

m e d d o b j e

5-6

FRAN ZORÈ (—), NEZNANEMU JUNAKU (241), EPITAF (241), TRI IZ ISTEGA CIKLA (242), KO BI LE VEDELA (243), IN ZOPET JE POMLAD (243), STARA MATI (244), NAZARENEC (246) * ALOJZIJ GERŽINIČ (BUENOS AIRES), MODERNA GLASBA (247) * FRAN ZORÈ, REPREZENTIRAMO (261), POŠTA VESTIBIL (262), JUDA IŠKARIOT (263), JAZ, ANGEL (264) * STANKO JANEŽIČ (TRST), POGOVORI (265) * FRAN ZORÈ, TRINAJSTA IZ CIKLA „DEŽELA“ (268) * RAFKO VODEB (LOUVAIN), CELICE, RAK IN MODERNA UMETNOST (269) * MILENA SOUKAL (CHICAGO), PESMI (277) * TINE DEBELJAK (BUENOS AIRES), STANKO MAJCEN PRIPOVEDNIK II. (279) * FRAN ZORÈ, JAZ PA POJDEM NA TO GORO (300), PRI PREPROGARKI (301), PSALM (301)

ČAS NA TRIBUNI: TEHNIKA IN KULTURA (ING. STANE GABER, —, 303) * KULTURA ZA RDEČIMI ZASTORI II. (LEV DETELA, DUNAJ, 308) * ČRKE BESEDE MISLI: ZAPRTA IN ODPRTA VRATA (RUDA JURČEC, BUENOS AIRES, 317) * ZAPISKI: IZ SODOBNE SLOVAŠKE POEZIJE (LEV IN MILENA DETELA, DUNAJ, 326)

M E D D O B J E

Leto VI

1962

Štev. 5-6

Izdaja Slovenska kulturna akcija v Buenos Airesu

Uredniki: Zorko Simčič, Ruda Jurčec in Rafko Vodeb

Revija izhaja letno v šestih številkah. Naslov uredništva in uprave: Alvarado 350, Ramos Mejía, Provincia Buenos Aires, Argentina. — Uredništvo ne objavlja anonimnih dopisov. Prispevki s psevdonimi se objavijo samo, kadar je uredništvu znano tudi pravo avtorjevo ime.

Rokopisi se ne vračajo.

Ovitek arh. Marijan Eiletz

Cena posamezni številki (zvezku) m\$n. 120.— 2.— U\$S. — ~~300~~ LIT.
● NF — ● šilingov — ● angl. funt

Izšlo kot 47. publikacija Slovenske kulturne akcije.

Registro Nacional de Propiedad Intelectual No. 525.975.

Tisk tiskarne „Editorial Baraga“, Pedernera 3253, Buenos Aires.

NEZNANEMU JUNAKU

Fran Zorè

Spava nam neznano kje
mož samsvoj in brez imena,
zglodali so mu kosti črvjé,
rod njegov je brez semena.

Prvi on zasadil je lopato
v ilo, v pesek, v kajvemkaj,
obrodilo mu je blato — blato,
seme osemnilo se kdaj...

In zdaj raste nem in klije bilje,
ječmen, oves, pšenica in proso,
on pa kakor ptič preplah se skril je,
v grmu žvižga pesem nam svojo.

EPITAF

Fran Zorè

Bog moj, kaj nam vse pod zemljo spi,
hčere in sinovi, trpek rod:
kam pogled jim meri, v naše dni,
ali tja, kjer vse je en sam pot?

Križem-kražem, sem in tja
bliskali smo ko bogovi
— zdaj, ko se majéjo tla,
kam štrle čeljusti nam, rogovi?

Tu pa spi mladenič tih in plah,
čaka na vstajenje,
z roso je odet, postlan na mah,
misel - nič, samo še koprnenje...

TRI IZ ISTEGA CIKLA

Fran Zorè

KOL

Kol,
ogóljen kol,
s krvjo osóljen kol,
spran,
ožgan,
ko da od veka stoji
in ne more stran...

Trava
poležava
in ne raste več,
srna se tam ne pase več,
komaj tica seda nanj,
pa jo plaho podrobí drugam
in ne more pozabiti mesta,
kamor je sedla...

Stezà in cesta:
ogne se mu
človek in volk.
Molk
ko da je tu razklan,
— a krik,
rešni krik
ne more nikamor.

Še krik,
rešni krik,
krvavo žareč krik navpik
— ko kol zabit v zemljó
in ne more nikamor.

Kam sega ta kol?
V jetra
zemljé?
Do kod se je zaból?
V srcé
nebes?

Ah, saj je le kol,
navaden kol,
neotesan in grob;
in le veter,
kadar tuli v svoj rog,
pa še nanj zapiska
ko na votel zob...

KO BI LE VEDELA

Ko bi le vedela, kje je ta griček,
ko bi le znala, kaj mi zvoni,
ko pa je gluho jelenje rogovje,
volk tuli v noč in medved molči.

Ko bi le vedela, kje je ta griček...
vem le, da zvezda nad njim stoji,
vem le, da Mati božja brezjanska
Jezuščka nad njim drži.

IN ZOPET JE POMLAD

In zopet je pomlad
— kaj nisem pomladi preklela?
Trdo se preživlja osat,
o trje jaz sem živela!

In kaj mi hoče pomlad?
Na svetlo se zbira družina,
lej, oče, hči, mati in brat,
a jaz — brez edinega sina.

Razcvela se jablan bo rožna,
razsipala breskev svoj cvet,
objela bo misel pobožna
vsa srca, vse duše, ves svet.

A jaz jo kolnem pomlad,
vso črno jo vidim in grozno
— iz kámenja srka svoj sok osat,
in če že cvetè, cvetè prepozno.

STARA MATI

Fran Zorè

1.

Ko se nagnem nad tvoj dan,
noč je gluha, topa,
bil si mi — Bog ve — poslan
iz vesoljnega potopa.

Zdaj si dete spet napetih lic
in zardelega ušesca,
típaš, típaš, kjer ni nič
— to so plahi prstki mesca.

Jaz pa sama in brez mleka,
ko da čakam na pogibel,
čakam na mizarskega človeka,
da mi steše jo, to zibel.

2.

Kaj bi točila solze,
 ko pa je povodenj!
 Ah, pripluj mi na srce
 bel, prebel mladič,
 tih, pretih mrlič,
 kot v pristan predrag pripluje ladja
 valujočih jader in želja!

Tu boš varen v zavetju,
 tu boš ko v objetju
 sončnih oljk in kršnih gor:
 srca neumrljivega,
 nedrja neusahljivega,
 zarja mu in zor.

Tu boš zopet, kar si bil,
 ena kri z menoj in ena kita.
 Duša in telo vsevdilj
 ko da spajata se in delita...
 čuda gnezdo sprepletano!
 In s poljubom enim
 vse bo zopet eno.

3.

Nad rosami
 puh,
 nad kosami
 duh,
 ko da je seno v seniku;
 in vendar je leto
 šele spočeto
 in sonce še v vzniku.

Zazôri,
 dozôri,
 moj zlati klas,
 oj, detelja, cveti;

in, ajda, ne nori
v ta lepi čas,
jesen je, ni več poleti!

Mudi
se, mudi
meni stari materi,
da mu še ozimno posejem;
ko pride belih pesti
in zrna se hoče glavi trdi:
— že vejem, že vejem...

NAZARENEC

F r a n Z o r è

Na žamet noči razpeti
blesteči Labod —
bolečina kapljá
in perot
je streči ne more,
temná drgeta
le senca od gore do gore...

Tihi Labod, blesteči Labod
pojoči —
glej, kepe človeških usod
v blatni noči:
krč vije telo,
valja jih v prahu strah,
zgneto se
pa nárazen planejo — ah,
brat v bratu oskrunjen,
črt s črtom otrovan...

Pod zvezdami Tvojega trpljenja,
v svetlobi Tvojih ran.

MODERNA GLASBA

Alojzij Geržinič

PREGLED IN OCENA

I. Pregled modernih pojavov in struj.

Splošen vtis. Atonalnost. Dodekafonizem. Serialna glasba. Mikrotonalizem. Konkretna muzika. Elektronska muzika. Druge smeri. Veliki nedogmatični komponisti.

II. Ocena.

So zadostni glasbeni elementi do 20. stoletja? Novi sistemi: atonalnost, dodekafonizem, Webern - serialnost. Načelne sodbe o moderni glasbi: Honegger, Ansermet, St. Vurnik. Zaključki. Elektronska in konkretna muzika. Povzetek in sklep.

I.

Z današnjega stališča se zdi mejnik moderne glasbe konec prvega desetletja našega stoletja; tedaj so skrajneži menili zavreči vso tradicijo in odklonili tonalnost.

Dobrih petdeset let, ki so odtlej pretekla, je slogovno neenotnih: odmevom prejšnjega veka (impresionizmu in novi romantiki) se je ob prvi svetovni vojni viharno nasproti postavil ekspresionizem; za njim so se poskušali konstruktivizem, novi klasicizem in novi realizem; vzporedno gredo razni primitivizmi (jazz, folklorne sestavine).

Tudi v organizaciji tonskega gradiva je najti vse mogoče načine in njihove kombinacije: tonalnost, modalnost; celotonske, pettonske in posebej zgrajene skale (Skrjabin, Hindemith), politonalnost; četrtonske, šestinotonske sisteme; dodekafonizem, atonalnost, serialnost. Ob vsem tem pa poskušata v sredini 20. stoletja napraviti podobno revolucijo, kot jo je v začetku stoletja izvedla atonalnost, elektronska in konkretna muzika.

Pri izdelavi obeh julijskih predavanj (1961) pri Kulturni akciji, ki jih tu prirejam za revijo, so mi predvsem služila sledeča dela:

Herbert Eimert, Lehrbuch der Zwölftontechnik, Wiesbaden 1952. Španski prevod: ¿Qué es la música dodecáfónica?, zbirka Nueva Visión, Buenos Aires 1959. Uporaben, dasi enostranski je uvod. (Avtor: Juan Carlos Paz.)

Naš namen je, da se razgledamo po vsem tem vretju, da povajom iščemo vire in namene; da si ustvarimo kolikor moč utemeljeno sodbo.

Klasika je ustvarila uravnotežen, oblikovno, stilno in zvočno zaokrožen lepotni svet. Pot do klasike moremo pojmovati kot stalno izpopolnjevanje v isti smeri. Plast za plastjo se je usedala, dokler ni nastala stavba apolinične dovršenosti.

V romantiki se je pričel razkroj te zgradbe. V mnogih smereh je razvoj seveda šel naprej: izraznost, zvočnost, barvitost, vzlet, rafiniranost. Razkroj klasičnega reda pomeni predvsem razbitje oblik, kompliciranje in drobljenje melodičnih, harmoničnih in ritmičnih sestavin. Taki pojavi so že zelo zgodaj napovedovali revolucionarno hotenje. Pri Beethovnu n.p.r. najdeš (v 9. simfoniji) akord, ki ga tvorijo vsi toni d-mol lestvice; pri Schubertu se v nekem menuetu v nekaj taktih zvrsti vseh 12 poltonov. Sploh uvajajo Nemci vedno več hromatike. Čudovit vrh na tej poti je Wagnerjev „Tristan in Izolda“. Tu je véliki zanesenjak dosegel tudi mojstrstvo v „harmoniziranju melodij“: vsak del, vsak ton melodije more podpreti s katerim koli akordom in vsakemu nadaljevanju melodije more dodati kateri koli ton — to, kar je prolašal za ideal glasbene tvornosti Liszt.

Temu romantičnemu poletu hromatike je v drugi polovici stoletja pri Rusih stopil ob stran prerod starih cerkvenih in ljudskih modalnosti in z njim vred razširjenje harmonskih odnosov, kot so dotlej bili v rabi. Programsko slikanje zahodnih romantičkov je tu našlo vzporedje v razpoloženskem slikanju.

Oplajajoč se iz obeh struj je v Franciji nastopil impresionizem in postavil v ospredje zvočnost, harmonsko barvitost. Debussyju niso več potrebna pravila za vezavo in razvezo akordov — ti postanejo samostojni in med seboj enakopravni nosilci zvočnih učinkov. Tonalnost ostaja kot globoka podlaga, ki jo sicer čutiš, a često ne vidiš: značilno je plavanje med tonskimi načini, prekrita tonska usmerjenost in prikrivana funkcionalnost. Pri nanašanju zvočnih gmot na platno impresionističnih skladb niso red-

Herbert Eimert in Karlheinz Stockhausen (urednika), *Elektronische Musik*. (1. zvezek revije "Die Reihe"). — Španski prevod: ¿Qué es la música electrónica?, Nueva Visión 1959.

Pierre Schöffler, *A la recherche d'une musique concrète*, Paris 1952. — Španski prevod: ¿Qué es la música concreta?, Nueva Visión 1959.

Služila so mi tudi druga dela zbirke Nueva Visión (n. pr. obširni Uvod v moderno glasbo, ki ga je napisal argentinski avantgardist, že navedeni J. C. Paz); monografiji o Schönbergu (avtor: J. C. Paz) in Bartoku (avtor: S. Moreux), Leibowitzeva knjiga o dodekafonizmu), raznih avtorjev dela o sodobnih komponistih in smereh.

Sproti navajam nekatera dela, ki so mi nudila posebno tehtne ali zanimive misli.

kost vzporedne sekunde, kvinte, septime, none (Debussy), kasneje tudi undecime in tredecime (Ravel, Schmitt, Roussel).

Dva nova poskusa glasbenega grajenja predstavljata politonalnost in mikrotonalizem. V prvem načinu se istočasno slišita po dva tonovska načina — ali več — (poskusi pri Stravinskem, Ravelu, Milhaudu, Caselli i. dr.); drugega so se posluževali tisti, ki jim je celo skrajnostni hromatizem kakega Regerja premalo razdrobil gradivo za komponiranje; zato so razbili cele tone v štiri (četrttonska glasba) ali še več delov (Hába, Višnegradski, Carillo).

Po takih poteh je prišla glasba daleč od renesančne in baročne ureditve. Kljub vsemu pa je bil skok v načelno, sistematično atonalnost (Schönberg, *Drei Klavierstücke*, op. 11 [1908]; Busoni, 2. sonatina) nekaj revolucionarnega. Od Rameaujeve harmonije — na terčni osnovi — ni ostalo sledu. V glasbenem toku ni več polov in žarišč funkcionalne harmonije, ni učinkov simetričnosti, ni kadenc. Posamezni inštrumenti ali glasovi gredo vsak svojo melodično pot, kar jih tudi na naglašanih mestih vrže v brezobzirno disonančne zvočne gruče. Tradicionalno razmerje med konsonancami in disonancami se obrne: prevladujejo male sekunde in velike septime, none, zvečane kvarte in kvinte, konsonance so le prehodne.

Je vtis popolne anarhije pravilen? Zdi se, da je revolucionarna volja po uničenju dotedanjega res prevladovala. V težnji po novem je vodila intuicija, ki je skušala odkriti še neznane hierarhije vrednot. Gradnja je mozaična: druga ob drugo se postavljajo tematske celice. Velik poudarek je na harmonski silovitosti.

Sproščena atonalnost Schönberga ni dolgo zadovoljevala. Ne on ne njegovi učenci (Berg, Webern) niso hoteli viseti le na zoprvanju, intuiciji in v širokem ekspresionističnem okviru „poetične enotnosti“. Začeli so atonalnost organizirati. Najprej so ji primenili predklasične in klasične stroge oblike: kanon, variacijo, celo sonatno obliko. V atonalno gmoto so torej vcepljali tonalne oblike. Najznamenitejši predstavnik organizirane atonalnosti je Schönbergov „*Pierrot lunaire*“.

Atonalnost je bila pri nas moderna po prvi svetovni vojni. Vodnik te struje je bil Slavko Osterc. Njegovi učenci so po večini omilili začetno brezobzirnost (Bravničar, K. Pahor, Zebre, Sturm). Največje delo tega vala je Kogojeva opera „Črne maske“ — proizvod genialnega duha, pa tudi podoba strašne notranje razklanosti, v kateri se najbrž že uveljavljajo prvi znaki poznejše popolne razkrojenosti. Prav sedaj so „Črne maske“ na novo odkrili: morda bodo kot prva slovenska reprezentativna opera zavzele svet.

Prvi poskus organiziranja atonalnosti ni bil dokončna rešitev. Schönberg je čutil, da je namesto zavrženega sistema tonalnosti potrebno kako drugo urejevalno počelo. Tega je po prvi svetovni vojni našel v dvanajsttonski tehniki (dodekafonizmu).

Prvič jo je uporabil v zadnjem od Klavierstücke, op. 23 (1923). Zdi se, da je bila ta možnost tedaj v zraku. Baje je violinist Golliščev (tudi avantgardističen slikar) že leta 1914 zložil atonalen kvartet s harmonskimi tvorbami dodekafonskega značaja. Teoretično je ta sistem zamislil njegov profesor Dunajčan J. M. Hauer (prim. njegov esej "Wende der Musik?", leta 1926). Tudi Herbert Eimert je leta 1923 sistematično študiral to tehniko ("Atonale Musiktheorie").

Dvanajstpoltonska glasba je sistem razmerij med vsemi 12 poltoni. Njena celica je enkratna serija v svobodno izbranem zaporedju vseh 12 poltonov, ki se nato v istem vrstnem redu ponavljajo skozi celo skladbo. Pri tem so komponistu odprte vse ritmične spreminjevalne možnosti, možnosti različne višine — t.j. isti ton se pozneje lahko ponovi v kateri koli oktavi —, različnega trajanja, različne jakosti in barve. A vse to je nudilo še premalo možnosti, zato so začeli kot enakopravno enoto jemati poleg osnovne serije še obratno serijo (tako, ki jo pokaže navpično zrcalo), obrnjeno serijo (v vodoravnem zrcalu), obrnjeno serijo v obratnem redu; prenos serije (ali obratne serije) na kvarto ali na kvinto. Izračunali so, da je s takimi kombinacijami možnih nad 500 milijonov serij.

Dodekafonski smeri pripadajo poleg dunajske šole (Schönberg, Berg, Webern, Krenek) Nemci H. E. Apostol, Paul A. Hartmann, Eric H. Kahn; Italijani Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Luigi Nono, Camilo Togni; Francozi Pierre Boulez, Joseph Koffler, René Leibowitz (po rodu Poljak); Angleži Earle Brown, Wallingford Riegger, Charles Ruggles, Ben Weber itd.

Serijam intervalov (v melodiji ali tudi sozvenečih v akordih) je Webern — za njim Messiaen i. dr. — začel pridruževati še drugačne serije: različna višina, ritem, jakost, način proizvodbe tona (staccato, tenuto, legato...). Medsebojna kombinacija teh serij se je razvila v novo kompozicijsko načelo, ki ga nazivamo serialnost ali serialna metoda. Ta je raztegnila racionalno nadzorstvo na vse glasbene sestavine. „Novo serialno komponiranje ima pred sabo kot karto celotnost glasbenega urejanja. Njegova kristalizacija je serija; ta je edini in avtentični formalni element, ki ga je naše stoletje prineslo v glasbo.“¹

Vzporedno z iskanjem novega sistema, ki bi stal še na podlagi dotlej v glasbi uporabljanih inštrumentov in zvokov, so nekateri začeli misliti na razširjanje zvočnega gradiva. Že leta 1913 je futurist Luigi Russolo poskušal v glasbeno urejenost vrniti šume. Sistematično pa sta v tej smeri iskala John Cage in Edgar Varèse. S pritegnitvijo glasov brez določene višine sta načela pregrajala med zvokom in šumom. Varèse je posebno gojil tolkala in jim včasih že dodajal v laboratoriju narejene glasove. Marten-

¹ Eimert in Stockhausen, op. cit., str. 18.

not je iznašel aparat za proizvodnjo zvočnih valov („Martenotove orgle“).

Po drugi svetovni vojni se je Pierre Schaeffer lotil poskusov s „konkretno glasbo“. Namesto z osamljenimi toni, kot jih dajejo glasbila, naj skladatelj dela z „zvočnimi objekti“. Iz naravnega prostora in iz laboratorija naj se posnamejo zvočna dejstva (vlak, množica, šumi...). Taki zvočni objekti se uredijo in se porabijo nespremenjeni ali preoblikovani. Naloga „montaže“ je, da jih naniza v zaporedju ali istočasno. Schaeffer sam razlaga: Dosedanje tri klasične spremenljivke: višina, trajanje in barva, niso zadostne, da bi še danes označevale glasbo v širšem smislu. Poleg teh treh fizikalnih razsežnosti zvoka moramo upoštevati tri ravnine, na katerih te razsežnosti delujejo: teksitura, dinamika, spekter. Aparate za proizvodbo prve in tretje so že izumili. Iz tako dobljenih zvočnih objektov se s škarjami in klejem dela partitura. Kompozicija in interpretacija se združita v aktu realizacije.²

Leta 1951 je francoski radio dal svoj studio na razpolago skladateljem, ki niso pripadali prav tej skupini (Messiaen, Boulez). Že naslednjega leta je Boulez izdelal Študijo I. in Študijo II., v katerih je „konkretni“ material organiziral v serialni obliki.

Prav tako leta 1951 je kölnski radio uvedel poskuse in oddaje elektronske muzike pod vodstvom Herberta Eimerta. Čez dve leti se je tej skupini pridružil doslej najuspešnejši proizvajalec te smeri Stockhausen. Prva njegova kompozicija (Študija I.) je bila izdelana s samimi sinusoidalnimi zvoki (t.j. „čistimi“ zvoki brez sozvenenja spremnih tonov; proizvaja jih elektronski frekvenčni generator). V skladbo „Pesem mladeničev“ je vnesel stereofonijo: zvoki prihajajo od vseh strani, tako da postane poslušalec činitelj koordinacije. Prvič so se elektronske skladbe predstavile po kölnskem radiu 19. oktobra 1954.

Boulez družijo elektronske zvoke in običajna glasbila; drugi dodajajo tudi vokalne elemente (dele besed). V delu „Poésie pour pouvoir“ (Boulez, 1958) se magnetofonski trak s 7 kanali prenaša v špiralni vrsti zvočnikov okoli dvorane: en zvočnik stoji sredi prostora; istočasno pa izvajata dva orkestra drugi del. S takimi načini poskušajo poleg Bouleza in Stockhausna še Eimert, Gredinger, Henri Pousseur, Bruno Maderna, Luigi Nono, H. Badings in drugi.

„Partiture“ elektronske muzike so tehnični formularji, na katerih so navedene frekvence, cedila, trajanje in kvaliteta zvočnih valov in podobno.

Pripadniki te struje izhajajo od Weberna. Ta se ni zadovoljil le s serialno razporeditvijo zvokov po višini, marveč je že nakazal možnosti tridimenzionalne serialne tehnike. Skrčil je glasbo na osamljene intervale in zvoke; njegove tvorbe se ne razvijajo

² Schaeffer, op. cit.

vzdržno, temveč v avtonomnih skokih. V elektronski muziki tvorijo zvočno realnost čas, prostor in jakost, zajeta pa je v serialno mrežo. O takem načinu skladanja sodi Eimert³: „Edino odločilno je, da elektronska sredstva, s katerimi glasba sedaj razpolaga, natančno odgovarjajo položaju skladateljskega procesa. Ne velja misel, češ: muzika se more delati *tudi* z elektronskimi sredstvi. Na sedanji stopnji glasbe postaja položaj skladateljskega razvoja jasno določljiv: je položaj 'po Webernu', položaj, ki ga je ustvarilo odkritje zvoka.“

Pristaš elektronske muzike H. H. Stuckenschmidt takole opisuje poslušanje skladb te vrste: Sliši se „nekaj, kar se zdi strašno komplicirano in je v začetku brez spoznavne ureditve; obenem pa nekaj, kar je organizirano bolj jasno in urejeno bolj natančno kot katerakoli prejšnja glasba.“⁴ Ta muzika ima kozmičen značaj. Popolnoma se je odmaknila od subjektivnega območja čustev; v njenih vznemirljivih oblikah čutiš sile, ki se zde nadčloveške in nadzemske. Boris de Schloezer in Marina Skrjabin⁵ vidita v njej magijo — elektronska muzika se zdi magična umetnost ali umetelnost.

Ob strani črte dodekafonizem — serialnost — konkretna in elektronska muzika stoji več pomembnih komponistov: Béla Bartók, Igor Stravinski, Paul Hindemith, Artur Honegger, Sergij Prokofjev, Dmitrij Šostakovič. Njihov položaj je plastično prikazal Honegger: „Vsi stojimo pred steno; ta zid, ki je zgrajen iz vseh materialov, nagrmdenih v stoletjih, se dviga pred nami in vsakdo se trudi, da bi našel prehod; išče ga po svoji osebni intuiciji.“⁶

Nekateri so krepko zrasli z rodno zemljo; njihovo ustvarjanje je prepojeno s folklornimi prvinskimi, ritmom, melodiko, posebnimi skalami (modi): Rusi, Bartók. Tu je možnih nebroj stopenj. V razvoju Bartóka samega je dobro opaziti premik od uporabe melodičnih in ritmičnih ljudskih tém do prostega komponiranja, v katerem pa je ujeto bistvo, recimo: duša narodnega umetnostnega izraza.

Eklekticizem v slogu, v obdelavi zvočnega gradiva: sovjetski skladatelji.

Primitivizem; n.pr. v prevladi ritmičnega elementa (Stravinski, Bartók, Gershwin [jazz]); v reduciranju zvočnosti in v arhaičnosti (po Satievih zgledih: Stravinski, Bartók).

Atonalnost, kombinirana s politonalnostjo (Milhaud), ali s klasičnimi oblikami (Hindemith) ali z novimi sistemi (isti); „zmerna atonalnost“: Honegger, Stravinski.

³ Eimert in Stockhausen, op. cit.

⁴ Eimert in Stockhausen, op. cit., str. 42.

⁵ Problèmes de la musique moderne, Paris 1959; španski prevod: Problemas de la música moderna, Barcelona 1960.

⁶ Je suis compositeur, Paris 1957. — Argentinska izdaja: Yo soy compositor, Buenos Aires 1952, str. 125.

Vse te in druge možnosti se na raznolike načine križajo; v njih in po njih se skladatelji izražajo in iščejo naprej. V tem, kar imenujemo moderna glasba, se torej srečujejo slogovne smeri, kot so impresionistični in novoromantični podaljški, ekspresionizem, novi klasicizem in novi realizem, razni konstruktivizmi; tehnike in sistemi: tonalnost in modalnost in novo zgrajeni lestvični in harmonski sestavi, mikrotonalnost, atonalnost, dodekafonizem, serialnost, konkretna in elektronska muzika. Nekateri skladatelji se oklepajo izključno enega sistema, drugi prehajajo iz enega v drugega, večina pa se poslužuje kombinacij raznih tehnik.

II.

Po impresionizmu in novi romantiki so se stvari silno naglo razvijale. Široki tok je kmalu prihitel do razpotja, kjer je bilo treba odgovoriti na vprašanje: ali so možnosti hromatike, vedno bolj komplicirane in svobodne harmonije — v kateri ostaja le še neka funkcionalnost — in polifonskih sredstev še plodovite, ali pa so že izčrpane in je treba „kamor koli in kakor koli“ iz te slepe ulice.

Tisti, ki so bili tega drugega mnenja (Schönberg in njegova „dunajska šola“), so zavrgli tonalnost — torej na fizikalnem pojavu harmoničnih sozvokov sloneči sistem, ohranili pa so elemente, ki po dotedanjem umovanju tvorijo bistvo glasbe: melodične črte — čeprav redno zelo razbite —, harmonično sozvočje — čeprav običajno disonančne tvorbe, nastale ob zaletu vodoravnih linij — in ritmiko — navadno zelo razgibano, neenakomerno. Ostali so pri tradicionalnih inštrumentih (vključno človeškem glasu) in tako po izkušnjah preteklosti z dinamiko in barvitostjo poživiljali glasbeni organizem, sestavljen iz melodike, harmonije in ritmike.

V opisanem okviru pa je bila ta struja izrazito revolucionarno razpoložena. Gnal jo je odpor proti preteklim, zlasti neposredno preteklim vrednotam (romantika) in med njimi v prvi vrsti proti izpovednosti, čustvenosti, sentimentalnosti. Schönberg je v tem lepo vzporedje Picassu: tudi on je začel kot romantični impresionist, pa se je kmalu obrnil proti temu „buržujskemu sentimentalizmu“ in začel delo revolucionarja: razbiti umetnost v sestavine in te sestavine brezobzirno individualistično zgnetati v napadalne tvorbe (*épatez le bourgeois!*). Ta individualizem se ni dolgo zadovoljeval z analitičnim in kritičnim zadržanjem, ampak je privzel k razumskemu vzletu še instinkt in težnjo po izrazu (torej vendar spet izraznost!) tesnobe in strahu (ekspresionizem). Tehnično novotarstvo se nekje stika z duhom dobe — vsaj pri res velikih ustvarjalcih.

Šibka plat revolucionarjev je nestrpnost: stvari, ki zore, prehitite in pri tem uničijo mnoge vrednote. Zavračanje in preziranje dotedanjega je izraz njihovega nezgodovinskega gledanja. Pri nas je Osterc govoril, kako je n.pr. romantika „dolgocajtna“ (ta beseda je prav tako značilna kot britje na balin in roganje lastnim skladbam). V 1. številki „Nove muzike“ (januarja 1928) je proglasil za moderno glasbo vse po Wagnerju (zakaj?), z izjemo nekih romantikov, „ki so mncnja, da je dovoljeno samo toliko 'modernizma', kolikor ga morejo prebaviti in kolikor si ga dovoljujejo oni“. (Str. 2. — V čem je pogrešek takega stališča?). V isti sapi pravi tudi Osterc: „Meni osebno (!) je harmonija precej postranska zadeva, prepričan sem celo, da harmonično mnogo novega ne bo produciral ne ta ne oni...“ Smisel revolucionarjev? „Mi stremimo za novim izrazom v vseh panogah...“ (Str. 3. — Torej še vedno 1. Schönbergova: atonalna, individualistična faza! — Kako pa se javlja „novi izraz“? Ali ne prav s „postransko zadevo“ harmonije, s harmonskimi drznostmi?).

Sicer pa naj bi v zgodovini umetnosti sploh veljal zakon metamorfoze stilov (Malraux): umetnik noče kopirati realnosti, njegova volja je osredotočena v upor proti prejšnjemu stilu. Res je, ta napetost je dejstvo, a ne vedno in ne pri vseh tako močna; istočasno z njo in navadno močnejše deluje nasprotna sila: vpliv dotedanje smeri, sama po sebi dana oblastnost prejšnjega stila. Razen v gibanjih, ki jim je geslo prav prelom (in v duhovno ohromelih dobah, v katerih je usahnilo vsako poslanstvo), velja naslednja ugotovitev: „Vsem „lepim umetnostim“ je določeno duhovno poslanstvo. Duhovno-čutna *kvaliteta* dela ima svoje zahteve, pred katerimi mora izginiti (“doit s'effacer”) iskanje originalnosti s proizvajanjem „udarnih vrednot“ “ (“valeurs de choc”).⁷

Često se drznost „udarnih vrednot“ zagovarja s sklicevanjem na prilagodljivost, na navajenost, na čas, ki zbrusi trdote, češ, Mozart je marsikaterim sodobnikom veljal za tvorca disonanc, danes pa je neprekosljiv vzor plemenite zvočnosti. Taki primeri se bodo vedno ponavljali, ne povedo pa nič o potrebi, o dopustnosti, o kvaliteti tega ali drugega novotarstva. Turgenjeva nihilistični junak Bazarov se je še naslajal nad akordom male septime, kot se mnogi še danes; za le malo mlajšega Debussyja so bili potrebni precej drugačni, mnogo ostrejši dražljaji. Čez nekaj desetletij je sicer občudoval Stravinskega „Petruško“, medtem ko ga je „Posvetitev pomladi“ vznemirjala: „Po mojem si tu Stravinski prizadeva, da bi delal glasbo z nečim, kar ni glasba, tako kot je podoba, da hočejo Nemci narejati bifteke iz žaganja. Vsekakor zamorski boben še ni glasba...“ Je bila tu Debussyjeva zmogljivost premajhna? Bi se pozneje privadil?

⁷ André Lamouche, *Esthétique. La théorie harmonique*. Založba Dunod, Paris 1961, str. 165.

Atonalni ekspresionizem je bil le kratka epizoda in spet izhodišče za dvoje: v nov sistem (dodekafonizem) — ali pa za delen povratek. Oboje je napravil Schönberg sam.

Dodekafonizem ima v sebi nekaj demokratskega — proglasil je vseh 12 poltonov za enakovredne —, pa veliko doktrinarnega in totalitarnega. Honegger takole slika dodekafoniste s strogo kodifikacijo, kateri so se podvrgli. „... zde se mi podobni jetnikom, ki so najprej razbili verige, potem pa si prostovoljno pritrdili na noge stokilske uteži, da bi mogli hitreje teči... Njihova dogma se dá natančno primerjati šolskemu kontrapunktu; razlika je v sledečem: namen kontrapunkta je samo ta, da napravi pero bolj voljno in da z vajo pospešuje iznajdljivost, medtem ko se dodekafonska načela ne predstavljajo kot sredstva, temveč kot cilj!“⁸

Se nekaj kritike dodekafonizma: Kdo bo opazil, če se kakšen od 12 poltonov v seriji opusti? In če se opustita dva, trije? Torej te serije nimajo pravega smisla. Že v sistemu samem jim vzame skoro vsako veljavo pravilo, da si lahko serijski toni slede v določenem redu (torej kot melodična črta), ali pa se oglase (vsaj nekateri) istočasno, kot akord.

Nesprejemljiva je tudi domala izključna raba disonanc. Zakaj? Čemu? Stalno ponavljanje iste serije onemogoča — ob vseh obratih in kombinacijah, ki po svoje spet slabe veljavo serije — tudi oblikovno raznolikost in bogastvo. O modulacijah ni govora. Povrh vsega je dvanajstpoltonska glasba silno omejena v izrazu. Že citirani francoski estēt Lamouche vidi prav v tem najtežji očitek proti njej. Ugotavlja, da se v nji pač morejo javljati histerija, žalost, tesnoba, zmedenost, strah, dolgočasje, ni pa videti, da bi se kdaj oglasili, da bi se sploh mogli oglasiti veselje, navdušenje, optimizem, dionizična pijanost.

Po vsem tem zadene dodekafonski sistem po pravici Honeggerjeva obsodba: „Namesto da bi razširile obzorje, se demagogije razvijejo v še hujši avtokratičen imperializem, kot je bil tisti, ki so ga zrušile.“ (Ib.)

Strogega dodekafonizma niti Schönberg ni do konca vzdrževal. V zadnjih letih je celo našel pot h kombinaciji s tonalnostjo. Že prej ga je omilil Alban Berg. Njegovi operi (Vojček, Lulu) sta kvalitetni vrh ekspresionizma.

Pač pa je šel dosledno naprej Webern: vsak ton mu je v svojih sestavinah (trajanje, višina, intenzivnost, barva...) celota zase. Je to razpad starega načina gradnje in koncentracija na fizičnih, materialnih podlagah glasbe. Ali ni v tragično preminulem avstrijskem komponistu prevladal materialistični tok dobe? Če je tako, ni Webern veliki pionir, za kar ga navdušeni skrajneži proglašajo, marveč reakcionar, ki ni čutil potrebe, da išče pot iz tvarnosti — tudi če je namesto zemske težnosti sledil privlačno-

⁸ Op. cit., str. 125.

sti kozmosa, katerega delec je zemlja. Samo v zamenjavi ene težnosti z drugo bi bil pionir in tu je pokazal pot elektronistom.⁹

Ali je torej glasba z vso kulturo in civilizacijo obsojena na smrt? Tega pesimističnega mnenja je bil Honegger. Po njem smo že tik pred koncem in glasba bo prva od umetnostnih panog poginila. Njeno prekletstvo je, da umira od prenasičenosti: preveč je produkcije za majhno povpraševanje. Razbijanje tonov na četrtrtine in še manjše intervale je nesmiselno, saj je človeško uho vedno bolj utrujeno in obrabljeno, tako da kmalu ne bo sposobno niti razlikovanja med poltoni, nato ne med celimi toni, tercami in tako dalje.

V mlajših letih se je Honeggerjev pesimizem družil z iracionalnim upanjem. Cocteauju se je nekoč izrazil, da še deleži na tloženem redu, ki umira; to pa zato, ker sodi, da je pogoj za napredovanje povezanost s tem, kar je bilo. Biti moramo novi igralci iste igre; zakaj sprememba pravil pomeni uničenje igre in po takim uničenju bi morali znova začeti.

Drug pesimističen ocenjevalec moderne glasbe je sloveči švicarski dirigent in skladatelj Ernst Ansermet. Leta 1948 je imel v Ženevi zanimivo predavanje, iz katerega citiram tale odstavek: „Po obnašanju ni mogoče soditi, ali skladatelj že ne ve, kako delati, ali že ne ve, kaj in zakaj delati. Ustvarjalno dejanje je izgubilo svojo potrebnost. Zato ga poskušajo iznajti, postavljajo hipoteze. Vsa proizvodnja med obema vojnama je velikansko teženje po glasbi, obupno iskanje izgubljenega časa s pomočjo „nepristnega“. Glasbenik se ne briga toliko za delo, na katerega stvaritev se pripravlja, kolikor za nov način, s katerim naj ga napravi, za novo tehniko, nov tip objekta. Odtod ta nagla menjava nenavadnih — če ne absurdnih — oblik, ki so tako zmedle občinstvo in ki že ne odgovarjajo estetskim načrtom, temveč modam... Kadar izgubi umetnost svoje gibalno, more vzdeti svojemu namenu neko trdnost samo z dogmatizmom in formalizmom. To je smisel največjega dela današnjih estetik in tudi smisel obeh najbolj presenetljivih ustvarjalnih akcij nove dobe: Schönbergove in Stravinskega.“

Imam vtis, da je tudi tu pesimizem enostranski. Prav ob Stravinskem: deloma bi njegovo „protejtstvo“ lahko razložili z

⁹ Drugačno formulacijo tega premika podaja Webernov občudovalec P. Boulez: „Klasična tonalna miselnost temelji v veseljstvu, ki ga določata težnost in privlačnost, serialna ideja pa v veseljstvu, ki se neprestano širi ('en perpétuelle expansion'), Encyclopédie de la musique, v katere vodstvu so F. Michel, F. Lesure in V. Féodorov z odborom, izdala pa jo je založba Fasquelle v Parizu; III. knjiga (1961), str. 697.

Navedem še oznako Višnegradskega: „resonančni harmoniji' postavljajo moderni nasproti 'prostorsko' (spacialno) harmonijo“, L'énigme de la musique moderne, Revue d'esthétique, junija 1949, cit. v isti enciklopediji na strani 565.

Ansermetovo sodbo. Istočasno pa ne bi mogli kar tako zavreči skoro nasprotnega mnenja našega muzikologa St. Vurnika. Ta je v Stravinskega Oedipu videl „čisto, neposredno, nič slikajočo, nego samo idealistično izraznost, ki rojeva nadčutne misli v neki nadnaravno vzvišeni sferi neosebnega čustvovanja in stremljenja... To ni nobena nevrastenična kapricavost več kakor v ekspresionizmu, nobeno slikanje občutij kakor v impresionizmu, nego novo, idealistično stremljenje v izredno rahločutni formi. To je novi, subjektivni realizem, evropski stil sedanosti in bodočnosti, nadčutna reakcija na staro čutno mehkužje, reakcija plemenite koncentrirane enostavnosti na staro površno kompliciranost, duhovna reakcija na staro, zgolj senzualno umetnost.“¹⁰ Vurnik je čutil že takrat v evropski duševnosti, okrevaljoči od „amerikanske“ bolezni, klico, ki bo pognala zdravo etiko in vrnila veljavo duhovnosti.

*

V moderni glasbi se vežejo — pri raznih komponistih v različnih kombinacijah — formalne in tehnične razvojne težnje, iskanje novih ali prenovljenih oblik, pa duhovne in izrazne struje naše dobe, v katerih se družijo in tarejo podedovane usedline in v nova obzorja tipajoča in novih vrednot iščoča hotenja.

Umetnik zre v globine dobe in jih zreali v svojih tvorbah. Dobe pa ne nosijo v sebi le vsoto tega, kar se dogaja v posamezniku, v družbah in v družbi; vse več: čas je ustvarjajoča prilžnost, milost, sin večnosti — če se poslužimo Bergsonovih prispevkov. Večnost oplaja čas; zdi se, da daje posameznim dobam različne osnovne usmerjenosti, drugačno vidovitost, raznoliko duhovno „ozračje“; posamezne dobe na razne načine lomijo luč, ki vanje sije iz večnosti. Tudi to — in zlasti to — je najti v umetniških tvorbah. Genij ima oblast, da iz najhujših bolečin, tesnobe in smešnosti svojega časa ustvarja lepoto, ki s svojim sijajem kaže dalje in više.

Napori, trenja, paradoksi sodobne glasbe niso samo vprašanja tehnike in sistemov, so predvsem refleksi duhovne stiske dobe. Gotovo je na tisoče špekulantov in zaslužkarjev, ki mečejo prah v oči in zavajajo občinstvo. Je pa tudi na stotine talentov, ki se trudijo za pravi izraz tega, kar čutijo in kar jim narekuje doba. Ali pa ima naš čas že svojega Bacha, Mozarta — svojega genija? Je bil to Schönberg? Dvomim. Bartók, Hindemith? Je to Stravinski? Morda. Mogoče šele prihaja. Nedvomno pa geniju — še manj talentu — ni potreba spremeniti pravila igre in začeti znova — tako kot tega ni bilo treba Capablanci, pa je vendar v trenutkih nekakega obupa nad izčrpanostjo šaha, združenim s slepim na-

¹⁰ „Stravinskega Oedipus“. Nova muzika. Dvomesecnik za vokalno in instrumentalno glasbo, št. 3, Ljubljana, junij 1928, str. 18.

puhom, hotel igri spremeniti pravila. Aljehin, Botvinnik in poznejše lastno boljše spoznanje so mu kmalu pokazali abotnost obupa in napuha in neizčrpnost kraljevske igre-umetnosti. Genij ustvarja s kakršnim koli gradivom, njegovi problemi so predvsem duhovne vrste. Po pravici poudarja Honegger¹¹, da je vprašanje vokabularja v glasbi postransko — važne so ideje, ki jih hoče komponist izraziti. Med skladatelji ugotovi dve vrsti: eni znašajo k zgradbi nove kamne, drugi jih brusijo in polagajo na pravo mesto. Za prve je naloga končana, dokler ne pridejo novi intervali (1/4, ... 1/10 tona) ali kako drugo „novo pravilo“; drugi gredo naprej, dokler imajo kaj povedati. Če ni več novih harmonij ne melodičnih linij, gre še vedno za izvirno rabo teh sestavin.

Kar se pa tiče glasbenega gradiva, podpisujem trezno sodbo Humphreya Searla, ki ga nihče ne bo obtožil reakcionarnosti, saj je bil učenec Weberna in Irelanda; pozneje tajnik Mednarodne zveze za sodobno glasbo. Svojo knjigo "Twentieth Century Counterpoint"¹² zaključuje s temi mislimi: Temelji glasbe so vedno isti. Harmonični toni ostajajo, pa naj smo se še toliko oddaljili od njih. Serija, ki jo sestavljajo, izvaja močan vpliv, če se še tako trudimo stran od osnovnih tonov. Vsak harmonični in kontrapunktični skupek ima svojo osnovo, ki jo je mogoče odkriti. Bolj ko je ta osnova izrazita in trajna, bolj tonalna je glasba; bolj ko je osnova medla, bolj atonalen značaj dobiva glasba. Torej sta tonalnost in atonalnost le vprašanje stopnje, ne pa bistvene različnosti.

Ni pa več tega pri konkretni in elektronski muziki. Tu ni po navadi ne temeljnih in spremnih tonov, ne melodije, harmonij, ritma. Ni več spoštovanja pravil igre. Teoretiki elektronske muzike govore o „tretji dobi“: prva naj bi bila tista, v kateri je bil človek sam izvajalec (petje). V drugi je na prvo mesto stopil inštrument. Zdaj — pri elektronskih zvokih — pa je človek potreben le v začetku procesa in ni več posredovalec. Kreneku se zdi razvoj glasbe v tem, da človek postopno nadomešča kontrolo narave nad zvočnim gradivom s kontrolo, ki jo sam ustvarja. V resnici pa je prišel do prve besede stroj in „komponiranje“ je postalo laboratorijski postopek.

Da je elektronska muzika zajela sodobno težnjo in prodor človeštva v kozmos? Čutijo pa pristaši teh eksperimentov sami, kako je tu izbrisan svet osebnosti in kako se v vznemirljivih proizvodih teh zvokov skrivajo sile, ki se zde nadčloveške in nadzemske (Stuckenschmidt). Vsaj nekateri pa tudi priznavajo — n.pr. Krenek —, da je dosedanji rezultat teh naporov — kaos. Krenek ugotavlja, da tu ni več jasnih tem, še manj njih obdelave

¹¹ Op. cit.

¹² London 1954/5. Španski prevod: El contrapunto del siglo XX. Guía para estudiantes. Založba Vergara, Barcelona 1957.

in razvoja, in se vprašuje, ali bodo vsebine, ki bodo opuščeno nadomestile, dosegle zadovoljivo vrednost. Doslej najvažnejši pojavi elektronike: niansiranje barve, gostote, celovitosti, mase zvočnega gradiva — so naperjeni v nizko, čutno sfero glasbene zavesti. Podobno sumnjo imata Boris de Schloezer in Marina Skrjabin:¹³ ali ne gre pri elektronski muziki za nov val hedonizma — podobno kot je bilo z mnogimi glasbenimi pojavi med obema vojnama? Zanimiv je tudi njun opis tkzv. elektronske muzike: Poslušalec kompoziciji ne more dati skladnosti in enotnosti. (V tem je že problem serialnih del za inštrumente!) Namesto da bi delo razumel, ga prenaša, prestaja, trpi. To, kar čuti, more biti prijetno, zanimivo, čudno, celo pretresljivo, ne pa izrazno, zakaj delo, pri katerem ne sodelujem, ni več dejanje, ki bi imelo kak smisel; ostaja zunaj mene, tuje.

Elektronski poskusi so torej izven umetnostnega — vsaj izven glasbenega področja. Ne zanikam razvojnih možnosti; že zdaj imajo nekako dekorativno službo. Slavno bruseljsko gledališče De la Monnaie je v začetku tega leta (1961) izvedlo novo delo švedskega komponista Karla Birgerja Blomdahla „Aniara“. Naslov je ime kozmične ladje, ki se zgubi v vesoljstvu. Dogajanje spremljajoča glasba niha med tonalnostjo in atonalnostjo; v glavnem je serialna; določene prizore pa spremljajo zvoki konkretnega in elektronskega izvora.

Sodelovanje glasbe z elektroniko je torej možno. Ne vidim pa nujnosti, da bi glasbo — pač iz obupa nad tem, da se komu zdi izčrpana — opustili in se vrgli na nekaj bistveno drugačnega, kar človeški duši ne more nuditi nobene višje vsebine. To osnovno pomanjkljivost dokazujejo ravnokar navedena dejstva; pridružil bi jim nezaupnico stroju: elektronika je — obratno, kot trdijo njeni pristaši — napravila človeka sužnja stroju, ali vsaj umetnika pužnja fiziku. Preozek stik umetnosti z znanostjo, zlasti pa s tehniko, je vedno usoden.

Še mnogo manj kot od elektronske muzike je pričakovati od konkretne.

*

Jedro glasbe je in ostane na fizikalnem pojavu spremnih tonov sloneča dvojica melodija / harmonija; v njej so vključeni ostali pojavi: ritem, intenzitetne in dinamične menjave, barva (glasu in glasbil). To jedro predpostavlja v melodiji kadenčnost in v akordih funkcionalnost; brez kadenčnosti in funkcionalnosti ne moremo doseči zaključenosti oblik.

Na teh podlagah so možne raznovrstne ureditve tonov: modalnost, tonalnost (ki je izbor iz modalnih lestvic pod vidikom

¹³ Op. cit.

simetrije in jasne kadenčnosti durove skale), razne drugačne skale (hromatična, celotonska, orientalne, umetno skonstruirane), pa tudi atonalnost, kolikor ni sama sebi namen, absolutna. Ima pa atonalnost, prav tako kot dodekafonski sistem, samo zgodovinsko vlogo poskusa in vira novih izkušenj. Niti popolna nevezanost niti preozka uklenjenost ne more umetnosti nuditi zadostnih življenjskih pogojev. Nobena skrajnost ne more dati glasbi nenadomestljivih graditeljskih celic kot so teme in njih odnosi, kot so neštete možnosti kombinacij, variiranja, imitacije, stopnjevanja, kontrastov, rasti, kot jih oblikovni in izrazni princip dobivata iz melodije in harmonije, ritma, dinamike, menjav intenzivnosti in barv. Serialni način kombinira le drugotno važne elemente ali jim vsaj daje preveliko vlogo.

Elektronski in konkretni zvočni proizvodi hočejo novo igro z novimi pravili. Morejo glasbo spremljati — kot n. pr. barvni, prostorninski, gibni efekti —, niso pa glasba. Doslej tudi niso umetnost, ali pa toliko, kot je fotografija, zlepki časopisnih izrezov ali izdelki stružnic, livnic, kemičnih aparatov in drugih strojev.

V moderni glasbi je veliko iskanja in slutenj, zmag in porazov, iskrenosti in pretvarjanja, ustvarjalne zmogljivosti in neplodnosti, poštenja in zavajanja. V njej se bore materialistične, hedonistične in spiritualistične težnje — včasih pri istem komponistu in v istem delu — kot odsev sodobne kulture in človeka, kot dediščina in pritisk preteklosti, kot napoved in delna ostvaritev prihodnosti. Mnogo energij gre za čisto tehnične zadeve in za črkarske pravde; nesorazmerno veliko vlogo imajo teoretiki, sistemati, doktrinarji.

Osrednji problemi umetnosti so danes živi, kot so bili vedno in bodo ostali, dokler bo človeštvo. Tudi del moderne glasbe sodeluje pri njih reševanju in pri uresničevanju velikega umetnostnega poslanstva — vsaj predpostavljati moramo, da je tako, saj doslej glasba nikoli ni popolnoma odpovedala. Taka glasba pa je izredno važna, dá — prav tako kot poezija, umetnost sploh — potrebna, „kajti nudi ljudem videnje resničnosti, ki je nad resničnostjo; doživetje skrivnih pomenov stvari; nejasno zrenje lepotnega vesoljstva, brez česar ne bi mogli živeti niti ne moralno živeti.“¹⁴

¹⁴ J. J. Maritain, *The Responsibility of the Artist*; španski prevod: *La responsabilidad del artista*. Zal. Emecé, Buenos Aires 1961.

REPREZENTIRAMO

Fran Zorè

Kar svetkov zapovedala je sveta Cerkev,
najlepši so — državni,
pri zvezdi sije zvezda — ne na nebu,
na fraku, ti obleki slavni in preslavni.
Pretesen temu je, pa si prestavi gumbe,
a ónemu je preširok,
preveč užival ta sladkosti je pokoja,
a óni stradal je, otrok.

„Kako in kam me boste posadili,
da viden vsem bom — jaz in moje zvezde?
Kaj vse se spremenilo je, odkar ne služim
— nespremenjene delavske so mezde.
In to je važno... važno pa je tudi to,
da se, ne vem, kje, ne ukreše iskra,
ker dinamit je dinamit... pa ti užge
se revolucija iz najnedolžnejšega piskra...“

Če se pri tem takem trobezljanju
dva najdeta, kot sva midva,
ti hčerka molarja, meščana,
jaz proletarca sin, učitelja,
pa umakneva se v skriven kot,
da bi o svojih se stvareh pomenkovala
— si cipa ti in jaz falot
in najina sta zakona propala.

POŠTA VESTIBIL

Fran Zorè

Nad centralno kurjavo se greje pet srak,
pet v vreče omotanih ženščin,
ni moškega blizu, čist je zrak,
pa se loti čebljanje jih, starih lenščin.

— Da mi je, mladi, kuril kdo,
nikoli ne bila bi stara,
prezebala sem, mrcvarila z zimó,
otroku, zavetje mi bila omara.

— Omare vi niste imeli nikol,
in kar te poznam, nisi mlada,
bi rekla... odkar te minil je spol,
vse nekaj posebnega bila bi rada.

— Pri nas pa gorelo je, ko se ta šment
je, prvič ogret, v zidovje zalezal...

— Gorel je cement, gorel je cement,
o šment... vodna para, cement in železo.

— Vsaj ko bi mi mleka nalil kdo skodelico,
ki v dobrih sem časih ga grela...

— Zdaj žganja potreseno, zvrhano merico,
pa še eno, še eno bi vzela.

— Moj mož, ko sem davi odšla, mi dé:
Ne múdi... ne bilo bi milo...
ogrej se, pa pridi... glej, náred bo vse,
kosilo bo... če bo kosilo.

— Tvoj mož je lani umrl,
jaz sama nosila sem križ pred krsto,
vojska, saj veš... ministrant se zazrl,
pa sem jaz stopila pred vrsto.

v
JUDA ISKARIJOT

Fran Zorè

Tri karte, tri karte, tri karte...
ne maram Marije, ne maram Marte.
Gospoda hočem, in to vsegà:
diadem obličja in prah petá.
Ne delim ga z nikomer, nič ali on,
jaz — Jakob in Jožef in faraon...

Tri karte, tri karte, tri karte...
ne maram Marije, ne maram Marte.
Ne svetijo se srebrniki v pest,
izdajstvo se smeje v zobe mi... prelest!
Ni med tako sladak, ni mak tako opojen,
za nevero ne šolaš se, zanjo si rojen.

Tri karte, tri karte, tri karte...
ne maram Marije, ne maram Marte.
Na — nož za hrbtóm ti po sredi srca,
zdaj rdeče obrobljena sva oba:
ti v slasti krvi, jaz v slasti dejanja,
tako naju svet naj do konca sanja.

Tri karte, tri karte, tri karte...
ne maram Marije, ne maram Marte.
Že veja tam hoče imeti me,
že veter tam hoče sneti me...
Ne bo me snel veter, snel me bo čas,
tri karte, tri karte... in tu — pik as!

JAZ, ANGEL

Fran Zorè

Jaz, angel, sem med vas poslan
z lučjo na čelu ko svetilnik v morju:
orjem valove mraka v levo, desno stran,
ko čredo črnih koz podim oblake na obzorju.

Kdor si, potrkaj se na čelo,
na mozeg se potrkaj pa mi laži,
da nisi hotel izvedeti kaj več,
kot kar ti prvo je berilo klepalo v pamet;
da nisi hotel slišati kaj več,
kot kar so godli ti na eno, vedno le na eno struno;
da nisi planil, ko je zažarela zvezda nova,
kaj pač za njo gori, kaj v nji gori, in kakšen plamen!

Le laži, laži! Jaz pa vem,
da spal ne boš, dokler svetovje
ti ne odkrije zadnjega kamenčka,
dokler se mozaik ti ne sesuje
in za okvir pogledaš, gol in prazen,
golemu, praznemu umetniku...

„Gori Skrivnost v svetlobi nedostopni,
in ne zavidam ji te nedostopnosti,
a jaz sem luč brodarjem in mornarjem,
merim jim pot, določam smer,
pa če kedaj bi zablodili,
ne bom jim ne sipina, niti čer.

Naprej, do večnosti naprej!
Ker jaz sem luč minerjem in saperjem,
delim jim dinamit, ravnam sveder,
pa če kedaj bi izgrešili,
jaz vodim jih, jaz — angel Lucifer.

POGOVORI

Stanko Janežič

I.

Tu sva sama. Le Tvoje stvari so z nama. V dobri molčljivosti so nama drage.

Dolgo sem čakal tega trenutka. V meni se je nabiralo od detinskih dni. Od daleč sem Te zaznaval. Srečaval sem Te in zakrknjeno nem hodil mimo. Ne mogel bi več. Moram spregovoriti ali ob pečinah razničiti vso mojo bit.

II.

Ali zmorem, da ne bi obstajal? V drobce lahko razbijem to moje uporno telo. Ali bo duh skopnel z njim? Kam bo prešel?

Skrivaj sem v nočeh hodil na pokopališče. Kričal sem v grobove: „Mrtvi, spregovorite: živite?“ Odgovarjal je molk.

Sedaj se v otroški zaupnosti obračam do Tebe: Živijo? Ves moj smisel, napor in obstoj visi na Tvoji besedi.

Molčiš? Ne, zdi se mi, da si govoril. Vem, Tvoje govorjenje ni kakor človeško. Treba ga je umeti.

Da, razum je šibak. Čuti ga zavajajo na stranpota. Ti si Razum. Ukлонim se: duh ne more umreti. Iz Duha — to je iz Tebe — izhaja, v Duha se povrača. Vendar je od spočetja za večno sam svoj, enovit in svoboden.

Živijo, o, vsi živijo: Mojzes in David, Platon in Ovid, Dante in Michelangelo, Goethe in Dostojevski, Prešeren in Cankar, moj oče in mladi Franček Štabuc, ki ga malokdo pozna, jaz pa bi se rad pogovarjal z njim ko nekoč. Z vsemi se bom pogovarjal, zakaj z živimi je moč govoriti. Pogovarjal pa se bom preko Tebe, ki si Duh in vsi le v Tebi žive. Dovolj je, da s Teboj govorim: to je že pogovor z njimi.

III.

Živim. Kako je to dobro. In bom živel. Za večno. Tudi če bi s samomorom hotel končati. Bila bi blaznost, siloma prelomiti zakon narave, ki si ga Ti položil v mojo bit.

Zaužival bom Tvoje stvari in se krepil v telo in duha.

IV.

Hotel bi biti vekomaj mlad. Ali je mogoče?

Potrjuješ? Razumem. Moram zoreti. Telesno moram umreti. Kot seme. Kako jutranje in pomladno bo spet zaživeti in ostati večno mlad — v dokončnem zedinjenju s Tabo.

V.

Zelo me boli, včasih ihtim: potomcev ne bo za menoj. Ne bom s Teboj soustvarjal iz mesa, iz volje moža.

Vendar mi ni žal. Svobodno sem se odrekel. Zaradi Tebe. Da bi laže s Teboj soustvarjal iz duha.

VI.

To je sla. Hipoma zakriči in laja v besnem neutešenju.

Takrat napnem verige in se trudoma s križem obložen vzpenjam na zadnjo strmino: Golgota. Tam si Ti, Razgaljenec, Križani, in me vabiš.

VII.

Zdaj gledam v njih — deklicah — Tvojo podobo in Tvoje Matere obraz.

Naj le dehtijo ustne, sijo oči in v prožnih ovalih pojejo tople grudi in mladi udi — meni oznanjajo Tvojo Lepoto in skozi trohljivost večni sijaj.

VIII.

Še nosim v sebi podobo tovarišev iz mesa in krvi od začetka sveta. Zato valovim.

Strah me je in koprnim. Ugašam in gorim.

Komaj ob zadnji minuti bo čezme zavel Tvoj blagoslov Miru.

IX.

Prosil sem Te: Nauči me ljubiti. Ne preko mesa, temveč skozi duha.

Odgovoril si: Bodi majhen, bodi preprost.

Jaz pa se bijem skozi mreže napuha in vasezagledanosti in ob porazih žalujem.

Spremenil bom taktiko. V zavesti, da bom ostal pri začetkih: otrok.

X.

Franček je iskal in ljubil.

Sonja je bila tiha, dobra in lepa. Vsi smo ljubili njene oči. Bili smo samo prijatelji. Franček bi hotel več. Zato je trpel, slok in sanjav.

Tedaj si ga pozval — sredi boja.

Zdaj prihaja k meni v goste. Pozno zvečer.

Ali še išče? Ne, našel je — Ljubezen. O njej mi govori v nočni samoti do jutranje zore. Ob slovesu mi naroča pozdrave za Sonjo.

XI.

Rekla mi je: Brat. Rekel sem ji: Sestra. In me je poljubila. Mira.

Našla me je — številko v zavrženem taborišču in v meni videla Človeka.

Odkar si jo poklical, njen edini poljub vse bolj dehti in govori o Tvojem Miru.

Ljubim jo čisteje in svobodneje ko tistikrat.

XII.

Razpršil si moj rod, zapuščeno drobnico, v nočnem neurju čez celine sveta, da me je strah ljubiti.

Ali naj ležem in čakam, neplodni prašek — jaz in rodna sestra in brat — da v tujem brezvetrju osamljen strohnim?

Odvzemi prekletstvo.

Ne glej na pregrehe. Ozri se na vero in dela pradedov.

Naj slovenski krvavi pot zacveti v blagoslov.

Zedini svojega Benjamina. Na razbrazdani dlani rodne zemlje, ki si mu jo v davnini izročil.

Bodi nam Ti Pastir.

XIII.

Vsi so mi bratje, vsi so mi sestre. V Tebi. Vsi so moji rodniki in moji otroci. Brez pregraj časa, prostora, krvi.

V kako brezmejnost in blaženost me dviga novo občutje in novo spoznanje.

Komaj zdaj bom začel po Tvoje — po božje ljubiti.

XIV.

Vem: trpeti bo treba. Ne ko doslej, stvarneje. Z vsemi in z vsakim posebej. Iz najglobljih bitnih prvin in večnih povezanosti.

Kako mi boš blizu — odrešeniku, naš križani Odrešenik.

Pojem Ti hvalnico: moj Dobri, Veliki, Modri, Vsepričujoči.
 Ne bom več onemel.
 Naj bom Tvoje živo glasbilo.
 Ti sam igray name, o Harmonija.
 Vsa srca in vse stvarstvo naj zedinjuje najin napev.
 Slavo in radost naj oznanjuje.
 Zdaj in vekomaj.
 Amen.

TRINAJSTA IZ CIKLA "DEŽELA"^v

Fran Zorè

Mesečine, mesečine
 bele oči
 — kako daleč so bolečine
 tistih noči!

Zdaj svetle reke dero
 od iztoka na zapad
 ozvezdja se tiho tro
 in rušijo v prepad.

Ni sence v vsemiru,
 sledov trpečih rok,
 vklenjen v svojem tiru
 odmika in bliža se Bog.

CELICE, RAK IN MODERNA UMETNOST

Rafko Vodeb

(Obisk pri dr. Francetu Zajdelu)

Ime mu je Sokrat. Vsi ga imamo radi. Nihče ne ve, kako se v resnici piše, odkod je doma, koliko je star, od česa živi. Pravijo, da je končal biologijo in tehniko, zdaj študira filozofijo; najrajši pa ima biokibernetiko. Stanuje v veliki podstrešnici za louvainško mestno hišo. Na vratih je napisano: „Dobrodošle vse zvrsti živine razen oslov. Potrkaj in vstopi!“

Potrkam in vstopim. Soba je bila nekoč podobna delavnici srednjeveškega alkimista: epruvete, knjige, pipe, posode za tobak, kemikalije, posušene rože, kosi kruha; na stenah črteži in načrti za elektronske naprave. Zdaj je soba meniško prazna, le sredi največje stene kraljuje črn napis na belem kosu lepenke:

Longa scientia vel arte vocatus
Felix esto.

Duras quas imponen accipe leges:
Caetera fumus.¹

Sedi za prazno mizo in napeto opazuje svoje lepe, gibke, razčlenjene roke.

„Se čudiš; kaj? Vivo di molte vite...“² pravi in ne umakne oči od rok. Potem ujame moj pogled, ki s tistega dima na steni preskoči na mogočne oblake iz njegove pipe:

„Asociacije? Seveda, poet! Pa so res važna reč. Veš, kaj je elektronski robot? Stroj za umetne asociacije.“ In spet se zatopi v roke pred sabo. Potem plane:

„Kaj veš o celici?“

„Pred dvajsetimi leti sem vedel marsikaj: citoplazma, kromosomi, jedro, delitev...“

„Čenče! Citologija je stara komaj deset let. Odkar imamo elektronske drobnogleda. Deli se v dve komplementarni vedi:

¹ Srečen bodi, če imaš poklic za znanost ali za umetnost, ki zahtevata veliko časa. Sprejmi ostre zakone, ki jih nalagata; vse drugo je dim.

² Mnogo življenje živim.

anatomija in biokemija celice. Veš, kaj je bila nekoč takale roka? Skupek krvi, tkiva in kosti. In kaj je zdaj? Kolonija celic, dragi moj! In ti, kaj misliš, da si, od pet do glave? Kolonija celic. Makrokozmos, vesolje! Kajti zdaj je tudi celica vesolje, ki vsebuje druga vesolja... In tako dalje."

Iz koša pod mizo vzame kos zmečkanega papirja, ga z dlanjo zravna in z enim zamahom nariše velik oval, na sredi pa manjšega:

„Celica in jedro. Med membrano in jedrom so v citoplazmi takale gibka podolgovata zrna, mitokondriji. Sila zamotan svet. Vesolje v vesolju pač. Doslej so odkrili v njih okoli petdeset fermentnih sistemov. Nekakšne centrale pogonske sile. In tile sploščeni mešički, ki so jih krstili ergastoplazma? Zdaj vemo, da so bistvena sestavina celice, kajti njihovi stranski izrastki so v resnici tovarne beljakovin. In tale luknjičast grozd telesc tik ob jedru? Golgijeva naprava; izločuje izdelane snovi in kot avtomatična črpalka ureja njihovo proizvodnjo.“ Gleda zmagovito ko general, pipa puha ko parnik.

„In jedro, fant, jedro! Kromosomi, dedne zasnove, skrivnost življenja! Kromosomi so poveljniški stolp, telefonska centrala. Ukazujejo citoplazmi in z delitvijo proizvajajo dedne prvine za novo celico, ki se poraja. A jedro ima seveda še svoje jedrce; verjetno spet poveljniški stolp...“

Vstane, stopi po sobi in se za hip zazre v napis na steni. Potem se obrne na peti:

„A vse to ni še nič, takole hladno, na papirju. Videti bi moral ples kromosomov!“

„Ples kromosomov?“

„Ko celica miruje, so kromosomi nevidni. Ko pa se jedro pripravi na delitev, njegova membrana izgine in ples se začne: jedrina se zgosti v kromosome, ki se gibljejo, zvižajo, krožijo, se počasi razporedijo na področju celičnega 'ekvatorja' v dve skupini, potem se pa nenadoma odbijejo in oddaljijo. Celica postane med obema skupinama svetlejša, se preščipne, kromosomi se na obeh straneh združijo in prikažeta se dve jedri: iz ene celice sta nastali dve. Plesa je konec.“

„Kako pa ti vse to tako natančno veš?“ ga nedolžno vprašam.

„Pod mikroskopom so filmali; videl sem veliko takih filmov. Verjemi, bolj napeto, kot kateri koli policijski film. Tisti ples, tisti balet v tisočinki milimetra in še manj... in po kakšni glasbi, po kakšnih zakonih? Na to sem mislil, ko sem gledal svoji roki: v vsaki celici njune kože se ta ples redno ponavlja. Si predstavljaš? — Včasih sem mislil, da je najlepša veda astronomija: odkrivati zvezde in svetove, njihov nastanek in njihovo pot. Zdaj pa sem prepri-

čan, da so bolj čudežni ti mali svetovi, ki jih nosimo v sebi, na milijone in milijone... Vidiš, zato sem vesel, da sem se rodil v teh časih, vesel kljub vsemu, kljub vsemu..."

Začutil sem, da je za tistim „kljub vsemu“ nekaj zelo bridkega. Zato sem se poslovil. Vsak človek ima svojo skrivnost. Čez prag mi je zaklical:

„Če hočeš vedeti, kaj je življenje, študiraj celico! Čez deset let bo vsa medicina na ravni celice!“

Metrò in septembrsko pršenje. Izstopil sem na postaji Port-Royal in pomislil na louvainskega Sokrata, na ples kromosomov; nekaj zaradi gomazeče množice, nekaj, da bi ujel pravi val: šel sem na obisk k biologu. Dvakrat okoli opla: dolga ulica in na koncu Panteonova kupaola; na levi črna gmota Sorbone (pariški peščenec slabo zori). Našel sem številko, a tam se je šele začelo: kup predavalnic, upravnih poslopij, laboratorijev, železno tramovje novega inštituta v gradnji. Dvakrat sem se vrnil na izhodiščno točko, tretjič sem le odkril stopnišče in steklena vrata na vrhu. Dvigalo me je poneslo nekam visoko. Na podboju lesena tablica z vtikačem na vrvi in luknjicami ob napisih, kot v samostanu: *Naprej! — v hiši — fotografski laboratorij —*; na koncu pa: *ne motite! — ne pas déranger!*

Dvignil sem roko, da bi potrkal, pa sem skoraj bušnil v smeh: pred očmi mi ja zamigotala klasična podoba učenjaka: razmršeni lasje, dolga bela brada, zlata očala, umazan frak med epruvetami in strupenimi hlapji.

Odzdravil je miren nizek glas, prikazen je izginila: gladki svetli lasje, brčice, krepka dlan, srednja postava v beli halji; na oko bi mogel biti tudi pilot raketnega letala, strokovnjak za mednarodno trgovino ali olimpijski prvak.

„Ljubljčan, kajne?“

„Da in ne: oče je bil rojen v Št. Jurju ob Ščavnici, mati pa v Krškem.“

„In kaj je bil oče?“

„Šef kriminalnega oddelka v Ljubljani, prej, pod črno-rumeno monarhijo pa je učil na orožniških šolah.“

„Vaše likanje?“

„Maturiral sem 1939 na I. realni. Vpisal sem se na medicino.“

„Čemu prav na medicino?“

„Res, sanjal sem o matematiki; pa je oče nekoč pripomnil, da bi raje kaj bolj 'človeškega'.“

„Ste že takrat mislili na znanstveno delo in na raka?“

„Da. Začel sem v fiziološkem laboratoriju pri dr. Seliškarju (pozneje sem dobil celo svetosavsko nagrado); bil sem demonstrant na anatomiji; pozneje sem delal v bridko malem laboratoriju za proučevanje raka v šentpeterski vojašnici pri dr. Cholewi. A bilo je težko; nekaj mišk, kdaj pa kdaj kakšna strokovna revija, brez prave knjižnice... Vse do Gonarsa. Na koncu vojne sem

bil poldrugo leto v Zagrebu pri dr. Körblerju, ki se je deloma usposobil na tukajšnjem inštitutu.“

„In po vojni?“

„Trst; v *Ospedale Maggiore* sem hodil čitat revije. Kmalu sem začel s pohodi v Milan na Rondonijev *Istituto di cancro*: dopoldne sem prodajal ameriške cigarete, ki sem jih prinesel s seboj, da sem imel za vlak, popoldne sem prebil v knjižnici. Ogromna knjižnica, a tudi tam je bilo takrat zelo malo kreditov.“

„Ste dolgo čakali na Pariz?“

„Skoraj dve leti. Prišel sem v začetku 1947 v kroju angleškega častnika in brez papirjev.“

„In ste se takoj vrgli na študij?“

„Ha, ljuba duša! Začel sem v tovarni Citroën, kakor vsi drugi; bilo je treba živeti. No, imel sem srečo: kmalu je prišel na vrsto *Institut de radium*, prof. Lacassagne.“

„Tole pa je *Institut Curie* in vaš uradni naslov je *Maitre de recherche* (strokovnjak za znanstveno raziskovanje) in vodja laboratorija; kaj bi bilo to po univerzitetni lestvici?“

„Redni profesor.“

„Vaša posebna panoga je torej...“

„... eksperimentalna citologija; točneje: proučevanje raka in radiobiologije na ravni celice in podceličnih organitov.“

„Delate tudi poskuse na živalih?“

„Da. Na razpolago imam nekaj tisoč miši in podgan.“

„Je prav, da časopisi in revije toliko pišejo o raku in raziskovanjih?“

„Dvorezen meč: prav je, ker se po takem branju mnogi bolniki hitreje zatečejo v strokovne ustanove, dokler še ni prepozno; časnikarski lov na senzacije pa je nemoralen, ker budi prazno upanje in povzroča zmedo. Kako naj ljudje razumejo, ko še strokovnjaki niso prišli do jasnih zaključkov. Telefonirajo, telegrafirajo, pisarijo s celega sveta, posebno, kadar gre za akutno levcemijo, se pravi, za akutni rak belih krvničk. Prijatelji in sorodniki bolnih...“

„Rekli ste 'dokler še ni prepozno'; kdaj je prepozno?“

„Ko je rak že razsejan po organizmu; če je bolezen omejena, jo je skoraj vedno mogoče premagati; posplošenega raka pa še ne moremo.“

„Vaše delo je seveda skupinsko. Kaj menite o nasprotju genij - skupina?“

„Genijev v skrajnem pomenu ni nikoli bilo. Samotarsko delo je, razen matematike, že tehnično nemogoče, ker omejuje razgled, informacijo: zgolj za študij različnih postopkov je treba nekaj let; za vsako najmanjše vprašanje imaš najmanj dvesto člankov po revijah. Vsak član vsake skupine odkrije na leto celo vrsto novih podrobnosti. Do zaključka pride šele, ko vsi skupaj nako-pičijo neko temeljno vsoto dognanj, ko ustvarijo neko minimalno gredo asociacij. Vendar pa je po mojem izredno važno, da ima

vsak član skupine še dovolj časa za lastno izpopolnjevanje in raziskovanje. V tem sem tu na dobrem: ti ljudje so notranje uravnovešeni, imajo čut za skupinsko delo, — posebno še generacija pod štiridesetimi leti —, a so obenem dovolj veliki individualisti, da pri tem osebnost ne trpi.“

„Je potrebna za znanstveno delo izredna razumnost?“

„Poglavitno je navdušenje in neka bistvena znanstvena razdovednost — ‘rojen uradnik’ ne bo nikoli ničesar odkril —, neka posebna zvrst razumnosti. Poleg tega pa je treba še veliko volje in notranjega ravnovesja. Menim, da ni lepšega poklica kot raziskovanje v laboratoriju.“

Potrka. Vstopi dolgin pri tridesetih, z ozkim vencem brade, kot jo nosijo v latinski četrti, veder in resen. Vpraša, kako je s tistim znanstvenim poročilom. Izrabim priložnost in se razgledam po sobi: stenska knjižna polica, omarica s kartoteko in svežnji papirjev, kupi fotografij in škatlje s ploščami; na mizi drobnogled, pred oknom majhen kemijski laboratorij.

„Bo, bo; tri članke imam v delu.“

Potem sta takoj spet v živahnem pogovoru. Na ušesa mi udarjajo čudna kilometerska grško-latinsko-francoska imena, kot zagovori srednjeveških hokuspokusov. Očito gre za izmenjavo asociacij. Mladi mož se pozlovi, pariško ljubeznivo.

„Katero je najvažnejše odkritje na vašem področju v zadnjih desetih letih?“

„Ljuba duša, kdo naj odgovori na to vprašanje! Problemov in panog je sila veliko. Napredek je nedvomno ogromen, a bi bil še večji, če bi bila splošna biologija bolj razvita. Najvažnejše je morda, da je sedaj vse biološko raziskovanje na ravni celice, ne več na ravni tkiva, in pa novi postopki.“

„V čem je njihova prednost?“

„V prvi polovici tega stoletja so vse naravoslovne vede sila napredovale; razlogov je več: raziskovanje je prešlo z obrtniške ravni na industrijsko, kjer razpolaga z ogromnimi sredstvi in s čedalje večjim številom strokovnjakov; pa tudi tehnične možnosti ne rastejo več zgolj po aritmetični, ampak že po geometrični lestvici. Biologiji je veliko pomagal napredek v mikroskopski optiki s tako imenovanim faznim postopkom, s pomočjo katerega moremo opazovati žive celice, jih slikati z mikrofilmi in slediti raznim pojavom v pospešenem ritmu. Izredno uspešen postopek je radioaktivno ‘zaznamovanje’ molekul; tako moremo z razmeroma preprostimi fizičnimi metodami opazovati preosnove v celici in tkivu, brez zamotanih ekstraktnih kemičnih postopkov. Silno velik je tudi napredek pri rezu celice: zdaj je mogoče razrezati celico na približno tisoč rezov; premer enega reza je okoli deset do tri-deset milijonink milimetra. Taki ultratenki rezi omogočijo raziskovanje z elektronskim drobnogledom; ta nam pokaže podrob-

nosti, ki merijo komaj 5—10 angstroemov.³ Tako smo dobili čisto novo podobo celice: odkril se nam je zelo zamotan svet, ki pa je obenem skrajno urejen, organiziran, kjer ima vsaka molekula svoj prostor, svojo natanko določeno vlogo. Prav te dni je v Parizu kongres za celično biologijo.“

„Če torej povzamemo: vaša stroka je eksperimentalna celična biologija. S pomočjo filmanja, elektronskega mikroskopa in citokemije proučujete reakcije celice na fizične in kemične dražljaje.“

„Da; in posebno še vlogo celičnega jedra; vse to pa v zvezi z rakom in radiobiologijo: bolezen bo gotovo premagana v laboratoriju, šele potem v bolnišnici.“

„Je vaša skupina velika?“

„Trije asistenti in dober ducat drugih sodelavcev.“

„In dosežki?“

„Sodelovanje pri izdelavi tako imenovane elektronske teorije za eksperimentalno kancerizacijo s kemičnimi snovmi (pred enim letom smo n. pr. odkrili snov, ki je gotovo eden najuspešnejših povzročiteljev raka); in pa citologija jedra pri zdravih in rakastih jetrnih celicah. Uspelo nam je, da smo izdelali prenosljiv jetrni tumor, ki raste v obliki celične suspenzije v trebušni votlini in je zaradi te lastnosti izredno pripraven za raziskovanje rakaste celice. Sicer pa — težko bi v nekaj besedah razložil petnajst let laboratorijskega dela...“

„Ste prejeli za ta uspeh nagrado *Prix Essec 1959*?“

„Da.“

„Kdo podeli nagrado?“

„Znanstveni odbor lige za borbo proti raku, izroči jo pa minister za zdravstvo.“

„Zdi se mi, da ste član nekaterih strokovnih družb?“

„*Société Française de Biologie, Société Française d'Histochimie, Société Française du Cancer*...“

„In prejeli ste še tudi nekaj drugih priznanj.“

„Da, nekaj nagrad Medicinske akademije in Akademije znanosti.“

„Kaj pa znanstveni kongresi?“

„Brez teh dandanes pač ne gre.“

„Ste proti?“

„Ne, proti ravno ne. Njihova edina, a zelo velika zasluga je, da prideš v stik s stanovskimi tovariši, ki jih poznaš po člankih in delih, ne pa osebno. Tako je mogoče izmenjati misli in izkušnje na živ, neposreden način. Dosti koristnejši pa so kolokviji o posebnih vprašanjih; na nje povabijo zelo omejeno število strokovnjakov.“

„Lani ste bili precej dolgo v Braziliji.“

„Tri mesece v Rio de Janeiro, kamor so me povabili, da sem

³ Enota valovne dolžine pri elektromagnetskih in korpuskularnih izžarevanjih in medatomskih razdaljah. Enota meri 10^{-8} cm.

organiziral nov laboratorij za raziskavanje raka, predvsem na področju eksperimentalnih metod v citologiji.“

„Kaj pa pisanje?“

„Kakšnih petdeset člankov v francoske in angleške strokovne revije.“

„Ali se vam ne zdi, da je moderna znanost bolj naklonjena spiritualističnemu kot materialističnemu pogledu na svet?“

„Če hočete reči, da danes ni več prostora za ‚znanstveni‘ ateizem, se strinjam. Determinizem je bil pač strastni moment, ki ga je mogoče zgodovinsko razložiti, a je zdaj preživet. Med znanstveniki je zelo veliko vernikov, katoličanov. Znanstvenik je kot znanstvenik versko in filozofsko neopredeljen: agnostik in vernik sta pred epruveto enaka, oba uporabljata isti, strogo znanstveni postopek. V biologiji ne iščem dokazov za ali proti božjemu bivanju: jasno pa je, da ni v izsledkih sodobne biologije ničesar, kar bi nasprotovalo krščanskemu pojmovanju Boga. Osebnost: čim dalje grem, tem bolj sem presenečen, kakšno čudo je celica... in pridem do zaključka. Mnogi na to ne mislijo, ne potegnejo črte, ne pridejo do konca. A to je seveda čisto osebno duhovno področje.“

„Kaj pa vas poleg vaše stroke še zanima?“

„Družina, ljuba duša, (veselo in ponosno) pet otrok! — Res, zanimajo me tudi verska in filozofska vprašanja. Nekoč sem rad hodil na predavanja in delal v kroških. Pariz je v tem pogledu odlično mesto. Še vedno sem pri krošku *Communivie scientifique*, ki ga je ustanovil kardinal Suhard: nekaj skupin znanstvenikov najrazličnejših strok, med njimi nekaj duhovnikov; nekakšna stanovska župnija, bolje družina. Sestajamo se — ne preveč redno —, da se pogovorimo: vsak prinese svoje težave in vprašanja, svoje znanje in izkušnje; odnošaji so pristrčni in izredno sproščeni, svobodni.“

„In še kaj drugega?“

„No, včasih tudi kaj naslikam.“

„Tako!“

„Tako, za prijatelje... Veste, pri opazovanju morfoloških sprememb v celici si človek nehote pridobi čut za mase in za kompozicije. Za razvedrilo sem včasih posnemal razne moderne slikarje.“

„Kaj menite o abstraktni umetnosti?“

„Podoba sodobnega človeka, ki ga je izumetničeno moderno življenje duhovno izpilo, da je otopel, prazen, zbežan; nima več nobene trdne točke, živi eksistencialistično, ne misli; J. P. Sartre je bolj priča našega časa kot pa filozof: opisuje, ne razlaga; če bi slikal, bi bil najbolj konkreten slikar. — Velika večina sodobnih umetnikov stremi predvsem za tem, da bi se uveljavili. Gre jim za uspeh, zato iščejo nekaj povsem novega, originalnost

za vsako ceno. In v abstraktni umetnosti je to veliko lažje: doseči popolnost v svoji pod-tehnik, po svoji pod-metodi. Ta situacija ima po mojem nekaj skoro tragičnega: ko likovni umetnik uspe, prodre, postane nujno suženj svojega žanra in če hoče ohraniti svoj položaj, ne more več iskati dalje, ker je katalogiran, uvrščen, tipiziran. Tudi nadarjeni umetniki postanejo sužnji.“

„In leposlovje?“

„Roman je dandanes skoraj izključno psihološka avtobiografija. Tudi tu gre vedno bolj za laboratorijsko vajo, za skoraj avtomatično, neobdelano projekcijo notranjosti. Zdi se mi, da so literatje prepogosto neresni ljudje.“

Vem, moral bi se bil postaviti za slikarje in pisatelje. Toda bilo je že pozno — in človek, ki opazuje vsak dan smotrnost mikrokozmosa v tisočinki milimetra, sme pač biti strog do žonglerjev, ki se igrajo z besedami in barvami.

Pariz, septembra 1961.

PESMI

Milena Šoukal

POGOVOR

Na kraju vsega
te bom morda izdal.

Odmev,
kot z drugega brega.
Čeprav.

FOTOGRAFIJA

Trenutek. (Pod stropom
katedrale umirajo
klici s svetlobo —
zdaj... in nikdar več.)

Glej — ujela sem te
v šestdesetinki sekunde
in te hranim
v negativu.

Da te poiščem,
ko bo treba srcu
mamila spominov,
da bo moglo živeti.

STRAH

Deževne kaplje.
Z obrazom iz davnine,
slede na prašni šipi v struge.
Visoko, nižje, nizko.

Nizko.
Kaj si hotela?
Previdno seči v utež,
da jo prepelješ na to stran?

Se angelov bojiš?
S polomljenimi krili.
In tistih dni.
In stare matere na postelji
v poslednji uri.

PRIČAKOVANJE

Veliki voz počasi rine
v črte;
obraz na poti,
obdan z vijoličastimi lasmi.

Molk moti.
Besede se pritajeno šopirijo
na zlatih krogih
oddaljenih stoletij.

Nejasna misel razmetava
žarke v nič, še preden je
v očeh povelje.

Napetost v struni,
ki bi se rada izkričala
v najsilnejšem fortissimu:

uniči molk!

STANKO MAJCEN PRIPOVEDNIK (II.)

Tine Debeljak

V PRVI DOBI PISATELJEVANJA

Stanko Majcen je začel svojo pripovedno pot z — d o m a č i j s t v o m . In sicer z dvema črticama v DS leta 1913, ko ga je urejeval prelat Kalan. Ker je prva *Novi ljudje* izšla že v prvi številki str. 11, je bila gotovo napisana že v letu 1912. Letos torej poteka petdeset let od njegovega prvega vidnejšega pripovednega nastopa v revijalni javnosti, v DS (prej je pisal v dijaški list) in zato naj bo ta studija posvečena temu jubileju.

Pomemben naslov prvi črtici: *Novi ljudje!* Kot da stopa z njo v javnost n o v človek. Utegnil pa bi kdo sklepati, da je ta mladi in novi človek, štiriindvajsetletnik, s prvo črtico odgovoril v nazadnjaškem smislu na tok novega časa. Zakaj? Je to realistična zgodba iz Slovenskih goric o viničarju Markušu, ki že tri in trideset let služi za hlapca pri gospodarju-meščanu, prej očetu, zdaj sinu, in v vsej okolici ga ni, ki bi podvomil, da mu ni do smrti živeti na viničariji kot domá. Toda novi gospodar, sin, hoče na dvorišču, kjer Markuš naprega konje, zazidati novo poslopje. S tem bi njega — hlapca — oviral pri delu. Le za seženj vstran, pa bi bilo dobro. Pove to mnenje gospodarju. Pa kaj njemu mar hlapčevo mnenje! Ostane pri svojem. V užaljenosti mu Markuš odpove službo. Uporno zapusti delo in gre v krčmo, kjer razlaga svoj „punt“ ljudem, ki mu sicer pritrjujejo z glavo, v srcu pa ne razumejo njegovega dejanja. Od poldneva do pozne noči gre čas te zgodbe, dovolj, da vidimo nazorno viničarjevo postavo, pa krčmo in vaško sosedstvo; pa tudi dovolj, da spoznamo njegovega sina, ki noče potegniti z očetom. Misli namreč nase in na svoj „prostor pod soncem“. Ženil bi se rad. Zato gre k gospodarju in prosi za službo, ki jo je oče odpovedal. Dobi jo. In ko se viničar vrne domov pijan in hoče sina pripraviti na selitev, mu ta pove, da je odslej — on hlapec, oče pa naj ostane kar doma. Nič se ne spremeni, le Markuš žalostno vzdihne: „Komaj sem prestopil prag, pa so že v hiši novi ljudje, novi ljudje.“ Markuševa revolucionarnost se je razgubila v pesku življenjske stvarnosti.

Na prvi pogled je jasno, da je domačijska zgodba iz Slovenskih goric nastala kot protipodoba Ivana Cankarja revolucionarni marksistično utopistični noveli *Hlapec Jernej*, ki je izšla nekaj let preje (1908). Ta se je Cankarju porodila, kot pravi sam, najprej kot „propagandistično agitacijska volilna brošu-

ra“, pa se mu je sprevergla pod roko v njegovo najlepšo in najbolj znano delo svetovnega razglasa, katerega pa je Pregelj imenoval „umetniško veledelo, pa idejno velezmoto“, prof. Prijatelj pa „simbolno vizijo komunistične revolucije“ (Cankarjev zbornik). Majcenu kot organiziranemu katoliškemu visokošolcu se je gotovo to delo tudi zdelo „idejno zmotno“, ki bi ga kazalo zavreči. Kako? Spomnimo se, da je nekaj let prej napisal (ob Preglju) o načinu novega boja z idejnimi nasprotniki: „Nóv boj bo prevzela nova romantika, ki bo z novim, času in njegovemu značaju primernim duhom zavojevala novo vojsko. Njej ne bo tuja nova tehnika in jezik se ne bo razlikoval od tega njenih nasprotnikov. Formalno bo popolnoma dosegala vzore svojih sovražnikov, ki predvsem gojijo oblike in virtuoznost sredstev.“ Njegova reakcija bo torej drugačna, kakor bi bila, postavim, reakcija tradicionalnih Cankarjevih kritikov: polemična, ironična, napadalna itd. Majcen bi hotel proti Cankarjevi podobi postaviti z istimi umetniškimi sredstvi napisano protipodobo človeka z istim konfliktom, ki bi se drugače rešil. Z umetnostjo v sodobnem slogu. Viničar Markuš naj bi bil zavesten pendant Hlapcu Jerneju. Ni postavljen v imaginarni svet, temveč v strogo zemljepisno omejen, v Slovenske gorice; ni ritmično uglašen na pesem, temveč je realistična podoba vaškega tipa; ni simbol neke ideološko marksistične utopistične vizije, temveč je živ, stvaren lik v realnem vaškem območju in z rešitvijo, kot jo nudi življenje, ne ideologija. Hlapec upor je podlegel naravnemu gonu po družini drugega človeka, sina, ki bi rad postal hlapec! Nobene razredne zavesti v lastni družini, temveč praktični smisel za borbo življenja. Samohrana brez ozirov na ideje in stan. Ne z utopijo, temveč z zdrav pretehtanostjo je rešil sin tudi očetu na starost kot v hiši, ki mu je postal dom. Hlapec Jernej — idealistični Don Kihot — je podlegel materialističnemu, računarskemu Sanču Pansi. Maupassantski „izsek življenja“ je postavljen proti svetopisemski literarni paraboli! Z ozirom na socialni progres je Majcenova slika gotovo reakcionarna, konservativna: ne priznava razrednega boja in ne poudarja odpora proti „izkoriščevalcu“, ne nastopa proti nezavarovanju za starost itd. v smislu „modernih“ gesel. Ne podaja nikake „rešitve“ viničarskega problema, ker je podajati noče: proti skrajno neživljenjski Cankarjevi podobi je postavil podobo v skrajno življenjsko stvarnost zaverovanega viničarja v nerevolucionarnem okolju Slovenskih goric. Majcen je ustvaril Markuša brez kakšne polemične tendence, v slogu najboljših sodobnih piscev tako z ozirom na subtilnost dušeslovnega opazovanja, na oris karakterja, kakor tudi na nazornost okolja, ki postaja že tudi svetlobno slikovit. Takoj se ta slog loči od Finžgarjevega realizma pa tudi od Meškovega sentimentalizma. Je to slog domačijstva v smislu Heimatkunsti, katere osnova je realistična, celo naturalistična, slog pa „sodobna novoromantična tehnična virtuoznost...“.

Značilno za Majcena pisatelja pa je to, da se popolnoma skriva za dogajanje in je težko dognati, kje je njegova misel in s kom drži. Ali z viničarjem Markušem, ali s sinom? V skladu z domačijstvom bi bilo, da odobrava stari dobri vaški red, tradicionalno spoštovanje hierarhije in mir v občestvu; toda pri Majcenu čutimo, da razume Markuša, zlasti njegov zadnji vzdih. Z njim nam odpre narahlo pogled v osebno tragedijo starca, ko se je celo sin odtujil njegovi misli... Propadla je svetla misel človeškega dostojanstva in srca ob kruti borbi za kruh. Ranjen je starec v svoji intimnosti in ranjen je socialni etos... Toda življenje gre preko... Pri tem se mi vsiljuje misel: Majcen ni napisal črtice... proti Cankarju, temveč iz Cankarja, iz njegovega duha, le da je ni rešil avantgardistično propagandno, temveč toplo človeško, tiho tragično z ozirom na viničarja. Prav ta objektivnost opisovanja in oblikovanja oseb *samih zase* ter tisti tihi, komaj vidni pogled v srce, ki nekaterim ni dan, da bi ga dojeli, je nakazan z dvojnimi tolmačenjem že v tej prvi črtici in je postala tipična metoda za vse njegovo poznejše delo. Skrivnostna poltema njegovih karakternih življenjskih podob je že plod francoskega poimpresionizma s težnjo, razviti se še bolj — *navznoter*. To razberem že iz te prve črtice.

Druga — *Voznik Marko* — (DS 1913, 58) ni tako pomembna in ne tako izdelana: je samo bežna silhueta umirajočega „voznika voznikov“, ki ga je prav njegov šek, največja njegova ljubezen v življenju, podsul z drvni. Vse zadnje misli se vrte okrog tega šeka in voznik mirno umira brez drugih misli na smrt, skraj vesel, ker ve, da bo avtor skrbel, da ne bo dobil šeka njegov sosed. Tako umirajo vozniki... Občutek imam, da je slika premehko vržena na papir, bolj je ostala zamisel kot izpeljava, bolj senčna slika kot plastični kip. Vendar je tudi ta silhueta pomembna tako kot prva, če ju gledamo iz literarno zgodovinske perspektive.

Ta pa se razodene najbolj jasno, če pogledamo tedanje sodbe o teh delih. Grafenauer (DS 1915, 42) je mnenja, da je Majcen prvo črtico napisal iz navdiha „literarnega kritika“, to je, da je proti neživljenjskosti Cankarjevih socialističnih fiksnih idej, ki vodijo v smrt, postavil realnega človeka, ki ob življenjski stvarnosti s tako revolucionarnostjo propade; podal je neke vrste „tragikomedijo“. Jaz pa ne vidim toliko tragikomedije kot tragiko srca ob svetu, ki ni grajen po viničarjevi podobi. Zanimivejša pa je Debevčeva oznaka (DS 1914, 58), ki je negativna, pa zato še bolj odkrivajoča novosti Majcenovega nastopa. V Novih ljudeh je opisan „premalenkosten dogodek in pisatelju se ni posrečilo, napraviti ga zanimivega. Pričakoval bi novega rodu z novimi idejami, toda isto suženjstvo gre naprej...“ O Vozniku Marku pa pravi: „Mi ne ugaja; prekrvavo, prekratko, pretemno. Ali je ta edina poteza, da Marko ljubi svojega šeka, že vredna peresa?“

Iz Debevčevih negativnih besed postanejo vidne prvine Majcenovega prvega pripovedovanja: je naturalist, ali vsaj realista v opisovanju („prekrvav“), zanima ga le hip življenja („prekratek“), je brez svetlih idealov („pretemen“), pa brez pozitivne ideje kakšnih teznih romanov (ni obdelal „novih idej“ in zato je „nezanimiv“, ali nepomemben). Prizna mu samo pisateljsko tehniko: „Tehnike je v spisu videti precej.“

Tako kritiki pri Majcenu ne najdejo „ideje“, kakor je niso našli v Ivana Cankarja Lepi Vidi, ali Izidorja Cankarja S poti, kar dokazuje le, da ustvarja Majcen iz istih osnov, da umetnost pojmuje v smislu najbolj modernih sodobnikov. Priznanje tehnike pomeni, da je dober pisatelj. Kot dober pisatelj oblikuje na estetski način življenje brez ozirov na vse neliterarne primesi, kakor so filozofske, moralne, vzgojne tendence... teze in socialne utopije itd. Stanko Majcen je torej že s tema prvima črticama iz domačijskega vzdušja poudaril *estetsko avtonomijo umetnosti*, ki ni vezana na „dviganje naroda“... „na učenje in zabavo“ itd., ampak edinole na oblikovanje življenja tudi v najkrajših hipih. S tem je priznal skupni izhod „mladih“ pri DS, ki so hoteli njega pisanje dvigniti zgolj v umetnost in še celo na višino moderne umetnosti... na raven „nasprotnikov“... To so bili *novi ljudje*, in prav to izpovedanje estetskega nazora brez ozira na vzgojni vpliv in miselno povedanje ji bil razpoznavni znak med starimi in mladimi v DS, ki so takoj drugo leto z Izidorjem prevzeli revijo (1914). Sicer pa ta boj, imenovan „Jeranov problem“ (Grafenauer in Iz. Cankar contra A. Ušeničnik) še nekaj let ni bil dobojevan.¹ Majcen se je takoj s prvima črticama iz domačijske motivnosti priglasi za „svetovljana“ v pojmovanju umetnosti in nje ustvarjanju: z osredotočenjem na kratek ekspresivni hip in na slikanje brez teze.

Hoteč poudariti novosti tega novega človeka ob nastopu v resni literarni reviji, sem se zadržal dlje ob začetku, kakor bi bilo primerno. Pa tudi zategadelj, da vidimo, da ni spremenil svojega umetniškega gledanja in oblikovanja niti takoj nato, ko je z letom 1914 tudi domačijske motive zamenjal za motive iz tujega vlemesta.

¹ Zdi se mi, da je dokončno rešil ta problem novotomist Jacques Maritain v svoji najnovejši knjigi *Odgovornost umetnika*, ki je izšla pred tedni v kastiljskem prevodu pri založbi EMECE. (La responsabilidad del artista, Buenos Aires 1961). V njej razvija tezo: „Moralna vrednost in estetska pripadata dvema različnima sferama: prva se nanaša na človeka, druga na delo. Umetnik je človek s cilji, ki se tičejo njegovega lastnega življenja, nimajo pa nič opraviti z dobroto dela. Umetnost pa v svojem lastnem območju ni podrejena morali...“ Seveda bo za katoliškega umetnika veljalo načelo, da je bil „prej človek kot umetnik in da mora delati v skladu z moralnimi normami...“

V Cankarjevem DS je (Majcen takoj v prvi številki leta 1914 nastopil skupno z Ivanom Cankarjem. Ivan Cankar je napisal Dve zgodbi o poštenosti in o nepoštenosti z motivi iz ljubljanskega okolja in spominom na mladost (stanoval je že nekaj let na Rožniku), takoj za njim pa je tiskan Majcen s tremi Povesticami iz dunajskega miljeja. Zamenjala sta torej vlogi: Cankar je z Dunaja prišel na Rožnik, Majcen pa iz Slovenskih goric na Dunaj, drugi iz domačih motivov v tuje velemestne, prvi iz velemestnih v domače. Majcen iz vaškega okolja v proletarski, delavski in študentovski svet. To so tiste Povestice, ki jih je začel tik pred prvo svetovno vojno in ki naj bi kazale dunajsko življenje v zadnjih letih njegovega visokošolskega študija.

Tu so najprej Pisma (DS 1914, 24), ki jih je dobil Fric Plenker v novem stanovanju: modruje o ljudeh, ki puščajo intimnosti tako vnemar, končno pa ga prevzame radovednost, da jih začne prebirati. In v pismih se mu prikaže tragična usoda dekleta, ki je zaupala ljubezni, pa ostala sama z otrokom v sebi in z obupom, ki vodi... Kam? Zadnja misel ni zapisana, pa tudi ni potrebna: iz osmih pisem je razviden ves potek tragične ljubezni... in moškega cinizma... Krivec ni kaznovan in tudi ne sebnega obvestila o poroki ne bo, kot pri Finžgarjevi Dekli Ančki: življenje samo zija s svojo bolečino in globino in obtožuje in ljubi kot Prešernova Nezakonska mati... za življenje ali smrt? Skrivnostna dvoumnost, ki pa za estetski vtis umetnine ni potrebna, da se razjasni.

Rdeče noge (DS 1914, 26) je mojstrski kontrast kapitalista ob srečanju z beračkom z bosimi premrzlimi nogami ob prvem snegu, ki ga je on zamudil, da bi ženo razveselil z novim kožuhom... Pa vendar je kapitalist dober: dá miloščino, čeprav ve, da si beraček z njo ne bo kupil ževljev. Dva svetova, ki se izključujeta, kajti „ne gre, da bi človek hodil pozimi bos po bolj-ših lokalih...“. Naravnost cankarjanska podoba bede dunajskega proletariata.

Dulce est pro eo mori! (DS 1914, 27) je tragična podoba študentke, ki jo denarno izkorišča neki delavec, kateremu v moralni toposti ne pride na misel, da ga ona ljubi in da jo on peha v smrt... V sladko smrt zanj, kateremu je posodila zadnji vinar. On pa se niti ne zaveda svojega zločina in je brezčuten do njenega samomora. Podoba moralnega brezvestneža in ženske žrtve iz ljubezni.

Ignara mali (DS 1914, 112) je podoba simpatične karniške hčerke, v katero se zaljubi visokošolec, pa je še tako naivna, da tega ne razume in je le lutka v rokah matere in starejše sestre. Izredno lep lik naivke, ki ne razumeva zlih spletk svoje okolice.

V vlak u (DS 1914, 215) nastopi cirkuška igralka, akrobatka, ki se vrača z vlakom k večerni predstavi, pa se boji dež-

ja in vlažnih vrvi, ki so nevarne. ..Iz skritih namenov ji sopotnik še bolj riše nevarnost tega večera, hoteč jo odvrniti od nastopa, kar pa njo še bolj podžge in odhaja z vero v uspeh. Črtica, kot da se prav nič ne dogaja, plete se le dvoumen dvogovor, pa je vendarle globoko psihološko podzavestno reagiranje drug na drugega.²)

Prav takšna ženska skrivnost je vsebina *Resničnega dogodka* (DS 1914, 107), ki je verjetno manj resničen, kot pove naslov, in bi po Grafenauerju celo verjeli, da je napisan ob motivih Schillerjeve balade *Handschuh*, srednjeveške zgodbe, ko dekle pošlje svojega častilca po rokavico v zverinjak; ta se res loti tvegane in krute zapovedi, prinese rokavico, pa jo prezirno vrže dekletu v obraz. Majcen res namiguje na „srednjeveško romantičnost“ te zgodbe, podaja pa jo v novi verziji kot vele-mestno ljubavno zgodbo, ko dekle pošlje častilca po beli lokvanjov cvet v zamočvirjeno jezero. Ta res gre, toda ona drugače reagira na častilčevo drznost: v strahu drhti, ko ga ni nazaj, vso noč prejoka, in ko ga zjutraj dobi v jedilnici z rožo v gumbnici, ki jo ji pokloni, vrže cvet na tla... Pisatelj pa ve, da kleči ona z občudovanjem pred junakom... Prav nasprotno reagiranje torej kot pri Schillerju: ženska se zave svoje ženskosti, pa krutosti in tudi ljubezni. Kaj je sledilo potem, je majcenovsko dvoumno nakazano, ker pač ni več važno za dušeslovno analizo psiholoških premen. Romantična literarna snov dobi realistično izvedbo, podobno kot že preje Cankarjev Jernej pri Markušu.

Rdeča svetilka (DS 1914, 110) je odstiranje komaj slutene zakonske tragedije, kjer rdeča svetilka postaja že simbol najtišje želje uradnikove žene po intimnih trenutkih, ki jih ob vedno delavnem možu nima; mož pa ne ugane njene misli prav do zadnjega trenutka njenega življenja, ko je že prepozno. Samo rdeče svetilke ji je manjkalo, samo takšna malenkost, ki pa odkriva globino ženske duše. Kabinetna sličica!

Iskre (DS 1914, 216) je pesem, so tri nedolžna dekleta, vsaka s svojo romantično mislijo, polna poezije. Mladost in veselje in poezija mrtvih oči. Nič več. Iskre, pesem, ki obstane in živi v zraku, preden pade na zemljo. Biserček, ki že petdeset let čaka, da pride v slovenske čitanke.

Zato pa je težka socialna podoba izkoriščane služkinje „povestica“ *Služba* (DS 1914, 407), na drugi strani pa prav tako poudarjena veličina izkoriščanke, kt tudi v največji omeje-

² Tudi radi te črtice so prišla na uredništvo takale pisma: „Zakaj nam pod zavitvom DS pošiljate take stvari, ki nimajo konca?“ ali: „Kdo ugane, da je n. pr. V vlaku začrtana samo miselna krivulja, plod možgan brez 'žlahtnega' krvnega napoja?... Izpodleteli poizkusi... (DS 1914, 279).

nosti življenja najde njega intimno lepoto. Vsaj posteljo ima, sanje, čeprav so ji druge udobnosti vzeli delodajalci!

Te „povestice“, kakor pravi skupen naslov devetim črticam (razen Službe, kjer je verjetno izpadel), so bile priobčene v novem Cankarjevem DS v letu prve svetovne vojne 1914, ko je bil Majcen takoj ob napovedi julija mobiliziran (DS 1914, 344) kot rezervni avstroogrski častnik-praporščak in takoj poslan na rusko fronto v Galicijo, kjer je bil oktobra tega leta že odlikovan s srebrno medaljo za hrabrost (DS 1914). Vse te črtice so napisane še pred vojno. In kaj je njihov skupni znak: iskanje intimne tragike, lepote v vsakdanjem življenju, ki drugim ni vidna, pa se pod finim odstiranjem psiholoških procesov nena doma prikaže ponavadi samo za hip, da jo občutiš, potem pa se spet zagrne za plašč nevidnosti. Predvsem je tu — ženska duša, ki jo odkriva pisatelj z vso subtilnostjo in finostjo, nežno krhkostjo, ki jo življenje zlomi, ali pa obrne k soncu kot tihi cvet, trpeč globoko v koreninah. Samo v Iskrah je zgolj sonce in lepota življenja samega. Može pa so drzni, kruti, ponajvečkrat gluhi za tragiko ženske duše, ki jo tudi nehote in nevede povročajo. Brezdušnost moških, njih cinizem pa etična topost, stopijo zelo na dan, niso pa nikjer obsojene te lastnosti po zgledu „dobrega in zlega“, temveč njih podoba nosi življenje naprej, v tvojem srcu pa ostane zgodbe najgloblje bistvo: trenutek srečanja oseb, ustvarjajočih med sabo etična razmerja, ki se te dojmijo kot tihe tragedije. In še nekaj: v dnu teh tragedij je socialni greh, ki ni toliko povzročen od posameznika kakor pa od blaziranega časa! In tu se spomnimo Majcenovega literarnega „programa“, ki ga je zapisal prav tako ob Preglju: „Začelo se bo sočustvovanje z borečimi in trpečimi, ki vsako idejno gibanje čutijo najgloblje.“ V teh črticah je Majcen pokazal najgloblje sočustvovanje do trpečega proletariata, ponekod prav na način in z močjo Cankarjevega peresa, toda z manj subjektivnim razčustvovanjem in z manj simbolističnimi slutnjami. Gledane so s pravim „realizmom oči“, ki ostro karakterizirajo zunanjo podobo človeka in sveta, še bolj pa z razumom psihološkega analitika, ki gre duši do dna; pa s čisto cankarjanskim srcem, ki sodi notranjo vrednost človeka in občuti razglasje tam, kjer je vsakdanježem vse v redu. Majcen odkriva že razglasje *meščanske dobe, ki terjá spremembe notranjih človeških etičnih razmerij pa tudi zunanjega reda*. Ne piše teznih romanov, ne slika impresionističnih pokrajinskih slikovitosti, iz realizma okolja ustvarja hipne plastične „objektivne“ podobe oseb, ki ga zanimajo po dušni strani, katero *ekspresivno* dviga iz dna. Ni več tu domačijski naturalizem, tu že tiplješ goli *realizem duše*, toda še na psihološki gladini, freudovski, ne morebiti religiozno mistični.

V teh črticah ustvarja izrazito „posvetno umetnost“, prav tako, o kateri je rekel nekoč, da je programsko, to je načelno, slovenski katoličani še nismo uvrstili v svojo književnost.

Po teh „svetovljanskih“ početkih v pripovedništvu je Majcena zajela vojna z vso grozoto, ki jo nosi s seboj, in z vsem osvobojenjem in z očiščenjem, ki ga prinaša. Kako?

Po štirih mesecih fronte, ko je bil odlikovan, se je povrnil domov na kratek oddih in od tam je pisal uredniku Iz. Cankarju pismo, ki ga je ta priobčil v 1. številki DS 1915 (36) in katerega deloma podaja dr. Kacin v svoji študiji (Meddobje 1959, 32). V izredno zanimivem pismu najprej omenja, da se je na fronti „utrdil in okreпил“, . . . da je pridobil „širje obzornosti misli ter ta in oni migljaj k resničnejšemu, globljemu spoznanju in cenjenju življenja“. Zato je napisal ta slavospev vojni: „Ej, koliko sem izkusil in kako strašno lepo je bilo vse to! Vojska je velik ventil, skozi katerega se zlije smrad in gniloba stoletja. Ljudje sami spoznajo, da ne pojde več naprej, da je blata in brozge že previsoko, zrak prepoln kužne zlobe in zatohle ničvrednosti, in si sami odpro tak ventil. . .“ Omenja, da je bil v eni izmed oktobrskih številk Naroda podlistek, v katerem Dostojevski hvali vojsko. „Vse, kar stoji tam, je res. . .“ Govori o žalosti ljudi tega časa, ki je „pritlikava. . . treba je biti žalosten v velikem stilu!“ Nato pa: „Ne morem ti povedati, kako mene vojna krepi. Daje mi zavest, da se veselo presnavljajo vrednote, da ugašajo vse tiste luči, s katerimi so ožarjali veliki lažnivci in goljufi vse stvari, da te stvari zdaj dobivajo svojo lastno luč, njim samim določeno in da ima zdaj v teh lučih svet čisto drugačen obraz kakor prej. Kako je vse to tolažilno! Zaprite srca bolj od duri, zakaj goljufija hodi po svetu, sem si prej pridigoval več nego enkrat. Zdaj oprezno in počasi odpiram srce in diham nov zrak, ki veje pod nebom. Mogoče sem prenagel, segam v nekaj, kar še ni gotovo pod božjo roko, in sem takorekoč snob, a slutnja je prejasna: Čemu se je Dostojevskemu razvedrilo čelo? To mnogo pomeni, spričo možnosti človeške zmote vsaj nekaj, in nekaj je nekaj.“ „Blaziranci so zdaj odigrali. Tu in tam gleda še kateri iz teme kavaren skozi monokel svoje enoake pameti, a tudi to že pomeni končanje. Tihi so, poparjeni in tiho in vdano čakajo sodbe.“

Po tem zanosnem opisu vojne pa je pripisal zanimivo preokovanje o reviji DS: „Če se list reši preko prihodnjega leta — do ust bo segla voda — bo glasnik novega rodu, o tem sem prepričan. Zato treba skrbeti, da ne izostane in se ne izgubi.“

Kateri podlistek Dostojevskega je dal Majcenu podnet za tako pojmovanje vojskovanja, ta hip ne morem odkriti; to mogel dognati samo, kdor ima oktobrski Slovenski narod iz leta 1914 pri roki. Meni je pri roki samo Dostojevskega „Dnevnik pisatelja za leto 1877“³), v katerem Dostojevski tudi izraža svoje mnenje o vojski in je verjetno isti tekst, od koder je jemal Narodov feljtonist. Zato ga navajam spodaj.

³ *Dnevnik pisatelja za 1877 god.* YMCA PRES, Pariž. Str. 620.

Že Grafenauer je takoj v naslednji številki DS, kjer je pismo izšlo (DS 1915, 41) sodil o Majcenu na podlagi tega pisma: „da ima posebno razvit moralni čut, ki vzbuja v njem oster odpor proti nizkotnosti vsake vrste, posebno pa proti filistrski sebičnosti, ki jo srečavamo tolikokrat v vsakdanjem življenju, in proti krivičnosti, s katero ti vase zaljubljeni filistri obsojajo ljudi, ki ne spadajo v njihovo okrožje. Značilen za njegovo mišljenje je močan nagon, ki gleda in vidi in presoja vse drugače

(Rusko). Vojni je posvečen mesec „April“ (tri poglavja, str. 126 do 140).

Tu ima Dostojevski take misli: „Vojna je potrebna nam samim; ne podzemamo je samo zaradi bratov Slovanov, ki trpe pod Turki, ampak zaradi lastnega odrešenja: vojska osveži zrak, s katerim dihamo in v katerem se dušimo, sedeč v nemoči prhnjenja in duhovne tesnobe. Da, nam je nujna vojska in zmaga! Z vojsko in zmago pride nova beseda in začinja se živo življenje in ne več tako mrtvaško blebetanje, kakor prej — ne kot prej, kot do naših dni, gospoda!“ „Ni vedno vojska bič, je včasih tudi rešenje...“ „Dosti nam je že buržcaznih moralnih nauk: podvig samožrtvovanja s svojo krvjo za vse to, kar nam je sveto, je končno bolj moralen od vsega buržuaznega katekizma!“ „Mužik se gre boriti, da bi Kristusu služil in odrešil slovanske brate... od katerih si noče nič zemlje prisvojiti, temveč jim z njih soglasjem brani svobodo in samostojnost... Naša ideja je sveta in ni večni zverski inštinkt nerazumnih narodov, temveč bo prva pot k dosegu tistega večnega miru, v katerega imamo mi vsi srečo verovati, k dosegu resnično mednarodnega zedinjenja in v resnici človekoljubnega napredka. Ni vedno v miru odrešenje, včasih se nahaja tudi v vojski.“ „Odrešuje prelita kri?... Včasih se z vojno z manjšim prelivanjem krvi doseže več za mir med narodi, kakor v miru... Nasprotno: dolg mir ponavadi poživinja in posurovi človeka, ne vojska. Dolg mir vedno rodi surovost, žalost, ter grobi, požrti egoizem in, kar je glavno, umstveni zastoj! Dolg mir rodi izkoriščevalce narodov... rodi bogastvo... toda z boleznijo bogastva se okužijo tudi narodi, ki ga nimajo... Razvrat in cinizem... surovost čustev... strašno se razvije sladostranost, pohota. Iz nje se rodi krutost in strahopetnost... panični strah za sebe samega... ta rodi strašno žejo po denarju... Terja se vera v solidarnost ljudi, v njih bratstvo, v pomoč občestva... proglašča pa se teza: „vsak zase in za sebe“... ubožec preveč vidi in ne ve, kako mu bo tak bogataš brat... Egoizem ubija velikodušje... Edino umetnost še vzdržava življenje in budi duše... Res, da se razvija umetnost v dolgem miru... toda prava umetnost kliče k idealu, rodi proteste in nezadovoljstvo, sprošča občestvo... neredko so zaprti ljudje, ki hočejo priti iz te smrdeče jame... Koncem koncev dolgi buržuazni mir sam rodi vojno... pa ne iz svetih ciljev... radi denarnih zaved... potrebe novih sužnjev... iz kapricastih in bolezenskih sestavin nacionalnega organizma... Toda vojska zaradi osvobojenja tlačanih, radi brezkoristnosti in svete ideje... je vojna, ki očiščuje okuženi zrak od nakopičenih miazmov, zdravi duše, preganja strahopetnost in lenobo... daje in razjasnjuje idejo... Taka vojska krepi slednjo dušo s spoznanjem samožrtvovanja“ ... „Nismo še popolnoma propali v razvratu, še je v nas nekaj človeškega!“...

kot povprečni ljudje in da tudi zavestno hoče. Posebno kaže to lastnost to njegovo pismo.“ Leto pozneje se mu je pridružil v takem pojmovanju tudi Izidor Cankar sam, tedaj vojni kurat: „O, naj pride tisti vihar, naj nas ogenj razbela in prežge, naj nas njegov žar razkuži, naj nas trpljenje očisti!... Vsi čakamo človeka, da bi čutil Duha, ki veje nad nami, da bi videl živega Boga, ki je v naših srcih!... Kaj se bojiš, maloverni? Kaj da bo z nami? Samo to, kar bomo sami hoteli! To bomo imeli, kar zaslužimo. Taki bomo, kakršni smo. Ni res, da se na bojnem polju odločuje življenje individua, narodov, in svetovna zgodovina. Ravno narobe: v srcu individua se odločujejo bitke, življenje narodov in svetovna zgodovina. Ti si narod in svetovna zgodovina!“ (DS 1916, 111). Velikinja se je pa nato (DS 1917, 302) sicer uprl takemu pojmovanju: „Priatelj (Majcen) je mislil, da bo z vojsko odtekel gnoj stoletij iz greznic... v resnici pa je gnoj, ki se je doslej zbiral v greznicah, pljusnil na ceste in beli dan... silni prevrat družbe je samo strašen božjasten napad človeštva...“

Toda tudi po tej drugi poti, ki vojno smatra za sintezo vsega grdega v nas in gorja, vzklikne: „Bolj kot lepote smo zdaj žejni resnice, brezobzirne resnice, ki bi udarila po krivdi lastnega očeta, ki ne bi prizanesla grehu lastne matere... morda, ne morda, potem bi moral biti svet prečiščen in očiščen gnilobe in gnusa, oči bi spet videle zvezdo vodnico... Moj Bog, to mi povejte, ali je težnost v zemlji ali pod zvezdami!?“

V vseh teh treh izjavah treh mladih dominsvetovcev je — deti tisti novi duh, ki je rasel že v vojni iz vojne za bodočnost, ki bo udaril proti stari meščanski gnilobi, in ki bo poiskal težišče življenja pod zvezdami ne v zemlji, ki bo — iz materializma zavedno in namenoma segal po rešitev človeštva v duhovnost, v metafiziko. Naznanja se nov *ekspresionistični* rod, ki je res zajel Dom in svet, kot je prerokoval v pismu Majcen sam.

* * *

Kako pa je na Majcena *pripovednika* vplivala vojna, kako jo je doživljal in oblikoval?

Prva Majcenova črtica z vojnim motivom ima značilen naslov *Nevernik* (DS 1915, 47). Je bolj samogovor kakor dogodek, toda globok samogovor starejšega vojaka na straži na fronti, ko premišljuje o smrti in o zadnjem trenutku. Ni pripravljen nanj, ne ve, kako bo umiral, boji se negotovosti, joka... zavida ubitemu Rusu, ki ga je par ur prej ustrelil, pa je umrl, kot da bi se smejal. Imel je nekaj trdnega v sebi. Vero ali kaj... On nima ničesar... Zadnji stavek pa čudno zavije v stran: ni več razglabljanje o smrti, ost ima obrnjeno drugam: „Živeti je treba, umreti za domovino, a jaz ne morem ne živeti ne umreti... za domovino...“ Sklepam, da ta stavek nima samo metafizičnega ozadja, strahote zadnjega trenutka, temveč morda že tuji — politično misel: Rus je mirno umiral, ker je veroval v domovino,

Luka — ne veruje v domovino... zato ne more ne živeti ne umreti... Poudarek je resda v miselni analizi človeka, ki stoji pred smrtjo in nima gotovosti v zagrobnost... pa se tudi lahko razume že tako, kot je prav tedaj Ivan Cankar začel pisati Črtice, ki so se razvile potem v Podobe iz sanj s poudarkom v protiavtstrijskem smislu — za tako domovino ne morem ne živeti ne umreti... Verjetno, da so jo tedaj razumevali tako, in pomeni črtica Majcenovo „kritiko“ domovinske ljubezni, ki je prav tako v dekadenci kakor ostalo meščansko življenje. Cankarjevska podoba še *pred* oziroma *ob* Cankarjevih Črticah, ki so pozneje dobile ime Podobe iz sanj, ni pa simbolistična prispodoba, temveč realistična psihološka črtica, ki se je dotika že rahla *metafizična tesnoba*, ne le *sanjska* zabrisanost prave misli. Hči (DS 1915, 81) je opis bega pred sovražnikom, zmede, najbolj pa je podčrtana podoba očeta, ki je v tej zmedi zgubil hčer, pa je ne more najti, ostane sam z vnukinjo in upa na svidenje s hčerjo, o kateri vsi vedo, da je padla z voza... saj otrok že dobiva njeno barvo las... in je gotovo mrtva... Pretresljivo tragična podoba očetovske ljubezni, pa realistični opis begunskega kaosa.

Kvartir št. 8 (DS 1916, 139) je še nazornejša podoba galiških beguncev-barakarjev, še bolj pa častniške morale. Dva svetova: šestnajstletna begunka porodi v baraki nezakonska dvojčka, pa ukrade majorki krznen plašč, da se pokrije. Na oficirski zabavi na fronti opazijo, da je ukraden plašč... policija odkrije tatico v kvartirju št. 8: vsi gredo tja in najdejo plašč in tatico... Majorka zaviha nos: noče več svojega plašča, ki je odeval tako revščino, zgledujejo se nad tako moralno propalostjo, ki izrablja 16-letno dekle — nasprotno pa je to lepa prilika, da mladi častnik 16-letno hčerko policijskega svetnika v mislih na mladost begunske matere — pomenljivo — ugrizne v uho... Obsodba meščanske morale in družbe, zdaj z močnejšimi potezami in v drugačnem ozadju kakor svoj čas v dunajski kavarni (Rdeče noge) in z močnejšo prognozo: „Prepad se odpira pod nogo, da nas zebe v mozeg...“

Te tri črtice imajo za motiv vojne dogodke na gališki fronti. Kje jih je Majcen pisal, ne vemo; nekje omenja (DS 1915, 36), da na fronti ne piše, morda ko je bil doma na počitnicah, morda ko je bil kmalu na to — težko ranjen in se je zdravil v vojaški bolnišnici. Nato je bil prestavljen na srbsko fronto: dodeljen je bil kot častnik — upravni jurist, ki je medtem postal doktor — okupacijski vladi v Beogradu.

Belgrajsko okolje pa že diha iz črtice *Zamorska kraljica* (DS 1916, 141). Tuja zamorka se je izgubila s postaje in na Kolodvorski ulici postala predmet masovne radovednosti, ki je tako pritiskala nanjo iz radovednosti in pohlepnosti, da se je rešila samo s tem, da je morala nazaj v vlak in — proč! Toda ob ta dogodek je Majcen postavil nekaj močnih podob uradnikov, tako starega ministra Petrovića, pa način balkanskega uradovanja

sploh, ki meji že na Gogoljeve satire. Bistveni dožitek pa je, kako mlado zamorsko dekle zbudi strast ulice, mase... Črtica je zanimiva, ker se je k njej še povrnil, kot bom omenil.

V teh štirih črticah je zajel Majcen, vojak na fronti, podoba vojske. Drugače, kakor bi jo človek pričakoval ob njegovem pismu. Nikjer hvaljenja vojske, temveč samo računanje z njo kot z dejstvom, kot okolje, na katero je slikal potem svoje podobe izrazitih karakterjev in njih miselno, psihološko in družbeno analizo. Nikjer ni nič bojev, napadov, etični problem in miselna analiza osebe je v ospredju, dočim vojska služi samo za ozadje, kakor je prej, recimo, dunajska kavarna. Čuti pa se pri Neverniku že dotik z zazemstvom, s smrtjo, pri Kvartirju pa socialni prepad. Ostal je v isti umetniški maniri, kot je pisal prve črtice, čutiš, kako gradi stavke in kako išče predmetu v dušo, ki se razodene sama, ne da bi jo razlagal. Zato mu je bila lahka povrnitev od vojnih motivov nazaj v meščansko okolje, ki ga je opisoval istočasno.

Tu sta predvsem dve črtici iz klovnskega, cirkuškega življenja, ki se ga je Majcen že dotaknil v črtici „V vlaku“, namreč *Občinstvo* (DS 1915, 327) in *Skok v globočino* (DS 1915, 157). V prvi je obsodil maso, ulico in nje moralo, ne da bi pri tem zanemaril psihološki problem. Je to zgodba cirkuške igralke, ki je ljubila svojega tovariša Poljaka, navadno nastopajočega tik pred njo v cirkusu. Nekoč, ko se je pripravljala na nastop in se je on produciral, je padel z višine in se ubil. Pospravili so kri, potresli pesek in po desetih minutah je morala nastopiti ona pred istim občinstvom. Tedaj se ji je zagnusila masa in izpovedala je ta stavek: „In odslej vem, da je občinstvo žival, ki nima duše, ki ima še žarek življenja v sebi, duši podoben, teman, zamolkel žarek, skrivnost živalskega bitja.“ Nima etike! Umetnik jo sovraži že od Horaca, pa preko Cankarja (*Gospa Judit*), ker sovraži materializem, surovost. — Druga pe je predvsem psihološka študija, ki sega že prav v podzavestnost, v iracionalnost, ko dekle ljubi in se boji izdati ljubezen; ko igra zaradi istega človeka najrazličnejše vratolomne igre, skoči zaradi njega v vodo, da ga reši, a ne prideta do zadovoljive izpovedi: lovita se v čudnem krogu in se ne najmeta... po krivdi moškega, ki ne razume ženske duše. Obsodba moške toposti, ali študija iracionalnega v ženski?

Trenutek življenja (DS 1917, 31) je prav tako miselna refleksija zasutega rudarja v zadnjih trenutkih pred smrtjo, z vidika katerih zdaj objektivno sodi življenje zunaj v svetu... in vidi, za kakšne malenkosti se ljudje pehajo, ko je važno samo „razgledanje se po novem svetu...“. Isti dotik s smrtjo kot prej v Neverniku, brez kakšne religiozne pritikline, le dotik z onostranstvom skeptika in realista, ki mu ob zadnjem trenutku vse razpade v razvaline.

Vse te črtice od leta 1914 dalje so motivno zajete iz dunajskega velemesta ali pa iz vojnega okolja, v Slovenske gorice se ni več povrnil. Pač pa se je povrnil v meščansko družino neopredeljenega mesta s črtico *D o m a* (DS 1916, 193). Umaknil se je z Dunaja, pa doma odkril prav tako dekadenco meščanstva kot v svetu: sestra mu našteva svoj način pri izbiranju ženinov, ki ga mati podpira: zakon ni več stvar srca, je le še stvar kariere... preračunanosti, prestiža družinskega imena... Psihološka študija družbene nepristnosti rafiniranih žensk, ki jo je obsodil s tem, da se je usedel za očetovo pisalno mizo: na stran stare tradicionalne poštenosti. Črtica je pisana v tretji osebi, pa bi tudi lahko bila prvi motiv iz avtobiografskih spominov...

To je žetev prvega Majcenovega pripovedniškega zagona v letih 1914 do začetka 1917. Potem proze ni pisal več štiri leta. To so tiste proze, ki so izhajale vzporedno ob Cankarjevih *Podobah iz sanj*, pa so v drugačni obliki podajale vojni čas: ne s sanjskimi vizijami in simboli, temveč naturalistično nazorno, pa s psihološko analizo kirurga ter z očmi človeka, ki vidi, da razpada stari svet in red, star način življenja, da se prenavljajo vrednote, da pada maska z „velikih goljufij“, da je vojska pomedla „s filistejci“ in da je tragika in lepota samo v dnu duš, ki stopajo vsebolj vidno na površje iz okolja in se postavljajo že na sam konec tuzemskega bivanja s plaho mislijo na smrt, ki še nima globljega smisla kot samo tega, da se pojavlja že misel nanjo kot nov vprašaj v človeku... In prav zaradi materializma v življenju se oglašča tudi novoromantično sovraštvo do mase in emancipiranje od nje, od nje brezdušnosti seveda, ne pa od nje trpljenja, zlasti socialnega ne, ki ga Majcen čuti vedno bolj in vedno globlje. V tem je soroden Cankarju in sploh tistodobni struji v svetu, ki jo je tudi v Franciji glasil revolucionarni novokatoličan L. Bloy kot „snemanje mask z malomeščanstva“. Tako Majcen pogloblja Cankarjevo literaturo s prefinjeno psihološko zagonetnostjo, ki ljubi paradoks in nasprotja v duši enega samega človeka. Iz začetnega tradicionalizma je v teh črticah prehajal že v moderni iracionalizem, ko je osebam dal živeti že izven sveta v spremstvu svoje nage duše (Zadnji trenutki življenja) in nje reflektov, ki iz tuzemstva že padajo y neke nove neznane perspektive. Etični in socialni kritik se bliža metafiziki.

Ne čudim se, da je Majcen bil Ivanu Cankarju izmed vseh mladih dominsvetovcev najdražji, kot sem nekoč bral menda pri Francetu Vodniku... Bil mu je — najbližji... po mišljenju in ustvarjanju...

* * *

Kaj je delal Majcen ta štiri leta, ko je prenehal s pripovedništvom?

Razglasje dobe pa prepad med stanovi, še predvsem pa beg pred etično odgovornostjo moških s pogledom na žensko, se je kopičilo v njem in iskalo močnejšega, silnejšega izraza. Tako je iz črtičnega skiciranja dialogov prehajal v *dramatiko*. Prav v tistih mesecih pred razpadom Avstrije mu je belgrajsko življenje nudilo snov, ki jo je mogel izraziti le z večjim tekstom. Tako mu je zorela *Kasija*, drama iz zasedbe Beograda, ki je leta 1919 izšla kot ena prvih knjig založbe „mladih“ — Nove založbe (katere prvi predsednik je bil ravnatelj Bogumil Remec, duša pa Izidor Cankar in F. S. Finžgar). Ta drama je bila prva Majcenova knjiga. Ni tu prostor, da govorimo natančneje o Majcenu dramatik, toda čutim, da moramo povezati njegovo pripovedovanje tudi s temi vmesnimi postajami. *Kasija* je nov vojni motiv iz Beograda, v kateri je podana oficirska družba okupatorjev kot družba privilegirancev, fraz pa etične dekadence, v kateri je tudi slovenski častnik Ivančič. Ta ima zvezo s srbskim dekletom *Kasijo*, ki postane noseča z njim. Zdaj stoji Ivančič pred konfliktom: ali naj gre z dekletom po srcu in dolžnosti; ali pa naj jo zataji zaradi družbene kariere. Odloči se za kariero in je podlež tam, kjer je bil začetkoma idealistični deklamator. *Kasija* pa, ki je bila padla ženska, se dvigne ob zavesti materinstva v sebi in je moralno višja nad vso dekadentno oficirsko družbo. F. Koblar je čutil, da sta v tej drami postavljena v nasprotje „zahodna civilizacija s svojimi nazori pa dekadenco v praksi, ter vzhodna plemenska kultura z živimi prvinami, ki jih noben nov red ne uduši. Zaradi tega kulturnega momenta je dobila širšo podlago, zato bo lahko šla preko mej našega jezika. „Nas zanima predvsem gradnja drame, ki je v bistvu novelističnega značaja: karakteristično polnokrvno okolje z markantnimi postavami iz obeh svetov, dramatski tok pa predstavlja izbrušen dialog in razmerje teh različnih značajev do okolja in njih psihološka analiza, ki jo izraža Žid, zdravnik Levy, brezosebni opazovalec življenja. Igrali so dramo res v Ljubljani, pa tudi v Beogradu, toda „drama je eno tistih del, ki bodo šele našla predstavitelje in širše razumevanje“ (Koblar). Je prehitela svoj čas: kdor gleda danes n. pr. drame kakega Grahama Greena, vidi isto tehniko: s klasičnega patosa je moderna drama prešla v intimno psihološko analizo duhovnih konfliktov oseb med sabo. *Kasija*, svoj čas novelistična knjižna drama, bi danes imela verjetno velik uspeh, če bi jo moderni režiser skušal spraviti v sodobno odrsko obliko. Za našo razpravo je važna zato, ker je drama v bistvu nadaljevanje Majcenovega pripovednega pisanja z isto tehniko risanja okolja, z istim privzdigom duhovnih postav iz miljeja in njih prenikljivo analizo ter živahnim, izcizeliranim dialogom, ki je Majcenova moč; pa tudi nadaljevanje istih motivov: v nasprotje sta postavljena moški cinizem in ženska ljubezen, ki se je dotaknila duše, ne več zgolj telesa, in se razcvela v pričakovanju materinstva. Ta žena, prevarana, primitivna v čustvovanju, je s svojo rasno bitnostjo premagala etos civiliziranega buržuja. Tu vojna izpolnjuje eno

tistih svojih nalog, ki jih je Majcen v Pismu omenjal; „... blaziranci so zdaj doigrali... in čakajo sodbe.“ Obsojen je Ivančič in obsodila ga je nova prвина vzhoda... Po vsem tem je Kasija organsko nadaljevanje Majcenovih predhodnih vojnih črtic, zlasti Kvartirja št. 8, kjer je videti prav ta razdor med stanovi in kjer se govori o „prepadu pod nogami“ nekaj let pred rusko revolucijo, dočim tu, po ruski revoluciji, Ivančič deklamira: „Ta družba je zrela za žetev. O, to bo žetev!“

Zato bi ob Kasiji skoraj lahko govoril o razširjeni noveli z vložnimi dramatskimi prizori, ki so zlasti v II. dejanju, po mnenju kritikov, najsilnejši. Toda o tehniki Majcenovih dram bi bila potrebna posebna podrobna analiza. Tu podajam samo splošen vtis.

Ob Kasiji naj podčrtam tudi tole: Ko so izhajale Povestice v reviji, razen omenjenih glasov, ni bilo nikjer komentarja, iz Pregljeve opombe Izidorju Cankarju, ki da „božka internacionalno mladino“, bi pa sklepal, da se mu je očital internacionalizem tako v snovi kakor tudi v tehniki kot slabost. Ob Kasiji pa se je poudarjala kot vrlina njegova obdelava velikega sveta po snovi kot obdelavi, kajti F. Koblar je napisal: „Slovenec, ki je ustvaril postavo Žida dr. Levyja, je prestopil meje province.“ (DS 1919, 293) Še bolj pa je to prišlo do veljave ob odrski uprizoritvi, kot je zabeležil dr. A. Robida: „In Majcen si bo treba zapomniti. Ni dovržena Kasija, saj je prvenec. Ima pa esprit, kultivirano kulturo, fin dialog, poglobljeno duševno analizo, skratka srednjeevropski krog, brez tipično slovenskega sicer, vendar šik! To je suknja iz angleškega blaga, podložena s svilo, izdelana v prvovrstnem salonu: Oscar Wilde, zabeljen z Fackel-Krausom in začinjen z Petrom Altenbergom. Igri manjka sicer še napetosti dejanja in smotrenosti tehnične ekonomije, vendar sem prepričan, da bi Kasija, če bi jo napisala evropska literarna kapaciteta, romala po vseh večjih cdrih.“ (DS 1920, 94)

Majcen je bil s temi sodbami potrjen kot slovenski avtor na višini moderne srednjeevropske sodobne umetnosti. In to je hotel on: iz slovenskega kmečkega realizma, prečestokrat zelo vzgojnega in obteženega še z drugimi nalogami in tezami, postaviti se na „napredno pozicijo“ svetovnega pisanja.

Takoj nato je pisal novo dramo iz belgrajskega vojnega okrožja *D e d i č i n e b e š k e g a k r a l j e s t v a* (DS 1920). Isto družbo, oficirsko, kaže od druge strani: z nje snema masko javne dobrodelnosti. Je to taborišče otrok - sirot, in v enem takem stanu je štirinajstletna Dana s sedmimi otroki, za katere skrbi. Večina so njeni bratci, najmlajšega je treba še nositi. Ta oddelek spada pod vodstvo zdravnika polkovnika, katerega žena ga obiskuje in obdarja z darili, izvršujoč tako reprezentančno dobrodelnost. Bolniška sestra izvršuje svojo službo, toda le s pogledom na napredovanje v službi in svojo kariero. Za družino skrbi pravzaprav neka skrivnostna, tuja „coprnica“, starka Keba, ki prihaja vsak dan in jim kuha krompir (zanima me, koliko je v zvezi s to starko Koso-

velova Starka za vasjo). Večjo vlogo igra tudi pes, za katerega skrbi Dana kot za bratca... Pojavi se kužna bolezen in Dana bi se morala ločiti od bratca kakor tudi od psa, ki ga zalezuje pasjederec Vozma. Krije pa oba. Sanitetne oblasti se že pečajo z žrtvovanjem tega predela smrti, da se reši ostali tabor. Pride komisija in do sem gre igra povsem na naturalistični gladini, tu pa se nenkrat prelomi: zdravnik dobi poteze Kristusove in ugotovi, da bratec sploh ni bolan (čudež?). Nasprotno pa oboli polkovnikova hči. Zdaj polkovnica prosi Kristusa za ozdravitev, vse reprezentančno pade od nje... prav kakor tudi bolniška sestra pade pred Njega... Naturalistična proletarska drama bede in oficijelne dobrodelnosti se spremeni po zgledu Hauptmannove "Hänneles Himmelfahrt" v simbolno dramo: prepad med stanovi zenači sam Kristus, ki ga sprejema himna vseh:

Hozjana, Jezus je med nami,
prišel je in ne pojde...
od vrat do vrat ga spremljamo!

Majcen je zdaj prvič v kritiki meščanske morale in risanja proletariata segel po religioznem rešenju spricho dosedanjega občeloveško - etičnega. Če je v Kvartirju govoril o socialnem prepadu med stanovi, če je v Kasiji napovedoval: „O, to bo žetev!“, je tu zapel kot novo himno: „Hozjana, Jezus je med nami!“ Prvič v svoji ustvarjalnosti je Majcen v tej drami omenil katoliškega Boga, vse doslej je šel mimo te besede, kot da bi se je ogibal: ustvarjal je „zavestno posvetno umetnost“, dasi bi o nobeni dozdanji črtici ne mogli reči, da bi ne bila do srži katoliška, da bi ne izpovedovala krščanski etos. Tudi to se mi zdi vredno omeniti.

Drama je zanimiva po svoji grotesknosti, pa po svoji religiozni rešitvi, ki je obenem tudi že kritika družbe in nje morale.

Ta grotesknost, ki nastane, če življenjsko predmetnost, surovo kakor je, naenkrat privzdignemo v nesnovnost, je tipično znamenje ekspresionizma, ki se je razvil iz naturalistične podstavke in sega v religiozne perspektive. Majcen je prišel do te motivnosti preko „posvetne“ literature in velikomestnega miljeja na osnovi miselne analize, dočim je prišel Pregelj v istem času do istega motiva — Kristus na odru, čeprav samo kot Luč — preko svoje mistične romantike, domačijskega baročnega idealizma, ekspresionističnih dramskih enodejank (Za mamico, Katastrofa, Berači), ki so slovenske predhodnice Majcenovim Dedičem, in tuje miljejnosti Azazela. (Pisal ga je nekako istočasno, kajti v prihodnjem letniku DS 1921 je začel izhajati s prvo številko.) *Poti Majcena in Preglja sta se v letu 1920 srečali v duhu, tehniki in snovi*. Beograjski Dediči... in pa lestinski Azazel sta dve tipični slovenski ekspresionistični drami, po tehniki bolj novelistični (knjižni drami), s košatim opisom okolja, močno karakteristiko in dramskim tokom, obrnjenim „navznoter“, v duhovnost. In zdaj je Majcen Preglja priznal, kot ga

svoj čas ni. In kot paradokсно ironijo občutim to: Pregelj je svetovljanski mladini očital *internacionalizem, neslovenskost*, Majcen pa je v Pregljevi najbolj svetovljanski umetnini z neslovensko snovjo odkril *najbolj slovenske* dramske tradicije — melodijo — in mu dal potrdilo, da je pognala „iz samovere Slovenca in južnega Slovana“. Majcen ni sodil slovenstva po motivnosti, temveč po umetnosti v njej, in s tem, ko je Pregljevi neslovenski snovi priznaval slovensko umetnostno vrednoto, jo je reklamiral tudi zase. „Božkanje internacionalnih mladinov“ dobiva prilastek slovenstva, kakor nekoč za tuje razglašena likovna moderna, ki nosi danes v zgodovini ponosno ime najbolj slovenske umetnosti. Zdaj je Majcen Preglja priznal za „mojstra slovenske književnosti“ in ob tej knjižni drami tudi za „mojstra bodočega odra“. In prav tako je za tak bodoči oder ostala prihranjena tudi dramatična ugotovitev njegovih Dedičev nebeškega kraljestva.

* * *

V štiriletnem razmaku časa, ko je Majcen snoval svoji dve drami na isti način, kot je pisal svojo prozo, je napisal samo tri kratke pripovedne stvari, ne črtice, komaj silhuite, da, tri „medaljončke“, notranje obraze treh žensk iz povojnega Beograda, ki pa imajo menda vzročnost svoje podobe iz dogodkov pred vojno. Tako sta tu dve vdovi, tretja pa je izgubila brata-vojaka, svojega varuha: Ali misliš tudi ti tako? (DS 1921, 83), Posestrimi (DS 1921, 84) in Dnevnik (DS 1921, 149). To so profili v par senčnih potezah. V prvi se ženska „histerija“ razloži kot erotična občutljivost. V drugi splahni privezanost ženske na žensko takoj ob pojavu moškega, ki pade kot senca med nju in za „razlago“ ni treba besed. V tretji pa je ženska, hlepeča po mestnem življenju; pa je takoj ob smrti brata-vojaka, ki jo je varoval pred njega nevarnostmi, zapisala v svoj dnevnik predsmrtni obup: „... pogazil me je prvi tujec, ki sem ga srečala na cesti...“ Tri intimnosti ženske duše, o katerih ne govore, le izražajo jih z onesveščenjem, z glasbo brez besed in v dnevnik. Trije medaljončki v galeriji Majcenovih ženskih tragedinj, ne heroičnih, teatralnih, temveč tragedinj v svoji intimnosti. Značilno pa je, da je Majcen prvi dve črtici napisal v prvi osebi, nastopa kot očividec, če ne kot soigralec. Do zdaj je bil vedno skrit za podobami svojih oseb.

Omenjam to malenkost zato, ker je takoj nato pristopil k pisanju obširnejše proze, največje doslej, v kateri pa bi bil glavni junak — on sam. Po zgledu Tolstoja ali Gorkega je začel pisati v literarni maniri svoj življenjepis in ga naslovil po njunem zgledu *Detinstvo* (DS 1922). Služba ga je zanesla iz srbskega Beograda v Maribor in najbližji predmet novega okolja mu je bila družina in on sam. Lotil se je snovi novelistično in zato si je pred javnostjo spremenil ime v psevdonim. Ne kot Stanko

Majcen, temveč kot *Ivan Brodar* je začel priobčevati v DS 1922 celoletno uvodno povest pod zgornjim naslovom. Začenja od prvega spomina, kako mu mati z vso nervoznostjo obuva čevljičke za kino predstavo; potem opisuje igre z bratom in sestro; posebno markantna je postava kuharice Fefe. Opazovanje sosedov najprej, potem pa svojih sošolcev in njihovo domače življenje daje zanimivo socialno podobo Maribora koncem stoletja: na eni strani proletarski izvoščki, železničarji, mutci, pa sproletarizirane baronese, ki se predajajo ljubezni, na drugi pa meščanstvo, v katerega se je spremenilo tudi plemstvo in prineslo vanj svoje aristokratske manire. Posebna poglavja so posvečena šoli, dogodkom v njej (katehet), pa avanturističnim podvigom po modi indijaneric, celo tudi že začetki anarhizma, ki se tragično končajo; karakterizacija očeta in matere, pa kateheta in njih metode (dijaška sodba) itd.; vse teče mirno, ostro karakterizirano, polnokrvno do obiska stare plemkinje, njegove babice, k proletarski bolnici, kjer se usede v stol in... povest se pretrga: ostala je torzo, ker je urednik DS S. Sardenko (dr. Merhar) izgubil rokopis... Majcen ga ni nikdar več končal in tako smo ob njegov do zdaj največji pripovedni tekst. Toda že to, kar je napisano, je zanimiva psihološka in sociološka študija Maribora ob koncu stoletja s polno intimnimi usodami njegovega mladostnega okolja in sploh „temperature časa“. Res škoda, da nimamo te podobe v celoti, ob kateri bi mogli meriti razliko med Majcenovim detinstvom v Mariboru koncem stoletja in šolanjem istotam Bratka Krefta, kakor ga je podal v Človeku mrtvaških lobanj za leta po prvi svetovni vojni. Leta prvega, ki so izhajala iz verske vzgoje domačega ognjišča v idealizem dobe, in leta drugega, iz liberalnih osnov vodeča v ateizem, moralno anarhijo in v priprave na marksistično socialno revolucijo.⁴⁾

⁴ Zanimivo opisuje Majcen versko prepričanje svojih staršev:

„Naša vzgoja je bila strogo verska. Še silni oče neuklonljiv, nemara celo uporen, je vpričo nas iskal pomoči onstran vidnega sveta in se je brezuslovno podajal v višjo voljo. Njegova vera je bila trda, dogmatična, kot račun se je vse pri njem iztekalo... Osebnopobarvanih ver ni pripuščal. Opredeleževal jih je med 'moderne zmete', slabosti novodobnega človeštva, ki so ga izvotlile do brezumnosti izpopolnjena tehnika, pohlep po denarju,... materializem kot svetovni nazor, kakršnega je videl udejstvenega v večini prijateljev in znancev... Molil je svojega Boga kot neizprosno oblast, ki utira pot usodi, kot neskončno milost, ki te v zmotah vodi in te pravočasno svari pred breznj. Kazen za nepokorščino pa pride točno in neogibno... Mama je te nauke neomajno verjela. Očite krivde in kazni je videla tudi ona. Vendar ji je bila vera nekaj več kakor dogma, račun. Skrivnost je to in zato molčimo! Oko še ni videlo, uho še ni slišalo, človeško srce še ni občutilo... Kako bi izmerila človeška pamet, ta najneznatnejši organ človeške zavesti, načrte, snujoče se v Stvarnikovi glavi! Siva brada, mirno, a strogo oko, dlani, ki iz njih švigajo strele, pa tudi rosi milost in pokoj — to je bila podoba

Ne vemo, če se bo kdaj našel rokopis Detinstva. V Sardenkovi literarni zupuščini, ki je prišla meni v roke, ga ni bilo. Verjetno bo držalo, kakor je trdil Sardenko, da se je izgubil v tiskarni.

* * *

Po tej izgubljeni prozi se je Majcen spet lotil dramatike. Izdal je koncem leta 1922 knjižno zbirko treh enodejank *Za novi rod*, za DS pa je napisal enodejanko *Apokalipsa* (DS 1923, 280). Naj označim najprej to zadnjo: je z motivom iz vojnega časa. Predsodba avstrijskega naglega sodišča na fronti, kjer skupina Ukrajincev čaka na zaslišanje, sodbo in takojšnjo izvedbo: svoboda ali smrt! Tu ni nobenega hvalisanja vojne, temveč samo še groza, resnično, apokaliptična groza, ki je enodejanki dala naslov. Ne samo naslov, tudi duha in obliko. Ni nobenega individualnega človeka, so samo še tipi, človek sam na sebi, ki čaka na sodbo nag in brez varstva. To ni več meditacija o lepoti smrti kot v *Zasutem rudarju*; je prava groza zadnjega trenutka, ki jo eden sprejema tako, drugi drugače. Eden s stoično mirnostjo, drugi z blaznostjo, tretji z zaupanjem v Boga, drugi z zanikanjem. Vse te tipe kandidatov smrti pa prepletajo kot osnovna melodija in kot himnična pesem svetopisemski, apokaliptični citati popa, nanašajoči se na poslednji dan, ki v svoji skrivnostnosti in paradoksalnosti povečavajo duševni nemir, iskanje in najdenje. Enim so v pogubo, drugim v rešenje in ne ve se, če niso bile prav popu tudi v duhovno pogubo, kajti zadavi ga nasilni človek pred vstopom na vislice, ki je bil hip pred tem najbližje Bogu, pa čuti v popu izdajnika, da reši sebe... Štiri obesijo za odrom, ena smrt nastopi na odru... apokaliptični jezdec grede čez svet — v nas pa še vedno odmevajo citati iz Apokalipse, biblično - himnična melodija, ki veje monotono kakor koraki pogrebcev v Pregljevem Emavsu... ne, kakor vihar skozi duše...

V tem času (1922) je izdal drugo svojo knjigo, zbirko treh enodejank *Za novi rod*, ki je bila tiskana v Kranju, izdana pa v Trstu pri Naši založbi (Bevk). Obsega tri enodejanke: *Profesor Gradnik*, *Knjigovodja Hostnik* in *Zamorka*. Vse so uglašene na isti motiv: na materinstvo in na njega mrtvi plod. Profesor Gradnik, komunisti bi rekli danes, veruje v zmago Rusije nad zahodno civilizacijo, katere tehniko bo zmagala s porastom prebivalstva. Sam je zapisan smrti, jetičnik v zadnjem šta-

Večnega, z oblaki in kori angelov in božjih duhov v ozadju. Njen Bog je bil oseben, zato se je pogovarjala z njim, kakor se pogovarjamo z dobrotnikom. Za otroških boleznih se je zatekala k njemu, sivo skrb vsakdanjo je tožila njegovim ušesom in ne dvomim, da ji je mir, brezskrbni pogled v bodočnost, brezmejna vdanost v vse, kar pride, dal On." (str. 24)

diju, na zdravljenju ob morju, kjer govori o tej svoji veri v otroka, ki bo po njegovi smrti nosilec njegove ideje in njegov prinos k zmagi nad tehnično civilizacijo. Opaja se s to mislijo in ko mu zdravnik pove, da se mu je rodil otrok, se vzpne v poetično ekstazo, vse ga zanaša od sreče, a okolico prevzame stiska, kako mu povedati, da se mu je rodil otrok mrtev... Druga, o knjigovodji, je zgodba poslovnega človeka, ki je poneveril denar ob času, ko je pričakoval otroka, in mora odslužiti kazen v zaporu. Medtem mu otrok umre, kar on smatra za dovoljšnjo zadostitev svoje krivde, in zato prvi dan po izpustitvi gre nazaj k svojemu delodajalcu prosit za staro službo. Ta mu ne zaupa, nastavi mu past, raztrese denar po tleh in ga pusti samega. Hostnik denar pobere in ga položi v knjigo, da ga ne raznese veter. Delodajalec, misleč, da ga je ukral, mu zagrozi z revolverjem. Ko mu Hostnik pokaže denar, ga začne mrzlično šteti. Medtem pa Hostnik pograbi orožje in v žaljeni človečnosti bi ubil delodajalca, da mu ne priskočijo drugi na pomoč. Že prvi dan mora nazaj v zapor... Zamorka pa je nova verzija nekdanje Zamorske kraljice iz leta 1914, toda podana v dramatski obliki nenavadne efektnosti. Masa, brezdušna žival, jo nosečo podi iz radovednosti preko cest, tako da v naglici rodi nekje ob cesti, povije otroka in beži naprej, dokler se ne zateče v mirni dom zakonca s tremi otroki. Ti jo lepo sprejmejo, ji ponudijo celo posteljo, da se odpočije, kjer res zaspi. Medtem pa ugotove, da je otrok mrtev. Med spanjem vdere masa tudi v mirni, srečni in gostinski dom, kjer zbudi zamorko, ki naglo seže po otroku, vidi, da je mrtev, pa z divjim krikom zbeži na cesto — in masa za njo. Tudi oče in mati, ne iz radovednosti, bolj iz obsodbe. V tem pride zamorka nazaj v izbo, ubije svetilko na mizi in vsem trem otrokom pregrizne vratove. To je maščevanje živali v njej, ki tako maščuje smrt otrokovo prav tam, kjer so ji storili največjo dobroto. Reakcija nekultivirane živalske prabiti v še bolj nekulturni brezdušni masi... Gotovo velik in krut teatralni efekt, ki ni zadovoljil F. Koblarja: „Tragika krutosti... bolj miselno kot estetsko upravičena.“ (DS 1923, 127). Meni na se prav ta enodejanka zdi mojstrovina in gotovo eno najznačilnejših del slovenskega odrskega ekspresionizma. Prevarano materinstvo še ni našlo tako tragičnega izraza v naši književnosti in je bolj obsodba brezdušne mase, kot pa živalske reakcije ranjene človečnosti primitivca.

Tudi ti dramatski prizori so po tehniki novelistični: Profesor Gradnik najbolj, ki pa je po notranji tihi tragediji najsilnejši, najpoetičnejši, dočim je Zamorka tudi dramatsko razgibana, vse pa so po dramatskem vidiku „pisane ne za danes (1923), temveč so skok v desetletje“, kot je zapisal Koblar. In današnje drame so pisane kot analizirajoče novele, kot izpričuje Graham Greene in kot to potrjujejo sodobni teatrski teoretiki ob sodobni angleški in ameriški dramatik.

In motiv materinstva je tudi snov črtice, ki jo je Majcen napisal za DS 1923 (234) *Š t u d e n t k a*. Napisana je v slogu silhuetk iz leta 1920 in se godi morda v Beogradu, morda na Dunaju, Zagrebu ali v Ljubljani, v nekem univerzitetnem mestu, kjer idealistični deklamator „načelnih fraz“ Kljun zapelje ubogo koleginja Ledo, ki zdaj s plodom v sebi melanholično jemlje slovo od študija... in zapeljivca, ki se ženi z drugo zaradi kariere... Star motiv iz Kasije, toda tu za nianso drugačen: Leda bi hotela znati peti vsaj eno Marijino pesem, da bi si jo zapela v tolažbo kot dekla v istem položaju v podkletju iste hiše...

S to črtico iz univerzitetnega okolja se je Majcen povrnil v svet, ki ga je začel opisovati pred vojno 1914. leta s Pismi z istimi motivi intimne tragike prevarane ženske in sebičnega cinizma moških. Toda če je prej te in take motive reševal čisto človeško, posvetno, etično, socialno, vstopajo zdaj v rešitev že metafizične religiozne resničnosti... V Dedičih stopa živ Kristus med nas, med proletarce posebej... V Študentki si dekle želi tolažbe Marijine pesmi... materinstvo kliče po Materi... zrak okrog se polni z melodijo iz biblije z apokaliptično besedo...

Pred temi vrati se je ustavil Majcen s svojo zadnjo pripovedno stvaritvijo in tako zaključil prvo dobo svojega pripovedništva, kajti odslej ni več pisal proze — dvajset let!

JAZ PA POJDEM NA TO GORO

Fran Zorè

Jaz pa pojdem na to goro,
na to goro skalnato,
Izraelce bom zapustil,
kakor je ukazano.

Na ti gori grm gori,
strašen grm, jagned visok,
in iz grma govori
sam Jehova, sam Gospod:

Tu ti teh povelj deset,
ampak, bore... da jih slušaš,
ostnu ne izmakneš se,
brcati da ne poskušaš!

„Jaz bi že, a ljudstvo to,
glej ta narod izraelski,
vse pozabil... toliko,
da še govori hebrejski.“

„Prvo ti da se spokoriš,
pa se ti poda vse drugo,
sebe, ljudstva če ne utoriš,
póslal vam bom v dlesno kugo.“

In tako zdaj taram se,
nosim pas in raševino,
ždim v pepelu, staram se,
trepetam za domovino...

Ko pa vrnem se, o Bog,
s pretnjo tvojo in obetom
— kaj mi je? V krogu krog
pleše narod pred teletom.

PRI PREPROGARKI

Fran Zorè

Kri ni voda — vode ni,
a krvi nič koliko,
polne so je brente in kadi
in še teče čez majoliko...

Teče, teče, moči nit,
moči votek, moči stavo
— kaj boš barvala nakit,
volno pravo z barvo pravo?

Rdeče ti je pred očmi,
rdeče tko ti prsti lepki,
rdeča nit je, rdeče so redí,
rdeči vozli, repki...

Kaj vemo, li še živi
ali padel je pod vrsto?
— Piši, piši, da ga ni,
žebelj mi zabil je v krsto.

P S A L M

Fran Zorè

In videl sem hlapce na konjih,
knezi pa so pešačili...

Zabulon biva v pristanu,
ladje pa je potopil vihar,
Isahar je osel močnih kosti,
nosi pa tovor, zapisan davku.
Benjamin je volk, ki trga,
zgodaj uživa rop in zvečer deli plen...

Dan bo sodil ljudstvo svoje
kakor eden rodov Izraelovih.
Dan bo kakor kača ob potu,
gad ob stezi, ki piči konja
— piči konja v kopito,
da se jezdec zvrne vznak.

Pride, o, pride maščoba od Aserja,
kruh njegov in slaščice kraljeve,
toda sin rodovitnega drevesa,
to je Jožef, sin ob studencu.

Vzpenjajo se mladike njegove,
cvet njegov gleda čez zidovje.
Žálili so ga hudo,
streljali nanj in preganjali z lokom.
Vendar — nepomičen je lok njegov,
negibni lakti rok njegovih.

Od tod pastir, kamen Izraelov,
rama njegova, maziljeni kralj.
Blagoslovljen z blagoslovi od spodaj,
z blagoslovi prsi in maternice,
pere v vinu obleko svojo,
v krvi grozdja plakne svoj plašč.

In kapljá ko dež mu nauk,
pada liki rosa govor na travo:
kakor pršica na mlado grivo,
kakor moča na zelenjavo.

čas na tribuni

TEHNIKA IN KULTURA

Vprašanje.

Človeška misel ima čudna pota, ko niha in se giblje med svojo notranjo podobo in zunanjim svetom. Išče se v skrajnosti in sestavlja vsakdanjost, oblikuje svojo zgodovino, ureja rodove in postavlja temelje narodom. Pri vsem tem pa ostaja vneta v iskanju vsega nepoznanega, da si ga podjarmi ali osvoji. Ta misel se je do nedavnega imenovala Strah in ji je jutri ime Upanje. Še danes se greje v soncu zaupanja in jutri hitro zamre v prevari. Pri vsem tem pa ustvarja, rodi v trpljenju, raste in cvete v soncu in sestavlja svoj mozaik v tisočerihih barvah s skupnim imenom Kultura. In ko ji to uspe, je Kultura potem last nekega naroda, vere in celine, obenem pa jo že, danes bolj in jutri manj, izpodrivajo nove ideje, ki so prav tako njen lasten plod.

Človeška dejavnost pa ustvarja še drugo stran, ki ji pravimo Tehnika. Ta vsestransko podpira materialne zahteve človekovega iskanja, oblikuje nove cilje, pospešuje in uporablja ustvarjalne sile pri iskanju izhoda za najneznatnejšo pa tudi za največjo željo in zahtevo, ostaja sanjavo zaostala, da je nato nenadoma vsa resnična in presentljiva v dosegi neslutelih vrednot. In tako oblikuje danes tehnika novega človeka, prevzema njegovo hotenje, krade njegov duševni potencial in mu preganja še zadnje želje po drugih smereh duševnega delovanja, ker mu enostavno pobere ves prosti čas.

V čem je ta osvajalna moč tehnike in kako bi jo mogli uravnovesiti s kulturnimi vrednotami, da bi te spet zasedle svoje od nekda; odrejeno mesto v duševnem razvoju in umski strukturi novega človeka. Jasno je, da nam svet koalicijskih vlad in kompromisov ne more drugega svetovati kot prav tako obične medsebojnega sodelovanja

obeh, kulture in tehnike, ki druga brez druge ne moreta ne živeti in ne uspevati. Kaj vse moreta druga drugi nuditi, je težko kar določiti. Vendar se postavlja dvojno vprašanje:

Kaj pričakuje tehnik od kulturnika za tako sodelovanje?

Kaj lahko dobi kultura od tehnike pri sodelovanju in kaj brez njega?

Kot tehniku mi je bilo zastavljeno prvo vprašanje in dana mi je bila tudi smer, ki naj bi jo imel odgovor. Ne vem, če se bom mogel te smeri tudi držati.

Odgovor na to vprašanje zahteva malo več jasnosti o tem, kaj naj bi bil ta tehnik na eni strani in kaj je kulturnik na drugi strani. Mogoče bo potem le moč najti skupno področje in s tem možnost sodelovanja, ki bi moglo imeti odločujoč vpliv na obojestranski razvoj.

Pojem „tehnik“ zajema danes vse tiste ljudi, ki jim je doba, v kateri živimo, tako blizu, da jih je dosegla njena hlastna naglica napredka. Tako je tehnik industrijski delavec, čeprav dela samo z lopato, prav tako kot najvišji inženir, ki le nadzira izvajanje del po njegovih načrtih. Tehnik je prodajalec in trgovec, tehnik skoraj vsakdo, ki mu je življenje tako blizu, da ga razume, da pozna njegove težave in da je dovzeten za spremembe, ki jih narekuje prav to življenje. Tehnik ni starokopiten, čeprav tudi ne vedno najbolj napreden.

Tehnik je posebne vrste povprečen človek. In vendar še ves človeški. Njegov čas je razdeljen na ure, njegovo delo ima načrt, normo, čas in termin. Pozna razliko med 53. in 59. milimetrskim ekranom televizijskega sprejemnika in ne ve, kdo je napisal Iliado. Pozna terminologijo rezervnih delov žerjava, stružnice in svojega avtomobila in misli, da sta Djilasov Novi razred in Pasternakov Dr. živago sorodni knjigi, čeprav nobene ni prebral.

Tehnik ni brezverec; že po naravi je religiozen. Svojega verskega prepričanja ne skriva, čeprav mu vera ni najbolj vznemirjajoče vprašanje v osebem življenju. V cerkvi ga ne najdemo med ljudmi, ki podpirajo zadnje stebre ob vratih in če je v cerkvi, potem ni med zamudniki. Na žalost pa je od okolice odvisno, koliko bo spustil v puščico. Njegovo mnenje je, da je vera zastoj, še od časov pokristjanjevanja.

Rad pomaga sočloveku v stiski (tujci imajo pri tem prednost pred rojaki), tako z nasvetom kot materialno, vendar redko z denarjem. Njegovo mnenje je, da naj bo revež zadovoljen s starimi stvarmi. Za denar se dobe pa tudi nove.

Tehnik je na svojem delovnem mestu utesjen v okvir vojaškega sistema organizirane proizvodnje in je zato tiran podrejenih. Kot podrejen je revolucionaren in otroško naiven, kadar postavlja upravičene in neupravičene zahteve. Tudi v življenju izven tovarne je

tehnik še vedno tehnik. Doma se prenaša organiziranost njegovega življenja tudi na otroke in mogoče še na ženo. Za domača dela je vsestransko uporaben, vendar ima svoje mnenje o ženskih in moških opravilih, in čeprav v tovarni ves dan le metlo preganja, doma ne bo prijel za to sramotno orodje ženske vlade. Drugače je seveda, če so pri hiši gospodinjski aparati in stroji. Pri tem se niti pranja ne boji več, ker je čisto „tehnična“ zadeva.

Politika ga ne zanima. Malo se segreje vedno ob času volitev. Takrat voli na vseh kontinentih neko svojo stranko, ki je le redkokdaj „nevladna“ stranka. Njegov svetovni nazor je prilagojen delovni okolici in vladnemu mnenju, ker nima pravega časa, ki naj bi ga posvetil tem vprašanjem. Politiko ima na splošno za nečasten posel. Je pač doživel že preveč razočaranj in mu v tem ni mogoče drugega verjeti. Za ljudi, ki so postali iz njegovih vrst po raznih potih „delavski zaupniki“, je našel skupno ime „paraziti družbe“, ne glede na to, kateri veji pripadajo.

Tehnik je danes po svoje bogat, ker direktno ustvarja človeštvu potrebne materialne dobrine (tudi del hrane), ter je v pogovoru s kmečkim človekom širokoustnež. Sicer pa ima res denar. Zato si danes postavlja lastno hišo, ker se mu zdi denar tako najvarneje naložen. Zida sam in si le za najtežja dela najame delavce. Hiše ne zida za potomce, ampak zase in ji da zato svoje lice.

Žalostno je dejstvo, da je le majhen del tehnikov sposoben vnesti nekaj svojega v delovno okolje. Pri tem mislim na stvari, ki so izven njegove poklicne dejavnosti. Zato je v veliko primerih njegovo delo monotono ter ga utruja psihično in fizično. Kadar pa mu pri delu tudi misliti ni več treba (avtomatizirano delo), tedaj postane stroj in s tem slabši od stroja.

Tako je njegova dolgoletna praksa le tedaj nekaj vredna, če je v njej tudi duševno napredoval, ker neaktivna služba stroju ne rodi napredka. Papir o stopnji njegove izobrazbe je le potrdilo, da bi lahko določene stvari vedel, ne pa, da jih pozna in zna uporabljati. Zato je pri menjanju službenega mesta skoraj vedno nekaj časa na preizkušnji, kjer mora dokazati, da so papirji in delovna doba resnične slike njegovega znanja. Šele nato lahko pričakuje, da mu bodo priznali stopnjo njegove tehnične izobrazbe.

Svoj prosti čas porablja le redkokateri tehnik za izvenpoklicno delo, kjer bi bil tudi uspešen. Tako so tehniki z dvema poklici redkost. Eno delo: tam potroši vse sile, tako da ostane le še čas odmora, ki ga pa uporabi za počitek.

V tem prostem času more vneti tehnik gojiti danes poleg avtomobila in sličnih pridobitev tudi kako umetniško panogo kot "hobby". Večinoma je to glasha (zbiranje gramofonskih plošč in magnetofon-

skih posnetkov je moderno), včasih celo kupovanje umetnin, ker je tako naložen denar "sigurnejši", kdaj je mogoče literatura (ko so tako lepi hrbti bibliofilskih izdaj), a so knjige bolj za okras kot za branje, če je seveda ostalo še nekaj denarja za te lepote. Do gledališča se še ni prikopal. Če ima res kdaj žena lepo novo obleko, jo gresta pokazat v gledališče. To je enostavnejše in še sosedom se lahko veliko o tem pove in pokaže tudi obleka... (Mogoče se vam zdi, da dobiva moj tehnik lice malomeščana? Pa vendar ni malomeščan.)

Človek se lahko pri taki povprečni oceni tudi moti. Vendar se pri slednjem ne more zmotiti. Tehnik je velik otrok, ki je sicer odrasel dudki in plenicom, vendar je še vedno vesel pri čisto otroških igrah in zabavi, ki mu duševno več daje, kot pa resnica o težkem življenju, ki naj bi ga živel. Tako najdemo tehnika med zvestimi obiskovalci živalskih vrtov in cirkusov (kamor gre seveda skupaj z otroki), tehnik sestavlja večino publike pri tekmah, od nogometnih do kolesarskih in avtomobilskih, prevladuje na velesejmih in sejmihi, tudi tam, kjer je odstotek tehnikov v sestavi prebivalstva nizek. V tem se tehnik pač po svoje kulturno udejstvuje in je zato vesel človek in duševno še kar zdravo bitje. Med „kulturna udejstvovanja“ pa spada tudi vedeževanje. Zato si dá tehnik rad razložiti bodočnost preroku ali spoznavalcu, astrologu in sličnim veseljakom, kajti rék „Kar bo, pa vesta Bog in ciganka“, mu tiči globoko v podzavesti.

Tak je ta naš tehnik, tak je pripravljen na sodelovanje z vsakim, ki bi ga le znal prav razumeti. Za tako razumevanje pa ne pričakuje tehnik manj, kot pričakuje kulturnik od tehnika, oziroma kar je že dobil z vsem, kar mu spreminja materialni pragozd v za življenje primerno okolje. In tako tehnik v današnji dobi od kulturnika marsikaj zahteva in še več pričakuje.

* * *

Kaj si tehnik predstavlja pod imenom „kulturnik“, ni ravno najbolj razveseljivo. Vendar deli tehnik kulturnike na vrste. Iz izkušnje ve, da se ima vsaka od teh vrst za najvišjo dosegljivo in nič nima proti temu. Vendar si želi sodelovanja le s tistim kulturnikom, ki je dosegel najvišji vrh pri posamezni vrsti. Ta je pravi mož zanj. Ime mu je umetnik.

Tehniki so na splošno „posnemalci“ in povprečneži v svojem poklicu. Enako si predstavlja tehnik tudi kulturnike. Zato si ne želi sodelovanja na tej stopnji, kjer je uspeh skoraj dvomljiv. Kdor je sam reven, ne more veliko dati.

Med tehniki je pa tudi najti ljudi, ki so dosegli visoko stopnjo in se lahko vzporejajo s kulturnikom-umetnikom. Ti tehniki so dan-

danes vedno bolj prisiljeni delati skupaj, ker vsak sam premalo ve, da bi lahko rešil tako po času kot po sredstvih omejene predloge za nove stvari. Tako nastajajo dandanes skupine raziskovalcev — genijev, da se tako premosti pomanjkanje časa in sredstev. Tako skupino ne more prehiteti noben posameznik, tudi takrat ne, ko bi imel neomejena sredstva. Misel enega samega človeka, pa čeprav genija, je v tehniki postala prepočasna.

Danes postaja zobato kolesje novi simbol sodelovanja pri tehničnem ustvarjanju. Zaman iščemo prostora za fenomene Michelangelovega kova. Novi fenomen je dobil ime „Kolektiv“. Tudi na kulturnika umetnika vpliva nov način dela v svetu. Tako je nastala industrija kulture v filmski umetnosti. Ta že od vsega začetka povezuje med seboj vrste umetniških dejavnosti in ima pri tem izreden uspeh. Redki so primeri dela posameznikov, ki so sami zmogli ustvariti dober umetniški film in imeli pri tem tudi finančen uspeh. V naši dramski zgodovini najdemo osamel primer igralca Mraka, ki je poskušal nekaj takega. Pa je nastala igra „Mrak“, ki so o njej trdili:

Napisal Mrak, režija Mrak, igra Mrak, pleše Mrak, godi se v mraku...

Kdo je med kulturniki res tudi umetnik, je težko reči, kajti celo med poklicnimi kulturniki niso vedno sami umetniki. Tudi sami naravni darovi še niso v večini kulturnih panog že dokaz za genialnost, kot pravi pregovor: Poeta nascitur, orator fit!

Kot je pri filmu zašla kultura v tehniko in našla močno podporo pri posnemanju načina dela, tako je tehnika v stalnem mešanju s kulturo pri arhitekturi. Tako je današnji tehnik arhitekt tudi umetnik, če ga ne mori in ovira vsakdanje iskanje enostavnih rešitev za preprosta vprašanja. Ta umetnik je verjetno edini, ki se zanima za potrebe tehnika samega, želi razumeti njegove potrebe in najde rešitev tudi tam, kjer ne gre samo za tehnično izvedbo nekega novega objekta. Prav tako ima tehnik arhitekta za najožjega sodelavca in je prav pri njem mogoče najti smer za rešitev vprašanja o načinu sodelovanja. Zato je arhitekt danes ostal pravi prijatelj tehnika in je s tem tudi od njega največ dobil. Razumel je prednosti nove gradbene tehnike, novih elementov, novih proizvodov in novih dimenzij v tej borbi za prostor pod soncem. In ravno velika tovarna mu je najzvestejši naročnik. Že vprašanje svetlobe in zraka zahteva od arhitekta dolgoletne študije, da zna ne le izvesti lahkotno premostitev obeh sten, ampak razume tudi potrebo po naravni svetlobi in zračenju v prav isti dvorani zaradi ljudi, ki bodo tu delali in ne več občudovali zgradbo. Kako zamotane rešitve istega problema najdemo po raznih krajih sveta, kjer ima arhitekt umetnik premalo časa, da bi

vse sam reševal in se tega dela lotijo šušmarji in ljudje, ki so nekje nekaj videli in ne doumeli, pa sedaj posnemajo...

Tehnik ima sicer bolj malo pojma o umetnikih (lahko jih ima tudi za kulturnike), vendar še vedno toliko, da bi mu lahko pomagali in da jih on sam pozna. Pri sodelovanju pa seveda postaja gojitev umetnosti zaradi nje same le še iluzija. Tehnik potrebuje sodelovanje s kulturnikom zato, da bo lažje našel pot do samega sebe, do svojega okolja, v njegovo dogajanje, v svoj narod in domovino.

Prav posebno mesto zavzema danes naš človek v tujini. Iztrgan je iz okolja svojega doma, naenkrat preusmerjen v novem okolju na novo delovno mesto; zato beži v spomine in se ne znajde, iz strahu pred vsem novim in vsem tujim in tako ostane velikokrat pokopan na dnu, kjer se šele začne tehnikovo okolje, ker ostane kopač in zidarski pomožni delavec, namesto da bi segel po kosu belega kruha, ki mu ga daje tujina le pod pogojem, da se vraste v njeno organizirano delo in utrip. Temu človeku je danes — in to takoj — potreben kakršen koli kulturnik umetnik, le tak naj bo, da ga bo dvigal na poti in krepil v porazih, ki jih sam ne more prenesti.

Tehnik sam včasih ne razume kulturnika umetnika in ni mu tega zameriti. Kulturnik umetnik ima prav posebne lastnosti in ena od teh je, da je težko razumljiv ljudem, ki nimajo osnovne izobrazbe za tako razumevanje. Zato se bo moral umetnik temu nivoju približati in na tej ravni iskati poti za kontakte. Pravi umetnik zna tudi za otroke najti skupen jezik, pa bo tudi za tehnika. Če je seveda umetnik.

V splošnem velja, naj umetnik ne predstavlja izmišljenega sveta v preživelih idealih umrlega življenja. Pustimo zgodovinarju, naj opravi v miru in pošteno svoje delo. Svet nove umetnosti naj bo med nami, v našem življenju trpljenja in veselja. Nova odkritja naj bodo tudi v umetnosti snov človekovega ustvarjanja in naj bodo sanje res bolj sanje bodočnosti, bolj simbol ciljev in še nedoseženih uspehov.

Umetnost naj posreduje novemu človeku resničnost trenutnega življenja, ga bogati in uči, ker je doslej zaprt v skoraj nevednem svetu in je otročje dovzeten za hipne efekte in poceni robo, tako v pisanih cunjah revij, v kiču, ki ga je poln njegov dom, v knjigah, ki jih bere, v filmih, ki jih gleda, v glasbi, ki ji je še pustil staro ime muzika, v slikah idealiziranih „zvezd“, ki jih je polna vsaka naslovna stran od romanov do reklam.

Umetnost naj daje tisto življenje, ki ni tako težko, da bi bilo treba pred njim bežati v abstraktnost tako v slikarstvu kot literaturi, tako pesmi kot glasbi, kjer izrodela umetnost sama sebe razkraja. Kako naj tehnik ne bere plaže revijskih romanov, če drugega takega čtiva sploh ni! Danes mu je sicer televizija postala še dovolj ve-

lik pomočnik, saj je dojela njegove težnje. Tako z reportažami o konkretnem življenju poživilja svet poslušalcev in gledalcev. Te reportaže sicer niso vedno tudi umetniške, vendar pomagajo k poznanju sveta, širijo obzorje in če bi bile tudi pravične, bi jim skoraj težko našli konkurentov v tej ali oni panogi umetniškega ustvarjanja.

To v splošnih obrisih potrebuje tehnik, da mu bo življenje lepše, da bo mogel poznati še kaj drugega, ne samo svoj stroj in pot na delo. Vsaka od umetniških pancg pa je dolžna (če seveda želi stike s tehnikom) te njegove želje upoštevati in mu pomagati.

Vsako panogo je treba z ozirom na specifičnost problema posebej obravnavati in vsaki vrsti kulturnikov posebej nanizati tehnikove zahteve. Izvzel bi le tehnika arhitekta, ki mora že samo po sebi ob ustvarjanju svojega dela poslušati želje in potrebe tehnika, se podrežati namenu in uporabnosti naročene zgradbe, opreme in stroja. Vse drugače lahko ustvarjajo drugi umetniki tako v prozi in poeziji, v ustvarjanju in predvajanju glasbe, v slikarstvu in kiparstvu, na odrih in v filmu. Njihova pota so daleč od tehnikovega življenja. Njihovo življenje ne pozna teže delovnega reda, ker je po splošnem mnenju nevreden velikih umetnikov. In kako naj bo potem njihovo ustvarjanje v pomoč tehniku? Nočem reči, da naj kulturniki spremenijo način življenja; gre za to, da se prizna v svetu kulturnikov-umetnikov vrednost dela tudi na najnižjem mestu lestvice tehnikov, ter se za to mesto tudi kulturno poskrbi, brez sramu in brez svetohlinstva.

Razvoj same ideje sodelovanja pa bo prinesel smernice in pokazal „višino“, ki naj jo dela imajo. Jasno je, da bo težko odpirati svet kulture vsem tistim, ki nočejo brati in nimajo volje gledati in poslušati. Vendar je večina tehnikov prav nasprotno željna in žejna vsega novega, lepega in človeškega.

Ing. Stanko Gaber

KULTURA ZA RDEČIMI ZASTORI (II)

V članku o KULTURI ZA RDEČIMI ZASTORI (Meddobje, št. 3-4, VI.) sem navedel glavne slabosti današnje, posebno slovenske domače književnosti. Te se javljajo v socialističnem ali agitatorskem realizmu kot komunistični dogmatizem, nekritičnost do pojavov izven „družbeno (komunizmu) pozitivnega sveta“ in zlasti kot črno-belo slikanje sedanosti in zgodovinskih dogodkov; v tokovih, ki često neuspelo posnemajo zapadno umetnost, pa kot brezperspektivnost, pesimizem, zmedenost in formalni refর্মizem. Seveda s tem še ni rečeno, da je kriza današnje slovenske književnosti absolutna. Nekateri novi

pisatelji so n.pr. v primeri s predvojno dobo bistveno spretnjeje in temeljiteje analizirali razmerje človek-družba, čeprav za posameznika zaradi prevladujoče kolektivistične filozofije še niso našli primerne vloge. Najnovejše pesmi Daneta Zajca, drama Dominika Smoleta „Antigona“, novela Lojzeta Kovačiča „Deček in smrt“ in podobno pa že nakazujejo proces, v katerem se začenja polagoma oblikovati uporniška kritičnost do „sveta krvnikov in žrtev v humanistični družbi“. Ta upor, ki naj bi bil sicer skrivalniško usmerjen proti stalinističnim pojavom v sovjetofilskih državah, dobro udarja na birokratične in samodržniške razmere doma. Zdi se mi, da se prav v teh progresivnih pojavih začenja počasen prerod naše kulture.

Ta prerod je povzročil odcep Jugoslavije od ostalega komunističnega bloka (1948). Iz Sovjetske zveze je sicer prišla kvalitetna Pasternakova knjiga „Doktor Živago“, ki ni samo dovršen kritičen pretres sovjetske revolucije, temveč tudi zaključen filozofski sistem ruskega svobodomisleca. Zlasti na Poljskem delujejo nato pisatelji, ki so se ostro spoprijeli z domačimi slabostmi (Hlasko), a to jim je omogočeno zaradi izjemnega položaja poljskega katolicizma. Vse to pa so osamljeni pojavi, ki ne dajejo splošne slike tamkajšnjih kultur. Resnico o umetniškem svetu teh dežel je treba namreč iskati v besedah pesnika Vladimirja Majakovskega: „V naši dni | pisatel' tot, | kto napišet | marš | i lozung!“ (Dandanes je pisatelj, kdor napiše marš in geslo!) Take besede se v današnjih sovjetskih literaturah pojmujejo strogo dobesečno. Vzhodne države so namreč običale na stopnji tako imenovane revolucionarne romantike, ki je v bistvu nekritičen socialističen realizem, natrpan s patosom, bombastičnostjo, tendenčnostjo in agitatorsko didaktičnostjo.

Prav zanimivo pa je, kako se ta komunistična agitatorska gesla mešajo med svetopisemske motive, ki še danes barvajo zlasti poljsko in slovaško literaturo. Sodobni slovaški pesnik Andrej Chudoba (rojen 1927) opisuje v pesmi „Človek“ tragedijo vojaka, ki je padel v krivični vojni. V pesmi nastopajo Mefisto s pištolo, major Herodes in napol gola Saloma (Salome Vanguard, Salome Atlas, Salome Thor, sedaj gledaš mojo glavo na krožniku!). Svetopisemski motiv krvništva je tu spretno združen s simboliko za moderno orožje. Vojak, ki je padel v pouličnem boju v Gazi, je predstavnik „od kapitalistov zatiranega sveta“. Tu stoji kot žrtev, kot svarilo in opomin nekemu „izgubljenemu sistemu“. Četudi je motiv pesmi brez dvoma lep, občloveški in pretresljiv, je vseeno čutiti politično tendenčnost, ki se kaže že v tem, da je pesnik potisnil dogajanje v „kapitalistični svet“, ki mora nositi že sam po sebi pejorativni akcent. Vendar je tudi jasno, da umetnik na Vzhodu lahko v glavnem le tako proklamira svoja „subjektivna razpoloženja“. Seveda ne moremo podati v tej smeri nobene dokončne razlage. Zdi se pa, da je Chudobin mrtvi vojak, ki je obsodil krivico, umor in vojno, lahko tudi pesnik sam. V tem hipu se dogajanje premakne iz tujega sveta v domačo Slovaško in s tem dobi pretresljiva tragedija v pesmi tudi nacionalen značaj.

Če sedaj soočim s Chudobo slovenskega mlajšega pesnika Zajca, ki se je razvil v približno istem času kot pravkar omenjeni (njegova pesniška zbirka „Požgana trava“ je izšla istega leta kot Chudobin prvenec „Letokruh srdca“ - 1958), lahko spoznamo tudi ob sodelovanju svetopisemske in cerkvene simbolike v delih obeh tako sorodnosti kot razlike dveh komunističnih umetniških struj v splošnem. V prvi številki Perspektiv objavlja Dane Zajc pesnitev „Gotska okna“, v kateri opisuje boj grešnega razvrednotenega človeka (jaz sem marmornati angel, angel brez vere), kateremu so usahnili vsi ideali. Konec je značilen za takega obubožanega apolitičnega slovenskega intelektualca: | Izgubil sem usta. | Izgubil sem hišo svojega glasu. | Nobeden ne bo zmagal. | V tem se jasno manifestira nihilizem kot tudi negacija komunistične stvarnosti. Medtem ko se v pesmi Andreja Chudobe na zunaj kaže obsodba *tujega* zatiralskega sistema kot kolektiva in posameznika in na znotraj obup in resignacija nad negativnim v sodobnem svetu, se pri Zajcu že čisto jasno zrcali resignacija nad novim človekom kot posameznikom, nekje globlje pa še negacija nove stvarnosti, v kateri je posameznik izgubil svoj prvotni pomen, ne da bi dobil ali prevzel novega. Tudi pri Zajcu najdemo svetopisemske arhaične rekvizite (seveda v širšem smislu): jaz sem marmornati angel, angel brez vere; angel, ki ljubi svetnice; črni križ, ki razpada v starih očeh katedrale; itd. Tendenca pesmi je kot pri Chudobi antimilitaristična, vendar povezana s hipotezo o popolnem uničenju: Eno oko na vzhodu, drugo na zahodu. | Dve očesi se bosta žrli. | Sam s seboj se bo boril, | kdor je zmagal. | Nobeden ne bo zmagal. | Čutiti je, da je Chudoba drugega mnenja. On še veruje v svetle, zmagujoče sile, ker še ni dojel vse tragičnosti komunističnega sistema. Globlje pogledano: odnos do sveta je pri Chudobi prvotnejši, primaren, pri Zajcu pa že sekundaren, dekadentčen. Kljub (v objektivnem smislu) reakcionarnemu Zajčevemu odnosu do zunanjega sveta (ob tem se nikakor ne morem vzdržati pripombe, da danes v nekaterih krogih tako čaščena poezija Daneta Zajca izgublja originalnost, če jo primerjamo z deli Georgesa Trakla!), moramo poudariti, da je njegova poezija v primeri s Chudobino snovno in oblikovno že naprej.

Umetnost Daneta Zajca in njegovih sopotnikov je zanikala dogme sveta, ki je razorožil in zamoril nepripravljene. Strla je inkvizicijsko zasedo komunističnega in materialističnega dogmatizma. Ostala pa je „dolina, mračno pogreznjena vase“, kot je zapisala n. pr. mlada pesnica Milena Merlak. Bila je prešibka, da bi zgradila novo, trdno cerkev, ki bi povrnila človeku vero v lepoto in veličino življenja in stvari. Prav ta nova, trdna cerkev pa je tisti *Polineikes*, o katerem se toliko razpravlja v polemiki okrog Smoletove „Antigone“, ne da bi se prav vedelo, za kaj gre. Od nje je odvisna usoda ne le naše in vzhodne, temveč svetovne literature nasploh. Dominik Smole je to dobro občutil, njegova drama ni le afirmacija vseh mrtvih herojev, katero je n. pr. v eni svojih pesmi podal že Veno Taufer (V. T.: Svinčene zvezde, Pesem herojev, str. 42), temveč tudi prvi znanilec boja za tako novo vero. Drama sicer ne vzdrži kritike ne s svojo klasično (Sofokles),

ne moderno soimenjakinja (Anouilh), vendar jo cenim kot prvi poizkus odhoda iz resignacije in obupa v novi, svetli svet vere in ljubezni.

Ta kratki ekskurz v miselnost slovaškega in slovenskega pesnika je hotel odkriti glavne značilnosti in razlike dveh umetniških variant. Jasno je, da je slovenskemu umetniku dopuščena večja svoboda, ki vodi k uporabi, iskanju in tudi v mističnost, irealnost, transcendentnost, ali kakor koli bi že to imenovali. Zadnje pa je bilo in bo usodno jedro in razodetje (da tako rečemo) vsake resnične umetnine.

Do podobnih spoznanj pridemo tudi v čisto formalni strani obeh poezij. Za Slovake že kar modernistični Chudoba je jasen in čist. Najhujše primere, ki si jih dovoli, so golobje v srcu, šakali vetra, slani pepel sive tišine, škрге tankov, lastavičje gore in školjčnata morja in seveda že omenjeni svetopisemsko-futuristični rekviziti kot Salome fluricane, Mefisto s pištolo, major Herodes in ugotovitev, da je pesnik vojak, ki se z mrtvo zогlenelo glavo vrača domov. Na splošno je vzhodna umetnost več ali manj ostala v spoštovanju klasičnega principa in ni iskala kakih novih, včasih že čisto artističnih domislic, kot je navada pri naših umetnikih. Temu zadnjemu niti ni oporekati, dokler ne vodi v absurd in odvrnitev od važnih družbenih problemov (!). Zato je razumljivo, da pesnik Cundrič „poseda prašen | na tilniku večera | pod obzorjem, ki vrti | kolovrat groma“. Nadalje pravi isti pesnik: „Z gumna moje pesmi | hrzajo konji | in jočejo zvezde, | ljudje stoje na robu.“ Ta tragična postavka, ki potiska ljudi na rob dogajanja, je še vse preveč značilna za današnjo slovensko novejšo literaturo. Venó Taufer pozna že „jedro kroglo vetra zemlje neba | toplega mesa mehke krvi nabreklo | v grlu v cvetni roži jezika“. Ciril Zlobec nastopa s pršečimi slapi brezskrbnosti, s stotisočkrakimi strugami, z zelenimi mrtvimi kletkami itd., kar vodi v brezsmisel. Še dalje je šel (v ilustracijo) Vasko Popa na jugoslovanskem jugu. Pri njem najdemo že grizljaje sonca, smešna morja, naga očetovska stebila, žejne slike v možganih, kvartigre in mešajštrere, krpice, ki se porazgube in tako naprej. Pavle Popović žonglira z v kamne zaklenjenimi usti, s kamni, ki ne zapojo, s stebri znanci, z izviri lika, seveda povsod brez ločil. Vsa taka formalna sprenevedanja so le redkokdaj posrečena in često delu v škodo. (Saj je isto v likovni umetnosti. Spomnimo se samo na nekatere čudovite Picassove slike in na množico obupnih zmazkov njegovih epigonov!) To formalno iskanje je pod izrednim vplivom novejšje zapadne poezije. Po primerah in miselnem svetu Georgesá Trakla (kristalni angeli, zadnje zlato propadlih zvezd, hudi duh, bronasti oltarji, rdeč oblak, v njem jezen bog prebiva, krvaveče glave) se je n. pr. zgledoval predvsem Dane Zajc. V pesnitvi „Gotska okna“ nastopa s svetnicami, ki umirajo, s prestreljenimi perutmi belih angelov, z bogovi, ki padajo, z glascvi, ki požirajo glas itd. Podobnih vzorov bi lahko našli še več.

Iz zgornjega sledi, da se je slovenska domača književnost (in tudi zamejska) približala zapadnim tokovom. S svojo barvitostjo je premagala enoličnost vzhodnih literatov. Vendar bodo preživela le tista redka dela, ki se niso zaradi avtorjeve nemoči zavila v plašč maške-radnega duhovičenja, kar niti ni novo. (S takimi stvarmi se je že

pred desetletji tudi v Rusiji igračkal Anatolij Kaménski z metodo avtomatskega teksta.) Sodobna dela vzhodnih literatov sicer v splošnem ne vzdrže kritike v primeri z zapadno in tudi slovensko književnostjo, Ždanovščina je zamorila marsikak resničen talent. Vendar bodo izjeme, ki so se dvignile nad komunistično enostranost, s svojo čistostjo in vero v človeka ohranile vrednost.

Pričujoče razmotrivanje nekaterih sicer bolj drastičnih in nadpovprečnih primerov nas je ponovno privedlo do zaključka, da so razlike med jugoslovanskimi in vzhodnimi umetnostmi. Po usodnem prelomu s Kominformom v letu 1948 se je v jugoslovanskem komunizmu marsikaj spremenilo. Jugoslovanska književnost se je mogla postaviti v nove položaje in je zakorakala daleč naprej. Rodili so se in padli prvi uporniki (pri Slovencih Kocbek), zavrelo je in se v čudnih barvah zvil pod izbočenim zrealom. Prilajali so novi bojevniki, vendar so se ustavili, nezmožni v razločevanju med bistvenim in nebistvenim, med dobrim in slabim. Nespoštovanje preteklosti in bodočnosti jih je vodilo v površinski eksistencializem in v duhovno mrtvilo. Le s trdim delom in z duhovno rastjo se bodo lahko zopet dvignili. Edino poživljena vera pa lahko umetnosti vrne čistost in sijaj in avtomatično odpravi dogmatizem, ki se je tako prostaško vgnezdil. Iskanje večnega v Smoletovi „Antigoni“, kakor tudi najnovejši razvoj nekaterih slovenskih umetnikov (tudi likovnih in glasbenih) tako doma kot v tujini pa že nakazuje luč, ki nas bo znova razsvetlila. Izredno važno je, kako se bodo v tem kritičnem času znašli naši zamejski pisci. Od njihove sposobnosti in zmožnosti vživetja v sodobne domače probleme je v marsičem odvisno zasipanje sedanje mrtve struge in poznejše delovanje vseh slovenskih miselnih skupin — na domačem ozemlju. Gotovo pa je, da domovina ne bo prišla sama od sebe do nas. Potrebno si jo bo ponovno priboriti.

Pri razpravljanju o nekaterih problemih današnje slovenske umetnosti v domovini sem se do sedaj zadržal predvsem pri književnih zvrsteh, zlasti poeziji. A tudi podrobnejše raziskovanje proze in dramatike bi nas pripeljalo do ugotovitev, ki sem jih že zapisal. Na splošno drži, da je proza zelo toga in črno-bela. Ker se boji resno sprijeti se z družbenimi problemi, se zateka v preteklost, ne da bi objektivno presodila položaj. Večina avtorjev povečuje partizanstvo po že starih, preizkušenih receptih, ki ne prinašajo nič novega ali večjega (Miško Kranjec, Nad hišč se več ne kadi; Vladimir Kavčič, Ognji so potemneli; Mimi Malenšek, Temna stran meseca; Vasja Ocvirk, Soncu ni verjeti; — vse izšlo 1960.). Anton Ingolič se zadnje čase peča z izseljenskimi problemi, vendar ostaja shematičen in narejen (Kje ste, Lamutovi; Črni labirint; Nebo nad domačijo). S sodobnostjo se je v lanskem letu spoprijel edino Leopold Suhodolčan v zbirki novel „Človek na zidu“. Vendar so njegovi ljudje razkrojeni, pretekla vojna pa jih straši in jim ne pusti živeti. Rešitev teh problemov skušajo najti nekateri pisatelji v reviji Perspektive, čeprav do danes zaman. (Lojze Kovačič, Deček in smrt. Novela je prav

zanimiva in po obdelavi spominja na filme francoskega novega vala. Zgodba je grozljiva: šumi iz globine kleti; gruča črnih postav se je odmaknila mimo šole; nekakšen cblak je legel name; njegova glava je mirno ležala na beli blazini itd.).

Bolj razgiban je položaj v dramatikii. Dramski teksti se sicer v glavnem ne tiskajo, vendar se mnogo novitet igra. Poleg Smoletove „Antigone“, v kateri se je avtor dokopal do novih obzorij in o kateri sem že govoril, je vredno omeniti zlasti Remčevu dramo „Mrtvi kurent“, ki razčlenja odnos ostarelega kmeta do posestva in novega sveta, in dramo Mirka Župančiča „Rombino, žalostni klovn“. Prav zahrumel pa je v Perspektivah s svojo „Afero“ Primož Kozak. V njej nastopa enostranska, kruta Revolucija proti upornemu Posamezniku. Sicer je Posameznik na kraju ubit, ostaja pa upanje, da se Oblast (nekdanja Revolucija) ne bo vmešavala v življenje ljudi. Drama bi mogla biti celo več kot uporniška, ko bi temeljila na kakem idealu ali veri, tako pa je ostala narejena in neizrazita. Osebe niso zaživele, samo shematično so osbornovsko zakričale in utihnile. Ostal pa je protest.

Protest se javlja tudi v likovni umetnosti in to zlasti med mlajšimi avtorji. Najiminitnejši primer takega „upornika“ je kipar Drago Tršar. V njegovih Demonstrantih (št. I, II., III. in IV.) se resnično kaže visok humanizem in zavzetost za človeške probleme. Demonstranti se razvijajo. Najprej se bore *kot človek proti človeku* (Demonstranti I.), nato se zavedejo in dogajanje kipa je premagovanje smrti. *Človek se bori za človeka* (Demonstranti II.). Revolucija uspe, vendar se posameznik ne vtopi v zmago: *človek je obstal ob človeku* (Demonstranti III.). V Demonstrantih IV. so predstavniki upora postali voditelji množice. Sedaj še niso tirani, saj so šele na začetku uspeha. Občestvo jim je zgradilo spomenik in osnovna resnica se je javila *kot človek namesto človeka*. Kmalu za Demonstranti je razvil Tršar problem Krvnikov in žrtev. Krvniki so nasajeni na svoje žrtve, *ne-človek* stoji *na človeku*, da ga laže uničuje. V Biku je ustvaril kipar družbeno stopnjo deformacije in brutalne ekspanzije. *Ne-človek* nastopi *zoper človeka*. Tršar je zaslučil tudi *onstransko*, kar je ponazoril v Srednjeveškem mestu. Vendar se *človek* še ni osvobodil *ne-človeka*. Še vedno ostaja *osamljen posameznik* — brez pomoči. (Ob tem glej precej zanimivo razpravo Janeza Solerja „Val, stena, stolp, drevo“ v 3. št. Perspektiv, str. 317 - 330.)

Tudi mnogi drugi likovni umetniki stopajo po podobnih poteh. Posebno se to pozna v šoli *abstraktnega ekspresionizma* (Bernik, Mušič, Murtič, Kregar). V tej struji vedno pogosteje srečamo učinke groze, ki kažejo na izgubljenost, preplah, konec sveta...

V glasbeni ustvarjalnosti začenja zmagovati *eksperimentalna* glasba, ki jo mnogi označujejo kot degeneracijo glasbene umetnosti. Mladi avtorji si želijo novih zvokov in barvnih kombinacij, novih ritmov, skratka svobodo umetniškega ustvarjanja. Vendar smo zlasti v glasbeni umetnosti še vedno deželna zamudnica. Medtem ko na Poljskem že nekaj časa gojijo najradikalnejšo glasbeno dejavnost, priče-

njamo pri nas o njej šele razpravljati (novejši ustvarjalni principi, dodekafonija). Mladi avtorji se še velikokrat drže preizkušenih poti, saj se zgledujejo pri Šoštakoviču, Prokofjevu, Caselli ali Hindemithu. Sicer pa je umetnikov, ki bi meli resnično kaj novega povedati, tudi v svetu zelo malo.

V filmski umetnosti so Slovenci v domovini po raznih precej črno-belih agitkah in precej limonadnih Vesnah, ki so se opirale na avstrijske in nemške zabavne filme, prvokrat izdelali boljša dela. Gre zlasti za film *Tri četrtine sonca*, ki ga je režiral Jože Babič. Zgodba pripoveduje o povratku taboriščnikov iz Nemčije v domovino. Kljub precej močnemu črno-belemu slikanju in nedoživetosti igre je film nedvomno uspel. K boljšim filmom moram prišteti tudi Babič - Zupančičevo *Veselico*. V njej prvokrat nastopa junak-invalid, ki je predstavnik slovenskega uporniškega „malega“ človeka. V *Veselici* se lahko vsak gledalec v domovini sooči z nastopajočimi osebami. Zato ni čudno, da je bil film dobro obiskan. Kvaliteten hrvaški film *Deveti krog* pa je režiral Slovenec France Štiglic. V njem se razpleta zgodba židovskega dekleta, ki v vojni tragično propade. Naslov filma je vzet iz Dantejeve Božanske komedije in ponazarja *deveti krog v Peklu*.

Ob proučevanju današnje znanosti in filozofije smo že omenili (seveda zaradi objektivnih razlogov zreducirano ad absurdum) tragično afero z univ. prof. dr. Slodnjakom, ki najuspešneje razgalja današnje stanje. Seveda je bilo še nekaj takih primerov.

Verstvo je zatirano. Krščanska kultura in religija se lahko razvija le v popačeni obliki. Kljub temu je med Slovenci še visok odstotek vernikov. Zdi se, da prav zatiranje Cerkve utrjuje versko zavest. Ta je pri Slovencih nedvomno višja, kot v sosednji „svobodni“ Avstriji.

Na splošno je sedanje slovensko ljudstvo nepolitično. Tudi za sodbni domači tisk se prav malo zanima, raje bere prevode. Slovenec se tudi ne navdušuje nad dosežki sodobne domače umetnosti. Domači avtorji mu v glavnem nudijo ali tendenčna ali nejasna dela. Tega pa ima do grla dovolj. Velikih duhov, kot so bili Cankar in Zupančič, Ivan Prijatelj, arhitekt Plečnik ali likovniki Jama, Grohar, Strnen in Jakopič, danes ni več. Večina ne ve, da izhajajo v zamejstvu slovenske publikacije. Vendar je mnogo izobražencev poučenih o delovanju zamejskih Slovencev. Spominjam se, da nam je pisatelj Ingolič, ki poučuje slovenščino na klasični gimnaziji v Ljubljani, nekoč v razredu pripovedoval o smrti pisatelja Novačana kakor tudi o delovanju „fašistične“ Mohorjeve družbe v Celovcu.

Nezanimanje za domači tisk, književnost in politiko dokazujejo tudi statistike. V Mestni ljudski knjižnici v Ljubljani (nekdanji Šentjakovski knjižnici), v katero sem zahajal tudi sam, so leta 1958 izposodili 139.000 slovenskih knjig, med temi le 247 političnih. Bralcev je bilo 97.000. Po teh podatkih si je torej šele približno vsak 400. obiskovalec izposodil politično knjigo. To povsem odgovarja razpoloženju.

Zgornje dokazuje, da sedanja oblast ljudstva ni znala pridobiti. Z nasiljem si ga je sicer pokorila, vendar se ne more nanj naslanjati.

Na sedanji stopnji razvoja je zelo važna vloga, ki jo bo odigrala slovenska intelektualna emigracija. S svojim delom se mora namreč le-ta postaviti v sredo sodobnega slovenskega dogajanja. Budno mora spremljati kulturne in politične pojave v domovini in v svetu in ob pravem času nastopiti z jasno in odločno, a trezno besedo. Zaradi položaja, v katerem danes živi, ji je to zelo otežkočeno, vendar je že veliko storila. Z vso odločnostjo brani pozicije slovenstva zlasti v revijah Meddobje in Vrednote (Angleži ne poznajo nobene stalne literarne revije!). Pri tem se mora izogibati vsakih vab, ki bi jo lahko speljale na slepi tir. Tudi se mora bogatiti z dosežki razvoja v domovini in z jezikovnim zakladom, ki se razvija in spreminja. (Ob tem bi n.pr. opozoril na dva izraza, ki sta se očitno preživela, a sem ju zasledil v reviji Vrednote. Ivan Ahčin piše v četrti knjigi Vrednot o filozofiji avtomacije. Bolje je govoriti o avtomatizaciji. Prav tako je v razpravi Stanka Mikoliča v isti knjigi bolje govoriti o družbenem (nemško sozial) in ne o družabnem (Družabna pravda!) nauku ali vedi (nemško umgänglich). Novi slovenski pravopis, ki izide letos, bo nekatere delikatnejše probleme natančneje določil.)

Ob takem delovanju bo slovenska emigracija, ki je slovenstvo v novem položaju spojila z dosežki svetovnega duha, ostala prožna in živa. V določenem trenutku bo lahko s ponosom ugotovila, da je ohranila in v novem duhu izpopolnila tradicionalne slovenske in občečloveške dobrine. Tedaj bo mogla nastopiti pot zблиžanja z matičnim delom slovenskega naroda, ki je sicer dandanes v duhovni krizi, a se krčevito bori, da bi jo premagal. V tistem trenutku bo ozdravljena rakasta rana slovenskega naroda. Oba antipoda se bosta spojila v višje, svobodno duhovno občestvo.

Lev Detela

črke besede misli

r u d a j u r č e c

ZAPRTA IN ODPRTA VRATA

Rad se spominjam prehojene poti; srečujejo me lepe in bridke slike, polne nemira in tesnobe, pa tudi tihe in pobožne predanosti. Kako mi je pred očmi vse, kar se je dogajalo tisto julijsko nedeljo 1954. popoldne, ko sem prvič sedel za pisalni stroj in sprožil tipke: Črke — besede — misli! Kdo ve, ali sem se takoj zavedal, kaj sem položil na papir?

Nekje sem zapisal, da ne pišem z lahkoto. Šele ko najdem pravo melodijo in se oglasi zvok prave strune, vem, da sem na pravi poti: tistemu, kar se ponuja, se ne bom več mogel izogniti. Menil sem, da sem na pragu skrivnosti o črki in sem zapisal:

INTROITUS —

Poslej sem se boril z mislijo in njeno čistostjo. V vlaku v Bari-loče sem lovil njene sestavne dele in se naslanjal na likovno umetnost, da bi pojasnil obod strahu, tesnobe. Napisal sem naslov: Od črke do

MISLI —

Ostala je sredina, bistvo. Še vedno težje je legalo name. Menil sem, da moram dajati odgovor za tisto, kar je

BESEDA —

Bil sem ves nebogljen, ko sem se ji bližal. Vdajal sem se veri, da sem ji prišel vsaj blizu, in prosil, da bi mi bilo dodeljeno vsaj to: biti v njeni bližini...

Vse troje je bilo poslej, kakor da je mimo. Moram kreniti drugam, zaprositi za sosedstvo; mogoče so že blizu, me že obdajajo... Dolgo ni bilo nič, bil sem kakor na pol slep — le od daleč je prihajalo, zavito kakor v kopreno, zastrto. Vedel sem, kaj je, pri tem pa upal, da bom mogel onstran drugam. Da bi si olajšal pot, se laže pripravil za popolno srečanje, sem začel misliti na pravljico: skozi njeno opno bi si počasi luščil podobo resnice...

Bilo je zaman, svet ni pravljica — in če je pravljica, tedaj mora biti pravljica močnejša od sveta. Jaz pa sem obstal, se zazrl vanj in — kako mi postaja gluhi, slep, molčeč!

Pred menoj so bila vrata, a zanje nisem imel ključa; nisem vedel, ali so odprta ali zaprta. Včasih so bila odprta, a me je globina plašila, se mi zastavila kot oklep.

I.

Name je legal val obupa. Tedne in tedne sem zrl ob sebi na pisalni mizi na pol končani rokopis: *Bolero, pravljica iz velikega Buenos Airesa*. Listi rokopisa so še naraščali, vsebina se je bohotila, prihajal sem blizu strženu motiva, ko se je spet vse zavilo v meglo, se podrlo... Pravljica se je odmaknila; mehurček mila, ki odhaja proti soncu in mi sipa v oči spektrum vročih barv.

S strahom zrem na rokopis, pobit sem, ker se mi motiv umika, pravljica noče iz vezi mesa in postati Beseda.

Pravljico sem zastavil na motiv zaprtih in odprtih vrat. Vse, kar naj bi se dogajalo, je bilo pred menoj jasno in prozorno; uvod bi nakazal konflikt, razplet je vodil k rešitvi. Šlo je zato, da bi dovolj močno zaznal, da so odprta vrata odprta, zaprta res zaprta.

Začel sem z uvodom, ki bi bil pomaknjen nad besedilom ob strani. Umaknil sem se za nekaj desetletij nazaj, se zatekel v slike in čase iz mojih prvih študentskih tednov v Parizu.

... Bilo je prvo nedeljo v novembru. Nekaj tednov pred začetkom predavanj smo morali biti v Parizu. Bil sem novinec v mestu, prišla je prva nedelja s svojim popoldnevom: kam iz svoje sobice v montparnaškem delu mesta. Vidim težke rdeče zastore, empirsko pozlačene stole, ob oknu empirski naslanjač, pred visokim zrcalom nad kaminom polica s prvimi knjigami. Segel bi po njih in prebil prvo nedeljo sam zase, daleč od vsega — otreseel bi se vezi domotožja, odgnal slike preteklih dni. Takrat je udarilo na vrata. Prišel je prijatelj, kar završalo je po sobi: ves v dolgem talarju in na ramah široka pelerina. Komaj je prestopil prag, je že vzklikal:

„Kar brž z menoj — greva na koncert, matinejo! Wolf dirigira v Salle Gaveau, orkester Lamoureux bo izvajal Čajkovskega Peto, zadnja točka bo Ravelov Bolero. Avtor sam bo dirigiral prvo javno izvedbo...“

Vedel sem takrat bore malo o muziki, Ravelovo ime sem slišal prvič.

Dobila sva vstopnice za stojišče na najvišji galeriji — z roko bi mogel pobožati strop nad sabo. Pod mano je bil Pariz v škrlatu in svili — ves v mraku, pod lučjo je bil samo orkester. Dihal sem tisto, kar je bil Pariz — bil sem v njega središču, hodil bom pa le mimo njegove resnice... Kje bi mogel upati na posrečen spopad z njim?

„Ali vidiš d'Indyja v prvi vrsti parterja... in ob njem sedi Ravel,“ mi je zašepetal na uho.

Videl sem, do umevanja pa je bila še dolga pot. Toda v sebi sem čutil strah in tesnobo, ki sta bila lepa. Strah, tesnoba, nemir — darovi Pariza svojim izbrancem!

Ob koncu je Wolf odložil taktirko in pomagal Ravelu na oder. Za pultom je zrasla visoka, sloka, elegantna figura Ravela: mlad, a sivolas, roke razpete, prsti so hoteli še dlje v neskončnost. Taktirka je švigala, kakor da bi lovil bliske iz vsemirja.

In konec... Instrumenti so voljno legli dirigentu pod noge, akord se je zrušil v razbitost, bil je krik, zmaga in poraz hkrati, vse čaka na sodbo...

Takrat se je sprožilo. Kričali so iz parterja, balkonov, galerije. Dvigale so se pesti, palice so plavale po zraku. Donelo je od vseh strani:

„Aux foux, aux foux — med blazneže z njim, pošljite ga v norišnico!“

Globina dvorane je padla v popoln mrak. Pred Ravela se je z vsem telesom postavil Vincent D'Indy, mahal z rokama in s palico odbijal pesti. Le od visokih vrat v ozadju je lil v dvorano stožec srebrne svetlobe, bil je kot preproga, ki vabi, ponuja rešitev. Nekaj je jeknilo v meni: ali bo prišel Ravel srečno do stožca, se prebil do vrat in stopil na prag?

Pohitela sva dol, v nekaj trenutkih bila v foyeru pred visokim portalom. Zazrl sem se v dvorano: Ravel je bil še v mraku, trgal se je iz temnega ozadja in se bližal stožcu. Stopal je med špalirjem, ki ga je hotel vreči ob tla. Visoko zravnčan, poprsje v belem, ovratnik z belo kravato, v fraku je bil še večji. Pred njim je z leve na desno skakljaj D'Indy, dvigal roki in krilil s palico.

Ko je prihajal v objem stožca, je bil Ravel že v luči, pesti so se umikale, palice so izginjale. Bilo je, kakor da ga visoka, odprta vrata skušajo vseliti nase... Ko je stopil na prag foyerja, se je

nanj zlilo zlato morje luči in reflektorjev. Za trenutek je obstal: bil je kakor Napoleon na sliki, ko pri Abukirju stopa na kopno; kakor Nietzsche, ko na pragu blaznosti v fraku stoji ob klavirju in polaga dolge, koščene prste na tipke. Vse je bilo na njem kakor odsotno, le v očeh je bilo zmagoslavje globokega, svetega miru...

Prišel je do odprtih vrat, ni ga zlomila dvorana, ni se zrušil v hrušččem akordu motiva, bil je v okviru odprtih vrat — stopal je na gladino trdnosti.

II.

Ob meni je rokopis pravljice.

Vidim ju, kako sem ju zastavil v njen okvir. Rokopis išče rešitev uganke zaprtih in odprtih vrat, meni pa se je vozal zadrnil; sedaj leži tam in čaka rešitve. . .

Oba sta v kavarni na oglu kvadre: Evelina sedi ob oknu tako, da more imeti vedno pred očmi visoki portal luksuznega pogrebnege zavoda onstran ceste, iz črnega marmorja. On je njej nasproti — on zame še vedno nima imena — in čaka. Tudi on zre onstran ceste, toda v zrcalu, ki je na steni v dnu kavarne. Vidi vse! Igra se z dvojim: predse polaga črne rokavice in bele roke. Kadar hoče, spremeni roki v črni, ko nategne rokavici, potem pa spet ponuja svoji beli, blede roki. Kadar položi roki na beli marmor mizice, za-bleste dolgi, koščeni prsti kakor da bi bili prozorni.

Čakata in zreta na vrata poslopja onstran ceste. Sinoči je Evelina izvedela za skrivnost. Imela je ves dan vtis, da je Marcelino v veliki nevarnosti. Zato je pohitela proti postaji, pohitela bi z vlakom v center mesta, pri Pablu bi se vsi trije sešli in bilo bi konec negotovosti, našli bi rešitev. Ko se je spuščala po vzpetini proti postaji Belgrano C., je slišala v globini na levi piskanje prihajajočega vlaka. Stekla je, vsa zasopla je na peronu opazila, da bo prazni vlak zdrvel mimo. Bilo ji je žal minut, ki jih bo zamudila. Ozrla se je za vlakom. Stisnilo jo je pri srcu. Zadnja stena vagona je bila razklana na dvoje, vratnice so loputale naprej in nazaj; kjer so bila vrata, je zijala velika, črna luknja. Vrata so bila odprta, toda za njimi je bil votel, grozen, črn strah. Čimbolj se je vlak oddaljeval, tembolj je čutila: brezzoba črna usta jo hočejo vsesati — kvišku postavljena krsta, ki vabi... Vedela je: nekaj se sedaj dogaja, ne more naprej, zaobrnila se je in hitela proti domu. Ko je prestopila prag salona, je zaznala: Marcelina ni pri Pablu; bil je pri njem, a ta je, kakor da bi slutil, pustil vrata odprta. Tiho je sedla v naslanjač in poslušala. Iz Marcelinovega glasu je zvenela brezupnost, uničenost. Oni je govoril:

„Torej jutri zjutraj ob 9.34 — mora biti nesreča — ne sme biti samomor — zavarovalna policia se glasi na dva milijona —...“

Umaknila se je za zastor ob oknu. Slišala je, kako sta se pogovarjala o podrobnostih, se poslavljala, krenila mimo nje proti vratom, Marcelino je odhitel po pločniku... Hotela se je ozreti za njim, ko je oni stopil prednjo. Odgrnil je zastor, vsa svetloba je padla nanj. Bil je pred njo in bilo je, česar se je bala: na rokah ni imel črnih rokavic, dvigal je beli, mrtvaško blede roki in ju počasi polagal nanjo.

III.

V pravljici sem ga orisal kot moža, ki ni brez problemov. Ko je sedaj sedel Evelini nasproti, je bil droban, ves predan: hotel je le, naj bi tudi sedaj spoznala, kako mu gre le zato, da bi drugi sami od sebe storili zanj, kar bi sam moral storiti zase. V sebi je nosil voz, ki bi ga hotel presekat, a ni vedel, kako. Hotel bi spoznati, ali je na pravi poti, ali se bo našel nekdo, ki mu bo dal odvezo, mu pomagal preko reke, mu odprl oči in vedel, da je čista voda čista in ne brozga črnega blata, kakor se je njemu kazala. Vse je bilo pred njim odprto, a je bilo zaprto, kakor da bi nosilo zanj sedem pečatov.

Ko sem pisal prvo tretjino pravljice, sem se skušal vživeti vanj. Bilo je davno, davno: proti večeru jesenskega dne se je s skupino tovarišev odpravil na delo... Na glavi je imel črn, poklafan klobuk, črne naočnike in črne rokavice. Čez nekaj trenutkov je bil v prvem nadstropju, v sobi je bilo polno ljudi okoli bolnika — treba bi bilo le izvleči revolver, naperiti v glavo — in opravil bi. Ko je bil spet na stopnicah, že na pragu, je opazil: pozabil je klobuk. Pohitel je nazaj, bil s skokom v sobi s črnima rokama naprej; zaslišal je joka-joči otroški glas: „Joj, mama, črna roka...“

Preteklo je že toliko let. Bil je ob Evelini, si nadeval, snemal rokavice, se ji ponujal z belimi, čistimi rokami... Opazoval je Evelino, ob njej Marcelina in Pabla, se umikal v obup, si obljubljal: nikdar ne bom odvrigel krinke črnih rok, ne bom zmogel, ne bom...

Evelina se je bala trenutkov, ko so bila vrata odprta, še bolj pa, ko je polagal blede roki nanjo. Vse bi dala, samo da ne bi črnih rokavic nikdar snemal: ko je ležala črna roka na njej, ji je bilo, kakor da je nekaj tujega na tujem, kadar pa se je uleglo belo meso, ji je zastalo srce, vedela je, da je umrla, okamenela...

IV.

V pravljici zmaguje vedno tisto, kar je lepo, svetlo, odsvit večnosti. Pravljica je hčerka božje misli. Njen akord je uglašen na Lepoto, Resnico, Dobroto. V rokopisu sem se pobožno in vdano bližal tistemu, kar se je dogajalo naslednje jutro od 9.34. Pablo in Marcelino se ob tem času bližata Costaneri — jutro je svetlo in sončno —, svet je prelep in prebogat za slovo, za smrt. Pablo je žalosten, ker bo ob 9.34 Marcelino mrtev, on sam bo privozil z desne, udaril s sunkom v Marcelinovo vozilo. Marcelino bo moral umreti na prvi sunek — ne, ne sme biti videza o tem, da smrt ni bila naravna.

Čakanje v kavarni se je raztezalo v trpljenje. Evelina je zrla v portal iz črnega marmorja, stresla se je ob vsakem vozilu, ki je prihajalo po ulici in manjšalo hitrost: Ali bo zavilo proti vhodu? Sonce se je dvigalo, posijalo na marmornate robove, čez prag se je zarisaval prvi stožec proti hodniku v globino.

Ali bo Marcelino res umrl, jo je stisnilo pri srečanju...

Oni je sedel mirno. Hotela je dvigniti svoje vprašujoče oči: zaprosile bi za odgovor — ali si me povabil za življenje ali za smrt? Stutila je, kako se bliža njegova roka, blede, mrtva, stisnil bo njeno roko, jo prisilil, da se zazre v njegove oči. In oni, kaj bo hotel, znal povedati z njimi? Zazrla se bo v odprta vrata, želela pa si je, da bi ostala za vedno zaprta.

Res je imel tak in še lepši namen! Evelini bi rad odkril skrivnost, zakaj se boji belih rok in je močan pod črno masko. Toda pogleda ni bilo. Ko je potem le dvignila oči, je opazila, da rokavic ni več na mizi. Med čekanastimi, dolgimi zobmi je tlela cigareta; bridko se je nasmehnil, trajalo je le hip — streslo ga je: na Evelinih ustnah se je rojeval nasmeh — njene oči so bile polne prošnje. Kar vrglo ga je s sedeža, zravnil se je; še se je ozrl na Evelino, pohitel v korak, bil je ves v občutju jasnosti in sprostivnosti, ko se je bližal steni, za katero je šumela voda, in ko je za vrati stal pred telefonom, se je zavedel: ko dvigne slušalko, bo storil kakor samomor. Ko bo izgovoril besede, bo za vedno ob tisto, pri čemer je iskal rešitve: izgubil bo Evelino. Podaril bo življenje komu, kateremu ga je hotel vzeti.

V.

Rokopis je obstal pri teh prizorih. Bil sem nekako na polovici. Začelo se je poglavje, ko je bilo treba opravičiti, razložiti prehod iz greha v odpuščanje, iz zločina v kazen, začenjal se je vstop v popol-

no samoto očiščevanja, ko v človeku vse buči in poje, a ni slišati glasu, odmeva, vzdih.

Ko je stopil izza stene, je opazil, da so vrata na oni strani vsa v svetlobi, visoko naloženi kamioni so vozili v platno zavite kupe krst. Stožec se je razlil globoko po hodniku. Kavarnar se je dvignil izza pulta, krenil proti vratom in jih široko odprl.

Iskal je oči, rad bi ji povedal... Evelinina glava je bila sklonjena, oči si ni upala dvigniti, vedel je, da so trepalnice mirne. Ko bi se premaknila, bi se val solz vлил po licih. Zdelo se mu je, da je močan, segel bi čez mizo in potegnil njeni roki k sebi — morala bi mu pogledati v oči. Povedal bi ji, kaj pomeni igra z rokavicami, zaprosil bi jo za besedico, drobno besedico razumevanja, sočutja — bilo bi odpuščanje, nekdo bi mu pomagal na noge, vstal bi v nov svet...

Kako naj začne? Ali naj poreče:

„Evelina, Marcelino bo čez nekaj minut tukaj.“

Toda Evelina je še globlje sklonila glavo, obraz je bil miren, trpljenje se je razlivalo v bolečo vdanost, bila je daleč, bila je na križišču Costanere.

Začel je počasi nategovati rokavice. Kar je bil, to bo zanjo ostal.

Sunil je pri tem z reko ob mizico. Stresla se je, preplašeno pogledala nanj: dvignil je roki, bili sta črni — vidiš, saj sem tisto, kar sem. Opazil je, da ga je pogledala mirneje, na ustnici ji je priplaval nasmeh, hvaležen in vdan; zaslutil je, da ji je storil dejanje usmiljenja; naglo je skril roki pod mizico, se vrnil v oklep, v katerem se ga ona ni bala... mu je verovala, a ga vrgla v tolmun brez dna.

Bila je mirna, ko se je ozrla z vsem pogledom na portal onstran ceste. Stožec svetlobe se je začel že tanjšati, ko je sonce raslo v zenit nad ulico. Skozi odprta vrata kavarne je prihajalo vrvenje in šumenje ulice, zajel jo je topel val življenja. Zadihala je globoko, bila je na koncu tesnobe, žalosti, strahu — sedaj je vsega konec, Marcelina ni več...

Zahupalo je na vrhu ulice, še in še — vsa kri ji je zaplula proti srcu: to je vozilo; naslonila je obraz na šipo — da, res je bilo, res, prihajalo je Marcelinovo vozilo in hkrati je zaslišala glas onega onstran mizice:

„Evelina — vidiš, prihajata, oba prihajata, sta že tu...“

Bila sta oba, vozilo se je ustavljalo ob pločniku — ko jo je presunilo:

„Kako, prihajata oba...“ in to ji je povedal on? Torej je vedel. Njene oči so ulovile njegove. Črni roki sta se bližali, hotel ji je podati roko, hotela se mu je približati, ko jo je pretreslo:

„Prihajata, je rekel; kako je opravil z Marcelinom... In Pablova krsta s tihotapskim blagom?“

Iz vozila je že skočil Pablo, opazila je, kako je za njim rinil Marcelino. Najprej sta ob podbojih vratnic zakrilili roki, nato se je soncu ponudila glava — da, bila je Marcelinova glava. Rada bi vstala, pohitela fantoma nasproti, toda onstran je bil on: želela mu je biti dobra, mu priznati, kako mu odpušča, mu dati nekaj, kar bi bilo podobno dobroti, pogledala bi rada vanj s toploto ljubezni, človeške ljubezni.

Fanta sta bila že ob mizi in on je vstajal. Obračal je pogled od Marcelina in Pabla. Pripravljal se je na odhod in črni roki sta plesali ob njem, kakor da ne bi bili živi. Stavil je vse na eno kocko, na Evelino — vse je za vedno izgubil. Doživel je poraz, ki ga ne more več popraviti; najlaže ga preneseš, če se mu popolnoma predaš. Nakrat je opazil, da sta roki izredno lahkotni, pridvignil ju je in spoznal, da ga ni več sram, da ga več ne težita... se mu ne režeta v srce...

„Evelina, kaj čakamo...“ je zadonel Marcelinov glas.

„Že grem, že odhajam,“ je vzkliknil oni, zakrilil s črnima rokama in krenil proti vratom.

Pablu se je mudilo, skušal je odstraniti zagozdo, ki jo je povzročil oni s svojim telesom pred vrati. Že je polagal roko nanj, ko je Evelina zavpila:

„Ne! Pablo, ne...“

Marcelino in Pablo sta se hkrati zazrla vanjo. Sledila sta njenemu pogledu. Oni ob vratih je tudi zrl v njene oči, stali so vsi štirje, mirni in tihi, kakor da čakajo na Besedo. Vrata za njegovim hrbotom so bila odprta... Evelina in on sta si zrla v oči... bili so trenutki iz večnosti; Marcelino in Pablo sta ju nemo opazovala.

„Kaj čakamo?“ je kriknil Pablo. Oni je naglo skočil čez prag. Pablo je široko odprl vrata in zaklical:

„Pojdimo, Evelina, vrata so odprta!“

Na pragu se je ustavila, potegnila Marcelina k sebi in se ozrla na onega, ki je stal onstran ceste na pločniku. Videla je, kako živčno melje z rokama, skušal je sneti rokavici, a takoj nato je spet tlačil roki vanju. Še in še je ponavljal kretnje, bilo je, kakor da se ne more odtrgati od tal, kreniti naprej.

Pablo je odprl vozilo, padla je na sedež ob Marcelina. Avto se je premaknil, poletel v prvi sunek; ozrla se je skozi zadnje okno proti pločniku. Dvigal je črno roko, jo hotel dvigniti visoko, okleval, nato pa jo je ponesel do višine oči in jo rahlo zamajal v pozdrav.

To bi bilo ogrođje rokopisa; mimo je polovica, začenja se tretji del, ko bi moral razložiti, kakor je bilo dogovorjeno, da izvrši Marcelino samomor, ki pa ne bi smel biti samomor. Pablo bi se moral zaleteti vanj, zavarovalnica bi verjela in — izplačala milijone. Knjigi bi dal naslov *Bolero, zgodba o življenju ubitih duš*.

Dolgo sem se boril za delo, ki sem ga mogel najti in prebrati šele pred nekaj dnevi. Iskal sem knjigo *Morris West, The Devil's Advocate*. Pisal sem v London, toda bila je razprodana. V prevodih bi jo mogel brati, a sem čakal, da jo dobim v izvorniku. Čakal sem in dočakal: odkril sem jo v izdajah ameriških Pocket Edition.

Priznam, prebral sem jo na mah... Kako sem se začudil: prvi veliki tekst o komunistični revoluciji in o bojih s partizanstvom je napisal — angleški pisatelj, ki v svoji domovini tega ni doživljal... Doma in v zamejstvu pa pišemo, da „velikega teksta“ o dobi revolucije ni... če ga bo sploh kdo iz sodobne generacije mogel napisati...

Menim, da je bilo proti koncu našega bivanja v Ljubljani. Ljubljanski balet je v operi dajal v nedeljo popoldne Ravelov Bolero. Kocke, stožci, valjarji — navpik stoječi, v beli in črni barvi... Vse je slonelo na kontrastu bele in črne barve.

Izvedba je bila dobra in ljudje so navdušeno ploskali. Plesalci so se vračali spet in spet in se zahvaljevali. Bil sem med zadnjimi, ki sem še ploskal, bil res zadnji — začudil sem se, ko so prišli pred rampo samo za enega, zadnjega v dvorani. Stal sem še in čakal. Pričakoval sem, da se bo začel spuščati zastor, da se bodo zagrnille vsaj zavesa... Vse je ostalo mirno. V dvorano je legal hladen molk — na odru so se svetile samo kocke, stožci, valjarji in za njimi je v globini visela črna zavesa, zapirala prostor, a je bilo kakor da je odprto vse nekam globlje — v drugo novo ravnino. Še in še sem zrl: ogromna odprtina na odru zaprta vase in v svoje čakanje.

Pohitel sem proti izhodu; visoka vrata so bila široko odprta; trg je bil poln zvena poznega večera — stopil sem na prag sveta, ki je dihal tesnobo v srcih in občutjih, a je bil topel in prijazen, kakor vse dni in vsak dan. V meni so odmevali zvoki Bolera, pesem ljubezni, ki prinaša smrt. Črnobeke kocke, stožci, valjarji — na Ljubljano je legal mrak aprilske, kakor pod stožec poveznjene noči.

z a p i s k i

IZ SODOBNE SLOVAŠKE POEZIJE

Vojtech Mihálik

VEČER

Nekoč bomo tisti čas v pozabo potopili,
ko so čez porušene domove slepe črede bežale,
ko podlegli smo nizkotni, temni sili
in je človek sovražil človeka.

Hčerko bom takrat imel in stihe bo brala,
z zlobo, lakoto, krivico nezaznamovana,
in mogoče me nekoč bo presenečeno vprašala:
Kaj pa so tista koncentracijska taborišča?
Bo večer, poleti, na balkonu,
ko zveni z ulic pesem in godba vesela,
Sveto pismo bom odprl
in prebral tretje poglavje iz Danijela.

V letu tisoč devetsto štiriintridesetem
po rojstvu Kristusovem,
o katerem pravijo, da je bil Žid,
v času babilonskega suženjstva,
za vlade kralja Nebukadnezarja,
führerja iz tretje babilonske cesarske hiše,
se je zgodilo, kar tu piše:

In ukazal je ta kralj, naj se velika soha zgradi
na bahavem grajskem dvorišču
in kdor se ji kot božanstvu klanjal ni,
je končal v ognju in na plinskem morišču.

In tako so trije židje:
Sidrach, kölnski goslar,
Misach, urar iz Varšave,
in Abdenago, polhorski krčmar,
sneli čepice s sivih glav.

Birkenau.

In trije možje, Sidrach, Misach in Abdenago
so zvezani v ognjeni peči se poslavljali.
Vstajali so sredi plamena, hvalili Boga
in Gospoda blagoslavljali.

In vzdignil se je Abdenago in tako molil in odpiral usta
svoja sredi ognja in rekel:

Blagoslovljen bodi, Gospod, Bog naših očetov, hvaljeno
in češčeno bodi tvoje ime na veke.

Zakaj danes, Gospod, pomanjšani smo in ponižani smo
kot vsi narodi in pokorjeni smo po vsej zemlji
danes za svoje grehe.

In sedaj ti sledimo iz vsega srca in bojimo se te
in strmimo v tvoj obraz.

Blagoslavljajte, ogenj in vročina, Gospoda;
in poveličujte ga na veke.

Blagoslavljajte, človeški sinovi, Gospoda; hvalite
in poveličujte ga na veke.

Toda ni prišel božji angel,
ki bi ogenj pogasil, rešetke odmaknil,
o rešitvi niti besede:
za židovi Auschwitza
je zakorakala tehnika.

Človek mora po smrti postati glina,
da bi jo na sodni dan oživil božji dih.
Od teh treh je pa ostalo petnajst litrov dima
in pet kil kosti sežganih.

Pismo sveto bom zaprl,
iz katerega sem tretje poglavje po Danijelu prebral
in bom hčerki dejal:

Česar vi ne veste, srečneži,
da ne bi nikoli izvedeli!

In ko vpraša, zakaj so umrli ti trije,
ves osramočen, prestrašen,
dahnem ji v sončne lase:
V šoli spoštovati si se učila.
Bi si to zdaj milijonkrat pomnožila?

Ko potem ponoči spati bo želela,
danes jo že vidim v grozi drhteti —
niti poljubiti me mogoče ne bo hotela,
ker sem v tako gnusnem času mogel živeti.

(Plebejská košel'a, 1950)

Štefan Žáry

RODOVNIK

Padla je polnoč.
Vse, vse molči.
Gledam se mrko v zrcalo.
Kje so se vzele
te poševne oči,
lične kosti, izbočene malo?

Kot kindžal
tu visi vprašanje,
mislim na stepo, tajgo, na tropske vročine.
Kje so se vzele
te poteze nevsakdanje
v mirni rasi sredi evropske celine?

Kakšen človek,
tujec tu stoji?
Kje ste, neme priče, kje?
Kakšni so
moji praroditelji bili,
kje se ceste mojih prednikov blešče?

Po očetu?
Prapraded pravadni,
ki si usta je s komisom močil,
sem prijezdil
kot vojak je slavni —
morda po njem čudaštvo sem dobil.

Po materi?
Morda prapramati,
ki po krutem zakonu trpi.
Na daljnih stepah
jo vidim drgetati,
ko se privezana h konju v prahu duši.

Na moj hrbet
stare bolečine padajo
kot pisava, ki je um ne pojasni.
Po kom jih imam?
Komu pripadajo?
Oporoka prednikov, mučilne pasti.

Ostro tuljenje
me prebuja iz sna,
volčje oči v kotu žare.
Oglašajo se
prapradavna božanstva,
da dolžnik jim žrtev žge.

Je zašel v tuj svet
skromen turški krošnjar,
da se preživi?
Je mogoče moj prednik,
vihrav pletar,
odnekod privedel družico si?

Koreninim v času,
ki je v težkem viharju krvavel,
ko se križal je polmesec s križem?
Me morda nasilni Turek
je pod jelšo spočel,
pa za to ne vem?

Umišljene mostove
nam življenje oboka in zgradi
v brazde tuja semena zarije.
Mislim, da je veter
privel trohico prsti,
trohico prsti iz daljne Azije.

Zaman kličem,
zastonj kliče prednike moj glas,
prave priče davno že več ne žive.
Celo alejo prednikov
vidim le jaz,
praroditeljev cele legije.

Vendar ne vem,
koliko imam bratov,
koliko kje sester na zemlji živi.
Zakaj, zakaj,
bi jih mučil,
ko nas veže ista kri.

(Popune iní, 1957)

Andrej Chudoba

ČLOVEK

Ne vprašajte me, kdo sem.
Sem mrtev vojak z zoglenelo glavo
in vračam se domov.

Vračam se tja, kjer v prazne dlani
na slani pepel sive tišine
rosi davni jok,
moje oči so izžgane,
vem, kje je v puštinji pest prsti:
golob v srcu me vodi k njej.

Vračam se. Med mrtvimi sem
kot novec na dnu oceana
Ušel sem. Očeta so mi ubili s plinom.
Mene je na rečnem mostu

ob prvem jutru ustavil stražar.

Zagledal se je v moje oči,

zagledal v moje lase,

vsesal v moje ustnice.

Kdo ste?

Vi niste naš, Vi niste naše vere.

Gnal me je pred seboj. V temni hiši

častnik Herodes

in na pol gola Salome,

Salome Hurricane

Salome Spitfire

Salome Moskyto

po vsakem tvojem plesu

padajo mrtve glave.

Postavljal sem hangarje.

Vprašali so me: Kdo ste?

Kopal sem jarke.

Vpraševali so me: Kdo ste?

Kopal sem grobove.

Mrtvi niso vprašali.

Gol sem se rešil iz mrtvega morja,

v meni je gnila morska nemoč smrti,

v ognju sem klical: Zemljo vidim, vidim zemljo

oddaljeno od mene dvakrat dvatisoč milj.

Zeleni pajek upanja

je v plesnivem kotu duše

zemljevid zemlje iz pajčevin izsanjaril.

Postavljal sem šotore v šestem taborišču.

Govorili so mi: Vsi ljudje so sedaj ljudje.

Kopal sem predor pod bukovo goró,

gora mi je pravila: Ljudje drug drugega ljubijo.

Poglej me, mi je rekla

na pol gola Ruth,

Ruth topla noč

Ruth dom

Ruth golob v srcu.

Golob ve, kje zeleni zemlja.

Vodil me je čez lastovičje gore,

vodil me čez školjčnato morje,

našel sem v pesku valovit škriklj,

olivo na rdečem dvorišču.

Izpiral sem pesek v laneni vodi,
govorili so mi: tvoja sta zemlja in žena.
Sadil sem proso, trstiko in sirek,
zaupal sem soncu in trem sinovom.

Pet let je minilo

in šesto leto

se je Mefisto s pištolo pojavil ob ognjišču.
Vzel mi je ženo, trstiko in zemljo,
oblekel me je v vojaško suknjo,
peljal me je v puštinjo, kjer sta v sivi hiši
spala major Herodes
in na pol gola Salome.

Slišiš, Salome, to mrtvo morje tišine?

Slišiš, kako se v škrgah tankov

zgrozi pesek puštinje?

Slišiš, kako se oglašajo radarji:

ni Herodesa, da bi zavpil:

Tiho!

Ni zemlje, za nikogar ni zemlje.

Zemlja je mrtva kot bela lobanja v pesku

in šakal vetra zavija na angela,

s krvjo bo uničil vrata k resnici.

Salome Vanguard,

Salome Atlas,

Salome Thor,

Vidiš mojo glavo na krožniku?

Padel sem v Gazi v pouličnem boju.

Branilci imperija so me pokrili z zastavo

in za moj plašč so se sprli pri žrebu.

Zemljo gledam, za vse, zemljo gledam,
gledam zemljo!

Sem človek.

Ne vprašajte se, kdo sem.

(Chvilka s básnikmi, 1959)

Milan Lajčiak

TROPSKA NOČ

Komu se še tukaj bele Magdalene sanjajo,
komu nežna ramena, komu ponosna telesa?
Speči se pod palmami trudno naslanjajo
na železne prsi, na rikšina kolesa.

Mrtve, strte noge vozačev ljudi,
kot ubog, prazen dan sanje bežijo.
Žalostna velikooka luna z neba nanje strmi,
čez južno poloblo ji solze polzijo.

(Djakarta)

(Noč na Kintamani, 1957)

Milan Rúfus

JESENSKA BALADA

Hladna voda pada s hišnih žlebov.
Mrak zasiplje temno daljavo.
Veter pometa nizko nebo,
pometa ga z metlo krvavo.

Na dvorišču, v oktobrskem jutru
je preplašeno jagnje zajokalo,
nož mu je prerezal grlo,
da bi usta jeseni namazalo.

Dan umira. Previdni večer
se z nogo ne dotakne njegovih cest.
Grobo si natika temne srajce,
grobo z žoltim vzorcem zvezd.

Tiho je na zemlji, tiho v višavi.
Čok ovac mi je usahnil na ustnicah.
Glasno hlasta voda z jezera
mala luna, rdečkasta kot lisica.

ZASULI SMO

Dobri studenec zasuli smo,
da več jate ptičev nad njim ne bo,
žejna čreda se v njem ne bo napojila,
niti se zaljubljenca ob njem poljubila,
mesec bo zastonj pogledoval,
da bi v njem sebe spoznal —
zasut s črno glino,
zasulo ga je moje vino.

Dolgo, dolgo sem ga kalil,
v njegovem pesku zajemal sem,
in kar zajel sem, sem razlil...
Prav mi je, če od žeje umrem,
prav mi je, če v črni glini
grebel bom v poletju, v zimi:
kje je tisti pesek, kje je dno —
kje je tisto dobro dekle edino!

(Jarky v kraji, 1957)

Iz slovaščine prevedla Lev in Milena Detela.

* * *

OPOMBA: Pričujoči pesniški prevodi nam omogočajo vsaj bežen pogled na stanje sodobne slovaške poezije v domovini, ki je ujeta v začarani krog komunističnega sistema. Nedvomno pa se kljub temu v marsikateri pesmi zablesti čist umetniški biser, kakor tudi resignacija in odpor do sveta, ki je zavladal v domovini. Prevajalca sta izbrala iz antologije sodobne slovaške poezije CHVÍL'KA S BÁSNIKMI (Bratislava, 1959) šest najboljših pesmi. Kolikor je bilo mogoče, sta se pri prevajanju skušala držati značilnosti originala. Slovaška poezija je le delno osvojila prosti verz. V glavnem se drži rim ali vsaj asonanc.

Pričujoči prevodi skušajo bralca opozoriti tudi na sodobna dogajanja za železno zaveso. Nedvomno morejo izzvati tudi primerjavo s sodasno poezijo slovaških emigrantov, na primer Dilonga. Hkrati pa naj še okrepe že zgodovinske stike med obema bližnjima narodoma, katera je zlasti povezala simbolična osebnost pisatelja Martina Kučičina, katerega stoletnico rojstva smo nedavno slavili.

Prevajalca

KULTURNI VEČERI Slovenske kulturne akcije v Buenos Airesu v letu 1961:

Prvi večer je bil dne 6. maja in je predaval g. dr. *Pavel Krajnik*: Bodoči cerkveni zbor in edinost Cerkve. — Drugi kulturni večer dne 20. maja je bil v okviru Zgodovinskega odseka in je bilo na sporedu predavanje: Ob novem slovenskem prevodu sv. pisma. Predaval je g. prof. dr. *Filip Žakelj*. — Desetletnici smrti dr. Antona Novačana je bil posvečen večer, ki ga je priredil Literarni odsek. Prireditelj je bila dne 3. junija. Dr. *Tine Debeljak* je predaval o témi: Novačano mesto v slovenskem slovstvu, *Zorko Simčič* je podal Novačanov cbraz, *Ruda Jurčec* pa je govoril o Novačanu v politiki. — Četrti kulturni večer je bil dne 17. junija, ko je predaval g. *Smersu Rudolf*: Ob jubileju socialnih okrožnic. — Na petem kulturnem večeru dne 1. julija je g. prof. *Alojzij Geržinič* podal prvi del teme: Moderna glasba. Predavanje je bilo ilustrirano z reproducirano glasbo. Večer je bil v okviru Glasbenega odseka. — Šesti kulturni večer dne 15. julija je pripravil in izvedel Gledališki odsek. Na sporedu je bila uprizoritev J. P. Sartra drame v enem dejanju *Zaprta vrata*, in sicer kot bralna predstava. Režiral je g. *Nikolaj Jeločnik*, nastopili pa so ge. *Pavči Maček Eiletzova* in *Marija Kutnar Jeločnikova* in gg. *Maks Borštnik* ter *Nikolaj Jeločnik*. O J. P. Sartru je pred začetkom govoril *Ruda Jurčec*. — V soboto, dne 29. julija je podal prof. *Alojzij Geržinič* drugi del svojega predavanja o Moderni glasbi. — Osmi kulturni večer je bil dne 5. avgusta in je bilo na sporedu predavanje g. *Vinka Zaletela*, ki je s slikami razlagal glavne kulturne dogodke v Avstriji med koroškimi Slovenci in po drugih državah Evrope. — Na devetem kulturnem večeru, dne 19. avgusta je bilo prebrano predavanje g. *Rafka Vodeba* iz Louvaina: Muzej nekoč in danes. — Umjetnostni odsek je pripravil večer, ki je bil dne 2. septembra in sicer v prostorih Slovenskega doma v San Martinu. Slikarja *France Papež* in *Ivan Bukovec* sta priredila razstavo svojih del. Uvodno besedo je imel g. *Marijan Marolt*. — Za proslavo stoletnice pisatelja ševčenka je Literarni odsek pripravil Ukrajinski večer, ki je bil dne 16. septembra. Večer je vodil in na njem tudi predaval g. dr. *Tine Debeljak*. — Dvanajsti kulturni večer je bil v izvedbi Zgodovinskega odseka in je predaval g. prof. dr. *Filip Žakelj*: Vplivi esenskega življenja in nauka na krščanstvo. — Literarni odsek je zaključil sezono večerov s predavanjem, ki ga je imel g. *France Papež*, ki je govoril o témi: Poezija v svojem epskem izrazu.

Vseh dvanajst večerov je bilo v dvorani Bullrich, Sarandí 41, le razstava je bila v Slovenskem domu v San Martinu.



SLOVENSKA KULTURNA AKCIJA

je doslej izdala sledeče knjige:

- Stanko Kociper: MERTIK. *Črtice*.
Remec - Debeljak: KYRIE ELEISON. *Bibliofilsko izdanje*.
Ivan Pregelj: MOJ SVET IN MOJ ČAS. *Zbornik*.
Kos - Gorše: KRIŽEV POT PROSEČIH.
Narte Velikonja: LJUDJE. *Zbirka novel*.
Marijan Marolt: ZORI, NOČ VESELA. *Roman*.
Bertoncelj - Arko: DHAULAGIRI. *Potopisni roman*.
France Balantič: ZBRANE PESMI.
Zorko Simčič: ČLOVEK NA OBEH STRANEH STENE. *Novela*.
France Papež: OSNOVNO GOVORJENJE. *Pesmi*.
Ruda Jurčec: LJUBLJANSKI TRIPTIH. *Roman*.
Alojzij Geržinič: IRENEJ FRIDERIK BARAGA. *Oratorij*.
Stanko Kociper: NA BOŽJI DLANI. *Roman*.
Karel Mauser: JERČEVI GALJOTI. *Povest*.
Neva Rudolf: ČISTO MALO LJUBEZNI. *Črtice*.
Mirko Kunčič: GORJANČEV PAVLEK. *Povest za otroke*.
Karel Vl. Truhlar: NOVA ZEMLJA. *Pesmi*.
A. Avguštin - Fr. Ks. Lukman: ENCHIRIDION.
ZGODOVINSKI ZBORNİK. Uredil Marijan Marolt.
Dante Alighieri: PEKEL. Prvi del Božanske komedije. Prevedel
Tine Debeljak.
DNEVI SMRTNIKOV. Izbor emigrantskega pripovedništva. Ure-
dil Alojzij Geržinič.
SLOVENSKA LIKOVNA UMETNOST V ZAMEJSTVU. Uredil
Marijan Marolt.
ZGODOVINSKI ATLAS SLOVENSKEGA OZEMLJA. Profesor
Roman Pavlovčič.
K. Vl. Truhlar: RDEČE BIVANJE. *Pesmi*.
A. S. Puškin: PRAVLJICA O RIBIČU IN RIBICI.
Vinko Beličič: NOVA PESEM. *Črtice*.
A. S. Puškin: PRAVLJICA O MRTVI CARIČNI IN SEDMIH
JUNAKIH.

Slovenska kulturna akcija izdaja tudi
VREDNOTE, znanstveni zbornik. (Urednik Ruda Jurčec. Izšle so doslej
štiri knjige). — MEDDOBJE, kulturna revija. — GLAS, informativni
štirinajstdnevnik.

NA ŽELJO POŠLJEMO PROSPEKT

KNJIŽNA ZALOŽBA SLOVENSKE KULTURNE AKCIJE

ALVARADO 350, RAMOS MEJIA, BUENOS AIRES, ARGENTINA