

LJUBLJANSKI ZVON



1929
LETNIK • XLIX
8

Vsebina zvezka za mesec avgust:

1. Alojz Gradnik, Novim oračem. — Preustvarjenje	449
2. Ferdo Kozak, Pariz. (Dalje prihodnjič.)	450
3. St. Leben, François Mauriac ali osebni problem katoliškega pisatelja .	457
4. Vinko Košak, Izpoved	469
5. Anton Ocvirk, Requiem	470
6. Fran Albrecht, Knut Hamsun	471
7. Miran Jarc, Noč pred jutrom	483
8. Josip Vidmar, Božja milost in razodetje	484
9. Jože Pahor, Serenissima. (Dalje prihodnjič.)	490
10. Književna poročila	501
Jakopičev jubilejni zbornik (Josip Vidmar). — Oprema Jakopičevega jubilejnega zbornika (F. Mesesnel). — Izidor Cankar, Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi (Balduin Saria). — Janko Glaser, Čas — kovač (Josip Vidmar). — Velibor Gligorić, Metoš, Dis, Ujević (Anton Ocvirk).	
11. Glose	509
Program (Fran Eller). — «Mlada slovenska umetnost» v tujini (Anton Ocvirk). — H Klopčičevi oceni Gradnikove Kitajske lirike (Miran Jarc).	
12. Kronika	511
Slovanska literatura med Italijani (St. Leben). — Mariborska drama (M. Šnuderl).	
13. Umetniška priloga: Fran Tratnik, Pramati dela.	

LJUBLJANSKI ZVON

izhaja v posameznih zvezkih ter stane na leto 120 Din, za pol
leta 60 Din, za četrt leta 30 Din, za inozemstvo 150 Din.

Posamezni zvezki se dobivajo po 15 Din.

Reklamirani zvezek se pošlje brezplačno samo, če se je reklamiral najkes-
neje v enem mesecu, ko je izšel. Pozneje reklamirani zvezek se mora plačati.



Urejuje FRAN ALBRECHT.

Uredništvo ne vrača rokopisov, ki jih ni naročilo.

Upravništvo: Prešernova ulica št. 54.



Izdaja «Tiskovna zadruga», r. z. z o. z. v Ljubljani.

Tiska Delniška tiskarna, d. d. v Ljubljani (predstavnik Miroslav Ambrožič).

LJUBLJANSKI ZVON

MESEČNIK ZA KNJIŽEVNOST IN PROSVETO

NOVIM ORAČEM

ALOJZ GRADNIK

Ne, ni še posušèn sok naših vej,
ni ovenela že naša beseda,
stopinje naše niso že brez sleda
in še so v cvetu grmi naših mej.

Plod naš kipi in je uteha žej,
sladák je srcem kot satovje meda
in cvet je nagelj, roža in rezéda.
Kaj ti, orač, si dušam dal, povej!

Odkod in kakšen je ta tvoj posev,
odkod so zrna, kakšne so njih klice,
odkod in kakšni tvoji so cepiči?

Na tvojih vejicah še niso ptiči
si spletli gnezd, ni v brazdah še pšenice
in kar zelenega je, je plevel.

PREUSTVARJENJE

ALOJZ GRADNIK

Če si ustvaril, Bog, nas iz prsti,
nam vendar zadnje nisi dal oblike:
tu so še sita, krampi in motike,
brus, tnaló, kladiva in žar peči.

Zlató smo, s peskom zmešano, srebro,
živó tekoče v žilah, ruda v skali
in dijamantov skriti smo kristali,
kremeni, ki se v valih reke tro.

Ne greje solnca nas pekoči žar,
v nas črvi iščejo si dom in gadi,
tiščé gorâ nas tisočletni skladi,
temá je ječe naše gospodar.

Le če življenje nam odkrije sled,
če nas prečisti tok njegove struje,
če nas stali, okâli in prekuje,
zvenimo jasno kakor bron in mēd.


Smo zvon, trobenta, meč jeklen in ščit,
smo ostra kosa, srp in krhka čaša,
brušenih kamnov blišč, ki ne ugaša,
zrcalo duš, za zvezde daljnovid.

Kaj bo iz mene, Bog? Bom kelih, nož?
Boš vedno butal me v življenja toke?
Ah, ne bojim se tvoje trde roke:
da bom le svetel, čist, da bom le mož.

P A R I Z

F E R D O K O Z A K

Med mrtvimi možmi (Nadaljevanje.)

adnjič, ko sem Vam pisal, sem izkušal okrepiti neko misel, dati ji ostrino in vso potrebno barvo prepričevalnosti, pa sem omenil grobove «vseh, ki so ustvarjali pred nami». Bistril sem v sebi kompleks nazora, ki je rastel iz življenja in spomina, iz primerjanja in občutka. Takrat nisem slutil, kako so ti grobovi živi v meni, kako izpolnjujejo v duši cel svet nagnenj in resnobne vdanosti, in kako močne so vezi pravega človeškega tovarništva, ki družijo srce z njimi. Slutil nisem tiste prečudne topline in dobrotne pokojnosti, ki mi je zalila notranjost, ko so me poklicali nenadoma, sredi dnevnega trušča. Tako seže v dušo vojaka na bojišču spomin domačije. Dan je vroč in človek kakor lok napet in brneč od strelíc doživetij, ki jih proži neviden mojster — življenje —, pa ga doseže tih klic, perspektiva z nasprotne strani.

Obiskal sem grobove. Prašen, soparen večer je že gotal nad mestom, ko sem stopil v senco in tišino razsežne njive mrtvih. Za prvo smer nisem okleval; gnalo me je najdražje, najtopplejši spomin, najbolj intimno znanstvo, Honorè de Balzac. Na visoki ograji plo-

ščica prijateljske hvaležnosti, v sredi spomenik z doprskim kipom in napis. Z njim je privita v današnji dan lučka intimnega srečanja, ki je davno že, tam nekje onstran tega obzidja tako čudno, tako slučajno zagorelo in skoro še sveže, še ne do dna izživiljeno, ugasnilo. Balzac — gospa Hanska. V Ukrajini, na svojem gradu, je brala njegove prve spise in s pismom «tujke» stopila v svet pariškega sanjaškega divjaka. S pismom iz neznanih krajev, s priznanjem in kritiko njegove genijalnosti, z besedo o ljubezni. Osemnajst let dopisovanja in romantičnih srečavanj je sledilo temu dnevu, osemnajst let najintimnejših in fantastičnih izpovedi moža iz razbeljenega ozračja svoje delavnice, dokler ni snel te zagonetne, hladne zvezde s severnega neba in jo kot svojo ženo prinesel v Pariz. Za kratek čas, za par mesecev. Zdaj družijo grob oba, namreč njihovo fizično resničnost, njihovo golo predmetnost; človeške vsebine itak morda niso združili niti najtišji trenutki. Saj je bilo razmerje le fantom, iz osebnostne žeje pričaran na horizont realne vsakdanjosti. Stkan iz sanj, ki jih rode v zunanost usmerjeni nagoni, je ostal iluzija, ki ni imela dovolj tvornega jedra, da bi postala notranja usoda. Kos romana, morda ne toliko človeško pretresljivega, kakor nenavadne fantastike, vihravosti in neorganizirane senzacije polnega. Kakor zmerom, kadar se v brezmejnosti fantazije izživilja vsak instinkt na svojo pest, v pretiranosti nikomur služeče svobode. No, njej je laskal njegov genij, vendar je bila preveč pametna, da bi poleg svoje romantično ubrane senzitivnosti in poleg interesirane ničemurnosti, ne pretehtala tega doživljaja iz svoje prave, realne nature. Od prvega srečanja dalje je ugašal blesk genija pred podobo resničnega človeka in njegovega življenja in bržkone je pravilno mnenje, da mu je končno postala žena le iz usmiljenja. Drugače on. Njemu je ostala vsa leta, kar je bila prvi hip, ko se je še nepoznana pojavila v njegovem življenju: visoka dama, plemkinja, plačilo za strašno delo življenja. Zmerom je sanjaril o ljubezni iz najvišjih družabnih krogov in z njo je sen postal resnica. Nepojmljiva, besna moč fantazije je osemnajst let stala temu otroku zvesto ob strani, da je lahko pregazil ogromne težkoče, izvršil neverjetno delo, nagrabil denarja, ostal slep za resnično mišljenje in čuvstvovanje gospe Hanske — le, da je končno, tik pred smrtjo, odprl svoj dom svoji ženi, plačilu velikega trpljenja. Ta obsedenost, le ta orjaški polet za blede senco svojih plebejskih sanj krije v sebi žar pretresljivosti; toda tu sem ne sega več roman, to je že Balzac sam, glava vrh spomenika, obraz, ki mu velja moje nagnenje. Tako-le, v pokojnem pogovoru z vami, ko ne gre za bistroumne ugotovitve, se mi zdi, da bi lahko kramljal o njem: in vendar je težko najti izraza globoko v srcu počivajočemu občutku, tistemu spoštovanju in lju-

bezni, ki me je vodila na njegov grob. Spominjam se ur, ko sem davno že, sredi noči jokal nad usodo njegovih junakov, s strahotno silo iztrgan vsakdanjemu dnevu in pahnjen v njegov, ustvarjen svet. Pozneje sem marsikaj pretehtal, vendar eno me je znova in znova zgrabilo z vso močjo: veličastje človeške nature, ki je prav za prav osnova njegove tvornosti. Njegovi ljudje so tako prirodno omejeni od dveh elementov — od neba in zemlje, kakor podobe v okviru. Ne navzgor, ne navzdol ni teženj tovarne rasti, ker tam je aksiom, ki je sicer nepoznan, vendar očiten in živ. Aksiom, ki ni ne predmet razglabljanja, ne hrepenenja in ki kvečjemu v refleksiji spomni na svojo mrzlo bitnost. Okvir ali kulisa ali kakor že hočete imenovati nekaj, kar je po svoji realni enostavnosti mehanično, neaktivno pozorišče pravega, intenzivnega, edinega življenja. In to življenje je človek — divja, tisočobrazna absolutna skrivnost človeške prirode. Okvir je hladen, toda podoba gori v strahotnosti elementarnih energij in usodnosti; v vrtincu strasti in čuvstev, instinktov ljubezni in sovraštva, zlobe in plemenitosti raste in se oblikuje barbarsko mogočna, veličastna človečnost, ki sloni skoro izključno le na etiki svoje lastne zakonitosti. Ne čudim se, da sem kot nezrel fant čutil ob Balzacu slast in radost, da sem človek. Vdihnili jo je mlademu organizmu sila te temne, iz srca in krvi deroče človeške aktivnosti, ki jo celo v nizkotnosti ozarja svit tragike in veličine. Pozneje sem videl, kako je ponekod groba struktura komaj ometana z vročim mesom, kako štrli neizdelana dispozicija mrtvo in puščobno v svet; občutil sem pretiranost form, preveč enostransko poudarjene postave, vendar vse to ne odtehta jedra, ne zasenči bistva ustvarjenih organizmov. Le tam, kjer je hotel Balzac pripeti svoj svet v nebo, je zašel v hladno, neplodno miselnost. Približal se je meji nad seboj, skrivnosti vesoljstva, in se zlomil v metafizični špekulaciji, zagozden med sistem in praznoverje. Nadnaravnost je ostala zanj umstvena senzacija, daleč od intuitivnih slutenj in zamaknjenosti. Del rase je v tem, realnost v svoji najčistejši odmerjenosti, ki ne vpleta znanega v neznano, vidnega v nevidno, ki ne meče senc svoje volje v kraljestvo svojih spoznanj, ker je volja že izpočetka podrejena sposobnosti očesa in srca. Morda se v tem zrcalijo temelji zrele kulture, morda pa tudi veljavnost v sistemu izživljene, socialno pojmovane religioznosti. No, vseeno — Balzacov genij se je izživel, ne toliko v razmišljajočem ali hrepenečem, kakor v delujočem, čutnem, nagon-skem človeku, v borbi živega mesa in krvi za vtelešenje svoje časne, zmerom na človeka se nanašajoče zmiselnosti. Užgal je ogenj trenutka s tako intenzivnostjo, da je zasenčil nebo in zemljo in izpolnil prostor z blestečo, pošastno-grenko divjino človeškega elementa, z vso zmesjo božjega in hudičevega, ki jo plamen življenja vari in

pretaplja v njem. Tu je Balzac-človek prelil svojo razdivjano, tantastično vsebino v umetnostni privid, ki bo med prvimi, najvišjimi pričal na potih človeštva o čistosti in višini ustvarjajoče minulosti. Vendar bi ne trdil, da me je na ta grob vodilo spoštovanje do genija. Morda vse prej čut do človeka, ki je strohnel pod to rušo, razumevanje njegove poti, in, če hočete, mir njegov in usoda vsega živega in človeškega.

Od tod sem romal od groba do groba. Molière, Musset pod vrbo žalujko (zadnja leta so bile njegove pesmi neločljiv in najdražji prijatelj Ivana Cankarja), Daudet, La Fontaine, Doré, Daumier, Delacroix in vrsta drugih. Visoko zgoraj, že za prevalom, Oskar Wilde. Obstal sem vrh hriba; med drevjem se je zgoščal tih in topel večer. Perspektiva z druge strani. Tu je vse dobojevano, vse dognano, vrsta potov in usod, od neizbežne, poslednje zakonitosti zlomljenih in zaključenih. Tu vse spi in v meni raste kakor teman in resen stolp občutek nečesa mogočnega in oblastnega. Vsa dejstva prirode venča zarja veličastja in tudi to poslednje, ki sreča človeka, je velika sila v perišču večnosti. Le v luči teh absolutnih zakonitosti je mogoč obraz človeka. Namreč, njegova rast, ki soutriplje s skrivnostjo vsega, kar je. Le v teh perspektivah padajo računi s samim seboj in se ravna plamen človeškega življenja v preprostost pozabljenja sebe, v svetost dolžnosti, da tem jasnejše in bujnejše lije v radost daritve.

Tu vse spi, a tam onstran obzidja — tam je grob, ki je tako ostro nasprotje vsega tod naokrog, da mi je nenadoma in nehote oživel v spominu. Kako bi ga primerjal s tišino in globokim mirom okrog sebe, ko imam pa občutek, kakor da njegov mrtvec ne spi, da nemiren in neupokojen živi še neprestano v milijonih src, ker pač enostavno ni še izpolnil svoje poti v svojem, človeškem zmislu. Grob neznanega vojaka! Kakšna zveza, boste oporekli; toda, saj sem sam podčrtal nenadnost svojega domisleka, ki končno le ni tako brez vsake zveze in odnošaja do moje današnje poti. Kako bi vam sredi grobov ne potrkala na dušo zavest, da je danes širom sveta dvignjen v blesk in skrivnost simbola grob? Kako bi se ubranili primerjanju, ko vas med izpolnjenimi, elementarnimi človeškimi usodami vznemirja občutek, da je ta simbol prav za prav tujec med njimi, da je iztrgan iz svoje prirode v službi nečesa, kar s svojo časno bitnostjo nedosledno posega v red in pravičnost najvišje zakonitosti. Spomenik je spomin in hvaležnost, a grob je dejstvo. Toda grob neznanega vojaka hoče biti simbol žrtve, spomin velikih dejanj, izraz hvaležnosti. Čigave? Domovine? In sicer vseh teh, z mejami določenih domovin sveta? Simbol in počaščenje obenem, ali z druge strani, dokaz in dokument moči. Ta grob je prav za prav nekaj, kar je

vzniknilo iz zlomljene perspektive, kar je iz zunanosti planilo v bujnost elementarne resnice in jo poizkusilo disciplinirati z vezmi sentimentalnosti.

Ste poznali neznanega vojaka? — Če bi vi zastavili meni to vprašanje, bi prihrdil, toda le z omejitvijo na lastne izkušnje. Poznal sem ga; živel sem z njim in z njim delil usodo izkoriščanega, ponižanega, svojega najpreprostejšega bistva oropanega človeka. Z njim sem sanjaril o življenju, ki je bilo, z njim sem se v brezzmislennem vrtilcu lovil za mir in oporo duše, z njim sem se v besnih vizijah vsak dan sproti boril za obraz in red zemlje, da se nismo v temah izgubili in razkrojili kakor odtrgano cvetje. Svet je bil razklan na dva dela: na skupino, ki je hotela in je ukazovala in na ono drugo, ki je bila žrtvovana. Ta odnošaj je bil kakor nož ostro zarezan in sam po sebi je pričal o dejstvu, da se godi nekaj, živim potrebam tujega, po interesu skoro osebnostno omejenega. Kakor bi si stari fevdalni duh poizkušal v zadnjem naporu izsiliti svoj prostor sredi popolnoma drugih razmer, pogojev in dejstev. Njegov zalet je bil zaradi tega brutalen, po svojih ciljih in težnjah izoliran v ozračju nizkih, roparskih instinktov. Evangelij oblasti, ki ga je spretno in premišljeno podprl Denar; izraz v bistvu že davno odmrlega absolutnega gospodstva, ki je izživilo svoje blede energije za svoj osebni problem, ne pa za svojo dolžnost in potrebo svojega zmisla. Tako sem videl, kako je v srcu neznanega vojaka porazil «domovino» pojem človeškega, instinkt prerrojene, k prirodni zakonitosti se zatekajoče človečnosti. Zasanjal je novo domovino, drugačno in drugod, svoji resnici bližjo in potrebnejšo. Tu je zijal nepremostljiv prepad med obema faktorjema, na katerih je slonela vojna: med onimi, ki so ji služili in onimi, ki so ji bili žrtvovani. Morda mi boste ugovarjali, da je spričo težkih preizkušenj in trpljenja razumljivo, da je bil občutek v jarkih drug od onega v zaledju, pri kupčiji in razpolaganju. Vendar jaz zrem v omenjenem prepadu več, kakor posledico razpoloženja. Priznavam sicer reflekse trpljenja, toda ti niso dosegli dejstva nazora, ki ga je neznani vojak živel, zorel v njem in v njegovem zmislu zanosil seme prirodne pravičnosti. Zarodki tega nazora so bili v bolj ali manj jasnih težnjah očitni že od vsega početka, dokler se niso zaradi brezprimerne obsedenosti interesiranih vodstev razbohotili v plameneč protest, ki je zasekal teman, preteče zijoč prepad. Na eni strani račun od vseh pogojev človečnosti odmaknjenega imperializma, ki se mu je kmalu pridružila brezdušna kapitalistična kalkulacija, na drugi strani izbičan, zbeگان, ob tla tiščan človek, v heroični borbi za svoj lastni obraz, za resnico v sebi, za novo vero v veličastni organizem, ki mu pravimo svet. Takega sem jaz poznal neznanega vojaka. Vendar če

primerjate začetek vojne s koncem, morate priznati, da je njen izid bistveno različen od prvotnih namenov. V sredo računov in dognanih zaključkov je udarila sila dejstev. Iz njih razbiram, da je prepada, ki sem ga videl jaz, tudi drugod izsilil svojo veljavnost, da je bil torej enako živ, na enakih bistvenostih osnovan. On je pogoltnil prestol za prestolom in z njimi toliko mrtvih državnih meja. Zaradi tega verjamem vanj, ker mi je danes očitno, da je vse, kar je rodila vojna pozitivnega, le in edino izraz orjaške borbe za novo človečnost, pod to ali ono podobo. Če mi omenite v ugovor samoodločbo narodov, ni moja trditev niti malo omajana. Kajti baš geslo samoodločbe je bilo v zadnjem trenutku vsiljeno vojskujočim se strankam, iz nižin vsiljeno in je bilo sprejeto kot odrešilna opravičba, ne pa kot namen, iz dna duha spoznan in spoštovan. Njega izvedba je vsa v zmislu tega prepričanja. Če se ozrete torej na vojno s te strani, menda upravičen lahko vprašam, kateri in kakšni domovini je grob neznanega vojaka simbol in spomin?

In če motrite problem z drugega konca? Prepada, ki sem ga omenil, ta leta po vojni še niso zravnila in premostila. Tik pred koncem in ob koncu vojne se je bogato razživela ideologija o demokraciji in za hip se je zazdelo, da bodo duhovne pridobitve neznanega vojaka soodločale pri utemeljitvi novega reda. Toda ves pogon za novim sistemom je pričal le o dejstvu, da se je stara oblast zrušila, dočim je njen zaveznik obstal ne samo nedotaknjen, pač pa izdatno ojačen. Sredi beganja za jasnino, sredi nereda, negotovosti in razbitosti si je znal utrditi stališče. Čez noč je izpolnil izpraznjeno mesto in svetu se je rodil nov gospodar — Denar. Z vso umazanostjo kramarskih in špekulacijskih tradicij se je pognal v višino gospodstva ter si z malimi izjemami prisvojil mentaliteto ugaslega absolutizma. S tem je bil dejansko zrušen mir in vojna je prešla le v novo formo. Njen najznačilnejši motiv: gol, bresrčen interes nadvlade. Novi gospodar je osredotočil vsa razmerja in vse smeri v sebi in prepojil konstrukcijo nove relacije s suverenostjo svoje veljave. Pogazil je potrebo in upravičenost, na obzorju vsakdanjega dneva je zagorel vabljev sen o hegemoniji zlata. V njega zarji so se pričele formirati nove zmiselnosti sile, ali če hočete, velesile nove vsebine tako zvanega ravnovesja, oziroma, nove vzročnosti borbe. Sporedno in v oporo, še bolj pa v neovrgljiv dokaz teh stremeljenj se je odvijala nit nazora o krivdi vojne. V njem zrem najzavestnejši most iz starega v novo stanje in nič več. Kajti katastrofe, kakršna je bila vojna, se izmikajo presoji in logiki golega razuma, in če si je človek vzel pravico, presojati jih, potem ga je gnala v ta poizkus le korist, ne pa čista žeja po resničnem spoznanju. Naša pota na zemlji so izraz nam nedoumljivih zakonov elementarnih skrivnosti, ki jim

kvečjemu lahko zoperstavimo zrcalo duha ali srca, ki jih pa ne moremo ukloniti v svojo službo in izsiliti iz njih temu ali onemu ustrezajoča pota bodočnosti. Tam, kjer pada pred strahotnim razodetjem človeški račun v nič, tam, kjer se kolje srce od mogočnosti spoznanja, tam ni prostora za hladno kalkulacijo in prevzetno pravico zunanostnih zrelišč. — Vprašali boste po rezultatu tega gledanja z druge strani, pa mi dovolite le kratko ilustracijo v odgovor. Včeraj sem bil pri grobu neznanega vojaka in na občirni tribuni pred menoj je bilo zbrano zastopstvo vseh držav sveta. Mimo so pa korakale nepregledne vrste, tisoči in tisoči vojaštva, in vse zastave so se klanjale pred impozantnim grobiščem . . . Za vojaštvom topovi in strojnice, in zopet topovi, tanki, oklopni avtomobili z gozdi strojnic, topovi . . . Ob tej mogočni procesiji sem se spomnil tisočev tovarn, kjer se noč in dan izdelujejo najrafiniranejša morilna sredstva, plini, eksplozivne snovi in bogvekaj še — vse v službi novega gospodarja. Kaj se vam ne zdi razumljivo, da spričo teh dejstev ponavljam zgornje vprašanje? Kateri in kakšni domovini je neznan vojak polnovredna, njega samega dostojna, z njegovimi poti resnično se krijoča svetinja?

Ne, neznan vojak je le v temah blodeča blede senca, ki je s sentimentalno gesto ni mogoče zastreti. V zunanosti je pisan zakon in oblast, v notranjosti je pa kaos in žrtev, daritev in boj. Zakaj si bil, neznan ti vojak, postavljen pred tempelj, kjer te je perspektiva interesov razpršila v tisočobraznega malika in te izven intimnosti izpolnjene skrivnosti oropala miru v tvojem bistvu?

*

Že davno sem zaključil te današnje vrstice, pa se še nisem mogel odločiti, da vam jih odpošljem. Črn razkol mi je ostal po njih v srcu in težko bi prav za prav pojasnil, kaj se je razbolelo v meni. Pisal sem vam, kakor bi se pogovarjal, a v duši so se tehtali razgledi, zmerom močnejše, zmerom v ostrejših sunkih. In potem me je obšel neizrazen gnus, kakor bi nevidna roka ranila mojo najtišjo vero. Vse v meni se je naježilo in planilo v odpor zoper . . . da, zoper kaj? V mrzlem, temačnem prividu sem videl človeka v brezdušnem, sirovem prerivanju za vsakdanjo koristjo in zunanjim licem svoje veljavnosti in oblasti. Naenkrat se mi je skrivila vsa zemlja v nerazumljive, spačene hieroglife, tuje očem, tuje spoznanju. Od nekod, iz nikdar slutenih krajev, je bilo na uho šumenje rek, kjer dero valovi vsakdanjih dejstev, objektivnih razmerij, stvarnih teženj. Koliko ošabnega cinizma, koliko posmeha in visokega prezira vsega, kar se je kdaj v grenkobi izlilo iz duše v posodo spoznanj. Resnica?! Zakon skrivnosti? Človečnost? Kaj se ne valja po teh pojmihi v eno-

stavnosti svoje objestne golote ta dejanski, materialni Svet kakor drugod usidrana stvarnost, na kožah odrtih norcev? Zdelo se mi je, da sem se užgal sredi besno žgoče puščave kakor slabotna bilka; kakor bi treščil v ledeno hladno, brezupno temo, sam, izgubljen, brez ravnovesja, brez tal. In moj gnus je vzkipeł v brutalen srd in v zaletu sebeohrane iztrgal iz srca vse to ošabno perišče gomazeče bitnosti. O, če bi mogel, bi sunil razbeljeno želo sovraštva v to mravljišče, nevredno sebe in svoje maternice! Uničiti, razbiti, zavreči v dno kozmičnega prepada — obenem ti pa stiska grlo strahoten občutek brezupja, brezzmiselnosti vsega, vsega, a predvsem svoje lastne okrvavljene popkovine.

Pobegnili sem iz velemesta, v polje in gozd. Za temen gaj zahaja rdeče-zlati mesec v pretresujoči samoti in meni se zdi, kakor da je v tej uri bog pritisnil svoje lice k stvarstvu. Tiho in tajinstveno poje struna večne ljubezni in prijateljstva. Sneg na pobočjih srca kopni in moj srd se razblinja v mehko, sladko žalost. Oko je zdrknilo pod gladino obrazov in tiplje kakor razboljena rana v prostor. V svitu divje-grenke kozmične resničnosti zrem večerni mir razvihrane človeške vegetacije in v dušo mi kaplja svetostna tegoba, ki ji ne vem imena. Žal mi je za vse sovražne misli, žal mi je nečesa ubogega, nebogljenega, kar razliva po temnih cestah stvarstva svojo kri. Solze mi trgajo srce in tiho trkajo na vrata nedoznane domačije. Pokleknil bi, prislonil bolečino k bolečini in te poljubljal, ti bedna, ti prelestna, ti sladka materina kri ...

(Dalje prihodnjič.)

FRANÇOIS MAURIAC ALI OSEBNI PROBLEM KATOLIŠKEGA ROMANOPISCA

S T. L E B E N

Poleg francoske ni nobena druga književnost tako bogata na darovitih pisateljih, ki so bili obenem bolj ali manj zavedni in prepričani katoliki. V francoski književnosti najčesej srečamo ljudi, ki so bili pristni umetniki in prepričani verniki obenem. Pomisliti je treba le na klasično XVII. stoletje, na Corneilla ali na usodo Racina, ki se je radi verskih pomislekov v 38. letu odrekel pisateljstvu in želel, da sežgo vse njegove napisane tragedije. V XIX. stoletju naraste število katoliških pisateljev v celo falango, v kateri se poleg mnogih neznatnejših vrsté Châteaubriand, Sainte-Beuve, Barby d'Aureville, Bourget, Bazin, Bordeaux, Barrès. Povsem naravno je, da se je v deželi kakor Francija

(ki jo po čudnem naključju večina naših, zlasti katoliških ljudi smatra za najbrezbožnejšo) ohranila tradicija katoliškega pisatelja tudi v naše XX. stoletje. Generacija, ki stoji sedaj na višku razvoja, šteje v svoji sredi tudi verne katolike, kakor so Henri Ghéon, Emile Baumann, Georges Bernanos in pripovedniško gotovo med vsemi najdovršenejši François Mauriac. Nekako z lahkim srcem in brezskrbno pišemo in izgovarjamo oznako «katoliški pisatelj», «katoliški romanopisec», naštevamo vrsto ljudi, vrsto človeških usod, ki so nosile v sebi tragiko dvoboja med njihovimi umetniškimi goni in religioznimi stremljenji. Res da ostane ta tragika skoro vedno prikrita, tako ali drugače razrešena, boljše ali slabše udušena; javlja se na toliko načinov in najde toliko rešitev, kolikor je različnih nosilcev imena «katoliški pisatelj». Včasih pa se pred razmišljujočim duhom umetnika razdor med umetniškim ustvarjanjem in religioznim življenjem tako bolno razširi, da pisatelj ne išče izhoda več samo v tišini svoje notranjosti, marveč da izpregovori javno o tragiki svoje borbe. Najvišji in najdoslednejši v tem je bil gotovo Racine. Ko je bil Nicole v pismu «Les Imaginaires» zapisal, da sta romanopisec in dramatik javna zastrupljevalca, ne teles, marveč duš vernikov, in jih je treba smatrati za krive nešteti duševnih umorov; ko se je Bossuet izrazil, da je iskati uspeha komedije in romana v tem, ker v njih vsakdo vidi in občuti podobo, mik in pašo lastnih strasti, tedaj je Racine sicer vzkipel, toda najbrž le zato, ker se je čutil smrtno zadetega. Leta in leta se je boril, dokler ni z 38. letom podlegel, se vdal in se odpovedal slikanju človeških strasti. Vernik je zmagal nad umetnikom. Morda je zmagal le zato, ker umetnik ni imel povedati nič več tehtnega. Toda ta mučni, trpki boj, ki je razdvajal Racina leta in leta in ki se je končal — če je hotel Racine ostati globoko veren — s premišljenostjo, z edino možno zmago, nam bolno razkriva tajno katoliškega trageda. Tu ne gre za abstraktna razpravljanja, za ideološke diskusije, da li more biti umetnik obenem tudi globoko veren, praktično se udeležuje katolik; v takih razpravljanjih in diskusijah je dialektično možno dokazati vse mogoče in ovreči vse mogoče. Tu gre za dejstvo, ki se je izvršilo, za osebni problem živečega človeka, o katerega odkritosrčnosti ni dvoma, saj jo je zapečatil z odpovedjo, ki je bila zanj grenka in težka kakor gotovo nobena druga. Po preteku dveh in pol stoletij zaživi ista borba, ki je mučila Racina, v modernem, že svetovnoznanemu Mauriacu. Istovetnost te borbe je morda gnala Mauriacà, da se je poglobil v življenje svojega slavnega prednika in da je napisal enega najlepših in najglobljih življenjepisov, kar jih poznamo o Racinu, o katerem pravi celo Gide, skrajno skop s

pohvalo, da je «un livre admirable». François Mauriac, romanopisec pristnega kova, je znova občutil in doživel tragično dilemo, biti umetnik in biti pristno veren. «Bossuet pravi, da ni nič tako različnega kakor živeti po naravi (selon la nature) in živeti po milosti (selon la grâce): romanopisec, če je veren, trpi od tega dvoboja, ki trga vse kristjane; toda ta dvoboj je v njem ostrejši, tragičnejši.»¹

Mauriac ne spada med one katoliške pisatelje kakor Huysmans ali Estaunié, ki so zajadrali v pristan vere po dolgotrajnih blodnjah. Mauriac ni konvertit. Mauriac je tako naravno in od vsega detinstva katolik, kakor je človek plavolas ali črnolas. Rodil se je in rasel v umskem, moralnem in duhovnem vzdušju katoliške vere, ki ga je prepojila vsega, dušo in telo. Njegova vera, globoka in pristna, je nedostopna vsaki polemiki, vsakemu ugovoru. Nikdar, tudi v najgorjih dneh dvoma, se mu ni zdelo možno, da bi jo zavrzel. «Rojen sem v njej. To je moja drama. Nisem si je izbral, bila mi je dana z mojim rojstvom. Tudi mnogo drugih se je rodilo v njej, pa so se je vendar hitro iznebili. To pa zato, ker se jih ta vera, ki jim je bila vcepljena, ni prijala. Jaz pa spadam v vrsto onih, ki so, rojeni v katoličanstvu, razumeli, kakor hitro so dosegli moško zrelost, da se je ne bodo mogli nikdar sprostiti, da jim ni dano, da bi jo zapustili in se zopet vanjo povrnili. Bili so v njej, so v njej in ostali bodo v njej za vedno. Preplavljeni so s svetlobo razumevanja; oni vedo, da je ta vera resnica.»² Iz njegovih otroških in mladostnih spominov, ki jih je z mojstrsko rahločutnostjo zbral v avtobiografskih delih «La Robe Pretexte» in «Mes plus lointains souvenirs», nam zasiže mladost skrajno čistega, globoko vernega mladeniča, ki ga je vodila vedno globlje v religijo njegova lastna narava, vzgoja v strogo katoliških zavodih in verno, tradicij polno ozračje domače hiše. Obdarjen z izredno tankovestnostjo in močnimi nagibi k mistiki, pa je vendar kmalu začel razmišljati o svoji veri. A bila je tako močna v njem, tako vsega ga obvladujoča, da mu je od vsega početka bilo jasno, da je ne bo nikdar zapustil. «Dejstvo je, da sem bil tako zelo v božji oblasti, da so si v dobi, ko se prebujala kri, nadedli vsi moji nemiri, vse moje tesnobe videz dvomov vesti; vse se je osredotočilo krog idej čistosti, greha, milosti: istočasno pa sem se, vzpodbujen po čitanju Huysmansa, prepuščal ugodju liturgije in celo najpreprostejših cerkvenih pesmi. Izbrano ali grobo, me je to vino vedno opajalo.»³ Iz te katoliške občutnosti, ki zaznava ves svet in vse življenje v neki posebno čisti, a slado-

¹ F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 164.

² F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 87.

³ F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 91, 92.

strastni luči, je vzniknilo prvo mladostno Mauriacovo delo, zbirka pesmi: «Les mains jointes». «Vstopil sem v literaturo, zakristijski kerubin, igrajoč na svoje male orgle.»⁴ Maurice Barrès, ki je bil čudovit poznavalec mladih, še neodkritih talentov, je o tej začetniški, sicer malopomembni pesniški zbirki napisal članek v «Echo de Paris», ker ga je presenetil v teh z odkritim religioznim občutjem pisanih poezijah komaj zaznaven prizvok nasladnega razkošja in veselja do življenja. Kajti Mauriac družni v najglobljih plasteh svojega bitja poleg vernika še človeka, ki ljubi burno življenje, bitja, prekipevajoča sile in neke paganske lepote, neznane, vabeče svetove, «kjer je veselje rdeče in bol črna». Ko je zapustil rodni Bordeaux, se je z vso prostodušno naivnostjo žejnih duš predal vsem skušnjavam sveta. Neka plaha, a vendar neodoljiva radovednost ga je gnala, da bi spoznal, kako žive otroci te zemlje. Toda nikdar se ni predal opoju skušnjav slepo in brez premisleka. Nad vsemi skušnjavami, ki se jim je prepuščal, je neprestano trepetala grožnja greha, spomini na otroško čistost, vaba življenja po božjih zapovedih. Odtod v Mauriacovi notranjosti in v dušah njegovih oseb ona bogata zapletenost, ono stanje razdvojenosti in raztrganosti, spojeno s skrajno bistrino vesti in z neko neugasno, plamenečo gorečnostjo strasti do življenja. «Da zahteva Bog kristjanov vse, sem vedel. Da ničesar ne odstopa poželenju, da sta narava in milost dva sovražna si svetova, me je učil Pascal s čezmerno in krivično strogostjo, in vse to se mi je zdelo strašno jasno. V istem času pa je začela pronicati v meni mogočna voda. Razvil sem se v tako strastno bitje, kakor noben dečak moje starosti; dvajset pobožnih let ni dobesedno zmoglo drugega kakor malo zakesniti to poplavo. Kakor da je bila moja družina in da so bili moji učitelji nagromadili kamenje nad izvirek; izvir si je končno utrl pot. Narava je počasi zmagala nad milostjo.»⁵

V tej notranji razdvojenosti, da bi izrazil in oblikoval pošast, ki je v življenju ni mogel premagati, je v povojnih letih začel pisati prve romane. V veliki naglici so se vrstili «La Chair et le Sang» (1920), «Préséances» (1921), «Le Baiser au Lépreux» (1922), «Le Fleuve de Feu» (1925). Z romani «Génitrix» (1924), «Le Désert de l'Amour» (1925) in zlasti s «Thérèse Desqueyroux» (1926) pa je dozorel v mojstra sodobnega francoskega romana.

Bistveni temelj, ogrodje vseh Mauriacovih romanov je krščanski motiv, star kakor krščanski svet: borba v človeku med Bogom in strastmi. V večini slučajev so te strasti istovetne s poželenjem mesa,

⁴ F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 95.

⁵ F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 94.

s skušnjavami spola v vseh mogočih odtenkih. «Glavne osebe v ‚Le Fleuve de Feu‘, vsi moji junaki so sorodniki onih, ki jih ustvarja večina romanopiscev moje generacije; to so — oprostite mi, da rabim ta grdi izraz — seksualci. Naša generacija romanopiscev je prva, ki ni bila rojena v znamenju Balzaca; ona piše v znamenju Prousta in Freuda. Sicer pa nisem hotel s preišljenostjo, da bi bili moji junaki taki. To samo ugotavljam, in sicer z živim nezadovoljstvom.»⁶ Kakor Racine v tragediji, je Mauriac v romanu slikar človeških strasti. V nekem smislu bi mogli uvrstiti vse Mauriacove romane v rubriko psiholoških romanov. Vendar bi se močno zmotil, kdor bi morda mislil, da so Mauriacovi romani slični Bourgetjevimi, ki velja v francoski literaturi za klasika psiholoških romanov. Bourgetjeva psihologija je jasna, plitka in iluzorna, ker predpostavlja, da se vse življenje v duši vrši zavedno. Zavednost pa je samo neznamenit del našega umskega bitja. Človeška osebnost obsega še vse kaj drugega. Širna polja podzavestnega so normalna oblika duševnega žitja, skriti vir, širok in globok, odkoder cezi v tenkem curku naše zavedno in logično življenje. Med Bourgetjem in Mauriacom leži svet Dostojevskega in Tolstega, v katerem žive ljudje, ki jim ni prav nič do tega, da bi se mučili s samoanalizo, ki pa napenjajo vse sile, da bi prekoračili trenutni, razumski in konvencionalni jaz, dokler ne dosežejo preprostejših, instinktivnejših plasti svojega bitja, kjer šele najdejo zadosten razlog za življenje. Ti skriti svetovi z neslutnimi globlinami, tajni vrelci podzavestnega so prava domena Mauriacovih romanov. Če se to skrito življenje, kjer se odigrava človeška usoda, naziva zanj skušnjava ali greh, je nazadnje vseeno.

Poleg tega svojevrstnega gledanja duševnega življenja pa sta za Mauriacove romane značilni še dve okolnosti, ki jamčita za pristnost njegove umetnosti in ki bi jih zaman iskali v Bourgetjevih salonskih storijah. Dočim je Bourgetjeva literatura papirna, ker so dejanja sama, na podlagi katerih razpleta svoje teorije, zopet le abstraktne ideje brez zveze z življenjskimi viri, pa je svet Mauriacovih junakov kakor prepojen z zemljo, nerazdružno spojen in prepleten z gosto tkanim omrežjem čisto primitivnih, neposrednih, skoro brutalnih čutnih zaznav. V vsem Mauriacovem delu bi komaj našli dramatičen prizor ali psihološki odtenek, ki bi ne bil v neki čudni, ne morem reči drugače, kakor življenjski zvezi s čisto čutnimi vtisi, ki tvorijo za misel neprodiren svet. Ta čutni svet nešteti gledanj, vonjev, okusov, otipanij pa jači in krepi še neka posebna niansa domačnosti, težko dostopna analizi in ki jo pogodi samo oni, ki je

⁶ Frédéric Lefèvre: Une heure avec F. Mauriac, p. 217.

od detinstva živel neprestano v družbi iste pokrajine, istih stvari, istih bitij. Pri čitanju Mauriacovih romanov ima človek vtis, kakor da vse te kraje in ljudi pozna že od zdavnaj, tako so konkretni, zgoščeni, živeči v neprestani zvezi drug z drugim. Prizorišče skoro vseh Mauriacovih romanov je pokrajina ob Atlantskem oceanu, nazvana Les Landes, peščena, puščobna, ob obalah pokrita s komaj dostopnimi močvirji, ki se razteza severno od Bordeauxja in kjer je Mauriac preživel skoro vso svojo mladost. Mauriac te pokrajine ne opisuje; ona živi tisto posebno življenje stvari, ki ga zaznavamo včasih v kriku nekega ptiča ob neki uri, v solčnih žarkih, ki prav s te strani sijajo na smreke, v tisoč šumih prazne pušče, v vonju in medsebojnem dotiku bitij in hiš. V to življenje zemlje in pokrajine se vpletajo človeška življenja tako tesno, da se komaj odražajo nad tem žitjem stvari. S tem pa še nikakor ni rečeno, da bi bil Mauriac eden izmed onih impresionistov à la Loti, ki stapljajo in istovetijo človeka s pokrajino. Vendar stopajo njegove osebe pred nas spočetka vedno kakor kosi narave, v tipičnih pozah, z značilnimi kretnjami, ki se jih človek naleze nevede in ki so kakor slutnja njegovega značaja, njegovega notranjega ozračja. To notranje ozračje se v Mauriacovih romanih vedno ritmično veže z zunanjim ozračjem pokrajine, zemlje, okolice. Tla, ki iz njih rastejo Mauriacovi romani, so trdna, konkretna; vse v njih, ljudje s svojim fizičnim in moralnim ozračjem, njihove misli, čas dneva, barva pokrajine, letna doba, vse tvori nerazdružno celoto, konkreten trenutek stvarstva.

Druga okolnost, značilna za vse Mauriacove romane je silno posrečena, vendar spontana združitev (v njegovih delih) njegovega osebnega življenja z dramatičnim, individualnim življenjem njegovih oseb. Ramon Fernandez dobro pravi, da čutimo Mauriaca v notranjosti njegovih romanov kakor v notranjosti neke obleke. Vendar ne podvomimo niti za trenutek, da se je roman dobro odločil od njegove osebe, da žive njegovi junaki od njega povsem nezavisno življenje. Neprestana navzočnost romanopisca, njegove življenske sile, njegovih stremljenj, slabe volje, trudnosti in istočasno to, kar bi mogli nazvati psihološko fatalnost, radi katere so njegovi stvori to, kar so, žive svoje usode nezavisno in često v kljub avtorju, ta zveza osebnega in brezosebnega daje Mauriacovim romanom poseben čar, značilen za vsakega pristnega romanopisca, in ki bi ga danes težko našli še pri kakem drugem francoskem pripovedniku.

Zanimivo bi bilo razbrati, v koliki meri je Mauriacovo katolištvo vplivalo in kje je pustilo sledove v njegovih delih. Gotovo je, da s svojim verskim prepričanjem ni nikdar in nikjer namenoma posegal v tok svojih romanov. Mauriacovi romani ne kažejo niti najmanjše hotene tendenčnosti. Če kljub temu najdemo v njih poleg nekega

zgolj človeškega še neko bistveno katoliško gledanje na svet in življenje, je to pač le zato, ker so se rodili iz notranjosti človeka, ki je prepričan vernik. Pomemben za razmerje med religiozno in umetniško ustvarjajočo stranjo v človeški notranjosti pa je v tem pogledu Mauriacov nemir, njegova nesigurnost in razdvojenost, ki se je tem bolj večala in mu postajala tem jasnejša, čimbolj je zorel v svojih delih. K temu nemiru in k tej nesigurnosti ter razdvojenosti so brez dvoma doprinesli svoj delež tudi članki v tako zvanih «pobožnih listih», ki so ga radi nekaterih njegovih del napadali kot pornografa, dasi bi še tako tenkovesten bralec težko našel v njegovih delih le odlomek, radi katerega bi avtor zaslužil to ime. Vedeti pa je treba, da je ortodoksna katoliška kritika v Franciji skrajno konservativna in nepopustljiva, da prizna v literaturi naslov dobre knjige samo izrazito tendenčnim delom s poučno vsebino in da ji ni po godu n. pr. celo tako udobno družinski in z vsemi katoliškimi in moralnimi lastnostmi opremljeni avtor, kakor je Henry Bordeaux. A neglede na te izpade sovernikov je v Mauriacu zelo zgodaj izbruhnil spor med nujno nepristranostjo in življensko radovednostjo umetnika ter med zahtevami verskega življenja, ki hoče, da vsakdo služi in se s stidom obrača od strasti življenja. Ta dilema katoliškega romanopisca obsega prav za prav dvoje: prvič zadeva ob čisto osebno pisateljevo vernost, v kolikor pravo umetniško ustvarjanje zahteva od njega čim intenzivneje sodoživljanje vseh lepih in nelepих strasti, ki jih žive njegove osebe; drugič pa zadeva ob odnose do soljudi v tem smislu, «da stopa katoliški pisatelj po ozkem grebenu med dvema prepadoma: ne pohujševati, toda tudi ne lagati; ne vzbujati poželenja mesa, toda prav tako varovati se potvarjanja življenja. Kje je večja nevarnost: ali v tem, da vzbujamo v mladih ljudeh nevarne sanje, ali da z neokusnimi lažmi vlivamo vanje stud do Kristusa in njegove cerkve.»⁷

Ko je znani Frédéric Lefèvre v pogovoru z Mauriacom menil, da je v danem slučaju koristno za romanopisca, če je tudi katoličan, mu je slednji odvrnil: «V resnici mislim, da je sreča za romanopisca biti katolik, toda prav tako sem gotov, da je zelo nevarno za katoličana biti romanopisec.»⁸ In malo dalje še dostavlja: «Da, njegov posel opazovalca človeškega srca ga obvezuje, da riše strasti, da izsleduje in poumeva vsa naša brezna. Da vodi ta njegova dolžnost s krščanskega vidika k najtežjim nevarnostim, je jasno ko beli dan in vsi razlogi, ki jih navajajo: potreba za človeka, da se dobro

⁷ F. Mauriac: *Le Meilleur Témoignage* (Les Nouvelles Littéraires 8. janvier 1927).

⁸ Frédéric Lefèvre: *Une heure avec F. Mauriac*, p. 17.

pozna, ugodna prilika, da pokaže grdoto strasti itd., ne veljajo nič. Kaj storiti tedaj, če je človek rojen romanopisec? Truditi se za izpodbudo k pobožnosti? Toda tedaj izdaja človek svojo umetnost s tem, da potvarja naravo.» Komur je količkaj jasen proces, ki se vrši v umetniku, ko ustvarja svoje delo, in kdor se zaveda pogojev, ki so za tako ustvarjanje potrebni, ne more dvomiti, da morata iti usmerjenost v religiozno življenje in usmerjenost k umetniški produkciji v diametralno nasprotni strani. Pravi katoličan, ki stremi za vedno popolnejšim in čistejšim notranjim življenjem v smislu svoje cerkve, ima dosti drugih in boljših opravkov kakor pisati romane. Kajti človek, ki je zase dokončno rešil tragični problem greha in odrešenja, se ne more in ne sme več postaviti z vso iskrenostjo, niti ne v fantaziji, v stanje moralne nevtralnosti, duhovne ravnodušnosti, psihološke ugodljivosti, ki je potrebna za rojstvo umetnine. Kdor živi v smeri poglobitve religioznega življenja — in za vsakega katoličana je taka poglobitev dolžnost —, temu mora nujno biti že čitanje še tako resničnih romanov, a kaj šele ustvarjanje takih romanov, zapreka, prazna, če ne grešna potrata časa, ljubkovanje z življenjem sveta, ki ga trga od njegovega Boga. Treba se je ozreti le na viške in vzore religioznega življenja, na svetnike. Koliko bi jih našli med njimi, ki so uporabljali svoj čas za čitanje kakršnihkoli romanov, in že samo misel na svetnika-romanopisca se nam zdi groteskna. Niti ni treba posebne rahločutnosti, da začuti človek nepremostljivo nasprotje med tisto «Lust zum Fabulieren», med prešernim oblikovanjem vsega življenja, kakršno že je, in med duhom krščanskega življenja, vodečega k askezi, k Bogu, k delu za svoje lastno odrešenje, proč od vrvečega, trpkega sveta, proč od strasti in greha že samo v fantaziji. Nihče ni zmožen napisati pristnega romana, v katerem bi ne živele tudi grešne osebe, v katerem bi ne bilo greha, strasti, podlosti. Romanopisec, če je res umetnik, pa ne stoji do teh stvari v razmerju hladnega opazovalca, vedno v dostojni razdalji do njih, marveč je med njimi in njim tako tesno sožitje v vsakem trenutku, da romanopisec «podleže skušnjavi zlitosti se na neki način s svojim stvorom in se mučiti v njem: biti eno z bitjem, ki ga ustvarja, iti z njim v tistem, nedovoljenem sporazumu do popolne istovetnosti.»⁹ Kdor tako ustvarja in hoče obenem živeti religiozno po vzorih svetnikov, mora priti do istega zaključka kot katoličan-romanopisec Mauriac, da «je zelo nevarno za katoličana biti romanopisec». Je to čisto osebni konflikt v katoliškem umetniku med njegovo religiozno in med njegovo ustvarjajočo voljo, konflikt, ki je mučil Racina, ki je iz njega našel morda edino možni

⁹ F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 158.

izhod: molk. Kakor Racine se sprašuje tudi Mauriac: «Ali je torej treba, da nehamo pisati? Tudi če čutimo, da je pisateljstvo naš globoki poklic? Tudi če nam je literarno ustvarjanje tako naravno kakor dihanje in če je to ustvarjanje istovetno z našim življenjem?»¹⁰

V to čisto notranje nasprotje med verskim življenjem in umetniškim ustvarjanjem, ki se tiče samo osebe in življenja katoliškega romanopisca, pa se vpleta še skrajno kočljivi in malone nerazrešljivi problem odgovornosti napram soljudem. «Najboljši izmed nas stojе med dvema ognjema. Na eni strani gotovost, da je njihovo delo vredno samo, če je nepristransko, če ne pači realnosti pod pretvezo sramežljivosti ali vzpodbujanja k pobožnosti; na drugi strani zavest njihove odgovornosti napram bralcem, ki jih kljub svojim pomislekom žele kolikor mogoče mnogoštevilne. Na enem koncu te verige je gotovost: ni romana, ki bi bil kaj vreden, izven popolne podvržbe njegovemu predmetu, ki je človeško srce. Treba je iti vedno dalje v poznavanju človeka, sklanjati se nad vsa brezna, ki jih srečamo, ne da bi se predali omotici, studu ali grozi. Na drugem koncu verige zavest, da gre radi ene same vznemirjene duše, radi ene same duše, izpostavljene pogubi, za piščevo večno življenje. Vsak pristen romanopisec, vsak dramatik, ki je rojen kristjan, trpi od tega razdora.»¹¹ V tem razdoru je za pravega romanopisca-umetnika, ki hoče ostati dosleden katolik, neusahljiv vir nemira in tragike, ki se ji sploh ne more izogniti, razen če sledi zgledu Racina. Ali naj zaradi pomislekov vesti potvarja predmet svojih romanov in ali mora, da ne bo vznemirjena nobena duša, pačiti življenje, nad katerim se sklanja? Vprašanje je mnogo zapletenejše, nego se zdi na prvi pogled. «Kajti, če je človek resničen umetnik, se bo čutil nezmožnega fabricirati neokusne, vzpodbudne storije brez vsake človeške resničnosti; z druge strani pa ve, da bo živo delo nujno vznemirjalo.»¹² A tudi, če bi se odločil k potvorbi realnosti, da vzpodbudi čitatelja, če bi sklenil, da bo risal bitja brez življenske resničnosti, samo da ostane moralen, še davno ni dosegel svojega cilja. «Kajti ne smemo pozabiti, da pisatelji niso edini avtorji svojih romanov: bralec sodeluje z romanopiscem in dodaja romanom često grozote brez vednosti slednjega. To sodelovanje čitatelja z romanopiscem, ki ni nikdar isto, ki se spreminja z vsakim poedincem, onemogoča skoro rešitev vprašanja dobrih in slabih knjig. Ne pozabimo, da so vse knjige, najslabše in najboljše, orožje z dvojno

¹⁰ F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 154.

¹¹ F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 139, 140.

¹² F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 158.

ostrino in da se neznani čitatelj igra z njimi na način, ki nam ga je nemogoče videti v naprej.»¹³ Možno je torej za katoliškega romanopisca celo, da napiše povsem poučen roman, da pa celo tako čtivo zavede v pogubo, služi kot strupena hrana neznanemu bralcu. Kar pa se tiče romanov prave umetniške vrednosti, je Mauriac mnenja, da nujno vznemirjajo. «Strasti so predmet našega študija in mi prodajamo svoje knjige samo, ker tisoči src uživajo ob tem slikanju motno veselje. Bossuet pravi: ‚Ali ne čutite, da so stvari, ki, ne da bi imele čisto določene učinke, vzbujajo v duši skrivna, zelo slaba nagnenja, čeprav se njih zlo ne razkrije takoj spočetka? Vse, kar hrani strasti, spada v to vrsto.‘ In Bossuet dodaja: ‚Kdor bi spoznal, kaj je v človeku tisto dno čutnega veselja in ne vem kakšno nemirno in nedoločeno nagnenje k čutnemu ugodju, ki ne stremi po ničemer in stremi po vsem, bi spoznal skriti vir največjih pregreh.‘»¹⁴ Mauriac pa kot umetnik, ki pozna svoj posel, dodaja: «Ali bomo zanikali, da je prav ta skriti vir tisto, kar umetnik išče skoro vedno? Brez dvoma ni to pri njem načrt, ki je dolgo zorel; on ničesar vnaprej ne premisslja; toda ob svetlobi tega čudovitega Bossuetjevega teksta razumemo bolje, kaj hoče danes reči André Gide, ko zatrjuje, da se nobena umetnina ne ustvari brez sodelovanja demona. Vedno je to dno čutnega ugodja, vedno to nemirno, nedoločeno nagnenje k čutnim užitkom, ki ne stremi po ničemer in ki stremi po vsem, vedno je to, na kar računa pisatelj, da zadene in gane. Poudarjam še enkrat, da ne verjamem, da bi živel en sam romanopisec, vreden tega imena, ki bi mislil na to, ko piše, in ki bi se s premissljenostjo trudil vznemirjati srca. Toda vzpodbada ga siguren nagon: vsa njegova umetnost se trudi, da bi dosegla ta skriti vir največjih pregreh in dosegel ga bo tem sigurneje, čim bolj je genialen.»¹⁵

Kaj torej ostane katoliškemu romanopiscu, če hoče ostati umetnik, a istočasno ne vznemirjati in ne živeti v zavesti, da se je morda radi njegovih del prebudila v strastno življenje ena sama duša? Kruta, nerazrešljiva dilema. Trpko vprašuje Mauriac: «Morda zna razrešiti uganko kak doktor; morda ve kdo, kako naj vesten romanopisec uide tej dilemi: ali spreminjati predmet svojega opazovanja, potvarjati življenje, ali tvegati, da razširja pohujšanje in nemir v dušah.»¹⁶ Mauriacu se zdi, da je edini Jacques Maritain, znani katoliški mislec, izmeril važnost tega problema in ga skušal

¹³ F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 150, 151.

¹⁴ F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 152, 153, 154.

¹⁵ F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 153, 154.

¹⁶ F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 154, 155.

rešiti na sledeči način: «Bistveno vprašanje ni, da vemo, ali romanopisec more ali ne slikati neko stran zla. Bistveno vprašanje je, da vemo, na kakšni višini se drži, ko nam to slika, in ali sta njegova umetnost in njegovo srce dovolj čista in dovolj močna, da to storita brez soudeležbe. Čimbolj stopa moderni roman v človeško bedo, tembolj zahteva od romanopisca nadčloveških kreposti. Da bi kdo napisal delo nekega Prousta, kakor bi moralo biti napisano, bi mu bilo treba notranje luči svetega Avguština. Žalibog pa se dogaja baš nasprotno in mi vidimo, kako se opazovalec in opazovana stvar, romanopisec in njegov predmet ponižujeta v blato za stavu.»¹⁷ Na kar odgovarja Mauriac z vsem dolžnim spoštovanjem: «Vsi se bodo soglasno zedinili v sodbi, da Maritain dobro zastavlja vprašanje; vsi — razen romanopiscev. V teh vrsticah ne upošteva bistvenega, zanemarja zakone same pripovednega ustvarjanja. ‚Opazovalec in opazovalna stvar‘ pravi. Na kratko rečeno, on istoveti romanopisca, sklonjenega nad človeškim srcem, s fiziologom, sklonjenim nad žabo ali morskim prašičkom. Zanj je romanopisec prav tako ločen od svojega predmeta kakor človek laboratorija od živali, ki ji nežno odpira trebuh. V resnici pa sta operacija romanopisca in operacija eksperimentatorja povsem različnega značaja. Jacques Maritain je ostal, kar se tiče romana, pri starih ideologijah naturalizma. V resnici je namreč to sožitje romanopisca z njegovim predmetom, pred katerim nas svari, neobhodno potrebno, je prvi pogoj naše umetnosti. Kajti pravi romanopisec ni opazovalec, marveč stvaritelj umišljenega življenja. On ne opazuje življenja, on ustvarja življenje, on rodi živa bitja; on ne misli, da bi se postavil v spodobno višino; podleže skušnjavi, zlit se na neki način in uničiti se v svojem stvoru: biti eno z bitjem, ki ga ustvarja, iti z njim v tistem, nedovoljenem sporazumu do popolne istovetnosti. Toda, bo rekel kdo, če ima romanopisec nadčloveške kreposti, ki mu jih želi Maritain, bi njegova bitja ne mogla biti nizkotna; izišla iz poštenega in čistega stvaritelja, ne bi mogla biti odvratna. Dobro drevo ne daje slabih sadov. Naj se romanopisec trudi na notranji preroditvi in kar bo prišlo iz njega, ne bo moglo biti predmet pohujšanja. Brez dvoma; toda mimogrede omenimo, da nadčloveška krepost ni lahko delo za ljudi na sploh in za romanopisce še posebej. In, ali ne bi globoko kreposten človek pričel s tem, da bi nehal pisati romane? Kajti, če je resničen umetnik, se bo čutil nezmožnega fabricirati neokusne, vzpodbudne storije brez vsake človeške resničnosti, na drugi strani pa dobro ve, da bi živo delo nujno vznemirjalo: Ali ne tvega najčistejši romanopisec, da najde včasih v svojih bitjih želje, ki jih je

¹⁷ Jacques Maritain: *Art et Scholastique*.

zatrli, skušnjave, ki jih je premagal? Kakor imajo občudovanja vredni ljudje često nevredne sinove, tako se najpoštenjši romanopisec boji, da se ne bi najslabše, kar je v njem, včasih vtelesilo v sinovih in hčerah njegovega duha. Zato se bo goreč kristjan pač upal opisati strasti v cerkvenem govoru ali traktatu, toda nikdar ne v romanu, kjer gre veliko manj za to, da jih sodi in obsodi, kakor da jih pokaže žive v mesu in krvi.¹⁸

Ali po vsem tem katoliškemu romanopiscu ne ostaja samo še molk, odpoved oblikovanju življenja in njegovih strasti, da bi se mogla nemoteno in plodonosno razvijati njegova lastna vernost in da bi mu ne bilo treba trepetati v bojazni, da vedoma ali nevedoma seje pohujšanje v duše soljudi? Racinu se je ta rešitev dileme vsilila z življensko nujnostjo; on jo je izvedel z občudovanja vredno doslednostjo, seveda šele potem, ko je bil napisal najboljše svoje tragedije. Skoro gotovo se je ta rešitev vsiljevala tudi Mauriacu: «Tako se zgodi, da spozna romanopisec, ujet med dvema ognjema, v nekih urah skušnjavo, ki se ji, priznam to rade volje, ne vda skoro nikdar: skušnjavo molka. Da, molčati končno, pretrgati to težko in kalno izpoved, ne več spuščati v svet često bolnih bitij, ki razširjajo svoje zlo, — privoliti končno v žrtev, ki jo občudujemo v Jeanu Racinu.»¹⁹ Tu pa bruhne na dan vsa tragika človeka, ki bi kot katoličan hotel umolkniti, a ne more molčati kot umetnik. «Če se romanopisec skoro nikdar ne odloči za molk, je brez dvoma treba upoštevati zelo revne in nečedne razloge, ki priklepajo človeka na njegov posel, zlasti če ta posel, kakor to dela posel literata, laska ničemurnosti, našemu dopadajenju nad gloriolo in prinaša koristi vseh vrst. Treba pa je upoštevati tudi potrebo, ki priganja resničnega umetnika k pisanju. Ni mu mogoče, da ne bi pisal. Pokori se globoki, zapovedujoči zahtevi. Ne moremo se ustavljati bitjem, ki se gibljejo v nas, se vtelešajo, ki hočejo živeti... Nujnost pisanja postane končno pri literatu neke vrste monstruoza funkcija, ki se ji ne more več odreči... Nikomur ni dano, da bi ustavil tok te reke, ki teče iz nas... Ni je človeške sile, ki bi mogla prisiliti k molku umetnika v njegovi plodni dobi; zato bi bilo treba nadnaravne moči. Vendar nam ni znano, da bi bila mogla Milost samo enkrat slaviti zmago nad umetnikom, ki spočenja. Še vedno čakamo čudeža, ko bo Bog prisilil pisatelja k molku.»²⁰

Če po Mauriacovi izpovedi ni sile, ki bi mogla prisiliti plodnega umetnika k molku, potem pač ni mogoče drugače, kakor da se

¹⁸ F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 157, 158, 159.

¹⁹ F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 164.

²⁰ F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 141, 164, 165, 166.

katolik kakorkoli prilagodi temu neodoljivemu gonu ustvarjanja. Mauriac «se trudi pomiriti se» s tem, da dà prav, kljub temu da ve, da je rešitev nezadostna, skromnemu duhovniku, ki mu za Maritainom ponavlja: «bodite čisti, postanite čisti in tudi vaše delo bo odsevalo nebo. Očistite najprej vir in oni, ki bodo pili njegovo vodo, ne bodo več bolni...»²¹ A to notranje nasprotje dveh strani v duši katoliškega romanopisca, ki jih nikdar ni mogoče popolnoma uravnovesiti, pušča brez dvoma sled v njegovih delih. Esezist in kritik Gillouin pravi nekje, da je vsem katoliškim romanopiscem lastna neka prikrita dvojnost in da si človek pri njih ni nikdar na jasnem, ali je njihovo katolištvo življenska doktrina ali samo enostavno ozračje; najbrže pa da niha neprestano od enega do drugega izmed teh dveh tečajev, zaradi česar je v njihovih delih nekaj bežnega in neprijetnega, ki očaruje, a istočasno vzbuja občutek neprijetnosti. Ta prikrita dvojnost, očarljiva, a obenem neprijetna, je lastna skoro vsem Mauriacovim romanom.

I Z P O V E D

V I N K O K O Š A K

Tudi jaz, moj brat, sem sanjal nekaj
o belih telesih žen in njihovih strastnih objemih,
sanjal o belih gradovih sredi parkov pokojnih,
kjer se nikdar ne glase molitve stradajočih,
prosečih miloščino.

Tudi jaz, moj temni brat...

Pa so se sanje moje razblinile,
srce zakrvavelo,
duša je odjeknila v morjih gorja.

Vsepovsod, vsepovsod samo gorje,
beda in lakota, z žulji pokrite roké
in prsi v jetiki težko hropeče,
visoko dvignjene rôke preseče,
da bi se trdi kamen izpremenil v kruh.

Zdaj sem teman, kot ti, moj temni brat,
v ljubezni s tabo novih grem svetov iskat.

²¹ F. Mauriac: Dieu et Mammon, p. 166, 167.

R E Q U I E M

A N T O N O C V I R K

Globoko vase so pogreznjeni pogledi.
Razlit je nad glavami žalostinke žalni spev.
Skrivnosti dogorevajo med nami v sredi,
koralne pesmi jokajoči glas je le odmev
življenja umrlega in žalost je v besedi.

Graniten stolp bridkosti silne so molitve
in človek sredi nje negibno je okamenel,
telo kot žrtvenik postalo je daritve,
obmolknilo srce je — zvon, ki več ne bode pel.
Kako so tesne ure molka in ločitve.

Kako priklicali nazaj bi radi hipe,
ki v njih smo pili svoje duše sladko močni sok,
o, nismo vedeli, da za telesa — kipe,
ki prazni pali bodo v nič, da zanje gluhi bo jok
in smeh, da šteli še srca bi radi utripe.

Kako minule so noči, minuli dnevi,
odevele rože so — spomini, poznih ur skrivnost
splahnela je v daljavi, srce joče s spevi,
ki tožbe v njih od hrepenenj so rdeče kot bridkost.
Kako predaljni so resničnosti odsevi.

Kako je segel mrak na zapuščena pota.
Ne bomo slišali korakov davno mrtvih dni,
ki vase jih upila temna je gluhotata.
Pozdravov, ki v njih zlati ogenj duš ljubečih tli,
ne bomo pili. Vse postalo je praznota.

O, vse je le odmev izpete melodije,
ki z vetri nočnimi nam tiho trga duše mir,
da vsa v drgetih krčevitih v čase vpije,
ki padel čeznje je brezdanje večnosti večer,
le mesečina večnih sanj nam v lica sije.

Med nami so skrivnosti — jezdecu molčeči —
in ves od njih z bolestjo črno je oblit obraz.
Prinaša veter sladki vonj kadil dišeči
in pesem, ki jo poje nekdo tiho sredi nas.
Poslušamo mrtvaške pesmi glas tožeči.

Povojni evropski roman se v mnogočem odmika od svojega prvotnega bistva čiste pripovedne oblike ter se v mnogih svojih novejših zastopnikih znatno približuje eseju, razpravi, biografiji. Pisatelji te nove smeri skušajo z modernimi psihološkimi sredstvi prodreti v svet človeške podzavesti in jo oblikovati v vsej njeni mnogolični fantastičnosti, bizarnosti in zagonetnosti. Pristaši te smeri so med drugimi posebno J. Romaines, I. Suevo in še radikalnejša J. Joyce in Virginija Woolf. Pripovedni umetnosti se s tem obetajo nove, bogatejše, širše in globlje možnosti. Evropski roman v svoji stari, preizkušeni realistični obliki se po vojni nahaja v novi fazi svojega razvoja.

Eden najpomembnejših predhodnikov te nove, v razvoju se nahajajoče smeri, eden najvidnejših starejših pripovednikov, najjačji steber sodobnega evropskega psihološkega realizma v romanu je poleg M. Gorkega, J. Galsworthyja in Th. Manna — Norvežan Knut Hamsun, ki praznuje 4. avgusta letos svojo sedemdesetletnico. V tej četvorici je gotovo Hamsun najstvojevrstnejši, najosebnejši, psihološko najzanimivejši in človeško najiskrenejši.

In kakor bi bilo zanimivo primerjati Galsworthyja in Th. Manna, ki sta oba besednika sodobnega evropskega meščanstva v romanu, tako imata tudi Hamsun in Gorkij v svojih usodah in v svojem delu mnogo sličnih in sorodnih potez. Oba se kretata nekako na isti površini, toda v povsem različne smeri. Dočim opisuje Gorkij s socialnim patosom industrijskega težaka, delavca, ki služi kapitalu, kozmopolitskega, puntarskega proletarca, oblikuje Hamsun zlasti v svojih poznejših delih zemljaka, prikovanega na svojo prst, kmetskega delavca, poljedelca, ki orje ledino, naseljuje neobdelano zemljo na severu Norveške, krči gozdove, suši močvirje in služi samemu sebi z nekako superiorno samozavestjo tvoritelja, kakor njegov «markgraf» Izak v «Blagoslovu zemlje».

Oba pa sta prišla iz nižin, iz dna in v trdem, težaškem delu prebila svojo mladost in se z nezlomljivo energijo ter globoko, instinktivno vero vase in v svoj pravi poklic dvignila iznad povprečnosti tako zvanih naobraženih ljudi, z bistrostjo uma in z lastno stvariteljsko silo priborila svojemu delu evropsko veljavo in pomen.

V borbi za kruh in poklic

Vnanje življenje Hamsunovo¹, ki je v mnogočem še nepreiskano, ker pesnik s preredko sramežljivostjo vztrajno molči o samem sebi, se čita kakor fantastičen roman. Rodil se je v Lomu v Gudbrandsdal, kjer je bil njegov oče Peder Pedersen kmet in krojač, ki je hodil na delo po okoliških kmetijah. Z desetimi leti je prišel k svojemu stricu, pastorku v Hamaröy, kjer pa je moral mladi fant tako trdo delati, da mu je spomin na to dobo ostal živ vse življenje. V skici «Prikazen» pravi: «Bil je to hud čas zame, veliko dela, veliko udarcev in redko ali nikoli kake ure za igro ali zabavo.» In dalje pripoveduje: «Ker je bil stric tako strog z menoj, je bilo polagoma moje edino veselje, da sem se skrtil in bil sam: če pa sem kdaj izjemoma bil prost, sem šel globoko v gozd ali pa na pokopališče, tam sem sanjari, premišljal in naglas govoril sam se seboj.» Nekaj utehe in prostosti v tem življenju je mladi Hamsun okusil kot pastir pri čredi na paši. V tem času pa tudi neki doživljaj s pokopališča vzbudi v njem svojevrsten, poseben čut za grozo, ki jo pozneje pisatelj vedno znova črta in oblikuje malone v vsakem svojem delu in jo vpleta s čudno grotesknostjo bodisi v glavno ali vsaj v stransko dejanje. Višek, klasično-mojstrski oris te groze nam Hamsun nudi v svojem zadnjem romanu «Potepuhi» v prizoru kapitanove smrti v močvirju pred očmi njegove sovražnice. — Iz stričevega doma vstopi mladi Hamsun v službo kot trgovski vajenec in prekrošnjari nato skoro vso Norveško. Vtise na to dobo je umetniško izoblikoval v «Potepuhih». 1876. je bil nato čevljarski vajenec in v naslednjih dveh letih sprva ljudskošolski učitelj in kesneje pomočnik županov. V to dobo segajo njegovi prvi literarni poizkusi v prozi in v stihih; ljubavna zgodba «Zagonetnež» je izšla celo v tisku (1877), ki pa seveda ni našla odziva. Več pomena ima knjiga «Björger», ki je izšla naslednjega leta «v lastni založbi» in ki že v prvih zametkih razodeva kesnejše pisateljeve vrline. Delo je pisano v nekem «redkobesednem slogu, v katerem se duševno malo izšolan človek onemoglo bori za svoj izraz», ugotavlja W. A. Berendsohn.

¹ Pri življenjepisnih podatkih in nekaterih drugih podrobnostih je pisec poleg Hamsunovih del uporabljal zlasti dve monografiji, in sicer:

W. A. B e r e n d s o h n, Knut Hamsun. Das unbändige Ich und die menschliche Gemeinschaft. Albert Langen. München. 1929.

J o h n L a n d q u i s t, Knut Hamsun. Sein Leben und sein Werk. Alexander Fischer. Tübingen, 1927.

V prihodnjem letu mu je neki mecen preskrbel sredstev, da se je odpeljal na jug in se poskusil kot literat. Tako se je pričela trnjeva pot mladega pisatelja-samouka. Za svojo novo povest (Frida) v Kopenhagnu ni našel založnika in jo je uničil; nato se je odpeljal v Kristijanijo, mesto, «ki ga ne ostavi nihče, preden ga ni zaznamovalo». Tam je pisateljeval venomer, a bil povsod odklonjen. Stradal je in trpel veliko pomanjkanje. Zato se je spet udingal kot težak in dve leti služil kot cestni delavec. Spomini na ta čas so zabeleženi v romanih «Pod jesenskimi zvezdami» in «Zamolkla igra strun». — 1882. pa je pobegnil v Ameriko. Tu je bil farmar, pozneje trgovski pomočnik, trgovec z lesom v Minnesoti, med tem pa je svoj prosti čas vedno porabljal za pisateljevanje. V povesti «Strah» pravi: «Kakor običajno, sem tudi nocoj sedel, da bi pisal neko delo; bilo je že pozno in zmerom pozneje, in jaz sem sedel in pisal; bila je noč, odbilo je že dve...» Odtod je odšel k svojemu rojaku, unitarističnemu pridigarju in pisatelju K. Jansonu v Minneapolis kot tajnik, kjer pa je po dveh letih obolel in se moral vrniti v domovino. V Kristijaniji se je v še hujši meri nadaljevalo prejšnje življenje, življenje pomanjkanja in gladovanja, brezupne borbe z življenjem. Poskušal se je kot predavatelj po deželi, a ni mu uspelo. Ni se mogel uveljaviti kot pisatelj. To dobo svojega najtršega življenja, sramotnega životarjenja, nečloveške bede je sam z najjarkejšo nazornostjo opisal v svoji mojstrovini «Gladu». Ko je obupal nad seboj, je s pomočjo dobrotnika dobil sredstev za svoj drugi odhod v Ameriko. In tu se je zopet pričelo brezuspešno eksperimentiranje z različnimi živlenskimi poklici. Pozimi 1886./1887. je bil sprevodnik cestne železnice v Chicagu, poleti 1887. se je vdingal kot poljedelski delavec pri parnih mlatilnicah na veliki žitni farmi v Severni Dakoti. s prerije se je odpravil jeseni zopet v Minneapolis k svojemu rojaku Jansonu, da bi se posvetil duševnemu delu. Tam je otvoril vrsto predavanj o Björnsonu, Ibsenu, Strindbergu, Lieju, Kiellandu in Jansonu, ki jih je očrtal z ostrim kriticizmom in je posebno rezko odklanjal Björnsonovo moraliziranje in Ibsenovo zagonetno simboličnost. «V tem času, ko je bil prost trdega dela, je pisal z divjo vztrajnostjo, dan in noč, pisal in trgal na kose, se obupno boril z obliko, ne da bi bil mogel izgotoviti kaj, kar bi ga zadovoljilo», pripoveduje o njem njegov rojak. Pozimi je odpotoval zopet v Chicago in nato drugič vstopil k cestni železnici v službo. Spomladi 1888. pa ga je znova zvalo v domovino, v skandinavske literarne kroge. Izprevidel je, da mu Amerika ne more nuditi ničesar in se je z ostrim, kritičnim predavanjem poslovil v Minneapolisu od «novega sveta». V Kristijaniji ni izstopil. Spomin nanjo mu je bil pre-

mučen; odpeljal se je v Kopenhagen, kjer je poleti 1888. napisal prvi del svojega «Glada».

Prvi, ki je čital rokopis «Glada», je bil Edvard Brandes, urednik «Politike», brat znanega literarnega historika Georga Brandesa. Učinek, ki ga je napravilo to čitanje nanj, je jako plastično opisal švedski pisatelj Aksel Lundegård takole: «Brandes mi je prišel naproti s samoironičnim nasmehom in v rahli zadregi.

Si morete misliti, je pričel, ko sem bil danes v redakciji, pride neki Norvežan in hoče govoriti z mano. In seveda je imel rokopis v žepu! A to me je spočetka zanimalo manj nego človek sam. Redkokdaj sem koga videl, ki bi bil bolj propadel. Ne samo, da mu je bila obleka vsa razcefrana. Ampak obraz! Jaz nisem občutljiv, kakor veste. A obraz tega človeka me je pretresel.

Vzel sem njegov zavoj. Bila je povest. Vse predolga za eno številko «Politike» — to sem takoj videl —, saj bi izpolnila pol lista. Za tekoč feljton pod črto pa je bila prekratka. To sem piscu povedal in mu hotel vrniti rokopis. V istem hipu pa sem videl izraz njegovih oči za ščipalnikom ... in nisem mogel svoje odklonitve spraviti iz ust. Obljubil sem mu prečitati stvar in si zabeležil njegovo ime in naslov. In nato je odšel.

Porinil sem vse v stran in spet sedel k svojemu delu. A nisem se ga mogel iznebiti. Izraz njegovega trepetajočega bledega obraza me je zasledoval. Bilo je nekaj na njem — nekaj, česar nisem mogel pojasniti. Zdaj razumem boljše.

Vzel sem njegovo povest s sabo, ko sem se odpeljal domov. In po kosilu sem pričel čitati. Takoj me je zgrabila. In čim dalje sem bral, tem bolj me je pretresla. Bilo ni samo talentirano, kakor toliko drugega. Bilo je več. Bilo je nekaj, kar me je prevzelo. Bilo je nekaj kakor Dostojevskij.

Ko sem prebral povest do polovice, me je spreletelo, da hodi pisec po mestu in trpi lakoto. Obšlo me je kakor osramočenje. Kakor brezumen sem pohitel na pošto in odposlal deset kron.

Nato sem spet šel domov in čital dalje. In čim dalje sem prišel, tem bolj me je bilo sram. Ko pa sem prišel do konca, sem bil čisto ubit. Poslušajte!

Vzel je zadnjo stran rokopisa in čital na glas.

Govor je bil o človeku, ki strada in je brez strehe, o pisatelju brez imena, kako se, da bi mu ne bilo treba prenočevati pod nebom, splazi v nogavicah po stopnicah v svojo beraško luknjo, kjer je stanoval poprej, kamor pa se ne more več prosto vrniti, ker ni mogel plačati najemnine; kako najde pismo na svoji mizi in se spet splazi ven. Pismo je bilo od uredništva časopisa, ki mu je bil izročil neki

rokopis. Pri plapolajočem svitu cestne svetiljke ga prečita. Vse se je zjasnilo v njem. Rokopis je bil sprejet in že poslan v tiskarno.

«Nekaj malih izprememb ... par pisnih pogreškov popravil ... talentirano pisano ... izide jutri ... deset kron.»

Edvard Brandes se je spet nasmehnil v zadregi in dejal, odlagaje popisane liste:

Razumete, da sem se čutil poraženega zaradi svojega beraškega desetaka?

Da, to že razumem.

Pogledal me je.

Če bi prečitali vso povest, bi še bolj razumeli.

Je tako čudovita? sem vprašal. Kako se zove?

«G l a d.»

In pisatelj?

Knut Hamsun.»

Z «Glodom» je Knut Hamsun prodril na vsej črti, ne samo v domovini, temveč kesneje tudi v širokem zunanjem svetu. Po težkem napornem življenju je pisatelj našel svoj poklic.

II.

Človek in delo

Od «Glada», ki je izšel 1890., do «Potepuhov», ki jih je izdal Hamsun 1927, je obsežno delo celega življenja, delo, ki ga na kratkih straneh študije ni mogoče osvetliti v vseh podrobnostih, temveč jedva naznačiti v glavnih smereh.

Hamsun sam je svoje delo označil takole: «Raznoliko delo, delo človeškega življenja. Jaz sem tu pa tam hotel napraviti več, nego sem mogel — nikdar nisem napravil manj. Tako se to pač izenači.»

Vse Hamsunovo delo, ki je danes že dokaj pregledno pred nami, se s precej vidno zaseko da deliti v dva dela. V dobo skrajnega, brezobzirnega subjektivizma, ali kakor nazivlje to dobo Berendsohn, «dobo neobzdanega jaza», ki jo imenuje Landquist tudi doba Hamsunove romantike, ter drugo dobo, ki se izraža v težnji po objektivaciji, ko črta pisatelj življenje z nekim vedro-ironičnim smehljajem in ljubeznivim humorjem, nastopa kot kulturni kritik svoje domovine in oblikovatelj kmetskega in malomeščanskega življenja v Skandinaviji. Številna dela prve dobe so pisana v prvi osebi. Vidno zarezno med obema razdobjema tvori roman «Zadnja radost», ki ga je pričel Hamsun že 1906., po tragičnem zlomu svojega prvega zakona z lepo in nežno Bergljoto Bech, a ga je končal šele 1912.

V prvo dobo spadajo predvsem «Glad», «Misteriji» (1892) in «Pan» (1894). V «Gladu», ki je učinkoval v domovini še vse bolj s svojim novim svojstvenim jezikom, nego z vsebino, je ustvaril Hamsun nov tip mladega človeka z razrvano, ustvarjajočo dušo, ki se v opreki s svojo okolico bori v nečloveškem telesnem pomanjkanju za uveljavljenje sebe. «Misteriji», druga knjiga, je pomenila novo presenečenje. To delo, ki ga je pisatelj napisal «v Sarpsborgu, v Kristijaniji, v Kopenhagnu, med selitvami, med zaljubljenostmi, med siromaštvom», kakor pravi sam, — je najbolj kaotično delo Hamsunovo; v njem je pisatelj skušal uveljaviti svojo teorijo po novi «psihološki literaturi». Temu romanu se najočitneje pozna vpliv Dostojevskega, ki ga je skandinavska kritika očitala, dasi po krivici, pisatelju že pri «Gladu». Delo fascinira čitatelja s svojo osrednjo postavo, notranje razklanim, aristokratskim, zagonetnim in zasmehljivim potnikom J. Naglom. V tem delu so ubrani že vsi toni, ki jih je pozneje Hamsun izpopolnil. — Najbolj dognan in umetniško izdelan pa je junak v «Panu», poročnik Glahn, ki živi kot lovec v divjem gozdu, kamor je zbežal iz mestne kulture in civilizacije, da bi živel svobodno, v blaženi združitvi s naravo, v večni mladosti življenja. «Pan» je najvišja himna narodi, kar jih premore svetska literatura. Tudi ta knjiga je izzvala v norveški literaturi brezprimerno občudovanje.

Paralelno s temi deli, v katerih je pisatelj izoblikoval svoj tip «kulturnega aristokrata in prirodnega človeka», kakor ga pravilno označuje Landquist, je Hamsun, živeč v Parizu, napisal dvoje kulturnih satir, roman «Redakter Lynge» in «Nova zemlja» (1895). V obeh je, kakor Strindberg v svojih «Črnih zastavah», posegel v pereče probleme svoje domovine. Že pred izidom celotnega «Glada» je zabeležil svoje vtise iz Amerike v posebni knjigi («Iz duševnega življenja moderne Amerike», 1889), ki je vzbudila ogromno pozornost in ogorčenje.

Ko je dovršil «Pana», se je znova odpeljal v Pariz, kjer so bivali njegovi rojaki Strindberg («Inferno»), Jonas Lie, Johan Bojer, H. Bang. Tam je napisal prvi del svoje dramske trilogije «Pred vrati carstva» (1895), ki so mu kesneje sledili še «Igra življenja» (1896) in veseloigra «Večerna zarja» (1898). Poleti 1896 se je odpeljal domov. «Veliki Pan ne uspeva na asfaltu», je zapisal o njem J. Bojer. In pesnik se je spet pričel potikati po raznih krajih svoje domovine, po mestih in deželi, nestalen, nemiren, s potepuško dušo v sebi in tistim hrepenenjem, ki ga je pri nas z liričnim mojstrstvom izpovedal Ivan Cankar in ki je oče vsej človeški tvornosti.

1898. se je pesnik poročil in iz te prve ljubezni se je rodila nežna knjiga ljubezni «Viktorija». Nato je z državno štipendijo v l. 1898. do 1900. odpotoval v inozemstvo. Prepotoval je Finsko, Rusijo, Kavkaz, Perzijo, Turčijo in se preko Balkana vrnil v domovino. Plod tega potovanja sta knjigi «V pravljlični deželi» in «Pod polmesecem», 1903. Še prej pa je objavil epično dramo v verzih «Munken Vendt», 1902, kjer je skušal Hamsun postaviti svoj tip iz «Pana» in «Misterijev» na širšo podlago in ga je obdal z vso njemu lastno privlačnostjo in posebnostjo in dal v njem duška vsej svoji duhovno-revolucionarni sli. Seminarist Munken Vendt se v bogokletnem navalu dvigne celo zoper Boga in njegovo gospodstvo... Vendar drama umetniško ni uspela vzlic čudovitim verzom. Prihodnje leto je dovršil romantično igro «Kraljica Tamara».

1904. pa je bilo pomembno ne samo radi zbirke lirskih pesmi «Divji zbor», ki jih norveška kritika stavlja v isto vrsto kot Hamsunovo najboljšo prozo, temveč zaradi romana «Sanjači». To je prva vedra knjiga Hamsunova. V nji se že javlja težnja po objektivaciji; pisatelj je našel nov slog, prežet z ironijo in humorjem. V ostalem je roman preprosta ljubavna zgodba iz severne Norveške.

A z zakonom je prišlo v Hamsunovo življenje nekaj tujega, nekaj, kar je tega zemljaka, rojenega za samoto v prosti naravi, priklepalo na mesto. Tako se je pisatelj zakon leta 1906. ločil in Hamsun je bil spet skitalec in brezdomec, ki ga čimdalje bolj tira iz mesta v samoto, v prirodo. Že v svojih prejšnjih delih je često oblikoval svojo ljubljeno rodno severno pokrajino. V naslednjih dveh romanih (Roza, Benoni) jo je spet uklenil v težki, epični širini. Težak, otožen prizvok lastne notranje neustaljenosti, duševne samote in strahu pred starostjo razodevajo njegove «popotne» knjige te dobe «Zadnja radost», «Pod jesenskimi zvezdami» in «Zamolkla igra strun».

Šele v svojem drugem zakonu z gledališko igralko Marijo Andersenovo je končno našel nemirni pesnik nekaj več harmoničnosti in ustaljenosti. Ona, po rodu kmetica, je ostavila mesto in gledališki blesk ter sledila svojemu možu v njegov ljubljeni Nordland, kjer sta si kupila posestvo, ki ga je pričel Hamsun, zvest svojemu nauku, obdelovati kot preprost poljedelec.

Način njegovega pisateljjevanja se je skoro docela izpremenil, porazširil, objektiviral. V tej dobi je Hamsun razen v cinični drami «V krempljih življenja» in v svojem poslednjem subjektivistično-življenjepisnem delu «Zadnja radost» — satirik birokracije (v «Otrocih časa», 1913, in v mojstrskem kulturno-kritičnem romanu «Mesto Segelfoss», 1915), in malomeščanstva («Ženske ob vodnjaku», 1920) ter oblikovatelj norveškega domačinstva. V tem po-

slednjem je dosegel svoj višek v «Blagoslovu zemlje», mogočni apologiji tvorne sile poljedelca, napisani sredi vojnih razvalin leta 1917. Tri leta kasneje mu je bila za to delo, ki je postalo najpopularnejša Hamsunova povest, podeljena Noblova nagrada.

Zadnji njegovi deli doslej sta «Zadnje poglavje» (1925) ter «Poptepuhi» (1927). Obe presenečata s svojim polno utripajočim življenjem, ki priča o nezmanjšani umetniški sili pisateljevi.

Razen tega je objavil Hamsun več pesniških zbirk, priobčil nešteto člankov in razprav, ki vse ostro odražajo svojevrstnost njegove osebnosti, ter v svojih mlajših letih priredil vrsto predavanj širom svoje domovine. Hamsun je borbena natura. Znan je v norveškem slovstvu njegov ostri, brezobzirni nastop zoper «avtoritete». Učinkovito je posegel v domačo jezikovno pravdo (za kar je bil posebno pozvan, ker temeljito pozna celo vrsto narečij), z vso strastnostjo se je udeleževal borbe za neodvisnost Norveške. Pazno in aktivno zasleduje sleherni pokret v svoji domovini. Ko ga je vprašal ameriški žurnalista, kaj čita, je odvrnil, da samo časopise in lirične pesmi. V časopisih je življenje (življenje v najširšem pomenu, kakor ga pojmuje Hamsun, vsebujoče i laž i resnico), v lirični pesmi pa je resnica. —

Danes živi v krogu svoje družine na svojem dvorcu Nørholmenu pri Grimstadu v južni Norveški ne kot čemerem, ljudemržen samotar, temveč ves predan naturi in «življenju». On je sin zemlje in življenja, pesnik življenja in prirode. Iz njegovega dela veje boder, veder, osrečujoč duh.

III.

Smisel in vrednote

Ključ do skrivnosti Hamsunove umetnosti je zemlja, priroda. Nihče pred njim ni narave doživljal s toliko sprejemljivostjo in jo izražal s tako preprosto-resničnimi sredstvi kakor on. On je modernemu človeku naravo tako rekoč šele odkril. On ni prišel vanjo od zunaj, iz knjig ali od koderkoli, on je zrastel iz nje, je njen del. Sam je dejal o sebi: «Jaz sem od zemlje in od gozda z vsemi svojimi koreninami. V mestih živim zgolj umetno življenje s kavarnami in duhovitostmi in vsakovrstnimi blodnjami. A jaz sem od zemlje. In ne smelo bi se kar na kratko trditi, da samo 'pesnim', ko govorim o nji.» Ne, resnično, zemlja pomenja zanj odrešitev, edino vez s skupnostjo. In nekomu drugemu, nemškemu prevajalcu svojih pesmi, dr. H. Goebelu, se je, ko ga je, brezdomca, v letu 1907., obiskal v Kongsbergu, izpovedal takole: «Bil sem dvakrat v Ameriki. V Parizu sem tudi bil, ni mi dal veliko. Človek vidi pač veliko več na cesti. —

Neki znan literarni historik me je razkričal, da rad pijem. Gotovo da sem bil tudi kdaj vesel, a da bi se bil opil, za to sem veliko prenervozen. Najrajši ležim v gozdu, tudi ponoči, daleč od evropskih velikih mest in vsega modernega življenja. Tam vidim vse in slišim vse ptice. Vsako cvetlico poznam, po imenu jih ne poznam. Le redko katere. Žena mi je povedala imena, ona se jih je naučila v šoli. A jaz čutim slehrni vonj in duh, razumem vsak glas... In prisluškujem šumenju gozda... Drugi norveški pisatelji znajo lepo uporabljati pridevnike, če pišejo o naravi, veliko opazujejo in vse mogoče priučene stvari znajo. A nihče nima velikega globokega čuta za naravo. Jaz sem njen del, sin gozda.»

Že iz citiranih stavkov odseva Hamsunova mržnja do mesta, še v večji meri pa izražajo to mržnjo njegova dela. Mesto je zanj pohabljenec Oliver (v romanu *Ženske ob vodnjaku*), ki ga je pisatelj opremil z odurno grotesknimi potezami. Mesto je popačena natura in vsemu, kar je potvorjeno, velja Hamsunova globoka in odkritosrčna mržnja. Mrzi bolezen, ne bolezen kot tako, temveč kot posledico notranje gnilobe in razpada. Njegov junak je notranje čist, dostikrat preprosti, socialno brezpomembni in z neveliko voljo obdarjeni, a nedolžni človek. Njega slika z veliko, genljivo in prisrčno ljubeznijo, kakor črta popačenega človeka pogosto s preočito odvratnostjo, da bi bil umetniško pravičen. Prav tako mrzi Hamsun starost, ki se ničemurno in onemoglo šopiri kot modrost, njegov sen je večna mladost življenja, kakršno ekstatično doživlja njegov junak iz *Pana*. Tomaž Glahn, dokler se ob nesrečni ljubezni tragično ne zlomi. Najbolj odvratna in zoprna mu je misel na smrt. Zato je bil nekaj časa celo pristaš nauka o preseljevanju duš; ta nauk je izrazil posebno v nekih liričnih pesmih, tako v svoji znameniti pesnitvi *Spanje in smrt*, ki jo končuje s pomembno resnico: *«Od smrti se zopet zbudimo.»* Vendar mu je kot prirodnemu človeku v bistvu tuj vsakršen misticizem.

Nič manjša ni Hamsunova mržnja do šole, do tiste vnanje, kazižne modrošti, ki je v bistvu prazna in lažna, «tvoja učenost», kakor jo je s točnim zaničevanjem označila mati Ivana Cankarja. Njegova radost je tvoren, samosvoj človek, z bistrino uma in duha, s srčno prostodušnostjo. Laž in frazo sovraži prav tako v življenju kot v umetnosti. Zato je njegov izraz tako skromen in preprost. Zato je kot mladostnik tako impetuzno napadal Ibsenovo izkonstruirano, nepristno simboliko in Björnsonovo moraliziranje, kakor tudi je cenil njegovo prostodušno moštost; zato je že tako rano občutil simpatije za Strindberga kot pogumen, elementarno-samosvoj pojav.

V bistvu tuja in zoprna mu je končno vsakršna teologija, posebej pa še hladno-racionalistični severnjaški protestantizem. Za Hamsuna je božanstvo v naturi, v njeni elementarni pralepoti, njeni zdravi tvornosti in plodovitosti. So strani v njegovih knjigah, ko mu, govorečemu o naravi, vro iz duše izrazi najgloblje religioznosti.

Hamsunov klic po naravi, kakor ga oznanja svoji domovini in Evropi, ni istoveten z Rousseaujevim begom mestnega človeka v prirodo; on se v prirodo vrača domov, v svoj element. V svoji mladosti je pisatelj prirodo doživljal in oblikoval brez misli na njeno koristnost; v drugi polovici svojega življenja pa jo je pričel ceniti in vrednotiti. Zanj je edini smiselni vir življenja zemlja, edini resnično tvorni stan na svetu poljedelski. Socializem mu je v srcu tuj, kakor teologija, industrijski delavec mu je zgolj preoblikovatelj vrednot. Globoko pa je v njem ukoreninjena mržnja do birokracije, učiteljstva, kupcev in vseh drugih zanj brezkoristnih, jalovih stanov, dasi tudi tukaj, kakor povsod v življenju, išče predvsem človeka, in d i v i d u m, samosvojo, neovirano, tvorno osebnost, kakršno je s tako plastično nazornostjo ustvaril v preprostih likih Edevarta in Avgusta v «Potepuih». On sam «inozemec življenja», kakor se tako rad nazivlje, s svojo vagabundovsko dušo umetnika v prsih, zemljak in prirodnjak, stoji izven stanov človeškega občestva, tuj vsem možganskim strujam in teorijam. «On išče v človeku prirodnih sil; najmočnejši se mu zdi tedaj, kadar se odloči iz človeške skupnosti in se priključi naravi, z vsem svojim notranjim življenjem (Pan) ali, še bolje, z vsem svojim delom (Blagoslov zemlje)», ga jako točno označuje W. A. Berendsohn.

Nedvomno vse te misli in naziranja v ideološkem smislu niso toliko pomembne, ker se predvsem izraz pisateljevega čustvenega temperamenta, kakor so važne za njegov umetniški lik, kot izraz njegove silne in prirodne vitatiletete, ki jo je kot novo vrednoto postavil pred svet, in končno kot bistven element, iz katerega vre tajna Hamsunove umetnosti. —

Drugi element Hamsunove umetnosti je ljubezen. Kakor priroda sama mu je tudi ljubezen elementaren pojav, ki z vso usodnostjo posega v življenje ljudi. Privlačenje spolov, ki je v Strindbergu in njegovem delu izzvalo toliko tragičnih konfliktov, je tudi pri Hamsunu našlo mnogo sorodnih črt. Hamsunov odnos do ženske se zdi v marsičem sličen Strindbergovemu, dasi seveda ni tako grobo in brutalno enostransko nakazan v vseh svojih posledicah in ni pritiran do tolike besnosti, ki meji že na blaznost, temveč je vse nežnejši, mnogo bolj zastrt, finejše niansiran. Zato je ustvaril nekaj ženskih

tipov (Edvarda v «Pód jesenskimi zvezdami», Viktorija, Adalajda v «Otrocih časa»), ki so življenjsko in umetniško pravičnejši in resničnejši od Strindbergovih. A vez med spoloma je tudi pri Hamsunu (razen v poznejših delih) polna bridkih disharmonij. Blaženost je samo v nezpolnitvi, v bežnem srečanju, zastirtem pozdravu. Veliko njegovih junakov ima neko magično privlačnost za ženske, a malo- ne vsi se tragično razbijó ob ženski. Kajti vsi njegovi pravi ljudje imajo izredno fine živce in nosijo v sebi ogromno čustveno bogastvo.

Prastari tragični melodiji ljubezni, ki v vseh njegovih delih igra jako važno vlogo, pa je pesnik Hamsun izrazil toliko novih tonov, izrazil toliko neslutenih čustvenih valovanj in orčnih utripov, da je s tem v veliki meri obogatil čustvene vrednote sveta. V svoji «Viktariji» ji je naslikal podobo v takih mavričastih barvah, kakršno je nosil v svojem sanu samo še njegov prerano umrli, severnjaški prednik Jens Peter Jacobsen.

Končno je element in pogon Hamsunove umetnosti življenje, življenje vobče, «vshebujóča i resnica i laž». «Življenje je nadnacionalno», je rekel ameriškemu žurnalistu. Tema življenja, ki je v svojem zadnjem vlaknu in korenu isto pri vseh narodih in na vseh kontinentih, veličastno v svoji lepoti in zabludah, nesmrtno v svojem večnem povajanju in uničevanju, tvornemu, plodnemu in pogonskemu, služi tudi on, «inozemec življenja», s tem, da ga ustvarja in oblikuje ter — živi s vsem svojim zdravim in pohajka življenjem. In najsi je «brezdomec» in «inkorencinjenec», z usodno razdvojenostjo med kulturnim in prirodnim človekom v sebi, je vendar s vsem svojimi vlakni pripet na svoje norveško zemljo.

*

Hamsun je vstopil v literaturo v devetdesetih letih, v ozračje, ki so ga v norveškem slovetvu ustvarili Ibsen, Björnson, Kielland, Lie ter v švedskem A. Strindberg. Njegov prihod je bil revolucionaren. S svojim «Gladom» je napravil konec plitkemu in opisnemu norveškemu naturalizmu, Evropi pa je v tem delu pokazal nov tip sodobnega človeka, v obliki, ki sicer spominja na Strindbergove avtobiografske romane, a je po svoji psihološki kompliciranosti, močnejši intenzivnosti in pekočem, skoro bolečem žaru neposredneja doživetja, znatno razmaknila in poglobila dotedenjo formo življenjepisne povesti ter se kot dušeslova študija še najbolj približuje Dostojevskemu. To se je že zgodaj opazilo, vlasti pa ob drugi Hamsunovi knjigi «Misteriji», ki se ji čuti vpliv Dostojevskega. V drugih delih se o direktnem vplivu ne more govoriti. Landquist je v svoji monografiji, govoreč o odnosu Hamsuna do Dostojev-

skega dobro označil številna važna nasprotja med obema, a končno pravično priznal, da je Dostojevskij gotovo «globlje prodril v duhovno življenje ljudi».

Hamsun tudi ni ustvaril tako ogromnih postav in tipov s tolikimi občečloveškimi dimenzijami, kakor jih je priklical v življenje demon Dostojevskij. Notranje najbolj sezēt in umetniško najneposredneje oblikovan je njegov brezimni junak v «Gladu», nervozen, skrajno fino organiziran tip, v sirovem boju za kruh, boreč in išoč se, prehoden tip v najtežji dobi človeškega življenja, ki pa je kot nekako nadaljevanje v «Misterijih» ves bizaren in svojevrsten, a se v «Panu» povzpne v metafizično ekstatičnost, dokler pozneje v revolucionarju Munkenu Vendtu naposled epično ne usahne. Poleg teh mladostnih postav je najmogočnejše, kar je v dokaj pestri in zanimivi galeriji oseb ustvarilo Hamsunovo pero, svetopisemsko odmerjeni, veličastni lik poljedelca Izaka v «Blagoslovu zemlje».

S tem je že nakazana umetniška raznovrednost Hamsunovih del. Resnično je povojni čas že v marsičem šel preko Hamsunovega dela. Novejša skandinavski kritiki očita pisatelju, da postajajo njegova dela, «čim bolj se oddaljujejo od njegovega umetniškega jaza, izraženega v Naglu in Glahnu, slabša po svoji intenzivnosti, obsegajoča vse večjo vsebino». (J. Bukdahl, citirano po Letopisu Matice Srbske, 1929, str. 232.)

Dejstvo je, da Hamsunove drame predvsem radi šibkosti dejanja daleč zaostajajo za umetniško polnovrednostjo njegovih pripovednih spisov. Res je tudi, da nosijo nekatera dela iz njegove prehodne dobe («Zadnja radost») znake ostarelosti na sebi in pomenijo umetniški upadek. Dejstvo je nadalje, da so tudi ostala Hamsunova dela v drugi polovici njegovega ustvarjanja izgubila mnogo svojkega, pristno hamsunskega, ki tvori bistveno oznako njegovih prvih del. A njegovi zadnji dve knjigi «Zadnje poglavje» in «Potepuhi» vzlic tem nedostatkom s polnostjo in resničnostjo svojega življenja zopet jasno izpričujeta Hamsunovo nezmanjšano oblikovalno in pripovedno mojstrstvo, ki neizmerno prekaša vso sodobno povprečnost.

Jako dobro je to Hamsunovo mojstrstvo označil Berendsohn: «D u š e v n i r e a l i z e m se mi zdi najznačilnejša beseda za umetnost, v kateri si je zgodaj pridobil mojstrstvo. V njenih širinah je, ne oziraje se na razpoloženje mode in mnenje ljudi, na vse strani utrl nova pota. Učinek njegovega dela na literaturo in ljudi našega časa je neizmerno velik. Ali bo imel prav, kar pravi v neki pesmi napol šaljivo, napol resno: „Čez sto let bo pozabljeno vse?“»

Toda kdor je svet tako obogatil s svojimi deli, govoril človeku tako svojo besedo, ne more biti popolnoma pozabljen.

NOČ PRED JUTROM . . .

MIRAN JARC

Noč pred jutrom, noč žuborečih daljav,
noč bledih zvezd na vzhodnem svodu nebá,
noč nad vrtovi božje čuječnosti.

Zemlja vseširno sprostrta v varstvu mrakot,
zemlja deviška, samotna v prostorju svetov,
v sanji svežih motnjav in rahlih svetosti.

Buden, zazrt v zastrmelo tišino svetá,
zemlja, s teboj sem [v dnevu bloden, brezdomski,
vriščečim, kričečim glasovom odmaknjen, sovražen].

Zemlja, nad Tebe se sklanjam. Vsa tuja si v dnevu,
vdana rokam, ki te plenijo, grebejo, trgajo,
njim se razdajaš, o sladostrastnica večna.

V množicah, znova in znova sprejemaš jih k sebi
vse vprek, ne ločiš jih po obrazu in srcu,
strašna si v svoji slepoti, večna pramati.

Čakal sem te v temni žalosti, skrit v svojo vero,
prišel sem k tebi ob pozni uri spokojev,
brez besede, z ljubeznijo tihih oči,

kakor deseti brat, ki je goste prešerne
zapustil užaljen in šel se spovedat gozdovom,
bog ga je v varstvo vzel pred krohotom pijancev, —

kakor k deklici beli, njen dom je svetišče
sinjih sožitij [so li dehtenja prek vrta
vase sprejela najine skrite molitve?], —

kot nočni potnik, ki je sredi planjave
izstopil iz vlaka drvečega v jutro neznano
bučnemu, žoltemu dnevu v rezki sprejem.

Mir na bregu podtalno zvenečih valov
usodnosti — ne več hropenje drevesa v viharju —
gledanje v dalje bivših, bodočih vekov.

Novo zavedanje sebe kakor v bridkosti,
ki se preraja v radóst ob vdanem sprejetju
vekovite določbe — to je posvečenje

v stvarstvu — vanj sem izdahnil poslednjo boleost.
Vsega takó naj obsije me milost, ki lije
iz harmonije svetlega prebujenja
dolgo, dolgo molčečega srcá.

BOŽJA MISEL IN RAZODETJE

JOSIP VIDMAR

I.

V 8. številki letošnjega «Časa» brani dr. Ušeničnik v članku «O svobodni umetnosti» krščansko umetnost (zakaj ne več katoliške?) in krščanske umetnike zoper neko novo poudarjanje umetniške svobode in zoper očitek, ki sem ga oponesel Preglju kot kritik «Ljubljanskega Zvona»; da je namreč umetniško nedostaten, ker je moralno «omejen, moralno okupiran in nesvoboden». Razpravlja joč v dveh poglavjih o umetniški svobodi in o razmerju med krščanskim naukom in umetnostjo, prihaja Ušeničnik do zaključkov, da je umetnost samo relativno svobodna in da je krščanstvo z umetništvom združljivo. Opremljen s temi rezultati se vrne v tretjem poglavju k mojemu odklanjanju Preglja in krščanske umetnosti in razmišlja o psihološkem ozadju mojega stališča takole: «Jos. Vidmar sam nikjer ne pravi, da bi bil umetnik absolutno svoboden. Nasprotno! Zelo poudarja, da ima umetnik poslanstvo od zgoraj . . . Zato bi njega tudi ne mogla motiti ‚dogmatična in moralna vezanost‘, če ne bi bil pri njem za to povsem drugi razlog. Kateri je ta razlog? Ta, da krščansko religijo in moralo sploh zameta!» Na kar Ušeničnik kritično preišče mojo — sit venia verbo — etiko. Toda tega poglavja tu ne bom načenjal. Gre mi izključno za estetsko in kritično misel, ki jo Ušeničnik v navedenem odstavku psihološko tolmači. Tolmači jo napak, tudi logično ni njegovo sklepanje neoporečno, če naj trditev o razlogu mojega negativnega presojanja krščanske umetnosti nujno sledi iz postavljenih premis. Kajti stvar je enostavno ta, da sem navzlic prepričanju o relativnosti umetniške svobode v vseh člankih, ki jih pisatelj navaja, še bolj določno pa v članku «Umetnost in svetovni nazor» (LZ. 1928, št. 2.) skoro že do mučnosti ponavljal, da je v s a k zavedni, zlasti pa vsak v sistem urejeni in ne le krščanski svetovni nazor v umetnosti nevažen, da, umetniški svobodi nevaren, ker posega v ustvarjanje, to se pravi, ker se vriva med tvorca in življenje ter ne dopušča neprisiljenega, neposrednega in tistega edinstvenega gledanja, v katerem se umetniška osebnost izživlja popolnoma v zmislu svoje apriorne

urejenosti. Priznam sicer vnovič, da štejem krščanstvo za religijo med religijami in da ga v tolmačenju cerkvâ zanikam. Toda za umetniško nepopolno smatram oblikovanje, ki se izvaja pod sugestijo krščanske dogme in morale, zato, ker smatram za nepopolno vsako ustvarjanje, ki se vrši pod sugestijo katerega koli, pa bodisi najbližjega mi svetovnega nazora. Tako sem v omenjenem članku določno poudaril, da je tako imenovani «svetovni nazor umetnosti» «lahko zaveden nazor umetnika, dasi ne sme skušati potvoriti izpovedi njegove narave in se mora izraziti le v njegovi notranji gesti, ne pa v direktnih izjavah». Pa tudi v kritiki prvega zvezka Pregljevih zbranih spisov, iz katere izvaja Ušeničnik svoje mnenje o mojih kriterijih, se mi zdi, da je moralna vezanost pokazana predvsem kot izvor organskih napak glavne povesti, ne pa kot posledica neke miselnosti, s katero se ne strinjam. Če tedaj Ušeničnik vendarle trdi, da je ta sodba o Preglju odvisna od stališča napram krščanstvu, bi mi bilo ljubo, če bi to podprl z dokazi, ne z golimi domnevami. Zakaj njegova opredelitev mojega kriterija me postavlja v vrsto tistih kritikov, med katere si najmanj želim biti uvrščen. Ne, moje izhodišče je, ali vsaj hoče biti določeno po naravi umetnosti same, ne pa po nekem svetovnem nazoru, pa bodisi da je še tako pravilen in popoln.

II.

Važnejši kot ta osebno stvarna zadeva so problemi, ki se jih Ušeničnik dotika v drugem poglavju svojega članka. To so vprašanja po razmerju med krščansko dogmo in nrvnostjo na eni strani in umetnostjo na drugi. Raziskuje jih na dva načina: skolastično-metafizično in psihološko. Prvi način uporablja tako nedoločene in okorne pojme, kakor so lepota, resnica, dobrost. Zato se mi zdi za uspešno raziskovanje zamotanih odnosov med prvinami, ki se spajajo v umetniško delo, neprimeren, njegovi izsledki neprepričevalni. Jasnost lahko prinese v tej stvari samo psihološko gledanje, zato se v tem razboru omejujem le na zaključke, ki jih Ušeničnik pridobi po tej metodi in ki se itak skladajo z njegovimi izsledki po prvem načinu.

V razmerju nrvnosti in dogme k umetniškemu ustvarjanju vidi pisatelj dve pozitivni možnosti: 1. «Umetnik motri dogmo in moralo kot obseg nekih norm, zapovedi in prepovedi», tako da se mu «nrvnost in dogma stavita nasproti kot neke meje.» 2. «Resnica in dobrost umetniku nista nekaj vnanjega, nekaj od zunaj vsiljenega, ampak nekaj notranjega, neki 'etos' njegovega duševnega življenja.»

Formulacija prve možnosti sama na sebi sicer ni posebno določna, toda po vzporedbi z drugo se nedoločnosti pojasnijo in obe psihološki podobi krščanskega umetnika dobita ostre obrise. Druga podoba namreč predstavlja «zares krščanskega» umetnika, to je umetnika, ki je krščanski ne le po svoji veri, misli, po svojih нравnih načelih, marveč tudi po svoji dejanski biti. Prva podoba, ki se od te razlikuje, pa meri na tip ne povsem «zares krščanskega» umetnika, ki je sicer krščanski po svoji veri in po svoji zavestni usmerjenosti, ne pa po svoji bitnosti. Takemu umetniku sta po Ušeničniku resnica in dobrot «nekaj vnanjega, nekaj od zunaj vsiljenega», nekaj tujega, dasi se jima pokori iz proste volje.

V prvem poglavju svojega članka govori Ušeničnik o umetniški svobodi in pravi, da jo «umetnik po pravici zahteva zase» in da je svoboda «v tem, da mu nobeni tuji vplivi tako ne segajo v umetniško ustvarjanje, da bi mu zastirali umetniški pogled in kalili lepoto». Brez takšne svobode da «pravi umetnik ne more ustvarjati». Če sta onemu ne docela pristnemu krščanskemu umetniku «resnica in dobrot nekaj vnanjega, nekaj od zunaj vsiljenega» in tistemu nečemu, iz česar se umetnine porajajo, — tujega, tedaj mu, kakor vse tuje, neizogibno zastirata pogled in kalita lepoto. To je naraven in logičen zaključek. Toda pisatelju je nepojmljiv in nemogoč, kajti, kako naj bi krščanska resnica in dobrot, ki sta zanj dve najimenitnejši stvari človeškega življenja, zastirali pogled in kalili lepoto? Zato obstane pred tem zaključkom in trdi, da sta resnica in dobrot temu tipu krščanskega umetnika pri ustvarjanju sicer nekaj vnajega in od zunaj vsiljenega, a vendar le nekaj takega, kar ne posega tako v njegovo ustvarjanje, da bi povzročalo motnje v njegovem umetniškem gledanju. To je logično in spoznavno neakuratno. Iz svojega nelahkega položaja si pomaga pisec na ta način, da se sklicuje na bistvene razlike snovne zakonitosti, ki da omejujejo umetniško svobodo in ki jih umetnik mora sprejemati kot svoj delež. Svojo logično neodločnost pa si olajša s tako formulacijo zahtev, ki jih krščanstvo stavi umetniku, da so na videz čimbolj sprejemljive in naravne: «Krščanskemu umetniku so etične zapovedi in prepovedi ukazi, da bodi tudi etično resničen, da prikazuje dobro kot dobro, zlo kot zlo.» Pri tem opozarjam že zdaj, da je iz piščeve normativne dvojice neopazno izginila dogma. Toda to le mimogrede.

Gornje protislovje in zamenjavanje bistveno tako različnih stvari, kakor sta snovnostna in notranja nesvobodnost in vse, kar iz tega sledi, ima izvor v nepravem pojmovanju bistva in intimnega smotra umetnosti. Umetnikov nagon ni nekako hotenje, ustvarjati lepoto, kakor se običajno govori, in kakor brez konkretne nazornosti misli

tudi pisatelj. Umetniško stremenje je gre za tem, izpovedanje, izraza lastnemu življenju, izraziti lastno naravo, živo in živečo, lastno dejansko, apriorno osebnost v vsej njeni edinstveni resničnosti. Vsak človek predstavlja svojevrstno mešovino človeških prvin. V vsakega je položen drugačen načrt, zasnutek, zamislek bitja, ki ga imenujemo človek. Izpovedati zasnutek, ki je vtisnjen vanj, je zavedni ali nezavedni smoter umetnikovega stremljenja, je umetnikovo «poslanstvo od zgoraj». V tem zmislu je najbrž Jakopič rekel, da je «umetnost izražanje božje misli», izražanje božjih konceptov v človeku in človeštvu. Podoben pomen ima tudi Sokratova misel v Platonovem «Ionu»: «Bog se poslužuje pesnikov... kot svojih služabnikov in jim jemlje razsodnost, zato da bi mi, poslušalci, vedeli, da nam teh dragocenih razodetij ne oznanjajo oni, ki jim je vzet razum, marveč, da je bog sam oznanjevalec in da nam on govori po njih.»

V citatu iz Platona je morda prvič v zgodovini razmišljanja o umetnosti poudarjeno neko dejstvo, ki je za razumevanje umetništva neprecenljive važnosti. To je misel o izločenosti razsodka in razuma pri ustvarjanju. Ne hotel bi Platonovih besed tolmačiti doslovno, marveč zde se mi le prikladne kot izhodišče, kot kažipot do resnice, ki se skriva za njih psihološko primitivnostjo. Ni sicer res, da bi bila pri umetniški tvornosti izločena razsodnost in razum, res pa je pri tem procesu izločeno nekaj, kar je tema dvema činiteljema sorodno. Znana je zahteva umetniškega okusa, da bodi umetnik objektivni, da bodi skrit za delom, da ne stopaj v ospredje itd. To se pravi, iz moči, ki oblikujejo umetnino, bodi izločeno vse prekonkretno osebno in vse, kar živi samo v zavesti. Umetnik skriva svoje konkretno življenje, svojo etiko, svojo religijo, svoja miselna doživetja in daje prosto pot vrojenemu etosu, svoji religioznosti, čustvenosti, spoznavni in miselni volji in moči, katerih svojevrstna spletenost predstavlja «božjo misel», ki je v njem. Skratka: umetnik ne izpoveduje vsebine svoje duševnosti in svojega življenja, ki mu nudi samo snov, marveč le način dejstvovanja svoje osebnosti ali z drugimi besedami njeno apriorno podobo. Vseбина duševnosti in življenja mu je kot umetniku nekako igra, nekako samo potrebna prilika za to, da lahko izrazi božjo misel, osnovni in usodni načrt lastne osebnosti. Čim bolj pozabi in premaga svoj samo zavedni jaz, tem jasneje in silneje bo prišel do izraza dejanski, apriorni, njegov in ne njegov, marveč dani mu jaz. V tem dejstvu je nekaj, kar spominja na evangelske besede, da bo «svojo dušo odrešil, kdor jo bo pogubil». In le na ta način je mogoče razumeti, da kot harmonijo in lepoto občutimo umetnikovo opevanje samega sebe. Kajti posvečeno ni njegov lastnini v njem, ni postavljanje spomenika sebi,

marveč zamisleku, ki ga je v njem spočela neznana volja. Ti volji velja njegova ljubezen, ne samemu sebi in njegovo početje ni ponos, marveč najgloblja ponižnost. To premagovanje samega sebe in poniževanje lastnega življenja, od katerega smo ljudje navadno tako prevzeti, do golega materiala, je brezprimerni etos umetnosti, je njeno poslanstvo od zgoraj.

III.

Poslednje, morda nekoliko preabstraktne opazke imajo namen podčrtati in podpreti osnovno misel o izločenosti samo zavednega in preosebnega pri umetniškem ustvarjanju. In s to mislijo se povračam k Ušeničnikovemu umetniku, ki sta mu krščanska resnica in dobrost nekaj vnanjega, nekaj od zunaj vsiljenega. Jasno je, da gre tu za tvorca, čigar krščanstvo živi le v zavesti. Zato čuti kot umetnik, to se pravi, kot izpovedovalec svoje dejanske narave pritisk, če uboga glas svojega nramnega prepričanja. Njegovo delo postane osebno, moralno vezano, nesvobodno in ne izraža več, kar bi kot umetnina moralo. Zakaj naloga umetnika sploh ni tisto, kar trdi Ušeničnik: «prikazovati dobro kot dobro, zlo kot zlo», marveč prikazovati življenje, kakor ga resnično doživlja in vidi, in tako izražati svojo osnovno osebnost, ki je vselej navzlic svoji nujni človeški grešnosti vendar le «božja misel».

Edino možnost krščanskega umetnika morda predstavlja potem takem drugi pisateljev tip «zares krščanskega» umetnika, ki sta mu resnica in dobrost «nekaj notranjega, neki etos njegovega duševnega življenja» — skratka zakon in ustroj njegovega življenja in njegove osebnosti. Toda, kje je tak umetnik? Ali z drugimi besedami, kje je umetnik, katerega apriorna notranjost bi bila ostvarjena krščanska etika? Kdor trdi kakor A. Vodnik, ki mu v svojem članku Ušeničnik tako živahno pritrjuje, da kot umetnik po krščanstvu ni vezan, ker ni mogoče, da bi bil «vezan po samem sebi, po tem, kar je v njem bistveno», ta izjavlja, da je popoln, ali pa se ne zaveda, kaj govori, ker ne ve, ne kaj je umetnikova naloga, ne kaj je lastno njegovo človeško bistvo. Zakaj njegovo bistvo že po goli logiki ni in ne more biti njegova «duhovna narava», marveč tista spojina duhovnosti in telesnosti, ki jo med vsemi ljudmi predstavlja edino njegova osebnost. Umetnosti gre, kakor že rečeno, za to človeško bistvo, ki je kakor pri slehrnem človeku tako tudi pri Vodniku in celo pri najbolj krščanskem umetniku močno različno od tistega, kar bi hotel biti, kakršen se samemu sebi zdi, da bi moral biti, k čemur si morda prizadeva, kar pa le v mogočni zmoti lahko smatra za svoje bistvo, za svoj dejanski, apriorni jaz. Skratka, krščanska etika ni človeška narava, marveč miselnost, ki je nastala iz nekih

stremljenj človeškega srca. Zato je celotni, apriorni telesno-duševni naravi vselej nekaj neadekvatnega. Lahko je del vsebine v življenju neke človečnosti, ne pa njena apriorna oblika, njen način. Vse kar pa ni samo način, samo božja misel, mora umetnik pri ustvarjanju smatrati za element igre, ki jo njegova domišljija uprizarja zato, da bi izrazila skrivnost lastne narave. Tako tudi krščanstvo, ki pa ni nikdar voljno sprejeti kake needinstvene vloge. Iz teh dveh nasprotujočih si tendenc umetništva in krščanstva, iz volje umetništva smatrati krščansko misel, ki je morda celo umetnikov nazor, samo za vsebinski element, in pa iz hotenja krščanstva (in vsake miselnosti) biti v življenju vse, edini njegov zmisel, iz tega nasprotstva nastajajo vsi notranji konflikti v umetnikih samih in vsa nesporazumljenja med mislečim krščanstvom in umetnostjo.

Če je krščanska etika umetniku samo material, velja to tem bolj za dogmo. Že pri razpravljanju o nepravem krščanskem umetniku sem opozoril na nepomembno, toda značilno dejstvo, da je pisatelj pri opisovanju vplivov krščanstva na umetniško delovanje izpustil dogmo in njeno učinkovanje. Isto se mu primeri tudi pri «zares krščanskem» umetniku, ko pravi, da sta mu resnica in dobrota neki «etos» duševnega življenja. Po vsem tem je dokaj očitno, da nam pisatelj ne more dati jasne predstave o tem, kako naj bi dogma vplivala na umetnost. Saj umetnik ne propoveduje resnic, marveč izraža svojo osebnost. Da pa neki miselni sistem ne more izčrpno predstaviti neke osebnosti, je jasno. Tako pravi H. S. Chamberlain, govoreč o Kantovem odnošaju do sveta, da je bil «prenavaden, vse preobsežen in preveč nezapopadljiv . . . in vse preveč podoben življenski zagonetki sami . . . , da bi mogel dobiti v logični shemi izčrpen izraz». To je rečeno o mislecu, ki je ustvaril popolnoma originalen in skoro vseobsežen sistem. Kako naj tedaj dogma, ki velja za resnico milijonom, predstavlja nekaj intimnega in resnično značilnega za kogar koli? Kako na primer naj si predstavljam dogmo o Trojici kot nekaj, kar tvori neko značilnost v osnovah kake človeške osebnosti? Isto vprašanje velja pa tudi za vse ostale dogme. Zato je njihov vpliv, če se v tvornosti pojavlja, nujno moteč.

Značilen primer za učinek dogme in resnice na umetnost je Ušeničnik podal sam, ko sodi o Homerjevi Ilijadi, v kateri ga motijo mesta, ki govore o življenju in ravnanju bogov. Kolikor niso ta božanstva popolnoma človeška, motijo vsakogar in so, kakor znano, motila že Platonovega Sokrata. V njih govori Homerjeva dogma, mesto njegove osebnosti. Vpliv je kvaren ne zato, ker je resnica nezadostna, marveč, ker tira umetnika v življenske sfere, s katerimi ne more imeti dejanskega čutnega kontakta. Ista stvar se ponovi pri «Božanski komediji», ki iz tega razloga tako občutno usiha, čim bolj

se Dante oddaljuje peklu in človeškemu. Tak je vpliv dogme na dva svetovna genija; lahko si je ustvariti predstavo, kakšen mora biti njen učinek na talente manjših potenc.

Po vsem povedanem se mi obe Ušeničnikovi podobi krščanskega umetnika strneta v eno samo. To je predstava tvorca, ki mu samo v zavesti živeče prepričanje nalaga dolžnost, da naj pri svojem ustvarjanju, ki bi moralo biti spontansko izražanje edinstvene njegove narave in osebnosti, naravo podreja resnici in npravnosti. «Krščanski umetnik se mora ravnati po normah npravnosti in dogme.» To pa ne more značiti drugega kakor kršitev in nasiljevanje umetniškega etosa, ki je v poniževanju lastnega življenja do golega materiala, nasiljevanje v tem zmislu, da pri tej veliki etični nalogi izvzemaj svojo krščansko miselnost, in si tako onemogoči res odkrito izpoved osebnosti, ki ti je bila dana in za katero nisi dolžan odgovora. Umetnost in krščanstvo ali katera koli sama sebi prevažna miselnost sta nepomirljivo nasprotstvo. Ali izpovedovati naravo in biti umetnik, ali slediti in kot najvažnejše priznati «resnico» in biti nekaj, kar je umetništvu tuje. Eno ali drugo. Ali kristjan ali umetnik, pa tudi: ali ničejanec ali umetnik, ali marksist ali umetnik itd. Ali priznati za najvažnejše v sebi tisto, kar je ustvarjeno, zamisek človečnosti, ki je v tebi, ali pa biti vernik svoje resnice, kot najvažnejšega in najsvetejšega v življenju. Ali verovati v nedvomno resnično «božjo misel», ki jo čutiš v sebi in ki živi in se manifestira v tvojem jazu, in jo izražati, ali pa verovati v eno izmed mnogoterih «božjih razodetij» in se odreči dejanskemu občeivanju z izvorom vsega preko globin svoje osebnosti. Ali živeti intimno s samim seboj in prisluškovati često nejasnim glasovom, ki se pojavljajo v tebi, ali živeti preko sebe, zaverovan v neki morša varljivi svit, ki je razlit po neprodirnih oblakih neba. Za umetnika je nedvomno ena sama možnost, ki je nespremenljivi zakon umetnosti.

S E R E N I S S I M A

Z G O D O V I N S K I R O M A N — J O Ž E P A H O R

(Nadaljevanje.)

Famagosta je drhtela še vedno.

Oni dve okrvavljeni glavi, natakknjeni na drogu pred mestnimi vrati, sta bili strašnejši kot tisoči šotorov okrog trdnjave, strašnejši od sovražnikovih trum, vedno pripravljenih, da z divjim navalom planejo na ujete ter jih podavijo. Te dve glavi sta pričali o usodi Famagoste, in to je bilo, kar je pretreslo množice. Videle so, da je sovražnik krut in da hlepi po njih krvi.

Kadar bo izdrl meč, ga bo izdrl brez usmiljenja. Takrat bo tekla kri v potokih. Gorje Famagosti, kadar napoči ta ura!

A poleg strahu sta ti dve glavi na drogih pred mestnimi vrati zbudili tudi željo po osveti. Že prvi dan je šlo skozi vrste bojevnikov v Famagosti: planimo iz trdnjave in otmimo glavi naših nesrečnih tovarišev tem nečloveškim zverem! Pokazali bomo, da se jih ne bojimo vzlic njihovim zverstvom!

To se sicer ni zgodilo, a v trdnjavi se je že pričela snovati nenavadna zveza «vitezov smrti». Kdo jo snuje in kako, je ostalo skrito. A na rokavih bojevnikov so se že pojavljale črne krpice z belimi našivi, ki so kazali mrtvaške lobanje. Je bil mar poveljnik sam, ki je hotel s tem dvigniti bojevitost in samozavest posadke?

V začetku so se vsi popraševali, kaj prav za prav hočejo «vitezi smrti». Bilo je tudi takih, ki so se posmehovali tem — vitezom z mrtvaškimi lobanjami. Toda kmalu je vedela vsa Famagosta, da so to drzni ljudje, ki se ne boje smrti in ki ji hočejo kljubovati na najnevarnejših mestih. Številni častniki so se pridružili zvezi ter so ponosno čakali prilike, da pokažejo svojo neustrašenost v spopadu na življenje in smrt. Čim mirneje je bilo mesto, tem bolj se je širila zveza.

Tudi Golja je vstopil v vrste drznih «vitezov». Kako, tega niti sam ni prav vedel. Nekdo mu je pojasnil namen in ga je od tistega trenutka že štel med svoje. Kaj so hoteli «vitezi smrti», ni bilo Justu mnogo mar. Vedel je, da so se odločili za pogin in to ga je vsega zdramilo. Spet je vstajala pred njim misel na smrt in bila je lepa in vabljliva.

Čim dalje sta strmeli glavi obeh nesrečnih izpadnikov z okrvalih drogov na Famagosto, tem bolj je naraščalo razburjenje v mestu. Strah se je umaknil, ogorčenje je kipelo in vrelo. Tiho se je nekaj pripravljalo, «vitezi smrti» so hoteli odgovoriti sovragu.

Martinengo, slavni mojster utrdbenih del in vodja vseh strelnih naprav v trdnjavi, je že nekaj dni namerjal topove na turško taborišče, kakor da hoče biti popolnoma pripravljen, kadar pride odločilni trenutek. Vendar se je vršilo vse tako tiho in oprezno, da ni nihče slutil pravega pomena. Natančno so preiskali z ozidja, kje stoje turške straže in kje so najbolj zakriti dohodi do turškega taborišča. Tudi so preračunali razdaljo in pregledali ovire na ravnini. Najbolj dalekovidni mornarji so morali z različnih strani premotriti, kaj vidijo med trdnjavskim ozidjem in taboriščem, dokler ni bilo vse podrobno zabeleženo. Cele dneve so preždeli častniki v mestnih stolpih in bastijah, da so si vtisnili v spomin vse, karkoli je bilo vredno, da si zapomnijo.

Tako je prišla noč, pričakovana s strastjo in težkimi srci. Ves dan je bilo oblačno, na večer pa je pričelo škropiti. Čisto tiha rosa je padala iz noči, mehka in drobna, zato pa neutrudna, rosa neskončno dolgih jesenskih večerov.

Na treh straneh mestnega obzidja so bile še pred polnočjo zbrane skupine «vitezov smrti». To noč so hoteli maščevati oba nesrečna tovariša. Tiho so spustili nekaj mož po vrveh nizdol. Bili so sami močni in drzni ljudje. Temna noč in rahlo šumenje dežja jim je omogočilo drzno namero. Prve sovražne straže so padle, ne da bi bil en sam krik izdal tajnost noči.

Takoj za prvimi napadalci so se spustile v globino cele skupine. Z vso opreznostjo so hitele proti turškim šotorom. Voditelji so šli spredaj, drugi so molče sledili. Nihče ni smel spregovoriti ne zarožljati z orožjem. Neskončno dolga se jim je zdela ta nenavadna pot in živci so jim drgetali. Napadalci so vedeli, da jih more pokopati en sam usoden korak, en sam pridušen krik.

Končno — prvi obrisi šotora v noči! Vodja se vrže na zemljo in za njim vsi drugi. Zdaj se je bilo treba potuhniti, razgledati se.

Kratek odmor, toliko, da se oddahnejo in sporazumejo. Šotorišče je mrtvo, nihče ne straži. Kdo bi pač pričakoval, da se Famagosta drzne izza svojega ozidja, bedna, smrti zapisana Famagosta!

Kakor zveri, po vseh štirih se plazijo junaki bliže k šotoru, dokler se vodja nenadno ne vrže kvišku. S pridušenim krikom da znamenje za napad. Nemudoma planejo vsi za njim. V dva, tri šotora vdoro in mesarijo kakor volkovi. Hrup se dvigne, krik narašča, žvižgi brlizgajo. Tu tam se živo krešejo iskre, a luči ni nikjer, da bi razodela, kaj se godi. Iz šotorov vre kakor iz čebelnjaka. Nihče pa ne ve, kam mu je bežati, nihče ne ve, s kom ima opravka. Marsikdo išče orožja, ko ga dohiti sunek z bodalom. Marsikdo beži pred lastnim prijateljem, ker ima v temi in v polsnu eno samo misel: rešiti se.

Turški bobni se začno oglašati, ves tabor se zbuja. Vsečez kličejo straže k orožju, a vse to le poveča zmedo. Povsod iščejo sovražnika in vendar ga ni videti nikjer.

Tedaj pade prvi grom v noč in zabobni na vse strani. Pade drugi, tretji, vedno več, da se stresa zemlja. Ali se pričinja bitka? Kdo strelja in kam? Temno je kot v rogu. Je li izdajstvo vse to?

Grom z ozidja Famagoste je imel svoj namen. Prevaril naj bi sovražnika o početju napadalcev, napravil zmedo v njegovih vrstah z nekaterimi natančno umerjenimi streli, po dovršenem izpadu pa naj bi kril umik. To se je tudi posrečilo. Ves turški tabor je bil pokonci, a ni se imel s kom spoprijeti — sovražnik je bil neviden.

Med tem so se drzni izpadniki naglo vračali proti ozidju in nosili s seboj dragocen plen, porezane turške glave. Najdrznejši med njimi so se umikali zadnji ter so umikajoč se, krili druge. Njih delo ni bilo lahko, zakaj poedini oddelki oblegovalcev so že preiskovali ozemlje proti trdnjavi. Od vseh strani se je pričel vsipati gost dež puščic. Izstreljene so bile sicer na slepo, vendar so bile tudi v temi nevarne.

V enem izmed treh oddelkov, ki so navalili na šotore oblegovalcev, je bil tudi Golja. Ko pa je drugim plala kri in so jim drhtele mišice, je ostal on miren in ravnodušen kot človek, ki je obračunal sam s seboj. Kakor hitro se je pričel napad, se je Golja pognal v metež z blazno silo, gluhi in slepi za vse, kar se je godilo okrog njega. Kakor da se je iztrgala zver, se je podil njegov meč in gnal pred seboj trumo, ki je bežala, da bi se rešila. To ni bil več človek, to je bila pošast, ki je podivjala. Goljevi tovariši sami so strmeli, kaj neki je obsedlo mračnega častnika.

Zdajci je žvižg presekal ozračje, znamenje, da je napad končan in da se je treba umakniti. Golja ga ni čul. Morda bi bil padel sredi šotorov, kjer so se pričele vžigati plamenice, če se ne bi iz vrst napadalcev dvignilo viharno klicanje. Pozivali so Goljo nazaj, saj je bil določen, da naj krije umik tovarišev. Zavedel se je svoje dolžnosti in se pognal za drugovi, ki so že odbijali posamezne drzne zasledovalce. Takoj se je postavil na čelo obrambni vrsti in z vso silo zadrževal sovražnike. Podžigani od svojih poveljnikov, so se Turki bolj in bolj zaganjali proti živemu zidu, ki se je umikal korak za korakom. Najrajši bi bili pobili velikana, ki je stal v sredi, ukazoval in sekal. A kdor se mu je približal, je bil izgubljen. Vedno redkeji so bili, ki so si upali blizu. Goljeva vrsta, razvneta od ognja svojega vodnika, je kosila na desno in levo. Dasi se je umikala, so bili zasledovalci vedno malodušnejši, in kmalu se je drzni zid že toliko odtrgal od sovražnika, da je imel prosto pot. Naglo so se sedaj umikali pod trdnjavsko ozidje, zadnji med vsemi Golja sam.

Grom je še vedno bobnel, a udarci so že padali redkeje, znamenje, da se je izpad bližal koncu. Naglo so plezali vračajoči se po številnih lestvah na ozidje, naglo se je ugotavljalo število vrtnjenih. Izgub ni bilo, le nekaj ranjenih so morali prinesiti iz meteža.

Izpadniki so imeli nocoj poseben plen. Ni ga bilo med bojevniki, ki bi ne bil prinesel s seboj odsekane turške glave.

Na ozidje se je povzpel Golja, zadnji iz oddelka. Okrvavljen in blaten, zasopel, a utrujen ni bil. Jedva pa se je pokazal, je zaorilo z vseh strani: «Živeli, vitezi smrti! Živel, Golja!»

«Prehitro smo se vrnili, mladci!» jim je očital Just. «Še vse drugače bi jim bili lahko pokazali! Nikdar več ne bo take prilžnosti!»

«Še pojdemo na lov!» kriče vojaki. «Pokažemo jim, kdo smo. Doli s konjskimi repi, doli z Mohamedovimi kozli! Živela Famagosta!»

Golja je stopil k ognjem ter si ogledal krvave glave turških vojakov.

«Drogov prinesite! Nataknite jih na ozidje, da si že ob zori lahko ogledajo Turki, koliko jih je! Videli bodo, da nikomur ne ostajamo dolžni!»

Vojakom ni bilo treba dvakrat reči. Hitro so bili drogi na mestu in kmalu potem zasajeni v zemljo in založeni s kamenjem. Tu in tam se je zamajal drog in glava je telebnila z viška med vojake. Divje radosten hrup se je dvignil, glave pa so spet nasadili. Pridno so se pri tem zalivali z vinom, ki ga je bilo po izvršenem napadu, kolikor ga je kdo hotel.

Noč se ni hotela umiriti. Tako v trdnjavi, kakor v turškem taborišču je bilo vse živo. Še vedno so se čuli kriki in povelja, in včasi se je oglasil samotni strel, o katerem nisi vedel, kaj naj pomeni. V daljavi so se še vedno vžigali plameni, sovražno taborišče si nikakor ni moglo povsem razjasniti, kaj se je prav za prav zgodilo. Šele proti jutru, ko se je iz megle in oblakov pričel vsipati gost dež, se je nemir polegel. Ljudje so se skrili ter legli počivat.

Počasi, težko in žalostno je vstajalo jutro iz teme in megle. Sive in žalostne so se dvigale iz noči zidine Famagoste, sivo, kalno in nemirno se je prižemalo ob nje morje. Vedno višje je vstajalo in daleč daleč se je zamolklo, mračno prelivalo v oblake. Na drugi strani se je širila rjava, puščobna ravan, polna blatnih luž, pohojenih vrtov in njiv. Na obodu pa, kjer so se pričenjali travniki, so bili posejani nešteti šotori, kakor bi se bali jutra, njega svita, ki je z meglami in dežjem tlačilo človeka ter ga navdajalo z malodušjem.

Dež je lil brez prestanka in vse se je skrilo pred njim. Samo mrtve glave so z visokih drogov na treh mestih trdnjavskega ozidja žalostno strmele vanj, kakor bi iskale v prvi, temačni svetlobi trupel, od katerih so bile odtrgane. Voda se je mešala s krvjo, ki je še vedno kapljala iz presekanih žil in mišic. Nikjer ničesar, nikjer sledu o človeku — samo te glave visoko nad vsem, nad bastijami, nad mestom, nad pristanom in nad ravnino daleč okrog trdnjave! Nihče ni štel, koliko jih je, a zdelo se je, kakor da jih je brez števila, da jih je vedno več in da mrmrajo grozečo, strašno kletev.

Kdor je šel mimo, se je le bežno ozrl nanje. Ni jih mogel gledati. V tem deževnem jutru so postajale vedno strašnejše, in Famagosta pod njimi je tiho prevzemala nerazumljiva groza.

4.

Golja se je prespal. Domislil se je, kaj se je bilo vse dogodilo minulo noč, spomnil se je klanja, spomnil se je, kako so naposled vzklikali njemu, njegovi neustrašenosti in njegovi moči; samozavest, kakršne že davno ni čutil, je spet zrastle v njem.

Še isti dan so peli po mesta rogovi ter naznanjali, da se zbira vojaštvo na glavnem trgu. Zbiralo se je prav tam, kjer je Bragadin prisegel, da bo branil križ do zadnjega. A danes se Famagosta ni zganila iz svoje težke utrujenosti. Dež je popoldne prenehal. Oblaki pa se niso umaknili iznad mesta, svinčeno nebo je tiščalo še niže na strehe in na ljudi. Vojaštvo se je pač zbralo na velikem trgu pod prapori, ki so vihrali zmago minule noči, famagoškega ljudstva pa ni bilo. Ta noč ni bila njegova noč, bila je noč »vitezov smrti«.

Sredi vojaških čet so stale vrste drznih izpadnikov, prostakov in častnikov, zgled vsem ostalim, junaki med junaki. Marko Antónij Bragadin si je nadel najsijajnejšo opravo, da danes izredno počasti najhrabrejše ter jih pokaže vsem svojim tisočem. Lakota je pritiskala v trdnjavo, bolezen je dvigala glavo tu in tam, malo-dušje se je kradlo med trdo preizkušane. Treba je bilo vliti nove moči tem v kletko zaprtim množicam, novega poguma trpečim. Bragadin je vedel to, zato je hotel odlikovati junake pred vsemi, da bo imel v njih podpornike v urah, ki se pridejo.

Vzlic temu je bila slovesnost kratka. Trobente so naznanile, da prihaja poveljnik in z njim njegovi pobočniki, vsi na konjih. Mračen se je zdel Bragadin, kakor bi nosil na svojih ramah vso silno težo, ki je visela nad Famagosto. Z dvignjeno glavo se je ozrl s konja po svojih trupah, nato je nagovoril drzne izpadnike. Primerjal jih je orlom, ki lete najponosneje in najvišje in ki kažejo vsem drugim, kako visoko je sonce. Kakor oni v Famagosti, tako je danes Famagosta sama orel Serenissime: najvišje pod nebom, pod solncem, ki je luč Krista. Vse oči sveta so danes uprte v tega orla in trepečejo zanj, da ne bi padel zadet, da ne bi omagal na svojem poletu. Ali bo prestal preizkušnjo? Ti drzni junaki so zagotovilo, da Famagosta ne omakne v boju. Držala bo krta in prapor sv. Marka visoko, pa naj se ves pekel vrže proti nji!

Tako je govoril poveljnik in njegove besede so mirzično strasale može. Kakor da jih je užgal ogenj, so »vitezi smrti« potegali bodala ter vzklikali: Serenissimi in leva sv. Marka!

Mladostno prožno je zdrknil zdaj poveljnik s sedla, stopil k vrstam izpadnikov ter je pričel pripenjati drznim junakom odlikovanja na prsi. Vsakemu je dal roko, vsakemu je pogledal v oči, kakor da se mu zahvaljuje za zvestobo in pogum.

«Ti si Golja», je dejal, ko je prišel do častnika, ki je po svoji postavi presegal vse druge. «Vem za čuda tvojega junaštva in računam s tabo!»

«Živel, Golja!» so se oglasili «vitezi smrti», kakor bi bili dogovorjeni, trobente pa so naznanjale, da je slovesnost končana.

Krik povelj se je dvignil, šum oddelkov in koraki odhajajočih so napolnili prostrani trg. Poveljnik je spet zasedel svojega konja ter odjezdil s svojim spremstvom.

«Vitezi smrti» so odkorakali prvi za njim, s črnimi praporci na čelu vsakega oddelka. Koncem trga so se pa že razšli, saj je bil ta dan za nje poseben praznik. Dasi prijetno prevzet od vsega, je Golja vendar začutil praznoto takoj, ko se je razšel njegov oddelek. Ni vedel, kaj naj počne in tako je naposled krenil k trdnjavs-kemu ozidju, ki so ga bili prelezli ponoči in ki so ga danes kazale glave na visokih drogovih. Pod njimi so se sprehajale gruče vojakov, ki so ogledovali plen junakov ter se razgovarjali o nevarnostih nočnega izpada in o možeh, ki so se posebno odlikovali pri tej priliki. Tudi tu se je ponavljalo Goljevo ime in pripovedovale so se stvari, ki se ne bi bile nikdar mogle zgoditi.

«Občuduješ?» začuje Golja za seboj glas, ki je moral biti samo Lorenzov. «Lep plen! Bragadin ga je lahko vesel!»

Dasi je Dalmatinec piker in zbadljiv, se ga Just vendar razveseli.

«O, ti si spet prost! Bal sem se zate, ko so te odvedli!?»

«Tišje govori!» opominja Lorenzo in povabi častnika v stran, kjer sta sama. «Povsod so vohuni!»

Golji pa ni mar in radoveden poizveduje, kaj je bilo, ko so ga prijeli.

«Kaj je bilo?» ponavlja Dalmatinec. «Nič! Agitacija proti vojni! To in ono smo govorili, pa so nas zasledovali in ovadili. A kdor dela kaj takega, ve tudi, kako je treba. Niso mi mogli do živega. Baje je bil neki podčastnik, ki je ščuval, in ne jaz — vsaj podčastniško obleko je nosil tedaj! Poleg tega pa sem imel zveste priče, da sem bil natančno tisti čas v službi, ko je vohun slišal ščuvalo govore. Tako so me morali spustiti, ko je bila dokazana moja nedolžnost.»

Golja se čudi pretkanosti in poizveduje po podrobnostih. Dalmatinec odgovarja, potem pa naenkrat preide na drugo.

«Čuj!» pravi resno in pokaže na krvave glave na drogovih.
«Tako opravilo bi vendar lahko prepustil drugima! Žal mi je, da tako tratiš svoje moči!»

«Kar zase prihrani svoje obžalovanje!» ga zavrne Golja pikro.
«Saj vendar veš, da sem prisegel bravom!»

«Zadajš si me razburil s tem, ko pa sem dobro premislil, sem spoznal, da si moral prisesti! Človek si ni nikdar na jasnem o tebi. Kakor vidim zdaj, so turške glave vendar nekaj vredne. Čemu bi jih sicer znašali sem? Če so tam doli, v taborišču, so že vredne ene nočne poti, to se pravi, precej nevarnosti in včasih tudi lastne kože. O, to razumem! Ne razumem pa, da se še vedno nisi spametoval.»

«Dobro veš, da mi ni bilo do glav in še manj do slave!»

«Vem. A nsposled te je vendar zapeljalo! Tako prijetno de človeku, če mu vzklikajo, če mu priznavajo, da si upa več ko drugi! Toda — hvala lepa za tako čast! Nase misli najprej, ti pravim, če ne, gorje ti!»

«Mislil sem, da bi že bilo konec!» pravi Golja.

«Tu še ne bo tako kmalu konca. Če bi res mislil na konec, bi gledal, kako izgineš od tod! Nič lažjega ko to! Videl sem nocoj!»

«Kaj si videl?» ocpne Golja.

«Z vami sem bil, da bi si ogledal, kako bi se izmuznil iz te kletke!»

«Z nami? Pri izpadu?»

«Kako bi ostal Lorenzo doma, kdaj gredo junaki na plan?»

«Ne žali se, prijatelj!»

«Resno govorim. Ko bi bil imel še koga pravega, bi bila zdaj že daleč onstran konjskih repov. Tako bi šla skozi turške drhali, kakor da greva v nedeljo od maše!»

«Ujeti bi te in spoznali!» ga zavrne Golja.

«Po česa?»

«Po obleki!»

«Preskrbljen sem bil. Vi ste nosili hodala, jaz pa svoj sveženj s širokimi hlačami in s fecom.»

«To ni mogoče!» se razvname Golja. «Zakaj pa si se potem spot vrnil? Te je obšel strah? Ali si se zbal pomočnih večč?»

«Saj pravim! Premislil sem se, ker se ni ujemalo z mojimi načrti!»

«Zdi se mi, da si junak le v besedi! Ko je treba dejanja, nimaš več poguma!»

«Vsi me morezno bitti junaki! Nekaj je tudi plašljivcev med ljudmi in po pravici povedano — ničesar bolj ne želim, kakor da

bi se izognili junaški smrti v tem gnezdu. Kaj pa imam od tega, če mi pridejo jutri morda ti ljubi sosedje in vzemo glavo? Prav lahko se to zgodi, dasi bom dobro gledal, da jim ne dam priložnosti. Veruj mi, rad bi se nekoliko ogledal po turškem taborišču pri belem dnevu, a zgolj z glavo, tako-le z viška — ne! Rajši jo imam vendar na vratu kot pa na drogu! Še ti ne zdi to pametno?»

Kakor je Golja slabe volje, ne more, da se ne bi smejal svojemu prijatelju. Pol mračnosti, ki tlači Famagosto, izgine v družbi tega srečnega pretkanca. Nič ga ne potre, poleg vsega živi še svoje posebno življenje.

«Pametno misliš, še prepametno», mu potrdi. «A za enkrat se nikan tako ne boj! Turkom ni tako lahko k nam, kakor je nam k njim!»

«Saj se ne bojim!» pravi Lorenzo. «Stvar je taka: vi hodite k njim po onih par glav, oni pa pridejo k nam po vse hkrati. Pri nas obrt na drobno, pri njih na debelo! To je vse! A če natančno premislim, je glava vendarle glava, posebno, če je moja!»

«Če si enkrat ob njo, pa si odvezan vseh bolečin in skrbi», pravi Golja pol resno, pol šaljivo.

«Dolžnost tvoja je, da jo čuvaš, dokler gre! Še junak ne moreš biti več, če je nimaš! Zakaj nespametno je, če jo daruješ drhali. In najbolj glupo je, če jo pokloniš Serenissimi. Tisti, ki ti je dala čast za to, da ti na zviti način naposled potegne kožo z glave! Ne, prijatelj, ni prav, da pogineš za Signorijo! Kakor so te varali, vendar jim še vedno hlapčevsko služiš! Zavrgli in pohodili so te, ti pa greš in jim vodiš oddelek pri izpadu in delaš čuda junaštva! Se izplača? So vredni? Ali ne veš, da s tem kvariš še druge?»

«Kvarim?» se upre Golja, dasi čuti resnico v vseh teh ostrih besedah.

«Kvariš! Vsi mislijo, da se boriš iz navdušenja za Serenissimo. Zato je žalostno in sramotno, če kolješ in režeš glave za svoje gospodarje. Ali niso ljudje tudi ti, katerih glave vise danes tu na teh drogih?»

«Zveri so», ga zavrne Golja trdo. «Sam si videl, kaj so počenjali v Nikoziji, in ves svet trepeta pred njih grozodejstvi!»

«Ljudje so,» ugovarja Lorenzo, «prav tako ustvarjeni kot vsi drugi!»

«Morilci so, oskrunjevalci, požigalci!» vzkipi Golja, ki ga bole prijateljevi očitki.

«Kaj pa tole!» vprašuje Dalmatinec in kaže na drogove z mrtvimi glavami. «So tisti kaj boljši, ki so postavili ta krvava znamenja? To je krščansko delo!»

«Plačilo je za njih zločine!»

«Enako zversko kot njih delo!» pobija Lorenzo.

«Turki so, ki ne dajo, da bi se živelo v miru!»

«Serenissima je plenila in ropala že davno pred njimi.»

«Motili so njeno trgovino! Polastiti se hočejo nje bogastva!»

«Naropanega z ognjem in mečem! Zdaj sta se spopadli dve zveri, ena bolj krvoločna od druge!»

«Zob za zob torej!» pravi Golja. «Oko za oko!»

«Ne!» ga zavrne Lorenzo. «Ločimo! Signorijo na eno stran, nas na drugo, vezirje, paše in bege in kakor se že imenujejo, na eno, in te na teh drogovich na drugo stran! Dobro poglej in se vprašaj: ali je prav in potrebno, da se koljemo, ker tako hočejo Serenissima Signorija in paše in begi? Kdo je napravil zver iz človeka?»

Golja molči. Dasi se tiho strinja z Lorenzom, mu vendar brani ponos, da bi to priznal.

«Če si mož,» pritiska vanj Lorenzo, ki sluti njegove dvome, «če si mož, mi obljubi, da ne boš pomagal s svojim junaštvom, kadar te bodo spet pošiljali čez ozidje!»

«Kako naj odpovem pokorščino, dokler sem v njih pesti?» se brani Golja.

«Tako, da sama porabiva priložnost in se rešiva!»

«Da pobegneva?»

«Z Bragadinovo pomočjo!» podkreplja Lorenzo svoje besede. «Ponudi se mu, da pojdeš po pomoč skozi sovražne vrste! Naj ti da dukatov, ki jih potrebujeva za beg! Z zlatom doseževa vse, kupiva še samega Alaha! Čim več ti da, tem prej bova na varnem. Prislужil si Serenissimi toliko, da ti ne vrnejo nikdar. K Bragadinu pojdi! Povej mu, da si se odločil za največje junaštvo, in objel in poljubil te bo v imenu najjasnejše beneške gospode ter nama bo želel še srečo na pot. Zdaj je čas, ko so te spoznali.»

Mladi častnik posluša in misel se mu zdi vedno vabljujejša. A nečesa vendar ne more razumeti.

«Kaj pa, če bi se nama zgodilo, kakor onima dvema, katerih glavi so nam nastavili v svarilo? Stvar je težja, kakor si misliš!»

«Nikakor ne!» ga zavrne Lorenzo odločno. «Ogledal sem si turški tabor od vseh strani in sem natančno premislil, kako bi se dalo pobegniti. Onadva nesrečnika nista vedela, kaj počenjata. Menda sta mislila, da gresta na sprehod. Ali pa nista še nikdar videla turškega taborišča!»

Golja misli, oživlja. Oči mu beže nekam v daljavo, preko gora, preko morij, daleč proti severozapadu, kjer je silno mesto na lagunah.

«Kaj pa potem,» izprašuje tovariša, «potem, če bi se srečno prerila skozi turške vrste? Kako dalje? Čez morje?»

«To je zadnje in najmanjše! Tudi če naj pogineva na Cipru, da se le rešiva iz tega brloga. Čim prej, tem bolje! Se javiš Bragadinu? Častno dejanje bo to, če se nama posreči! Če nama spodleti, Bog z nama! Tebi bo, mislim, baš prav! Ali ne?»

Lorenzo pritiska, Golja pomišlja.

«In če naju ujamejo?»

«E da! Potem pojdeva stražit harem — v najboljšem slučaju», se spet šali Dalmatinec. «Mislim pa, da ne bo treba. Poskrbeli bodo rajši, da bova spet gledala nazaj, odkoder sva prišla — kakor onadva, ki sta poskusila prva! Velja?»

«Hočeš mar, da bi šla kar takoj?»

«V prvi viharni noči! Čim prej, tem bolje! Si voljan?»

Golja se ne more odločiti. Nenavadni in zapeljivi so Lorenzovi načrti. Kri človeka, ki je vajen tvegati, se burno dviga v njem, nevarnost ga mika in kliče. A odločitev je težka.

«Pretehtal bom!» pravi. «Morda bi nam res bila sreča mila!»

Spet hiti njegova misel na lagune, med sijajne palače, k čudovitim prelivom, k materi, k Ameliji, k spominom iz minulih dni. Sam ne ve, kako mu je, milo in grenko mu je pri srcu.

Vendar bi se drzna namera ne dala izpeljati zdaj. Po zadnjem izpadu so se namreč pomnožile turške čete. Tudi so jih potisnili prav pod ozidje, da jih je bilo mogoče s puščicami obstreljevati s trdnjavijskih zidin. Lorenzo je vedel to ter se je jezil, da bi že davno lahko bila daleč od Famagoste, daleč od nesrečnega mesta in otoka. Jezil pa se je tudi zato, ker se Golja nikakor ni mogel odločiti, da bi stopil pred trdnjavijskega poveljnika ter si tako zagotovil proste roke za ugoden trenutek. Vedel je, da bo beg vedno težji, zakaj Turki so že gradili visoke utrdbe za artiljerijo in so s sovražjim objemom vedno tesneje stiskali obupano mesto.

Trobente so se začule nekje iz dalje, da sta prijatelja poslušnila. Kmalu so se oglasile sredi mesta in odgovorile so še druge iz vojašnice. Klicale so posadko k orožju.

Mesto se je vznemirilo, v vojašnicah se je dvignilo vrvenje. Poedine gruče ljudi so se vsipale na dvorišča ter so se razporejale za odhod.

«Premislil bom!» pravi Golja in da Lorenzu roko. Nato hiti v vojašnico, kjer mora pripraviti oddelek, da odkoraka z njim na ozidje.

(Dalje prih.)

Jakopičev jubilejni zbornik. Uredil Fran Albrecht. Izdaja Ljubljanskega Zvona. Založila Tiskovna zadruga v Ljubljani. 1929. Strani 94.

Ta zbornik, ki je glede tiska in knjižne opreme publikacija prve vrste, je tudi kot čtivo zanimiv in pomemben. Besedilo so mu napisali poleg jubilaranta samega Oton Župančič, Izidor Cankar, France Mesesnel, Ferdo Kozak in Juš Kozak.

Na uvodno mesto je postavljena Župančičeva dvokitična pesem «Richardu Jakopiču», ki jo poznamo iz «Samogovorov». Za uvod v ta zbornik ni ravno primerna, ker je časovno opredeljena v preteklost in ker je neznatna ter za čba umetnika malo značilna. — Naslednji tekst je faksimiliran odlomek Jakopičevega zahvalnega govora, ki ga je govoril ob otvoritvi jubilejne razstave. Drago nam je, da se je v njegovem naivno slikovitem rokopisu intimno ohranil prav najtoplejši drobec tega nepozabnega govora in prizora.

Glavni Jakopičev prispevek v zborniku je «Napoved spominov». Z nepričakovano sigurnostjo pričara Jakopič v tujem materialu, ki ga zanj pravzaprav predstavlja beseda, vrsto živih prizorov in podob iz svoje mladosti, v katerih se s sugestivno neposrednostjo in vernostjo izrazi marsikatera značilnost njegovega srca. Blagohotna potrpežljivost z nekoliko vsiljivim predjubilejnim navalom pozornosti, njegov poveljučujoči čut za domačo naravo, rahla zaljubljenost v patriarhalno preteklost, nežno ganotje nad lastno mladostjo, ljubezen do vsega živega ter pobožna in nepopisno ganljiva ljubezen do matere, ljubezen, ki spominja na Cankarjevo, dasi je bolj redkih besedi nego ta in bolj zdržana in prav zato tako pretresljiva; — trenutno življensko malodušje in prebujenje novega poguma, nove vere v izpolnitev človeških sanj in v rojstvo pravega, resnično človeškega življenja na svetu. Vsa ta obsežna čuvstvena mavrica je izpovedana v pristnih in osebnih, polnih in sitih barvah. V njeni mnogoličnosti se z jasnostjo in močjo izraža enota Jakopičeve osebnosti, ki tudi tu skriva v bogati pisanosti in slikoviti bujnosti svojo šegavost, nežnost in preprosto čistost. Edino, v čemer se zdi nesvojski, je rahlo konvencionalna zaključna meditacija o prihodu odrešenika. — V članku «Še nekaj» skuša odvrniti nekaj hvaležnosti in priznanja tudi na svoje tovariše in na nekatere javne delavce, ki imajo zasluge za napredek našega slikarstva.

V spisu «Jakopičeve skrivnosti» skuša Izidor Cankar pojasniti resnično skrivnost mojstrove umetnosti; v čem je slovenski, kaj je, kar daje njegovi umetnosti slovenski značaj. Ostali dve skrivnosti, vzrok Jakopičevega umetniškega razvoja in njegov osebni genij, se obravnava večji del zaradi prve, zato jima je posvečeno manj pozornosti in zato tudi po miselni tehtnosti ostajata ob strani. Odgovarjajoč obširno na svoje glavno vprašanje po narodni svojstvenosti Jakopičeve umetnosti, prepušča Izidor Cankar besedo mladostnima Jakopičevima kritikoma Ivanu Cankarju in Otonu Župančiču. Ko izloči iz njunih izjav vse nebitveno, mu ostane naslednja osnovna misel: Jakopič je slovenski po občutju, ki je «melanholija, krepčina in svežost». Pri raziskovanju, koliko te tri čuvstvene kategorije resnično predstavljajo slovensko občutje, se omeji samo na melanholijo, ki jo večasi utemeljeno, včas pa tudi prisiljeno vidi izraženo v marsikaterem Jakopičevem delu. Spozna jo za nedostatan opredelitev slovenskega čuvstvanja. Kajti melanholija se izraža v umetnosti vseh časov in narodov, zato ni in ne more biti slovenski specifikum. Ko pride do tod, se Cankar ustavi, obupa nad svojim vprašanjem in izpove svoj ignoro. Ne trdim, da bi ne bilo v naravi znanosti, odgovarjati na poslednja vprašanja s

podobnimi priznanji, toda tu se mi zdi, da je prišlo prezgodaj. Vsaj še korak dalje bi znanstvenik moral iti. Umetnostni zgodovinar Cankarjevega razgleda in obzorja ima vse možnosti staviti si kako takole vprašanje: Melanholijska se sicer izraža v umetnosti vseh narodov, toda ali je res povsod enaka in ali se ne veže pri vsakem narodu z drugačnimi duševnimi elementi? Ali ni na primer nemška melanholijska drugačna in z drugimi prviniami prepletena kakor ruska ali angleška ali španska? Ali ni morda melanholijska kakega Rembrandta drugačna kot Goyeva in ta drugačna kot Jakopičeva? Če preidem v literaturo in vzamem za primer tri reprezentativna dela Dona Quixote-a, Hamleta in Fausta, — ali ni melanholijska vsake izmed teh treh umetnin izrazito drugačna in to celo pri približno sodobnih delih, kakršni sta Hamlet in Don Quixote. V prvem resnobno harmonična, v drugem pa groteskno ironična, kakršni sta pač duhovnosti narodov, iz katerih sta nastali, ali vsaj, kakršen je bil notranji občutek samega sebe v teh dveh pisateljih, ki ju oba naroda smatrata za svoja predstavnika. Polični poti bi morda privedla slučajno izbrana kvaliteta, kakor v našem primeru melanholijska, ostro analitičnega znanstvenika do novih kakovosti, ki bi odprle vsaj rahle slutnje o temeljnih značajih narodov in o plasti na umetninah, do katere seže vpliv pripadnosti k enemu ali drugemu izmed njih. Nedvomno vodi tako raziskovanje v neskončno zapleten labirint, toda kdor bi omagal v njegovih temah in skrivnostih, bi omagal častno.

Mesto da bi si skušal objasniti prvo skrivnost na kak podoben način, prehaja Cankar od svojega zgodnjega priznanja o nezadostnosti znanstvenih metod k drugemu vprašanju po duhovnih osnovah Jakopičevega umetnostnega razvoja. Češ, bolj kot nas morejo o slovenstvu Jakopičeve umetnosti poučiti neposredna raziskovanja, nam utegne stvar razjasniti razpravljanje o Jakopičevi drugi skrivnosti. Jakopičev razvoj ima, pravi Cankar, smer iz naturalističnega in materialističnega impresionizma v idealistično ekspresivnost. «In morda je v tem Jakopič najbolj slovenski, zakaj zdi se, da je dosleden naturalizem... slovenski miselnosti še prav posebno neprikladen», dostavlja, vračajoč se k vprašanju slovenstva. Zdi se, da ta poizkus, približati se prvi skrivnosti, v bistvu ni uspešnejši nego prejšnji. Kajti nekako «zmago duha» predstavlja končno vsaka umetnost, hoteti pa videti narodno posebnost nekega umetnika v njegovem stilnem razvoju, je očitno tvegana stvar, zlasti če temu procesu v isti sapi odzameš njegovo posebnost, kakor je to storil Cankar s pripombo o naturalizmu, «ki mu v zgodovini umetnosti doslej še nikoli in nikjer niso bile usojene dolge življenske dobe». Poslednji odstavek, ki govori o končni skrivnosti Jakopičeve umetnosti, o njegovem geniju, nima z glavnim razmišljanjem članka tesne zveze in vsebuje več lepega čuvstvenega zanosa, nego stvarnega razmišljanja. Članek načénja važno, zanimivo in globoko vprašanje. Njegova vrednost je bolj v pobudnosti nego v odgovorih in dognanjih.

Mesesnelov članek «Richard Jakopič v slovenskem slikarstvu» združuje zgodovino Jakopičevega kulturnega delovanja z zgodovino njegovega osebnega umetniškega razvoja. Dočim je prva dovolj dognana in ugotovljena, je druga doslej navzlic resnim poizkusom (Cankar, Ložar, Mesesnel) v bistvu še vedno nepojasnjena. Bolj kakor omenjena dva umetnostna zgodovinarja, ki sta govorila samo o Jakopičevem stilnem razvoju in o razvoju njegovih slikarskih sredstev, se je približal v opisu notranje zgodbe tega umetnika Mesesnel pravemu jedru umetniškega življenja. Bolj nego pri drugih se pri njem v umetnikovem razvoju čuti preprosta in razumljiva zgodba nekega notranjega procesa in manj je v njem videti neko nerazumljivo in v ničemer utemeljeno menjavanje svetovnih nazorov, katerega posledica bi morala biti

Jakopičeva pot iz «naturalističnega impresijonizma» v «realistični impresijonizem» in iz tega v «barvni ekspresijonizem». Mesesnel se v opisovanju razvoja omejuje na spremembe v odnošaju med osebnostjo in naravo in najde v njem tri momente: 1. narava kot optičen pojav «z zračnimi in svetlobnimi zanimivostmi, z lepotami, ki so last kraja in trenutka samega, brez izmišljenih in idejnih primesi slikarjevih»; njen videz je «kozmpolitski». 2. narava «kot naša zemlja z našim življenjem». «Ne gre več za niansirano slikanje barvnih in svetlobnih pojavov v krajini, marveč za iskanje mistične moči, ki ustvarja iz teh posameznosti sintetično dramo, veličastno v svoji splošnosti in ljubljeno v svojih domačih svojstvih.» 3. «Življenje narave strnjeno v dogodke, ki simbolizirajo življenje svetovja, proicirano na majhen del domovine, v čigar bistvo je (umetnik) prodrli.»

Navzlic temu, da so navedeni opisi razvojnih stopenj dokaj nejasni, nedoločni in močno neznanstveni, se da vendarle nekako, dasi zelo rahlo slutiti, kakšno življensko pot je Mesesnel hotel naznačiti; to je preprosto povedano: prodiranje umetnikove osebnosti, ki je ostala neizpremenjena, a prihaja vse bolj in bolj do izraza, čim bolj Jakopič obvladuje sredstva in uporno snov. Manjka pa v tej zgodbi nečesa, kar manjka pri vseh naših dosedanjih poizkusih te vrste — manjka ji glavna oseba, podoba Jakopiča samega. Kaj naj mi pomeni neki razvoj, če ne vem, kdo se razvija? Kaj neko življenje, če ne spoznam bitja, ki ga je živelo? Ali pa morda kdo misli, da je razvoj, da je sled nekega življenja že tudi osebnost? Tudi po tem članku sta Jakopičeva osebnost kakor tudi njegova pot še nepojasneni in neopredeljeni. Razveseljiva pa je volja, lotiti se pri raziskovanju umetniških pojavov čim bolj osrednjega problema.

Poleg Jakopičevega spisa je najzanimivejši in najpomembnejši prispevek v zborniku Ferda Kozaka «Iz pogovorov z mojstrom Jakopičem». V petih pogovorih je skušal Kozak podati Jakopičevo mišljenje o umetnosti, o dnevni umetnostni gesli, o strujah in o kritiki; o zgodovinskem položaju mojstrove generacije ob nastopu, o duhu naše tedanje javnosti, naše tedanje in sedanje politike ter o usodi našega naroda; o Jakopičevem okusu in odnosu napram starejši svetovni umetnosti in končno njegovo misel o bližnji sorodnosti zmisla umetnosti in pravega življenja.

Literarna oblika pogovora ima v nekem zmislu podobnost s portretom. Zakaj podoba osebnosti je njen končni hoteni ali nehoteni smoter. Podoba, ki ne nastane iz golega beleženja pomembnih misli, marveč iz obnavljanja misli in izrekov v psiholoških kompleksih, iz katerih so bile izrečene. Podoba, ki nastane iz obnavljanja osebnega sloga in načina izražanja. V tem umetniškem oziru Kozakovi pogovori niso več kot poizkus, ki je uspel le tu in tam. Jakopič nam govori v Kozakovem jeziku, mesto v svojem, njegova zamišljena, kakor v neki odsotnosti govorjena, včasih nekoliko neokretna in vendar jasna beseda, ki je dostikrat tudi šegava, je tu podana v težkih, komplicirano literarnih, včasih komaj razumljivih stavkih, ki jih tvorijo često Kozakovi osebni izrazi. Zato se zdi, da je šlo Kozaku bolj za misli nego za osebnost; skoro bi se lahko reklo da za gole misli ali celo za lastne misli, ki jim je neredko našel potrdila v Jakopičevem soglasju. Kajti navzlic temu, da se mojster najbrž strinja z večino zabeleženih misli, imam vendarle občutek, da je njegova misel v intimnosti drugačna, včasih pa celo v vsebini in zdi se mi, da govori tu včasih tudi Kozakove misli. Velika večina povedanega pa je vendarle pristna.

V svojem tekstu je Kozak mimogrede, toda z odkrito pristrčnostjo izrazil spoštovanje in tisto posebno čuvstvo vernega zaupanja v Jakopiča, ki ga goji vsa zavedna mlajša umetniška generacija. Ta čuvstva dajejo vendarle tudi

osebnosti določnejše konture. Pa tudi v dialogu samem so inesta, ki so Jakopičeva v pravem pomenu besede. Poleg tega ga osvetli tu in tam kaka bežna skica položaja ali razporeženja med pogovorom. Nekatere izmed teh vsebujejo čar presenetljive resničnosti. Med najlepše te vrste štejem zaključek prvega pogovora. Tak bi moral biti pogovor kot literarna oblika v celoti.

Vsebinsko so pogovori zanimivi, neredko globoki in v dognanjih pravilni, tako da imajo možnost, ustvarjati v občinstvu red in jasnost v marsikakem umetniškem in življenskem vprašanju. To je bil najbrž tudi njih namen. Učinkovitejši bi lahko bili tudi za to svrhu, če bi bili jasneje formulirani in s tem krepkeje in krajše.

V sklepnem članku «Jakopič in slovenska moderna» je priobčil Juš Kozak kritike treh Jakopičevih mladostnih prijateljev in sobojevnikov o razstavi «Save» pri Mietkeju in o prvi razstavi jugoslovanske umetnosti v Beogradu. O prvi pišeta Župančič in Iv. Cankar; danes sta to dva pomembna dokumenta za našo kulturno zgodovino. O drugi govori A. G. Matoš, ki nas preseneča s svojo kritično točnostjo in fino domiselnostjo. Zbornik zaključuje sezname, biografski podatki in kazala. Kujiga ni zanimiva samo kot čtivo, marveč tudi kot izraz našega današnjega vnanjega in notranjega razmerja k slikarski umetnosti. V nji se razločno vidi, da je ta umetnost pogrnala korenine v našem življenju in v našem občinstvu in da ni več daleč čas, ko se bo o nji pisalo in razpravljalo s polnim razumevanjem.

Josip Vidmar.

Oprema Jakopičevega Zbornika. — O «lepi» knjigi so pri nas že mnogokrat pisali in ji postavljali vzore. Ponavljali so vsoto tisto ideologijo, ki je pozabljala bistvene lastnosti naše dobe in iskala rešitve v formalni lepoti prvih tiskov in opremi knjig prvih stoletij tiskarske umetnosti. A tudi ta panoga umetne obrti je ozko zvezana z ostalimi likovnimi stvaritvami, podlega enakim časovnim zakonom in ž njimi spreminja svoj slog. Zato niso izdelki prvih tiskarjev nikaka večno veljavna lepota, ampak prav tako le izraz svoje dobe. kakor so knjige poznejših dob zrcalo grafičnih nazorov in likovnih potreb svojega časa.

Moderni čas je diferenciral potrebe in sredstva tudi za tisk. Grafična umetnost je postala industrija, ki služi dnevu. Okornost prvotnega proizvajanja se je izdatno poenostavila in na mesto malega števila okusnih sredstev je stopila velika izbira raznovrstnih, bistveno različnim potrebam ustrežajočih nians. Naravno je, da se je v tej obilici mnogo prvotnega okusa izgubilo, da so prišli celo časi, ko je industrija trenutno zadržala prvotno lepo obrt, a naša knjiga morda prav zato vedno stremi za sintezo vseh sodelujočih činiteljev, ki jih je danes pri njenem nastajanju mnogo več, nego v njenih začetnih dobah. Ta diferenciranost je vzrok, da se je pogosto izgubil zmisel za enotno ustvarjanje in da se je smelo govoriti o propadu tiskarske in knjižne umetnosti. Zato je bila vsaka volja, ki se je na tem polju skušala pozitivno uveljavljati, zelo dragocena in pomeni še danes več, kot le enkratni pojav ali kaprico. Zavedamo se, da more posrečeno dejanje postati kulturni činitelj v knjižni produkciji.

«Lepa» knjiga je v naši zavesti nekoliko romantičen pojem iz one dobe, ki se je za vsako ceno hotela obraniti cenenega industrijskega neokusa. Ne da bi bila iskala pravih vzrokov propada, je konservativno segala po historičnih vzorcih in ž njimi dosegla drago kvaliteto, a vendar ne tako, ki bi mogla poživljajoče vplivati na sodobno produkcijo. Ustvarjala je za izbrance, ne za živo potrebo splošnosti. Zato so ostali njeni izdelki nekoliko kuriozne enkratnosti, ki so po nepotrebem ustvarjale prepad med umetnostjo in tiskarstvom. Sedanji čas je

instinktivno našel pravo pot, ko je moderna tiskarska in reprodukcijska sredstva tehnično dvignil, jih izrabil tudi umetnostno in vrnil tiskarstvu njegov nekdanji pomen solidne obrti. Dandanes skupno ustvarjata založnik, umetnik, tiskar in kupec. Če se torej danes tiska knjiga, o kateri trdimo, da je lepa, je vsekakor dokaz uravnotežene kulturnosti in industrijske zmožnosti.

Jakopičev jubilejni zbornik je taka knjiga. Pred sabo ima več del, ki pričajo o enaki volji in za njo bo gotovo prišel še marsikateri okusen izdelek slovenskega tiskarstva; po svoje pa je poseben dokument in vredna, da ji posvetimo nekaj besed.

Prvotno je hotel «Ljubljanski Zvon» posvetiti Jakopiču enega svojih letošnjih zvezkov. A kmalu se je izkazalo, da tak okvir ni primeren in sklenjena je bila posebna publikacija, ki je imela edino nalogo, združiti članke o slavljenju in njegove lastne literarne ter likovne prispevke. S tem je bil določen namen knjige, ki naj bi dala dostojno obliko slovenskemu vrednotenju vodilne umetniške in kulturne osebnosti naroda. Knjiga ni imela biti zgolj zgodovinski zbornik, ampak originalno delo z mnogimi intimnimi potezami, dozorelimi v bogatem življenju umetnika, spomenik njegovemu delu. Slovesna proza, še bolj pridejane reprodukcije, so zahtevale velik format knjige, v kateri bo tisk tvoril pravi spomenik ob pomembnem dogodku napisanih besed. Skratka, trajna vrednost slavnosti naj dobi v obliki knjige trajen izraz.

Tem željam sotrudnikov in urednika je založnica ugodila in dala nalog arhitektu Omahnu, naj knjigo opremi. Izbral je primerno velik kvart, določil širok bel rob, v katerem naj se razživi strnjeni stavek, odrekel pa se je vsaki ornamentalni dekoraciji, ki bi mogla drobiti strogi vtis. Za stavek je bila določena tipa «Ratio», ki je v manjših stopnjah zelo okusna in ki so si jo ljubljanske tiskarne po vrsti nabavile, ne da bi v tem pokazale poseben zmisel za diferenciranost modernih potreb. Naslovi so tiskani z mnogo večjo stopnjo, prav tako inicialke, ki so vdlane v okvir stavka, da ne motijo strnjivosti. Za naslove ter inicialke je bila določena okrova barva, za ostali tisk črna. V tem zlahtnem miru bi motila vsaka šara; celo črne zvezdice, ki stoje med naslovom in besedilom, so za naš občutek odveč. Tudi ilustracije je bilo treba povsem izolirati in jih kot priloge pridajati tekstu.

Štiri reprodukcije v rjavem bakrotisku so tiskane na rumenkast papir in tvori ena, Jakopičev lastni portret, frontispice knjige. Šest je reprodukcij v trobarvnem bakrotisku in te so nevtralizirane na črnem kartonu ter vložene med tekst kot samostojen element. Dejstvo, da je za reprodukcije uporabljena najtočnejša in najmodernejša tehnika bakrotiska, je izvedbi dalo posebno vrednost. Le na ta način so Jakopičeva dela, ki je njih moč v barvi, dosegla v reprodukciji dostojno obliko in morejo nuditi tudi na papirju užitek. Saj so doslej vedno tožile tiskarne, da njegovih slik ni mogoče reproducirati in so bili njihovi poskusi precej neuspeli. Z bakrotiskom v barvah je sedaj tiskarna dokazala, da so tudi take težkoče premagane in bo uspeli «Interieur» zbudil poznavalca občudovanje. Izbera reprodukcij je vsem dobam Jakopičevega ustvarjanja pravična; če bi bilo število reprodukcij večje, kar si bo morda marsikdo želel, bi morala biti razporedba drugačna in bi morale biti table pridejane na koncu teksta.

Knjiga je vezana v platno tople sive barve in nosi v risanih majuskulah napis Jakopičev zbornik, ločen v sredini z malo ornamentalno vinjeto v dveh barvah; hrbet je brez napisa, le po svojih dvobarvnih progah se uveljavlja v knjižnici. Tako je tudi na platnicah izražen krepak mir, ki preveva vso opremo te knjige, tiskane na močan papir brez leska.

Snažno razlikovanje posameznih elementov, solidnost materiala, skrbna tiskarska izvedba v tekstu in reprodukciji, premišljenost v montaži slik in okusna organizacija celote so ustvarile iz Jakopičevega zbornika sodobno «lepo» knjigo, kajti s samimi tehničnimi sredstvi sedanje tiskarske industrije je uresničena volja in potreba po nji.

Naloga, opremiti tako knjigo, je bila pri nas prvič stavljena. Oblika knjige je rezultat skrbnega preudarka o njenem pomenu in namenu, zato se ji tesno prilega. Mogla bi biti bolj rafinirana, a v sedanji obliki je dokaz zdrave volje, ki je mlada in ji želimo v bodočnosti še več enakih uspehov.

Jakopičev Zbornik je tiskala in opremila Delniška tiskarna.

F. Mesesnel.

Izidor Cankar: **Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi**. I. del. 3. snop.: **Arhitektura**. Slovenska Matica. Ljubljana. 1929. 241—315 str. 102—141 slik.

S tretjim snopičem se je zaključil prvi del Izidorja Cankarja Zgodovine likovne umetnosti v zahodni Evropi. Kakor je bilo že svoječasnno javljeno, obsega delo starokrščansko, merovinsko in karolinško arhitekturo. Takoj spočetka je treba pripomniti, da se je ta del med vsemi dosedanjimi najbolj poprčil. Obravnavanje arhitekture se je omejilo na dva neenako obširna glavna odstavka, starokrščanski ter krajše obdelano merovinsko in karolinško periodo. V starokrščanski arhitekturi se omejuje Cankar zopet na oba poglobitna tipa krščanskega cerkvenega stavbarstva, na baziliko, ki je bila za zapadne dežele odločilnega pomena in je zato obširneje obdelana, in na centralno stavbarstvo, ki je v glavnem razširjeno na vzhodu in se je zato v smislu splošne usmerjenosti Cankarjeve «Zgodovine likovne umetnosti» odpravilo kar na kratko. Krščansko sepulkralno stavbarstvo, kakor tudi profano stavbarstvo te dobe sta docela izostala, saj sta za zgodovino arhitekture v splošnem brezpomembna. Na podlagi načrta stare Petrove bazilike v Rimu se predvsem obrazložuje bistvo starokrščanske bazilike in se nato navajajo najvažnejši spomeniki. Nato se v posebnem odstavku na kratko razmotrivajo različne moderne hipoteze, tičočee se postanka bazilike, vendar se pisec ne odloči za nobeno izmed njih. Domneva, ki jo je prvi izrazil F. X. Kraus, da sega starokrščansko cerkveno stavbarstvo v čase graditve nadzemnih krščanskih grobov, se po pravici odklanja, prav tako hipoteza, ki sta jo postavila Dehio in Bezold in so jo drugi povzeli, po kateri naj bi atrij profane hiše služil baziliki za vzorec. Zagovorniki te hipoteze pozabljajo, da je bilo krščanstvo razširjeno v glavnem med rimsko proletarsko četrtjo, kjer nikakor nimamo pravilno razvite oblike staroitalskega atrija, kakor pa n. pr. v provincialnem mestecu Pompeji. Tudi velika posvetna bazilika, antična tržna in sodna dvorana, kakor jo na primer poznamo iz Maxentijeve bazilike, ne more biti prvotna podoba krščanskega cerkvenega stavbarstva, čeprav nosita obe isto ime in najsi je prva nedvomno součinkovala na prostorninsko razporedbo krščanske bazilike. Starokrščansko baziliko pa je po Cankarju ustvaril krščanski kult sam. V nji ne najdemo niti v celotni kompoziciji, niti v posameznih delih potez, ki bi ne bile pripravljene že v rimski arhitekturi. Prav tako kakor v slikarstvu in plastiki je starokrščanska umetnost formalne ideje, ki jih ji je izročila poganska umetnost, samostojno preobrazila in stvarila iz tega nekaj novega, kar je popoln izraz starokrščanskega spiritualizma. To je pravilno. Zaplodek starokrščanske bazilike pa leži po moji sodbi vendarle na vzhodu, v judovski sinagogi. Zelo verjetno je namreč, da je to obliko prostora, ki so ga prvi kristjani uporabljali za svoja shajališča, priporočalo dejstvo, da se je prvo krščansko bogoslužje tesno naslanjalo na sinagogalno bogoslužje,

kakor je sploh krščanstvo v Rimu prvotno veljalo za judovsko sekto. Saj je tudi Pavel tri mesece pridigal v korintski sinagogi. Danes nam je po raziskavanjih nemške orientalne družbe znano tudi, da so bile sinagoge na vzhodu, slično kakor bazilika, dvorane, v kateri sta dve vrsti stebrišč tvorili v smeri vstopivšega širšo srednjo ladjo. Apside sicer sinagoga ne pozna, ker kaže na pročelni strani prav tako stebre. Krščanski kult sam je torej bil, ki je iz sinagoge polagoma ustvaril krščansko bogoslužno stavbo, pri čemer se je poslužil oblikovnih zakladov antične umetnosti.

Na fin način analizira Cankar v posebnem odstavku «Umetnostni izraz bazilike» najprej klasično-antično arhitekturo, nato izrazito premembo v zaobliskovanju prostora, kakor jo vidimo ob Kristovem rojstvu, in nadalje zaobliskovanje prostora, kakor ga najdemo v starokrščanski baziliki. Ali je bilo v našem primeru dobro, da navaja pisec Pozejdonovo svetišče v Paestumu kot karakteristično primero klasično-antične arhitekture, ne bomo razmotrivali. Pozejdonovo svetišče, ki v ostalem ni iz šestega, temveč šele iz petega stoletja pr. Kr., namreč ni, kakor Cankar pomotoma navaja, tako zvani dipteros, svetišče, obdano od dvojne stebriščne dvorane, temveč normalno peripteralno svetišče, z enostavnim stebriščem torej. Notranji, dvoredni vrsti stebrov stojita v sami celli svetišča in jo delita, podobno starokrščanski baziliki, v tri ladje, od katerih je srednja širša od obeh stranskih. (Prim. tloris pri Springer-Woltersu «Handbuch der Kunstgeschichte», I¹², str. 220.) Tudi v atenskem partenonu in drugih svetiščih vidimo tako dvoredno razvrstitev stebrov v notranjosti celle. To pa nikakor ne spreminja osnovnega dejstva, ki ga poudarja Cankar, da imamo v klasični antiki docela drugo pojmovanje prostora nego pri starokrščanski baziliki. Ta novost pojmovanja je nastala iz spremenjenega namena prostora. Klasično-antično svetišče je bivališče božanstva, verniki vanj običajno nimajo dostopa, kvečjemu svečenik, in tudi ta si je moral včasih, kakor v svetišču Zeusa Sosipolisa v Elidi, zakriti obraz. Božja služba se je vršila pred svetiščem. Čisto drugače krščanska cerkvena stavba. To ni bivališče božanstva, temveč zbornica krščanske srenje. Da se je pri ustvaritvi novega poslužila izročnih klasičnih oblik, je pač jasno, osnovna celica pa je, kot omenjeno, doma na vzhodu.

Zaključek prvega zvezka tvori dokaj izčrpna bibliografija. Navedena so dela, ki služijo deloma kot opora Cankarjevemu izvajanju, deloma pa naj pomagajo onemu, ki hoče prodreti globlje. Četudi tu ni bilo misliti na kako popolnost, ki bi končno tudi ne imela zmisla, bi nemara vendarle bilo umestno, ako bi pisatelj navedel Strzygowskega «Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte» in «Orient oder Rom», deli, ki v glavnem vsebujeta Strzygowskega teorije. Njegovo najnovejše delo bo čitateljem Cankarjeve «Zgodovine likovne umetnosti» morda dostopno v hrvaški izdaji Matice Hrvatske. V prevodu je delo naslovljeno «O razvitku starohrvatske umjetnosti».

K sklepu je treba še enkrat poudariti, da predstavlja delo, dasi pogosto izziva k ugovorom, v svoji celoti dragoceno obogatitev umetnostno-zgodovinske literature. Dela, ki hodi tako često po novih in lastnih potih, pač ni mogoče vedno in povsod spremljati brez spotikanja; kjer je predelan tako obširen material, ni težko, detajlom očitati to ali ono. Založnici, Slovenski Matici, smo dolžni samo zahvalo, da se ni ustrašila stroškov ter je izdala delo tudi zunanje v dostojni obliki, ki ustreza notranji vrednosti dela. Bald. Saria.

Janko Glaser: Čas — kovač. V Mariboru. 1929. Str. 69.

Navzlic delitvi v štiri cikle razpada ta Glaserjeva zbirka pesmi v dva dela. Prvi obsega približno prva dva cikla in predstavlja čustveno polovico, drugi

zadnja dva, ki sta pretežno meditativna ali vsaj manj intimna. Čuvstveni svet obsega razpoloženja v naravi, hrepenenje po preprostem življenju in čuvstva napram najbližjim svojcem. Vse to je slabotno nezanimivo, nekako malenkostno. Kjer se Glaser dotika najbolj kočljivih stvari, postane bralcu značilno neprijetno in celo mučno, kakor to ni drugače mogoče, če ti nekdo pripoveduje intimnosti, ne da bi bil resnično intimen, ne da bi se zavedal njih bistva. To pa je pri Glaserju vedno tako. Njegov živec za samega sebe je mrtev. In prav ta živec je bistvo osebnosti, bistvo umetnika, zlasti pa še lirika.

Podobno stoje stvari v njegovem miselnem svetu. Socijalna misel se mu zbere v pesem, ki je malo manj kot otročja; narodnostna — v banalno jere-mijado in celo njegova misel na smrt in minljivost je dolgovozna in — dolgočasna. Prav tako pa je brez resničnosti njegovo poudarjanje odtujenosti «vsakdanjemu življenju». To ni osamljenost, marveč enostavno nemoč. Knjiga je brez nature in brez duha. Glede nature izvzamem samo «Darovanje», ki je lepa pesem, samo da je narodna; glede duha pa omenjam kot izjemo «Pesnika», ki je vsaj literarno neoporečen.

Josip Vidmar.

Velibor Gligorić: Matoš, Dis, Ujević. Eseji. Beograd 1929. Str. 55.

Velibor Gligorić, ki je pisal že o mnogih novejših srbskih in hrvaških pesnikih in pisateljih in tudi o H. Ibsenu, je izdal knjigo s tremi eseji teh predvojnih literatov — Matoša, Disa, Ujevića. Trije možje istega časa. Trije boemi svojega tipa in posebnosti. Trije fanatiki lepote, toda bolj pasivni kot aktivni. Najznačilnejši med njimi je Matoš, večni brezdomec, bolj tuj Zagrebu kot Parizu in Beogradu. Upornik in neutešen iskalec, frankofil, — baudelairovec, parnasovec domače literature, ki se zavzema za čistost jezika in mu je sonet najčistejša pesniška oblika; pesnik, esejist, kritik in pripovednik. Temni Dis, ki blodi v temo v pesimizmu notranje nature in čuti na sebi «dah smrti od rane mladosti, do svog utopljenja» (str. 44.) in katoliško religiozni Ujević, ki «nosi poklon Bogorodici» v vsaki pesmi, bolj intelektualen — «Njegov duh ima svojo intelektualno kupolu koja oseća teški pad kaplji Hristove krvi» (str. 55.) — kot liričen, asket v doživljanju samote, nikjer erotičen, pesniško kmalu izžet.

Gligorić piše prijetno, dasi ni izčiščen ne slogovno, ne duševno in ni jasen, kot mora biti v eseju. Notranje skupnosti vseh treh ni pokazal, za kar bi bil nujen skupen uvod, ki ga avtor ni naredil; bil bi tudi nujen za razmerje vseh treh med seboj, kar skupini esejev vedno mora slediti. Tega ni. Tudi nujne vezi vseh treh nisem iz esejev spoznal, ne duševne in ne življenske. «Dardanelstvo» je le skupen pojem. Preveč se Gligorić spušča le v estetično, filozofsko in politično stran in nikjer ne govori o telesnih obrazih vseh treh, kar je najpoglavitejše pri eseju. Zato so vsi postavljeni nekam v zrak, da bravec zastonj išče potez na njih obrazih. Tvarina je premajhna, analize njih lirike ni nikjer, ali pa le v formulah brez detajla in osebnosti so bržda premajhne, da bi vtis teh esejev segel preko ene zemlje. Gligorićev slog je prenatrpan, neubran, se preveč ponavlja; tudi ne piše živahno. Prav tako je povsod preveč teorije. Eseji so ubrani moderno, pa ne osebno, tako da so bolj informativni nego doživetja svoje vrste. (Ideal tega n. pr. so St. Zweigovi eseji.) Tudi Slovenci imamo močnejše in izrazitejše eseje in studije v tej obliki (na primer I. Pregelj).

Portreti vseh treh so prijetni, posebno izrazita sta Matošev in Disov od Piera Križanića.

Anton Ocvirk.

Ko bratje ti vise na križi, ti mirno jim izgrabi torbe, ne pojdeš v grom junaške borbe, le tihotapi in se liži!	Mogotcem, glej, da si čim bliži, pretveze mojster in pretvorbe, za lečno jed, za skledo čorbe, ko davi se pravica, miži!
--	---

Pred vsem pa do korit se zrini — pogazi jih, ki so v nižini, in kdor na poti je, naj pade!	A čuvaj stare nam navade: hajduška slava, ta je sveta, in ples krog zlatega teleta!
--	---

«Mlada slovenska umetnost» v tujini. — Letos v januarju je izšel v Berlinu posebni zvezek mesečnika «Der Sturm» z naslovom «Junge slovenische Kunst». List izdaja Herwarth Walden, idejni vodja malopomembne družbe nemških avantgardistov, ki si vedo delati s svojo praznoto ogromno reklamo. — Zanimiv je oglas v Sturmu: «H. Walden erteilt während des Winters Unterricht in Kunst (!) für Künstler (!) und Laien (!)». — Poznamo tudi enako vredno gibanje kričavega zenitizma v Srbiji. V sorodu z obema in njih svojevrstna kopija je naše «tankovsko gibanje» z Delakom v ospredju, ki je tudi zgornjo nemško brošuro napolnil s svojimi umetniškimi produkti in dalekosežnimi teorijami o umetnosti.

Delakov članek «Die Revolutionierung der Kunst in Slovenien» zgrabi s svojim silnim zanosom, s katerim povzdiguje avtor samega sebe. Černigoja — njegovo razstavo raznih odolskih steklenic imenuje «Černigojs sehr wirkungsvolle Ausstellung» — in kopico neznanih «umetnikov», naše čudo hitro z umetniki oblagodarjene Slovenije. In čisto res je: «Und ihm (Delaku) danken es die jungen slovenischen Künstler, dass ihre Namen in Deutschland, Russland (!), Italien u. s. w. ... bekannt geworden sind» (str. 341). Tako si veliki revolucijonarci pošiljajo med seboj pohvale. Saj je vse eno, ali je kdo kaj naredil in ali je umetnik, glavno je, da sodeluje pri «tanku» («Die Erschaffung eines neuen Stils!»), pa postane slavno ime. Med vse te veličine še najmanj spadata Kogoj in Seliškar. V člančiču «Das slovenische Theater» šele zasluti človek, kaj je res gledališče, kaj drama in kaj igralec, tu šele spoznamo ustvarjalno moč Delakovih teorij, ki so tako dvignile njegov Novi oder («Neue Bühne»), da je s slavnostno otvoritvijo kar nehal obstojati. Kako neverjetno globino razodevajo stavki: — «Die Bühne darf nicht dreidimensional sein, sondern dimensionalkinetisch» (!) (str. 335). — «Der Inhalt darf darum nicht realistisch oder romantisch sein, sondern emotional-dynamisch» (?) (str. 335). — «Alle Bewegungen der Schauspieler gründen sich auf den slovenischen Volkstanz» (!) (str. 335). Kaj je «slovenischer Nationaltanz», bo povedal gospod Delak drugič. Istotako, kaj je «Skulpturen-Gymnastik»? Res je: «Delak ist in erster Linie ein Bühnenskünstler und hat am Staatstheater in Ljubljana gewirkt.» Ali nam ni še dobro v spominu, kako sijajno je nastopal v eni izmed preteklih sezon kot prvi igralec naše drame? Ali ni kriva le zavist igralcev in malomarnost uprave, da je takega umetnika že takoj po eni sezoni odslovlila?

Upam, da je nemško občinstvo dobilo visok pojem o naši mladi umetnosti, čegar poglavar je avantgardist Delak. Imenitni nemški založbi, Delaku in vsem mladim neznanim umetnikom moramo za to veliko dejanje biti Slovenci odkritosrčno hvaležni.

Anton Ocvirk.

K Klopčičevi oceni Gradnikove Kitajske lirike.* Gradnikovo Kitajsko liriko je mimo drugih poročevalcev ocenil tudi Mile Klopčič (v 3. in 4. št. Lj. Zvona), ki je v svoji kritiki skušal dokazati, da je Gradnikova antologija prav za prav ponesrečen poizkus, plod neuglajenosti, površnosti in naglice, očita jo Gradnikovi slovenitvam netočnosti, logične in oblikovne napake, mestoma tudi huda neskladja med izvirnikom in prevodom, tako, da ima čitatelj Klopčičeve ocene vtis, da je slovenska «Kitajska lirika» povsem zgrešeno in nesprejemljivo delo brez umetniške vrednosti.

Ker sem svoj čas (v Jutru št. 288. leta 1928.) sprejel «Kitajsko liriko» z vse drugačnim poročilom, moram baš zato spregovoriti nekaj osnovnih misli o upravičenosti, obliki, smeri in o duhu Klopčičeve ocene sploh.

Samo mimogrede naj omenim, da je Klopčič tretjino svoje ocene posvetil nekakemu literarno-zgodovinskemu orisu kitajskega pesništva, a čisto brez potrebe, ker je to mnogo izčrpnje in bolj zgoščeno že storil Gradnik v svojem Predgovoru. Že v tem Predgovoru pa je Gradnik dovolj jasno opisal bistveno razliko med našim in kitajskim pogledom na življenje in pokazal, zakaj je naš izraz od kitajskega tako različen, da ne more biti niti govora o prevodih iz kitajščine, pa naj bi prevajalec še tako dobro obvladal dotično kitajsko narečje, kajti ista prisposoba, ki sugerira Kitajcu določeno občutje, nas morda ostavi hladne, ali pa povzroči nerazumevanje, celo nasmeh, in seveda tudi obratno. Prav tako je iz istih razlogov nesmiselno primerjati število verzov v kitajskem izvirniku s številom verzov v «prevodu», ter po takem vzporejanju izreči kakšno sodbo. Torej smemo govoriti le še o prepesnitvah in — «s tem preneha naša pravica, soditi Gradnikove pesmi z vidika točne postave originala» kakor je čisto pravilno povedal dr. Rajko Ložar v Domu in Svetu (4.štev.) in kakor je podobno nekje dejal tudi M. Klopčič sam.

Kakor hitro pa priznamo prepesnitve, tedaj odpade samo po sebi vsako «filološko kritično pretehtavanje» (dr. R. Ložar), ampak moramo tako prepesnitev sprejeti kakor izvirno slovensko pesem. Saj gre vendar za to, da našemu človeku zapoješ v njegovem duhu, s tisto besedo in prisposobo, ki bo našemu človeku izzvala slično občutje kot izvirnik Kitajcu. Tedaj pa je Klopčičeva kriminalistična metoda konfrontiranja raznih prevodov ne samo odveč, ampak celo zmotna, kajti vsi ti različni prevodi vendar ne morejo biti merilo za umetniško vrednost slovenske pesmi.

Namestu, da bi si tedaj M. Klopčič ogledal Gradnikovo knjigo s te strani, pa se je postavil v pozo nauke delečnega sodnika, ki se zateka k vsem mogočim nemškim prevodom, stika na dolgo in široko za vejicami in pikami in posveti slovničarjenju večji odstavek. M. Klopčič je prav spretno raztegnil svoj lov na rime in naglase, hrupno poudarjajoč nekatere šibkosti, dočim je prav tako spretno zamolčal štiri petine pozitivnih vrednot in je s to svojevoljno perspektivistično metodo, ki se je že nekajkrat pojavila v naši kritiki, docela potvoril celoten vtis knjige.

Tu naj na primer mimogrede opozorim na drugi del prepesnitve Jesenski metulj, ki se pri Gradniku glasi:

* Ker noče uredništvo nikomur delati krivice, objavlja pričujočo repliko, da se čitatelji samo uverijo o pravilnosti ali nepravilnosti trditev Zvonovega recenzenta, kateremu je uredništvo kakor vedno ob takih prilikah izjavilo, da nosi za svoja izvajanja polno odgovornost sam. Recenzent bo v prihodnji številki k tej repliki podal nekaj svojih opazk. — Opomba ured.

... Rodé se in vrste ko bežen dih da tisočletja štoklja tih peseda
... in šestokrat se nbače ne zaveda, na grčeviti, tisočletni jeli.

M. Klopčič se zgraža nad zadnjima stihoma, češ, da potvarjata bistvo cele pesni in se razvznas v neutemeljeno apostrofiranje: «Nerazumljive in nepodstljljive pa so take logične napake, ki trgajo z m i s e l cele pesni in kakršnih Gradnik v originalni pesmi vsekakor ne bi mogel zagrešiti. Naglica! Človek bi dejal temu nekoliko »r u g a ž e« (1). V resnici pa le M. Klopčič ni razumel omenjenih stihov, ki imajo pri Gradniku čisto jasen smisel: «tisočletna štoklja» in «tisočletna jela» pomenita vendar in vrsto znova in znova pojavljajočih se istih individualnih bitij in rastlin. S tem je ojačen tudi prvi stih, ki izraža velevita menjavanje rojstev in smrti. M. Klopčič se sklicuje na nekega Weitscha, ki pa je vsekakor manj odločnojoč za ozveljenje tega spornega mesta kakor dr. A. Pfizmaier, ki je v svoji razpravi v Pelotiana (Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien, 36. B.) priobčil kitajski izvirnik z doslovnim prevodom:

«Am Morgen geboren, am Abend er in Gemeinschaft stirbt,
Athem und Art ein jedes einander folgen.
Man sieht nicht, dass der tausendjährige Storch
oftmals aufsteht auf der hundertklastrigen Fichte.»

Če bi si tedaj kritik ogledal Pfizmaierjev prevod in če bi bil prečel Gradnikovo pesem s čisto vzprejemljivostjo, bi se pač obotavljal s tako samozavestno kretnjo izreči obitke o površnosti i. dr., ko se podobna sporna mesta prav malo primeras za kategorične razsodbe, pač pa bi Gradnikove prepesnitve tehtal po njihovi umetniški vrednosti kakor sta storila B. Borke in R. Ložar.

Münegrede naj še omenim, da se M. Klopčič tudi sam bavi s prepesnjevanjem kitajske lirike, in tako bi človek mislil da nam bo M. Klopčič tako najneposredneje dokazal, da so Gradnikove slovenitve slabe. Toda kolikor poznam Klopčičevih prevodov (v ženskem Svetu, Domačem prijatelju, v «Pod lipa») zaresm reči, da jim manjka prav vsega, kar je potrebno, da pesem zapoje in odmeva; tako je Klopčičev kritični zalet še tembolj neprizoren in neupravičen.

Miran Jarc.

K R O N I K A

Slovenska literatura med Italijani. Naši dnevniki so že poročali, da je objavil Umberto Urbani v tržaški reviji «Italia» esej o Alojziju Gradniku, pesniku Kresa, kjer resno in simpatično okna prikazati Gradnika kot prvega slovenskega pesnika, ki se je zavedel v sebi dvojnega sveta: latinskega in slovenskega. «Ta nasprotje tvori tsegiljivo tega obsejnega Sloveka, ki je ni pred Gradnikom zaznal v sebi še noben Slovenec. Na dan hurne poetove duše je nasprotje in je harmonija med plovanskim in latinskim svetom.» — V «Rivista di Letterature Slave» za januar in februar je isti Umberto Urbani objavil daljšo študijo o Jvana Čaškarju. — Turinska založba «Slavia», ki je že s velikim uspehom izdala prevode celokupnih del Dostojevskega, Tolstega, Targenjeva, Gogolja in Čehova pod naslovom «Il Genio Russo», pripravlja drugo podobno, le če obširneje pamišljeno zbirke pod naslovom «Il Genio Slavo», kjer bodo izšli prevodi vseh pomembnejših pisateljev iz poljske, češke, bolgarske, srbsko-hrvaške in slovenske literature. Za slovensko, kakor tudi za drugo literaturo je takoha tudi že objavila imena pisateljev, kojih dela bo izdala v prevodih. Urednik zbirke je znani slavist na neapeljski univerzi Ettore Lo Gatto.

Kdor zasleduje živo zanimanje, ki ga kažejo Italijani za slovanske in v visoki meri tudi za slovensko literaturo — saj v nobeni drugi svetovni literaturi ni izšlo že toliko člankov in prevodov iz slovenščine kakor v italijanski — se nehote vpraša, kakšno je naše poznavanje italijanske literature in italijanskih kulturnih prilik ter življenja. Zdi se, da smo tako rekoč slepi za vse, kar se dogaja v njihovi literaturi in njihovem kulturnem življenju. Če je to v našo korist, je drugo vprašanje. Gotovo so politične razmere skrajno napete. Zdi pa se mi, da tudi za naš odnos do Italijanov veljajo besede, ki jih je kmalu po svetovni vojni zapisal André Gide o francosko-nemških intelektualnih odnošajih: «Nevednost je vedno mati zmot in zablod in izmed vseh nevednosti najhujša je nepoznanje sovražnika. Ta igra noja je vedno igra tistega, ki bo prevaran.» (Nouvelle Revue Française, november 1921). St. Leben.

Mariborska drama. Spomladni del sezone: Bernstein: Tat (režija H. Nučič-J. Kovič); Proces Mary Dugan (režija J. Kovič); Corman & Grangel (Pregarc); Oče Boštjan — Papa Martin (režija R. Pregarc); Cerkevna miš (režija J. Kovič).

Prevladujejo senzacijske, odrske igre. V desetih letih se je ustvarila stalna, zadostna publika, ki je pokazala zanimanje za plodnejše stvari. Ni umljivo, zakaj ji uprava predvaja pretežno le plitke igre, v vprizoritev določene sproti iz hipnih domislekov in priložnostnih sugestij, da se potem postavi objavljeni repertoar na glavo in izvrže dokončno v zmešanico brez enote in smeri.

Zanimivo je le (v Tatu) gostovanje V. Podgorske, ki je izšla s tega odra. Umetnica širokega obsega, ki ji je oder bistven del njenega resničnega izživljanja. Tudi v Tatu je gost H. Nučič pokazal bleščečo zunanjo formo igranja, opazila sta se J. Rakuša in deloma E. Grom. — Proces Mary Dugan sicer ni zadel jedra zadeve: razliko v procesu de lege lata in de lege ferenda, a uspel v tipiki, ponekod zašel v karikaturu. E. Kraljeva, J. Rakuša, Vl. Skrbinšek, E. Grom, B. Bukšekova so situacijo držali. — Oče Boštjan v ne prav posrečeni predelavi R. Pregarca je sicer anahronizem, a vsebinsko v tej družbi še najplodnejša stvar, ki ima vsaj neke primitivne vrednote. Tu je uspela igra B. Bukšekove; zanimive tipe so postavili: Pregarc, Skrbinšek in Kraljeva in le mestoma Daneš kot protagonist. — Cerkevna miš je dala priliko Savinovi, da je našla svoj najboljši tekst, sicer pa je ta stvar kakor večji del vse družje zabavala in to je bil ves namen. Ta namen pa je itak imela opereta.

V presoji cele sezone stoji sledeča dejstva:

1.) Umetniška smer je v primeri z že doseženimi uspehi režijsko in z ozirom na pokazana dela znatno popustila, veseli del se je kultiviral v smislu zabavišča. Uprava upravljaj smiselno notranji teater, ne le blagajno, ako ima za prvo sploh še kaj umevanja. Domače stvari so se omalovaževale.

2.) Uprava je s tem, da je dramo sicer iz blagajniškega vidika igrala v Celju in Ptuju ob velikem zanimanju občinstva, hote ali nehote potrojila kulturni pomen mariborskega gledališča, kar ji gre v zaslugo.

3.) Kakor se čita, je upravnik — brez nadomestila — prekinil pogodbo z R. Pregarcem edinim idealnim vodjem drame, pustil oditi Rakušo, menda odide še kak od trojice: Kraljeva-Skrbinšek-Zakrajškova; s tem je bolj ali manj zavrt napredek drame.

4.) S tem, da je (kot se čita) vodstvo drame poverjeno J. Koviču, je umetniški obstoj gledališča pred likvidacijo.

Ali bo ob takem prihodnja sezona sploh še zrela za to kroniko...?

M. Šnuderl.



Fran Tratnik: Delavska pramati

Popravek. V zadnjo številko se je urinilo nekaj občutnejših tiskovnih pogršk, ki jih izvoli čitatelj popraviti. Tako stoji v članku «Motiv prevzetne deklice v Prešernovih poezijah» na dveh mestih (str. 409 in 412) «Kres, III (1865)» namestu «Kres III (1885)». V oceni Prešernovega Zbranega dela je treba čitati na str. 439., zadnja vrsta, «zapisala» — namestu «pisala», na str. 440., peta vrsta, «prvem» — namestu «drugem».

Nove knjige

Uredništvo je prejelo v oceno sledeče knjige (z zvezdico * označene so natisnjene v cirilici):

- Bevk France, Tuje dete in drugi spisi. Trst. «Edinost». 1929. 103 str. (Biblioteka za pouk in zabavo.)
- *Čurić Miloš, Problemi filozofije kulture. Beograd. Rajković i Čuković. 1929. 180 str. (Teza za doktorski izpit.)
- *Gete J. V., Ifigenija u Tavridi. Preveo Jovan Jovanović Zmaj. Priredio za štampu Radosav Medenica. Beograd. S. B. Cvijanović. 1929. 109 str. Cena 15 Din.
- *Gligorić Velibor, Matoš — Dis — Ujević. Beograd. Štamparija «Dom». 1929. 55 str. Cena 10 Din.
- Kresnice Mladinske Matice. Letnik II. Uredil Vilko Mazi. Ljubljana. Mladinska Matica. 1929. 79 str. (Knjižnica Mladinske Matice 4.)
- Kušan Jakša, Smrt mladosti. Burleska u jednom činu. Predgovor napisao Borivoje Jevtić. Sarajevo. Štamparija «Bosanska Pošta». 1929. 30 strani. (Biblioteka «Smerovi».)
- *Lirika najmladih. Beograd. Grupa prijatelja književnosti. 1929. 42 str.
- Murko M., Velika zbirka slovenskih narodnih pesmi z melodijami. Ljubljana. 1929. 54 str. (Separatni odtisk iz «Etnologa» III.)
- Pipan Zmagoslav, Kako smo delali radio. Ljubljana. Mladinska Matica. 1929. 88 str. (Knjižnica Mladinske Matice 6.)
- Pregelj Ivan, Izbrani spisi. Tretji zvezek: Odisej iz Komende. Zapiski gospoda lantspreškega. Ljubljana. Jugoslovanska knjigarna. 1929. 269 str. Cena broš. 45., vez. 60 Din.
- Radić A., Osnova za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu. Zagreb. Jugoslovanska Akademija znanosti i umjetnosti. 1929. 112 str.
- Rehar Radivoj, Začarani krogi. Ljubljana. Mladinska Matica. 1929. 47 str. (Knjižnica Mladinske Matice 7.)
- Roš Franjo, Medved Rjavček. Povesti za mladino. Celje. Rodè & Martinčič. 1929. 107 str.
- Seliškar Tone, Rudi. Povest za mladino. Ljubljana. Mladinska Matica. 1929. 108 str. (Knjižnica Mladinske Matice 5.)
- Tavzes Janko, Slovenski preporod pod Francozi. Ljubljana. Samozaložba. 1929. 53 str. (Inavguralna disertacija.)
- Vučetić Mato, Pariske šetnje. Zagreb. Vlastita naklada. 1929. 109 str.
- Wester-Žmitek, Razgled z Ljubljanskega grada. Pokrajinski oris s panoramo. Ljubljana. Mestna občina ljubljanska. 1929. 61 str. Cena 10 Din.

Jakopičev jubilejni zbornik

je izdal za 60letnico mojstrovo Ljubljanski Zvon
v redakciji Frana Albrechta.

Zbornik obsega nekaj zanimivih Jakopičevih spominov, članke in prispevke Otona Župančiča, dr. Izidorja Cankarja, dr. Fr. Mesesnela, Juša Kozaka, dr. Ferda Kozaka in A. Podbevška.

Zborniku so pridejane več- in enobarvne reprodukcije najboljših
Jakopičevih umotvorov.

Zbornik velja broširan 110 Din, elegantno vezan 140 Din.

Naročila na Zbornik sprejema
knjigarna Tiskovne zadruga

v Ljubljani, Prešernova ulica št. 54.

Najnovejše knjige

Tiskovne zadruga v Ljubljani.

Shakespeare-Župančič: Ukročena trmoglavka.

Komedija v 5 dejanjih.

Broširana knjiga velja 36 Din, vezana 46 Din.

Ilka Vaštetova: Umirajoče duše.

Zgodovinski roman iz baročne Ljubljane. Umetniško delovanje časti in denarja žejnega Robbe in tragična ljubezen slikarja Menčingerja do Robbove žene Zike sta glavna motiva zanimive povesti.

Broširana knjiga velja 52 Din, vezana 62 Din.

Nansen Fridtjof: V noči in ledu. s slikami.

Potopis znamenitega polarnega raziskovalca Nansena, ki je tri leta nepretrgoma taval po večnem snegu in ledu v borbi z najhujšimi prirodnimi elementi. Prava moderna robinzonada.

Broširana knjiga velja 36 Din, v platno vezana 46 Din.

Lapajne dr. Stanko: Mednarodno in medpokrajinsko pravo kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev.

Broširana knjiga velja 180 Din, v platno vezana 200 Din.

Pirkmajer dr. Otmar: Zakon o državljanstvu z razlago.

Uredba za izvrševanje zakona, določbe mirovnih pogodb, mednarodne konvencije, druge dosedanje zakonske določbe glede državljanstva, oz. domovinstva in zakon o manjšinah.

Vezana knjiga velja 80 Din.

MESTNA

USTANOVLJENA LETA 1889.

HRANILNICA

LJUBLJANSKA

(GRADSKA ŠTEDIONICA)

V LJUBLJANI

PREŠERNOVA ULICA

Telefon št. 2016 in 2616 Poštni ček št. 10.533
Stanje vložnega denarja nad 365.000.000 — dinarjev



Sprejema vloge na hranilne knjižice kakor tudi na tekoči račun, in sicer proti najugodnejšemu obrestovanju. Hranilnica plačuje zlasti za vloge proti dogovorjeni odpovedi v tekočem računu najvišje mogoče obresti

Jamstvo za vse vloge in obresti, tudi tekočega računa, je večje kot kjerkoli drugod, ker jamči zanje poleg lastnega hranilničnega premoženja še mesto Ljubljana z vsem premoženjem ter davčno močjo. Vprav radi tega nalagajo pri njej sodišča denar nedoletnih, župni uradi cerkveni in občine občinski denar

Rentni davek od vložnih obresti plačuje hranilnica sama, tako da dobivajo vlagatelji polne obresti brez odbitka



Naši rojaki v Ameriki nalagajo svoje pritrhanke največ v naši hranilnici, ker je denar popolnoma varen