

KAJ BO S TEATROM?

DOKUMENTI — NIKO KURET

Novo je prišlo, staro je minilo.

(Schiller Goetheju. 1804.)

I.

Tako se mi hoče dozdevati, da je pri nas edino izvesten del glasbene kritike zares zavestno sodobno orientiran. Drugod pa nam manjka organsko-širokih in sodobnih pogledov. V še prav posebni meri velja to na splošno za naš teater. Tem bolj značilno je to zato, ker Slovenci sicer nimamo kaj prida pomembne dramske produkcije, a zato tem rajši igramo. Ne bom govoril o našem Narodnem gledališču, dasi bo ta ali ona misel iz dokumentov, ki jih v naslednjem navajam, tudi njemu v prid. V mislih imam marveč naše tako številne odre vsake vrste, ki so zvečine dediščina čitalniške in poznejše ljudsko-prosvetne dobe. Igranje teh odrov nosi seveda še danes pečat duha teh dveh dob iz naše preteklosti in še ne kaže volje, da bi se v doglednem času preorientiralo.

Kako tudi. Od osrednjega gledališča pobuda ne izhaja (ali more in ali naj, je vprašanje zase), odločilni krogi pa sploh ne kažejo čuta za sodobnost ali nesodobnost, za smotrnost ali škodljivost. Zanje problematike teatra in še posebej njihovega ljudskega teatra ni. Je ne more biti, ker se nikdar ne vprašajo po bistvu in zadnjem smislu igranja in še posebej svojega igranja. Glavno pa je: daleč so od zavesti problematike našega časa...

In mislim, da je zadnji vzrok baš poslednje.

Kaj bo s teatrom? Kdo bi mogel točno odgovoriti na tako vprašanje, kadar gre za prerokovanje njegove oblike v bodočnosti? Moremo pa ugotoviti smer, v katero se mora in se bo razvijal. In odtod moremo tudi zavzeti stališče do teatra, kakršnega imamo, in povedati, kakšnega moramo dobiti!

V vseh mladih instinktivno gori zavest in vsa znamenja očitno kažejo, da se bliža v tej ali oni obliki konec meščanske družbe, kakršna se je razvila v območju zapadne kulturne sfere. Kakor je nekoč tretji stan obračunal z aristokracijo, tako bo prej ali slej četrti stan obračunal z meščanom, ki je izprijeni izrodek tretjega stanu. Ideja demokracije hoče končne zmage.

Ta ugotovitev je važna zato, ker je realno prepričanje vseh sodobnih tvornih duhov in ker zadeva bodočo družbo kot tako. Teater, umetnost sploh, pa nujno raste iz družbe. Človek sodobnih pogledov mora torej priti v nasprotje s teatrom sedanje družbe, katere duh sega še posebno v vso srednjo in manjvredno dramsko produkcijo naših diletantskih odrov. Pa to negativno stališče mlademu človeku ne more zadostovati. Njemu se hoče jasnosti, kaj zahteva

novi čas in nova družba v teatru in od teatra. Vedeti hoče, kako in za koga bo pisal sodobni in bodoči dramatik.¹

Za vse to vlada pri nas nezanimanje. Zadovoljni smo z vsem, kar je in kakor je. Podobni smo nespametnim devicam iz evangelija in ne skrbimo za novo olje...

Podajam v naslednjem štiri dokumente. Vsi štirje so pomembni in avtoritativni dovolj, da smejo in morejo biti v opozorilo tudi slovenskemu teatru. Posebno naši ljudski odri naj si izprašajo vest. Zakaj nevarnost je, da bodo nekoč prav težko zagovarjali naslov, ki so ga nadeli svojemu delu. Pa tudi naš osrednji teater bo moral prej ali slej preorientirati svoj repertoar v smislu sodobnosti in bodočnosti, ako noče postati in ostati zgolj muzej proizvodov naše dekadentne družbe. Ali naj bo »Slehernik« omen?

II.

Romain Rolland

Ime Romain Rolland je tako znano, da je odveč, govoriti o njegovi osebi in njegovem delu (n. pr. Jean Christophe, Théâtre de la Révolution itd.).

Izbral pa sem si za to priliko njegovo knjigo o ljudskem teatru,² ker je pri nas neznana, dasi ni več nova. Pač pa je čas dokazal pravilnost njegovih misli. Zato naj o njej izpregovorim najprej.

Večji del svojih izvajanj o ljudskem teatru je Romain Rolland priobčil sprva v obliki člankov v »Revue d'Art Dramatique« v letih 1900 do 1903. Tem bolj nas danes preseneča točnost in daljnovidnost, ki ju je pokazal v tem svojem delu, ki je izšlo prvič kot knjiga leta 1903, drugič leta 1913, in je do leta 1926 doživela pet izdaj.

Novembra 1903 je zapisal v predgovoru svoji knjigi te-le besede: »Ljudski teater ni modni artikel ali diletantska igra. Je marveč ukazujoči izraz nove družbe, je njen glas in njena misel. In v stiski razmer, v urah krize je njeno bojno sredstvo proti oslabeli in ostareli družbi. Da se razumemo. Ne gre zato, da pričnemo z novimi starimi odri, ki je edino njih naslov nov, z meščanskimi teatri, ki hočejo nekaj izpreminjati, rekoč da so ljudski. Gre za ustvaritev teatra z ljudstvom in zanj. Gre za utemeljitev nove umetnosti novega sveta.«

Že ti stavki nam dajo en del odgovora na vprašanje: Kaj bo s teatrom?, odgovora, ki se kot odmev ponavlja vse odtlej do danes: teater bo v prvi vrsti ljudski, to je v demokratski družbi — demokratska umetnost, kolektiven teater!

»Zares,« pravi (str. 2), »je med tistimi, ki se postavljajo kot predstavniki ljudskega teatra, dvoje docela nasprotnih strank: eni hočejo dati ljudstvu teater tak, kakršen je, — kakršenkoli teater. Drugi pa hočejo ustvariti iz te

¹ Prim. moja članka v »Rasti« III, 3—4 in 5—6 (K problemu ljudske igre) ter 7—8 (»Ideologija« našega ljudskega odra) ter predavanja v Radiu-Ljubljani pod naslovom »Smernice sodobnega ljudskega teatra« (pričetek 8. maja 1931).

² Romain Rolland, Le Théâtre du Peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau. Paris, Albin Michel, 1926, 5^e éd.

nove sile, iz ljudstva, obliko nove umetnosti, nov teater. Eni verujejo v teater. Drugi upajo v ljudstvo. Med njimi ni nič skupnega. Borci preteklosti. Borci bodočnosti...« In dalje (str. 4): »Življenje se ne more družiti s smrtjo. Umetnost preteklosti je več kot v treh četrтинah mrtva. To ni posebno dejstvo francoske umetnosti. To je splošno dejstvo. Umetnost preteklosti ne zadostuje življenju. In često je na tem, da mu škoduje... Bili smo vzgojeni v kultu spominov... Vsaka stvar je dobra na svojem mestu in ob svojem času...«

Na tem mestu nas ne bo zanimal prvi del njegove knjige, ki govori o teatru v preteklosti, kolikor je bil in je še ljudski. Mimogrede samo omenimo glavne misli. Ljudski je še Molière, ni pa ljudski ostali klasični teater. Čuvajmo ljudstvo pred romantično dramo. Naravnost nasprotje vsake ljudske drame pa je meščanska drama, ki gre njena črta od Augierja in Dumasja sina do Curela in do sodobnih izrastkov, ki predstavljajo naravnost evropsko hišo razvratnosti (str. 38). Od nefrancoskega repertoarja mu prihajajo v poštev Grki, potem Shakespeare, Schiller (Tell), Kleist (Prinz von Homburg), Wagner (Meistersänger von Nürnberg), pri vseh pa se mu zdi razlika časa in rase prevelika, da bi ta repertoar mogel priti v poštev za francoske razmere. Odločno krivičen (iz pomanjkanja globljega poznavanja?) je Calderonu in Lopeju. Raimund in Anzengruber sta mu glasnika dunajskega malomeščanstva in predstavnika teatra srednjih slojev. Tolstoj, Gorkij, Hauptmann so mu bolj klicarji vesti buržuazije in podžigalci elite bodočih revolucionarjev kot pa dramatik širokih ljudskih množic. Ta del končuje s pozivom pisateljem (str. 47): »Ne dajajmo za božjo voljo ljudstvu naših bolezní, — pa če prav nam še tako ugaja, da jih v sebi negujemo. Potrudimo se, da ustvarimo zdravejšo raso, ki bo boljša nego smo mi!«

Nad vse zanimivi pa so dokumenti izza 150 let, ki jih je zbral v oporo svojemu stališču o bodočem teatru, ki bo moral biti ljudski.

Tako je že Rousseau, ki sicer ni bil naklonjen teatru, v svojem pismu o igranju (*Lettre sur les spectacles*) vendarle priznal: »Gotovo je, da morejo igre o nekdanjih nesrečah domovine ali o sedanjih napakah naroda nuditi gledalcem koristnih naukov... Grške igre niso poznale revščine današnjih iger. Grška gledališča niso služila profitarstvu in stiskaštvu. Niso bila zaprta v temne prostore... Te važne in veličastne predstave, ki so jih uprizarjali pod milim nebom, pred vsem narodom, so predočevale vedno boje in zmage, slavo in plačilo, kar je moglo vzbuditi duha posnemanja in ogreti srca za čuvstva časti in slave...«

Rousseau je gledal vse z vzgojnega stališča. Istočasno pa je sanjal Diderot o ljudski igri in pri tem upošteval zlasti estetske momente. V svojem »*Deuxième entretien sur le Fils naturel*« ugotavlja: »Saj ni več javnih, ljudskih predstav... Stara gledališča so sprejemala do 80.000 meščanov... Sodite o sili velikega dotoka gledalcev, ker sami veste za vpliv, ki ga ima človek na človeka... In če je pritok velikega števila ljudi povečal vzbujenost gledalstva, kakšen vpliv je šele imel na pisatelje in igralce? Kakšna razlika, če zabavaš nekaj ur v majhnem temnem prostoru nekaj stotin ljudi, — ali če navežeš nase pozornost vsega naroda ob prazničnih dneh!«

Obe ti dve izjavi pa sta bili večji od svojega časa in prelom v takratni družbi še ni ustvaril predpogojev, da bi bile te besede našle upoštevanje. Podobno je pisal tudi Louis Sébastien Mercier (*Nouvel essai sur l'art dramatique* 1773 ter *Nouvel examen de la tragédie française* 1778), ki se je po tolikem času prvi spomnil srednjeveških misterijev, poudarjajoč, da mora biti teater tako širok, kakor je široko vesoljstvo. Spoznal je bil namreč: »Teater je najaktivnejše in najhitrejše sredstvo, da se nepremagljivo oborože sile človeškega razuma in da se nenadno prosvetli množica ljudstva.«

In potem, ko je bila velika revolucija šla mimo teh ugotovitev, je moral njen zgodovinar vse te misli združiti. In predaval je svojim učencem: »Vsi skupaj začnite kar stopati pred ljudstvo! Dajte mu vzvišeni pouk, ki je bil edini, ki so ga imela antična mesta: zares ljudski teater. In v tem teatru mu pokažite njegovo lastno legendo, njegovo zgodovino, njegova dejanja. Hranite ga ž njim samim... Teater je najmogočnejše vzgojno sredstvo in sredstvo za zbližanje ljudi. Morda je to najboljša nada za narodni preporod. Govorim o teatru, ki bi bil neizmerno ljudski, o teatru, ki bi odgovarjal narodovi misli, ki bi se mogel pokazati v najmanjši vasi... O da bi videl pred smrtjo, da bi se v teatru spet začelo narodno bratstvo! Teater, ki bi bil preprost in silen, ki bi ga igrali po vaseh, kjer bi spričo energije talenta, spričo stvaritvene sile srca, spričo mlade fantazije zdravega ljudstva bilo nepotrebno vse materielno, vse dragocene scenerije, razkošne obleke, brez katerih si slabotni dramaturgi naše izrabljene dobe ne upajo napraviti niti koraka... Kaj pa je teater? Odpoved je, v teatru se odrečeš trenutni svoji osebnosti, ki je egoistična, računajoča, da zavzameš boljše, lepšo vlogo! Ah, kako ga potrebujemo!...«

R. R. na to navezuje pojave ljudskega teatra izven Francije, ki so prehiteli dediče Rousseaujeve, Diderotjeve in Micheletjeve oporoke. 1889 je dobil Dunaj svoj Volkstheater, 1894 Berlin svoj Schillertheater, 1897 Bruselj svoj ljudski teater s fuzijo Maison du Peuple in flamsko Toekomst. V Švici pa je tradicija ljudskega teatra, kakor v Alpah sploh, že stara. Francija je dobila svoj ljudski teater 1892 v Bussangu (Vogezi) z Mauriceom Pottecherjem. Sledili so teatri v Poitou, Bretagni, v Grenobleu, Nimesu, Beziersju, Orangei in od 1899 številni taki odri v Parizu. Vendar so vsi ti odri le efemerni pojavi in vprašanja pri korenini niso začeli.

Pač pa se pisec nato bavi z razmišljanjem o materielnih in moralnih pogojih ljudskega odra, ki sodijo šele prav v okvir našega naslova. Materielne pogoje — ureditev odra, organizacija obiska in podobno — lahko na tem mestu tudi preidemo.

Pred vsem Romain Rolland ugotavlja (112 sl.), da ni dobrih pravil, ampak da so le pravila, ki so dobra za nekaj časa ali za neki določen kraj ali narod. Ljudska umetnost je po svojem bistvu nestalna.

Prvi pogoj ljudskega teatra je, da bodi v odpočitek. Nudi naj ugodje, naj bo fizičen in moralni odmor delavcu, ki ga je dan utrudil.

Stvar pesnikov je, da pazijo, naj njih dela širijo veselje, ne pa žalost ali dolgčas... Kar se tiče bolesti elite, njenih težav in dvomov, naj jih hrani zase: ljudstvo jih ima samo več ko dovolj; ni mu jih treba še dodajati... Vendar

pa odpočitek, ki naj ga umetnost nudi, ne sme škodovati moralni energiji. Baš nasprotno.

Teater naj bo vir energije, — to je druga zapoved. Dolžnost, da se izogibljemo vsemu, kar žalosti in potare, je samo negativna. Potrebno je še nasprotno: duši dvigati pogum, jo navduševati. In ko bo teater ljudstvu v počitek, naj ga stori tudi krepkejšega za delo prihodnjega dne. Preprostim in zdravim ljudem pa se zdi veselje popolno le tedaj, če je v njem dejanje. Naj bo torej teater »kopel dejanja«.

Tretja zapoved pa bo naslednja: teater mora biti luč razuma. Pripomoči mora k temu, da se razlije dan po teh strašnih človeških možganih, polnih sence, gub, pošastnosti... To je pa tudi bojna napoved vsem umetnikom, ki mislijo, da so vse njihove misli dobre za ljudstvo. Delovnemu človeku vendar ne bomo odtezali misli. Njegov duh navadno počiva, ko telo dela. Torej je prav, da mu duha včasih pošteno zaposlimo. Za zdravega človeka je to še užitek, da ga le nerodno do tega ne pripravimo...

Veselje, sila, razumnost so glavni pogoji ljudskega teatra. Nikar potem ne skrbimo za moralne intencije, ki jih kdo hoče pridejati, za nauke o dobroti, o socialni solidarnosti. Že edino dejstvo stalnega teatra, ki vzbuja skupna in ponovna globoka doživetja, ustvarja za nekaj časa bratsko vez med gledalci.

Zanimivo je tudi Rollandovo stališče do odrske opreme. Docela se pridružuje mnenju Georges-a Bourdona (*Le Théâtre du Peuple, Revue Bleue*, 15. feb. 1902), ki pravi: »Odprava mašinerije je morda za bodočnost neprecenljiv napredek v dramatski umetnosti.« In Rolland dodaja: »Mislim, da bi odprava mašinerije imela še vse mogočnejši pomen. Spominjam le na Micheletjeve besede: Teater, ki bi bil preprost in silen, ... kjer bi spričo energije talenta, spričo stvaritvene sile srca, spričo mlade fantazije zdravega ljudstva bilo nepotrebno vse materielno, vse dragocene scenerije, razkošne obleke, brez katerih si slabotni dramaturgi naše dobe ne upajo napraviti niti koraka... Umetnost bi vse pridobila, če bi se odrekla temu otroškemu razkošju, katerega suženj je in ki ima ceno le za zgubane možgane otročjih posvetnjakov, ki ne morejo občutiti resničnega doživetja umetnosti... Navadne predstave brez scenerije in kostumov ustvarjajo često stokrat globlji vtis nego še tako uspele razkošne predstave na odru.« Kot primer za to navaja Rolland nekatere pariške primere in dejstva iz Bussanga. Konec koncev, pravi Rolland (121), je za novi teater nujen en sam pogoj, — da se bo mogla scena... razodeti množicam, zbrati ljudstvo in dejanja ljudstva... Treba je seveda, da so igre, ki se igrajo pred tisoči gledalcev, prirejene za optiko in akustiko teh velikih dimenzij. Neobhodno potrebna je zato enotnost kraja, iger in sredstev izvajanja. To zahtevo stavlja že Gretry v svojih »*Essais sur la Musique*« v letu IV. francoske revolucije. Njegovo veljavnost v celoti priznava tudi Rolland.

Tako-le pravi Gretry (cit. R. Rolland 124): »Kaj je treba upoštevati za ta slučaj? Prvič mora obravnavati pesnik zgodovinske, že znane predmete; v tem primeru bo zadostovala že najkrajša ekspozicija. Drugič bo moral spraviti na oder samo mase, velike scene s pompom, pohodi, žrtvovanji, bitkami, plesi, pantomimami, ki se bodo izvršili vedno naglo, če bodo le postranskega

pomena za glavno dejanje. In tretjič bodo morali biti vsi lirični deli, namenjeni ritmičnemu petju, preprosti in posvečeni le enemu čuvstvu... Odtod bo prišla energija, brzina, raznolikost, ki jih zahteva taka predstava. Skladatelj bo ustvarjal le v grobih notah ob tako pripravljene pesnitvi. Njegova harmonija, njegova melodija bosta široki. Vse podrobnosti določenih vrst bodo izključene iz njegovega orkestra... Tu mora biti vse prostorno. To je slika, napravljena zato, da jo gledaš iz velike razdalje. Zato je treba slikati nekako z metlo... Gluck je to čutil in je velik zares le tam, kjer je stisnil orkester ali pesem v isto linijo.«

In Rolland navdušeno dodaja (125): »Zbogom, komplicirane psihologije, subtilne spletke, mrki simbolizmi, vsa ta umetnost salonov ali alkôv! Kar naj še zanaprej životari po teatrih starega časa. Pri nas bi bila tuja, dolgočasna, smešna. Naš ljudski teater se je vrnil pod silo razmer k optiki grškega teatra. Široka dejanja, osebe velikih, krepko zarisanih potez, elementarne strasti, preprost in mogočen ritem. Freske, ne pa kabinetne slike. Simfonije, ne pa komorna glasba! Monumentalna umetnost, ustvarjena za ljudstvo, z ljudstvom!«

R. R., ki mu je Švica prava domovina, je našel za vse to potrdila in pobude v švicarskem ljudskem teatru, kakršen je morda še dandanes. Rolland vsaj poroča (126) o ljudskih predstavah na prostem pri Lausannei, ki jih je gledalo do 20.000 ljudi. Ob tej priliki omenja, da je mogoč tak teater tudi brez glasbe. Govorjena beseda sega prav tako daleč, kakor petje. Poleg jasne izgovorjave pa je seveda treba poenostavljenja dejanja, strnitve dialoga, ki zahteva jasno označenih potez, silne koncentracije strasti, dejanja in stila. Glasba pa je pri tem zelo koristna. Ona mora tvoriti dno freske, mora podpirati dejanje in biti atmosfera drame. Tak teater seveda zahteva mogočnih efektov. Kar so na drugih odrih posamezniki, so tu množice. Treba je ustvariti dialoge skupin, dvojnih in trojnih zborov. Pri tem se je treba čuvati novoklasičnega arhaizma, ki ga je zagrešil Schiller v Nevesti iz Messine... Namesto individualnih intrig se bodo tako uvedli konflikti mas, velike poteze, silna dramatska nasprotja in široki učinki sence in luči. Neizrekljiva je tragična impresija, ki sledi popolni tišini neposredno po trušču na odru. Grki so to dobro čutili. Švicarski kmetje so to instinktivno uganili.

Iz tega potem Rolland izvaja principe nove dramatske umetnosti. Prvi princip je dvojno dejanje, ki ga je slutil že Diderot v že imenovanem »Deuxième entretien sur le Fils naturel«: »... Nikdar se ne more (v našem teatru) pokazati več kot eno dejanje, medtem ko jih je v naravi skoraj vedno več hkrati, katerih istočasna uprizoritev bi jih medsebojno krepila in ustvarjala v nas strašne vtise...« Tako podajanje omogočajo švicarski ljudski teatri, Oberammergau... In ne pozabimo, da je srednji vek poznal simultani oder!

Drugi princip je, da bo morala pesnikova duša sodelovati z narodovo dušo in se vnemati ob kolektivnih čuvstvih! Predmet iger pa so lahko višji sloji, lahko pa tudi ljudstvo samo, višji sloji tudi zato, ker so bili prej predstavitelji države, javne stvari, ki jo je ljudstvo podedovalo... V vsem pa mora ljudstvo najti samega sebe in skozi sedanost in preteklost se mora solidarizirati z veseljstvom, da se bodo v njem pretakale vse energije človeštva.

Ljudski teater je ključ do sveta nove umetnosti, ki ga umetnost jedva sluti (1903!). Poti je mnogo, a instinkt ljudstva more umetnikom kazati pot!

R. se v svojih končnih izvajanjih bavi z dramatskimi vrstami, ki bi prišle v poštev. Kot prvo navaja melodram, za katerega omenja sicer nekoliko banalni recept Georges-a Jubina kot ga je bil objavil v Revue d'Art Dramatique, nov. 1897 (Le théâtre populaire et le mélodrame). »Odkrili boste morda med šalo pravi zakon ljudskega teatra. Smeh in jok, vmes razvedrilo, gledati zlo v zavesti, da bo dobro zmagalo, imeti za svoj denar zabavo, — to so vam štiri skrbi: skrb za raznolika doživetja, za resničen realizem, za preprosto poučnost in za medsebojno trgovsko poštenost...« Sicer pa je, dostavlja Rolland, najtežje in najvišje baš véliki poetski melodram: biti mora delo genija.

Na drugem mestu prihaja v poštev zgodovinska epopeja. Važna se mu zdi za stvoritev zavesti in inteligence ljudstva. Ne gre, pravi (142), za vzbujanje šovinističnega fanatizma, marveč bratske solidarnosti vseh ljudi istega naroda. Naj čuti vsakdo vezi, ki ga vežejo k občestvu, naj se njegovo življenje obogati z vsemi prejšnjimi življenji, z vsemi sodobnimi in bodočimi življenji njegovega naroda. In še: »Oboroženi z vsem, kar je bilo nekoč, delajmo za uresničenje novega človeka, za njegovo moralo in njegovo resnico. Heroična zgodovina, kakršno si predstavljam, ni svetiljka za vlakom, katere nejasna luč drhteče razsvetljuje napravljeno pot, nego je svetilnik v noči, ki kaže z enim snopom luči kraj, kjer se ladja v oceanu nahaja, — odkod prihaja, kam plove. Sedanjost nima vsebine, če je ločena od preteklosti. Preteklost ni resnična, če je ločena od sedanjosti...«

Kot tretje navaja socialno dramo. Ta je pred vsemi drugimi »trenutno najpotrebnejša: zakaj iz gorja, dvomov, teženj sodobnosti raste... Nekateri ji to zamerjajo, češ da se s tem oddaljuje od nevtralnega ideala umetnosti... Srečne so dobe in dela spokojnosti! A kadar je čas razgiban in se narod bori, je naloga umetnosti, da se bori ob njegovi strani, da ga podžiga, ga vodi, da odganja temo in razbija predsodke, ki mu zastavljajo pot... Ni naloga umetnosti, da potlači borbo, ampak da postoteri življenje, da ga stori močnejšega, večjega in boljšega« (146). In že Schiller je v predgovoru Razbojnikov zapisal: »Kdor zla prav ne sovraži, dobrega prav ne ljubi...«

Kot zadnje se dotakne drame grude, kmetske igre, igre posameznih pokrajin. »Umetnost neprecenljive vrednosti: zakaj ona rešuje življenje provinc in njihovo individualnost, ki izginja. Pouvillon v nekaterih svojih pastirskih tragedijah, Pottecher s svojimi komedijami iz Vogezov, Švicar Rene Morax s svojimi valdeškimi dramami, ki dihajo krepkega in mirnega ljudskega duha, so dali zgled, in največji od vseh, provencalski Homer, Mistral, s svojim harmoničnim slogom, ki je kot njegova duša iz starodavnosti« (148). Iz zemlje je treba črpati bogati keltski zaklad, obuditi v igri tipe s številnih gotskih portalo, osebnosti iz starodavnih srednjeveških romanov. Tako kliče R. R. po ustvaritvi v zemlji zakoreninjenega ljudskega teatra, ki bo črpal iz zdravih sil prošlosti in nepokvarjenih generacij. Končno pa omeni še eno igralsko vrsto, pantomimo in čisti mimus, ki ga zapiramo le v cirkus. »Neumno je, če ga zanemarjamo« (149).

Mnogo novih oblik bi moglo torej uspevati v ljudskem teatru. »Zlasti pa imejmo pogum, dvigniti našo umetnost na višino tragedije, ki se ta čas odigrava v svetu.« R. R. nato citira Schillerjeve besede, ki jih je bil govoril ob uprizoritvi Wallensteina (1798): »Nova doba, ki se danes odpira, vliva tudi pesniku poguma, da zapušča izvoženo pot, da vas prestavlja iz ozkega kroga meščanskega življenja v višji teater, ki naj ne bo nevreden te vzvišene ure, ki si v njej prizadevajo naša stremljenja. Zakaj edino velika stvar more razgibati notranjost človeštva. V ozkem krogu duh okrne. Človek pa zraste, če se njegov cilj dvigne. In sedaj, ob resnem koncu tega stoletja, ko realnost sama postaja poezija, ko vidimo, da se mogočne nature borijo pred našimi očmi za veliko ceno, ko se bije boj za velike interese človečanstva: za gospostvo in svobodo, — sedaj more tudi umetnost v teatru, kamor sega, tvegati drznejši polet. More to in celo mora, če ne mara sramotno izginiti pred teatrom življenja...«

Samozavestno zaključuje R. R.: »Ne smemo se pritoževati nad usodo. Ni nam skoparila z delom. Srečne dobe, kakršna je naša, ki jim je dovršiti ogromno nalogo! Srečni ljudje, ki jim je dano podlegati teži slavnega truda! Bolje je to, nego podlegati dolgočasju ničnosti ali opazovati žalostno delo, ki so ga drugi dovršili. Ne bomo rekli kakor otožni pisatelj »Značajev« (La Bruyère), ki je drobnji in blede odsev izčrpane dobe: »Tout est dit et l'on vient trop tard.« Nič še ni bilo povedanega za novo družbo. Vse je še treba izreči. Vse še storiti. Na delo!« (151).

Pa vendar — bilo je težko. V drugi izdaji svoje knjige l. 1913 je R. R. v resignaciji obudil spomine na borbeno dobo izza 10 let (1903). »Naše upanje v ljudski teater,« pravi, »ki bi se bil uprl živčnim rafiniranostim pariških lahkoživcev, postal izraz občestvenega življenja, pripravljaj, izzval vstajenje rase, — ta navdušena vera je bila ena izmed najčistejših, najsvetlejših sil naše mladosti. Nikdar se ji ne bomo odrekli. Potem pa nas je izkušnja prisilila k spoznanju, da ljudska umetnost le težko vzraste iz stare zemlje, katere ljudstvo se je dalo pomalem premagati od meščanskih slojev, prešiniti z njihovimi mislimi, in mu je najbolj živa želja, postati jim čim prej podoben. Slutili smo to, ko smo pisali l. 1903 na koncu te knjige: Ljudsko umetnost hočete? Imejte najprej — ljudstvo!...«

To je, če hočete, tragika visoko kulturnega naroda, ki pravega ljudstva več nima...

»L a i e n s p i e l«

V Nemčiji se nam razodeva kaj zanimiva slika novega teatra. Ta teater je nastal iz enega največjih pojavov sodobnosti, iz mladinskega gibanja, in dobil svojevrstno ime: igra laikov, laična igra — Laienspiel. Prvotno je laični teater samo reakcija ne samo zoper diletantski, ampak tudi zoper sodobni poklicni teater.

Že pred vojno, okrog l. 1910., so se pojavili posamezni znaki upora proti naturalistično pobarvanemu nemškemu poklicnemu teatru. Še prav posebej pa so se posamezniki začeli upirati, kakor so pravili, notranji zlaganosti poklicnih igralcev. Po vojni, posebno še v letih gospodarske krize, pa so se ti znaki

neprijaznosti do poklicnega teatra še pomnožili. Gledališča stanejo ogromne vsote, a so deficitna. Edina rešitev je v uprizarjanju lahkih stvari, ki polnijo blagajno. Pri tem pa se je propagirala laž o kulturnem teatru, ki so jo resni mladi krogi začeli odločno napadati. »Kulturtheater« in »Amüsiertheater«, — eno v besedah, a drugo v dejanju... Če »Amüsiertheater«, so zahtevali ukinjenje teh gledališč, katerih duh je v popolnem nasprotju z dejanskimi razmerami v narodu in ki se odevajo v plašč kulturnosti. Poklicno gledališče pa naj postane v svetu dramatike isto, kar je univerza v svetu znanosti: kakor se more univerza iz materialnih in kulturnih ozirov razodeti le majhni plasti naroda, tako mora biti z onim, kar imenujemo kulturni teater!

Iz tega razloga pa se je obenem pojavilo tudi odločno nasprotje do tradicionalnega diletantskega in društvenega odra. Ta oder je le bedno posnemanje poklicnega odra. Posnemati poklicni kulturni teater, je za diletanta brezupno početje, posnemati zabavni poklicni teater pa je zločin nad ljudstvom. Kaj torej?

»Ne gre za to, da ohranimo današnji teater za vsako ceno. Gre namreč za ustvaritev novega umetnostnega življenja, ki bo rastlo iz prvobitnih sil naroda in bo v kar najbolj tesnem in živem razmerju do njega«, pravi eden izmed mladih.

V reševanju problema novega teatra je poseglo mladinsko gibanje in ustvarilo zares začetke teatra bodočnosti, kot ga je sanjal Romain Rolland pred tridesetimi leti. In ta teater hoče biti najprej — ljudski.

Dokument prizadevanja mladih je zbornik, ki so ga izdali leta 1924 pod naslovom »Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung« (herausg. v. Wilhelm C. Gerst, Verlag des Bühnenvolksbundes, Frankfurt am Main). Iz člankov številnih avtorjev, ki so nagromadili prebogato gradivo, bom poskusil ustvariti prerez tega prvega dokumenta nastajajočega novega teatra v Nemčiji.

Izšel je iz mladinskega gibanja. In kako so razumevali bistvo tega gibanja tisti mladi, ki so začeli iz svoje nove miselnosti graditi nov teater?

»Mladinsko gibanje v najširšem pomenu je vedno dano z vstajenjem nove generacije. Reakcija sinov zoper svet očetov. Mladinsko gibanje je bilo za Schillerjevimi Razbojniki in je po svoje govorilo iz verzov mladega Klopstocka in iz Goethejevega Wertherja. Danes pa je mladinsko gibanje več. Najprej zato, ker se prelom generacij čuti kot prelom dobe. Tudi stari čutijo, da stojijo med dvema svetovoma. Zmehanizirana, v službi koristi in užitka se uživajoča, človeka stvára preračunano žrtvujoča doba umira sama na sebi. Človek spet vstaja in se brani ponižujočega usužnjevanja snôvi. To čuti mladina najgloblje, zakaj ona nosi bodočnost v sebi. To ji daje pravico, da se brani — zaradi življenja« (10).

»Pod mladino pa ni razumeti samo mladega človeka v neki določeni življenjski dobi, temveč vsakogar, ki se je rodil iz notranjega in zunanjega prevrata, ki tiplje za novim stališčem do vseh oblik, v katerih se očituje življenje... Mladi človek ne dela iz strasti po novem ali iz upora zoper dano, marveč zato, ker ne more najti pravega razmerja do mnogih danosti; ker se njegovo bistvo nahaja daleč od otopelih resničnosti, prodira do bistva reči,

jih doumeva z vsem svojim bitjem, in iz oblik, kot so se ga dojmile, gradi svoj svet ob sebi in okrog sebe. Pri tem pa je vedno kar najtesneje z njimi združen« (14 sl.).

Igra pa je izraz življenja in njegove polnosti. Ako je življenje zajeto samo v duhovnost ali samo v čutnost, je odraz tega igra. »Med onim, kar nova mladina strastno odklanja, je tudi današnji teater. Ta teater je zrcalo tega sveta, najvidnejši izraz etosa meščanske družbe. Pač skriva današnji teater včasih sramežljivo svojo nagoto s figovim listom »negovanja kulturnih tradicij« in si s predvajanjem »klasikov« obesi na obraz od dedov izposojeno krinko resnične meščanske kulture — bilo je plemenito in fino meščanstvo, bil je to svet zase, ozek morda, toda bil je, pa je izginil ali pa še živi v redkih, v tradiciji zakoreninjenih družinah v začuda lepi obliki, — vse to pa ne more varati mladine o brezdušnosti utilitarističnega in uživanjaželjnega meščanstva, ki mu teater služi. Mladina pač bistro vidi. Stvari jemlje resno in se ne spušča v kompromise (10 sl.). Mladina se v boju s tem duhom ne mara zadovoljiti samo s protesti, ne mara se izgubljati na nesmotrni poti negativne kritike, marveč hoče biti sama stvariteljsko in posredovalno aktivna, hoče postavljati vedno nekaj boljšega na mesto tega, kar je odklanjala, hoče končno priti v določeno stališče do teatra (21). Mladinsko gibanje je več kakor reakcija, več nego menjava generacij, — mladinsko gibanje je o b č e s t v o.

»Občestvo tvorimo in doživljamo ljudje, če se vzpodbujamo v zaključenem krogu iz iste misli k enotnim in skupnim dejanjem... Smoter ustvarjanja mladinske občestvenosti pa mora biti uresničenje občestva vsega naroda. Ta smoter pa se doseže, če negativno najprej podremo krivično in protinaravno postavljene plotove, ki se nahajajo med starostmi, stanovi, razredi in stopnjami izobrazbe. Pozitivno grajenje narodnega občestva pa se vrši šele takrat, če se vsi čutimo kot ljudje v Kristusovem smislu, ki so pred Bogom enaki in združeni v skupno usodo za ure velike radosti in za dneve največjega gorja, če vidimo v sočloveku brata, bližnjega v Kristusovem smislu, in če učinkuje to doživljanje svečanih ur, tihega razumevanja in skupnega duhovnega doživljanja tudi v vsakdanjost poslov, različnega dela in raznoliko se križajočih interesov. Za ostvareitev te občestvene zavesti je krščanstvo vedno delalo (130). Mladina nosi v sebi novo življenjsko čuvstvo, ustvarja lastna mlada občestva in hoče s tem pripomoči k obnovi družbe. In kako bi mladina, ko se bori za pravo podobo občestva, mogla mimo teatra! Zato bo razumljivo, da se mladina spominja sijajnih dob gledališkega doživetja drame, ki je nastala iz bogoslužnih oblik in da vidi v njih uresničen del ideala, ki po njem dandanes hrepeni: kakor je helenstvo sedelo v amfiteatru ali kakor je srednji vek gledal svoj Pasijon, svojo igro o Antikristu ali tudi svoje burke!

In tako bo nastala iz življenjskega čuvstva mladine nova drama, ki bo v njej več igre in slavnosti, več veselja in prvobitnega humorja nego »teatra« in poze. Rutino poklicnega igralca bo nadomestila ekstaza laičnega igralca. Pri tem velja Wibbeltov izrek, da ne gre toliko za podajanje kot za resničnost.

Ta novi teater se ne ozira več strogo na tradicije literarnih in estetskih zakonov, ki smo jih sprejeli kot dediščino nam notranje tujih dob. Eklatanten

primer za presojanje podobnih vrednot po konvencionalnem merilu so vsa dela iz literarne zgodovine, ki ne znajo oceniti srednjeveške drame, ker se seveda v celoti izmika tem merilom. Mladina pa je sama iz sebe našla svoje stališče do te stare, a njej notranje sorodne drame.

Ne samo, da ima ta igra mladine docela določeno, dasi široko ideološko osnovo, treba je upoštevati pri njej še en bistven moment. Prava igra mladine namreč ne korenini v nameri, prinašati narodu spet stare kulturne vrednote, uganjati narodno prosveto ali vzbujati narodno zavest. Igra je samo neposreden izraz življenjskega čuvstva, lastnega mladinskemu občestvu. Vse je nenamerno in nesmotrno v tem smislu, da daje samo izraza notranji polnosti, kakor pravi eden izmed vodij te mladine, zbrane v Quickbornu, Romano Guardini, življenje, ki se baš uveljavlja in katerega smisel je že njegovo golo bivanje. Edino to je pravo stališče za razumevanje mladinske igre. Igra je izraz žive razgibanosti občestva. Posameznik je še ves del skupnosti. Predmet igre ni posameznik, tudi ne vsota posameznikov, ki se ne doživljajo kot nekaj posebnega, marveč nadosebna resničnost občestva, v katerem se pretopi, kakor pravi Scheler, vsak posameznik v doživljanju enosti (Eins-Fühlung)... In baš v tem duhu se pojavljajo vse osobitosti prave ljudske igre, kot smo jih spoznali v grški antiki in v srednjem veku. Vse slučajno, časovno ali krajevno dano se umakne v ozadje. Vse posamezno izgine pred splošnostjo, ki se občuti kot prilika in se instinktivno aplicira na občestvena doživetja. Ne velja več ostra psihologija, ne kompliciranost, ne gre več za mehko prelivajočo se barvo, marveč le za veliko linijo, za trpko, mogočno konturo. Vse je stilizirano. Kar je zgodovinskega, se razume le kot nadčasovna smiselnost in pomembnost in se kot táko tudi doživlja. Tako raste iz tega tipičnost. Duhovnost in telesnost prehajata druga v drugo, telesnost postaja izraz, simbol, igra pa se (ne samo slučajno) približuje liturgiji.

Konkretneje povedano izvira notranja upravičenost in nujnost iz doživetja občestva, iz želje, izraziti hrepenenje, hotenje, ki je vsem skupno. Le tedaj je kakšen narod kulturni narod, če so njegove misli naravnane na velike stvari človeštva in če v njem živi hotenje, da te ideje, ki vrhunčijo vedno v kulturnih polih: vera, dom, domovina, posreduje tudi drugim s sredstvi upodabljajoče umetnosti. Le iz tega hotenja po izražanju in oblikovanju, le iz te želje, izpovedati svoje ideje in v izpovedi spoznati prijatelja in nasprotnika, le odtod more nastati laična igra. Gre za vsebino, ne za dovršeno obliko igranja. Vrednost pa ima le tisto, kar je splošno veljavno, ne pa zanimivi posamezni slučaj psihološke drame. In hkrati je treba pribiti: take igre današnji povprečni poklicni igravec že zaradi njenega bistva ne more doživeti in ne igrati, ker je preveč vpeljan v svoj posel in igra vse povprek s svojim tehničnim znanjem. Za táko igranje je treba absolutne vernosti laika, ki se snovi ves preda in iz nje ustvarja (8). Igra je zaradi igranja, vendar ne *l'art pour l'art*, nego prilika, pot k življenju. Igralci in gledalci si niso nasproti kakor dajalec in sprejemalec, marveč si vrednote na skrivaj izmenjujejo. In teater bi se privedel do svoje prvotne naloge tedaj, če bi kot okvir bogoslužja zbral cerkveno občino za velike praznike in ustvaril globoko občestveno doživetje praznika. Tako

pravi eden izmed mladih: »Saj to je razlika med staro in našo novo igro: v klasični drami, katere vrednosti nikdar ne maramo zanikavati, so nas varali, kakor pravi znani izraz. Slonela je vsa na iluziji. Mi pa igramo iz vere, v veri, iz kroga gledalcev! Mi igramo sami sebe, nas, ki smo del duše ljudi, ki naši igri prisostvujejo. In ti morajo videti svoje misli kot v zrcalu...« (72).

Ko smo si ogledali idejna tla, ki iz njih nastaja ta novi teater nove nemške mladine in ki nam postajajo jasna vsaj ob studiju kakega Schelerja, Sprangerja, Guardinija in des Rembrandtdeutschen, moremo zasledovati razvoj tega teatra na zunaj. Ni moj namen podajati celotne razvojne linije v podrobnostih. Zadostuje naj nekaj glavnih potez.

Prvo ime, pri katerem se moram ustaviti, je H a a s s - B e r k o w. Njegova igralska družina pomenja prve oblike nezavednega novega ustvarjanja. Iz občutka sorodnosti novega duha z duhom srednjega veka se je lotil bogastva starega srednjeveškega repertoarja, misterijev in duhovnih iger, kakršni sta n. pr. Smrtni ples in Slehernik v stari obliki. Take igre seveda zahtevajo vernost gledalcev, sicer je uspeh zgrešen, je pa v njih še druga nevarnost, da namreč dovedejo do brezplodne sentimentalnosti, ko iščeš v njih v trpkosti časa zavestne naivnosti. Istočasno s to družino je treba imenovati družino G ü m b e l - S e i l i n g.

Po njih zgledu so številne igralske družine mladih prevzele stari repertoar, ki so mu dale značilen okvir s plesom in petjem. Ples sploh zavzema važno vlogo v tej prvi dobi novega teatra, ki je doživel silen razmah tako med Quickbornovci, kakor med Novonemci (Neudeutschland), Mladonemci (Jungdeutschland), Velikonemci (Großdeutschland) in podobnimi velikimi smermi nemškega mladinskega gibanja. Značilna romantična nota je pri vseh postavila v ospredje zanimanje za stare narodne pesmi in narodne plesse. Tem bliže jim je bil torej tudi stari repertoar, ki so iz njega napravili posrečene predelave, združene s pristnim okvirom narodnega petja in plesa.

Vendar ta stopnja ni mogla ostati vse. Znašli so se med mladimi tudi talenti, ki jih danes štejemo med najodličnejše vrhove sodobne literarne Nemčije. Iz njih je, često v tesnem sodelovanju z mladinskimi skupinami kakega kraja, začel rasti nov repertoar, pripraven za igranje mladih odrskih družin, ki igrajo na odru ali na prostem, prepojen z novim duhom občestvenosti, preračunan samo za igranje in daleč od vsake literature, dasi čestokrat visoko umetniški. S tem pa je dana možnost, da prodre novi duh tudi v poklicno gledališče in da se na ta način ustvarijo vsaj nastavki za nove oblike teatra.

Pri drugi razvojni dobi, ki jo označuje aktivno ustvarjanje mladinskih dramatikov, ločimo nekako štiri smeri, ki imajo svojo večjo ali manjšo upravičenost.

Prvo smer bi združil z imenom znanega mladega pesnika Lea Weismantla, katerega zelo znano delo je »Smrtni ples za l. 1921«. V grotesknih, včasih zono vzbujajočih slikah razgalja propalost in degeneriranost medvojne in povojne družbe, ki ji postavlja nasproti neusmiljeno smrt. Ta igra, ki je strašen memento odraslim, ne toliko mladini, je kar značilna za repertoar prve smeri mladinskih igralskih družin. Druga smer se zadostno označuje z igrama,

kakršen je »Glumač naše Ljube Gospe« tudi že znamenitega mladega pesnika Franza Johannesesa Weinricha (Der Tänzer unserer lieben Frau) ali pa Reinharda Johannesesa Sorgeja »Metanoeite«. V teh dveh igrah išče ta smer poglobitve v globoko religiozno vsebino. V dolgem studiju prodre vanjo, vendar je uspeh pri različno usmerjenih gledalcih dvomljiv. Zato si pomagajo te družine z zunanjo teatraliko, s plesom in zborna razgibanostjo. Tretja skupina se označuje z igrami, za katere je ime slikarja Waltherja Blachette postalo že pojem. Blachetta namreč dramtizira staro narodno blago, pravljice in pripovedke v kar najbolj borni in preprosti obliki in prepušča nato igralcu, da svojo vlogo razširi, ji dodaja iz svojega. Tako prisili vso družino, da igro prav znova sama ustvari, pregnete in doživi. Znan je tudi pri nas njegov »Svinji pastir«. Četrta smer se javlja z ustvarjanjem posameznih laikov samih, ki brez vsake literarne ambicije pišejo igre za svojo igralsko družino, ne da bi zato zapustili območja nove miselnosti. Primer za to je n. pr. Klingemannov »Till«, dramtizirana epizoda iz znanega cikla narodnih anekdot o Tillu Eulenspieglu. Igra je nastala med študenti v Frankfurtu.

Prva smer je le začetna smer. Dala je pobudo. Iz nje je vzrastlo tudi vse, kar je novega. In tudi zadnja smer je pomembna, dasi za stalno z njo ne moremo računati. Ne bo je več, ko bo umetniški repertoar dovolj bogat, da bo nudil primerno posodo mlademu hotenju.

Vse te navedbe so kajpak zelo teoretične. Danes je namreč laična igra dejansko mogočen val, ki gre po vsej Nemčiji kot renesansa ljudskega teatra sodobnosti. Mladinsko gibanje je ustvarilo iz tega hotenja močan pokret, ki sta mu dve ideji osnova in gibalo: krščanska in narodna.

Od pomembnih pisateljev, ki so ustvarili bogat sodoben in mladinski, s tem pa zares široko ljudski repertoar, sem že omenil Weismantla in Weinricha. Imena kakor Sorge, Grund, Mirbt, Diezenschmidt, Hasenkamp, Herwig naj podajo vsaj najizrazitejše predstavnike novega nemškega teatra. Pri tem seveda ne pozabimo nešteti misterijev, ki jih je za oder predelal Max Gumbel-Seiling, zopetnega vstajenja dobričine Hansa Sachsa in že omenjenega ustvarjanja slikarja Blachette.

Kaj pa nam pove ta novi nemški ljudski teater?

Mladinsko gibanje je spoznalo v popolni zavesti odgovornosti tisto, kar je danes osrednje važnosti: namesto razbitosti je treba ustvariti občestvo, ki naj se prične pri ozkem krogu mladih, a se nato razširi na ves narod in na človeštvo. To naj izraža tudi teater, ki mu služita kot elementarni gibali verska in narodnostna ideja. O obsegu, ki ga je zavzelo gibanje za laični teater, pa nam priča ogromni nemški Bühnenvolksbund, ki je njegova matična organizacija. Le-tá, razpredena po vsej Nemčiji, združuje z versko-krščansko in narodnostno-nemško idejo tako katoliško, kakor evangeljsko mladino. V zadnjem času je izdal BVB svoj zbornik »Wille und Werk«, izdal je nadalje znanstveno delo »Laienspielbuch«, nekaj priročnikov (»Taschenbuch für Laienspieler«). Velikansko pa je njegovo založniško delo za novi repertoar. (Pridružuje se mu pri tem Chr. Kaiser Verlag v Münchenu.)

Jean-Richard Bloch

B. je tip Francoza, blesteče duhovit, voltairejansko satiričen, pri tem pa skrajno sodoben. Njegova knjiga »Le destin du theatre« (Nouvelle Revue Française, Librairie Gallimard, 1930) je dogodek. Usode teatra trenutno še nobeden ni podal tako duhovito in sodobno kakor Bloch. Kaj bo s teatrom?

Bloch izhaja iz časovno danih momentov in neizprosni zakonov razvoja, ki jih zna bistroumno analizirati.

Literarna umetnina, pravi uvodoma, zavisi od družbe, ne samo od umetnika. »Naj zboli družabno telo, literatura mu kmalu sledi... Zdaj pa je družba bolna. Ta ugotovitev ni nikako odkritje. Marksisti povedo to stvar v svojem jeziku in pravijo, da smo prišli v dobo revolucije. Moremo se upirati besedi, ne moremo pa zavračati dejstva« (12). Kot primer za to navaja roman, ki cvete danes le še v deželah, ki jih je družabna kriza doslej najmanj prizadela: USA, nordijske države, Anglija. Teater pa zahteva še vse več nego roman, poleg avtorja in založnika hoče igralcev in publike. Veliki igralci pa se morejo uveljaviti le v dobi velikih umetnikov in v urejeni ter ustaljeni družbi. Takih igralcev dandanes iščemo. Bloch izvaja, da so, le uveljaviti se ne morejo, ker — »le climat leur manque«. »Kakšna družba pa se danes nudi opazovanju igralca in poeta? Samo neorganski, neustaljen, nemiren svet, brez določenih šeg in meja. Z letom 1914 je literatura končno izgubila svojo družbo, katero naj bi bila slikala in h kateri se je obračala. Vidimo jo sedaj, kako tragično in hkrati smešno lovi tisto publiko in tisto družbo« (20). Uspeva pa danes struja, skupina, stranka. »V tem splošnem drobljenju je v nevarnosti le eno: literatura... In ta nevarnost bo trajala, dokler se družba ne bo reformirala. Naj bo že meščanska ali delavska, konservativna ali revolucionarna, to pri tem ni važno« (22). Bloch nato analizira francosko družbo izza Vélike revolucije do svetovne vojne in zna poiskati presenetljive paralele. Kar je bilo za 18. stoletje Vélika revolucija, pravi, to je bila za Francijo 19. stoletja Dreyfusova afera. Slednja namreč pomenja zmago radikalnega in kmetskega malega človeka nad imovitim in klerikalnim velikim meščanom. Epilog te zmage je baš svetovna vojna. Ta nova družba pa je še daleč od svoje ustalitve.

Po smrti dramatikov prejšnje družbe (Augier, Dumas fils, Becque) se dramatiki s o d o b n e d r u ž b e še niso mogli pokazati. Teater sicer živi, ker ne more kar na lepem prenehati. Edino iz te nujnosti življenja pa si moramo razlagati vse pojave revolucionarnih poskusov v teatru te dobe, ki jih Bloch smatra dosledno svojemu naziranju kot z g o l j p r e h o d n e.

»Dreyfusovska« revolucija teatra je bila ustanovitev »Théâtre Libre« leta 1887, ki ga je ustanovil in vodil André Antoine. Ta pa je moral končno ugotoviti, da je oblika teatra mrtva in pravilno je sklepal, da je tudi vsebina tega teatra mrtva. Teater te dobe, ki ne sloni več na urejeni družbi, išče vsebine v minuli dobi. Ta vsebina pa, prevzeta iz meščanske drame 19. stoletja, je daleč od živeče realnosti. Bloch vidi kot dvojce osamljenih izjem le Courtelinea in Mirbeauja. — Leta 1912 je nato ustanovil Jac-

ques Copeau, idealen režiser, nov teater, ki je hotel pomeniti preobrat, »Vieux Colombier«. Tudi ta poskus je bil nujno breznaden.

Vojna je končala, kar je bila začela Dreyfusova afera. Podobno vlogo je imela v Franciji pričetkom 19. stol. zmaga romantike. Bloch nato duhovito ugotavlja analogijo sedanjega teatra in romantičnega teatra iz leta 1830. Obakrat je šlo za »ekscentrično, periferno potovanje« (54). Romantična drama se je okoristila z napredkom zgodovinske vede in zemljepisja ter pričela uporabljati zgodovinske in eksotične motive. Podobno se je najnovejša drama okoristila z napredkom znanosti in Bloch na kratko ugotavlja: »Vsej moderni drami kumujeta Dostojevski in Freud« (55). Iz francoske literature znanima »poganskemu« in »krščanskemu mitu« (merveilleux païen in m. chrétien) se je sedaj pridružil po Blochu še psihološki mit (merveilleux psychique). Moderna drama takó ne potrebuje več mnogo protagonistov, dejanje ustvarja osebnosti, ki se porajajo iz introspektivnih predstav.

Na podlagi te ugotovitve riše Bloch primere moderne drame v drugem delu svojega eseja.

Kot prvega se dotakne Pirandella. Benjamin Crémieux je definirai glavno idejo Pirandellovega dela kot borbo med obliko in življenjem. Isti pravi v svojem predgovoru k francoskemu prevodu Pirandellovega »Henrika IV.« med drugim: »Teater idej je obstajal pred Pirandellom. Pa najsi gre za Ibsena ali za Dumasa sina, ta teater je vendar zastavljal samo probleme moralnega značaja ali socialne pomembnosti. Pirandello pa zastavlja probleme psihološke zavesti, zaznavanja. In vsa njegova dramaturgija je usmerjena v orkestracijo teh človečanskih predmetov, te nove tragičnosti zaznavanja...« Pirandello sam pa je napisal o svojem delu te-le besede: »Trebaja vedeti, da mi nikdar ni bilo dovolj, da predstavim moško ali žensko osebnost, pa najsi je bila še tako svojevrstna in karakteristična, zaradi samega veselja, da jo oblikujem; da opišem krajino zaradi samega veselja, da jo opisujem. Obstajajo seveda pisatelji, ki jim je lasten tak okus in jim to zadošča. To so po naravi »bajalni« pisatelji (écrivains »historiens«). So pa tudi drugi, ki mimo veselja do pripovedovanja čutijo globljo duhovno potrebo in dopuščajo le osebe, peripetije, krajine, ki so tako rekoč prežete s posebnim čuvstvom življenja, ki jim daje univerzalno vrednost. To so po naravi filozofski pisatelji (pri Blochu 63 sl.). Vendar je, tako dostavlja Bloch, Pirandello le na sredi poti. Dasi je v njem mnogo filozofa, mnogo univerzalizma in nehistoricizma, je vendar zajet v svoj rasni romantični kult heroja.

Daleč od podobnega romantizma pa je Čehov. »V teatru Čehova si osebe v dialogu ne odgovarjajo druga drugi. Vsaka sledi svoji ideji, svoji usodi. Te individualne usode valovijo okrog dejanja in ovijajo vso dramo. Dejanje in usoda se premikata tako v počasnem, neizbežnem koraku. Zdi se, da vidiš fronto armade, ki pripravlja pred sabo za dramo potrebni prostor. Ta nova in mogočna strategija je omogočila Čehovu, da nakazuje z bežnimi potezami koeksistenco različnih individualnosti v vsakem svojih junakov. Kar je Ibsen z enotno tehniko starega teatra dosežal le za ceno dolgih epizod in

kompaktnih scen, doseza Čehov z lahkoto, sigurnostjo in naglico...» (67. sl.). Junak torej, zapuščina romantike, postaja nepomemben in za moderno dramo nepotreben. Romantični genij je sicer večer, bo pa pognal življenja zmožno mladiko v sodobnem teatru le tedaj, če se bo ta odpovedal vsaki napačni analogiji z romantiko izza sto let, če se bo odrekel njenemu kumovanju in podminiral zadnji odmev njenih romanc (73).

Revolucijo romantičnega okusa vidi Bloch že izza Picassa v slikarstvu in imenuje to »casser l'oeil moderne«. Podobno so si v literaturi posamezniki izza Julesa Renarda vse do Cocteauja prizadevali, »casser l'oreille française«. Vse gre za tem, da se obračuna z omlednim sentimentalizmom, ki duši naš teater. Pa je vendar še cela vrsta mladih, ki so jih zastrupila hipnotična sredstva z etiketami: Hernani, Chatterton, Julien Sorel, Fantasio, Tristan, Fleurs du mal, Divja rasa... (75). Nemci in Rusi so že dali slovo najneznatnejšim spominom na romantični verbalizem 19. stoletja, pa so pri tem tako zagrizeni, da mejita njih nestrpnost in formalizem v tem oziru včasih na smešnost. A je stvar vendarle resna. Nova stvarnost izraža vitalno potrebo. »Nova umetnost zahteva nove besede« (75).

Kot primer francoske drame s samo dvema protagonistoma, napisane iz hotenja, podobnega Pirandellu in Čehovu, navaja Bloch »Têtes de rechange« Jeana Victorja Pellerina. Nato pa zajame rezultat tega hotenja in pravi: »Teater hoče poenostavljenih tipov, enostranskih, enopomembnih, karikaturnih tipov: Ojdipa, Falstaffa, Sganarella, Ubuja. Hamlet, vrhunec teatra, se izmika teatru in se postavlja ob stran Faustu v Olimpu epičnih koncepcij...« (77). Kot druge primere nato navaja »Mayo« Simona Gantillona, »Računski stroj« Elmerja Riceja, »Karla in Ano« Leonharda Franka, skoraj vsa dela Lenormanda in Jeana Jacquesa Bernarda. Vsa ta dela se bolj ali manj in bolj ali manj hoté poglobljajo v območje podzavestnosti. »Beg v notranjost« postaja simbol tega teatra.

Pa vendar ta tip teatra ni edini. Ob njem se namreč pojavlja tudi nova historična drama. Vendar tudi ta ni prav v ničemer podobna oni iz leta 1830. Njeno bistvo je marveč v tem, da prestavlja v preteklost dvome in sredstva nove psihologije (86 sl.). Ta historična drama ne obstaja več v verističnih konstrukcijah... nego poskuša pojasniti velike dogodke zgodovine s poglobljeno psihologijo junaka in z ostrim poznavanjem, s hladnim studijem psihologije množice, v čemer vidi Bloch zapuščino enega stoletja demokracije. Skrajni primer mu je Shawjeva »Sveta Ivana«. Francozom pa pripravlja obširen cikel dram iz dobe Vélike revolucije Romain Rolland, ki piše sam o svojem delu tako-le: »Zgodovina je zame zakladnica strasti in sil narave. Črpam iz nje. Dvigujem iz dna velike ljudi, tisočglavo žival, narod... Ne vznemirjam se, da-li so bili prav taki, zakaj večni so. Spominjam se velikega nauka, ki ga je dal Michelangelo, ko je klesal ne Lorenza, marveč Misleca: »V sto letih mu bo podoben...« Naloga umetnosti je, da poje, če more, večno kantato. Gre za konflikte posameznika in družbe, svobode in uklonitve, strasti in odpovedi v tej novi historični drami.



KAREL PURKYNĚ: LASTNA PODOBA

Tretji tip pa je končno sinteza obeh prvih tipov. Bloch navaja kot primer »Siegfrieda« Jeana Giraudouxja, ki je znal spojiti sujet »psihološkega bega« in historične drame.

V tretjem delu svojega eseja se Bloch vprašuje, katera od teh tendenc ima bodočnost zase. Vsaka izmed njih je le reakcija, analogna romantični drami pred sto leti, nastala iz analognih motivov. In prešla bo ta nova sodobno romantična drama s tistim hipom, ko bodo ti motivi prestali. A s pomočjo znanega Cazamianovega zakona o akceleraciji literarnih dob smemo pričakovati, da se bo doba te nove »romantike« prav kmalu nehala. Jasno je potem, da postaja problem bodočnosti teatra le še prav aktualen. Ta problem pa je problem novega stila v teatru.

Da je tako, dokazuje Bloch z naravo teatra samega in z dejstvom, da danes veliki literarni jeziki razpadajo oz. prehajajo v novo razvojno stopnjo.

»Dramatska umetnost je tista, kjer daje pesnik največkrat spregovoriti osebam, ki jih je razburkala silna strastnost. To je že lastno naturi teatra, ki uporablja dejanje le v njegovem vrhuncu. Dve poti se torej nudita dramatskemu pesniku. Ali bo hotel, zvest kakemu realističnemu idealu, slediti поблиže neurejenostim, reproducirati ali si izmisliti vzvišene nizkotnosti človeškega bitja, ki je zapadlo blodnjam strasti in v tem slučaju bomo dobili jecljanje, krike, onomatopoijo, neutrudni bes moderne drame. Ali pa bo pesnik priznal, da je tako poskušanje prazno, in bo razmišljal o starejših zgledih, iskal izraza, stilizacije takemu zopernemu jecljanju. Hotel bo prelitati onomatopoijo v določeno obliko. Uredil bo krik in iz njega napravil govor. Aishilos in Shakespeare sta morda edina uspela i v govoru i v kriku...« (103).

Bloch nato navaja izrek pisatelja Conrada: »Naloga, izraziti strast z besedami, se zares lahko označi kot pretežka...« (gl. Bloch 101 in 104). Mar se pri tem ne spomnimo tudi Cankarjevega stavka: »Za vsako deveto stvar je beseda...«? In Bloch nato pravi: »Bilo je vedno tako. Pesniki (in ne samo dramatski pesniki) so se vedno izognili tej nalogi s transfiguracijo. Sublimirali so besedo in ji tako dali razgibanost, število, ritem, poudarek, ki so mogli nadomestovati nered, razgibanost in spontane izlive strasti... Pri silno sredstvo, prevara, konvencionalnost, ki pa se ji moramo zahvaliti za nekatera najlepša dela svetovne literature...« (105). Danes pa je beseda v krizi. Literarni jeziki so v razkroju ali morda v prehodu, kdo ve. Vendar je vulgarnost v jeziku postala že splošna. K temu pride še struktura sodobnega življenja, ki rabi le malo besed. Časopisje pove s kratkimi stavki velike dogodke. Nemi film je sploh nadomestil govorjeno besedo. (Zvočni film ima za Blocha bodočnost le v kombinaciji z možnostmi nemega filma.) Nasprotno pa je govorjena beseda spet pridobila tudi v sodobni družbi. »Besedna umetnost radia in gramofona ni več daleč«, pravi Bloch (108).

Z vsem tem pa se bo teater okoristil. Kljub temu, pa najsi se omeji le na film, na ploščo, na radio, najsi se z vsem tem obogati oder, — v vsakem slučaju gre za jezik, za stil, v vsakem slučaju se bo teater trudil, da ubeži kontaminaciji z vsakdanjo govorico. Zakaj razkroj jezika, naglica izražanja

ne izključujeta stilizacije. Nasprotno, naglica, kratkost izražanja se morata posluževati stilizacije, in v dobi razkroja je stilizacija nujna bolj kot kdaj prej. Nagla, lapidarna govorica pa učinkuje in bo imela bodočnost le, če bo stilizirana po strogem sistemu, ki bo dovolj individualen, da bo ostal vtis nepozaben. Bloch nato išče v sodobni francoski drami del, ki temu ustrezajo. Pa jih najde še malo. Med njimi so Claudel (*L'Annonce faite à Marie*, *L'Otage*), Jules Romain (*Cromedeyre le Vieil*), Crommelynck (*Le Cocu Magnifique*), Paul Raynal (*Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*).

Posebej se Bloch (114. sl.) pobavi s Claudelom, v katerem vidi združeno oboje, teater in pesem, dramatičnost in epičnost, dialog in odo. »Claudel je morda edini med velikimi liriki polovice zadnjega stoletja, ki je ustvaril vedno živa odrska dela. To pa zaradi neštetihi vrlin, — resničnosti čuvstva, jovialne in lokave preprostosti v opazovanju, globoke razgibanosti, ki jo iz vere vtisne kaki misli, sigurnosti v simbolih, ki jih odkriva s še več nego dramatskim česom, z nadteatrskim pogledom v polju človeškega trpljenja in hrepenenja. Še posebej pa zaradi besedne lepote in veličastne ritmičnosti svojih dialogov.«

Na podlagi pravkar omenjenih primerov iz sodobne francoske dramske literature nato Bloch izvaja: »... potrjujejo nas v mnenju, da družba hrepeni, čaka teatralnega stila, hkrati ideološke in slikovite arhitekture, diamantne poezije, nervozne prozodije, take, da se bo vtisnila v spomin, ovita v poseben žar. Doba vsakdanje proze, dialoga v vulgarnem jeziku, poromantične retorike umira. Pričenja se vlada modernega dramskega pesnika« (118).

V razgovoru z dvema poznavalcema japonskega vzhoda, Charlesom Vildracom in Sylvainom Leviem, se je Bloch prepričal o važnosti liričnega momenta v drami, kot se očituje v japonskem *Nô*-ju. »Lirična oblika je edina, ki omogoča, da se teaterski izraža razrvanost strasti, ne da bi prišlo do neurejenosti izražanja. Možnosti realističnega dialoga so skrajno omejene... Omejiti se na tak dialog, je isto kot izražati doživetje z ironijo ali po ovinkih, z jecljanjem, neskladnostmi ali s krčevito banalnostjo« (120 sl.). Moč Claudelova pa je baš v liričnosti in v tem tudi skrivnost sile njegove dramatike.

Mar torej ne bodo obstala od sodobne drame le dela, ki so se priborila do stila, ki so si poiskala svojo prozodijo in se postavila na katerokoli lastno stališče »aussi beau qu'un désespoir«?

Prav je povedal Denis Saurat, ko je zapisal: »Najtežje je realizirati v literaturi véliko dramo.« Isti kritik je na zanimiv način pokazal (gl. Bloch 123 sl.) nemožnost, da bi se bila pojavila velika drama kdajkoli po zlati dobi klasicizma 17. stoletja. Poleg družbe sta nujna dva predpogoja v družbi sami: heroizem in inteligenca. Oba najdemo v družbi 17. stol. V 18. stol. pač gospoduje inteligenca, toda heroizma ni več. V 19. stol. se heroizem sicer povrne v romantični teater, a izginila je inteligenca. Zgovoren dokaz za to sta še grški in japonski narod. Saurat pa ta izvajanja končuje tako-le: »... Ali se bodo pojavili predpogoji, da se drama prenovi? Nikdar ne smemo reči, da ne... Razumeti je treba, kako težko je to. Medtem morejo veliki igralci ohranjati

tradicije. In morda bo laže najti v Rusiji, ko se bo zmeda od nje odvrnila, historične predpogoje za rojstvo velike drame!«

Konec tretjega dela svojega eseja povzeglje Bloch svoja dognanja in pravi: »Bodoči teater se nam je pokazal kot evaziven teater (beg v notranjost); njegov pogon bo najčesče herojski; njegovo dejanje: mythos ali zgodovina (na podlagi psihološke rekonstrukcije, torej nekaka retrospektivna anticipacija); njegov dialog se bo občutno oddaljil od vsakdanje govornice v smeri k stilu, k poetski konvencionalnosti, lirizmu (toda brez sorodnosti z romantiko 19. stol.).«

V četrtem delu svojega eseja pa Bloch na podlagi prejšnjega riše teater 20. stol., kot se bo porodil iz nove ustaljene družbe. To je seveda le drzna hipoteza, a dosledna in duhovita izvajanja Blochova napravljajo, da je to najzanimivejši del knjige.

Dramatski pesnik, režiser, inscenator se morajo danes pripraviti na fundamentalno revolucijo v okoliščinah dramatskega predstavljanja (135). Teater, ki ga poznamo mi, predstavlja njegovo prehistorično obliko. Zlasti se bo teater dvignil v kolektivno sfero. »Nemčija in sovjetska Rusija oficijelno priznavata novi princip. Mesta in država vidijo v teatru ljudsko slavnost. Bližamo se s tem spet načinu iz 17. stol., iz srednjega veka, iz starega veka, ko so kraljeva blagajna, cerkveni kapitelj, pobožna bratovščina, mesto ali država organizirali predstave kot obrede ter jih dodajali sijaju dvora ali veličastnosti bogoslužja« (137 sl.).

Velemesta zapada niso več središča. Zaradi svoje obsežnosti se razblinjajo na posamezne okraje, ki žive sami zase in so daleč od osrednjih kulturnih institucij. Zabave ne iščejo več v osrednjem teatru, marveč v najbližjem — k i n u. Na drugi strani pa se spet pojavljajo za izbrane kroge razkošno ali modernistično opremljene dvorane. Vse to pa je daleč od širokega ljudskega teatra.

Kino! In vendar prinaša za ta teater svoje vrednote. »Kar Ahilovo kopje rani, to tudi ozdravi,« pravi Bloch. In nato se navdušeno razgovori (139 sl.): »Kino je dajal vsak večer dvanajst milijonov gledalcev Charlieju Chaplinu. Nikdar smeh ni bil bolj človečanski. Še nikdar ni človeško občudovanje popolneje obdalo ene in iste osebnosti. Isti dan tvorijo sudanski črnc, Malajec z Jave, Evropec, Američan, Sibirec pred platnom ogromno enodušno množico. Od pojava človeštva še ni nobena umetnostna oblika dosegla tolike univerzalnosti. »Pravijo, da zvočni film vse to ograža. Znanost bi se tako pokazala kot stari Uran, ki je požrl lastne otroke. Duh se mi upira, da bi to verjel. Vidim v bodočnosti višja izrazna sredstva. Nič ne bodo imela skupnega s kakšnim nerodnim 100%-nim govorečim filmom, kot nam jih nudijo danes in so le začasna, kmalu pozabljena razvojna oblika. Vidim in prerokujem rojstvo velike umetnosti, kjer bodo notranji monolog, nagla in neskladna beseda, krik, šum, odmev, ropot v vzvišeni preprostosti, primerni za univerzalno podajanje brez težkoč, ustvarili bazo nove dramaturgije. Vidim in prerokujem pesnike in kineaste, ki bodo hrabro kljubovali neumnosti, zlobi in nepoštenosti, preden bodo privedli do zmage svojo drzno estetiko. Vidim

in prerokujem heroičen teater, ki so mu najlepši ruski filmi le predpodoba. Vidim in prerokujem univerzalni teater. On sam more končno utelesiti tisti ljudski teater, ki je hrepenela po njem generacija izza Dreyfusove afere. Japonci bodo doprinesli globoko znanje, ki ga dolgujejo tradicijam Nô-jev, Indijci svojo poetsko intuicijo božanstva.

Čim bolj se bo dramatski dialog osvobodil vsakdanje govornice, njene počasnosti, njenih banalnosti, se usmeril k stilu in stilizaciji, spoznal nujnosti lastnega stališča, lirizma, tem bolj se bo približal pogojem za univerzalno umetnost. Nasmeh Charlieja Chaplina je znal biti skozi deset let smeh vsega človeštva. Vidim in prerokujem pesnika, ki bo znal pripraviti do zmage po vsej zemeljski površini s sredstvi heroične preprostosti veličino, enako oni iz velikih in glavnih del preteklosti...«

In z Denisjem Sauratjem pričakuje Bloch takega pesnika z vzhoda, iz Rusije... Verjetno je vsekakor, bi dejal jaz, da bo — Slovan. Seveda bo dotlej pretekla dolga doba. Kdo bi se čudil, da mešamo v predhodni dobi, kakršna je naša, preteklost in bodočnost? Zato lahko govorimo in napak bi bilo, če ne bi, o Claudelovih verzih, o Giraudouxjevem epigramu, o Crommelynckovi invencioznosti z neprikritim občudovanjem. Samo ločiti moramo med tem, kar je od včeraj in kar od jutrišnjega dne.

Treba je bilo enega stoletja, da se je jezik navadil tiskarne, se oprostil opisovanja nemškega stila in rokopisne retorike. Na podoben način se preraja dandanes glasba, ko ji gramofon in radio odpirata nove možnosti. Prav na enak način pa se bo izvršil tudi preokret v drami. Iz nekaj tisočev poslušalcev jih bo nastalo milijon, iz narodnega občinstva univerzalno. Beseda bo zapustila zaprto besedo teatra in se bo razlila na prosto (155). Konflikti, stiske in nered bodo neizmerni. Povečala jih bo še lakomnost po denarju. Brez dvoma pa je tudi, da bodo odnesle zmago utrjene duše, pogumni heroji.

»Ko ne bo več šlo samo za en narod, ko bodo o teatru in usodi dramatskih del sodili in odločali vsi narodi našega planeta, bo zmaga poplašala dramaturga, ki bo nosil v prsih kozmično srce. Ne bomo se več zadovoljevali s francoskimi odgovori na francoske probleme. Treba bo človečanskih odgovorov na človečanske probleme. Aishilos jutrišnjega dne bo napisal Orestijo vsega sveta...« (162 sl.).

Stein Bugge

Stein Bugge je znani norveški dramaturg, ki so ga nazvali »Anti-Ibsen«. O njem je pisala belgijska »La Scène« (marec 1930).

Stein Bugge je najmlajši, najbolj sveži, najbolj energični delavec v norveškem teatru. Postavil se je v odkrito opozicijo zoper vse naturalistične tendence. Izjavlja, da sta smotra, ki ju mora doseči dramatska umetnost: 1. univerzalna tragedija, 2. burleskna komedija, dve vrsti, katerih vstajenje zahteva zlasti novo duševno orientacijo. Tehnično se to pravi, da teater spet postane teater, to je, docela neodvisna in svojevredna umetnost... Namesto da bi še vnaprej kopiral, banaliziral življenje in ga krščeval za umetnost, hoče Stein

Bugge prodreti z lutkovno komedijo in maskami. Če privede končni rezultat do teatra, ki bodo v njem nastopali samo moški, bo to samo logična posledica njegove osnovne koncepcije.

S. B. odklanja psihološko analiziranje, ki vzgaja in kultivira najnižkotnejše instinkte množice. Odklanja »privlačno« igro in njene demoralizujoče tendence, njeno propalost, njeno dvoumno »resničnost«, njeno vidno in odbijajoče pomanjkanje lepote in stila. S. B. pa ne kritizira in ne ruši samo, nego tudi sam gradi. On je trenutno edini, ki kaže pot izven vsakdanjosti in konvencionalnosti, edini, ki usmerja svoje delo odločno k idealističnemu teatru bodočnosti. Napisal je dve knjigi o scenski umetnosti, ki sta doslej edini te vrste v norveškem slovstvu.

Kakor v Franciji Jacques Copeau, je tudi S. B. prišel do prepričanja, da zahteva čas, naj se loti teatra avtor, oziroma pisanja režiser. Kakor antični dramaturgi mora postati avtor duša vse igralske skupine. In V. Hoff piše ob tem: »Na Norveškem nimamo dramske literature. Imamo Ibsena, ki je umrl pred dvajsetimi leti, in imamo veliko papirno industrijo, ki se je številni literatje prav razkošno poslužujejo. Poleg tega imamo teater, ki je otrpnil v gostem prahu naturalizma, ki ga ne morejo kljub junaškemu prizadevanju naših gledaliških ravnateljev pregnati niti pariške in dunajske frivolnosti... Varujte se Knuta Hamsuna... Varujte se Gunnarja Heilberga... Varujte se Björnstjerna Björnsona... Varujte se celo Henrika Ibsena: bil je sanjač notranjega sveta in iskalec popolne lepote, pa je moral podreti svoje čudovite sanje in se ukloniti zahtevam svoje dobe, ki je hotela dramsko umetnost, ki naj raste iz opazovanja, to se pravi, teater, ki v njem več velja reprodukcija vsakdanjega življenja z vsemi drobnimi malenkostmi, kakor pa fantastičen izraz pesnikovega sna...« (La Scène, 3, 1930).

Iz teh svojsko norveških razmer pa je S. B. prišel do širokih pogledov na vso problematiko teatra. Takole pravi: »Čutil sem, da dramska umetnost ni samo izraz egoističnega veselja, niti kake konfesije, temveč element univerzalne dalekosežnosti, sveta komunikacija med pesnikom in občinstvom.« Ozrl se je v Grčijo: »Njen teater je religiozen teater, kolektivna umetnost, ki izhaja iz vere v božanstvo, v univerzalno harmonijo, kot sta se izražali v stari helenski mitologiji. Ko pa sem se poglobljal v studij dramske literature skozi vse dobe človeštva, sem razumel, da je zgodovina teatra — zgodovina borbe idealnega teatra z zahtevami psihologije. Dramatska idealnost, ki so jo Grki sami uničili, se kmalu spet pojavi na krščanskih tleh: misteriji kakor tudi burkaste farse srednjega veka, ki vodijo h Corneilleu, Calderonu in mlademu Moliereu, so dvojni izraz idealnega teatra, obnovljenega na bazah katalicizma.«

Nato pa se S. B. povrne v svoj lastni delokrog, ko je pomiril svojo razdvojenost: »Izkusil sem, prepričan sem bil, da je imelo hotenje v moji duši splošno veljavnost... Sedaj se morem postaviti po robu banalnemu naturalizmu in grotesknemu ekspresionizmu in pokazati povsod absolutno potrebo, da se prizna globoko človeški in scenski zakon, ki zahteva izčiščenje dramskih vrst...«

III.

Štirje dokumenti, — štirje svetovi. In vendar je pazljivi bralec brez nadaljnega opazil sorodnost osnovnih idej. Občudujemo bistrovidnost Romaina Rollanda, ki je v žalostni in brezbarvni dobi fin de sièclea razložil na obzorju obrise bodočnosti. Vse bistrejši je seveda pogled njegovega naslednika in našega sodobnika, Jeana-Richarda Blocha, na polpreteklo dobo, ki je tako važna za presojo razvoja teatra v sodobnosti in bodočnosti. Če je Romain Rolland navdušen pobornik ljudstva, ohranja Bloch hladno objektivnost, ki pa kaže prav v isto smer kot Rolland, dasi po svoje. In kot v okrepilo se je dvignil na severu v domovini naturalizma nov človek, ki se je prav tako uprl največji dobi teatra v zadnjih desetletjih, in spoznal prav tako kot Rolland ali Bloch, da je bodočnost teatra v univerzalnosti, v širini antike ali srednjega veka, to je v novi kolektivni družbi.

Temu nasproti pa se pojavlja kot živo dejstvo laična igra nemške mladine. Ona je realizacija vsega, kar je bilo v antiki in srednjem veku, kar so razmišljali Rousseau in Diderot, Grétry in Michelet, za kar se je vnemal Romain Rolland, do česar se je osamljen dokopal Stein Bugge, kar zastopa Jean-Richard Bloch. In teater bo našel v laični igri vse elemente, da iz njih nastane nova velika doba teatra, ki nam ga še skriva bodočnost.

Do te bodočnosti pa moramo za časa iskati odnosa. Tudi našemu teatru; zlasti tako imenovanemu ljudskemu teatru pa velja: »Pustite mrtvim, naj svoje mrličke pokopljejo...« Okrog sebe se ozrimo in oči v bodočnost uprimo. Staro se potaplja, novo prihaja!

NEZNANKA

ODLOMEK IZ DELA »IVAN BROD« — RUDOLF KRESAL

Zvečerilo se je.

Ivan Brod se je vzdramil iz svojih sanj. Pogledal je okrog sebe in se začudil.

Celo uro je stal nepremično v središču mesta in premišljeval. Slep in gluha je bil za vse, kar se je bilo dogajalo okrog njega. In zdaj, ko se je prebudil iz svojih spominov, se mu je zazdelo, da je že pozna noč. Vendar ulice so bile polne ljudi in voz in trušč je bil velik.

Počasi mu je prešla zadnja senca mladostnih spominov.

Ura je bila šest.

Štel je udarce, in ko je odštel šestega, se je razveselil. Vesel je bil, da je odbila šele šesta ura.

Bil je večer.

Od vzhoda je prihajala noč.

Na zapadu je ugašal zadnji rahli odsev dneva.

Ivan Brod se je prestopil.

»Kam zdaj?« je pomislil.

Le za trenutek je pomislil. Potem mu je skrb zaradi noči odbežala kakor lahna senca. Z mirnim, počasnim korakom je krenil proti trnovski cerkvi. Ustnice so mu trepetale v nasmehu.

»Nikamor. Prav nikamor!« je šepetal samemu sebi. »Morda me najde sreča in vstanem zjutraj svež in spočit iz mehke postelje. — Ali pa zlezem v kak senik kje zunaj mesta. Večer je še dolg. In noč ni tako blizu.«

Tako je nekaj časa premišljeval in si odganjal moreče misli.

Pot ga je vodila iz mesta. Vodila ga je v noč, da bi se v njej izgubil, jo kje prespal, se skrnil vsemu svetu.

Ali misel, da ga morda najde sreča, mu ni dala miru. Napravil je še nekaj korakov. Postal je.

Nad mestom je trepetal meglen svit. Čulo se je lahno šumenje, zdaj pa zdaj od blizu zamolkel ropot.

Ivana Broda je vabil večerni šum, vabil ga je ropot, vabil ga je v mesto megleni svit. Tam je bilo življenje, pred njim je bila tema. Nekaj časa je gledal zdaj temo, kamor je bil namenjen, zdaj proti mestu, v megleni svit nad njim, ki je trepetal, se dvigal in padal. In v Ivanu Brodu je zakipelo.

Vrnil se je v mesto.

Hodil je po najbolj živahnih ulicah. Ljudje so se na obcestnih hodnikih zadevali drug ob drugega. Prihajali so iz služb.

Ivan Brod je nekaj časa užival v tem mrgolenju in se izgubljal v njem. Po dolgih mesecih je dihal prosti zrak, gledal živo večerno vrvenje, in spomin na bolezen in bolnico mu je bil vse manj oster. Postaval je pred izložbami, na vogalih ali pa je stopil na rob pločnika in strmel v cesto in v luči, v same luči.

Kmalu pa se je trušča, ljudi in luči naveličal. Videl je, da vse to ni bilo zanj, da mu je bilo vse tuje. Začutil je, da sebe vse bolj izgublja in da postaja zmeden. Obšla ga je mrka tesnoba. Trgovci so neprenehoma zapirali trgovine in rezko hreščeči kovinski zvok pločevinastih zapor mu je trgal večer. Stresel ga je hlad. Obšlo ga je sovraštvo do vsega, kar je bilo okrog njega. Vse ga je odbijalo. In bilo mu je žal, da se je vrnil, da se ni potopil v noč in samoto.

Ali tisti megleni svit nad mestom in neprenehoma valoveči šum sta ga premotila.

Zagledal se je v prazno. Zatem pa se je odločno prestopil in brezciljno hitel dalje. »Kamorkoli, le dalje, stran odtod, kjer ni ničesar, le šum in luči in ljudje, ki hite in vedo kam,« mu je govoril njegov glas.

Nekaj časa je dušil v sebi obup. Ni vedel ne kam ne kod. Le begal je iz ulice v ulico. Mesto pa ga ni hotelo iztrgati iz svojega nemirnega večera, iz svojega hladnega srca. Ivan Brod je kljub upor, kljub sovraštvu, ki ga je

čutil do praznega uličnega življenja, užival in živel v njem. In ves njegov beg iz hrupa, od ljudi in od luči je bil le neprestan povratek v eno in isto: v razgibanost, v izgubljenje samega sebe.

Večerni hlad ga je vse bolj mrazil. Obhajala ga je trudnost. Roki je vtaknil v žep suknjiča in nekaj časa hodil zamišljeno dalje. Potem pa je, kakor bi se bil nenadoma spomnil, v žepu otipal bankovec, ki mu ga je dala usmiljenka ob slovesu. Ob tem spominu so mu oči veselo zasijale. Ves se je trenutno potopil v drug, radosten in jasen svet. Stopil je, kakor bi bil pred seboj imel določen cilj, preko široke ceste. In potem je šel pogumno in s trdim korakom naprej, kakor bi bil na vsem milem božjem svetu sam.

V roki je tiščal bankovec in se smehljal. Spomnil se je, da je nekoč ob tej večerni uri običajno večerjal. Nenadoma se mu je tudi zazdelo, da je prav hudo mraz in se je stresel po vsem telesu. Vendar dobra volja ga ni minila, čeprav je spoznal, da se je stresel prehudo, malo bolj nego je bilo potrebno. V tej svoji prešernosti je skoraj užival. Temu majhnemu čudežu, ki ga je bankovec delal ž njim, se je moral smejati. In najsi je skušal misliti karkoli, želje po dobri, mehki postelji in imenitni večerji ni mogel prepoditi. Pričel se je ustavljati pred gostilnami, mislil je na javno kuhinjo, na ta in oni kraj, kjer je že kdaj večerjal ali kosil, odločiti pa se ni mogel nikamor.

Bankovec je bil velik. Zelo velik.

Škoda ga je bilo izmenjati.

Potem pa je stopil v mlekarno.

V mlekarni je bilo polno gostov. Pri majhnih mizah so sedeli sajasti vajenci in pomočniki, bradati možje, slabo oblečene ženske in dekleta, o katerih je bilo težko reči, kaj so. Bila so bleda, lica so imela vpadla, oči globoko vdrte in pod njimi so se vili temni kolobarji. Razen globokih moških glasov, ki so se le poredkoma oglašali, je bilo čuti samo njihov živi, nekam čudno trdi smeh.

Ivan Brod je ostro pogledal vsakega gosta posebej, vendar tako, da si o njem ni mogel nihče misliti česa slabega. Videl je, da so bila nekatera dekleta lepo, skoraj razkošno oblečena. Da so ustnice imela pobarvane živordeče in obraze tu pa tam pobeljene. Strežajka se je okoli njih neprenehoma sukala, in beseda gospodična ji kar ni hotela mirovati.

Ivan Brod je sedel čisto v kot. Ko se je razgledal po prostoru, je videl, kako je neko lepo dekle vrglo na mizo velik bankovec. Strežajka je pokimala in denar z nasmehom spravila. Ivana Broda je obšel neprijeten občutek. Bankovec je bil prav tak kakor njegov. »Sto dinarjev,« je premišljeval. Pogled na denar ga je zmedel. Denar mu je neprenehoma vzbujal občutke, ki so ga navdajali s praznino in obupom. Skušal je skriti svoj obraz, da bi ga nihče ne opazil. Najrajši bi se bil skrtil ves, da bi kdo ne opazil njegovega beraštva, strtosti in nemoči. In prav pri tistem lepem dekletu se mu je pogled moral ustaviti v trenutku, ko je plačevalo! To ga je motilo. In bal se je, da je dekle opazilo njegov zmedeni in nehote vprašujoči pogled.

Zastrmel se je v neznanko.

In videl je nenavadno lepoto.

Neznanka pa je živela pri svoji mizi, kakor bi bila v prostoru popolnoma sama. Ni gledala ljudi in ni opazila ničesar.

Na sebi je imela lepo, svetlozeleno svileno obleko in žametast klobuk iste barve. Njen obraz je bil bel in oči je imela, kakor bi bila globoko v votlinah skrita dva krasna lesketajoča se kamna.

»Kako vdrte oči ima in kako temne kolobarje pod njimi,« je Ivan Brod pomislil.

Neprenehoma je strmel vanjo.

Že je hotel pogledati stran od nje, da bi se premotil s čim drugim, a neznanka je zdajci, kakor bi bila skrivaj opazovala tudi ona njega, napravila čudovito lep zgib z roko, in Ivan Brod se je iznova zamaknil vanjo.

Bila je sama pri mizi. Pred njo je stala prazna skodelica. Strežajka jo je odnesla in prinesla kozarec vode. Neznanka se je zahvalila. Ivan Brod pa je videl nasmeh, da ga je stresel mraz. V medli rumenkasti svetlobi sta zablesteli dve krasni vrsti belih zob. Bil je solnčen trenutek, ki je ugasnil kakor blisk. Obraz se ji je mahoma zresnil. Roke je naslonila na mizo in si zamišljeno podprla glavo ob dlani.

Tačas je strežajka prišla k Ivanu Brodu in ga vprašala, kaj želi. Zdelo se je, kakor da je ni bil razumel. Pogled mu je neprenehoma uhajal k neznanki. Strežajka je to opazila. Ustnice so se ji zvile v dobrovoljen nasmeh. A vendar je vprašanje ponovila skoraj osorno.

Ivan Brod se je zdrznil. Zavedel se je in naročil kozarec mleka.

Neznanke ni več spustil z vida. Mleko in kruh je pojedel z vso olikanostjo, ki jo zmore človek v podobnih trenutkih. Videl je, da je postajala vse bolj zamišljena. Oči so ji sijale čudno otožno. In okrog rdečih, ostro rezanih ustnic so se ji vile bolestne črte.

Ko je povečerjal, nekaj časa ni vedel, ali naj bi šel, ali naj bi še malo posedel. Pogledal je okrog sebe in videl, da so nekateri mirno kramljali ob vodi, drugi pa so brali dnevnik. Ozrl se je na steno, a na steni ni bilo več nobenega dnevnika. Nekako v zadregi se je z očmi zatekel k strežajki. Nerad bi bil videl, da bi opazila neznanka, česa je iskal. Mislil je samo nanjo. In vsak pogled, vsak njegov zgib je bil premišljen zaradi nje. Strežajka pa, ko je opazila njegov iščoči pogled, je stopila k neznanki, vzela z njene mize dnevnik in ga prinesla njemu.

Neznanka je dvignila glavo.

In tedaj se je nekaj zgodilo, kar je Ivana Broda potrlo, ga zadelo v dno duše in mu za nekaj trenutkov razblinilo ves večer.

Njune oči so se srečale.

Neznankine so se v trenutku ostro zabliskale. Ustnice so se ji zaokrožile v strahotno prezirljiv nasmeh. Vse njeno telo se je usločilo, prsi so se ji vzbočile. In njene oči, tiste svetle, globoko vdrte oči, ki so jih venčali modro-temni venci, so se nekaj časa nepremično vpijale v Brodove.

Pred Ivanom Brodom je zaplesal meglen vrtinec.

Nato pa se je vse na njej nenadoma izpremenilo. Vse se je omililo. Prezirljivi nasmeh je izginil. Ostra bliskavica v očeh je ugasnila. Telo se ji je zravnilo in zadobilo mehke, voljne oblike. Vse se je izpreminjalo od sekunde do sekunde. Telo se ji je prelivalo iz harmonije napadajoče žene v ubrano soglasje vabečega in milega deklišтва. Ivan Brod je bleдел. Srce mu je v tesnobnem strahu utripalo vse močnejše. In z obraza mu je zasijala lahna užaljenost in močna, komaj porojena ljubezen. Zdelo se je, kakor bi se bila spoznala, strnila svoji duši v eno. Njej so se ustnice umirile in se potem razgibale v rahel, lep nasmeh. Oči so se ji zjasnile. In Ivan Brod je imel občutek, kakor bi gledalo vanj dvoje svetlih zvezd iz visoke sinjine. Njeno vitko telo, ki je bilo še pravkar usločeno kačje, se je zdaj lahko zvijalo. Vsa njena prikazen je rasla v en sam klic. Ivan Brod je vztrepetaval. Okrog telesa se ji je svetlozelena svila ovijala vse bolj tesno. Ivanu Brodu je pohajala sapa. Gledala sta se kakor ukleta v zamaknjenost. Ivan Brod brezumno. Ona — vabeče — in — premišljeno.

Vse je trajalo le nekaj bežnih trenutkov. Potem je v Ivanu Brodu zaskipela kri. Rdečica mu je oblila obraz. Kakor osramočen, je premagan od njenega pogleda pobesil glavo.

Premaganosti pa ni hotel pokazati.

Komaj je pobesil glavo, se mu je vzbudil moški ponos.

Ali je čakala?

Premišljeno je pogledal spet k njej in se vanjo vprašujoče zastrmel. En trenutek sta mirno zrla drug v drugega. Vsak je izdal svoje pričakovanje, v katerem ni nihče vedel, kaj naj pride. Potem pa je ona nagnila glavo, ga svetlo pogledala izpod obrvi in se, kakor nehote, doteknila stola, ki je bil prazen.

Ivanu Brodu je razganjalo prsi.

Ona se mu je skoraj neprenehoma smehljala.

Ali ni mu ušlo, kako je njen nasmeh postajal bolesten.

Skušal se je zbrati.

Njene roke, ki se je dotikala praznega stola, kakor da ni videl.

Dvom in strah sta ga priklenila k njegovi mizi.

S trepetajočimi rokami je pred seboj razgrnil dnevnik, vendar tako, da je imel k njej svoboden pogled.

Pričel je brati.

Ali vse, kar je bral, je bral napačno. Črke so mu pred očmi plesale, se prestavljale zdaj sem zdaj tja, da je dobil čudne stavke z nerazumljivo vsebino, ali pa duhovitosti, da se je nehote moral smejati. Ko je videl, da mu branje ne gre, je zbral vso svojo moč in trmasto buljil v drobni tisk.

Medtem je ona potegnila k sebi ročno torbico, jo tiho odprla in vzela iz nje zrcalce, pudrnico in barvilo za ustnice. Vzela je najprej zrcalce. In morda je hotel samo slučaj, da se je luč od zrcalca odbila prav v Brodove oči. Nehote je pogledal iznad lista, s težavo, kakor da mu je tilnik tiščalo nekaj navzdol. A bil se je že toliko pomiril, da je mirno umaknil pogled in pričel razmišljati.

Vendar tega topega, mirnega razmišljanja ga je bilo nenadoma sram. Ni se upal pogledati kvišku. In z vsako mislijo o njej je mislil, da jo obsoja. Čez nekaj časa je videl njo pred seboj samo še v neskončno lepih sanjah prvih trenutkov srečanja.

Padal je iz nemira v nemir. A mir, ki si ga je zdaj pa zdaj poskušal ustvariti, je bil le prevara, le dozdevnost.

Stresel bi bil z glavo kakor podivjan konj in stekel slep in gluh v daljno meglo, da bi se maščeval nad samim seboj, nad svojo nemočjo.

Ko je pogledal spet kvišku, se je zmedel.

Gledal je, kako si je s svojimi drobnimi prsti popravljala lase, si ravnala svetloplave, tu pa tam lesketajoče se kodre, ki so ji padali izpod klobuka na čelo in senci. Gledal je, kako si je obraz lahko naprašila in si z živordečo barvo pobarvala ustnice, da so se ostro odbile od bisernobelega polti. Okrog oči se ji je stemnilo in v zenicah ji je zagorel težek, omamen žar. V prostoru je zavonjalo po jasmínu.

Zdaj pa zdaj se ji je v očeh zabliskalo. Kakor tiho strelo je Ivan Brod srečaval njen pogled. Ali brž, ko je opazila, da jo on gleda, je umaknila oči.

V Ivanu Brodu je vrela kri od tisočerih čuvstev in pridušenega ognja.

Vstal bi bil, stopil k njej, nemo obstal pred njo ali tiho pokleknil k njenim nogam, jo objel, s poljubi skrnil svoj obraz v mehko svilo in jo prosil, prosil, naj preneha z igro, z ubijajočo igro, ki ubija dušo in srce.

Ali v njem ni bilo iskric upanja, ničesar, kar bi ga utegnilo dvigniti le za trenutek iz večne omotičnosti, da bi z vriskom stopil v šumni tok življenja, da bi pokazal vso svojo moč, da bi svojemu duhu dal svobode, sprostil srce neprestane tesnobe, zavpil svojo najlepšo misel vsem in vsakemu posamezniku, da bi utonil, utonil le enkrat v pozabi vsega in bil srečen in ljubljen eno samo bežno sekundo — —

Tako pa je njegov duh razglabljal o vsaki bilki, ki jo je srečal kraj poti, mislil o vsaki minuti, se poglobljal v vsako človekovo besedo, v gib, v vsako dejanje do brezumja, premišljal o preteklih dneh, o svoji preteklosti in preteklosti tujih življenj — in neprenehoma gledal v bližino in daljno prihodnost.

Obsojen je bil v nemir.

In zdaj vstaja krasna neznanka.

Neslišno se je dvignila.

Ivan Brod je oslepljen od njene lepote, omamljen od njenega pogleda. Vsa njena lepota, vse njeno početje velja njemu. Samo njemu.

In ve, da so njene oči lutkaste, narejene, da je njen nasmeh narejen. Ve, da je vse, kar izraža, bilo že Bog vedi kdaj v njenem življenju narejeno.

Kako in zakaj?

Kako in zakaj?

Ivana Broda gloje misel.

Vidi, da je njen nasmeh zdaj pa zdaj bolešno prezirljiv.

Vidi, da je vsak njen zgib igra.

In ve, da je vse le čudovito tajena bolečina, ki daje slutiti njeno pravo podobo.

Ivan Brod vidi, da jo vse to igranje boli, a si drugače ne more pomagati, in morda tudi noče popustiti sebi, svojemu življenju. —

V Ivana Broda se preлива vsa njena duša, vsa razdvojenost med njenim zunanjim in notranjim življenjem. Pred njim raste njena skrivana bol kakor velika podoba, ki je oko nikoli ne more naenkrat obseči. Čuti njenega duha, — kakor bi ga slišal, mu je, kakor bi nekje brnel motor, otožno pel osamljen ptič, vijola pela žalostinko svetu, in v vsem čuti svoj čudoviti mladeniški privid, del tistega velikega življenja, o katerem sanja izza svojih detinskih dni.

A to življenje je uklenjeno v njegovo srce, je v nedosežnih daljavah.

V vse ude mu uhaja slabost.

Nad izgubljenimi, le napol uresničenimi sanjami raste v njem bolečina od minute do minute.

Ni razočaranje, ki ga davi, ni izgubljena vera, on sam je živa bolest.

Ivan Brod gleda neznanko.

Ona se mu prijazno smehlja.

Dve vrsti krasnih zob se zdaj pa zdaj zaleskeče kakor srebro na škrlatnem polju.

A ta nasmeh je kamnit.

Tako se človeku smeje kamenje, kadar buta vanj blazen od bolečine.

In Ivan Brod gleda.

Gleda.

Lepa neznanka stoji nepremično in strmi v prazno luč.

Zgenila se je.

Njena hoja je lahka in tiha.

Kakor svetlozelena megla gre mimo praznih, belopogrnjenih miz.

Nikogar ni v mlekarni.

Le tam v kotu sedi še Ivan Brod.

In strežajka bere v drugem kotu dnevnik.

Morda strežajka ni brala.

Zdajci se je oglasila:

»Gospodična, ali ne boste oblekli plašča!«

Neznanka se je v trenutku obrnila. Čudno, morda vprašujoče, je z živim pogledom ošinila Ivana Broda in skoro zašepetala:

»Ah da, pozabila sem!«

Ivanu Brodu se je zazdelo, kakor da je od nekje daleč, daleč prišel k njemu nikoli sluten glas in mu s svojim šepetajočim zvokom pretresel vso notranjost.

Izpregovorila je.

In v svoji razburjenosti in onemoglosti je skoro hripavo zavpil:

»P l a č a t !«

Neznanka se je ozrla. Z ustnic ji je izginil zadnji odsev nasmeha. Oči so se ji motno zalesketale. Bila je premagana. Njen obraz je zdaj govoril o tisti skrivnosti, ki jo je Ivan Brod ob prvem pogledu zaslutil v njej, in ki jo je nekaj trenutkov pozneje združil z njeno zunanjo lepoto in zaprl vse vase:

„Čudovito svetinjo mladosti, večno lepi privid telesa in duše, ki je in ki ni.“

Strežajka mu je odvrnila: »Tako j !«

S stenske kljuke je snela črn žametast plašč. Pridržala ga je neznanki. Potem je stopila k Ivanu Brodu, ki je nestrpno mečkal stotak.

Neznanka je počasi šla mimo miz. Na obrazu se ji je zrcalila majhna zadrega. In kakor bi se bila v enem trenutku spomnila nečesa hudega ali velikega, je obstala, se oprijela stola in se globoko zamislila.

Bilo ji je slabo.

Ivan Brod je plačeval.

Strežajka mu je izmenjala stotak. Ne da bi bil preštel drobiž, je denar vtaknil v žep in vstal, vzel klobuk, se ogrnil s plaščem, nerodno prestavil stol in stopil od mize.

Tedaj se je tudi neznanka premaknila, ko da bi jo bil kdo prebudil iz sanj. Pred Ivanom je tiho zašumela svila. Šel je naravnost k vratom in skušal prepoditi vsako misel — o njej. Zdaj je konec! je mislil.

A neznanka se je trudno smehljala.

„Ta večna igra njenega obraza in telesa!“ je pomislil.

Pa te misli mu je bilo takoj žal. — Zdaj, ko je bila čisto blizu njega, ko sta se skoro dotikala, jo je pozorno pogledal v obraz. In videl je samo nesrečo in trpljenje, nad vsem tem pa čudežno lepoto, ki je bila manj resnična nego sanjska, ki jo je obsenčevala igra.

In vsa njena bogata obleka je bila zgolj prevara.

V tem trenutku je začutil, da ga nekaj z vso silo privlači k njej. Zraven pa je mislil:

„Kaj je treba njej svile in žameta, zlatih uhanov in prstanov z velikimi rdečimi in sinjimi kamni!“

Zlatih uhanov in prstanov z velikimi rdečimi in sinjimi kamni.

Kakor blisk ga je prešinil meglen spomin na blesk njenih fenkih belih prstov in lesket izpod kodrov.

Kakor da ga je poprej prevzelo vse nekaj drugega nego zunanost, nego temni soj rubinov in motni lesk sinjih kamnov, se jih je zdaj spomnil, in bili so mu odvrtni.

Videl je samo njene bele drobne roke in angelski obraz.

Vse drugo je bilo mrtvo.

Gledal je dušo in jo strnjeval v soglasje vidnega sveta.

Ob naglici teh misli, spominov in v rastočih čuvstvih se mu je utrudil duh. Začutil je vrtoglavico. Vendar mišice so se mu takoj spet napele, napravil je korak in prehitel njo, ki je hotela odpreti vrata.

Priklonil se ji je in ji dal prosto pot.

Ona pa, kakor bi bila oklevala iti prva, je s počasnim in negotovim korakom stopila mimo njega.

Ozrla se je vanj.

Njegove ponošene obleke ni videla.

Videla je samo velike, zdaj temne zdaj svetle, široko odprte oči, iz katerih je sijala vsa njegova duša. Videla je njegov blede obraz, ki je spominjal na rezan kamen, v katerega so vklesane močne, a silno mehke in dobre črte.

Tedaj so se njene ustnice lahko razmaknile. Tiho je izpregovorila:

»Sama sem.«

Rekla je brez nasmeha.

Trdo je stisnila ustnice in naglo stopila na ulico.

Ivana Broda je občla neka sladka, omamna zmedenost. Hkrati pa se mu je skrčilo srce v nepremagljivi boli in bojazni pred nečem.

Vsak trenutek je bil štet.

Vsako premišljevanje, vsaka misel odveč.

Predal se je njej in sebi.

Stopil je za njo v mestno marčno noč.

Od vzhoda je vela hladna sapa. Plinske luči so trepetale. Zdaj pa zdaj so za trenutek pogasnile in počasi, nihaje spet zagorevale.

Ivana Broda je zazeblo.

Tudi neznanka se je tesno zavila v plašč.

Pospešila sta korake.

Kmalu pa sta jih spet skrajšala, kakor bi se bila bala prekratke poti.

Čez nekaj časa se njej ni mudilo nikamor več.

Hodila sta iz ulice v ulico. Tiho in počasi, brez besede, kakor bi se bila pravkar domenila o vsem, izpregovorila zadnjo besedo, ki več ni mogla roditi druge.

Vendar njuna obraza sta bila razmišljena. Izraz je bil pričakujoč.

Dolgo tako ni moglo biti.

„Ne more biti!“ sta mislila oba.

Potem je ona pretrgala molk. Tiho, čudovito zveneče, vendar z otožnim glasom je izpregovorila:

»Ali me boste spremili?«

Ivan Brod ji je pogledal v oči in vztrepetal.

Vsaka misel: da gre ž njo, da ona molči, da bo morda zdaj zdaj izpregovorila, mu je vzbujala trepet. Ves napor, da bi resničnost trenutka sprejemal vase mirno in brez neke čudne, nerazumljive bojazni, je bil zaman.

Ob tem njenem vprašanju ga je v prsih zapeklo.

Vesel je bil, tako vesel njenega vprašanja, vesel in obenem žalosten, da je ona prva pretrgala molk. Ali rastoča negotovost ga je tirala v obup: da bodo vsi ti trenutki nenadoma minili; da bo nekaj, kar je čisto njegovo, nekaj, v čemer je vsa njegova lepota, moralo utoniti; da bo izgubil tisto, kar ni v njegovi moči, da bi priklenil nase.

„Da,“ si je pritrjeval, „vse se bo uklenilo v moje srce, spomin, življenje, ki bo potem le pol življenja, ki je vse in nič, neuničljiv privid, slika neminljivih sanj, lastne duše, ki sem jo nekoč in s to neznanko upodobil v sebi.“

Odgovoril ji je z glasom polnim neprikritega nemira:

»Spremim vas,« je dejal šepetaje.

Bila je vsa izpremenjena. Pobesila je glavo. Ni hotela, da bi bil on opazil njen motni pogled. Iz oči ji je sijalo nekaj bolnega, ukovanega, kar se je hotelo sprostiti, dati duška svojim čuvstvom, se otresti narejenosti, da bi zaživel.

Počasi sta se drug drugemu približala. In potem, ko so luči postajale redkejše, ko je čimdalje bolj prevladovala noč, se je neznanka oklenila Brodove roke. Poslušal je šušlanje svile, in vonj jasmína, ki je prihajal od nje, ga je uspaval v sanjarjenje.

»Ali veste, zakaj grem z vami?« ga je iznenada vprašala.

Ivana Broda je to vprašanje presenetilo in ni takoj odgovoril. Izustila je vprašanje, ki ga je vso pot natihem premišljeval in ga odganjal. Vrnil ji ga je:

»In vi?« je vprašal.

»Ne!« je zašepetala. »Sprva sem mislila da vem. Zdaj ne vem. Motila sem se. Mislim, da se motim. Ali ne?«

Vprašujoče ga je pogledala. V njenih očeh in njenem glasu je bilo toliko bojazni, da je Ivana Broda toplo spreletelo.

»Ne. Ne motite se!« je odgovoril tiho, a vendar čudno prepričevalno. »Zdi se mi pa,« je dostavil čez nekaj časa, »da slutiva oba, zakaj greva nocoj, ob prvem srečanju, drug ob drugem skozi mesto. Ali se vam ne zdi, da je ta slutnja vse?«

»Da,« je bolj dihnila nego rekla. »Nagli ste,« je izpregovorila čez nekaj časa.

Ivan Brod je molčal. — Ona ga je spet vprašala:

»In kaj ste si mislili o meni, ko ste me ugledali?«

»Mislil?« je ponovil Ivan Brod in se nasmehnil. »Skoro ničesar nisem mislil. Kaj naj bi bil mislil?«

Nastal je molk.

Njegovi koraki so votlo odmevali na obcestnem hodniku. Šel je trdo, nekam zamišljeno. In potem je planilo iz njega:

»Glejte,« je dejal, »če bi vas srečal na cesti, bi morda obstal in dolgo gledal za vami. Morda bi vas celo od daleč spremljal, spremljal prav do doma. In potem bi stal pred hišo in čakal in mislil na vas. Vi pa bi čez nekaj časa prišli k oknu in me pozdravili z robcem. Morda bi se vso pot

nič ne ozrli. A vedeli bi ves čas, da gre nekdo za vami, ki vas spremlja. Mislim, da bi se tudi na cesti, na cesti še veliko prej, zamaknila drug v drugega v istem trenutku. Kar naenkrat bi se srečala. Vi bi šli vso pot mirno dalje, kakor bi se ne bilo ničesar pripetilo. Le nekaj bi mislili, neprenehoma bi mislili. Toda vse bi bilo tako nejasno, da bi v vežo stopili z obupom v duši. Na pragu bi se ne ozrli. Šli bi v svojo sobo. Da, mislim da se ne motim, po stopnicah ali pa skozi vežo bi stekli. In ko bi v sobi odložili klobuk, bi se nenadoma čutili sproščeno. Ustnice bi se vam zaokrožile v nasmeh. Stopili bi k oknu, odgrnili zaveso, in — ugledali bi me pred hišo, ko bi čakal, kdaj se prikažete. Potem bi se poslovili.«

»Da bi se poslovila?«

»Da, poslovili bi se. Ali bolje, pozdravili bi me prvič in zadnjič.«

Ivanu Brodu so se ustnice zaokrožile v bolesten smehlaj.

»A kaj, če bi vas povabila k sebi?«

»Mene ne bi povabili,« je odgovoril in se uporno zastrmel v daljavo.

Neznanka ni mogla prikriti začudenja nad tem odgovorom.

»Zakaj vas ne bi povabila k sebi?«

»Ne bi me. Vem to. Tako dobro vem, da bi mene ne povabili k sebi. Opazili bi moj trepet, mojo zamaknjenost, a predvsem mojo bojazen pred vašim migljajem. Poznam se. Nerodno bi strmel v vaše okno in potem bi čez nekaj časa odšel. Morda bi vas moje vedenje dražilo, morda bi si z vso silo zahoteli moje bližine, a moj obraz bi govoril: ne, ne. Gledal bi resno in morda kljub vsemu celo mrko in odbijajoče. Zatajil bi vse. Le stal bi in vas gledal. Ta strah pred zadnjim, kar more človek doseči v ljubezni, če je to že ljubezen — mislim, da je — da bi gledal njo, ki ga je osvojila, iz obličja v obličje, bi bil tako velik, da bi ga čutili in se sami zbal. Vem, da more biti človek časih nepremagljivo privlačen. A v tistem trenutku, ko se človek bije za svoje čuvstvo, se mu more poroditi tisoč misli: vse porojene iz nekega nerazumljivega strahu pred razodetjem. Tisto pa, kar vidi človek na človeku ob prvem srečanju, je tako odvisno od okoliščin. Vse to mu da misliti, mu razbija prve vtiske. Nekaj pa ima vsak na sebi, kar se v nekih trenutkih pred nekaterimi ljudmi zelo poostri.«

»A kaj je ta ,nekaj'?«

»Pač tisto, kar dela človeka privlačnega. Več ne vem.«

»Ali je tisto lepo? — Ah,« je takoj vzdihnila, »ne morem povedati, kaj mislim.«

»Ni treba. Vem, kaj mislite. Tisto, kar dela človeka privlačnega, je zmerom lepo. Ali ne?«

»Da. Le kako morete tako trditi, da bi vas ne povabila?«

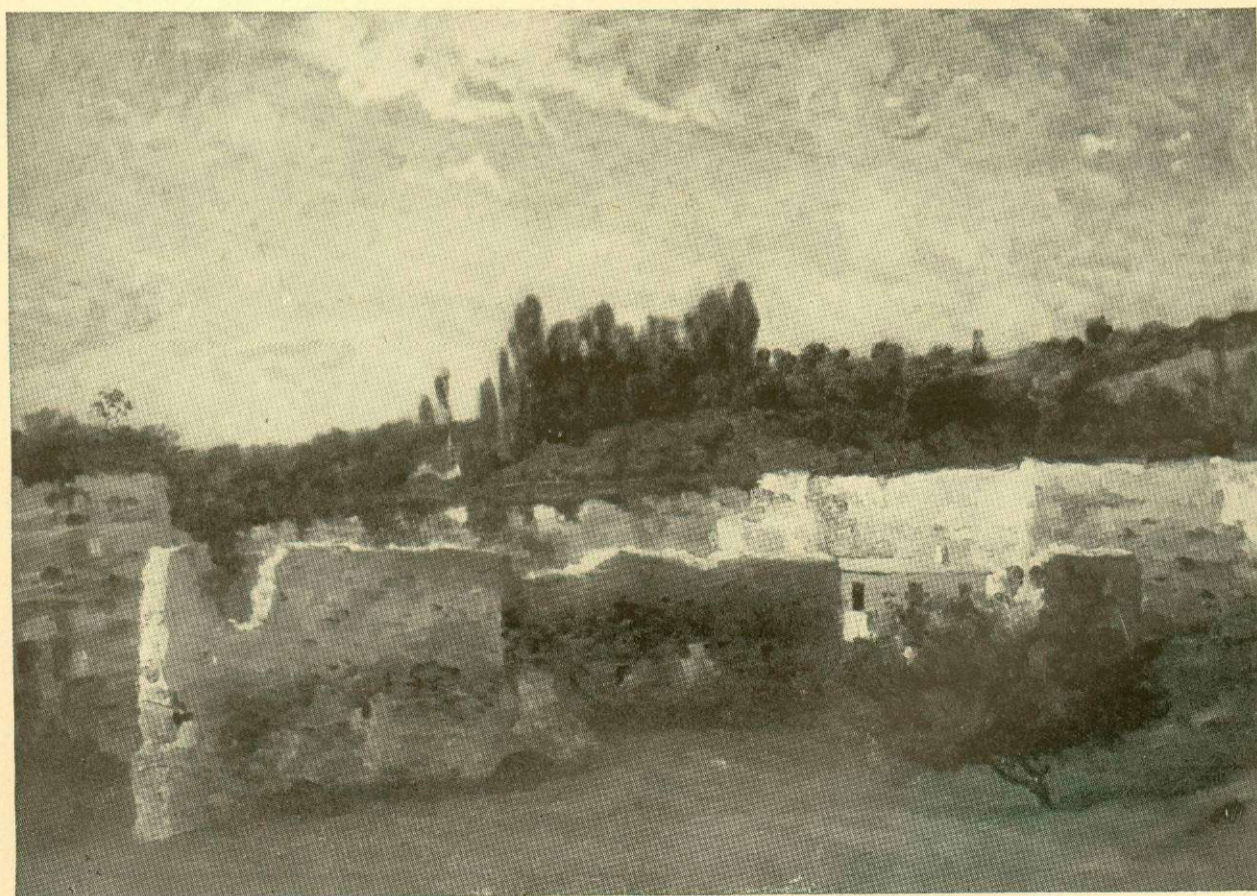
»Zdi se mi, da nekateri ljudje vemo nekaj o sebi, kar si ne znamo razložiti.«

Šla sta molče dalje. Čez nekaj časa je neznanka zamišljeno dejala:

»Morda vas res ne bi povabila. V mlekarni ste se mi zdeli tako čudni. Ves čas sem mislila na vas.«



JOSEF NAVRÁTIL: MOŽJE PRI MIZI



ANTONIN CHITUSSI: KRAJINA Z RAZRUŠENIM ZIDOM

»Saj to je! Takoj, ko ste me ugedali, vam je šinilo v glavo vse polno misli. Mislili ste to in ono. In potem niste vedeli ničesar več. Nekje, prav skrit, vam je ostal občutek, ki ste ga prejeli ob prvem pogledu.«

»Tako resno ste vstopili,« mu je odgovorila. »In potem ste nekaj časa ostro, ne ostro, le čudno globoko gledali. Odkod ste?«

»Ali ni vseeno, odkod sem?« je odgovoril.

Neznanka je molčala.

Šla sta po dolgi, ravni ulici. Ivan Brod je gledal naravnost predse, v temno, v črno obzorje mračnih predmestnih ulic. Njegov obraz je bil resnoben in skoraj mrk. V njunem molku je bilo nekaj tožčega, kar se je razraščalo z nočjo. Neznanka se je nenadoma ustavila. Izpustila je Ivanovo roko in mu pogledala presunljivo v oči.

»Za naju je res vseeno, odkod sva,« je dejala. »Tako čudno je vse.«

Pogledala je v nebo. In zdajci izpregovorila s čudovito otožnim glasom:

»Poglejte, koliko je zvezd! In kako svetle so nocoj!«

»Svetle so nocoj,« je odgovoril Ivan. »Lep dan bo,« je prazno dostavil.

Neznanko je streslo.

»Ali vi nikoli ne pogledate v zvezde?« ga je očitajoče vprašala.

»Časih. Redkokdaj. Ne spomnim se.«

»Ne vem, kaj mi je,« je nadaljevala. »Saj tudi jaz ne pogledam pogosto v zvezde. Čudno, da se časih neba tako redkokdaj spomnimo. Vajeni smo ga. Le na ta ‚pogled v zvezde‘ me nekaj spominja. Nekoč mi je dejal neki prijatelj, ki je bil hudo bolan, da naj, kadar mi je hudo, pogledam ‚v zvezde‘. Tako čudno in skrivnostno mi je to rekel, in tako presunljivo lepo se je v tistem trenutku ozrl v nebo, da me je zbolelo od ganotja. Še zdaj se živo spominjam njegovega bolno šepetajočega, a časih kljub bolečinam nenavadno zvonkega glasu. ‚Poglejte časih v zvezde, kadar vam je hudo!‘ je dejal. In v teh njegovih besedah, samo njegovih besedah, ki jih je izrekel, kakor bi bile od njegovega rojstva rasle ž njim, je bilo toliko resničnosti, da nisem zdvomila vanje niti za en sam trenutek. Temu je že dolgo. Takrat sem ga videla zadnjikrat. Kmalu je umrl.«

Utihnila je. Gledala je v smer Velikega voza in ustnice so ji vztrepetavale. Ivan Brod je molče stal in gledal v mrtvo noč. Ves ta pogovor, vse to čudno, nikoli nadejano, samo v mislih, nekoč v sanjah spočeto srečanje v prvih mladih dneh, se mu je zdelo neumljivo. Nehote je pogledal neznanko, kakor bi se hotel prepričati, da ne sanja. Neznanka se je nasmehnila.

»Zakaj ste me tako pogledali?« je vprašala.

»Ne vem. Kar tako. Ali se vam ne zdi vse to — ne vem, kako bi rekel — kakor pričarano.«

»Skoraj!« je smehljaje se odgovorila. Z njenega lepega obraza je sijala sreča, ki je zabrisala vse ostre črte, ki so še komaj eno uro poprej obvladovale njen obraz, njo vso.

»Čudna neznanca sva,« je rekel Ivan Brod. »Pa jo je pogledal, kakor bi jo ljubil. —

»Neznanca?«

Njen glas je drhtel.

»O ne, midva nisva neznanca!« je rekla ona in ga pogledala, kakor je Ivan Brod pred nekaj trenutki pogledal njo.

»Ali hočete — več? Ali hočete, da ne ostaneva neznanca?« je drhte vprašala ona.

»Da, da, — — — kako vam je ime?«

»Marija,« je tiho rekla.

Marija, Marija! je sam zase šepetal Ivan Brod. Marija! Sklonil se je k njej. Prijel njeno roko in jo poljubil. Marija je bila kakor otrok. Stopila je tik njega in se zazrla v njegove oči. Dolgo sta gledala drug v drugega. Zdaj pa zdaj so jima vztrepetale ustnice. Čez nekaj časa je Marija dahnila:

»Ali mi vi ne boste povedali svojega imena?«

Ivan Brod se je zgenil. Z njegovih ustnic je tiho, čisto tiho iztrepetalo v njeno dušo njegovo ime.

»Ivan!« je ponavljala, se vtapljala vanj. Z obrazi sta se vse bolj bližala drug drugemu. Oči so se jima lesketale kakor četvero utrinjajočih se zvezd. Potem pa je Ivan Brod razprostrl svoji roki. Prižel krasno ženo na svoje prsi in jo poljubil.

Daleč nekje je vrisnila lokomotiva. Zmotila ju je v svet. Mariji se je potočila solza. A Ivan Brod je ni opazil. Vrisk lokomotive mu je neprenehoma zvenel v ušesih in mu pretresal dušo. Pred seboj je v tem trenutku videl svoj bedni dan, svoj težki, sivi, prazni dan, v tem dnevu Marijo zraven sebe in srce mu je pokalo od bolečine.

A Mariji se je potočila druga solza, in tretja. Pred njo so hodili ljudje, ki so jo noč za nočjo osvajali in zapuščali. Ljudje z belimi naprsniki, trdimi ovratniki, z zlatimi urami in surovimi obrazi; ljudje, ki so prešerno se smehljaje v pesti žvenketali z drobižem, ki so globoko segali s tresočimi se prsti v prsne žepe.

Tedaj se je Marija nenadoma zravnala. Njene oči so sipale ogenj. Pred Ivanom Brodom je stala krasna žena, čudovita neznanca v vsem ognju svojega življenja, dekle, ki svoje duše ni moglo skriti.

En trenutek je ponosno strmela v Ivana Broda. Potem pa je vrisnila. Veselo, prešerno se je zasmejala, da je vztrepetala vsa globoka noč. Zavrtela se je na peti in vzkliknila: »Ivan! Ivan!« Objela ga je okrog vratu in ga potegnila k sebi. »Glej me, Ivan! To sem jaz! Jaz!« in ga je strastno poljubljala. »To sem jaz!« je govorila med smehom in solzami, da se je stresalo v krčevitih sunkih njeno vitko, vroče telo.

Ni še odbila polnoč.

Ivan Brod in Marija sta se poslavljal. V tesnem objemu sta stala v ozki, mračni predmestni ulici nedaleč od ulične svetiljke. Po njiju žilah se ni več prelivala kri. Prelivala se je pesem. V njunih srcih je butalo življenje ob

vrata novega dne. Noč je bila. Krasna in hladna marčna noč. Mladost je kipela v rajski pomladi njunih duš.

Nekje je bila ura.

Udarilo je samo dvakrat.

Vzdramila sta se.

»Ni še polnoč!« je rekla Marija.

»Ni še, Marija,« je odgovoril Ivan Brod. »Polnoč bo čez pol ure.«

»Pojdi!« ga je prosila Marija. »Pojdi zdaj. Nikamor ne glej!« je šepetaje dejala. »Rekel si, da bo polnoč čez pol ure!« je pomembno izgovorila. »Pozno je!« je skrbno rekla. »Pojdi!« je spet zaprosila. In njen pogled je bil plašen.

Zadnjikrat pred polnočjo jo je objel. Marija se je v dolgem poljubu prižela k njemu.

In vzela jo je polnoč.

Ivan Brod je prišel do konca ulice.

Sam.

Vso pot se ni ozrl.

Na koncu poti je obstal in se obrnil.

Daleč na obzorju medlo razsvetljene ulice je stala samotna luč. Malo dalje je stal on še pravkar ‚ž njo‘. Gledal je tja v temo. Pred očmi se mu je meglilo. Ulica pred njim se je razblinjala.

Gledal je Marijo.

Gledal je v njene omamljajoče oči.

Poljubljal je njen angelski obraz.

Potem pa se je zavedel vsega. — Razgledal se je okrog sebe.

Videl je majhne, nizke hiše. V dolgi vrsti samo majhne, nizke hiše. Vse so bile enake.

Nad njimi se je razpenjalo zvezdno nebo.

Pod tem nebom pa je stalo dolgo, visoko poslopje. Z visokim zidom obzidano poslopje.

To je kemična tovarna.

To je kemična tovarna.

Ivan Brod je gledal v mogočno, nerazrušljivo trdnjavo.

V srce se mu je selil obup, se je selil strah.

Rasla je bolečina.

In blizu, prav blizu kemične tovarne so njegove vse bolj ostre oči ugledale lepo, belo

v i l o.

Da, pred nekaj trenutki so tam zaloputnila težka vrata.

HVALNA PESEM

EDVARD KOCBEK

Začenjam hvalno pesem.

Odnekod prihajam nekam, kakor tujec v domačo izbo.

Nekaj nepotrebnega sem pozabil in zbral sem svojo preprosto silo in jo naslonil na trdne stebre.

Prebredel sem reko Niča, zdaj sem odrešeno seme, ki bo vzkliko, vrata, ki jih bodo ljudstvom odprli, preizkušen borec na visokih okopih.

Vse se godi pravilno, stojim od zemlje do neba, od vzhoda proti zahodu, urejam, kar z očmi vidim, in zaupam temu, kar me nevidno obdaja.

Vem, da sem Nekaj, sovražnik Niča, zemlja poklicana v zarisani prostor svete živali.

Radujem se, da sem, kar je, kar hoče biti in bo ostalo.

Hvalim Stvarnika, da sem, kar sem.

Hvalim ga za luč oči, plamen razuma, ogenj ljubezni.

Hvalim ga za prostor, kjer stojim, za čas, ki v njem z zemljo hitim, za ljudstvo, ki me obdaja, za trpljenje ter tudi za vse veselje po Adamu zoženo.

Hvalim ga, da ga lahko hvalim, hvalim ga, da sem srečen, ker bom srečen.

Hvalim ga za dan in noč, za veter in zemljo, drevesa in morje, grozo in oddih, hvalim ga za občestvo grešnikov in občestvo svetnikov.

Hvalim ga za nenadnost in čakanje, raznovrstnost in sredino, za svobodo in službo, in za največjo tolažbo, ljubezen.

Hvalim ga za roko, ki jo iztegnem, za nogo, ki z njo plešem, za srce, ki ga v njem nosim, za oči, ki me vežejo na njegov vrt.

Hvalim ga za razum, ki tehta, sodi in meri, za sile svojega bitja, tajno skrite, za kraj svetih poljubov, magnetnico, ki je neprestano nemirna.

Hvalim ga za vse, kajti veliko sem videl od prvega trenutka do danes in slišal in pel in govoril in mislil in želel, hvalim ga za najdražjo silo, ki mi jo je podaril, da ljubim in ustvarjam z njo.

Za njim hitim, kakor kozlič za pastirjem, kakor senca za telesom, kakor draga za ljubim in sem tiho ob njem kakor premajhna roža pod solncem.

Amen, amen,
vedno večja je moja radost in vedno več vem, četudi povedati ne morem.

Kdo je še, ki nima časa za veliko ljubezen?

Kje je še prostor, ki veličastno ne utripa in atom, ki še ni našel svojega mesta?

Ne bom nehal jecljati, ker vidim vesela bitja, ki sem domač med njimi.

Vse se je obesilo name kakor roj čebel in krogotok rasti me je zalil kakor žlahtno vino tenko čašo.

Tečaji svetov in čiste živali, jambori sredi morja in svetniki sredi puščav, prepadi in deca človeških rodov, ležišča in svetišča.

Vse je eno življenje pod zvezdami, kdo more drugega ponižati pred Stvarnikom?

Poslušam pojoče, šumeče in tuleče zборе vesolja, čujem, da pripevajo mojemu glasu in jaz spremljam njihov večni koral.

Zapiram oči in vem, da je vse, kakor je treba, od prvega znaka do zadnjega razodetja je vse prešteto in urejeno v zemljo, ogenj, zrak, vodo in Duha, ki vedno vsemu nasproti prihaja.

Moja duša je vesela, kakor vdani otrok, ki beži okrog mize, moje srce je izpuščeno med zemljo in nebo, kakor jelen v lovišče, ne bo se prej ustavilo kakor v smrtni ljubezni.

Amen, amen,
ne bom nehal jecljati, ker vidim brate svoje, ki poskakujejo pesem pojejo.

Pozdravljam tesnobo bratsko, obdano od gorečega kroga, ujeti smo radi enake ljubezni.

Pozdravljam igro vesoljno, vedno smo divjačina božja in kakor ranjena straža v čudovitem mestu.

Pozdravljeni bratje makabejski od vseh strani zemlje, kjer srebrni rog odmeva.

Vidim vas rjave na brodovih, velike v majhnih celicah, romarje pod večerno oljko.

Nikdar se ne bo končala kraljevska tišina, gremo na pot spoznavno in na pot zavojevalno.

Nesemo načrte za nove templje in težko kamenje za njihove temelje, merila, šestila in orodja zidarska.

Čuvamo pečat povelja in ziblremo čut za izbero pravilne težnosti, gledamo barve, luči in poslušamo utripanje ptic ter šumenje Duha.

Prisega je resnična, naša zvestoba je kakor roža, ki cvete skozi vsa nebesna znamenja.

Kar ljubi in obnavlja zvestobo, je kakor lep dijakon na oltarni preprogi.

Kar prorokuje in v srebrni rog govori, je kakor veliki točaj velikega kralja.

Glejte, jaz hočem prijeti za svetli vrč in nazdraviti bratu ob svoji desnici in bratu ob svojem levem ramenu.

Moja roka se od zlate teže trese in od groze veličastne trepeta in oči so od blestenja solzne, ko kričim spoznanje.

Zdravstvujte, hlapci zaznamovani, dajmo čast in hvalo Prvemu in Zadnjemu.

Čast bodi Očetu in Sinu in Duhu Svetemu, kakor je bilo v začetku, tako zdaj in vselej in vekomaj, amen, amen, amen.

Začenjam znova pesem hvalnico.

VEČERI

ZDRAVKO OCVIRK

Večeri so kot dobre matere.
Skrbno ovijajo nas s temnim plaščem
in v molku sanj bede nad nami.

So kot grobovi tihi, dobri,
kjer trudni legamo k počitku
po dolgih, težkih dneh življenja.

SVETOVNI NAZOR IN OSEBNOST

DR. STANKO GOGALA

Zdi se mi potrebno, da poskusimo analizirati enkrat tudi ta problem, ki ni samo psihološko, t. j. vsled posebnosti duševnega dogajanja, temveč tudi kulturno-nazorno zelo zanimiv. Tudi pri nas se namreč oglašajo mnenja, da sta svetovni nazor in osebnost dva ločena duševna faktorja in da naj se umetnik izudejstvi samo kot osebnost, ne pa tudi po svojem svetovnem nazoru. Zato bo mogoče prav, če sežemo stvari do psiholoških korenin.

Govoriti o svetovnem nazoru v obče pa ni tako lahka stvar, kajti je to duševno dejstvo, ki je na tako fin in intimen način zvezano z dušo vsakega poedinca, da se bojim, če bom mogel v besedo ukleniti to, kar je v duši resnično in tako pristno doživeto. Zato pač ne sme nihče videti in misliti samo pojmov in navedenih besedi, temveč mora preko te zunanje oblike pogledati v svojo lastno dušo.

In v ugodnem primeru, t. j. če se mu je tudi danes, ko imamo zelo veliko ljudi brez lastnega svetovnega nazora, posrečilo ustvariti tak nazor, bo videl tam neko posebno duševno vsebino, ki se mu je v duševnosti nekam trdno zasedrila, in ki se da po svoji vsebini razbrati v različna dejstva, v vrednote in pa v dolžnosti. Če pogledamo to duševno vsebino, potem začutimo, da nam pomeni svojevrsten duševni zaklad, t. j. nekaj takega, kar nam je zelo vredno in dragoceno. Ta vrednost pa izvira iz zavesti, da smo to vsebino s težavo in z velikim duševnim naporom v sebi ustvarili in da nam pomenja ono točko naše duše, na katero se moremo vedno in v vsakem kritičnem trenutku opreti, in kjer najdemo tudi potrebno rešitev novega problema, ki je stopil pred nas, ali pa smer za svoje nove življenjske odločitve.

Če skušamo to duševno vsebino na kak način predmetno določiti, potem moremo najprej reči, da se po svoji vsebini tiče onih končnih in za človeka najbolj zanimivih vprašanj o končnem zmislu sveta in življenja. V tej vsebini leži torej tak ali drugačen odgovor na ono vedno se ponavljajoče vprašanje po zmislu vsega, od katerega zavisi tudi način človekovega življenja. Večkrat pa zavisi od tega odgovora tudi njegova življenjska zadovoljnost in sreča. V tej duševni vsebini je na čudovit način pregledana vsa totalnost življenja in vsa zmiselnost sveta in tudi človeka samega, in v nji se zrcali to, radi česar smemo človeka res nazivati za »mikrokosmos«. V tej zvezi nas zaenkrat ne zanima podrobna vsebinska določitev tega odgovora na človekovo osnovno vprašanje, čeprav se baš v tej podrobnosti razlikujejo med seboj posamezni svetovni nazori. Samo na splošno lahko še rečemo, da moremo razlikovati vsaj dva osnovna tipa tega nazora, ki bi jih z besedo lahko imenoval imanentni in transcendentni svetovni nazor. Pomen teh dveh pojmov pa je ta, da išče imanentni svetovni nazor končni zmisel sveta, življenja in tudi človeka v teh predmetih samih in da ga hoče najti v njihovi notranji predmetni vsebini. Transcendentni svetovni nazor pa išče in tudi najde zmisel vsega v nečem, kar

je bistveno izven in preko teh predmetov samih in kar imenuje ali njihov vzrok, razlog, fundament ali kakorkoli.

Poleg te vsebinske ali predmetne določenosti pa ima vsak svetovni nazor, v kolikor ga ne gledamo samo empirično, t. j. takega, kakršen je v tem ali v onem človeku realiziran, temveč tudi pojmovno, t. j. takega, kakršen edini zasluži to ime, tudi svojo genetično določitev. Kar si pod tem mislim, je namreč to, da je nastanek one duševne vsebine, ki je jedro svetovnega nazora, svojstven in da se razlikuje od nastanka vseh ostalih duševnih vsebin. Rekli smo že, da tvorijo in sestavljajo svetovni nazor najrazličnejša dejstva, vrednote in pa dolžnosti, ki se tičejo tega sveta ali življenja ali pa človekove osebe. Do teh duševnih vsebin pa je prišlo v človekovi duševnosti na ta način, da so bili ti predmeti prvotno predočevani po najrazličnejših doživljajih. Samo shematično rečeno so nastopali kot taki doživljaji misli, čuvstva in stremljenja. Toda to duševno sprejemanje teh duševnih vsebin nikakor ni bilo samo pasivno, tako, da bi se vršilo samo preko doživljajev in preko njihovih vsebin, pri čemer pa bi ostal osrednji duševni predmet, subjekt, povsem pasiven. Za duševno vsebino, na kateri se bo zgradil bodoči svetovni nazor, je namreč značilno, da sodeluje pri njenem duševnem sprejemanju tudi subjekt in sicer po svoji posebni aktivnosti. Doživljaji prinašajo namreč v duševnost vse mogoče vsebine iz realnega ali pa duhovnega sveta in se sami prav nič ne brigajo za to, ali so te vsebine res objektivne ali pa ne. Subjekt pa je oni duševni faktor, od katerega zavisi pravilnost spoznavanja v toliko, kolikor on doživljajsko predočevanje stalno kontrolira in poskuša na ta način ugotoviti, ali je predočevani predmet nekega doživljaja res objektivni, ali pa je njegova vsebina mogoče zavisna tudi od psiholoških faktorjev, t. j. subjektivna. To kontrolo vrši sicer subjekt vedno, prav posebno pozoren pa je tedaj, kadar gre za sprejem take duševne vsebine, ki bi utegnila ustvariti ali pa izpolniti ter izpremeniti njegov svetovni nazor. Ker mu je namreč zelo mnogo na tem, da je njegov nazor o svetu, življenju in o zmislu njega samega resnično pravilen, zato se ob taki priliki porodi posebna subjektova pozornost in aktivnost. Ta aktivnost pa je celo dvojna.

Najprej se kaže ta aktivnost v tem, da subjekt ne sprejema slepo in nekontrolirano novo predočevane vsebine, temveč, da se skuša uživeti v njen pomen, da jo skuša razumeti in resnično spoznati, ali pa da jo vsaj primerja z onimi duševnimi vsebinami, ki so že njegova duševna last in o katerih pravilnosti je bil do tedaj popolnoma prepričan. Tako seže s svojo osvajalno aktivnostjo v vsebino novo spoznanega dejstva ali vrednote ali pa dolžnosti in skuša vsebino teh predmetov pregledati, duševno osvojiti, razumeti in nekako oviti v svojo duševnost.

Poleg te aktivnosti pa nastane sedaj še druga, katere delo je v tem, da skuša na ta način spoznano in za pravilno ocenjeno vsebino asimilirati ostali duševni vsebini. To pa tako, da ne bo stala nekje sama zase in izolirana, temveč da bo pristopila kot sestavljajoči del k ostali duševni vsebini, ki že tvori podlago subjektovega svetovnega nazora. Tako je torej vsebina svetovnega nazora sprejeta v človekovo dušo in oni aktiviteti, ki se pri tem udeležu-

jeta, sta osvajanje in duševno asimiliranje. Zato lahko rečemo, da je svetovni nazor ona duševna vsebina, ki je po subjektu asimilirana in ki se tiče odgovora na osnovno vprašanje o zmislu sveta, življenja in človeka v obče ter vsakega posameznika posebej.

Iz te druge določitve svetovnega nazora pa sledi, da je vsako zgolj pasivno sprejemanje vsebine svetovnega nazora nemogoče, oz. da taka duševna vsebina ni ono, kar zasluži ime svetovni nazor. Tako bi torej iz obsega pravega svetovnega nazora izpadlo ono zgolj podedovano in v podedovanih duševnih lastnostih ter dispozicijah zakoreninjeno večje ali manjše razpoloženje za ta ali za oni svetovni nazor. Gotovo je res, da vpliva tudi podzavestna duševnost na tvorbo svetovnega nazora, in da je od dispozicij poedinca v veliki meri zavisno, ali bo bolj naklonjen tej ali oni, optimistični ali pesimistični, naturalistični ali pa religiozni zamisli o svetu in življenju. Toda zavedati se moramo, da so to le pasivni elementi v človekovi duši, ki bi mogli ustvariti samo neko podzavestno se tvorečo osnovno misel o celokupnosti sveta in življenja, pri čemer pa bi subjekt še nič ne sodeloval. Tak svetovni nazor bi zato ne bil svetovni nazor tega ali onega poedinca, temveč samo neki splošni nazor cele njegove vrste.

Razen tega pa se moramo spomniti še tega, da je subjekt vedno toliko avtonomen, da more iz one plati duševnosti, ki še ni povsem diferencirana za tako ali pa drugačno dispozicijo, ustvariti pòtem doživljanja nove dispozicije. In šele takrat bo dobil subjekt svoj lastni svetovni nazor, kadar se bo že pri duševnem sprejemanju onih vsebin, ki so za njegov svetovni nazor važne in odločilne, udejstvovala subjektova usmerjenost k pravilnosti, ki bo tako močna, da bo šla tudi preko vplivov že podedovanih lastnosti v novo duševno smer, ki pa bo resnično in zavestno smer dotičnega subjekta. Seveda pa se zato tako ustvarjanje svetovnega nazora nikakor ne more začeti v zgodnji otroški mladosti in tudi ne že v začetku pubertete. To se more zgoditi šele tedaj, ko se je mladi človek v puberteti znašel, ko je našel samega sebe in svoj svojstveni odnos do življenja in do sočloveka. Tedaj se šele začneja tvorba njegovega svetovnega nazora, ki je deloma zavisna od že prej pridobljenih misli in vrednočenj, ki pa je sedaj že zavestno njegov in tudi umsko ali pa vrednostno utemeljen ter zato normativen. Seveda pa se pozneje nadaljnja tvorba tega nazora vedno izpopolnjuje in nadaljuje ter običajno nima določenega zaključka v tem svetu.

O genetični plati svetovnega nazora pa moramo v tej zvezi upoštevati še to, da izpade iz obsega tega pojma tudi vsak samo pasivno pridobljeni ali samo privzeti svetovni nazor. Zakaj vsi dobro vemo, da je takih poedincev, ki bi se avtonomno in resno trudili, da bi si prej ali slej vendarle pridobili enotni pogled na svet in življenje, in ki bi našli tudi svoj lastni zmisel, zelo malo. Mnogo več pa je takih subjektov, ki sicer ono osnovno potrebo po nekakem centralnem duševnem vidiku dobro čutijo, ki pa zadostijo tej potrebi enostavno na ta način, da si svetovni nazor kje izposodijo in si ga privzamejo za svojega, čeprav ne vedo utemeljiti, zakaj da so izbrali vprav ta in ne kak drugačen nazor o svetu. Pri tem privzemanju, ki je torej povsem pasivno in pri katerem njihov subjekt nič ne sodeluje, pa se navadno zgodi še to, da se odloči

tak subjekt večinoma za oni svetovni nazor, ki najbolj prija ali njegovemu trenutnemu načinu življenja ali pa prirojenim dispozicijam, ki ga gonsko silijo, da se udejstvuje tako in ne drugače. Zato je povsem jasno, da tako pasivno privzeti svetovni nazor ni nikak o s e b n i nazor in da zato ne more biti centralni in trdna točka subjektive duševnosti, na katero bi se v primeru potrebe osebno naslonil in iz katere bi izviral njegova enotnost. Kakor je ta nazor samo privzet, tako se more tudi poljubno izpreminjati in nima nič stalnega in enotnega. Zato privzeti svetovni nazor sploh ni svetovni nazor, temveč le neko mnenje, ki more pri vsakem človeku zadovoljiti njegovo potrebo po enotnem pogledu na svet in življenje.

Poleg dosedaj orisanih potez svetovnega nazora, t. j. poleg njegovega vsebinskega bistva in dejstva, da je ta nazor pridobljen po dvojni subjektivni aktiviteti, pa je ta nazor določen še po tem, da ima njegova duševna vsebina v duševnosti neko prav posebno mesto. Kar s tem mislim reči, je to, da vsebina svetovnega nazora ni obkrajnega ali perifernega, t. j. takega značaja, da bi stala ob strani in da ne bi imela nikakega vpliva v človekovi duševnosti. Obratno, ta vsebina je centralna plat človekove duševnosti in je v tej duševnosti zelo pomembna. Ta centralnost svetovnega nazora pa se da izkazati celo na dva načina. 1. Ta značaj sledi že iz pojma svetovnega nazora samega, ki je vendar končni ali vsaj začasno zaključeni sistem vseh različnih človekovih doživljajev, ki so nastopali kot komponente za končno vsebinsko rezultanto nazora o svetu in življenju. Svetovni nazor je tako nastal šele na podlagi in iz vsebin posameznih doživljajev, vsled česar stoji ta vsebina nekako sredi in nad ostalimi doživljaji. Razen tega pa je svetovni nazor potem, ko je že izveden in vsaj deloma zgrajen, tudi vidik za presojo novih doživljajev. To pa zopet kaže, da ta duševna vsebina ni potisnjena v kot duševnosti, temveč da stoji vedno pripravljena in zavestna sredi in na višku duševnosti, če se smemo tudi tu posluževati vsaj v simboličnem zmislu prostornih določil.

2. Centralno mesto vsebine svetovnega nazora pa sledi tudi iz prej orisane poteze, da je nastal ta nazor le po osebni asimilaciji. Če je namreč svetovni nazor res po subjektu osvojen in asimiliran, potem mislim, da sledi tudi iz tega, da je zato centralnega pomena. Kajti biti duševno osvojen, se vendar ne pravi, priti v duševnost nekam pasivno ali pa celo na skrivaj in po ovinkih, radi česar bi taka vsebina hitro utonila med množico ostalih doživljajev, prešla v podzavest ali pa bi se celo izgubila. Tudi ne pomeni asimilacija, da je taka duševna vsebina samó ob svojem vstopu v duševnost kontrolirana, da pa se pozneje v tej duševnosti izgubi. Pojem asimilacije ima marveč svoje jedro v tem, da je nova vsebina in svetovni nazor prilagoden ostali in prejšnji duševnosti, ali pa da se neka prejšnja vsebina prilagodi tej za pravilno spoznani vsebini ter da nastane med njima vsebinsko in pravilnostno soglasje in enotnost. Če pa je vsebina svetovnega nazora taka, da se ji nove vsebine morajo prilagoditi, potem pa je jasno, da je ta nazor subjektu vedno zaveden ter da stoji, simbolično izraženo, v tej duševnosti na takem mestu, od koder je njen trenutni in hitri vpliv na novo vsebino sploh mogoč. In to mesto imenujemo zato centralno.

Iz takega centralnega pomena svetovnega nazora pa sledi še ena in že do sedaj mimogrede omenjena njegova značilna poteza. Kajti nazor o svetu in življenju tudi v duševnosti ni pasiven in mirujoč, temveč je vedno aktiven. Njegova aktivnost pa se kaže predvsem v tem, da stoji, po Freudovo izraženo, kot budni čuvaj pred vrati v sobo zavestne duševnosti, kjer je njegova naloga, da pregleduje in secira vsebine novo nastalih doživljajev in jih sebi prilagodi. Tako nastane v duševnosti stalna in neizpremenljiva duševna vsebina, ki postane vidik za presojo novih doživljajev. Iz tega pa moramo sklepati, da je tudi stalnost svetovnega nazora ena njegovih bistvenih lastnosti.

Toda poleg te aktivnosti svetovnega nazora, ki izvira torej iz njegove stalnosti, pa moramo upoštevati še drugo aktivnost, ki ni nič manj važna. Zgodi se namreč tudi to, da prilagodi svetovni nazor tudi samega sebe novo spoznani vsebini, če je spoznal subjekt to za pravilno in če v čem nasprotuje bistvu svetovnega nazora. Iz tega pa spoznamo, da je svetovni nazor kljub svoji trdnosti in stalnosti vendar še zelo živ in agil, ter da se ta agilnost tiče celo možnosti izpremembe njega samega, če je subjekt spoznal, da je njegova vsebina nevzdržna ali pa da ne more razložiti vseh pojavov sveta in njega samega. V tem vidimo baš stalno sodelovanje subjekta pri tvorbi in pri izpopolnjevanju svetovnega nazora.

In če preidemo sedaj preko te zveze med subjektom in med svetovnim nazorom še na vprašanje o razmerju med njim in med onim subjektom, ki ga imenujemo osebnost, potem najdemo zelo zanimive zveze med obema.

Prva zveza obstaja v tem, da imajo sicer vsi subjekti sposobnost duševne asimilacije novih doživljajskih vsebin, da pa je vendar ta duševna poteza najbolj značilna za osebnost. Osebnost je sicer določena tudi po drugačnih značilnih znakih, toda v zvezi z analizo svetovnega nazora pride predvsem ta v poštev. Kajti osebnost imenujemo s pravico samo oni subjekt, ki svojih doživljajev ne doživlja enostavno tako, kakor mu pač prihajajo. Tudi ni njegova oseba pri tem neudeležena, obratno, ona pri tem močno sodeluje. Če smo preje že pri tvorbi svetovnega nazora omenili dvojno subjektovo aktivnost, aktivnost osvajanja ali vsebinskega razumevanja in pa aktivnost asimilacije, potem je ta določitev toliko časa samo splošna in teoretična, dokler ne pokažemo tudi takih subjektov, ki to aktivnost res tudi imajo, ki jo uporabljajo in ki so tako oni psihološki material, po katerem je tvorba svetovnega nazora sploh praktično povzeta. Brez teh subjektov bi o resničnem svetovnem nazoru nič pravega ne vedeli. In če ni to nobena druga oseba, potem lahko trdimo, da so te osebe vsaj osebnosti. Kajti osebnost izvršuje tudi nadpovprečna dela in priznati moramo, da je stalno sodelovanje subjekta ob doživljanju res težavno in nadpovprečno. Toda osebnost jo zmore, ker leži njen poudarek ne samo na aktivnosti doživljanja, temveč tudi na aktivnosti subjekta ali osebe. Iz povedanega torej sledi, da ima osebnost zmožnost in sposobnost uživati se v vsebino doživljajev, da je v nji tudi pripravljenost tako vsebino umsko ali kakorkoli tudi razumeti in spoznati, ter da ima ona tudi stalno stremljenje spraviti vsebino novega doživljaja v sklad z ostalimi vsebinami, ki že leže v njeni zavesti ali pa v podzavesti.

Zato pa lahko rečemo, da je prva zveza med svetovnim nazorom in med osebnostjo ta, da je osebnost najpripravnejši subjekt, ki bi znal in mogel ustvariti v sebi tudi svetovni nazor. Na drugi strani pa ima svetovni nazor, ki zahteva zase subjektovo aktivno sodelovanje, v osebnosti najboljše zagotovilo, da bo postal sploh kedaj tudi realiziran. Tako že s te strani jasno vidimo, da sta osebnost in svetovni nazor nerazdružljiva, kajti v osebnosti se že zaradi njegove subjektive aktivnosti sama od sebe in nehote tvori in izpopolnjuje vsebina svetovnega nazora. To pa se godi še tembolj, ker je osebnost tudi normativno in pravilnostno usmerjena in ker torej stremi samo po doživljanju objektivnih predmetov. Radi tega pa je njen svetovni nazor nujno tudi objektivno utemeljen in fundiran.

Razen tega pa obstaja med osebnostjo in svetovnim nazorom še druga zveza, ki zopet priča, kako nerazdružno sta zvezana eden z drugim. Kajti poleg tega, da je osebnost določena po tem, da pri doživljanju aktivno sodeluje in da novo vsebino prilagodi že obstoječi vsebini, pa je, razen še nekaterih, njena lastnost tudi ta, da je duševno enotna in da ima neko duševno trdnost, ki jo dela stalno, dosledno in organsko. Ta duševna poteza osebnosti pa izvira že iz prej omenjene in je samo njena nujna posledica. Kolikor je namreč osebnost usmerjena k temu, da pregleda in prekontrolira vsak svoj doživljanje ter ga skuša razumeti in spoznati, in kolikor skuša potem novo duševno skušnjo prilagoditi ostali in prejšnji duševni skušnji, toliko to v efektu pač nič drugega ne pomeni, kot da postaja osebnost na ta način notranje in vsebinsko enotna ter da dobiva počasi enoten vidik za presojo vsega svojega doživljanja. Saj je v taki duševnosti vendar načelno izključeno, da bi nastala kaka neenotnost in disharmoničnost. Proti temu dela vendar z vso silo vprav subjektivna asimilativna aktivnost. Sicer pa bi to pomenilo, da efekt ne odgovarja ali pa celo nasprotuje subjektovemu prizadevanju. Tako je torej nujno, da postane osebnost, ki ima in ki uporablja svojo asimilativno aktivnost, duševno enotna in harmonična.

Ta njena lastnost pa jo spravlja v bistveno in notranjo zvezo tudi s svetovnim nazorom. Kajti tudi v tem oziru smo rekli, da je stalnega in enotnega značaja. Videli smo, da svetovni nazor v duševnosti ne predstavlja kake periferne ali brezpomembne duševne vsebine, ki bi se mogla poljubno izpreminjati, temveč da je njegovo mesto centralnega ali središčnega pomena in da se zato normalno le malo ali pa nič ne izpreminja. Le v izrednih primerih, t. j. tedaj, če je subjekt res spoznal, da te svoje vsebine nikakor ne more več vzdržati pred lastnimi ali tujimi argumenti, ali pa kadar ta svetovni nazor ne more obseči in razložiti vseh različnih in novih pojavov sveta in življenja, samo tedaj se čuti subjekt prisiljenega, da svoj svetovni nazor bistveno izpremeni ali pa izpopolni. Toda tudi tedaj je ta izprememba izvršena le s težavo in z velikim duševnim samopremagovanjem; kajti svetovni nazor človeku vendar veliko pomeni. Saj mu je toliko in toliko časa služil kot vodilo in vidik za presojo vseh njegovih doživljanjev in vseh pojavov okrog njega. Zato je svetovni nazor res trdna in stalna ter enotna duševna vsebina.

Če pa skušamo sedaj združiti oboje naših pogledov na enotnost osebnosti in na enako enotnost ter trdnost svetovnega nazora, potem sledi iz tega z nuj-

nostjo dejstvo, da se obe enotnosti medsebojno podpirata in da celo ena iz druge izvira. Saj se vendar v takem primeru oboje godi v istem subjektu, ki je torej osebnost in ki ima svoj svetovni nazor. Razen tega pa je pri tvorbi svetovnega nazora vprav subjektova, t. j. v tem primeru aktiviteta osebnosti, tista duševna sila, ki pòtem asimilacije ustvarja notranjo enotnost in trdnost. Zato lahko mirno in upravičeno trdimo, da vlada med svetovnim nazorom in med osebnostjo o b o j e s t r a n s k o odvisnostno razmerje. Prvo razmerje obstaja v tem, da šele po duševni asimilaciji osebnosti sploh more priti do one duševne vsebine, ki je resnično spoznana duševna last subjekta in ki je njegov centralni duševni vidik za presojo vsebin novih doživljajev. Drugo razmerje med obema predmetoma pa je v tem, da dela že tvorba svetovnega nazora, t. j. tvorba enotnega vidika na celokupnost sveta in življenja, enotnost in trdnost osebnosti. Ta enotnost pa se vedno večja in je njeno izpopolnjevanje zavisno od čim popolnejše slike svetovnega nazora. Svoj vrhunec pa doseže ta enotnost tedaj, ko je svetovni nazor dovršen ali pa bi vsaj bil dovršen. Zato pa smemo reči še to, da sta osebnost in svetovni nazor nerazdružno zvezana ter da ni in sploh ne more biti enega brez drugega. Ni svetovnega nazora brez osebnosti in ni osebnosti brez svetovnega nazora!

O prvi polovici te trditve pa bi utegnil mogoče kdo dvomiti in sicer tedaj, če bi upošteval dejstvo, da živi vendar mnogo takih ljudi, ki imajo sicer svoj »svetovni nazor«, ki pa vendar v življenju kolebajo, ki so neenotni in ki se ne odločajo vedno enako. Kratko rečeno, je mnogo takih ljudi, ki niso enotne osebnosti, ki pa imajo vendar svoj nazor o svetu in življenju. Proti temu pomisleku pa bi omenil samo to, da se mi zdi načelno nemogoče, da bi resnično asimilirani svetovni nazor ne imel tolike sile, da bi se v dejanjih in v življenju tudi izkazal. Zato se mi zdi, da v takem primeru ne smemo govoriti o resničnem, gotovo pa ne o avtonomnem, temveč le o nekem navideznem ali pa samo privzetem svetovnem nazoru, ki pa radi tega razumljivo ne more imeti one notranje sile, ki bi vodila človeka vedno v isto smer. Zato kljub temu moremo ostati pri prvotni trditvi, da ni svetovnega nazora brez osebnosti in da ni osebnosti brez svetovnega nazora. Pri tem drugem razmerju pa moramo poudariti še to, da vprav svetovni nazor zaradi svoje notranje enotnosti dela tudi osebnost enotno in trdno.

Iz te kratke primerjave obeh predmetov pa izvira sedaj važna posledica tudi za praktično življenje osebnosti. Če je namreč svetovni nazor njegova centralna duševna vsebina, potem iz tega z nujnostjo sledi, da stoji tudi vsako in kakršnokoli dejanje in udejstvovanje osebnosti pod vsebinskim vplivom njenega svetovnega nazora in da je ta vpliv tako naraven, neposreden in zato nujen, da se mu osebnost ne more odtegniti. Zveza med osebnostjo in svetovnim nazorom je tako tesna, da se ta nazor ne izraža samo v njegovem navadnem življenju in udejstvovanju, temveč da se nujno izraža tudi v njegovem kulturnem udejstvovanju.

Tako stoji tudi gospodarsko, umetnostno, znanstveno, etično in socialno ter religiozno doživljanje in udejstvovanje osebnosti v notranji in neposredni zvezi z njenim svetovnim nazorom. Vpliv nazora pa se kaže ali v tem udejstvovanju samem ali v načinu udejstvovanja ali pa vsaj v njegovih efektih. Seveda pa je

to izražanje svetovnega nazora tem neposrednejše in zato popolnejše ter tem bolj neovirano, čim bolj je vrednost kulturnega dela osebnosti nezavisna od neposrednega vpliva njenega svetovnega nazora. Dober primer za tak način neposrednega izražanja svetovnega nazora v osebnotnem delu imamo baš v umetnosti, kjer nikakor ne gre za objektivno resničnost in pravilnost uporabljene vsebine, temveč le za estetsko vrednost te vsebine. Popolnoma drugačen primer pa je znanstveno delo, ki zahteva radi svoje objektivne usmerjenosti ob vsakem novem spoznanju neko izločitev subjektivnih faktorjev in torej tudi dotedanjega svetovnega nazora dotičnega znanstvenika. Toda tudi v takem primeru občuti znanstvenik, kako težka je taka izločitev. S tem pa je samo ponovno izkazano, da sta osebnost in njen svetovni nazor res trdno in nerazdružno zvezana in da je zato svetovni nazor eden bistvenih znakov osebnosti.

RAZODETJE V SLEPI SOBI

MIRAN JARC

Emanuel Vervega je stal pri zavešenem oknu v kabinetu tovarnarja Alberta Vervege in brezizrazno gledal v sivo predjutrno, ki se je obotavljajoče izmotavalo iz noči.

Ta kabinet s črno kvadrasto pisalno mizo, na kateri so ležali razmetani zvezki *Femine*, *Wiener Mode* in *Dame*, ta kabinet, kjer je poleg iz kock sestavljene omarice za knjige stala samo še zelena zofa, ni vendar z ničimer vzbujal rahle groze, ki pa se je Emanuela le še bolj pollaščala.

Po prstih bom stopal, da prav nikogar ne prebudim ... ali pa ne, kar pri miru bom stal, samo, da se nič ne predrami. Zdaj, zdaj se utegne nekaj predramiti ... Kar samo od sebe se bo izprožilo in znova bo zašumel krogotok dogodkov ...

Niti dihati se ni upal. Pa je zato dihala ura, ki je vznemirjen čutil njeno utripanje pod obleko in je vedel, da je vse zaman: novi prostor, ki ga je sprejel, je že začel izsevati vanj svojo moč. Bdenje ga ni utrudilo, marveč mu je pozornost za vsak najrahljši dogodek dostopnjevalo do neke višine, kjer se že pričinja jasnovidnost. Tako ga je njegov bratranec Albert, uro pozneje, ko ga je bil osvobodil sredi noči iz policijskega zapora, zasledil mrmrajočega neke nerazumljive besede, ki so se pa ponavljale v tako dosledni zaporednosti, da so Albertu napele pažnjo.

»Varlblajlazartubnar ...«

Mimogrede, ko je v nočnem razgovoru od strani preizkuševalno ošinjal tega svojega čudnega sorodnika, ki se doslej ni brigal zanj, je razčlenjal zagonetno besedo in nenadoma poskočil: »Emanuel ... odkod jih pa poznaš?«

Oni se je držal za čelo in stokal — glavobol ga je pretil pognati čez rob potrpljenja — in se ves tresel v mrzlici. »Varl. Blaj. Lazar. Tubnar ...« je

Albert ves osupel razkril tajni smisel besede: štiri možje, ki so mu stregli po življenju. Odkod ve Emanuel?

»Pokličem zdravnika!« Hlastno je listal po telefonskem imeniku. Zdravnika ob treh zjutraj! Emanuel ga je prijel za roko in sunil knjigo v stran. Tedaj ga je spet zbolela roka v zapestju in nad komolcem, kjer so se še poznali vtisi trdih prijemov.

»Emanuel, tak daj si dopovedati, saj vidiš, da si že kakor mrlič...«

»Za božjo voljo, prosim te, ne kliči zdravnika, samo miru mi daj, miru, da se uredim... vse se je zmedlo...«

»Kdo bi mislil, kdo bi mislil, da se bova srečala v tej uri...« je zmajeval Albert in se spet ustavil pred svojim bratrancem in ga gledal in spet zmajeval z glavo: ta... ta ubogi fant, da je bil z njimi, ki so me hoteli ubiti?

Emanuel mu v prvem navalu zmede potem, ko so ga bili na izrecno zahtevo Albertovo spustili na prosto, ni vedel drugega povedati, kot o nekih štiristo dinarjih, zaradi katerih, če jih do osmih zjutraj ne vrne v blagajno, utegne biti odpuščen iz službe in predan sodišču. In zato, ker ga je Albert rešil, se je zahvaljeval tako brezmejno, da je njegova vdanost že prestopila meje samospoštovanja in vplivala mučno.

Potem je Emanuel brez zveze pripovedoval o neki Astridi, o tem blodnem angelu, ki ga je treba za vsako ceno vrniti življenju, »kajti ona je ples, božji ples, ti pravim, in ona je postavljala red v moje razruvano življenje... seveda red v višjem smislu... niti sama ni vedela za to... bogato me je obdarjala, jaz pa ji nisem mogel ničesar dati...«

In spet se je povračal k tistim usodnim štiristo dinarjem, zaradi katerih se je vse to zgodilo...

Ali kje tedaj se skriva nameravani umor? se je vpraševal Albert, ki ni našel zveze v tej izpovedi. Pa tudi Emanuel je samo tipal.

»Spraševali so me. Kakor da so me vrgli v križni ogenj. Gledal sem, samo gledal in tla so se mi zmikala pod nogami. Saj to je: nihče mi ni verjel. Če pa je bila okoliščina, v kateri so našli naju — mene in Hlisa — tako ne- navadna — ...«

»In Hlis?« je vprašal Albert strogo.

»Tudi on se je prav tako čudil.«

»Tudi on?! Česa je tedaj iskal na mojem vrtu?«

»Saj to je skrivnost. Na kolena je padel in zatrjeval, da je nedolžen. In začel je jokati kot otrok.«

»In kaj sodiš ti o Hlisu?«

»Kako naj sodim, ko sem ga v tisti minuti prvokrat videl. Vse skupaj je tako čudno... Da me niso uslišali in dovolili, da sem telefonično govoril s teboj, bi še zdaj trepetal za svojo usodo. Veruj mi, jaz sem nedolžen. Vse se je zgodilo zaradi tistih štiristo dinarjev.« Ozrl se je proti oknu na vrt, kjer je ugašala noč.

»Za Boga, saj se bo kmalu danilo... čez nekaj ur moram že v pisarno...«

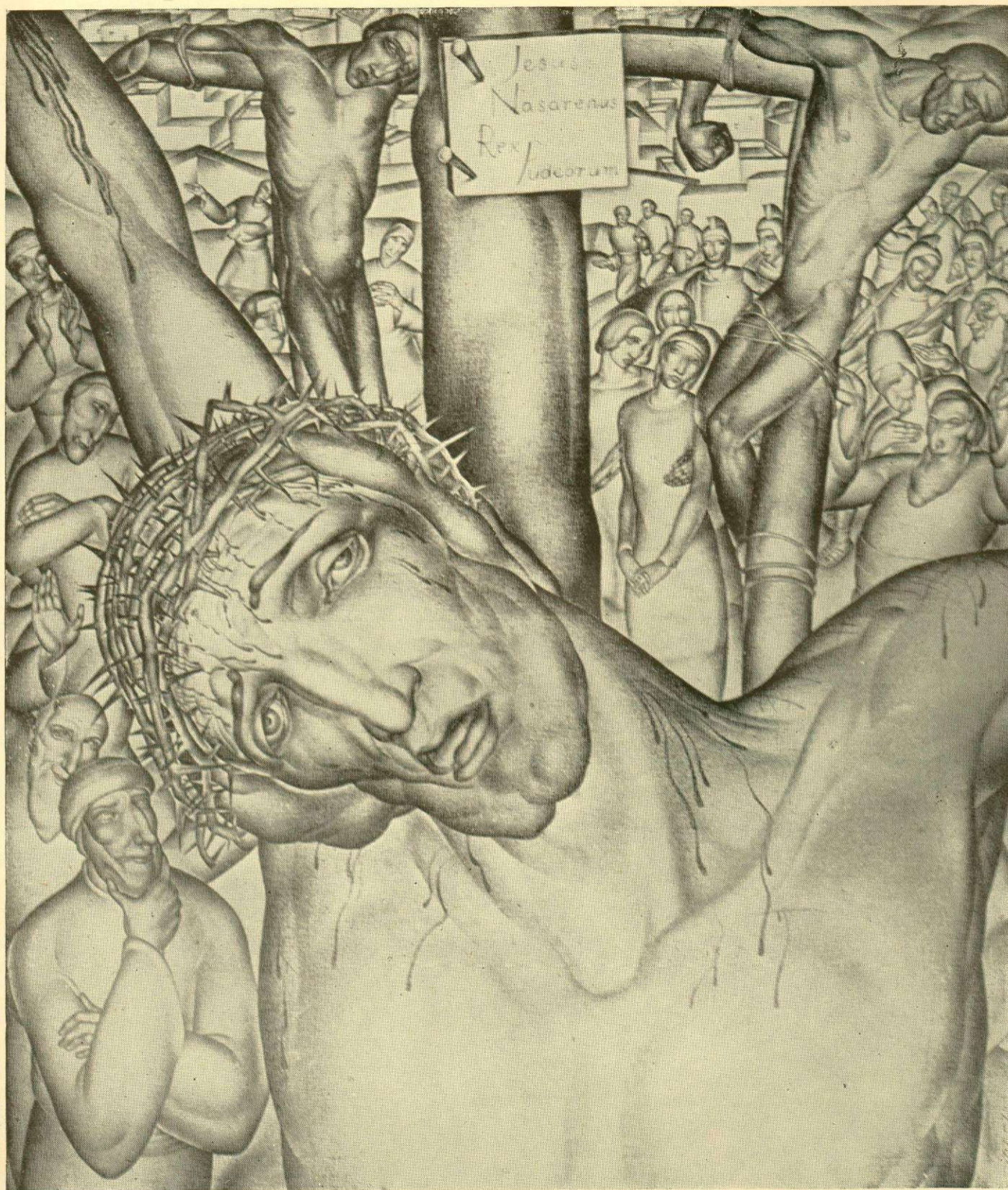
»Tak vendar ne greš, Emanuel, saj si za v posteljo...«

»Toda denar... denar... blagajna...«

»Tisto uredim jaz... Za zdaj pustiva vse to... pozneje se pomeniva...«

Albert je zapustil Emanuela, ki pa se je zaman prizadeval, da bi zaspal. Nahajal se je v tistem na pol budnem, na pol spečem stanju, v katerem privzame vsaka misel podobo, ki pa vendar še ni docela sanjska. Tedaj se duh čudovito pozorno bavi z vsemi zadevami, ki jih je prepustil dan še nerešene, vendar ne ozkobno osebnostno z vidika prizadetega posameznika, marveč z neko svobodno radovednostjo, čudeč se zadevam in stvarem, kakor da žive same iz sebe brez ozira na dotičnega posameznika, ki je življensko z njimi v tesni odvisnosti. Prav v teh minutah, ko se je že začel oglašati prvi šum in redek ropot s cest, ko je tišino prekinjalo večkratno odpiranje in zapiranje vrat, ki se je ponavljalo še v zateglih odmevih po hodnikih, se je Emanuel spet povrnil k čudenju, ki se ga je bilo polastilo že neki hip ob svojem tako nenavadnem prihodu v to hišo, namreč k čudenju nad vsebino te vile in nad njenimi prebivalci. Kdo bi si mislil, ga je prevzelo, da ima ta vila, ki bi ji na prvi pogled s ceste prisodil prostora za eno samo družino, toliko sob, vež in hodnikov, da se v njih kar izgubiš. Zdelo se mu je, da bi zdaj kar ne mogel najti izhoda iz tega labirinta. Vodili so ga skozi troje zavitih hodnikov z mehкими preprogami, na katere so sijale čudaške, zastrte luči, ki so dajale predmetom neki skrivnostni izraz. Ti predmeti — gladijator iz mramorja, rjav Buda v kotu, Marijin kip, petero dežnikov, ogromna želva na mizici pred zrcalom, togi pav nevidno pripet nad vrati, kot da prosto visi v zraku — so zmedli razdraženo domišljijo, ker ni bilo mogoče najti soglasja med njimi. Saj morda niso bili nagnjeni v enem samem hodniku, morda so bili razporejeni skladno po vseh vežah, ali domišljija jih je po spominu vse zgostila na en sam prostor, ki je bil odsev prvega neprijetnega vtisa. In sobe! Pa koliko teh sob! Zelena: Emanuel je stopal po prstih in se ni upal ozreti ne na levo, ne na desno, ker se mu je zdelo, da gre skozi spalnico. Upal bi se celo trditi, da je šel mimo speče ženske, ki se je za hip zganila in zadihala močneje. Rdeča: okrog okrogle mizice so sedeli gospodje in gospe... vsi zelo glasni in smejoči se in kar nič niso imeli pomislekov, da je že tako pozno in da jih je presenetil tuj človek... Potem soba, podobna nekaki verandi z žoltimi zagrinjali. Po parketih so se kotalile tri velike pisane žoge, kakor da jih je pravkar sprožila otroška roka. Na slamnatem stolčku je drevenel beli medved, ki je čuval dvoje kraljičen iz porcelana. Poleg slikovnic je spal bel kodruh, ki je bil videti prav tako narejen, a so ga koraki zdramili, da je začuden pogledal v tujca in nekam vriščeče zalajal.

Da se otroci še ob tej uri igrajo, se je Emanuel vprašal in plaho pričakoval, kje se bo že ustavil. Pa je šel še po zavutih stopnicah in spet po belem hodniku, skozi dvoje sob in spet navzdol mimo mnogih vrat, skozi katere se je čul smeh in vzklik, srečal je mladega gospoda, ki si je pravkar odeval črno zimsko suknjo, od nekod je švignila služkinja z belim predpasnikom, in še ena v črnem, potem se je začelo pozvanjanje — morda pri telefonu, morda iz kuhinje — in sob ni bilo konca in poti tudi ne. Večkrat je Albert potrkal na



TONE KRALJ: KRIŽANI. 1930

kaka vrata in za trenutek vstopil in Emanuel je začul izza priprtih vrat neumljiv šepet ... in tako mu je kar nenadoma prišla čez pot neka zanj čudovito lepa mlada žena, ki ga je komaj ošinila s smejočim se pogledom in že hitela naprej. Spominjala ga je nekega filmskega vtisa, celo Astride — imela je polne zlate lase in trudno drzne sinje oči, samo, da je bil blesk teh oči stokrat bolj tujinski kakor Astridin.

Albert se je nehote nasmehnil, ko je opazil, kako je Emanuel ob njej vztrepetal in se ozrl za njo, ko ga je Emanuel malo pozneje vprašal: »Pa je pri vas vedno tako?«

»Kako?«

»Tako vse čudno in lepo obenem.«

»Saj ni čudno. Zdi se ti tako, ker si prvič tu...«

Emanuel je vendar vedel, da je Albertova družina majhna: dvoje otrok, v starosti treh, štirih let ... Odkod tedaj ta množica sumljivih lahkoživcev in radostnic, kakor da bi jih priklical iz bara ali pa iz mrzličnih sanj?

In da zna kljub temu ohraniti vzoren red, se je Emanuel čudil, saj mu ti ljudje lahko zrasto čez glavo. Kdo naj se znajde v takem gospodinjstvu? In kak je namen vsega tega? Ti ljudje sploh menda ne spijo ... pomikajo se iz sobe v sobo in se predajajo nočnim radostim. To je kakor Astridin svet ... In misel, da je nekdo še pred eno uro nameraval Alberta umoriti! Ali štiristo dinarjev sploh kaj pomeni v takem svetu? Kam sem zablodil? Toda ni utegnil premišljevat do konca. Skozi široko odprte duri ozke sobice je videl klečečo usmiljenko, ki je mirovala kot črna soha. Kaj neki dela tu usmiljenka?

Potem sta z Albertom vstopila v ta kabinet, ki se je zdel daleč, daleč proč od vsega šuma, gol in enovit, v silno nasprotje vsemu, kar je dozdaj videl v tej hiši.

Da bi že zasijal dan, da bi se odgonetilo vse to mučno in motno in bi se razodel zmisel.

Tedaj je zabrnal zvonec pri telefonu. Vznemirjen je dvignil Emanuel slušalo. Tako čudno ga je spreletelo ob tem pozvanjanju: misel, da v nočnem predjutru še vedno nekje begajo zaposleni ljudje, ki tudi v teh samotnih urah še ne smejo sleči uradne samogibnosti — ta misel se je zavrtala zdražljivo v njegovo budnost, ki jo je napel tuji glas iz policijskega ravnateljstva.

»Kdo? ... Emanuel Vergerij? ... Emanuel? ...

Glas je utihnil. Zveza se je prekinila.

Kako je neki s Hlisom?

Spet je začel iskati pojasnila. Listal je po telefonskem imeniku in znova poklical. Odzval se je nekdo, ki mu je bil glas nekam znan. Spomnil se je, da je bil to izpraševalni uradnik. Zdaj je ta gospod neverjetno prijazno govoril. Povedal mu je, da bodo Hlisa kmalu izpustili, ker se je izkazalo, da je docela nedolžen, pač pa so še v tej noči prijeli pet osumljencev.

Odkod tako nenadna prijaznost z menoj, se je začudil Emanuel, ki je imel v spominu še pretekle ure. Že se je svitalo. Zdaj se ga je pollaščala trudnost do omotičnosti. Imel je občutek, da ga loči samo še dvoje, troje ur pred nekim

nad vse radostnim dogodkom. Prebudil se bo v praznik: v novo razdobje, kjer ne bo več teh temin in pošastnih krogotokov.

In predal se je motnemu snu. Kot bi padel v globine.

Nenadoma je zrastel pred njim Hlis. Kot prikovan je obstal: bledota v licih je šla že na zelenkasto, oči je imel krvavo podplute in vse telo mu je v tankem površniku drgetalo.

Stala sta v tesni Ribji ulici pred ozko starinsko hišo, kjer je bila v pri-
tličju moderno opremljena mesarija. V veži, ki je odmevala vrišč podečih se
otrok, je vpil vajenec, nad katerim je znašal svojo jezo obilen gospodar, ves
napihnjjen, tako tolst, da so mu drobne oči kar tonile v ogromnem obrazu. Iz
oken so se sklanjale ženske, ohlapne in razmršene, kot da so pravkar planile
iz postelj. Vse so si čudno sličile: prežave in namigujoče, s hlastnimi pogledi,
iz katerih se je razodevalo prostaštvo. Česa neki pričakujejo, se je zavzel
Emanuel in skušal ujeti smer njihovih pogledov. Pa tudi na ulici je bilo polno
žensk, takih, ki so iz gosposkih hiš, pa tudi počestnih in iz zatohlih vež in
prizidkov. Med njimi so bile komaj desetletne, pa tudi te so očitavale isto
ohlapno prostaško vedenje. In več nosnih je bilo med njimi. Ena, po vsej priliki
krčmarica iz predmestja, ki se je že komaj pomikala po razritem tlaku, je še
vedno izzivalno hotljivo gledala okrog sebe in se ustavila ob skrbno na prečo
počesanem fantiču na pragu brivnice.

Otroci, ki so jih nekatere žene vodile s seboj, so se zmerjali, begali s tlaka
na ulico in se spoprijemali ali pa si metali kamenje. Postrežnice in kuharice
in gospodinje, ki so se vračale s trga otovorjene s košaricami, mrzko sovražno
ogledujoče druga drugo, so prav tako hitele, da bi dospele na tisti kraj, kamor
se je zdelo, da se vse ozirajo. In vse to je polnilo mlekarne, prodajalne živil,
mesnice, zelenjadne trge in se vračalo spet v natrpano polne hiše — gomazeče,
zvedavo, nenasitno — in vsa ulica se je zdela kakor vriščeč rov, skozi katerega
struji v tisočero posameznikov razdeljen glad telesa, oči, rok, nog. In nihče se
ni zgrozil. Ne morda samo to, da se na koncu ulice stoječi redar sploh ni
okrenil na krik nekega fantalina, ki je na vso moč tekkel po ulici, marveč to,
da je povsem brezbrizno spremljal ves promet, ne da bi se pozanimal za vzrok
te napete prežavosti, ki so jo izražali vsi ljudje. Nekaj je viselo v zraku —
nekaj zelo nevarnega. Okna, vrata, ozki prehodi — te zevajoče črne rane
skrivnostnih hiš so izpuhtevale duh po zločinstvu, čeprav se ni morda v tej
uri zgodil noben zločin, ali vonjalo je po nečem zločinu podobnem. Vsa goltnost
teh bitij, ki so jim besede, kretnje, obleke le še rahlo prikrivale vsebino nji-
hovah življenj, ki so se odigravala v prostoru med kuhinjo, jedilnico in spal-
nico, je vznemirjala.

V tem trenutku sta se Emanuel in Hlis začutila neskončno osamljena, kot
da sta se — tujca — zavedla na nekem neprijaznem otoku.

»Česa vendar pričakujejo?« se je zdrznil Emanuel in se ozrl po ljudeh,
»že ves čas, koderkoli hodim, srečavam iste zagonetne in nepriljudne obraze.
Nekaj se je to jutro zgodilo...«

»Na to ne mislim,« je odvrnil Hlis, ki se je od slabosti še komaj držal na nogah, »meni se dozdeva, kakor da tavajo po megli bitja iz megle in senc. In neskončno se mi smilijo ta bitja, ki iščejo oblike, pa se jim posreči samo v zgodnji razpad obsojeno telo. In tudi bivališča zgodaj razpadajo. Dandanes zidajo razpadljive hiše. Tako žalostno je zdaj na svetu.«

»Še včeraj je bilo drugače,« je mrko odvrnil Emanuel.

»Kako je z Vervego?« ga je prekinil Hlis. »Mene so zasliševali vse do jutra. Slednjič so me izpustili. Ne vem, čemu so se smejali za menoj. To noč so privedli mnogo osumljencev, med njim Hlosta. Če me Hlost dobi, me ubije, češ da sem jaz izdal. Nič nisem izdal. Samo preprečil sem njegovo nakano. Čemu neki ljudje ubijajo, ko pa je vendar vse zaman...«

»Kaj je zaman?!«

»Saj vidite, da se ne da nič popraviti. Samo čakati je treba, venomer, potrpežljivo. Trpeti je treba. Ni drugega izhoda. Že želja po ubijanju jači telo... vse sile človekove napne do skrajnosti... in tedaj je misel meso in želja meso in vse, kar tvori človeka, je samo meso. Kako grozno! Meso, ki je vendar umrljivo...«

»To je tako brezupno, kar pravite,« je pristavil Emanuel, »tako mi je, kakor, da ste v en sam vzdih zajeli vse te ulice... kaj me plašite! To, kar pravite, je samo to uro resnica. Včeraj še ni bilo takó in tudi jutri ne bo več...«

»Česa?«

»Te groze, te puhteče, tihe groze, ki se plazi od vsepovsod. Še sonce je tako mrzlo čudno... Za boga, kaj se je zgodilo? Kaj se pripravlja? Vi mar veste? Vi morate vedeti, Hlis. Jaz... jaz sem čisto slučajno padel pred Vervegovo vilo. Kaj bi vam pravil. Zaradi neke osebne neprilike, no, zaradi neznatne difference v blagajni, kjer službujem... in, glejte, že me je potegnilo v ta krog... v ta krog osumljencev. Kakor da je ves svet globel, v kateri se zbirajo samo zlovesči osumljenci. In edino veselje so jim razvrati, drgetajoči razvrati in obilna hrana... Pomislite, Hlis, kaj vse sem to noč doživel. Šel sem skozi vrsto sob, rdečih, modrih, žoltih in tako čudne družbe, glasne, pa razigrane... in od zgodnjega jutra do zdaj sem samo jedel: kava, čaj, kruh z maslom, kruh z marmelado, jajca, kruh z mesnimi narezki in pecivo... utekel sem... svojemu bratrancu Vervegi sem utekel. Pomislite: ob njem sem se šele zavedel, kaj je karijera. Ta človek je obstrmel, ko sem mu dejal, da ne vem, kaj misli z namigavanjem na mojo »karijero«. Dejal mi je: Zdaj je že zadnji čas, da se resno lotiš plezanja navzgor. Zdražilo me je. In utekel sem mu, čeprav... čeprav mu moram biti v nekem oziru dolžnik, hvaležen dolžnik. Morda ga bom še obiskal. Ali vedno samo mimogrede. Tam je prav isto kot na ulici. Ali vi, Hlis, ste nekaj čisto drugega. Kakor da ste iz sveta od včeraj in od jutri. Ne iz tega sveta gomazečih živali. Vzljubil sem vas. Zasmilili ste se mi. Ali zdaj sem spoznal, da ne potrebujete usmiljenja, ker ste silno močni v sebi. Morda ste v tej uri edini človek, ki bi želel, da ostanete pri meni...«

Hlis se je naslonil na zid in potne srage so mu stopile na čelo

»Hlis,« je skoraj šepetaje nadaljeval Emanuel, ki ni niti opazil, da njego-

vega poslušalca zapuščajo moči, »je še neko bitje na svetu... o, da veste za mojo zgodbo... tako mi je, kot da se ona in jaz samotna boriva z vsem svetom. Le kaj se ji je to noč pripetilo? Proti jutru sem imel spačen sen: valovi so jo vrgli na breg, podivjana množica pa se je rogala ribiču, ki jo je dvignil... Moram jo najti. Zaradi nje blodim že celo uro po mestu. Samo zaradi nje se gode vse te čudne stvari z menoj.«

»Ženska?« je trudno vzdihnil Hlis in z roko zakrilil predse. Emanuelu se je zazdelo, da je Hlis označil neko smer. In je iskal. Toda videl je samo prejšnjo sliko: množice žensk vsepovsod: na ulici, pri oknih, na pragih... vse: kakor da odhajajo in prihajajo v kuhinje iz spalnic, iz spalnic v kuhinje.

In stisnila ga je žgoča žalost. Tedaj pa je začutil, da se ga je krčevito oklenila neka roka. Prav ta hip je še ujel Hlisove šepetajoče besede: »Slabo mi je...« In ob zidu je zdrsnilo borno telo na tla.

Ulica se je zgnetla okrog bolnika z onesveščencem in ni vedela, komu od obeh naj pomaga.

Proti večeru se je vse obzorje potuhnilo. Temà se je povесila nad mesto in goli vršiči predmestnih okleščenih dreves so okameneli. Po redko obljudenih ulicah, ki so se izgubljale v planjavo, tupatam prekinjeno s komaj dozidano vilo, so se vračali domov uradniki in delavci, pa vsi tako trudni, kakor da so novi priseljenci, ki gredo v negotovo, kar na slepo. A vračajo se že deset let tako in ceste se izgubljajo v planjavo med polja in travnike.

Kdaj pa kdaj se pojavijo v takem brezupnem prostoru orožniki z vklenjencem. Gledalci obstanejo in se zgrozijo ob razmršenih laseh in plamenečih črnih pogledih in se za hip oveselijo, da je v njih dušah že davno okamenelo koprnenje po daljavah za obzorjem in da se je kri unesla in jim spočasnila kretnje in misli. Kakor vklenjenca, se sramujejo tudi kakega komedijanta ciganskega, ki se je z medvedom na verigi nenadoma pritihotapil v podtalni nemir že desetletje umirajočih. Komedijant udari na boben, medved se prestopica in preteguje in umazani otroci se vriščeče smeji.

Komedijant sprejema redke dinarje, gleda pa prezirljivo na te utrujene matere na pragih in na brkate krčmarje, ki bodo morali večno ostati za temi starimi zidovi, med razpadajočimi dvoriščnimi ogradami, te natakariče, neprespane, s trudnimi očmi in ugaslimi lici, topo radovedne — če jim bo sreča najbolj mila, bodo kdaj doživljale neprespane noči ob brezkončnem vekanju svojih otrok, ob sli vračajočih se mož... njihovi otroci se bodo umazani in vriščeči podili po dvoriščih, one same pa se bodo starale v kuhinji, v spalnici, ob novih gostih in ob rastočih kostanjih na gostilniškem vrtu... in bodo spoznale: vse je bilo samó občutevanje obletujočega se časa. In njihove hčere bodo, kakor nekoč matere, prežale na razodetja, materam bodo uhajale v skrite objeme potnikov iz neznanih mest. Na stopnicah bodo vpile po živi vodi, ki je ni še noben človek dal človeku, na temnih, pokajočih stopnicah, ki vodijo, vegaste in stisnjene, med počrnelo in vlažno zidovje, v temne in zatohle hodnike. Stopnice — stopnice — stopnice — v dan — v noč. Po njih stopajo,

hite, odhajajo, pa se zopet vračajo v svojo noč: desetletja že, rod za rodom, in so v neki uri vsi kakor en sam človek, truden do smrti, razočaran od vsega, zmeden od tisočeri nepojmljivosti, in jih tko dnevi in jih ne razvezuje mrakota. Vsi — en sam človek — prav kakor Emanuel Vervega, ki se vrača po vegastih, temačnih stopnicah v zadnjo sobo na koncu poslednjega hodnika.

Debela gospodinja je prepoznala korake in stopila iz kuhinje, iz katere je kvader luči sajaste petrolejke obsvetil trudnega človeka.

»Zadnji čas, da ste se vrnili, gospod Vervega,« je zagagala in se mastno smehljala, »že dolgo vas čakajo. Kar v sobo sem jih povedla...«

»Kóga? Za božjo voljo,« se je Vervega razburil, »miru sem potreben. Čemu jih niste zavrnil? Saj jih je mnogo, kajne? — Seveda jih je mnogo... Odkod neki čutim, da jih utegne biti mnogo, se je začudil Vervega, ki se mu je dozdelo, da se je vse to, kar se pripravlja, že davno zgodilo, — da je tisto že vse videl, morda v sanjah, ki so se dvakrat, trikrat že ponovile.

»Vedela sem, da boste nejevoljni,« se je gospa spet tolsto nasmejala, »ali kako naj bi zavrnila tako finega gospoda, kakor je ta vaš prijatelj. Saj je vaš prijatelj?...«

»Takó? Takó?« je zamrmral Vervega, »pa ne da bi bil Hlis? Hlis pač ni. On ni fin gospod.«

»Hlis, pravite? Morda je tudi še Hlis pri njem. Morda še tretji? Nisem utegnila popaziti.«

»Pa saj Hlisa ne poznate,« se je čudil Vervega, toda obenem se mu je zazdelo kar razumljivo, da v tem trenutku ve ta tuja ženska vse, prav vse o njem, ne da bi ji morda kdo povedal, kar tako po neki zagonetni svetlovidnosti.

»Hlisa ne poznam. Pa če bi tako naneslo, bi ga našla v največji množici. Pa saj vas ni še nihče obiskal, gospod Vervega, zato morate biti nocojšnjega večera veseli. Izmučeni ste, kar pretesno živite. Čemu ne stopite kdaj k meni v kuhinjo?...«

»V kuhinjo?« se je Vervega blodno ozrl vanjo, ki ga je objela s poželjivimi pogledi.

»Čemu prav v kuhinjo,« je spraševal brez misli.

»Tako, na pogovor pridite kedaj.«

»In vaši otroci?«

»Takrat že spijo. Mož pa je skoraj vse noči z doma.«

»A?! Pa saj nisem po tem vprašal,« je Vervega zardel in ni mogel razumeti, odkod svežost in moč v tej obilni ženski, ki mora bivati v tako zatohlem stanovanju.

»Ni dobro, če je človek preveč sam,« je spet pričela gospodinja, »kar pokličite, pa vam prinesem čaja.«

Torej je tako zdrava, ker ni nikoli sama? je pomislil Vervega. Stala je pred njim široka in mogočna, toda sive oči so se ponujale v nagajivi, odvratni prijaznosti. Saj res, kako da jo šele danes prvič vidim. Ne bi bilo napak, če

bi se kedaj odzval njenemu povabilu. Morda bi t a k o pozabljal na marsikaj, je preišljal Vervega. Spodaj v veži je nekdo zaloputnil z vrati, s stranskega hodnika je zašuštela temačna postava. Šele zdaj se je spomnil Vervega, da že predolgo stoji tu in da utegne vplivati oklevajoč in redkobeseden nekam smešno.

»Tàk če želite pozneje čaja, kar pokličite!« ga je gospodinja vnovič spomnila, nakar sta se razšla.

Soba, v katero je Vervega stopil, je bila pogreznjena v popolno temó. Sprva se je temu začudil. Motno se je bil domislil, da ga menda nekdo čaka. Ali soba brez luči? Tedaj ga vendar nihče ne čaka. Pritipal se je do stola, slekel vrhnjo obleko in sedel na rob postelje.

Zdaj šele je začutil nenadno slabost. Ob čelu tik nad desnim očesom ga je stiskal obroč. Pod obročem je kljuvalo in trgalo.

»Od vsega tega, seveda. Prespati se moram, prespati...«

Oblečen se je zleknil po postelji. Rad bi se slekel, ali oviral ga je neki posebni, že iz sanj mu znani občutek tesnobne zadrege, ki mu je branila predati se popolni razpuščenosti duha in telesa, občutek sramu, da ga utegne vendarle kdo presenetiti. Ni še tako ležal pet minut, ko je bil že trdno uverjen, da je v tem slepem prostoru še neko bitje. Ta gotovost, ki mu jo je vsilil nepojmljivi navdih, se mu je zazdela čisto razumljiva, podkrepilo jo je tudi opozorilo debele gospodinje, katere pa se je zdaj spominjal megleno, kot da je z njo govoril pred davnimi leti.

»Torej veste, da vas pričakujem?« se je oglasilo iz nasprotnega kota.

»Mislil sem si, gospod prokurist, Da ste me le našli? Tudi v tej temi? Tako mi je kakor takrat, ko sem se skrival pred očetom, če sem zagrešil kako grdobijo. Če prej ne, sva prišla skupaj zvečer. Tako mi je kot dijaku, ki se s cigareto v ustih izmika profesorju. Ali vse zaman. Tudi v temi se srečamo. Pa bodi. Zdaj sem truden. V s e t o me je popolnoma razorožilo. Pričnite.«

»Ne tako hitro, dragi Vervega. In tudi: saj nisem to, za kar me imate. Tu sva prav za prav oba isto. In tudi namene imava iste. Res, prav za prav zaradi namenov sem se utihotapil sem. Zjutraj smo vas začudeni čakali, šele vaš bratranec tovarnar Vervega je opravičil vaš izostanek... Tedaj v Buenos Aires vas je mikalo pobegniti.«

»V Buenos Aires?!« je zastrmel Vervega, »in pobegniti? To je obrekovanje!«

»Ni obrekovanje. Začeli ste s stotaki, to se po navadi konča z milijonskimi poneverbami, seveda če je človek dosleden. In vi očitujete dovolj doslednosti. Prav za prav ne vi, pač pa vaša strast do tiste ženske...«

»Nehajte, nehajte, prosim vas!« je zaklical Vervega.

»Ali česa se tako bojite, dragi moj. Saj nisem nikak ovaduh. Razkrijem se vam — tu v temi, kjer nisva več ločena po tem, kar glumiva v dnevnem življenju, tu smem biti pred vami gol, kot ste vi pred menoj. Tudi jaz name ravam pobegniti. Ali v Buenos Aires ali v New York, to je še vprašanje. Skupno doseževa večji uspeh. Že dolgo sem vas opazoval. Oster nos imam. Prvikrat, ko sem vas zagledal, sem že vedel: ta se ne bo dal privezati...«

»Ampak, prosim vas, vi ste nesramni! Kdo vam je dal pravico, da me zavajate v priznanja, ki vam jih še nisem dal, ki mi jih pa utegnete zvijačno izvabiti...«

»Le trezno preudarite, dragi Vervega: dejstvo je, da ste se spozabili nad blagajno, sicer šele prvič, ali že s tem dejanjem ste usmerili korak na pot, ki vodi v pustolovstva. Čemu tedaj kljub temu spoznanju poizkušate zanikati svojo pustolovsko nprav in zadržujete čas, ki preži na vas. Drugega izhoda ne vem za vaju...«

»Za naju... tedaj tudi njo mislite?...«

»Tudi njo. Do konca bosta šla. Poznam take postaje: Himmelhochjauchzend, bis zum Tode betrübt... na koncu bankerot...«

»Vi ste prav za prav zelo nepriljuden gost...«

»Pa zato odkritih misli...«

»Vidim. In če vas zaprosim, ali mi boste povedali brez ovinkov?«

»Želite?«

»O njej? O Astridi?...«

Prokurist se je mrzlo zasmel.

»Skušate me. Hočete, da bi vam jaz sam pritrnil, da sem bil tisti gospod v kožuhovini, ki jo je snoči nagovarjal...«

»Morda ste res bili vi. Kako bi ločil. Ob takih srečanjih so si ljudje čudno podobni. In o njej sem že dolgo dvomil...«

»Čemu dvomiti. Krivi ste sami. Igralka še ni bila nikoli zvesta gospodinja. Česa vendar hočete? Zapišite se ali Bogu ali hudiču, obema hkrati ni mogoče služiti. Vi, dragi moj Vervega, pa ljubite somračje, v katerem privzema pocestnica sijaj svetnice, svetnica pa vročičnost blodnice...«

»Mnogo veste o meni. Kakor da govorite z mojimi besedami...«

»Moram, kako bi se sicer razumela. In saj sva zdaj oba v globokem somračju. V tem prostoru je sestajališče nas vseh...«

»Pomislite, če bi naju slišala ona. Bojim se. Ta misel me je skrivaj že ves čas zalezovala.«

Prokurist se je na ves glas zasmel. Vervego je obšla bojazen, da bi ta smeh, ki je že prehajal v krohot, utegnil zbuditi sosedne sosoanovalece.

»Lepo vas prosim,« je zašepetal Vervega, »ali je res, kar trdite o njej...«

Prokurist se je še skrivnostneje režal.

»In — da sem že pri prvi postaji poti, ki vodi v kriminal?«

»Kriminal? Kaj je kriminal? Izobčestvo iz družbe. In vi sami se hočete izobčiti iz družbe...«

»Ali ne takó, za Boga ne takó...«

»Kako neki sicer. V puščavstvo. Astride ne vodijo v puščavstvo, dragi moj...«

»In ona to ve?... Govorite, govorite...«

»Kaj neki ve? Njo vodi samo sila in ona zahteva od vas samo, da jo privedete tja...«

»In vse mesto govori o snočnjem dogodku?...«

»Priznajte mi, da ste zelo nespretni. Edini vaš greh, ki vas utegne žgati do smrti, je zavest, da ste nespretni in da vendar hočete pustoloviti.«

»Ali tega nočem, nočem, slišite, nočem tega...« je Vervega kriknil in zakrilil z rokami v temó. Nevidni obiskovalec se je spet zakrohotal.

Vervega se je poskušal dvigniti, da bi pomiril čudaškega gosta, ali v tem hipu, ko se je okrenil proti oknu, je opazil Astrido, ki je stopila izza zavese. Bolj jo je začutil kot videl, samo moten svit od okna ji je bledil lase in del obličja. Vervega je odrevenel. Oči so se mu široko razširile, kot da bi hotele predreti temo, z rokami si je trl čelo, kot da bi hotel odtrgati žgoč obroč, ki ga je vedno bolj tesnil. Niti dihniti se ni upal. Vedel je, da je ona utegnila ves razgovor slišati. Zdaj nima česa skriti se pred njo. Nenadoma se je kar zveselil tega dejstva. Zdaj takoj, ob najmanjšem povodu ji bo plačal s svojim sovraštvom vse dolgo čakanje in ugibanje, vso samemu sebi utajeno grozo, ki mu jo je povzročala. Čutil je, da je uprla vanj svoje poglede in da pričakuje njegovega pozdrava, ker pa je molčal, je šla mino njega in brezbrizno kakor mimogrede spregovorila: »To je tedaj tvoje življenje? Ta temnica? Ta zaprta tema, ki je preokorna, da bi se kedaj odmaknila! In če pomislim, da sanjaš o Buenos Airesu? Kar smejati se ti moram... Le kako si dolgočasen!« Emanuela je ob teh besedah prevzela tolika jeza, da jo je občutil že kot slast. Ves se je osredotočil v samopremagovanje in je obstal nem, do skrajnosti pozoren prežavec. Ali vsaka njena beseda je zasekala vanj v živo. Kako da mu je zrcalni Jaz izstreljal očitek za očitkom. Imel je občutek, kakor ga doživi človek, ki mu je družba leta in leta odpuščala njegovo vedenje, dokler ga ni neko uro ob najmanjšem povodu napadla z zasmehom in izrekla obsodbo nad vsem njegovim življenjem in nad njim samim, da se je moral zazdeti pred samim seboj osramočen in nevreden samega golega življenja. Kakor da zavisi od priznanja ali nepriznanja te družbe smisel njegove vtelesitve in njegovih del. Tedaj se v enem trenutku razsvetli vsa bit človekova: kar otipal bi vsako najbolj skrito misel in željo. Tedaj se človek zave: ali bom padel kot suženj in priznal družbi: nič nisem... sprejmite me spokornika... poslušen učenec vam bom, — ali pa se rodi nadnarurna samozavest: jaz pa vam stavim nasproti moj svet in svet mojih očetov in vse, kar delate vi, je opičje posnemanje ohromelih v duhu.

Astrido je ogorčil njegov molk. Molk iz slabosti ali pa molk pred skritim naskokom?

Rahla užaljenost je siknila vnovič iz njenih besed: »Tak saj menda vendar ne spiš! Jutri so jahalne tekme, te si morava za vsako ceno ogledati. Zvečer pristane Nobilov zrakoplov. In ti nisi preskrbel še nobenih vstopnic. Obupati moram...«

Spet molk.

Ženska se je zganila, razdražena po negibnosti te slepe sobe, stopila za korak bliže:

»Ti si mi zoprn.« In spet je čakala. Tedaj se mu je zazdelo, da vidi na dno njenih mrzlih oči. Te mrzle oči so mu bile zdaj samo še izraz odvratne naveličanosti, ki je vsebina vseh puhlih bleščav in begov in tekem in rekordov

in zmag in slavljenj. Te mrzle oči so v slepi sobi, kjer ni ne vriskajočih množic, ne plesne godbe, ne barvnih slapov, samo še steklen blesk mrtvega avtomata.

In Emanuel je odgovoril mirno kot človek, ki je spregledal zakrinkano igro, v kateri se prej ni znašel:

»Astrida, pojdi iz te temnice, ki ti bo vedno zoprna. Pojdi z njim v Buenos Aires in še naprej do svojega bankerota.«

Po teh besedah, ki se mu je njihov zvok zdel, kakor da ne prihaja od njega, marveč od nekega drugega bitja v njem, ki se mu je šele zdaj razodelo, je doživel občutek nepopisnega miru. Nekaj težkega je padlo raz njega. Tudi mu je bilo, kakor da je s svojo močjo prisilil življenje, da se je upognilo, kamor je on hotel. In ko se je že čudil samemu sebi, je zaslišal, kako je plosknile odrevenelo telo po tleh.

Sklonil se je in ledeno mirno ugotovil: saj je mrtva!

Segel je z roko, da bi se trupla dotaknil, ali roka je zabrodila v brezsnožno temo in se je potapljala v globino brez dna.

Nekaj dni pozneje, prvič po teh vrtoglavih doživetjih, sta se srečala na križišču treh ulic. Brez začudenja sta se pozdravila kot dva človeka, ki že vesta drug o drugem.

Tisto noč sta se tedaj vendarle videla do smrti, čeprav sta se vsakdo po svoje in v ločenih prostorih sklanjala nad zrcalom noči. Ali duše valove skozi vse stene.

Ulice so spravljive. Tisoči ljudi jim oddajajo svoje odtise in sprejemajo potisočerjene odmeve mimobežečih življenj. Ulice stvarno oznanjajo vsem brez razlike z gledališkimi lepaki, z napovedmi novih filmov, s trgovsko reklamo, z dnevniki.

Astrida K. je igralka, ki je trikrat, štirikrat še dokaj uspešno nastopila, ki pa bo morala svojo bodočnost iskati v vrvežu velemest.

Emanuel Vervega je blagajnik družbe Export, ki bo moral svojo bodočnost iskati v obnavljanju prezgodaj ugasle pesmi svojih očetov. Morda jo najde, ko se premakne iz mrtvega prostora, v katerem se mu je razklalo življenje na dvoje in se razodela pena mrtvega fantomstva.

»Kar neverjetno, Emanuel, po kakem srečnem naključju je bil preprečen napad na tvojega bratranca Alberta,« pravi Astrida in ponavlja, kar je ponavljalo vse mesto v najbolj slikovitih govoricah.

»Njemu je že tako določeno, da mu bo prizanesen vsak napad,« odvrne Emanuel suho. Res je bolje, da greva poslej drug mimo drugega, pomisli Astrida s toplim spominom na samotno bdenje v hotelski sobi, kajti potrebovala bo, neskladna, v sebi skladnih in zemskih spremljevalcev. Res je bolje, da greva drug mimo drugega, se ponovi odmev v Emanuelu, ki samo še vljudno posluša, kaj mu Astrida hlastno pripoveduje o novih uspehih docela neznanih mu veličin.

Nič si nimata odpustiti, ker nista nič grešila drug proti drugemu. Grešila sta le vsak proti sebi samemu.

Iz neke trgovine z gramofoni se razlega modni šlager.

Policist kriči nad kolesarjem, ki je zadel ob pločnik.

Blagor jim, ki spregledajo na križišču. In tudi njim, ki vedo, da tudi na najtesnejšem prostoru utriplje najsilnejše življenje. In njim, ki vedo, da je vsak človek večno lepa skrivnost.

In na mesto se spet tiho usipa sneg. V gostih kosmičih, da se kar migljajoče megli.

In ljudje hité, razhajajo se, tonejo v plesoči megli.

OBČESTVENI ETOS SLOVANSTVA

FRANC TERSEGLAV

Priložnost, da se razgovorim o predmetu, ki je označen z naslovom teh razmišljanj, mi daje takozvani cirilmetodijski pokret. Ta pokret, ki se je v zadnjem času zlasti med našim mladim inteligenčnim rodом več ali manj vkoreninil in tvori že nekako neobhodno sestavino njegovih stremljenj in njegovega nazora, se mora gotovo čisto organsko skladati z njim, mora imeti svoj globoki *raison*, ako naj ima za vsakega slovenskega katolika resnično vrednost in tvoren pomen za našo kulturo. Smisel cirilmetodijskega pokreta pač ne more biti drugi ko ta, da se v svetu, v občestvu vseh narodov, v Gospodovi cerkvi na zemlji pa v ožjem krogu lastnega naroda, družine in narodovih združenj, od političnih do navadne tovarišije, realizirajo etične in kulturne vrednote slovanstva. Razjasnitev tega vprašanja — prav za prav naloge — je kot centralno vprašanje postavil na dnevni red tudi lanski kongres katoliških slovanskih akademikov v Ljubljani. Svojčas se je učenjaštvo trudilo, da bi določilo, katere osobite etične, kulturne, religiozne in druge vrednote v slovanstvu takorekoč latentno počivajo, katere so se v razvoju človeške zgodovine dejansko uveljavljale in kako so se uveljavljale. Ta metoda mislim, da ni rodila in ne more roditi pravega rezultata in tudi nima pravega haska za naše življenje. Po tej poti zablodi razčlenjujoči razum v same nerešljive probleme, ki se odpirajo brez konca: da li je slovanstvo sploh realna enota ali pa več ali manj samo *'ens purae mentis'*, da li res obstajajo specifične slovanske osobine duha ali pa so le več ali manj samohotne abstrakcije itd. itd. Če hočemo svoje življenje, ki potrebuje krepke usmeritve in globokega hotenja, resnično obogatiti, ga moramo le iz svojega naravnega slovanskega in krščanskega bilstva, ki ga moramo z vso močjo svojega nacionalnega instinkta brez vsakih pustih, brezplodnih in arealnih, protiživljenjskih razumevanj afirmirati. Mi smo poklicani, da iz bolj ali manj skritih duševnih in duhovnih sil naše slovanske duše pa iz slovanskega rodnega etosa, ki ga v sebi čutimo — in tem bolj glasno in resnično čutimo, čim bolj se, pobožno prisluškujoč, vanj vtopimo — z a v e s t n o r a z v i j a m o t i s t i b o d o č i l i k s l o v a n s t v a , ki naj v raznoličnosti posameznih na-

rodov, krvi, nagnenj in višjih sil vse človeštvo zedini v duhovno enoto. To pa ni delo učenjaštva niti inteligentnosti v vsakdanjem pomenu besede, tudi ne metodičnega izvajanja kakšnega političnega ali prosvetnega programa, ampak je naloga velikodušnega srca, najgloblje preprostosti, idealizma izbranih duš, kristalne jasnosti, resničnosti in odkritosti; je poslanstvo duševnega plemstva in najvišje kulture, ki se ne izdeluje v kovačnici sodobne takozvane izobrazbe, niti se dá naložiti po kakšnem kolektivnem sklepu, ampak jo samó Bog prižiga v srcih, ki ga ljubijo kot otroci.

Ta ugotovitev, ki se mi z ozirom na naše konkretne razmere in na miselnost dobe, v kateri so se vzgajali prejšnji rodovi in ki ima zelo močen vpliv tudi še na nas, ne zdi ravno ena izmed manj važnih, naj bo prehod k razmotrivanju problema samega. Značilno je za slovanske narode, da je pri njih najadekvatnejši pojem za občestvo iste krvi, kulture in stremljenja ter državne organiziranosti tisti pojem, ki ga Slovenci izražamo z besedo *ljudstvo*, drugi slovanski narodi pa z besedo *ljud* ali *lid*. Tudi tisti slovanski narodi, ki rabijo za svojo krvno, kulturno in državno skupnost besedo *narod*, jo razumejo v pomenu *ljudstva*. V nobenem slučaju pa se slovanski miselnosti ne prilega beseda in pojem latinske ‚nacije‘, in tudi tam, kjer je v našem stoletju v politični publicistiki prišla med nami v rabo, zveni našemu ušesu kot kakofonija. Če na primer naše uho lahko prenese tako nazvanje kakor: *narod božji*, *narod Kristonosec*, ki ga nahajamo pri ruskih slavjanofilih — mi bi seveda rekli *ljudstvo božje* — pa je čisto izključeno, da bi se katerakoli slovanska ‚nacija‘ privadila na to, da bi se sama ali da bi jo drugi nazivali, recimo, *božjo nacijo*. Razlog je vprav bistvenega pomena za doumetje slovanske duševnosti: *nacija* je specifično romansko-germanska tvorba, ki se je v današnjem svojem pomenu začela rabiti od časa, ko je iz srednjeveškega, v najvitalnejšem odnošaju z Bogom, Kristom in njegovim Duhom živečega *ljudstva* — *gens sacra et populus sanctificationis* — postajal in nastal moderni, čisto profanski, od Boga ločivši se *n a r o d* ali *n a c i j a*, ki kot omnipotentni bog-država stremi za svojim samouveljavljenjem, za edinovlastjo in podjarmljenjem. To ni *narod božji* ruskih krščanskih mislecev, ki pokorno izpolnjuje na zemlji voljo božjo, da bi bili vsi eno v bratovski vzajemnosti, ampak *nacija*, ki je sama sebe pobožila, ki taji avtonomijo, to je, samo v sebi upravičene, z naravo sámo dane in po odrešilnem organizmu Kristusove cerkve posvečene, od drugod neizpeljive in v suverenskem dostojanstvu duše utemeljene pravice tako *ljudstva božjega* v lastnih mejah države kakor drugorodnih manjšin in sosednih narodov pa sploh vsakega organizma, ki v državi živi sam svoje, od Boga podeljeno mu samopravno življenje — naj bo to družina, ali katerakoli v naravi, krvi, delovni funkciji, stanovskih potrebah, ali po duhovnih odrešitvenih in kulturnih ciljih utemeljena skupina, občina in razred. Slovanski duševnosti tako pojmovanje naroda in države ni samo več ali manj tuje, nenavadno, ampak njeni kvaliteti in sestavu, njeni biti *n a r a v n o s t* protivno. Slovanstvo, vsaka slo-

vanska država, v katero je bilo to profansko gledanje nacije in države po neslovanskih vplivih, ki so podžigali oblastiželjnost posameznikov in posameznih skupin med nami, umetno vsajeno, je svoje poslanstvo v svetu zgrešila in se sama zvijala v neprenehajočih notranjih borbah. Najživejši zgled je Petrova Rusija, ki je misel takega osvajalskega svetovladja kot nekak 'tretji Rim' sprejela od 'drugega' Rima, Bizanta, pa se je v dveh stoletjih radi lastne notranje nemoči popolnoma zrušila. Vsi spori med slovanskimi državami ali pa v vsaki slovanski državi sami med posameznimi slovanskimi rodovi izvirajo iz tiste težnje po absolutnem nadvladstvu, ki nasprotuje našemu bitno slovanskemu in krščanskemu zamislu narodne in človečanske skupnosti. Če so k temu nesrečnemu pojavu pripomogle nekatere negativne strani naše lastne duševnosti, ne sledi iz tega nič drugega, kakor da je naša najsvetejša naloga, da jih premagamo in se spomnimo svojega boljšega bistva. Zakaj vsi slovanski misleci in pesniki-preroki brez izjeme nam oznanjajo isti slovanski narodni in človečanski mesijanski ideal: državo božjo *n a z e m l j i*, bratstvo svobodnih narodov, krščansko družino miru in ljubezni, ki počiva nujno na spoštovanju tako vsake avtonomne osebnosti kakor vsakega v državni skupnosti nahajajočega se krvnega, naboženskega, kulturnega ali zadružnega gospodarskega organizma. To gledanje odgovarja onemu zares od Božanstva navdihnjenemu izreku največjega pa tudi vzhodnim krščanskim očetom najbližjega filozofa zapada: in varietate unitas, varietas in unitate. To je bila tudi maksima najstarejšega grškega modreca, ki je že v pradavnini umeval človeško občestvo kot 'hen diaferon heavto', kot enoto, diferencirano samo v sebi. To je tudi pravilno umevano *k a t o l i š k o* stališče, stališče 'kat holon', ki mu je življenje vsakega človeškega občestva *o r g a n s k a* celota, v kateri se deli ne absorbirajo niti ne služijo smotru celote samo kot mehanična brezvoljna sredstva, ampak imajo svojsko življenje in po svoje po svobodnem sodelovanju skupni smoter složno dosegajo. Nasprotno naziranje, ki se ga je slovanstvo navzelo od vzhodnega rimljanskega cesarstva in pozneje od prusovstva, nam je bilo le v izgubo in v škodo našega naravnega slovanskega poslanstva v vsemirju, ki ga je posvetil evangelij.

Ne da bi hotel tragiko slovanske duše, ki se je oddaljila od svojega posebnega poslanstva v kulturnem človečanskem občestvu, delj razglabljati — vsaka stran slovanske zgodovine je popisana s tem — naj opozorim samo še, da se je latinski duh v svojem največjem pa obenem najizčiščenejšem in najplemenitejšem predkrščanskem geniju, Kajju Juliju Cezarju v svojih svetovladstvenih ciljih povzpel samó do tega državnega etosa: *Parcere subjectis et debellare superbos!* Več ali manj je ostala ta maksima praktično vodilo vse zapadne politike tudi v naslednjih vekih do danes; v tako zvanem srednjem veku omiljena po teokratični ideji, od francoske revolucije dalje pa odeta v demokracijo meščanskega blagostanja gospodujočih, ki imajo nekatere civilizatorične dolžnosti napram politično podjarmljenim in gospodarsko izkoriščanim. Sveta alijansa treh monarhov, ki se je stvorila po dobi Napoleona, glavnega nosilca idej francoske revolucije, je skušala svojo reakcionarno bit in cilje fundirati v krščan-

skem etosu. Moderni fašizem, ki je, kar je jako značilno, romanska tvorba, je čudovita zmes poganskih idej o državi z nekaterimi katoliškimi tradicijami. Kratko: latinski in germanski duh sta iskala uresničenja svojega političnega zamisla in talenta v egoističnem svetovladstvu ‚nacije‘, ki je več ali manj ublaženo deloma po naturnem oportunizmu in plemenitih odlikah zapadnega človeka, deloma po moralnih zapovedih Cerkve ali pa po kakšnem humanizmu, pacifizmu in socializmu, ki nekoliko zavirajo gospodovalne nagone posameznika in naroda. Le slovanski genij in izključno slovanski genij pa je dosegel ono višino krščanskega etosa, ki ne izvira iz politične oportunitete ali pa iz težke dolžnosti izpolnjevanja kakšnega moralnega kodeksa, ampak iz korenskih globin odrešene narave; ono višino, s katere si je pustinjki stari Dostojevski upal reči, da je enakost samo v človekovem duhovnem dostojanstvu, ki je edina podlaga, na katero se more postaviti bodoče zedinjenje človeštva, ko človek ne bo sebi iskal sužnjeva in ne bo želel v hlapce izpreminjati sebi podobnih ljudi kakor danes, ampak bo iz vseh svojih sil pozelel, da sam v dosego božjih namenov postane služabnik vsem — kajti — tako nadaljuje stari Zosima — ‚na zapadu mislijo ljudje pravično urediti občestvo, toda, odvrnivši se od Krista, končajo s tem, da zalivajo svet s krvjo, ker kri vedno žnova kliče po krvi, dokler bosta samo še dva človeka na zemlji...‘ Slovanski duh in krščanski genij se ravno v tem, kako gledata na človeško družbo, na nalogo vsakega naroda v njej in na končni smoter človeškega sobivanja, najintimneje dotikata in prešinjata: kar evangelij imenuje kraljestvo božje na zemlji, to je v polnosti razumela le slovanska duša, ki za njim stremi v velikem, neprestanem in časih tragičnem podvigu od prvih časov tja do najnovejših dni.

Poslanstvu, ki ga ima slovanstvo glede uredbe pravičnega sožitja vseh narodov na zemlji, ustreza njegova religiozna naloga v specifično nabožen-skem in cerkvenem oziru. Za katoliške Slované se suče ta problem okoli u n i j e, zedinjenja zapadne in vzhodne cerkve, med katerima so za posrednika najbolj poklicani slovanski narodi. Kako naj mladi katoliški slovanski rod skozi prizmo svojega nazora o življenju ta problem gleda in čuti? Mislim takole: Zgodnji srednji vek, ki je bil filozofsko vzgojen po Aristotelu in je zato strogo trdil primat Logosa nad Etosom, je pri vprašanju zedinjenja in edinstva cerkva po-lagal poglavitno važnost na dogmatično soglasje in tudi formalno, vidno cerkve-no zvezanost, iz katere bi polagoma sledilo tudi popolno edinstvo celotne misel-nosti in življenja. Logično je to gotovo čisto pravilno, toda metodično se mi zdi danes najbolj uspešna pot z nasprotne strani: iz misticne, najnotra-njejšje zvezanosti po skupnem krščanskem etosu — po praksi skupnega krščanskega življenja, po vzporedni rasti katoliškega slovanstva na eni, pravoslavnega na drugi strani v polnost Kristovo, po sodelovanju vseh Slovanov pri realizaciji pravičnega človeškega občestva in človečanskega edin-stva na zemlji — v z u n a n j e v i d n o k a t o l i c i t e t o. Ta metoda je najbolj učinkovita, ker ustreza tako duševnosti slovanstva kakor miselnosti našega časa sploh. Pri tem je treba ugotoviti, da se etos slovanstva in etos modernega

časa v tem pogledu pa tudi zelo ločita: moderni zapadnjak izhaja pri vseh, bodisi religioznih, bodisi političnih ali kulturnih zedinjevalnih pokretil in poizkusih, večinoma še iz stališča pragmatizma in relativističnega gledanja sveta, dočim Slovan, vsaj kar se ljudstva božjega tiče, z vso elementarno naivnostjo kakor srednjeveški ljud priznava in veruje v svet objektivnih vrednot, kar delo zedinjevanja katoliškega zapada in pravoslavnega vzhoda zelo olajšuje in pospešuje. Preprosti slovanski človek ni pragmatist, relativist ali skeptik, kar se tiče umovanja; on je le nekoliko skeptik ali, bolje bi rekli, pesimist glede na zemsko življenje, ki ga smatra za vse prej ko definitivno, in ki ga ne bi živel, ako bi mu ne bilo le priprava na končno vstajenje v preobraženih, Kristu podobnih telesih in dušah, ki bodo v neskončni Ljubezni večno zedinjene. Ta blagi, radostni in rahli pesimizem, ki je le skozi trpečo in trpljenje prizadevajočo materijo in skozi žalostno dejanskost prelomljeni optimizem Boga iščoče krščanske duše, odseva z enakim sijajem iz stare ruske ikone kakor iz Tomaža Kempčana „Imitacije Christi“. Tu je skupnost, ki se nam bo odkrivala tem bolj, čim bolj bomo vsi — katoliški in pravoslavni Slovani — živeli praktično krščansko življenje v Duhu in Resnici, kar nas bo potem tudi polagoma zedinjevalo in zedinilo v vidni organizem ene vesoljne Cerkve. Na ta način bodo s pomočjo slovanske duše prišle do najmočnejšega izraza vse duhovne vrednote, skupne vsemu krščanskemu človeštvu, ki morejo starajoči se kulturi našega kontinenta odpreti vire nove rasti.

Naš cirilmetodijski pokret ni, kakor vidimo, noben imperialistični, nacionalistični slavizem, ne sliči pa v svojem korenu tudi ne vsečlovečanstvu, kakor ga marksizem umeva. Kar nas od prvega ločuje, to smo že zadosti poudarili, kar se drugega tiče, je treba naglašati, da se vsečlovečanstvo za nas snuje na vrednotah lastnega rodu, jezika, kulture in zgodovine in da je zgodovinski in tradicijski smisel, ta edini tvorec vsega organsko rastočega, tisto, kar mora slovanstvo najbolj in najgloblje vezati s pozitivnimi vrednotami stare krščanske kulture na tleh zapada; kar tudi edino more obvarovati slovansko narodno psiho pred nekaterimi v njej snujočimi nomadskimi, anarhističnimi in njim sorodnimi ali reaktivnimi despotskimi goni. To nas vede k oni osobitosti slovanskega duha, etosa in duše, ki je pomenila in še bolj pomeni za bodoče najjačji faktor preporoda človeštva in njegove krščanske kulture: ona čudovita sposobnost Slovanov, da ob največji osobitosti svojega duhovnega bistva in sklada znajo kakor noben drug narod sebi priličiti, asimilirati in sintetizirati religiozne, etične in kulturne vrednote drugih narodov in najrazličnejših kulturnih epoh celokupnega človeštva.

Ena oblast posameznikovega življenja pa je, mislim, ki je genij slovanstva še ni do viška dognal, kjer je ostal Slovan še močno v sferi deloma kaotične, z nagonskimi silami ustvarjajoče in razdirajoče, deloma animalsko-smotreno urejajoče gole narave — to je oblast človeškega Erosa. Mislim, da nobena psiha s tako skrajnostjo zagona ne niha, da se poslužim besed ruskega pisatelja, med idealom Sodome in idealom Madonne, kakor slovanska, in da na tem tudi

najgloblje boluje. Ker so korenine Erosa metakozmične, zato se ta razdvojenost gotovo pozna tudi na političnem, kulturnem, religioznem življenju in strem-ljenju Slovanov, je pa to seveda pridržano posebnemu študiju ali posebni intuiciji. Do takorekoč že čisto dematerializiranih vrhov Dantejeve Beatrice, Balzacove Serafite ali tema podobnih pojavov nemške romantike se slovanski duh ni dvignil — brez dvoma deloma celó v korist, ker ostaja slovanski eros tako po eni plati bližji naravi, naravnim virom življenja, ki ne usihajo — po drugi plati pa za noben eros ni takó opasno to nihanje med brezdomno brez-obličnega nagonskega vrenja in višavo že čisto pobožanstvene ljubezni, ki je od zemlje že čisto odvrnjena, kakor za slovanski eros. Med nazorom, za katerega je eros le zadeva žleznih izločkov ali pa čisto po zakonih psihične mehanike odigravajoče se menjavanje, izpodrivanje, nadomeščanje ali sublimiranje par osnovnih vitalnih gonov, pa med raznimi hiperspiritualističnimi utemeljitvami erosa svet od slovanskega genija še pričakuje več ali manj odrešilne besede. Teoretsko pa gotovo tudi čuvstveno se je s tem problemom najbolj pečal platonist Solovjov, ni pa njegova rešitev, ki se po mojem mnenju in občutku preveč oddaljuje od animalnoduševnih virov življenja v najčistejšega duha, prav gotovo nič odrešilna. Tudi tu torej čaka našo mladino za bodočnost važna naloga, ki jo hočem tu samo poudariti, da jo kedaj srečnejši genij pograbi.

Na koncu naj samo še eno misel bežno poudarim, čeprav gotovo ni manj važna od drugih. Čisto prav nam inicijatorji cirilmetodijskega pokreta zabi-čujejo, da moramo svojemu katoličanstvu dati še bolj obeležje svojega slovenskega slovanskega duha in ga oživljati s toploto slovanske duše. Kako malo je v tem oziru še storjenega, tega se pa še vse premalo živo zavedamo. Kako tuja in mrtva je na primer in naši duši nič ne pove velika večina naše dose-danje duhovne literature: tuja je njena metoda, njene psihološke podlage in njen hladni sentiment ter časih zelo racionalističen reglement. Isto velja po mojem mnenju tudi za marsikatero nabožensko prakso ali praktično duhovno življenje bodisi našega laika bodisi našega duhovnika in redovnika. In tako tisoč stvari do načina, kako se pišejo knjige o božjih rečeh, ki se še tako zelo boje zapustiti šablono šole, iz katere so izšli, in podkrepljati svoje postavitve in dokaze z bogoiskanjem in religioznimi izkustvi modernih pisateljev, pes-nikov, umetnikov itd., pa opozoriti na živo mistično telo in dušo nevidno snu-joče cerkve, ki se ne izrablja v zunanem aparatu juridičnega organizma, ampak neprestano raste preko vseh mej v polnoto Krista s silo Svetega Duha, ki skrivno veje. In veliko je še tu vsega različnega, kar bomo mogli iz slovan-skega duha preustvariti, obnoviti, poglobiti v mejah nezmotljivega učenitva Cerkve. Trdno sem pa tudi prepričan, da ta preporod, ki naj zgradi Bogu po-polnejši hram zedinjenega človeštva, ne bo delo nobene organizacije, ampak izbranih duhov in izdelane, svobodne osebnosti, koreneče v naravnem telesu svojega naroda in cerkve, pripravljajoče se in dozorevajoče v najprozornejšo in najenostavnejšo jasnost v samoti in tišini pa daleč stran od gesel dneva in od kričanja inteligentne ali sirove množice.

IZ SPREMINJANJ

MIRAN JARC

I.

Prostorje je polno krikov in zvokov ...

Jutrnja luč gre v ptice
in iz njih se ščebet drobi
na popotnike zgodnje.

In kadar se noč gosti v ljudi,
se trgajo tisočeri glasovi iz črne povodnji.
In je le eden, morda sta dva, so trije,
ki se njih čisti odmev v tišino vesolja prelije.
od tam vanje zasije nazaj
smejoči se, pojoči brez kraj — — —

Vse drugo: prostorje — polno krikov in zvokov.

II.

Poklical sem te spet v spomin
kakor vrtove, ki jim imena ne vem, tiste daljne.

Med prošlim in bodočim si bilá
opoj jetniku veka mrtvega.

In tudi si bilá mi rože vonj,
ki tuji veter ga zanesel je do mene.

In v igri ur sem zdramil se iz sna
in le smehljal se še, ko si odšla.

REGINA COELI

MAGAJNA BOGOMIR

Zaprosil sem Zoro, naj mi pove, kako je bilo takrat, ko so jo zaprli skoraj za leto dni v Regina coeli. Zora pa je molčala, le pogled ji je zbežal nekam daleč, za hip se je prikazal v njenih zenicah ogenj, ki sem ga opazil malokdaj.

Vzpela sem se k lini in gledam na Janikul. Jesen umira. Pomlad je umrla to leto. To leto? Strahotno dolge so ure. Teko polagoma — te ure. Vsaka je kot blazna večnost. Umrlo je poletje. Kedaj? Sedaj umira jesen. Več kot eno življenje je dolgo to proketo leto. Kot eno življenje? Kot eno dolgo neskončno umiranje. Stara sem sedemnajst let. V tej dobi so deklice svobode polne solnca in ljubezni. Jaz pa živim blazno življenje, stisnjeno v mrzli objem umiranja, smrti.

Tako umira polagoma jesen. Tudi zunaj. Gledam na Janikul. Z dreves padajo listi — kadarkoli se vzpnem k lini — padajo listi — rumeni — mrtvi. Padajo neslišno in žalostno. Garibaldijev spomenik je pokrit z rumenimi listi. Nekam v daljne dni se je izgubila mladost, koprnenje, smeh. Starka sem stara sedemnajst let. Zame ni ljubezni in koprnenja.

V sivem steklu okna vidim svoj obraz. Jok je zarisal črne lise pod očmi. Tema je napodila rdečico z lic, ki so čudno bela kot barva voska, kot barva mrliča. Blaznost sije v zenicah in se bojim pogledati vanje, v teh zenicah, ki so živo gorele izza sinjega okvirčka nekoč.

Sestra Nina mi je prepovedala vzpenjati se k lini. Grozila mi je zopet s celico za pocestnice. Bojim se te služabnice nasilja. Grdi me z besedami, ki jih nisem slišala nikdar poprej. Kako je mogla govoriti tiste besede, ona, ki bi morala biti služabnica Boga. Moje ustnice so se komaj dotaknile ljubezni.

Ljubezen pa je bila lepa in posvečena v borbi za naše ljudstvo. O ljubil me je bolj kot ljubijo največji ljudje, a je žrtvoval ta žar mladosti delu, ki ga je objelo vsega. Le včasih sredi poti mu je zagorelo v očeh in stisnil je svoje ustnice k mojim. Ko so vdrl v tiskarno, se ni zbal. Branil me je s svojim telesom, dokler ga niso pobili do nezavesti. Potem, ko so ga odpeljali, se je le nasmehnil. V tistem nasmehu sem prebrala tisoč besed. Bil je zadnji nasmeh, ki sem ga poprej malokrat videla na tistih ustnicah, ki so tolikokrat trepetale v srdu. Matej se ni bal niti takrat, ko se je plazil tja, kjer je bila vsaka njegova minuta posvečena smrti. Ne boji se niti sedaj, če je živ, ko bo obsojen na smrt, na to proketo, ki bo za vselej povezala njegove roke.

Tudi on je v enem izmed teh strahotnih prostorov. Tu je on, da, tu je on, prav nekje blizu med temi stenami. Slišim njegove korake, njegove misli, njegov glas. Vsako noč prihaja k meni. Iz teme se svetlika tisti okrvavljeni obraz, ki sem ga gledala poslednjikrat, ali pa je obraz bled kot mrličev. Ranjene ustnice šepetajo: »Zopet so me topli, sestra. Nisem jim izdal besedice. Ne bodo priklicali z nasiljem imen naših z mojih ustnic. V meni je malo še

krvi, a upanje je nezmagljivo. Ne bodo odtrgali z zemlje onih, ki so se zagrizli v bregove morja. Ne boj se jih, sestra. In če nama izpijejo kri — vampirji nasilja, duše nama ne bodo izpili.«

Ha, Nina, kako si mogla umeti ti vse to. Niti sanja se ti ne o našem ljudstvu, ki ga tisočkrat bolj ljubim kot ti svojega. Ukazano ti je, da me spraviš v blazno pripravljenost, v kateri bi priznala vse. Imenuješ me izdajalko in pocestnico. Budiš me devetkrat v noči. Kot strah prihajaš v mojo celico. Rogaš se s spačenim licem nad mojimi očmi. Ha, Nina, in če prideš tisočkrat kot strah, vedi, da tudi v blaznosti ne bom izpovedala. Niti blaznost ne bo ubila vere v meni. Še v blaznosti ne bom pozabila bregov in morja in ti bom kričala v obraz ime nezmagljivega Mateja.

Pred celico stopajo pazniki. Vrste se eden za drugim. Ne smejo v celice, a njihove duše kriče v pohoti. Strme skozi odprtino v vratih. Gledam v te proklete oči. Vsak korak, vsak gib roke, vsak dvig prsi so izmerile te proklete oči. Telo mi trepetava v jezi. Kričala bi v odprtino — kričala. Molčim. Prestavili bi me potem v ono celico pocestnic, kjer sem bila prvi dan. Postavili so me sedemnajstletno med ostarele izmozgane izgubljenke ceste. Zavriskale so, ko so me pripeljali mednje. Vsa kopica se je zagnala proti meni. Od trpljenja in strasti izživete misli so hotele imeti mene, ki nisem nikdar vedela o strahotah tistih duš. Jokala sem in s klici sem prosila, naj me puste. Razbesnele so golčale k meni. Bila sem s pestmi v razjedene obraze, v zabuhla lica, v strahotne oči. Odrivala sem roke, ki so grabile po meni, dokler ni prišla sestra Nina in me odpeljala v to celico.

Dvignila sem se zopet k lini. Roke so odrevenele od truda in komaj še visi telo na železni mreži, toda oči se ne utrudijo. Čez in čez so zunaj pokrita tla z rumeno odejo. Mislim v drage pokrajine. V njih je zima sedaj. Vetrovi potujejo preko brd, preko čeri in golega brinja. Mati sedi na ognjišču. Na njenem obrazu ni več toplega nasmeha. Ustnice stiska krčevito, da bi bol duše ne zakričala glasno. V večerih prihajajo k njej. Ni več pesmi tam, kot je bila nekoč. In če bi peli, bi bila pesem težka in nevesela. Ko je ugrabljena svobodna beseda, ne more biti pesem več vesela. Nasilje je stisnilo duše tisočerm dragim v temo. Ukradli so besedo in smeh. Človeka hočejo izpremeniti v žival in ga vladati potem po svoji volji. Matej je umel in razmotril besedo stotisočkrat. Pomagala sem mu noč in dan. Sedaj pa ga ni, ki bi jim delil besedo v upanju in svobodi. V brezdolje sem obsojena. Roke so mi obdali z okovi. Ne smem govoriti. In če bi bila kričala, bi se besede ubile v teh težkih mračnih stenah. Ne bi jih slišali bratje in sestre v dragih pokrajinah.

Umiranje se je polastilo moje duše. Ne bo mi dano, da bi dvignila desnico in udarila sovražnika v lice; ne bo mi dano, da bi bila Judit. Majhna in nepoznana bom umirala v teh mračnih grobovih. Umreti bo moral tudi on, Matej, nikdar ustrašljivi mladec, ki se je boril z dušo proti nasilju. Ne bom mu mogla vtisniti zadnjega poljuba na okrvavljene ustnice. Upornega bodo gnali sivega volka kamnitih pokrajin med čeri in mu razbili srce. Toda tudi v zadnjem hipu ne bo umrlo sovraštvo, ne bo poginila sila v njegovih očeh.

Težko in grenko je upanje. Ta zemlja ne bo skrunila njegovega trupla. Ubili bodo Mateja v domačih čereh. Burja bo napojila z vonjem njegove krvi duše nezmagljivega ljudstva. Pretilo bo skalovje, pod katerim bo ležal, to sivo večno živo skalovje.

Danes so pripeljali Žildo F. v mojo celico. »Jaz sem Žilda,« mi je rekla in mi hotela dati desnico. Polna mržnje sem se umaknila v drugi kot in strmela s sovraštvom vanjo. Pripeljali so jo, pripeljali so jo vendar enkrat. Pričakovala sem dolgo, kdaj bodo poizkusili tudi s tem. Prekrasna igralka je. Lepe lažnive oči so se uprle vame. Pričela je jokati. Solze so se ji zalesketale na košatih trepalnicah. Jaz pa sem se ji smejala z visokim porogljivim smehom. V tiskarni so mi povedali: Če te zapro in dajo sojetnico k tebi, ji ne verjemi niti besedice in čeprav bo hlinila sto dni mučenico. Vedi, da bo ona le podla vohunka. —

Ha, Žilda, povej mi svoje pravo ime, razkrij mi svoj pravi obraz. Kdo ti je dal to lepoto na obraz, da si razkrila svojo temno dušo z njim! Koliko ti bodo plačali za vsako uro, ko boš ob meni!

Govoriti hoče z menoj. »Sestra,« mi je rekla plašno in se dela, da ne more umeti mojega vedenja. Smejem se ji. Pričela je jecljati. Joka. »Zakaj me sovražiš tudi ti,« jeclja. V kot je sedla in vsa se trese. Približala sem se ji in jo hotela udariti. Zakričala je kot blazna, jaz pa sem se ji rogala z glasnim in visokim smehom. Nisem je udarila. Umaknila sem se. Naj bo tukaj, naj mi krade vohunka še ta mali prostor, še te misli uboge, ki ne bodo mogle sedaj več potovati v daljne kraje. Pridružila se je očem paznikov, ki strme skozi odprtino. Ta mi bo od blizu merila korake in misli. Vsaka ura bo težja, kot mi je bila doslej. Nina, Žilda, pazniki v zaporih Nebeške kraljice, ha, ha, prekrasen dom, svetišče zločinov! Nina, Žilda, pazniki! Zgoraj pa je bog, preiskovalni sodnik. Vsak mesec me peljejo k njemu. Toda ta bog vsemogočni ne more prebrati mojih misli. Ne morejo jih prebrati njegovi služabniki z udarci in z grobstvo svojih besed. Ni jih prebrala Nina, niso jih prebrale oči onkraj vrat, ne boš jih prebrala niti ti, prelepa igralka, prelepi angel sodnikov. Žilda sedi v kotu in spremlja vsak moj korak. »Drugam glej,« sem ji zaklicala. »Poprej ko se vrneš, ti bom ovila prste krog vratu in stisnila, da ne bo mogla nobena beseda preko tvojih lažnivih ustnic.«

Krvavi žarek večernega solnca visi skozi vlago tega prostora. Sključena sedim na ležišču in gledam telo, ki se je zvilo na drugem. Žilda se dela, da spi. Krvavi žarek je došel na njen obraz, ki je miren, kakor da bi umrl. Zamolklo odmevajo paznikovi koraki in mi bijejo v mozeg, da vsa trepetam. Zaprla sem oči. Skušam spati. Ne morem. Oči so se odprle same po sebi in se ne morejo umakniti od osvetljenega obraza. Ali je res ta prelepa deklica lažniva zločinka? Ali laže nasmeh, ki se ji je sedaj za hip prikradel na ustnice? Ali Žilda res hlina spanje?

Vstala sem in se plazim do njenega ležišča. Opazujem vsako njeno potezo. Skozi prosojno kožico na sencih sijo drobne žilice in se mi zdi, da vidim kri, ki se tiho, tiho toči po njih. Prsi se ji dvigajo enakomerno, kot da jih ne dviga dih, ampak lepa misel duše. Ali Žilda spi? Na ustnicah ji še vedno trepeta

smehljaj. Premikajo se. Šepetajo nekaj. Približala sem usta prav k njenim in poslušam:

»Bel' sei come la primavera — sai tu che...«

Ne razločim več besed — poslušam. Besede so ji nerazumljive. O čem govori — — Čujem zopet...

»Mario, fratello, sai tu com' il sole è la liberta...«

bel', bel', baccio ti gli occhi d'angelo...«

Sedaj se samo smeje, se smeje. Pa ji je naenkrat obraz teman. Zganila se je. Krvavi žarek se je premaknil z ustnic nad srce. Bela koža nad srcem je zagorela v krvavo — za hip. Nekje je utonilo solnce, nekje za širokim morjem. Tema. Bedim ob njej. Žilda ječi v spanju. Na njen obraz, ki se svetlika iz teme, se je zarisala trpkost. Zbuditi jo hočem iz težkega sna. Položila sem ji desnico na čelo in stresla glavo. Odprla je oči. Groza se je zazrcalila vanje. Odrinila me je z roko in se dvignila sunkoma. Kriči, kakor da sem ji ugrabila veličastno grozne misli. Bežim proti svojemu ležišču. Odejo sem potegnila preko glave. Ne morem slišati Žildinega glasu. Moja duša je polna groze. Krvavi žarek nad srcem. Žilda kriči. Njen glas je hripavo jokav. Kričala bi tudi jaz. Nekaj težkega me je stisnilo na prsi, ledene sluzaste težke roke — — Tolčem z rokami v prazno — — Stiskam dlani na sence — — Grabim v blazino. Žilda, Žilda! — Kričim tudi jaz. Srce mi bije v stene prsi. Slišim njegov glas. O Bog, dobri Bog! Kričim. Kaj delam? Zblaznela sem, moj Bog, zblaznela sem — —

Stražnik je udaril s pestjo na vrata: »Silenzio, puttane!«

Noč. — —

Izpraševalčeve oči so lisičje visele na mojem obrazu. Hotele so vsaj iz potez priklicati priznanje proti Mateju. Moje ustnice so bile zaprte, moj obraz maska. S kako podlim naglasom je izgovarjal njegovo ime. Zaklicala sem mu: »Pustite ga v svobodo med njegove ljudi!« Preiskovalčev obraz se je zvil v prijazno: »Kdo so njegovi ljudje?«

»Plemenitega človeka hočete ubiti!«

»Radi kakih dejanj je on plemenit človek?«

»Ljubil je samo svoje ljudstvo.«

Stražnik me je udaril. Hotela sem ga z verigo nazaj. Nina me je uklenila v svoje roke in pritegnila železje, ki se mi je zarezalo v zapestje. Zajokala sem v onemogli jezi. Odpeljali so me. Vse popoldne ležim z obrazom v vzglavnico. Vem, da Mateju ni rešitve. Umrla bi rada. Molim k nebeški Kraljici, naj mi pošlje smrt.

Žilda se mi je približala. Ne vem, ali je vohunka, ali ni. Sovražiti je ne morem več. Prijela sem jo za roko. »Pojdi, Žilda, in povej jim, če so te najeli za to, da sem kriva samo jaz. Naj sodijo mene, naj Mateja puste, naj ga puste v svobodo. Ne govori proti njemu. Mlad je in lep. Če bi ga videla, bi ne mogla govoriti proti njemu. Žilda, mlad je in lep...«

Žilda je spoznala šele sedaj, kaj sem mislila o njej. Zbežala je na svoje ležišče in noče nehati jokati, dasi ji kličem, naj se vrne k meni.

Žilda govori malo te dni. Njeno telo je slabotno in ne more prenašati vlage in hladu tega mrkega prostora. Včasih upira cele ure oči v stene. Komaj se nasmehne, če ji božam bela lica. Kadar jo zagradi v pljučih in izpljune kri, tedaj se ji trese telo in oči ji gore v strahotno lepem siju. Hotela sem jo razvedriti s smehom, toda tudi meni je zamrl na ustnicah. Dala sem ji svoje ogrinjalo. V tej celici je mraz. Zavila sem jo v ogrinjalo kot ubogega otroka. Mene ni strah. Ne bojim se več umreti. Vendar kako bi videla rada, da bi izpustili tega lepega ubogega otroka, ki ne more prenašati teme in bi moral biti posvečen le solncu, veselju in ljubezni, a umira tu pred menoj. Vidim smrt pred njenim obrazom in se ne morem boriti proti nji. Hotela sem moliti, a ne morem več. Toda Žilda moli. Videla sem jo. Klečala je v kotu. Oči so ji bile zaprte, ustnice so se ji premikale, lice ji je slonelo na vlažni steni in roke je sklenila nad čelom v križ. Zgrozila sem se ob tej podobi. Tako so slonele nekoč mučenice, ki so se borile za ljubezen in nebo. Njihova srca so metali živalim. Kdo je dal tem prostorom ime nebeške Kraljice? Zakaj je dal tem prostorom ime nebeške Kraljice? Trpka groza mi je napolnila dušo. Še vedno vpije kri v nebo. Še vedno mečejo srca mučenic živalim.

Jaz ji govorim o Mateju, o upornem sivem volku naših gora. Pripovedujem ji o naši duši, o življenju ljudi na vzhodnih bregovih morja. In ona mi pripoveduje o Mariju, ki je bil slikar in se je hotel posvetiti le lepoti, pa se je pridružil borcem proti nasilju. Ona mu je pomagala ubežati, ko so že obkolili hišo. Ni hotel v začetku radi nje, a je ubogal, radi ljubezni in svobode za tiste, ki ga bodo čakali v strahu in upu. Preslepila je zasledovalce. Ona je vedela, kam je zbežal. Odpeljali so njo. Hočejo vedeti za njegovo bivališče, da bi ga sledili.

Objeli sva se in rekla sem ji — sestra.

Danes je odvedla Nina Žildo na prvo zasliševanje. Nasmehnila se je in mi dala roko. Moja roka je vztrepetala v njeni. Hoteli bodo vedeti Marijev naslov in imena tistih in njegove družbe. Žilda ne bo hotela govoriti.

— — — Čakam tretjo uro že in jokam — — Bliža se večer — — Mene je strah. Nekje zunaj bičajo Žildo — —

Zvečer so jo prinesli na nosilih. Ni mogla še govoriti, a oči so ji polne groze strmele po celici. Odrevenela sem stala sredi celice in vzklikala nekaj nerazumljivega, ki je bilo polno sovraštva in srda. Nina mi je stisnila roko na usta. Ugrizla sem jo do kosti in jo preklela glasno. Iztrgala sem ji Žildo in jo sama nesla na ležišče. Stisnila sem svoje lice k njenemu in z ustnicami sem ji brisala kri z obraza. Ovila je roko počasi in trpko krog mojega vratu. Razpela sem ji obleko. Mlade prsi so polne modrih lis. Dvigajo se sunkovito, da bi ugrabile nekaj zraka. Vendar šepeta sedaj Žilda ime Marija, brata. Gleda me s širokimi očmi, Skuša se smehljati. Šepeta mi njegov naslov: »On je v Bernu, ulica — —. Ne ve, kje sem jaz. Pojdi in izroči mu sestrin poljub!« — — Strmi naravnost kvišku — slišim še — — »Regina coeli« — — Strmi naravnost kvišku. Žilda, Žilda! Stisnila sem njeno glavo v svoje naročje in ji strmim v oči — Žilda! —

Žilda se smeje nepremično — ha, Žilda! — Poljubila jo je smrt. Držim jo v naročju vso noč in skušam ugreti mrzla lica s poljubi, priklicati jo z jokom v življenje —

Njeno truplo so mi ugrabili v jutru. Krvavi žarek še za hip nad srcem —

Tema in strahoten molk vladata v celici. Sama sem, sama. Matej, moj dragi! Matej, moj fant! Matej — — Omotica mi plava skozi mozeg. Črne sence krožijo pred očmi. Matej, moj fant — — Slišim njegov glas iz strahotnih daljin. Slišim, slišim, slišim svoje ime. Kliče me tiho, tiho. Slišim svoje ime, kot da ga nosijo trepetajoči žarki solnca. Hočem k njemu. Nina, spustite me! On umira, Nina, on umira — Matej, Matej! Bijem s pestmi v zid. Grizem steno. Nina, pustite me, da bo imel za trenutek človeka ob sebi. Matej, moj fant — —

Nina, ha, Nina! Prijazno se mi smeje. Zakaj? »Spomladi vas izpustimo.« Nina se smeje. Dobra si, Nina, smeješ se radi moje svobode. A kje je on, Nina! Spomladi na svobodo! A kje je on, Nina! Zima je sedaj, kje je on? Nina se smeje.

»Danes so ga ustrelili v bregovih nad Trstom.«

Ha, Nina, v bregovih nad Trstom!

STIL V ZGODOVINI GLASBE

STANKO VURNIK

(Nadaljevanje)

Kompozicionalni način je bil pri Terpandru še stari, arhaičnonomatični, ki bazira na heksametru, že Klonasovi *νόμοι ἔλεγχοι* sredi stoletja pa so mešali heksameter in pentameter v prosti zvezi med seboj in tako podrli stari okorni arhaični arhitektonski red in normo, Arhilohos je pa baje celo avtor forme ditiramba, ki je s svojo prostostjo povsem razmajala staro arhaično nomatiko in njeno monotonost in prepustila osebni samovolji več prostosti.

Glede vsebine moramo reči, da se začenja glasba tačas rahlo nagibati od kulture k posvetni, od konvencionalnega k nekoliko osebno pobarvanemu izrazu. Terpander je še veljal za pesnika resne duhovnosti. Ohranjen imamo njegov verz za proojmion Zevsove himne, ki se glasi

Zevs, Začetek Vsega, Vodja Vsega

Zdaj Tebi nudim začetek te himne!

Vendar je Terpander rabil tudi posvetno vsebino, predvsem politično. Baje je nekoč v Sparti s svojim petjem ob liri — zadušil revolucijo. Začetkom druge mesenske vojne so se namreč Spartanci tako zelo sprli, da so jih šli Atenci mirit. Poslali so jim nekega Tirtaja in Terpandra. In ko je Terpander, kakor poroča Kasij Diodor v svojih Odlomkih, nehal peti svojo pesem, so se za-grizeni nasprotniki objeli in se v solzah spravili. Ta anekdota je za nas zelo

poučna, ker nam kaže, kako zelo so Grki v glasbi uživali — v prvi vrsti smisel teksta, zakaj mislimo si, da ni povzročila sprave lira, nego domoljubna poezija pesnika Terpandra. Tudi Solon se je poslužil glasbe, ko je hotel navdušiti Atence za zavzetje Salamine, zložil je elegijo, ki se začinja: »Prihajam kot herold s Salamine, lepega otoka, da vam prinesem petje, okras govora, namesto besede!« Arhilohos pa, eden najradikalnejših reformatorjev stila 1. pol. VII. stoletja je skladal jedke satire na sodobne politične nasprotnike in pokazal že čisto osebno pobarvano vsebino. Tudi sicer je bil ljubitelj posvetnih dobrin, zakaj on poje, da sklada ditirambe Dionizu, kadar vname njegovo dušo blisk vina.

Stari arhaični način glasbe, omejen na čisto vokalno rapsodijo ali na kitarodijo, je moral v takšnih časih tudi začeti propadati. Samo Terpander jo je še gojil, Olympos je bil solist na avlosu, elegija VII. stoletja se ne spremlja z liro, nego z avlosom, Arhilohos pa se je drznil ugovarjati celo zoper spremljavno enoglasje in velja za iznajditelja melodično variranega instrumentalnega spremljanja, one toliko obravnavane *κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδὴν* ki je zamenjala staro *πρὸς χόρδα κρούειν*. Predstavljati si moramo to *κροῦσις* kot rahlo variiranje melodije, ki jo zraven poje glas, morda kot vrivanje kakih ozkotonskih prehodov ali preprostih fioritur. V arhaični dobi je bilo kaj takšnega nemogoče, po njeni sodbi bi bilo to skrunjenje glasbe in nomične norme. V tem času pa so taki pojavi znanilci reform v smeri naturalizacije glasbe.

Vidimo torej, da je že prva polovica VII. stoletja krenila s pota arhaičnega idealizma in kolektivizma in z južnjaško naglico začela razvijati nov glasbeni stil pod vplivom novo se porajajočega svetovnonazornega obrata k posvetni čutnosti in individualizmu. Pojavljajo se imena glasbenikov, njih umetnostna moč se meri med seboj, umetnost ni več anonimna. V glasbi se pojavlja osebna refleksija in čustvenost, organizira in razširi se čutni tonski aparat, množe se nove individualne forme in ritmi. Stari objektivni epos s svojo nomično nepremakljivo formo, glasba, za katere idealistično snovnostjo je pevec kot individuuum povsem izginil, ni več v smislu umetnostnih zahtev novega časa, katerega glasbeno oblikuje genij Arhilohos. Kakor pomeni Terpander s svojimi nomi in visokim tekstom zaključek arhaike, tako pomeni Arhilohos začetek nove dobe grške glasbe, ki ima svoje težišče v bolj posvetnem, glasbenem, osebem, on je ustvaritelj grške individualne lirike, katere snov je on sam, človek s posebnimi doživetji. Njegove forme elegije, jamba in ditiramba kažejo, da novi vsebini ni mogla več služiti stara forma epično-herojskega daktiličnega heksametra in njegove monotonije. Človek, ki je opeval dogodke iz časa svojega vojakovanja, ki je v pesmi nagovarjal svoje tovariše, se žalostil nad smrtjo prijateljev, potiskal v ospredje svoje osebno sovraštvo, ljubezen, jezo, žalost, nesrečo in koprnenje, je rabil novih harmonij, moral komplicirati ritmični aparat (v elegijah rabi elegiamska metra, največkrat zvezo jamskega trimetra s trohejskim tetrametrom, nove, svobodne, mešane epode, n. pr. takšne, ki sestojijo iz po enega daljšega in po enega krajšega verza, jambičnega ali daktiličnega, ali mešano: daktiličnega heksametra in jambičnega dimetra) in

razbiti staro, vedno enako ritmično monotonijo in njen normirani nadosebni nomos.

Lirični dobi grške glasbe dajejo poudarek na eni strani vzhodnjaška auletična, refleksivna elegija ter ditiramb z deklamatornim jambom, na drugi pa razmah zborovske lirike v Sparti. Thaletas (okr. 620) je v Sparti pregнал kugo s tem, da je s svojo glasbo pomiril bogove (nova sled katarze), zanesel pa je v spartansko zborovsko-plesno produkcijo nove forme in ritme iz kretskega zaklada, tako zmagoslavni kretski Paian, plesno pesem Hyporhema in nje varianto, orožni ples z aulom Pyrriche z ritmoma $\sim\sim$ ($3/8$) in \sim ($2/8$, Hegemon), porabljal za vhodne koračnice anapest $\sim\sim\sim$ uvedel prokeleusmatikos ($\sim\sim\sim$), mera molossos ($\sim\sim\sim$) pa, pripravna za vzvišene pesmi, je bila znana že od Terpandra sem. Konec stoletja v Sparti živečemu Alkmanu prisojajo, da je uvedel v glasbo lidijski način (c h a g), najbolj podoben moderni durski diatoniki, da je v svojih elegijah družil vzvišeni mit z osebno šaljivostjo, rabil v njih poleg daktiličnega heksametra tudi tetrameter, jambe in jonike ali redno menjavo trohejskih dimetrov z glikoneji. Reformiral je tudi zborsko petje s tem, da mu je dal neko dramatično noto: petje zbora je često prekinil s solističnimi pevske točkami (podobno kakor moderni oratorij), uvedel je tudi ženske zборе (partenije) in s tem marsikatero reformo v Arhilohovem smislu. Tisias - Stesihoros (640—560) je organiziral spartanske žrtvene in praznične zборе s plesi v trodelno obliko ($\sigma\tau\rho\omicron\phi\eta$, $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\sigma\tau\rho\omicron\phi\eta$, $\acute{\epsilon}\pi\omega\delta\eta$) nazvano *Τρία Στεσιζόρου*, v ostalem pa kot skladatelj ni bil zelo napreden; spremljal je svoje epske mite z liro, rabil posebno preobliko jonikov ($\sim\sim\sim$ ali $\sim\sim$) v svojih daktiloepitritičnih merah in uvedel v zborstvo ciklične zборе, (zbor stoji v krogu okrog korifaja in poje menjaje se s solistom in po posameznih skupinah). Spartanski zbor je tako dobil neko zaključeno, organizirano obliko korskega zbora, solo recitativa in plesa v tridelni formi.

Elegije sta skladala tačas Klonas ($\nu\omicron\mu\omicron\iota$ $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\gamma\omicron\iota$) in Mimnermos (ok. 630), pevec čutnega uživanja, lepote, mladosti in ljubezni, oba auleta (elegija se spremlja z aulom), začetkom VI. stoletja pa se pojavi argoški Sakadas, trikratni zmagalec pri pitijah v Delfih, senzacija v grški glasbeni zgodovini po svojem pitijskem nomu za Apolona, zmagalca zmaja Pythona. Ta nomos je bil cikel stavkov za aulos-solo in ga tolmačijo moderni pisatelji kot prvi pojav čisto instrumentalne programske glasbe v grški zgodovini. Bržkone je bil tekst tega noma vsem poslušalcem znan, da so si ga zraven lahko mislili, sicer si tak pojav v tem času težko predstavljamo. Znano je tudi, da je že za časa Arhiloha neki Aristonikos s Kiosa zlagal solotočke za liro. Pojava sta sicer zelo osamljena, kažeta pa, da je morala težnja naturalizma priversti do takšnih osamljenih pojavov. Sakadas je baje prvi začel mešati v svojih skladbah različne harmonije, tako dorsko, frigijsko in lidijsko ($\tau\rho\iota\mu\eta\rho\eta\varsigma$ $\nu\omicron\mu\omicron\varsigma$), mislimo si, da je rabil za vsak ciklični stavek posebno harmonijo, ne pa modulacije v istem stavku. Osebno pobarvan stil imata tudi lirika Alkaios (okr. 580) in Sappho (okr. 560). Prvi v svojih elegijah pripoveduje svoje zgodbe, tolmači modre izreke, opeva radosti življenja, zlasti so pa slovele njegove osebne mržnje

in jedke satire polne politične elegije, ki krcajo Alkajeve osebne nasprotnike. Sappho je opevala ljubezensko hrepenenje, ljubosumje, erotično strast in seksualno slo, včasih celo ljubezen med ženskami itd. Oba sta skladala v ljudskem tonu in rabila zelo proste, logaedske mere, to je tudi v istem verzu mešana metra, kar kaže na naslednjo stopnjo naturalizacije metrike. Sploh je bil sredi stoletja že čisto v navadi posvetnjaški $\frac{3}{4}$ takt ($\frac{3}{4}$ ♪♪|♪♪♪♪|♪♪|♪♪ ali $\frac{3}{4}$ ♪♪|♪♪♪♪|♪♪♪♪), ki ga je uvedel že Arhilohos in ki se je nekaj časa uporabljal samo v pivskih in posvetnih ljubavnih skladbah. Poseben tip v vrsti lirikov VI. stoletja je veseljak Anakreon, menda prvi poklicni pevec v grški zgodovini, tip osebno talentiranega in duhovitega pesnika-glasbenika, ki nikakor ni več božji sel, posredovalec med božanstvom in človekom, nositelj religiozne in državne morale, kakor so bili arhaični rapsodi, nego človek, ki za naklonjenost knezov zabava gospodo med simpozijem s pevskoglasbenimi šalami, opeva vino in ljubezen. Skladal je krajše pesmice kratkih strof, sestojecih iz glikonejev, jambov ali jonikov ter delal efekte z metričnimi izpremembami v istih verzih (*ἀνακλάσις*), kar sta poznala deloma že Sappho in Alkaios. O sebi pravi Anakreon v neki pesmi, da je že često poizkušal peti o visokih stvareh, kakor o Atridih, Kadmu, delih Herakleja in da je v to svrhu zamenjal celo strune svoje lire, da, vzel v roko drug instrument, pa zastonj — »*ἡ λίρη γὰρ μόνους ἔρωτας ἄδει*«. Za nas je zanimiva posvetna vsebina njegovih pesmi, njegov socialni položaj kot umetnik, ki postaja poklicen in pa pasus o zamenjavi strun. Iz njega sklepamo namreč, da je vsaj že sreda VI. stoletja poznala sistem transponiranih skal (*τόνοι*), preuglasitev lire, prvotno morda dorski uglašene, z odgovornim zvišanjem ali znižanjem v frigijski ali lidijski način in s tem je nastala na isti liri možnost spremljanja v smislu drugačnega etosa. Iz vesti, da je Sappho »iznašla« miksolijski način, sklepamo tudi, da so se tedaj začele izoblikovati v okvirju iste harmonije njene »višje« in »nižje« skale (dorska: edechagf, hypodorska agfedch, hyperdorska ali miksolijska: hagfedc itd.). Miksolijski način so smatrali Grki ali za otožen ali za strasten, kar bi bilo v skladu z vsebino poezije pesnice. Lasos iz Hermione, živeč konec VI. stoletja, je začel s »težkozvenečimi eolskimi harmonijami«, hypodorski: agfedch), našim a-molom.

Koncem VI. stoletja se poleg diatonike pojavi tudi kromatika. Vsaj Plutarh trdi, da je bila kromatika znana že davno pred Ajshilom (rojen l. 525), Aristofanes pa poroča, da je Ibykos iz Regija, skladatelj strastno-erotičnih, liričnih spevov — »harmonije osladil«. Ker so Grki konservativne smeri sploh grajali ta glasbeni spol kot sladak in mehkužen, smatramo torej, da se tudi Aristofanovo poročilo nanaša na pojav kromatike v drugi polovici VI. stoletja. Grška kromatika (*κεκλασμήνα μέλη*) nima z našo moderno veliko skupnega, nastala je tako, da se je diatonični (*τοναῖον*) tetrahord na vzhodnjaški način rafiniral in »osladil« tako, da je dobil namesto recimo dorske oblike (štete od visokih k nizkim tonom) in $1 + 1 + \frac{1}{2}$ obliko $\frac{3}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ (e des c h). Ta kromatični terahord, v katerem morata biti zunanja tona nepremakljiva (*ἑστώτης*) in se smeta v njem preoblikovati z zvišanjem ali znižanjem le osrednja (*κινούμενοι*)-

je dobil sčasoma tudi svojo »mehko« (κρόμα μαλακόν) varianto $\frac{3}{2} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3}$ in mešano (ἡμιόλιον) varianto $\frac{3}{4} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$ (celo diatonični spol je dobil v poznejših časih svojo mehko obliko $\frac{5}{4} + \frac{3}{4} + \frac{1}{2}$).

Ta kromatika ima z modernim pojmom kromatike, nizom najmanjših enakih delov tona v temperirano vrsto, skupno samo delno nizanje majhnih tonskih vrednot v takozvanem »zgoščenem« delu (πύκνον) razlika pa tiči v nadceltonskem obsegu prvega intervala. O umetnostnem smislu te, za zapadnjaška ušesa dokaj čudne tvorbe, se je že veliko pisalo. Nekateri bi hoteli videti v takšni delitvi kvarte v malo terco in cel ton, kakor je lastna Azijatom (prim. Dr. R. Lachmann, Die Musik der aussereuropaeischen Natur und Kulturvoelker, Bücken, Handb. der MW) znak ostankov stare pentatonike. Tudi v Aziji se še danes drži poleg diatonike $1 - 1 - \frac{1}{2}$ kromatika, ki očituje v tetrahordu en prevelik celtonski korak in dva poltona, torej povsem v smislu grške kromatike. Kakor poltonska pentatonska skala, učinkuje tudi sedanja orientalska kromatika s svojimi često zelo neenakimi intervali zelo mehko na eni, zelo napeto na drugi strani. Na bližnjem evropskem vzhodu, tudi na Balkanu, se še danes rabijo takozvane ciganske skale s poldrugtonskimi, poltonskimi in celtonskimi intervali, nekoliko podobne našemu harmoničnemu molu (tudi poldrugtonski skok na VI. stopnji). Čuden pojav grške krome nam napravi verjetno dejstvo, da konservativna Azija še danes pozna čisto takšne tvorbe. Tudi si mislimo, da je ta kroma, ki ga v zgodovini zahodne Evrope nikjer ne najdemo, nekaj specifično orientalskega. Če si to etnografsko posebnost ogle damo s stilnosistematičnega vidika, nas mora pri tem voditi tale premisa: tonski zaklad, ki uporablja kolikor mogoče visoko število tonskih odtenkov, v vrsti, kakor jo kaže objektivna fizikalna empirija, narava, ima gotovo značaj objektivnega čutnega naturalizma. Na drugi strani pa gotovo bolj odgovarja idealističnemu umetnostnemu nazoru ona vrsta, v kateri so izmed naravno možnih subjektivno izbrani le nekateri toni in intervali in postavljeni v neko normirano vrsto. Ta vrsta ima neprimerno manj tonskega materiala kakor prva, je zato manj čutna, drugič pa je subjektivno izbrana in do neke mere protinaravna. Tako je diatonika gotovo bolj idealistična kakor kromatika, pentatonika bolj kakor diatonika in med »kromatičnimi« načini četrttonski bolj naturalističen od poltonskega itd. Za nas je važno, da Grk v kromi ni zvečal svojega tonskega tetrahordnega materiala in sploh ni izpremenil mejnih tonov, pa je vendar dobil tvor, ki kaže na eni strani močan čutni, poltonski ali tretjinskotonski, kromatični učinek, na drugi pa čezmeren skok, kakršnega niti diatonika ne pozna, kar je za zapadnjaka skoro absurdno. O ostankih pentatonskih efektov tu nima smisla govoriti. V času, ki je tako daleč zajadral v naturalizem in čutnost, kakor druga pol. VI. stoletja, pentaton nima mesta. V resnici občutimo »sladki in mehkužni« kroma treh poltonov in pa močan kontrast sledečega skoka kot nekaj čutnega, čeprav ne v tolikem smislu kakor naš dvanajstpoltonski niz, bolj pa vsekakor kakor staro diatoniko. Umetnosten pomen ima tu ravno čutni kontrast, ogromna napetost poldrugtonskega skoka

v vrsti mehke kromatike; oni skok igra v profilu melodije zelo markantno vlogo, ne bi ga pa tako občutili, če mu ne bi sledil mehak kroma. Ta kroma ima izrazito meličen značaj, je čutni efekt v okvirju melosa. »Orientalski« bi se dal pojav razložiti kot narast čutnosti v okvirju istih starih, tetrahordnih norm, za znaten narast čutno-naturalističnega elementa; pojav kromatike si prav podobno razlagamo kakor pojav grške enharmonike ($2 - \frac{1}{4} - \frac{1}{4}$), ki se pojavi v V. stoletju. Oba pojava sta bila nekako združena z umetnostjo elite, izbranega kroga, kulturna glasba in drama jih nista vpoštevala zaradi njune mehkužne posvetnosti.

Iste znake, katere kaže stil v glasbi v VII. in VI. stoletju, kaže tudi stil tedanje upodabljaajoče umetnosti. Slika 2 predstavlja eno najbolj tipičnih in znanih plastičnih del iz tega časa, takozvanega »tenejskega Apolona«, ki je nastal nekako okrog l. 600 (v resnici gre za nagrobnik in ne za Apolona). Stilne pojave, katere smo sledili v glasbi, kaže v splošnem iste tudi ta kip. Gre za plastično stoječo figuro golega moškega, ki v strogi frontalni pozi stopa z eno nogo naprej, roki pa ima prosto povešeni k telesu in stisnjeni v pesti. Ta dostojanstveno »lesena« figura je še vedno nekoliko fantastično lepa in tipična kot apoteoza človeka, miselna resnica o njem, ne čutni vtis njegove zunanje, individualno določene pojave. Isto se kaže v strogi simetriji in proporciji kompozicije. Če pa primerjamo to figuro, ki na prvi mah napravi še tako arhaičen vtis, s figurami v arhaični dobi, s tedanjimi idolnimi plastikami, sestavljenimi iz kock in piramid v povsem idealna, geometrično kristalinična telesa, ali če jo primerjamo z »geometričnimi« figurami na višje gori obravnavani arhaični vazi objokovanja mrliča, moremo šele videti razmeroma ogromno razliko arhaičnega stila in stila okrog l. 600. Napram onim »kubističnim« likom je naša statua že povsem naturalističen posnetek realnega človeka (glej njegovo anatomsko pravilnost in naravnost, vpoštevanje naravnih plastičnih detajlov, dimenzij in proporcij, glej kako skrbno je utemeljena njena stoja v prostoru, kako oblikovane mišice na telesu, skrbno oblikovana kolena z vsemi detajli). Figura predstavlja tvor iz narave, kakor si ga moremo misliti v njegovi haptično-taktični, čutni obliki, nasmešek na njenem obrazu ni nič drugega kakor poskus, vdahniti figuri naravno življenje in jo s tem gledalcu še bolj približati. Tudi če gledaš figuro samo kot kos materije, moraš opaziti, kako je kiparja zanimal na njej problem materialne statike in tektonike, materije, ki se v sklenjenem obrisu sama racionalno nosi in oblikuje v smislu materiala in njegove gmote. Česa podobnega arhaična doba ni ustvarila; tedanje figure so nestatično oblikovane, v slikarstvu pa vise v brezprostorju. V zvezi s tem znatnim naturalizmom in čutno usmerjenostjo, ki jo kaže kip, je tudi njegov vsebinski smisel. Tu ne gre za kult božanstva, za izraz kake objektivne, nadčloveške ideje, tu gre za spomin človeku-individuu. Vidimo torej, da je notranja analogija med glasbenim upodabljaajočim stilom te dobe: obe panogi kažeta v bistvu isti stil, kar je posledica iste smeri v svetovnem nazoru.

S tem naj bi bila označena druga stilna epoha grške glasbe, ki je nasledila čisti arhaični, kultni in epični idealizem in se obrnila v VII. in VI. stol. k naturalistični, čutni in individualni osebni liriki.

IV.

Druga stilna zarez se pokaže v razvoju nekako okrog leta 500 in načne »klasično« epoho grškega realizma. V to epoho pa vodi že prehodna osebnost velikega filozofa-etika, naravoslovca-matematika, poeta-glasbenika Pitagore (580—500), ki je v več ozirih odločilno posegel v razvoj glasbe in zlasti glasbene znanosti in teorije in to tako močno, da je odmeval v njej skoro dvoje tisočletij. On je kakor most, ki spaja arhaiko s klasiko, a obenem da grški gl. teoriji prvič sklenjen sistem s stališča znanosti, prvič formulira etični in katar-tični nauk in mu da trdne oblike. Deloma še vedno zagonetna osebnost tega proroka in reformatorja vsebuje za zapadne oči precej disparatnosti: v njej se družita racionalna-znanstvena empirija matematike in pa simbolična alegorija ter kozmična metafizika na specifično vzhodnjaški način v enoto.

Pitagora je dodejal sedmim tonom Terpandrove skale osmega in tako postavil za enoto tonskega niza fizikalčno-matematični pojem oktave, v kateri si simetrično ogovarjata dva tetrahorda, ločena po celtonu (*διαξέυξις*) v sredini tako, da so spodnje strune z gornjimi v kvintnih razmerjih, n. pr. v dorščini:

$$\overline{e f g a} \quad || \quad \overline{h c d e}$$

$$\frac{1}{2}, 1, 1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1,$$

Za zgraditev tega sistema je bilo Pitagori merodajno racionalno-matematično stališče. Pitagora si je napravil monohord in na njem točno zmeril, da zveni polovica strune kvinto in tričetrtinska kvarto. Baš značilna je ona racionalistična poteza tega postopanja. Človek, ki hoče i kraljestvo tonov razumeti kot številčne relacije (mislimo na kozmološke sisteme!), očitvidno misli, da je v umetnosti zelo važno ono, kar je razumu dostopno. To so pač številčna razmerja in definicije.⁹

Na tak način je bilo mogoče točno dognati obseg intervalov in njihova razmerja po matematičnih dolžinskih proporcijah strun; ta račun da že gori omenjeno ogrodje $1 : \frac{3}{4} = \frac{2}{3} : \frac{1}{2}$, s čimer je oktava deljena v dva enaka dela, zakaj $\frac{2}{3} : \frac{1}{2} = 1 : \frac{3}{4}$ in se glasi potem definicija oktave $2 : 1 = (3 : 2) \times (4 : 3)$, ali $2 : 1 = (4 : 3)^2 \times (9 : 8)$, kar se pravi, da obstoja oktava iz kvarte in kvinte, oziroma dveh kvart in diacevktičnega tona. Najenostavnejša številčna razmerja dado najboljše intervale, oktavo, kvarto, kvinto (stare konsonance, terco sta antika pa srednji vek zavrgla kot zgolj »čutno«, ušesno konsonanco, ki se

⁹ Po Plutarhu pripisanem, že omenjenem spisu (*Περὶ μουσικῆς*, 37) je smatral namreč Pitagora, da tonskih razmerij ne smemo preizkušati in soditi po sluhu (*ἀκοή*), niti po čutnem zdenju (*αἰσθησις*), nego samo z ojstrino svojega razuma (*νοῦς*), t. j. matematičnim putem. Tako pišeta tudi Pitagorejca Euklid (*Κατατομὴ Κανόνος*): „Πάντα δὲ τὰ ἐκ μορίων συγκείμενα, ἀριθμοῦ λόγῳ λέγεται πρὸς ἀλλήλα, ὥστε καὶ τοῦς φθόγγους ἀναγκαίων ἐκ ἀριθμοῦ λόγῳ λέγεσθαι πρὸς ἀλλήλους“, in Nikomahos iz Geraze (*Ἀρμονικῆς ἐγχειρηδίων*): „Οὐδενὸς ἀλλ’ ἀριθμοῦ ἴδια νοεῖται“.

matematično ne da opravičiti v delitvi kvarte v enaki polovici). S to izračunostjo relacij na monohordu se je za Helené začela glasbena teorija kot znanost in pojem oktavnega sistema je ostal v rabi prav do danes. Tako je bil dobljen sistem na objektivni način, ki izključuje zmedenost čutnih raziskavanj, postavljen glasbeno teoretski k a n o n.¹⁰

Nikakor pa Pitagorejci niso zgolj racionalistično pojmovali teh rezultatov, nego so jih spravljali v najtesnejšo simbolično-alegorično zvezo s kozmološkimi, astrološkimi, etičnimi in katartičnimi spoznanji. Bržkone (glej zgoraj!) je že arhaična doba poznala podobno tolmačenje glasbenih elementov in je Pitagora vse to le izpolnil in strnil v neki sistem, ki sta ga pozneje Platon pa Aristotel še izpopolnila.

Gibanje glasbenega elementa povzroča po Pitagorejcih povsem vzporedno gibanje duše; vsemu temu gibanju so osnova številčna razmerja, ki povzročajo tudi ono »harmonijo sfer«, v katero je ubrano gibanje sedmih planetov okrog »centralnega ognja« (»sferična glasba«). Razne oktavne vrste imajo tako različen etos, celo razni intervali so simboličnega pomena v smislu razne ubranosti: Tako je oktava simbol ljubezni, prijateljstva, pameti, iznajdljivosti, ker se v njej v popolni harmoniji družita dva enako ubrana tetrakorda. Kvarta je simbol pravičnosti, zakon med možem in ženo pa je simbolno v glasbi dan s kvintnim razmerjem. Osemstrunska lira je svet simbol kozmične in sferične harmonije v vesoljstvu in celo posamezne strune imajo simbole značaj. Tako znači najnižja struna imenovana *ὀπάτη* = razum (*νοῦς*), srednja, *μέση* dušo, najvišja, *πέτη* pa telo.

Ta številčna mistika je bržkone, kakor rečeno, že pred Pitagoro igrala veliko vlogo v glasbi. V dobi helenizma je zamrla, predkrščanski filozofi pa jo znova dvignejo in izpopolnijo, da potem v krščanski zapadni glasbi srednjega veka ponovno postane važna.

Če je torej tonsko pa duševno gibanje v tako ozki harmonični in etični zvezi, so dejali Pitagorejci, potem je glasba nekaj, v čemer obstoja mistična združitev z vsemirjem in Bogom in potem je glasba le neko sredstvo za »ἐπινορθωσις τῶν ἡθῶν«. Tu je Pitagora prvi sistemiziral antično etično in katartično teorijo. Pitagorovi učenci so si pred spanjem vedno z liro v roki zapeli himen in si »harmonično ubrali dušo«, jo »očistili nečistih strasti« in jo zjutraj znova z glasbo »pravilno usmerili« in si z njo vlili v duše poguma in volje za delo dneva. Legenda priča, da je mojster Pitagora z resnim himnom ob spremljavi lire ukrotil pijanega mladeniča, ki je v ljubosumnosti pobesnel in začel požigati.

¹⁰ Pitagorejci so skušali vse na svetu razumeti zgolj z vidika številčnih proporcij, kar je za grški umetnostni čut sploh značilno. »Prave« proporcije se dado vedno številčno dognati, so dejali, in res vidimo, da je na čelu nekih »pravil« proporcij zgrajen tudi grški tempelj (Partenon 4:6:9); grškega kiparja teh časov manj zanima naturnost kipa (mi gledamo s svojimi naturalističnimi očmi kip človeka navadno presoja ga, v koliko je ali ni podoben naturnemu) kakor pa proporcije, v njem utelešene in bolj vidne duhu kakor očem. Grk je gledal kip človeka kot proporcioniran lik ritmov in razmerij delov, iskal v njem duhovno dojemljivega skladja, ubrane harmonije v igri mišic itd.

Kakor matematična plat Pitagorovih dognanj, se je tudi njegova številčna mistika in spekulacija ter etično-katartični nauk držal vso antiko in malone na prag novega veka na zapadu. Ni pa zadnjič, da srečamo v zgodovini dejstvo, da — filozofi in ne praktični glasbeniki predpisujejo glasbi nova pota. V sledeči dobi je pojav skoro normalen, ker kaže na to, da se je Grkom koncem VI. stol. razvila močna, samostojna glasbena teorija, ki se je poslej stalno jačala. Arhaika samostojne znanstvene estetike in teorije v svojem čistem idealizmu ni poznala, zaplodila se je šele v dobi, ko je narastel čutno-naturalistični in racionalistični element in se je poslej čedalje bolj bohotila in dosegla višek za časa — viška dekadence glasbene prakse, v naturalizmu helenizma.

Po svoji znanstveni matematično-racionalni plati je torej Pitagorova reforma glasbe nekaj, kar je v smislu nekega razvoja VII. in VI. stol. k naturalizaciji umetnosti; po svoji iracionalni plati pa kaže že deloma v naslednjo dobo V. stoletja, ki idealistična stremljenja zopet poživi. Pitagora je bil namreč v prvi vrsti — etični reformator, mistik, vsaj na višku svojega razvoja in veljave, kakor je bil morda v mladosti bolj naravoslovec. Če bi hoteli dobiti vsaj malo pojma o duhu poezije in glasbe njegove, naj nam služi tale njemu pripisovan himen:

O, vladar vsega morja in zraka, prepadov!
S svojim Ti gromom pretresaš veliki nebes,
Ki pred Teboj duhovi zgroze se, bogovi drhtijo,
Ki Te usoda uboga, kakor je trda sicer!

Vsebina je duhovna, neosebna, formalno je značilen strogi daktilični niz, ki spominja na arhaični heksameter in njega strogo monotoni nomos.

Veliki duh Pitagore se je na svojem višku na pragu klasične dobe obrnil od naturalizma VII. in VI. stoletja in preko arhaičnega idealizma nakazal sledečemu času novo smer, ki je odmevala v glasbi in ostalih kulturnih panogah V. in dela IV. stoletja.

SLOVSTVO

Ivan Cankar: Zbrani spisi. Dvanajsti zvezek. Uvod in opombe napisal Izidor Cankar. V Ljubljani, 1931. Založila Nova založba. Pohujšanje v dolini šentflorjanski. Zgodbe iz doline šentflorjanske. Novo življenje. (Str. V—XII, 356.)

Razmeroma daleč zadaj je čas, ko je bilo slovstveno gradivo, zbrano v tem dvanajstem zvezku celotnega Cankarja še živa novost in književna senzacija. Hočem reči le, da smo zrastle poslej poedinem in v skupnosti, deloma prirodno organski, deloma iz osredja vélike zgodovine popolnoma novim duhovnim smerem in življenjskim razmeram. Pa se vprašujem, ali v teh in takih položajih res ne smemo še poizkusiti, kako bi veljavno in prav uvrednotili to, kar je bilo doslej in je morda še le problematično dognano, le pogojno veliko in priznано, a morda vendar sporno glede vitalnosti za čas in dušo zdaj in pozdaj. V enem oziru, bom pribil, bi mogli govoriti in soditi: razbegnil se je namreč kolikor toliko hipnotično prevzemajoči vonj Cankarjevega ritmičnega sloga, tega zvodnika, ki prav pri Cankarju more zamračiti pogled v pravo bistvo pisateljevega ali splošno veljavnega, ali le historično potrjenega duhovnega jedra. Kratko knjižno oznanilo more le opozoriti na nujnost takega studija, zlasti ker ne poroča o Cankarju kot celoti, marveč le o tem, kar knjiga vsebuje. Pretežna vsebina te Cankarjeve knjige pa je karikaturna alegorika, namreč tisto do nekake poljudnosti znano in tipizirano »Šentflorjanstvo«, namišljeni svet, ki se je izobličil satiriku Cankarju podčrtano nazorno in najbolj plastično, ker je zrastel zares neposredno in naravnost po čudi in duši tega našega »bolnega genija«, čigar življenjski poem je tolikokrat le skrajno subjektivno, včasih kar samopridno vase zaprto, ozko doživljanje užaljenega bohêma z ničemurno kretljivo in kričavostjo demokritskega demagoga. Takó je Cankar pač to, kar je mogel in znal biti iz samega sebe in svojega majhnega časovnega, malo važnega, zato vsakdanjega malomeščanskega osredja v tisti

naši polpretekli inteligenci, ki jo je bil že Mahnič ubil: naš resnični in edini Heine doslej, ne pa še slovenski Gogolj, kamor je hodil v šolo in kar je hotel postati, ne da bi za tolik polet imel duhá in dovolj prožno perot...

Cankar, bom sedaj sodil, je bil in bo kot pesnik in stvaritelj »šentflorjanstva« in »tujstva« še redno le bolj senzacijski, zastrašljivo farsovski, kakor pa resnično satiriški, velik. Zato pa, ker je velikemu satiriku treba nekaterih lastnosti, ki jih Cankar ni imel. Ta svojstva so n. pr. a) močna in izvirna stvarna domišljija, b) homersko epično podajanje in široka objektivnost glede prikazovanega, c) splošna izobrazenost, č) pozitivna, sintetično ustaljena duhovnost, d) optimizem, ponazorjen s sočnim humorjem (karakternosti!) in s prirodno človečansko ljubeznijo. (Primerjaj, da boš umel in verjel, kdo pa kaj so Rabelais, Cervantes, Swift, Gogolj, Gončarov, Saltikov-Sčedrin!) Tako! In zdaj le še naš Ceterum censeo: ...da bi bil namreč g. urednik mimo drugega smel in mogel tudi v tem pravcu kaj več povedati, kakor pa je, ki ni nič povedal.

Dr. Iv. Pregelj.

Jože Pogačnik: Sinje ozare. Založila Družba sv. Mohorja. Celje, 1931. 72 str.

Pesniške zbirke so zdaj vedno redkejši pojav pri nas, vendar pa to ni samo znamenje časa in zunanjih razmer, marveč priča v prvi vrsti o upadku pesniškega in nedvomno tudi duhovnega poleta v mladem pokolenju. Zategadelj se človek razveseli vsakega novega dokumenta naše duhovne poti, tem bolj, če more ob taki vzpodbudi znova doživeti samega sebe in se pozdraviti s pesnikom kot z dobrim duhovnim znancem in popotnikom na istih poteh življenja. Med take razveseljive pojave literarnega in duhovnega življenja sodi nedvomno tudi pesniška zbirka Jožeta Pogačnika z naslovom »Sinje ozare«.

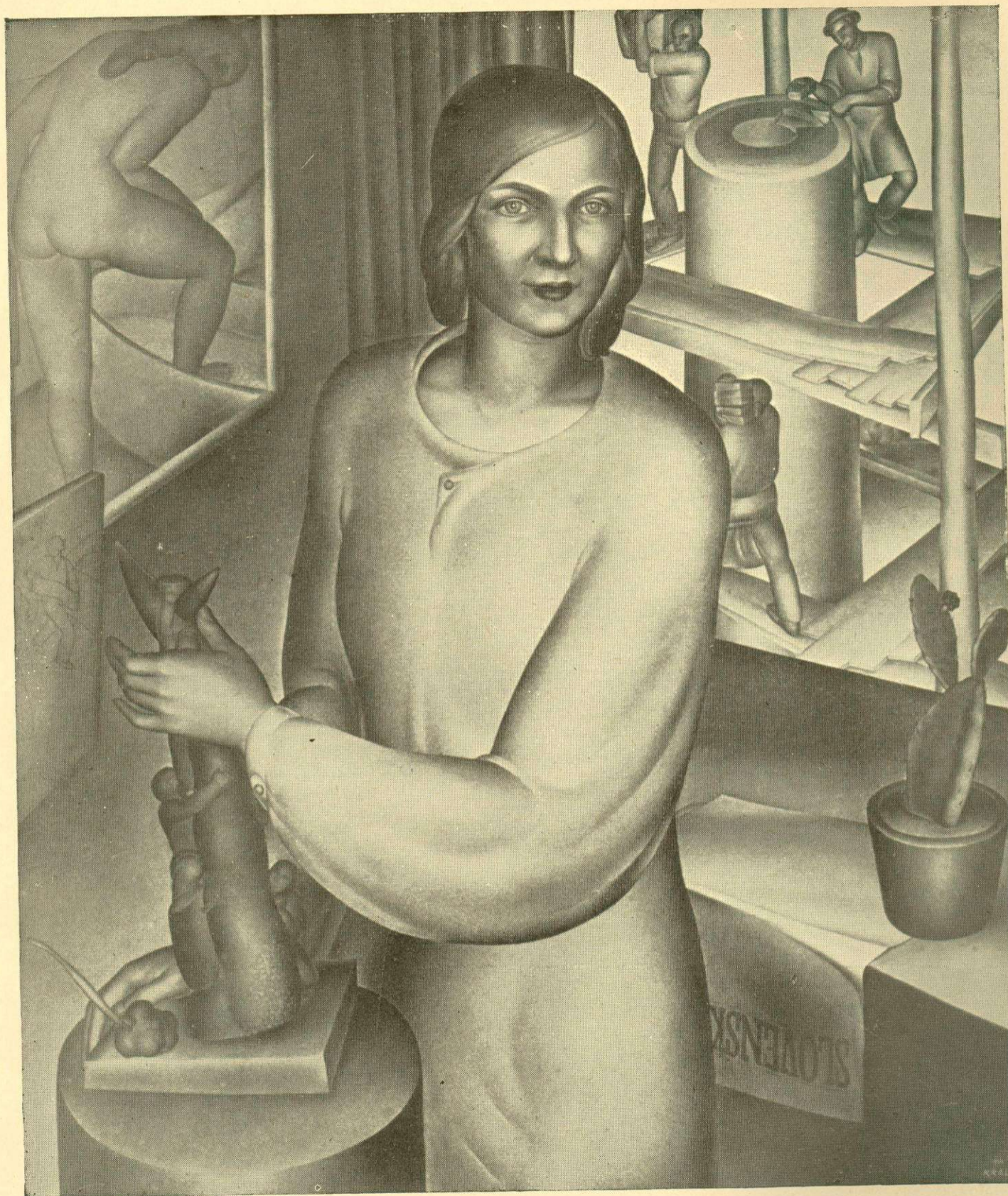
Obžalovati moramo sicer mnoge pomanjkljivosti, ki jih je zagrešil avtor tako kot pesniški stvaritelj kakor tudi kot urejevalec

lastnega pesniškega materiala, kar nam vsekakor v občutni meri kali čisto veselje spričo njegove zbirke. Marsikaj pa je zabrisala in uničila po moji sodbi tudi nespretna tiskarska zamisel knjige, ki bi vendarle morala, če že drugega ne, pa vsaj varovati avtonomijo literarne umetnine. Tako pa tisk pričujočih pesmi, ki sloni na popolnoma neliterarni osnovi zgolj zunanje skladnosti za oči, zavaja bravca ne le proč od vsebine, marveč tudi od prave pesniške oblike, ki nam jo pa posredujeta predvsem ritem in jezikovna metafora. Priznam, da nas tudi v umetniškem pogledu marsikatera pesem zabolji in celo razočara, kljub temu pa nam je treba v pričujoči zbirki pesmi videti značilen izraz sodobnega slovenskega liričnega ustvarjanja. Tako vsebinsko kakor oblikovno se je pesniški svet Jožeta Pogačnika naslonil na iskanja in prizadevanja novega časa, čeprav ni šel do skrajnosti niti v idejni problematiki niti v oblikovnem razmahu. Tu in tam je vidna rahla vez s tradicijo tako našega pesniškega realizma kakor impresionizma — kar je na primer tudi zelo značilna poteza lirike Sr. Kosovela —, vendar pa si v celoti ne bi mogli predstavljati njegove pesniške podobe izven okvira sodobne duhovnosti.

Idejni poudarek njegovih pesmi je zato v iskanju duhovnih osnov človečnosti, v prizadevanju po skladnosti in urejenosti v zmišlu duhovne ubranosti in svobode, radi česar nujno vodijo pri njem vsa pota iz individualnega v večno — k Bogu. Tam je domovina nemirnega človekovega srca, odrešujoča harmonija njegove v trpljenju posvečene osebne tragike, pa končno edina resnična svoboda v luči božjega bratstva. Dobri človek je izhodišče, Bog najvišji zmisel in cilj nove idealistične poezije. Prav zato, ker religiozna pesem sodobnosti ni pognala iz abstraktne zamisli ali pa morda iz logične ideje o Bogu, marveč se je porodila iz križane človekove bolečine, iz notranje tragične stiske, ne pomeni zanjo doživetje religiozne resničnosti niti najmanj ne zanikanje elementarne človečnosti, ki pač ni le v nagonskih in animaličnih prvinah človekove narave, kakor to uči liberalno-naturalistični življenjski nazor, marveč prav tako in še veliko bolj v duhovni drami osebnosti, ki priznava božji zakon vesti in s tem tudi duhovni red objektivnega vesoljstva. Saj je neprisilno (nedeterministično), svobodno

priznanje tudi zemeljskega reda resnično neposredno možno šele iz višje, etične in duhovne ravnine bogoiskateljske in bogonajditeljske človečnosti. Zdi se mi, da je to tudi simbolični pomen »Sinjih ozar«, duhovnega razgledišča, odkoder človek — orač božje njive življenja — svoje roke, svoje srce in sebe vsega vtaplja v kozmično luč božjih odrešitvenih skrivnosti (»jaz hodim v božji zrak sinjin«, 5), da se potem ves lep in svetel vrača k bratom in sestram naše zemlje. (Primerjaj morda tudi značilno razdelitev zbirke na štiri oddelke: Jaz — Bog — Zemlja — Človek!) Tako se duhovna in zemeljska, religiozna in narodno-socialna ideja vežeta v skladno, enotno ubran ritem vesoljnega občestva. Tak je, če se ne motim, idejni red in zmisel Pogačnikovih pesmi.

Ta usmerjenost je nedvomno narekovala pesniku tudi izraz, ki se razodeva v borbi za novo pesniško obliko. Razen tega pa ima večji ali manjši oblikovni razmah korenine, vedno tudi v duševni organizaciji ustvarjajoče osebnosti. Zato stilno prizadevanje in pa oblikovna dovršenost posameznih pesniških organizmov ne hodi vedno z roko v roki. Tudi za Pogačnika je značilno, da mu neredko nedostaja neposredne stvariteljske, radi česar marsikatera pesem utрпи na svoji estetski vrednosti ter zato ne zadovolji prav v umetniško bistvenem pogledu. Že zgoraj sem omenil, da avtor stilno v marsičem spaja tradicijo našega poetičnega realizma in impresionizma s sodobnim ekspresionističnim izrazom. Vzrok za to vidim med drugim tudi v dejstvu, da je Pogačnik motivno neredko usmerjen v zmišlu nekakšne domačnostne romantike, v čemer je med mladimi edinstven in svojstven pojav. Realistična slika se mu tako nudi sama po sebi, prav tako impresionistično občutje ob pojavih vidnega sveta, včasih pa je oboje združeno z značilno refleksijo. Navadno pa mu vse to naravnost služi le kot oblikovni pripomoček za izraz njegovega novega, notranjega sveta. Naravnost otipljiv zgled za to nam je podal pesnik v sicer ne baš vzorni pesmi na strani 41. Ta oblikovni način pa ima razen stilne neenotnosti za posledico tudi še preveč hladni, abstraktni način oblikovanja. In s tem smo odkrili eno najbistvenjših potez Pogačnikove lirike, v kateri se intuitivno in organsko nastale pesniške slike vse prepogosto refleksivno tolmačijo le kot



TONE KRALJ: PORTRET MOJE ŽENE. 1930

simbolične paralele k idejni vsebini. S tem seveda pada neposredna dinamičnost izraza, čeprav pesnik tuintam posrečeno združuje misel z lepoto. Ta stilna poteza, se mi zdi, pa ponazoruje neko nad vse značilno in svojstveno potezo njegove pesniške narave, v kateri se čuvstvo skorajda vedno pokorava kontroli miselnosti. Radi tega trpita neposrednost in naivnost doživetij, ki so tem bolj ritmičnega izvora in značaja, čim bližje so iracionalnemu središču osebnosti. To brani po mojem mnenju Pogačniku do večje popolnosti in bojim se, da ne bo izpolnil našega pričakovanja v toliki meri, da bi mogli kdaj v njem pozdraviti glasnika našega pesniškega ideala. Omenjena poteza povzroča pač, da Pogačnik skrbno bedi nad obliko in brusi izraz z nemajhnim estetskim okusom zlasti za melodioznost (ne vedno!), pa tudi za jezikovno prisposodbo, ki je včasih resnično nova, svojstvena, sveža in močna. Kljub temu pa o celoti njegovega dela ni mogoče reči, da je sad elementarnega pesniškega stvaritelja. Pogačnik je v bistvu meditativen lirik, ne sicer v zmislu naših nekdanjih »idejnih« pesnikov, vendar pa občutimo tudi pri njem slejkoprej primat logosa nad erosom, urejajočega duševnega principa nad dinamičnim. In to mu kot stvaritelju brani do takšne zamaknjene pesniške sproščenosti, kakršno nam je razodel na primer v vizionarni Golgoti in tudi še marsikje drugod. Duhovna borba se pri njem rada umika kontemplativnemu esteticizmu, apolinični umetnosti, kar je tudi izraz njegove morda preveč ustaljene osebnosti. Toda enakomerna enotnost in usmerjenost vsega njegovega dela pa nam priča o izrazito svojstveni literarni osebnosti, ki med mladim rodом naših lirikov vsekakor zavzema odlično mesto.

France Vodnik.

France Veber: Sv. Avguštin. — Osnovne fil. misli sv. Avguština. Poizkus kulturno-zgodovinske apologije novega življenjskega idealizma in svetozonega optimizma. »Kosmos«, zbirka poljudno znanstvenih in gospodarskih spisov, spominov, potopisov itd. Ljubljana, 1931. Jugosl. knjigarna.

Osnovno vprašanje Avguštinove filozofije je vprašanje spoznanja in resnice. Izhodišče mu je skrajni (akademski) dvom, iz katerega se po dveh potih: predmetni in dušeslovni dokoplje iz skrajne antropocentri-

nosti do Boga (teocentričnosti). — Predmetna pot mu razdeli vse spoznanje v izkustveno in načelno, in ta dvojnost zahteva tudi delitev človeka v čutno in duhovno polovico in delitev celokupnega vesoljstva v svet gole čutno dane prirodnosti (vnanje izkustvo), v svet človeške čutno-duhovne narave (notranje izkustvo in načelno spoznavanje) in v svet načelne veljavnosti (načelno spoznanje), s katerim je obenem dana »kategorična zahteva po skupnem dejanskem izvoru človeške duhovnosti in z njo združene brezčasne veljavnosti« — in ta izvor je svet absolutne duhovnosti: Bog (str. 41). Najznačilnejše pri tem je dejstvo, da govori Avguštin o resnici vedno v tem ožjem, stvarno-bitnem pomenu besede, in vprav ta resnica mu je vzorno dana le z dejansko resnico lastnega življenja na eni strani, na drugi pa z dejansko bitnostjo Boga. (Človek — jaz — Bog: skladje med teo- in antropocentričnostjo).

Druga, dušeslovna pot je značilna predvsem po Avguštinovem voluntarističnem pojmovanju vsakega pravega (dejavnega) spoznavanja — v nasprotju z zgolj trpnim (slepim) dojetanjem in poznavanjem. Zato nastopa volja kot posebno osvojevalno (= dejavno) zaznavanje, načelno priznavanje (= neposredno spoznavanje = »posebno verovanje«), kot umstvovanje — in volja kot dejanje (volja v ožjem zmislu besede). Volja pa je že po svojem bistvu svobodna — in sicer kot svoboda subjekta samega (ne zgolj pristojnega akta). Ker pa je načelno priznavanje = posebno verovanje v načela = neposredno spoznavanje podlaga vsemu ostalemu spoznavanju, zato je tudi verovanje podlaga vsemu pravemu spoznavanju (in to tudi verovanje v ožjem pomenu besede, ker je »načelno spoznavanje« obenem priznavanje Boga). Šele s svobodnostnim značajem naše osebnosti je podana obenem osnova za razlikovanje med »spoznanjem« in »zmoto« ter »grehom« in »zaslugo« v strogem zmislu besede. In kakor nam je predmetno razlikovanje med izkustvenim in načelnim spoznavanjem delilo človeka v dve polovici, tako nam zdaj tu razlikovanje med dejavno in trpno duš. deli človeka v prirodno-zavisno in duhovno-svobodno (osebno) stran; in kakor nam je tam razlikovanje med izkustvenim in načelnim spoznavanjem narekovalo načelno delitev vesoljstva v: prirodu — človeško prirodno-duhovno osebnost

— in absolutno duhovno osebnost božjo, tako, nam zahteva tu svobodna volja vzporedno delitev vesoljstva v svet: prirode — svobode — in milosti. Tako se torej resnica Boga (v predmetnem oziru) oz. milost božja (na »dušeslovni poti«) izkaže kot izvirni in pogojni temelj sestava vseh resnic (str. 110), t. j. kot osnovni pojem vsake znanstvene spoznavne teorije in vsake znanstvene etike (str. 88). — Vse to je zaključil s pomenljivim poglavjem: Avguštini in naša doba.

To bi bila v glavnih, najsplošnejših orisih vsebina te na globokih in zgoščenih razglabljanjih o najtežjih vprašanjih človeškega duha in srca tako bogate knjige.

Mirno lahko pribijemo, da smo Slovenci s to edino ter edinstveno knjigo na čisto svojstven in odličen način proslavili 1500 letni jubilej Avguštinove smrti kakor morda noben drug narod kljub naravnost nepregledni (n. pr. Nemci!) tozadevni literaturi. Veber je podal namreč v tem delu za Avguštinovim obrazom — obenem samega sebe (kult. zgod. apologijo svoje »Filozofije«) in stoji tako v nekem, rekel bi, čisto osebnem, neposrednem, živem razmerju do Avguština samega. In kako bi mogel bolje proslaviti jubilej moža, čigar veličina obstoja prav v njegovem osebnem, živem, neposrednem življenjskem razmerju do resnice, ki jo pojmuje vedno le v stvarno bitnem zmislu (str. 47)! Zato je Veber iz Avguštinove ogromne idejne zakladnice izbral samo ono osnovo, ki se v njej obenem sam ž njim ujema, ki je zgodovinska podlaga njegove, že poprej sistematično zgrajene miselnosti (»Filozofija«, 1950) in ki naj bi postala enako podlaga zopet vsej moderni dobi, ako še hoče upati v boljše kulturno bodočnost Evrope (136). Zato izzveni Avguštinov jubilej v živ klic naši dobi po načelni poglobitvi vsega življenja. In to povsem upravičeno! Saj je Avguštinova duša in celotna miselnost tako sorodna naši dobi, da gotovo ne daje nobena druga osebnost modernemu človeku boljših in globljih dušeslovnih pogojev, da se zopet oprime neizogibnih, večnih osnov vsega človeškega življenja; kajti vprav Avguštin nam daje oni edinovrstni, naravnost genialni zgled, kako se je tudi nemirnim dinamičnim (voluntarističnim) duhovom možno iz kaosa razjedajočega dvoma in nemoralnega življenja dokopati do harmonije med antropocentričnim in teocentričnim gle-

danjem sveta in življenja. Res je sicer, da se bo marsikom zdelo pričujoče delo najbrž naravnost »porazno«. Nič čudnega! Saj se je Vebru enako godilo, ko je uvidel, da se njegova filozofija nehote sklada s krščanstvom (str. 8 sl.). Toda: »Kesneje pa mi je postalo vprav to dejstvo preljub povod k tem intenzivnejšemu nadaljnemu znanstvenemu razglabljanju v isti novi smeri in je imelo zame še ta posebni vzgojni pomen, da sem pričel globoko ceniti tudi druge ideje ter da sem prišel do prepričanja, da je svet — mnogo, mnogo več, nego si more o njem misliti kakršenkoli zgolj posamezni človek« (str. 9. podčrtal jaz.). In tako skromna izpoved velikega misleca nam priča dovolj glasno, da je knjiga naravnost epohalen kulturno-znanstveni dokument našega časa — ki daje misliti nam vsem! Kajti tozadevno se nam godi vsem enako: vsakdo izmed nas pride na tej poti nujno do poraza, in dvignil se bo zopet samo tisti, ki dospe v točko enako edino resnične = ponižne življenjske usmerjenosti!

Po vsem tem bi si dovolil še — salva reverentia — nekaj kritičnih opomb k avtorjevemu izvajanjem.

1.) Dasi Veber dela ni zamislil kot kako strogo zgodovinsko kritično razpravo in mu gre pri vsem le »za Avguštinovega duha«, vendar vidim velik nedostatek knjige v netočnem navajanju, odkod je vzel posamezne citate in misli (včasih niti knjige ne omeni, kaj šele izdajo, poglavje, stran itd.). Tako je izgubila knjiga veliko na svoji znanstveni prepričevalnosti, česar se avtor celo sam boji (prim. str. 41, 99 i. dr.). Ta nedostatek je tem večji, ako pomislimo, kako naravnost neverjetno obsežna so Avguštinova številna dela, da je Avguštin ob vsej tej ogromnosti pa povrh še za adekvatno umevanje eden najtežjih pisateljev sploh (saj je znano, da so se na Avguština navadno sklicevali zastopniki tudi najbolj si nasprotujočih naziranj) — in končno dejstvo, ki ga tudi V. sam ugotavlja, da je namreč iz te obsežne literature »neko posebno filozofijo treba šele takorekoč namenoma poiskati ter najti« (str. 9) in da je zato moral »Avguština teologa takorekoč — predstaviti na posebno polje svojega filozofiranja« (9).

2.) Dokaz, na podlagi katerega V. ugotovi, »da je z vsakim načelnim spoznavanjem

hkratu dano preznačilno soglašanje naše volje z božjo voljo« (str. 65) — ne drži! Dokaz se pri njem glasi namreč takole: »S poznavanje načela je... neobhodno obenem priznavanje načela. Načelo samo je neposredno božjega izvora; priznavanje načela je torej obenem priznavanje Boga« (66). To pa je takozv. »quaternio terminorum« (prav za prav celo pet terminov!) — iz katere ne sledi nič! Pa tudi čisto stvarno gledan ta zaključek, vsaj kakor se avtor po Avg. na več mestih (str. 72, 95, 109, 117) izraža — ni pravilen. Res je sicer, da je Bog neposredni ontološki (bitni) izvorni temelj ne samo vse resnice (spoznavanja), ampak sploh vsega vesoljstva in da bi bila torej tudi načela sama brez dejanske bitnosti božje že naprej nemožna, toda iz tega še nikakor ne sledi, da je Bog enako tudi neposredni spoznavno-teoretični temelj vsemu našemu spoznanju in da je zato nujno vse naše pravo, t. j. načelno spoznavanje zgrajeno na veri v Boga (in obratno: da je vsaka zmota zavestni upor proti Bogu). Z drugimi besedami: iz tega še nikakor ne sledi, da mi tudi teh načel ne moremo spoznavati drugače, razen da hkrati tudi zavestno priznavamo Boga. Tu je treba pač ločiti med ontološkim (bitnostnim) vrstnim redom samim in med spoznavnim redom te bitnosti. Spoznavno-(teoretični) red, t. j. bitnostno vesoljstvo, kakor in kolikor je dostopno našemu umu (red našega spoznanja) je vprav obraten od ontološkega reda, t. j. bitnostnega vesoljstva, kakor obstoja oz. biva v svojem bistvu brez ozira na naš um. O tem ontološkem redu vsega vesoljstva res velja, da je vse ostalo zgrajeno z metafizično nujnostjo na dejanski bitnosti božji, da pade takoj vse v prazen nič, kakor hitro mu izpodmaknemo dejansko bitnost Boga. Toda v redu našega spoznanja je to vprav narobe: tu je prvo, kar spoznamo, naše izkustvo — in zadnji predmet našega spoznanja je prav — Bog. Sicer pa nam postane, če količkaj konkretno to premislimo, Vebrov zaključek naravnost protisloven, kajti v tem slučaju bi morali v Vebrovem zmislu trditi, da takozv. nevernik, ki Boga ne priznava (= ne veruje vanj) z lastnim načelnim spoznavanjem (n. pr. načelo protislovja) hkrati Boga priznava in ne priznava ter obenem to načelo samo hkrati spoznava in ne spoznava. Boga namreč za-

vestno taji (nevernik) — ex supposito, obenem ga pa priznava, ker priznava načela — (priznavanje načela je pri V. namreč obenem priznavanje Boga); in hkrati spoznava to načelo (zopet ex supposito = dejstvo samo!), in ga hkrati ne spoznava, ker je vsako pravo spoznavanje brez verovanja v običajnem zmislu besede (= v Boga) naprej nemožno (str. 71 s).

Ta Vebrova trditev sloni seveda na ekstremnem pojmovanju Avguštinove takozv. »iluminacijske teorije«, po kateri je vsako pravo (načelno) spoznanje neposredno božjega izvora = »na točki neposredne bližine z božjim razumom samim« = »načelno priznavanje« = posebno verovanje v načela (prim. str. 62, 65, 70 sl.); na podlagi tega pride potem Veber po Avguštinu tudi sam do sledeče, nekoliko nenavadne trditve, namreč »da je vprav vsako čisto ter zgolj načelno priznavanje samih idej po svoji lastni naravi neobhodno zgrajeno še na posebnem činu naše duše, ki vsaj končno ni nič drugega nego — vera v Boga« (str. 71 sl.). Sem spada tudi trditev, ko govoreč o razmerju svobode do milosti (= Boga!) ugotovi: »Pojem milosti božje je pokazan kot osnovni pojem vsake znanstvene spoznavne teorije in vsake znanstvene etike« (str. 88).

K tem zaključkom bi omenil sledeče:

Prvič slone na precej ekstremnem pojmovanju Avg. »iluminacijske teorije«, ki je še danes ena najspornejših točk njegove filozofije, ker ni še jasno, v kakem zmislu je razumel Avg. sam podobne svoje trditve (Avg. govori tu v metaforah in nejasno!) — in zato niti z zgodovinskega stališča »ni varno« hoditi v tej točki za orisanim pojmovanjem »razsvetljenja po božjem umu«.

Drugič pa, v slučaju, da so V. izvajanja zgodovinsko pravilna (res v Avg. zmislu), takšna Avg. spoznavna teorija nasprotuje Avguštinu samemu, namreč njegovi spoznavni teoriji, kakor jo je V. podal v prvem delu (str. 21—57). Saj je vendarle tu V. sam točno razvijal, s kako logično doslednostjo se je Avg. iz skrajnega dvoma na podlagi notranjega izkustva dokopal preko vnanjega sveta in načelnega spoznanja — do vrhunca — spoznanja Boga! Avguštin sam se je torej preboril neposredno najprej do dveh — tudi njemu fundametalnih — činiteljev spoznavne teorije: izkustva — in načelnega spoznanja, ne da bi bil pri

tem kaj potreboval »vere v Boga«, da celo nasprotno: vprav ta dva činitelja sta mu šele omogočila njegovo (»notranjo«) pot do Boga (37)! Ako torej zdaj isti Avguštín trdi, da je za vsako pravo spoznavanje potrebna vera v Boga — ali ni mar to očitvidni circulus!? Tem bolj bi pa bil circulus vitiosus tako pojmovanje za Vebra, pri katerem sem mogel z ozirom na njegovo »Filozofijo« lansko leto vprav v tej točki poudariti veliko prednost pred sličnimi modernimi fil. poizkusi na vsej črti, da namreč ne zaide v utemeljevanju našega spoznavanja v oni lažni krog preko notranjega izkustva — na Boga — od tu na načelno spoznanje — in šele potem do vnanjega sveta, kakor je to storil že Descartes, ki ga pa V. v pričujočem delu vprav na tej točki hvali (gl. str. 72, 161 sl.). Vem sicer, da V. morda stvari ni ravno tako ekskluzivno vzel, ker mu je šlo pri tem predvsem za točnejše določevanje »notranjega bistva« našega spoznavanja — ki nam bo navsezadnje ostalo vedno zagonetka in je zato vsaka prenačljena kritika neumestna — vendar se mi zde njegove trditve vsaj v tej obliki nepravilne. Nasprotujejo čisto vsakdanji dušeslovni izkušnji: saj vendar načelo n. pr. protislovja, ali da je celota večja ko del itd. — lahko vprav tako vsak ateist logično pravilno spozna in doume kakor vsak »verník«, radi njegove »nevere« še nikakor tako spoznavanje ni »naprej nemožno« (str. 72) in lastnega zmisla oropano. Nekaj je res: načelno spoznavanje brez priznanja Boga je vsaj v svojih zadnjih temeljih (ontološki razložnosti) — »neutemeljeno«, logično nezaključeno (a ne »nelogično«!), kakor se V. tozadevno čisto jasno izrazi že v svojih »Idejnih temeljih slovanskega agrarizma« (1927, str. 309). Toda iz tega, da ta načela nimajo svojega zadnjega razloga na zadnji: odkod in čemu (zakaj) v samem sebi, — t. j. iz dejstva, da je »resnica Boga (v ontološkem zmislu!) izvorni in pogojni temelj sestava vseh resnic« (prim. str. 110) — še ne sledi, da brez spoznanja tega izvirnega temelja (Boga) tudi teh načel samih ne moremo spoznati! Tako da je končno res: ako hočem imeti »najčistejše« (st. 72) spoznavanje teh načel (vedeti za zadnji izvorni temelj) — moram priti končno do — priznavanja Boga; toda vprav zato se mora zaključek o razmerju spoznanja do verovanja glasiti narobe, namreč — da je jasno, da vprav vsako najčistejše načelno spoznavanje

po svojem lastnem zmislu neobhodno v ede do posebnega verovanja v dejansko bitnost božjo (ne pa, kakor trdi Veber: da je neobhodno zgrajeno na posebnem verovanju itd., (str. 72). — Treba je torej tudi tu ločiti med spoznavno-teoretičnim — in bitnostnim (ontološkim) redom. V. pa popolnoma paralelizira ontološki s spoznavnim vrstnim redom.

Slično je treba razlikovati pri tozadevnem zaključku glede — milosti božje. Veber v tej zvezi Avguščina v njegovem nauku o svobodni volji sijajno brani s filozofskega stališča — kaj teologija o tem pravi, ne vem —. Poudariti pa je treba, da je rešitev onega »determinističnega«, čudno zvencega stavka: človek brez milosti božje ni zmožen drugega delati ko greh, kljub V. izvajanjem, češ da se tu svoboda že predpostavlja, končnoveljavno dana šele zadaj v opombi (str. 165 sl.), ko pravi, da je ta determinizem razumeti, »prvenstveno samo za metafizično-odrešitveno stran človeške narave«. K Vebrovemu »voluntarističnemu« pojmovanju našega spoznanja in celotni teoriji volje, ki je kakor cela knjiga še prav posebno značilna po svojih globokih razmišljanjih, izrazim samo željo, da bi avtor čim prej objavil svojo obljubljeni »posebno teorijo volje« (str. 162.); dozdam me namreč to voluntaristično pojmovanje ni prepričalo, dasi mi je osebno mnogo simpatičnejše ko zgolj »intelektualistično«.

Zaključimo: eno pa je in ostane ob vseh teh opombah res, namreč, da je z Vebrovimi izsledki »obenem do nedvomnosti pokazano, da vprav milost božja ni nikak imaginaren ter mističen pojav, o katerem naj govore le taki ljudje, ki ne znajo znanstveno misliti, temveč da je ta milost naravnost ena onih temeljnih in neobhodnih osnov, na katerih mora biti zgrajena vsaka teorija človeškega spoznanja in človeške morale, ki hoče biti zares znanstveno završena« (str. 88).

A. Terstenjak

Ali spolna vzgoja res ni potrebna? Spisal Fr. Žgeč. Založba in tisk Ljudske tiskarne d. d. v Mariboru. Cena 8 Din. Str. 96.

Sedaj je izdal Žgeč svoje predavanje o potrebnosti in uspešnosti spolne vzgoje tudi v posebni knjižici, ki bo radi malenkostne cene gotovo našla pot tudi v najširše sloje. Zato se mi zdi umestno označiti vsaj na kratko vrednost in pomembnost tega dela.

Najprej moram lojalno priznati, da je imel Žgeč, kot resen pedagog, s svojim delom najboljšo voljo pomagati vsem onim, za katere je postal ta predmet problem, in ki so začutili potrebo po nekaki odločitvi v vprašanju pouka o spolnih zadevah. Poudariti moram tudi, da je Žgeč dobro začutil potrebo povedati, da pri nas o teh stvareh marsikdaj preveč molčimo in prepuščamo pouk o spolnosti golemu slučaju. Starši naj vedo, da je pouk in vzgoja o spolnih stvareh predvsem njihova dolžnost, in da ga nihče ne more opraviti v tako primernem času kot oni, ki poznajo svojega otroka, in tudi ne na tako primeren način kot oni, ki ljubijo svoje otroke.

Razen tega je dobra stran Žgečeve knjižice tudi v tem, da je opozoril na dejstvo, da mora biti pouk o spolnosti primeren duševni strukturi in razvojni stopnji mladega človeka. Sicer se zdi, da je tako opozorilo mnogo lažje teoretično formulirati, kot pa praktično izvesti. Toda onemu, kateremu mlada duša konkretnega otroka ni prazna beseda, bo vendarle mogoče spoznati pravi način za uspešen pouk in vzgojo o spolnem življenju.

Vendar pa moram o Žgečevem delu povedati tudi nekaj takih opazk, ki bi hotele izpopolniti njegovo dobro stremljenje še z druge in prav posebno z vzgojne strani. Najprej moram načelno omeniti, da bi morala nositi knjižica naslov: Ali res spolni pouk ni potreben? Zakaj kljub temu, da je v naslovu govora o spolni vzgoji, najdemo o tem v knjižici zelo malo in zato odločno premalo. Zmotno pa bi bilo avtorjevo mnenje, da je umsko znanje in vedenje že ob enem tudi pristanek in sicer čuvstveni pristanek na tak in tak način spolnega življenja. Že Sokrat se je zmotil v tem in Žgeč mu sledi sedaj tudi v tem zelo kočljivem in življenjsko važnem problemu. Zase sem namreč zelo prepričan, da samo pouk o spolnih stvareh v duši mladega človeka ne bo mogel vzbuditi onega potrebnega odpora proti nepravilnemu in prezgodnjemu izživljanju spolnega gona. Gre namreč za umsko vedenje na eni strani in pa za čuvstven pristanek ali pa odpor na drugi. Ni pa nujno, da bi že vedenje samo vzbudilo potrebno čuvstveno reakcijo, kateri naj sledi tudi efektivno dejanje. Zato je v Žgečevi knjižici vse premalo vzgojnih momentov, ki bi

bili podani tako, da bi mladi človek pristno občutil svojo moralno dolžnost v spolnem življenju.

Te trditve ne ovržejo Žgečeve opombe o potrebi splošne vzgoje in tudi ne one o značaju in o vzgoji volje. Zakaj način, kako so v razmerju do ostale vsebine podani ti vzgojni migljaji, je tak, da človek z najboljšo voljo ne more spoznati njihove važnosti, in da se mu zdijo zato res tako postranskega pomena, kakor jih je avtor nekam mimogrede in brez potrebnega poudarka omenil. Le človek, ki je sam o teh stvareh resno premišljal in ki je sam spoznal, da je mogoče rešiti spolni problem edino na ta način, da prevladuje v človeku etična plat, in pa da je ta problem mogoče tudi podati samo tako, da ima močno etično ozadje, bo spoznal veliko etično in socialno stremljenje Žgeča samega. Sicer pa se mi zdi, da bo avtor sam kriv, če bi ga, seveda po krivici, obsodili, da ne polaga na etičnost nikakega pomena.

Razen te osnovne točke pa bi omenil še to, da utemeljuje avtor velik del svojih trditev z znano Freudovo teorijo »panseksualizma«. Žgeču je pač gotovo znano, da je psihoanaliza samo teorija in da se posebno v zadnjem času vedno pogosteje oglašajo zelo resne kritike o nji. Gotovo moramo priznati, da nam je psihoanaliza odprla še posebni in neposredni pogled v zapletenost človeške duše, in to posebno s tem, da nam je pokazala poleg do sedaj obravnavanih praznih shem različnih doživljanj tudi njihove konkretne in posamične vsebine. Vendarle pa je skoraj enako gotovo, da se neka teorija, ki je nastala ob nenormalnih duševnih fenomenih in radi njih, ne da tako enostavno in lahko prenesti tudi na normalno duševnost. Sicer meja med obema vrstama res ni tako točno določena, toda vendar vemo, da je vsaj kvantitativni ali pa dejnodinamični del normalnega potekanja duševnosti zelo različen od abnormalnega. In že zato je vsaj težko ali pa hipotetično prenašati neke zakonitosti, ki so poleg tega še samo empiričnega značaja, tudi na drugačno področje. Vedeti moramo, da ima normalna duševnost veliko notranjih sil, ki jih abnormalna bržčas nima več, in ki morejo paralizirati podtalni in podzavestni vpliv različnih izpodrinjenih doživljanj. To pa so sile osebe in subjekta, ki zmorejo več, kot

bi si marsikdaj mislili. Pa še to! Tudi, če naša duša včasih malo trpi ob konfliktu med gonom in voljo, to ni tako neznanska škoda. Kajti v duševnosti pač ni vse evgenika duše, t. j. tako postopanje, da bi imeli čim manj negativnih in za nas neprijetnih in težkih doživljajev, kot so n. pr. žalost, dvom, kes, odpoved itd. Vedeti namreč moramo, da se posebno ob takih doživljajih ustvarja močna in predelana človekova osebnost in da baš ob teh doživljajih subjekt najbolj raste. Trditi morem celo, da so baš negativni in za nas često nevšečni doživljaji oni, ki nas duševno oblikujejo in obdelujejo. Seveda pa samo pod pogojem, da smo te doživljaje tudi sami res predelali, da smo jih dodobra spoznali in potem zavestno in hote potisnili v podzavest. Psihoanaliza je le formulirala to, kar smo itak že prej bolj podzavestno sami delali. In za tako delo, ki je res povod za duševno zdravje pa obenem izvor osebne moči, je treba zopet vzgoje in prav posebno samovzgoje.

Omenim naj še nekatere zelo važne stvari v Žgečevi knjigi. Govori tudi o vzgoji volje in v zelo meglenih besedah poudarja potrebo po novi metodi take vzgoje. Ne vem, če ga prav razumem, toda zdi se mi, da misli pri tem na ono idejno razliko med dvema vrstama vzgoje, katerih eno bi mogli imenovati pravo ali notranjo vzgojo, drugo pa samo zunanjo ali navidezno. Pod prvim pojmom bi morali misliti na tak neposredni in osebno-intimni način vzgojnega vplivanja, pri katerem bi gojenec res pristno in toplo občutil ono vrednoto, h kateri ga hočem vzgojiti. Šlo bi torej za vzgojo vzbujanja pristnih in osebnih doživljajev, ki bi bili doživeti tako močno in neposredno, da bi jim nujno sledila tudi dejanja. Tako vzgojo bi mogli imenovati tudi način pristnega doživetja vzgojnih in kulturnih vrednot. Zato bi se taka vzgoja res tikala gojenčeve osebe same in bi bila kar najbolj neposredna in notranja. Na ta način moderne vzgoje misli vsekakor Žgeč in ga postavlja v nasprotje drugi metodi vzgoje volje. Pod to drugo metodo pa si moramo vsekakor misliti oni ekstrem, ki bi bil v tem, da vzgojitelju ni šlo toliko za doživetje one vsebine, po kateri naj njegov gojenec res pristno stremi, nego bolj za formalni akt volje same in to ne glede na to, po čem naj stremi. Gre za načelno razliko med

vrednostno fundiranim in nefundiranim stremljenjem, kjer bi pri slednjem ne šlo za to, da damo gojencu tudi občutiti in doživeti one vrednote, ki naj postanejo predmet njegovega stremljenja. Iz nekake formalne vzgoje, iz strahu, iz tradicije ali pa iz stalnih zapovedi naj se vzbudi tudi njegovo stremljenje po nekih predmetih, o katerih vrednosti sam ničesar ne ve.

Ne glede na to, da te razlike Žgeč sploh ni tako izrazil, mu moram odgovoriti, da se zelo moti, če misli, da je s tem postavil nasprotje med staro in moderno vzgojno metodo. Kajti tudi stara vzgojna teorija in praksa sta dobro poznali obe vrsti metod. Res pa je, da se je kljub psihološkemu poznanju in celo priznanju, da ima prva metoda notranje in načelne prednosti, bolj uveljavila in praktično uporabljala druga metoda. Tudi danes moramo priznati, da je resnično vzgojna le prva metoda. Zase pa pristavljam, da je nekam preidealistična. Zakaj njeni psihološki temelji so samo teoretičnega značaja in niso vedno praktično izvedljivi. Kajti teoretično je gotovo res, da se vzbudi pristna in osebna volja le ob predhodnem pristnem čuvstvenem spoznanju one vrednote, katero naj hočem. Toda ta trditev je samo teoretična, ker pove le to, da je čuvstveno spoznanje nujni predpogoj volje. Ne izjavi pa prav nič o tem, kdaj in na kakšen način je sploh mogoče vzbuditi v gojencu tako neposredno čuvstveno spoznanje. Zase sem prepričan, da je zelo veliko takih vrednot, katere je res zelo težko tako podati, da bi jih vsakdo enostavno sprejel in doživel. Pa tudi takih subjektov ne manjka, zdi se, da so celo v večini, ki nimajo sposobnosti vzgojne vrednote tako pristno doživeti, da bi že radi teh doživetij samih sledila praktična dejanja. Zato uvidevam, zakaj da je naša prošlost uporabljala tudi drugo vzgojno metodo in sem prepričan, da jo bomo morali začeti znova uporabljati tudi mi. Ne smemo namreč prenašati svojih duševnih sposobnosti v duševnost vseh ostalih, nego zavedati se moramo tipičnih in individualnih razlik. Saj gre vendar za celoto in za vzgojo vseh subjektov, ne pa samo najsposobnejših in najbolj duhovno usmerjenih. Radi svojega idealizma ne smemo gledati preidealno tudi na vse druge. Danes pa se mi zdi, da se že nekako bojimo pri vzgoji govoriti tudi o prepovedi in o resni

ter dosledni zapovedi. Toda tudi ta je čisto zelo potrebna. Za kogar pa ni potrebna, pri tem naj zadostuje že prvi in res vzgojni način. Isto misel lepo ponazoruje Jean de La Fontaine v basni Paglavec, nerodni učitelj in vrtnar.

Enake načelne misli so mi prišle tudi pri Žgečevi trditvi, da poskuša vprav on pokazati višjo in lepšo ter notranjšo plat zakona. Saj nihče ne dvomi in tudi nikdar ni dvomil, da bi bila pač najidealnejša taka zakonska zveza, kjer bi želja po fiziološki skupnosti šele izvirala iz predhodne ter notranjše duhovne in ljubezenske zveze med možem in ženo. Tudi to je res, da take zveze čisto obstojajo in da je radi njihove pravilnosti zelo prav in nujno potrebno, če vedno in vedno znova govorimo in opozarjamo na to notranjo plat zakona. Le nečesa pri tem ne smemo prezreti. Dejstva namreč, ki je sicer samo empirično, da živi toliko in toliko duhovno preprostih ljudi, ki sploh nimajo potrebne duševne usmerjenosti za tako poglobljeno pojmovanje zakonske zveze. Te usmerjenosti pa nimajo ali radi pomanjkanja potrebne izobrazbe ali vzgoje ali pa tudi radi poklica, ki jih nekako odtujuje duhovnim vrednotam. Zato je vsako posploševanje lastnega spoznanja takih vrednot in pa njihove absolutne empirične veljavnosti ter splošne možnosti njihovega doživetja nepravilno in nedovoljeno. In baš tedaj se pokaže empirična potreba po stalnem in trdno določenem ter neločljivem zakonu, ki tudi samo po svoji formi drži vse one, ki globljega spoznanja o zakonski zvezi ali še nimajo ali pa ga ne morejo dobiti. Nismo vsi ljudje enaki, in kar je meni kar jasno, tega drugi še sluti ne. In zato je zakonska zveza, ki nalaga ali juridične ali pa tudi samo duhovne dolžnosti, ki sicer niso prepletene z ljubeznijo med možem in ženo, v takih primerih potrebna in ureja življenje marsikaterega človeka, moža in žene, ki bi sicer blodila po svojih in tudi na zunaj neurejenih potih. Saj vemo, da je človekovo doživljanje zelo izpremenljivo in zato je treba nečesa, kar je stalno in kar je človeku v njegovi labilnosti v moralno oporo. To socialno urejenost pa bi mogel dati tudi zakon, ki je samo formalno obvezna zveza.

Ne smemo pa pozabiti še važne misli, da žgeč pač ne bo mogel nikdar, ne idejno in

kaj šele praktično, postaviti ideala zakona tako visoko ali pa še više, kot je to storila Cerkev in religija, zoper katere avtor marsikje udari. Kajti pojem zakramentalnosti vsebuje, da je zakonska zveza v notranji zvezi z Bogom. Zato je načelno izključeno, da bi mogel pokazati kak človek večjo notranjo vrednost te zveze. Naša dolžnost je le, da poskušamo narediti vsak svoj zakon za takega, da bo vedno ohranil značaj zakramenta. To doseči pa je mogoče le po globokem doživljanju religioznih vrednot in pa po medsebojni vzgoji moža in žene v zakonu. To je tudi eden bistvenih problemov spolne vzgoje, katerega pa je Žgeč samo nakazal.

To so nekatere načelne misli o Žgečevi knjižici. Ob koncu bi omenil samo še nekatere malenkosti. 1. Ni mi jasno, komu je knjižica namenjena. Bojim se pa, da bi se mogla mladina ob nji vzgajati v drugačno smer, kot želi avtor. Njegov način opisovanja je namreč preveč golo konkreten in drastičen. Posebno primer na str. 51 se mi zdi prepikantno orisan. 2. Kratko in neutemeljeno obreganje ob resne pedagoške delavce, kot n. pr. Foerster, se mi ne zdi dosti širokogrudno in ne kaže znaka pozitivne usmerjenosti avtorja. 3. Pri obsodbi devištva se je avtor prenaglil, zakaj priznal bo, da ni etično samo spolno udejstvovanje, nego da ima tudi resna odpoved veliko etično silo in vrednost. Tudi se je zmotil, če misli, da imamo samo licemerske ali pa nenormalne tipe mož in žena, ki so ostali efektivno deviški. So še drugačni cilji, za katere se more izživeti človekova življenjska sila.

Dr. Gogala Stanko.

Marta Ostenso: Klic divjih gosi. Avtor. prevod iz angl. Prevedel Griša Koritnik. Lepslovna knjižnica Jugosl. knjigarne. Oprema: Arh. J. Mesar. Strani 376.

S to knjigo se je Slovencem razodela pisateljica prav velikih kvalitet. Dekle iz Kanada kakor morda učiteljica Linda v pričujočem romanu, ali po svojem delu Marta Ostenso, ki pišejo o njej v najvišjih superlativih. Glas iz daljnega sveta? Kako naš je vendar svet, čigar težko bolečino nam odkriva njen roman, življenje ene družine, ki pa je tako postala potisočerjen spomenik vsem onim, ki so prikovani na zemljo kot Garovi: »...bili so motne zmešane duše, ki

so živeli zgolj za zemljo in njene plodove; zato so bili mršavi in spačeni... Tu ni bilo nobenega znaka duševnega življenja. Nobena druga misel razen tiste, ki je prispevala Kalebovi dobičkaželjnosti.« Poglavar te družine, kjer so bili otroci podobni zaprtemu grahovemu stročju, je mogočnjak Kaleb Gare, utelešena zemlja, »sirov, zahtevajoč in nasilen vprav kot gruda, ki ga je redila.« Njegova volja je neupogljiv zakon, pod katerim se grudi vsa družina. Še naravnim silam bi ukazoval, saj »misli, da ne bo viharja, če n j e m u ni povšeči. Njegovo geslo je: ‚Vsakdo se bojuj zgolj zase. Meni ni do ničesar izven sebe. Jaz sem to, kar hočem.‘« Ob lastnik je nad svojo ženo Amalijo, ki trepeče pred njim osramočena zaradi prepovedanega razmerja, ki ga je imela pred zakonom. Zdaj je ta uboga mati samo še »rast z živo kaljo smrti v sebi,« sklonjena kot žival pod bičem nad gredo, poljem in štedilnikom. Prav tako njena hči Ela, ki je samo za hipe nekoč zasanjala ob klavirju, potem pa se za vedno vdala težkemu življenju brez petja, poslušna izkrivljenemu čutu dolžnosti, ki ji je udušil slednji smisel za kaj drugega. »V Elinem trpljenju ni bilo nič občudovanja vrednega. Njeno trpljenje ni imelo nikake svrhe.« Mrka zavist, ki jo zdaj pa zdaj vznemiri, je edini umirajoč pojav nekih osebnih želja, ki pa se spet povesijo. In dekle je »podobno grahovemu stroku, ki dozori, pa se ne more odpreti.« Že čisto otopel je njen brat Martin, ubogo delovno govedo z motnimi vzgibi sočutja do svojih sester. Prostor, v katerem butajo ta življenja ob jeklene stene mrtve zapovedi in se grizejo v nemoči drugo ob drugo, je kanadska pokrajina, »brezimne, neslutene podobe se premikajo po tistem samotnem svetu. Zategadelj je dobro, da udje slednje velike družine gojijo čut vzajemnosti in odvrtačajo od sebe nevarnosti in strahote tiste velike osamelosti.« Preko pokrajine pa se od časa do časa dvignejo divje gosi (Klic divjih gosi!), »njihovo vreščanje je bilo kakor veličastno iskanje po tej samoti — grozno večno vprašanje.« Medtem ko se Garovi predajajo delu kot megli, da bi ne videli osamljenosti drug pri drugem, nosi v sebi klic divjih gosi hčerka Judita, velika zmagovita upornica proti svojemu očetu, upornica proti vsaki mrtvi črki za osvoboditev osebnega življenja. Tako je z Judito,

ki nosi v sebi nemir svoje matere in trmo svojega očeta, postavljen v roman antagonist, ki sprva v epsko retardirujoči ključbovalnosti pričanja borbo proti Kalebu in jo v dramatično sunkovitih spopadih završi z begom z doma. Ta borba za osamosvojitev je pozneje lebdela pisateljici pred očmi kot osrednji dejanski živec, zato nosi ta knjiga v Angliji naslov »Strastni beg«.

Judita se zaveda, da ne spada sémkaj, med te zaslužnjene »živali«. »Rada bi se bila nečemu umaknila, ušla, a ni vedela čemu. Življenje jo je dušilo, davilo. Onstran je bilo še nekaj drugega. A kaj? Kam? Razmišljanje o čudežni zamotanosti in zapletenosti vsega sveta jo je ločilo od drugih Garovih. Vedela je, kaj sta lepota in ljubezen. Poznala je stvari, ki niso bile v nikaki zvezi s sirovo, plodonosno zemljo.« Živa strast je v njej. Razmerje do fanta Svena, s katerim pobegne, se ne očituje v nežnih čustvih, divja je kakor »plemenska kobila«, viharijo »strašna potreba po nečem, kar je bilo izven življenja okoli nje.« »Prej ali slej se mora zgoditi,« trdi o svoji bodoči zmagi in se tudi zgodi, ker je podobna sili nočnega požara, ki isto uro, ko je ona pretrgala vse vezi z domom, uniči tudi njenega očeta. Tako se završi povest z osvobojenjem življenja nad nemoralnostjo slepega mrtvega ukaza.

Okrog počasne borbe dveh tako silnih postav, kakršna sta Kaleb Gare in Judita, dva lika, ki spadata v vrsto velikih pojavov svetovni književnosti, — se oblikuje manj izrazito, ponekod kar v idilnost zajeto življenje priseljenca Marka in učiteljice Linde, te ubrane dvojice, ki je našla v sebi zavetje pred grozečo samotnostjo, pred »pradavno grozo zapuščenosti v pustinji.«

Kakor da je življenje samo pisalo to pesnitev mučenih. Tu drobna besedica, tam trenutna kretnja, zdaj navidez nevažna pripomba, zdaj kratek, pomemben pogled — vsi taki drobci, ki jih vsakdanjost uporablja kot usodne mejnike človeških življenj, so tudi v tem hamsunsko epskem umotvoru sredstva, s katerimi se razvija dejanje v svoj v sebi nujen razplet. Človek, žival in pokrajina so spojeni v najtesnejše sožitje, drug drugemu dajo izraz. Ta medsebojna zlitost se poudarjeno kaže tudi v premnogih prisposodobah, s katerimi pisateljica ponazoruje osebe, n. pr. »Judita — kakšno krasno

izzivajoče telo! In ta strašna poganjajoča samozavest kakor pri sijajni napol dorastli živali.«

Prabiten vihar upornega življenja, ki preplavlja vse umetne, od neplodnega razuma zgrajene zidove, učinkuje enako močno, bodisi, da se je spočel v človeku — mislim Judito v vsem njenem dejanju in nehanju, na pr. svojstven prizor borbe med njo in Svenom »...nista si bila več neenaka borca različnega spola. Postala sta dve pravi nara v n i s i l i, ki sta se borili za premoč...«, bodisi, da ga je vrglo iz sebe prostorje med nebom in zemljo: kako sugestivno je prikazano poletno hudourje, kako veličastna lepota se razodeva v uničujočem požaru, ki izpali in izžge vse krivo in poseže kot od višje sile poslan glasnik v završitev usode.

Iz amorfnosti dogajanja se obrazijo skupine Kaleb in Amalija, Judita in Sven, Linda in Mark, vsaka zase resnična do poslednje črte na roki in vendar prav zaradi nepate tičnosti poveličana v tip, v simbol, ki ga more stvoriti samo umetniški oblikovalec.

Epsko mirni ritem. Ponekod morda le preveč zrahljan, ponekod morda le preneglo prekinjen z dramatskimi sunki, in morda prenegel v završetku. Dejanje bi se lahko raztekalo v širino veletoka prostranega epa. Hvalnica tisti silni lepoti, etični lepoti avtohtonega življenja, ki si skozi trpljenje v vulkanskem izbruhu pribori svobodo. Povest o dvojnem trpljenju: o etičnem, očiščevalnem (Judita) in o ponižujočem Elinem, »ki ni imelo nikake svrhe.«

V izpiljenem prevodu Griše Koritnika, z zadostnim predgovorom o osebnosti in delu pisateljice je ta knjiga postala čisto naša — kakor odsev dejanja in nehanja naše vasi.

Miran Jarc.

Konstantin Fedin: Mesta in leta. Roman. Tiskovna zadruga v Lj., 1931. Sodobni roman 2. Prevedel Josip Vidmar. Oprema: Ing. arh. D. Serajnik. Delniška tiskarna. Strani 543.

To prvo obsežno epsko delo iz nove ruske književnosti, katero smo zdaj dobili v prevodu, s čemer sta prevajalec in založba napravila pozitivno dejanje, nam mora pomeniti vsekakor več kot marsikateri prevod iz zapadnih evropskih literatur, ker prinaša oblikovno in idejno nekaj tako svojstvenega, kar je moglo nastati samo v

življenjskem ozračju, ki je našemu docela nasprotno. Tako nam utegnejo »Mesta in leta« služiti tudi kot zanimiva primerjava in v razmislek, kako in kaj je z našim sodobnim oblikovanjem življenja. Književnost, ki so jo ustvarili, da imenujem samo nekaj glasnejših imen, Boris Pilnjak, Vsevolod Ivanov, Lidija Sejfulina, Babel, Leonov, P. Romanov, Fedin, A. Vesjolij, F. Gladkov, Zamjatin, Zoščenko, Ehrenburg, je že izraz, je plod brezobzirne zmage nad staro obliko, ki jo je rodil individualizem meščanskega veka (Flaubert!), ki pa jo življenje tudi tam, kjer je še vedno bogata dediščina prejšnjih vekov, razkraja tako, da že vidimo njen konec, ki mu bo sledilo kot res odmevno gibanje samo dvoje diametralno v opreki se javljajočih se struj: materijalistični in religiozni kolektivizem. Za Fedina in njegove sopotnike je značilno stremljenje, odstirati in oblikovati ritem življenja ne kakor se izraža v individualnih pojavih, marveč v kolektivnem toku. Ne posameznik, marveč dinamika množice, ki se razpalja in razdaja v svojih obupih in krikih, v svojih strasteh in vzgonih. Borba, glad, grozote, pustolovstva, požari, blazno drzna herojstva — to je svet teh povesti in romanov, kjer ni prostora za mikroskopsko analizo najdrobnejših bolesi prerafiniranih razvajencev. Tudi posameznik, kolikor se utegnejo ti pisatelji pozanimati zanj, je preroben in le kot tak je postal vreden upesnitve: to je nov, pokončen človek, nesentimentalen, odporen, jedrovit, enoten, človek, ki je zatrl v sebi vse, kar ga loči od drugih in s poudarkom razvil v sebi vse, kar ga druži z množico. Mimogrede: zanimivo bi bilo priličiti tega človeka srednjeveškemu, zasidranemu v prav tako strogem redu, klonivšemu zakonom »božje države«, kakor se nam zrcali v poznejših misterijih (prim. Hoffmansthalovega Slehernika!) in prav v antitezi med zemljo in nebom bi našli zrcalnih simetrij. Fedinov roman je l. 1924 zbudil veliko pozornost, ni manjkalo tudi pretiranega slavljenja nove kritike, ki je videla v tem delu veličastno epopejo vojne in prevrata. Poleg Leonovih Jazbecov in Cementa Fedorja Gladkova so prav gotovo »Mesta in leta« epski umotvor, ki očituje vse značilnosti konstruktivistične proze. Akademsko ustaljena privzeta forma je razbita, čas in prostor se menjavata, kri-

žata, nadletavata in prepletata, s čimer je pisatelj dosegel zelo močan muzikalni efekt in čitatelja sugestivno potegnil v svoje območje. Pozorišče tisočerih dejanj, prizorov, slik in trenutkov so Petrograd za revolucije, nemško provincijalno mesto za časa vojne in ruska vas v državljanski vojni. Ljudje se gneto, spajajo in odbijajo v žarečih križiščih usod, v divjem tempu brez oddiha, gnani venomer proti neizvestnim brezdnom. Osrednja linija teh nebrzdanih tokov pa se boči v pomembnem loku, na čigar koncih stoji dvoje svetov, dvoje življenj, dvoje duševnih usmerjenosti: Andrej Starcov in Kurt Wann.

Andrej Starcov — vojna ga zoloti v Nemčiji, kjer ga pridržijo kot ujetnika, ki doživi usodno srečanje z Marie Urbach — je človek starega sveta, človek, »ki je z žalostjo v srcu čakal, da ga bo življenje sprejelo vase... toda do poslednjega trenutka ni storil nobenega dejanja, marveč je samo čakal, da ga bo veter prignal do brega...« »Vse se je zmedlo v meni... Vse svoje življenje sem si prizadeval priti v krog... a zmerom me je odplavljalo, odnašalo v stran... Vsa moja krivda je v tem, da nisem zvit iz žice...« spozna samega sebe in si s tem že zapiše svoj konec. Človek, ki je bogat v slutnjah prihajajočega potopa, saj vzklikne v uri prenasičenega ozračja tik pred izbruhom vojne »Vam še ni v misel seglo, da sedite na ognjeniku« — tako se z mislijo zavrta v svojega tovariša Kurta Wanna, ki je ves stvaren, ves enoten, tačas v primeri z Andrejem morda nesvojstven, pa prav zaradi te stvarnosti mu bo nekaj let pozneje odmevalo ozračje v Rusiji, kajti »navadil sem se misliti objektivno in ravnati po zaključkih razuma« vzklikne v komitetu in mirnodušno izpove, da je ubil Andreja, svojega nekdanjega prijatelja, ki je prekršil postavo. Andrej — individualist mora pasti pod človekom, ki ne prizna več osebnih nagibov, ki ne pozna človeka, kateri je »izdal stvar, ki ji vsi služimo«. V tem koncu je izražena tudi simbolna odločitev borbe med starim in novim svetom, ki se zvrši brez kompromisa.

Med obema niha tip častnika Mühlenschönaua, vetrenjaka, pustolovca, ki bo vedno skušal iz kalnega izribariti svoje koristi, zdaj morda trgovski potnik, včeraj še pruski častnik, jutri morda direktor d. d.

— vetrogončič, ki ga nova dežela izbljuje in vrne stari domovini.

Fedinov roman je vendarle odisejada, v kateri utriplje tako žgoče življenje, v kateri posameznik še ne utone docela kot pena v vrtincu. Kljub filmsko brzim prizorom je delo stilistično daleč proč od brezčutnega registriranja tehnicizma, ki se javlja v simultanzizmu B. Döblina, Dos Passosa, ali v »Cinikih« Marienhofa, ki so mnogo bližji idealu kolektivistične proze. Fedin je vse preveč sočen in svež, da ne bi njegovi ljudje očitavali tiste žive človečnosti, ki privre v vsaki pravi umetnini do izraza in ki nam tako delo takó približa. Neka romantičnost celo veje iz tega prepletanja naturalističnih in lirskih elementov, razkošno razsipavanih brez mere in reda, ki pa se včasih zlijejo v mogočne, grozotne podobe (prizori iz nočnega vele mesta v dneh državljanskih nemirov), v fantastično skrivnostnost, ki čara dogodke na starem nemškem gradu, v pretresljivo stikanje usod. Prav v tej razžarjenosti, v tem čuvstvenem dinamizmu se očituje moč in sugestivnost ruske proze in Fedinovega modernega epa.

Vidmarjev prevod, ki sem ga tu in tam primerjal z izvirnikom (iz leta 1928) in z nemškim prevodom — poslednji je pomanjkljiv — je izvrsten. Še tako težko prevedljivi stavki (Fedin uporablja docela novo metaforičnost, ki je nujni izraz njegovega sunkovitega doživljanja) so v slovenščini gladko čitljivi in izdihavajo sočnost, ki priča, da je šlo prevajalcu za to, da bi tudi v slovenitvi obudil čudoviti ritem, ki valovi skozi ves roman. Ne zadovoljuje pa Vidmarjev uvod, ki, suh in prazen, ne pove ničesar in bi lahko izostal ali pa naj bi ga zamenjal obširnejši esej o Fedinu in novi ruski prozi sploh.

Miran Jarc

Vorstoß. Prosa der Ungedruckten. Eine Sammlung unveröffentlicher Prosa unbekannter Dichter. Izdala Max Tau in Wolfgang von Einsiedel. Berlin 1930. Založba Bruno Casirer.

Izdajatelj sta si zamislila knjigo kot eksperiment, ki naj pokaže stvariteljno silo mladega slovstvenega rodu, ki se še pripravlja in še ni znan, še manj priznan in zato najmanj dneven in aktualen, ki pa bo po razvojni nujnosti nekdanj obveljal.

Knjiga naj bi ne bila — in ni — prerezna, bolj ali manj posrečena antologija, temveč naj bi bila kar moči najbolj čist, najbolj pristen in najbolj viden izraz in obraz tiho ustvarjajočih mladih ljudi. Brez kakih namenov ali teženj za senzacionalnostjo naj bi odgovorila samo na vprašanje, ki se je izdajateljema rodilo iz križanja dvomov in vere: ali je oficijelna slika nemške književnosti res tako nepremakljivo dejstvo, ali pa so kje v nepoznani, postranski Nemčiji morda vendarle kake bodočnosti zmogljive moči, ki tipajo, vro, klijejo v drobcih, v oklepu, razpršene kot vedno; ali je še kaka nada, da bi nemška književnost v bodočnosti kdaj mogla kot celota stopiti v tekmo z inozemstvom, ki je Nemčijo v zadnjih letih tako nadkrililo. (Uvod, 2.)

Za to neverjetno zamisel sta dobila celo založnika, ki se ni bal takega podjetja. Spomladi 1930 je sledila napoved Proze netiskanih in vabilo za vpošiljanje rokopisov. Edini pogoj je bil, da avtor še ni izdal nobene knjige v prozi.

V dveh mesecih čez 2000 rokopisov od približno 600 avtorjev! To je prva ugotovitev. Druga ugotovitev: velika večina prispevkov je bila presenetljivo dobro napisana, boljše kot vsepovsod izhajajoči romani, dokaz, da količina ne izključuje enako močne kakovosti.

Tretja: Najboljši prispevki niso prišli iz velemest, ampak iz provinc, iz vseh mogočih nemških kotov in to pretežno od uslužbencev, rokodelcev, proletarcev, brezposelnikov, kar ni slučajnost, temveč priča, da se je stvariteljno težišče s trezno gotovostjo preneslo iz propadajočega meščanstva v delovne kroge, ki se v njih ustvarjajoča sila sprašča v tej ali oni smeri, predvsem v ustvarjanju življenjskih pogojev.

V zbirko je bilo sprejetih osem pisateljev po strogi izbiri in visokih zoriščih, ki jih je narekovala množina poslanih prispevkov. Od teh ljudi samo eden misli biti zgolj pisatelj, vsi drugi so karkoli drugega.

Sama leposlovna proza, druge vrste — aforizmi, pesmi v prozi, eseji, avtobiografije, feljtoni, reportaže, filozofska razglabljanja niso prišle tako neposredno v poštev, bodisi zaradi premajhne vsebinske ali formelne nadpovprečnosti, bodisi zaradi preobsežnosti. Odločala je celotnost mišljenja, nazornosti in moči, pa žgoča sodobnost.

Še osem neznanih imen: Robert Rie, Rudolf Steiner, Walter Bauer, Marie Luise Kaschnitz, Carlo von Bremen, Charlotte Pellon, Rolf Mayr, Josef Wiesalla.

O vseh teh osmih ljudeh bi se dalo povedati nekako tole: V resnici kažejo in uredničujejo tisto, kar sta izdajatelja namerala. Ni med njimi nobenih pomembnih zunanjih skupnosti; so si v marsičem popolnoma nasprotni, kakor si pač morajo biti nasprotni oziroma različni ljudje z močno individualnostjo, ki poleg drugih sestavin ustvarja umetnike. Umetnik mora biti individualnost. Vsak, tudi takozvani kolektivni umetnik. Umetniška sila in individualnost sta v premem sorazmerju.

Veže pa vse te ljudi med seboj sodobnost gledanja in oblikovanja. Je brezpomembno, ali je to zavedno ali nezavedno, glavno je dejstvo, ki na ta način ustvarja rod. V njihovih vsebinah kljub skrajno stisnjeni stvarnosti ni več neobjektivne dnevne suhosti, suhoparnosti, ki se je zdelo, da je nekak notranji pogoj novega realizma. Tu vlada umerjena objektivnost, kljub pristnemu doživljanju distanca do snovi, ki omogoča pregled, pogled, sintezo, nazor. Dnevna vprašanja jih ne zadevajo več tako neposredno in imperativno v njihovem umetniškem delu, znali so si življenje in čas podjarmiti, kar daje upanje na trajnost, na bodočnost, kar znači spet povrat od gole aktualnosti k umetnosti, čeprav je vse to v ostrem nasprotju s književno modo zadnjih petih ali šestih let.

Pod vso strogo stesnjeno in objektivnostjo je pa vendar življenje, je razgibanost elementarnosti, nevidnih globokih demonskih gibal življenja. Ta umetnost je postvarjanje metafizičnih osnov življenja, ne da bi se izrazito uklenila kakemu svetovnemu nazoru. Skupen je vsem podtalni, osnovno človeški etos, ki se ne more nikdar umakniti prekobrežnim teženjem življenja, ki ne more nikogar žaliti ne odbijati, ker je najpristneje človeški. To dejstvo daje tej umetnosti božanstveni odsvit ustvarjanja: da ni razkroj, marveč sestav, da je urejenje kaosa in zgoščevanje vrednot ter doživljanj in ne razrejanje kozmosa.

V vsem tem ni hrupnega preloma s prejšnjostjo, kot je to v navadi med porajajočimi se in umirajočimi rodovi in dobami, je pa temeljna razlika brez manifestov.

Opisovanja zgolj subjektivnih doživljanj, ki je bilo dozdej v literaturi po večini golo razpihovanje lastnega jaza, tu ne zasledite; predvsem gre za predstavljanje brezosebnega sveta v novi obliki in pod novimi pogledi. Izključena so subjektivna razmišljanja in psihologiziranje; kar je tu psihologije, je nehotena, osnovna, ki ni v seciranju, temveč v dejanjih. Dve, tri kričeče, nujno izbrane podrobnosti označajo nastroj, nagibe, razloge na dober, če ne najboljši in najbolj prepričljiv način.

Vsebina je reducirana na najbistvenejše, splošno človeško ogrodje pojavov in vrednot. Skoraj vse zgodbe so zgoščeni romani; prav zaradi tega so dojmi neposredneje udarni, ker jih ne slabi nikaka nepravna razvlečenost; njihova kratkost in suhota sili človeka k razmišljanju in tem intenzivnejšemu doživljanju snovi.

Motivno znači ta knjiga poglobljeno razširjenje. Eros ni več osrednji predmet, snov in gibalno ustvarjanje. Prav v oblikovanju predvsem erotičnih motivov se je močno kazala subjektivnost in s tem manjvrednost umetniškega dela mnogih, kar je bilo morda razložljivo iz miljeja. Ljudem pa, ki jih čas in prilike silijo na nepretrgano delo, razmišljanje, ne zadostuje in ne pomenja ta sam sebe opajajoči ustvarjalni hedonizem dovolj. So še druge silnejše vezi, nagoni, še temnejši svet, kot je svet erotičnih zbliževanj in oddaljevanj. To so krvne vezi med očeti in sinovi, med brati in sestrami, med moži in ženami. Ne zgolj biološke vezi, temveč mnogo bolj duhovne, duševne. To je zagonetni, prepadni svet zadnjih globin življenja in težko se jim je približati.

To je rod iz let 1900—1905. Ob tem dejstvu se nehote vprašate po neki odločilni važnosti, ki pada v ta čas: vojska. Jasno, da se javlja z močno prevladovalnostjo. A ti ljudje je niso samo doživeli, temveč so jo tudi premagali. Morda zaradi tega, ker so stali ob njej in gledali z rastočimi očmi. Zato jim krvavo doživljanje ni zameglilo pogleda in ubilo duš, dasi jim je vtisnilo neizbrisno znamenje.

Obravnavajo vojsko, a ne golo stvarno, deloma samo zunanje, v zvezi z le najneposrednejšimi duhovnimi reakcijami, temveč gredo višje in globlje, na probleme, ki jih

je vojska rodila, ki se javljajo šele pozno, ki zadevajo vse ljudi. Prevrat vrednot, zločin, krivda in kazni, problem večne odgovornosti in neizprosni imperativ moralnega ravnovesja, ki je vkljub splošnemu zanikavanju vendar neobhoden, ker je nadčloveški — to so sledovi in popotnica, ki jim jo je dala vojska. Vsega ne gledajo zgolj s strastjo, temveč z odgovorno pravičnostjo. Treba je priti po vojski na čisto v osnovnih vzročnostih in se potem dvigniti naprej. Aufbau! to je kratka oznaka in razlika vsega njihovega gledanja.

Ne pišejo s tendenco, temveč iz življenja in zanj, ne rešujejo problemov v starem smislu; a Bog varuj, da bi se jim drznil očitati brezidejno brezcilnost. Misli se rode ob teh zgodbah v človeku razvojno, ne pa, da bi šla misel pred zgodbo in dejanjem ter jima neumetniško mačehovala. Tudi se nikjer ne vsiljuje njihov svetovni nazor, kar je danes tudi lahko znak veličine, ki je mi še ne poznamo. In to dejstvo dela stvari sprejemljive in vredne vsakomur.

Izraz je organsko vezan s snovjo. Je skromen, trd, nenavaden, včasih navidez pomanjkljiv, zadržan, daleč od vsake premehke občutljivosti, sramežljiv, a drugje — na pravih mestih brezobziren, neusmiljen, moški. Ni to več brezosebni »berichtender« stil nove stvarnosti, ki je absolutno zahtevano absurden, ampak osebno lasten.

Oblika je stesnjena, netradicionalna, nekje med romanom in reportažo, včasih presenetljiva. Jezik ni zgolj paberkovanje z ulic, ki naj bi nekaj naredilo verjetno, temveč je borba za adekvatno posnovljenje močne misli in čuvstva, ki poenostavlja dojemanje in razumevanje. Primere so redke a ostre, da bi jih navedel.

Kot sem že povedal, so to popolnoma neznanca imena. Robert Rie je na čelu, ne da bi dejal s tem, da je najjačji z novelo (?) Herr von Krücknitz und die Freischärler, ki v zgodovinski obleki 18. stoletja proicira pred nas nazor sodobne nemške mladine, vprašanje Nemčija — Francija — Evropa, karakterizira na genijalno izčrpen način stari rod in zaključni resignirano življenjsko, vse ob osebi gospoda von Krücknitza, ki ima takele nazore: Domovina naj čaka, dokler ne bom pozajtrkoval. Kako si je le reva pomagala, preden sem se rodil jaz?

Rudolf Steiner je napisal novelo: Das seltsame Schicksal des Jakob Ehglücksfürtners, nazunaj tudi zgodovinsko zgodbo o Jakobu Ehglücksfürtneru, ki reši obešenca z vislic, za kar ga ta okrade. Jakob ga sam obsodi in obesi nazaj. In zato je tudi sam obsojen na vislice. Ob tem ogrodju razpleta vprašanje dobrote, pravice in sodbe; dejanje prekinjajo na mestih čudoviti opisi zime, gozda, poljan.

Marie Luise Kaschnitz-Holzing je dala Spätes Urteil, gosto sliko v alzaškem koloritu, ki ima za tema zločin in kazni — ter črtico Dämmerung, ki je med najlepšimi v zbirki. Zakonska zgodba, zgodba o strahu pred ljubeznijo, ki mora ugasniti, ker se bo nekaj med obema človekoma nujno in neizprosno izpremenilo. In potem bo vse drugače in ljubezni ne bo več. Zato se mož odloči za konec.

Carlo von Bremen ima tri dragocene črtice, tako iz dna povedane in pretresljivo lepe, pa naj bo to Der Tröster, ki pripoveduje o prijateljstvu in o domotožju, ali Die Hunde klagen an, kjer čuje brezimni človek vest, ki mu zveni iz pasjega tuljenja in ga preganja za eno samo krivo dejanje v vojski, ali Landstreicher Wimm, ki je epopeja vagabundstva, ki se ponekod naravnost kozmično sprosti.

Walter Bauer je zastopan s pismom Der Dieb, ki otipljivo naslika tragiko, ki jo nosijo ljudje, ki so se vrnili iz vojske. To je od več generacija, ki je zamudila svoj čas, naprej ne sme, nazaj ne more. Brat kriči bratu: ne spadaš več sem, mrlič si, ki se po sedmih letih povrača. Mrlič, česa hočeš še pričakovati. Vi vsi skupaj ne spadate več med nas, kot večni lovci prihajate včasih na dopust, da znova trgate rane... Saj vas čaka samo še eno: smrt.

Charlotte Pellon vas zavzame s turbošno novelo Die Frau, die man vergaß, s pretresujočo tragiko odmirajočih malih življenj, ki z upanjem od dneva na dan padajo, padajo... (Na koncu se povzpne v viziarno dramatično, ki razganja obliko.)

Rolf Mayr opisuje v Kleines Weltende male ljudi, starega tramvajskega prevodnika in njegovo hčer, prebujajočo se zrelost, skromna hrepenenja in rezko pretrganje vsega z enim samim zamahom, ki odkrije omotične skrivnosti in globine in strahote mesa in uniči življenje.

Josef Wiesalla z novelo Die Dostals piše zavezujočo kroniko dveh rodov, očetov in sinov, strasti, sovraštva, vojske, blaznosti, odtujevanja staršev in otrok in sprave po vseh blodnjah in trpljenjih. Oče umre in nikdo ne ve, kako bo živel sin...

Mirko Javornik.

LIKOVNA UMETNOST

Razstava sodobne nemške likovne umetnosti in arhitekture

V aprilu in maju sta imela Beograd in Zagreb priliko, videti od blizu v večji kolekciji sodobno nemško likovno umetnost in stavbarstvo. Razstavo, ki iz neznanih razlogov ni prišla v Ljubljano, je priredila »Nemška umetniška družba«, izbor del je s sodelovanjem Ericha Heckla in Maxa Tauta določil urednik »Ciceroneja« in komisar za nemške razstave v inozemstvu, Alfred Kuhn. Uvod v dobro opremljeni katalog sta napisala Alfred Kuhn za likovno umetnost in ahr. Max Taut za arhitekturo, jugoslovansko redakcijo kataloga je izvršil Stanislav Kisaver. Oba uvodna teksta bi mogla biti tudi boljša.

Nemci so na tej uradni prireditvi predstavili pet oddelkov in sicer: 1. ožjo likovno umetnost slike in grafike, 2. kiparstva, 3. ilustrirano knjigo in mapne publikacije, 4. porcelan in 5. arhitekturo. Skupno je štel katalog okrog 700 števil, od katerih jih je okroglo 550 odpadlo na slikarstvo, grafiko, kiparstvo, ilustracijo in porcelan, ostalo pa na talne načrte in posnetke stavb. Po tej strani je bila razstava na vsak način bogato prirejena, a brez škode bi bil odpadel njen arhitekturni oddelek, če bi bila le hotela ta pridobitev iti v korist skromno in manj dobro zastopanemu slikarstvu in kiparstvu. Kakor je že grafika sama po sebi najmočnejša plat nemške likovne umetnosti, sta bila tudi na tej razstavi njen ter oddelek ilustrirane knjige gotovo najboljše in porcelan spričo njiju če že ne nepotreben, vsaj čisto neznačilen.

Nemško slikarstvo se pričinja z Liebermannom, in nekako tam se tudi končuje. Če zaupamo eni struji med nemškimi umetnostnimi publicisti, ki ji je vzor francosko slikarstvo, tedaj pred Liebermannom Nemčija tega pojava ni poznala. Ko ga je z Lie-

bermannom dobila v lepi obliki, je nastalo vprašanje, če ga je tudi L. dobil zanjo in ne samo zase in za Berlin. Na tej razstavi so visele gotovo neznatne, tudi slabe, L. oljnate podobe, toda niti ob boljši kolekciji njegovih del ne bi bilo mogoče videti več kakor tu, namreč da L. slikanje izvira iz zelo nemške tradicije, da ustvari nato pod vplivom Francije začuda klasičen impresijonizem, da pa sta generacija in ambijent, ki bi se v njih že moral poznati L. vpliv, prevzeta od drugačnih koncepcij, česar pa niti ne opažamo samo pri njem, nego tudi pri ostalih dveh glavnih zastopnikih nemškega impresijonizma, pri L. Corinthu in M. Slevogtu. Med temi tremi mojstri je prav tako malo sličnosti, kakor je bilo malo med Dürerjem, Grünewaldom in Holbeinom in toliko je tudi šole za njimi, to se pravi nič. Nemško slikarstvo izza njihove dobe je kos majhne deteriorizacije in na jugoslovanski nemški razstavi smo to okolnost tudi lahko čutili. Vzrok pa leži izključno v Nemčiji.

Ko je N. začetkom 90tih let sicer prejela svetovljanski impresijonizem, se je to zgodilo tako pri površju, da ta dogodek ni izzval v narodu nikakih posledic in zlasti nikakega novega programa, ki je na njih recimo zgrajeno ravno francosko slikarstvo. Kajti kje je imela Nemčija v podobni situaciji kot Francija mojstra kot sta Cepruno ali Picasso, ki je izmed njiju zlasti prvi postavil akademski program generacij in mednarodnosti, v katerem je bilo stanje slikarskega problema po iztoku impresijonizma vzporedno s sledečimi nalogami precizirano tako objektivno in občeveljavno? In dočim gre ne samo v tem primeru zategadelj v Franciji pot v svobodo in osebnost takorekoč skozi akademijo, se nasprotno v Germaniji razvija vsaka osebnost v neke vrste akademijo, ki ji ne gre za objektivno disciplino »slika«, nego vselej le za njeno subjektivno interpretacijo in simboliko, za njen svetovni nazor. Ta težnja po izrazu naravno stremi proč od vsake »akademije« in je čisto gotovo tudi racionalist Liebermann ni umel prepeleti v druge vode; današnje nemško slikanje brodi zopet v problematiki predimpresijonistične dobe, ki je morda res problematika svetovnega nazora, toda vprašanje je, če nam je potemtakem dovoljeno dvomiti nad francoskim stališčem, ki vidi v teh nepopolj-

šljivih germanskih in seveda še manj pridnih slovanskih tvorbah samo sektor etnografije in folklore, ko pa ni nobenega dvoma, da stoji nasproti francoskemu slikarstvu samo slikanje v germanskih in slovanskih deželah.

Ta značaj nemškega slikarstva je na beograjsko-zagrebski razstavi stopal zelo močno v ospredje, zlasti tudi, ker niso bila izbrana neoporečno najboljša dela. Ker mislimo, da ima na takih razstavah obiskovalec vendarle neko pravico, spoznati poleg sumaričnih pregledov vsaj del najboljše kvalitete, glede Nemcev lahko trdimo, da so nam z izjemo grafike in ilustrirane knjige ostali tega dolžni. Izmed starejših mojstrov je bil najboljše predstavljen Corinth, dočim Lesser Ury ni bil zastopan niti z enim delom. Prav tako je bilo tudi o slikarstvu članov berlinske »Brücke«, kjer je Karl Schmidt-Rottluft celo popolnoma izostal, mogoče več izvedeti iz kataloga nego iz razstave in je bil poleg Otto Muellerja edini Emil Nolde, njihov glavni neorganizirani vodja, bolje pokazan. Delu tega mojstra je v prvi vrsti treba priznati ogromno resnobo in iskrenost, stvari, ki jih v takšnih merah redkokje nahajamo, toda njegove slike po našem mnenju niso slike v običajnem pomenu besede in slej ko prej ostane Nolde za nas dostopno ime le na polju grafike in akvarela, ki spričo njih v svojem slikarstvu skoro nima kaj pridobiti ali izgubiti. Rohlf je imel na razstavi samo vrsto dobrih akvarelov in nikakih slik in nič manj skromno ni bilo zastopstvo nekdanjega »Sinjega jezdeca«. Od Franza Marca smo videli le frontne razglednice pisateljici Lasker-Schülerjevi, zares skromna označba, tudi August Macke ima boljših del, od Kandinskega bi bili rajši videli starejše stvari, Klee je bil razmeroma dobro pokazan, toda vsi ti prav za prav sploh niso bili zastopani v slikarstvu nego le v grafiki. Tudi mlajši rod: Nauen, Hofer, Jaeckel, Unold, Monakovčan Carl Caspar, Beckmann in drugi, je bil izbran tako, da je zares težko katero reči, če nočemo ravno mlatiti prazne slame, da ne govorimo potem o kubistih in najmlajših. Tu je bilo za nas Feiningerja premalo in Schlemmerja ter Molla preveč, dalo bi se poiskati tudi Kanoldta, Schrimpfja ter zlasti Dixove portrete in Grosza v slikah, tudi Xaver Fuhr bi bil lahko bolj prišel na svoj račun. Bili so sicer zastopani še nekateri drugi znani slikarji, na pr. Baumeister, Großmann, Heuser,

Meid itd., vendar se po vsem zdi, da je izbor vse preveč odločal princip transportabilite in varnosti.

Boljše je bilo z grafiko in ilustracijo. Starejši socialni žanr Käthe Kollwitzove je v dostojni obliki uveljavil svojo nadčasovno, človeško-večnostno cenno. Tudi trije bardi impresijonizma so bili tu boljše zastopani, najprej vihravi Corinth z vrsto odličnih listov in ilustriranih del, kjer njegova risba dejanski uničuje stran in tisk, nato Slevogt, ki je Corinthu prav nasproten in čigar pompejansko-groteskna linija in grafika takorekoč povsod zahtevata, da ju v duhu dopolniš s tekstom, nato Liebermann, ki tudi v risbi varuje neokrnjeno likovno važnost svojih slik. Izmed sledečih imen sta imela večji zbirki Ernst Barlach, risar in kipar, propovednik z dokaj redkimi kvalitetami in občutjem, ter O. Kokoschka, že nekako truden in monoton. Dober je bil oddelek ob Noldeju, zlasti akvareli in lesorezi Noldeja samega, dalje Heckla in Pechsteina ter grafika Seewalda in Rohlfsa. Izmed zastopnikov prednovorealistične grafike je bil izbran le Feininger, dočim je bil med realisti Heise boljši nego Kanoldt in neprotestni del Groszovih risb boljši od vsake Dixove. Spričo tehtnih neverjetnosti Paula Kleeja v akvarelu ter spričo Xaverja Fuhra je skica Renée Sintenisove igračkasta rokokojska arabeska, ki celo ne bi smela biti taka v kiparstvu.

Med ilustracijami so bila poleg omenjenih zastopana še dela Ernsta Barlacha, Williija Geigerja, Georga Grosza, Rudolfa Groszmannna, W. Jaeckla, Kokoschke, Hansa Meida, Emila Orlika, Alfreda Partikla, Maxa Pechsteina, Richarda Seewalda in Jakoba Steinhartta. Ako nikjer drugje — v zvezi s tekstom in v poudarjanju nekih idejno-vsebinskih izvajanj razodene nemška umetnost vso svojo nedosegljivo moč in bujnost in čeprav imaš opravka s celo vrsto stilskih izrazov, ostane končno vendar zmagovalec stilski izraz knjige in teksta in iz vse te vnanje raznoterosti razbiraš notranjo enotnost duha, ki traja že izza globokega srednjega veka dalje do nemške renesanse, romantike in današnjosti. Ta del je poleg grafike v Nemcih gotovo najzanimivejši in najlepši; tudi na razstavi se je mogel takorekoč le-ta zares dobro uveljaviti, čeprav je bil daleč od povprečne popolnosti.

Tega zopet ne moremo trditi o kiparstvu, kjer smo sicer srečali vsa količkaj važna nemška imena na tem polju, a za to manj prvovrstnih del. Z imeni pa je človeku malo pomagano. Spričo razstavljenih stvari bi se dalo o tem in onem le stežka verjeti, da je znan in slavljen kipar velikih umetniških vrednot, celokupna slika je bila zelo povprečna in kolikor poznamo nemško skulpturo, tudi nepravilna. Kakor povsod je i tu prišel na svoj račun le oficialni človek in ne oni, ki mu je šlo za spoznanje resničnih umetnin nemške likovne. Po nekaj številki so imeli v tem oddelku Barlach, Albiker, Wackerle, Kolbe, Thorak, Lehbruck, Ledlerer, Scharff, de Fiori, Belling, Sintenisova, Matare in še nekateri. Dejali bi, da so zlasti stvari poslednjih dveh umetniško poceni, seveda poleg večjega dela porcelana, kjer bi bilo napraviti izjemo pri Barlachu, Wackerleju, in Langerju. Za podrobnejše označbe poedinih umetniških osebnosti kiperski oddelek ni nudil zadostnega gradiva, zato se v to poglavje sploh ne spuščamo, in se je dalo slično ugotoviti tudi pri nemški arhitekturi, ki ji sicer ne gre odrekati veljave.

In kakšen je končni pomen te prireditve? Za izčrpno študijo o nemški umetnosti je bilo premalo zares odločilnega in važnega gradiva. Same po sebi pa pomenijo take potujoče kolekcije nekako dragocenost in poleg angleške ter francoske iz prejšnjih let predstavlja nemška novo etapo v spoznavanju kulturnih razvojov evropskih narodov. Vendar te dragocenosti večidel trpe na preveliki namišljeni vrednosti, ki da jo prinašajo in so prepogosto rade slabe; tako je bilo z angleško, s francosko razstavo, tako je bilo z nemško, o kateri bi se bilo na podlagi nemških informacij sicer dalo misliti, da bo prvi dve presegala v vsakem oziru, dočim jih je stvarno presegala le glede zares skrbno izdelane preglednosti razvoja, glede svoje historično-pedagoške vrednosti. Pregled nemške likovne umetnosti nam je ta razstava torej dala, dovolj jasno je stopil v ospredje tudi njen svojstveni značaj — toda vprašamo se, ali so nam danes taki pregledi zares toliko potrebni, in celo če so sestavljeni z nenajboljšim gradivom? Ali zares še ni prišel čas, da bi tile preljudi Francozje in Nemci, izmed katerih so zlasti prvi letošnje leto obdarovali

Čehoslovake kar z dvema prav gotovo edinstvenima razstavama v Srednji Evropi, prišli tudi k nam v goste v bolj prazničnem razpoloženju in z najboljšo žlahtnostjo svojih del, a tudi v neokrnjeni zaupljivosti? Koliko časa bo še tega treba pričakovati od vseh, ki o tem odločajo? Če pa se to nekoč zgodi, a slično kot letos v ljubosumni sovražnosti do Ljubljane, te prilike gotovo ne bomo zamudili, a bomo kajpada še bolj neomajni v svojem mišljenju, da iz različnih vzrokov naša umetnost onstran evropskega plota sicer ni znana in vodilna, da pa bi smela biti nasprotno evropska umetnost od onstran plota zelo ponosna, če prejme priznanje celo v Ljubljani.

R. Ložar.

Umetnostna razstava Toneta Kralja

Po daljšem presledku je letošnjo pomlad zopet razstavljal samostojno v Ljubljani Tone Kralj (v priv. stanovanju v Frančiškanski ulici). Pokazal je stvari, ki so bile v Ljubljani prvič dostopne, dočim se je bil ž njimi že udeleževal zunanjih razstav v Benetkah in Beogradu. (Ob tej priliki bodi omenjeno, da je bilo poročilo o delu Toneta Kralja v 1.-2. št. DS 1931 napisano pred otvoritvijo te razstave in v nepoznanju nekaterih del iz lanskega leta.) Omeniti bi bilo posebno »Slovensko svatbo« iz l. 1926, »Kamenjanje« (1929), »Portret očeta« (1929), večjo kompozicijo »Križani« (1930) ter »Portret moje žene« (1930). Obe poslednje imenovani prinašamo med današnjimi prilogami. »Portret moje žene« je bil razstavljen tudi na velesejmski umetnostni razstavi vzporedno z drugo veliko kompozicijo iz l. 1931, »Salomo«.

Razvoj slike v umetnosti Toneta Kralja gre danes, sodeč po omenjenih podobah, v smeri komplikacije snovi in kompozicije, počivajoč na solidnem, vendar nekoliko negibnem stilnem temelju, išče T. K. zapredenih likovnih situacij v snovi in formi, ki včasih kar preveč razodevajo virtuoznost zasnutka in izvedbe. V okviru tega svojstvenega, zelo hoteno osebno barvanega stila, ki se po njem danes fundamentalno loči od bratovega, se nagiblje k nekaki abstraktni polbaročni vijugi in si ustvarja iz nje kos akademije.

Zase in zgolj neobvezno želim, da T. K. pri tem ne bo več dolgo vztrajal. R. L.

Sto let češke umetnosti

Meseca oktobra in novembra lanskega leta je priredil praški »Manes« v svojem novem, nekoliko nesrečno postavljenem paviljonu na Riegrovem nabrežju v Pragi veliko retrospektivno razstavo »Sto let češke umetnosti«, ki je bila verjetno zaradi začetnih težkoč z novim prostorom nekam nerodno nameščena. Razstava je obsegala le slikarstvo in kiparstvo in se je odlikovala zategadelj, ker so bili posamezni mojstri z obešenimi deli jako točno in izčrpno predstavljani. V modernem oddelku bi bilo sicer zlasti med grafiko in nastavki kiparstva marsikaj lahko odpadlo, zato pa so tvorili za obiskovalca, ki v češki umetnosti sicer ni preveč domač, hvaležnejše poglavje Bilek, Štursa in Slaviček, zame zlasti poslednji. Poleg tega pa je bil zame nov in najzanimivejši oddelek romantikov in realistov, ki so bili na tej razstavi, kolikor morem soditi, prav dobro pokazani in ki so jim namenjene priloge 11., 12. in 13. današnjega zvezka.

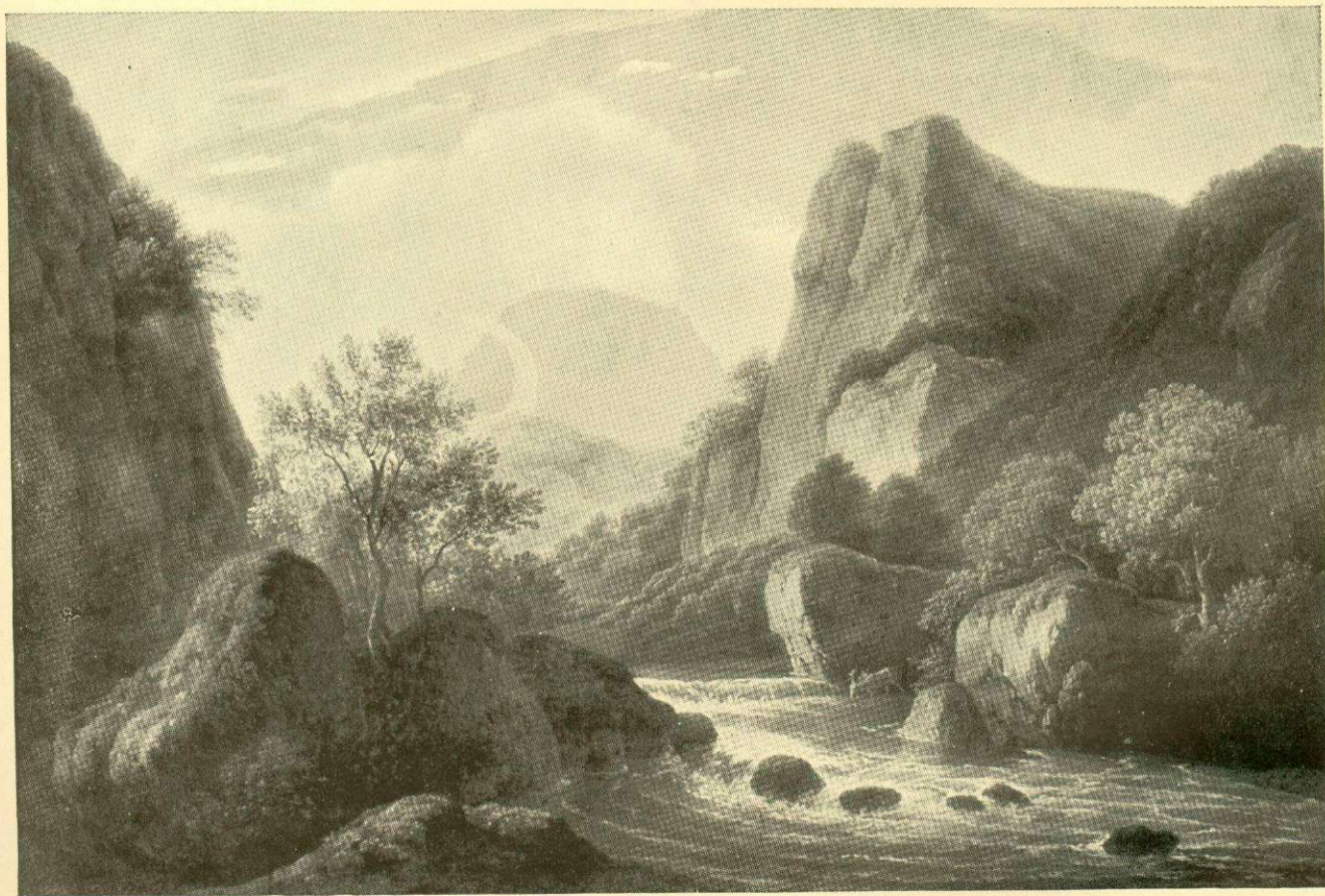
Iz starejše, predmarčne češke romantične smeri sta Antonin Manes (1784—1843) in František Tkadlik (1876—1840), ki njih slikarstvo nosi še lahek pečat nemškega romantičnega stila. Josef Navratil (1798—1865) pripada sledeči, mlajši generaciji, njegovo delo, kakor nam kaže podoba, vsebuje med drugim elemente, ki jih poznamo iz Daumierja in Spitzwega. K realističnejšemu pojmovanju krajine se je nagibal Adolf Kosárek (1830 do 1859), in jo je za njim, že ob času francoskega krajinarskega realizma, izpeljal v že ne čisto dosleden realizem Antonin Chittussi (1847—1891), v stil, ki ga nam nekako ob istem času poleg slabših nastavkov pri nekaterih drugih (Barvitijs) kaže Karel Purkyně (1834—1868) takorekoč še sredi poti. Češko romantiko je bil med tem zaključil Josef Manes, čigar stilno idejo je potem prevzel mladi rod, Aleš, Ženišek, Tulka, Mařak, Brožik, Hynais in drugi, združeni v »Mánesu«. Upov polna in lepa slika češke romantične in realistične umetnosti, ki je imela tudi svojega kiparja, V. Levyja, se je s tem nagnila k zatonu.

(Predloge naših reprodukcij nam je dal na razpolago po posredovanju konzulata ČSR v Ljubljani SVU Manes v Pragi.)

R. L.



FRANTIŠEK TKADLÍK: ITALSKA KRAJINA



ANTONÍN MÁNES: KRAJINA

PREJELISMO VOCENO

Ivan Trinko: *Grammatica della lingua Slovena ad uso delle scuole*. Gorizia, tipografia cattolica, 1930. Str. 155.

Delati za mir med narodi, za fizično in duševno razorožitev, to je pač največja, najnujnejša naloga našega časa. Ena pot tega prizadevanja — in gotovo ne najmanj uspešna — je proučevanje tujih jezikov. Ko inteligent, začeni se učiti tujega jezika, morda sosedovega, vidi, da sosed svoje misli in čustva v marsičem enako izraža, le z drugačnimi besedami in da ima slovnica sosedovega jezika natančno iste zakone, nehoté začne ta jezik spoštovati, ali pa ga celo vzljubi. Le nevednež zaničuje jezik, ki je slovniško in slovstveno izoblikovan, le nevednost ali pa strast more kak jezik, v katerem vlada bodisi glede naglasa ali skladnje čudovita zakonitost, imenovati grd. Tudi tu velja: pulchrum est, quod visum placet — lepo je, kar vsestransko umevano ugaja. — Italijani so doslej imeli sicer nekaj pripomočkov za učenje slovenščine, a slovnice, znanstveno obdelane, nobene. Tako slovnico jim je sedaj podaril naš velečislani rojak, pisatelj in pesnik, profesor bogoslovja v laškem Vidmu, Ivan Trinko. Menim, da v tem času ne bi bil nihče sposobnejši za to delo: prvič, T. tako dobro pozna oba jezika, da more vsak odtenek enega jezika (n. pr. slov. dovršnega in nedovršnega glagola) točno izraziti ozir. opisati tudi v italijanščini; in drugič, Trinko se je, dasi samouk (kot šestošolec v Vidmu se je skrivaj začel učiti slovenščine) s tako ljubeznijo poglobil v vse skrivnosti stare in nove slovenščine kakor le malokdo med nami.

Ta »Grammatica« je pred vsem namenjena italijanskim dijakom srednjih šol, kjer bi slovenščino uvedli kot učni predmet. Morda ob periferiji? Zato je sestavljena prav po zgledu raznih srednješolskih slovnice n. pr. latinskih; obsega torej dva glavna dela: oblikoslovje (samostalnik, pridevnik itd.) ter skladnjo. Seveda je treba poleg te slovnice za praktično naučenje še vadnice in slovarja. (V uvodu piše g. pisatelj, da bo oboje v kratkem spisal in izdal.) Vendar pa bi našega jezika večji učitelj že na podlagi te slovnice svojim učencem, ki bi začeli z njim čitati n. pr. Pečjakov Novi zakon, lahko razložil prav vse oblike in prav vse zakone slo-

venske skladnje. Največjo težavo bi italijanskemu srednješolcu (seveda enako tudi francoskim, nemškim itd.) brez dvoma delal slovenski glagol, zlasti raba dovršnikov in nedovršnikov. Pisatelj obdeluje prav to tvarino s posebno skrbjo. Že pri razdelitvi v šest vrst in v razrede našteva povsod precej več glagolov nego Janežič-Sket in Breznik, in vse z naglasi; metodično zelo dobro ima kar skupaj, česar naša dva slovničarja nimata, drážiti in dražiti, kósiti in kositi, róbiti in robíti, kópati se in kopáti. (Po načelu: difficultates non sunt multiplicandae — bi bil avtor tretjo skupino nedovršnikov, t. zv. frekventativne, lahko opustil, saj je Breznik tudi nima več in avtor sam je v § 91 ne omenja; tu je šel predaleč za Sketom-Janežičem. Dual fem. delate bi bil tudi lahko izpustil. Glagol djati, dejati (str. 124) ni I. vrste, ampak V. Denem je pa po II. vrsti. Kupiti ni izglagolski, torej ne iz: kupiti, ker bi se v višji vrsti moral glasiti: kupljevati.) Posebna moč slov. jezika je tudi v pridevniku, ki tvori za nomin. sg. mošk. pridevnike, ki imajo samo dol. obliko (§ 49), dostaviti bi bil moral še, da se reče: moj dobri oče, ta dobri oče. (V tem tudi tostran meje mnogo grešimo, tako n. pr. celo v Gobavca je poljubila!) Dobro pa poudarja za Italijana, da se reče le: moj, tvoj, njegov itd. Zelo natančno je obdelana tudi skladnja. Kjer se italijanska načelno loči od slovenske, Trinko ne pozabi nikdar opozarjati, n. pr. pri rabi refl. se, svoj... ali treba mi je... ali pri prepovedi (§ 227) itd. (Pri nikalnem pogojniku bi kazalo ne vedno staviti pred bi; to je zahteval že Levstik; v tem smo vsi zelo ohlapni. Str. 99: držali smo ga nedolžnega... je italijanizem ali pa germanizem.) Sertertja ugotavlja pisatelj, in to je res presenetljivo, da je slov. skladnja bližja latinski nego pa njena hčerka (n. pr. str. 112: piget, pudet). Večkrat se vidi, kako bi rad iz stsl. kaj povedal (»anticamente«), pa se mora zatajiti. Pravopis je skozi in skozi pravilen, po zadnjem dognanju naše šolske slovnice. (Pravilno piše n. pr. doli, gori na vprašanje: kam, dočim moramo v naših leposlovnih knjigah še vedno čitati: dol, gor.) V marsičem bi se od Trinka lahko učili tudi naši vsakdanji pisci, n. pr. glede rabe nedovršnika v pravem sedanjiku!

Prof. Ivan Trinko nudi italijanski učeči se mladeži najčistejšo slovenščino v meto-

dično zelo skrbni obliki. Slovenci smo mu za to naporno delo od srca hvaležni. Italijanski inteligent pa zdaj lahko sodi o kleveti tržaškega Piccolo (21. I. 1931): »V kraških cerkvah se moli Bog v najgršem izmed vseh jezikov...« Zelo želimo tudi, da bi nas medsebojno učenje jezikov vendarle zblížalo, kakor smo uvodoma omenili, in da ne bi visoki italijanski uradniki več trdili, da »je slovenščina v obmejnih pokrajinah jezik, o katerem nihče do sedaj na italijanski zemlji ni smatral za potrebno, poznati ga.« (Izrek višj. drž. pravdnika v Trstu iz jan. t. l. Cf. Osserv. Rom. 23. I.)

(O msgru Ivanu Trinku-Zamejskem je pisal že S. Rutar v »Beneški Sloveniji«, 1899; v zadnjih letih pa dr. Al. Res v Času 1923, str. 58 nsl. zelo zanimiv in poučen »Pogovor s šestdesetletnikom« ter v Času 1925/26: »K Trinkovi bibliografiji (dodatek)«, kjer zremo, da je Trinkova znanstvena (filozofska in jezikosl.) dela izdajala Videmska akademija, dalje, da je Trinko prevajal iz ruščine in poljščine v italijanščino; a dr. Res pristavlja, da so njegove bibliogr. navedbe o Trinkovi vsestranski pisateljski delavnosti na žalost še zelo nepopolne. Našim mohorjanom je Trinka predstavil dr. Joža Lovrenčič v Kalendarju za l. 1924 (s sliko). Zdaj lahko dostavimo, da je l. 1929 izdala Goriška Mohorjeva družba v Gorici Trinkovo mladinsko knjigo: Naši paglavci (100 strani), ki nas poleg lepega, gladkega sloga pisateljevega in seveda tudi vedre vsebine zanima tudi s svojimi posebnimi, starimi izrazi, domačimi med beneškimi Slovenci.)

Jož. Debevec.

Umetnostni spomeniki Slovenije. III. Marjan Marolt: Dekanija Celje. Izdalo in založilo Zgodovinsko društvo v Mariboru, 1931.

Ing. agr. Ciril Jeglič: Okrasne spenjavke za vrt in dom. Mohorjeva knjižnica 41. Založila Družba sv. Mohorja, Celje 1931.

Knjige Slovenske šolske Matice za l. 1930.

1. **Dr. Josip Jeraj: Duševna podoba mladosti.** (Priročna pedagoška knjižnica IV.) Ljubljana 1930. 235 str.

2. **Josip Jurančič: Iz šole za narod.** (Priročna pedagoška knjižnica V.) Ljubljana 1930. 104 str.

3. **Slovenska šolska Matica ob svoji tridesetletnici.** Letopis za triletno upravno do-

bo 1928—1930. Sestavil Pavel Plesničar. Ljubljana 1930. 78 str.

4. **Pedagoški zbornik. XXVI. letnik.** Uredil Gustav Šilih. Ljubljana 1930.

5. **Alojzij Novak: Lepenkarstvo.** Ljubljana 1930. 99 str.

Knjige Slovenske Matice za l. 1931.

1. **Wl. St. Reymont: Kmetje. IV. Leto.** Poslov. Joža Glonar. (Prevodi iz svetovne književnosti.) Ljubljana 1931. 304 str.

2. **Levstikova pisma.** Uredil Avgust Pirjevec. Ljubljana 1931. 352 str.

3. **Izidor Cankar: Zgodovina likovne umetnosti v zapadni Evropi. II. del, 1. snopič.** Razvoj stila v visokem in poznem srednjem veku. Romanska doba. Ljubljana 1931, 165 strani

4. **France Kidrič: Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do marčne revolucije.** 2. snopič. Ljubljana 1931. 137—272 str.

Knjige Mladinske Matice za l. 1931.

1. **Kresnice. IV. letnik.** Uredil Albert Žerjav. Ljubljana 1931. 86 str.

2. **Andrej Skulj: Vrtnaričice.** Ljubljana 1931. 80 str.

3. **Josip Ribičič: Miškolin.** Povest za male. Ilustriral E. Justin. Ljubljana 1931. 79 str.

4. **France Bevk: Lukec in njegov škorec.** Povest za mladino. Ljubljana 1931. 96 str.

Gustave Flaubert: Salambô. Poslovenil Anton Debeljak. Zbirka mojstrov 2. Zal. Tiskovna zadruga v Ljubljani, 1931. 359 str.

Arh. J. Mesar in arh. J. Spinčič: Stanovanje. Zbirka »Kosmos«. Zal. Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani, 1931. 89 str., 115 prilog na umetniškem papirju.

Levstikovo Zbrano delo. III. zv. Pripovedni spisi. Ur. dr. Anton Slodnjak. Zal. Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani, 1931. 453 str.

Rudyard Kipling: Zakaj — zato. Prevedel Griša Koritnik. Ilustriral Miko Bambič. Zal. Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani, 1931. 157 str.

Ludwig Renn: Rat. Prevela sa nemačkog dr. Nikola Mirkovič i Gustav Krklec. Beograd 1931. Izdanje Nolit. 316 str.

Dr. Ivan Matko: Bengova bolezen pri človeku in govedu. Maribor 1931. Zal. L. Schwentner v Ljubljani. 119 str.