



IVAN MEŠTROVIĆ: MADONA Z DETETOM. (Črni marmor.)



IVAN MEŠTROVIĆ: OBJOKOVANJE KRISTUSA. (Mavec.)

ŠTUDIJE OB MEŠTROVIĆU

RAJKO LOŽAR

I

V enem svojih zadnjih odlomkov iz dnevnika, nastalem ob čitanju pisem Vincenta van Gogha, znamenitega utemeljitelja umetnosti 20. stoletja (gl. Modra ptica, 1932, 280 sl.), je opisal Josip Vidmar tudi ono, kar mu ne ugaja na slovenski umetnostni kritiki in kar je na kratko izrazil s stavkom, da je premalo človeška. Z drugimi besedami je pa to njeno pomanjkljivost takole označil: »Nudi nam težko umljive, a v bistvu nevažne analize sloga, govori o pojmovanju prostora, o kompozicijskih posebnostih posameznih slikarjev, o njihovem razmerju do barve in še o premnogih, neznansko bolj učenih stvareh, ki vse skupaj niso ne zanimive ne kritično uporabne. Nikoli pa ne govori o intimni človeški vsebini umotvorov in sploh niti ne kaže razumevanja za razliko med zgolj slikarskimi zasnutki in pa umetninami, ki jih je oplodila intimna, človeška — izpoved« (281). Glede na vse te v eni sapi zdrdrane očitke bi človek pričakoval, da ne more biti bolj zanimive in človeške kritike nego so istega Vidmarja zapiski »Z Meštrovićeve razstave« (gl. Modra ptica, 1932, 245 sl.), zapiski o predmetu, ki bi moral dati Vidmarju i vsakomur doslej klasično priliko interpretacije umetnine kot izraza intimne, človeške izpovedi, po naše: zelo humaniziranega umetniškega izraza. Toda glej čudo in se čudi! Ideal in postulat humanizirane umetnostne kritike, ki ga je V. pač obenem, ko je pisal o Meštroviću, naslavljal na našo umetnostno publicistiko, je prvi pustil na cedilu on sam, ki nam v omenjenem spisu lepo pripoveduje, kako je šel gledat na poslednjo Meštrovićevo razstavo v Zagreb kazuistiko figuralnega gibanja in kretenj, neko monumentalnost, od katere zagrebški kipar še nikoli ni bil tako daleč kot je sedaj, portret in — glej čudo še enkrat — način, kako zna M. modelirati telo celo pod obleko in podobno. Ni pa J. Vidmar na IV. kolektivni razstavi niti v malih sanjah začutil, kaj šele doumel, kako osrednje mesto je v poslednji dobi kiparjevega dela zadobil človek in kako se je v smer tega in takega mišljenja ter vrednotenja zaokrenil ves njegov umetniški aspekt, kar je Meštrović dovolj jasno pokazal tudi s portretno glavo Goetheja, ki jo je izdelal za stoto obletnico pesnikove smrti (gl. našo sliko).*

Glava pada po vsem svojem stilističnem pojmovanju zelo močno iz okvira Meštrovićevega realističnega portreta in se pravilno uvršča v heroično formo spomenikov, kakršen je na pr. Marulićev, Medulićev, Grgurja

* Posnetke Meštrovićevih del nam je dala na razpolago knjigarna Vasić v Zagrebu.

Ninskega in podobni. Svet, stoječ za temi tvorbami, ki odločno nadkriljujejo omenjeni realistični portret sodobnikov, je svet kulturnega idealizma, zgrajen na temeljih humanizma in humanitete ter na osnovi ideje o veljavnosti objektivnega, kulturnega duha. Razen v omenjenih delih ga Meštrovičeva skulptura poslednjih let razodeva popolnoma neposredno tudi sicer, na pr. v konceptih z versko snovjo, v ženskih figurah itd. Ako smatramo, da tvorijo prvo dobo Meštrovičevega ustvarjanja mladostna dela, drugo dela v svitu ideje naroda in tretjo dela v svitu ideje religioznega, tedaj lahko imenujemo četrto dobo, to je poslednjo, dobo človeka, ki je stopil v sredo kiparjeve pozornosti in izločil iz svojega okolja vse drugo. Nobenega dvoma ni, da stoletnica Goethejeve smrti Meštroviča ni našla v vlogi prisilnega slavnostnega govornika, ki je padel v stvar kot Pilat v credo, nego sredi obdobja, ki bi ga živa Goethejeva beseda utegnila kar najbolje tolmačiti. In vendar se kljub vsemu temu ni zgodilo, kar bi bil vsakdo pričakoval, da bo namreč moral ta v prednjo vrsto postavljeni poudarek restavracije humanističnega ideala posebno jasno občutiti in interpretirati oni del kritike, ki bolj ali manj celotno i sama sloni na podobnih svetovnonazorskih, a seveda zgolj kulturno utemeljenih podlagah, pri nas nedvomno kritika J. Vidmarja.

Seveda pa tudi naša naloga ne leži v tej smeri, kjer jo je praktično zgrešil J. V., dasi jo je teoretično lepo postuliral, kajti mi niti ne propovedujemo potrebe humanizacije umetnosti niti kritike, je pa tudi težko verjetno, da bi bila po polomu humanizirane kulture ponovna humanizacija zanesljivo zagotovilo boljših dni. Zato je marveč potrebno, da v skladu s tem naziranjem prenesemo razglabljanje iz neopredeljivega izkustva nekih zgolj kulturnih čuvstev in vsebin na stran poštenega rokodelstva, kjer je začetek vsakega pravega dela. V bistvu prihaja sleherno človeško pisanje in razglabljanje iz dveh virov, to sta prvič navdušenje in drugič začudenje, k čemur je treba pripomniti, da prvi kot podlaga razmišljanja za drugim zelo zaostaja, če ni morda sploh neadekvaten, in da je še najbolj pravo izhodišče za našo misel — začudenje. Človek prične koristno in celo pravilno misliti tam, kjer se mu javlja nekaj kot uganka, kot še neizčrpana naloga, tam se vnema tudi duh pravega rokodelstva. Morda delamo s sledečim avtorju zapiskov »Z Meštrovičeve razstave« krivico, ker mu vsiljujemo stvari, katerih nemara sploh ni hotel videti ali ki jih je nemara namenoma pozabil omeniti, toda, se vprašamo, ali ne dela tudi on drugim krivice, in še kakšne, ko jih meri in sodi s svojimi kaotičnimi subjektivnimi domisleki, prihajajočimi mu na um ob čitanju raznih knjig? In vendar ne moremo drugače! Humanistična restavracija v poslednji dobi Meštroviča, ki je Vidmar sploh ni videl, je nam a priori vidna in — kar je važnejše — tudi problematična, zbuja začudenje in skepso, katera nam sploh brani in zastira pogled na take probleme »človeške« umetnostne kritike kot je na pr. »poezija ženskega telesa«, ena izmed maloštevilnih pozornosti mišljenja v svitu slovenskega humanizma. V zvezi z Meštrovičevim prejšnjim delom, na pr. Kosovskim templjem, tvori poslednja doba zelo malo idiličen vrt, odpira brezna in neznane kraje, nikakor ne navaja k mirnemu in samozadovoljnemu uživanju lepote, nego prej sili k analizi in reviziji

preteklosti ter pojmov, s katerimi smo še do danes menili obvladati vse težkoče sveta v umetnosti. Bog ne daj misliti, da je ta položaj doumel J. Vidmar ali da je morda s svojim pojmom »počlovečenja« umetnostne kritike prinesel oni novi tip gledanja ter postal nevaren zastarelim, kaj še; pač pa je omajala zaupanje v te stvari one vrste umetnost, ki je Meštrovičeva samo en njen primer — spada pa v tako poglavje tudi van Gogh — in ki se ji je mogoče bližati le z začudenjem in vpraševanjem. In te študije bodo v zadostni meri izraz takega gledanja, kajti kakor gotovo je dal Meštrovič v vseh dobah svojemu narodu odličnih del, tako je na drugi strani tudi gotovo, da se mora spričo celote vsak poznavalec moderne evropske skulpture in kulture globoko zamisliti na evolucijo stilskega izraza, s katerim je kipar leta 1932 pristal končno pri Michelangelu. Kaj pomeni vse to čudno dogajanje? Ali je razložljivo? In kako je bilo sploh mogoče? — to so vprašanja in naloge, ki se nam stavijo in katere naj bi rajši obravnavali oni, ki pišejo zgolj iz navdušenja. A najprej moramo seveda imeti trdna tla pod nogami.

II

Naravno in razumljivo je, da skuša človek tam, kjer o stvari nima nikakega ali skoraj nikakega strokovnega znanja, dokazati sebi in drugim nepotrebnost obstoja onih sredstev dela, znanstvenega spoznavanja itd., s katerimi se sicer koristi večina kot s samo po sebi umljivimi in da jih skuša nadomestiti z novim čarobnim sredstvom, ki da odpira vsa vrata in v temi sveti. Psihološko je to popolnoma jasno. Da ostanejo vrata seveda tudi potem trdno zaprta in da je okrog šušmarja še nadalje vse gluho, ker drugačno sploh ne more biti, velja malo v primeri z mikom svojevrstnosti iznajdbe. Kot tako pomoč v sili smemo smatrati ono, kar Vidmar v omenjenih člankih imenuje človeško jedro ali človeškost kritike ter spoznavanja umetnosti in s čimer misli, da more ne le brez škode in protislovja, nego prav popolnoma nadomestiti uporabljanje označb kot so figuralna in prostorna kompozicija, oblikovanje telesnosti in prostora, pojmovanje barve v umetnini itd., pojmov, ki po njegovem prav nič ne pomenijo in ki jih zato a priori odklanja ter izloča iz umetnostne kritike, a najbrž tudi iz umetnostne vede. In nemara ne gre visoko čez plot domneva, da ga pri tem ravnanju vodi celo neko pravilno čuvstvo, namreč čuvstvo zavesti kaotike in neurejenosti predmetnega sveta in težnja, vse to spraviti na najenostavnejši skupni imenovalec, torej prav isto čuvstvo, katero vodi i znanstvenika k njegovi terminologiji. Vendar je na drugi strani jasno kot beli dan, da pooblastila teh centralizacijskih in domnevno edino pristnih meril za obravnavanje del upodablajoče umetnosti tu načeloma niso upravičena, o čemer nas pouče najnavadnejši pomisleki. Ako bi mogli na pr. uresničiti ta Vidmarjev na najboljša leta idealistične in vsebinske estetike spominjajoči zasutek umetnosti, bi dobili primer umetnine, ki je ni drugega kot izraz, čuvstven svet brez logičnih prvin, romantično socialno ali humanitetno nastrojenje, ki bi nam takoj dalo povod za vpra-

šanje, čemu ni slikar ali kipar vsega krajše in prikladnejše povedal, kar napisal. S takega vidika izdelana zgodovina umetnosti bi pa tudi ne zaslužila tega imena, ker sploh ne bi bila to, nego zgodovina človeškega čuvstva, socialnega vrednotenja in upoštevanja, zgodovina človeške psihologije, nravi, nenravi, neumnosti itd., skratka: bila bi s stališča umetnostnih zadev sploh nepotrebna. Saj čemu le bi morali za to ropotarnico t. zv. »človeškega« uporabljati vprav upodabljajočo umetnost, ko bi dejanski isti posel bolje opravilo pisanje ali igranje in podobno. Z drugimi besedami torej: Čemu neki govore vsi veliki mojstri svetovne umetnosti tako trdovratno o svojem metierju namesto o »človeštvu«?

Pametna glava lajika in premnovega kvaziumetnika si seveda predstavlja, da prihaja to od umetnostnih zgodovinarjev in ne od tam, odkoder dejanski izvira, to je iz zakonov, pogojev in strukture oblikovanja optičnega sveta, ki vežejo upodabljajočega umetnika, deleč ga na ta način od književnika, glasbenika itd. Razlogi in vzroki so torej globlji, stvarni, zadevajo fundamentalne razlike med umetnostmi, ne glede na njihov vrhnji, enotni smisel. Toda to je ravno: v odporu zoper samo misel podobnih kategorij znanstvenega in sploh spoznavnega dela je ta nejasna dinamistična miselnost prenesla pravilno idejo enotnega počela in smisla vseh umetnosti, javljajočo se vsekakor tudi v tako vserazrešujoči znački kot je »človečanstvo«, na strukturo in konstitutivne znake posameznih umetnosti ter na naš odnos napram njim, ki mora biti po njenem mnenju vsepovsod isti in enak, kakor to naziranje tudi med posameznimi umetnostmi ne vidi nikake razlike. Načelno je torej za te ljudi vse eno, Šmarna gora žganci, Sava mleko; umetnosti nimajo nikakih posebnih logično nujnih okrožij niti umetniki posebnih psiholoških konstitucij, vse je eno in eno je vse. Tudi naše teoretično ali kritično stališče — teoretično v starogrškem pomenu gledanja — napram vsemu temu je brez takih razlik, vsekdar eno in isto ter mora edino eruirati »človeško jedro« vsake umetnine, ki je tudi samo toliko umetnina, kolikor kaj takega vsebuje. Ni je namreč absolutnejše kvalitete od njega. Kakor pa doznavamo po sodbi predsokratičnega filozofa luč zato, ker imamo v očesu elemente luči, tako bomo mogli i opisano človeško jedro v umetnini videti le, ako bo i naše razmerje napram njej organizirano v tem smislu, to je popolnoma humanizirano. Parola je torej popolna humanizacija vsega in absolutizacija človeka.

Že gori je bilo rečeno, kako malo se strinjamo s takim naziranjem, tu pa prav nič ne vemo, ali se bodo njegovi pristaši sami ujemali s temi nujnimi in logičnimi posledicami ali ne, saj jim bo najbrž presedala samopašnost primitivnega domisleka, ki danes straši po svetu tudi pod drugimi krinkami, kot so na pr. razne nacionalistične, internacionalistične itd. umetnosti, čeprav so lahko uverjeni, da leži vse na liniji njihovih najmanjših zahtev. Vsaj to pa se zdaj že da reči, da je to naziranje izraz zelo kaotičnega, nagonskega in alogičnega svetovnega nazora, saj že njegova podlaga pomeni cel konflikt z logiko pristojnega izkustva, z estetiko. In to naj nas v prvi vrsti zanima.

Smešno bi bilo misliti, da se na področju umetnostne kritike in vede ne napiše nobena vrsta brez poznanja neobhodnih estetskih kompendijev, še smešneje pač kaj takega zahtevati. Tudi si je lahko predstavljati, da na pr. Romain Rolland za »Michelangela« in R. M. Rilke za »Rodina« nista preštudirala nikakih umetnostnozgodovinskih metodologij in sta vendar napisala dobri deli. V takih primerih namreč ni dvoma, da more samobitno ustvarjajoči in v sebi osredotočeni duh umetništva uspešno nadomestiti ona neobhodna pomagala in predpostavke normalnega spoznanja, za katero gre v našem primeru. Pisatelj nima tu skoraj nikakega konkretnega predmetnoteoretičnega izkustva in vendar je nekaj napravil — razlagati si moremo to edino iz njegovega predlogičnega, predizkustvenega poznanja, ki je najbrž prav ozko zvezano z njegovim umetniškim. Slične primere imamo brez dvoma tudi v kritiki, v zgodovini nahajamo vprav genijalne interprete. Vendar — to so izjemni primeri, ki za razpravljanje o vprašanih normalnih teoretičnih odnosov ne prihajajo v poštev; tudi ne stoje te stvari skoraj nikoli na točki znanstvene ali teoretične vrednosti, ker je objekt večjidel le druga oblika in izraz ustvarjajočega subjekta, njegovo delo ne objektivno in ga je torej treba presojeti z drugih vidikov. In dasi J. Vidmar ni v nobenem pogledu podal potrebne zadostne opredelitve tipa, ki ga on misli, sklepamo vendar, da s svojimi kritiki ni mislil tega izjemnega »profila«, nego, ker že sploh ni znal natančno ločiti umetnostnega zgodovinarja od kritika, oni socijološko važnejši in številnejše nastopajoči izvod kritika, katerega sem nekoč že skušal očrtati in ki o njem edino moremo uspešno razpravljati (gl. Dom in svet, 1930, str. 257 sl.). Razvidno namreč sicer vsaj ne bi bilo, kakšen smisel naj bi imelo poučevanje umetnika v njegovih avtonomnih poslih.

Tu pa je mesto, kjer bi morali obesiti konju krmo čim višje in kjer bi morali glede na splošne koristi človeštva in kulture postaviti publicizmu najstrožje zahteve. Kajti ako imamo že pri Vidmarju zadovoljiv dokaz, do kam je prodrla v našem času desorganizacija in konvencionalnost pisanja, tedaj sploh ni potreba posebej omenjati in navajati zgledov tiste na neizobrazbi, neinteligenci in barbarizmu omike sloneče povodnji sodobnih publicističnih mnenj, segajoče od levega do desnega brega, od mladih do starih nog, od žurnala do revije itd. In samo vodo na mlin te izprijene produkcije napeljuje oni, ki kakor Vidmar v tem času razkroja razkroj še pridiguje in oznanjuje in četudi samo s takimi članki, kot sta zgoraj omenjena, namesto, da bi skušal poiskati poti do nove logizacije docela razrvanega sveta. Seveda, če pomislimo na to, kar smo zgoraj dejali o osnovnem konfliktu njegove zahteve z uredbo estetskega sveta, dobimo v malem dokaz, da od njega tudi v velikem ne moremo pričakovati ničesar, kar bi se bistveno oddaljilo od negativističnega naziranja, izraženega z zahtevo humanizacije teoretskega odnosa. Kajti na vse zadnje govore te stvari le to, da sta se v individualizmu in svobodnosti vzgajano mišljenje ter psihološki aspekt odvrnila od tradicije in izobrazbe v starem smislu, to se pravi od starega nazora o svetu in znanosti posebej in da se, zlomljena sama v sebi, predajata za vsako ceno novim, seveda kruto individualističnim rešitvam. In eden izmed

teh popolnoma drugačnih poskusov, opremljen v bistvu z zelo starim ter tu docela neumestnim blagom, je način, s katerim skuša J. Vidmar vstran od vsake formulacije problema v luči historične ali tradicijske logike in psihologije postaviti svojo, novo, poriniti proč vse, kar je na pr. doslej pametnega povedala veda i za umetnostno kritiko ter ne v njem, nego zunaj tega ustanoviti novo metodo. Navidezni sistem odpira na stežaj vrata kaosu čuvstev.

III

Naziranje, da bodi publicizem na znanstveni ali teoretični polovici dobro šolan in izobražen, dobro zasidran v sferi teoretičnega izkustva, še ni isto-
vetno s suhoparnim racijonalizmom ali morda celo intelektualizmom, pač pa je zagovarjanje in udejstvovanje te zahteve politična in etična dolžnost. Zavračamo osumnjo, da skušamo generalizirati ter spravljati docela pod isti klobuk i pisanje J. Vidmarja, toda kljub temu nam v njegovih teorijah marsikaj ne gre v glavo. Vrnimo se k njim. Izhajajoč iz one edine ideje človečanstva in tudi težeč k njej, Vidmar med umetnostmi ne vidi nikakih razlik, dasi so, ker sicer ne bi vedeli, kakšen smisel naj bi imelo na pr. dejstvo, da imamo slikarstvo, kiparstvo itd. in da se vsako udejstvovanje brez nadaljnega loči od drugega, dalje čemu nimamo ene edine umetnosti in da pisatelj obenem redoma i ne piše, ne komponira itd.? Neke struje estetike, na pr. funkcijonalistično pojmovana estetika Friedricha Jodla (*Ästhetik der bildenden Künste*, 1920, str. 108 sl.), so to razliko priznavale le v zelo velikih črtah, glede na časovno ali prostorno funkcijo, odločilno pri dojetanju estetskega objekta, sicer pa so upoštevale razne druge razlike (na pr. v tvorivih) le pri vprašanjih stila, tehnike itd. (prim. tudi E. Meumann, *Ästhetik der Gegenwart*, Leipzig, 1919, 145 sl.). Tako razlikovanje je pa komaj kako razlikovanje in zato je ne samo pravilnejše, nego po naši sodbi i edino pravilno, ako deli E. Meumann umetnosti (*System d. Ästhetik*, Leipzig, 1919, str. 133) po načinu in posredno po sredstvih upodabljanja, kolikor govorimo o umetnosti zgolj s stališča neke praktične, empirične estetike. In to Meumannova estetika v bistvu je. Dalje in v drugi smeri gre seveda Fr. Veber (*Estetika*, Ljubljana, 1925, str. 305 sl., 315 sl.), ki ne ostaja le kot Meumann pri končnem stadiju umetniškega procesa, to je pri realizaciji umetniškega estetskega doživljanja ali predstave (prim. str. 309), nego gre k analizi strukture doživljanja samega, k analizi predstavljanja »irealnega lika«, kakor Veber predmet estetskega doživetja imenuje. Tu pa se ona načelna ločitev posameznih umetnosti dovolj jasno pokaže. Formalno je sicer ta irealni lik vsem skupen in moramo iz te izvajati končno skupnost vseh umetnosti, stvarno pa nahajamo med njimi temeljne razlike in sicer več. Kot eno izmed teh načelnih razlik navaja Veber zlasti različne vnanje podlage pristojnih irealnih likov, a posebno važna je za nas v nadaljnjem, zelo duhovitem postopku ugotovljena in s to nekako zvezana razlika likovne jakosti ter odgovarjajoče estetske čistosti pri posameznih umetnostih. Ta namreč nam šele povsem jasno predoči, kako neumesten ter estetsko nepravilen — o tem se je najbolje poučiti pri

omenjenem poglavju Vebrove »Estetike« — je oni subjektivni vidik »človečanstva« in kako je zgrešena molče izražena misel o kvalitativni identičnosti posameznih umetnosti med seboj, ki nosi stvarno vse te zaključke, namenjene možnosti neke duhovnosti, katero more umetnost drugje in drugače pravilnejše ter elementarnejše doseči. Jasno je seveda, da tudi nam ni do kake umetnosti zaradi umetnostnega specializirane niti do umetnostnega razpravljanja kot prekladanja nekih estetskih teoremov in modrosti, toda če iščemo v umetnosti v prvi vrsti popolnost izraza pod posebnimi pogoji oblikovane resničnosti, tedaj iščemo v razpravljanju o njej zlasti logike, ki ga mora voditi, te pa pogrešamo ondi, kjer se tako nesmiselno mečejo kompozicija in podobne stvari med staro šaro. Na najvišjih vrhuncih gredo pač morda vse umetnosti bolj ali manj v »eno«, v kar sicer ne verujemo brez pridržka, za naše spoznanje tega pa je najprej potrebno znanje o načelni posebnosti vsake izmed njih.

Sledeča razmejitev se mora dotakniti vprašanja umetniškega ustvarjanja, na katero gleda Vidmar zelo drugače nego mi. Predstava irealnega lika v umetniškem doživetju ter njegova realizacija v umetniškem tvorcu vnašata v položaj neki načelni dualizem, ki vsebuje možnost umetniškega oblikovanja, to je konkretiziranja lika v neki posebni fenomenalni resničnosti — dejanje, ki ga nadomešča pri Vidmarju značilni dej »izpovedi«. Načelno sta ta dva deja med seboj temeljito različna in sicer deloma po svoji naravi, ker »izpoved« prav za prav ni nikakšen dej, deloma pa po svojih atributih, izmed katerih gre oblikovanju atribut posrednosti, izpovedi pa atribut neposrednosti. To se pravi: Ako vzamemo oba skrajaja primera, sloni oblikovanje na dejstvu, da omenjeni irealni liki ne prihajajo nam neposredno k zaznavi, temveč le potom nekih drugih podlag in kolikor zadeva to subjekt, znači, da pri oblikovanju le-ta ne prihaja neposredno, dasi prav tako celotno kot izraz do izraza, nego le skozi drugo resničnost, kateri je dal črte od svoje strukture; nasprotno pa izpoved sloni na tem, da je od subjektne strani prešla prav cela recimo umetniška osebnost neposredno v umetniški izraz in da je tu nemogoče govoriti o kaki taki, toda tu neposredni manifestaciji irealnega lika, nego le njegovih neobhodnih podlag. Ako imamo torej v prvem primeru na končnem štadiju procesa umetniškega oblikovanja opravka z novo, izven subjekta ležečo, a po njem oblikovano resničnostjo, ki tvori njeno izhodišče predstava irealnega lika, imamo v drugem primeru opravka samo z eksponirano naturo psihološkega značaja, ki tvori njeno izhodišče samo podlaga lika v končnem stanju, torej z v bistvu isto resničnostjo. Logični, dualistični resničnosti prve umetnine odgovarja psihološka in monistična druge, ki po svoji likovni jakosti in estetski čistosti za njo daleč zaostaja. Kajti ta umetnina pomeni v bistvu samo izraz in izpoved, neposredno javljanje mišljenja, čuvstvovanja in hotenja pristojnega subjekta samega, nikakor pa ne oblikovanja neke druge, vnanje realitete skozi prizmo takih elementov. Nujno je, da mora te razlike videti tudi tipologija umetnine.

Nikaka neskladnost ni, da je Vidmar vprav ob čtivu van Goghovih pisem tako zelo padel v malodušje nad našo umetnostno kritiko in da ga je prav

to čtivo navedlo i k tolmačenju umetnine kot izraza človeškega jedra, kot izpovedi. Van Gogh sam je vendar, kar bomo še videli, početnik one moderne, ki se je radikalno obrnila od starih logičnih podlag umetnosti, toda zraven je vendar pregenijalna izjema, da bi bil uporaben celo kot norma. In zato moramo v ozki zvezi s prejšnjim pripomniti nekaj stvari. Psihološko je razumljivo, da literat najde pot in vhod v umevanje umetnosti ravno pri njem, kakor tudi, da se od tu inspirirajo njegove zahteve do običajne umetnostne publicistike. Minimalna likovna jakost van Goghovih podob, da govorim s točnim izrazom Vebrove Estetike, omogoča človeku, prihajajočemu od obremenjene literature, marsikaj. In narobe. Toda pričeti svoj abc ravno pri tem umetniku, je vendar nekoliko preveč dobrega in nekoliko premalo metodičnega preudarka: zakaj van Gogh ni niti začetni niti srednji štadij, nego konec in njegov primer ni niti izkustveno normalen — historično izkustvo je vendar tudi nekaj — niti normativno pravilen, zato je treba premisliti, kaj bi ž njim. Značilno za vse to in pomenljivo je gotovo sledeče dejstvo: Ako bi nenadoma izginile vse slike in grafike van Gogha, a ostala bi pisma, bi še vedno imeli popolnoma jasno sliko osnovne strukture njegove umetnosti, zgodovinsko bi podoba nič ne trpela, iz česar pa že sledi neka zmanjšana, iz centra umetniške važnosti vržena pomembnost njegovega likovnega ustvarjanja. Ako pa bi se isto zgodilo pri kakem Cezanneu ali recimo Jakopiču, lahko tudi pri Rodinu, ki je o svoji umetnosti ostavil pri drugih dovolj pismenega, bi vendar ostali brez prave podobe i najosnovnejših črt njegovega kiparstva, kajti težko bi si bilo predstavljati, kako je koprena njegovega umetništva legala na konkretno resničnost, dočim je pri van Goghu samo njegova psihološka resničnost, ki je i v slikah i v pismih enako močno in edina prisotna. In to je ono, na kar je treba v zvezi še z nečim posebej paziti! Ako kdo na ta primer, kot to dela Vidmar, oslanja svoje naziranje in svojo zahtevo po humanizaciji aspekta v umetnosti in kritiki, je to pomota zelo bistvenega značaja, ki jo je treba zavriniti s pripombo, da je nastala v čistem nepoznanju stvari. Umetnost van Gogha stoji po vsem svojem ustroju takim tendencam zelo tuja nasproti, saj ni nikaka umetnost humanizma, človeka na sebi niti počlovečenja, nego le izraz obsežne, da, bistvene psihologizacije življenja in sveta, oblika obojega, stoječega sub specie subiecti, inverzije objektivnega v subjektivnost. In da to nima z zgoraj označenimi stvarmi nič opraviti, bo moral priznati vsakdo, ki na realnost ne gleda s barvastimi očali, ki marveč skozi navadno steklo dojema vse barvno bogastvo sveta in življenja.

Kaj leži seveda bližje kakor skušnjava, ob navidez tako eminentno »človeški« umetnosti izpovedi in absolutnega izraza podvomiti i o najmanjši upravičenosti ter fundiranosti označb neke resničnostne kvalitete, na pr. o potrebi in pomenu kompozicije, prostornega ali ploskovnega oblikovanja itd. Ogromna človeška izpoved takih umetnosti vendar sama zakriva pogled in misel njihove upravičenosti. Toda ali jih zato morda tudi negira, kakor bržkone misli V., in je s tem dokazana njihova neeksistentnost? Najbrž ne. Zdi se mi — to pa leži popolnoma na liniji nejasnosti, ki jo taka naziranja

tudi sicer vsebujejo — da je zopet na delu barvasto steklo, ki podtika stvari, katerih ni in tako, kakor bi hotela sama, da bi bile, onim, kateri o njih prav nič ne vedo in ki jih torej popolnoma drugače rabijo. Ako torej govori umetnostna veda (in lahko tudi kritika) o kompoziciji itd., misli na pr. Vidmar, da smatramo vse to za predmet oblikovanja, to se pravi, umetnik da oblikuje kompozicijo, prostor, barvo itd., kar da je končni in pravi namen njegovega ustvarjanja ter poglobljena zahteva naše kritike. Toda to ni res, tega nihče ne misli in je le zvito iz trte ter podtaknjeno. Kajti umetnostna teorija, ki take pojme ugotavlja — in tu zapuščamo področje estetike, na katerem smo se doslej nahajali — skuša z njimi le podati skup teoretičnih ogrodij, okrog katerih je znanstveno-zgodovinsko in kritično delo sploh možno, kar pa se nič drugega ne pravi, kot da ugotavlja attribute resničnosti, s katero ima opravka, to je v umetnostih oblikovane resničnosti. Ker ima na pr. slikar, ki hoče naslikati na platno figuro — in ta figura sama je kakorkoli podlaga nekega višjega lika — v svoji predstavi ali konkretni zaznavi figure za izhodišče recimo v tem v primeru prostorno strukturirano podobo (lahko pa si mislimo tudi ploskovno), ploskev platna je pa neobhodno nujno dvodimenzionalna, imamo že koj tu opraviti z nekima atributoma pristojne resničnosti, to je 1. z njeno načelno polaritetno naravo in 2. z v ožjem okviru izraženo polariteto med prostorom — ploskvijo ali obratno, na katero je oblikovanje slikarja vezano. Ker se prav identičen postopek ponavlja pri slikarju glede na barvne podlage in attribute figure, ki njena predstava lahko obsega prostornemu koeficijentu figure odgovarjajočo barvno strukturo, to je barvno plastiko (a zopet lahko i obratno), imamo zopet v oblikovanju možnost kolebanja te resničnosti med poloma navadne polihromije barv, ki je dejansko stanje barvnega materiala (prim. recimo spektrum) in že prostorno združene barve, torej že nekake luči; polariteto so poimenovali z antitezo polihromija — kolorit. In ker se isti postopek ponavlja principijelno tudi pri resničnosti kvantitativne vrste, to je recimo pri številu figur ter pri njenem kvalitativnem oblikovanju — lahko jo podajamo kot povsem organizirano, lahko kot povsem neorganizirano resničnost, kar zopet zavisi od posebnih podlag, dobimo nove polarne vrste, recimo poedina figura — skupina, parataksa — kompozicija itd. in bo slikar, ki si načeloma ne more predstavljati komponirane skupine, nujno tudi »skupino« podajal le kot sumacijo posameznih figur. In tako kot tu bi lahko še nadaljevali, a seveda bi morali upoštevati tudi marsikatero nadaljnje okolnosti. Skup vseh teh polaritet imenujemo sistem umetniških problemov (gl. literaturo Čas, 1926/27, 290 sl., katero v nekem smislu ta le poskus celo dopolnjuje), to je možnosti, pod katerimi in da sploh more prehajati neka nevidna resničnost v nam zaznavno vidno posameznih slik, kipov, stavb, izdelkov itd. Sistematika teh problemov je umetnostna teorija, kot znanstveno podlago jih uporablja umetnostna veda in sicer pri metodičnem postopku stilske sodbe, na tihem pa se jih poslužuje kot praktičnega pogoja ter inherentne možnosti vsa umetnostna kritika in čeprav se priznanja tega še tako brani ter jih tudi nikjer ne omenja, kajti to je ona sfera, kjer je smiselno in pravilno teoretično stališče napram

umetnostim sploh možno. In vsaka kritika, kolikor ne govori absolutno v vesoljstvo, je kos take teorije, gledanja (prim. tudi A. Dresdner, *Die Kunst-kritik*, I, München, 1915, str. 11 sl.).

Veda in kritika torej teh problemov ne smatrata za predmet umetniškega ustvarjanja, temveč za njegove kategorije, attribute in ni res, da vidita v njih poslednji in edini »kaj« vse upodabljajoče umetnosti, s katerim da sta popolnoma izrinili opazovanje in možnost nekega človeškega jedra, nego jima to pomeni le poslednji in edini »kako«, ki potom njega prihajata tudi do spoznanja nekega »kaj«. Tu pa se v našem teoretičnem odnosu napram umetnosti pota cepijo. Kolikor namreč napravljamo ta »kako« tudi za edini »kaj«, to je za predmet našega raziskavanja ter ugotavljamo ob njem nekatere nad-individualne zakonitosti in tipe umetniškega ustvarjanja, zraven tega pa še pišemo zgodovino razvoja istih bodisi tekom časov bodisi pri posameznikih, dobivamo za to svoja pooblastila pri znanosti in delamo kot umetnostni znanstveniki*), kolikor pa na drugi strani vprav ta »kako« ni končni »kaj«, nego le prehodni štadij našega pristopa k individualni in aktualni problematiki, ideji ter kvaliteti umetnosti, pač izhajamo od teorije, toda le na eni polovici, dočim moramo na drugi polovici po svoja pooblastila samo in edino k sociološki resničnosti sedanjosti, za katero mora imeti hermafrodit esejist ali publicist prav tolikšno mero občutljivosti, kolikršno ima umetnik za svojo. To vse se pa z drugimi besedami pravi, da zgodovina umetnosti podaja le-to v abstrakciji, kolikor je namreč ona tudi zgodovina tega »kako« ali zgodovina stila — načelno tu razen zgodovine stila ni nič drugega možno, dočim t. zv. umetnostna kritika, a ž njo vsa ostala umetnostna resna publicistika skuša podajati ono, po čemer umetnost ravno ni samo stil, odnosno je samo ali je manj kot stil, s te strani pa zopet kaka znanstvena zgodovina sploh ni možna.

Ako se v zvezi s tem vprašamo, kam bi mogli uvrstiti Vidmarjev vidik »človeškega«, uvidimo, da edino sèm, pri čemer je pa pripomniti, da bi prav tako lahko spadal k onemu, kar ekspresionistični stil van Gogha dela umetnost, kakor k nasprotnemu. Kajti ne glede na to, kar smo bili že zgoraj dejali o načelni pogrešenosti izhodišča, je jasno, da pripada ta vidik povsem drugemu okrožju in da zamore postati umetnostno in estetsko nadvse pomembno nekaj, kar ne vsebuje nikakega človeškega momenta v takem smislu (prim. E. Meumann, *System d. Ästh.*, str. 75 sl.), torej da zavisi ravno umetnostna in posredno i splošna pomembnost kakega dela od povsem drugih stvari in ne od takih subjektivnih kulturnih čuvstev. Je pa še nekaj, kar jemlje tej navidez zveličavni proporcionalni vezavi kompozicije itd. na eni

* S tega vidika je pač preozka definicija, ki jo podaja v svojem delu Dresdner (str. 9), namreč da postane umetnost predmet historičnega raziskavanja šele po neki minimalni časovni meji; historično moremo obravnavati že sedanjost. Pravtako se tudi delokrog um. kritike ne omejuje zgolj na umetnost sedanjosti, kot misli Dresdner, l. c. str. 10, nego more imeti za svoj predmet tudi umetnost prejšnjih dob, ker ni odločilna funkcija časa niti tvarina, nego struktura gledanja. A táko je starejše naziranje v splošnem, prim. pa glede tega pravilnejše mnenje H. Tietze, *Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1931, str. 46 sl.

strani ter človečanstva na drugi sleherni smisel, namreč dejstvo, da se ta dva pojmovna kroga že sama po sebi popolnoma ubijata, torej ni njuna zveza res nikjer utemeljena. Pomisliti je namreč treba, da 1. neeksistenca kompozicije itd. v delu kakega umetnika kakor tudi naše nezaznavanje iste še nič ne dokazujeta o splošnem nebivanju te realitete, kaj šele o njeni upravičenosti, in 2. da to prav tako ničesar ne dokazuje v prid nekega »človečanstva«, nego kvečjemu neke psihologizacije (gl. zgoraj); kaka umetnina za to ni bolj človeška, če ni v njej nikakega prostora itd., niti manj, če ga je mnogo. Ako pa se v neposredni zvezi s tem govori o njih kakor o povsem brezpredmetnih oblikah, ki so jih iznašli historiki in v katerih se faktično nič ne javlja, niti ne umetniška struktura tvorca samega, v kar sicer trdno verujemo, je pa treba vprašati, kako je recimo dotični pred delom umetnika sploh prišel do spoznanja ideje »človečanstva«, kako bi recimo Vidmar, da so van Goghova pisma izginila, pred njegovimi slikami prišel do tega. Gotovo, tako si lahko mislimo, samo po neki prav posebni optični uredbi njegovih slik, figur, barv itd., ki mu je vzbudila predstavo neke konkretne kulturne vsebine ali identično čuvstvovanje, recimo tudi in vprav zaradi pomanjkanja kompozicije itd., kar pa se na koncu koncev nič drugega ne pravi, kot da 1. kompozicija in te stvari prav zategadelj so ter eksistirajo, 2. da so tudi potrebne, če hočemo sploh dojemati ter izražati in to kot one posebne nam nezavestne oblike, kakršne očituje tudi naše mišljenje, torej da so ne samo slikarskim itd. osnutkom lastne, nego vsaki umetnini, in da 3. tudi »nekompozicija«, »neprostor« itd. nekaj nujno pomeni in je nekje fundiran. Ako vidimo, da jih ne moremo razumeti z dosedanjim teoretičnim izkustvom, življenje pa da jih neprestano valovi na površje, je dano znamenje, da je treba primer natančno preiskati ter teorijo revidirati in to bo tem lažje, ker je ne pišemo zaradi nje same, nego zaradi izkustva in iz njega in ker je le na ta način sploh mogoče kam priti (prim. tudi k temu Dresdner, n. n. m. str. 14). Bilo bi zato dobro delo, ko bi se propovedniki humanizacijske kulture v tem smislu sestali z van Goghovo umetnostjo in slovensko kritiko, kar velja tudi za Meštrovića, ki je umetniško zelo sličen primer. Saj se, sodeč po teh študijah, zdi, da so to silno preproste stvari, ti Meštrovići, van Goghi itd., dasi v resnici niso, in da ni nič bolj navadnega in lahkega kakor njih obravnavanje. Toda preprosto je le lokalni tip, ki jih obravnava in da ga nekoliko popravi, kakor tudi ker se zdi, da je ob Meštroviću taka korektura na vidiku, je bila potrebna ta uvodna študija.

JESENSKE PESMI

EDVARD KOCBEK

1

Solnce je prepreženo s pajčevino,
zrak je domač kakor v zastrti
kmetski sobi in v gozdno trohnobo
se je s hriba zakotalil težek sad.
Zdaj zdaj zaškriplje samokolnica
ali se zasliši šumot dolgih koruznih
listov in motna pesem poznih čebel
nad ajdo.

Mi pa, prijatelji, vrzimo torbo čez
rame in pojdemo v gorice, da čujemo
klopotec in napolnimo majolko.
Sleherni si mora odgrniti meglo izpred
oči in poškopiti s starim vinom zoreče
trte ter pogledati izpred hrama v dolino,
kjer se naše mlade žene v somraku
bosih stopinj bojijo.

2

Močna rdeča junca gresta počasi po
cesti, kakor da ne vesta, da vlečeta
breme. Kola se pregibljejo s počasnimi
sunki, veriga visi pred levim zadnjim
potačem in se maje brezglasno in
v enakih zamahih, kakor bi ne hotela
rušiti soglasja. Juncema kapa skoz
nagobčnik peneča se slina in pušča
tanko mokro sled z okroglimi vozli.
Rdeče blesteča koža jima toplo diši in
ko s sanjajočim voznikom stopata v gozd,
se zdi, da izginjata za večno.

Čez nekaj časa vidim rdeča junca,
kako kimata iz gozda po hribu navzgor.

Nič se nista spremenila, v tej mirni
zemlji resnično ni časnosti. Tedaj sem
obstal in blagroval zemljo, ki ima v samoti
tako zveste prijatelje.

3

Suho listje šumi na drevju,
golobi se spreletavajo v vonju izabele
in mačke dremljejo na črvivem plotu.
Na tretjem dvorišču cvili stiskalnica,
v ušesih zveni zvok, kakor od curka
v globoko posodo. Veter vleče od juga
in prinaša zadnje valove toplote.
Deca ima od grozdja lepljive dlani,
neznanec leži ob cesti in se s samim
seboj pogovarja.

Vse je polno in na drugi strani čemerne
zavesti. Ob zadnjih mejah stoji zemlja
izmučena in v zamaknjenosti odsotna.
Pri cerkvi je zazvonilo z vsemi zvonovi,
tudi človek je zaprl oči.

4

Žene gredo z dela in se med njivami
spenjajo v hrib. V praznem večeru se
pomikajo kakor čreda živali in širijo
nosnice. Ko se bližajo gozdu, hipoma
zapojo zategnjeno pesem kakor fantje,
in ko na koncu kitice njihov zavlačujoči
glas močno zategne in na mah utihne,
se zdi, da slišim na trati njihove bose
stopinje kakor zamolklo osamelost.

Po vseh jesenskih vratéh gredo žene
z dela, njihovo petje odmeva po šumah
in grenko prst bi si metal v usta od žalosti,
ko jih slišim.

5

Kamenita terasa se dviga v večerno nebo,
vse je samo v sebi in zapira oči.
Zemlja je ladja, venomer se ziblje in šumi,
prihajanje je kakor dobra žena z lučjo.

Ob meni stoje davni ljudje, ki so se razdali,
halje jim padajo v lepih gubah.
Nikdo več ne iztegne roke čez zid,
voda tiho šumi, skoraj bomo pristali.

6

Sleherni večer gre cesta
z vijoličastih hribov v ravnino,
mimo topolov in pastirjev
v moje odprto srce.

In ko zasveti mesec
nad tihimi murni v travi
in začno fantje prepevati,
bije stara ura v stolpu.

Tedaj stopi s ceste
v mojo sobo popotna žena,
ovita v vonj vetrov in dišave sadja
in mi odpre svojo staro torbo.

7

Solnce zahaja,
mrak zagrinja vas,
pes tožno laja,
Jezus, usmili se nas!

Jabolka dišijo v sobi
po spremenjenostih,
nekdo je v novem grobi
zrel in tih.

TEŽEK KAMEN NA NJENI DUŠI

FRANCE BEVK

19.

Nadaljevanje

Justa se je odpeljala, a Breda je iz dneva v dan živela v prepričanju, da še ni vse končano. Nekaj je viselo v zraku. Dokler je bila v postelji, se ni bala. Ko je vstala, jo je objel strah pred Danijelom. Še mu je neki skriti ogenj gorel v očeh. Pa se ni bala samo njega, bala se je vsakega trenutka. Obenem se je veselila, da bo lahko pred možem potrdila Justine besede. Pol laž in pol resnica. Vsaj to. Marsikaj, kar mu je morda na videz neumljivega, si bo lahko razlagal. Pomiril se bo. A ona tudi. Tega si je najbolj vroče želela.

Zaman je čakala. Danijel je molčal. Nič, niti besede. Bil je miren ko prej. Še tisti ogenj v očeh mu je ugasnil. Kakor da je čisto pozabil na tiste besede. Morda se je varala — in se mu je vse le potuhnilo nekam v notranjost. Ali mu je bilo prehudó, da bi o tem govoril? Se mu li ni zdelo vredno? Ta vprašanja so vzbudila v Bredi mešan občutek groze in prezira. Ali naj bi ga občudovala ali zaničevala? Prevezela jo je blazna misel, da bi sama spregovorila. Neredko ji je bilo to stanje neznosno. Ali bi Danijel prenesel vsaj del resnice? O tem ni bila prepričana.

Polagoma je vse zatonilo v pozabljenju. Vsaj na videz. Združilo ju je dete. Tisto drobno, v luč strmeče bitje, ki se še nasmehni ni znalo. Skrb zanj je napolnila vso hišo. Le mati je bila nekam tuja proti njemu. To je bilo Bredi celo po volji. Na otroka bi bila strašno ljubosumna.

Nastopila je pomlad. Planjave cvetja, morje vonjav. Tisti dnevi so bili za Bredo najlepši v življenju. Kljub nemiru, ki se ga ni popolnoma iznebila. Proti koncu zime je bila zbolela, a se je o prvem solncu vsa razcvela. Na njeni vnanjosti ni bilo nič več dekliškega. Tudi po značaju se je izpremenila. Ni bila več tako vdana, ampak samozavestna ko človek, ki se je nenadoma zavedel svoje cene.

Priroda se je že odevala v poletje, Breda se je veselila Danijelovega dopusta. Ne, njegove obljube ni pozabila. Postajala je od dne do dne nestrpnejša. Dnevi v Ljubljani, na Bledu, v Kamniških planinah! Kaj si je vsega obetala od njih! Očetu je zaman pisarila, naj jih obišče. Ne in ne. Karkoli — a samo ne na potovanje. Torej ga bo obiskala ona. To mu je tudi pisala. Saj ni bila bog ve kako navezana na očeta, a zdaj se je otroško veselila svidenja. Štela je tedne.

Nestrpnost pričakovanja do bolečine. Tega ni skrivala ne pred možem ne pred materjo. A bolj očitno ko je kazala svoje veselje, večja trpkost je legala Danijelu na obraz. Kaj mu je? Spočetka je mislila, da je utrujen od službe. Da ga žalostijo kake vnanje stvari. Nato je z grozo spoznala, da si krivo razlaga njeno radost. To spoznanje ji je prišlo ko blisk. Da se bo srečala z Robekom? Smešno! In vendar ji pri tem ni bilo do smeha. Nemir, ki se je bil naselil v moževo srce, je tlel ko žerjavica pod pepelom. Trn ljubosumja, ki ga ne bo mogel več izruvat.

Bila je presenečena in užaljena. To užaljenost je nekaj časa tudi očitno kazala. Želela je, da bi jo mož vprašal, kaj ji je. Nato bi se zgovorila. A kakor da je slutil njeno tajno misel, je molčal. Le mati je s pogledi neumorno grebla v vzrok njene čemernosti.

Tako so prišli julijski dnevi. Nad pokrajino je trepetala žarka, bela svetloba. Nad mestom so plavali oblaki prahu. Temno zelenje je osivelo... Danijel je dobil dopust. Bredi tega niti z besedo ni omenil. Gledala ga je izzivajoče, čakala, a on je molčal. Bilo ji je bridko. Sprva se ji je zdelo, da bi ga za nič na svetu ne mogla spomniti obljube. Slednjič se ni mogla več premagovati.

»Taka vročina!« je vzdihnila. »Tako dolgo že nisem videla pravih gozdov.«

Danijel jo je pogledal s prodirnimi očmi. Vedel je, da Breda misli na gorenjske gozdove s čudovitim molkom in mrakom pod vejami. Slednjič je spregovoril:

»Za nekaj tednov bi lahko šla v kanalske hribe, na materin dom. Že večkrat so naju vabili.«

Breda ga je strmé gledala. Ali je res mogoče, da je to rekel? Ne, pozabil ni. A ne mara. Zakaj ne? Tega ji ne bo povedal. Stala je nepremično, brez sape. Saj ni bilo treba šele uganiti, kaj se godi v nji. A on je zopet molčal.

»Obljubil si mi bil, da pojdeva čez mejo.«

»Saj veš, da nimava potnega lista,« je odgovoril s sitnim glasom.

»Saj niti nisi zaprosil zanj,« mu je očitala.

»Če bi bil tudi zaprosil, bi ga ne dobil.«

Danijel je stežka prenašal ženin razočarani, užaljeni pogled. Bilo je prvič, da ji ni govoril odkrito. On ni hotel iti, to je bilo. Ali ga je res tako plašilo, da je bil zadnjemu očetovemu pismu pripisal Robek svoj pozdrav? Pozdrav je veljal tudi njemu, v prvi vrsti njemu, a on je čutil, da je bilo vse radi Brede. Od takrat še očeta ni več omenil s tisto toplino v besedi kot prej.

A kako je mogla Breda to razumeti? Bila je poparjena, žalostna. Stisnilo jo je za srce, občutila je, da tega možu nikakor ne more odpustiti. Saj nikoli ni imela kakih posebnih želj. Pač, imela jih je, a jih je iz posebnega vzroka skrbno zaklepala vase. Toda zdaj, ko ji je bil sam obljubil — ona bi si ga ne bila upala prositi — jo je odpoved strašno zbolela. Ni se mogla ločiti od upov.

»Zakaj pa sem odstavila Ivančka?«

Kujala se je in trgala rože iz vaze.

»Zato, ker si bolna in ti je zdravnik tako ukazal.«

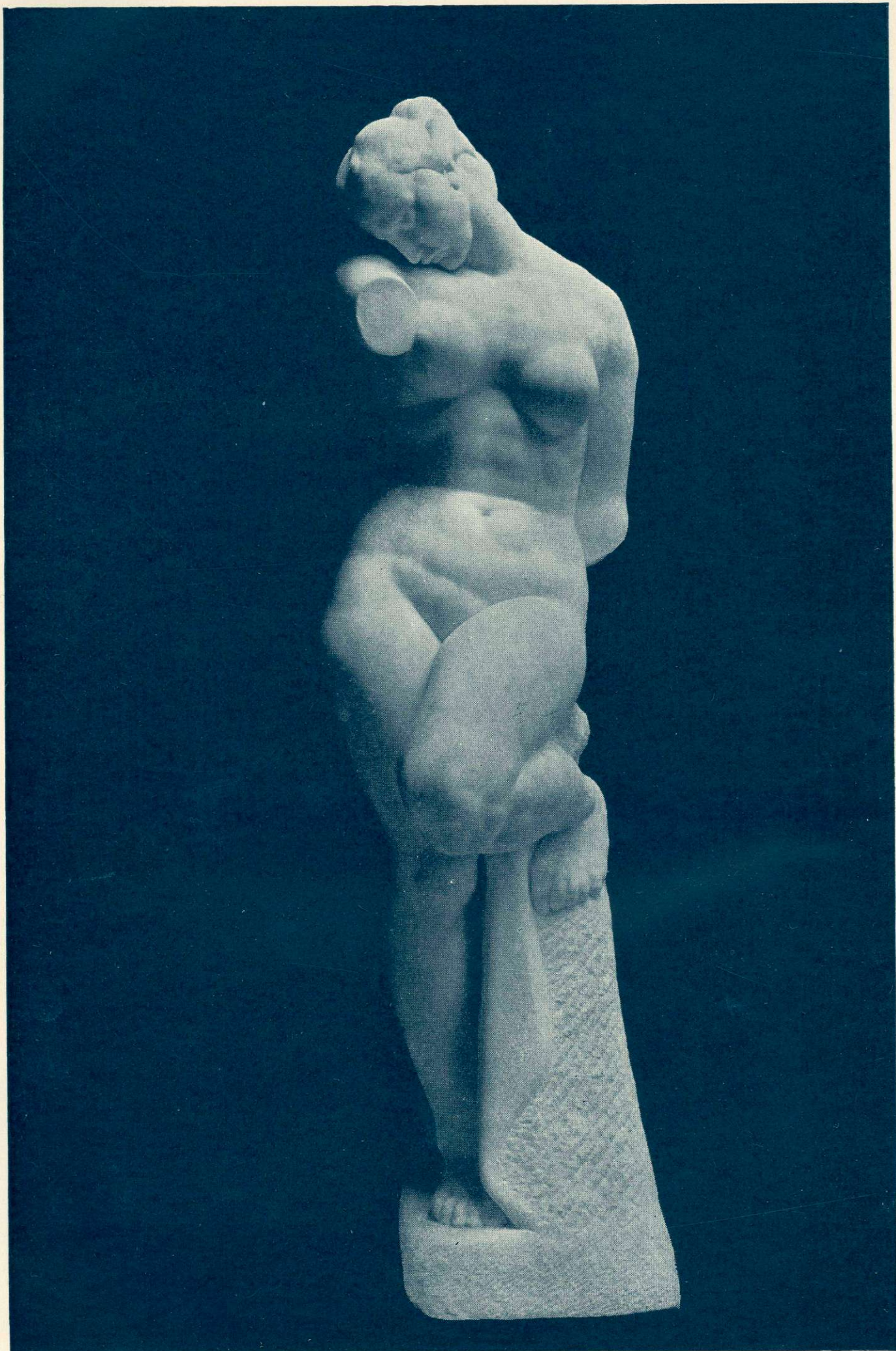
Nastal je molk. Danijel je gledal v časnik, a ni bral. Breda je šla po sobi. Še nikoli je niso navdajali tako mračni občutki do moža.

»Očetu sem pisala, da prideva,« je trmoglavo našobila usta.

Da se je Breda kujala, je bilo za Danijela novo. Zrl jo je napeto. V očeh se mu je poblisknilo, a je že znova legel mrak vanje. Breda še nikoli ni tako trdovratno vztrajala na kaki stvari. Sum se mu je še globlje zarezal v srce. Vsega je zapletlo in zadržnilo v neke misli.



IVAN MEŠTROVIĆ: ŽENA S HARFO. (Marmor.)



IVAN MEŠTROVIĆ: PSIHA. (Marmor.)

»Očetu piši, da ne prideva in — konec! Pa naj naju on obišče!«

Bilo je ko pribito. To je Breda spoznala po Danijelovem glasu. Zajokala bi bila, a je samo stresnila z glavò. Ni marala drezati v Danijelovo rano, bala se ga je. Sedla je in napisala očetu pismo. Med pisanjem se je pomirila. Povabila ga je, naj pride, ona ne more z doma. V gostih besedah je že vnaprej izrazila globoko obžalovanje, ako ga ne bo mogla videti. Pa saj ji tega ne bo storil, ona ve, da ne. Izmed vseh njenih pisem očetu je bilo to najprisrčnejše.

Tistega, kar je prišlo, bi še v sanjah ne bila pričakovala. Čez nekaj dni je prejela očetovo pismo. Kupil si je turistovski listek, vozil se bo po Italiji, a domov grede se bo ustavil pri njih. Saj bi ne šel na pot, a mu je v zadnjem pismu toliko najavkala. Poleg tega so mu še drugi prigovarjali... Na koncu pisma je stal pripis: »Uporabiti sem moral vsa sredstva, da sem očeta dvignil na pot. Dà, moral sem mu obljubiti, da ga bom spremljal. Že vnaprej mi oprostite, če se bom domov gredé oglasil pri vas, da vam izročim očeta živega in zdravega — nato se bom odpeljal. Pozdrave! Srečko Robek.«

Bredo so spreletavali čudni občutki. Veselje, začudenje, strah. Vsa se je tresla, ko je brala pismo. Na očeta skoraj ni mislila; pred njo je stal fant, ki ji je pod božičnim drevescem bral svoje pesmi. Ne, ne! Bala se ga je. Ne samo radi Danijela. Ni ga marala več srečati. In vendar je bilo neizogibno. Očeta je pregovoril le radi sebe. Ni res, da še kaj čuti zanj. In kakor da ni do dna prepričana, si je s pismom v rokah to venomer ponavljala.

Vsa zmedena se je ozrla po možu. Tega pisma mu ni mogla prikriti. Naj bere, kaj se je skotilo radi njega... S tresavico v nogah je stopila k mizi in mu vrgla pisanje.

»Oče? Povej, kaj piše,« je rekel malomarno.

Ne, naj le sam bere. Ona bi mu ne mogla praviti. Vsaka beseda bi se ji zaletela. In vendar ni prav storila... Ob oknu stojé je moža po strani opazovala. Preletel je vrstice in odrevenel. Ni se ozrl po nji, ni ji rekel besede. Na videz malomarno je položil list na mizo, časnik se mu je vidno tresel v rokah.

»Kaj praviš na to?« je izdabila.

»Kaj naj rečem?« je zinil mrzlo.

Strasten pogled ji je ko plamen legel na obraz.

Breda je vzela pismo in ga je trgala v drobne koščke. Kaj naj stori? Kaj naj reče? Skoraj med solzami je prišlo iz nje:

»Vidiš, tega si ti kriv! Pojdiva kam proč, kamor hočeš...«

Vzelo ji je besedo, kot da se je v hipu nečesa zavedela. Bilo je neumno, neumno... Danijel je vrgel časnik po mizi in stopil k nji.

»Pa zakaj naj bi šla?« je zasigalo iz njega.

Nekaj tako nevarnega, dotlej tujega je pogledalo iz njegovih oči, da je Bredo zazeblo do dna duše.

»Pa ostaniva,« je plaho dahnila.

Moževe zenice so gorele. Breda ni mogla prenesti njegovega pogleda. Povesila je oči. Danijel pa se je naglo okrenil in odšel.

Poletna nevihta se je bila pravkar izdivjala, grmljavica se je pomaknila proti vzhodu, ko sta Srečko in oče iznenada planila v hišo. No, saj so ju pričakovali. Vse dni je neko tesnobno občutje ležalo nad družino. Zdaj je bilo tega konec. Breda in Danijel sta pričakovala, da se bo v tistem hipu nekaj zgodilo. Kaj? Da bo Danijel zavrnil Srečka že na vratih? Taka sramota bi bila za Bredo nekaka rešitev. Ali ne bo Breda kar skoprnela, ko bo zagledala tisto priskuto? Tega se je Danijel bal. In vendar — naj se razčisti! Mati je samo pričakovala. Njene oči so bile gladne ko volčje oči... Toda kaj se je moglo takega zgoditi?

Oče je nosil športno obleko. Brez trdega klobuka in palice s srebrnim ročajem je bil kar smešen. Ali ni zal fant? Seveda je. Pa tako zagorel! Njegovega vzklikanja in dovtipov je bila kmalu polna vsa hiša. Zabavljaj je na razvaline, ki jih Lahi kažejo tujcem. Brr. A vina da so izvrstna! Johani je tako povedal, da je kar zardela. Ivančka pa je spravil v jok... Ni opazil neke napetosti na obrazih.

Za Robeka se sprva nihče ni zmenil, kot bi ga sploh ne bilo. Še stol mu je le Rupnik ponudil. Fant je dobro opazil neko tesno občutje v družini. Prav radi tega je zašel v zadrego. Objelo ga je neko tiho začudenje. Celó rahlo kesanje, da je stopil čez ta prag. Danijela se je bal pogledati v obraz. Breda pa se ga je izogibala s pogledi. Sedel je ko na trnju, stiskal roke med kolena kot kak deček in se strašno potil.

Breda nikoli v življenju ni toliko mislila na Srečka kot tiste dni. Ne iz ljubezni. Iz velike, bolesterne zadrege in iz strahu. Saj do zadnjega ni vedela, kako ga bo sprejela. Z neko grozo, obenem z radovednostjo je čakala tistega trenutka. Kakor da še ni bila prav trdna v svojih čuvstvih in se bo šele tedaj odločilo.

Hvala Bogu — bilo je prestano. Stisnila mu je roko, tedaj je čutila, da mu lahko popolnoma mirno gleda v oči. A on jo je zrl, kot da razbira vtise tistega trenutka v njenih zenicah. Kaj čuti? Morda je prišel samo radi tega vprašanja, ki naj odloči o nekem čuvstvu v njegovem srcu. Ali je čutil, kako se je bilo Bredi kljub navideznemu miru nekam čudno storilo? Niti za hip ni mogla mirovati, ga gledati. Vrtela se je, jim stregla, a se je komaj zavedala, kaj govori. Imela je občutek, da plava v zraku. Nenadoma se je zavedala, da morda ne dela prav. Kako si bodo razlagali njeno vedenje?

Na skrivaj je pogledovala moža. Njegova vljudnost nasproti gostom je bila tako mrzla. S prikritim pogledom je opazoval Srečka in Bredo. Dà, to je opazila. Čutila je, kako ji zastaja srce. Saj ni vedela, kako naj se vede. S komurkoli je bila lahko vljudna ali hladna — nihče bi temu ne pripisoval kakega pomena. A tu? Stresnila je z glavo, da so se ji kodri usuli na čelo. Proč misli! Poglavitno je to, kako čuti. In s tem je bila zadovoljna. Če bi Srečka ljubila ali sovražila, bi ne mogla biti tako mirna. Tisto posebno čuvstvo, ki jo je obšlo za hip ob svidenju, nič ne pomeni. Konec! Prej si je to samo zatrjevala, zdaj je to tudi čutila.

Ta občutek jo je navdajal s samozavestjo, plahost ji je izginjala... Vznemirjala jo je le mati, s tistim posebnim izrazom na obrazu, ki ga je zadnje čase večkrat opazila.

»Kdo je ta gospod?« jo je vprašala, ko sta bili sami.

Mati je vedela samo, da pride z očetom neki gospod. Bilo je razumljivo, da ji je sin zamolčal ime. A zdaj ji Breda ni mogla lagati.

»Srečko Robek,« je rekla skoraj tiho. »Pri nas je stanoval...«

Povedala je več, nego je mislila. Naj ve! Ni je mogla pogledati v obraz. Materi je bila zastala roka, strmela je nekam v okno. Preko njenih lic se je zarezala ostra črta, okrog ust ji je trepetal porogljiv nasmeh. Breda se je bala, da ji ne bo zastavila še kakega vprašanja, na katero bi ji ne mogla odgovoriti. Odšla je iz kuhinje.

Ko je stopila v družinsko sobo, je zavzeta obstala. Srečko Robek je poplesaval od stene do stene, nosil v naročju Ivančka in mu žvižgal. Neumni otrok, ki je šel vsakomur v naročje, se je glasno smejal. Ge, ge, ge! Danijel se je kisló smehljal. A oče se je krohotal iz polnega grla.

»Glejte, saj bi bil gospod Robek ljubek oče!«

Breda se je stresnila, kakor da se godi nekaj grdega. In vendar se je morala smehljati, pri tem je boječe pogledala moža. Saj je ni zrl, nehote je mečkal prt v rokah. Pristopila je in iztegnila tresoče se roke.

»Dajte mi ga!«

Pri tem so se je dotaknili Srečkovi prsti. Bili so vroči. Zopet jo je obšlo tisto posebno občutje kot ob prihodu. Kakor da se je vsa zamajala v svoji notranjosti. Otrok pa je zajokal. Poljubila ga je na čelo in ga odnesla v spalnico.

Položila ga je v voziček, počenila ob njem in ga dolgo gledala. Iz dna njene duše so vstajale sence čuvstev, o katerih je mislila, da je z njimi že zdavnaj obračunala. Stresnila se je. Otrok je zaspal, ona se je dvignila. Kaj porečejo, če se jim bo izmikala?

Nalivala jim je vina. Njene oči so se nehote ujele v Robekov pogled. Gledala ga je dolgo, predolgo, kot da je začarana. Ni opazila, da jo mož opazuje. Še mislila ni na to. Srečko je željno prodiral v njene zenice. Kaj mu ta ženska dopoveduje? Naj takoj odide, naj se več ne vrne. To ga je tako zmedlo, preplašilo, da se je dvignil. Poslavljal se je.

»Ne, ne, pred menoj ne boste odpotovali,« se je oglasil Rupnik. »Saj ste mi vendar obljubili. Toliko prostora se bo že še našlo v hiši,« se je okrenil do Danijela. »Ne?«

Breda je molčala. Strmela je v Danijela, kot da mu molče dopoveduje, kaj naj stori. V srcu je bila huda na očeta. Dà, to je bila njegova navada. Včasih je natrpal polno stanovanje ljudi, da še domači niso imeli prostora... Danijel ni pogledal Brede.

»Spal bo lahko v materini sobi,« je odločil z mrzlo vljudnostjo. »Ne, mati?«

Johana je prikimala. Seveda, ona si lahko postelje v kuhinji. Robek ni ugovarjal. Ali ni imel poguma? Ali je hotel ostati v Bredini bližini? Breda

bi bila zavpila: »Ne, ne!« A kako naj to stori? Tedaj jo je ošinil Danijelov pogled. Zakaj je to storil? V tistem trenutku ga je rahlo zaničevala. Slabič! Morda ga hoče imeti v bližini, da neko skrivnost dožene do dna... V Bredinih očeh je bral tako obupen ugovor, da je povесil pogled.

»Delali bomo izlete,« je rekel z negotovim glasom. »Po jutrišnjem pojedemo v hribe, na dom moje matere... Ne, Breda?«

Čemu se je zdaj obračal prav nanjo?

»Da,« je dahnila.

In vendar je bila strašno razočarana. Tako zelo si je želela, da bi šla z Danijelom sama v hribe. Obšla jo je taka žalost, da bi bila zaplakala. Šla je iz sobe, stopila na balkon, se oslonila na ograjo in gledala na dvorišče. Srce ji je divje tolklo, razganjala so jo čuvstva in misli. Vsi hočejo vedeti, da je nekaj v nji, kar v resnici ni bilo. Zalila jo je taka tuga, da si je želela: o, da bi ležala mrtva na dvorišču! Ta misel se ji v tistem trenutku ni zdela prav nič grozna.

Koliko časa je tako trpela? Saj ni vedela. Iz mračne omotice se je predramila šele, ko je zaslišala za seboj korake. Bil je Danijel. Povsod jo je iskal. Iz njegovih oči sta gledala mrak in očitanje. Bredi pa se je zdelo, kot da se je pravkar znova vrnila v življenje.

»Kaj delaš tu? Ne počenjaj neumnosti!«

Iz njegovega glasu je gorela nejevolja. To je Bredo bridko zadelo. Potrebnovala je tolažbe, mile besede. Še nikoli tako kot v tistem trenutku. Če bi on vedel... Stisnila je ustnice.

»Kaj pa delam?«

»Ni treba, da kažeš pred vsemi. Posebno ne pred materjo.«

Breda je široko razprla oči. Kaj? Glas se je zamolklo trgal iz nje. Kaj? A bila je nema. Danijel je samo stresnil z rameni in hotel oditi. Breda je dvignila roke, dobila je glas.

»Danijel, počakaj! Samo za trenutek!«

Jermol je postal in se okrenil. Tako nevarnega bleska Breda še ni videla v njegovih očeh. Kaj naj mu reče? V nemi bridkosti se je ko plaz lomilo iz nje. Ne, ne! Premagovala se je z vso silo. Približala se mu je s tako vdanostjo, s takim ognjem neumljive žalosti in strahu v očeh, da se je zdrznil. Ovila mu je roke okoli vratu.

»Pojdiva v hribe že jutri zvečer. Sama. Oče in Robek naj prideta za nama. Saj ju lahko spremi Otilija... Vsaj to me usliši!«

Danijel se je čudil. Pričakoval je drugačnih besed. Bil je za hip premagan.

»Zakaj?« se mu je zataknila beseda.

»Tako. Rada bi bila s teboj sama, čisto sama.«

Še jo je gledal. Kdo jo razume? Sramoval se je misli, ki so ga še pred nekaterimi trenutki rezale v drobovje. Stisnil jo je za roke, da bi bila zavpila. Nato jo je s strastno kretnjo potegnil na hodnik.

Dan je bil jasen, vroč. Tako čist, da je bilo na daljavo razločiti obrise dreves. V dolini so bile njive že požete, na novo razorane. V hribih se je šele vršila žetev in košnja. Ob poteh in ob ozarah so stale skoraj gole češnje s polomljenimi mladikami. Med širokim, zelenim listjem so zorele smokve. In breskve z upognjenimi vejami. Nad vsem je žarelo solnce.

Proti večeru sta Danijel in Breda izstopila na samotni postaji. Ni se jima mudilo. Dve uri v hrib, prav toliko je bilo tudi do noči. Bosta že prišla. Danijel je poznal pot še izza dijaških let. Pa saj bi jo bilo težko izgrešiti. Tekla je ob potočiču, med bregovoma, med zidovi. Vedno navkreber, napeta ko vrv.

Nekaj časa sta hodila ko omamljena, molče. Breda bi bila rada spregovorila. Nekaj usodnega, a kakor da je zaman iskala prvo besedo. Danijel je to pričakoval. Čemu bi mu bila sicer rekla, da bi bila rada z njim sama? Pa ona je molčala. Priroda jo je od trenutka do trenutka bolj zanimala, smeh je naraščal na njenem obrazu. Vse okoli nje je bilo tako lepo, čisto, prenasičeno z nekim notranjim soglasjem. Ena sama beseda bi vse pokopala. Ali bi ji ne bilo večno žal teh trenutkov?

V hribu je gorelo večerno solnce. Polje je izginilo, ni bilo videti več smokev ne breskev. Cesta se je spremenila v širok klanec. Skale, grmovje, robidovje. In cvetice. kako so zašle sem? Breda je postajala razigrana. Trgala je cvetove, iskala je jagod. Beseda se je razvezala. Saj ni govorila, žvrgolela je ko dete.

Danijel je bil spočetka zamišljen, tedaj se je začel ljubko smehljati. Ženina otroškost ga je vsega prevzela. Sredi klanca jo je nenadoma objel in jo privil nase. Breda je bila začudena. Kaj mu je? Vsa drhteča je okrenila obraz in ga je naglo poljubila. A nato se je strašno sramovala. Kdo ve, če ju niso videli kmetje z bližnjih njiv? Pa saj je bilo končno vseeno. Tiste dni je imela eno samo željo, da bi Danijelu na kakršenkoli način dokazala, da ga ima rada, samo njega rada in da ji vse drugo nič ni mar.

V mraku sta dospela. Nekaj bednih, v položnem bregu raztresenih hiš. Med njimi barake. Pod vasjo z robidovjem zarasli strelski jarki. Borne njive. Senožeti in gmajne, pritlikavi gozdovi... Pozdravili so se z domačimi. No, prav, da sta prišla. Pa kako, da nista nič pisala? Spomnila sta se nenadoma, kar čez noč. Toliko otroške zadrege, da ju je bilo milina gledati. Johanin brat je bil že star, sivolas, sedel je ob ognjišču in tožil o slabih časih. Njegov sin Štefan je imel že odrasle otroke. »Kaj bi toliko tožili!« je karal očeta. Danijela je bilo v gosposki suknji nekako sram pred to bedo. Bratrancu je na skrivaj stisnil bankovec, a nato je bilo vina in tobaka v hiši. Beseda se je sama od sebe razpletla. Starec je s solzami v očeh razlagal, kam so šli bratje in sestre, ki jih je bila nekoč polna hiša.

Breda se je razgledovala in poslušala. Da je hiša zadolžena, osleparili so jih pri vojni odškodnini. Vojna jim je vzela krepkega fanta, Andrejca, a

Štefanovega sina je pokvarila. Našel je bil ročno granato in se igral z njo, da mu je odneslo roko. Breda se je s sočutjem ozrla vanj, ki je sedel ob oknu in z nasmehom zadrege gledal v noč. Njegov brat, sedemnajstletni Dominik, si je zvil cigareto in na skrivaj opazoval Bredo. Bila je tako lepa in gosposka, da so jo hodili gledat iz cele vasi. Ta fant je bil zelo podoben Danijelu.

Tako nenavadno, a hkrati prijetno domače Bredi še ni bilo. Čutila se je lahko, vso poživljeno. Kar je doživela in jo je vse dni trapilo, je bilo zdaj daleč za njo. Porodila se ji je rahla želja, da bi kar tam ostala. Tudi Danijel se je bil nenavadno razživel.

Ves večer so sedeli na nizki klopi ognjišča, ob ognju, ki je gorel pod kotlom, v dimu, ki jim je plaval nad glavami. Bredi se je zdelo, da doživlja pravljico. Pokusila je turščično pogačo, ki so jo spekli pod žerjavico. Bila je slastna. Ni se hlinila. Z isto slastjo je požirala pripovedovanje starca, ki je znal čudovito prepletati bajko in resnico. Bil je ves razvnet ko otrok. Kako so ga poslušali! Bajil bi bil do jutra.

Breda je bila trudna, a tako radostno razburjena, da ni mogla zaspati. Gledala je v medli svetlobi spečega Danijela in mislila. Kakor da ju je bilo nekaj strašno oddaljilo, a sta se zopet našla... Petelini so zapeli, nato niso utihnili do jutra.

Sonca se je Breda kar prestrašila. Prišli bodo ostali... Ko je zagledala Srečka, ji je bilo, kot da se je znova prebudila v prejšnje življenje. Ni ga gledala, a je čutila, da jo venomer išče s pogledi. Drzneje kot prejšnji dan. Ali se mu zdi mladostnejša? Morda jo hoče spomniti na nekatere trenutke. Postala je razdražljiva. Nenadoma se je okrenila do Robeka, ki se je žaljivo čudil vsaki stvari, kot da je zašel v starinski muzej, ne na kmete.

»Kakor bi se smejali staremu krilu svoje tete,« je rekla žolčljivo. »Mi smo zanje prav tako smešni kot oni za nas.«

Robek in Danijel sta jo zavzeto pogledala.

Slednjič so se odpravili po ovinku na postajo. Breda je bila olajšana. Izmed domačih jo je spremljal samo Dominik. Srečko je venomer silil v Bredino bližino. Pa ga nalašč ni opazila. Hodila je z Dominikom, ga izpraševala to in ono in uživala nad njegovo kmetško zadrego.

Nad potjo je zagledala cvetico, hotela jo je imeti. Breg pa je bil tako strm, da se ji ni bilo lahko povzpeti do nje. Dominik seveda ni vedel, kaj mora storiti. Ko je Srečko utrgal cvet, je stopil dalje, kot bi se nagonsko zavedel, da je tu na poti.

»Hvala,« je rekla Breda.

Zdaj ji cvetica ni bila več tako draga. Ko je hotela stopiti dalje, je slišala na uho: »Za trenutek.« Noga ji je zastala, spreletelo jo je po telesu. Tega človeka se je na nerazumljiv način bala. Pogledala ga je v oči. Zazdelo se ji je, da je njegovo čisto, mladostno čuvstvo do nje že umrlo. Na tistem mestu je trepetalo nekaj drugega, kar jo je odbijalo. Dva trenutka, a sta se ji zdela dolga ko večnost.

»Rad bi govoril s teboj. Kdaj?«

Njegovo drzno tikanje jo je dirnilo. Ni mu utegnila odgovoriti. Pa saj ni vedela, kaj na bi mu bila v tistem trenutku odgovorila. Ostala družba se je ozirala. Naglo se je zbrala.

»Otilija,« je zaklicala, »delaj družbo gospodu Robeku, ki je tako sam.«

Dà, seveda. Zakaj pa ne? Pa on je menda nič kaj ne mara. Naj jo prime pod roko, ker tako težko hodi po klancu... Robek je našobil usta. Rupnik se jima je smejal. Kako lep parček! Nato se je zapletel v pogovor z Dominikom. Kako se imenuje ta ali oni hrib? Breda se je obesila Danijelu na roko.

»Kaj je?« se je ta zdramil iz neke zamišljenosti.

»Lepo mi je,« je rekla tiho. »A še lepše bi mi bilo, če bi bila samá, samá.«

Danijel jo je pogledal s hvaležnostjo, a vendar je bil trpek pridržek v njegovem pogledu. Ali govori, kar misli? Pa mu je znova legla senca na obraz. Breda jo je opazila. Rahlo jo je zazeblo v srce.

22.

Bila je že četrta noč, ki jo je Srečko Robek prespal v tej hiši.

Prebudil se je in pogledal na uro. Bilo je že pozno. A se mu ni ljubilo vstati. Pogled se mu je uprl v sliko na steni. Strmo čelo, globoko vdrte oči. Spomnil se je na Jermola. Zdrznil se je ob misli, da ga bo moral zopet gledati pri zajtrku, poslušati njegov glas, iz katerega je zvenela rahla porogljivost. Zavest, da mu je neka igriva usoda zamenjala vloži, ga je grizla do bolečine.

Da bi ne gledal Jermolovega očeta, je zaklopil veke. Tedaj je slišal Rupnika, kako se je glasno poslavljal na hodniku. Kam odhaja tako zgodaj? Zamolklo govorjenje Danijela in Brede. Bredine besede so bile zadnje, njen glas mu je dolgo zvenel v ušesih.

Dà, že štiri dni. Od minute do minute bolj mu je tlačilo ponos. Saj samega sebe ni mogel več spoznati. Pobegnil bi bil, a se ni maral osmešiti pred Bredo. In pred Jermolom. Breda! Zaman je iskal po stenah kak spomin nanjo. Dà, mati! Njegove oči so spoznale marsikaj... In je pomislil, da nekega dne prav tako ne bo več spomina nanjo v njegovem srcu, kot ga ni na teh stenah. Pa je toliko vzdihoval v verzih, se klatil v nočeh, celo jokal. Vse je uničil razen ene slike, vse zavrgel razen ene same misli, ki je bila tako malo podobna najrahljšemu upanju. Pozabiti je ni mogel. Le privadil se je misli, da je žena drugega. In da se je z njim igrala. Iz teh misli je vstajala dan za dnem gostejša senca in mu zagrinjala čist spomin nanjo. Boginja, pred katero je klečal, je pobledela. Ni se več zaljubil, duša mu je bila prazna. Od vsega je ostalo le nekaj divjega, zgolj telesnega. Nekako tisto, kar je nekdanj čutila Breda do njega, a se on tega ni zavedal. Tistega mu nobena druga ženska ni mogla dati. Sprva se je teh novih občutkov sramoval. Polagoma so se mu vsesali v dušo in ga niso več popustili. Objela ga je strastna želja, da bi jo še enkrat priklenil nase. Bil je celo prepričan, da ga tudi ona ni docela pozabila. Ali ne bo vsa zagorela, ko ga bo uzrla? Iskala prilike, da mu pride v bližino? Varal se je. Izogibala se ga je še s pogledi. Izzivalno se je obešala na moža. Kaj se godi v nji? Igra? Bil je

ranjen v svoji samozavesti. Blazna misel, da bi si jo otel za vsako ceno. Morda se boji radi moža, a v globini svojega bistva hrepeni po njem. Zaničuje ga, ker je tako mevžast. Le čisto na samem se ji je upal dahnuti besedo... A ona ga je znova premagala s svojo igro.

Ni mogel misliti na Bredo, da bi ne bil mislil tudi na Jermola. Ni ga več samo zaničeval, smešil v svoji notranjosti, zdaj se ga je tudi bal. Vedel se je, kot da bi vsemu svetu razkazoval, da je Breda njegova lastnina. Odkod tisto roganje, vrtanje v dušo, ki mu je gledalo iz vsake besede, še iz pogleda? Ta človek je moral nekaj vedeti. Misel na to ga je stresnila.

Prejšnjega dne mu je razkazoval knjige in poudaril: »To so Bredine knjige.« Bilo jih je malo, njegovega daru ni bilo med njimi. Kam ga je dala? Bil je tako zmeden, da je težko našel pravo besedo. Jermol mu je z zenicami vrtal v dušo. Ali še piše verze? Ne. To človek dela, dokler je zaljubljen. Ni mogel vzdržati njegovega pogleda. Nad tem človekom bi se hotel maščevati, mu zagreniti porogljiv nasmeh.

V svoji nemoči in srdu je razčehnil zobe.

Tedaj je nekdo potrkal na vrata. Ni imel poguma, da bi se potuhnil. Obšla ga je misel, da je morda Breda sama doma. Napravil se je naglo in stopil v družinsko sobo. Za mizo je sedel Jermol.

»Mislili smo, da se vam je kaj zgodilo.«

Danijel je bil navaden, miren, le Robek je čutil norčevanje v glasu, videl rahel zasmeh v očeh. Požrl je občutek ponižanja in segel z roko na čelo.

»Nekam slabega se počutim,« je rekel.

Saj ni lagal. V resnici je občutil neko slabost. Srebal je kavo, a dolgo ni mogel dvigniti obraza. Slednjič je vprašal po Rupniku. Da je šel v okolico obiskat nekega starega znanca. Če hoče, lahko pride za njim, tako jim je naročil... Robek je molčal. In kot da ne ve drugega reči, je vprašal po Bredi. Morda je hotel Danijela dražiti, a po glasu se to ni poznalo.

»Otroka je peljala na zrak. Po drevoredu do soškega mosta...«

Danijelu ni ušla nobena guba na Robekovem obrazu.

Srečko je mislil: čemu mi pripoveduje tako natančno? Občutil je drhtavico v telesu. Želja, da bi govoril z Bredo, se mu je boleče ostro zapičila v možgane.

Po zajtrku se je naglo poslovil. Krenil je po ulicah na sever, a je naglo spremenil smer. Stopil je v drevored. Pod kostanji je vel hlad, na tleh so ležale svetlobne lise. Srečko je hodil dolgo, a sam ni vedel, kam gre. Kaj hoče? Oči so mu napeto strmele med drevesa. Gospa z vozičkom. Breda? Ne, ni bila ona.

Zdelo se mu je, da mu vsak korak poje njeno ime. Ne s tistim glasom kot nekoč, s prizvokom neke trpke užaljenosti. Nesramna igra! Ona je govorila možu o njem. Ni mu povedala vsega, le toliko, da ga je osmešila. Temu mora do dna. Tej misli je prizvanjala druga: morda še kaj čuti zanj, vsaj strast... In je vzdrltel. Za to ceno bi bil pripravljen pozabiti na vse, še na Jermolov porog.

Obstal je sredi mosta. Pod njim je šumela zelenkasta voda in zrcalila

dvoje visokih bregov. Zdrznil je in se vračal. Imel je občutek, da je nekaj zamudil. Sredi drevoreda je nenadoma zagledal Brede pred seboj. Hodila je zibajoče in lagodno porivala voziček. Že je hotel stopiti do nje, a ga je objelo tako malodušje, da je hitel mimo. Komaj jo je pozdravil.

Čutil je, kako se mu njene oči upirajo v pijane noge. Kaj misli? Podvival se je domov.

Jermol mu je odprl.

»Ali niste našli gospoda Rupnika?«

A glas mu je zvenel, kot da pravi: Ali niste našli Brede? V potezah tega človeka je videl svoj obraz ko v zrcalu. Bil je tako zmeden, da se ni jasno zavedel, kaj mu je odgovoril. Menda nekaj o slabosti.

Zatekel se je v sobico, sedel, roke je položil na mizo. Misli so mu bile zdrobljene. Nato je slišal Brede, ki se je vrnila. Jermol ji je govoril o njegovi slabosti. In nato, da ima popoldne neke opravke. Kam pojde ona? Odgovora ni slišal.

Iz zapisnika je iztrgal listič in napisal nanj nekaj besed. Kako naj ji to izroči? Neumnost! Zmečkal je papir in ga vtaknil v žep.

Legel je oblečen na posteljo in mislil. Zdajci je bil prepričan, da je bolan.

23.

Popoldne je ostala Breda sama doma. Zdelo se ji je, da so Danijelovi koraki pravkar izzveneli na ulici. Pa je bilo že dolgo, kar je odšel. Mati je bila odšla nakupovat. Otrok je spal. Srečko se je bil takoj po kosilu umaknil v svojo sobo. Ali spi? Da mu je slabo. »To je zaradi vročine,« je dejala mati. Breda je molčala. Imela je jasen občutek, da je njegova slabost le hlinjena.

Pomaknila se je bila k zeleni palmi, prav do okna, in vezla. Skozi napol zaprte oknice je padala črtasta svetloba in lezla po steni. Ura je tikala tako tiho, kot da diha. Breda se kljub tihoti ni mogla poglobiti v delo. Morda prav zaradi tega. Bila je raztresena. Iz njene notranjosti je izviral neka omotica, da so ji zdaj pa zdaj zastale roke. Sama? Kakor da neka zagonetna, zla usoda visi nad njo. Otepala se je misli in spominov, ki so ji prihajali ko v vrtincih in jo zamotavali v klopec. Nekaj viharnega, ki je bolj zadevalo njeno telo nego njeno dušo. Naj se je tega še tako branila, je vendar čutila, da nekaj polagoma pronica vanjo. Čemu se je tiste dni obešala na Danijela, prezirala Srečka? Da bi mu dokazala, kako ji ni nič do njega, da ljubi samo Danijela. Poglej se v dušo! In se je sama sebe zbala. V nji je bil nemir, različen od onega, ki jo je trapil vse dni. Zdaj se ga je jasno zavedala. Le ona sama ga je čutila. Nihče drugi ga ni mogel slutiti. Bežala je pred nekim opojem, ki se je pojavljal v nji. A je vedela: to bo trajalo, dokler bo ta človek v hiši. Čemu je stopil čez prag? Ali ne ve, da se je že zdavnaj prebudila iz pijane omotice? Morda je res mislil, da se mu bo brez pomisleka vrgla v naročje. Kaj ji ima še povedati? Ne, ne! Bila je šibka, šibkejša, kot je verjela. Bala se je sama sebe. Če jo znova objame vihar, jo bo zdrobil v prah... Ne samo njo... Ona ničesar več noče od njega. Samo eno — naj gre!

In vendar se je mučila vso noč, vse jutro. Kaj bi ji še povedal? Ko jo je dohitel v drevoredu, je čutila, da je hotel stopiti do nje. Bil je plah. Takrat se ji je skoraj zasmilil... In se je zgrozila nad tem. Ali ni sočutje kal ljubezni? Ne, ne! Nekoč mu ni mogla dati jasnega odgovora, ali ga ljubi. Zdaj je bilo jasno v nji. Čistega čuvstva do njega nikoli ni gojila. In vendar... Naj le misli, da je propala ženska, da je ljubezen prodala za ugodne življenjske pogoje. Pa bi bila kljub temu rada čista v njegovih očeh. Ali je to kaj slabega? Vsaka ženska bi isto čutila.

Glava ji je klonila nizko, nizko... »Samoprevara, omotica trenutka,« si je šepetala. Tedaj je začutila tako valovanje krvi v telesu, da se je zdrznila. Bilo je prvič, da je bridko jasno občutila večni boj duha in telesa. Jeknila je in planila pokonci. Od čudne stiske v prsih si je pritisnila roke na grudi.

Ta poslednji, obupni občutek ni izhajal zgolj iz njene notranjosti. Zaslíšala je bila korake, nekdo je potrkal na vrata. Bolestno se je zavedela: to bi se ne smelo zgoditi. A ona ničesar ni mogla preprečiti.

»Dalje!« se ji je glas hripavo iztrgal iz grla.

Robek je tiho vstopil in še tiše zaprl vrata za seboj. Nato je obstal v mučni zadregi. Zdelo se je, da njegove oči iščejo v mraku Bredo, ki je stala vsa v mrežasti svetlobi.

»Kaj mi hočete?« je dahnila. »Mati se mora vsak hip vrniti.«

Fant se je plašen ozrl, nato je stopil k mizi. Morda je hotel stopiti do nje, a se ni upal. Roka mu je segla na prsi, odpel je gumb in ga je znova zapel. Bil je tako plah kot na božični večer, ko ji je priznal ljubezen. Saj ga skoraj ni bilo mogoče spoznati. To je Bredo pomirilo.

»Preden odidem, bi rad govoril nekaj besed,« je rekel negotovo.

»Mislim, da si nič več nimava povedati.«

Ta narejeni hlad ga je ranil v dno duše.

»Pač,« je zahrkal. »Nekoč sva si obljubila, da bova molčala... A tu, se mi zdi, da še stene govorijo...«

Breda teh besed ni pričakovala. Za hip je bila prepadena, a se je naglo zbrala. Dalo ji je orožje v roke.

»Vi niste znali brzdati pred svetom svojih čuvstev. Kar ste opazili, je samo odmev vaše nepremišljenosti.«

Robek se je ugriznil v ustnice. Kaj je bilo tedaj v njem večje — mržnja ali nagnenje do te ženske? Kakor da se je Danijelov porog preselil na njene ustnice. Užaljenost se mu je stopnjevala, ranjeni ponos ga je zapekel ko s plameni.

»In ti mu nisi zatajila,« je rekel hripavo. »A da si tudi ti mene ljubila, mu nisi povedala. In da si bila vsa moja, si mu zamolčala...«

»Jaz vas nisem ljubila,« ga je Breda naglo prekinila. »Vse je bilo samo omotica, pijanost,« mu je vroče šepetala, kakor da ga mora o tem prepričati. »Saj vi ne morete vedeti, kaj sem jaz čutila... Toda molčite o tem! Čemu ste prišli? Molčite! Jaz za nič več ne vem... jaz nič več nočem vedeti...«

Od razburjenja je utihnila. Ne, ne more mu povedati vseh besed, ki jih je bila pripravila. Ne more se oprati pred njim. Čemu tudi? Z odprtimi usti,

s krčevito drhtavico na obrazu mu je strmela v oči in se ni genila. Kaj se bo zgodilo?

Stal je, stiskal usta in pesti, kot da jo hoče udariti za tiste besede. Ni ga prevarila samo za upe tistega trenutka, ampak za vso preteklost... V poslednjem hipu se mu je zazdelo, da je nekaj poblisknilo v njenih očeh. Opazil je neko omahovanje v njenem telesu. Bojazen? Ali se je nekaj močnejšega ko duh prebudilo v nji? Roké so mu omahnile, na usta mu je dahnil izraz poželenja.

Zganil se je in se ji je približal počasi, počasi. Zdelo se je, da bo kriknila zbežala, a so ji bili udje ko omrtveli. Laže! Nemogoče, da bi nič več ne čutila do njega... Rahlo jo je prijel za roko, bila je ko hipnotizirana. Čemu ga vara? Čemu vara sama sebe? So stvari, ki so stokrat močnejše od človeka.

Bredi se je glava povесila na tilnik, oči so se ji zaprle. Ustnice so ji bile ko mrtve. Še je bila brez moči... Nenadoma se je zdrznila po vsem telesu... Neka bridko jasna zavest ji je v poslednjem hipu prešinila možgane. V Robeku je plalo ko živa pesem, tedaj je Breda odprla oči in ga pahnila od sebe.

»Pojdite!« je zakričala. »Pustite me! Prosim vas, pojdite!«

Robek se je prestrašil brezna njenih oči. Omahnil je do mize in se je bolešno streznil. Zdaj ni videl več Brede, čutil njene požigajoče strasti — nekaj drugega, pred čimer se je moral molče ukloniti. Spoznal je, da je zanj za vedno izgubljena. Bilo mu je žal, da je razbil veliko, čisto čuvstvo njene ločitve.

»Pomirite se,« je jecljal v zadregi. »Pozabite na to!«

Breda ga v svojem razburjenju ni več slišala. Bila je ko blazna. Potiskala ga je skozi vrata ko otroka.

»Ne, ne govorite več,« mu je strastno šepetala. »Konec! Čemu ste to hoteli? Prosim vas, pojdite!«

Robek se je ves zbežan in osramočen umaknil v svojo sobo.

Tedaj je zabrněl na vratih zvonec. Mati se je vrnila. Breda ji je odprla, a je nenadoma občutila, da izgublja moči. Oslonila se je na steno, z roko si je hotela seči na sence, a ji je omahnila. Imela je občutek, da ji led polje po žilah, črni krogi so ji plesali pred očmi.

»Vode!« je dahnila.

Johana ji je prinesla vode. Skozi popuščajočo omotico je Breda zagledala materine oči, ki so jo prodirale ko dvoje sulic. Nagonsko se je nečesa zbala.

»Mi je že bolje,« je rekla tiho. »Lahko greste.«

Mati je odšla.

Čez nekaj trenutkov se je Breda tipaje ob steni splazila v spalnico. Zgrudila se je na posteljo in se dolgo ni zavedela.

24.

Takega duševnega pretresa Breda še ni doživela.

Koliko časa je ležala z obrazom v blazinah? Imela je občutek, da je nekaj, kar bi moralo ostati njena večna tajnost, postalo še stenam očito.

Opomogla si je in stopila iz sobe. Ko pijana je stopila možu nasproti: »Slabo mi je bilo.« Tako? Njegov obraz ni izražal začudenja ne strahu.

Večerja je potekala precej šumno. Danijel in oče sta se norčevala iz Srečkove bolezni. Fant je bil nenavadno molčeč, poparjen. Da se bo odpeljal že naslednjega dne? Breda je napeto gledala očeta. Od njega je bilo vse odvisno. Hm, tak fant, a ga preplaši taka ničeva slabost! To mine! Ali res hoče, da tudi on odide? Breda je opazila, kako jo je Srečko z obupnim pogledom vpraševal, kaj naj stori. Ostal je.

Tiste noči Breda ni mogla spati. Ležala je vznak, buljila v temo in mislila. Zaman se je otepala nekakih prividov... Prižgala bi bila luč, a se je bala zbuditi moža. Še nikoli ni preteklost tako jasno stopila pred njo. Podobe nekaterih trenutkov, ki jih je zaman tlačila vase. Nekaterih dejanj človek nikoli ne more zabrisati. Nekoč je brala o morilcu, ki je bil truplo zakopal v sneg, a ga je pomlad odkrila, vrgel ga je v morje, a ga je voda zagnala na breg... Nad človekom se maščuje dejanje. V tistem trenutku je bilo to zanjo višek vseh resnic. Dà, če bi bila ona sama... In se je v mislih začela opravičevati. Kaj pa je storila? Nekoč je brala neko »prepovedano« knjigo, ni si vsega zapomnila, le nekatere misli so ko lapuh obvisle na nji. Tedaj so ji stopile žive v zavest. Ali je res moževa sužnja, odgovorna celo za svojo preteklost? Nagonsko je zamrzila Danijelova življenjska načela. A že se je zgrozila. Vzgoja je pregloboko tičala v nji, ni mogla preko nje. A če bi se tudi vsemu svetu postavila po robu — kaj bi se zgodilo? Kaj bi se zgodilo?

Zaječala je. Biló ji je, kot da jo vsaka misel z nožem reže v srce. Tega ne bo konca. To je tiste dni najgloblje spoznala. Dà, če bi vse jemala hladno, cinično, a ona se je preveč mučila. Kam? Više ko je plezala, globlji je bil prepad.

Premetavala se je na postelji, bila je vsa znojna. Misli ni mogla odgnati. Prav tako, kot ni mogla pokopati neke krivde. Zdaj se prikaže na njenem obrazu, drugič na moževem, na materinem... In nekega dne? Prvič je prišla do edinega, neizprosnega zaključka, da mora vreči to težo s sebe. Nato bo pomirjena. Nato bo šele pokopano in bo mogoče pozabiti. In Danijel? Otrok? Videla je plaz, ki vse lomi pred seboj. Ne, tega ne sme. Tega ne more. Do tega nima pravice.

Obrnila je obraz v blazine in jokala. V tistem trenutku se je prvič v življenju posebno vroče spomnila na Boga. Včasih je celo podvomila vanj, a tedaj si je šepetala: »Ti, ki si nad nami...« Če on zahteva, da se to zgodi, naj se zgodi. Saj ni imela več moči, da bi odločevala o svoji usodi. Dovolj je pretrpela. Molila je tako vroče, z vzdih, da je prebudila moža.

»Zakaj ne spiš?« je začuden zastrmel vanjo.

Hotela se mu je zlagati, da je bila pri otroku. Ne, bilo je dovolj laži. Vendar mu resnice ni mogla povedati. Rekla mu je, da ne more spati.

Danijel se je ves zdramil. Božal jo je in ji je govoril nežne besede ko otroku. Zaprla je oči, nekaj blagodejnega se ji je pretakalo po udih. Ah,

rada bi mu bila povedala, kako strašno ji je hudo. Beseda bi prinesla besedo, ob zadnji besedi je zijal prepad. Ne, ni mogoče. Danijel bi je nikoli več ne božal.

Prebudila se je še pred jutrom. Bila je nekoliko pomirjena, le vozeli v prsih jo je še vedno tiščal. Njen sklep je bil do konca dozorel. Vstala je tiho in se je naglo napravila.

»K spovedi grem,« je rekla materi.

Stopila je na ulico. Bilo je sveže jutro, solnce je pravkar vstalo. V koštanjih so pele ptice, po polju so se prelivali slapi glasov... Vsega tega Breda ni čutila. Imela je občutek, da stopa k težki preizkušnji. Njena usoda se je odločala za vedno. Obraz ji je bil pogumno dvignjen v svetlobo mladega dne.

Stopila je v cerkev. Skozi pisana okna so padali žarki in se v mavričnih barvah lesketali na stenah. Nad oltarjem se je dvigal oblaček kadila. V klopeh je sedelo nekaj ženic. Pravkar se je vršila maša.

Breda je pokleknila k spovednici.

Ko je po obhajilu stopila na ulico, je bila lahka. Kakor da je vso težo in odgovornost naložila nekemu drugemu. Bila je prosta vsega. Vsaj tako je čutila. Na ustnicah ji je ležal usmev grenke ironije. Laž, ki jo je Bog potrdil. Še je težko razmišljala. Tega razmišljanja je bila tako vajena, da se ni mogla prepričati: nič več ne smeš razmišljati. Bog je govoril. A ona mora molčati... Torej Bog dovoljuje laž? A ne zaradi nje. Ona je nič. Ona je črv. Ona naj trpi... Zaradi moža, zaradi otroka, zaradi matere. Zaradi sreče v zakonu, ki je višja nego resnica. Njena usta bodo tudi poslej zapečateni. Hotela bi, da bi bilo zapečateni vse, vse... O, bila je tako razboljena!

»K spovedi si šla?« se ji je Danijel začudil.

»Da,« je povabila oči. »Ženske imamo večkrat globoke vzroke, da iščemo duševnih in telesnih moči. Ne le zaradi sebe...«

Bilo ji je zoprno. Sedé in jo vprašujejo, a ona mora lagati. Danijelu se je zdelo, da jo razume. Saj mu je bila že razodela, da bi to pot rada imela deklico. Oče se je nasmehnil v brke. Srečko je buljil v mizo.

Breda ga je gledala pogumno, odkrito. Ta človek mora iz hiše. In prav zdaj bi lahko ostal. Skoraj se ji je zasmilil... In se je stresnila kot v zavesti novega greha. Pogledala je v mizo.

Po zajtrku so se možje odpravljali na sprehod. Jermol in Robek sta bila že na stopnicah. Rupnik je še vedno iskal nekatere reči. Tobačnico, vžigalice, nožič... Po navadi nikoli ni mogel vsega najti. Že se je odpravljal, ko ga je Breda poklicala v spalnico. Ko je zaprla vrata za njim, se je začudil. Takega izraza še ni videl na hčerinem obličju.

Breda ga je zgrabila z obema rokama za jopič in ga je gledala v oči.

»Oče, prosim vas, odpeljite se!« je prosila zamolklo. »Tako! Ne zaradi vas, saj razumete, a odpeljite se. Saj vi se lahko vrnete...«

Ali se bo zgrudila? Ne, bila je močna. Oče se je le za hip začudil, nato mu je šinilo v glavo. Dà, razumel je. Spomin na njeno poroko, pozdravi... Vsaj zdelo se mu je, da razume.

»Prav,« je stežka zahrkal, kot da ga duši. »Saj — saj je celo sam hotel na pot... Le zato sem se odločil, ker ga nisem hotel pustiti samega... Ta nemarni fant!«

»Oče!«

Breda mu je položila čelo na ramo.

»Ta vražja zadeva!« si je Rupnik iz zadrege segel v lase. »A on misli, da nihče nič ne ve... Nekaj sem tudi sam kriv... Torej si še vedno...?« so se mu zatresle ustnice.

Breda je imela občutek, da stoji gola pred očetom.

»Ni res!« se je bolešno zavzela. »Vse nekaj drugega... Vi ne razumete... Ne silite me, da vam pripovedujem...«

Od silnega vznemirjenja in sramu je naslonila glavo na laket in zahlipala. Rupnik je bil tako prepaden, ganjen, da mu je vzelo besedo. Nenadoma se je okrenil in odšel. Stežka je našel vrata.

O TRADICIJI V RUSKI LITERATURI

DR. R. PLETNJEV

»Los muertos mandan...«

I

V. Blasco-Ibanez.

Vojska in revolucija, ki je nastopila z njo, sta povzročili tudi novo smer v zgodovini literature, pa tudi v literaturi sami. Bolj kot drugod se to opaža v Rusiji, v ruski literaturi. Vojska in revolucija nista le na poseben način vplivali na to, kako pisatelji doživljajo svet, in na njihov slog, ampak sta povzročili tudi zamotane spremembe v globokih plasteh vsebine del. Spominjamo samo na dejstva, ki so vsem znana, in sicer iz zapadne, evropske literature. »Ogenj« Henryja Barbussea in »Na zapadu nič novega« od Remarqueea sta mogla biti napisana samo po letih 1918 in 1919. Literatura je doživela poseben preobrat in mnogi pisatelji izredno ostro doživljajo krizo tematike in sloga.

Vse, kar smo povedali, velja v neprimerno večji meri za Rusijo, kjer je nastal polom in razdor, kjer so se sprožile ogromne mase, nastala sprememba svetovnega nazora in se je »pojaval« popolnoma nov odnos do sveta. Posebno radi velike emigracije literatov začetka 20. stol. iz Rusije¹ in radi smrti ali molka tistih, »ki se niso prilagodili«, se zdi, da se je literatura popolnoma spremenila. Vendar smo mi prepričani, da to še daleč ni res. Literatura se samo »oblači« v razne obleke in se zgodovina njenega razvoja, zgodovina borbe »starih in mladih«, arhaistov in novatorjev², klasikov in romantikov brez pre-

¹ V emigraciji so: Dančenko, Bunin, Merežkovskij, Hippius, Aldanov, Zajcev, Šmeljev, Kuprin, Baljmont in nekoliko drugih.

² Ta izraz rabim v pomenu, ki mu ga je dal Ju. Tinjanov.

sledka nadaljuje; literatura se izpopolnjuje z novimi idejami, na njeni površini se pojavljajo nove oblike in novi činitelji stopajo pred oči zgodovinarja literature. Dogajajo se heroično-komični poskusi pretrgati s starim, uiti vplivu preteklosti, toda v literaturi so samo smešni, kajti novo raste iz starega, ne sedi mu pa na hrbtu.

Ko je V. Brjusov ustanovil »literarno-umetniški institut« in začel delovati s tem, da je podpiral izobraževanje proletarskih pisateljev, je kmalu naletel na hud odpor: B. Arvatov je nastopil s člankom »Konterrevolucija forme« in dokazoval, da Brjusov ni novator, ampak nevaren arhaist, prežet stare buržoazne kulture in njenih poetičnih metod, da je on človek, ki ubija duha mladega proletarijata. Takrat in tudi pozneje so bili mnogi v Rusiji prepričani, da »je za ustvaritev nove poezije potreben zlasti obstoj verne proletarske zavesti«; časopis »Na Literaturnom Postu« je zahteval prekinitev s starim in ustanovitev »lastne proletarske umetnosti«; govorili so o neobhodnosti »marksističnega načina mišljenja«. Pojavljala so se stremljenja, da se prekine s starim in se klasiki vržejo med staro šaro. Seveda so taki izbruhi zadevali semintja na primeren odpor: »Pri nas imamo čudake, ki mislijo, da je jezik Puškina, Gogolja in Ostrovskega zastarel in da je treba te mojstre jezika pometati čez krov sodobnosti. O, hrabri gimnazisti, ki ste se odpravili z žepnimi noži nad slone v Afriki« (»Na Postu«). Slišijo se glasovi, ki kličejo od nemirnega iskanja in nevzdržnega novatorstva nazaj h klasicizmu: S. Kličkov je pisal v »Krasni Novi«: »Dvanajsta ura naših nesramnosti je odbila. Poetične črede so se razkropile... kajti v umetnosti je vredno in bo živelo samo to, kar je lepo in enostavno.« To pa pomeni, da je zlasti potrebno učiti se od klasikov in ljudi večje kulture in talenta.

Na razne načine je mogoče približati se literaturi: iskati v množici leposlovnih del tisti zakon, kateremu se uklanja evolucija njih form, lahko tudi stremimo za tem, da bi ulovili »duha časa« po terminologiji Hegla; lahko iščemo pri Čehovu, Gorkem, Korolenku, Bloku itd. slutenj revolucije in znamenj časa v njihovem konkretnem historičnem pojavljanju. Toda pri vseh takih raziskavanjih bomo zadeli zlasti na problem starega in novega v literaturi, to se pravi na vprašanje o pomenu književne tradicije. Od tradicije se pisatelj tudi »zaganja, da bi čim dalje skočil«, kakor z odskoka, in tradicija mu je tudi vodnica pri njegovem iskanju, opora in podlaga za njegovo ustvarjanje. Soglašamo z G. Špetom, da nam ni mogoče »skočiti« iz literarnega dela in da se pri nobeni analizi ne moremo dosti oddaljiti od predmeta raziskavanja samega, a se nam zdi, da se da zagovarjati do neke mere samostojen pomen ideološke in formalne strani za čitalca. Pri čitanju delujeta oba faktorja, ki se pogosto prepletata. V obeh teh dveh področjih, v področju forme in v področju vsebine, zadevata drug ob drugega in se bori princip novega s tradicijo starega.

V pričujoči kratki črtici poskusimo naznačiti samo nekaj točk zgoraj naštetega problema, problema borbe starega in novega v Rusiji v zadnjih letih. Če se jasneje izrazimo, bomo poskusili pokazati na nekaterih pisateljih, ki smo jih izbrali iz raznih generacij in raznih slojev, kje in kako je treba iskati

tradicije in njen pomen. Naši zapiski ne zahtevajo, da se jim prizna naslov razprave, ker vsebujejo le odlomke misli, katere se pojavljajo v glavah mnogih, ki čitajo novo sovjetsko literaturo. Mi pa smo toliko drzni, da si jih upamo povedati v tisku.

V zgodovini književnosti in pri postanku njene tradicije igrajo prav posebno vlogo genijalni pisatelji. Z napredovanjem časa se njih vloga ne zmanjšuje, ampak se navadno veča, kakor pač zapadajo pozabljenju člani v književni verigi, vsaj za oči nestrokovnjakov. V dobi Sturma und Dranga in prelomov se to posebno občuti. Opozarjamo vsaj na novi razcvet znanosti o Puškinu. Poleg literarno-zgodovinskih del pišejo sedaj romane iz Puškinove dobe (»Kjuhlja«), Puškinov stih zopet zanima pesnike in njegov vpliv se z močnim tokom vpleta celo v delo takih pesnikov kakor so S. Jesenin, V. Kirillov in mnogo drugih.

Ustanovitev društva »Serapionovy bratja« (1921), ki so mu pripadali najboljši in najbolj kulturni pisatelji Rusije, je pomenila znamenje časa. Ko se resnična literatura orientira po resničnosti in »sodobnosti«, stremi, da bi pozabila »današnji dan« — izraz E. Zamjatina — ker se opira na tradicije.

V množini novejše ruske literature opazimo vrsto posebno živih odmevov »klasične«³ tradicije. V prvi vrsti so stali, če ne upoštevamo Puškina, kakor se nam zdi, L. Tolstoj, Dostojevskij, Gogolj in Leskov. Velika množina pisateljev je tako ali drugače zvezana z njihovim delom; ponavljajo njihove priljubljene načine, učijo se pri njih in se navzemajo njihove filozofije. Ali mar Fadjejevskij v »Razgromu« ne spominja z nekaterimi načini na »Vojno in mir« — osebnost in množica, vodja in vojaki; mar se v Bulgakovu, Romanovu (»Detstvo«) ne čuti močen vpliv L. Tolstega? In ali ni Dostojevskij spravil velikega števila pisateljev pod svojo oblast? Sem spadajo tako Piljnjak kakor Lidin in Leonov in mnogo drugih; nazadnje pa, ali niso našli Gogolj in Leskov odmeva v mnogih delih Zamjatina, Zoščenka, Remizova, Babelja itd.? K nekaterim pisateljem se še vrnem; za sedaj bom osredotočil svojo pozornost v prvi vrsti na M. Bulgakova in L. Leonova.

Pisateljske in družabne kroge v Rusiji in izven nje je vznemirila »Bjelaja Gvardija« (Dni Turbinyh) Mihaela Afanasjeviča Bulgakova, ki iz strankarsko cenzurnih razlogov tudi ni bila izdana v SSSR v posebni knjigi.⁴ To delo je bilo predelano tudi v igro in je doživelo velik uspeh tako v Rusiji kakor izven nje. Mladi pisatelj (r. 1891) iz Kijeva, ki je po poklicu zdravnik, je v svojih delih prežet izključno z vplivi »stare« proze zlatega veka ruske literature. Tradicijo ter vplive lahko opazujemo v njegovi »Dijavolijadi« (l. 1925), v posebno vidnih in jasnih obrisih pa se kaže v »Beli Gvardiji«, ob kateri se nameravam ustaviti.

³ Označbo »klasičen« rabim za take pisatelje kakor so Dostojevskij, Puškin, Tolstoj itd. Mogoče, da so »klasiki« (Turgenjev, Garšin in dr.) najbolj vplivali na K. Fedina (»Goroda i gody«, »Anna Timofejevna«, »Bratja«). Toda pretres njegovega dela bi nas predaleč zapeljal, zato se omejujem samo na to, da ga mimogrede omenjam.

⁴ Natisnjena je bila v časopisu »Rossija« (l. 1924).



IVAN MEŠTROVIĆ: MICHELANGELO



IVAN MEŠTROVIĆ: GOETHE

Že na prvih straneh tega dela srečamo kažipote, ki jih je postavila roka pisatelja samega. Tu najdemo tako epigraf iz Puškina (»Kapitanskaja Dočka«) in Apokalipse, kakor »Bese« Dostojevskega, ki jih čita, preden zaspi, junak romana, ali pa »Gospodina iz San-Franciska« I. Bunina in dr. Bolj skrit je glavni vpliv na ta roman in mnogi iz njega prevzeti načini, namreč vpliv »Vojne in mira« L. Tolstega. In res že predmet, ki ga obdelava — vojska in mir, rodbina, zraven pa element narodnega življenja v kritični dobi — pomaga k sorodnosti obeh romanov. Tiha udobnost hiše inteligenta s klavirjem, preprogami, cveticami, knjigami, petjem in ljubeznijo takoj prevzame čitalca. Seveda, tu je revolucija in pričakovanje pogina mladih ljudi, polnih sil. Staro umira in nekaj groznega, usodnega zveni izza vsakega dogodka. In vendar, koliko Leva Tolstega je v tem: Zlasti srečamo tu tolstojevsko pojmovanje narodove sile, ki se nenadoma probudi in preganja in pobija Nemce na Ukrajini; inteligenti (»Vasilisa«) se stiskajo v kot, se boje in naroda ne razumejo.

V romanu Bulgakova srečujemo pogosto priljubljene načine pisanja L. Tolstega. V prvi vrsti moramo tu omeniti način ponavljanja, ki je v zvezi s tem, kar V. Šklovskij imenuje »ostraneniye« reči; za značilen primer te vrste opisov lahko smatramo opis rok Speranskega v »Vojni i miru«. Nekoliko spremenjen isti način porablja tudi Bulgakov. Pa ne samo to, cela vrsta položajev in kako junaki sprejemajo mir, je odvisna od dela Tolstega. Tako n. pr. vdira glas Lariosika v sanje Nikolke in se njegov pojav pridružuje polsanjam, ko Lariosik dopotuje v Kijev k Turbinim in vstopi v sobo, kjer Nikolka spi. Podobno Petji Rostovu igra Nikolka v vozu v taborišču V. Denisova v snu fugo zvokov, ki se po njegovi želji enkrat ojačujejo, pa zopet odmirajo. V sanjah kneza Andreja pod Moskvo uporablja Tolstoj v snu Pjera način mešanja sanj in resničnosti, sna in bdenja. Junaki zamenjujejo sen in budnost in nazadnje budnost pretrga sen. Isto srečamo v romanu Bulgakova. Svetloba, zvok in barva se prepletajo in junak misli naprej in v polspanju veže svojo nit s tem, kar se ob njem dogaja. Opis spanja Nikolke in igra z muziko zvokov sta tako sorodni odgovarjajočim mestom iz »Vojne i mira«, da lahko govorimo o svojevrstnem p o s n e m a n j u.

Toda sorodnost načinov in položajev v obeh romanih gre še mnogo dalje. V globino romana Bulgakova prodira močni vpliv Leva ruske literature. Figure nekaterih junakov so narejene po vzorcu oseb, nastopajočih v romanu L. Tolstega. Pazljiv čitatelj bo imel sem in tja vtis, da pisatelj namenoma podčrtava svoje nagnjenje do Tolstega.⁵ Ustavim se, da ne bi bil predolg, samo pri dveh izmed tipov. To sta dve živi figuri, zraven pa kakor bi bila dvojnika tolstojskih junakov. Mislim na polkovnika generalnega štaba, moža Jelene, Taljberga, in na ruskega polkovnika Najtursa.

Taljberg je ruski Nmec in nas že s svojim imenom spominja na Tolstemu nesimpatičnega Berga, moža Vere. Nobeden ne ustreza okviru rodbine, oba sta točna, razumno previdna, če ne maramo reči, da sta bojazljiva. meščana do

⁵ Zanimiv je podnaslov romana — Dni Turbinyh, kajti Turbin je priimek junaka povesti Tolstega, »Dva gusara«.

kosti, hladna po naravi in igrata vlogo vase zaverovanih, samoljubnih ljudi, skrajnih egoistov, v bistvu pa popolnoma »comme il faut«.

Pisateljja globoko prezirata te hladne egoiste, ljudi ki se trudijo, da bi se vselej prilagodili čemurkoli in ki z neizmerno prebrisanostjo uklanjajo svoje prepričanje danemu položaju.⁶ Obadva imata to, kar ljudstvo imenuje »ohlapno vest«. Na ozadju velikih pretresujočih dogodkov, strašne prikazni vojske, sta ti dve samozadovoljni in včasih neznansko urni figuri usmiljenja vredni radi svoje brezpomembnosti. Ona dva ne bosta propadla, njiju ne povozi kolo zgodovine, ker sta kakor gumi, kakor punčika iz cunj, ki jo lahko vržeš s poljubne višine pa se ne bo razbila.

Taka je glavna figura v romanu Bulgakova. Čisto drugačen tip pa predstavlja polkovnik Najturs, ki je tako soroden po mnogih potezah svoje oblike in po svojih delih slavnemu Vasjku Denisovemu L. Tolstega. Zlasti obrača nase pozornost njun gusarski videz — zunanjščina resničnega kavalerista-klateža: oba sta drzna gusarja, smela in prebrisana vojaka, sijajna poveljnika, skrbna in požrtvovalna do svojih vojakov. Ona dva vodita v boj in sta rojena voditelja. Oba ta dva smela kavalerista imata isto napako v izgovarjavi — ne izgovarjata vseh črk pogrkujoč tekoče — *r* in *l* in ju zamenjujeta z gluhimi; pri obeh je čegť ali čeht ne pa čert.

Pa ne samo to; tudi dejanja smelih gusarskih polkovnikov⁷ imajo nekaj skupnega, kar ne zavisi samo od podobnosti položaja: Denisov poveljuje partizanom, polkovnik Najturs pa poveljuje, ko razpade zaledje, zborni brigadi, sestavljeni iz prostovoljcev. Razen tega sorodnega položaja pa z lahkoto zapazimo na dejanjih Najtursa odmev smelih in ne čisto zakonitih dejanj partizana Vasjke Denisova; ko Najturs vidi nezmožno, vse razkrajajočo birokracijo zaledja, spozna, da z dobrim ne bo dobil klobučevinastih toplih čevljev (valjenki) za vojake, ki odhajajo na fronto; takrat vdere polkovnik s koljtom⁸ v roki h generalu-intendantu in z grožnjo izsili od njega nakaznico za valjenke. Po bistvu je čisto podoben čin izvršil tudi Denisov pri Tolstem; v mirnejšem položaju pravilne vojske je izpeljal svoj manj strašni toda enako uspešni napad na junake zaledja. Nazadnje pa izkazujeta oba nežno ljubezen in tovarišтво mladeničem, ki so prišli pod njuno poveljstvo. Najturs žrtvuje življenje za rešitev kadetov in zapove v primeru smrtne nevarnosti Nikolki, naj ga prepusti usodi. Obnašanje Nikolke Turbina, njegove sanje o slavi in hrabrih činih, njegov otroški heroizem in naivnost pa spominjajo na Petjo Rostova. Nikolka Turbin je nanovo vstali Petja Rostov, ki živi v dobi meščanske vojne in ogromnih družabnih prevratov. Njegova postava, ki je genljiva v svoji mladeniški naivnosti in privlačna po svojih hrabrih čednostih, je ovita s sijem Tolstojevega ljubkega in nesrečnega Petje.

Ne smemo pa pozabiti tudi drugih tipov romana Bulgakova, ker na mnogih izmed njih počiva odsev velike epopeje »Vojna i mir«. Toda podroben razbor

⁶ Kar je v figuri Berga Tolstoj samo naznačil, je Bulgakov tupatam do konca razvil.

⁷ Koncem vojske l. 1812 je postal Denisov polkovnik.

⁸ Sistem revolverja, navadna avtomatična nabojna pištola.

teh bolj kompliciranih tipov bi nas predaleč zavedel, — morali bi govoriti podrobneje tudi o posebnostih talentiranega romana M. Bulgakova.

Obrnimo pa pozornost za trenotek na tisto novo, posebno, pisateljsko sveže, kar nam je v svojem delu podal Bulgakov. Zlasti je z našega stališča to posebni pojoči lirizem mnogih mest romana. Iz nekaterih liričnih vrivkov veje neka posebna simboličnost, drugi lirični ekskurzi pa se po svoji tonalnosti in besednem redu približujejo »Slovu o polku Igorevje«. Takole se začenja en odstavek: »Padle bodo stene, odletel bo preplašeni sokol z bele rokavice^{8a)}, zamrl bo ogenj v bronasti svetilki in »Kapitansko dočko« bodo sežgali v peči« itd.

Sploh ima Bulgakov mnogo simbolov, ki poduhovljajo življenje prirode, vzbujajo vtis svojevrstnega gibanja velikih mas in spominjajo na narodno pesem in apokalipso. Tak je začetek romana, ki je napisan v globokim patosom v zvokih apokaliptičnih knjig; nebeška znamenja, znaki usodnih dni rjovejo in se vijejo med stranmi njegovega romana. Vse pada, se ruši in se odstranja s svojih mest, tajinstveno, grozno korakanje nevidnih, skritih, mogočnih sil se čuti skozi vse pripovedovanje. Nekaj podobnega poznam iz literature samo iz romana Ch. Dickensa »Povest o dveh mestih«; tudi tam slično odmevajo koraki zgodovinskih dogodkov po tlaku dveh velikih mest.

Na prvi pogled se v »Beli gvardiji« ne rešujejo in ne postavljajo nikaki problemi več, niti ljubezen niti »prokleta vprašanja«, kakor jih je imenoval H. Heine, vprašanja o smislu dobrega, o nesmrtnosti duše, o Bogu itd. navidez ne obstojajo v zornem polju pisatelja. Vseeno pa je to resen roman in ne lahka povestica. L. 1924 — leta, ko je izšla »Bjelaja gvardija«, je E. Zamjatin zapisal: »Resnica, to je ono, česar v prvi vrsti manjka današnji literaturi... Pisatelj se je naučil lagati in se je preveč navadil govoriti z obziri in previdnostmi«. Zato »je težko kje videti naš čudoviti, nepovratni čas z vsem, kar je v njem ogabnega in lepega«. A. Bulgakov je zlasti resničen; on ima svoje simpatije in antipatije, toda je iskren, zato je mnogo njegovih strani »popolnoma nesmrtnih«. Pisatelj zlasti tudi sam čuti nesmrtno lepoto in nevenljivo krasoto vsega, kar je zares lepo in resnično. Umrli bodo Turbini, odvihrala bo mimo nevihta, za obzorje bodo zašli oblaki, kri ubojev in bitk pa bo vsrkala vase zemlja; in »Faust« in »Kapitanskaja dočka« bosta ostala in čitala ju bodo in se jih veselila nova pokoljenja, in v gledališču bodo sedele prekrasne žene, od katerih bodo vele dišave. Tako govori in misli Bulgakov. On veruje v lepoto junaštva in v moč človeka in v povsod navzočega Vladarja, moli pa k Lepoti, ker so v njej i Bog i Sila i Resnica. (Dalje prih.)

^{8a)} Tu se govori o prizoru vezanem na preprogi.

UČITELJICA SVETIH TREH KRALJEV

MAGAJNA BOGOMIR

Nadaljevanje

Strmela je mimo obzorij: Kako je mogoče, da se upodobijo v enem samem človeku slike vseh pokrajin, visoko nebo in ogromni svetovi? En sam majhen prostor enega samega človeka obsega neskončnost.

V dnevu bi zgrabila solnce z roko, v noči bi objela vseмирje v naročje, zmagala bi prostor in čas in zagledala Boga. Junaki in borci tega sveta prehitevajo prostor in čas. Iz svojega središča, telesa, drve z blazno lepim vriskom mimo smrti v svobodo.

Ali ni nekdo gledal plezati angele po lestvi skozi vseмир? Vsaka stopinja je bila stopinja v nov svet. Ali ni nekdo plesal v ognjeni peči in se rogal zakonom materije? Ali ni nekdo korakal skozi morje, ki se je razdelilo pred njim? Ali ni nekdo ob umiranju svojega telesa obljubil vzeti razbojnika s seboj v raj? Ali se ni nekdo smehljal v plamenih grmade. Ali ni nekdo izračunal poti nebesnih teles? Ali ni nekdo odhitel proti svojemu cilju, ko so mu s svincem razbili telo in ga pokopali pod težke sive skale?

Borci, ki prehitevajo prostor in čas.

Nada se je smehljala. Tisoč slik je romalo skozi njeno dušo.

Nato so zagrnile njene misli druge slike.

Borci, ki prehitevajo prostor in čas, se bore z nekim nevidnim, ki je upornik proti večni svobodi — prvi za Njim — po moči skoraj Njemu enak, ki se je uprl in hotel zakriti Njega, da bi zasijal sam skozi vse široke večnosti. Pa je s temo zakril milijonom jasne poti. Eni ga molijo, ker se ga boje, kajti le on in ne Bog jim more škodovati. Bog ni vsemogočen. Bog ne more škodovati. Škodovati more le on — zato se ga boje. Tistim, ki gredo skozi temo, prikazuje prekrasne fatamorgane, za katerimi poblazne milijoni in prelivajo v tekmi zanje morje krvi — tisti pa, ki pridrve do njih, poblazne od groze in strahu. Njihove duše se zaletavajo v prazno. On je vsemogočen. On ume škodovati in čarati.

Borci svobode hočejo razbiti obzidje, zidano iz orjaških kvadrov teme, in fatamorgane, naslikane na te črne stene iz vsemirja. Bore se z njim, silnim, skoraj Bogu enakim neutrudljivim demonom.

Toda zakaj se ne bori Bog sam z njim?

Močnejši se ne more boriti s slabejšim.

In potem bi ne bilo junakov in borcev med ljudmi.

Junaki in borci se ne boje niti demona in le tako se lahko približujejo podobi božji —

Nada se je zdrznila. Nekje na rebreh je zapel pastirček. Solnce se je nagnilo v drugo stran neba. Iz svoje poti je stopila nazaj na zemljo. Da, tam je stala cerkev — šola — župnišče. Tu okrog nje so rasle rože iz zelene trate. Tu so pisani metulji sedali na cvetove in se zibali v njih kot v pravljicnih

čolničkih in se klanjali solncu, do katerega so se že skoraj dvignile gore. Metulji so odšli spat v pravljичne čolničke, omamljeni od dehtečega vonja in od sanj, ki so jih preživali v minulem dnevu. In divja roža — šipkov grm — od nikogar negovana in vendar lepa. Nada se je doteknila cveta. Zatrepetal je pod njenimi prsti. In drugi cveti so zakoprneli, da bi se doteknila tudi njih. Nad dolino je že krožil orel, silna ptica, in iskal z očmi skalovja, na katerega bi sedel. Nada je dvignila golo desnico v pozdrav. Siva ptica je zastrmela z višav nanjo — potem je omahnila kakor omamljena na stolpaste skale sosednjih gora.

Stopila je v cerkev. Skozi vrata je stopil solnčni žar za njo in obarval tretjega kralja, kakor da je bil poslan od nevidnega slikarja. Tretji kralj je strmел v Nado. Njegove oči so gorele vanjo, Nadine v njegove. Gledala sta se dolgo. Nič nista govorila med seboj, le gledala sta se, dokler ni Nada odšla v svojo sobo. Skozi lino je še vedno sijalo solnce. Stopila je k oknu. Oči so ji drhtele.

»Gledati se hočem v tvojem zrcalu, solnce! Ali sem lepa, povej mi solnce!«

Solnce je obstalo in ni hotelo za gore. Trepetalo je ogromno in pijano lepote, ki jo je gledalo.

»Ali sem lepa, o solnce!«

Pa so se dvignile gore in solncu zastrle Nado.

»Ti si bilo le moje zrcalo. Ljubil me bo tretji kralj.«

Legla je na blazine.

Polagoma, polagoma je prišla noč v prostor krog nje. Tedaj je skozi odprta vrata prišel tretji kralj. Njegov obraz je spremenil temo v luč. Približal se je ležišču in strmел v Nadine oči in ona je strmela skozi zastor vek in trepalnic v njegove. Sklonil se je in je poljubil njene ustnice s svojimi ustnicami.

»Ljubiti te smem, zvezda, dohiteti nikdar, kajti jaz sem tretji kralj, večni borec za lepoto.«

In potem je tiho, tiho odšel nazaj.

Drugo jutro je poklical župnik Nado k sebi. Izraz njegovega obraza je bil vesel. Nalil ji je čašo vina.

»Zakaj ste tako veseli?«

»V noči so me obiskali. O polnoči so prišli. Sedel sem prav ob tej mizi in iz te čaše sem pil. Prišli so vsi trije z oltarja in prisedli. Kdo drugi bi se ustrašil smrti radi njih. Pravijo: Kogar obišejo, ta kmalu umrje. Jaz pa sem se jih razveselil in jih povabil na vino. Postavil sem še tri čaše na mizo. Pa se je zasmel tretji kralj. »Obiskal sem zvezdo in sedaj se vračam od nje. Tukaj smo samo trije.«

Začudil sem se. »Saj smo štirje pri tej mizi,« sem odgovoril.

Tretji kralj je rekel: »Toliko let si se gledal in se nisi spoznal. Oglej si obraz prvega kralja, ki je kralj modrosti.«

Zastrmel sem v obraz prvega kralja in se zbal.

»Saj je to moj obraz,« sem izgovoril plašno.

»Tvoj obraz je in samega sebe gledaš na znotraj. Ti sam si prvi kralj, ti si modrost. Ti si žrtvoval svoje življenje. Mnogo let si samo premišljeval, dvigal si Boga s svojimi rokami. Ti si kralj modrosti. Obiskala sva te, da nama govoriš o modrosti.«

»Kako naj govorim o modrosti, ko jih tisoč drugih ve več kot jaz.«

»Toliko let si pred nama dvigal Boga.«

»Naj vama govorim o Bogu?«

»Govori nama o Bogu!«

Ves boječ sem vztrepetal in strmел brez moči v oba. Tisočerm sem v življenju pridigal o Bogu. Ko sem hotel njima, sem samo zajeceljal.

»Iskal sem ga z modrostjo vse življenje — živel sem ga — a kako naj vama govorim o njem, ko pa še nisem preiskal sveta. Pojdimo in iščimo Boga vsi trije!«

Oba kralja sta molče strmela v moje oči.

»Naj gremo in iščemo?«

»Jaz ga bom iskal z modrostjo še naprej,« sem rekel jaz.

»Kako naj ga iščem?« je vprašal drugi kralj. Pisano je:

»Kdor z mečem pobija, bo z mečem pokončan!«

»Ni pisano, a je tako v moji modrosti: Pravični bo z mečem pokončal tiste, ki z mečem pobijajo pravične in naj jih je toliko, da bi morje nastalo iz njihove krvi. Svet ječi pod meči nasilnikov. Pobij nasilnike in ustvari Njegovo kraljestvo na zemlji!«

Je vprašal tretji kralj: »Ali je z lepoto mogoče iskati Boga?«

»Z lepoto je mogoče iskati Boga. Z lepoto posvetiš lahko v najtemnejše kotline sveta. Ob lepoti bodo oslepeli tisti, ki ti bodo hoteli zastaviti pot.«

Dvignili smo čaše rdečega vina in prisegli zvestobo modrosti, sili in lepoti. Potem smo stopili iz hiše. Visoko na nebu je žarela zvezda in dolga zlata cesta je bila za njo razprostrta do obzorja.«

Nada je z začudenjem gledala v župnikove oči, ki so žarele v nenavadnem ognju.

»Nikdar bi si ne mislil, da bom proti koncu svojega življenja verjel take čudne sanje.

Prav za prav bi ne smel sanjati kaj takega. Kako je mogoče, da bi bil moj obraz enak obrazu prvega kralja? Takoj zjutraj sem se napotil v cerkev. Tista prva soha ni prav nič podobna meni. Pa še vina sem jima ponudil, kakor bi bila navadna človeka in ne svetnika, ki že zdavnaj gledata Boga z očmi, ki so široke kot večnost.«

»Bila sta človeka,« je vzkliknila Nada. Župnik se je začudeno ozrl nanjo.

»Prav za prav nisem niti najmanj vreden, da bi po pravici smel sanjati kaj takega. Moje sanje so bile porojene iz bahave misli, ki se je morda pojavila v meni in je nisem mogel dovolj zatreti. Da, v tem kraju, kjer sta vladala le beda in nevesela misel, se mi je morda kdaj porodila taka misel, da bi z njo potolažil samega sebe. Toda zakaj se je sedaj porodila nanovo, ne morem umeti. Saj ste prišli vi v ta kraj in prinesli s seboj sedem rodovitnih let, tako da vlada sedaj le sreča in veselje v tem kraju.

V svojem življenju nisem storil ničesar tako velikega, da bi smel sanjati kaj takega. Ali naj povem nekoliko o svojem skromnem in bornem življenju?«

Nada je pokimala. Ves čas ni umeknila pogleda od župnikovih oči.

»Bilo je pred davnimi časi, takrat, ko mi je bilo osemnajst let. Rodil sem se iz dobe, ki je slepo verjela v vseodrešujoči razum. Spisali so tisoč knjig o čistem razumu in o njegovi vseodrešilnosti. Toda istočasno je Mefisto drvel čez zemljo in isti, ki so se klanjali razumu, so se klanjali tudi njemu. Razum je vodil ljudstva v večjo bedo in manjšo svobodo, kot so jo imela poprej. Kajti razum, s katerim ni bilo več mogoče dokazati Boga, so sprejeli le nekateri in vsepovsod so vstajale hiše nasilja, ki je teptalo ubogega človeka. Takrat so vstali mladci, ki so se uprli temu in ustvarjali novo dobo, ki naj bi ji bilo ime romantika. Hoteli so osrečiti človeka na nov, popolnoma nov način in so ves svet prepregli z mavričnimi barvami neke lepote in zasanjane sreče, ki je pa nikdar niso mogli prijeti z rokami, da bi jo priklenili v duše ljudi. Visoko nad njimi je plaval fantom, Marija, ki so ji rekli Palas Atena, in niso verjeli vanjo. Obarvali so narode s pisano obleko in rekli tej pisani obleki narod in vse polno prekrasnih stvari so se izmislili, pozabljaajoč na ljudstva, ki so vedno bolj tonila v veliko bedo, v večje okove in večji brezup — dokler se niso prebudili iz sladkih sanj — in ostrmeli, da se je spremenil razum mimo njihovih senc v strahotne polipe, ki so izsesavali svet. V tej dobi mi je bilo osemnajst let.

Tedaj sem ljubil prekrasno dekle, ki ji je bilo ime Nada, kakor vam. Toda jaz edini sem veroval v Velikega Duha, ki je modrosti dal prednost pred razumom, in ga kleče prosil, naj stori nekaj velikega, da bom vedel, kam naj gre moja pot.

In Nada je umrla v cvetu svojih let.

A jaz nisem zlagal žalostnih pesmi. Vedel sem, da je Modrost vzela Nado k sebi, zato da bi jaz laže iskal veliko resnico.

Šel sem v Rim, toda ko sem videl, da tudi tam premnogi krasijo Boga z mavričnimi barvami, ne da bi živeli z njim, sem se napotil v samoto na to goro, odkoder sem strmel v nebo in doline in pozival Boga, naj razodene nekaj velikega.

Razum sveta je ustvaril ogromno vojno, v kateri so poblaznela cela ljudstva, dokler ni zaklical mož velikan: Vzemimo razum posameznikom in razdelimo ga med vse ljudi. Ljudje so poslušali in ustvarili ogromno državo, ki bo obsegala kmalu ves svet. — Toda ali se bo rodila sreča iz nje? Ne! Razum ne more priznati večnosti — človek pa ne bo zadovoljen, dokler ne podaljša svojega življenja v večnost. Človek ne more biti srečen, dokler ne zmaga smrti, preko katere ne more razum. Zgoditi se mora nekaj velikega. Mi vemo, da je Bog — toda kje je? Poiskati Ga moramo, da mu ugrabimo večnost. Le takrat bo sreča med vso ogromno množico človeških otrok. Poprej pa naj drugi kralj pokonča zadnje nasilje, ki bo preostalo, naj prvi kralj prepoji svet z modrostjo in tretji z lepoto.

Kako pa naj bi bil jaz prvi kralj?«

Na vrh k svetim trem kraljem je prikorakalo devet bledih umetnikov. Tistega, ki je nekoč padel pred Nado na kolena, ni bilo med njimi, kajti poginil je od tuge. Vodil jih je Veliki kritik, čigar vodstvu so se vsi brezpogojno pokoravali, kajti Veliki kritik je natanko vedel, do katere stopnje sme kdo in do katere ne, kajti pravilo je tako, naj Veliki kritik vodi duše umetnikov, da se ne razbohotijo v vseprostorje. Bledi umetnik naj bo vezan na pravila, kajti tudi lepota ima pravila in nihče ne sme preko njih. Zadnji bledi umetnik je bil mladenič kakih štirinajstih let, ki je stopal pet korakov zadaj v spoštljivi razdalji za zadnjim bledim umetnikom. Vsi so slišali, da živi na vrhu neka Nada in so hoteli spoznati, kaj naj bi bila prav za prav ta Nada, kajti po njihovem mestu so šepetali že najrazličnejše skrivnostne stvari o nekem dekletu, ki noče z visoke gore. To je vendar nekaj nerazumljivega, da nekdo noče z visoke gore in to je proti vsem pravilom bledih umetnikov, posebej pa proti Velikemu kritiku. Prišli so torej na vrh, ne da bi vedeli, kaj naj store. V župnišče jim je branil razum, ki jih je spremljal prav gori, ko pa so butali na učilnico, je bila ta zaklenjena in Nade ni bilo nikjer videti. Silno so se razsrdili, da jim ni prišla nasproti. Le najmlajšemu se je zazdelo, da je zaslišal nekak smeh nekje visoko iz učilnice. Odšli so v cerkev in bulili v tri kipe, katerih tisočletne lepote niso mogli umeti. Le najmlajši se je drznil opomniti, da ima tretji kralj vendarle nekaj nerazumljivo skrivnostnega, kar je takoj preklical, kakor hitro ga je Veliki kritik ošinil s svojim pogledom.

Posedli so potem pred cerkvijo na trati, se lotili jedi in pijače in sklenili občudovati gore na obzorjih. Toda videli niso ničesar drugega kakor gole skale, ki so strmele nekam v praznino, niso videli, da dolinice rastejo v doline in doline v silne vrhove, ki grabijo v nebo. Jedli so in pili in se grenko kesali, da so hoteli na vrh. Saj Nade ni bilo nikjer — in tista tajna, tajna misel, ki je brlela nekje v podzavesti, da bodo spoznali nekaj, kar Veliki kritik še ne ve, je ugasnila v žalostnem brezupju. Veliki kritik se je zadovoljno smehljaj in končno so se smehljali tudi bledi umetniki in ga naprosili, naj jih povede nazaj, kajti tukaj ni tiste Nade, ki je prestopila pravila.

Medtem vase zaverovani niso videli, kako so z visokih gora priplavali na vetrovih črni oblaki nad njihove glave. Toda naenkrat je strela presekala obzorje in grom se je zakotalil v njihove duše. Planili so k vratom učilnice, bili po njih in klicali Nado, naj odpre. Ni je bilo. Na vrh je šinila strela. Bledi umetniki so se spustili v divji beg po bregu navzdol — grmelo je iz obzorja v obzorje. Bledi umetniki so bežali z Velikim kritikom na čelu. Spremljal jih je porogljivi Nadin smeh, bliski so za njimi zapirali pot in nalivi so brisali njihove stopinje. Že blizu mesta so sklenili, da nikdar več ne pojdejo na vrh.

Če bi bil kdo med njimi umetnik, bi se ne zbal viharja in bi ostal na vrhu in bi videl potem:

Za viharjem se je sto srebrno belih oblakov pripaslo na nebo. Na vrh se je po bregu pripaslo sto jagnjet. Jagnjeta so se na vrhu ozrla v nebo in kimala s kodrastimi glavami oblakom, naj pridejo k njim. In so prišli. Spustili so se in obkrožili ves vrh. Tedaj je Nada stopila iz učilnice in pripeljala s seboj sto dečkov in deklic, svoje otroke, ki so posedli vsak k svoji

roži na trati. Plesali so oblački, igrala so se jagnjeta, dehtele so rože, zapeli so otroci.

In Nada?

Strmela je v obzorje na visoke gore. In tudi te gore so se približale njenim očem in se ji poklonile z orjaškimi vrhovi, te gore, obrobljene z zlatim pasom, te gore, polne nezmagljivega življenja, prežete s tisočletji, matere temnih gozdov, narcisov, belega snega — gore, s katerimi je Nada merila svojo neizmernost.

Nada je strmela — razprle so se ji ustnice. Nada je mislila, da šepeta, in vendar je vriskajoča pesem planila v pokrajine. Prisluhnilo so oblački, jagnjeta, rože in otroci.

Kaj poje Nada?

Čez gore po vrhovih, obrobljenih z zlatim pasom, je dirjal konj belec z jezdecem v vihrajočem solnčnem plašču, čigar obraz je zasijal, da so ostrmele pokrajine — konj belec je planil z jezdecem mimo solca za obzorje, da se prikaže zopet — tretji kralj — kralj lepote — pesnik in slikar, ki je prišel pogledat svojo zvezdo.

Nada je vriskala belo pesem v pozdrav:

»Hej, tretji kralj!«

Tretji kralj pride, prav gotovo pride, saj išče že tisoč let.

Na vrh k svetim trem kraljem je dospel Veliki dnevnik — morda s pošto, morda z vetrom. Veliki dnevnik je poročal:

O zborovanju brezbožcev in teozofov v Monakovem.

O zgodovini Arabcev, ki so jih utopili v morju.

O zgodovini Perzijcev, ki so jih Turki pobili v puščavi.

Da v Ameriki strada sto tisoč ljudi in jih je na Kitajskem poginilo prav toliko.

Da je zamrla pesem Havajcev.

Da so za olimpijado v Los Angeles (Angelsko mesto) porabili pet milijonov dolarjev.

In je milijonarka v Newyorku zgradila palačo svojemu psu.

Da se angleški imperij maje v Indiji.

Da je Veliki kritik umrl in mu bodo blede umetniki recitacijski žalostni večer priredili v spomin.

Da je poginil sin golega razuma Kapital in bo ob 13. uri pogreb iz hiše njegovih žalostnih sinov.

(Dalje)

LEVSTIK O VODNIKU

DR. AVG. ŽIGON

Dné 19. XII. 1867, za božič torej nekako, je takratni odbor Matice Slovenske v Ljubljani sklenil, v svoji 9. seji: da bodi »Vodnikovih pesmi« urednik in prireditelj Fr. Levstik! Jasno je izrekel takrat odbor po predlogu »Odseka za izdavanje knjig«, ki mu je bil predsednik sam »véliki« Janez Bleiweis: naj se takoj izročí, ko ga Matica dobí, »Vodnikov rokopis« Levstiku, »da ga pripravi za prihodnje leto« 1868. (Novice 1868/str. 11; DiS 1932/141). Pa je čakal odbor, in čakal Levstik še dva meseca in pol, da se je tisti sklep zganil.

Dné 3. III. 1868 si je »Vodnikov rokopis« Matica slednjič pridobila in ga kot »nakup« prevzela v svojo »last«. Na tzv. »javni« dražbi (knjigarju Otonu Wagnerju za Matico v zastavo zaseženih knjig), tam v rodoljubni Čitalnici; v Levstikovi osebni navzočnosti, ker je bil na dražbi zastopnik Kastelčevega (Matici sámi sicer pismo že poprejšnji dan izrečenega) ugovora zoper prodajo in nakup: v popolnoma svobodno uporabo za 20 gld. pridobljeni original Vodnikovih pesmi, kar ga je bilo še preostalo in ga je bil dal zvezati v tzv. »Vodnikov rokopis« bibliotekar Miha Kastelic, — pa je Matica, odn. njen »Odsek za izdavanje knjig«, kakor piše Lésar, »v prvi polovici meseca marca 1868. l. izročil g. Fr. Levstiku« (dnéva žal ne vémo!), da do 15. aprila, v dobrem mesecu torej, za 100 gld. iz »Vodnikovega rokopisa« Matici vstvari knjigo »Vodnikove pesmi«. (Novice 1868/str. 133; DiS 1932/141, 142).

Pa je minilo leto, manj teden dní, preden je Levstik šele dné 24. II. 1869, na sv. Matije dan, prinesel Matici svoj rokopis. Nič ne predolga doba za táko delo! In kaj je takrat, 24. II. 1869, obsezalo to delo Levstikovo? Lésar poroča, da

1. »p e s m i«,
2. »k o m e n t a r« njihov,
3. »nekoliko prozajičnih Vodnikovih spisov«,
4. »životopisa Vodnikovega« pa da takrat, 24. II. 1869, »še ni bilo«. (Novice 1869/str. 93; DiS 1932/144, 146).

Nam pa je ugotoviti, da:

1. »Vodnikove Pésni«. D o v r š e n e.
2. »Komentar« o Vodnikovih »Pésnih«. N e d o v r š e n. Ne vémo pa prav nič, katere in koliko pesmi Vodnikovih je bil dotodaj, do dné 24. II. 1869, že obdelal Levstik. Da sta pa bila takrat že obá u v o d n a članka v Komentarju, to se dá sklepati iz Levstikovega kronološkega podatka »lansko leto«, odn. »1867. leta« v prvem izmed obéh. Níso pa bile takrat v rokopisu Komentarja še »Narodne pesmi« Vodnikove, ker njih obdelave Levstik žal ni dovršil sploh nikoli, izvzemši eno sámo: le pesem »Pegam in Lambergar«, po moji sodbi sicer še leta 1869, — toda šele po 24. II. 1869. Tudi »Moto« najbrže ni bil tistega dné še v Komentarju, ker kaže rokopis, da je tam dostavljen šele dodatno.

3. Vodnikovi spisi v prozi: tzv. »Rokopisna ostalina« (prevodi iz grščine za »Berilo Gréfhko«, »Vumne perpovefti«, in 1 pridiga iz Ribnice). Razen tega: »Francozi na Kranjskem« (iz Vodnikovih časopisnih »Noviz«). **Nedovršeno** torej.
4. Nekaj povečini jezikoslovnega komentarja k Vodnikovim prevodom iz »Rokopisne ostaline«. **Nedovršeno**.
5. Življenjepisa Vodnikovega — še nič, dasi ga je Levstik takrat že bil pričel in spisoval, toda nikoli ne dovršil.

Dné 11. III. 1869, točno štirinajst dni po Levstikovi februarški izročitvi rokopisa, je Matica v 13. odborovi seji opustila svoj dotedanji prvotni namen in sklep o izdanju samih Vodnikovih pesmi, pa po Bleiweisovem predlogu in »po daljšem razgovarjanji« razširila svoj program: da Matica pri tégni v Vodnikovo knjigo tudi Vodnikovo prozo ter da izdaj »Vodnikove spise«. Tudi je obenem odobrila idejo »Komentarja« in pa »Življenjepis«. Vse to že na podlagi predloženega dela Levstikovega! Predsednik dr. E. H. Costa je bil namreč neznano odkod prinesel Matici ter izročil Levstiku v prireditve Vodnikovo »Berilo Grefhko«, iz ostaline Vodnikove, dotlej še neobjavljeno. To se zdí da je bilo pobuda za pritegnitev Vodnikove proze pri Matici.

Cenzura pa, »gg. Šolar, Marn in Praprotnik«, ki so bili medtem od 24. II. 1869 pa do té (13.) seje odborove pri Matici že opravili svoje »presojevanje«, niso povsem odobrili Levstikove ureditve. Pritrdil jim je tudi odbor, 11. III. 1869, ter sklenil, naj se Levstiku njegova prireditve Vodnikovih »Pésni« in tudi proze njegove vrne v predelavo, ki naj jo skupno »z urednikom gosp. Levstikom dožene odsek za izdavanje knjig«. (Novice 1869/str. 93; DiS 1932/146).

Toda z Levstikom ni šlo kar takó zlahka. Obveljavljaj je trdó svoje nazore v svojem delu! Lézar sicer piše, »da je g. Levstik v nekterih rečeh odjenjal in obljubil rokopis vsled dogovora spremenjen véliki petek t. j. 26. marcija izročiti« spet Matici. Torej točno v 14 dnéh spet po 13. seji odborovi! Odbor in Odsek pa sta čakala in čakala Levstikove vrnitve rokopisa zaman, vse do začetka poletja, do 21. VI. 1869, torej céle trí mésece in še desét dní po vrhu. Moral si je slednjič ponj — Odsek sam k Levstiku!

Dva odposlanca, dr. Zupanec in prof. Vavrù, sta dné 21. VI. 1869, tri dni pred odborovo 14. sejo (z dné 24. VI. 1869) sklenila z Levstikom na domu njegovem »pogodbo« o dovršitvi dela: »Pesni« in »Komentar« njihov gredó takoj v tiskarno, »prozajična dela« in »življenjepis« pa »v dveh mesecih«, torej 21. VIII. 1869. »Po podpisani pogodbi« je prejel Levstik 40 gld. za »rešitev svojega rokopisa iz zastave«; Lézar pa piše, da je Levstik »iz rok dal svoj rokopis t. j. pesmi in komentar, kateri se koj isti dan nese v tiskarnico«. (DiS 1932/147, 148).

Dné 21. VI. 1869 je torej šel Levstikov »Komentar« — v tiskarno k Blazniku! In Blaznikova tiskarna ga je res postavila že štiri stolbce in pol, ki so se nam v Levstikovi zapuščini ohranili še do dandanes. Ima jih od 8. XI. 1916 z rokopisom Levstikovim vred licejska biblioteka v Ljubljani (Dnevni zap. 1916/štev. 111). Več kakor ti štirje stolbci in pol pa ni bilo

Komentarja Levstikovega stavljenega nikoli: Levstik si je vzel Blaznikov stavek in ves svoj rokopis iz Blaznikove tiskarne domov in ga namenoma hoté ní več pripustil k Blazniku! Tudi tu ne vémo dnéva dogodku.

Zakaj pa je bil Levstik leta 1869, meseca julija nekako, postavitev svojega Komentarja pri Blazniku za Matico také nekam čudno strmó prekinil? Bil je to upor njegov zoper 21. VI. 1869 usiljeno mu »pogodbo«! Pod pogoji té (že podpisane, dasi le p o g o j n o podpisane) »pogodbe« — ní Levstik pripustil ne postavitve ne natiska, češ da je tista »pogodba« nekam nečedna in nekako n e m o r a l n a, torej — zanj neobvezna! Zató jo je tu na t a k svoj način odklonil! In ní bilo da bi rekel prazno to stališče Levstikovo! »Pogodba« z dné 21. VI. 1869 mu je določila v §. 1. c.) »za komentar k pesmam [Vodnikovim] po p e t n a j s t gold. za vsako tiskano polo, med ktere se vendar ne bodo štele strani, na kterih so Kolinove pesmi«. In še znatno manjše črke so mu bili določili pri Blazniku kar brez vednosti njegove za njegov Komentar, ki so rokopis »kar žrle«. Ustavil je zatorej stavitev, odvzel rokopis, da primora Matico také — v drugo in d r u g a č n o pogodbo! Pa mu ní vspeho.

In také je ostalo pri nas táko delo prav do tega dné brez vsakega vpliva. Ní brez svojih hib to delo Levstikovo seveda; tudi je ponekod že nekam ostarélo dandanes po svojih več ko 50 letih; toda bilo je takrat, leta 1869, naravnost prvobornik pri nas v svetu dela — na podlagi d o k u m e n t a. Kaj bi nam bilo takrat pri nas odprlo to delo novega naziranja, nadelalo potí, prvo také pri nas dotlej, s tolikim zamahom pričeto, z neugnanim trudom gnano v končno dovršitev! Vstvarilo bi nam bilo že takrat atmosfero, privadilo in priučilo nas misliti in raziskovati d o k u m e n t a r n o! Pa je obležalo mrtvo v prahu in temi.

Odločil sem se torej, da tá, za tiste čase res velikopotezno in krepko podjetni zalet Levstikov ob Vodniku, tehten del dela Levstikovega vobče, dvignem iz pozabe. Priča je, kakó resnično resno se je Levstik trudil, da razmakne mejnike pretesni naši literaturici s široko knjigo, »dostojno Vodnika« in — Matice, kakor piše sam! Pa le kar človek sam vidi, lahko sam sodi!

Zlasti pa nam je ta »Komentar o Vodniku« dandanes tudi svoj zgodovinski, avtentični komentar tu k listom in listinam o Levstiku samem, živa sodobna priča o njihovi resničnosti in stvarnosti!¹

¹ Za točno umevanje tiskovnih znamenj in znakov v tej objavi rokopisnega originala treba pripomniti: V ostre obklepe z drobnimi črkami postavljena mesta so v rokopisu avtorjevem prečrtana. Med dve pokončnici stisnjeno besedilo (odn. tudi le del besede ali le posamna črka), pomeni popravek ali pozneje pripisani dostavek avtorjev bodisi v tekstu samem, ali pa nad vrsto ali kje ob robu. Med ostrimi obklepi z enakimi tipi kakor tekoči glavni tisk vzdržani vložki so dostavki in lastne dopolnitve zgolj iz moje prireditve avtorjevega teksta. Ena sama poševnica / zaznamuje konec *strani*, dve // konec *lista* odn. *dvolista* v rokopisnem izvorniku. Paginacijo poedinih listov rokopisa sem vplel kar med tekst sam (kot svoj dostavek) v ostrih (voglatih) obklepih. Komur pa ní za tak podrobni študij, ampak le za gladko čitani tekst, naj vsa ta tiskovna znamenja z opombami vred kar nemoteno preskoči, kakor da jih sploh ní! Pa mu bo teklo čitanje po želji, brez ovire.

LEVSTIKOV KOMENTAR VODNIKOVIH PESNI: UVOD

(Leta 1869 pri Blazniku že postavljena članka)

//[1.:]

O Kastelčevej zbirki.

Vodnikovo [rokopisno] pesniško ostalino jaz imenujem povsod Kastelčevo zbirko za tega delj, ker je bil njen poslednji gospodar pokojni ljubljanski knjižničar Mihael Kastelec. Kako je prišla v njegove roke, o tem bode nam o priliki sam govoril. Gospod Oton Wagner, knjižni trgovec v Ljubljani, bil si je za 30 gld.¹ a. vr. kupil od Kastelca pravico, Vodnikove pesni v „Klasji“ dati na svitlo, a rokopise potem vrniti poprejšnjemu gospodarju. Wagner je bil nagovoril mene, pesni urediti, ali odšel je nagloma iz Ljubljane, predno je bilo to delo dovršeno. Potem se je [lansko] 1867. let² slovenske Matice odbor [z] s Kastelcem pogodil zopet o samej pravici, Vodnikovo pesniško ostalino vso natisn [o] [l] [i] [t]i. Tudi Matica je uredovanje³ izročila meni, ki sem uže od Wagnerjeve dobe⁴ imel delo pričeto.

Vodnikova ostalina, kolikor⁵ je ima Kastelčeva zbirka iz peresa pesnika samega, pisana je vsa v bohorici na velike četrtnice (kvarteljice)⁶ debelega, zelenkastega papirja. Kastelec jo je zvezal v trdne, debele papirnate platnice ter [straném] listom napisal čisla.

Prvi list zvezka je prazen, vendar iz ostali/-ne Vodnika samega, kakor svedoči papir⁷. Naslednji dve manjši, rjavi četrtnici, katerih prva je zopet vsa prazna, vteknil je Kastelec, ki je na prvo stran družega teh dveh list⁸ov iz bohoric napisal: [„]V Vodnikove pesni... [n]a svitlobo dal ino zalužil⁸ M. Kastelic. Natisnil v Ljubljani N. N.⁹ 1839.“ Iz tega vidimo, da so se Slovenci pripravljali celih trideset let, predno so vse Vodnikove pesni dali v dézel. [P]o [D]o [z]danji listi so [bili] vsi brez čisla. Za njimi sledé tri Vodnikove četrtnice, katere je Kastelec utegnil nekoliko pozneje od kod dobiti, ker imajo rdeča rimska čisla I., II., III. Na vseh je večkrat prepisan: *Moj spominek*¹⁰, ter na 2. strani II. lista tudi: „Vinske mušice“, povsod z Vodnikovo roko. [P] Dalje sta dve rjavi, Kastelčevi četrtnici, katerih druga je prazna ino brez čisla — kakor v obče noben prazen list čisla nima — a na prv¹¹ [e] [j] [o], s črnim rimskim čislom I. [z]abeléženo četrtnico je Kastelec v bohorici diplomatično izvésto¹¹ prepisal pesnikovo avtobijografijo¹², katerej je dal naslov: *Vodnikovo življenje, kakor ga je sam na dveh straneh v veliki pratiki za léto 1795, katera se v c. kr. licealskim bukviši (popravek: bukvarnici) znajde, popisal. Valentin Vodnik m/p.*¹³ — Na zvršetku

¹ Blaznikove tiskarne stavek iz leta 1869 (poslej = BS), po takrat uzuéni krajšavi, toda v nesoglasju z Levstikovim rokopisom: gold.

² Prvotni tekst Levstikov je bil torej: lansko leto... Časovno pa l. 1869 to že ni več veljalo in je bilo naravnost nepravilno, zaradi česar je Levstik ta prvotni datum (ki je nam dandanes kronološki datum o dejstvu, da je Levstik ta članek pisal in torej pričel svoj Komentar Vodnikovih »Pesni« že l. 1868,) naslednje leto izpremenil v trdno letnico: 1867. leta.

³ BS (= Blaznikov stavek) zoper Levstikov rokopis — brez akcenta: nadaljevanje...

⁴ BS z akcentom: dóbe...

⁵ BS s hibo stavčevo: kolikov...

⁶ Levstikov rokopis prvotno torej: (kvarteljce)... Poslej pa z Levstikovo roko izprememba: (kvartljice)...

⁷ BS brez akcenta: papir.

⁸ BS razprto: založil... Toda Levstik ima u, kakor ga ima res tudi Kastelic: salushil...

⁹ Levstik ima v svojem rokopisu ti dve črki z gotico; dasi jih ima Kastelčev original v »Vodnikovem rokopisu« (danes v licejski biblioteki) — pa z latinico, kakor sploh ves koncept naslovnega lista.

¹⁰ BS razprto; pomotno brez akcenta: spominek,...

¹¹ BS ima (zoper Levstikov rokopis): izvestno

¹² BS: brez akcenta.

¹³ BS ima zoper Levstikov rokopis v tem citatu naslova dve hibi: življenje, ... in pa (brez akcenta): leto... Opozorim naj tudi, da obseza ta, v LLB pod signaturo 10.058 stoječi, v usnje vezani, svojčas Vodnikov lastni zvezek vse tri letnike pratike, in sicer

te // [2.:] avtobijografije [z] stojé besede, zopet Kastelčeve: „Nun folgt Vodnik's Lebensbeschreibung gerade so, wie sie Mathias Čop, Lizealbibliothekar¹⁴ in Laibach, geb. in Žerovnic am¹⁴ 26. Jänner 1797, gest. am 6. Juli 1835, aufgezeichnet hinterlassen hat.“ Ta bijografija, prepisana z roko gospoda knjižničarskega skriptorja Jurija Kosmača [je potem] sledí¹⁵ na treh rjavih, nekoliko manjših polovnicah (halbe bögen)¹⁶, katere imajo s svinčnikom zabeléžena znamenja: A, B, C. [Podajem jo tukaj vso, diplomatično izvésto prepisano.]

[Natisnena je bila v novinah „Illyrisches Blatt“ 1828. leta v 2. listu, ter tudi zopet 1844. leta v 31. ino 32. listu, samo da je tu izpuščen zadnji oddelek.]¹⁷

najprej letnik: »Velika Pratika ali Kalender sa tu lejtu 1795.«, in za njim po kronološkem redu letnika za 1796. + 1797. Sprej na prvi strani knjigovezno dodanega lista (močen, debel pisni papir!) pa v zvezku z lastno Vodnikovo roko slovita avtobiografija. — V svojem rokopisu je Levstik primaknil h Kastelčevim slovenskim besedam na konec monogram Vodnikov: *Valentin Vodnik m/p.*, kakor da je ta opomba lastna beseda Vodnikova! To pomoto Levstikovo nam »Vodnikov rokopis« pojasni pa takoj na prvi pogled: Kastelic je bil na poseben dvolist, ki ga je potem uvezal v zbornik, najpoprej »diplomatično izvésto prepisal pesnikovo avtobiografijo«, kakor je to pravilno ugotovil tudi Levstik sam; temu svojemu prepisu je bil Kastelic primaknil za naslov — Vodnikov avtogram, kakor stoji v navedeni Vodnikovi pratiki z lastno roko Vodnikovo res nad življenjepisom: *Valentin Vodnik m/p.* Ní pa kar takó jasno, da si je bil Vodnik sam ta svoj avtogram pa tudi res mislil kot naslov naslednje avtobiografije! Po mojem vidu — né. Ampak okó mi pravi, da je Kastelic umel ta avtogram napačno. Dasi avtogram res stoji na sredi strani nad življenjepisom, je vendarle zmaknjen previsoko navzgor proti robu! Zdí se mi, da je Vodnik s tem avtogramom svojim označil le sebe kot lastnika knjige (odtod tisti *m/p* na koncu avtograma!), — ne pa da bi bil hotel z njim nasloviti avtobiografijo. (Cfr.: LLB 10.058). Po dokončanem že prepisu Vodnikovega originala je zapisal potem Kastelic še dodatno sprej na čelo prve strani pred življenjepis svojo slovensko opombo, kakor je na konec svojega prepisa istotakó dodatno dostavil še drugo, tisto nemško pripombo: Nun folgt Vodnik's Lebensbeschreibung — češda »Čopova«! Tista prva, slovenska opomba Kastelčeva na čelu prve strani pa se na tesnem prostoru izteče ravno tik pred Vodnikovim, že prej ob prepisu Vodnikovega teksta tja za naslov postavljenim monogramom, — kar je Levstika zavedlo v zmoto, da je ta monogram, ki tiče navzdol, primaknil navzgor h Kastelčevi opombi sami! Odtod nekorektnost, nesoglasje, naravnost nelogičnost podatkov na tem mestu.

¹⁴ Levstikov rokopis ima to besedo (kakor Kastelčev original) — z gotico. BS: (kakor vse drugo) z navadno latinico.

¹⁵ Prvotno zapisani izraz (»je potem«) ni bil kesneje, kakor se zdí, Levstiku več prav po godu v svoji res nekam preprimitivni obliki; črtal ga je in pripisal nadenj »sledí«. V Levstikovem rokopisu je sicer dandanes deloma spet obnovljen, za besedo »sledí« je s svinčnikom nad vrsto spet pripisan »potem«, — toda ne z Levstikovo, ampak z Levčevó pisavo: pripisal ga je v tekst torej *Levec*; in sicer za svojo nameravano objavo tega članka pri Bambergu (leta menda 1895) v neizišlem VI. zvezku zbranih spisov Levstikovih.

¹⁶ V rokopisu Levstikovem sta nemški besedi v obklepu črtani z enakim svinčnikom, torej z Levčevó roko. BS ima po stavčevi modrosti: (halbe Bögen).

¹⁷ Levstika je na tem mestu, kakor priča njegov rokopis, precej sukalo, preden si je pomagal do jasnosti! Kastelčeva dvoumljiva pripomba na koncu Vodnikove avtobiografije: »Vodnik's Lebensbeschreibung gerade so, wie sie Mathias Zhóp... aufgezeichnet hinterlassen hat«, je Levstika uverila, da ima tam v Kosmačevem prepisu na treh dvolistih [A B C] pred seboj Vodnikov življenjepis iz peresa Čopovega, — torej izredno literarno zanimivost! In prepisal si jo je, ker mu Kastelčev vir ni dal nobene poblížje pojasnitve, za objavo — vso v svoj »Komentar«: »Podajem jo tukaj vso, diplomatično izvésto prepisano.« Šele nató si je pozneje razbistril in ugotovil Levstik, da ni bilo to, kar je imel Kastelic iz Čopove ostaline v rokah, nič avtorsko Čopovega, ampak, izvzemši prvi (uvodni) odstavek, ki v njem sicer Čop sam navaja svoj vir, — le Čopov prepis članka »Valentin Vodnik. (Eine biographische Skizze, als Beitrag zum gelehrten Österreich.)«, ki ga je bil za 9. obletnico Vodnikove smrti († 8. I. 1819), ko so kratko prej vendarle bili smeli postaviti pri Sv. Krištofu Vodniku nagrobnik, prinesel popolnoma anonimno takratni uradni »Illyrisches Blatt« [urednik: prof. Franz Xav. Heinrich] dne 10. I. 1828 (Nr. 2., pg. 5/7), a ga potem dobesedno ponatisnil vsega razen zadnjega odstavka, ravnotakó anonimno, v istem listu urednik Jean Laurent leta 1844 (»Illyrisches Blatt« 1844, No. 31 & 32, 1. VIII. & 8. VIII.). Po ugotovitvi te že dvakratne objave članka se je Levstik premislil in črtal v svojem

Za tem životopisom sta brez čisla dva lista od enacega papirja, kakor poprejšnji; prvi je iztrgan. / [8.:] Na njem [je sodba] se číta¹⁸ ls Kastelčevo roko napisan! konec necega, zopet Čopovega spisa, v katerem je bila morebiti kritika(?) o Vodnikovem jezici. Kam je izginil začetek, nisem mogel zvedeti.¹⁹ Za tem spisom sledí Kastelčev dostavek. Čitatelju podajem vse, kakor ino kolikor je.

rokopisu ves svoj prepis Kosmačevega prepisa z uvodnim Čopovim odstavkom vred, dasi je ta bil res izvorno Čopov in dotlej kakor še dandanes neobjavljen. Ohranil nam ga je Kosmačev prepis v »Vodnikovem rokopisu«. Levstik ga je v gajico takó-le preoblikoval:

[Vodnik Valentin (man accentuirt gewöhnlich seinen Nahmen Vódnik; er selbst accentuirte sich — wenigstens im Jahre 1796 — Vodník) geboren im Dorfe Gorna, Šiška bey Laibach den 3. Februar 1758, gestorben am 8. Jänner 1819. Hinsichtlich seiner Lebensverhältnisse beziehe ich mich auf die beyliegende „Biographische Skizze“ aus dem in Laibach in deutscher Sprache erscheinenden, zur „Laibacher Zeitung“ gehörigen „Illyrischen Blatt“, welches übrigens wenig Illyrisches enthält; d. h. nicht nur höchst selten etwas in krainischer Sprache, sondern auch selten etwas über Illyrien. Illyrisches Blatt heisst es seit 1819. Früher hiess es „Laibacher Wochenblatt zum Nutzen und Vergnügen“. 1828, Nro. 2.*)

S poslej spet črtano pripombo k tej Levstikovi zvezdici, ob levem robu rokopisa:

*) Kar zdaj sledí, vse, razen Kosmačevih pisnih pomót, vzeto je res od besede do besede iz ilirskega lista.]

Rokopis Levstikov ima na tej strani tudi še dve opazki v frakturi, z Levčevo roko — za Bambergovo tiskarno: »Was durchgestrichen ist, soll nicht gesetzt werden. L.« In k Levstikovemu poslednjemu, ob rob pripisanemu, toda v tekst mišljenemu stavku [»Natisnjena je bila...« itd.]: »Unter dem Striche.« Namenil ga je torej Levec pod črto!

[K Vodnikovi biografiji iz leta 1828 in k Čopovemu razmerju do nje pa primerjaj še nedatirani koncept Čopovega pisma Kopitarju iz dní med 10.—31. januarjem 1828 (ZMS V./93): »Von neuen literarischen Arbeiten ist mir hier nichts bekannt. Im hiesigen illyrischen Blatte vom 10. dieses erschien: „Valentin Vodnik (eine biographische Skizze, als Beitrag zum gelehrten Oesterreich)“ von meinem Collegen Heinrich.« Torej iz peresa takratnega urednika samega, profesorja Fr. Xav. Heinricha! — In Čopovo pismo šafaříku ddo. »Laibach, 24. Juny 1831.« (ZMS I./104), kjer šafaříku Čop poroča, da je njegovih prispevkov 26 pol in dodatno še 1 pola prilog: »Es sind von meinem Geschreibe 26 Bogen, nebst 1 Bogen Beylagen,« med njimi Vodnikova biografija: »eine Biographie Vodnik's aus dem hiesigen „illyrischen Blatt“,« — brez navedbe avtorja. Vsega tega pa tistodobno Levstiku še ní bilo na uporabo za njegovo delo! Prišlo je v našo knjigo šele 1899 in 1903; za tisti koncept Čopovega pisma Kopitarju pa je Levstik že vedel l. 1873: zasledil ga je bil sam v LLB.

¹⁸ BS: brez akcenta, ki je sicer tudi v Levstikovem rokopisu morda dvojbena.

¹⁹ Vsaka poblížja ugotovitev, kaj in odkod je pravzaprav ta Čopov fragment, je bila Levstiku tistodobno res povsem nemogoča. Nobenih podatkov, nikakih virov ni tiste takó zeló še zgolj le pričetniške dni naše bilo pri nas o stvari! Levstik je stal tu pred trdo in nemo zabitimi vrati. Res da je že z letnico 1864 bila v Pragi izšla knjiga: »/ Paul Jos. šafařík's Geschichte der südslawischen Literatur. / Aus dessen handschriftlichem Nachlasse herausgegeben von Josef Jireček. / I. Slowenisches und glagolitisches Schriftthum. / Prag 1864. / Verlag von Friedrich Tempsky. /« Toda Levstiku v Ljubljani dostopna pa ta knjiga še leta 1869 ni bila! Licejski biblioteki jo je kupil Muys šele koncem leta 1872, — ko je bil prišel tja že za skriptorja m. septembra 1872 Levstik! (Inventar lic. bibl. v Lj.: »Solarjahr 1872« štev. 28.179—28.628; šafaříkovo delo pa ima signaturo 28.565.) Ta knjiga bi Levstiku leta 1869, pet let torej po natisku (1864) pač na tem mestu že bila v njegovo delo utegnila prispevati vsaj nekoliko orientacije. Na strani 96 je čitati tam:

Babishtvo ali porodnizharski vuk sa babize, pisal Or. (sic) Janes Mathoshek, zef. kr. vuzhenik porodnizharstva na visoki sholi ino sdravnik v' porodnifhu (prestavil Valentin Vodnik). V' Ljublani natiskal Joshep (sic) Skarbina bukvo.tif. 1818. 8^o. 440 S.

Der Verfasser nennt im Predgovor den Prof. „Balant Vodnik“ als den Übersetzer. „Dali fo mi fe pregovoriti gospod vuzhenik Balant Vodnik snani Slovenzhan, de fo mojo Nemfhko ino Zhesko besedo tolmazhiti fe lotili.“ Vodnik's Sprache in diesem Buche sucht es der Ravnikarschen (in den Sgodbe u. s. w.) nach- oder zuvorzuthun, wird aber dadurch weniger verständlich, als in seinen frühern Büchern; was man aber auch an der Ravnikarschen beklagte.

Levstik bi si bil torej tu lahko ugotovil, da je prva stran tistega Kastelčevega odn. Čopovega fragmenta (izvzemši prvi dve in pa zadnjo vrstico) že v šafaříkovi knjigi l. 1864 bila natisnjena vsa! Ker Kastelčev rokopis se tekstno glasi pravzaprav takó-le:

„Babishtvo ali porodnizharski Vuk sa Babize. Pisal Or Janes Matoshek, zef. kr. vuzhenik porodnizharstva na visoki sholi, inu sdravnik v' porodnifhu. V' Ljublani 1818. Natiskal Joshep (sic) Skarbina, bukvo.tif.“ 8^o 440 SS. Der Verfasser nennt im Predgovor den Prof. „Balant Vodnik“ als den Übersetzer „Dali fo mi fe pregovoriti gospod vuzhenik Balant Vodnik snani slovenzhan, de fo mojo Nemfhko ino Zhesko besedo tolmazhiti fe lotili.“

„... nichts im Drucke, als die Übersetzung der Geburtshülfe von Matoschek (für die krainischen Hebammen): „Babištvo ali porodničarski Vuk za Babice. Pisal [d]Dr. Janez Matošek, ces. kr. vučnik porodničarstva na visoki šoli, inu²⁰ zdravnik v' porodnišu. V' Ljublani 1818. Natišal [sic] Jožep²¹ (sic) Skarbina, bukvotis.“ 8^o 440 SS.²² Der Verfasser nennt im Predgovor den Prof. „Balant Vodnik“ als den Übersetzer: „Dali so mi se pregovoriti gospod vučnik Balant Vodnik znani slovenčan, de so mojo Nemško ino²³ Česko besedo tolmačiti se lotili.“

Vodnik's Sprache sucht es der Ravnika'schen (in den Zgodbe) nach- oder zuvorzuthun, wird aber dadurch weniger verständlich, als die in seinen frühern Büchern (was man²⁴ aber auch an der Ravnika'schen beklagte). In der letzten Zeit beschäftigte er sich mit der Sammlung, Feilung etc. seiner Gedich-/te, die er herausgeben wollte. Die Ausgabe sollte die früher gedruckten Gedichte verbessert, und mehrere neue enthalten.“

M. Čóp.[“]³²

Vodnik's Sprache sucht es der Ravnika'schen (in den Sgodbe) nach- oder zuvorzuthun, wird aber dadurch weniger verständlich, als die in seinen früheren Büchern (was man aber auch an der Ravnika'schen beklagte).

Takó bi si bil torej Levstik lahko že tiste čase dognal, da ima v Kastelčevem prepisu pred seboj odlomek iz Čopovih prispevkov za Šafaříka; kakor tudi iz predgovora knjige, kjer piše Jireček na str. IV.: »Die wichtigste Quelle jedoch, welche Šafařík zu Gebote stand, waren Nachrichten des Humanitäts-Professors und späteren Bibliothekars in Laibach, Mathias Čop (Zhóp).« Pa kaj, če vira, če knjige nimaš! Ali doumé to visoki Olimp?

Nam dandanes pa je mogoče še za drobtinico dalje! Pintar je takoj v I. letnik Zbornika Matice Slovenske leta 1899 vsprejel Ivana Kunšiča (16. II. 1899 na Dunaju umrlega visokošolca slavista) »Doneske k zgodovini književne zveze mej Čehi in Slovenci«, v prireditvi mladega Vladimirja Levca. In tam, v ZMS I./149 smo vendarle svojih dobrih 10 let po Levstikovi smrti († 16. XI. 1887) dobili z bogato obilico takrat in še leta poslej pri nas takó odiozno perhoreciranih, za »filološke smeti« zmerjanih (o, »kartomazni« »vdarcitistih dní!), res prisrčno toplo odklanjanih dokumentov, tudi »donesek«, da ima v Čopovem rokopisu slovenske literarne zgodovine za Šafaříka češki muzej v Pragi (pola 16, str. 63) o Vodniku besedo Čopovo, ki je Šafařík ni uporabil v svoji knjigi: »in der letzten Zeit beschäftigte er sich mit der Sammlung, Heilung etc. seiner Gedichte, die er herausgeben wollte.« Dobrodošel komentar, pozitivna beseda k našemu fragmentu, ki prispeva obratno sam k tej besedi — pa korekturo »Feilung« zoper brezglavo »Heilung«, a tudi zvezo, kontekst Čopovega stavka v članku. Zakaj le, da ni Kunšič navedel tudi še zadnjega stavka!

Jasno je torej: Kastelic si je vzel svoj fragment iz Čopovih prispevkov za Šafaříka, iz članka Čopovega o Vodniku (15. pola: str. 59, 60; 16. pola: str. 61, 62, 63). In sicer ne iz originala Čopovega, ki ga je bil po pošti dal iz rok Čop Šafaříku v Novi Sad 24. VI. 1831, kjer ga je ta prejel preko Dunaja in Kopitarja šele 28. VII. 1831 (ZMS I., str. 104, 128) in si ga potem ohranil do smrti; ampak vzel si je Kastelic Čopove stavke o Vodniku iz Čopovega duplikata, ki si ga je bil kupil pri dedičih z vso Čopovo ostalino vred (Čop Šafaříku 9. V. 1831 [ZMS I./101]: da si je dal svoj spis prepisati!); iz tistega duplikata namreč, ki si ga je kesneje iz lastí Kastelčeve pridobil (ali šele po Kastelčevi smrti?) župan dr. E. H. Costa, po smrti njegovi pa ga z vso Costovo biblioteko in ostalino vred imel Schollmayer, dokler ni romalo vse vkup na Rusko, kamor je vso Schollmayerjevo knjižnico prodala vdova njegova, — ker ni bilo kupca v domači deželi! Kdor vé dandanes še kaj poblížjega o teh dogodkih, naj nam zapiše! Le zakaj ni veliki rodoljub Costa poklonil Čopovega rokopisa tiste rodoljubne dni — svoji preljubljeni Matici? zlasti kot njen predsednik!

Žal pa, da smo s tem danes ob Kastelčevem fragmentu na koncu in kraju vseh nadaljnjih možnosti v Ljubljani! Ena možnost bi sicer po vsem poprejšnjem pač še bila, da bi si mogli namreč tisti Kastelčev fragment, tisti izgubljeni prvi list njegov dopolniti danes že — od tam: iz Čopovega originala v Pragi! A to je spet ena izmed tistih slovenskih »kulturnih« višin v gnili zamočvirjenosti naši od Krima do šmarne gore! Kedaj smo bili Slovenci »Daj-dam!«? ampak vedno le: »Daj nam!« In takó smo tudi tu spet še vedno nekako prav tam, kjer je bil svoje dni Levstik: iz naših virov, iz naše knjige, iz naših bibliotek in muzejev nam tu, med Krimom in Šmarno goro, še zdaj ta dopolnitev ní mogoča, navzlic velemestu, in to celó že več kot deset let — univerzitetnemu velemestu! Sézi si sám v žep — svoje lástne mizérije: pa nam daj! »Ali ti ni smo — Slovenci?«... Gotovo da!

²⁰ BS (v nesoglasju z Levstikovim rokopisom): ino...

²¹ BS (po stavčevi ali korektorjevi vednosti?): Jožef...

²² BS (čital je stavec Levstikovi črki SS za 55): 44055.

²³ BS: in... [Kastelčev original ima kakor Levstikov rokopis: ino].

²⁴ BS po stavčevi pomoti: mann...

„Noch ein Wort über das bisherige Schicksal dieser Gedichte.

Der gesammte poetische Nachlass Vodnik's kam im Auctionswege in die Hände des Mathias Kallister, gewesenen Lycealbibliothekars in Laibach²⁵, und aus Kallisters Nachlasse hat ihn der gegenwärtige Herausgeber auf dem nähmlichen Wege an sich gebracht. Mancherlei Rücksichten und widrige Zeitumstände haben die Herausgabe dieser Gedichte *vielleicht* zu (poprava: — so —) lange verzögert.²⁶ — Sie erscheinen gerade so ans Tagelicht²⁷, wie sie Vodnik selbst eigenhändig niedergeschrieben hat;*) nur die Orthographie²⁸ glaubte man nach ihrem gegenwärtigen Standpunkte gestalten zu müssen. Von der Wahrheit dieser Angabe kann sich Jedermann die Überzeugung selbst verschaffen, indem die Manuskripte // [9:] mit allen ihren Verbesserungen als ein theurer vaterländischer Schatz nach der Drucklegung in der k. k. Lycealbibliothek²⁹ aufbewahrt und zur beliebigen Einsicht bereit gestellt werden.“

Laibach am 11. März³¹ 1839.

Der Herausgeber. [“]³²

*) Ali tačas ni bilo še v Vodnikovej pesniškej ostalini tujih poprav?³⁰

Za tem spisom je všita knjižica: „pesme za polkušino“, [na] [v] kterej so Vodnikove poprave. Dalje sledí 18, po vrsti z rdečimi [arabskimi]³³ čisli (1—18) zabeleženih³⁴ listov pesnikove roke. Potem sta dve tenki, rjavi četrtníci³⁵, večji od Vodnikovih, zabeleženi s črnim³⁶ čis. 1. ino 2. Na 1. strani 1. l. [ista] je pesen: „smo stare novice“, a na 1. strani 2. l. [ista] pesen: „za nov' let' ne vem“, obé pisani v [M] [letelici]³⁷ z roko

²⁵ Rokopis Levstikov ima zadnje tri besede z gótico. BS: (kakor tu) z navadno latinico.

²⁶ Kastelic ima v originalu prvotno »vielleicht zu«; potem pa je ti dve besedi sam prečrtal in zapisal nad obema: »so«, kar dá namesto prvotnega »vielleicht zu lange« sedaj: »so lange«. Nima pa Kastelic v svojem originalu nič črte pod temi besedami. Podčrtal, razprl jih je šele Levstik v svojem rokopisu.

²⁷ Beseda ima res to obliko v Kastelčevem izvorniku.

²⁸ BS s svojevoljno korekturo stavčeve *th* in s pomoto njegovo brez *e* na koncu: Orthographi... [Kastelčev original v Vodnikovem rokopisu kakor Levstik: Orthographie].

²⁹ BS: Lycealbiliothek

³⁰ BS je to (šele dodatkoma ob rob pripisano) pripombo Levstikovo izpustil; prezrl jo je stavec na robu rokopisa.

³¹ Rokopis Levstikov ima to besedo z gótico (kakor Kastelčev original). BS: z latinico.

³² Levstik je tu sledil do črtice Kastelcu. Original Kastelčev ima prav takó kakor tu Levstik zaključne navodnice — začetnih navodnic ní, ker je začetek iz Vodnikovega rokopisa izginil! — na koncu Čopovega teksta; za besedo: enthalten.“ Pravilno! Ker to pomeni: da Kastelic ni pred seboj imel Čopovega originala podpisane ga, ampak le sam tekst, brez Čopovega imena. Ime Čopovo je dodal Čopovemu tekstu na koncu Kastelic iz svojega: *M. Zhóp* — brez pike na koncu. Pravilno ga je torej Kastelic postavil izven navodnic, v označbo, da tega podpisa Čopov original sam nima. Levstik pa bi bil moral, ker podaja Kastelčevo (in né kakor Kastelic Čopovo) listino, tu za imenom *M. Zhóp* postaviti še svoje navodnice, v označbo, da je tu konec Kastelčevega rokopisa. Sam sem to označil, namestu s podvojenimi, z navodnicami v ostrih obklepih. — Soroden, in vendarle povsem drugačen pa je slučaj z navodnicami v naslednjem rokopisu, ki je izvorno Kastelčev ter kot tak v originalu navodnic seveda nima ne na začetku ne na koncu. Navodnice je tu postavil iz svojega Levstik, in glej, popolnoma po Kastelčevem vzgledu: med navodnice je vzel le glavni tekst Kastelčev, datum in podpis Kastelčev pa ne, — kakor da ta dva nista njegova, dasi sta! Povsem napačno torej, če je Levstik postavil navodnice pred datum in naslov ter obá s tem izključil iz Kastelčevega avtorstva! Levstik bi bil moral zaključne navodnice postaviti pravilno šele tu sèm in edinole tu sèm na konec vsega Kastelčevega teksta, kar sem kot svojo tostvarno dopolnitev označil z navodnicami v ostrih obklepih, kar znači, da jih v Levstikovem rokopisu ní!

³³ Levstikov dostavek ob levem robu rokopisa.

³⁴ BS ima (zoper Levstikov rokopis) to besedo z akcentom: zabeleženih...

³⁵ BS: brez akcenta.

³⁶ BS ima (v nesoglasju z Levstikovim rokopisom na tem mestu, dasi kongruentno »z rdečimi arabskimi čisli« v poprejšnjem stavku Levstikovem) po stavčevi korekturni volji, ali pa po modrosti korektorjevi ob tzv. »domači« korekturi množino: s črnimi... Vendar pa bi tu bil Levstik sam izbral pač — dvojino!

³⁷ BS: brez akcenta.

meni neznano. Pod zadnjo pesen je Kastelec v bohoríci zapisal: „naj pesem umetna“³⁸ |ltd. Potem sledí pet Vodnikovih četrtnic z rdečimi čisli 19—23; na njih so s pesnikovo roko napisane brambovske pesni, za katerimi je všíta³⁸ knjižica: „Pesmi za brámbovce“³⁹. Za knjižico [sledí] |je| „Ilirija oživljena“ na dveh četrtnicah črnega čisla 3. ino 3b., zopet v metêlici. Kar je koli pisano v [M]metêlici, vse je pisala ista roka ter povsod na enacem papirji. Potem je 24. četrtnica rdečega čisla iz Vodnikovega peresa, / a za njo na tacem papirji, kakoršen je [povsod.]|tam,| kjer piše metêlica,⁴⁰ v prvih treh stranéh [rjava] polovnice z rdeč. čis. 25. ino⁴¹ 26. stojí: „Ilirija zveličana“, zapisana z neznano roko, katera je to pesen napisala tudi na polovnico rdeč. čis. 29. ino 30. istega papirja. Za 26. četrtnico sledí [še tanjša,] rjava⁴², [še] polovnica, [še tanjša od njé,] ter ima rdeč. čis. 27. ino 28. tudi z⁴³ „Ilirijo zveličano“, zapisano z neznanim peresom, ki je različno od poprejšnjega. Za polovnico 29. ino 30. čisla sta dva zamokla, razkava lista, mnogo manjša od drugih, z rdeč. čis. 31. ino 30.⁴⁴, zopet z „Ilirijo zveličano“⁴⁵, prepisano z isto roko, s katero na 27. ino 28. listu. Potem od 33. do 70. lísta z rdečim čislom sledí sam Vodnikov rokopis, za kater[el]im⁴⁶ je en prazen list, a [zatem] |potlej| na 1. strani zamoklobéle, od Vodnikovih nekoliko manjše polovnice, [katera ima] črno čislo 4.,⁴⁷ čítaš⁴⁸ neko pesen brez naslova, [katere] |ki je| ni Vodnik naredil; jaz o njej več povém na konci te knjige. Dalje sledé zopet [10:] Vodnikovi rokopisi od 71. do 76. lista rdečega čisla, a med 71. ino 72,⁴⁹ med 72. ino 73. ter med 74. ino 75. l.[istom] so prazne četrtnice. [brez čisla, katerega v obče nima noben prazen list vse Kastelčeve zbirke.] Potem so Anakreontove pesni v metêlici na listih črnega čisla 5 do 19.,⁵⁰ samo „žensko moč“ je Kastelec v bohoríci zapisal na manjšej četrtnici črnega čisla 7. [Zdaj] |Dalje| je zopet Vodnikov rokopis od 77. do 101. lista rdečega čisla, a med 79. ino 80[.]⁵¹ listom je prazna četrtnica. Dalje na manjšim⁵², zamoklozelenem⁵³ listu, ki ima z rdečo |mélijo| (krédo) na 1. strani zapisano 9., a na drugej strani 10. čislo, vidimo s Kastelčevo roko napisano pesen, katero sem jaz imenoval: „lovec“. Potem je samo še na 102. listu⁵⁴ Vodnikova roka, a na listih 20. do 26. črnega čisla „[narodne kratke ino] |ljudske pesmi| poskočne“ [pesni“],⁵⁵ semkaj je s Kastelčevo roko v bohoríci prepisane iz drugih dveh Vodnikovih sešitkov, katera tej zbirki nista vdružena.⁵⁶ Na konci Kastelčeve zbirke so štirje prazni listi. /

³⁸ BS: brez akcenta. — ³⁹ BS: brez akcenta.

⁴⁰ Konstrukcija ima na tem mestu vsled prevelikega kratkorečja svojo čudno nejasnost: Levstik je rabil tu personifikacijo »metêlica« ter jo postavil zeló izredno za subjekt.

⁴¹ BS pomotno: in

⁴² BS tu nima vejice. Pravilno, toda zoper Levstikov rokopis.

⁴³ Tu je konec prvega stolbca (»fáne«) Blaznikovega stavka.

⁴⁴ Takó tudi BS. Vendar je to le pisna pomota Levstikova, namestu: 32., — kakor priča že takoj nadaljnji Levstikov tekst s štetjem: »od 33. do 70.«, a predvsem pa izvornik sam (»Vodnikov rokopis«: LLB, tja pridobljen kot podaritev Slov. Matice s podaritvenim aktom ddt. 12. III. 1921).

⁴⁵ BS s pomoto: zveličano“.

⁴⁶ BS s pomoto: katerem... Takó je sicer prvotno imel Levstik res tudi sam v svojem rokopisu. Ali da bi bil izpremenil tam prvotni e v pravilni i morda šele po stavitvi pri Blazniku?

⁴⁷ Levstikov rokopis: polovnice, [s] črn[im] |o| čislo[m] 4.,... [BS z neumljivo pomoto: črne čisle...].

⁴⁸ BS: brez akcenta.

⁴⁹ BS (zoper rokopis Levstikov): ino 72.,...

⁵⁰ BS (zoper Levstikov rokopis s piko za 5): čisla 5. do 19.,...

⁵¹ BS (zoper Levstikov rokopis s piko za 80): 80. listom...

⁵² Takó Levstikov rokopis (nam.: na manjšem). In takó tudi BS, toda z n narobe (v stavku »na roko«!): ua manjšim,...

⁵³ BS: zemolklozelenem

⁵⁴ BS: brez akcenta, — ki je sicer tudi v Levstikovem rokopisu dvojben.

⁵⁵ Prvotno torej rokopis Levstikov: „narodne kratke ino poskočne pesni“, kar je potem Levstik izpremenil v pravilen citat iz Vodnika: „ljudske pesmi poskočne“,...

⁵⁶ Ta podatek Levstikov nam je zeló važen: tista dva izvorno Vodnikova rokopisna sešitka, ki sicer ne vemo, koliko sta štela strani ali listov, nista torej bila nikoli »vdružena«.

O naslovu Vodnikovih pesni.

Opravdati se mi je, zakaj sem postavil naslov: *Vodnikove pesni*, a ne kako drugače. Obliko: *pesni* sem ohranil zato, ker je staroslovenska: *p̃sni f.*, iz katere je: *pesem* poznéjša pokvara; ker je dalje rabila tudi novoslovenskim starejšim pisateljem ter Vodniku samemu povsod v rokopisih, torej vselej, kader je smel tako pisati, kakor se je njemu zdelo najbolje, kajti videti je, da so pri nas uže za Vodnika jezikoslovni samotržci v natisnenih knjigah branili tako pisati, kakor je bil kdo po vse preverjen, da je prav.¹ Za tega delj morebiti knjižico, natisneno 1806. leta, Vodnik imenuje: „*pesme za pokušino*.“² ter brambovske, v posebnem zvezku 1809. leta na svitlo dane: „*pesmi*³ za brambovce“, kar je pozneje vendar preuredil, ino sicer na prvej teh dveh knjižic s peresom: „*pesne za pokušnjo*⁴, *pel* (popr. *zlo-/[11.:]žil*) Valentin Vodnik od 1780 do 1816“; a brambovske v Kast. zb. vidimo imenovane: „*Vodnikove pesni*⁵ brambovske.“ Tudi na 1. listu rdečega čisla v Kastelčevj zbirki čitamo: „*Vodnikove pesni za pokušnjo, zložene od 1780 do 1816*.“⁶; na 2. l.[istu] rdeč. čis.: „*pesne za pokušnjo, pel Valentin Vodnik od 1780 do 1816*“, [popr.: a) — *zložil* —, b) — *zložene* —, c) „*Vodnikove pesni za pokušnjo od 1780 do 1816*.“⁷ Na tem listu je iz početka stalo: „177—“, a kaj je bilo na mestu nule, ne more se čitati. Dalje tudi na 3. listu rdeč. čis. nahajamo: „*Vodnikove pesni za pokušnjo, zložene od 1780 do 1806*“; a na 62. listu rdeč. čis., na katerem [sol]je[le] prepisan[el]al: „*premaga 1814*“, čitamo⁸: „*Vodnikove pesni nove*“, ter na 75. l.[istu] rdeč. čis. nad „iskricami“: „*Vodnikove pesni preslovenjene*.“⁹ To dovolj kaže, da je pesnik res najrajši hotel svoje delo tako imenovati, kakor sem ga jaz. Da sem izpustil létnice ino besede: *za pokušnjo*, kar je Vodnik tudi hotel v naslov postaviti, mislim, da se mi [o tem] ne trebé zagovarjati. /¹⁰

t. j.: *uvezana* — v »Vodnikov rokopis« Kastelčev. Zakaj jih Kastelic ni dal uvezati? dasi jih je imel! Zaradi cenzure? Iz pozabljivosti? Ali ker jih je bil založil? Namenoma torej, ali le slučajno? Ne vemo! O teh dveh izvorno Vodnikovih sešitkih imamo zadnjo sled in vest dné 12. XII. 1870: bila sta od 7. III. 1870 z »Vodnikovim rokopisom« vred na Dunaju pri Levstiku! Pa do kedaj? »Vodnikov rokopis« je Matici vrnil v Ljubljano Levstik z dopisom z dné »29. oktobra 1870.«; Matica je vpisala prejem 31. oktobra 1870 pod številko 179. Ali pa je Levstik takrat poslal z »Vodnikovim rokopisom« vred Matici tudi ta dva sešitka? Pač — né! Saj nista bila njena! Kaj se je torej takrat ali poslej zgodilo ž njima? Ne vemo nič! V Levstikovi posmrtni ostalini jih ní! Kam sta torej prešla? Kdor kaj vé, naj pové! — O tisti »neki pesni brez naslova« v zborniku, ki da ní Vodnikova, ní »na konci te knjige« povedal Levstik ničesar, ker ni dospél do tistega konca. Čigava je? — In kje je Vodnikov original »Anakreontovih pesni«? Odkod je pripisal Kastelic sam lastnoročno v tisti z metelčico pisani prepis »Anakreontovih« Vodnikovih »Žensko moč«? Kam je preminil spet ta Vodnikov original? — Tudi lista, signirana s štetjem 9/10, ki je bila na njih s Kastelčevo roko prepisana narodna pesem »Lovec«, — ali brez naslova? Levstik pravi, da jej je šele sam dal to »imé«! — nista dandanes več v »Kastelčevi zbirki«! Toda o tej pesmi več ob »narodnih pesmih« Vodnikovih. Kup nejasnosti torej tu dandanes!

¹ Ost zlasti zoper tajnika Slovenske Matice Antona Lésarja, pa tudi zoper odbornika Marna, — ker sta obá bila oponenta zoper »nove oblike« in vso novo pisavo Levstikovo; slednjič pa ost zoper »Odsek za izdavanje knjig« pri takratni Matici Slovenski vobče.

² BS: brez pike. Pravilno, toda v nesoglasju z Levstikovim rokopisom.

³ BS (s hibo v materialu): „*pesmi*... [Ali pa je le odtisek tam nejasen?]

⁴ BS: *poskušnjo*,... (v nesoglasju z Levstikovim rokopisom).

⁵ BS: *pesmi*... (dasi zoper Levstikov jasni rokopis).

⁶ BS svojelastno (zoper Levstikov rokopis) s piko za letnico: od 1780. do... NB: Vodnikov rokopisni original [= VRO] nima letnice 1816 kakor Levstik, ampak piše: »do 1806«.

⁷ BS: do 1816... (brez pike za letnico, dasi zoper Levstikov rokopis). NB: VRO ima tudi tu: »do 1806.«; dosledno enako torej na vseh treh listih 1, 2, 3, — ne pa »do 1816«.

⁸ Rokopis Levstikov: „*premaga 1814*“, [„šole spet estrajške“, „združenci 1813 do 1815“, „leto 1814“, „kratka pa krepka“] čitamo:

⁹ BS s hibo: *poslovenjene*“.

¹⁰ Levstikov rokopis ima tu na koncu prve strani 11. lista kljukco in v nemški fraktur opombo z Levčevo roko, za Bambergovo tiskarno (l. 1895): »Das Weitere ist nicht zu setzen. Levec.« — Zatém sledí v Levstikovem rokopisu vsa prazna obratna stran lista 11.

IZ SODOBNEGA MLADINSKEGA SLOVSTVA

BORIS OREL

I

Razgledi po sodobnih mladinskih knjigah iz svetovne književnosti ne vodijo do onih rustaljenih in dognanih zaključkov, ki so potrebni za oris kulturne slike mladinske umetnosti.¹ Ona je s svojimi novimi postanki, novimi obrazi in v svojih novih okrožjih še vse preveč natura časa, a kultura samo v tistem svojem velikem toku, ki zakonito teče iz časa v čas, iz ene dobe v drugo, ki često preobrazi oblike, vsebinska jedra pa pušča neizpremenjena. Ti razgledi mnogo trpijo zaradi dejstva, da jim marsikaj ostaja prikrito. V izvorniku so tuje mladinske knjige težko dostopne (n. pr. ruske!), dočim te, ki nam jih nudijo knjižnice in knjigarne, predstavljajo neznamen del iz velikega obsega sodobne mladinske književnosti. Književnost sama pa poroča o njih skopo in v zvezi z ostalo knjigo. Toda mladinska umetnost je kultura, ki je zanjo slovstvena beležka v književni reviji mnogo preozka. Drugače razstava. Važno propagandno delo vršijo danes razstave mladinske knjige, otroških igrač in lutkovnih gledališč. Ker se često na teh razstavah zbere vse, kar se je v bistvenih in značilnih oblikah ustvarilo na mladinsko-umetniškem polju, od davnih početkov do danes, so one nedvomno odlična pomoč pri delu kulturnega zgodovinarja, redek pouk za pedagoga, hkrati pa neovrgljiv dokaz za svojebiten kulturno-ljudski značaj mladinske umetnosti. Razne družinske revije in literarni tedniki so posvetili v zadnjih letih po nekaj pisanih strani mladinski in otroški umetnosti, a na teh nahajamo poleg dobrih razprav kakega Walterja Benjamina izvečine članke, ki posegajo v zgodovino in pedagoške probleme ali ki ne odkrivajo bistva mladinske umetnosti, pač pa s svojimi tendenčnimi odnosi do nje vršijo kulturno poslanstvo v dobro različnih območij. Prevodi mladinskih del iz tuje književnosti tudi ne nudijo zadostne pomoči pri spoznavanju njene svetovne podobe. Kajti mnogo se prevaja takega, kar je postalo popularno, senzacijsko ali dobilo po neki zakoniti poti, ki je utemeljena v značaju pisanega dela, mednarodni zvok (»Tarzan«!), med tem ko prava in resnična knjiga ostaja doma, kje na Holandskem ali Flamskem, tajna in za zmerom neodkrita. To dejstvo lahko poučno podpremo s sličnimi dogajanja iz velike književnosti, n. pr. iz nemške, v kateri sta Josef Ponten ali Hermann Stehr ali še kdo drugi v primeru s Th. Mannom, Remarqueom ali Glaeserjem domovini in inozemstvu tako rekoč nepoznani umetniški veličini. Vzroki so mnogovrstni in prvi ležijo že v živcu kriminalno-pustolovske povesti.

Senzacijska pustolovska povest s svojo naravno igro dogodkov je za doraščajočega in razvijajočega se otroka prostor, v katerem se čudovito hitro znajde, a hkrati nevarno prepadno ozemlje, ki krije v sebi dvoje magičnih sil, dvoje velikih vplivov, dvoje obrazov vzgojitelja. Ta dva obraza se križata med seboj tako, kakor se razhajata pozitivnost in negativnost ali neplodovitost in tvornost. In če povprašamo danes otroka, ki mnogo čita, katere povesti najbolj ljubi, ali pa odličnega umetnika iz svetovne književnosti, katere knjige iz otroških let se najbolj živo spominja, nas bosta obadva presenetila s sličnimi naslovi in imeni, kakor: »Prvič med Indijanci«, »Karl May«, »Robinzon«, »Tarzan«, »Rinaldo Rinaldini« itd., dejstva, ki pred njimi obnemi vsa ostala, četudi vzorno oblikovana mladinska književnost.

¹ Referat v prvi vrsti upošteva knjige, ki so lani in deloma letos v originalu ali v prevodu izšle v založbah slovenskih knjigarn in kulturnih ustanov. Slikarski in lutkarski del naše mladinske umetnosti pa razmotrivanja o zadevah okrog »Kresnic« in »Našega Roda« priobčimo prihodnjič.

Brez dvoma se življenje in umetnost v kriminalno-pustolovskem spisu stikata na tak način, kakor v romanih Dostojevskega umetnost in odgonetka onostranosti ter nadnaravnih dejstev. In dualizem take umetnosti je bil že od pamtiveka mnogo bolj mikaven in privlačen, nego tista tako zvana »absolutna« umetnost, ki je često v svojih oblikah prazna in mrtva lepota.

II

Senzacijsko mladinsko delo pa največkrat kaže verno sliko stremljenj sodobnega mladinskega pisatelja. V tem je zaenkrat njegova prva, v naš čas se odražajoča kulturna vrednost. Za zgled takega dela naj nam bo iz bližnje srbskohrvatske prevodne književnosti Ericha Kästnerja »roman za decu«, »Emil in detektivi«.² S tem »romanom« skuša pisatelj ustvariti mladinsko zgodbo, ki se glede prostora in časa ne ravna po tradiciji, ampak ji naš čas daje primerno življensko ploskev. Zatorej v spisu ne najdemo džungel, zagonetnih pustinj ali slikovitih gorskih pokrajin, nego vso sodobno romantiko velemestne ulice: vlomilca, detektiva, banko, denar, pocestne otroke. Povest v svojem ogrodju ni otroška, ona ta značaj prejema šele po nosilcih dejanja, po otrocih. Ti otroci iz sveta iger rastejo v dejanje, otroška igra, ki je v našem slučaju zasledovanje vlomilca in tatu, postane iznenada živa tvornost, tako rekoč pripleše do istih zmagovitih odkritij kakor resnobna in oprezna taktična poteza detektiva v službi. Sicer v tej povesti nastopajoči otroci posnemajo odrasli svet, a kaj je največkrat otroška igra drugega kot — posnemalna umetnost?

Nemški pisatelj Erich Kästner tedaj stremi, da ustvari s to zgodbo novo obliko mladinskega pravljicega spisa (prim. uvod k povesti). On vse te sodobne kulture kriminalno-pustolovskega sveta, kulture moderne tehnike, časnikarskih uredniških sob, ne zanika nalik pravljicarju zakletih gradov in vilinskih prikazni, nasprotno, on ustvarja iz te sodobne realnosti tudi romantiko. Tehnike oblikovanja novega mladinskega spisa pa se je Kästner učil ob filmu. Vseskozi je vpliv filma na delo očividno. Prikazovanje oseb, razvitek in zaključek dejanja so kakor v filmu. In še nekje se je Kästner zgledoval: ob kolektivistični in ornamentalni umetnosti sodobnega gledališča. Zaradi tega je njegova mladinska zgodba izrazito časovnega značaja. Smatramo jo za pomembno predhodnico tiste danes še nenapisane otroške pravljice, ki ji bo kultura tehnike, filma in časnikarske uredniške sobe takšna tajna in nevidna arhitektura kakor hišna kultura domačim pravljicam Bratov Grimm. S tem smo hkrati označili veliko pomanjkljivost sodobnih pravljicnih spisov Kästnerjevega kova: realnost je v njih še vse preveč otipljiva in grobo prisotna. Spremlja nas ob njih nezmotljiv občutek, da je zgodba površno in enostavno pomanjšanje zgodbe za odrasle ljudi in početij odraslega sveta.

Tudi norveškega pisatelja Gabriela Scotta »Trojka«³ se dogaja v svetu otroških iger. Te igre pa se ne razgibajo v Kästnerjevo epiko, nego ostajajo v svojih otroških okrožjih, akoprav jih drami epičen tok junakov iz knjig. Če »Trojko« natančno primerjamo s Kästnerjevo zgodbo, priostriamo izsledek primerjave v stavku: igra »trojke« se spočenja pod vtisom čitanja knjig (Robinson Crusoe, filozofija odraslih v otroških ustih: žene so od nekdanj krvoločne i. t. d.), igra Emila in njegovih tovarišev pa iz zgleda dejanj odraslega sveta. Razlike med Scottom in Kästnerjem so mnogotere in velike. Zlasti slutiš v »Trojki« bodočega pisatelja — epika. In resnično je Scott umetnik, ki ustvarja mladinski spis z izraznimi sredstvi epične umetnosti, iz psihološkega pronicanja v robinzonski otroški svet,

² Izd. Nolit, Beograd.

³ Jugoslovanska knjigarna, Lj.

morda iz spominov na svojo mladost. V Kästnerju pa ugledamo ne toliko umetnika, kakor ljudskega pisatelja, ki umetniško-oblikovno nemoč učinkovito nadomešča s sestavljajno umetnostjo iz garderobe časovnih rekvizitov. Zaradi tega teži »Trojka« iz mladinske umetnosti v umetnost, »Emil in detektivi« pa v kulturo ali bolje: v zgodovino časovnih šeg in običajev. Obadva spisa pomenljivo odpirata razglede v notranjo problematiko sodobne mladinske umetnosti.

Ne tako R. Kyplinga »Zakaj — zato«.⁴ On je že poglavje iz pretekle mladinske književnosti, poglavje angleškega racijonalizma in duhovitosti. Vsekakor bi bilo potrebno, da osnove Kyplingovega oblikovanja znova pregledamo in prav nič ne naslonimo na stara dognanja, ki jih naš čas nespremenljivo ponavlja. V prvi vrsti je Kypling Anglež s širokim obzorjem poznavanja mitične kulture, zlasti indske. Toda velikih stvari ni izpovedal, tudi ni predstavil stvari v njih prvobitnosti, nego na duhovit način indski mitos in anekdoto poangležil in marsikaj, kar je bilo v njej rahlo nakazanega, do obrobnosti stopnjeval. V vsem svojem stremljenju po objektivnosti je sicer izoblikoval čudovite zgodbe in šaljive domislice, a te ne iztekajo iz nobenih velikih središčnih svetov. Navsezadnje je vse le še dialektika brez pravljičnega čara in brez velikih resnic. Usoda R. Kyplinga nalikuje usodi B. Shawa in njegove umetnosti.

Nekje v flamski mladinski književnosti pa živi — Stijn Streuvels. Namesto Kyplinga bi resnično rajši čitali mladinsko idilo Flamca Streuvelsa v slovenskem prevodu, kakor bi bilo večje poznavanje flamske ali holandske mladinske knjige pač primerno in poučno za slovensko mladinsko umetnost.

III

Slovenska mladinska umetnost je razložljiva iz prostora slovenskega naroda. Zlasti je ta prostor nalik flamskemu majhen in iz njegove majhnosti rastejo vsa ta zanj tako značilna imena, človeška okrožja, vrednote, življenja: idila, malomeščanstvo, ljudska umetnost, lirična pesem, novela, pokrajinska slika, romarska cesta. In tudi mladinska umetnost.

Otroška popevka iz naše narodne pesmi pa zlati nauki našega duhovnika so morda prva zorna mladost slovenske mladinske umetnosti. In če bomo pisali zgodovino slovenske mladinske knjige, ne bomo začeli z zlatimi nauki A. M. Slomška, ki vidimo v njih skromen slovenski odmev preloma med staro in novo mladinsko knjigo v evropski književnosti, pač pa vsekakor s teksti slovenskih protestantov in katoliških reformatorjev in z verzi pesnika Valentina Vodnika. Kajti kje ugledamo značilnejši vzorec starega mladinskega teksta, če ne ravno v pri nas tako popularnih šolsko-grozilnih verzih V. Vodnika:

»Lenega čaka strgan rokav,
palca beraška, prazen bokav.«

Toda ne gre za mladost in za zgodovino, nego za sodobnost slovenske mladinske umetnosti. In to sodobno podobo si oglejmo v različnih poglavjih.

Pravljičica. Narodno blago, ki ga je nabral Matija Valjavec in drugi, še ni mladinsko slovstvo. Po značaju neobdelanosti in po pristnosti ljudskega izročila je hvaležen in plodonosen študij za mitologa, med tem ko čaka mladinskega pisatelja kočljiva in ne tako lahka naloga, da zapisano blago primerno popravljiči, to je, da ga stilistično zaokroži v mladinski tekst. »Pravljičice« Pavla Flereta⁵ predstavljajo enega izmed zadnjih poizkusov, popravljičiti slovensko mitično blago.

⁴ Jugoslovanska knjigarna, Lj.

⁵ Učiteljska tiskarna, Lj.

Delo, ki ga je pisatelj izvršil res da z vestnostjo in skrbnostjo šolnika in mladinoslovca, pa ni zaseglo tiste zadnje skrivnosti preobrazbe, po kateri se ljudska pripovedka izpreminja v otroško pravljico. P. Flere je delo popravljichenja pripovedke (prim. »Vile in pastir«) poleg raznih dodatkov in neznačilne stilistične zaokrožitve v toliko razumel, da je morje izpremenil v potok, to je, da s pomanjševanjem nekih elementov izoblikuje pravljico čtivo. Razen tega mislimo, da pripovedka zlasti še slovenska, ni pravljicega značaja in ji manjka že v osnovi naivna morala pravljice, pa tudi ni tako prožna in raztegljiva, da bi se mogla preobraziti in potročiti v nekaj podobnega, kar je Grimmova pravljica. Pravo ozadje naše pripovedke je baladna narodna pesem, pa tudi legenda in šaljiva anekdota. Prav za prav je vsa usoda naše pripovedke v tem, da raste iz legendarnih slovenskih tal. Zatorej je pravljica igra P. Golie, »Jurček«, še najbolj srečna rešitev slovenske otroške pravljice, ker je šla k nekim osnovam, k ljudski umetnosti. Klovnski ples treh popotnih muzikantov, ki nas spominja na ples dveh lyonskih zabavnikov Coquard pred božjimi jaslicami, je taka ljudska umetnost, narodna pesem ali igra, ki je z njo pravljica dobila slovensko ognjišče.

In dokler se nam prikazuje Mirka Kunčiča pravljica brez takega ali sličnega slovenskega ognjišča, se ona odteguje vzorom ljudsko-umetniškega prostora. A mimo tega gineva tudi naivnost morale njegove pravljice in beži pred časovno-socialnim prikazom. Ne čarodejna palica in poljub, usmiljenje do bednih in teptanih reši kraljeviča dosmrtno pokore. Usoda tlačanov in revnih pa ne spada v pravljico takega kova, ki je njena etika etika naivne morale, zgodbe, ne pa etika iz dejanja ali ona, ki jo skuša vobraziti prikaz socialne krivičnosti časa. Če hoče Kunčič socialno etično govoriti, se mu to ponesreči in prav takisto bi se Pocciju, če bi pisal s slično težnjo. Ustroj ljudsko-mladinskega pisatelja je vendar znatno različen od stvariteljske sposobnosti umetnika, ki ume etiko pa socialne težnje lepo vstaviti v tekst mladinske povesti (Pantelejev) ali v posebno umetniško formo pravljicne simbolike (prim. Jiří Wolker). Resnični mladinski pravljicar zmerom misli etično v smislu naivne etike pravljic, a nikakor ne etično v smislu socialne enakosti iz časovne resničnosti.

Ali vendar — ob pomanjkljivosti in raznih oblikovnih napakah, ki nastajajo zaradi tega, ker se pisatelj po nepotrebem spogleduje z umetnostjo in njenimi pesniškimi oblikami, zna Kunčič ustvariti svoj odnos do otroka. Okrog sveta svojih pravljic oblikuje literaturo, ki je v neposredni zvezi s predstavljenimi pravljicnimi liki, ki povrh vsega zahteva stalen stik (prim. Stričkov kotiček v »Slovincu«), ki se bere liki kronika ali pravljicen dnevnik in (ki) razgledniško romantiko pravljic premeteno odtehta s čari svoje intimnosti. In le škoda, da Kunčič svojega tragičnega spora z resničnostjo življenja, zaradi katere se preveša v pravljicni svet, ne veže z globljimi, demonskimi in ironičnimi črtami pravljicarja iz romantike. Na tak način bi njegova pravljica pridobila mnogo živosti, globokosti in tudi izvirnosti. Jokec, Požgančkov oča, Terezinka, Blažon, to so slovenski liki, ki kažejo, da se je Kunčič učil ob Vandotu in ob njegovem značilnem »Kekcu«, nekakem Panu iz našega gorskega sveta. Toda Kunčič nam tega gorskega sveta ni porazširil, s svojimi ljudskimi postavami je obtičal v vzorcih gradu in kraljevičev. Slovenski rokodelčič pa čaka svoje oživitve v pravljicni igri.

Legend a. Iz naše preteklosti književnosti poznamo dve najlepši legendi, predstavljeni v mladinsko-leposlovni obliki, in sicer: »Romanje na goro« in »Zgodbo o Martineku, ki je iskal raj na zemlji« (Ksaver Meško: Mladim srcem). V njih vidimo primer, kako mladinska legenda ne rase iz ljudskega izročila, nego iz pesnikove stvariteljske fantazije in njegove globoke religiozne zavesti in je odtis tega tudi stil, ki ni starinska kronika legende, pač pa religiozno-lirična pesem. Ta resničnost prelaga Meškovo mladinsko berilo na nelegendarno ploskev, ali ob

pozornejšem pregledu odkrijemo, da to ploskev odtehta druga, ki je osnovna in v nekem oziru celo geografija legende. »Zgodba o Martineku« je na priliko pomajšan prikaz poti pogankega in krščanskega človeka. Ali ne stoji Martinek, ki se odloči od svojega doma, da poišče raj na zemlji in ki na tem svojem iskanju doživi cel mitos o prirodi in človeških prikazni, na isti ravnini kakor nekoč davni poganski človek? In če bi se Martinek ne povrnil k staršem, bi bil spis prav za prav bajka o bajki, kakor je »Romanje na goro« v bistvu legenda o legendi.

Ako postavimo ob stran Meškovega mladinskega spisa »Tiho življenje«⁶ Joža Lovrenčiča, se nam pojasni odgovor na vprašanje, zakaj ostaja Meškov tekst izrazito mladinsko čtivo, in zakaj se »Tiho življenje« navzlic mladinsko-umetniškem oblikovanju preveša mnogo bolj v ozračje legende in v umetnost, nego v mladinsko leposlovje. »Tiho življenje« izvira iz ljudskega izročila in iz nekih resničnih legendarnih dogajanj. Temu primerna je njegova oblika, ki je legendarno-kronična, umetniška. Zaradi tega je »Tiho življenje« brez dvoma najlepši dogodek v mladinsko-leposlovni produkciji preteklega leta. Legende pod imenom »Tiho življenje« so prvič slovenske in drugič imajo za svoje bogato ozadje religijozno kulturo slovenskega ljudstva.

Slovenske legende, ki je njih nastanek ozko spojen z rojstvi naših cerkva in božjih poti, so tiho veličanje našega sveta. Ni samo slučaj, temveč globlja vzročnost zemlje in ljudi, da sta najlepše legende izsanjala baš primorski in gorenjski človek. Primorska in Gorenjska sta dva najizrazitejša slovenska prostora. V glavnem je to alpski prostor, prostor planine, gore, vode, soteske, votline in tihih gozdov. In če obžari tak prostor luč krščanstva, luč Jezusovega rojstva v betlehemiški votlini, se morajo v njem goditi raznovrstni čudeži in kipovitost gore mora najti svoj odmev v čudežni alegoriji božjih postav, kakor je prav tako pravljica smrt Petra v »Ledeniku« Josefa Pontena zadnja skrivnostna logičnost kristalnega ledenega veličastja. »Legenda o Kriščevem trnu« in »Legenda o Udarjeni Materi Božji ljubenski« (žal, da te Lovrenčič ne oblikuje v »Tihem življenju«) sta brezprimerni osnovi za nenapisano karakterologijo primorskega in gorenjskega človeka. Samo v primorski legendi živijo Franci Vaclavi Lucenpergerji in iz osrčja primorskega prostora rasteta Simon Gregorčič in Klement Jug, prvi s svojim dvomom nad človekom, drugi s svojim smrtnim iskateljstvom, oba pa daljna potomca in verni prisposodi trentarskega gospoda iz legende. Na tej točki naletimo na ljudske spise Ivana Preglja, ki je njih umetniška ljudskost z vidika primorsko-tolminskega prostora globoko utemeljena.

Naposled pa prinaša »Tiho življenje« med nas čudovito, doslej nepoznano podobo slovenskega otroka, s čimer smo že odkrili in ocenili tisto tajno vzgojno in umetniško vrednoto takih knjig.

Mladinski kulturoslovni spis pa povest s poučno težnjo. Ne samo iz legende, tudi iz raznih domoznanstvenih spisov dobiva otrok najmočnejše kulturoslovne pojme in podatke. Marsikatera narodna kultura je tako vsestransko in silno širokopotezna, da prepaja tudi navadna, suha šolska berila. V berilu angleških čitank, pa naj bo še tako poučno in mednarodno anekdotsko, čutimo navzočnost angleške kulture, ki se izraža mimo tega še v tisku, obliki knjige, slikah itd. In prav zanimivo bi bilo, da n. pr. v berilih slovenskih čitank poiščemo, kje so in kakšne so tiste navzočnosti kultur. Kajti gotovo je poleg mladinskega leposlovja tudi običajno šolsko berilo večkrat izrastek in svojstven odmev zgodovine, družbe, ceste, kuhinje, skratka: kulture. Njegova inferijornost razpolaga z zadostnimi lastnostmi, da ga lahko vpeljemo v posebno poglavje mladinske književnosti.

⁶ Mladinska matica, Lj.

Višja stopnja šolskih beril so domoznanstveni spisi dr. A. Th. Sonnleitnerja. So mladinska topografija, ki naj služi marsikateremu učitelju za zgled, namreč, kje je njegovo mesto ustvarjanja v mladinskem leposlovju. Gotovo se ne nahaja njegovo mesto v diletantski delavnici epičnih spisov, samostojnih pravljic ali verzificiranih zbirk, nego prav za prav v delavnici kulturno-zgodovinskih spisov in topografskih čitank. Mladinski spisi Sonnleitnerja (»Logarjevi otroci iz Asperna«, »Na robu mesta«, »Stari in novi Dunaj« i. dr.) so take slike kraja, ki iz sodobnosti posegajo v preteklost in ki njih tempo poučnega berila in negibljevost idealiziranega dejanja odtehta ravno ta kulturno-zgodovinska in topografska predstavljalnost domačega kraja. Drugi pol takega poučujočega pisanja je n. pr. Julesa Verna »Carjev sel«, kjer značilne lastnosti naroda izvečine rastejo iz dejanja, ki ni brez fantastične živosti.

Udejstvovanje učitelja-pedagoga v naši sodobni mladinski književnosti je prav dobro vidljivo ob spisih kakor so »Vrtnaričice«, »Botra z griča«, »Jakec in Mihec«, ter »Gremo v Korotan«. Imenovani spisi so mladinsko slovstvo, ki gre igraje v šolski pouk, sloni nezavedno na črti zadnjih obrisov starih kultur ter je končno zavedno pisano glede na spol in starost mladine. Zlasti sta knjižici »Vrtnaričice« (A. Škulj) in »Botra z griča« (Kristina Hafner) primer, kako pouk ne leži v ozadju, nego v ospredju, a zgodba mrtva v ozadju. Ribičičeva otroška knjiga »Mihec in Jakec« pa predstavlja zanimiv tekst, tako vsebinsko kakor oblikovno.⁷ Ta tekst z velikimi tiskanimi črkami in vmesnimi podobami (podobopisje), ki so tudi neke podobe črk, besed in dejanj, je zares nazoren in reprezentativen. Kar je bila nekoč visoka kultura podobopisja in slikopisja Egipčanov in Babiloncev, to je danes igrača, ki nosi v sebi tajno vzgojno ost. (Prim. srednjeveške knjige rekov in pregovorov.) Ribičičev tekst je v vsebinskem pogledu nekak življenjepis dveh mladih neugnancev, ki teče v strugi letnih časov in pomembnih šolskih dogodkov, R. Wagnerjeva⁸ »Gremo v Korotan« pa nič več kakor šolska čitanka, ki je še celo brez sistema in zlasti z vidika Sonnleitnerjeve topografije prav nič vzorna.

Mladinska povest na bajni ploskvi. Velikega teksta pogreša naša mladinska književnost in v tem oziru je ona resnično pomanjšana slika naše splošne književnosti. Danes ta tekst skuša izoblikovati naravno — France Bevk. Z »Lukcem«⁹ je ustvaril dokaj čisto mladinsko povest, ki bi bil njen pomen mnogo večji, če ne bi drugi del padel s svojim medlim pustolovskim svetom znatno pod ravnino prvega. Dočim je prvi del tajno živel v prostoru stare ljudske povesti, je drugi preskočil ta prostor v brezbrežnost dogodivščin, ki se slabo dotika usode naših izseljencev v Ameriki. Končna posledica je ta, da povest ni prav nič pridobila zaradi pustolovščine, nasprotno: mnogo je zgubila topline, prisrčnosti in ljudskosti. (Več o tem glej Dis, 1932, št. 5—6, str. 228, Pogledi na mladinsko umetnost.)

Mladinska pesem. Na tem polju si tudi naš mladinski pesnik ni na jasnem, kje se nahajajo bistvene in središčne osnove mladinske pesmi. Na priliko: Kunčič. Kunčičeva pesem se pogostokrat prav zaradi tega razbija in ne postane mladinska pesem z ritmom iz narodne pesmi, ker se hrani s pesniškimi vzorci velike umetnosti. Marsikateri Kunčičevi pesmi se v formalnem pogledu pozna medla posnemalnost Župančičevega ali Bevkovega pesniškega sveta. Med tem ko Kunčič prezre svoje stvariteljske ljudsko-umetniške sposobnosti in teži iz sveta izraznih sredstev umetne lirične pesmi v mladinsko ter obstane na svojstvenem razmejišču

⁷ Mladinska matica, Lj.

⁸ Slomškova družba, Lj.

⁹ Mladinska matica, Lj.

odraslega in otroškega sveta, gre O. Župančič vprav z vedro prožnostjo iz preprostega ritma narodne pesmi v umetnost: on tako rekoč poumetniči, pozlati to preprosto ritmično igro mladinsko-pesniških verzov.

Ostala mladinska lirika čaka še podrobnejšega kritičnega pregleda. O mnogih, premnogih vzorcih naše mladinske pesmi pa moramo že danes ugotoviti, da se zbirajo na tehtnici dveh povsem različnih hotenj, namreč: zdaj hočejo služiti v zabavo otroku, zdaj hočejo le opevati otroka in mladostna leta.

Živalska pravljica, polpravljica, črtica.

Sodobne živalske pravljice ne ustvarja živi stik z naturo, nego na eni strani šolsko-zoološka modrost, na drugi pa živalska anekdota. Usoda raznih naših knjig o živalih tiči v razumski oblikovnosti, ki izvira iz pedagoškega odnosa do mladine in do otroka. Včasih so živalske pravljice in basni (prim. Valjavec) z ironijo zakrivale resnično življenje. Toda kakšna je ta žival v današnjih pravljicah in kje je ostala ironija? Po njej se zaman oziramo in če jo najdemo, ne stoji za njo nič velikega, tragičnega, nego osebna zagrenjenost ali pouk. Josip Ribičič ima od naših mladinskih pisateljev največ ironičnega duha, ki ga pa nepravilno in neekonomično izrablja pri ustvarjanju svoje stilno skrbno pisane živalske pravljice (»Miškolin«).¹⁰ Kako gleda Ribičič na svet, izvemo v »Kokošnjem rodu«, ki razodeva zagrenjeni obraz pisatelja, in iz številnih podlistkov v dnevnikih. Ne v »Kokošnjem rodu«, ne v teh podlistkih ni ustvaril Ribičič s svojo ironijo pomembne vrednote. Toda nekje mora pač priti ta ironični element v celoti do izraza, če ga v živalski pravljici priznava šolska modrost in pa pedagoška funkcija mladinskega pisatelja. In le v pravljici je mesto Ribičičevi ironiji. Saj je brez nje pravljica tako suha, uradna in premiselna. Iz primerkov v tuji književnosti dobro vemo, da se je iz velikih nasprotij ironije in prisrčnosti, šegavosti in resnosti, pameti in nespameti, žalosti in veselja, vedno spočela dobra baročna pravljica, ki je njena živost raztezljivejša, če je njen tvorec hoffmannski viharik brez pedagoških predsodkov.

Živalsko pravljico odnosno mladinsko črtico pa predstavljajo še Brinar, Roš, Hudales. Ti mladinski pisatelji niso doumeli ljudskosti mladinske umetnosti in njenih primitivnih izraznih sredstev, ampak skušajo prav nerodno s stilnimi drobci iz umetniških novel ali romanov ustvariti mladinski pravljичni spis. Poučno je na primer videti, kako se pod osamljenim lepotnim stavkom živalsko-pravljичnega berila skriva mučna težnja po izrazito svojstvenem oblikovanju, ki pa se večinoma razreši v vrsto novih besed in lokalizmov. A kar je glavno: mnogo se govori o bajnem, o čudežnem, o pravljичnem, ali bajnosti, čudežnosti in pravljичnosti ni odnikoder. Na priliko Brinarjev »Volk Sivor«.¹¹ Žival ni prav nič ovekovečena, volk ostane tam, kjer je bil: v anekdotah. Romantičen osvit okrog njega pa nakaže slabo sorodstvo z Jurčičem. Prav tako je Brinarjev »Kosmatin«¹² značilen glede gradnje stila. On sestoji iz besed notranjskega(?) dialekta, raztresenih po stavkih: léskaj, todle, sirotlé, odšatrati i. t. d. Čemu to, ko stavek že v zametku ni ustvarjen v duhu notranjskega značaja. Živalstvo, ki ga prinaša Brinar v svojih mladinskih knjigah, prikazuje puščobno resničnost živali, ki tudi v moritvenih prizorih odkriva groteskno podobo človeške realnosti, ki pa se iz nje basen ne more razviti, ker oblikuje pisec bolj po svoji nerodnosti in iz človeške sentimentalnosti, sredi katere zavpije včasih takšna simbolična petlja: kjer še zadnje rdeče cvetice na obzorju gorijo.

Franjo Roš (»Medved Rjavček«)¹³ tako oblikovanje porazširja. On zgrabi samo medel prostor, ki diši pol po človeku, pol po živali, če ga pa hočemo meriti,

¹⁰ Mladinska matica, Lj.

¹¹ Rode & Martinčič, Celje.

¹² Družba sv. Mohorja, Celje.

¹³ Rode & Martinčič, Celje.

izgine in ga sploh nič ni. In naenkrat živo zrasede pred nami vprašanje, na kak način izpolnjujejo ti spisi vzgojno nalogo, če niso zasidrani niti v mitičnem svetu ljudskih samoukov, niti v povprečni mladinski umetnosti. Ti naši diletantje sicer jemljejo iz slovenskega mitosa in anekdote različne človeške in živalske postave, toda v svojih spisih jih dolgočasijo in napravijo puščobne.

Oskar Hudales (»Gmajna«)¹⁴ je podal karakter gmajne z vidika spominov. Pravljičica mu služi za okrasje. Hoče biti pesniški in učil se je celo ob novi stvarnosti (»pošasten kup prizem in kock«). Uvod v obliki spominov, gmajna, gorski duh, pravljica, vojna, tat, to so elementi njegovih črtic, ki jih ne zna povezati v skladno celoto.

Te knjige niso fantazijski svet iz pravljic in bajk. So mrtev svet, ki ga ne razgibava slovenska mitična zemlja, zemlja starih ljudskih samoukov, niti diletantski demonizem Poccijev, da ne omenim svetosti in čistosti Bonselsove in Lönsove nature, nego v naši majhni slovenski deželi tako razširjeno in vidljivo spogledovanje z umetnostjo.

In to še ni vse. Iz tega ali podobnega kroga mladinskih pisateljev se odloča prosvetitelj, ki v pedagoških revijah in spisih razvija težnjo po razbijanju praznovanja, strahu in legendarnih anekdot. Groza, strah, vraža še niso in ne bodo ugonobili naše mladine. Iz fantastičnih blodišč ljudskega sveta je prihajala mladina sanjska, blodna, hkrati pa stvariteljska, a nikdar starčevska, kot za tem stremi likalni nauk modernega pedagoga. Zatorej mi ta diletantizem dvakrat obtožujemo: prvič zaradi njegovega odsrednega pisateljstva, drugič zaradi prosvetiteljstva na napačnem mestu, ki na vse zadnje suši izvirke svoje lastne fantazije.

ZAPAD, NASPROTJA, NASPROTNIKI

EDVARD KOCBEK

Ne Karl Veliki, marveč Ludvik Pobožni je potegnil usodno črto ob Renu in razdelil keltsko-romansko-germanski teritorij, ki se je o njem sprva zdelo, da bo tvoril nadrasno enoto zapada. Ludvik Pobožni je imel v prvem zakonu tri sinove, v drugem pa enega, Karla, ki je z materjo Judito prvo razdelitev države razdril in povzročil v verdunskem dogovoru l. 843 drugo razdelitev v vzhodnofrankovsko in v zapadnofrankovsko državo, ali pa v poznejšo Nemčijo in Francijo.

Ta razmejitev je jela dobivati vedno večji pomen. Iz slučajnega zgodovinskega akta je prehajala v rasno zavest najprej galskih prebivalcev, pozneje pa germanskih; poleg življenjskih reakcij se je vedno česče javljala dobra in zla namernost človekovega duha in ustvarjala tekmo in antagonizem. Proces je vodila, kakor omenjeno, zapadnofrankovska država, simbioza galskih elementov je bila zaradi naravne in umetne omejitve obvarovana novih tujih vplivov; zato je napredovala vedno bolj in razvijala iz latinščine preko romanščine svoje ljudske idiome, ki so se na podlagi geografske stopnjevanosti uredili okrog svojega središča Ile de France. Največji in najmočnejši element v nastajajoči kulturi je bil latinski duh, dedščina pravnega, vojaškega in trgovskega Rima: Imperium Romanum contra barbaros, ki v svoji bojeviti in ponosni zavesti poslej ni več umrla. Antična dedščina je bila tako močna, da je prevladala tudi pokristjanjene galske množice in izvršila v njih bitju veliko pogansko-krščansko

¹⁴ Rode & Martinčič, Celje.

asimilacijo, primat razuma nad srcem. Posebno verske ustanove samostanov, šol, univerz so dajale mladi Franciji ne le jasnih razumskih pripomočkov, marveč popolno duhovno urejenost življenja; katolicizem je baš v Parizu začel realno sintezo Aristotela in Tomaža Akvinskega. In srednji vek ni dal Franciji le patriotičnih svetnikov, kakor Ludvika IX. ali Genovefo ali Jeanne d' Arc, ki so že vsi istovetili krščanstvo s Francijo in narobe, marveč je katolištvo postalo tudi dejanski družabna, občestvena oblika, ki je nacionalno idejo nosila v svoji veliki kulturni sili. Dolga stoletja jo je prepajala in jo nasitila do zadnjega vlakna, da je danes francoska zgodovina prejasno zaokrožena. Tako je nastal na eni strani francoski galikanizem z mističnim nacionalizmom, na drugi strani pa francosko pojmovanje kulture: kultura = latinstvo + katoličanstvo. Francija je postala prva zavestna nacionalna država: en jezik, en kralj, ena vera, en Bog. Od Pesmi o Rolandu pa do klica francoskega episkopata na predvečer svetovne vojne se glasi: Francija je Bogu potrebna! Tako so se borili proti Hugenotom, tako se je boril Pascal ob jezuitskem janzenizmu, tako je v svetovni vojni padlo nad 4000 duhovnikov za francosko domovino. To je patriotizem, ki ga je hranila celo revolucija. Danton je izjavil v konventu: »Meje Francije so naravne meje. Dosegli jih bomo na štirih straneh neba: ob oceanu, ob Renu, na Alpah in na Pirenejih. In nobena sila nas ne bo zadržala.« Ko pa je prišel Napoleon in z nenavadno slutnjo, ki se še dolgo ne bo izpolnila, vzbudil evropske narode, je bil spočet evropski nemir: narodi so videli, da stoje v kulturni hierarhiji s Francijo na čelu.

Takrat se je najbolj vznemirila Nemčija. Vse do danes je bila njena kultura plod počasnega, latinskemu duhu na splošno tujega procesa. Pod vplivom francoske geografske in kulturne omejitve, ki se je v njenem obsegu izvršila že omenjena kulturna enačba, se je omejila tudi germanska duševnost, najbolj pač z oddaljčitvijo od kulturne dedščine; tako so ji postajali vedno bolj tuji duhovni elementi latinske kulture; prepuščena zgolj svoji naturnosti, se je ovedla svojih bioloških sil, ki pa ji niso mogle dati prave življenjske aktivnosti. Germanska kultura je bila zaradi svoje iracionalnosti rasen produkt, težak, defenziven. Zato je razumljivo, da je nemški nacionalizem že od vsega početka zagrenjen. Javil se je že v Lutru, močno pa razodel v Fichteju: v nemški rasi vidi ustvarjalno silo, ki ji je zagotovljen uspeh, mora se le čuvati tujih vplivov, zlasti grškolatinskih. Poslej je dobila tudi Nemčija svoj kulturni evangelij: nemška rasa je izbrana rasa, njena misija je v novi osrečitvi sveta. Ideologi in filologi so hoteli enotno jezikovno lice države, njene snovne meje naj bodo izraz duhovnih mejâ. Hegel je podelil državi še važnejši značaj, skoraj posvetil jo je. Lutrovo reformacijo pa je do konca izpeljal Bismarck. Njegov Reich, ki ga je kljub regionalizmu in ljudski nepripravljenosti z zagrizeno premočrtnostjo ustvaril, je izraz genialne defenzive, a ne več v kulturnem, marveč že v svetovno-političnem smislu.

To se je zgodilo po prvem dejanskem spopadu vedno bolj se odtujujočih sil. Voja l. 1870/71, ki sta jo zakrivili obe strani, Napoleon III. in Bismarck, pa ni rodila le prisilne nemške državne enotnosti, marveč vedno večjo napetost tkzv. latinstva in germanstva, ki so ju hranile vse vodilne duhovne struje Evrope, od romantičnega idealizma do klasičnega pozitivizma, kajti vse univerzalistične ideje so v Evropi oslabele. Žrtev tega oslabljenja je postalo geografsko ozemlje med obema silama: Alzacija in Lorena, keltska zemlja, ki je bila v 4. in 5. stoletju germanizirana, živela srečno življenje srednjega veka, prišla nato pod francosko oblast (1648—1871), odkoder je padla nazaj pod Nemce (1871—1918), dokler se ni avtonomistično prebudila znašla končno pod Francozi. Nasprotje med obema rasama so vzeli na svoj ščit vidni politični ekstremi: pri Francozih v ozadje potisnjena rojalistična stranka Action Française z izbornimi voditelji Ch. Maurras-om, P. Lasserre-om in L. Daudet-jem ter po aferi Dreyfus nacionalno ojačeno republikanstvo s Clemenceau-jem in Poincaré-jem, — pri Nemcih

pa buržuazija, ki je razvijala tehniko in svetovno trgovino, dinastična generaliteta in nelogična diplomacija. Pri Francozih je po porazu l. 1870 tlela v ljudstvu bojazen, celo revanža (Gambetta je o frankfurtskem miru dejal: Ne govorimo o njem, pač pa mislimo nanj!), pri Nemcih je glavni znak viljemske periode sistematično delo vodstva. Začenja se namreč doba modernega imperijalizma, ki se igra z interesi. Zato se k že obstoječemu francosko-nemškemu nasprotju pridružijo imperijalistične konstrukcije: Francija si pridobi Rusijo, Nemčija si s trgovino odbije Anglijo. Maroško vprašanje l. 1905/06 že najde precej razdeljene tabore, diplomatska Nemčija podleže diplomatski Franciji. V Franciji sami izgubi stranka sporazuma vodstvo, tisočletna sovražnika Anglija in Francija se l. 1907 spoprijateljita, nemška diplomacija se radi neuspehov začne naslanjati na armado. Tako je naraščanje teh procesov nujno privedlo do katastrofalne vojne in do miru v Versaillesu, ki pa je bil le juridična poravnava, kajti duhovna nasprotja so ostala odprta in sposobna še večje eksplozivnosti.

Jasno je namreč, da vse to niso zgolj gospodarska in politična nasprotja, dejstvo antagonizma med Nemci in Francozi je globlje. Po odbitju vseh običajnih meddržavnih pojavov trčimo na jedro: na rasnih značajih temelječo duhovno razliko, kakor je bila dana v biološkem zarodku rodov pred l. 843 in kakor se je po tem letu v dolgih stoletjih razvila. Afirmacija te resničnosti in enake vrednote obeh resničnih svetov je realna baza človečanskega sporazuma. Do te afirmacije pa vodi spoznanje sebe in bližnjega, lastnega in bližnjega naroda, kar velja danes najbolj za Nemce in Francoze.

Francoz ustvarja svoj duhovni svet zlasti iz tradicije in zgodovine, Nемец iz nature in bioloških sil. Francoz vidi resničnost okrog sebe kot izdelano obliko družbe in držav, Nемец kot agregatno življenje, kot neprestano bodočo tvorbo. Francozu je najvišja resničnost v sebi počivajoča bitnost, ustvarjeni red, Nemcu je prasila in večno nastajanje. Francozu je človeštvo posestnik zemlje, ki mu je natančno odmerjeno mesto, Nemcu je človeštvo romar, gredoč iz časa v večnost. Francozu je lastno lahko in objektivno vživljanje, odtod finoča, logika umetnika, družabnika, govornika, matematika. Nемец se vživi teže, pa zato intenzivneje in zbraneje, odtod ostra sila muzikanta, mistika, organizatorja in metodika.

Med ljudmi, ki so ta osnovni problem zapadnega življenja načeli v tej luči razumevanja, stoji Friedrich Sieburg s svojo znano knjigo *Gott in Frankreich?*¹ pač v prvi vrsti. Ne da se tajiti, da so k temu smotru prispevali že drugi znani možje (E. R. Curtius, E. Wechsler, St. Zweig, R. Rolland), vendar je publicist Sieburg pokazal najneposrednejšo združenost znanja in občutja ter zelo čisto človečansko voljo. Njegova zasluga je namreč v utiranju pota do spoznanja francoskega genija v zgodovini, umetnosti, religiji, družbi in pokrajini z zrelišča, ki je v službi bodočega človeškega solidarizma. »S sleherno razlago o Franciji raste v nas upanje ali vsaj želja, da bi ta dežela skupaj z nami nastopila pot v bodočnost,« pravi nekje. S trdovratno ljubeznijo, brez ozira na uganke ali psihološke zapreke ali njega čare skuša razložiti najjasnejši narod sveta, ki ljubi enostavno življenjsko čuvstvo, lep mir, stalne mere in užitek, ki pa je obenem omejen, oduren, zaostal in trmast. Sieburg se ne boji niti dobre niti zle resničnosti: kakor stoji zavzet pred zgradbo francoskega katolicizma, tako vidi v Jeanne d'Arc početnico največje herezije vseh časov, religioznega nacionalizma, ki ga je Vatikan moral obsoditi vsaj v eni iztočnici, namreč v *Action Française*. S to ugotovitvijo se loteva najtežjega kompleksa: kulturnih ovir. Inicijativnost zapadnega krščanstva, ki je v prvih stoletjih predstavljala v francoski zemlji dinamičen primat, si je v mirnejših dobah privzela statično obliko, a primat obdržala, neprestano govoreč: Francija je krščanstvo, krščanstvo je Francija, in tako povzročila neko duhovno nenormalno stanje. Še danes je Francozu sleherno njegovo dejanje ali

¹ Friedrich Sieburg: *Gott in Frankreich?* 1930, Frankfurt a. Main, Sozietätsverlag.

ideja ali umetnina obenem izraz človeštva, in narobe mora sleherna vrednota, ki se v človeštvu pojavi, biti ali postati francoska, sicer ni vrednota. Tako pojmovanje se po Sieburgu da najteže premagati pri bodoči humanizaciji mednarodnih odnosov, posebno ker mu je ovira konkretni primer kulturnega hierarhizma, ki ima svoj centrum v francoskem geniju in ki vodi celo v religiji do neizbežnih posledic, izenačujoč katolicizem z latinsko miselnostjo. Miselnost Henri Massis-ja, ki mu je kriza zapada nastala z močnejšo invazijo germansko-slovanskih sil, predstavlja kolektivizem, iracionalnost in panteizem kot nasprotje individualizma, discipline, harmonije in osebne lastnine, je dala tej edino zveličavnostni ideologiji latinstva celo ofenziven izraz.

Zanimivo pa je, da se z Massisjem ne strinjajo le fanatični ideologi latinske kulture, marveč nekateri Nemci sami. Zaradi konfesionalnega spora je nemštvo tudi kulturno razprto; ekstremno latinstvo predstavlja del katolikov, ki je njih najjačji publicist, Georg Mönius, učenec F. W. Foersterja, duhovnik in urednik revije Allgemeine Rundschau. Poleg obširnega uvoda k prevodu Massis-jeve knjige »Bramba zapada« je napisal knjigo: »Paris, Frankreichs Herz«², kjer povečuje pojem romanitete. Prava Francija mu je katoliška Francija, resnično občestvo vernikov in ateistov. Sleherna nenaslonjenost na dedščino antične kulture, ki jo je prevzela Cerkev, mu je destrukcija, dekompozicija in sektarstvo, zlasti poudarjanje čuvstva, izločitev razuma, zabrisanje mej med naravo in nadnaravo. Tudi zanj obstoji duhovna nevarnost vzhoda zlasti v preveliki spiritualnosti. Zato hoče rešiti Nemčijo z veliko restavracijo njenih zapadnih sil, pri čemer se sklicuje na Nietzscheja, ki ga razume kot predhodnika latinske forme in discipline med Nemci. Nemška kulturna fronta naj bo po Möniusov obrnjena proti vzhodu. To Möniusovo kulturno stremljenje, ki mu sliči tudi tkzv. antipruska »Österreichische Aktion« (Cfr. Action française!) E. K. Winterja in Missonga, je med zmernimi nemškimi katoliki vzbudila odporne glasove W. Suriana (v Heiliges Feuer), Karla Mutha in G. L. Huberja (v Hochlandu), ki so odločno vstali zlasti proti ožjenju univerzalnega katolištva v neko časovno določeno kulturno obliko in podčrtavajo njegovo indiferentnost do kulturnih oblik vobče.

Sieburg se tega psihološkega položaja v polni meri zaveda; zato izzvanja njegova knjiga dokaj pesimistično. V premnogih lepih slikah in orisih se skriva vedno ista misel: »Vprašanje, kako spraviti Francijo v red novega sveta, ki se javlja, mora ostati odprto.« Kajti, »če hoče Francija živeti, mora žrtvovati svoje pojmovanje kulture.« To pa se zdi Sieburgu v običajnih razmerah nemogoče in pride do presenetljivega, a vseskozi logičnega zaključka, da se mora v Franciji duhovni prehod od kulturnega hierarhizma do univerzalnega solidarizma izvršiti le v novi francoski revoluciji, ki bo v nasprotju z ono iz l. 1789 izvršila dosleden preobrat celotnega življenja in mišljenja.

Sieburgova iskrena in bistroumna izpoved je v Franciji vzbudila mešane učinke. Javno mnenje se je razdelilo v mnenje mlajših in starejših, kar znači, da je mlajša generacija sprejela Sieburga mirneje in stvarneje. Med uradnimi odgovori je pač najzanimivejše pismo, ki ga je priložil francoskemu prevodu njegov založnik, Bernard Grasset.³ Grasset priznava Sieburgov očitek kulturnega absolutizma hladnokrvno pod pojmom francoskega patriotizma, zatrjujoč, da Francoz ideje domovine od ideje človeštva enostavno ne more ločiti. Pri tem se lokavo prišteva k povprečnemu tipu Francoza, ki ne more biti Evropec, ne da bi zatajil svojega narodnega genija. Napredku zoperstavlja meje in proglašuje umerjenost, okus, horizont za francosko kulturoizpoved, ki pa ji daje celo religiozno-misijonski značaj, kajti jasen duh mu je nujno nasprotje temne sile, nehote slutene v nemškem slepem stremljenju po rasnem triumfu

² Georg Mönius: Paris, Frankreichs Herz, 1930, München, Limesverlag.

³ Bernard Grasset: Lettre à M. Sieburg, v knjigi Fr. Sieburg: Dieu est-il Français? B. Grasset, 1930, Paris.

Sieburg mu je v javnem pismu⁴ izredno fino odgovoril: »Da more tuje dokazovanje tako slabo omajati vašo harmonijo, v tem je očitno vaša moč. Vaše prepričanje, da ste v posesti resnice, ni le logično ali moralno, marveč celo arhitektonsko. Kdor mu nasprotuje, mora biti ali zelo neobčutljiv ali pa biti Samson, ki slepo stresa stebre palače — iz gole sile. To vlogo pripisujete mojemu narodu.« In ko se povrne k francoskemu istovetenju domovine in človeštva, patriotizma in človečanstva, vzklikne: »O, ko bi vi vedno ne čutili potrebe istovetiti se s človečanstvom! Človeštvo tedaj najbrž ne bi čutilo tako močne potrebe po distanci do vas, kar je akt duhovne samobrambe, ne pa nehvaležnosti, kakor mislite. Samo ena kultura je, pravite. Slučajno je vaša.« To pismo se končuje bolj pesimistično: »Z mojim nagnjenjem do Francije je tako kakor z Mignonino ljubeznijo do Wilhelma Meisterja: Wenn ich dich liebe, was gehts dich an!«

Bolj optimistična je knjiga Hermanna Platza: *Deutschland und Frankreich*⁵, poleg E. R. Curtiusa, Vosslerja in Klempererja znanega romanista-izmirjevalca. Nasprotja med Nemčijo in Francijo premošča s kulturno-zgodovinskim podajanjem problemov; ne išče toliko razlik, kolikor skupnih točk. Običajno poznamenovanje nemško-francoskega duhovnega razmerja s pojmom polarnosti se mu ne zdi pravilno, ker vzbuja ta pojem, izposojen iz organskega življenja, dozdevnost večnih nasprotij. Pojem realistične solidarnosti mu je točnejši, ker pomeni sodelovanje človeških kulturnih sil, ki naj ne ostane pri juridičnem pojmovanju, ampak naj ustvarja spontano sintezo in sinergijo. Platz (katolik!) vidi kljub modernemu rasnemu pojmovanju, ki je posledica materialistične vere v narurne sile, še močno ohranjeno skupnost srednjeveške univerzalnosti, ki je spojila antiko, krščanstvo in romansko-germanska ljudstva. Platzu je univerzalizem večna ideja človeštva, ki se bo, danes zatemnjena, jutri spet svetla povrnila. Natura zapada se mu ne more dokončno popačiti; razprti in osamljeni elementi zapadne kulture se bodo znova zvezali v celoto in z novimi vred stvorili okreplečan idejni svet človeštva.

Najbolj realno pa gleda mladi Gabriel Gobron v knjigi: »*Contacts avec la Jeune Génération Allemande*«. ⁶ Ta knjiga je velik obračun s patriotizmom sorojakov: brezobzirno razgalja šovinizem desnice, krivičnost levice, omejenost duhovščine, požensčenost mladine, prostituiranost žurnalizma, nemoč literature, sentimentalnost pacifizma, zlasti pa napada fašizem in kolonializem, pa tudi pangermanstvo in panslavizem. V pristnih narodnih značajih ne vidi nobene zapreke za edinost človeštva, vsi eksotični ekstremi so mu fikcije profesorjev. Jedro drobne knjižice pa tvori težak obračun: »Kje so torej sovražniki? Kdo je nasprotnik evropske solidarnosti? Niti Francoz, niti Nmec, niti Poljak, marveč starec, ki ga bo treba uničiti, če si bodo mladi hoteli zgraditi novo bodočnost.«

⁴ Friedrich Sieburg: Antwort an Bernard Grasset, Frankfurter Zeitung, 19. Dezember 1930.

⁵ Hermann Platz: *Deutschland und Frankreich*, 1931, Frankfurt a. Main. M. Diesterwegverlag.

⁶ Gabriel Gobron: *Contacts avec la Jeune Génération Allemande*, 1930, Paris, Lanterne du Midi.

KAJ BI BILO, ČE BI BILO

RAJKO LOŽAR

»Družina, ki ji pripadamo, narod, ki mu pripadamo, in sloj, ki mu pripadamo, so vsaj tekom tisočletnega razvoja postali za nas obenem častni pojmi, pojmi, ki ne pomenjajo samo take ali drugačne duševne organizacije, temveč obenem tako ali drugačno čast naše lastne osebnosti.«

F. Veber, Idejni temelji slovanskega agrarizma, Lj., str. 252.

Za kaj gre

V septembrskem zvezku »Ljubljanskega zvona« je objavil slovenski pesnik in prevajalec Oton Župančič članek »Adamič in slovenstvo«, v katerem je obrazložil svoja naziranja o slovenskem slovstvu, narodu, izseljencih itd. Povod za ta razmišljanja je bil dovolj naiven, vendar Župančiču dovolj pomemben, edinstven in važen, da je ob tej priliki segel nekoliko bolj na široko po naših problemih. Iz Amerike se je namreč letos okoli božiča povrnil njegov sorodnik, Nace Župančič; rojak iz Bele krajine, »dvanajst let mornar na ameriških, angleških, španskih ladjah, povzpel se je do krmarja, objadral je ves svet« (Ž.) in Nace Župančič pozna premnogo svetovnega slovstva, na priliko U. Sinclairja, S. Lewisa, O'Neilla, Dreiserja, Tolstega, Dostojevskega, Gorkega, Hamsuna, Schopenhauerja, Nietzscheja, Shakespeareja in tudi Spenglerja. Površen pogled v statistiko Prosvetne knjižnice Delavske zbornice v Ljubljani bi bil sicer Župančiča mogel poučiti, da so ti avtorji pri nas nadvse znani in da se mi prav nič ne čudimo znanju Naceta Župančiča, — ti pisatelji so danes že poulična modrost in literatura, — in enako bi storil v zadostni meri svojo dolžnost kak Župančičev obisk delavskih prosvetnih ognjišč, kjer bi poet videl, kako daleč so; ampak saj Župančiču sploh ne gre za domače pozitivne stvari, on vidi Amerikanca in to je dovolj, da se pred njim zgrudi na obraz ter zakliče: »Da je ostal doma, kje bi bil ves ta duševni svet, vse to bogastvo, ki ga nosi v sebi? Omar Khayam in Višnja Sela! Amerika in naši izseljenci! Ali nima ta preprosti človek dožitkov in snovi in obzorja za velike in zanimive romane? Da, samo pisateljskega daru nima.« Ta dogodek torej je bil Župančiču povod za njegovo izpraševanje in zabavljanje slovenski kulturi v stari domovini, pri čemer pa ne moremo mimo brez vprašanja: kje in ali sploh še stoji Župančič v našem času, da ne vidi v svoji neposredni bližini najprvobitnejših stvari, da ne spozna Amerike in pol, ki jo imamo doma, in kakšna sploh more biti kulturna vrednost zaključkov, ki jih napravlja poet ob res da velikem, a za našo etično osebnost tako zelo neprikladnem, estetično-nevtralnem gradivu slovenskega življenja v emigraciji o naši domači stvari in to na račun napa, borbe in drame ljudstva v stari zemlji, ki sicer res ne rabi plehkega navdušenja in odklanja neodgovorno zabavljanje, ki pa zahteva od slehernika samo pozitivne etične in politične odločitve?

Vendar Nace Župančič ni bil cel povod, ostalo je izvršil prihod Louisa Adamiča, ki se je »prismejal« spomladi k nam »z dvema knjigama pod pazduho«, kakor piše Ž., in zlasti ob njem se je poet razvnel in povzpel do onih levitov, ki jih bere v v omenjenem članku slovenskemu življenju, literaturi, kritiki, narodu in onim, ki o njem pišejo, ter sploh vsem in vsakomur, ki je ostal doma. Upravičeno je potemtakem vprašanje, kdo je ta Louis Adamič, ki pomeni avtorju nekako najvišji dan naše kulture, in kaj je našel Župančič ob njem takega v našem življenju, kar je treba neobhodno grajati. Vendar ako hočemo dalje, moramo vprašanja zamenjati.

Kolikor ni odgovor na nji že od vsega početka težaven zaradi popolnoma nerazumljivega in vse obsodbe vrednega konfronta Adamiča in sodobne slovenske

kulturne problematike, ga pošteno otežkoča Župančičev članek, ki ga je skoraj nemogoče poklicati na odgovor. Članek nima nikake glavne in dosledne misli konstrukcije niti kake nujne ter enoumne forme njenega razvoja, nego preobiluje konfuznih formulacij, avtorjeva misel prekucuje kozolce, trdi ta hip nekaj, kar v naslednjem z vso naivnostjo zanikuje, se opira na neverjetne primere in izkustva in daje v splošnem obžalovanja vreden primer slovenskega pesniškega eseja. Ali ako hočemo in ker moramo njegovim izjavam odgovoriti, se vsekakor moramo hočeš nočeš prebiti tudi skozi to zadušno sotesko, pri čemer najdemo vsaj v dveh smereh nekaj, kar ima glavo in rep in to je 1. Župančičeva kritika našega literarno-umetniškega ter kritičnega življenja in 2. njegovo stališče do našega narodnostnega vprašanja v ozki zvezi s socialnim. V reagenčni posodi Adamičevega dela in pojava sta se Župančiču vsa naša umetnost in narodnost pokazali v tako nad vse dvomljivih oblikah, da bi morali mi, zaupajoč njegovim grajajočim besedam, prav zares podvomiti, ali smo i kulturno i nacionalno kaj, ali smo to sploh kdaj bili in ali sploh kdaj bomo to, če ne postanemo vsi po vrsti neki onegàvi »Amerikanci«.

O umetnosti literature

Najprej torej o literarni umetnosti in kritiki. Po Župančičevem mnenju je Adamič pred vsem prinesel s seboj v staro domovino — smeh, da, smeh, tako stoji črno na belem pri Župančiču, str. 517 LZ. Malo dalje namreč trdi Ž. o smehu to, da je že docela izginil iz našega naroda in umetnosti in da se je nekako poslednji smejal Murn, bolno in bridko, nakar je smeh umrl. Mi smo baš glede smejanja drugačnega mnenja nego Ž., toda v pohvalo mu je treba priznati, da je zelo taktno izpustil iz te afere samega sebe, čigar umetnost je dala narodu malo »smeha«, zato pa kopo nepotrebnih vprašanj in dvomov ter mnogo osebne bolečine. Naj se nam ne zameri, da obdolžujemo Župančiča ne le tega, da se ni znal originalno smejati, nego tudi, da ni znal smeha prejšnjih generacij, o katerih piše, rešiti v sedanost po generaciji, katero je vendar tako fundamentalno zastopal. Toda smeh na stran, kajti Župančič se zelo resno sprašuje, ali bi si ga bil A. ohranil, da je ostal doma? Na to, mislim, se pač ne da reči nič drugega kot to, da najbrž ne, če bi bil Adamič »Župančič«; zapravil bi ga bil namreč ob prvi priliki, čim bi zastavil kako zastavico; in tega gotovo ne bi pozabil storiti, dokler bi bil Adamič »Župančič«.

V zvezi s tem smehom so se pa razodele Župančiču še nekatere strani. Adamič je poetu vzor umetnika ka-li, gotovo pa pisatelja, ki najprej živi in šele potem filozofira, ki stopa pred stvari »s prvim očesom«, »brez doktrin, s katerimi zastruplja evropska izobrazba nastajajoče pisateljske talente« (515). »Pri nas doma je to narobe.« (Ž.) Zato Adamiču ne moti sodbe nikak apriorizem, njegova knjiga je poetu, potemtakem le preveč razumljivo, »kakor rojena iz telesnega zdravja, ki mu je živ izraz Adamičev smeh« (516). In glejte, zato priporoča Župančič tudi vsem pisateljem in onim, ki žele to postati, »čilo mlado telo z dediščino zdravih instinktov« in »praktično kmetiško pamet« — resnično velike stvari, ki jih ima ta človek povedati narodu in mladini, in edinstvene, kolikor istega ne delajo različna higijenska društva. Seveda je pa tudi pri njem teh slabih razmer kriva ne umetnost umetnikov, nego umetnost kritikov. »Pisatelj, ki se je likal in mikal ob slovenski kritiki, je tako ves plah pred samimi teorijami in dobrimi nauki, da si kaj takega ne bi upal izreči« (namreč: »Hotel sem napisati zanimivo knjigo,« kar je dejal Adamič). Kajti »puščoba« je pri nas »estetska dogma« in »dolgočasno pisanje velja za modrost«.

Prepričani smo, da je Župančič vse to mislil zelo iskreno in resno in ker se je tako čudno vtaknil v zadeve drugih, sumimo tudi, da mnogotera njegova beseda velja baš in v prvi vrsti zanj. Toda on je javnosti govoril zlasti v neki javni stvari, o slovenski literaturi in kritiki in to s posebnim ozirom na Adamiča. Zopet moramo reči, da ne dvomimo o resničnosti njegovega doživetja ob Adamičevi knjigi, ki ga

takole opisuje: »Njegova knjiga (Smeh v džungli) je nekaj čistega in očiščujočega, svobodnega in osvobujočega, jasnega, stvarnega, varnega in vodečega« (518). Toda na drugi strani je treba priznati, da je ravnal vsaj nerodno, ko je za neke umišljene graje, namenjene slovenski sodobni kulturi, poslal v ogenj L. Adamiča, ravnal je pa glede na slovensko kulturo tudi zelo krivično! Kdaj še je namreč bila kaka slovenska knjiga deležna teh in takih apostrofiranj Otona Župančiča, ki spominjajo na spremna pisma Thomasa Manna, in dovolj povoda imamo ob njih, da vprašamo Župančiča, s kakšno logiko, pravico in razlogom je meril slovensko književnost in še drugo ob Adamiču in baš ob njem?

Z literarnim delom Župančičevega članka se bodo bržkone bavili drugi in sicer bolj podrobno, zakaj to tudi ne bi bila moja naloga. Za okvir našega članka popolnoma zadostuje nekaj opomb v pravkar orisani smeri. Župančičev napad na slovensko književnost in njegovo pavšalno zabavljanje stvarjem, ki so se zvršile po Murnu, moramo prvič smatrati za skrajno nelogično in nepremišljeno dejanje. Vsi vemo in poetu samemu ni neznano, da ga je literarna zgodovina, kolikor je je, prištevala med fundamente moderne pri Slovencih, kar je postal sčasoma še toliko bolj, ker so vsi njegovi drugovi pomrli pred njim. Da se zaveda sam te pomembnosti, pričuje indirektno tudi taka malenkost kot je vprašanje: »Kaj bi bilo z mojim slovenstvom?« (518). Tako je le prerazumljivo in v naravi stvari same utemeljeno, da bomo glede na razvoj in kvaliteto slovenske moderne lirike, če sploh koga, tedaj najprej njega poklicali na odgovor, kar tudi takoj storimo. Toda to je pred nami storil on sam. Ali se zato Ž. ne zaveda, kako zelo si pljuje v skledo s temi svojimi napadi in kako zelo je obrnjena kritika baš zoper njegovo delo? Kakšno logiko naj vidimo v tem in takem početju in ali naj ob afektu amerikanizma zdaj resnično pričakujemo od njega izjave, da ga je ubila kritika? Vendar — Župančič bi moral vedeti tudi sledeče. Če je po letu 1920 njegova poezija prenehala vreti in imamo poslej samo njeno slabšo izdajo v prevodih, s tem še nikakor ni rečeno, da je i ostalo slovensko poezijo in književnost vzel vrag, kakor bi nedvoumno rad Župančič, nego se je najbrž zgodilo le to, da te stvari pesniku »Samogovorov« niso več dostopne. Toda Župančič bi moral vedeti, da je šel umetniški izraz slovenske literature po letu 1920 zelo visoko, celo zelo zelo visoko, da, celo tako visoko, da bomo prisiljeni vzeti le najvišje vrhove njegove lirike, če bomo hoteli meriti višino tega izraza. In če se kljub temu zanj slovenska književnost jenja — pri Murnu, se moramo le vprašati, kako je kaj takega sploh mogoče. S kakšno pravico udarja Župančič po stvarih, ki so mu nedostopne, toda tu, in kakšno njega nevedno početje je vendar to očitiranje brez imen in navedb, brez sleherne distinkcije? Končno pa — kakšen razlog naj ga utemelji? Kje je prikladno merilo? »Adamič vendar,« pravi Župančič, »in smeh,« pravi Župančič. »Adamičev smeh,« pravi Župančič. Dobro, toda to je tisto: Župančič mora, ako že meri slovensko knjižno umetnost ob Adamiču, najprej dokazati faktično primernost tega vidika, to je izpričati umetništvo Adamičevega pisanja, za kar bo pa moral porabiti mnogo mnogo truda. Doslej poznajo Slovenci eno samo Adamičevo knjigo v svojem jeziku, dočim sta dve pisani še v angleščini, a nobena izmed njih nima z umetnostjo posebnega opravka, kajti ena govori o zgodovini ameriške delavske borbe (Dynamite), druga (Smeh v džungli) je zastrta Adamičeva avtobiografija, tretja (Kriza v Ameriki) pa stoji po svoji referativni kroniki docela proč od vsake umetnosti. Razen tega imamo nekaj prevodov njegovih krajših slik iz Amerike, katerim najbrž niti Adamič sam ne vzdaje atributa umetnosti, saj so pisane za magacine. Že to sicer dovolj jasno priča, da je L. Adamič izredno plodovit pisatelj in ako smo nanj ponosni, smo upravičeno. Toda Župančič mu je napravil vendarle zelo slabo uslugo, ko ga je vzel za kriterij domače knjižne umetnosti, česar A. sam nedvoumno ne odobrava, a kar je še slabše, on presoja s tem zelo neprimernim in neprikladnim merilom slovensko književnost izza

Murna. Zamisliti se moramo nad tem, kako globoko je segla desorijentacija glede umetniške kvalitete v našem javnem življenju, da celo Župančiči ne razlikujejo več sociologiziranega slovstva od umetnosti in izdajajo evropski ideal umetnine. Mi prav nič ne dvomimo o tem, da se bo Adamič s svojimi deli še visoko povzpel, toda kljub temu ostanejo le-ta za presojo naše umetniške književnosti taka, kakršna so: namreč popolnoma neadekvatna. Da je to tako, nam daje posredno čutiti tudi Župančič sam, ki se mu je vendarle upiralo imenovati Adamiča umetnika, kar bi bil vendar moral in ki ga stalno imenuje le pisatelja, dasi vsekakor tako, da nam sede misel na »umetnika« vselej prav na konec jezika obenem z vprašanjem, zakaj vruga Ž. vendarle ne imenuje Adamiča umetnika, ko je pa tako navdušen nad njim. Ali kakšen smisel naj ima ta neokusna igra?

Potrebno pojasnilo

Tolikšna vloga Louisa Adamiča za in v presoji slovenske sodobne kulture pa mora vsekakor biti zagonetna vsem onim, ki sicer pridno zasledujejo naš kulturni razvoj, a izven ljubljanske literatske centrale. Te dni je nekdo zelo pravilno vprašal, kje in po kaki poti je Ž. prišel do Adamiča, kar je na vsak način pametno vprašanje. Župančič sodobnega slovenskega in svetovnega življenja na splošno ne pozna več, ne pozna več niti s prvim očesom niti iz prve roke in prav za prav mu je moral biti L. Adamič, preden je le-ta postal moda »Ljubljanskega zvona« — španska vas. Zakaj Oton Župančič je s svojim konceptom človek, ki je obstal pri navdušenju leta 1918 in pri liriki predvojnega datuma. Po teh letih se zanj sploh ni nič več zgodilo. Leta 1932 se je pa nenadoma pričel s stvarmi spet vstricati, tedaj je »Ljubljanski zvon« zvezek za zvezkom prinašal Adamiča in glej! — poet se je nenadoma obrnil zoper ideale svoje mladosti in se navdušil za one novega sveta. To je vendar pravica mladosti, mi pa pravimo, da je Župančič napravil samo pičico na i, ki mu ga je podstavil »Zvon«. Zato o tem nekaj besed.

O L. Adamiču je pri nas prvi poročal »Dom in svet« leta 1931. in sicer o knjigi »Dynamite«. Že tedaj se je govorilo, da se bo L. A. v kratkem za daljšo dobo povrnil v domovino. Z njemu lastno lepo čednostjo, biti »prvi« za prvimi, tudi če gre za stvari, ki jih je odprl »Dom in Svet«, je zadevo Adamič poslej oskrboval »Ljubljanski zvon« (hvala Bogu!) s svojo družbo in to na ta način, da je izvedel, ko se je Adamič vrnil, nanj pravi pravcati lov. Da to, kar trdimo, ni pretirano, naj pojasnijo sledeča fakta: V letošnjem letniku je prinesel »Zvon« Adamičeve pripevke v vseh zvezkih, razen v aprilskem. Poleg tega je imel A. po svojem povratku v domovino tudi sicer priliko pokazati svojo delavnost, kajti on ni bil samo pasivno objavljan nego je tudi pripravil dvojno, ameriansko številko LZ, pisal kritike, priredil je za zbirko »Slovenske poti« knjigo »Križa v Ameriki«, ki je izšla namesto knjige umrlega Petra Pajka in razen tega napoveduje Tiskovna zadruga prevod njegovega »Smeha v džungli« za prihodnje leto. Po zaslugi LZ je torej postal L. A. literarna moda in »šlager« v Ljubljani, spričo česar so naročniki »Doma in sveta« upravičeno in zaman pričakovali od lista podobne akcije, ker se mu pač nikakor ni dalo ob tako navdušeni in naravnost hermetično tesni konkurenci tovariša »Zvona« za Adamiča siliti k avtorju Dynamita, ki se zdi, da se je le zaradi »Zvona« vrnil v domovino. Nam torej ne preostane nič drugega, nego da ga še nadalje mirno prisodimo »Zvonu« kot njegovo senzacijo (senzacije ta list zelo ljubi, čeprav to mnogo škoduje višini slovenskega revijstva), kjer ga je pač moral spoznati tudi Župančič in sicer kot oni e p o h a l n i pojav slovenske moderne kulture, katerega je napravil poet v svojem članku, za katerega so pa bile vse dispozicije že dane po revijalni in založniški akciji na nasprotni strani.

Povsem naravno sledi iz tega dejstvo, da se je v nekih krogih ideja kulturne revije zelo čudno zasukala in da se pojmujejo listi te vrste tudi po svoji nalogi

kot drugi listi, recimo dnevnik. Toda to je osnovna pomota, ki jo more s tem zagrešiti kak urednik in škoda, ki utegne iz česa takega nastati, je vse prej kot majhna, saj je po svoji socijološki strukturi in smotru vsaka revija za določene plasti in stvari naroda prav isto kot dnevnik za svoje. Mi nikakor ne bi hoteli zmanjševati pomena in važnosti Adamičevega dela, — »Dom in svet« je vendar prvi pokazal nanj —, ki se bo samo sicer najbolje uveljavilo, toda kljub temu: ali je ta hipertrofija Adamičevih publikatov v »Zvonu« v celi zadevi res brez vsake krivde? Revija ima vendar nalogo, da brezmejnosti in brezrednosti stavi meje in red, da regulira in pravilno postavlja poudarke, da čuti idejo ter potrebo časa, obenem pa da prav tako politično odstira možnosti novega razvoja. In zato je za nas jasno samo eno: Kakorkoli zahtevamo od slehernega, pa tudi od Župančiča, da vse, kar mu nudi revija, i sam kritično predela, vendarle ne nosi vse krivde Župančič odnoso bralec, ki mu je nujno odprt le ozek sektor, nego krivimo v našem primeru za najmanj polovico krivde dotičnike, ki bi morali imeti pregled nad celoto in ki bi morali natančno vedeti, česa in kako je česa treba odnoso ni treba na bojišču dnevnega kulturnega dela. Pri tem bo seveda popolnoma nujno in za kulturo le prekorišno odpadlo vsako spogledovanje s senzacijo in sleherni pomežikovanje sredstvom, ki naj bi imela nalogo, pritisniti nasprotnika ob zid. Danes stoji ob zidu po svoji lastni krivdi — »Zvon«.

Čedne stvari

Ali — navsezadnje je ono, kar ima povedati Ž. čez naše literarno-umetniške razmere, samo vprašanje kulturnega formalizma in zelo drugačno od njegovega stališča do globljih problemov našega naroda, na pr. do vprašanja narodnosti, jezika in podobnega, o čemer prav tako govori v omenjenem članku. In slično kakor pri poglavju o slovstvu, so se mu tudi ta razmišljanja vžgala ob Adamiču ter ob naši ameriški emigraciji, katera mu je baš po njem živo stopila pred oči, ki je pa ne gleda v vsej polnosti socijalnega problemstva, nego le v njemu prijetnem izrezku narodnostnega in jezikovnega momenta. Ako hočemo napram tem izvajanjem zavzeti količkaj pravilno in uspešno stališče, tedaj moramo postaviti na začetek Župančičevo pojmovanje naroda in narodnostne zavesti, ki je tako, da poet niti enega niti drugega ne pozna, kaj šele priznava. Na zunaj prihaja to naziranje na ta način do izraza, da ne najdeš skoraj niti ene niti druge besede v tisku, sicer pa nam ga dovolj jasno izpričujejo vsa Župančičeva izvajanja. Namesto teh kvalitete je uvedel in pozna Župančič nekaj drugega in to je slovenstvo, katero je edino, absolutno in neizgubljivo. »Pri nas so vstali zadnje čase budni stražarji, ki so v silnih skrbeh za to notranje slovenstvo, ki je sploh neizgubljivo« (519). Če pa se vprašamo, kaj je prav za prav atribut in pooblastilo tega slovenstva, torej ali k njegovemu bistvu nujno spada tudi tak ali drugačen jezik, taka ali onaka literatura itd., odgovarja Župančič, da ne, da ne nujno, da celo lahko kaj drugega nastopa kot njegov atribut: »tako je Adamičeva in naša usoda, da ne piše v slovenščini, temveč v angleščini.« Dalje: »Adamič je ostal Slovenec v prvinah svojega duha, instinktivnem pogonu, v tajnem bistvu, ki daje njegovemu delu posebno barvo in ton« (kolikšen poznavalec umetnosti, ta O. Župančič). »Pri nas so vstali zadnje čase budni stražarji, ki so v silnih skrbeh za to (podč. mi) notranje slovenstvo.« — In če se nadalje še vprašamo, ali spada k sestavu te kvalitete »slovenstvo«, ki je de facto abstrakcija od realitete narod, samo povsem diletantsko intronizirana kot nova, pseudorealiteta, ali spada k njenemu sestavu tud kaj takega kot tvorba občestva, višjih skupnosti, naroda in podobno, nam Župančič takoj postreže s svojim prividom tega izbranega carstva duhov: »In tako je slovenski človek vsepovsod, kjer se orje in žanje in kosi, kjer se koplje ruda iz zemlje, pri strojih po tovarnah, pri statvah, na vseh frontah človeške borbe, telesne in duševne, navdušen ali potrč ali top v

avstrijskih polkih, zaveden v četi Petra Mrkonjića, pod Tarabošem in v Dobrudži, na tej in oni poluti sveta moli in kolne, medli in veseljači, dela in lenari, pomaga in slepari — živi« (519) ter nam tvezi neslanosti v Župančičevem članku. Z drugimi besedami, ta slovenski človek in njegov narod, njegovo občestvo prebivata povsod in nikjer, v Berlinu, Parisu, Essenu in Detroitu, v Sibiriji in na Kongu, v Indiji in Grenlandiji, v tovarnah in bordelih, v Ženevi in Moabitu, na severnem in južnem morju, v Moskvi in Rimu, skratka povsod, vsepovsod; kajti povsod tu se orje in žanje in kosi in koplje ruda iz zemlje in so stroji in statve in človeške borbe, duševne in telesne, in ženske in vino in vojaki ter godba, razbojniki in tolovaji, učenjaki in vlačuge in kar se še komu zljubi dodati. Za nas pa, ki smo ožji Župančičevi rojaki, je s tem dobrega preveč, mi smo narod hlapcev in ne prenesemo širine ter veličine tega koncepta naroda slovenskega, za nas je vse to pregenljivo, da bi vanj verovali, mi hočemo in želimo vsega manj, mnogo mnogo manj — samo kos konkretne zemlje na tem svetu naj bi Ž. pokazal, ki se imenuje slovenska in kjer bo mirno legel k večnemu počitku zadnji potomec zgodovinsko in realitetno resničnega slovenskega naroda.

Mi vsi predobro vemo, da Župančičevemu kozmo-politizmu te naše ozke domače razmere ne diše, da jih zato skuša pojmovati statistično: statistika kaže Slovence dejanski po celem svetu, toda moramo mu najprej priklicati v spomin, ali mu ni vprava ta bedni narod dal vsega, in zabičati zgodovinsko dejstvo, da je samo kot Slovenec postal Oton Župančič in nič drugače. Če je danes poznan v svetu (on misli, da je premalo poznan), je poznan samo zategadelj, ker je kot slovenski pesnik nekaj ustvaril in nič drugače in ker niti pri Srbih niti Hrvatih niti v kakem svetovnem jeziku, kot se blagovoli izražati g. Tesnière, ni mogel ustvariti ničesar podobnega, kar je v slovenskem jeziku in kot poet slovenskega naroda. V nasprotju z njim, ki vidi v dejstvih le neizpeljano ter neizpeljivo možnost neizpeljanih ter neizpeljivih drugih možnosti, vidimo mi v njih le realna dejstva ter z njimi računamo, odtod izvira končno ves človeški optimizem. Zato vprašanja »kaj bi bilo, če bi bilo« za nas ni, nego samo vprašanje, kaj je. S tega vidika motreč potekanje stvari, bo pa Ž. moral marsikako ljubo mu naziranje korigirati in se glede marsičesa oglasiti še kdaj s tem korigiranim mnenjem k besedi. Da ga vprašamo samo nekaj stvari, recimo, ali je Vega znašel logaritme za nas ali za svet? Gotovo jih je znašel za nas in le kolikor jih je znašel za nas, jih je po slovenskem narodu ali pa slovenski narod po njem znašel tudi za svet. Potem smo radovedni, kako si predstavlja Ž. ob svojem konceptu narodnosti — delo za naše narodne manjšine, ki ga priporoča mladim glavam, in kaj je že sam doslej ukrenil v to svrhu? Naj prinese Ž. ta kontradiktorni nazor na Primorsko in Koroško, to bo lepo delo za naše manjšine! Dalje! kje so tiste umetno postavljene pregraje, ki zavirajo slovenstvo in preko katerih le-to uhaja na vse strani, kdo jih je postavil in zakaj? In dalje: kaj misli s pogumno psovko, da je resnična narodna samozavest »nestrpnost« in »megalomanstvo« in kaj namerava storiti, da se ta nepremišljenost ne bo izrabljala tam, kjer bi se hotela? In čemu udriha po onih, ki pravijo, da število ni nič, vse da je duh, ko pa je sam realiteto razkrojil ne v duha, nego v duhove in strahove? In ko je to storil, še spravi vkup logiko ter govori o naših narodnih manjšinah, čeprav »njegov« narod sploh ne eksistira razen v takih majhnih in najmanjših, z nikako kretnjo in z nikakim atributom, niti ne z atributom maternega jezika opredeljenih, opredeljivih in opredelitve potrebnih manjšinah? Kdaj bo dal na vse te stvari kak zadovoljiv odgovor in popravil to nemogočo konstrukcijo, ki poraja v nas misel, da Ž. nemara sploh obžaluje svoje delo in da ga je izvršil za nas? Vendar dovolj tega, treba je poiskati zdaj glavne korenine tega mišljenja.

Kaj bi bilo, če bi bilo

Poleg skrajnega, ostro določenega ter nedostopnega nacijonalizma je 19. stol. odgojilo tudi njemu docela nasproten pojav anacijonalistične strukture in kolikor je na pr. Taineova filozofija iz zgodovinskega in socialnega dogajanja popolnoma eliminirala vsako lastno nastopanje in resničnost človeške osebnosti, moramo v njej brez dvoma videti tem pojavom sorodno ali zanje celo važno gibanje. Kjer pa izgublja na ta način človek svojo vlogo, tam tudi druge na njem zgrajene oblike niso, odnosno ne morejo več biti nedotaknjene in samo daljna posledica tega odmrlega nazora in mišljenja je, da prav iste poteze očituje tudi svet, označen z Župančičevimi izvajanji.

Človeka iz župančičevskega občestva označuje kot poglavitna poteza to, da mu za svojstvo človek manjka prve in zadnje kretnje, to je svobodne volje ter odločitve, v čemer je veren potomec vsega s kavzalizmom razložljivega determinizma. Ta človek ni napravil za svojo narodnost nič, njemu to tudi ni potrebno, po vsem svojem značaju namreč še ni prekoračil meja animaličnega ter vegetabilnega sveta ter mu manjka vse za kako osebnostno življenje. »In ne izprašuje modrijanov, kaj je pravo slovenstvo — temveč živi sebe in živi ne z a v e d n o podčrt. mi) slovensko.« S tem je v logični zvezi pojav, da za to naziranje tudi izguba materne govorice dobi drugo obliko v človeškem etičnem odločevanju: »Svoj materin jezik je izgubil ponevedoma, naivno... Ker je brez greha, individualno brez greha — šel za svojim kolektivom. —« (podčrt. mi). In da mora potem ta mentaliteta za vsa ta in še druga dogajanja, ko je eliminirala možnost človeškega dogajanja, svobodne odločitve, greha in krivde, uvesti tip in profil nekega drugega, mehanističnega odvijanja dejstev, je prav tako jasno, s tem pa tudi razloženo, odkod nujnost vpraševanja: »Kaj bi bilo z mojim (Župančičevim) slovenstvom«, da sva odšla tedaj z očetom v Bosno?« Nobe-nega dvoma ni zato, da je ena korenina teh Župančičevih »nazorov« vprav omenjeni determinizem, ki nam le kaže, kako je naravoslovski vidik sedel prav v notranjost človeške misli; to se je v Župančičevi liriki zgodilo že ob začetku našega stoletja, ko je poet pač imel voljo, odnosno željo, da bi bilo morje močnejše kot sveti Križ, ko pa ni imel nikake volje, da bi bil sam močnejši kot morje. Prav za prav je proces obstal pred vrati pravega človeškega dogajanja in še danes, po tridesetih letih, Župančič po svoji duhovni pristojnosti ni zmožen recimo pri problemu narodnega kulturnega življenja prodreti od vegetabilnega občestva »svojih« Slovencev do prvih oblik njihove faktične kulturnosti (prim. F. Veber, Filozofija, 101 sl.). To z nikako zavedno in hoteno kretnjo opredeljeno stanje črede pa seveda na eni strani dopušča možnost neskočnih in brezmejnih agregacij, spojkov ter performacij, iz tega slovenstva so odprte poti v vse zloženske in sestavljenke, ker vendar ni metafizično, nego zgolj pseudosocijološko fundirano, na drugi strani je pa jasno, da tu tudi me j â ne more biti, nego da mora vse nekam težiti, se prelivati, se usmerjati itd. »Nur Richtung ist Realität,« je dejal Schnitzler, za Otona Župančiča je pa važno in vidno samo to, da Bela krajina teži na jug. Zanj ni važna politična modrost, ki je Belo krajino zopet združila s Slovenijo ter s tem popravila upravno željo, zanj je važna poslednja. Vendar se Župančič tu zelo moti, kajti meje so, meje so po božji in naravni postavi in nič na svetu ni brez njih, sicer bi človek sploh ne mogel postati osebnost. Tako ima trdne meje naš živelj v Beli krajini, o kateri je sicer Župančič zelo slabo poučen, oni na Koroškem, kjer nemški in slovenski jezik ostro skupaj zadevata, na Primorskem in Štajerskem in povsod in samo v notranjosti dežel ter v dokončno naturaliziranih bitjih ni nikakih meja. Seveda predpostavlja to tudi drugačen pojem naroda, kot ga ima Župančič ali na pr. zagrebški filozof V. Dvorniković (Jugosloven, 1931, str. 6 sl.), ki ga Vidmar v svoji knjižici dobro popravlja in ki bi ga nazvali vegetabilno

občestvo, pridobljeno s statističnimi merili ter umetnimi uredbami, toda ali je filozof takih nazorov sploh še filozof?

Toda to razmišljanje o mejah nas more vesti še dalje, ker jih smatramo za pot in iracionalni izraz velike narodne ter kulturne samozavesti, ki jo Župančič imenuje nestrpnost in megalomanstvo, navsezadnje ono pot, po kateri je najvišji ideal naroda in človeške kulture kratko in malo sploh dosegljiv. Kajti ali naj dosegam in bom dosegel ta ideal kot pseudorus bolje nego bi ga kot cel in pristen Slovenec? Tu moramo Župančiča samo spomniti učiteljev in vzornikov njegove umetnosti, Francozov, kjer je »našel« nekoč, kar danes išče v Ameriki, namreč zmotni končni cilj, kamor naj bi težile vse take kulture, kot je slovenska. Ali ni prinesel morda ravno izraziti in zvesti nacijalizem kulture moderni Franciji tudi svetovne veljave in pritegnil nase vseh resnično globokih in zavednih tvorcev drugih narodnih občestev? In ali ni to v nemajhni meri vendarle posledica onega, kar Župančiča tako zelo odbija, namreč da so se Francozi vsekdar smatrali za neko izvoljeno ljudstvo v Evropi, kar pa nam naš Olimpijec zabranjuje. Čudno, kulturo, zgrajeno na teh in takih osnovah, je v mladostni dobi slastno srkal vase, in danes ne očita niti Franciji niti Nemčiji niti Ameriki, da se smatrajo že dolgo časa za izvoljence med narodi; majhnemu milijonskemu narodu, razkosanemu med vrsto držav, pa zamerja o n in ž njim njegov odmevnik pri »Jutru«, če poudarja kdo potrebo narodne samozavesti! Toda kolikor te stvari niso zgolj privatnega značaja, je gotovo, da tiči za njimi vendarle mnogo več nego gola nestrpnost in megalomanstvo; da, kdor ni popolnoma obseden od materialistične miselnosti, mora v njih videti celo nekaj takega kot izraz predstave o smislu dotičnega naroda in narodnega življenja sploh. Tako zares še dolgo ni potreba, da soglašamo, toda ali je zato kaj manj ostro smiselno poudarjena francoska predstava o francoski zgodovini: »gesta Dei per Francos« (citat po Jos. Bernhart, »Sinn der Geschichte«, Freiburg i. B, 1931, 58; prim. tudi Kocbekov članek v današnjem zvezku)? Ali pa ni ta misel, ki se seveda mora zdeti hlapčevskemu Slovencu patološko megalomanska, samo ena iz zbora narodov, ki so kakorkoli hoteli formulirati predstavo poslanstva svojega, to se pravi, predstavo smisla svojega življenja in zgodovine? Kaj more postaviti Župančič na njeno mesto? Smeh in krohot? Ali morda izliv vsega našega v amerikanizem ter popolno zatajajo naše individualnosti? Ali osebno udobje in oportuniteto poedinca, neke grupe ali kaj podobnega? In če nima nič, to še vedno razumemo, zakaj mi vemo, da mora biti njegovemu relativističnemu naravoslovskega aspektu na vse duhovne vrednote to vprašanje po smislu a priori tuje, kakor je tuje vsem, ki iščejo smisla naroda drugod nego ga ta more in hoče doseči. Toda tu posega v zadevo drug moment in glede njega nikakor ne najdemo niti razumevanja niti opravičila za Župančiča, z drugimi besedami: on ne vidi niti konkretnih, socialnih in političnih problemov, ki bi jih moral videti i oni, ki sicer prisega na materijalizem. Župančič je s svojim člankom podal zadosten povod za vprašanje, ali resnično ne stoji sam sebi na ramah in ali še sploh kam spada, razen v neko dvomljivo problematiko estetične individualnosti, kjer je sicer možno živeti njegovi pesmi, ne pa njegovi osebi? Njegova argumentacija je sijajna priča popolne onemoglosti odnosno neeksistence možnosti političnega mišljenja, ne onega, ki ga navadno razumemo pod to besedo, nego onega v njenem najprvotnejšem pomenu: polis = mesto, potem država; a najprej mesto. A kako mora prav za prav biti človeku pri srcu, kadar se je tako daleč in tako zelo odtrgal od narodne, a v tem primeru tudi od vsake druge skupnosti in kadar je vse, kar ju družijo, nekaka estetizirana in naturalizirana podoba sveta?

Vendar mi ne bi radi, da bi se naš največji poet moderne še dolgo mudil v tej osamljenosti, nego želimo, da čimprej stopi med nas z jasno besedo in pošteno voljo, zagrabit pri tem smislu naroda in kulture, pri resničnem oblikovanju njegove podobe; naj že vendar izgine ta mučna pridvignjenost v sfere, ki žro vse prave

vire plodnega življenja in dela; mi tudi želimo, da zazija med Župančičevim pesniškim delom in njegovo konkretno socialno in politično mislijo večji prepad, ker si od tega obetamo mnogo stvari in zlasti odločilnega pristopa Župančiča k duhu in vprašanju sodobnosti. V nekem smislu bo seveda vse to težavno delo, zakaj nelahka je ločitev od dni mladosti in preteklosti. Če smo dejali, da vidimo prav v oni kavzalistični naravoslovsko strukturirani miselnosti ter podobi sveta korenino Župančičevih zmot in v neeksistenci ideje kakršnegakoli smisla popolnoma razumljiv spremni pojav, tedaj moramo tudi pod temi stvarmi še potegniti črto in reči, da bi ne bile take, ko bi osnovni psihološki in logični aspekt nagibal nekoliko bolj k pozitivnosti in realnosti. Kajti tu vidimo značilno dejstvo, da posega estetska igra škodljivo celo v te stvari. Župančič ljubi vprašanja kot so »kaj bi bilo, če bi bilo« in sicer jih ljubi iz preprostega razloga, ker dejstev ne priznava niti ne veruje vanje. Kakor smo zgoraj dejali, da zanj ne eksistira meja, nego le to, da nekaj nekam teži, tako je treba reči — in naj se on sam temu še tako protivi — da zanj tudi ne eksistira dejstvo, da je Slovenec, nego le ona nemogoča a pripuščena možnost, kaj bi bilo z njim in njegovim slovenstvom, da se je tedaj zgodilo to in to. Župančičeva estetika ljubi igro, njegov razum pa ljubi negacijo in maskiranje vseh realnih in neizpodbitnih dejstev. Mi nič ne rečemo zoper udor takih elementov v umetnost, mnogo pa je treba pibiti, če se brez zavesti odgovornosti in brez kontrole s takimi sredstvi obravnavajo težka in najresnejša vprašanja narodne kulture. V svojih delih umetnik ni vezan, da veruje v dejstva, katera oblikuje, in v oblike, katere je izdejstvil, v svojih mislih in logičnih elaboratih je pa tudi umetnik obvezan, da govori in uporablja sredstva in vidike normalnega govora, spoznave, logike in vrednotenja, vidike in izkustva resničnosti, ne igre. Župančič v omenjenem članku ni zatajil svoje osnovne umetniške nevere, ki je rodila dotična izvajanja, a on tudi ni pomislil, da bo s tem postala stvar resnejša, namreč eksistencijalna nevera. Tega ne dovolj, pa on iz iste, to je iz »svoje« vere v neeksistenco in njene možnosti napravlja težke zaključke nekako obveznega značaja, ne zavedajoč se, kaj to pomeni. Kajti pripoznavajoč samo neko kombinacijo razmerij med možnostmi nekih možnih in neizvršenih dejstev, viseč v vednem preračunavanju in ugibanju — kot je sicer tudi v svoji liriki in kar je delen obraz tiste t. zv. »plastike«, ki so jo doslej pripisovali njegovim vprašanjem in odgovorom — zavestno prezirajoč realiteto, v katero ne veruje, in vsako možnost, kjer bi se vera udejstvila, bi Župančič za sankcijo svojega nazora moral storiti tudi prvi nujni korak, namreč zanikati samega sebe odnosno vsaj iti pogledat in poskusit, kaj bi bilo, če bi nekega dne napravil tako, da ga ne bi več bilo, da s tem moralno in eksistencijalno utemelji svoj svetovni nazor »kaj bi bilo, če bi bilo«. Kajti samo med dvema skrajnostima si moremo misliti možnosti, ki izvirajo iz njega in od teh je prva konsekventni artist in žongler, druga pa konsekventni pesimist-nihilist, ki je moral spoznati, da na tem nemogočem trapezu noben drug poskus ni človeka dostojen in časten razen konca. Groza je sicer misliti, da bi se v ta položaj kdo zakolobaril iz gole cicibanske razposajenosti, pa mu je zadeva nenadoma postala jasna kot nujnost poslednje človeške odločitve in absolutna neizbežnost: toda ali ne zahteva že sama misel na to možnost etično-dolžne, temeljite in popolnoma vdane službe svetinjam, ki bi nam morale biti še mnogo bližje nego naš lastni jaz in ali ne bi zadostovala že ona, da bi ta destruktivni nazor takoj opustili?

SLOVSTVO

Laughing in the Jungle. The Autobiography of an Immigrant in America. By Louis Adamic. Harper & Brothers. New York and London, 1932. Str. 335.

Kot drugo obširnejše delo nam je Louis Adamič podaril knjigo v obliki svojega življenjepisa, ki naj bi živahno in izčrpno povedala zgodbo slovenskega priseljence v Ameriko, orisala njegove materialne in duševne boje in začrtala najglobljo bistvenost žitja te džungle.

Vendar to delo ne predstavlja življenjepisa v strogem smislu, kar priznava A. sam, če izvzamemo morda prvo poglavje. A. se je namreč omejil na delovanje nekaj oseb, katerih življenje, dejanja in pogibelj dosti strogo zasleduje in nizata v zanimivo zgodbo vzrok in učinek njih življenjske usmerjenosti, kolikor se je ta v Ameriki oblikovala, rastla ali propadala. Njegova osebnost niha kot občutljiv kazalec, da odmeri vse prehodne stopnje na grozotnem manometru s svojima krajnima nasprotnikoma: Amerika — vseljenec. A. pažnja gre na široko in globoko in umerjenost njegove sodbe je vzgledna. Sam stoji bolj v ozadju in mirno motri ta razvoj; le nekako nezavedno in pritajeno se oriše njegova slika v barvitom okolju. Poglavitna misel pa, ki je vodila pisatelja skozi vse delo, se je strnila in nato razcepila v dvoje vprašanj: 1. kaj je prav za prav Amerika (posebno v očeh vseljence), in 2. kako preobrazijo ljudi?

Kot prvo: definicija Amerike. A strašno preprežena in preraščena je ta džungla in le v iskanju njene notranjosti doživljaš, da se ti izmika kot sluzasto telo, da se sveti v vseh motljivih barvah in z njimi slepi, boža ali ubija. Kot nekaj temnega leži ta džungla pred teboj, kriči in molči, poje in joka, moli in preklinja, hodi svojo lastno pot večnih nasprotij. Niti celoten opis se ti ne more posrečiti, kaj bi torej stremel za strnjeno logično definicijo? Ko prebohtevajo gosta ščavja nevidna tla, ko stopaš po močvirjih in prekrasnih jasad, ko so ti pota zaprta ali odprta, kakor pač naletiš, ko padajo okrog tebe in jih požirajo premogovniki, manejo

mlini, ko jih življenjski glumači zavajajo v vse mogoče idejne, etične, socialne, religiozne in anarhistične struje, ali ko se morda silovito vzpno do ogromnih dobrin — ti nehote zastajata razum in srce.

A v Ameriki ni časa ne čuvstva za melanholična premišljevanja. Dalje moraš. Pred tabo leži in ne moreš mimo ne preko nje. Če si prav lahkih nog, boš zdrknil čez to grozotno površino kot komar-plesalec, če ne, se boš polagoma pogreznil. Ustvariš si lahko osebni sistem zdravih življenjskih načel, s katerim boš morda uspel in se tudi udarcem umikal, a če hočeš razumeti, imej na ustnih ironični ali samozadovoljni nasmeh človeka, ki z modro preskušnjo motri boj lutk v brezdanjem pozorišču v Ameriki in si ne žene vsega k srcu.

Pa vendar: kaj je Amerika? Nemara prerok, vodnik v pravo, veliko, sproščeno življenje ali anarhist v vsakem oziru? Zagrizeni propovednik naslade? Ali te ponosno dvigne še iznad »Kipa svobode«, da se boš neba dotikal? Morda pa te skrivi s starim hilijadičnim naukom o ponižnem trpljenju v hudem, s pasivnim odporom proti oblasti, proti državi, vojaštvu? — Vse to in še neizmerno več. Amerika! Kontinent lepote, kontinent strahote, kontinent stroja, duševne in telesne smrti, kontinent Babilona. Džungla.

Kaj čuda torej, če je skoraj vsa literatura o Ameriki obtičala v protislovjih. Od naše neznatne »Obljubljene dežele« preko Duhamela do našega A. vodi pot po strašnih ovinikih. Značilna je n. pr. tudi sodba grofa Hermannja Keyserlinga: »Razred intelektualcev v Nemčiji ve toliko kot nič o ameriških zadevah in ima redkokdaj simpatijo do novega sveta.« (»Forum«- New York, April 1929.) Čeprav bi se te besede zdele preostre, vendar jasno podčrtavajo, kako pretežavno je najti osnovni smisel te sfinge. In če bi bil drugi Kolumb z najbolj občutljivim kompasom, je ne moreš več najti, ji ne moreš do živega, do jedra.

Kot drugo: kaj je z ljudmi v Ameriki in kako se preobrazijo? Tu se začne žalostna stritih idealistov, skrušenih borcev za kruh, vseljencev (»greenhorns«, t. j. nevedni tujci,

nerodneži), ki so kakor Mojzes po trpljenju dospeli do ozare »obljubljene dežele«, a ni jim bilo usojeno, da utešijo svojo žejo z medom in mlekom. Zarili so se sicer vanjo kot slepi krti, a preslišali presunljivi krik, ki jim je zarezal obupni: »Lasciate ogni speranza...« Slutimo in čutimo strašno resnico o bolečini, ko se sin iztrga iz nedrij matere, ko ga bo dojila druga, ko bo dobil drug obraz, drugo srce in v tej duševni in telesni razdrapanosti umiral.

Odgovor na drugo vprašanje tvori neposredno bistveni del knjige in posredno A. življenjepisa. Nekaj značilnih oseb nam predstavi, ki nam vsaka na svoj način daje sodbo, katero so potrdili z življenjem: Steve Radin, Lonie Burton, Blakelock, Koska, Mrs. Tanasich.

Frustrated! Vse zaman! Čemu so se neki rodili? Kaj mari niso vedeli, da ima Amerika jekleno srce, ki v globokih utripih poje svojo pesem z grozotno nekompenzirano srčno napako: m ó ney — m ó ney — succ é s s — succ é s s, in je ne gane, če pleše po njih kostnjakih? Nad vsemi tava tajinstvena usoda, ki se tako zajedavsko, trotovsko vsesava v njih življenje. Vidiš, kako mlada telesa težko hlipajo v plehkem, železnem in oglenem vzdušju. »Njihova moč je otrpla v veličastnih betonskih in jeklenih ogradjah stavb.« Ob zgodnji preskušnji bridkosti življenja so se prezgodaj zresnili.

To nam nazorno pokaže zadnja osebnost, ki je A. še simbol (resničen in bridek simbol, zares!): Mrs. Tanasich, s katero je bil sicer v manj osebni stiku. — Iz Hrvaške je prišla. A. jo sreča kot človeka brez mesa, brez hrbtenice; brezpomembna se zdi kot zarjavela številka na starem avtomobilu, s katerim se vozi dan za dnem na nemo delo. Skrb za življenje in smrt svojih mož (bila je štirikrat omožena), ki so drug za drugim nesrečno končali v zasutih rovih, ji je vrezala globoke gube v lice in srce ter jo skrušila. Trapi se še s svojim bolnim telesom, da hrani svojega zadnjega betežnega moža do smrti. Rodila je in rodila, a to materinstvo je bilo žalostno in — kar je strahotno! — brezpomembno materinstvo, ki ji je docela izpilo telo.

V tem »simbolu« vidi A. množico ženâ in deklet, ki niso nikdar vzcvetela in vzrastla do one lepe sproščenosti, katero bi bile našle doma. Iztrgalo se jim je življenjsko osišče in blodno so tavale, meglene, obsojene. — To

je A. lepo orisal v XXII. poglavju z naslovom »A Bohunk¹ woman«.

Knjiga je bila v prvi vrsti namenjena Ameriki in da bi bila bolj zanimiva, je A. nekatere dogodke in osebne ter krajevne značaje prikrojil na svoj način, na kar nas je tudi osebno opozoril. To bo slovenski bravec morda opazil najbolj v prvem delu, ki govori o A. mladosti in njegovih nagibih, ki so ga odločili za potovanje v Ameriko. Tako n. pr. polaga A. Petru Molku v usta globoke besede, ki so nedvomno A. last. (Prim. str. 17—20.) Moti pa to le malo.

L. Klakočar

Jack London: Dolina meseca. Roman, poslovenil Vladimir Levstik. Založba Modra ptica. Ljubljana, 1931.

Evropa se izvečine zgleduje nad tistim delom pestre ameriške književnosti, ki ga bogatè imena, kakor Walt Whitman, Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, Upton Sinclair, John Dos Passos na eni in Zane Grey ali Jack London na drugi strani. Naravno in značilno. Kajti neočitna in neopazna literatura Franka Harrisa, Sherwooda Andersona, Josepha Hergesheimerja, Ernesta Hemingwaya ali Thorntona Wilderja je s svojo umetniško obrazotvornostjo in s svojimi mitološkimi in metafizičnimi elementi nekako bližja umetniško-estetskemu pojmovanju Evropeca in tudi sorodnejša njegovemu socijološkemu nazoru, a prav zaradi tega zanj morda nemikavna in pogrešljiva. Pretekla izjema bi bil edino E. A. Poe, ki se je s svojim pošastnim nadčutnim svetom odmeknil od ameriškega duševnega nastroja k evropskemu, ki ga sprejema med svoja duhovna obrežja, kakor da je druga podoba E. T. A. Hoffmanna.

Samobitnosti ameriške književnosti: Whitman — Dos Passos ali Grey — London, ne moremo zanikavati. Kajti njej sta lastna zlasti snov in objekt in njena posebnost je gradnja romana, ki zoper vsak umetniško-estetski vidik menjava ali veže ravnini dveh svetov: romantično-idealističnega ali realistično-naturalističnega. Dalje: v nobeno književnost ne prodira toliko dinamične dejav-

¹ »Bohunk« je pokvarjena zložanka, nastala iz B o h(emian) — H u n g(arian) in označuje evropskega zlasti slovanskega južnjaka, nevednega in manjvrednega človeka v Ameriki. Beseda pa priča o nelepi cenitvi tujcev, zlasti Slovanov od strani Amerikancev, ki povečini nimajo pojma o razliki med Čehi, Rusi, Poljaki, Hrvati itd.

nosti, kakor vprav v ameriško. Ta dinamična dejavnost se porazširja v brezbrežnost speva Whitmanovega panerotizma ali pa iz obsegov kontinentov rase v višino Dos Passosovih konstruktivističnih svetilnikov, ki so navsezadnje tudi neka vseobsežna luč Whitmanovega človečanstva. In naposled se odraža samoraslost ameriške književnosti po uporabi ameriških sinov proti propadlemu očetovstvu.

Aktivistični ameriški človek ima pa v Evropi svojega pobudnika. Ime mu je Nietzsche. Njegovega nadčloveka že lahko primerjamo s predhodnikom — vseмирskim Whitmanom, medtem ko ga ob delih U. Sinclairja, Dos Passosa ali Jack Londona občutimo kot tajno, a živo ozadje.

Na usoden ameriški izdelek Nietzschejevega nadčloveka kažeta Saxon in Billy v Jack Londonovem romanu »Dolina meseca«, ki naj ga hkrati smatramo tudi za kos avtorjeve avtobijografije, kar je za naša nadaljnja razmotrivanja važnega pomena.

»Dolina meseca« in njena glavna junaka Billy in Saxon ne predstavljajo toliko značilne pozitivne slike ameriškega aktivističnega človeka, ki beži pred zanko velemesta na romarsko pot, kolikor razodevajo in razgaljajo na tihem vso usodo tega človeka volje in velikih dejanj. Billy in Saxon nista enosmerna in enotna in tudi ne dosledna v svojem aktivizmu, ki kaže dvoje silnic, a prav tako ni enotna in iz celega zlita in oblikovana Jack Londonova povest. Zlasti Jack Londonova umetnost ni enodušna in enobitna, kot je n. pr. aktivizem Dos Passosa ali U. Sinclairja.

Ali prav zaradi pregorečega enosmernega aktivizma ne prinaša pogostokrat U. Sinclair dobre umetnosti. Prevelika borbenost in žurnalistični izraz jo razvlačujejo v golo obtožbo. Pri Jack Londonu je drugače. Njegovo umetnost namreč uničuje skrivni individualist-meščan v njegovem pustolovcu, ki ima takšno čarodejno moč in takšno poželenje materijalista, da abstraktne »doline meseca« izpreminja v konkretne. Billy in Saxon, ki se odpravita na pot svojih prednikov in po dolgem iskanju naposled najdeta »dolino meseca« v obliki idilične farme, se vključita s to najdbo kot dva nova člena v usodno verigo ameriškega življenja in je razlika med njunim zapuščenim velemestom in novo farmo prav majhna: nad življenjem v mestu je visel propad, dočim se življenje v farmi bliža

začetku propada. (Prim. razvoj ameriških mest.) Ali z drugo besedo: ameriški uporniški sin se pripravlja, da skoči v očetovo pogubonosno kožo. Billy in Saxon povzročita prve početke velemestnih omrežij, ki sta radi njih odšla iz mesta in to z ustanovitvijo farme in s tipičnim solnčno-nedolžnim veseljem nad gospodarsko srečo. In v tem dejstvu, ki je resnični del pisateljevega življenja, se nam živo pojasni, zakaj se iz pustolovca Jack Londona ni nikoli spočel velik umetnik, ampak le pisatelj-farmer, ki gmotno srečo svojih junakov koplje v romantični slikovitosti ameriške divjine.

V Londonovih romanih jasno razlikujemo oni romantično-idealistični svet, ki vanj tonejo osebe in ki problemov življenja prav malo ali nič ne vidi ali pa jih po svoje izravnava, in ki tudi v globokost duš ne sveti in ki zjasni najgroznejši pokolj kot otroški pretep, a poleg tega dobrega in čistega sveta še realističnega, ki vidi in riše le obrise dejanj in kretenj in pogostokrat prireja na škodo epične zaokroženosti romana dolgovezne debate o gospodarstvu in o problemih zemlje brez pomembnih izhodišč. Tudi Billy in Saxon živita zdaj v nekem idealnem, zdaj v realnem svetu, ali bolje: v tipični sestavini ozračja Londonovega romana, v »ameriški čistosti«. Ni nam neznan ta svet »ameriške čistosti«. V Chaplinovih filmih smo ga spoznavali, ob igralki G. Swanson smo doživljali njegovo eteričnost in poročila o banditu Al Capone so nam za trenotek osvetlila prostor njegovih iger. Kje je tisto veliko, daljno ozadje tega »čistega« ameriškega sveta? Kako se imenuje njegovo rojišče? Angleški puritanizem.

V luči puritanizma se nam prikažeta idilična farma ali velikanski nebotičnik v prav istih prozornih osnovnih oblikah, gospodarstvenik-milijonar in zanešenjak pa kot ena zemlja ali dva svetova, ki se prelivata drug v drugega in medsebojno dopolnjujeta. In taka je »Dolina meseca«: usodnost povezanosti dvojnega sveta ameriškega življenja, demonizem Londonovega iskalstva ne konča v grandiozni smrti, nego v farmerski stvarnosti.

Boris Orel

Bernhard Kellermann: Pot bogov. Po Indiji, Malem Tibetu in Siamu. Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani, 1931. (Zbirka »Kosmos«.)

Da se je nemški pisatelj Bernhard Kellermann napotil v Indijo, da jo spozna in potem poda v potopisu njeno sliko, se nam spričo njegovega utopističnega in etičnega romana »Predor« ne zdi nič kaj nerazložljivo ali neopravičljivo. Kakor »Predor« kaže njegov nagib do utopije, tako že daljno opravičuje njegov odnos do indske eksotike. Ali od »Predora« do »Poti bogov« se izmenja dvoje romantičnih vlog, teoretična in praktična. V »Predoru« je K. teoretični utopist, v »Poti bogov« — praktični romantik.

Bernharda Kellermanna »Pot bogov« je resnično lep potopis, dejali bi: mnogo bolj vzorec potopisa, nego kako studijsko razreševanje kulturne problematike o Indiji. »Pot bogov« je potopis, čigar glavne sestavine so potopisna anekdota, topografija, etnografija, kulturno-umetniška slika, politična debata, esej in — fotografija. Vsi ti sestavni deli so v potopisu B. Kellermanna zelo skladno povezani med seboj, ali ob natančnem pregledu se nam razodene še ena odlika Kellermannove knjige, namreč njena kompozicija. Ta ima tri glavne dele, ki jih imenujmo s podnaslovi knjige: Mali Tibet, Indija, Siam, in ki so v resnici tri kulturne celote, trije azijski obrazi, trije kompleksi iz azijskega zemljepisja, a vrhu tega še tri podobe potopiščevih glavnih doživetij. Zemljepisni značaj teh treh kulturnih kompleksov — gora, ravnina in cesta, gozd in gaj — tako rekoč oblikuje vsebino, ki je prav tako trojna v predstavah: ples demonov, Indija — berač, Siam — idila propadajoče Indije. Kellerman je med dva zaprta in zaključena kulturna centra — Mali Tibet in Siam — postavil tretjega, t. j. Indijo, ki pa se njegova nerazrešljivost, odprtost in nezaključenost prav dobro krije z zemljepisno predstavo velike, brezkončne indske ceste The Grand Trunk-Road. In šele na tej cesti načanja potopisec celo vrsto aktualnih indskih kulturno-političnih vprašanj in obtožujočih ugotovitev. Ali da se izrazimo še bolj primerno: gorski pokrajini Leha se kaj prilegajo slike iz verskega življenja ali skrivnostni plesi demonov, le na veliko indsko cesto spada ta vrsta kulturno-političnih dejstev in pa polemično-obtožujoči ton, in slika značaja siamskega ljudstva nujno priključijo sliko umetnosti, ki izumirajo, kačjo farmo, vpepelitev kralja Kambodže, napol igrača, napol mrtvaška resnoba.

In v tem je velika vrednota Kellermannove knjige: dejstva, ljudje, življenja rasto iz prostora. Rast pa ima svoj red, dejstva in ljudje svoje oblike, ki v njih ugledamo ne morda dnevniškega potopisca, pač pa pesnika, ki ima tudi živ pogled za sodobno problematiko Indije.

Boris Orel

L. N. Tolstoj: Vojna in mir. Poslovenil Vladimir Levstik. Založba Slovenske Maticе, Ljubljana, 1952. I. knjiga, 425 strani.

1859 je Tolstoj še zagovarjal (vsaj teoretično) apolinično čisto umetnost Puškina (Sakulin, Russische Lit., 190 str.), to je v bistvu Polykletov pojem zunanje lepote, ki je povzeta iz klasične antike in se je v 19. stoletju tudi pri Rusih uveljavljala kot prepričanje, da je umetnost nad življenjem. V romanu Vojna in mir iz l. 1865—69 pa že deluje novi pojem notranje duhovne lepote, ki ga Walzel izvaja iz Plotina in je najbrž teorija antičnega ekspresionizma iz prvih dveh stoletij po Kr. Tako je Tolstoj klasični obraz grd, ki ga nosi Hipolit, »domišljavi in bebavi« zastopnik blazirane družbe (19), lepa pa je Napoleonu junaška smrt Andreja Bolkonskega (421). Bistvo te umetnosti je misel, da je zunanja površina le sredstvo za javljanje duha življenja. Nadindividualne oblike lepote se umaknejo individualnim oblikam. Tolstoj je sam izjavil: To ni roman ne poem ne historična kronika, ampak to, kar je hotel avtor v tej obliki izraziti (Sakulin, 190). — Ne gre mu za roman, ampak za višjo resnico in duha življenja, ki ga predočuje v vseh podrobnostih. Že tu polje v njem to, kar dozori ob koncu stoletja, obračun s človekom intelekta in z mrtvimi formami družbe, v kateri se za oblikami zunanje lepote tvorijo okamenele in lažne oblike življenja. Kaj je hotel izraziti, vidimo v osebi kneza Bolkonskega, s čigar smrtjo v bitki treh cesarjev se končuje prva knjiga: čuvstvo o smislu človeškega bivanja. Tolstoj ni racionalist, le neumljivo hoče približati omejenemu duhu človeka, zato bo racionalist v njem našel nedoslednosti. Govoril je nedoraslemu človeštvu, ki v razumskih oblikah egoizma ni doživelo velikega čuvstva človeškega občestva, kakor hodijo skozi življenje nedorasli ljudje, ki niso doživeli ljubezni. Tako stojita na koncu knjige »mali omejeni Napoleon s svojim malenkostnim častihlepjem

in veseljem nad zmago, srečen od tuje nesreče«, in Andrej Bolkonski, ki spozna v smrtni viziji, kako je vse razumljivo v življenju in smrti ničevu v primeri z veličino nerazumljivega. Bog je ljubezen, to je pravi zakon življenja, in pojm bogate lepote življena se že tu spreminja v moralno lepoto, ki je dobrot.

Dr. J. Šile

Radoje Mirković: Jutro na pjesnikovem grobu. (Pesmi.) Sa predgovorom Đ. Radovića. Nikšić 1932. Str. 55. (Cir.)

R. Mirković, ki je umrl lani v 35. letu, je bil eden izmed najboljših črnogorskih pesnikov prve povojne generacije. Izdal je v življenju samo zbirko »Kroz samoću« (Plevlje, 1929), ki ga pa kaže še vsega v početku, naslonjenega na slavno tradicijo guslarskih pesmi in je zbirka samo prehodnega značaja. »Jutro na pjesnikovem grobu« je iz zupščine izdala njegova vdova z uvodno besedo prof. Đ. Radovića, urednika nikšičkega »Razvršja«, ki pa zelo skromno pietetno ocenjuje njegov pomen.

Meni se nasprotno zdi Mirković kot pesnik zanimiv pojav. Šel je namreč v svoji črnogorski uradniški samoti isto pot kot toliko evropskih povojnih pesnikov: iz subjektivnega opajanja individualnih strasti v njih negacijo, v priznanje pomembnosti stvari izven človeka, iz romantičnega naturalista v realista mrtvega predmeta. Njegova pesniška pot me še najbolj spominja češkega Františka Šramka, tega resigniranega oboževalca telesa in njega čutenj. Tudi M. erotika je metafizično-naturalistična, antična: žena in strast na ozadju črnogorskega krša, je senzitivna in fiziološka pa vendar nikdar banalna, kajti vsa ta strastvenost je pri njem vrednota, edina vredna življenja. Naturalistična romantika! Te vrste pesmi, ki so deloma v zbirki umetniško najslabše, ker vsebujejo še vse preveč epično-priložnostnega motiva, pa včasih izzvene v lepo trubadurstvo. Kadar pa ta erotika zagori s pokrajino v eni sami razžarjeni strasti, ko človek postane sam prvotna priroda in priroda živi del človeka, tedaj da M. pesmi, ki so v resnici močne. Vsa pokrajina diha tedaj telesno erotiko prav tako kot švabinskega gravure. In ko je M. tako doživljal prirodo kot del sebe, jo je hotel dojeti tudi kot stvar zase. In pesniška pot do stvarnosti predmeta vodi preko intimne idiličnosti s preprosto živ-

ljenjsko lepoto domačega sela M. je tako dal nekaj posrečenih realističnih slik, ki so med njegovimi najlepšimi in deloma dobivajo že socialno barvo. Tako je M. pesnik črnogorskega domačnostnega realizma (spominja na Kosovelov »Kras«), ki ga v socialno smer razvija mlajša generacija (J. Đonović); ena poslednjih pesmi, »Jabuka«, je pa že popolnoma v stilu objektivnega poetičnega realizma. Bolj značilne za M. človeka kot umetnika pa so poslednje štiri pesmi, ki izražajo — bolj pripovedno kot z umetniško silo — velik notranji obup ob zavesti, da je na svetu samo trenoten gost, ki »sa pesmom slavi svoje nestajanje« in da je »stalniji granelist nego naši putevi«. To je deziluzija romantika ob propadu naturalističnih fizioloških vrednot, utrujenost živcev, smrt človeško subjektivnega. Ostane samo še vera v stvar. Pa tudi ta človeka ne odreši, kajti v duši ostane »veliki bol« in v predsmrtnem vprašanju »Zašto smo živeli na tom svetu?« se M. iztrga v krik po »spašenja — Bogu! Gde je?« Človek propada, le stvar bo živela dalje, »bez nas, bez nas«. Tine Debeljak

Milivoje Ristić: Svitci. (Pesmi.) Beograd, 1932. Str. 54. (Cir.)

Docela drugačnega značaja kot Mirkovićeve poezija je poezija Milivoja Ristića. Če je bilo pri M. vse strast in kri, realnost in plastika, je Ristić ves v sencah in dežju, v snegovih in vetrovih, v melodiji. Dekliška pesem. Pa ni Ristić morda kak metafizik, ki bi ves ta neplastični besedni izraz porabljal za simbolizacije notranje nedojemljivih realnosti, ampak njegovi snegovi in sence so samo snegovi in sence in on se je impresionistično zaljubil vanje. To je epigonstvo, polno sentimentalnosti, bledokrvnost. Njegovim verzom ni kaj oporekati: so polni melodije, polni rim in poetičnih figur, toda enega ni v njih: srčnega ognja, ne drži se jih človeška bol, so artistično čuvstvovanje v lepih besedah. Spominja me na prve impresionistične početke Vodnikove v »Zori«, najbolj pa še Sardenka. Njegova erotika ni eterična iz religiozno metafizičnih osnov, je dijaško sentimentalna, ko se bolj zaljubi v senčen obris glave na šipi kot v dekleta, ki »ga najviše ljubi, ko najdljè od njega beži.« Govori o frančiškanski ljubezni do dreves in ptic, pa je vse to tako malo doživljeno, ko ne ljubi niti sočloveka (Rodedan). Ristiću je

samo za čuvstven nastroj, za opoj melodij in bledih barv in je za vse borbe sveta ravnodušen, samo da se more razlivati v nežnosti in sence. V takih telesnih nastrojih, ko »rosi, rosi iz neke neskončno daljne strani in drhti kot mokra ptica«, je Ristić najlepši, dasi čutimo, da govori iz drugih ust, ki so take slike tvorile iz vse drugačnega doživetja. Zato je tudi njegova programska pesem »Balkanski mladići na putovima svojim« najbledejša.

Ristić je v tej — mislim da prvi — zbirki še epigon zgodnjih impresionistov (Dučića) in prvih ekspresionistov (Krkleca), od katerih je prevzel samo poetično rutino, ne pa njihovega notranjega doživljanja. Tako pa je samo ekspresionist, katerega ekspresionistična dediščina je prešla ob nedoživljenosti v sentimentalizem. Če bo šel resnično vase, bodo mogoče kdaj iz teh svitov — solnca, kot želi, kajti za zdaj se sam popolnoma pravilno zaveda, da se »svaka njegova važnost u ništavilo pretvori.«

Tine Debeljak

Radovan Košutić: Ide mladi maj! (Pesmi.) S. B. Cvijanović, Beograd, 1932.

V zadnjih petih letih je R. Košutić, vseuč. prof. v Beogradu, izdal ponovno šest zbirk svojih pesmi, ki jih — žal! — moramo imenovati samo kot starčevske otročarije, primitivno verzificiranje brez najmanjšega smisla za poezijo. Pa še to je zelo milo povedano. Zadnja zbirka, »Ide mladi maj!...«, je vsaj toliko boljša od prve, »Pesnik i smrt« (1927), da ne obsega perversnosti oz. bolestone pornografske banalnosti, ki jih je prva polna (ciklus Pijanka!) in ji kot taki od naše strani stoje še najbliže Kragljeve »Snežinke in kresnice«... Najnovejša zbirka opeva le prirodu, pomlad in drevesa in zvončke in jagnje, ki »unosí njušku u vime duboko — i sê,« i. t. d., vse v načinu kakega starega Valentina Vodnika, celo v maniri njegovih popevk: »Ide maj vragolâ — nasmejâ — kao dan ôbasjân — ogrejan. — Svud mladost — svud radost. — Žunja klikće: »Klî, klî, klî!« — i. t. d. Torej: epigonsko pesmarstvo po zgledu slabih pesnikov iz početka prejšnjega stoletja, verbalizem pesniškega diletanta.

Tine Debeljak

Boško Tokin: Terazije. Roman posleratnog Beograda. Geca Kon, Beograd, 1932. Str. 153 (cir.).

S tem romanom, ki so ga dnevniki napovedovali kot veliko senzacijo, se je hotel uveljaviti v prozi »homo novus«. Ne vem, kdo in kaj je B. Tokin, upam pa si trditi, da je žurnalist. V tem me potrjuje snov romana, še bolj pa način pisanja. To je stil navadnih dnevniških kolportaž, senzacionalnih afer, široko razpredenih pikantnih družabnih skandalov in — v dobro piscu — tudi zanimivih razmišljanj in oznak v načinu dobrih kulturnih uvodnikov. Vse to mi govori, da je Tokinovo ustvarjanje sorodno žurnalističnemu, kar pa še ni enako umetniškemu. Ne sumjam v točnost njegove povojne diagnoze Belgrada in verjamem, da so živeli v njem prav taki ljudje z opisanim hohštaplertvom, korupcijo in nemoralo. Vzajem to snov kot resnično dejstvo, kakor so resnični vsi številni klubi in lokali in bohemi, ki jih T. omenja. Vse to pa je zopet samo žurnalističen trik, da roman vzbudi malomestno senzacijo s svojo snovjo. V pravem bistvu namreč »Terazije« ne pomenijo nikakega umetniškega uspeha. Nasprotno: Tokin se je pokazal zelo slabega oblikovavca življenja. V njegovi knjigi se mnogo govori in razmišlja, toda njegove osebe so daleč od polnokrvnega življenja. Mi smo namreč priče samo pripovedovanju o njih in njihovih društvenih in seksualnih aferah in so one samo silhuete nekega daljnega življenja, katerega mrtvo senco je ujel Tokin v svojo kamero gostih besed. Roman je tako samo uporabljiv koncept za kakšno slabšo filmsko predstavo, kjer se veliko dogaja pa malo doživlja, z netragično-banalnim junakom brez kake izrazitejše notranje etične sile.

Tine Debeljak

Dušan M. Jevtić: Od Boga zaboravljeni. — Roman. Beograd, 1932. Str. 201. (cir.).

Naslov »Od Boga pozabljeni« hoče poudariti usodo ljudi, ki stopajo v zakon, ki je že po svoji notranji logiki »medsebojno žrstvo« in v banalnosti trpe muke kot, da je »Bog pozabil nanje«. Mislim pa, da bi bil umestnejši nasprotni naslov: »Ki so pozabili na Boga« in postaviti krivdo v ljudi same, za kar imamo zadosten razlog vprav v onem belgrajskem pojmovanju erotike. Kajti tako prvi kot drugi zakon je bil sklenjen iz lahkomiselnosti, ki mora dovesti do naveličanja in tragedije. Tu sta dva banalno

vsakdanja kroga, ki se lovita krog samega sebe, približavata in odbijata, dokler jih tretji ne zaplete in enega odreši, drugega pa strè. Brat uniči bratu zakon in sestra sestri in posledica so štirje mrtvi in dva zločinca. Belgrajska periferijska drama. Ta roman je tipičen za današnjo meščansko družbo in za današnjega naturalističnega evropskega pisatelja, o katerem pravi Upton Sinclair, da ga ne zanima drug problem kot ta, »kako bi se moško spolovilo približalo ženskemu«. In izključno samo tako erotično iskanje, ta perpetuum mobile žene — boj za moža! — je krvava muka tega romana. Vsakdanja banalnost zakona, psihologija seksualnega problema, desiluzija romantičnega ideala materinstva in očetovstva, zločin in smrt!

Jevtić je analitik, ki gradi na ostrini misli, dialektičar, ki mu je izključno sredstvo dialog, vsakdanji, ne umetniško zgoščen, razvlečen. Prav obširnost, ki je posledica dialogov in monologov, je glavna estetska napaka romana. Kajti v dramatsko najbolj napetih scenah uvaja Jevtić po svoji maniri alegoričnega dvojnika: monolog pretvarja v dialog in napetost scene in stil sicer naturalistične umetnine sta uničena. Prav tako pade iz stila tudi v svojem idejnem višku »Zbitnije v ropcu«, ki naj bi bil silen pogon v idealistično sfero, v religijozno etično višino, simbol veličine človeške misli — pa je s tem vržen izven romana ter stoji sam zase kot zanimiv filozofski traktat, v škodo estetske celote. Zanimivo je, da so tudi zaključna Ninina premišljevanja o Bogu papirnata, naravnost prazno frazasta. Tako vidim, da vselej, kadar hoče Jevtić dvigniti svoj roman nad navadni nagonski naturalizem, kadar mu hoče dati idejne religijozne višine ali etične globine, piše v prazno prav tako kot Tokin. Ako življenje samo nima teh elementov v sebi, mu jih tudi pisatelj, ki v njem živi, ne more organsko vcepiti. Jevtić, ki je naturalistično snov svojega romana z veliko silo oblikoval, je idealistične elemente le nerodno poveznil preko svojih ljudi in jim na čelo pripel celo dobro mišljeno znamko — naslov, ki pa skriva pod seboj prav nekaj nasprotnega. Zdi se mi, da Belgrad ne more ustvariti močne etične umetnine, plitki naturalizem je njegov pravi element. Tak vtis sem vsaj dobil ob obeh letošnjih belgrajskih romanih, ki sta nam bila poslana.

Tine Debeljak

Dr. D. Smiljanić: Poreklo genija. Geca Kon, Beograd, 1952. Str. 201. (Cir.)

So knjige, ki delujejo na človeka kot udarec naravnost v oči. Tako nekako sem občutil, ko sem pred davnimi leti prečital Du Boy Reymondovo »Fiziko ljubezni« in sem zaprl oči pred strašnim padcem erosa. In isto čutim danes, ko čitam Smiljanićevo »Poreklo genija«, ki bi se moralo zvati prav za prav »Pad genija« — Mrk bogov. — Prav v času, ko svet proslavlja stoletnico genija, ubija Smiljanić njega veličino in ga ponižava v blato. Je to hipermaterijalistična knjiga, postavljena na princip, da v človeškem življenju ni ničesar drugega kot samo materija in zopet materija, in je tako tudi ideja materijalnega značaja: kajti v bistvu je ona le mentalna energija in ta je funkcija snovnih možgan. Da je človek genij ni niti malo njegova zasluga niti krivda, istotako bi bil lahko blaznež: vse zavisi od količine abnormalnosti bolnih možgan. To je torej šola, ki jo mi že davno dobro poznamo, samo da jo je Smiljanić pripepljal v svoji gorečnosti do absurda. Že antični filozofi so pisali o demonu v genijalnem človeku; pred stoletjem se je govorilo o intelektualni nevrozi kot pravem patološkem znaku genija, dokler ni Lombroso odločno in sistematsko odredil geniju mesta samo — v patologiji, ko je odkril njega patološko bistvo: degeneracijo, epilepsijo. (Dr. B. Maleš: Genijalnost i ludilo. Lombrosova teorija genija. Beograd, 1929). Vsa ta zdravniška dognanja in domnevanja so imela vpliv na lit. kritiko in govorilo se je o zločinskih elementih v Schillerju (Wulffen, Kohler) in Wagner in Tolstoj in Shakespeare so postali samo plod bolnih možgan (Nordau). Ako si hotel pisati monografijo o pisatelju, si zahteval zdravniška izpričevala o njegovih boleznih in iz njih si tolmačil dela (Möbius); celo zakon telesne periode se je prenašal na duhovno stvarjanje (prav ob Goethejevem periodično-cikličnem ustvarjanju; Swoboda). Moj profesor v Pragi, Ot. Fischer, monografist tega problema (Otázky literární psychologie), je čudovito zanimivo tolmačil vso Grabbejevo umetnost iz njegove bolezni. In kaj drugega je Freudova analiza kot Lombrosova epilepsija zamenjana s seksusom? V začetku je bil spol, je pisal že pred njim Przyby-szewski v svoji »Totenmesse«. Kje je Goethe-

jev »Prometej«, ki kade plamenico duha naravnost Bogu iz rok in oblikuje ljudi po svoji podobi? Kje Župančičev »Ptič samoživ«? Danes genij ni več »intuicija, zmožnost v poedinosti videti objektivno« (Schopenhauer), danes je genij epilepsija, seksus, bolezen in Smiljanić je prav v tej knjigi pokazal s prstom na njeno domnevno ime — sifilis. Res, zakaj ne bi šli še korak dalje, če smo že ostali pri seksusu? In kakor se to neverjetno sliši, je vendarle le povsem logični zdravniški zaključek iz one osnovne predpostavke: vse je materija. Smiljanić postavlja svojo teorijo še na drug princip: paradoks je najbistvenejši smisel življenja. Solnce je vzrok dnevu in noči, luči in temi. In tako ima bolezen tudi svoje pozitivno lice: ustvarja genije. Obolelost možgan ima za posledico pojačanje mentalne energije: razvije se večji duh, abnormalen glede na normalno zdravo razvito sredino. Dokler energija obolelega organa more kljubovati bacilom bolezni, človek misli preko normale jako; ko nadvlada bolezen miselni organ, zapade človek pod miselno normalo, v blaznost. Taka je meja med genijem in blaznikom (Nietzsche, Maupassant). »Zdravje ima poslanstvo, da ohranja materijo, bolezen pa, da ohranja dinamiko duhá.« Iz dejstva, da se genij rodi in iz svoje materijalistično-zdravniške miselnosti pa sklepa Smiljanić, da je genij mogel tako svojo možgansko bolezen le podedovati. In ker je edina bolezen, o kateri je danes s sigurnostjo potrjeno, da se podeduje (o jetiki in alkoholizmu dvomi) sifilis, — je Smiljanić smelo proglasil sifilis kot oni najbistvenejši vzrok, ki ustvarja blazneže in prav tako genije. Princip paradoksa!

To je osnovna misel njegove teorije. Večino knjige pa posveča kliničnim analizam svetovnih genijev in ugotavlja po njih telesni ali duhovni strukturi posledice podedovanega sifilisa. Pri tem pa Smiljanić sam boluje na nekaki umišljenosti in nenormalni zdravniški gorečnosti, ki vidi v vsakem še tako normalnem pojavu, bolezen in njenega daljnega prednika — sifilis, ki mu je tako širok pojem, da bi bilo težko spraviti pod njegovo firmo vsak duhovni pojav (n. pr. misticizem i. t. d.), pa čeprav še tako nasilno. Prepričan pa sem, da bi se dalo najti v svetu še enkrat toliko zgledov, ki bi govorili proti Smiljanićevi

teoriji. Vendar to ni moj namen. Hotel sem slovensko javnost samo opozoriti na to zanimivo zdravniško razpravo novomaterijalistične francoske šole (Smiljanić je materijal nabiral po fr. klinikah in je prvotno svoj original izdal v fr. jeziku: *Les origines du Génie*, Paris, 1928), kot dokaz, do kakšnega zaključka je moderna znanost dovedla duhovnega delavca, genija, ki odpira duhu nove svetove. To je pad genija. Udarrec naravnost v oči.

Tine Debeljak

Sima Pandurović: Bogdan Popović. — Braća Kavaja, Nikšić, 1931. Str. 138 (cirilica).

Vse drugačnega značaja kot Glušćeva studija o Skerliču je Pandurovićeva razprava o Bogdanu Popoviću. (Ponatis iz Života i rada). Sima Pandurović, znani pesnik in prevajalec, urednik »Antologije savremene lirike«, kritik in esejist (Razgovori o književnosti), je hotel ob priliki entuzijastičnih proslav štiridesetletnice književnega dela Bogdana Popovića »znanstvenika, književnika in profesorja, prijatelja Muz, tolmača tajn besede, linije, barve in zvoka, modreca, ki tudi v dobrem vidi lepoto« (posvetilo v »Zborniku v čast B. P.«), razbiti frazo o njegovem epohalnem pomenu, pokazati njegovo pravo vrednost in vkljub vsem častivcem dokazati, da B. P. »ni ne znanstvenik, ne filozof«, da pa v resnici predstavlja »epoho naše literature« in to samo današnje kot glavni predstavnik »protekcijonizma in epigonstva«. Taki hudi očitki in očitna tendenca, zatemniti sijaj priznanega »arbitra elegantiarum«, bi približali razpravo pamfletu, da ni pisana z izredno kritično pronikljivostjo in strogo filozofsko analitično dialektično metodo. Sima Pandurović razbere kritično vse pomembne razprave B. P. po kronološkem redu in jih osvetli od vseh strani, po stilu in vsebini, a najrajši pa se zagriže v osnovni filozofsko-teoretski zametek eseja, kjer odkrije zmešnjavo pojmov in začuda malo originalnosti, ter tako na kraju krajev od vsakega eseja ostane le malo trajnega. B. P. mu je popolnoma neoriginalen duh, kompromisen do brezsmisla, eklektičen, zdi se mu kot človek, ki se natrpa citatov, da v naklonjeni mu družbi duhoviči in doseže uspeh, ki pa se ob kritičnem razboru izkaže kot blesk pene. Zanimivo tolmači vse B. P. faze, njegovo spretno osvajanje publike in

fame, beg iz domače literature v tujo, kar mu razodeva notranja zavest nezmožnosti lastne osebe. Simptomatičen znak za to mu je tudi, da B. P. ni obdelal niti enega domačega pisca v celoti niti ni ocenil niti ene tuje knjige na novo: pisal je samo o splošnih stvareh in o piscu samo v zvezi z drugimi problemi (Beaumarchais). Vidi se, da tuje literature pozna iz kritik, ne iz del. Z urejanjem že znanih sodb upravlja nekakšno sekundarno delo. Nekaj trajnejšega dela je ostavil samo v področju analize umetniškega ustvarjanja, dasi mu Pandurović tudi njegovo teorijo vrsto za vrsto spodbija. Po Panduroviću se vse kritično delo B. P. da reducirati na osnovne elemente, ki so: da je okus vrhovni estetski pojem, da je umetnostno delo sestavljeno in ga je treba razložiti, da je delo zvest obraz dobe, da je kritika zelo težak posel in da je umetnost v toliko boljša, v kolikor je bolj aristokratska. Popović mu tako kot kritik ni ne znanstvenik ne filozof, pač pa je inteligenčen in pameten mož, ki je prej dosegel uspeh, preden je kaj napisal; napisal pa je kake dve, tri dobro dokumentirane studije iz področja umetnostne analize, ki bodo ostale, sicer pa niz dobrih, a ne originalnih esejev — koserij — predavanj, ki ga kažejo kot izbrušenega stilista. — Slabše pa je izpadla ocena P. socialno-kulturnega dela, celotni njegov vpliv na lit. politiko, ki ga Pandurović razlaga iz njegovih osebnih motivov in ceni po rezultatih. V teh napadih je razprava najbolj osebna in operira s predpostavko, da je vsaka javna gesta P., vsaka njegova lit. drobnost preračunjena na zunanji efekt, kar se vidi v izberi snovi, časa, načina in publike, kjer je moral sigurno uspeti. Bolj kot s produktivno originalnim delom se je B. P. pečal s praktičnejšo politiko osvajanja kulturno-socialnih položajev, ustanov in fondov, s katerimi sedaj oligarhično razpolaga.

Tako je Pandurovićeva razprava smel napad na B. Popovića, ne prvi in ne poslednji vsaka ekstremna sodba dokaj resnice v sebi. Popovića. Samo vsiljuje se mi misel, da tudi za tem delom tiče osebni motivi, ki jih Pandurović sicer v toliki meri pripisuje B. Popoviću-človeku.

Tine Debeljak

Rudolf Braune: Devojka za pišačom mašinom. Roman, preveo Sl. Jovanović, Izdanje Nolit, 1931.

V knjižnih izdajah založbe »Nolit« vidimo zlasti srbohrvatsko mentaliteto, ki iz nje rase vsa senzacija, ki spremlja domala vsako izdano knjigo. Saj so na priliko tudi naše založbe izdale Fedina ali O'Flahertya, ali v taki knjižni obliki in na tak način, da je bila izključena vsaka senzacionalnost ali modnost, ki bi zasenčila umetniške kvalitete pisanih del. Toda ne samo kvaliteta, senzacija je včasih tisti prostor, ki v njem tudi idejnost kake umetnine ne more vzžareti v čisti podobi. Nočemo se podrobno vmešavati v aktualnost spora med Crnjanskim in založbo Nolit, ki meče zelo značilno luč na belgrajsko politično-kulturno življenje, ali menimo, da bi Crnjanski umestneje postopal, če bi založbi pretresel kvaliteto njenega umetniškega programa, zadevo idejnosti in ostale osti pa prepustil bodočnosti, ko bo debatno polje na vse plati odprto in zares svobodno.

Da zaide v knjižni program založbe Nolit, ki so v njej gospodje kakor Bogdanović, Krklec, Kulundžić, nemški reportažni roman Rudolfa Brauneja »Das Mädchen an der Orga Privat«, se resnično čudimo. Kajti ime Rudolf Braune še ne odtehta imena Felix Braun, da ne govorimo o Döblinu, Glaeserju, Finku ali celo o B. Travnu. Tudi reportaža E. E. Kische stoji mnogo višje nad slabo prozo R. Brauneja, ki bi ji za par priključili najnovejšo liriko Ericha Kästnerja, ki je njegova pesem le zastor za puhlo stvarno modrost. Kisch zna ustvariti ozračje praške periferije, dočim Braune v svojem dekliškem romanu berlinske niti malo ni nakazal. Še več: on je iz krvavih znamenj po trgovskih pisarnicah in iz sodobnih cestnih etiket stvoril nekaj, kar bi označili za diletantsko šlagersko kompozicijo, ki niti inferijorno kabaretno življenje ni, kaj šele umetnost. Če pritrdimo, da je Braune v romanu idejni zagovornik ustroja družbe in borivec zoper krivico in nasilje, moramo na to pripomniti, da si ti vlogi predstavlja kot romantično službo, ne pa kot poslednje dejstvo socialne prebujenosti. Taka »pravica«, »red« ali kako drugače, je slučajno danes v modi in na dnevnem bojnem programu, zato ga Braune kot pristaš mode zagovarja in ga ne razvije niti nad razvalinami propadajočega meščanstva niti ga ne prinaša v borbi zoper kako izrazito kapitalistično velesilo s historičnimi znaki.

Vse tisto življenje v romanu je prav za

prav gledanje njegovih površin, braunejevsko reliefno ornamentiranje, ki v glavnem in povprek sestoji iz fine melodije devojk iz Hollywooda, iz fabrike parfimerije, iz reklame Shampoo, iz afere: Truda je pala u nesvest, iz šefa pisarne, tihega kapitalističnega demona, ki ves svoj ženski personal smatra za javno hišo i. t. d., skratka: vse to je dobršen kos sodobne npravstvene in kulturne zgodovine ali vrsta socijoloških slik našega časa, ki jih Braune ni umel vobraziti in povrh vsega s svojo romantično-proletarsko nerodnostjo povzročil, da bo ta njegov dični roman tudi enkrat sestaven drobec npravstvene zgodovine XX. stoletja. Vsekakor del sodobne proletarske umetnosti ni nobeno novo razodetje, kar sta že W. Haas in F. Werfel dobro razložila v svojih esejih. Izvečine je to v bistvu ona davna malomeščanska osladno idealistična literatura, ki se je nekdanj sprehajala in solzila po starih gradovih in böcklinskih samotnih razvalinah, danes pa po bančnih pisarnicah razdvaja svet v temoto in svetlobo in pravljíci o »novi stvarnosti«.

Dogodek v B. romanu (stavke deklet i. dr.) samotno in neprijetljivo učinkuje, ker pač ni naturalistična slika dejstev in tudi ne simbol človeške usode ali življenja. Pri tem se spomnimo na B. Travna. Kaj bi n. pr. on vse ustvaril in izpesnil iz Braunejeve fabule! Bila bi sicer to težka proletarska obtožba, a hkrati pesnitev i za sedanost i za bodočnost. V romanu Brauneja pa doživljamo le senzacijo, zlasti v notranjosti, ki jo polni plehka cestna reklamnost, ki razglasi vsako idejo in tudi táko, kakor je proletarsko-kolektivistična, ki jo nosi največkrat ulica.

Boris Orel

GLEDALIŠČE

Miroslav Krleža: Gospoda Glem-bajevi in Leda, Shakespeare: Kar hočete, Maurice Rostand: Vest, Bernard Shaw: Zdravnik na razpotju, Sophokles: Kralj Ojdi-pus.

Lahko se reče, da so bili višek minule sezone, kakor že tudi poprejšnje sezone 1930-1931, ko se je delo pri nas prvič uprizorilo — »Gospoda Glem-bajevi«. Drama, ki pomeni nedvomno višek v sodobni hrvat-

ski dramatik, je v interpretaciji slovenskih igravcev dosegla popoln uspeh. Uprizoritev pa ni bila samo dokaz tega, kaj zna avtor, marveč pravtako tudi dokaz tega, kaj zmore naše gledališče, boljše naš igravski ansambel, kadar svobodno ustvarja z roko v roki z odličnim režiserjem in močnim dramatikom. Miroslav Krleža je s pričujočim delom nudil našim igravcem tekst, ki je pod spretnim vodstvom režiserja-gosta dr. Branka Gavelle eruptivno razvezal njihove stvariteljske sile v pravcati odrski triumf. Nič provincijonalizma, nič diletantizma ni bilo v tej uprizoritvi, v kateri se je vse majhno in nedozorelo popolnoma umaknilo véliki, nesporni umetnosti.

»Gospoda Glem-bajevi« so v resnici mogočno delo, ki človeka pritegne in porazi z neko, rekel bi, nevidno magično močjo, čeprav drama sicer kot idejna manifestacija pisateljeve borbe, a tudi kot čista literarna tvorba v marsičem odbija. V čem je torej njena magična, osvajajoča moč? Ni mogoče reči, da bi to bila samo naturalistična fabula, ki odkriva pred nami v treh dramskih dejanjih gnilobo in propad glem-bajevskega rodu, pravtako ne, da bi to bila v prvi vrsti antimeščanska smer pisateljevega idejnega napora. To oboje sicer prav močno karakterizira delo, vendar pa je njegova človeška globina in zlasti umetniška vrednost vsebolj v elementarnosti, strastnosti in silovitosti, s katero trga Krleža-borec krinko z obraza ljudi ter ustvarja Krleža-tvorec like svoje dramske vizije. Umetnik, ki priznava samo umetnost zaradi življenja, je pokazal v tem delu toliko elementarnega umetniškega talenta, da je morebiti neprostovoljno ustvaril videz naturalistične umetnine. V resnici samo le videz, zakaj tisti, ki tolmačijo »Glem-bajevi« izključno naturalistično-larpurlartistično, nikakor niso na pravi poti. Če smo namreč le nekoliko pozorni, spoznamo kmalu, da so »Glem-bajevi« drama nesporno idejnega in sicer etično ter družabno revolucionarnega značaja. Z njo pisatelj podaja analizo meščanske družbe, a tudi osebno izpoved, srd, ogorčenje, obtožbo in kritiko. Naturalistična fabula mu je tako postala umetniško potrebna. Daša mu je tla, konkreten svet za njegovo borbo. Brez nje bi se bil izgubil v dialektiki dialogov, ali pa morebiti v lirizmih in patosu. Obstal bi bil tam, kjer obstanejo navadno vsi refor-

matorski retoriki in ideologi: pri mesijanizmu brez umetnosti. Krleža je gotovo čutil to nevarnost, zakaj kot močan intelektualist ji je bil zelo blizu. (Ekspozicija!) Nedvomno pa je pri tem odločevalo še nekaj drugega. Pisatelj je potreboval dokaza za upravičenost svojega ogorčenja, protesta, borbe. »Glembajeve« je zamislil Krleža-ideolog, ustvaril pa jih je Krleža-umetnik. Zato se nam dozdevajo njegovi liki zdaj polnokrvni ljudje z individualnimi potezami, zdaj zopet le človeški simboli in fikcije. Gospoda Glembajevi ali glembajevščina? Vseeno. Podoba zla in pokvarjenosti, ki izziva upor — aktivni nosivec tega upora v drami je Leon, ki je obenem v umetniškem smislu nosivec protiigre in glavni povzročitelj dramatskih sporov in akcije —, ta podoba mora vsakogar voditi na mejo in k razgledom novega sveta. A kam? Ali ni drama brez odgovora? Leon je kljub upor do svojega rodu vendarle tudi Glembay. Morebiti je sestra Angelika simbol nečesa neizgovorjenega, nadglembajevskega, večnega? Zdi se, da tudi ne. Zadnjega zadovoljivega odgovora nam pisatelj ne da. V tem je tragika Krleževega svetovnega naziranja, naturalističnega idealizma, ki sicer pozna in prizna razliko med zlim in dobrim, ki pa vendarle ne deluje odrešujoče, ker ne pozna absolutno dobrega in ker se obenem zoper človeško zlo bori tudi zoper idejo Boga.

To daje drami nekak osnovni značaj brezupnosti in pesimizma. Po tem pesimizmu se ločijo »Glembajevi« od del meščanskega naturalizma; a pravtako se prav po tem nepremagljivem pesimizmu ločijo tudi od klasičnih del bodisi grške, bodisi moderne tragične umetnosti.

Tak vtisk je napravila na nas tudi uprizoritev, ki pa je bila sicer v čisto odorskem smislu na višku. Režiser dr. Gavella je s pravo umetniško strastjo ali ljubeznijo ustvaril tekstu primerno odsko podobo. Prostor in vzdušje, ljudje in igra, posamezniki in celota, maske in način interpretacije, vse se je skladalo v enotnem stilu, ki nam je odkril glembajevsko aristokracijo v zunanjem blesku ter notranji razrvanosti in gnibli. Uprizoritev je napravila vtisk plazu, ki se je utrgal ter se ne ustavi pred koncem. Igravci so teže igre vzdržali do konca ter pokazali odlične sposobnosti. Levar kot stari Glembay, Kralj kot Leon in Nablocka

kot baronica Castelli so imeli najtežje vloge, a so jih rešili nadvse zadovoljivo in umetniško prepričevalno. Dobesedno predstavili so se v svoje like, se potopili v njihove psihološke in intelektualne sestavine ter nam jih podali verno v maski, gesti in govoru. Enako so ob njih ustvarili doživete ter individualno izdelane odrske podobe Jerman kot Silberbrandt, Daneš kot Fabryczy, Železnik kot Puba. Tudi Skrbinšek, Sancin in Šaričeva, ki so igrali vidnejše, dasi manjše vloge (zdravnik, nadporočnik, Angelika) so pokazali, da so odlični igravci. Kot celota nas dosedaj še nobena igra ni tako prepričala o velikih sposobnostih naše drame, kakor uprizoritev »Gospode Glembajevih«.

Nemalo pa nas je razočarala »Leda« istega pisatelja. Delo spada sicer v serijo Krleževih del o Glembajevih (za to izmišljeno rodovino je pisatelj duhovito skonstruiral obširen rodovnik), vendar je v primeri z »Gospodo Glembajevimi« precej medlo v dramatskem smislu in napravlja vtisk nedovršenega koncepta. Ista snov gnilega in dekadentskega meščanskega življenja je ostala v »Ledi« gola fabula v naturalističnem smislu. Delo je dolgočasno in umetniško neprepričevalno kljub uspelim dialogom. A ta miselna dialektika pač prenese Krležovo družabno kritiko, ne more pa nadomestiti drame, ki je nikjer ni. Prav tako se nam upira znana snov, čeprav čutimo avtorjeve namene z njo. Za njo čutimo samo ideologa, stvaritelja ne.

Prepričan sem, da tega dela zaradi usodnih napak, ki so v njem samem, ne more popolnoma rešiti nobena režija. Delo je pri nas režiral Gavella, ki je sicer predčasno odšel ter zamisel prepustil Kreftu, vendarle ta uprizoritev režijsko ni razodevala ničesar izrazito svojskega. Igravci so imeli v igri, ki je tako rekoč brez dejanja, izredno težko nalogo, v kateri so se izkazali posamezniki (Železnik, Levar, Nablocka, M. Danilova), a delo zaradi zgoraj navedenih vzrokov vendarle ni ogrelo.

Razen obeh Krleževih dram je režiral Gavella tudi komedijo »Kar hočete«. Uprizoritev je bila ena izmed najzanimivejših in najboljših letošnjih predstav ter je dokazala, da je Shakespeare našemu gledališču še vedno potreben ter tudi za njegov razvoj koristen. Sicer pa, ali ni delo tega

edinstvenega gledališkega stvaritelja večno? Mnogo genijalnih dramatikov pozna svetovna književnost, toda nihče med njimi ni bil tako vsestransko velik, da bi se v njem kakor v Shakespeareju spajala oba tečaja dramske umetnosti, tragedija in komedija. Zadnje čase upošteva naš dramski spored v prvi vrsti vprav njegovo komedijo, ki je bila do novejšega časa — gotovo predvsem zaradi pomanjkanja prevodov — našemu občinstvu manj znana stran Shakespearejeve umetnosti. Ta dela nam dokazujejo, da je poznal njih avtor ne samo temne prepade človeških strasti, usod in tragedij, ampak prav tako tudi vedrino neba, ki blesti nad zemljo in se smehlja nad človekom. Tudi »Kar hočete« spada v to vrsto del, katerih namen je: vzbuditi v nas smeh ter nam darovati veselje. Komedija je spretno sestavljena iz ljubeznivo satirične burke na račun puhloglavega in domišljivega dvornika Malvolija ter iz romantično-idilične ljubavne zgodbe.

Gavellova režija nas je prepričala, da ima Shakespearejevo gledališče marsikaj skupnega s sodobnimi stremljenji. Namesto včasih neokusnega in diletantskega »moderniziranja« nekaterih modernih režiserjev je rešil on vprašanje današnjega shakespearškega odra na ta način, da se je pravemu in zgodovinskemu Shakespeareju čimbolj približal, čeprav je obdržal le princip, a si poiskal modernih sredstev. Ni dvoma, da mora biti moderni scenograf bliže arhitektu nego slikarju. Kulisa v navadnem pomenu je menda vobče odigrala, vsaj modernega človeka moti. Sploh je značilno, da sodobni človek, kakor v nobeni umetnosti, tako tudi v gledališču več ne prenese naturalizma. A Shakespeare v naturalistični obliki bi bil še celo nemogoč, naravnost nesmiseln. Gavello je pravilno pojmoval svojo nalogo in najprej domiselno in posrečeno rešil vprašanje scene. To, kar nam je pokazal s pričujočo uprizoritvijo, je bil zares shakespearški oder. Gledališče ni resnično življenje, marveč samo »ogledalo življenja« — igra, ki potrebuje igravcev in gledavcev. V skladu s tem je tudi najbolje, ako je scena nekonkretna in brez vidno-iluzionističnih sredstev zmožna vseh sprememb, ki jih zahteva vsebina. Kako rešiti to vprašanje? Gavello je zavrgel vso naturalistično konkretnost, ki je v gledališču itak samo ilu-

zija, navadno celo zelo revna iluzija, ter je postavil, kakor pravi sam, abstraktno sceno, ki pa je bila od r s k o vendarle konkretna. Postavil je — kot skupen produkt svoje zamisli, kakor zamisli zagrebškega scenografa Ljube Babića — na oder le dve polovici prerezanega valja: vse drugo je takorekoč prepustil fantaziji gledavcev. Dasi le-ti niso videli pred seboj scene, so imeli vendarle vtisk prostora, na katerem se bo odigravalo de j a n j e. Oboje je režiser zvezal oziroma koncentriral na ta način, da je določil igravcem premikanje »sten« med igro, kar ni bilo le v korist gledavčevi fantaziji, marveč je bila s tem tudi na zunaj označena in poudarjena notranja ritmika dejanja. Delo je bilo tako odigrano v shakespearško-prvotnem stilu, a režiser je s to rešitvijo pokazal edinstven, res odličen primer skladnosti zunanje in notranje režije, t. j. skladnosti scene in interpretacije pesnikovega teksta. Izmed harmonične igre celote je posebej omeniti Sancina in Cesarja, ki sta zelo sposobno vlila podobama vitezov Bledice in Tobije mnogo resničnega humorja. Tudi Levarjev dvornik Malvolio je bil skrbno naštudiran. Vendarle je njegova igra bila pretirano resna ter je prehajala v tragičen lik, ki je namesto smeha vzbujal prej sočutje. Novo, poglobljeno pojmovanje Norca je pokazal Debevec.

Ceprav je »Vest« (L'homme qui j'ai tué) z umetniškega vidika prej slabo nego dobro literarno delo, je naše gledališče z nje uprizoritvijo vendarle doživelo lep uspeh. Avtor drame, Maurice Rostand, sin znamenitega pisatelja, nikakor ni močan dramatski oblikovavec, zakaj drama je podoba življenja v sporu in borbi elementov, on pa nam je podal vsebolj samo lirično izpoved v epsko-dramatski obliki. Fabula sama na sebi — vzeta iz povojnega življenja — razodeva sicer stremljenje za objektivno življenjsko podobo, vendar pa je delo radi idejnih predpostavk stilno mogoče označiti edinole za nekak rahlo alegorični simbolizem. Razločno se v njem čutijo še vedno elementi Maeterlinckovega idealistično-romantičnega, lirsko dramskega pojmovanja. Idejno pa je delo namenjeno notranji vzgoji sodobnega človeštva, ki je še vedno obteženo in zaznamovano z znamenjem Kajnovnega greha svetovne vojne. Ta ideja plemenitega človečanstva in mednarodnega

mirovnega mesijanizma napravlja dramo socijološko zelo pomembno za sodobno gledališče. »Vest« je namenjena širokemu občinstvu, do katerega se obrača z etičnim namenom. Delo je prav za prav v resnici intimna moderna ljudska igra.

Debevec je dojel pravilno, da je bistvo drame v človeški bolečini in misli ter da delo vodi v notranjost. Da potemtakem tudi odrska igra stilno ne more biti realizem, je jasno. Režiser je ohranil vernost pisatelju s tem, da je postavil na oder podobe med osebami in simboli, poudaril notranjo igro ter približal govor stilu recitacije. Igravsko sta se odlikovala zlasti Skrbinšek kot profesor Holderlin in Marija Vera v ulogi njegove žene Luize. Njene podobe mater so resnično doživete in ustvarjene. Pretresljiv je bil mestoma tudi Marcel, katerega je igral Ciril Debevec. Marsikdaj pa nas pri njem, žal, odbija preostro intelektualno pojmovanje uloge, radi česar postaja nelahkoten, tu in tam celo preveč težak.

Bernard Shaw je bil v zadnjih letih že nekajkrat na sporedu naše drame. Toda »Zdravnik na razpotju«, katerega so igrali letos ob njegovi petinsedemdesetletnici, nas ni navdušil zanj, kljub temu, da je bila uprizoritev izredno dobra. Shaw nas ni popolnoma prepričal niti umetniško, še manj pa nas je zadovoljil s svojim pojmovanjem življenja. Fabula njegove drame je vzeta iz življenja zdravnikov. Sicer pa njegovo delo ni drama v avtonomnem smislu. Njen izvor je predvsem v intelektu. Idejno pa je drama zgrajena na »nasprotju med družabno-zdravniško in umetnikovo moralo«. (Debevec.) Toda to nasprotje, kateremu je avtor resda poiskal individualna nosilca v zdravniku Ridgeonu ter slikarju Dubedatu, vendarle pogaša dramatskih osnov resničnega življenjskega spora, marveč sloni na intelektualnih osnovah mnogih, sicer duhovitih debat. Fabula sama je mnogo bolj epsko prikazana, to se zlasti občuti pri petem dejanju, ki je v dramatskem smislu le šibak in medel epilog. Prav te miselne osnove so omogočile avtorju prizore, v katerih nastopa — na njegov ukaz — zdravniška družba. Radi teh osnov je delo bolj satira, nego čista komedija, predvsem pa moramo v njem, kakor v vsakem delu te vrste, videti avtorjevo osebno življenjsko izpoved. Delo je skrajno subjektivistično,

čeprav so izraženi nazori včasih tudi življenjsko pravilni ali pomembni. A dasi je komedija zelo duhovita, je vendar brez resničnega humorja, še bolj brez vedrega, čistega veselja, kakršno nam nudi v svojih komedijah n. pr. Shakespeare. Prepričani smo o smešnosti pisateljevih zdravnikov, dasi ne verjamemo popolnoma v njihovo zlobo. Le Ridgeon se nam zdi zares tak, kakršnega nam je hotel naslikati Shaw: vemo pa, da je to poteza njegovega značaja, a ne njegovega poklica. Ali ni umoril Dubedata predvsem zaradi njegove žene? In tako se prav v središču zmajejo idejne osnove Shawove drame. Toda njegovo delo ni pomanjkljivo samo umetniško, marveč tudi idejno ne more zadovoljiti zlasti ne sodobnega človeka. Nosivec neke pisateljeve osnovne življenjske usmerjenosti je slikar Dubedat. Kljub slavaspevom na njegov lik, kakršne sem čital tudi pri nas, me je ta pisateljeva podoba najbolj razočarala. Ni me ganila niti njegova smrt, zakaj še nikdar nisem čital ali videl kaj tako patetičnega in obenem življenjsko neprepričevalnega, kakor je slikarjeva takozvana umetniška veroizpoved: »Verujem v Michelangela...« Ne, Shaw v resnici ne veruje v Michelangela, ker véruje morebiti v njegovo umetnost, ne pa tudi v njegovo človečnost, v njegov etos, v njegovo religioznost, zakaj Shaw, ta glasnik predvojnega filozofskega relativizma, življenjskega amoralizma ter umetnostnega esteticizma sploh ne véruje v vse to. Shaw zna pač duhovito, prav voltairejansko duhovito analizirati in kritizirati življenje in ljudi, a njihove večne skrivnosti — ne pozna.

Idejno je razčlenil Debevec dramo v svet zdravnikov ter v slikarjev svet. Toda iz tega celotnega okvira so izrazito izstopili tudi posamezniki. Zlasti nekateri tipi zdravnikov so bili tako v maski kakor v individualni karakteristiki zelo plastični, tako n. pr. v prvi vrsti Debevec (Patrick), Lipah (dr. Blenkisop), a tudi ostali (Železnik, Gregorin, Cesar). Bohemskega umetnika je živo ustvaril Kralj, pravtako Šaričeva njegovo nežno ženo Jennifer. Skrbinšek je v ulogi razumskega in mračnega Ridgeona pokazal znova svojo veliko nadarjenost za igro te vrste značajev.

Lep dogodek v pretekli sezoni je bila tudi uprizoritev »Kralja Oidipa«, dasi je

vplivalo delo bolj samo po sebi kot človeško in pesniško pomembna umetnina.

Nihče ne more zahtevati od sodobnega gledališča, da bi morala biti uprizoritev kateregakoli dela minulih časov natančen posnetek zgodovinskega vzora. To je apriori nemogoče in vsak tak poskus bi bil tudi z umetniškega vidika nepristen. Nedvomno velja tudi za gledališče načelo, da se sme spremeniti vse, kar je samo časovnega, da pa mora nasprotno ostati vse bistveno. Bistvene pa so ne le vsebinske, marveč tudi oblikovne osnove vsake dramske umetnine. Zato se smejo menjati in času primerno uporabljati samo sredstva interpretacije.

»Kralj Oidipus« je poleg »Antigone« najpomembnejša Sophoklejeva tragedija in gotovo eno največjih in najdovršenejših del tragične umetnosti vsega sveta. Kljub občečloveški pomembnosti pa nosi nekatere neizbrisne individualne poteze grštva. Semkaj moramo prištevati ne le snov, marveč tudi idejo, a razen tega še mnogo oblikovnega, tako n. pr. osnovo igre, ki sloni na nasprotju igravcev in zbora, spremljavo glasbe itd. Vse to ni nekaj, kar bi se moglo poljubno spreminjati, zakaj vse to ni le stilno pomembno, marveč sloni na teh osnovah tudi umetniška vrednost tragedije. Vse to ohraniti je zaradi tega potrebno z umetniškega vidika, kar je tem lažje, ker so omenjeni elementi grškega gledališča tako občečloveški, da morejo popolnoma ustrezati tudi našemu sodobnemu pojmovanju. Delo, kakršno je »Oidip«, ni moglo biti sicer zaželeno na sporedu individualistično-naturalističnega gledališča, a danes, ko se tragični človek sodobnosti zopet domotožno ozira proti mejam duhovnega sveta, nam je zelo drago in blizu. Toda čemu bi bilo treba spreminjati njegovo idealistično in kolektivistično podobo ter jo individualizirati in naturalizirati, kakor je to žal skušal storiti režiser C. Debevec? Če sodobni človek lahko uživa »Slehnika«, mu je tem lažje sprejeti vase »Oidipa«. Ne smemo pa pozabiti, da je to delo izrazito idealističnega značaja. Ne bom tu obnavljal fabule, ki jo pač vsakdo pozna: nekdo je nevede ubil očeta in se oženil z materjo. A tragedija sama nam prikazuje le, kako se njenemu junaku odkriva zlo njegovega življenja in kako ga to spoznavanje — srečnika doslej — spodnaša s trdnih tal v brezpomočnost vedno dlje in

dlje. Tak način prikazovanja snovi je bil za avtorja dramsko nujen, če ni hotel podati samo epsko-lirske parabole mitične snovi. Vendarle »Oidip« nikakor ni individualna drama, tragedija poedinca, kakor jo je skušal razumevati naš režiser. Prav to, kako je grški dramatik mitično fabulo združil s svojim verskim pojmovanjem, je bistvena poteza njegove tragedije, ki je tako preko individualno-realistične podobe zadobila občečloveško-simboličen pomen, kar je v skladu z njenimi idealističnimi osnovami. Pesnik nas uči ponižnosti in vdanosti pred Bogom, kažoč nam na zgledu našo nemoč iz samih sebe. Prav tu pa se nam odkrije tudi resnično tragična osnova njegove drame. Oidip propade brez osebne krivde. Ne strinjam pa se z mnenjem, češ, da današnji človek ne more občutiti človekove tragičnosti brez subjektivne krivde. Krivda (kazen) in tragika ni isto. Moralni nazor grškega pesnika se nam zdi v primeri z našim krščanskim pojmovanjem v resnici trd, etično nesprejemljiv. Toda njegovo doživetje tragičnosti se ujema tudi z našim sodobnim prepričanjem. Resnična tragika vedno sloni na osebni nekrivdi in zaradi tega vodi tudi v očiščenje. Prav v tem je moč Sophoklejeve tragedije. Njegov Oidip ne samo da ni kriv, ali ni marveč celo bežal pred grehom? On ni samo etično korekten, marveč naravnost etično heroičen. Ta idealizacija glavnega junaka nikakor ni slučajna in se v delu jasno čuti, zlasti v primeri z njegovo ženo Jokasto. Z njo je dosegel pesnik dvoje: prvič je s kontrastom tembolj podčrtal nasprotje med človeško ničevostjo in božjo vsemogočnostjo; drugič pa je s tem ustvaril resnično tragedijo. To se čuti tudi iz tega, ker nas usoda Jokastina, čeprav je strašnejša, gane vendar mnogo manj nego Oidipovo zlo. Zdi se nam pač zaradi njenega moralnega značaja bolj zaslužena kazen nego resnična tragika. Značilno za religiozni značaj Sophoklejeve tragedije je tudi to, da zaključek ni porazen, mračen in brezupen, kakor pri naturalističnih usodnih tragedijah, marveč je globoko pretresljiv, poln sočutja in ves svetel zaradi diha večnosti, zaradi očiščenja ali katarze, ki je zadnji namen tragedije.

Mnogo tega smo pri uprizoritvi čutili, pravtako pa je, žal, marsikaj ostalo neizraženo. Brez množice, brez muzike, s skraj-

no poenostavljenim ter celo deklamatorsko slabim zborom, v tesnem, zaprtem prostoru je igra izgubila skoraj ves sijaj ter vso monumentalnost. Njena moč je bila zlasti v besedi, v izčrpavanju pesniških lepot, prav tako pa tudi v osebnem poudarku igravskega izraza. Zato celoten vtisk ni bil tako prepričevalen, kakor igra posameznikov. Levar, ki je igral Oidipa, je dobro izražal poteze njegovega značaja od samozavesti do tragične skrušenosti. Marija Vera je v ulogi Jokaste podala blesteč lik kraljice brez vsakega pretiranega patosa. Svojske poteze in igravske vrline so pokazali tudi Skrbinšek (Kreon), Lipah (sluga), Daneš (sel), Plut (pastir), zborovodja (Gregorin).

Žal pa moramo kljub vsemu pozitivnemu letošnjo uprizoritev »Kralja Oidipa« z vidika celotnega tolmačenja imenovati samo eksperiment. Gledališka ustvaritev — to ni bila in Sophokles je ostal zaenkrat še vedno brez svoje podobe v našem gledališču.

France Vodnik

Z A P I S K I

† **Kipar Franc Berneker.** Dne 16. maja t. l. je po kratki bolezni umrl Franc Berneker, kiparski sodobnik slovenskih impresijonistov, javnosti sicer nekoliko manj znan. Pokojni je bil rojen 4. okt. 1874 v Lehnu pri Slovenjgradcu in je po daljši delavnosti v podobarskih delavnicah l. 1896. odšel v Gradec na obrtno šolo, odtam pa l. 1897. na Dunaj, kjer se je vpisal na akademiji v šolo prof. Edmunda Hellmerja. Na Dunaju je ostal B. do l. 1915., ko je moral k vojakom, po prevratu se je pa za stalno naselil v Ljubljani in je zadnje čase poučeval na tukajšnji Tehnični srednji šoli. Njegova najbolj znana dela so skupina Drama (mavec, 1905), ki se nahaja v Narodni galeriji v Lj., spomenik Primoža Trubarja v Lj. (marmor, 1908), spomenik sv. Janeza Nepomuka v Kranju (marmor, 1910), ženska glava v Narodnem muzeju v Lj. (marmor, 1909) in portreti.

Vnanje in stilistično karakterizira Bernekarjevo delo Hellmerjeva šola (prim. samo tip ženske glave, ki se povsod ponavlja) in osebni stil učitelja, preko katerega ni B. nikoli prišel, niti ga dosegel. Lirični realizem je v njegovem kiparstvu popolnoma razjedel

formo in tako je čisto gotovo, da je svoje čase Župančič njegovega Primoža Trubarja i vsebinsko i formalno popolnoma napačno interpretiral (LZ, 1908, str. 513), opevajoč ga kot »moža prepričanja in moža dejanja«. Nejasno pojmovano in slabo podajano poetično razpoloženje Bernekerjevih del ima na drugi strani ekvivalent v nedovršeni, skozi in skozi skicni naravi vsega, kar je ostavil, zaradi česar je slika njegovega kiparstva zelo slabotna. Kljub temu bo morala zgodovina slovenske novejšje umetnosti tega gotovo talentiranega moža omenjati, saj zlasti z deli, napravljenimi o. 1900—1910, na neki način vendarle zastopa moderni izraz.

R. L.

Oton Župančič: Ciciban. Opremil in ilustriral Nikolaj Pirnat. Izdala »Umetniška propaganda«. V Ljubljani, 1932. Str. 79.

Bila je zelo posrečena misel, izdati Župančičevega »Cicibana« v novi in topot ilustrirani izdaji. Ilustracijo je prevzel Nikolaj Pirnat, slišali smo, da nekako šele v zadnjem hipu, in delo ni bilo lahko. Vendar ga je Pirnat izvršil v splošnem dobro. Držal se je merila največje nazornosti in je zato skoraj večino pesmi ilustriral tako rekoč dobesedno, vzela je n. pr. pesem treh kitic in je upodobil osnovno situacijo vsake izmed njih (15), drugod je ilustriral kompozicijsko nasprotje (34), še drugod je ilustriral vsak distih posebej in v okviru njega celo še prvi in drugi verz (46) z antitezo ilustracij v knjigi (pod. 54) itd. itd. Le malo je pesmi, ki je njih ilustracija monografična, kot je n. pr. 30, 42, 60, 72. Lahko bi si zato predstavljali »Cicibana« tudi v drugačni risarski izdaji in nedvomno je Pirnat z nami istega mnenja, toda v svojem žanru je ta izdaja lepo delo. Refleksivni vprašljivosti Župančičeve mladinske pesmi, ki le-to največkrat postavlja v somrak med umetnostjo za otroke in ono za odrasle — vpraševanje je zamotana zadeva, posebno če vprašujemo odrasli za otroke in namesto njih tudi odgovarjamo, kakor da bi bili otroci; s tega stališča se gre Župančičev pesniški izraz v »Cicibanu« otroške igre, je bližji ostali njegovi liriki nego čisti mladinski umetnosti in v okviru neoromantične literature niti osamljen niti neumljiv niti nelogičen primer — tej refleksivni vprašljivosti, pravim, nekako odgovarja poteza Pirnatove risbe s svojo

enakomerno debelino, pogosto lomitvijo smeri in poteka, ojačenim obsegom itd., po tej strani sta si ilustracija in pesem gotovo najbolj blizu. Sicer pa spadajo med najlepše risbe pač one, kjer dosega ilustracija ne glede na pesem svojo maksimalno avtonomno vrednost, to je kjer deluje kot ilustracija šele v zadnji vrsti, dočim je v prvi vrsti optičen znak. Tam je brez dvoma tudi najmanj konvencionalizmov, ki jih sicer ta karakter risanja rad privleče s seboj, in kot primer naj služijo vinjeta 10, risbe na str. 20, perzonificirani zvon na str. 32, zlasti obe risbi na str. 34 (ki bi morali biti ločeni), dalje str. 42, nekatere risbe iz pesmi str. 46, 54, str. 62 in vinjeta 74. Tu je Pirnat, namreč ne oni iz »Mladega Jutra«, nego tak, kakršen bi prav za prav moral biti, in tu je seveda manj župančiča, toda kaj naj sicer je ilustracija drugega kakor nov izraz risarja ob pesnikovem tekstu?

R. L.

Selma Lagerlöf: Zgodba o blaznem Gunnarju. Prevedel in uvod napisal Franjo Tominec. Z izvirnimi lesorezi Mihe Maleša. Krekova knjižnica, 6. zv., Delavska založba v Ljubljani, 1931.

Tominec je prevedel kot četrti četrti delo Selme Lagerlöf v slovenščino in ni dvoma, da je poleg Göste Berlinga bila »Zgodba o blaznem Gunnarju« primernejša in potrebnejša prevoda kot pa kaka druga. Za karakterizacijo pisateljice prav gotovo, zakaj v njej je Lagerlöfova dala vse najboljše, kar ima v svojem ustvarjanju: svojevrstno prepletavanje fantastičnega in resničnega sveta, kar daje njenim delom prizvok pesmi, slikanje krajine, iz katere človek sluti demonično povezanost zemlje in človeka, severnjaško pravljíčnost in zagonetnost, ki nam dela vse te ljudi tako zanimive in tako privlačne, zato ker se nam zde v bistvu različni od nas. In njen slog je pesem še v prevodih. In slog — to je svojevrstno podajanje in razporejanje vsebine — je pri Lagerlöfovi najmočnejša prvina, zakaj nikomur izmed modernih pisateljev se ni posrečilo, da bi nam napravil tako človeško sprejemljive snovi, ki po osnovni preprostosti svojega razvoja docela sličijo pravljícam. To je sicer stalna opomba vseh ocenjevalcev Selme Lagerlöfove, a ob »Gunnarju« jo skoraj moram znova napisati, ne samo, ker je to v tej knjigi najbolj očitno, marveč tudi, ker

bi bilo dobro, da bi ta vzor koga med nami zavel na podobne vire in osnove, ki se mi zde v naši književnosti še popolnoma neizčrpani.

Za konec moram omeniti, da je Tominčev drugače precej gladki prevod slovnično na mnogih mestih šepav in včasih še neroden, kar pesem ne sme biti. Maleševi lesorezi so delu zelo sorodni in dejstvo, da jih je ravno ta založba poklonila svojim naročnikom, zbuja človeku upravičene misli o neizpolnjenih nalogah ostalega slovenskega knjigarstva.

Mirko Javornik

Dr. Jakob Žagar: Prazgodovina sveta. Ročna knjižnica, 10—12. Izdaja Misijska tiskarna. Domžale, 1932.

Namen teh knjižic nam ni natanko znan, niti nam ni jasen profil njihovih čitalcev, a upamo, da je vsaj avtor vedel, čemu in za koga piše te drobne razprave. Prva izmed njih govori o razvoju, evoluciji in Darwinu, druga o stališču svetega pisma do stvarjenja sveta in tretja o prazgodovinskem človeku. Miselni potek razpravic dokazuje, da avtor tvarino le slabo ali celo sploh ne obvladuje in mnenja smo, da je opravil z njimi malo resno delo. Med viri navaja tudi take, ki sodijo vse prej drugam, nego v arheološko stroko in da je le enkrat prečital moj članek v vse premalo resno smatrani Ilustraciji iz l. 1931, str. 18 sl., ali recimo njemu brez dvoma neznani uvod v arheološki oddelek Nar. muz. v Ljubljani, bi bil prihranil svojemu strokovnjaškemu slovesu neodpustljivi kolaps kategorizacije mlajših paleolitskih skeletov pod neolitikom. V rehabilitacijo avtorja je seveda med drugim treba pibiti, da se je hvalevredno, čeprav zelo nepazljivo posluževal del prehistorikov-duhovnikov (n. pr. Obermaierja, Birknerja i. t. d.), in da zasluži »popolnoma nezadostno« žagarjev kritik pri »Jutru« (26. 3. t. l.), ki misli, da bo zanesljivo vrednost njihovega dela osumničil z gesto, češ, duhovni; saj bi mi bilo sicer popolnoma nerazumljivo, čemu ni dal Max Ebert za svoj leksikon paleolitika in vsega, kar je ž njim v zvezi, obravnavati Weirneru, ampak — Obermaierju. Skrajnja malomarnost je le, da se Žagar ni bolj poglobil v svoje vire, in da je nerazumljivo slabo percipiral.

R. L.

Popravi! Str. 315, 5. vrsta od zgoraj: jih podolgočasijo.

Der große Herder Nachschlage-
werk für Wissen und Leben. Vierte völlig
neubearbeitete Auflage von Herders Konver-
sationslexikon. Freiburg im Breisgau. Her-
der & Co.

Zweiter Band: Batterie bis Cajetan. 1932.

Dritter Band: Caillaux bis Eisenhut. 1932.

V kratkih presledkih za prvim zvezkom
sta izšla 2. in 3. zvezek velikega Herderje-
vega leksikona, ki polagoma že dasta slu-
titi končno podobo tega moderno zasnova-
nega in tehnično popolno opremljenega dela.
Primeri z drugimi podobnimi izdajami pada
že zgolj po zunanji strani čedalje bolj v
prid »Velikega Herderja«, ki se tiska na
zelo lepem papirju in opremlja z razkoš-
nimi leksikaličnimi prilogami, tabelami itd.
Nič seveda ne zaostajata za to stranjo leksi-
kalna ureditev ter vsebina. Izmed že pri
prvem zvezku omenjenih večjih in samo-
stojnih člankov, deloma obrobjenih s črno
črto, moramo za drugi zvezek omeniti vsaj
naslednje: *B a u e n*, *B a u p l a n u n d B a u -*
w e s e n (članek, ki nudi vsakemu gradi-
telju lastnega doma najpotrebnejše smer-
nice); *B a u e r*, *B a u e r n t u m* (pod *B a u e r n h a u s*
bei den Südslaven, 43, pogrešamo natančnej-
ših opredelitev tipov); *B a u k u n s t d e r*
G e g e n w a r t; *B e a m t e*, *B e a m t e n b e w e g u n g*;
B e r g s t e i g e n; *B e r l i n*; *B e v ö l k e r u n g*; *B e u r o n*;
B i b l i o t h e k: *B i e n e u n d B i e n e n z u c h t* (kjer,
mislim, upravičeno pogrešamo med litera-
turo A. Janša, slov. čebelarja); *B i l d u n g*;
B r o n z e k u n s t; *B r o n z e z e i t*; *B r ü c k e n*; *D a s*
B u c h; *B ü h n e n b i l d*; *B ü r g e r t u m*. Za
tretji zvezek pa omenimo sledeče: članek o
Kitajcih in njihovi kulturi; *C h r i s t l i c h e*
K u n s t b e i f r e m d e n V ö l k e r n; *C h r i s t u s t e r*
C h r i s t u s b i l d; *D e m o k r a t i e*; *D e n k m a l p f l e g e*;
D e u t s c h e K u n s t (pri čemer je treba omeniti,
da je poglavij in členov pod *D e u t s c h* vendar-
le preveč in preobširnih in sicer na škodo
drugih, dasi je stvar za nemški leksikon
razumljiva); *E h e*, *E i g e n t u m* in drugi. Na-
ravnost razkošno je v izdaji zastopano in
podajano priroslovsje s tehniko. V členih
samih nahajamo v ostalem le najnujnejše in
v najkrajši obliki, zato je razumljivo, da je
moralo marsikaj odpasti. Kot primeri takih
členov omenjam člen *B r y a x i s*, ki je za člo-
veka, iščočega o umetniku podatkov, popol-
noma neuporaben, a podobnih je več. Pod
B pogrešam češkega kiparja *F r. B i l k a* itd.
v tretjem zvezku je skozi in skozi neza-

dostna označba Ivana Cankarja, ki izvira
gotovo iz kakih zastarelih leksikalnih kar-
totek; napačna je pisava Čazma (128) za
kraj Čazma pri Zagrebu; pod členom *D e -*
k l a r a t i o n bi se lahko omenila majska dekla-
racija, ki je njena važnost pač vredna
omembe v leksikonu itd. Vendar te nedo-
statke, ki naj bi se resno odpravili, odtehta
leksikon drugod z objektivnostjo in točnostjo
navedb, ki ga napravljajo nad vse uporab-
nega in ki kažejo tudi zelo veliko vestnost
v celotni zasnovi. Posebno hodi v prid leksi-
konu tudi nedvoumna in jasna precizacija
katoliškega stališča na vpoštev prihajajočih
mestih, kar njegovo konkretno vrednost za
debato in razpravo primerno povečuje.

R. L.

»*K a l e n d e r K a t h o l i s c h e r J u g e n d*
1932.« Verlag Herder & Co., Freiburg i. Br.

Čudno je in le časovno razlagljivo, da so
vsi dosedanji 4 letniki »*D i j a š k e g a k o l e d a r č -*
k a«, ki ga izdaja Slovenska dijaška zveza,
izraz mišljenja in hotenja, ki izhaja iz na-
šega mladinskega gibanja, tako, da stopa
pravzaprav v ospredje njegov idejni del, ki
mu služi ves ostali koledarski del le kot ne-
kako potrebno sredstvo. Tej obliki ostaja
zvest tudi letošnji letnik, tembolj, ko se sam
proglasa za almanah stremljenja in dela na-
šega dijaštva ob 25-letnici Slovenske dijaške
zveze. Imel sem v roki hrvaški in češki di-
jaški koledar, ki se oba ločita od našega v
tem, da trpi idejni del na račun raznih drob-
nih podatkov in tabel, ki so koledarjem
lastne in bistvene. O kakem mladinskem
idejnem gibanju ni v njih ne duha ne sluha.
Ker moremo pa vprav podobno mladinsko
gibanje najti le še pri Nemcih, sem z zani-
manjem vzel v roke zgoraj omenjeni koledar,
meneč, da bom mogel iz njega posneti stanje
tamkajšnjega gibanja. Ne vem, koliko in ali
smem sploh po tem nemškem koledarju skle-
pati na celotno sedanjo nemško katoliško
mladino in tudi ne vem, je-li ta koledar za
vso študirajočo katol. mladino edini v Nem-
čiji. Če pa je tako in če nam — kakor vsak,
tudi ta koledar — prikazuje hkratu sedanje
stanje nemškega mladinskega gibanja, po-
tem moram reči, da je tisto znano prvotno
nemško mladinsko gibanje zadela podobna
usoda kot naše, namreč, da tega gibanja v
prvotni obliki ni več. Nekdanji revolucijo-
narni pokretaši so izstopili iz pokreta in za-
vzeli svoja mesta, na katerih zdaj delujejo

več ali manj s prav tisto plemenito miselnostjo, s prav tisto resnostjo in občuteno odgovornostjo, s katero so z njimi tako iskreno in brezobzirno, dá, dostikrat tvegajoč tudi najtežje žrtve polnili po svojih zborovanjih svoje narodno-kulturno ozračje. — Ta koledar kaže, kako sta se prvotna zagnanost in oduševljenost za iskanje najglobljih človeških vrednot umaknila nekaki biološko-vitalni splošni usmerjenosti sedanje evropske mladine. Samo odtod namreč razumem, da je najti v njem komaj dvoje kratkih idejnih člančičev, dočim ves ostali nekoledarski del nudi pester izbor več ali manj potrebnih in študentu dobrodošlih podatkov. Koledar kraši in poživilja še lepo število krajinskih slik, najrajši iz taborskega življenja ali potovanj.

Ob njem se nam našega koledarčka nikakor ni treba sramovati. Kolikor je nemški bogatejši s tehnične strani, toliko se naš ponaša s svojim poudarkom idejne, ki mora biti mlademu inteligentu že po njegovi poklicnosti prvotnejša. E. B.

PREJELISMO V OCENO

Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo. L. XII. Ljubljana, 1931. Uredil dr. Josip Mal, Izdaja in zalaga M. d. z. Sl. Str. 68.

Ventura Garcia, Calderon, Plač prašume. Peruanske novele. Preveo Jovan Popović. Korice P. Bihaly. Beograd, Izdanje Nolit, 1932. Str. 191.

B. Traven, Mrtvački brod. Istorija jednog mornara. Preveo sa nemačkog Jovan Popović. Korice P. Bihaly. Beograd, Izdanje Nolit, 1932. Str. 321.

Vasilije Kukić, Pogrebi. Beograd, 1932. Izdanje knjiž. grupe Jato. Str. 29. (Cir.)

Jože Kranjc, Pot ob prepadu. Tiskovna zadruga v Ljubljani, 1932, (Slovenske poti, II). Str. 80.

Miško Kranjec, Življenje. Povest. Izdala Delavska založba, r. z. o z. Ljubljana, 1932. Str. 215.

Pavle Lagarić, Milenko D. Gjurić kao religiozni slikar. Zagreb, 1932. Izdanje knjižare A. Čelap. Str. 10.

Ante Cetineo, Za suncem. Pesme. Izdanje »Korablje«. Split, 1932. Knjiga 1. Naslovni list Antuna Zuppe, slikara. Str. 45.

Zvezda Marija. Uglasbila Breda šček. Bes. zložil Esen. Pet mešanih zborov kraški Ma-

teri božji za izvencerkveno uporabo. Izdala Katoliška knjigarna v Gorici. Ilustriral Tone Kralj. 1932.

Pesmi o Kraljeviču Marku. Prevedel Radoj Rehar. Ljubljana, 1932. Natisnila in založila tiskarna Merkur. Str. 238.

Louis Adamic, Laughing in the Jungle. The Autobiography of an Immigrant in America. Harper & Brothers, New York and London, 1932. Str. 335.

Sedaj vem, kaj je radio. V esperantu spisal E. Aisberg. Prosto prevedel Leopold Andree. Založila in izdala Učiteljska tiskarna v Ljubljani, 1932.

Knjige Slovenske Matice za l. 1932. Izdala in založila Slovenska Matica v Ljubljani, 1932.

1. L. N. Tolstoj, **Vojna in mir.** Roman v štirih knjigah. Prva knjiga. Poslovenil Vladimir Levstik. Str. 425.

2. **Kidrič France, Zgodovina slovenskega slovstva od začetka do marčne revolucije.** 3. snopič. Str. 275—408.

3. **E. Spektorski, Zgodovina socijalne filozofije.** Zvezek I. Od starega veka do XIX. stoletja. Prevedel J. Vidmar. Str. 306.

Jaroslav Durych, Marjetica. Roman. Avt. prevod iz češčine. Prevedel Dr. Ferdo Kozak. (Leposlovna knjižnica, 8.) Ljubljana, Jugoslovanska knjigarna, 1932. Str. 174.

Oton Župančič, Ciciban. Opremil in ilustriral Nikolaj Pirnat. Izdala Umetniška propaganda. V Ljubljani, 1932. Vez. 45 Din. Naroča se pri vseh knjigarnah ali pa pri Umetniški propagandi, odpravništvo Loka pri Zidanem mostu.

Dr. Julka Chlapec Gjorgjević, Jedno dopisivanje. Fragmenti romana. Beograd. Izdavačka knjižarnica Gece Kona. 1932. Str. 131.

Knjige Cankarjeve družbe za l. 1932. Izdala Cankarjeva družba v Ljubljani:

1. **Koledar C. d. za prestopno leto 1932.** S sodelovanjem odbora C. D. uredil Talpa.

2. **Angelo Cerkenik, Orači.** Povest. 1932. Str. 163.

3. **Liam o' Flaherty, Zver se je prebudila.** Prevedel Talpa. 1932. Str. 120.

4. **Martin Andersen Nexö, Po solnčni Španiji.** Prevedel Ciril Štukelj. 1932. Str. 60.

Angel Karalijčev, Dukati. Prevela sa bugarskog Nada Mirković. Naslovni list crtao Bela Miler. Beograd, 1932. Str. 32.