

Če bi mi šlo samo za to, da logično ovržem J. Vidmarjev članek, bi bil lahko skončal, takoj ko sem pokazal apriorističnost in neresničnost teorije, da umetnik izraža to, kar mu je vrojeno, in ne bi bil skušal psihološko osvetliti njegove zmote. A ne gre mi za dialektično pobijanje, ampak za to, da napravim J. Vidmarjeve zmote kolikor mogoče vidne in njim nasproti postavim v jasno luč nekatere osnovne resnice. Zato bom izrečno odgovoril tudi na njegovo drugo premiso, da krščanska etika ne more biti človeška natura, dasi je to že čisto psihološko vprašanje, in sem jo, kolikor prihaja za umetnika v poštev, zavrnil že takoj na začetku. Tam sem na zgledih Dostojevskega, Tolstega, Claudela, Mauriacu pokazal neresničnost trditve J. Vidmarja in navedel, kaj pravi Ramon Fernandez o Mauriacu. Na drugem mestu pravi celo še izraziteje: »Katoliška tema pri Mauriacu nikakor ni demonstrativna: ta tema podaja sliko sveta, uredbo sveta, skladno z moralno naturo avtorjevo. — Mauriacovi romani tvorijo neke vrste indirekten dokaz, neprosto voljen če hočete, ampak zaradi tega nič manj silen dokaz katoliške resnice, ker nam podajajo sliko človeštva, ki je obenem naravna za pisatelja in skladna s to resnico.« (Dieu et Mammon, str. 46.) A na trditev J. Vidmarja se da odgovoriti ne samo z literarnimi zgledi, ampak tudi iz našega splošnega psihološkega spoznanja. Psihološka skušnja nam prvič pravi, da so naše težnje po premagovanju in odreki — in edino te moremo imenovati etične — ravno tako zakoreninjene v nas samih, prav tako del nas samih, kakor naše strasti. Sicer je res, da so v nekaterih ljudeh etična stremljenja zakrnela in se zdi njih narava brez dualizma, vendar človek iz lastne duše vedno iznova poraja dualizem. Si-jajen zgled za ta izrazit etični tip človeka je Nietzsche, ki potem, ko je zavrnil krščansko moralo, nikakor ni mogel ostati brez morale, Jenseits von Gut und Böse, ampak si je takoj ustvaril posebno moralo nadčloveka. Drugič pa vemo, da je še vedno za zapadno človeštvo bistvena oblika etičnega konflikta krščanstvo in da ga nosimo vsi več ali manj v krvi, v refleksih, kakor pravi Fernandez, da je krščanstvo za marsikaterega izmed nas enkrat za zmeraj določilo obliko konflikta, določilo njegovo gledanje na svet, njegovo instinktivno sodbo o dobrem in slabem. Vsak moderni človek, četudi brezverec, bo gledal danes tako na krščansko etiko.

Pokazal sem, da vprašanje katoliškega pisatelja v tej obliki, kakor si ga J. Vidmar zastavlja, sploh ne obstoja:⁴ vidimo, da je zmotno vprašanje moglo nastati le iz napačnega načina njegovega mišljenja. Če naj imajo razglabljanja o literaturi sploh zmisel, je treba, da se uvedejo vanje namesto praznega in apriorističnega shematiziranja konkretne in psihološke metode.

⁴ Problem katoliškega pisatelja eksistira n. pr. ravno pri Mauriacu, ki ga sam razkriva v svoji izpovedi »Dieu et Mammon«, a to je moralen in ne umetniški problem. Mauriac se čuti osebno odgovornega za tisto stran svojega dela, kjer z isto sugestivnostjo riše strasti kakor drugod etična stremljenja.

NOVE KNJIGE

SLOVENSKO SLOVSTVO

Anton Leskovec: *Dva bregova*. Drama iz življenja beračev v treh dejanjih. Oder, zbirka gledaliških iger, 20. zvezek. Založila Tiskovna zadruga. Str. 78. V Ljubljani, 1928. — Odkar imamo Slovenci stalno narodno gledališče, razumevamo vedno bolj, da je njegova usoda v veliki meri odvisna od usode naše dramske literature in narobe; in to tako, da razmerje, po katerem je določen njun razvoj, ni le več ali manj slučajna zveza dveh umetnostnih panog, marveč živa zahteva po notranjem ravnotežju ustvarjajočih sil, ki bi se v idealen red in triumf strnile le, če bi bilo v našem času sploh mogoče doseči idejno in stilno sklenjenost, kakršno občudujemo n. pr. v razvoju grškega gledališča in drame ob njunem višku. Zato tudi krilatico o nedramatičnosti slovenskega genija smatramo za zastarel argument tradicionalnega pojmovanja, ki ga je čas sam razveljavil. Iz istih spoznanj nas razmišljanje o vzrokih naših neuspehov tu in tam vede do novih zaključkov, ki se zde realnejši. In trditi smemo danes, da ni najmanj kriva na desorientiranosti in zaustavljenem pogonu nove kreativnosti — usmerjenost našega gledališča, ki ne razodeva vedno jasne misli o tem, kaj naj bi imelo biti kot slovensko narodno gledališče. — To se mi je zdelo potrebno poudariti, ko pišem poročilo o drami Antona Leskovca, ki pomeni po Ivanu Cankarju največjo dramatično energijo pri nas. Zdi se mi pa vendar, da moram biti skop s pohvalo, če se oziram le na pričujoče delo. Res, da je to delo z domačega razvojnega vidika v visoki meri značilen in pomemben pojav, saj predstavlja — v primeri s Cankarjem — pot naše drame od družabne kritike in satire, a tudi od romantičnega simbolizma k umetnosti kot izrazu avtonomno dramskega počela. Le tako si morem spričo nedvomne darovitosti in izrednih vrlin razložiti neenotnost, idejno-formalni dualizem dela, ki je očit in ki dela vtis nečesa neizravnane, kar mora postati usodno za vsako umetniško ustvaritev, v prvi vrsti pa seveda za dramo, ki izmed vseh pesniških vrst najtežje utrpí kaj na enotnosti izvedbe. To potezo, ki je na vsem delu najbolj problematičnega značaja, pa si poleg tega razlagam še iz dejstva, da se je tu umetniško sproščeval pesniški duh izrazilih potez in širokih možnosti, kar — ne glede na vplive in tradicijo — povzroča v individualnem svetu tvorca napetosti, nasprotstva in trenja, ki vedno spremljajo borbo za nov, svojstven umetniški izraz in svet. Zato to delo, ki je tudi snovno svet zase in to za naše razmere povsem originalen in nov, z dialogom, ki je pristno-dramatski in življenjsko poudarjen, s teatralnimi vrlinami, ki mu kljub vsemu jamčijo za uspeh na odru — najmanj ustreza po tem, kar edino odloči usodo drame kot enotnega umetniškega organizma. Tu le slutimo močnega dramatika, zvrhana mera prekipeljavajočih energij je prekipela čez rob, da se razlije, vidna le tu in tam, v fragmentih, ne pa v celoti. Tu se je kaos, katerega preustvariti v red bi bila naloga oblikovavca, razdelil na več tokov, tako da ni več videti enega samega središča, iz katerega naj bi bilo vse razumljivo. To se pravi, da se v tej

drami prvotna idejno načrtana smer dejanja neke lomi in križa z novimi, a to celo močnejšimi nasprotnimi, to je psihološkimi poudarki — in končno se celo osrednji konflikt, tisti najmočnejši, najelementarnejši živec drame, razodene iz drugih osnov in razveže na docela nasprotni ploskvi. Tako nazadnje doživi idejni in dramatični poraz tudi osnovna avtorjeva teza, čeprav se navidezno zdi, da ne. Ta moja trditev je čisto estetskega značaja in se tu nanaša le na problem gradnje. Vendarle naj, preden nadaljujem, mimogrede omenim, da miselnost te drame kot socialen nazor smatram za anahronizem v času, v katerem živimo. Toda to ima s ceno dela zvezo le v toliko, v kolikor smo upravičeni zahtevati od umetnika rešitve človeško pomembnih dejstev z vidika sodobnih življenjskih zahtev. To velja v tem slučaju tembolj, ker drama noče biti le prisposoba usodnega in nepremakljivega življenjskega reda, saj bi to bilo mogoče — iz teh osnov — doseči le preko simbolizma, marveč se vsa gradnja opira na idejni temelj, ki ga tvori osrednja teza o nepremostljivosti dveh bregov. Zato ta drama po zasnovi ni vezana niti na osebni konflikt niti ni drama v zmislu kolektivnega nazora našega časa. Po tej svoji usmerjenosti je še vse v davni, če hočete, temelji na lsbenu, na Cankarju, radi tega je tudi beraški »breg«, dasi organično zasnovan, vendarle samo milje, ne dramatičen subjekt, le poudarek v podkrepitev teze kakor so to tudi neposredni nosilci dejanja, ki so prav tako samo tipični predstavitelji stanu: niso tu zaradi sebe, marveč zaradi teze. To so najslabše očitane postavbe, zlasti velja to za Krištofa, ki je izmed vseh glavnih oseb najmanj umetniško podan. To, kar i njega i Macafurja označuje v nasprotju s pisateljevo zamisljo, so osebne koristi, majhni motivi, ki etično in zato tudi dramatično onemogočijo polno rast junakov. In tako bi na tej osnovi ta drama sploh ne šla naprej, razen če bi se preokrenila v golo epično prikazovanje in dokazovanje — če ne bi namreč že od vsega začetka ne teklo vzporedno, bolje počez dejanje, ki ni posledica teze (idealizma), marveč življenja (realizma): in to je tisto usodno križanje, na katero sem bil zgoraj opozarjal, tisti idejno-formalni dualizem dela. Vidimo namreč, da najmončnejši, najresničnejši postavi drame, namreč Flore Briga in pa Rona, nista toliko tipično, kot individualno karakterizirana. To sta edina resnična značaja, čeprav bi za Rono rabil besedo: deljen značaj, kajti ona je zdaj neposredna, zdaj spet preračunljiva. Predvsem pa je ona ženska, možna i tu i tam, na enem ali drugem bregu. Tudi Flore prizna: »Berač biti, mi je bilo zadnje« (41). Njuno razmerje je najelementarnejše v tej drami — razen beraškega miljeja — in tam, kjer sta najmočnejša in najresničnejša, stopata celo iz snovnega okvira, privzdignjena v pesem: Ljubimec in Carmen. Razmerje Rone z drugim ljubimcem je vse bolj medlo, neiskreno. Za ves potek pa tvori, in to moram poudariti, ta erotični konflikt izhodišče in zdi se mi, da se ne motim, če trdim, da je prav ta individualni konflikt v okviru tezne drame, kar je to delo hotelo biti po avtorjevi zasnovi, odločilno vplival na končni razplet. Če je namreč Macafur lažniv kralj beraškega kraljestva, je pa Flore lažniv učenec svojega mojstra. Njemu je Macafurjevo ra-

zodetje, da smo »razdeljeni na tem velikem svetu na dvoje« — kljub nasprotnemu zatrdilu le pretveza za rešitev osebnega erotičnega konflikta. Ni zaman rekel Roni: »Ne glej po drugih, da Flore ne obupa« (15). Zato tudi njegova krvava gesta nad Krištofom ni dejanje, izvirajoče iz zvestobe »bregu«, marveč le davek osebnemu demonu. Flore se je dobro poznal: »Poznam svojo srečo in če te ni, pokličem nesrečo« (41). Ta fatalizem ima sicer tudi svoje objektivne, sociološke vzroke, vendar to dejstvo ne premakne trditve, da je njegovo dejanje le čin obupa in ne vere. Zato se tudi završi drugače, nego je imel v mislih Macafur: ali ni to usodno maščevanje nad njim, ki je glasil zakon življenja s postranskimi, osebnimi nameni? In zato sem zgoraj rekel, da pomeni to tragično dejstvo, s katerim se drama završi v svojem višku — idejni in dramatični poraz osnovne pisateljeve teze.

In vendarle se upam trditi, da je ta drama ena izmed močnejših v naši dramatiki, dasi ni pisateljevo najboljšo delo.

France Vodnik

SRBSKO-HRVATSKO SLOVSTVO

Dragiša Lapčević: *Moderne bajke*. Knjižarnica Napredak. Str. 62. Beograd, 1928. — *Isusova čuda*. Knjižarnica Napredak. Str. 32. Beograd, 1929. — Lapčević išče leka za prerojenje človeštva v umetnosti antike, hoče torej nekako novodobno renesanso, ki naj dobiva luč od sodobne klasične umetnosti. Stremljenja po novoklasicizmu v umetnosti se pojavljajo sporadično tudi pri drugih narodih, seveda ne s tako široko kulturno koncepcijo, kot si jo je zastavil Lapčević, ki hoče estetičen preporod vsega življenja. Schiller je nekdanj zahteval estetično državo kot prehodno stopinjo iz naravne v razumsko državo. Lapčeviću je estetična kultura zadnji cilj. Lepo mu je popolna oblika življenja in tako popolnost je bila antika za dobe Perikleja res dosegla, toda nemška romantika (Novalis) je našla dovršeno obliko življenja v teokratiji srednjega veka, ki jo Lapčević smatra le za temno dobo.

V pričujočih dveh knjižicah je bolj estetski učitelj kot pesnik, ker se izživlja v alegoriji in parabolih, katerih težišče ni ponazoritev lepote, ampak pouk o abstraktni resnici njegove estetične doktrine. V bistvu zahteva isto kakor novodobna stremljenja, ki so naturalizmu nasprotna: Stvarnost višjega sveta, ki je nad banalnim, kakor so bile podobe starih bogov nadrealna popolnost. Njegov novoklasicizem si je prikrojil tudi nekako mitologijo, v kateri nastopajo Usoda, Bog časa, Boginja smrti, Ljubez, Boginja sreče, Boginja godbe; kralj sveta in kraljica sveta pa spominja na Herakleja, ki so ga bogovi oženili s Hebo, boginjo mladosti. To so seveda abstraktne ideje, kar je še drugih oseb, so le kralji, principi, princesinje, lepe žene, slikarji in pesniki, ki pa niso konkretne podobe iz realnega življenja, ampak komaj shematični tipi in simboli, veliko bolj oddaljeni od realnosti kakor grški bogovi in tipični značaji, da more ž njimi izraziti svoje misli o svetovnem dogajanju. — V zmislu svoje estetike, ki hoče duhovno stvarnost višjega sveta, se omejuje na stalne motive vseh časov, na tipične figure kot alegorična drama, katere početki so v dobi renesance. Dasi so