjer spet ne gre brez terminologije za ubesedovanje zvoka. Pove, da »[z]a hip sem se domotožno ozrl nazaj« in se spomnil podobe, ko »mirno se toči lahna *melodija*«, a so valovi, njeni mirni nosilci, ob približevanju »prepadu« (torej slapu) čedalje *tišji*, kot v strahu, da lahko ta melodija tam »*izzveni*«. Sledi ekspresivno predstavljeno prelitje »v snopiče *pojoče*, / v grivo titanskih konj, v *orgle*, v kres«. Med padanjem ni več tihega »vsemira« iz prejšnjih pesmi, temveč »*godb[a]*« – vendar »*ubrana*«.

V naslednji pesmi, v zbirki enajsti, a naslovni, pa potem v noči spet »prostrana polja pretajno *pojo* ...« Lirski subjekt nad sabo in okrog sebe znova prepozna »vsemirje preteče«, toda vseeno zadržti »v neznani slasti, v propasti« – prevzame ga spoznanje, da je tudi sam »vtkan v to zibajoče se, zagonetno vesoljno telo«. Občutek osvobojenosti od strahospoštljive zadržanosti, ki mu je v pesmi *Pod slapom* omogočil artikulacijo krika, je najbrž ostal, a je iztek pesmi verjetno spet bližji resignaciji, saj besedilo zaključí vprašujoč vzklik »Zakaj sem se izločil, iztočil iz neskončnih temin, zakaj!«

Duša lirskega subjekta ostaja medij za »udarce večnosti«. Je (kot) broneni *zvon*, ki jih prenaša nad speče mesto kot »trpko *brnenje*«. Del življenja so sicer tudi »bratje

4 Gre za deseto pesem prvič leta 1858 objavljenih *Obrazov*, ki jo začenja verz »Mlade hčere truplo«.

in sestre v gosteh«, z njimi pa »radost in *pesem* in *smeh*«, vendar pa je ob soočenju z »večnostjo« *odmev* vsega tega »*gluh* in *suh*«, končno spoznanje pa, da »in sem in nisem«.

Ljudje kot socialna skupnost so se v zbirki *Človek in noč* sicer pojavili že v pesmi *Izgnanci* (četrti po vrsti). V njej je besed, ki poimenujejo zvočne pojave ali pa z drugimi recepcijskimi izrazi tvorijo sinestezije, še posebej veliko. V dogajalnem prostoru (najbrž zabaviščni dvorani) so »žarnic *kričoč[i]* soj[i]«, pod njimi pa »vihar *popevk*, *krikov* in *klepetov* se staplja v *godbe* tokavo«. Če razumem prav, ta *godba* preglaša (»trga«) vzporedno muziko »*violin* in *cimbal* čarobnih sviračev – *ciganov*«. »*Melodija* skrivnostna, ki valuje od srca do srca«, »omamlja« tudi »tolstega kapitalista« in mu odteguje misli od računov ter kupčij; pa tudi prekupčevalce, ki šepčejo v kotu, »zastruplja divja *pesem*« »*vriskajočih violin*«. Glasba je v tej pesmi povezovalka: »zdaj so te *melodije* edina vez / ki družni nas vse izgublence«. Duše »*vriskajo* od hrepenenj«, se stapljajo v »oni skrivnostni *prakrik*«, »večno neutešeni kam ... kam ...« Violine so tako v pesmi *Izgnanci* »spravljivke – tolažilke«, ne pa pripomoček ali medij kakega uporniškega dejanja.

Vsaj deloma podobno je pri ponovni Jarčevi izpostavitvi socialne tematike v zaključni tretjini zbirke, ki jo po pesmi *Človek* zaostri krajši cikl petih besedil *Godba na potapljajoči se ladji*. V začetku sta v že znan kontrast postavljena ptiček, ki »v bleščeči vseradosti« »*kliče* [...] svoje sončne brate«, in s prisposodbo trhlega drevesa predstavljeni »človek – edinec«, čigar »telo [...] osušil je glad«, zaradi česar njegove »okostenele roke, *vpijoče* na vzhod in zahod« »*kričijo* pod nebo / vsemu veseljstvu strašno novico, da *Človek* umira«. V tej stiski se človeška skupnost zateka v krčevito veseljačenje: »*pevajmo*, *vriskajmo*, skupaj, vsi skupaj, / [...] da nas bodo preplavljali *godbeni vali*« in ne bomo čutili, da »od zunaj se plazi mraz škrtajoč« ter da »na nebu obstala sta Mars in Saturn«. V takem stanju duha so lahko »naši *kriki*« samo »kakor *zvenk* razbitih zvezd ...«; smo v položaju, ko »ne moreš nazaj in ne moreš umreti« in »moraš naprej in ne moreš umreti«.

Podobno ekspresivna je podoba iz pesmi *Vrtiljak*, ki spet vsebuje motiv *godbe*, katere učinek je »le vrtenje, vsepozabljenje, vrtenje, vrtenje«, kar onemogoča spoznanje, da »le v krogih vas žene *melodija* čudesa«. Pesnik si v tej fazi doživljanja življenja spet naglas zaželi, da bi se pojavil »titan«, ki bi se »možu« (politiku?, kapitalistu?, Bogu?), ki »ročico *glasbila* vrtil«, »*zakrohotal* v obraz« ter »v blaznem skoku« izskočil iz tega večnega kroga.

Besedišče, ki primarno ubeseduje zvočne pojave, je pomembno tudi v pesmi *Večerni sprehod*. Tu je smisel – ali učinek – uporniškega izskoka iz večno ponavljajočih se življenjskih krogov bržčas ponovno relativiziran: »*šumotanje* in *žuborenje*« spomnita protagonista na »ozvezdje upornikov v renesansi« in pradavnosti, antiki, krščanstvu. Ob tem spominu in opazovanju družbe, v kateri živi, izjavi, da »*čujem* vso vesoljno bol / in vso slast in grozo in strast in radost, / kipečo iz vseh stvari in bitij / v voljo, ki ne bo nikoli prenehala *peti*«, in sicer naslednje: »Živeti ... živeti!«

Zdi se, da je Miran Jarc na koncu svoje prve zbirke prišel do zaključne oz. kar ključne ugotovitve o življenju in svetu, ki pa pravzaprav ne velja le za prvo zbirko, ampak tudi za naprej. Najbrž ni nepomembno, da v pesmi *Samoten* besedo »vsemirje« zamenja z izrazom »vesolje«, pod njim pa združi tako človeško kot naravno razsežnost stvarstva, torej tako »zakonit[o] godbo« kot »molčanje soglasno, / brez smeha, brez joka«, slednje tudi »brezosebno, brezspolno«. Lirski subjekt se spokorniško, »v podobi križa«, uleže na zemljo, nato pa v pesmi *Tri breze* »prisluhn[e]« gostoljubnim bilkam ter se prepusti ritmu in glasbi narave, ne človeka. Beremo, da »[n]e ura, le detel trka v goščavi« in da »tiha je rast«. Tiha in počasna: »Visoko drevo, a še ne do neba, / pa jutri še više.«

Menim, da *Tri breze* relativizirajo ali pa celo zavestno zavrnejo tisto krčevito željo po sposobnosti ustvarjanja hrepenenja ubesedujočega »težkega zvoka« iz *Modrih dalj*. Še več, vtis je, kot da se lirski subjekt odpoveduje kar vsemu človeškemu. »Če hočeš miru – znaš vdano ležati?« Ko ta izziv sprejme, je nagrajen s tem, da »[v] jasnino se megla duha mi razteka.« Temu lahko sledi le še samozanikujoč vzklík: »O, da bi ne bilo nikdar več, nikjer več človeka!«, nato pa, v povsem zadnji pesmi prve zbirke, *Vhodu v Trento*, še odpoved (človeškemu) »glásu«, ki bi lahko svet vrgel s tečajev: »Ali preži uspavana ogromna zver, / gorje za naš mir, / če se prebudi / (- morda jo najrahlejši človeški glas prebudi -)«. S takšnim pesniškim sporočilom se Miran Jarc močno približa svoji lastni interpretaciji Krleževe literature, podani leta 1921 v članku O novejši srbohrvaški liriki, objavljenem v *Ljubljanskem zvonu* (Jarc 1921b: 36). Za pravilno usmeritev umetnosti je razglasil »pot v realnost«. V umetnosti naj bi šlo za iskanje skrivnosti, prodiranje do dna vseh stvari, poskus v ubranosti se strniti z neizraznim. Taka umetnina je vsa religiozna in vodi »v nadnaravna carstva, iz zemlje v kozmičnost, iz gledanja v mistično doživetje, iz vidnega sveta v skrivno razodetje: to je umetnost, ki te pretrese in povzdigne. Tak umetnik je kakor prorok, glasnik onostranskih zarij, njegov govor je postal fanfara duha« (Ogrič 1923: 183). Variacijo tega nazora najdemo tudi v razlagi literarnega bogoiskateljstva, ki jo je podal (pod psevdonimom P. Ogrič) leta 1923 v *Socialni misli*: da se je začel človek »očiščevati, postal dovzeten za duhovno, edino pravo življenje«, saj da »kdor se še upira Njemu, je le še živ mrtvec«. Nastaja »doba uravnovešenosti, doba skladnosti med telesom in duhom.« Cilj umetnosti je že od nekdanj, danes pa v še večji meri »[z]draviti, povzdigovati«, kar da bo doseženo, »kadar bo umetnost res samo bogoslužje in bo obenem jasna in kristalna ko solnce, linearna in vitka ko struna, tiha in pokojna ko mir na gori« (Ogrič 1923: 186). V tem duhu je (pod omenjenim psevdonimom) v kratkih predstavitvah nekaj slovenskih literatov o sebi zapisal naslednje: »Miran Jarc stoji na meji dveh svetov. V njem še vihari črna kri zemskosti, mukotržno se trga od tal, in začasno ga spet objame omotica. V prihodnjem hipu pa se povzpne v ozračja, ki so daljnotiha, zveneča od pomirljivosti in najgloblje, celo katoliške vdanosti« (Ogrič 1923: 184).

2.2 Novembrske pesmi (1936)

Tudi v drugi Jarčevi zbirki lahko besedišče, s katerim govorimo o zvokih, opazujemo v dveh kontekstih: pri komentiranju dogajanja v naravi in družbi ter v avtopoetičnih pesmih.

V prvem primeru se zdi, da ostajamo pri istem kot v prvi zbirki: zvok družbe so *godba*, *vrišč* in *smeh*, katerih funkcija je samoomama, medtem ko je zvočna podoba narave *tišina*. V Jarčevem pesniškem slovarju ju poveže šum, šumenje. Tako šumijo na eni strani veje in reka, na drugi pa »delavniki« in nekoč v preteklosti, ki se je verjetno še spominjajo starci v pesmi *Pokrajina*, »čas[i] / harmonik, vriskanja in divjih plesov«. V prvih dveh besedilih *Novembrskih pesmi*, ki prikličeta v spomin likovno novo stvarnost, pa se kot novost v Jarčevem pesemskem besedišču pojavita »zvonjenje« (cerkvenih zvonov)⁵ in »romarske pesmi napev«. Še eno novost prinese zaključek zbirke, ki se izrazito zasuče v socialnokritično tematiko. Pesem s povednim naslovom *Novi ljudje* tematizira družbenorazredno različnost prejšnje in nove generacije: ti novi ljudje, ki so jih polna križišča, »[i]zpod mostovja, iz kanalov, / kamnolomov vstajajo« in »se jih boji vsak dom«, ker »[n]jih pogled nas v dušo pali« ter »v snih nas obiskujejo«. Napeto ozračje in napoved družbenega pretresa pa je spet izražena tudi z uporabo izrazov, primarno ubesedujočih zvočnost: »Nemi, blazno v nas strmijo, / [...] / Mi pred njimi se gubimo / v meglo starih melodij.« Njihov nemi govor je »strašna zagonetka«, ki »iz oči jim vpije«, a »[n]e vemo«, ali napoveduje »tožbo« ali »upor«.

2.3 Lirika (1940) in poznejše pesmi

Kako pa je z zvočnostno dimenzijo *Lirike*, zadnje Jarčeve pesniške zbirke? V osebnoizpovedni pesmi *Idila* lirski subjekt spokojno sporoči, da je ob ženi in otrocih spoznal, »kje sem doma, kaj morem in kaj smem« ter da je »v časa čarni krog zajet«. Ta umirjenost je podkrepljena z glagolom »čebljati«, kar početa otroka. V pesmih, ki tematizirajo težko socialno stanje Slovencev konec tridesetih let, pa beremo, da zemlja »molči« in da je svet »tih« (kar pa je lahko tudi tišina mrtvih travnikov in praznih polj, ki so omenjena v pesmih), »vek« (torej čas) pa »rezgetajoč«. Ljudje sicer tudi tukaj »pojó«, le da zdaj ne samoomamno (kot v Človeku in noči), temveč žalostno. Smo pa Slovenci v *Slovenskih sonetih* predstavljeni tudi kot otroci »molčanja« (in »plahosti« ter »mraku«), ki imamo »glas [...] šibak«. Lirski subjekt se spremeni v »uho sveta«, predvsem pa je, naveličan tujine, »besed naših [...] žejen bolj in bolj«. Pomirja in hrabri ga poslušanje slovenskih podeželskih pozdravov in pogovorov, vero v kolektivno preživetje črpa iz ugotovitve, da »zvok naše govorice nas živi«.

Posebno dimenzijo zvočnosti predstavlja seveda tudi pesemska oblika sama na sebi. Glede tega je *Lirika* najbolj blagozvočna izmed vseh treh zbirk Mirana Jarca, saj je večinsko sestavljena iz prešernovskih oz. petrarkovskih sonetov, tako v ciklu *Slovenski soneti* kot drugje. Ker se je svet 20 let potem, ko je Jarc (pri svojih 21 letih) sonet obsodil kot pesniški diletantizem, neprimeren za 20. stoletje (Jarc 1921a, 2: 180),

5 V prvi zbirki je bron duše pod udarci »večnosti« zgolj brnel.

spet nahajal v globoki krizi, ki pesnika nikakor ni pustila neprizadetega, je mogoče o njegovi odločitvi za tako množično rabo prav klasičnega soneta razmišljati tudi kot o programski odločitvi, lastnem odgovoru (štiridesetletnika z bogato literarnotvorno in kritiško izkušnjo) na mladostniško ekspresionistično iskanje »težkega zvoka«, ki bi lahko učinkovito izrazil »hrepenenja«. Zdi se, da je prišel do ugotovitve, da so za to najprimernejše klasične, tradicionalne pesniške forme. Menim, da to potrjuje tudi dejstvo, da soneta ni opustil niti po *Liriki*, v tragičnem času nove svetovno vojne, ampak je tedaj svoj repertoar razširil še s tremi klasičnimi pesniškimi oblikami: ljudsko štirivrstičnico in – sicer ne popolnoma regularno izpeljanima – tercino⁶ ter elegičnim distihom.⁷

3 Zaključek

Zelo opazna sestavina pesniškega jezika Mirana Jarca so izrazi za poimenovanje zvočnih pojavov. Takšna je že Jarčeva osnovna poetološka postavka, ki jo je zapisal v uvodni pesmi prve zbirke: *zajeti hrepenenja v težkem zvoku*. Samostalniki in glagoli, ki poimenujejo ustvarjanje ali sprejemanje zvoka, so neizogiben element tako njegovih poetoloških kot tudi ljubezenskih, bivanjskih in družbenokritičnih pesmi. To se ujema s splošno ekspresionistično poetiko, ki obvladuje predvsem Jarčeve pesniške začetke, okronane s pesniško zbirko *Človek in noč* (1927). To besedišče je ostalo stalnica njegove poezije tudi pozneje, v zbirkah *Novembrske pesmi* (1927) in *Lirika* (1940), le da se je njegova krčevita ekspresivnost nekoliko zmanjšala, kar si je mogoče razlagati tako z umiranjem pesnikovega zasebnega življenja kot tudi z vplivom umetnosti nove stvarnosti. Ob zbirki *Lirika* in poznejših pesmih pa je mogoče sklepati, da je Jarc »težki zvok« za zajemanje hrepenenj na koncu našel v pesniški formi – klasičnih pesemskih oblikah, zlasti sonetu, ki ga je v času svojih pesniških začetkov odločno zavračal kot času neustrezno pesniško izrazilo.

Literatura

- JARC, Miran, 1921a: Igo Gruden: Narcis. *Ljubljanski zvon* XLI/3 (rubrika Književna poročila). 180–182.
- JARC, Miran, 1921b: O novejši srbohrvaški liriki. *Ljubljanski zvon* XLI/1. 35–43.
- JARC, Miran, 1983: *Vergertij. Izbrano delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- LEGIŠA, Lino, 1969: V ekspresionizmu in novi realizem. *Zgodovina slovenskega slovstva VI*. Ljubljana: Slovenska matica.
- OGRIČ, P. [Miran Jarc], 1923: Bogoiskatelji v modernih slov. literarnih in umetniških strujah. *Socialna misel* 2. 183–186.
- ŠURLA, Andrej, 1997: *Miselni preskoki v poeziji Mirana Jarca*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- ŠURLA, Andrej, 1999: *Poezija Mirana Jarca*. Emil Tokarz (ur.): *W kręgu kultury*. Katowice: Uniwersytet Śląski. 158–163.

6 V tercinah, ki sicer niso popolnoma enotne in pravilne, je napisan cikel treh pesmi *Tercine o življenju in umetnosti*, prvič objavljen v *Ljubljanskem zvonu* (1940/7–8, 309–311).

7 V dvostišjih (ki sicer formalno ne ustrezajo klasičnemu elegičnemu distihu) sta pesmi *V polju* in *Elegija*.