

# S A M O T A

I V A N A L B R E H T

Noč za nočjo  
se zajedajo vame zveri.  
Tiho mi kri  
poslednjo pijo  
noč za nočjo. —

Nekaj časa sem klel.  
Zdaj se mi zdi,  
da mora biti tako —  
in sem jih skoraj vesel  
teh bledih pošasti: skrbi.

## KNJIŽEVNA POROČILA

Izidor Cankar, *Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi*. I. del. 2. snopič. Skulptura. Izdala Slovenska Matica v Ljubljani. 1928. 130 str. 47 slik.

V nagli zaporednosti je zdaj izšel drugi snopič I. Cankarjeve *«Zgodovine likovne umetnosti v zahodni Evropi»*. Večji del je bil malo poprej objavljen tudi v *«Zborniku za umetnostno zgodovino»*. Snopič obsega samo starokrščansko in zgodnj srednjeveško skulpturo, obravnavanje arhitekture je za zdaj še izostalo in bo po vsej priliki tvorilo vsebino tretjega snopiča. Prvi zvezek bo torej v nasprotju z oznanilom obsegal tri snopiče. Razdelitev pri obravnavanju skulpture je ista, kakor pri slikarstvu. Tudi tukaj imamo pet poglavij: spiritualistične težnje praprkrščanske skulpture, starokrščanski realizem v skulpturi, monumentalni stil 5. in 6. stoletja, ploskovito-idealistični stil 7. in 8. stoletja ter realistična reakcija v karolinski dobi. Cankar je tudi v tem snopiču svojega dela ostal zvest svojemu osnovnemu gledanju na velike probleme umetnostne zgodovine in zato moremo tu v splošnem opozoriti na oceno prvega snopiča v *«Ljubljanskem Zvonu»*, XLVII (1927), str. 505 sl. Tu samo nekaj opomb:

Na str. 139. pravi Cankar po pravici: *«Starokrščanska skulptura se ne obravnava danes več kot zgolj dekadentna umetnost antike, kot barbarsko propadanje nekdanjih plemenitih form»*. Gotovo se sme smatrati kot premagano staro pojmovanje, ki je s klasicističnega stališča videlo v delih poznoantične umetnosti zgolj znake naraščajočega propadanja. Tako pojmovanje ne more umeti ne mozaikov niti ostalih dekorativnih elementov, zlasti pa ne zgradb justinianske dobe. Ampak iskrica resnice je v tem zastarelem pojmovanju vendarle bila in to bi se po moji sodbi moralo opomniti. Vzlic vsemu občudovanju za svojstvenost poznoantične umetnosti je vendarle neutajljivo, da se dá približno izza Hadrianove dobe opazati neko naraščajoče propadanje plastične tehnike in da se je na primer sveder, ki je nadomeščal dleto, vodil s čim dalje večjo robotostjo. Ker stojita tudi v umetnosti ponudba in povpraševanje v medsebojnem učinkovanju, smemo seveda smatrati, da se je pri občinstvu prejšnji oblikovni čut zmanjšal. Občinstvo ne zahteva več finoč stare umetnosti, za katero nima pravega razumevanja in se zadovoljuje z bolj grobim. To smemo mirno označiti za upad okusa in odgovorno za to moramo imenovati stalno nadomeščanje starih kulturnih ras ter njih naobraženih rodbin z obogatelimi parveniji iz stanu sužnjev in orientalskih plemen. Kar se je izza Constitutio Antonina, razširitve meščanskih pravic iz leta 212. nazivalo *civis Romanus*, je bilo bistveno različno in kulturno manjvredneje,



nego kar je približno v času Avgusta nosilo ta ponosni naslov. Cankar prinaša nekako kot prvi dokument novih umetnostnih teženj relief iz Konstantinovega slavoloka v Rimu (cesar obdarja ljudstvo). Po pravici! Relief razločno kaže posebnosti novega stila. A pri tem bi se vendar ne smelo zamolčati, da je Konstantinov slavolok kot tak vendarle spomenik iz dobe propada. Dejstvo, da se je novi slavolok postavil z rahlo predelanimi reliefi in dekoracijskimi kosi z zgradb Trajana, Hadrijana in Marka Avrelija, ki so jih morali v to svrhu porušiti, je vsekakor resnično barbarstvo in da so prvotne cesarske portrete nadomestili kratkomalo s Konstantinovimi potezami, starejših del torej niso občutili kot tujevrsne ostanke neke pretekle umetnosti, to je nedvomno znamenje umetnostnega siromaštva. Ako je renesanca besnela proti starim spomenikom, je delala to samo, da je dobila surov material, in podirala je stare spomenike, ker se je zavedala, da zna sama ustvariti boljše. Graditelji Konstantinovega slavoloka so čutili obratno. Vsekakor se bomo čuvali dandanes, da bi podcenjevali sodobne dele Konstantinovega slavoloka, kakor se to dogaja večinoma pri klasičnih arheologih. Razvoj naše lastne moderne umetnosti nam kaže, da imamo tudi v otroškem in primitivnem izraz nekega umetnostnega hotenja. Reliefni stil konstantinskih frizov razločno kaže novo: neko stremljenje po ploskovitosti, krepke izolirajoče konture, risbe, vpraskane z dletom ali svedrom, torej pojavi, ki tirajo relief v smeri k slikarstvu, nadalje simetrična razporeditev, svojevrsna perspektiva in enakomeren tok kretenj, cesar v frontalni vpodobitvi po velikosti dvignjen nad svojimi podaniki itd. Z izjemo krepkega poudarka frontalitete so to same poteze, ki so tipične za vso negrško, predvsem orientalsko reliefno umetnost, in sicer prav tako za egipčansko, kakor za babilonsko in perzijsko. H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, je na strani 184. v svoji analizi egipčanske risarske umetnosti že opozoril na paralelo s Konstantinovim slavolokom. Na Konstantinovem slavoloku te tendence niso čiste, temveč v zvezi s klasičnimi tradicijami, a prav zato lahko tukaj razločno opazujemo, kako se stare oblike krhajo zaradi notranjega razkroja in kako pronika na šibkih točkah v nekem zmislu mladostno in čvrsto, najsi tudi za klasično občutje nekoliko robato bistvo Vzhoda ter ustvarja s svojim trajnim učinkovanjem nove oblike. Ta veliki proces orientalizacije, ki zgrabi celokupno področje antične kulture, predvsem religijo, in ki mu je ta slednjič tudi podlegla, se uveljavlja pač tudi na polju poznoantične umetnosti in bi ga moral pisatelj kolikor toliko izvesti, četudi ni treba iti tako daleč kakor morda Strzygowski. Ako avtor na strani 154. še enkrat poudarja svoje programatično stališče in označuje odgovor na vprašanje o temeljih poznoantične, odnosno zgodnjekrščanske umetnosti kot malo važno, se njegovemu pojmovanju ne morem priključiti, kakor je tudi pravilno, ako pravi: «Če kakšna kulturna skupina sprejme kak tuj stil, ga sprejme zato, ker ji je prikladen, ker ga koč svoj duhovni izraz potrebuje; le v takem primeru more biti importirani stil živ in ploden tudi na novih tleh, drugače ostane jalov kuriozum.» Orientalizacija poznoantične kulture je vendar ne-utajljiva, zakaj se potem ne izvajajo logične konsekvence iz citiranega stavka? Saj je umetnostni historik tudi historik in si mora postaviti vprašanja po «odkod», drugače ravno ni umetnostni historik, temveč umetnostni znane-stvenik. Odtezati se odgovoru na to vprašanje, se pravi, igrati politiko ptiča noja.

Po pravici poudarja pisec uvodoma velike težkoče, ki se obravnavanju starokrščanske skulpture stavijo nasproti. Po eni strani fundament rimske umetnostne zgodovine od prvega do četrtega stoletja še ni dovolj varno uteme-



ljen, po drugi se dá material le s težavo pregledati in je deloma nezadostno reproduciran. Tu je potrebno še jako mnogo truda polnih podrobnih raziskav in najožjega sodelovanja klasične arheologije, krščanske arheologije in novejšje umetnostne zgodovine, preden se bo mogla pisati umetnostna zgodovina pozne antike in prehoda od antike do srednjega veka. Cankarjeva «Zgodovina likovne umetnosti» pa tudi noče rešiti vseh problemov, temveč hoče biti samo širokopotezen in pobuden poizkus uvrstitve krščanske umetnosti v obči kulturni razvoj. A prav tako malo, kakor je poznoantična kultura enotna celota, marveč tekó razne sruje druga poleg druge in se križajo, prav tako malo smemo smatrati poznoantično in zgodnjekrščansko umetnost kot enotno celoto. Že zgoraj sem poudaril, da je izrazito karakteristična za duševno obličje te periode orientalizacija. A Rim orientu ni podlegel brez boja, temveč se je dolgo upiral, dokler mu niso ohromele sile. Bilo je dvoje zelo različnih struj, ki sta sprejeli boj zoper orientalizacijo in ki jih utegnemo zasledovati tudi še v naših spomenikih. Ena je klasicistična; kot nosilce te si moramo predstavljati pač predvsem pogansko ostali del plemstva, druga krepkejša, najsi tudi le za kratko dobo učinkujoča, je bila tista ljudska, realistična umetnost, ki jo najdemo predvsem na celi vrsti sarkofagov, zlasti poznoantičnih lovskih sarkofagov. Zdi se seveda, da ta poslednja struja ni imela nikakšne vodilne vloge, marveč da se je zaključila zgodaj, z zavzetjem Rima v letu 410. Ta vzporednost raznih struj, klasične, poljudno-realistične ter njuna borba zoper vzhodne vplive stopa pri Cankarju preveč v ozadje napram zaporednosti raznih stilov.

Pri obravnavanju ploskovito-idealističnega stila v 7. in 8. stoletju razmotriva Cankar še enkrat vprašanje, ali je tako zvana umetnost ljudskega preseljavanja nadaljevanje predzgodovinske ljudske umetnosti ali ni vse bolj logični razvoj starokrščanskega stila. Pisec se je odločil za zadnje. To obširno razmotrivanje vprašanja so pač izzvale moje in opazke nekega drugega recenzenta k dotičnemu poglavju prvega snopiča. A priznati moram, da me Cankarjeva izvajanja tudi zdaj ne morejo prepričati. Avtor piše na str. 213.: «Barbarska plemena, ki so ob preseljavanju narodov zasedala zahodno Evropo, niso prinesla tjakaj svoje lastne umetnosti, ki bi bila kako nasprotje umetnosti nekdanjega rimskega imperija in ki bi kot svojstven duhoven izraz stopila v tekmo z izrazom stare, utrujene duševnosti. Pragermanska in pač tudi ostala barbarska umetnost je bila sila revna in se ni javljala drugače kot v s k r o m n e m o r n a m e n t i r a n j u r a b n i h p r e d m e t o v; ta ornamentika je bila zgolj linearno izvedena, torej geometričnega značaja, in v njej še ni onih ornamentalnih motivov, ki so značilni za dobo preseljavanja narodov.» To ne soglašja tako docela! Predzgodovinska umetnost Evrope je dospela na svoji zadnji razvojni stopnji preko zgolj geometrično-linearne, kar nam pokaže pogled na umetnost laténske dobe in na zgodnjegermansko umetnost. Po pravici je pripomnil že Hoernes v svoji «Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa»: «Die La Tène-Periode eröffnet den Lebenskreis der mittelalterlichen Kunst Europas.» In če trdi na drugem mestu svojega dela, da ovladuje življenska sila oblik, ki so jih Kelti kot vodilni narod uvedli v umetnostni svet severa, predvsem zgodnjekrščansko umetnost na britanskih otokih in se razcveta «in der Zackenfülle, den durchbrochenen Rosetten und den stilisierten organischen Gestalten des gotischen Stils, der auf demselben Boden entstand wie der La Tène-Stil», potem ima, vsaj prva trditev, svoje potrdilo v tem, da se je na britanskih otokih ohranil keltski duh v taki čistosti kakor nikjer



drugod. Seveda ne bo nihče mogel popolnoma zanikati poznorimskih, anti-klasičnih elementov, prav tako malo, kakor na primer grške v latenskem stilu. A najsi tudi so elementi antični, duh njih porabe je docela originalen. Kako se je razvoj približno izvršil, je na koncu svojega dela o starogermanski živalski ornamentiki nakratko skiciral Bernhard Salin: «Jahrtausende lang vorher, und nachher so gut wie immer bewegte sich die Kulturströmung hauptsächlich in entgegengesetzter Richtung, vom Süden nach dem Norden, und während der nächstvorausgegangenen Jahrhunderte hatte namentlich der vom Südosten kommende Kulturstrom dem Norden eine Menge neuer Motive aus der klassischen Kunst zugeführt. Jetzt aber, nachdem der Verkehr mit dem Süden abgeschnitten war, wurden diese Motive von den nördlichen Germanen umgebildet, und zwar in voller Übereinstimmung mit der germanischen Eigenart. Es geschah frei von jedem Einfluss, und so war es naturgemäss, dass sie gerade den individuellsten Zügen Ausdruck verliehen. Auf Grund dieser Eigenart verbreiteten sich die neuen Formen überraschend schnell über das ganze Gebiet, welches damals von Germanen bewohnt war.» Podobno sodi tudi F. A. van Scheltema «Die altnordische Kunst», ki pa v nasprotju s Hoernesom v umetnosti latenske kulture in nordijskega sveta ne vidi dveh enako usmerjenih pojavov. Dočim vidi v prvi izravnavo s klasično južno umetnostjo, zre v umetnosti skandinavskih plemen «die letzte Steigerung, der die abstrakt-ornamentale Nordkunst überhaupt fähig war, da sie damit zum Höchsten, der ornamentalen Bewältigung des tierischen Körpers fortgeschritten war; dies wiederum durch immanente Kraft, keineswegs durch bestimmenden Einfluss der spätrömischen Kunst, deren Elemente zwar nach dem Norden vordrangen, aber genau so abgebaut wurden, wie alles, was früher in der Stein- und Bronzezeit durch die Wellen südlicher Kulturen an Kunstformen angespült worden war.» (Po Menghinu v 3. izd. M. Hoernesesa «Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa»; dela samega nimam pri roki.)

Ti ugovori ne morejo in nočejo zmanjševati vrednosti Cankarjevega dela. Stvar kritike je pač, da se, često tudi bolj nego ji je ljubo, bavi z negativnimi stranmi in da dobi izraza malone samo nasprotno naziranje. To se mora seveda tem prej zgoditi pri področju, za katero se bije tako srdita borba, kakor je to zgodnjekrščanska umetnost, in pa pri tako subjektivni knjigi, kakor je ravno Cankarjeva «Zgodovina likovne umetnosti». A pri vsem tem ostane vendarle še dovolj tega, s čimer mora čitatelj soglašati. Tudi oni, ki pisatelju ne more pritrjevati v vsem, bo dragoceno, pobudno in v mojstrskem jeziku pisano knjigo hvaležno pozdravil. Kar se je v tem pogledu reklo v oceni prvega snopiča, velja v polni meri tudi za ta drugi. Oprema in tisk sta slej ko prej odlična, podobe v obilnem številu, zadostni velikosti in ako mogoče le še bolj posrečene nego v prvem delu.

Balduin Saria.

**Jurčič Josip: Zbrani spisi. Uredil Ivan Prijatelj. V. zvezek. V Ljubljani 1927. XXVII + 489 str. Cena 80 Din, v celem platnu 100 Din, v polusnju 106 Din.**

Zvezek kaže Jurčiča na nekakem višku njegovega delovanja, v obdobju 1869.—1875., ko se je udejstvoval kot politik, žurnalist, leposlovec in založnik; v urednikovem uvodu je vsa ta vzajemno se prepletajoča delavnost Jurčičeva podrobno ločena in razjašnjena, gradivo samo pa kaže Jurčiča leposlovca ob preokretu od romantike k realizmu, ko je ustvaril «Doktorja Zobra», s katerim se je «slovenska literatura skromno uvrstila ob svetovne literature». — Svoj glavni cilj, kako «bi se Slovenci osvestili kot enoten narodni organizem in se kot tak v kulturnem tekmovanju uvrstili ob druge večje narode ter dosegli



od njih zase priznanje kvalitativno enakovrednega člana človeštva», je Jurčič tudi v tej dobi skušal doseči ne samo z žurnalističnimi članki, ampak enako z leposlovjem, ki mu je tako po večini le ideja ali politična teza, podana v prikupnejši leposlovnih obliki. Tako mu publicistična dnina ne ovira pisateljskega peresa, pa naj je že v Mariboru pri «Slovenskem narodu» ali v Sisku pri «Südslavische Zeitung». Srečna pavza, ki mu jo nakloni nepričakovana dediščina, je za tega ob večnem delu živečega človeka samo dobro došel povod, da se za svoje življensko delo še bolj izvežba.

Živeč, kakor njegovi drugovi, v politiki in od nje pričakujoč, da se bo ž njo njegov narod zavedel svoje samobitnosti in si priboril priznanje enakopravnosti in enakovrednosti z drugimi narodi, je Jurčič prav v tem času s svojo publicistiko dosegel velik uspeh: sestanek slovenskih in hrvaških politikov 8. novembra 1870. v Sisku, ki mu je potem sledil kongres jugoslovanskih politikov 1. decembra 1870. v Ljubljani. Najpomembnejši ob teh dveh sestankih je pač princip, ki je oba omogočil: Slovenci so zapustili rusofilstvo Celestinove marke in krenili na pot demokratične, organsko se razvijajoče jugoslovanske politike, ki se je ob pristanku Hrvatov razvijala v smeri jugoslovanske federacije, ki bi jo naj tvorile avtonomne in ravnopravne edinice. Odkar se je bil Jurčič 1871. po nenadni smrti Tomšiča vrnil iz Siska v Maribor k «Slovenskemu narodu», je ostal trajno pri žurnalistiki. Toda vprav v Mariboru ga je pričakoval težak problem, ki ga je bilo treba rešiti: ob Trstenjaku kot nekakem središču se je bila začela specifično štajerska akcija in smer, ki bi naj dobila izraza tudi v leposlovnem listu, ki pa bi v nasprotju z nekdanjim Stritarjevim «Zvonom» bil «praktičnejši». Jurčič je ob povratku v Maribor našel že «fait accompli», iz katerega je naslednje leto izrastla Trstenjakova «Zora», živo nasprotje Stritarjevemu «Zvonu», ki je poudarjal prvenstvo artistske beletristike in njen veliki pomen tudi v narodno-političnem zmislu. Jurčič, ki je bil v teh vprašanjih istih misli kakor Stritar, se zato pri «Zori» vidneje ni mogel udeleževati; zato pa ni opustil svoje ideje, «Slovenskega pripovednika», dasi so nje oživotvoritev zaenkrat porinili v ozadje ostri in strupeni politični boji prve naše «farške gonje» v letih 1873.—1875. Ko pa je postajal politični pritisk Auersperg-Lasserjeve vlade vedno hujši, se je Jurčič sam javno odpovedal neplodnemu in duhá morečemu politikarjenju ter pozval na novo delo na literarnem polju. Kakor je svoj čas Janežič ob «Slovenskem glasniku» izdajal serijo leposlovnih knjig, «Cvetje», tako je sedaj Jurčič ob Stritarjevem «Zvonu» sklenil izdajati svojo «Slovensko knjižnico». Kako resna mu je bila ta misel, dokazuje pač dejstvo, da je kar prvo leto, 1876., izdal šestero knjig, med njimi štiri slovenske izvirne (Doktor Zober, Tugomer, Med dvema stoloma, Na Žerinjah) in dva prevoda (Kalifornske povesti, župnik Wakefieldski), prelep knjižni dar, kakor ga Slovenci v teku enega samega leta dotlej še nikdar nismo dobili. Nadaljevanje je zavrlo dejstvo, da slovenska kritična javnost, kolikor je je bilo, pomembnosti tega knjižnega daru ni razumela, in da izdajatelja — pač tudi zaradi tega — naročniki niso dovolj podprli.

Vse Jurčičevo leposlovje te dobe je verna slika njegove duševnosti in njegovih nazorov. Dasi so ga pri vsem njegovem pisanju vodili pretežno umetnostni vidiki, vendar ni nikdar zapadel v kak «l'art pour l'artizem»; sedaj pa se je ob študiju literarne teorije in takratnega svetovnega slovstva v njem izvršil preokret od romantike k realizmu: na mesto izjemnih postav in zapletenih zgodb stopi risanje značajev, originale zamenijo tipi. Povrhu se v njegovem delu oglašča etični princip, ki vrholiči v značilnem nasprotju, v



katerega stavi Jurčič svoj slovenski realizem proti francoskemu realizmu George Sandove, nasprotje, ki ga izvaja iz razločka med slovensko in francosko miselnostjo: «Francozi naredijo iz prešeštva komedijo, mi moramo imeti tragedije.» Kako si je tako rešitev zamislil, je pokazal v noveli «Moč in pravica». Enako sta mu povesti «Na kolpskem ustju» in «Vojna krajina» preko svoje snovne zanimivosti še dokaz slovanskega individualizma, ki bi — po Jurčičevem prepričanju — moral biti idejna podlaga za višje in večje slovanske politične zveze, ilustracija Jurčičeve koncepcije, da se naj Slovenija kot samobitna, torej kot samostojna enota državno-politično zveže z južnimi brati. Enako je feljtonistični roman «Ivan Erazem Tattenbach» tudi sodobna politična ideja, ilustrirana ob zgodovinskih dogodkih zrinjsko-frankopanske zarote, in še posebno onih načrtih tega gibanja, ki so imeli namen, s pomočjo častihlepnega štajerskega nemškega grofa slovanske pokrajine odtrgati od nemško-centralistično vladane Avstrije ter jih zediniti z bolj ali manj državno samostojnim južnim slovanstvom. Umevno je, da je taka ideja ali tendenca večkrat prihajala navzkriž z umetniško platjo literarnega dela in mu bila naravnost na kvar. Brez vsake take ideje in brez sočasne tendence je «Doktor Zober», v katerem je Jurčič samo pripovednik, ki riše značaje in pripoveduje zgodbe, kakor izhajajo iz nature raznih «junakov».

Vso to, tukaj na kratko posneto mnogovrstnost Jurčičevega delovanja v tej za njega kratki, a tako nenavadno plodni dobi, je urednik v uvodu razbral s fino, v globine pisateljevega duha in v podrobnosti njegovega dela segajočo analizo, ki se ob stalnih širokih piščevih vidikih sama po sebi zgrne v pregledno sintezo. Štirideset strani obsegajoče opazke prinašajo vse, kar je za umevanje priobčenih spisov potrebno, in res tudi samo to. Človek se razveseli vsakega novega zvezka te znamenite serije, ki bo počasi postala prave «gruntne bukve» naše lepe literature; želel bi si samo, da bi se nje naslovna stran, ki je s svojo tipografijo za današnje čase pravi anahronizem, primerno modernizirala. Danes zmoremo v teh rečeh tudi v Ljubljani že kaj več ko v preteklem stoletju — in taka zbirka zasluži v resnici tudi dostojnejše tipografsko lice.

J. A. G.

**Bernard Shaw: Sveta Ivana.** Poslovenil Oton Župančič. Slovenska Matica v Ljubljani, 1928. Str. 126.

Angleži so sežgali Ivano, Anglež — oziroma Škot — ji je posvetil največje, najnežnejše delo, kar se jih ukvarja z njeno usodo. Obilna je literatura o Devici. Že v Shakespeareovem Henriku VII. nastopa kot pomembna oseba, toda iz političnih razlogov zabrede v opolzko vlogo. Voltaireova «Pucelle», malce smešna, služi v prvi vrsti za pobijanje takratnih družabnih institucij, dočim je Schillerjeva «Jungfrau von Orleans» romantično neresnična. Šele Quicherat je 1841. objavil o lorenski pastirici realistične študije, ki so vzbudile toliko zanimanja, da sta Američan M. Twain in Škot Andrew Lang očrtala njen životo-pis, ali olepšan. In 1908. se jima je pridružil realist A. France. Vse te vire je Shaw pretresel na 50 straneh drobno tiskanega uvoda, ki ga nam slovenitelj, žal, ni podal. Dostavil bi lahko še dokaj spisov o lorenski razsvetljenki; evo nekaj imen: Southeyeva pesnitev (1795.), Micheletova zgodovina, Barbierova petdejanka z Gounodovo godbo (1873.), Mermetova opera (1876.). Po Ivanini kanonizaciji 1920. pa kar bohoti zadevna književnost. Samo leta 1924. so nastopili Fr. Porché z lirično dramo, Jos. Delteil z živahno «biographie romancée» in gospodična Mercedès de Acosta s tragedijo «Jehanne d'Arc».

Shaw je osvobodil dekline iz Domremyja vseh osladnosti. Brez priveskov in prikupnih prilastkov deluje pred nami preprosta in skromna v besedah, kakor



je bila skromna v obleki. Junaška in domača, istinita in jasna stopa po začrtani poti, zamaknjena in pametna vabi gledalcem solze v oči. Skoro neumljivo je, da je sprožila «Saint Joan» polemike po anglosaksonskem svetu: baje zanemarja nadprirodno stran. Pa — naj bi mar občinstvo slišalo neizrazne glasove nadangelov Gabriela in Mihaela, svete Katarine in Marjete? Izvoljenka sama jih čuje, slednji njen korak se ravna po nebeškem odzivu. Tajnost ohrani na ta način svojo prisrčnost in učinkovitost. To je misterij duše.

Shaw je podelil novost in silo svojemu zasnutku z jarkim nasprotjem med zanosito junakinjo in njeno okolico, kjer vdelavajo vse spletke koristolovstva in slavohlepja. Plemstvo in duhovstvo in sodstvo je predočil v pestrih barvah in nestrpnem direndaju. Živa zgodovina se razvija pred nami. Čutiš, da je ni obudil knjigobrsrk, ampak bistre vidovitega veleuma.

Prva slika vodi v Vaucouleurs pred stotnika Baudricourta. Ivanka ga prosi za konja in orožje, da bi mogla nad tujega osvajača. Omahljivi razustnik, pravcati vojaški birokrat, se naposled vda vedri volji čudovite ovčarice... V Chinonu se nam razodene zadrega plahega dofena, ki pritiskajo nanj posvetni in duhovski veljaki, tako da bi najrajši vrgel puško v koruzo. Tudi Ivanki se želi ogniti, toda vojaštvo je očarano od nje. Kmetica, preoblečena v borca, je zanimiv prikaz: zasluh se ji dovoli. (V angleškem predgovoru trdi avtor, da je bila Darkova prvoboriteljica za razsodno žensko nošo, kot dve sto let pozneje švedska kraljica Kristina, kot Chevalier D'Eon in mnogo drugih junakinj, napravljenih po moško.) Ivanka ugane med dvorjani skritega prestolonaslednika in ga na samem pregovori kakor v naslednjem prizoru Dunoixa, da navali z njo na Angleže. Uspeh ugotoviš v četrtem dejanju, ki je s šestim najjačje. V šotoru zborujejo grof Warwick, angleškega kralja miljenec, in angleški kaplan Stogumberski, debeli zastopnik britske sebičnosti. Pomenek je izredno močan. Duh časa se razgalja pred publiko. Warwick zahteva, da se mladenka spali kot vešča: britanska moč ni mogla biti strta drugače ko s čarobo. Predvsem pa seveda mu gre za obrambo fevdalne kaste. Ivankin načrt, odpoditi vsiljivce iz vseh dežel, koder se govori isti jezik, mu je anticipiran nacionalizem. Beauvaiski vladika ruje proti njej, ker Devica brez cerkvenega posredništva naravnost občuje z Bogom: ona torej začenja protestantizem! Ivanka je bila prva protestantska mučenica, veli Shaw v nekem komentarju. Pridigar Stogumber divjá zoper njo zaradi čudežev: teh se premalo godí na Angleškem.

V 5. sliki — kronanje v Reimsu — zbode v oči posebno to, kako Ivanka prenaša materinske nagone na Karla in domovino. Zatem se otvori najpomembnejši del kronike: obsodba in sežig (1431). Z enostavnimi pomočki — brez preproščine ni trajne lepote — je dosežen najgloblji dramatični učinek, vprav shakespearski, le še bolj stisnjen in urejen. Vobče rišejo zgodovinarji Ivankine krvnike kot nizkotne podleže. V svoji razlagi Shaw zavrača to mnenje: bili so pošteni kakor njih žrtev, samo v tedanjih vodah so plavali. «Vsaka posvetna oblast naredi iz ljudi kanalje», priznava sam inkvizitor (82). Epilog, izviren kot le kaj, se vrši v snu. Karlu VII. se pojavijo Ivanka in vse osebe, udeležene v njeni nesreči. Ena ji naznani, da je 25 let kesneje nje krivda ovržena. Vojščak, kateri ji je na grmadi pomolil križ, pove, da ima za ta blagi čin vsako leto en dan dopusta iz pekla, kjer pa ni posebne hudine. Črn gospod s cilindrom, prihajajoč iz Rima, sporoči, da so jo posvetničili. Tedaj jim ona predlaga, da bi se vrnila med zemljane in nadaljevala svoje poslanstvo. A glej! pri tej priči se vsi v grozi razbegnejo, edini vojak ostane, dokler ne bije polnoč. «O Bog, ki si ustvaril to prelepo zemljo, kedaj bo pripravljena spre-



jemati Tvoje svetnike?» zaključuje rajnica. Tako se plastični privid prošlosti zaostri v pikro puščico na sedanje človeštvo, zlasti pa angleštvo.

Pričujoči umotvor kakor cel niz prejšnjih opravičujejo odgovor, ki ga je pisec dal na vprašanje novinarske poizvedbe, kateri so trije najboljši živeči dramati v Angliji: «Bernard Shaw, B. Shaw in Shaw»... Slovenska izdaja je dostojna vrstnica izvirniku tako po tiskarski kot po jezikovni obliki. Prelagatelj je še vedno odličen tvorec in vešč izbiralec besed, kar je treba v dobi «benzitanadmila» ponovno poudarjati. Njegove vrline krepko odtehtajo to ali ono pravopisno nedoslednost ali nedostatno korekturo. A. D e b e l j a k.

**O Župančičevi «Veroniki Deseniški».** V 3. številki «Slovanskega prehleda» je Fr. Koblar, urednik Doma in sveta, objavil za pesnikov jubilej kratek informativen esej o O. Župančiču. Zanimiva v tem članku je posebno Koblarjeva sodba o «Veroniki Deseniški». Čitatelji «Ljubljanskega Zvona» se utegnejo še spominjati srdite polemike med Ljubljanskim Zvonom in Domom in svetom, odnosno med Koblar-Vidmarjem in Fr. Albrechtom, polemike, katere povod je bila Župančičeva «Veronika». Danes sodi Fr. Koblar o «Veroniki Deseniški» takole: «Na tej najvišji višini je Župančič zasnoval tudi svojo historično tragedijo «Veroniko Deseniško» (1924). Po njegovih lastnih izjavah je hotel v nji pokazati «rojstvo slovenske duše». V resnici je to simfonija najkрасnejših pesniških slik, prelivanje tradicionalne narodne vere v novo notranje očiščenje, gledanje v dušo in pojmovanje greha. S pomočjo historičnih dogodkov se je pesnik spojil s svojimi osebami v enoto človečanstva in poskusil pogledati v slovensko dušo, ki zre v svet čisto in jasno. Drama je sicer vzbudila ostre kritične spore, gotovo pa je, da je Župančič zлил v nji z neobičajno virtuoznostjo dramatične življe z epskimi in lirskimi.» Fr. A.

## K R O N I K A

**Kolektivna razstava † Ivane Kobilce.** V dobi razširjene slikarske izobrazbe so slikarske diletantke tudi med Slovenci kaj pogoste; srečujemo jih v vsem XIX. stoletju. Sodobniki so jim pogosto pripisovali mnogo večji pomen nego ga je mogla zgodovina pozneje odobravati. Samostojnih dejanj v njihovem delu docela pogrešamo, znamenje, da so se udeletovale izključno v mejah prejetih naukov in zato tudi zastoj iščemo žive zveze s tokom umetnostnega razvoja, ki je šel mimo njih in jim pustil samo pečat lokalne in trenutne pomenljivosti.

Razstava Ivane Kobilce, prirejena poldrugo leto po slikaričini smrti v Jakopičevem paviljonu, je seznanila Slovence s celotnim delom sodobnice impresionističnih mojstrov, ki se je umetnosti popolnoma posvetila in dosegla svoje lastno mesto v razvojni zgodovini našega modernega slikarstva. Kolekcija dve sto slik, pastelov in risb, katere je razstava pokazala, bi se dala podvojiti, in to je vsekakor dokument izredne delavnosti in duševne prožnosti. A še v izbrani obliki je zadoščala razstava za spoznanje, da nimamo opraviti s tehnično rutinirano diletantko, ampak z resno stremečo umetnico, ki je preživela različne razvojne dobe v svojem delu ter ž njim odgovorila na umetniška vprašanja svojega časa.

Prve korake umetniškega šolanja je napravila Ivana Kobilca na Dunaju, kjer je kopirala holandska cvetlična tihožitja in genre, pa tudi Tintorettove portrete. Ne da bi mogli po teh delih sklepati o poznejšem izživljanju umetniških vplivov, moremo videti v izberi snovi že zgodaj ljubezen do predmetov, ki jih