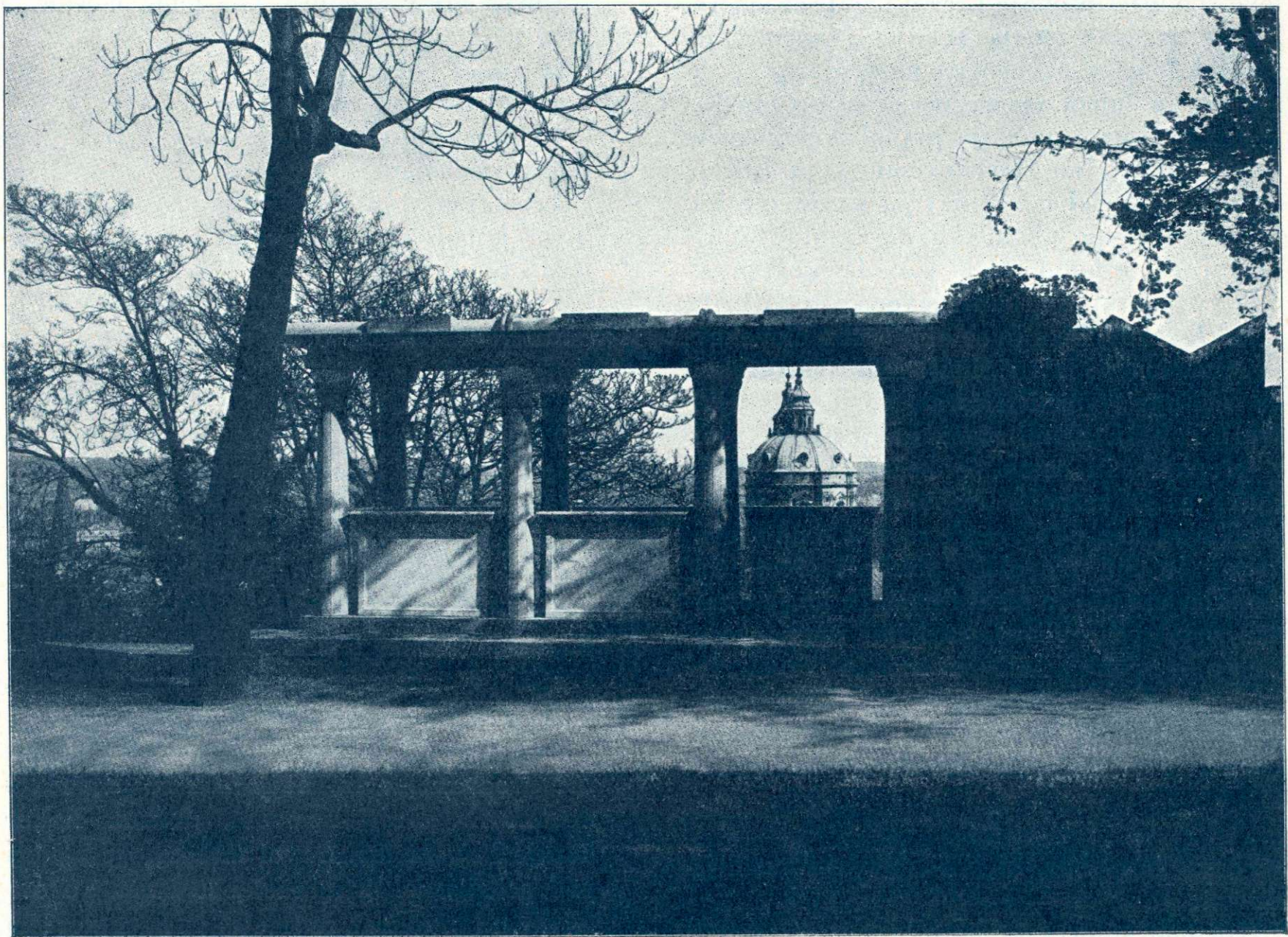


DOM IN SVET

LETNIK 40

V LJUBLJANI, 1. OKTOBRA 1927

ŠTEVILKA 7



J. Plečnik: Arhitektura v vrtu

Skušnjavec

(Študijske črte)

Ivan Pregelj

Takoj nato ga je Duh odvedel v puščavo. Bil je v puščavi štirideset dni in štirideset noči in ga je satan skušal. Živel je med zvermi, in angeli so mu stregli.

(Sv. Marko, 1. 12, 13.)

1.

V krajih za Jordanom je sedemkrat sedem pustinj. Tista, kamor je Duh odvedel Sinu človekovega, je najbolj daljna, najbolj suha, najbolj žalostna. Druge imajo naziv, tista nima imena. Druge so zapuščene, tista je prekleta. Druge so mrtve,

tista je ubita. Leglo in grob in zavetišče nečistega duha, vélikega gobavca, kadar je izšel iz človeka in blodi brez miru in išče, kje bi še sedem duhov privzel, da bi se povrnil v človeka in bi bilo poznejše stanje hujše od prejšnjega...

Sin človekov je stopil v puščavo, da bi hodil. Pa ni prišel. Kakor že je stopil, tako so šla pustinjska tla z njim. Izpodmikala so se v pogonu njegove stopinje kakor malinsko kolo. In ko je hotel sedeti, ni našel opore ne oslona, in če se je vzel, je noga zajela v prazno. Zato je iskal od zemlje k nebu, da bi videl, ali sam hodi in giblje, ali pa ga nosijo tla kakor ribiča čoln. In glej, ni videl. Zakaj tudi nebo ni stalo:

valovilo je, gibalo in se motalo v svitek in vrtinec. In vrtinec je visel v puščavo kakor v lijak. Sinu človekovemu se je hotelo, da bi oči zaprl. Zakaj pregrozotno je bilo bivati in gledati kakor med dvema gonečima se malinskima kamenoma, v desno gornji, v levo spodnji, in oboje brez osi in brez smeri. Ko se je tako mlela zemlja z nebom, je vstajal šum brezkončnega nezvočja, prasket pustote in šumot vnemajočega se brezdušja. Iz gonobečega se vršanja je plal skušnjavčev smeh. Zakaj Sinu človekovemu se je hotelo, da bi tudi slišal ne. Tedaj pa ga je zgrabil vihar valov in plamenov in ga nosil nad brezni. In je hotel, da bi roke iztegnil in se prijel. Tokrat je skušnjavec spregovoril: »Sin človekov, beži in se otmi!« Sin človekov je odgovoril: »Satan glupi! Mar sva otroka, da se Boga stvarnika igraš, ko je ustvarjal svet? Pokaži, glumi rajši, kako te je vrgel v prepad!« In satan je bežal in se skrnil. Puščava je zaspala. Nebo nad njo se je zbočilo za streho in zvezde so vstale na njem. Tedaj je Sin človekov poklical Očeta in molil sedem dni in sedem noči. In ko je osmi dan vstal od molitve, je hotel imeti svoje prvo breme, biti ves sam in človek, in je dejal: »Pojdi, Duh, od mene! Oče, zapusti me!« Zgodilo se mu je. Težko in trpko kakor kamen je padla na zemljo noč...

2.

Pesem jastrebov, ki jim odpevajo pustinski psi:

Hvalimo solnce, ki pali in žge in mori!
Hvalimo žejo, ki ubija moža in ženo in žival,
hvalimo vse ognje in vse peščene viharje,
ki nam plena nastiljajo vsak dan.

Mi pa vriskajmo noči, ki jemlje oči, da ne vidita brezna ne čreda ne pastir. Vriskajmo risu in levu, ki gonita plen. Sita posrebljeta mozeg in pustita drob. Vriskajmo meču in sulici, iz zasede in v boju junaškem. Kri pijeta, nam pa steljeta žretja vsako noč.

To je mesar moj kljun.

To je krvnik moj zob.

Kralju so mi kremplji verni oprode.

Kakor vladavec vidi vse moj nos.

Kadar je v pesku poleglo bolnega do sita.

Kadar je slastnega žrtja nasula noč.

Hvalimo dan, ki ubija, in vse, kar mori.

Vriskajmo noči in vsemu trgajočemu in davečemu.

Meču in sulici in kamenu in kugi.
Streli in viharju in žeji in lakoti.
Muhi od Egipta, kobilici hargol.
Zlosti človeški;
njega neusehljivi žeji za zlatom.
Preлива naj kri, ker strašno me žeja že.
Ubija naj vsako uro, ker hudo močan je glad.

Hvalimo umor in uboj;

zanko in strup in izdajstvo.

Hvalimo pustinjo, naše polje, da bi nas redilo vsak dan.

Vriskajmo jej, vinogradu našemu, da ne bi ne kopali ne obrezovali, le v svatovščini ležali vso noč...

Pesem jastrebov in pustinskih psov, da bi Sinu človekovemu še težje padla noč...

3.

To pa je pesem zvezdá, kadar v temno žalost samotne pustinje cvetó:

Otroci človeški, odprite oči, stegnite roké,
trgajte, trgajte! Lilije v Engadiju so lepe,
pa so iz močvar, rože jerihonske so škrlatne,
pa so iz krvi. Solnce mori cvetje zemeljskih tal,
otroci človeški, suša, slana in vihar. Naše cvetje ne ugaša, ne sahné. Otroci človeški, odprite oči, stegnite roké, trgajte, trgajte!

Kaj smo videle sinoči, kaj zagledale to uro pred dnem? Iz božjih rok se je vnel, s kerubovih peroti se snel, droban kakor kaplja krvi in lep. Devet mesecev je materi pod nedrijem klil in rasel in živel. To uro bo dehnil prvokrat, se smejal in na materinih prsah pil. Kaj smo videli sinoči, kaj zagledale to uro pred dnem?

Jokala je mati, jokala v bolečini in dete je stokalo, ker ni piti imelo in ljubezni nič. Težko je, težko življenje v pregnanstvu. Trnje lovi nogo in kača petó in dušo sledi črna žalost kot pes. Jokala je mati, jokala v bolečini in dete je stokalo, ker ni piti imelo in ljubezni nič...

Otroci človeški, odprite oči, stegnite roke, trgajte, trgajte! Bridka so zemeljska tla, trda zibel. Težka je pot skozi peščeno polje življenja. Ali vam ni dolgčas, otroci človeški, z zemlje pustinske domov? Sladke so višave, božjih bitij srečni dom! Otroci človeški, odprite oči, stegnite roke, trgajte, trgajte!...

Pesem zvezdá, da kakor molitev Sinu človekovemu v noč cvetó...

4.

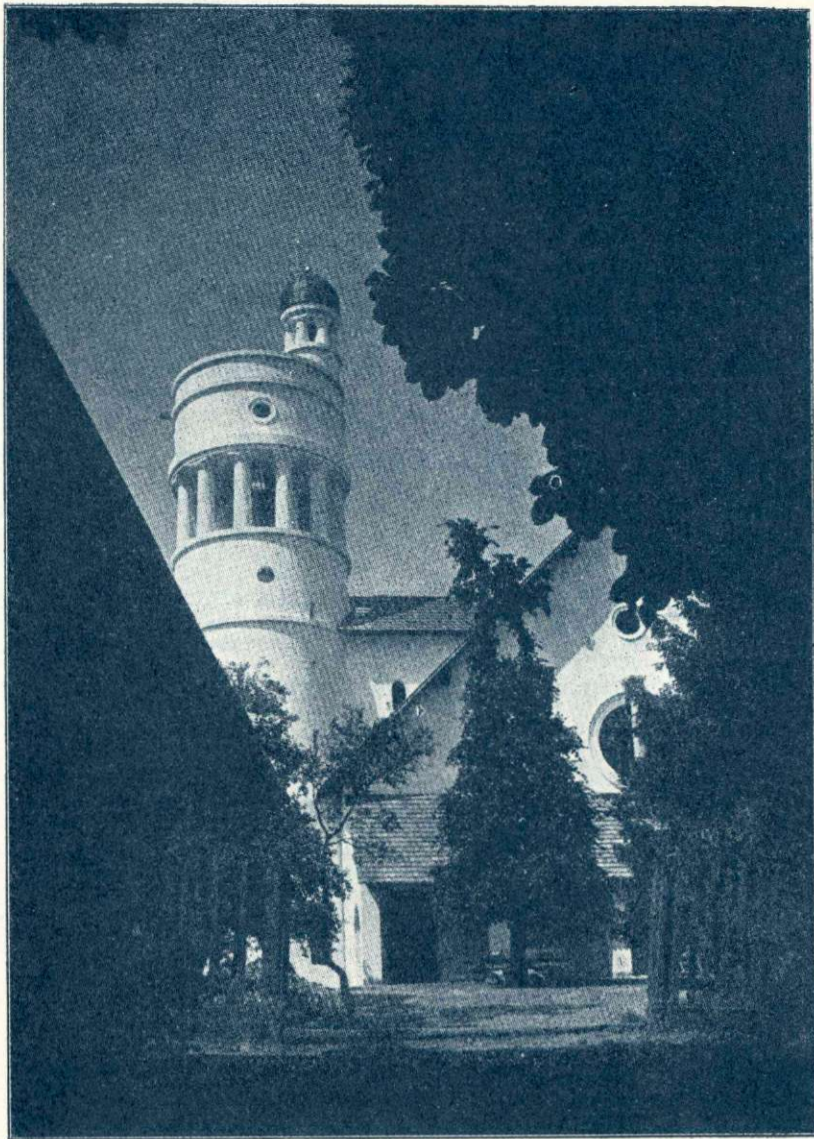
Sinu človekovega je begal satan, odevši se v temó noči. Rekel je in se pravdal: »Zakaj si stopil v moje? Mar ni solnce Tvoje in dan, noč pa moj del?« Odgovoril je Sin: »Slepiš se, glupec. Šele s solncem je bila noč. Čigava, povej, je beseda, ali tistega, ki jo je rekel, ali tistega, ki je slišal ni? Prav tako je solnce beseda in noč je molk.« Govoril je satan: »Veljaj! Beseda je Tvoja, a molk je moj.« Sin človekov je odgovoril: »S prvo besedo, ki si jo rekel, si lagal.« »Tudi modrost ima besedo in vendar ni beseda modrost,« se je vil skušnjavec. »Nebeško usmiljenje rjove, da bi otelo, a hudič ga slišati ne sme,« je udaril Sin. In Tožnik Ga je pustil in onemel...

5.

Videl je tedaj Sin človekov, kako je pajek mrežo spletel in za plen razpel. Bil je ves dober in je ljubil žival. Vedel je, da mora biti tudi hudó, da živi močnejši od slabejšega, da koza rédi risa in gaščarica levijata. Ni se mu smilila. Le za ptico pevko, kadar jo je sokol zajel, je zastokal, ker v solncu živi in poje in nič za dneva težave ne ve. Tedaj je videl Sin človekov svetlo mušico, potoglavo od luči, gonečo pajku v mrežo brez vse skrbi. In še je videl, kako se je pajek potuhnil in oprezoval. Bridkost se je vzela v Sinu človekovega. Pajek se mu je zastudil, prežeči ropar, ki iz zasede lovi. S prstom svoje roke mu je raztrgal mrežo in mušico otel. Satan je oprezoval blizu in se je zasmejal: »Glej, tako spoštuješ voljo Očetovo!« Razjadil se je Sin: »Le to sem storil, kar sva z Očetom sklenila od začetka v ves čas vsevdilj. Utihni, pajek Farizej!« —

6.

Sin človekov je tedaj svoje prvo breme zadel. V njem samem ni bilo pohujšanja, vstati mu je moralo iz sveta, iz legla in zadnjega zavetišča, kjer biva nečisti duh, blodeči brez miru. Vstala je tedaj pred dušo Sinu človekovega vsa groza razdejanja od ure, ko je satan grešil, padel Adam in brat Kajn brata Abelja ubil. Hudourniki Belialovi so sproščeni vzkipeli in se metali v brezno od začetka do vekomaj: tokovi hudičeve volje, vsa patvora misli, dejanj in željá, mogota rana, v gnoju natrpana kakor satovje



J. Plečnik: Cerkev v Bogojini

medu, stoliki in stogolki greh kakor sedemkrat siti škrlat. Vsaka sanja božjega stvarjenja je bila oskrunjena, vsak kamen na zemlji omadeževan, vsak vrelec preklet. Zločin velikanov, seme gehensko, je gnal, za bohotnejšo po potopu oplojeno rast. Sin človekov je bil pred grozami hudega kakor zrcalo. Sprejemal je slednje zlo, imel pa ni. Ni nosil in je breme trpel. Poznal je in ni umel. Bil je nad prepadom in je sihal v temah. Nosil se je nad močvarjo in se s slapovi gnal v mlamol. Ležal je kakor ubit na dnu v grobu Gobavčevem od začetka vekomaj. Grob je tulil z Njim v sebi, kakor v stiskalnici vino je vrel s peklom, peklo se je vilo z Njim v porodnih krčih. V tisti uri je Sin človekov zajokal nad razdejanjem svetišča božjega. Glej, videl je greha vseh grehov najbolj tajno slo, čutil je dušo človeško, ki je bila dom pometen in očiščen, pa si je nečisti duh sedem drugov privzel, se vrnil vanjo in je bilo zdajnje stanje hujše od prejšnjega. »Iz te mreže ga reši in otmi!«

se je rogal pajek, véliki Farizej in Sina
človekovega je bilo strah in je molil: »Pridi,
Duh! Oče, ne zapusti me!«

7.

In kakor je prosil, Mu je bilo.

Vstala je zvezda jutranjica, da bi svetila
do dne. Pesem jutranje zvezde, ki je svetila
do dne:

Vstanite, popotni, vstanite! Noč je minila,
prepelica se budi. Vstal sem in si manem
spanec z oči.

Kakor brat-gospodar je bridek dan. Le k
delu priganja in goni na pot. Kakor sestra-
gospodinja pa je dobra noč. Postilja trudnim
nogám, spati da težkim očem. S sanjami baja
moji duši vse ure noči...

Vstanite, popotni, vstanite! Noč je minila,
prepelica se budi. Vstal sem in si manem
spanec z oči...

8.

Tedaj je Sin človekov odložil svoje breme
in molil:

Oče, Tvoja volja se zgódi vekomaj! Pa
saj nisi dal, da bi tat raznesel, nisi dnevu
sejal, da bi mrak požel. Glej puščavo, Oče!
Tudi to najbolj bedno in bridko na zemlji,
iz Tvojih rok se je vsejalo, iz Tvojih sanj
se spočelo. Pa če si hotel: Tvoja volja, Oče!
Naj jo strahuje hudič. Ubiti je ne sme. Radi
Tvojega in mojega v njej, Oče. Radi Tvoje
besede, da bodi in živi, radi moje bridkosti,
da sem jo videl trpeti. In še zaradi najinega
skupnega nad njo. Zaradi m i r u v B o g u
Tebi in meni, ki je nad njo, zaradi tega bla-
goslova, ki samo delež hudičev nikoli ne bo.
Amen.

9.

Glej, in je solnce vzhajalo nad pustinjo in
pušča ga ni več klela: Zakaj si vzšlo? Dan se
je razgrnil pod nebom kakor plašč in zemlja
ni tulila: Ugasni, umri! Sin človekov je tedaj
roke razširil in molil: »Tvoja volja, Oče, se
je zgodila od vekomaj do vekomaj!« In stopili
so angeli z neba in mu stregli. In ker je bil
žejen, je rose zajel. In ko je pokrepčan
pogledal v božji svet, glej, stal je v solncu
poldne in — nobene sence ni bilo ob njem.
Zakaj nebo in zemlja sta strmela ob tem
čudežu človekovega prvega dne. Sin človekov
je odrešil. Obudil je mrtvega: ubita molitev
človeških src je živela...

Ljudje ob cestah

Tine Debeljak

Mož, otrok in žena —
družina za pot rojena,
s ceste padejo v pokošen breg:
hoja jim strla je sklepe v kostéh.

Kamen razžgal jim podplate je bosc.
V pričakovanju so topó onemeli.
Oči zapró: hej! po cesti beli
kot belci krilati jim misli neso se.

Oj, belci jadrno v lep svet hite,
s perutmi vzdigujejo se nad prah —
mož in žena in otrok se smeje,
oči odpró: leže ob cestah,

ob dolgi, dolgi poti do groba...
Počivajo: suh kruh, vodé prgišče.
Okó, okó za svetlim hipom išče —
krvavo slepi jih peščena svetloba...

Krist

Jože Pogačnik

Samotna pot v goró.
Kot v ječi sredi vrta
križ. In izozad
namesto prta je pogrebnega
nebo Mu modro spletla vinska trta.
In v njej se ugnezdil siv je mrak:
temá do udara tretjega — —

Trije žéblji tri studence so izgrebli —:
o, v dolini vas kot podojena spi...
Vroč popoldanski čas
žehti, žehti...

Tri kapljice krvi od bledih sènc so pale
na suha tla: —
tri rdeče vrtnice so se pognale
Mu do srcá.

Čez prsi nage so tri potne srage
mu zdrsele:
tri solčne rože okrog glave
so tri zarje vnele.

In teden veliki tri dni
hodili k Njemu so vaščani,
a od velikonočne rosne zarje
jim mrtev Krist na vekomaj živi...

Novomašniška

Jože Pogačnik

Svet je umrl.
Moja duša je smrt prešla.
Utonil sem v svetlobi življenja večnega.

»Boš zvest? Do zadnjega?«
O brat, grešiš! Boga, saj veš, ne razdeliš.
In veš: jaz v Bogu sem, o brat!

Umrl je svet, prešel sem smrt.
Po smrti smrti ni.
Kako svetel je zame večni vrt!

Tam za goro

Matija Malešič

12.

Sam sebi se čudim, odvetnika se čudita. Odkod mi danes pri razpravah ta zgovornost? Govorim, da preganjam tiste temne misli. Govorim in pokazati hočem, da sem čil in svež. Dve noči nisem spal, nad osem in štirideset ur nisem ničesar zaužil, cigaret, ki sem jih pokadil, ne morem niti prešteti. Skrivam čevlje, ki jih nisem sezul dva dneva in so blatni. Požiram zoprno slino, ki jo je razdražil nikotin. Oči sem si davi izpral. Če sem bled, kaj komu mar? Da so moje misli čiste in napete, to vedita, to vidita, odvetnika! To znaj, zapisnikar! Kaj me gledaš izpod obrvi? Naj govore o meni ljudje, kar hočejo, naj stikajo glave...

Naj stikajo glave za mojim hrbtom. Ne zdrobiš me, življenje!

Na tisto pismo, ki sem ti ga pisal včeraj zjutraj, mi moraš odgovoriti, Nada. Povedal sem ti vse, vse. Ni več nobene skrivnosti v mojem srcu, o kateri ne veš. Sodi, če sem tak, da me moraš zavreči. Znaš, pisal sem ti, kaj bo z menoj, če me zavržeš.

Govorim, govorim. Pri tem medsebojnem razžaljenju časti dosežem spravo, vse na jezo odvetnikov. Ljudje, kaj bi si ne odpustili priimkov, ki ste si jih v razburjenosti metali v obraze?

Zakaj si nisem za danes razpisal več razprav? Bistra je moja pamet, salamonsko bi razsojal v najbolj zamotanih slučajih. Go-

voril bi rad, govoril. In med ljudmi bi bil rad. Tu v pisarni bi bil rad med ljudmi. Tu prenesem vsak pogled, zunaj ga ne prenesem. Ne privoščim ljudem nasladne paše oči, je dovolj, da se sprehajajo njihovi jeziki po mili volji. Samota me ubija, iz teh golih sten lezejo tiste mučne misli, ki ženejo človeka v obup.

Odgovori, odgovori hitro, Nada. Pisal sem ti, kako mi je. Spregovori besedo — pa pojdem na trg. Postrani klobuk, pokonci glavo — le glejte me potuhnjeno, pobratimi, le stikajte glave, gospodične.

Ne smem sesti. Preveč sem izmučen. Lezejo mi skup trepalnice, onemoglost se plazi po žilah, če sedem. Nemirno begam po sobi. Razpravljaj bi, za drugo delo nisem, obstanka nimam nikjer.

Plaho trkanje na vrata.

Vstopi, kdorkoli si!

Moj hišni gospodar, Maričin oče.

Stojim pri oknu, ne premaknem se z mesta, le roke sklenem na hrbtu in se oprimem lesenega okvira. Ko da se mi megli pred očmi. Ne morem razbrati iz njegovega pogleda in obraza, ali je prišel z jezo, ali... Kaj vem, kako.

Prišli ste mi povedat, da me že dva dni in dve noči ni bilo doma? Vem to. Kakor vidim, ste sami tudi opazili.

V skrbeh ste zame? No, kakor vidite... v pisarni sem. Svojo službo vršim v redu. Tu so uradni prostori... V uradu o zasebnih stvareh ne razpravljam... Na sodišču so tudi določene uradne ure, med katerimi nima človek kdaj govoriti o...

Kaj Vam mar, kod hodim? Sobo sem plačal, če spim v sobi, ali ne.

Če sem poštenjak? Siloma se zberem in se odtrgam od okna. Dvomite?

Marica tudi pravi, da sem? In Vi ste prepričani, da sem? Prav! Ali... ali... Ne, ne obljubim, da pridem popoldne domov. Kadar se mi zljubi, pridem. In če se mi zljubi, pridem. Morda vobče ne pridem več. Pošljem koga, da zmeče moje stvari v pletenice in jih prenese v gostilno.

Kaj, o čem naj govorim z Vami? Sodišče je tu!

Maričina čast? Samo svojo čast do dobra poznam. O drugih časteh imam le svoje misli.

Pustite me! Kaj se hrustite! Dve današnji sodbi moram utemeljiti. Služba je služba, delo je delo in urad je urad!

Odide.

Omahnem na stol. Pa se ne priplazi v žile onemoglost, trepalnice se ne približujejo. Ko s kovaškim kladivom mi razbija v sencih.

Nada, piši mi, piši! Kako naj prenašam vse to?

Kaj hočeš, pobratim z zlatimi naočniki? Videl sem te ponoči, ko si drobencljal v Boštjanovo klet. Čul sem, kaj si govoril. Berem v tvojih očeh, vidim na tvojih zabuhlih licih, da nisi dve uri spal. Ne ljubi se mi govoriti s teboj, ogleduh. Kaj so te poslali, da poizveš, kako in kaj? Ali te je žena poslala? Julka morda?

Marica...?

Pobratim, niso se še vsi vinski duhovi izhlapeli iz tvoje glave.

Da moram ležati, kakor sem si postlal, če sem mož? Pobratim, ne govori mi o možatosti! Ti ne! Pokažem ti takoj svojo možatost: vrata ti pokažem. Pa, prosim te, razbobnaj po resnici po mestu, kako sva opravila.

Škoda, da si že oženjen! Svetoval bi ti, da vzameš Marico, če je tak vzor ženske.

Kdo ti daje pravico, da me svariš? Pred čem me pravočasno svariš? Kake posledice? Nisem ji vsilil spremstva z veselice, Prosila me je...

»Glej!«

Pobratim z zlatimi naočniki, povem ti po pravici, žal mi je, da sem se pobratil s teboj. Piši, piši, piši mi, Nada! Kmalu, kmalu. Glej, ne prenesem vsega tega... Zruši, zdrobi me, če ne dobim besede od tebe. —

Pobratim z bradavico na nosu, ne draži me! Kaj ti ni povedal gospod z zlatimi naočniki, kake volje sem? Če ste se ponoči domenili v Boštjanovi kletki, da me boste hodili po vrsti gledat ko medveda v kletki in pasti svoje nasladne oči na moji nesreči — čakajte! Ko dobim Nadino pismo...

Ti, ti si prijatelj Nadinega očeta? To veliko pismo ti je poslal? To je trgovsko pismo, glej, še tvrduka je natisnjena na ovoju. Tega pisma... takega pisma Nada ni poslala...

V velikem ovoju je moje pismo. — Neodprto...

Kaj ti je sporočil? Da je vse zaman? Da ne doseže nobena moja črka Nade? Da je

obziren, ker mi vrača po tebi pismo? Da ne bo več obziren? Napiše na pismo: Ne sprejemem! In ga vrne pošti. Komu pride pismo v roke... kdo ga prebere... v čigavo škodo... Ni mu mar?

Razumem, gospod z bradavico na nosu. (Hripav je moj glas.) O, razumem, vse razumem! In rečem: Preklet naj bo tisti trenutek, ko sem pil bratovščino s teboj, ki si prijatelj Nadinega očeta in Julkin protektor...

Nimam moči, da bi vstal s stola. Ne čutim, da bi mi bilo srce in bi krožila kri po mojih žilah. Gledam nekam skozi okno, pa ne vidim ničesar. Vse megleno mi je pred očmi.

Vraga, sluga, kaj stikate in štorkljate po sobi? Pustite me pri miru!

Pismo, Kako vražje pismo? Kaj mi ga morate prav sedaj prinesti? Kaj, kaj sploh more biti zame danes po vsem tem silno in nujno in važno?

Ne poznam pisave. Pa mi tudi ni do branja. Pogledam le podpis.

Marica!

Plešejo mi črke pred očmi...

Obup... Sramota... Vse mesto govori... Ne upa se iz sobe... Ni me domov... Oče robanti... Če ne pridem... Če ne govorim z očetom resne in moške besede... Če nisem poštenjak... Če nisem mož... Če nimam srca... Če... če... če...

Če...

Marica skoči v vodo. Če... Še danes skoči v vodo...

15.

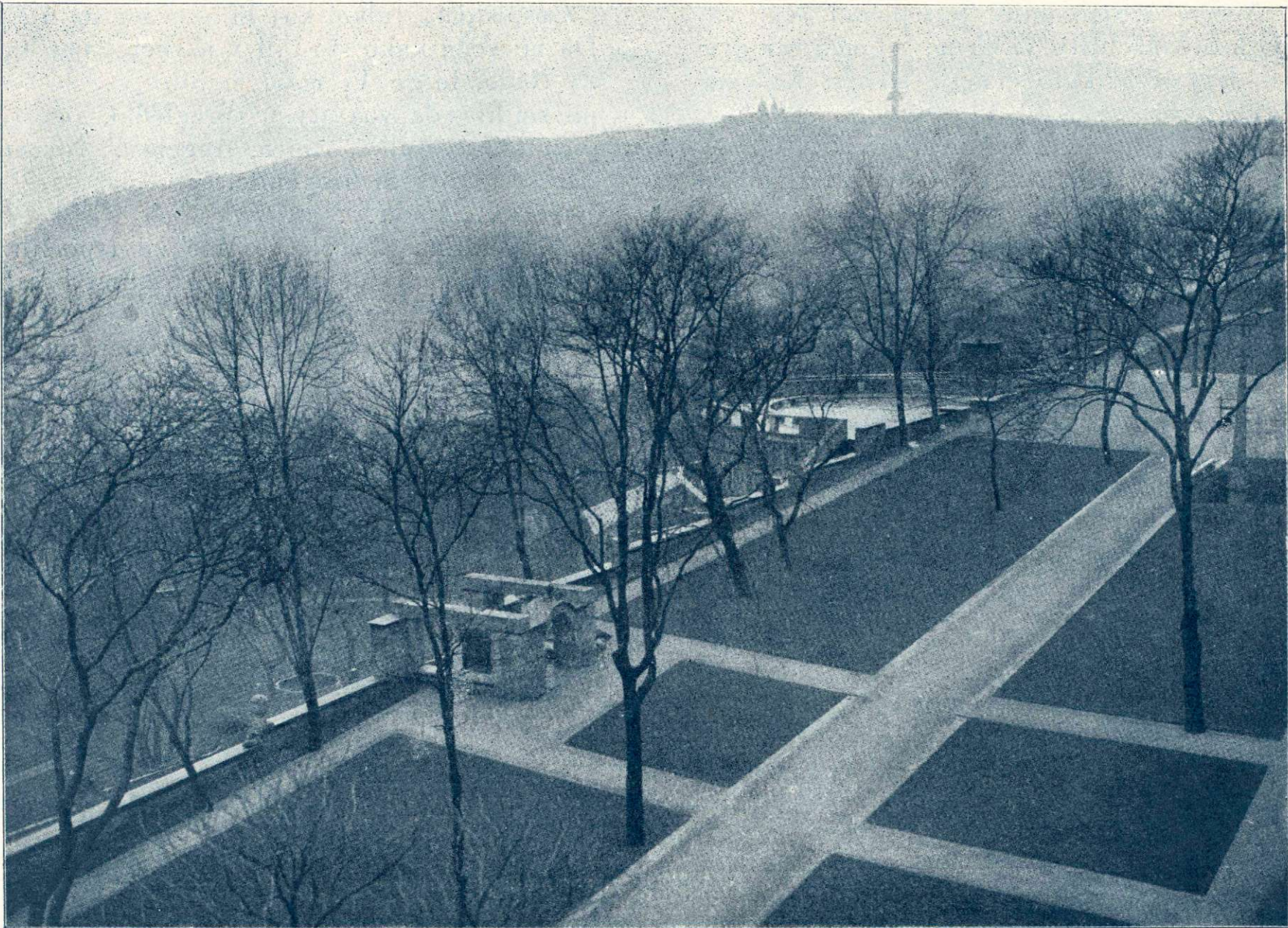
Groza me strese: Tam v reki med koreninami vrbe žensko telo... Ribe ga začudeno obkrožajo, do njega se še ne upajo...

Ves sem trd, ko odprem oči.

Kje sem? Tuja soba, tuja oprava v njej. Pomečkana obleka na stolu je moja, čevlji tam pri mizi, še vsi blatni, moji...

Spoznanje zaskeli, da zaprem oči. Obrnem se k steni. Spati, spati hočem. Nočem misliti, ničesar nočem premišljevati.

Ne morem spati, ko svinec mi leži v glavi. Pogledam na uro. Na sedmo gre. Ali je večer zunaj, ali je jutro? Okoli pol dneva sem pritaval iz sodišča v gostilno in omahnil na posteljo.



J. Plečnik: Vrtna arhitektura

Če sem prespal ves popoldan in vso noč in je jutro, moram vstati in iti v urad. Razprave imam.

Nikamor ne pojdem! Naj razpravlja predstojnik. Bolan sem. Najstrožji zdravnik mi mora priznati, da nisem za med ljudi, za razprave še manj. Da ve kdo na širnem svetu, kaj sem pretrpel tistih osem in štirideset ur. Da veste, mati...

O...

Zarijem glavo v zglavje. Pa ne morem in ne morem zaspati. Vse močnejše mi nabija v sencih. Če je večer... pomislim strahoma. Prespan sem, ne zatisnem oči vso dolgo, dolgo noč... Stran misli! Erinije, proč, proč! Ne tirajte me v obup.

Nenavadno tiho je po vsem poslopju, tiho je pod oknom. Kaj še spijo ljudje? Tam v reki med koreninami pa žensko truplo...

Zamotam glavo v odejo. Pa jo odmotam, zadušila bi me. Sedem na posteljo in se

ozrem na okno. Večer je, se mi zdi. In zato je tako tiho, ker je pretresla mesto grozna novica: Marico so potegnili iz vode. Molče stiskajo ljudje pesti, z gnevom in grozo zrejo na gostilno, v kateri spi mirno spanje tisti, ki je kriv njene smrti...

Pod zglavje zarijem glavo, čez zglavje navlečem odejo.

Hipoma me strese mrzel strah. Nekdo je v sobi. Maričin duh?

Sunkoma dvignem glavo. Hočem iz mrzlega strahu. Tudi če je duh...

Pobratim s ščipalnikom stoji ob postelji. Usmiljene so poteze na njegovem obrazu, o sočutju bi rade govorile njegove oči.

Zmeden sem. Pa me vse med zmedo jezi: Čemu me motiš? Zakaj si mi prišel povedat grozno vest in past oči na moji nesreči? Poslali so te, da jim poveš, kako sprejemam strašno vest.

Kaj, kako? Večer je? Že drugi večer? Svojih trideset ur in več sem prespal? Bali ste se zame? Vi ste vsi enaki?

Nočem tvoje smile! Spregledal sem vas do kosti in obisti. Vaših navad sem čez grlo sit. Kaj se vtikate v moje stvari? Kaj vas briga...

Briga! Gospodična Anica joče...

Naj joče! Premislim: Ali ste bili z Marico taki prijateljici?

Bridek Aničin jok reže pobratimu s ščipalnikom srce. Tako dober in blag sem, pa tako lepo sem mislil o svetu... Smilim se ji...

Tudi njene smile ne maram!

Pa zasveti up: Marice ne omenjaš, le o Anici govoriš, pobratim s ščipalnikom. In vprašam brez ovinkov: Čemu me nadleguješ?

Nisem drugačen, ko sem bil tedaj, ko sem pil s teboj bratovščino. Ali izučili ste me. Da joče Anica, si že povedal. Ali te ona pošilja?

Povedal sem ti, da se ne menim, kako sodi o meni. Kaj mi mar, kako sodite o meni. Vsi! V obraz tako, Nadi ste govorili drugače.

Kaj mi naj Anica odpusti?

Joče, bridko joče...

Vzkipi v meni, ko spoznam, čemu me je obiskal pobratim s ščipalnikom... Kako je jokala tedaj, ko se je razdrlo s prejšnjim geometrom?« vprašam pikro.

Užaljenost pobratima s ščipalnikom me neizrečeno veseli. Pa to me veseli: Ni šla Marica v vodo.

Pozabim na obupne misli. Sobarica, jesti mi prinesite. In cigaret mi prinesite, dosti cigaret! In vina. Ob cigaretah in vinu premislim po vrsti vse to...

Pisma? Kdo piše?

Gospa, Vaše smile in Vaših nasvetov ne maram! Ne pojdem na sestanek z Vami, pa da me Vaš nasvet res mahoma reši vseh črnih misli. Odklanjam Vašo naklonjenost in protektorstvo. Če nimate v dolgočasju drugega dela... če je preozko obzorje v tem mestu za Vaš duh... če se z možem ne razumeta... Pustite me pri miru! Čemu ste se vmešavali med mene in Nado, če ste mi tako naklonjeni? Le čakajte name! Ne pridem!

Ponižali bi se, gospodična Vera? Milostno bi mi odpustili in bi mi nikdar ne poočitali? Niste taka, ko so druge? Ne obsojate me ko druge in drugi?

Gospodična Julka, kaj bi se Vam smilil?! Da ne vem, kako ste bili v skrbeh zame in za Nado, bi se Vi meni smilili. Vse bi se mi smilile, da vas nisem spregledal, gospodične Vera, Julka, Anica, Angela... Nisem tisti, po katerem hrepenite.

Nada... Nada...

Zarobantim. Zadosti ste me že trpinčili, gospodje! Tudi Vi, gospod s košatimi brki! Resne in važne besede.

Nočem jih poslušati! Mir hočem imeti. Glejte ključ v ključavnici. Zavrtim ga za Vami. Že sam premislim in si pomorem iz zagate, v katero ste me s tako naslado pehali. Vašega prijaznega sočutja in ljubeznive skrbi imam zadosti. Kdo Vas je poslal?

Boštjanova Angela? Kaj se njej tudi smilim in me ne obsoja ko druge? Povpraša naj brata Lojza...

Lojzu zavežemo jezik. Ni kihnil ne bo več o vsem tem.

Kdo mu zaveže jezik?

Angela! Boštjanovi! Škratka: Sodnik, pamet, treznost in razsodnost! Kaša, ki si si jo skuhal, je vroča. Opečesh si ustnice in jezik in sežgeš grlo, če jo pokusiš. Modra in pametna je Angela, rada te ima, rada, da še kmalu ni imelo nobeno deklet nobenega fanta tako rado. Iz te silne ljubezni te reši. Vse je premislila do pičice in trohice, trpela je te dneve s teboj. V svoji globoki ljubezni je tako trmasta, da se uklone oče njeni volji. Sodnik, treznost in razsodnost! In pokonci glavo! Angela je zlata vredno deklet, pomore ti iz zanke.

Pomore? Kako?

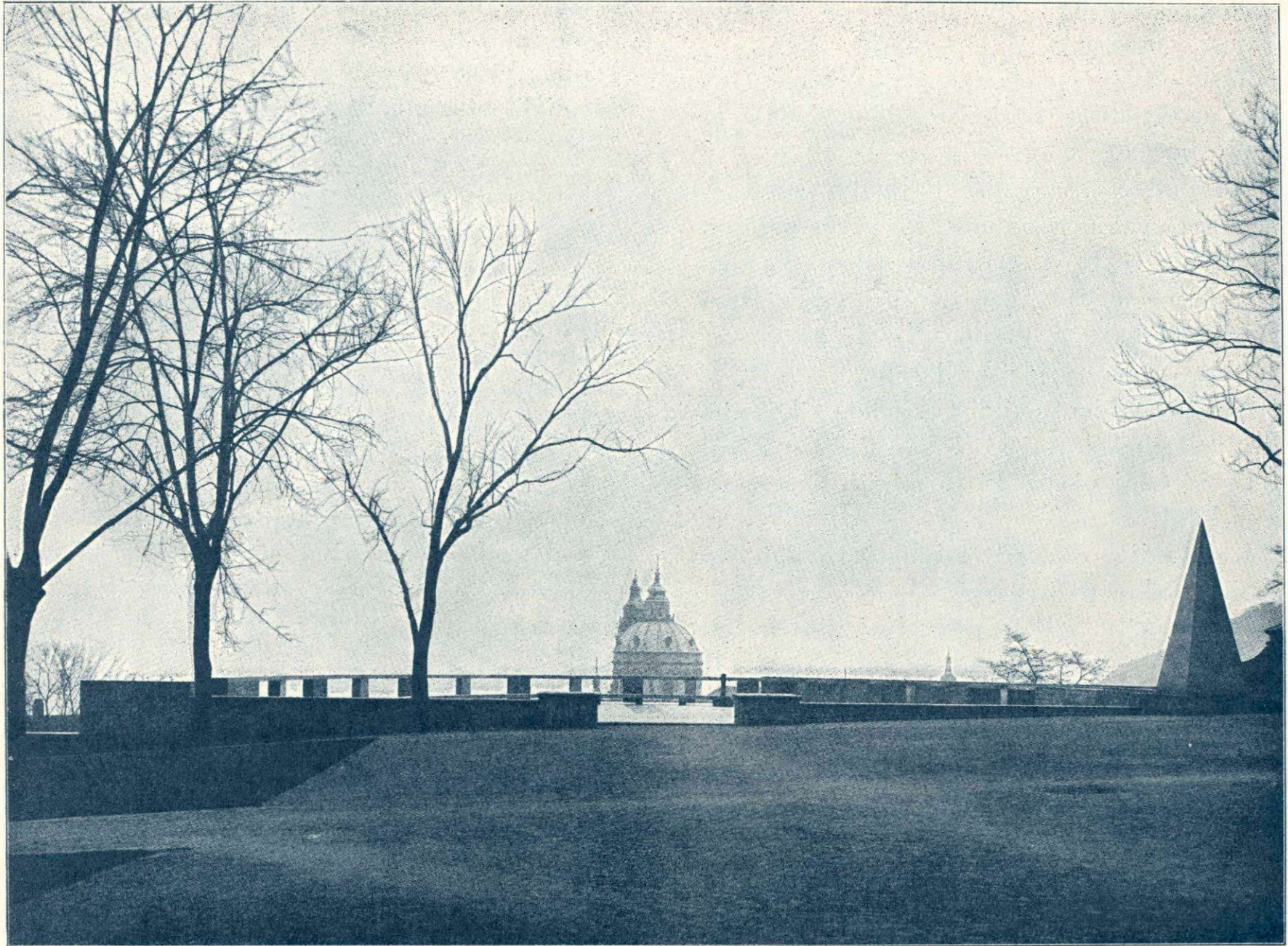
Pregovori Marico, da ne bo tožila. Doseže, da bo molčala ko grob.

Angela doseže?

Angela! Sodnik, reci le možko besedico...

Gospod s košatimi brki, previsoko cenite svojo svakinjo Angelo, premalo poznate Marico. Kaj sodite o meni...?

Vse je premislila Angela. Uspela bo. Boštjani imajo denar, Angela je ljubljenska starega Boštjana, njena dota bo večja ko dota sester. Denar zamaši vsaka usta, tudi Maričina bo. E, deklet dobi doto, o kateri nikdar sanjala ni. Marici gre za moža, do tega zaključka si menda tudi ti dospel, sodnik? Sprevidi, da je sodnik za njo le previsok. Pogleda po drugem ženinu. Z doto ga najde... Le besedico, možko besedico, sodnik! Angela uredi vse...



J. Plečnik: Vrtna arhitektura

Za gospodom s košatimi brki zaloputnem vrata, da zažvenkečejo šipe na oknu. In zavrtim ključ v ključavnici. Ves se stresem. Sršeni! Prav si imel, predstojnik, ko si me svaril pred njimi.

Trkanje na vrata mi požene vso kri v glavo. Ne odprem, pa da si ti sam, predstojnik. Moji živci niso iz železa. Pa da so iz železa, drgetali bi...

Vladni koncipist, ne odprem ti. Res je: Boljši si ko drugi, odkrit si mi bil vselej in povsod, potegnil si se zame v družbi, pripovedoval si mi, kaj govore in kako mislijo o meni. Ne odprem in ne odprem! Radovednost in zgovornost teh ljudi je nalezljiva. Nalezel si se njihovih navad. In so te poslali, ker vedo, da sva si dobra in mislijo, da ti odprem.

Iz sočutja si prišel in ker moraš govoriti važno besedo z menoj? Kajpa, kakopa! Vsi sočuvstvujejo z menoj! In vsi so govorili

važne besede z menoj, vsi, vsi: Maričin oče, pobratim z zlatimi naočniki, pobratim z bradavico na nosu, pobratim s ščipalnikom, gospod s košatimi brki. Ne odprem! Tudi drugi so mi hoteli dobro. O, dobro! Vsak po svoje, vsi so mi hoteli pomagati! Če nisva več prijatelja? Koncipist, naučili ste me previdnosti! Ne odprem!

Razbiješ vrata? Prisloniš lestvo k oknu in prilezeš v sobo? Kaj hočeš? Ne bodi siten! Pusti me pri miru, prosim te. Toliko so mi natrobili usmiljeni obiskovavci, da ga ni udarca, ki bi me mogel iznenaditi. Povej kratko!

Da moram takoj nekaj ukreniti? Da mi to poveš, bi razbil vrata in priplezal po lestvi do okna? Kaj pa naj okrenem? In kako? Osem in štirideset ur sem do obupa trpinčil možgane, pa mi ni padla odrešilna misel v glavo! Izreci jo, če jo poznaš!

Nekaj moram, moram, moram narediti.
Tako, takoj!

Tisto, o čemer je govoril Maričin oče, svetoval pobratim z zlatimi naočniki, pisala Marica?

Ne budali! Pritisniti je hotela nate, da napraviš večjo neumnost, ko si jo napravil tedaj, da si jo spremil z veselice. Ima natančno premišljen načrt. Njen cilj poznaš. Ker si mehak, je prepričana, da ga doseže. V vodo pa ne pojde, ne boj se!

Naj pograbim ponudbo gospoda s košatimi brki? Poslušam naj svet pobratima s ščipalnikom? Glej pisma, ki so mi jih pisale. Saj veš, kdo!

Kaj bi jim zameril! Edini si, za katerega se je vredno puliti...

Ne draži me, koncipist! Naj jim ne zamerim? Pa veš, kaj mi je bila Nada? Pa veš, kako so me s slastjo črnili in črnile pri njej?

Ne misli sedaj na Nado! Misli, kako se izmotaš radi Marice. Nekaj bi ji moral reči. Da vsaj te dni miruje, ko...

Praviš, da ne pojde v vodo? Časa mi dajte, ves sem zmešan... Premislim trezno...

Nimaš kedaj premišljati!

Moram! Za dopust poprosim. Daleč proč od teh ljudi, v miru in samoti premislim.

Kaj res še ne veš?

Česa?

Sodnik nadzornik je tu...

Buljim v vladnega koncipista ko v prikazen.

»Ves današnji dan je presedel na sodišču.«

»In čakal name?«

»Mislil sem te vzbuditi. Zdravnik je odsvetoval. Vemo, kaj si prestal te dneve.«

»Veste! O, česa ne veste! Veste, kaj sem govoril v spanju in sanjah! Več veste, ko sam vem...«

»Priatelj, pred nadzornikom moraš izpregovoriti pametno besedo, če te vpraša o Marici...«

»Predstojnik mi ni povedal, da ga že sedaj pričakuje. Povej mi, kdo je brzojavil ponj? Ali ste zložili denar za brzojavko?«

»Ne žali me! Dobro ti hočem!«

»O, dobro! Kakor vsi, kakor vsi!« Vem in čutim, da se nisem še nikdar v življenju

tako zasmel. Pa saj to ni bil smeh. Grgrajoč, porogljiv grohot je bil: Zadnja pesem ptiča višav, ki so ga ujeli, mu prestrigli peroti in mu nategnili zanko okoli vratu.

(Konec.)

Nočna pesem

Tine Debeljak

Mesec je v tvojih oknih visokih —
v moje srce le njega senca gre.
Ti spiš... O, kako naj zbudi te moj vzdih?
— Roka ti leži čez srce.

V veter, ki se zaganja v zavese
nad vzglavjem tvojim, se trga moj jok.
Spiš... O, v meni se zadnji glas trese.
— S srca ne razkleneš rok.

Ne razkleneš rok, da ne zaživim
življenja svojega iz tvoje rane.
Spiš... O, ne veš, kako trpim!
— Na srcu se ti roka ne gane.

Povesim glavó in oči zaprem,
v živem telesu se mi žile trdé.
Spiš... O, kot da spim... morda mrém?
— Roka ti leži čez srce.

Mati

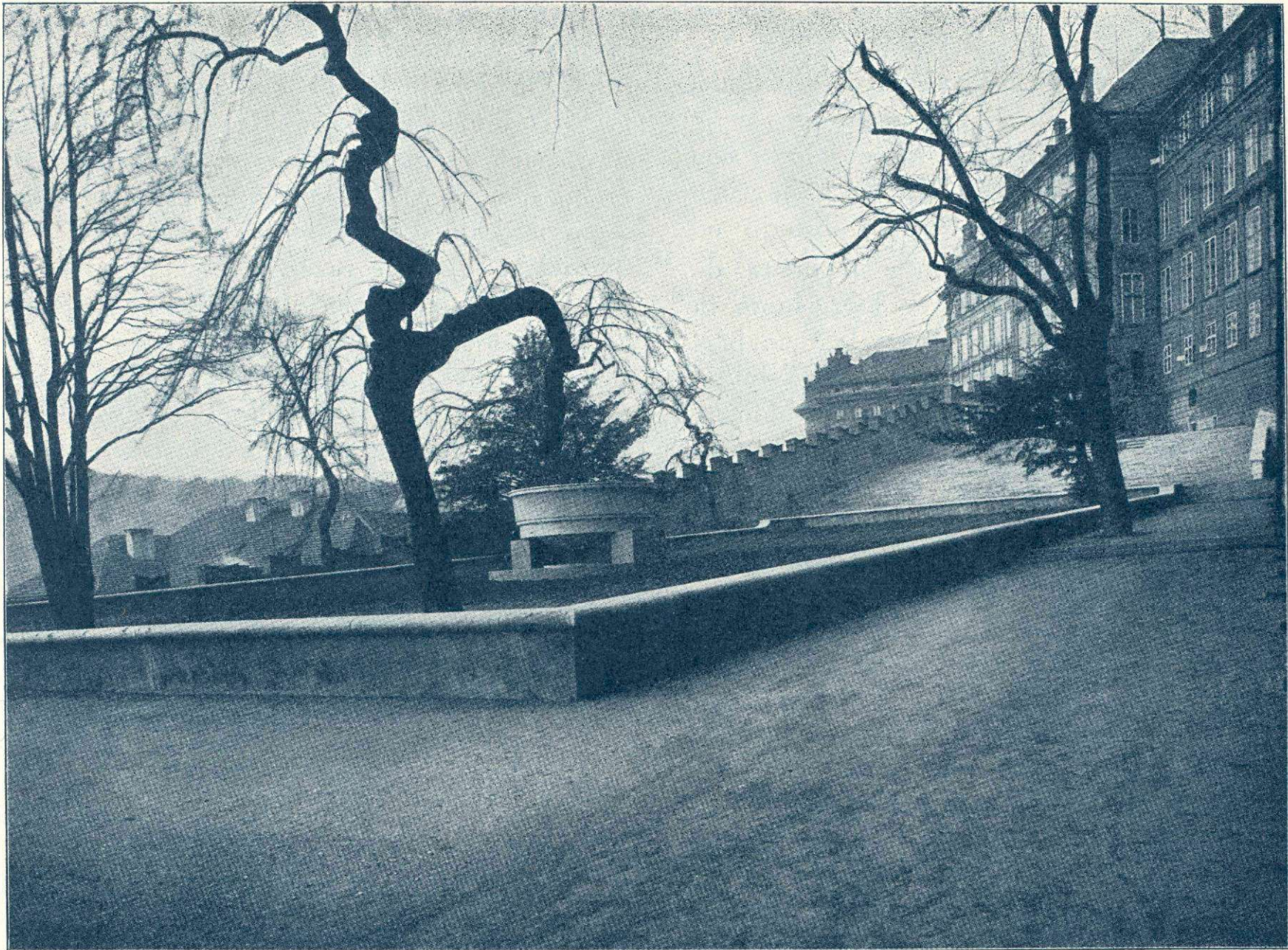
Tine Debeljak

Mati, o bojim se ti pogledati v obraz.
Vem: misel, ki žgè te pod čelom — sem jaz,
in v tvojem očesu, vnetem od nespanja,
sem v solzo vlitá bedeča sanja,

ki rožni venec ti obrača v nočeh,
duši ti krik v podzglavje blazin
v sunkih presilnih kot da trgam se v greh:
Kam greš, moj sin? O moli, moj sin!

Moj sin! — in roki razpneš pod nebo:
kličeš na me božji srd? —
in roki ti padejo ob telo:
žalostni, žalostni na smrt? —

Ne, mati: trpiš in moliš — vem,
in véruješ vame kot da me v sebi imaš!...
O, véruj vame, ki še sebi sem v laž!
Mati, ti še v obraz gledati smem?



J. Plečnik: Vrtna arhitektura

Bokavšek

Magajna Bogomir

Pije vino, pije vino mladi Bokavšek. Pije vino, pije, pije vsa družba, poje, vriska. Bokavšek daje za pijačo, hej, za pijačo fantom v slovo! Z dlanjo meče denar na mizo in oči mu gore od vina. Skozi okno tam pod previsi in bregovi se vidi morje. Kipi morje, sije solnce in se z morjem igra. Črna lisa, največja črna lisa v pristanišču se ziblje, ziblje. Solnce sije v tri rdeče črte, v tri dimnike... Bokavšek pije, pije.

»Živela tvoja Argentina, Bokavšek!«

»Živela Argentina, fantje!«

»Živela moja Manica, fantje!«

»Živela Manica, ha, ha!«

»Živela mója Manica, sem rekel.«

»Živela tvója Manica, ha, ha!«

Družba je pijana, vesela in se smeje; glasno in hrupno se smeje. Pomenljivo krožijo pogledi iz oči v oči. Bokavšek ne ve, zakaj se smeje družba, pa je dobre volje, ker so dobre volje drugi.

Za mizo igra skaženi študent, Jokle Benčina iz Trsta, harmoniko. Ni vesel njegov obraz in poteze so mu spačene. Kalne, pijane oči begajo za Bokavškovim obrazom. Srd in vedno večja žalost lega v nje. Zvoki njegove harmonike so čudno globoki, kot bi prihajali iz dna morja skozi težke, težke kot črnilo temne valove.

Sumljivo gleda na družbo, sumljivo v kot, kjer se smeje Oštirjev Joža, tisti, čigar vino za Bokavškove denarje pijo. Bokavšek poslušá godbo in se jezi. »Hej, vraga, Jokle, ne cmeri se s svojo godbo! Ne točimo ti vina za žalost, v veselje ga pij!«

Pa je godba čudno žalostna še naprej. Bokavšek se zamisli za hip.

»Vem, kaj misliš, duša učena! Res je hudo, da zapuščam svoje tri zelene ograde, svoje tri rdeče njive v globokih kadunjah, ki sem jih s temile rokami rahljal, da se poslavljam od grozdja, zorečega na latniku ob bajti, od oljke samotne in nerodovitne na bregu, da izgubljam tebe, Jokle, in vse dobre fante, in hudo je, da svoje Manice tri leta ne bom videl več. Lepa je zemlja pa bedna je. Jokle! Malo je je zame, premalo zame in Manico. V Argentino pojdem, denarja naberem in vrnem se. Jokle, prijatelj, godel boš takrat tri dni in tri noči, za svatovščino veselo, za srečo veselo. Vrnem se k Manici, Jokle, ne cmeri se! V radost in v vrisk nam igray!»

Družba se smeje, smeje. Jokle molči, ne odgovarja Bokavšku, ne dvigne oči. Kalne so te oči in mnogo življenja poznajo. Roka se mu trese, išče za belimi koščenimi gumbi na harmoniki, išče, najde. Meh se razširi. Kot krik udari godba po sobi. Jokle odpira usta. »Pel bo,« kričijo fantje, »pel bo! Tiho, pravimo!«

Poje Jokle svojemu prijatelju. Jokavo poje in zvoki se mu plašno trgajo iz grla, kot bi se bali. Res, kot iz dna težkega morja je njegova pesem.

»Nezveestaa boodi zdraavaa,
moj čoln za sreečo plaavaa,
na barko kliče streel...«

Bokavšek je pijan. Srdi se, kolne tiho, udarja po mizi s pestjo. Glejte ga, na stol je skočil in kriči razigrano:

»Bedak si, Jokle! Nehaj peti to pesem! V tvoji učeni glavi se je zmešalo nocoj. Star si in za svojo mladostjo kričiš. Ne jokaj in ne zlagaj bedastih besed!«

Družba se smeje, smeje zopet. Jokle pa gleda Bokavška in govori bolj samemu sebi kot njemu.

»Nisem zložil jaz. Niti ni bil bedak tisti, ki je pesem pel. Tudi ti jo poj, France Bokavšek! Nič ne poj! Res sem bedak in iz vina govorim. Pojdi, pojdi v Argentino, prijatelj! Drugo solnce je tam, drugi ljudje so tam. Ne smejejo se morda tako kot tu.

Naj ti bo solnce tam, o prijatelj! Pojdi, pojdi v Argentino!«

»Ne jokaj, Jokle! Polko, polko, Jokle!« kriče fantje. »Polko, Jokle!« kliče Bokavšek.

Smeh je in hrup in vino rdeče curlja z mize, o vino, kraško, ki je kot kri! Jokle zvrne kupico in še eno in še eno. Smeje se, razživi se, divje razživi. Vrisk mu plane iz grla. V prste sili moč, ogenj duše, ogenj krvi. Polka udari v pod, v stene, v strop. V sobo priteko dekleta v vrisku za godbo in plesom. Bela krila se ovijajo teles, rdeče pentlje se igrajo v vetriču plesa med lasmi. Najveselejša, najlepša je Manica. Kri ji je zaplavala v lica in usteca se smeje. »Zato, da bi jaz žalosten ne bil, je vesela,« si misli Bokavšek. Srce mu je polno ljubezni, oj, ljubezni. Objel jo je in godba ju nosi po sobi. Sladak je vonj njenih las, prelep je lesk modrih oči. Bokavšku gore oči v radosti.

»Manica, oj Manica, čez tri leta se vrnem, da zaplešem v poroki s teboj!«

Manica se privije k njemu in mu med plesom boža lase.

»Denarja ti prinesem za balo in za življenje in za zibko, čuješ, za zibko!«

»Za zibko tudi, ti dobri France, ti vedno dobri France?«

Bokavšek je srečen.

»Vidiš, Manica, leto dni sem delal v Trstu, težko in trdo, zato da pojdem od tebe težko, zato, da se vrnem k tebi lahko, da ti belo kamenito hišo sezidam, da kupim tri ograde še, da kupim še tri njive rdeče, da nama bo kruha dovolj in kupim tudi vinograd za vino, hej, za vino rdeče, da bo veselo tvoje srce.«

»Za rdeče vino,« ponavlja Manica in se smeje, smeje.

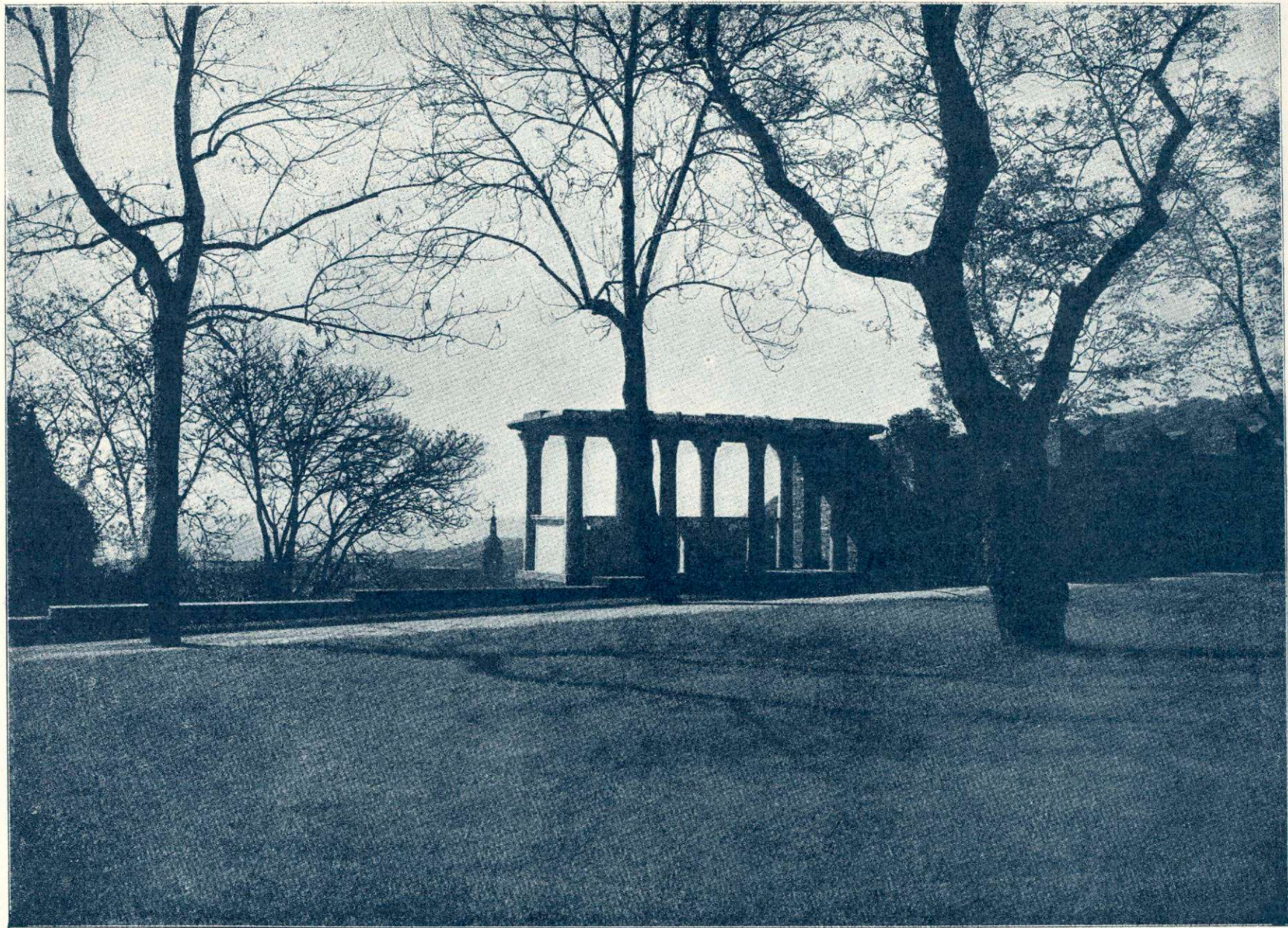
»Ne bojim se tujine, ker mi bo tvoja slika kot angel.«

»Le pojdi, France, da bo veselje, ko se povrneš, tem večje.«

»In jutri me spremiš do ladje, kaj, Manica? Glej, kako je lepa! Skozi okno me kliče, me vabi, vabi.«

»Pojdem, France!«

Bokavšek se topi v veselju. Stisne jo na prsa in poljubi na lička med plesom vpričo vse družbe, ki se smeje, smeje in pleše Bokavšek naprej, naprej...



J. Plečnik: Vrtna arhitektura

Jokletu se mrači obraz.

»Res bolje, da prijatelj odpotuje v samoprevari. Morda ga le ozdravi tujina.«

V kotu stoji Joža Oštirjev. Z zlato verižico na telovniku se igra in pol mrko pol zaničljivo spremlja z očmi Bokavška, ki poljubuje dekle.

Tudi vanj se ozira Jokle.

»Pes si, Joža, pravi pes! Niti tega se ne sramuješ, da v tvoji gostilni daje za vino. Da ne bi bilo njemu samemu bridko, bi povedal, čuj, Joža, in razbil bi ti Bokavšek požrešno ošabno čeljust.«

Srdi se Jokle. Godba sama preneha. Jokle mrmra nerazumljive pijane besede in glava se mu povesi na prsa.

2.

Bokavšek je sam. Ne more spati. Na senu se premetuje sem in tja. Črna je tema v kotih, črn je strop nad njim in črne so misli v

njem. Ozek je vhod v podstrešni senik. V daljavi se vidi zvezdno nebo. V zvezdno nebo je zbežalo veselje. Sto misli iz tega podstrešja, kjer pajki predejo mreže, grdi, ostudni pajki in odkoder se vidijo zvezde, vse lepe zvezdice rumene. Sto misli od spodaj, z dvorišča, kjer je Manica sedela tolikrat. Sto misli s planote, divjelepe, ko sije solnce, divjelepe, ko se plazijo svinčeni oblaki nad njo. Ne, Bokavšek ne more spati.

Lepa je zemlja, lepa je Manica. Ljubi ga zemlja, njega, kajžarskega človeka, ljubi ga Manica.

»Prav gotovo ne more spati Manica, kot ne morem spati jaz sedaj. O, vendar jo obiščem, dasi je rekla, da je utrujena od dela in plesa in naj ne hodim k njej ponoči; naj pridem rajši jutri, da me k ladji pospremi. O, saj vem, da jokaš, Manica, in nočeš, da bi gledal, kako ti je hudo. Pojdem k njej. Poprej pa

obiščem tebe, zemljica, ki si lepa kot Manica, o kraška zemlja naša!»

Dvigne se Bokavšek in spleza po lestvi na dvorišče, ki mu je latnik s trtami za streho. Nemo sije mesečina med velike liste, na zoreče grozdje. Boža, boža Bokavšek grozdje in bridko mu je v duši.

»Rdečé se jagode. V štirinajstih dneh bo dozorel njih sok. Lansko leto sem trgal s teboj, Manica! Letos prideš sama; trgala boš sama. Misli name takrat! Kočo, ograde, njivice ti bom dal v spomin, da ti bo lažje življenje in da ne pozabiš. Da bi ti bilo grozdje sladko!»

Potuje Bokavšek tik ob robu planote.

»V globinah se v luni morje zlati in lisa v pristanišču je vsa barvana v mesečini kot zlato upanje, ki me ponese v tujino. Argentina, daleč, daleč si. Brezmejne so poti med teboj in domom. Dvakrat jih prevozim zate, Manica!»

Gre Bokavšek v planoto po samotni poti. Pogrezajo se hiše na bregovih v noč. Do obzorij beli zidovi ograd. Brinje dehti v nočnem zraku, ki se vije od morja. Po gričkih so črni borovci. Kot trpka molitev so njih raztrgane veje. Neslišno se zibajo v vetru, neslišno molijo v nebo. Grenko mu je v srcu in molil bi...

Od vasi se sliši harmonika. Jokle zopet igra. Tudi on ne more spati. Ni vesela njegova godba. Samo čemu si meni danes pel o nezvestobi? Morda pa si res le sebi pel in davnim dnem, ko si imel ljubico v šolah.

Bokavšek hodi po razpokani rdeči poti. Pride do prve svoje ograde. Lepa je ograda. Očetu je pomagal skladati zid krog nje. Za zidom diši po drugi otavi. Seno je kosil sam in prvo otavo tudi, druga čaka drugih. Iz Trsta se je vračal, da je lahko kosil sam. O, sedaj se ne bo mogel vrniti več, dolga tri leta več.

Stopa tiho kot v spoštovanju in pride do druge svoje ograde. Senca očeta za zidom, star je in sključen. Komaj ga dohaja on France s kozo, tako je vajej stari. V ozadju grabi mati. Rdeča ruta ji je zvezana za tilnikom. Grabi mati, grabi. Nima besede in le tiho

se ozira nanj, na Franceta. Med zidovi prihaja Manica. Kosilo jim nese, ki ga je strina skuhala doma. Čisto majčkena je Manica, oj, čisto majčkena. Kot jerebička se vrti krog njega in nudi vina, kajti solnce pripeka, strašno pripeka. Vsa zagorela je mala Manica v njem, da so modre oči kot bi gledale iz lepega jutra še zgodaj pred solničnim vzhodom. On jo prime za ročici in jo zakroži po zraku, da je kot jerebička, oj, res kot jerebička, ki se je izza brinjevega grma dvignila nad planoto. Bridkostnolep je spomin v tej zadnji noči. Močan fant je Bokavšek, pa se ne more premagati, in si z rokvom briše oči.

Tretja ograda se širi pred njim. V luninem svitu se svetlikajo cvetice rumenke in vijoličasti podleski med grivasto travo. Preskoči zid Bokavšek in trga, trga rumenke in trga podleske in tlači jih v žepe in joka, joka kot otrok.

»V spomin mi bodo rože nate, zemlja, in nate, Manica!»

Kot v sanjah potuje mimo treh kadunj. Ajda kipi na dnu, ajda diši z rdečih njivic. Ne more gledati v globeli. Kipi mu duša v boli.

»O, Jokle, vem, zakaj si žalostno igral! Prijatelj si mi in čutiš z menoj. Še k oljki pojdem, k svoji samotni, nerodovitni oljki, ki ima solnca premalo, da bi rodila.»

Beži, beži Bokavšek mimo zidov, mimo kadunj, mimo brinja in borovcev, da bi zabil, da bi novih moči dojel za pot, za trud, ki ga čaka za Manico, ljubljeno Manico.

Pa obstane na mestu in blede kot mrtvec, ki ga je črno morje pogoltnilo vase. Telo se mu skloni naprej in oči mu zagore v noč, da bi iz mračne mesečine naredile dan, ki naj pokaže...

Kot obraz divjega lovca je naenkrat njegov obraz. In njegovo srce je krvoželjno, to dobro, zlato srce. Vino, vino, rdeča kri, kipi skozi njega, in bolečina, ki bode skozi srčne stene kot pikanje nepremagljive more.

Oj, beli smeh se je razlegel čez ograde.

V dušo riže pajek ves črn in ostuden kot tisti, ki je pletel v seniku mrežo nad njegovo glavo.

»Manica!«

Oj, beli smeh se je razlegel čez ograde.

»Manica!«

Poslušaj, poslušaj Bokavšek in v dušo se koplje noč, tema, dušiča in nepremagljiva tema. Skozi temo se vijejo gadje.

»Manica!«

V daljavi igra Jokle. Žalostna je njegova godba.

»O nezvestobi si pel danes, Jokle, in glas v pesmi je bil poln trpkega usmiljenja. O, nisi sebi pel, Jokle! Vedel si, kot so vedeli drugi.«

Bokavšek se plazi, plazi naprej. Kot divji lovec je in oči mu gore v strasti za plenom. Neslišni so njegovi koraki. Izboren mu je vid in na vsak kamenček pazi stopinja. Nehote se je roka oprijela zidu in dvignila kamen z njega. Velik je kamen pa je lahak kot peresce. Ne slutiti Bokavšek, da ga ima v rokah. Skozi srce mu polje rdeče vino.

»Hej, da bi jerebičko ujel in morda še samca, ha, ha, še samca! Živela Manica, živela Argentina!«

Plazi se, plazi Bokavšek. Skoraj po vseh štirih hodi. Povešena mu je čeljust. Oči so pa ogenj in bodejo skozi mesečino.

Hej, beli smeh se zopet razlega čez ograde. Pride blizu, čisto blizu. Vsa lepa je Manica za zidom v mesečini nad kadunjo. Goli sta ji rameni in kiti je razvezala čez nje. Smeje se, smeje Manica, da se razlega čez ograde, da odmeva v kadunji. Vsa rdeča je od dela in plesa, vsa rdeča visi v objemu Jožeta Oštirjevega, oj Manica, ti jerebička sladka!

Tik za njima čepi za zidom Bokavšek in prisluškuje. Čuje, čuje vsako besedico. Izboren je njegov sluh in nikdar še ni poslušal tako.

»Že radi imena bi ga ne vzela. Tako smešno ime ima,« pravi Manica in se smeje.

Bokavšek je pijan, pijan. Morda se moti, morda pa le ne čuje dobro.

»In vendar ga pospremiš jutri k ladji?« pravi Joža.

»Kaj pa hočeš! Potrpljenje mora imeti človek s človekom, kaj, Joža!«

»Pa mu reci, da si bolna.«

»Da mu rečem to, pa ostane doma, dokler se ne pozdravim. Kar pusti, Joža, naj ga

spremim. Celo leto sem mu prigovarjala, naj gre.«

»Naj bo, da revše ne obupa.«

Smeje se Manica, smeje se in poljubuje Jožeta.

Bokavšek leži z obrazom v tla in grize zemljo, da ne bi kričal; grize, grize zemljo in hoče ubiti pajka v sebi. Pajek pa se večja, raste; raste do neskončnosti.

Oj, beli smeh se je razlegel čez ograde.

Manica se zdrzne.

»Strah me je, Joža! Če naju dobi, ubil bi oba.«

Joža se krohota glasno.

»Da bi mene in tebe ubil? Starem ga kot nič, čuješ, kot piškav oreh ga starem!«

Bokavšek vstaja na kolena, Bokavšek vstaja kvišku. Kot strašna črna nočna senca je. Joža gleda, Joža ne veruje, senca se riše v samo nebo. Visoko dviga desnico. Kot kladivo mrtvaško visi težki kamen v njej. Za desnico visi ogromni krvavordeči mesec na nebu. Pada, pada desnica kot izpod neba, in kamen udari na glavo. Joža ne veruje in kamen zopet udari na glavo. Joža se zvrne na tla, truplo se vali v kadunjo, Manica je otrpla v grozi. V dnu grla ji je obtičal beli smeh. Dvoje blaznih oči se ji bliža, počasi, počasi. Hoče udariti z desnico v dva zublja, ki ji iz razpaljenega obraza sezata v dušo; desnica omahne. Pa krikne Manica in se dvigne. Okrvavljeni kamen drži Bokavšek v rokah. Spomni se Manica: Smrt je to, in zbeži, beži, teče krog kadunje. Dvoje rok jo vleče za lase nazaj. Beži Manica krog kadunje. Dvoje rok ji sili h grlu. Kriči Manica pridušno: »Bokavšek, Bokavšek!« ...

Oj, beli smeh se je razlegel čez ograde.

— — —

Skozi vas koraka. Ura pri svetem Martinu bide polnoč.

»Vino in ples! Ljudje božji, živela Argentina!«

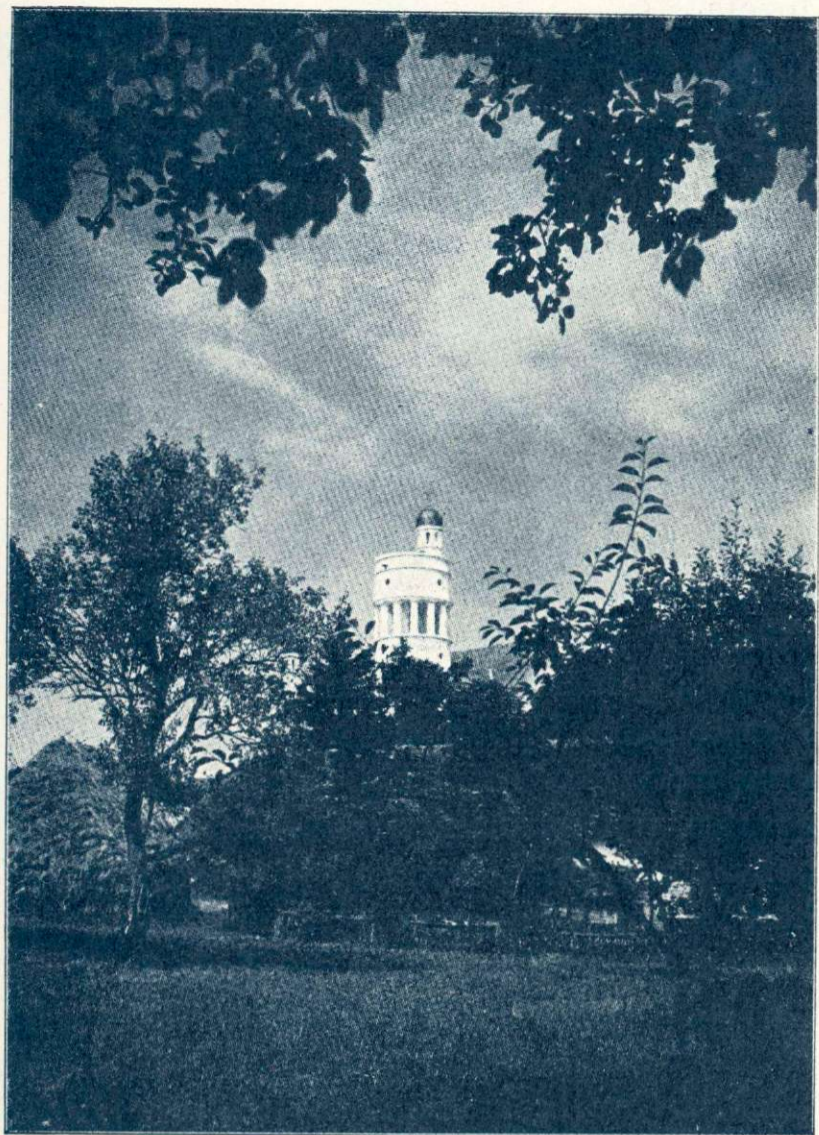
Ljudje se budé, odpirajo okna.

»Srečno potuj, Bokavšek!«

»Živela Argentina, ljudje božji!«

»Korajžen je fant,« pravijo ljudje, se smejejo in legajo spat. Pijana in žalostna do bridkosti je godba, ki jo poje Jokle v podstrešju na koncu vasi. Kot strašna črna nočna senca beži norec Bokavšek čez Kras.

PROSVETNI DEL



J. Plečnik: Stolp cerkve v Bogojini

Arhitektura — poezija

France Stelè

Umetnost je bistven del našega življenja, neprestano nas obdaja kot nekak fluid in neprestano reagiramo zavestno ali podzavestno na njene pojave, a kljub temu nam je neprestano nova, vsak trenutek drugačna, vsak trenutek po svoje bistven izraz sestava, ki ga kaže življenjski kalejdoskop in nobeno še tako sprejemljivo oko, noben še tako oster posluš, nobeno še tako brezbrežno v čuvstvovanjih prekipevajoče srce in noben še tako bister um ni uspel in pač tudi ne bo nikdar uspel, da jo za hip fiksira in vklene v jasno, vsaj za kratek interval veljavno trdno formulo.

Ves tozadeven napor je zastonj pa naj je tudi v bistvu človeškega duha, da neprestano išče jasnosti, trdne stopnje in spoznanja bistva doživetja.

Umetnost spada pač med največje čudeže življenja in je lastna in neobhodna nam, ki duhovno živimo prav kakor sta nam neizbežni

družici religija in ljubezen in vsi drugi čudeži v palači življenja našega duha. Ti čudežni elementi duhovnega življenja tvorijo milje, iz katerega ne moremo, kakor zrak tvori milje našemu telesnemu življenju. Nismo pa napram njim samo v pasivnem razmerju, ampak ravno po njih tudi in celo v prvi vrsti aktivno posegamo v oblikovanje tega miljeja. Prav posebno še po umetnosti.

Med vsemi njenimi sestrami se nam navadno vidi arhitektura najmanj skrivnostna, najbolj oddaljena od virov duhovnega bistva človeških dejstev. Navidez skoro ne moremo ugovarjati temu pojmovanju, saj je nedvomno, da ravno ona v največjem loku niha v pojavnem svetu tega, kar ustvarjajo njeni nosilci, med materializmom in idealizmom, med zgolj konstruktivnim pojmovanjem svoje naloge in najvišjo simboliko ter vse si pokorjajočo sugestivnostjo svojih del.

Temu nasproti ugotavljam, da pač nihče ne dvomi, da so si bogonadarjeni umetniki, to je oni, ki imajo »posluš« od Boga po rojstvu in ne po šoli ali kaki slučajnosti vzgoje, najsi stoje na tem ali onem bregu reke duhovnega življenja, prav blizu v onem usodnem trenutku stvarilne vzhičenosti, v katerem se poraja vse, kar ustvarimo velikega. Nihče ne dvomi, da si v tem usodnem trenutku podajajo roko slikar, kipar, poet, muzik in arhitekt ter je en sam skrivnosten izvor, iz katerega pritaka modrost, ki se zdi nadčloveška, jasnost pogleda, nad katero strmimo ter svoboda poleta, ki je navidez daleč preko človeške moči.

Kot paradoks zveni izjava arhitekta J. Plečnika, izrečena v razgovoru o delih, ki jih objavljamo v današnji številki, in njegovih v Ljubljani se izvršujočih načrtih, da **arhitektura ni nič drugega kot svoje vrste poezija**. V luči pravkar povedanega pa je sama po sebi umevna in samo dokaz pravega pojmovanja arhitekturne umetnosti kot duhovno življenjske funkcije z globljimi vrednotami in globljimi utemeljitvami kot so neposredno dostopne po golih, materielnih oblikah.

S tega vidika opazovan se nam problem arhitekture prav kmalu oprosti tiste namišljene absolutnosti, tiste le sebi namenjenosti ali tistega l'art pour l'artizma, ki ga prepogosto zamenjamo z njegovimi resničnimi bistvenimi potezami. Kakor da je umetnost diktator, ki se mu uklôni, ali pa mu pojdi s poti in kakor da nima resnične nujne funkcije v času, prostoru in miljeju, kjer nastopa, ter ne potrebuje tal, da se postavi na njih — da je torej res pravcata nedostopna eterična hčerka nebes.

Naš čas je že zdavnaj pomedel z aristokratizmom umetnosti, z delitvijo umetnosti na višjo in nižjo, na pravo in nepravo, ter jo uvrstil v

svoj kulturni sistem kot enakopraven element, ki funkcijonira povsod, kjer je zanj dan najprimitivnejši predpogoj, čuteče človeško srcé in duh, stremeč po spoznanju. Z aristokratizmom umetnosti pada tudi aristokratizem umetnika, ki ne vrši več samo »višjih« poslov, ampak, v svesti si svoje prave vloge, nastopa kot oblikovavec povsod, kjer ga zahteva sodobno življenje in kjer se čuti potreba, da zamislom duha njegova roka doda tisto popolnost, ki zadovoljuje prirojeno estetsko nagnjenje življenjske pojave zaznavajoče duše. Umetnik je tako našel tudi zopet pravo razmerje do umetnosti, kajti tudi to je bilo že občutno moteno in se danes prav dobro zaveda, da je za službo družbi in ne za gospostvo. Dalj od tega pravega razmerja umetnosti do umetnika kakor umetnik je pa danes še vedno publika, družba, ki le z veliko težavo najde do umetnosti sploh kako orientacijo, najmanj pa one intimne sočutne, katera je predpogoj »kreativnega« (soustvarjajočega) razmerja družbe do umetnosti; tako razmerje pa šele ustvari tisto ozračje, v katerem zacveto umetnosti vseh vrst.

Ako motrimo Plečnikove arhitekturne izdelke, s katerimi danes seznanjamo našo javnost, posebno če jih motrimo v zvezi z miljejem, v katerem nastopajo in katerega smo skušali v sliki reproducirati, se nam odpre malo okence h koreninam njegovega snovanja in k razlagi pravega bistva onega, kar se brez te zveze mogoče res zdi svojevoljno, posebno pa prevsakdanje in premalenkostno, da bi moglo imeti kak globlji zmisel v okviru onega, kar smo doslej izvajali.

Z izjemo bogojinske cerkve spadajo vsa Plečnikova dela, ki jih priobčujemo, v neko vsaj navidez nesamostojno, podrejeno umetniško sfero, o kateri prevladuje v širši javnosti mnenje, da sploh ne sega do nivója »resnične«, »visoke« umetnosti ter zato ostaja tudi izven interesne sfere umetnika ali arhitekta, ker jo čisto zadovoljivo, če ne bolje izvrši poklicni praktik, t. zv. vrtni arhitekt. Saj v svojem bistvu vsa ta Plečnikova arhitektura ni nič drugega kot vrtna arhitektura, katere cilj je smotrna razdelitev velikih ležečih ploskev, njih vokviritev in dekorativna dopolnitev ter ustvaritev ne samo telesnih, ampak tudi estetskih počivališč, odmornih točk, razgledišč, pa tudi smotrno prirejenih vedut. Arhitektovo delo je tu prirediteljsko, posebno pa dopolnjujoče to, kar dana narava že vsebuje in razlagajoče tiste njene latentne učinkovite elemente, ki sicer ostanejo preveč neopaženi.

Kaj je torej v teh delih tako neobičajno pomembnega, da opozarjamo naše čitatelje na to serijo kot na neko odkritje, neko pedagoško skalo, ki naj si jo prisvojijo, da bodo pravilneje ocenili podobne pojave, kadar jih srečajo?

Da gre za izredno bogat naravni položaj, v katerega so postavljena ta dela kot njegov tolmač, je očitno že po slikah, še bolj pa jasno za tistega, ki ve, kaj pomeni za Prago vrtni teren

ob Praškem gradu nad Malo Strano. Da je Mikuláška cerkev s svojo kupolo prelepa, od koder koli jo zagledaš, ve vsakdo, ki je kdaj užival čare praških vedut. Kakor jo je arhitekt vokviril v interkolumnije stebrov svoje lodže, se nam zdi, da je nazorno lepa tudi za onega, ki bi je še ne bil doumel. Kakor jo obrobna balustrada terase energično reže od glóbeli, iz katere vstaja ter se ji kot formalni kontrast stavi ob stran ostroočrtana piramida, nam drugič podčrta njeno lepoto. Toda arhitektura te lodže sama je lepa in nam kaže od vsake strani drugo mikavno lice: ko se nad obzidanim bregom pojavi nad zelenjem, ki ga opleta, ima eno lice in je menda najbolj samasvoja, ker se zdi poetičen završetek mirno počivajoče ogromne zidne mase. Če jo gledamo kot okončanje nazobčane mase starega zidu, je kakor vesel vzklik nad odprtim bregom, kjer se ti z roba odpre prost pogled. V drugačni razsvetljavi in primerni razdalji ti pričara vizijo egiptovske kolonade in te napolni z melanholično mislijo o minljivosti vsega, kar živi. Mi vemo, da je lepo bizarno razrastlo drevo, budilec fantastičnih misli in slik, ali kakor nam ga je arhitekt vokviril, je postalo spomenik, mimo katerega ni mogoče brez posebne pažnje.

Ko smo pogledali našo serijo s te strani, smo se pač prepričali, da ni pretirana beseda, da je arhitektura poezija, nasprotno utrjuje se nam celo prepričanje, da je vsaj v takih delih v prvi vrsti poezija, ker je skoraj brez praktičnega pomena in je njen izvor v doživetju narave po umetniku ter v njegovem neprisiljenem fantaziranju ob nji. Poet učinkuje z besedami, posebno pótem njih akcenta in ritma, po katerih se nam odkrivajo neslutene bogatije na videz vsakdanjih glasovnih sistemov. Arhitekt učinkuje s formami, njih ritmično razvrstitvijo in akcentom, s katerim jih dvigne iz običajne pojavne vrste v višino močno učinkovitih pojavov.

Tudi bogojinska cerkev je eno tistih del, katerih bogastvo se naravnost razliva po pokrajini in se ž njo veže v vedno novih mikavnih vedutah.

Jasno je, da taka dela niso nikdar nastajala slučajno, ampak so povsod, kjer jih konstatiramo, dokaz, kako so ljudje, četudi mogoče bolj podzavestno, živeli v ozkem kontaktu z zemljo in reagirali na njene potencialne stvarilne momente. Kako čudovita so v tem oziru srednjeveška mesta. Koliko tozadevnega bogastva hrani ravno Slovenija v svojih cerkvicah na gričih! Naravnost čudo te vrste je naša Šmarna gora, ki se prilega na nepopisno posrečen način vrhu gore in ji daje tisto arhitekturno završitev, tisto »krono«, o kateri sanjajo vsi arhitekti vseh časov.

Velika dela arhitekturne umetnosti ne nastajajo iz enostavnega vira, kateri naj bi bila duševnost umetnikova, ampak iz kombinacije raznih stvarilnih, »kreativnih« sil: umetnikove, ki je kot oblikujoča in ustvarjajoča most iz duhovne v pojavno sfero najvažnejša, naročnikove in miljejske. Arhitekt sam bi vam označil to važno

dejstvo nekako takole: Kako je nastala prav za prav ta in ne drugačna oblika danega dela, vam ne bi vedel natančno analizirati, gotovo pa je, da so soodločali tu: že prvi instinktivni zamisel, ki je zabrnul v meni, ko sem dobil prvi stik z nalogo, prvi nedoločni vtis, ki ga je napravil name naročnik, ne samo njegova zahteva, ampak prav posebno njegova osebnost in prvi stik z okolico, v kateri naj bi delo ustvaril.

V kakem razmerju se te komponente spojijo, je skrivnost, gotovo pa je, da so vse bistveno pomembne.

Ako s te strani enkrat pogledamo na arhitekturo, to »najpraktičnejšo in najmanj poetično« med njenimi sestrami, in njene naloge, bomo tudi Plečnikova ljubljanska dela drugače in pravilneje razumeli. Vsaka aprioristična estetika, vse teorije o gradnji mest, vse pričkanje o tem, zakaj tako in ne drugače, je odveč, umestno pa edino ono načelo, za katero se je boril že Prešeren: »Pusti peti mojga slavca, kakor sem mu grlo ustvaril!«

Kadar bodo stali vsi člani estetske verige med alfo — Šentjakobskim trgom — in omegom — Kongresnim trgom — se bo še marsikako oko odprlo za tiste vrednote, ki jih danes še ne vidi. Ta članek pa naj bi bil samo nekoliko utrl pot k pravilnejši presoji pred našimi očmi nastajajočih pojavov.

O postanku umetnine*

Ivan Meštrović

Preden preidem na Michelangelovo delo samo, se mi zdi potrebno razložiti neke svoje misli o postanku umetnine splošno (mislim posebej na skulpturo) in o glavnih elementih, ki igrajo vlogo pri njenem postanku. To smatram za potrebno, ker nameravam posebno s te strani motriti Michelangelovo delo, deloma ker mislim, da je to važno, deloma pa, ker s te strani dosedaj še

* Redki so umetniki, ki so zmožni o svojem delu in o umetnosti sploh povedati svojo misel v taki obliki, da povedano ni samo dragoceno gradivo umetnostnemu kritiku in znanstvenemu estetu, ampak formalno in vsebinsko njihovim umetninam enakovreden proizvod. Ivan Meštrović, ki se je iz preprostih razmer skoraj samo po prirojenem talentu dvignil na eno prvih mest sedanje umetnosti, je pred kratkim napovedal študijo o enem največjih kiparjev vseh časov, Michelangelu, je priobčil v »Novi Evropi«, knj. XIV., str. 243 sl., uvod v to študijo, ki spada nedvomno med najpomembnejše, kar je kdaj umetnik napisal o drugem umetniku, in ki vsebuje odstavek »o postanku umetnine«, ki je tako zanimiv in pomemben ter v svojih osnovnih ugotovitvah tudi tako točen, da naša kulturna žurnalistika ne sme mimo njega na dnevni red. Sledeči članek je kolikor mogoče točen prevod Meštrovićevih izvajanj v o. c. str. 245 do 249. Fr. Stelè.

ni bilo zadosti osvetljeno. Ona vrsta umetnosti, ki ji pravimo »lepa umetnost«, in sicer prav tista, ki ima vidne oblike in ki nam postaja dostopna vsaj deloma po čutu vida — torej arhitektura, skulptura in slikarstvo — obstoji iz dveh elementov, iz materialnega bitja in iz spiritualnega bitja, ki oživotvarja. Materialno bitje je vidno, spiritualno pa nevidno. Drug drugemu sta naravnost nasprotna. Toda predmet te vrste (umetnina) obstoji za nas šele, kadar se ta dva elementa spojita; ker kolikor tudi materija resnično obstoji, ona ne obstoji kot stavba, kip in podobno, dokler se ne spoji z onim nasprotnim elementom, dokler je ta ne oplodi; prav tako duhovno delo resnično obstoji v možganih, kjer se je rodilo, za druge (telesne) oči pa ga ni, dokler se ne spoji z materijo. Ako rečemo, da je kako umetniško delo harmonično, popolno ali ako o njem rabimo kak drug podoben izraz, smo s tem že naznačili, da obstoji iz dveh elementov, ki sta v enakovrednem odnosu drug do drugega, tako da nam nudita določen zmisel onega, kar naj plastični predmet predstavlja. Katera elementa pa naj to bosta, ako ne ona dva, ki smo ju prej omenili: spiritualni in materialni element. Akademski se to označuje kot »harmonija linij«, »oblik« itd., kakor da bi sama oblika brez življenja, to je brez spiritualne vsebine, kaj pomenila. Zato ponavljam, da je v vsakem predmetu harmonija ali disharmonija med spiritualno in materialno stranjo v prvi vrsti, kar pri plastični umetnosti pomeni svetlobo in senco, ki sta jezik izražanja v ti stroki umetnosti.

Rekli boste: ako je to jezik, kako naj se ga naučimo, kako razdelimo svetlobo in senco, da bosta ekvivalentni druga drugi? Mar po velikosti ploskev ene in druge? Ali enako ali neenako? Po kakem pravilu naj postopamo? Slikarska stroka umetnosti je najboljši dokaz, da je jezik likovne umetnosti svetloba in senca; toda ko se v sliki razmerje svetlobe do sence ne menja, je to razmerje pri arhitekturi in skulpturi — kot realni plastiki — drugačno; pri njih se medsebojno razmerje teh dveh elementov menja po jakosti osvetljave, po premikanju solnca, če so umetnine nepremične, če so premične, pa vsak trenutek. Zato je manjši del resnice v tem, da skušnja in tok dela najde pravo razmerje med tema dvema elementoma in tako harmonijo dela; večji del resnice namreč temelji v prvobitnosti dela, preden je bilo začeto, še v ideji. Upali bi si celo reči, da tudi ideja sama prinaša ta dva elementa že iz svojega predidejnega stanja, in da smo tudi pri ideji že preveč v dejstvenosti in zato brez jasnosti o njenem poreklu. Delo ima torej že v svoji klici, preden se v ustvaritelju javi nagon po njegovi ustvaritvi, ono tendenco, ki je v trenutku ustvaritve kakor tudi uresničitve najodločilnejši faktor. Tako ima umetnina tri stadije: prvi nejasen, v klici; drugi v ideji (kar bi odgovarjalo spočetju); in tretji v uresničenju, kar bi odgovarjalo rojstvu. Umetnina ima tudi svojo dobo nošenja, ki je lahko kratka, lahko pa tudi traja

po več let. Uresničenje more biti mrzlično, toda bol ni taka kot ona, ki spremlja prenos iz klice v ustvarjanje. V prvem stanju delo slutimo, v drugem čutimo in gledamo z notranjimi očmi, v tretjem pa se uresničuje — odkriva s temi očmi.

One druge oči — mi ne vemo o njih, kje se nahajajo, a lahko bi jih imenovali oči duše — so mnogo bolj važne in igrajo v primeri z vidnimi očmi večjo vlogo v nematerialnem kakor v materialnem ustvarjanju. Čitatelju se bo mogoče zdela ta trditev nemogoča, zato bom poskusil, da jo s par besedami pojasnim in navedem par dejstev iz dobe uresničitve umetnine. One druge oči, ki se v tem slučaju imenujejo imaginacija, neprestano vidijo in fiksirajo delo, ki je za naše vidne oči nevidno, ker še ni dobilo oblike. Na primer: kipar ima pred seboj svoj blok kamna ali lesa ali česarkoli in vidi v njem figuro, ki jo hoče izdelati, četudi bloka ni niti načel in četudi blok nima tej figuri prav nič slične oblike. Pa ne da bi jo videl samo v glavnih črtah, ampak prav določno; on ne vidi dela samo s tiste strani, s katere gleda blok, ampak tudi od strani in od zad, kjer niti blokove ploskve ne vidi. Logično to pomeni, da je ustvaritev že dovršena v vsi svoji harmoniji, brez sodelovanja rok in oči, in da gre sedaj samo za to, da se kip izvleče iz materiala in napravi viden. — Pa še en primer za to, da so one druge oči voditelj, te pa samo pomagač. Dokler se obdeluje kamen ali les, je nesporno, da dleto ali nož prodirata skozi gosto in neprozorno materijo, preden morejo te naše oči sploh kaj videti: voditelj so jima one druge oči (v tem slučaju plastični čut). Tako one druge oči opredele in razdele svetlobo in senco v resnici prej, preden prodre skozi materijo katerikoli od teh elementov. Telesne oči konstatirajo ter komunicirajo z onimi drugimi (v tem slučaju bi lahko rekli: z intelektom), ki kontrolirajo, ali odgovarja vse onemu, kar one gledajo, ali ne.

Po povedanem se mi zdi jasno, da za pravega umetnika ne more biti pravil in da se ono, kar je umetnosti bistveno, ne da naučiti. Vsak mora sam sebe preizkusiti, ali ima one druge oči ali ne. Res pa je, da so te naše telesne oči pomagač duševnih pri konkretiziranju ideje, kolikor one s pomočjo opažanja teh dajejo ideji obliko; brez nevidnih oči pa more nastati po našem prepričanju pač ilustracija, ne pa prava umetnost, ki nudi sliko in podobje duhovnega življenja. Duševne oči segajo mogoče celo za našo zavest v krajine doživljenj naših prejšnjih bivanj, v pradede nazaj, kjer se po zakonih prirode neprestano po dve črti križata v eni točki, od nje pa se delita zopet v dve in tvorita tako nepretrgano verigo. Niti naše znanje, niti skušnja, niti fantazija niso naše osebne pridobitve, ki bi jih bili osvojili mi sami v omejenem času našega življenja, ampak smo jih podedovali. To podedovanje bi lahko imenovali tudi nezavesten spomin, prihajanje v spomin onega, kar smo že vedeli, in občutenje onega, kar smo že občutili.

Doslej smo poskusili na kratko razjasniti razvoj — rast dela od spočetja dalje. O vzroku spočetja pa še nismo ničesar povedali, kakor tudi ne o kvaliteti (fizijognomiji) in vplivanju v ti smeri. O samem spočetju lahko samo domnevamo, ker se vrši tam, kamor ne segajo niti naša misel niti naši čuti. Mogoče imajo na kvaliteto dela vpliv (v njegovem izvenčutnem stanju) nam neznane in nesporočene misli, želje in čuvstva naših prednikov, njihove vrline in napake. Na kak način pa, koliko ene ali druge — nam je neznano. Dokler je umetnina v nekonkretnem stanju (mi pravimo v misli), dotlej je tudi avtorju samemu meglena in si je je on samo na pol svest. Ko je oblikovana (še v nematerialni formi), je avtorjeva glavna skrb, da jo prenese v vidno formo. V tej smeri deluje neke vrste nagon. Ko pa umetnina dobi vidno formo, bo mogoče avtor sam najmanj mogel pojasniti vse niti, ki so se spletle v vzrok.

Razume se, da je še težje razložiti vzrok — prav kakor vzrok naše eksistence in »prihoda« na svet, to je sprejetja vidne forme. Po opazovanju in razmišljanju bi mogoče mogli zaključiti, da sta duh in materija nerazdeljiva, tako da bi, sledeč duhovno nit, mogli skleniti, da materija ne obstoji in obratno. Napačno in blasfemično je eno in drugo. Ideja je forma božanske prirode, vidna forma pa je njena slika. Forma in ideja, vzvišena misel in vidna manifestacija prirode v samem božanstvu sta prednja in zadnja stran predmeta. Tako je tudi prava umetniška koncepcija v svojem bistvu najbolj podobna naravni koncepciji. Njen vzrok je skrivnost, kakor je skrivnost naše življenje, izvor pa jima je isti. To se pravi, da gre z življenjsko afirmacijo, oziroma z njeno potrebo, vzporedno tudi duhovna. Ona je glas in pesem duševnega življenja, obenem pa tudi fizičnega in sprejema formo kakor življenje, da bi postala razumljiva našemu fizičnemu bitju. Ona nam je dokaz, da je človeštvo večno celota, kakorkoli je minljivo kot poedinec.

Bolj jasno pa nam postane razvijanje ideje, ko se inkarnira. Njena matica, v kateri se inkarnira, preden začne živeti za naš um in naše čute, obstoja iz naših najzgodnejših osebnih spominov vseh čutov, posebno pa treh glavnih: vida, sluha in tipa, po katerih harmoniziramo s prirodo. Na čut vida vpliva podnebje, pokrajina, spremembe barv, barva ljudi in živine, steblovja in bilk. Na sluh vpliva veter, grom, šum vode, melodija pesmi in ton glasu in govora naroda. Prav tako prihaja v poštev oblika tal in njih sestav, ker tvorita akustiko glasu in vetrovom. Kajti njihov struktivni katakt daje sugestivno intenziteto. Te osnovne stvari so po našem mnenju skupne vsem strokam umetnosti, kajti dokler je njihova vsebina samo spiritualna, ni naklonjena nobenemu čutu posebej, ampak vsem enako. Kakor hitro pa se akcentuira idejni spol, takoj zahteva tudi svojo posebno hrano. Pri muziku se takoj spaja z zvoki vetra, in šumenjem rek; pri slikarju z barvo pokrajine, neba ali česa dru-

gega; pri kiparju in arhitektu s hribi, stebli, ljudmi itd. Tudi kadar muzik ne posluša, ampak gleda, mu vse proizvaja melodijo in ritem; slikarju, kiparju in arhitektu pa tudi ono, kar slišijo, ustvarja barvo, formo in konstrukcijo. Če muzik stoji pred sliko ali skulpturo ali stavbo, je v glavnem melodična senzacija v njih, ki deluje nanj. Slično je z umetniki drugih strok, kadar poslušajo muziko. Za lajike so te stroke umetnosti popolnoma ločene druga od druge radi svojega različnega načina izražanja, za one pa, ki morejo prodreti do duhovne strani, so spojene in je jasno, da imajo skupen vir. Vsaka umetniška stroka, ki je na višku, ima tudi elemente drugih: v muziki imamo tudi arhitektonsko struktivnost, kiparsko plastičnost in slikarsko barvo; prav tako je v plastični umetnosti ritem in melodija. Prava poezija ima elemente vseh in prav za prav ni nič drugega kot kombinacija vseh skupaj. Ni treba niti poudarjati, da je v sliki arhitektonska konstruktivnost in kiparska plastika, ali narobe, da je v skulpturi in arhitekturi poleg realne forme tudi slikarska iluzija. Ali vseeno je treba, da ima vsaka stroka svoj spol, ker, kadar ga ni, je omahljiva, brezbarvna, jecljajoča in brez značaja. Nikdar pa ni tako pri umetnini, ki je nastala spontano, instinktivno in intuitivno, pač pa največkrat pri tisti, ki je nastala pótem intelekta, brez prave inspiracije, torej po spekulaciji, namesto po inspiraciji. Avtor take umetnine je zgrešil izbor svojega jezika — v njem, v njegovem nagonu za izrazom ni dosti naglašen spol.

Polemika

Umetnostni nazor Jos. Vidmarja

Namenil sem se k umetnostnim nazorom Jos. Vidmarja, ki jih postopoma razvija v svoji reviji »Kritiki«, napisati nekaj opazk iz tega-le razloga: Vidmarjev umetnostni nazor nima značaja v sebi zaključenega, čeprav še ne dovršenega sistema, marveč je zgolj pisana zbirka najrazličnejših dognanj, ki si često med seboj nasprotujejo ter drugo drugo prevračajo, pobijajo in preklicujejo. Zato je nemogoče, Vidmarjevemu nazoru nasproti postaviti oster, naravnost mereč odgovor, ki bi v vsaki točki précej zadel celoto. Zavedam se, da moja interpretacija Vidmarjevega nazora ne upošteva vseh subtilnosti in logičnih ali nelogičnih možnosti, ki jih vsebuje; to tudi ni moj namen. Poizkusil bom namreč samo opozarjati na podlagi poedinih konkretnih primerov na njegove načelne zmote, napake in očividne nezmiselnosti. Mimogrede pristavljam, da ima neenotnost in pogrešenost Vidmarjevega umetnostnega nazora svoj poglobitni vzrok v popolnem in pomanjkljivem poznanju nekaterih osnovnih vprašanj, tičočih se duhovnega življenja sploh, in šele v drugi vrsti v nezadostnem poznanju umetnostnega materi-

jala, na katerega se sklicuje. Kruto se je maščevalo nad njim tudi dejstvo, da je šel brez vsakih priprav takoj na najbolj težavno delo, ustvaritev enotnega sistema, pri čemer se je morda preveč in lahko-miselno zanašal na prirojeni mu estetski instinkt. Mnogo pametneje bi bil storil, da je vsaj za dogleden čas še ostal zgolj pri praktičnem kritičkem poslu, ki mu nedvomno bolj odgovarja. Njegovo teoretično delo pa je tako, da se ruši samo v sebi, ker je brez vsakih opornih točk.

1. Pojavi duhovnega sveta, kakor religija, etos, umetnost... so Vidmarju po svojem bistvu in značaju popolnoma tuji in krivo tolmačeni. Ker je hotel za vsako ceno in po katerikoli poti ter na najkrajši način priti do zastavljenega si cilja, je problematiko duhovnega sveta zelo enostavno razrešil z naslednjo shemo, ki je nekak talni načrt za zgradbo njegove celotne umetnostne teorije. Ta talni načrt pa se je pokazal vse preveč enostaven za komplicirano zgradbo, zato je bilo treba prezidavanja in prizidavanja na vseh koncih in krajih.

Ločimo telesni, duševni in duhovni svet. Duševni svet je svet mišljenja in čuvstvovanja, ustvarjanja sistemov (verskih, etičnih, političnih...) in znanosti. »Duševnost je podvržena načeloma potrebe in koristi« (Kritika, I., str. 1.) Duhovni svet pa je svet neposrednega dožemanja pojavov, to je njih doživljanja; pótem njega šele prodro pojavi do duhovnega središča v človeku, »ki jih sprejme svobodno, brez ozira na njih odnošaj in njih pomen napram lastni osebi; in le taki pojavi dobre svojo pravo podobo«. (Kritika, II., str. 2.) Duhovno življenje je sodoživljanje vsega; ono napravi človeka svobodnega, ga reši iz oklepov in ječ lastne osebnosti. Svoboda pa je elementaren odnos napram življenju, ki ga je zmožen samo nezaveden svetovni nazor. Nezaveden svetovni nazor pa je — po Vidmarju — ne racijonalno spoznan, marveč intuitivno doživljen. Ker je le umetniško doživljanje intuitivno, je edini nezavedni svetovni nazor — umetniški. In tega nezavednega svetovnega nazora, ki doživlja svet in gleda nanj duhovno, izraz je — umetnost. V nekem zmislu je torej po Vidmarju umetnost izraz same sebe. Ta zamotani klobčič je treba najprej razvozlati.

Predvsem je jasno, da je Vidmarju duševni svet po eni strani svet »racijonalnih« duševnih funkcij, to sta razum in čuvstvo, po drugi strani pa svet racijonalnega, morda bolje racijonalističnega dožemanja pojavov. Nasprotno mu pomeni duhovni svet intuicijo in iracijonalno dožemanje pojavov.

Duševni svet je nižji, najvišji je duhovni svet — po Vidmarju. V tem, tu označenem zmislu po mojem tudi.

Da je moje tolmačenje pravilno, je razvidno iz premnogih mest v »Kritiki«, izmed katerih naj jih navedem še dvoje. Umetnik gleda svet »neposredno in zato umetniško«. (Kritika, I., str. 148.) »Pomen pa ima umetnost za nas v tem, da nas uči« neposrednega doživljanja. »Za neumetnika je potemtakem umetnost ne le izraz neposrednega doživljanja, marveč tudi edina praktična šola za lastno neposredno doživljanje in s tem važna pot do izpolnitve in poplemenitenja vsega našega življenja.« (Kritika I., str. 149.) Neposredno doživljanje pa je tisto svo-

bodno itd. — tako se neprestano začena circulus iznova.

V podani karakteristiki duhovnega sveta po Vidmarju pa se nahajajo misli, ki pomenjajo v celotnem kontekstu Vidmarjevega nazora vse mogoče, le omejeni karakteristiki ne služijo z ničimer in hodijo povsem svoja in druga pota ter niso v nobeni zvezi s prejšnjim zmisлом logike. To bom pokazal kesneje. Enotni nazor se raztrga in se razide na več smeri. Tako zvana svoboda, to je svojevrsten, le umetniškemu — intuitivnemu — doživljanju lasten odnos do sveta, se razodene kot princip naturalizma tako v umetnosti kot v duhovnem življenju sploh, intuitivnost — iracionalnost sama pa le kot princip, oz. zakonitost umetniškega ustvarjanja kot psihološkega procesa.

Te in take pomene, ki so v istih logičnih zvezah in vrstah različni, bom zaenkrat obšel in pridržal samo tistega, ki je za ono karakteristiko neobhoden — ker težko je najti izhod iz take zamotane mreže.

Kar se tiče Vidmarjevega pojmovanja duhovnega sveta, se nam predvsem pokaže dvojje osnovnih napak.

Vidmarjev namen in cilj raziskavanja je, priboriti umetnosti — četudi na malo legalen način — v duhovnem svetu prvo in osrednje mesto in ji z neko čudovito brezobzirnostjo preskrbeti legitimacijo svetovnega nazora. Postopanje si je skrajno olajšal z znano razdelitvijo duševnega in duhovnega sveta, ki mu je brez vsakega napora prinesla zanj važno in potrebno rešitev kakor na pladnju: religija, etos... sta pojava duševnega — nižjega sveta. Na ta način preostane kot pojav duhovnega sveta samo še — **u m e t n o s t!** Umetnost je stopila na mesto religije in etosa in to tem lažje, ker je itak že vedno bila »podzavestna religija vsega človeštva« in ker je itak vedno že oznanjevala samosvoj, edino pravilen etični nazor — do danes še poleg »oficijalnih« religij in etik, od sedaj zanaprej pa bo umetnost edina in najvišja religija na zemlji.

Drugi del tega Vidmarjevega — skoraj neverjetnega — naziranja si pridržim za kesneje, ko ga bom s pomočjo citatov točneje opredelil in spravil v pravilen odnos.

Za sedaj naj brez daljšega dokazovanja ovržem Vidmarjevo **z m o t o**, ki tiči v tem njegovem nazoru, če to sploh še moremo imenovati nazor.

Ta njegov nazor obstoji v tem, da smatra za reprezentanta duhovnega sveta zgolj — umetnost, ne pa tudi religije, etosa... znanosti. O tem, čemu ta nazor Vidmarju koristi, sem izpregovoril ravnokar; to je vprašanje zase.

Takoj pripominjam, da je ta razdelitev in opredelitev duhovnih pojavov kot takih s svetovno-nazornega stališča neupravičena in napačna; dopustna in možna je le s filozofskega stališča, s katerega bi se Vidmarju odprla notranjost in bistvo ter svojevrstna zakonitost in značaj, to je **avtonomnost** duhovnih pojavov. Za vsak duhovni svet je bistveno, da je objektivni — to je svet vrednot, ki mu na psihološki strani odgovarja čuvstvovanje, ali doživljanje teh vrednot. Duhovni svet je diferenciran, na objektivni strani po različnih vrednotah, na subjektivni po različnem čuvstvovanju ali doživljanju, diferenciran pa kvalitativno, in sicer **e l e m e n t a r n o**. To pa se ne pravi

nič drugega kot to, da ena vrednota ne more zamenjati ali nadomestiti druge, postavim estetska (umetniška) religiozno ali etično in obratno; enako kot na predmetni je na psihološki strani: estetsko čuvstvo n. pr. ne more zamenjati ali izpodriniti religioznega ali etičnega. Kot so vrednote stalnice, so čuvstva kot dojemalni organi psihološko-elementarne danosti.

Iz tega z vso jasnostjo sledi, da je shema, na kateri Vidmar gradi, pogrešena in v principu napačna in da je nezmiselno, pojavom kot sta religija in etos »drekati značaj duhovnosti. Prav tako se je izkazalo, da je vse njegovo prizadevanje, izprazniti umetnosti mesto religije in etosa, brezplodno in skrajno nepremišljeno v znanstveno-etičnem zmislu.

To je tista prva osnovna napaka.

Pri tem pa moram vendarle opozoriti še na zanimivo dejstvo, ki sem ga bil že omenil, da namreč Vidmar obravnava umetnost vedno in povsod — z eno samo izjemo morda — zgolj s svetovno-nazornega stališča, nikoli pa ne kot avtonomen duhovni pojav, v sebi zaokrožen in zaključen svet, v katerem deluje lastna zakonitost. Zanimivo je to, da Vidmar pri umetnosti nikoli ne spregovori o **e s t e t s k i h v r e d n o t a h** in estetskem — v najožjem zmislu — čuvstvovanju (ne o umetniškem doživljanju, ki se tiče vsebinske plati umetnine, ali umetniškem ustvarjanju; to so druge stvari). Tu mislim na **l i k e** kot nosilce estetske vrednote — to je lepote (pa ne v Vidmarjevem vsebinsko-etičnem zmislu, marveč v »likovnem«) in na odgovarjajoča estetska, ne morda zgolj vsebinsko-etična čuvstva. Ker se pri Vidmarju družijo nepoznanje duhovnega pojava umetnosti z nepoznanjem ostalih duhovnih pojavov, ni zato nič čudnega, če je pri razvijanju svoje teze postopal tako nestvarno. In to nepoznanje samo, še bolj pa, ker in v kolikor je vzrok vseh napačnih premis, sem bil zgoraj obsodil. Sicer pa menim, da je tako gledanje na umetnost samo na sebi dopustno in življenjsko opravičeno, še več, da je sodobno — duševna potreba našega časa, kljub riziku nestvarnosti, kjer ni nevarna. Nevarna pa je, če se s tem zanaša zmeda in nered v duhovni-objektivni svet vrednot, če se krivo tolmači na tak način, da se dragocene življenjske vrednote zakrivajo in uničujejo.

Vendar je omenjeno dejstvo samo na sebi in z ozirom na Vidmarja dovolj važno, da spregovorim o njem še nekaj besed.

Kljub avtonomnosti je umetnost vendarle v organski zvezi z ostalim duhovnim življenjem, kakor z religioznim, etičnim... Umetnost ne predstavlja samo sveta estetskih vrednot kot takih, marveč je vedno in povsod ter nujno tudi **i z r a z** vsakokratnega svetovnega ali življenjskega nazora, v katerem tvori ves ostali duhovni svet vrednot svojevrsten, edinstven kozmični red, ki ga »ustvarja« osrednje življenjsko čuvstvo; ustvarja pa v tem zmislu, da se doživljanje vrednot spreminja, da menja svojo orijentacijo i. t. d. Torej »ustvarja« ne v subjektivističnem zmislu, ker svet vrednot je, kakor smo ugotovili, objektivni in stalen. Umetnost je torej z življenjskim nazorem v kavalni zvezi. Umetnost je adekvaten izraz svetovnega nazora, ne da bi se s tem količkaj in kakorkoli prekršila njena avtonomnost. Gospodarstvo n. pr. se menja, njegova zakonitost ostane

neizpremenjena. In le v tem zmislu moremo in smemo govoriti o »absolutni« umetnosti. K temu zadnjemu vprašanju, ki ga je Vidmar popolnoma izgrešil, se še povrnem.

Umetnost kot izraz svetovnega nazora pa je aktualna življenjska vrednota, neločljivo spojena z duhovnim svetom (religijo, etosom). Da gleda torej Vidmar na umetnost predvsem, oziroma izključno kot na izraz določnega življenjskega nazora, je docela v redu — s prej začrtano omejitvijo — in njegova polna življenjska pravica. Iz tega sledi, da Vidmarjevo ocenjevanje umetnosti ni estetsko, marveč etično. On ne meri umetnosti s kvalitetskimi, temveč z vsebinskimi, religiozno-etičnimi, to je svetovno-nazornimi merili, ki ležijo izven umetnosti in sami zase obstojajo. Po Hansu Roseju (Spätbarock, München, 1922) je tako stališče plod občestvenega svetovnega nazora — v nasprotju z individualističnim.

O tem svojem stališču se je Vidmar sam dovolj nedvoumno večkrat izrazil, n. pr.: »Ne smemo pa pustiti temu prepričanju (to je, da, »najvišje merilo umotvora je njegova pesniška, to je oblikovalna sila« — v nasprotju z vsebinsko spoznavno silo) njegove veljavnosti v današnjih časih. Nasprotno, meni se zdi lepo in vzorno opisovanje in opevanje človeško brezpomembnega in nevažnega dandanes — osladno in sodobnega resničnega umetnika nevredno delo. Ljubše mi je pomanjkljivo oblikovano delo, ki ima mnogo človeško dragocenega, kakor pa vzorno oblikovan, v človeškem zmislu pa vsakdanji ali neglobok umotvor.« (Kritika, I., str. 98.) Priznavam, da je to Vidmarjevo stališče v bistvu v resnici sodobno in se ga mu torej ni treba sramovati.

Druga napaka, katero sem bil napovedal, je pa ta-le:

Vidmar je pristaš spiritualističnega, v svojem jedru religioznega svetovnega naziranja. Zato zahteva, da bo umetnost izraz samo tega in takega nazora. Napaka pri tem je zgolj trditev, da je umetnost kot taka, torej sama po sebi že izraz tega življenjskega naziranja, oziroma je vedno bila in bo. To zmoto sem bil nakazal že takoj v začetku in jo bom kesneje razgalil in ovrigel.

Tudi o tem se je Vidmar dovolj jasno izrazil, n. pr.: »Značaj prošlega stoletja, stoletja pozitivizma in skrajnega materializma je brezdvomno človeško pasiven. Prehajamo v novo stoletje aktivnosti, spiritualizma in vere.« (Kritika, I., str. 99.) Stavek, kakršen je, bi mogel stati doslovno tudi v »Križu na gori«, glasniku istih idej. Na drugem mestu pravi: »Duševnost premišljuje življenje in svet, ju proučuje, ustvarja sisteme in znanosti, toda ne spozna ju nikoli, zakaj življenje in svet sta neskončna, človek pa umrljiv in omejen.« (Kritika, II., str. 1.) Zato se Vidmar zavzema za religiozni značaj umetnosti, ki da ji je lasten in bistven, zato mu je umetnost »podzavestna religija vsega človeštva«. Na zmoto, ki je s tem njegovim nazorom v nekaki logični zvezi, sem bil že opozoril.

Vidmar je torej v umetnosti nujno pristaš »ekspresionizma« v bistvenem in ne samo v strujarskem zmislu. Sicer pa je itak eno od drugega neločljivo. Vendar pa se tozadevno v Vidmarjevem nazoru pokaže protislovje, ki ga po drugi strani razodene kot

zagovornika naturalizma. Obojnega se bom še dotaknil pozneje.

Spiritualistično-religiozen svetovni nazor je po svojem bistvu proti-racijonalističen, njegovo dojemanje, doživljanje pojavov je iracijonalno.

Presenetljiv pa je sedaj način, kako Vidmar s tem dejstvom postopa in kako ter kaj vse na njegovi podlagi gradi.

Vidmar — po zmislu — sklepa: Umetniško doživljanje sveta in pojavov je intuitivno, iracijonalno, neposredno, prodira v bistvo stvari. Edinole tako doživljanje je duhovno — torej v zmislu spiritualizma in vere. Edinole — umetniško doživljanje (ne ustvarjanje!) je duhovno, nobeno drugo. Ergo je umetniško dojemanje sveta oni edino pravilni svetovni nazor in njegov izraz — umetnost.

Na circulus, v katerem postaja umetnost izraz same sebe, sem bil že v začetku opozoril.

Edino svetovni nazor umetnosti je iracijonalen, edino on vsebuje spiritualističen, religiozen aspekt na svet in življenje, zato je in mora biti umetnost izraz le tega in nobenega drugega svetovnega nazora.

Tukaj pripominjam, da Vidmar pod pojmom »svetovnega nazora umetnosti« ne skriva morda umetniške modifikacije kateregakoli svetovno-nazornega doživljanja sploh, marveč da mu v resnici pomeni svetovni nazor kot tak. N. pr.: »Tako gleda na življenje umetnost, ... to je vsepovsod njen svetovni nazor ...« (Kritika, I., str. 138.) »... s tem, da umetnost vdano sprejemaš, pripoznaš resničnost njenega svetovnega nazora.« (Kritika, I., str. 139.)

V svrhu lažjega izhoda pa Vidmar zavedno ali nezavedno istoveti vsak iracijonalni — duhovni — svetovni nazor z nezavednim, vsak racijonalni, boljše racijonalistični pa z zavednim. Tukaj so tajna vratca, ki jih je treba zazidati.

Vidmarju se namreč s pomočjo tega istovetenja izkažejo vsi ostali, »oficijalni« svetovni nazori — poleg umetniškega — kot zavedni, torej racijonalistični, neduhovni, ki jih umetnost ne more in ne sme izražati, če hoče ostati prava, čista umetnost. Na ta način se pri Vidmarju ta opredelitev srečno ujema s prvotno razdelitvijo duševnega in duhovnega sveta, s katero je vsem duhovnim pojavom razen umetnosti prisodil mesto v duševnem — nižjem — svetu, tako tudi religiji in etosu. Tako sta torej tudi religija in etos, ki tvorita osrednji element skoraj slehernega svetovnega nazora, duševna — neduhovna pojava, ki jih mora umetnost oklanjati, ker ovirata neposredno doživljanje sveta in pojavov.

Tukaj moram lastno opredelitev duhovnega sveta in pojavov dopolniti v toliko, da so med temi pojavi faktično nekateri racijonalni, tako n. pr. znanost, drugi pa iracijonalni, torej duhovni v Vidmarjevem zmislu, tako n. pr. predvsem religija, ki pa ji on odreka »duhovni« značaj. Pripominjam še to, da religija sama ali etos sam še ni noben svetovni nazor v širšem zmislu, marveč le eden — to pa bistven — izmed elementov, ki ga tvorijo. Svetovni nazor pa zadobi svoje jedro in značaj v osrednjem elementu, pa naj si bo ta religija ali znanost. Če je središče svetovnega nazora religija, bo svetovni nazor religiozen, spiritualističen. Tudi Vidmar priznava religijo

in etos kot osrednji življenjski — svetovno-nazorni vrednoti, ko pravi: »... prehod iz posvetnosti v religioznost je pot vseh zbranih in velikih duhov človeštva.« (Kritika, I., str. 43.) Na drugem mestu: »Korenina ali osnovno življenjsko načelo vsega človeškega... je npravni zakon. To je vprašanje dobe, tu je iskati resnico...« (Kritika, II., str. 4). Mimogrede le pripomnim, da Vidmar tu indirektno vendar priznava avtonomnost teh dveh duhovnih pojavov.

Vidmar je v zmoti, ko meni, da je zgolj umetniško doživljanje iracionalno. Kakor da bi religiozno »doživljanje« sveta bilo racionalno, ko je baš ono iracionalno, neposredno v svojem najglobljem bistvu in zmislu. To dejstvo priznava indirektno tudi Vidmar sam, ko govori o umetnosti kot »podzavestni religiji« in zahteva od nje vsebinsko-religiozni značaj — po drugi strani pa svoje lastno prepričanje zanikuje, ko vse zavedno istoveti z racionalnim.

»Zakaj tam, kjer ga (namreč Tolstega, op. pis.) v poznejših delih vodi zavedni svetovni nazor, sploh prestane biti umetnik.« (Kritika, I., str. 120.) Zavedni svetovni nazor je nemerodajen, je nevažna oziroma malo važna urejenost umetnikovega mišljenja. (Kritika, I., str. 120.) »Šele ko neposredni vpliv umetnosti na človeka preneha, se vzbudi vse privzeto, zagori zavedni svetovni nazor in se upre zoper edino resnico življenja.« (Kritika, I., str. 139.) Na istem mestu pa Vidmar sam trdi, da je svetovni nazor umetnosti lahko tudi nezaveden. Toda ta svobodni svetovni nazor, ki ga uči umetnost, mora (podčrtal jaz) biti zavedni svetovni nazor misleca, ki naj umetnost uspešno tolmači, sodi in uči. (Kritika, I., str. 138.) Torej je tudi umetnostni svetovni nazor lahko zaveden, ali celo mora tak biti, čeravno »se upre zoper edino resnico življenja,« ki jo uči baš — umetnostni svetovni nazor. Čudim se, da se Vidmar take nezmišelnosti ne zaveda.

Da je neko doživljanje iracionalno, s tem nikakor še ni rečeno, niti da je zavedno, niti da je nezavedno. Lahko je oboje. Vendar je zame svetovno-nazorno doživljanje, kakor doživljanje sploh, tem intenzivnejše in razvitejše, čim zavednejše je. O tem, mislim, mi ni treba dalje razpravljati.

Umetniško doživljanje sveta, ki pa ni drugega kot svojevrstno modificirano svetovno-nazorno doživljanje sploh, pa je lahko racionalno ali iracionalno — kar je pač posledica svetovnega nazora — zavedno ali nezavedno. S tem, da umetniško »doživljanje« ni nujno iracionalno, pa pade nova oporna točka za Vidmarjevo tezo, da je umetnost kot taka že »duhovna«, torej nekaka »podzavestna religija«. V tem svetovno-nazornem, ne filozofskem zmislu, je po svojem bistvu duhovna le religija ali svetovni nazor, ki mu tvori religija središče, ali umetnost, ki je izraz tega in takega svetovnega nazora. Nekaj drugega pa je umetniško ustvarjanje, ki je tudi po svojem vedno iracionalno.

Iracionalni, oziroma — po Vidmarju — nezavedni svetovni nazor, ki je le svetovni nazor umetnosti, pa je svoboden in nevezan. Ta svobodnost, oziroma nevezanost pa pomeni Vidmarju, seveda nehote, dvoje. Enkrat mu pomeni nevezanost na »zavedni«, to je racionalni svetovni nazor, ki ovira neposredno umetniško doživljanje in čistost spočetja. »Najnevarnejši

nasprotnik vsakega v svobodi spočetega privida pa je umetnikov zavedni svetovni nazor, ta okosteneli surogat živega spoznanja, ki pri nobenem umetniku ne doseže vsebine njegovih vizij, pri marsikaterem pa je zmislu njegovih intuitivnih spoznanj celo nasproten. Če umetnik dopusti, da se med njegovo vizijo in med njegove oči vrinejo ta nerodna in napol slepa očala, se lahko primeri, da umetnina izgubi vso svojo dragocenost.« (Kritika, I., str. 150.) Pristavljam pa, da V. tudi v tem slučaju pod »zavednim svetovnim nazorom« ne misli morda zgolj racijonalistično-mehaničnega, zakaj njemu so pojavi s stališča vsakega svetovnega nazora — razen umetnostnega — »umstveno popolnoma točno opredeljivi in opredeljeni.« (Kritika, II., str. 3.) Značaj, katerega Vidmar pripisuje vsem svetovnim nazorom brez izjeme, pa je značaj zgolj naturalističnega svetovnega nazora. Umetnost kot njega izraz pa more biti zaradi tega vseeno »čista in prava«, to pa seveda ne v svetovno-nazornem, marveč v estetskem zmislu, čeravno umetniško dojemanje sveta sedaj ni iracionalno, marveč racijonalistično, neduhovno. Enotnega »svetovnega nazora umetnosti« tedaj tudi spričo tega dejstva — ni in ne more biti. Ko bom govoril o katoliškem svetovnem naziranju, se bom tega poslednjega vprašanja o vezanosti intuicije v svetovnem nazoru dotaknil še enkrat.

Drugič mu pomeni nekaj docela nasprotnega, in sicer princip naturalističnega umetniškega oblikovanja, ki bi ga moral s stališča svoje ideologije v bistvu zanikati, kar po eni strani v resnici tudi stori, po drugi strani pa ga svetovno-nazorno naravnost afirmira in postavlja kot normo. O tem bom spregovoril na mestu, kjer bom obravnaval protislovno dvojnost Vidmarjevega umetnostnega nazora.

2. Vidmar sam priznava, da je umetnost izraz najrazličnejših in celo nasprotujočih si svetovnih naziranj, ne da bi s tem prenehala biti »prava« umetnost — v estetskem, ne svetovno-nazornem zmislu. Vidmar priznava, da se umetnost baš zaradi tega menja in spreminja tako v snovi in vsebini kakor v obliki — da torej v tem zmislu ni absolutna. In samo to in nič drugega nista trdila Izidor Cankar in Stanko Vurnik, katerima je Vidmar v članku »Pogovor o Arhimedovi točki« (Kritika, II., št. 2) v isti sapi s prej navedeno lastno trditvijo dokazoval vprav nasprotno, da namreč umetnost je — absolutna. Omenil sem že, da moremo o umetnosti kot absolutni govoriti samo v tem edinem zmislu, da je umetnost avtonomen svet zase, ki ga ureja svojevrstna, le njej imanentna zakonitost — dočim se je tu Vidmar postavil na stališče »edinozveličavnega« svetovnega nazora umetnosti, katerega izraz da vsekdar je in mora biti umetnost, če hoče, da ostane »prava in čista«. Toda kako se to sklada z Vidmarjevim nazorom, »da ne more umetnosti vdano slediti nekdo, ki je ob njeni strani vedno v strahu za svoj edinozveličavni nazor«. (Kritika, I., str. 138.) Ali z nazorom, da »svetovni nazor, ki ga uči umetnost, mora biti zavedni svetovni nazor misleca, ki naj umetnost uspešno tolmači...«. S tem se Vidmar bori zoper svoj lastni »edinozveličavni« nazor...

Vidmar torej priznava, da umetnost svetovno-nazorno ni absolutna, da se spreminja in menja. »Še

večjo različnost očituje... najvažnejši umetnostni element — oblika, ker se v ničemer izpremembe svetovnega nazora v človeštvu in posamezniku ne odražajo tako jasno kakor ravno v obliki.« (Kritika, II., str. 18.) »Vsaka doba ima čisto svoje potrebe. Človeštvo si neprestano postavlja same prehodne resnice...« (Kritika, II., str. 5.) »Podoba je, kakor da bi današnje človeštvo... upalo najti v umetnosti kot izrazu duhovnosti tisti novi etos, ki ga življenje potrebuje...« (Kritika, II., str. 4.)

Kljub temu — kar pri Vidmarju ni nič čudnega — pa svetovno-nazorno relativnost umetnosti zanikuje in poudarja stališče absolutne umetnosti v svetovno-nazornem zmislu. Edini svetovni nazor, ki ga umetnost sme in mora — že po svojem bistvu — izražati, je »svetovni nazor umetnosti«.

Poudarjam ponovno, da Vidmar pod »svetovnim nazorom umetnosti« ne razume morda umetniško-svojevrsne modifikacije svetovno-nazornega doživljanja sploh, marveč svetovni nazor kot tak, to je enotno gledanje in vrednotenje sveta in pojavov, njih religioznega in etičnega ocenjevanja, kot sestav resnic, nauk, ki ga oznanjuje.

Če se torej Vidmar bori proti »ostalim« svetovnim nazorom zategadelj, ker svet in pojave z nekega določnega, enotnega vidika presojuje in ocenjuje, ker učijo resnice, ker so nauk — se bori proti svetovnemu nazoru kot takemu, torej tudi proti svojemu lastnemu, ki je »svetovni nazor umetnosti«. Iz tega tudi sledi, da če svetovni nazor umetnosti ne ovira umetniškega doživljanja, ga tudi »ostali« svetovni nazori ne morejo ovirati, ker se od onega po svojem značaju v ničemer ne razlikujejo.

Vidmarjev »svetovni nazor umetnosti« se od »ostalih« razlikuje samo vsebinsko, torej po tem, da gleda na svet drugače, da oznanjuje in uči drugačne, nove resnice, ki pa da so v umetnosti prastare.

Po eni strani odklanja Vidmar »ostale« svetovne nazore zaradi tega, ker postavljajo norme in konkretna navodila za življenje in so baš in prav vsled tega za čistost umetniškega doživetja kvarni, ker kalijo neposrednost, jo ubijajo in vklepajo intuicijo — po drugi strani pa svetovni nazor umetnosti, ki ga sam propagira, prav tako postavlja norme in daje navodila za življenje.

O svetovnem nazoru umetnosti kot takem kesneje.

Naj navedem nekaj primerov, ki dovolj nazorno kažejo Vidmarjevo pojmovanje svetovnega nazora umetnosti.

Po Vidmarju uči umetnost neko svojo, določno etiko »v nasprotju s preprosto moralo vseh oficijalnih religij...« (Kritika, I., str. 158.) To etiko »uči življenje in njegov duhovni odsev — umetnost«. (Istotam.) In sicer uči umetnost »poslušnost napram svoji naravi, to je pasivno človečnost«. Umetnost »upostavlja etiko, ki jo imenujem svobodno etiko umetnosti in ki pozna kakor umetniško ustvarjanje eno samo zapoved in en sam greh: zvestobo in nezvestobo napram samemu sebi in enega samega sodnika — samega sebe«. (Kritika, II., str. 57.) »Doslej je bil ta umetniški etos večinoma merodajen samo v umetnostnem ustvarjanju, danes pa, ko umira moč krščanske etične misli in ko je človeštvo odzorelo vsem predhodnim fazam poslednjega spoznanja, stopa etos

religije, ki ji je ime umetnost, v resnično življenje in se širi v človeštvu...« (Kritika, II., str. 10.) O Vidmarjevem poizkusu oklicati umetnost kot novo religijo, mislim, da mi ni treba več izgubljeni besed. Tako torej daje umetnost »navodila za življenje vsakemu posamezniku«. »Seveda naj se nihče ne nadeja kakih prekonkretnih navodil: to stori, tega ne delaj, to je smrtni, to mali greh itd., kakršni pouk dajejo religije in skoro vse filozofije. Tudi ne daje umetnost svojega nauka v obliki maksim in gesel, marveč le v prisposobi in z vzgledom.« (Kritika, II., str. 57.) Kako daje umetnost svoj nauk, je za idejno vsebino tega nauka postranskega pomena, g. Vidmar! Na nekem drugem mestu pa pravi: »Po tem takem bi bila literatura na primer v najboljšem slučaju nekakšna poljudna filozofija v prilikah (!), ki bi bila pa seveda prav malo vredna... Te žalostne vloge pa umetnosti vendar ne pripisuješ?« »In potem še to, kakšne resnice pa naj izražata muzika in arhitektura? Nobenih.« (Kritika, II., str. 19.) Ker pravi avtor sam: »Kadar si hočeš v umetnostnih vprašanjih nekaj pravilno odgovoriti, pogledaj vedno, kako je s tisto stvarjo v muziki« (istotam), menim, da je poslednjo misel napisal enako premišljeno kot prvo. Zato se tem bolj čudim, da se pri tem ni zavedal svoje prejšnje trditve, da umetnost, torej tudi arhitektura in muzika — Vidmar celo izrečno pravi: da »je prav tako v vseh drugih panogah umetnosti« (Kritika, II., str. 19) — daje »navodila za življenje«, nauk, le da v »prisposobi in z vzgledom«. Na nekem drugem mestu pa spet meni, da ni tako važno dejstvo, da nas umetnost uči »življenje živeti prav in lepo in ga izpolniti z lučjo resnice«, zakaj »skoro popolnoma isto nam končno lahko da tudi filozofija, dasi v manjši meri« (Kritika, I., str. 149) — marveč to, da nas usposobi za neposredno dožemanje sveta. (Istotam.)

»Tako (torej) gleda na pojave življenja umetnost, to je zakon njenega vrednotenja, to je vsepovsod njen svetovni nazor...« (Kritika, I., str. 158.)

Ta svetovni nazor je »uveljavljen v vsaki resnični umetnini«. (Kritika, I., str. 158.) Toda šele danes stopa samostojno v resnično življenje (Kritika, II., str. 10), ker je čas dozorel in je njegova ura prišla. Zakaj, kakor je svoje čase pogansko npravno misel nadomestila krščanska, tako danes vse človeštvo naporno išče tisto npravno misel, ki naj bi nadomestila danes ne več zadostno krščansko. (Kritika, II., str. 4.) Ta novi etos, ki ga življenje potrebuje, pa upa, se zdi, najti v umetnosti kot izrazu duhovnosti. Nova doba bo uravnavala svoje življenje v zmislu umetniškega etosa. Umetniška etika je etična resnica bodočnosti. (Kritika, II., str. 11.)

Dejal sem že, da Vidmar priznava, da je umetnost izraz vsakokratnega življenjskega nazora. »Umetnost daje človeštvu ob vsakem času tisto, kar mu je najbolj potrebno.« (Kritika, I., str. 98.) Torej je umetnost lahko izraz vsakega svetovnega nazora brez izjeme in je povsem nezavisna od njegovega značaja v tem zmislu, da bi bila zaradi njega kakorkoli kršena njena avtonomnost. Svetovni nazor umetnosti — ne v Vidmarjevem zmislu — je torej lahko racijonalističen, materijalističen ali spiritualističen, idealističen. Kolikor svetovnih nazorov — toliko svetovnih nazorov v umetnosti. Vendar obstoji svetovni nazor izven

umetnosti in je umetnost samo njegov izraz. Svetovnega nazora umetnosti kot takega sploh ni in biti ne more. Govoriti moremo le o umetniško-svojtveni modifikaciji svetovno-nazornega doživljanja sploh.

Na drugi strani pa Vidmar spet trdi, da je umetnost prav za prav vedno bila izraz enega samega svetovnega nazora — umetnosti, ki bo danes stopil na mesto zastarelih. Svetovni nazor, ki ga izraža Ivan Cankar, ni bil svetovni nazor Homerja. To, upam, je jasno.

Če pa Vidmar misli, da »je naloga današnje (torej! op. pis.) umetnosti, odkriti novo, še ne razodeto resnico, novo, še ne razodeto človečnost... — novo podobo človeka (Kritika, I., str. 99) — tudi sam sem istega mnenja — se to pravi, da mora biti umetnost izraz nekega določnega svetovnega naziranja, ki je subjektivno Vidmarjevo in ki ga zaradi tega — razumljivo — smatra za »edinozveličavnega«, edino odrešilnega. To je povsem v redu. Napačno pa je, da ga skuša istovetiti s kvazi-svetovnim nazorom umetnosti, ki ga sploh ni.

Svetovni nazor, kakršnega Vidmar propagira, pa tudi sicer ne more obstojati. Vidmarjev svetovni nazor je namreč neka imaginarna »človečnost« — in ta edina je duhovna — ki obsega vse duhovne pojave sploh in vse svetovne nazore od začetka do konca sveta, zakaj, »ne katoličanstvo ne krščanstvo, niti ne vse oficijalne religije še ne pomenijo človeštva, marveč samo pojav v njem...«. (Kritika, I., str. 137.) »... kritika bodi vselej izrečena s stališča človečnosti.« (Istotam.) Kako pa se spet to ujema z nazorom, da »merilo pravega kritika mora biti sodobno?« (Kritika, I., str. 98.)

Moti pa se Vidmar, če misli, da ima njegov osebni, enkratni svetovni nazor, ki ga proglašja za »svetovni nazor umetnosti«, res značaj tega idealnega, utopičnega svetovnega nazora, ki ga prav tako proglašja za »svetovni nazor umetnosti«!

5. Na protislovno dvojnost Vidmarjevega umetnostnega nazora v zmyslu idealizma — naturalizma sem bil že opozoril.

Vidmar namreč govori o »svobodi« kot o bistvenem svojstvu umetniškega doživljanja sploh. Ta svoboda pa, sem dejal, se razodene tudi — ne izključno — kot princip naturalizma. Svoboda mu ne pomeni namreč samo intuitivne neposrednosti, marveč tudi zgolj objektivno upodabljanje življenjskih pojavov samih na sebi, brez vsake subjektivne interpretacije o njih, ki bi jih spravila v določno zvezo z duhovnim svetom vrednot (religijoznih, etičnih, socialnih...) in jih postavila v odnos do izven njih ležečega reda. Gledanje na svet ni torej vezano, umetniško upodabljanje je svobodno.

Vidmar zahteva od umetnika, da »neprestano vliva svoje življenje v najraznovrstnejše življenjske oblike, od najlepših do najostudnejših, (da) prav tako brez ostanka živi življenje svetnika in pravičnika kakor življenje morilca in ostudneža...«. (Kritika, II., str. 23—24.) To se pravi: umetnik, opisuj življenje tako, kakršno je, ne sodi ga, ne projiciraj ga na nobeno ozadje, ne religijozno, ne etično, marveč bodi svoboden! Zakaj, »ideal umetnosti ni človeški in zahteva popolnega vživetja brez ozira na kar koli, tudi brez ozira na etiko... To je svoboda napram samemu sebi, ki pa ne sme poznati nobenih idejnih ne etičnih

vezi. Prost vsakega nazora, vsakega miselnega sistema..., šele umetnik lahko resnično dojame in doživi tuje in svoje življenje, življenje kot tako«. (Kritika, II., str. 24.) »Umetnik naj ne bo čuvstveno nikdar zavzet za odobravanje ali odklanjanje življenjskih pojavov, njegov pogled bodi uprt samo v bistvo vsake stvari, zakaj njegova naloga je ustvarjati, ne pa soditi.« To je pogled na svet, »ki je v bistvu pri vseh umetnikih enak«. (Kritika, I., str. 57.) Tak pogled na svet pa je duhovna svoboda. »Ljudje in umetniki dosegaajo različne stopnje duhovne svobode, zato imamo večje in manjše umetnike.« (Kritika, II., str. 24.)

V dokaz, da je tak pogled na svet »v bistvu pri vseh umetnikih enak«, kliče za pričo Tolstega in Flauberta — torej dva naturalista! — ter — seveda po krivici — Dostojevskega. Ker Vidmar sam označuje Tolstega za pozitivista, ne vem, kako se to strinja z njegovo izjavo proti pozitivizmu ter za spiritualizem in vero!

Po krivici pa, sem dejal, kliče za pričo Dostojevskega. Ni namreč res, da bi Dostojevski, ta v svojih globinah strašni vernik, oblikoval življenje brez ozira na religijo in etos, ki sta pri njem tako ogromno in bleščeče ozadje, da se črtajo na njem prikazovane osebnosti v bistvenih, samo dozdevno povečanih črtah, v svojem večnostnem odnosu in pomenu. Svet, ki ga on riše v ogromnih dimenzijah kakor jezen prerok, je v naravnost žgočih intimnih zvezah z njegovim osebnim religijoznim in etičnim duhovnim svetom, ki je po svojem prvotnem bistvu krščanski, naravnost srdito krščanski. (Vidmar ga svetovno-nazorno docela napačno razlaga.) S tem, da se njegov genij vživlja »brez ostanka« v življenje svetnika kakor zločinca, še daleč ni rečeno, da smatra oba pojava za enakovredna v etičnem svetu. Dobro in zlo je pri Dostojevskem razlikovano s strahotno ostrim pogledom Bogovidca. Jasno je, da kot elementarna religijozna osebnost vidi tudi v zločinu misterij.

Sicer pa Vidmar sam priznava, da Dostojevskega gledanje na svet ni brez etičnih »vezi«, ko pravi, da je Dostojevski s svojim etičnim nazorom — ki ga pa Vidmar krivo tolmači — v Razkolnikovem ovrge Nietzschejev etični nazor o nadčloveku s tem, da je tako vehementno poudaril svojega, temu nasprotnega. (Kritika, II., str. 8.)

Iz citatov, ki sem jih uporabil, je dovolj razvidno, da Vidmar propagira naturalistični življenjski in umetnostni nazor za edino pravilnega in v vseh časih ter pri vseh umetnikih veljavnega.

Po drugi strani pa je Vidmar spet pristaš idealističnega, spiritualističnega svetovnega naziranja in zagovornik ekspresionizma v umetnosti. Po drugi strani se namreč Vidmar zavzema za umetnikovo subjektivno razmerje do sveta in za idejno, predvsem etično vezanost, ko govori o novi umetnosti kot izrazu »svetovnega nazora umetnosti«, ki bo oznanjevala nove etične, take in take resnice...

»Dober slikar bo pri izražanju življenja name-noma prezrl marsikako podrobnost in bo izbiral druge barve in linije, da bo poudaril značaj življenja, ki ga je zasledil v svojem predmetu. Znanost pa se točno drži narave... Znanost se ukvarja z najbolj vnanjimi izrazi življenja...« (Kritika, II., str. 21.)

»So tudi slikarji, ki nikoli ne ugledajo bistvenega značaja pokrajine, človeka ali tihožitja, ker gledajo zgolj optično ali mehanično; tudi njih delo bo mrtvo in umetniško brezpomembno.« (Kritika, II., str. 24.) Dostojevski — kot ekspresionist — ni nič manj resničen kot Tolstoj — realist — nasprotno, če je to mogoče, je morda še resničnejši od njega. (Kritika, I., str. 136.)

Še to. Vidmar se bori zoper tendenčno umetnost, katere zahtevo je formuliral takole: »Problematika dobe ne bodi umetniku zgolj snov, ki bi ji dajal živih oblik, marveč umetnik razrešuj probleme sam in propagiraj resnico, ki jo je spoznal za pravo.« (Kritika, II., str. 49.) Izkazalo pa se je, da Vidmar s tem zagovarja — naturalistično umetnost, ki je v tem zmislu res edina — netendenčna. Če pa pojmuje tendenco globlje, se nam razodene tendenčna tudi ona, ker je izraz določnega svetovnega nazora, ker je tudi ona svetovno-nazorno vezana in usmerjena.

*

Naj še — čisto kratko — spregovorim o katoliškem svetovnem nazoru, o katerem meni Vidmar, da tudi moji naravi ne da do razvoja. (Dom in svet, 1927, str. 93.)

Kaj je življenjski nazor v umetnosti, bom skušal ponazoriti s sledečim primerom. V posesti vojvode Arenberga v Bruslju se nahaja kopija Laokoonove glave, baročno delo. Osnovne poteze originala so sicer ohranjene, vendar pa je med obema tako bistvena razlika, da so Arenbergovega Laokoon, preden so ga spoznali za kopijo, smatrali za — podobo Kristusa! (Dr. L. Curtius, Die antike Kunst, I., str. 11/12.) Kaj sledi iz tega? Nič drugega kot to, da celo kopija antične tvorbe v religiozno intenzivnem in aktivnem času ni mogla zatajiti svojega krščanskega izvora in je tako postala izraz antiki docela tujega življenjskega nazora. Duhovni svet kopije je vsebinsko bistveno različen od onega, ki ga izraža original, zato se je morala predrugačiti tudi forma.

Katoličanstvo je kozmos vrednot, neizčrpanih in neizčrpljivih, po drugi strani pa neprestan napon religioznih energij, ki jih sprožajo najgloblja doživetja Božanstvenosti, ki iz duhovnega središča, iz jedra samega prekvašajo vso notranjost. Katoličanstvo, ki ni drugega kot zgoščeno krščanstvo, se neprestano razvija iz neusahljive moči — ne samo Kristusovega nauka, marveč tudi organičnega spoja Njegove božanske osebnosti s Cerkvijo.

Na firmamentu tega kozmosa še niso — in morda ne bodo nikoli — vidne vse zvezde iz onostranstva. Človeštvu, potujočemu v večnost, se odkrivajo vedno nove, in se mu stare odgrinjajo od novih strani. Zvezde, ki se mu prikazujejo, pa so neizpremenljive in stalne. Toda, ker koraka človeštvo vedno dalje, se zdi, da se one gibljejo in z njim potujejo.

Katoličanstvo je sicer sestav »resnic« — to je versko-intuitivno spoznanjih vrednot, ki pa zgolj razumsko nikakor niso opredeljive in opredeljene. Dogme n. pr., ki te resnice na svoj, kajpak racionalni način formulirajo, še ne dokazujejo nasprotnega. Zakaj prvotna so spoznanja, ki pa so iracionalna. Priznati moramo, da so umske formulacije takih iracionalnih spoznanj možne. Nobeden pa ne bo zahteval, da morajo take formulacije izprazniti misterij do dna. Tudi ne bo nihče trdil, da bi ne mogle biti

subtilnejše, če bi bila ostrejša in finejša sredstva na razpolago. Ni pa se treba bati, da bi formulacije, kakršne so, spoznanje samo zožile in ga — večnoživega — zaprle v ječo abstraktnega pojma, da okamenijo in postane ovira svet objemajočih duš.

Spoznanje, doživetje namreč ne obstoji, marveč se razvija in pogloblja, bogati — in z njim vred se razvijajo, dopolnjujejo tudi formulacije. Da, kot svet vrednot je katoličanstvo nepremično, kot prikazovanje Boga v posameznih dušah in občestvu pa je večno gibljivo in nemirno, njegov zalet ne izgubi pogona, svitanje religioznih videnj je neskončno v svojih vznikih in ciljih. Ta spoznanja z enim časom ne preminejo, marveč ostanejo skupna last človeštva; ko se stara poglobljajo, prihajajo vedno nova. To bo trajalo do konca sveta. Niso pa ta spoznanja vedno enako aktualna, to se pravi, da bi vsa ob vsakem času v enaki meri gibala in vnela duše.

S tem, da so nekatera — bistvena — religiozna spoznanja dogmatično objektivirana, pa ni rečeno, da se ista — ali druga spoznanja ne morejo izraziti (ne fiksirati! fiksirajo dogme) na način, ki bi naslikal vso njihovo neizmernost in neizmerljivost in jo napravil vidno. Tak način je umetniški.

Pripomniti moram tudi to, da Vidmar morda kozmični sestav katoličanstva zamenjava z različnimi teološko-filozofskimi sistemi. Toda tudi ti so v nekem zmislu »izraz« istih spoznanj. Dočim je pri umetnosti intuitivno, iracionalno doživetje izraženo, so oni le logična zgradba na bistveno isti osnovi. Mero-dajna pa so vedno in povsod spoznanja in njim odgovarjajoče vrednote. Nestvarno pa bi bilo od dogem zahtevati, naj bi bile himne in psalmi...

Če pa smatra Vidmar za bistven znak katoličanstva njegovo cerkvenopravno in organizatorično plat, ki sta res »nastali iz potrebe in koristi«, mora vedeti, da niti najmanj ne zadevata in izražata njegovega religioznega bistva, marveč da mu tvorita le skrajno, toda socijološko potrebno periferijo, ki res ne seže preko »duševne plasti« v središče duhovne osebnosti. S tem pa ni bistvo katoličanstva niti najmanj okrnjeno in ovirano, ter iracionalno doživljanje niti najmanj vezano, zakaj njegova sfera je vedno centralna.

Ne tvorijo pa kozmičnega sestava katoličanstva samo že faktična spoznanja, marveč v enaki meri vsa še latentna, katerih možnost je neizmerna. Zato je v katoličanstvu duh svoboden do skrajnih mej veseljstva.

Po čem bi torej bila osebnost v katoličanstvu vezana? Po že izvršenih spoznanjih? Ta spoznanja so neomejena. Po njih dogmatični fiksiranosti? Prvotna so spoznanja. Po nemožnosti novih spoznanj? Možnost novih spoznanj je neskončna. Po vrednotah, ki so trajne in stalne? Vrednote pa so absolutne.

Po čem je torej osebnost v katoličanstvu vezana? Samo in edinole po svojem življenjskem čuvstvu, ki je vir teh in takih ter ne drugih in drugačnih spoznanj, doživetij. Ali je to »vezanost«? »Vezanost« po samem sebi, po tem, kar je v meni bistveno? To je vendar elementarna nujnost, zvestoba napram svoji lastni najgloblji — to je duhovni naravi, s čimer se tudi Vidmar strinja.

Zakaj, religiozno doživljanje je možno le v osrednji »duhovni« sferi — ali pa ga sploh ni.

Anton Vodnik,

Zapiski

Slovensko slovstvo

Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino. Letnik VI. Urejajo Fr. Kidrič, R. Nahtigal in Fr. Ramovš. Ljubljana, 1927. Seminar za slovansko filologijo.

Iz vsebine: P. Skok: O zamjeni vlt. \bar{u} > sl. y. — Fr. Ramovš: Razvoj psl. \bar{e} v slovenskih dolgih zlogih. — Isti: O naravi psl. tort- in tert- v praslovenščini. — Rudolf Kolarič: Nosni vokali v prvotni slovenščini. — J. Kelemina: Krajevna imena iz spodnjepanonske marke. — Fr. Šturm: Refleksi romanskih palataliziranih konzonantov v slovenskih izposojenkah. — Fr. Ramovš: O kajkavsko-čakovskem prehodu \bar{d} v j. — A. Breznik: Popovičev Specimen vocabularii vindocarnioli ter Pohlinov Glossarium slavicum. — M. Rupel: Trubarjevi Artikuli. — I. Prijatelj: Klasje. — Fr. Kidrič: Prešerni od konca 15. do srede 19. stol. — M. Premrou: Vatikanski dokumenti iz 1603—21 o vladiki Hrenu in cerkveni vizitaciji Kranjske 1607—8. — M. Kos: Rimana pesem o ustanovitelju Jurkloštrovojvodu Leopoldu VI. — Male vesti: Prof. R. Nahtigal, 1877—1927. — Ob Šlebingerjevi petdesetletnici. — J. Šlebinger: Bibliografija.

Iz pestre in bogate vsebine, ki smo jo našli, vzbujajo največji interes Vatikanski dokumenti iz 1603—21 o vladiki Hrenu in cerkveni vizitaciji Kranjske 1607—8, ki so priobčeni v 5. in 6. letniku »Časopisa«. M. Premrou jih je objavil brez komentarja kot suho gradivo, ki je samo na sebi sicer kričeče, a na drugi strani le preveč nosi pečat animoznosti Hrenovih nasprotnikov napram njemu, tako da je že a priori potrebna skrajna kritičnost in previdnost pri njegovi porabi. Zato je več ko nekvalificirano, da je že po objavi prvega dela skušal neki sotrudnik »Jutra« v na videz duhovitem, v resnici pa do skrajnosti plehkem eseju o letniku 1926 izkoristiti to gradivo v politično agitatorične svrhe. Razumljivo je tudi, da se takrat ni dvignilo nobeno pero v obrambo Hrena, ker se pač nobeno ni čutilo poklicano, da sodi za ali proti, dokler ne bo objavljena celota. Občutek imam, da uredništvo Časopisa ni naredilo prav, ker ni izdalo cele zbirke naenkrat, ampak je dalo pokusiti del, na rezultat, kolikor ga gradivo sploh vsebuje, je bilo treba čakati pa celo leto. Naloga nepristranskega zgodovinarja bo sedaj, da bo kritično osvetlil vrednost teh skrajno osebno in animozno pobarvanih poročil in jih izrabil za izdelavo objektivne slike o tem možu, ki mu je usoda dodelila tako vidno in važno vlogo v naši kulturni zgodovini. Iz spominov iz časa svojega sodelovanja s pokojnim zgodovinarjem J. Grudnom zadnja leta pred svetovno vojno ugotavljam, da je Gruden to gradivo poznal in ga nameraval porabiti v svoji monografiji o Hrenu, ki jo je nameraval izdati. Ker je računal s precejšnjim mojim sodelovanjem, sva pogosto razpravljala o tem in je on vedno poudarjal kot vodilno misel pri svojem načrtu: Slika, ki jo ima naša zgodovina o Hrenu, ni pravilna, njegovo osebnost in njegovo zgodovinsko vlogo bo treba iz temeljev na novo opredeliti, treba je prekiniti z legendo o mrčkem protireformatorju in podati Hrena

kot finega humanistično izobraženega moža, v katerega življenja je igrala veliko vlogo umetnost in čigar delovanje ni potekalo tako brez nasprotstev in ovir, kakor se na prvi pogled misli, in so intrige proti njemu segale prav do najvišje cerkvene instance. Z objavo teh važnih dokumentov je nastopil zadnji čas, da sodoben zgodovinar brez predsodkov povzame Hrenov problem. Z momentom, ko se naša reformacija pe najnovejših študijah začena strinjati v vedno jasnejšo in objektivnejšo sliko, je prvi problem, ki ne sme ostati v povojih, Hrenov problem. Da se pa ne da rešiti žurnalistično, je več kot jasno in je le obžalovanja vredno, da se je ravno tam načel. Frst.

Razprave. Izdaja Znanstveno društvo za humanistične vede v Ljubljani. Letnik III. Ljubljana, 1926.

Avgust Mušič: Negacija »ni«. — Petar Skok: Lat. Caisar = Cesar. — Fr. Kidrič: Prešernove odklonjene prošnje za advokaturu. Spis ugotavlja v zvezi s svojo temo za prvo polovico 19. stoletja glavne momente iz zgodovine advokature na Kranjskem, iz katerih nam je lažje razumljivo, kako je Prešeren kljub izbornim spričevalom sedemkrat propadel pri poskusih ustvariti si trdno življenjsko pozicijo kot advokat. Tekom plastično pisane razprave nam postane jasno, kako so morala ta dejstva vplivati na njegovo človeško samozavest. — Anton Breznik: Slovenski slovarji. Razprava preiskuje notranjo vrednost slovenskih slovarjev. Posebno osvetli važno vlogo Megiserjevega slovarskega dela, ki je obdržalo svoj vpliv do Pohlina in Gutschmanna. Pohlinov Slovar iz 1781 pa je osrednja knjiga, ki sega v vse slovenske slovarje pred in za seboj. — Ivan Prijatelj: Ustanovitev »Ljubljanskega Zvona« in celovškega »Kresa«. Razprava slika na podlagi dosedaj večini javnosti neznanih dokumentov in korespondence literarno borbo obeh skupin, ki se je končala z zmago bolj umetniško in realistično usmerjene skupine okrog Ljubljanskega Zvona. Frst.

Viktor Steska: Slovenska umetnost. I. Slikarstvo. Mohorjeva knjižnica št. 16, založila Družba sv. Mohorja, Prevalje, 1927.

Avtor je v tej knjigi izdal ponatis člankov, ki so nekaj let sem izhajali v »Mladiki« pod naslovom »Pregled našega slikarstva«. V uvodu k ponatisu pravi, da se je o priliki zgodovinske razstave slovenskega slikarstva leta 1922. izkazalo, da Slovenci še nismo imeli primerne knjige, ki bi pojasnjevala razvoj naše umetnosti, in k temu želi pisatelj s svojim spisom pripomoči.

Msgr. Steska je s tem objavil svoj umetnostno-zgodovinski material, ki ga je vestno nabiral v arhivih in pri svojih številnih službenih in zasebnih potovanjih po Sloveniji gotovo nad trideset let. Pisal je doneske k slovenski umetnostni topografiji, k zgodovinskemu razvoju, napisal prvo monografijo o Quagliji, Metzingerju, Robbi, Schmidtu, Layerjih, Herrleinu, Wolfu, Langusu i. dr. in velja za najboljšega poznavalca našega domačega umetnostno-zgodovinskega materiala. Sedanji generaciji domače umetnostno-zgodovinske šole je postavil z zakladom zbranih materialij temelj za vse nadaljno delo. V vrsti umetnostnih zgodovinarjev, ki so se bavili s stroko z eminentno umetnostno-zgodovinskim inte-

resom na polju raziskovanja umetnosti na ozemlju Slovenije: Erberg, Wallner, Ilg, Dimitz, Strahl, Kukuljević... pa pomeni Steska prvega in najzaslužnejšega slovenskega delavca.

Materijal, ki je izhajal v Mladiki od leta 1923. do 1926., je v ponatisu narastel v debelo oktav-knjigo s 354 stranmi teksta in 72 reprodukcijami.

Uvodoma navaja avtor naše starejše in novejše umetnostno-zgodovinsko slovstvo. Knjiga začenja v razvoju z gotskim slikarstvom, ki je dobilo pa le dobre štiri strani odmerjene. Steska je specialist bolj za dobo od 17. stoletja do moderne. Ne vem pa, zakaj je prišel članek »Tuji slikarji na Slovenskem 16. do 18. veka« med gotiko in renesanso, posebno, ko so skoraj vsi tam navedeni slikarji obravnavani pozneje na kronološko pravem mestu še enkrat. »Naša renesansa« je dobila le — dobri dve strani. Za renesanso jemlje Steska italijansko stilno merilo in jo začenja tako šele leta 1600. Ta nazor je že zastarel. Renesanco, če vzamemo za njo severnjaško merilo, ki je za nas tiste čase edino na mestu, treba imenovati že skoraj vse slikarstvo 15. veka; že v prvih dvajsetih letih 16. veka so novejša dognanja izkazala visoko renesanso; na drugi strani pa Steska pravilno govori o baroku že v 17. stoletju. To stoletje deli Steska stilno neopredeljeno v dobo Hrena (14—16) in Valvasorja (17—21) ter dodaja članek »Baročni slikarji 17. veka«. Slede monografije Quaglije (26 do 32), Metzingerja (32—58), ki mu je avtor ime poslovenil; kar se tiče njegovega bohinjaškega rojstva, mislim, se bo ugotovila neidentičnost Bohinjca in slikarja, ki se je na sliki sv. Antona v Samoboru leta 1734. podpisal »V. Metzinger, Lotheringus«. Metzinger s sledečimi monografijami Jelovška, Berganta, Cebeja itd. v 18. stoletju je najobširneje obdelan. Zbrana so mnogoštevilna dela teh mojstrov, kar je sad požrtvovalnega, čebeličnega truda in dela dolgih let. Steskove zasluge za raziskovanje zgodovine našega slikarstva so v glavnem obsežene za dobo krasnega razmaha 1700—1900 in te niso majhne, četudi so že in še bodo Steskovi nasledniki na tem polju tu pa tam imeli še kaj korigirati. Monografijam naših glavnih umetnikov 18. stoletja slede »Ostali slikarji baročne dobe«, tujci in manj pomembni domačini, koncem 18. stoletja začenja Steska šele rokoko — ta prepozna nastava za rokoko v razvoju gre menda tudi na rovaš francoskega merila za rokoko, ki za naše gradivo ni primerno. Tu so nanizane monografije Schütza, bratov Janšev, Potočnika, Herrleina, Kavčiča, Kremser-Schmidta, Layerja in epigonov z dodatkom o domačih risarskih šolah.

Avtor je tako došel v 19. stoletje, kjer nam predstavi obširno v treh člankih Langusa in njegovo dobo in šolo, dalje Tominca, Stroja, Künla, Kurz-Goldeno. Robleka, Jebačina, Barovskega in vit. Wolffa. Od monografije Tomca, Šubicev, Ogrina, Ažbeta, Grilca, o. Robleka, Jebačina, Barovskega in vit. Wolffa. Od modernih impresionistov omenja Steska le Ažbeta, prepuščajoč tako to poglavje drugim.

Steskovo delo leži veliko in zaslužno pred nami. V glavnem nam je prineslo o g r o m e n d e j s t v e n i m a t e r i j a l, ki je podlaga vsemu nadaljnjemu

raziskavanju: stilnega razvoja, umetniških in socialnih razmer, umetnostnih nazorov in sploh naše kulturne zgodovine, ki še ni napisana. Medtem je prišla za delo novo dorastla šola domačih umetnostnih zgodovinarjev, ki nadaljujejo. Delo gre krepko naprej in se dopolnjuje v celoto — vsi delavci na tem polju pa so hvaležni Steski za to, da je njihovu delu dal materijalni temelj in podlago.

St. Vurnik.

Srbo-hrvatsko slovstvo

K o s t a S t r a j n i ć : Svetosavski hram. Javni apel zvaničnim faktorima srpske cerkve i jugoslovenske države. Beograd, 1926. S. B. Cvijanović.

Ta temperamentno pisana brošura je nastala povodom sklepa odločivnih cerkvenih in državnih faktorjev, da se postavi v Belgradu monumentalna cerkev Sv. Save, za katero bi bilo treba okroglo 200 milijonov dinarjev. Bila naj bi to monumentalna stavba, ki bi služila nacionalni reprezentanci eventualno tudi kot jugoslovanski Panteon. Ker so cerkveni krogi zavzeli stališče, da naj bi bila ta stavba sezidana v slogu največjega razcveta srednjeveške srbske arhitekture in ker se je izvedelo celo, da naj bi se h konkurzu povabili »vsi« stavbinski strokovnjaki naše države in Rusi, ki žive pri nas, od tujih pa samo oni, ki so priznani poznavalci bizantinologije, pisatelj dokazuje, da je na tem temelju nemogoče, da bi došlo do spomenika, ki bi bil vreden reprezentant naše umetniške sedanosti. To za dokaz naše umetniške zrelosti temeljno vprašanje porabi kot priliko, da podvrže našo umetnostno politiko temeljiti kritiki in odreka vodilnim beograjskim arhitektom sploh zmožnost, da rešijo tako veliko in važno nalogo. Frst.

Iz tujih literatur

Češko slovstvo

D r. F r a n k W o l l m a n : Slovinské drama. Spisy filosofické fakulty university Komenského v Bratislavě. Č. VI. — V Bratislavě, 1925. Str. 332. Kč. 45.

Dr. Frank Wollman, docent na bratislavski univerzi, sam pesnik in plodovit dramatik, ki je v letih 1921—24 vsako leto izdal kako večjo dramo z izrazito slovansko tendenco (n. pr. trilogijo »Velika Morava«: Mojmir—Rastislav—Svetopolk) — se je namenil raziskati vso slovansko dramatsko produkcijo in jo poudariti proti romanskemu in germanskemu kulturnemu svetu. Začel je z južnoslovansko dramo ter je v l. 1924. izdal obširno (408 str.) monografijo »Srbo-hrvatské drama« do vojne in v l. 1926. dopolnilo razvoja po vojni; iz priprav za podobni slovenski del pa je priobčil več podrobnejših analitičnih studij: První dramatisace zrady Tugomirovy a Gerovy (Sbornik R. III. č. 33(7), 1925), Slovinský dramatik Ivan Cankar (Prúdy, 1925 — ref. L. Z. 1925), Veronika Desenická (Machalův Sbornik 1925) in začetna poglavja: Počátky slovinské dramatiky a A. T. Linhart (České divadlo 1925), kar vse so večina izrezki iz monografije »Slovinské drama«, izišle l. 1926. (letnica 1925!), posvečene Linhartu, »prosvetljenemu historiku

češkoslov. krvi in utemeljitelju slov. dramatike«, ter »prikažajoče mimogrede o češkem sodelovanju med slovenskimi brati«. Je to doslej edinstveno delo o celotnem pregledu naše dramatike, ki bi pač zaslužilo večje pozornosti kakor jo je. Ker je izšlo v češkem jeziku, se mi zdi radi važnosti predmeta nujno potrebno natančneje označiti njegovo stavbo, dasi pri tem bolj zaidem v referat kot v oceno.

Wollman je razdelil tvarino v pet poglavij: I. Cerkevne in šolske igre, slov. »George Dandin«, procesije, pasijonske igre (str. 7—18.) II. Začetki novodobne slovenske dramatike (18—24). III. Poizkusi do Bachove reakcije (24—34). IV. »Čitalnica« in »Dramatično društvo« do otvoritve novega deželnega gledališča 1892. (34—115). in V. Od otvoritve novega dež. gled. do 1925 (115—292). Tem poglavjem je dodal še kot sintezo: Pregled razvoja motivov in idej ter zmisel slovenske dramatike (292—303).

Prva štiri poglavja (do 1892) so bila pri nas sintetično že obdelana pri Trstenjaku (Slov. gledališče 1892), zato in ker zajemajo le bolj liter. poizkuse, jih vzamem v oceni zase kot prvi del. Trst. je še čist filolog, zelo malo zgodovinsko pragmatičen, navezujoč predvsem na gradivo Dimitzovo in Radicevo (jezuitska in nemška igra), na Novice (Slov. društvo) in arhiv (Dram. dr.). Naslonjen nanj je vse to gradivo kritično znova pregledal Wollman in je precej popolno uporabil tudi vse novejšje razprave, tako prinose Kidričeve (protest.; Linhart), Kotnikove (pas. igre), Prijatljeve (Kordeš, Dram. dr.) in zlasti Burianove (češki repertoar na slovenskem odru) ter je tako zbral ves do zdaj ugotovljeni material v celoto, ga po avtopsiji kontroliral in ga z vajeno spretno tehniko znova podal sicer zopet bolj suho registrujoče, filološko snovno kot v zgodovinskem nujnem dogajanju in kulturno-filozofskem vrednotenju. Če vzamemo, da je početak slovenske drame kot knjižne umetnosti šele pri Jurčičevem Tugomeru, je vse to obdobje res le filološki početak slov. drame, zanimiv kot predstudij, kot težnje posameznikov in pozneje kolektivnosti. Wollman je literarni historik, ki ga zanima drama kot literarna vrsta, in katere stilno in motivno pot pri nas hoče odkriti. Zato je razumljivo, da se je sebi primerneje mogel razviti šele proti drugemu delu. — V splošnem Wollman v tem delu ne prinaša novih stvarnih dognanj (kot pričakujem, da jih bo za dobo do 1720 novejša začeta Kidričeva razprava v ČJKJ, V.), razen zanimive Markavičeve mistifikacije, ki jo je že kritično ovrigel Kidrič (ČJKJ, V, 143—153) in morda še dveh, temelječih na ustnem izročilu in posredovanju prof. Prijatlja: verjetnost, da je Kopitar (ne Vodnik!) prevajalec Tinčka-Petelinčka (str. 22) in gotovost, da je dozdej znani Jurčičev Tugomer iz leta 1876. v zamisli in v večjem delu izpeljave — Levstikovo delo (str. 83—92). Zanimivejše pa je Wollmanovo široko primerjalno razvojno gledanje, v katerem dobe gola dejstva točna mesta v evropskem razvoju. Tako se slovenska drama ni razvila organsko iz antifon in responsorijev in tudi ne iz pasijonskih procesij in velikonočnih cerkvenih iger, ampak je na našem ozemlju bil ta tip že kot razvit prevzet v nemškem in latinskem jeziku, ki je kot jezikovna šolska igra

slučajno dala prvo slovensko predstavo (Raj 1670: 100 let prej kot Hrvati kajkavsko in 66 let prej kot Srbi slavenosrbsko!) in kot pasijonski obred izjemoma slovensko procesijo (Škofja Loka 1721) ter slovenske velikonočne cerkvene igre (Ruše 1700): repertoar, ki je slovenski živel z Drabosnjakom prav do zadnjega časa (1911) kot zanimiv anahronizem. V času potujočih komedijantov je bil prvi koncept slovensko pisane drame (Frankopan 1670) evropsko sodoben, samo eno leto po Molièrovem originalu. Jezuitska šolska igra je bila sodobno pestra, slovenska drama se je s prosvetljenstvom šele zgenila; strnjeno pa se začne razvijati šele v 40 letih in je dosegla evropski tok šele z naturalizmom in neoromantiko. Na gledališče gleda Wollman literarno: v njem vidi socialni moment za pogon produciranja, v repertoarju pa uveljavljenje in vpliv gotovega literarnega pravca. Po Tinčku-Petelinčku (1803) ni bilo slovenske gledališke predstave do prve slovenske gledališke sezone (1848/50), ki je znova začela z Linhartom, sicer pa brez izvirnega slovenskega dela in je gojila veseloigro Kotzebujevu in sleško češko romantiko, kar je nadaljevala »Čitalnica«: komedijo dunajskega zapoznelega predmestja in odzvok nemškega ljubljanskega odra ter češko domačinstvo, izvirno pa Bilca, Vilharja, Alešoveca, Potočnika... Z ustanovitvijo »Dramatičnega društva« (1867) pa se je porodila tista svojevrstna prevajateljska agilnost (Trstenjak navaja 142 prevajalcev in 500 prevedenih del; prim. 60 zvezkov »Falijs« z 111 igrami!), o kateri pravi Wollman. »Nikjer se ni celotni narod udeleževal tako intenzivno na ustvaritvi svoje dramske geste kot pri Slovenih!« (Str. 43.) To »Dramatično društvo« se je razvijalo postopoma od dunajske farse k narodnim igram Anzengruberjevim, v 80tih letih se uveljavi francoska družabna drama (preko Dunaja sicer!), pa končno zmaguje le veseloigra in slovanska romantična igra; šele »Nora« 1892 izrazi rahlo realizem. V prav takih tradicijsko literarnih smereh se je razvijala izvirna drama, ki jo Wollman deli po literarnih vrstah v veseloigre, v poizkuse za slovensko tragedijo, v moralno-tendenčne in »narodne igre«. Komedijska te dobe se razvija večinoma po nemškem lokalnem okusu (Vilhar, Alešovec, Ogrinec...), deloma po francoskem (Celestin, Pesjakova) in je umetniško skoraj brez cene, epična, brez tehnike, vpliva le s tendenco (rodoljubno) in včasih situacijo, postave se stabilizirajo (advokat zaljubljen in ljubljen!) in so večinoma iz druge roke (najoriginalnejši in po času prvi je še Levstikov »Juntez«. Poizkusi za tragedijo, ki so bili že od vsega početka (Ulrik grof Celjski, Nevesta iz Cypra) pisani pod Schillerjevim vplivom, so večinoma ostali v rokopisu (Penn, Zakrajšek, Koder, Vesnin, Klenič...), sicer pa se je odražala v njih panslavistična tendenca, polna anahronizma, patosa in nedramatičnosti (Remec, Lipež, Iskrač, Turkuš). Prvi važni, literarnega vpoštevanja vredni začetek slovenske drame je šele Jurčičev, v prozi spisani »Tugomer« iz leta 1875. (ohranjen pri prof. Prijatlju), ki ima prednost pred Levstikovo, dozdej znano verzificirano obdelavo iz leta 1876. ne samo v enotnejši stavbi značaja, ampak tudi v konciznejši formi in

v težnji k historičnemu realizmu, kamor se je usmeril Jurčič tudi v »Veroniki Deseniški«, dočim je Levstik-Jurčičev »Tugomer« romantično visok, a kljub temu odraz političnih razmer 70 let. — Stritar in Vošnjak pa sta uveljavljala nov tip: moralno in tendenčno igro pod vplivom nemških epigonov francoskih »pièces de thèse« (prve faze odrskega realizma) in je Stritar postal tako »dramatičen didaktik«, ki ni imel zmisla za konciznost dramatične forme, za resničnost postav (nedramatični nosilci teze, ne duševnega konflikta!) in je prava njegova vrednost v zavestni novosti snovi, v modernem socializmu (nov tip žene, alkoholizem, bosanska okupacija); sicer pa razočara s tehniko stare romantike. Tudi v Vošnjakovih veseloigrah tega časa se čuti tendenca po sodobnosti in realistični karakterizaciji. Motive s Stritarjevsko tezo postavlja v stalno šablono: ženitev v četverkotniku, kar ga približuje celo čitalniški veseloigri. Kot pisatelja patetičnih socialnih aktovk navaja Wollman še Breznika in Fajdigo. Čudi pa se, da se ni v tem času pri nas razvila, drugod tako cvetoča, narodna igra s petjem, in vidi notranji vzrok v tem, da je romantično zanimanje za ljudstvo in za njegovo folkloro kmalu potlačilo socialno vprašanje, tehnični vzrok pa v malem čitalniškem odru, ki ni mogel obseči narodnih plesov in zborov. Pri nas bi pisala tak tip Klodič (Materin blagoslov) in Lendovšek-Rogački (Kateri bo?); Anzengruberjevemu vplivu, njegovemu »poetičnemu naturalizmu« pa ga je približal šele v 80tih letih Borštnik (Stari Ilija), ki pa je sicer v svojih prevodih kazal slab dunajski okus.

Tako je Wollman v tem delu, sicer brez pravih organskih vezi med posameznimi poglavji (občutna zveza med I. in II. zvezkom!), zajel predvsem razvoj gledaliških teženj, ki naj bi pomagale poroditi literarno dramo. Ta pa je ostala diletantska, samo izraz veselja po dramatičnem ustvarjanju. Wollman tudi ni segel globlje v podtalne kulturno-filozofske probleme, kamor bi naslonil vso stavbo, ki raditega nekako visi, in je nizal le dejstva ter jih spajal z že dognanimi sodbami predhodnih del. Za II. del od leta 1892. do danes pa je bil navezan samo na eno podobno predhodno delo, na Robidov literarni razbor novjših slovenskih dram v »Času« (1910/11), sicer pa le na revijno kritiko, ki jo spretno, dasi morda enostransko uporablja.

II. del vzame Wollman kot enotno celoto zase, zato ne razvršča snovi kronološko, ampak stilno, po literarnih vrstah (deloma osebnostih). Tako ta del ni toliko kulturna zgodovina kot prvi, je le niz literarnih kritik, pisanih iz znanstvene, ves istočasen material vpoštevajoče metode, postavljajoče delo v razvojno pomembnost. Kulturno miljejno ozadje je zato primeroma slabo obdelano in je potrebno monografičnih dopolnil, tako zlasti prva poglavja: razvoj ljubljanskega odra, igralska in gledališka kritika, ki naj bi tvorila organsko ozadje. V pregledu razvoja ljubljanskega odra razbere Wollman postopoma vsako-sezonski repertoar, ki ga pripiše vsakokratnemu režiserju (Borštnik, Freudenreich, Inemann, Taborský, Dobrovolný, Nučić, dramaturg Župančič) in ne intenciji!, ter ga oceni po literarnem pravcu in po slovenskih novitetah (višek v sezoni 1911/12 : 8!).

Enako povrh pregleda Wollman razvoj igralcev-umetnikov (Danilo in gospa, Borštnik in gospa, Verovšek, Nučić) ter sodelovanje slovanskih, predvsem čeških umetnikov, ki lahko gledajo na gibanje gledališča kot na svoje lastno. Zlasti bi pa odstavek o gledališki kritiki potreboval posebne studije, kajti Wollman se je lahko dotaknil samo najznatnejših oseb: »plitkega a pravičnega« Zbašnika, tipičnega kritika 90 let, »enako plitkega pa manj pravičnega Govekarja«, Ilešičevih modrovanj, Aškerčevih esejev, in poteka literarne debate o »Krpanovi kobili«. Z dobro stranjo odpravi nato vse ostale gledališke kritike do najnovejšega časa, ustavljajoč se pri enem s poklonom (Albrecht), mimo drugega nemo hiteč (Koblar), dočim mlade »hiperkritike« (Kosovela, Vidmarja) resno posvari.

Ob razboru novejših slov. izvorne dramske produkcije pravi Wollman, da jo je zajela vsaka srednjeevropska literarna struja. Zlasti 90. leta so leta apercepcije najrazličnejših vplivov: deloma se nateguje klasicistični Schiller in nemška romantika; pod vplivom Dunaja in ljubljanskega nemškega odra se je realizem zapoznil za 20 let, dočim se je komaj še pravočasno pognal naturalistični val, ki se je skoraj nato umaknil dunajski novoromantiki s Cankarjem, kateri šele je dal slovenski dramati svojo lastno vsebino in izraz. Zato tudi Wollman deli razbor novjših slovenskih dram po teh literarnih smereh in se ustavi najprej pri epigonih Schillerja in nemške romantike (str. 135—141), ki bi jih sicer organsko pričakovali v 1. polovici XIX. stoletja, pa so šele z Medvedom dosegli literarno višino. — Naslonjen na Preglja ugotovi Wollman pri Medvedu, da se je po izberi snovi pokazal dramatika, a slikal je epično: historični studij se v njem ni prevrednotil v dramatično doživetje in videnje. Do konca je vzdržal v klasicistični kompoziciji monologov in romantičnih razpletov, kar je anahronizem; nedostaja mu dejanja, resničnosti scen, aktivnosti postav in psihologije. »Kacijanar« (II. izdaja) je njegova najboljša knjižna drama, dočim je »Za pravdo in srce« brez koncepcije, brez polnokrvnosti, papirnata. Medved je velik umetnik besede in je bogat na globokomiselnih schillerskih rekah. Mnogo bolj ultraromantične in umetniško manjvrednejše so »strašne« drame ostalih romantikov Iv. Robide, Benko(viča), Mil. Pajka, Jelenca in Šande (Lepa Vida), ki je nekak poslednji sad (»Rože ob poti« so libreto!) tega poznega literarnega genra.

Realistično-naturalističen genre (str. 146—189) se je pri nas razvil iz epigonstva francoskega realizma pri Vošnjaku, čigar »Dragan« (1894) znači začetek našega odrskega realizma, je prva obdelava surovega lokalnega fakta v ibsenovski gesti, dasi v čitalniški tehniki, in je razvojno snovno zanimiva. Sploh vplivajo v tej dobi največ Ibsen in Strindberg, manj Hauptmann in Tolstoj. Ibsenizem se prvič močno pojavi pri Funtku (Iz osvete, 1896) v dramati, ki je razvojno zanimiva: je korak k naturalizmu, pa že z zametkom dunajske novoromantike, ki v ibsenovskem Kristanu vedno bolj prodira na dan; čist pa se je ohranil v Govekarjevem »Grči« (protikatoliška tendenca!) in se razvil do viška v Funtkovi »Tekmi« (1912), ki je sicer nečasovna po realistični

konceptiji in tehniki, a je vendar dobre kvalitete, tudi če jo merimo z evropskim merilom, ter znači poslednjo in najsolidnejšo stopnjo realistično-naturalističnega tipa v razvoju slovenske drame. Strindberg s svojim tipom demonske žene je vplival predvsem na naše naturaliste kot so Gangl, Aškerc, Robida, Kvedrova. Gangla Wollman v celoti odkloni: »ne opazuje premen socialnih razmer, ne pozna medicinskega napredka, ne dobi tragike tam, kjer so jo dobili njegovi vzori pred pol stoletjem, in njegove groteske vplivajo kot potepuški muzeji abnormalnežev in zločincev« (159). »Sad greha« je »prenaturaliziran monstrum«, »Sfinga« neslovenska in »Dolina solz« vpliva deloma kot parodija naturalizma. Važnejša je Zofka Kvedrova, ki je prva s Cankarjem prinesla nova vprašanja (seksualna!) in je po žensko izrazila onc vrenje ibsenizma in strindbergizma: veliko občutje osebne odgovornosti, v katerem so bili temelji nove moralke. Višek njenega ustvarjanja je »Pijanec« (Slovan, 1905). Njen pomen je v novi ideologiji, formalni pa v naturalistični enodejanki in konciznejšem psihološkem risanju. Aškerčevi naturalistični poizkusi so pokazali, da ni imel dramatičnega talenta, kakor so tudi enodejanke A. Robide bolj črnilo kot demonstvo, bolj konstrukcija (Homunculus!) kot življenjska sila. Dočim se je Zofka Kvedrova borila za novo ženo, je to ženo pokazal na odru Etbin Kristan, dramatik, ki se je v sebi delil v naturalista in novoromantika, katera tudi Wollman ločeno obravnava. Pri realističnih njegovih delih (Volja, Kata Vrankovič, Samosvoj, Tovarna), občuduje Wollman docela uspelo naturalistično tehniko, koncizno in spretno stihomitijo, nove tipe, prirojeno resničnost, ki se preko realnosti razrašča v velike socialne dimenzije ter ibsenovsko idejno shematičnost, ki jo revolucijonira Shawjevska etika. »Samosvoj« je »mojstrovina« (171), »Tovarna« se lahko meri s Tollerjem, in Wollman stavi Kristana poleg Cankarja in Funtka. Dramatiki, ki so pisali snovi iz ljudstva za ljudstvo, so tvorili nekako vez med Anzengruberjevimi »narodnimi igrami« in naturalizmom: tako je Medved, ki je sicer počasi dozoreval, ostal bliže tipu ljudskih iger, predvsem blizu nemškemu »Sittenstücku«, in Wollman dvomi, da bi mogel Medved dati kaj podobnega Finžgarju, in njegovo zadnje delo »Črnošolec« karakterizira kot »slabo limonado, ki se prodaja na božjih potih«. Finžgar pa tvori prehod k naturalizmu, dasi je ljudski predvsem v motivih (siljena močitev). Veliki napredek pri njem je v karakterizaciji, v polnokrvnih in živih postavah. Sila njegova je v miljejnem koloritu, dramatski tehniki in slikovitosti jezika. »Veriga« bi bila prav za prav komedija, da je ni »pridigarsko nasilje in nasilna uporaba slučaja na koncu potisnilo med tragedije«, pravi Wollman in polemizira s Pregljem. »Razvalini življenja«, ki bi bila 20 let prej časovno moderna, pa manjka ideje, ki je niti protialkoholna tendenca ne nadomesti. Finžgar pripovednik je večji kot dramatik, ki ne prinaša »novih vrednot niti ljudski igri«. Enako pomeni Novačan z »Velejo«, tehnično slabo dramo, zapozneli naturalizem, dočim teži v »Celjski kroniki« v nasprotju z Župančičem po historičnem realizmu,

kjer se pri nas še nihče v drami ni poizkušal razen Jurčiča. Remec je v »Kirki« utelesil popolnoma nov tip povojne verižnice, posrečile so se mu žive postave in je v njej stilno brazdil pot k ekspresiji, dočim je z »Užitkarji« stopil nazaj k naturalistični ljudski igri, kjer Jalnov »Dom«, ki je bolj dramatska slika kot drama, znači korak naprej: posrečena je karakterizacija, prožen dialog, nenasilna simbolika in brez banalnosti. »Srenja« pa trpi na nepopolnosti karakterjev in na naivnem socialnem programu, kar primerja Wollman z Ibsenom in sumi, da ima Jalen malo invencije in je motivno zastarel. (Dalje.)

Tine Debeljak.

Belorusko slovstvo

Fr. Hryškiewiç: **Wiesnawyja melodyi** (Веснавыя мелодыі). Vilna, 1927, 8°, str. 77. Cena 1'50 zł. (10 Din).

V Vilni je izšla v cirilici zbirka liričnih pesmi nadarjenega mladega beloruskega pesnika F. Hryškiewiça pod naslovom »Wiesnawyja melodyi« (Pomladanske melodije), ki je važna za slovensko kulturno zgodovino. Zakaj ta knjiga prinaša prve plodove beloruske književnosti, ki so nastali pod neposrednim slovenskim vplivom.

V sedanjem beloruskem pesništvu prevladujejo v glavnem tri smeri, če ne upoštevamo brezpomembne beloruske boljševiške literature. Okrog Haliaša Leučika in katoliškega duhovnika Janka Byline se zbirajo zadnji predstavniki beloruske romantike, ki se še vedno ni preživela. Uvedel jo je v belorusko književnost leta 1846. Wincuk Dunin Marcinkiewiç (1807 do 1884) s svojo »Sialanko« (Kmetica), ki je komedija in opera obenem. Zanimivo je, da govori gospoda v tem delu poljski, preprosti ljudje pa le beloruski, kar je verna slika takratnih razmer na zapadnem beloruskem ozemlju. Natalija Arsejewa, Vladimir Žylka in Vladimir Dubouka so najizrazitejši zastopniki druge struje, ki opeva predvsem lepoto narave, sveta in življenja ter služi načelu l'art pour l'art. Najvplivnejša in najmočnejša pa je tretja smer. Za njo je značilno, da je domoljubna, borbena, vedno polna upanja, a v ljubezni do žene izredno nežna in viteška. Njeno geslo so Hryškiewiçeve besede v pesmi »Rab« (Suženj):

»U goru zrok,
Da sonca zrok,
Naperad skok,
Nazad ni krok!«

(Prevod v prozi: »Kvišku pogled, k solncu pogled, naprej skok, nazaj niti korak!«)

K tej struji spada od vplivnejših pesnikov Jakob Kolas (rojen 1882) in pa najboljši in največji beloruski pesnik Janka Kupala (rojen 1882). Sem treba prištevati tudi Fr. Hryškiewiça.

Fr. Hryškiewiç se je učil pri beloruskih, poljskih, ruskih, ukrajinskih in čeških pesnikih. Samega sebe pa je našel šele pri studiju Prešerna, Župančiča in zlasti Gregorčiča. Ti slovenski pesniki so bili kakor čudovit zamah z lokom po strunah najgloblje notra-

njosti Hryškiewičeve duše, katere so začele svirati dotlej neizrazne melodije. V zunanji obliki Prešerna, Župančiča in Gregorčiča je našel tisti temelj, ki je na njega mogel zgraditi svoj stil in svoje lastno izražanje.

»Wiesnawyja melodyi« sestojijo iz treh delov. Pod naslovom »Wiečnaje« (Večne) so zbrane domoljubne pesmi. Daljni odmev Gregorčičeve »Domovini« je »Rus Biela« (Belorusija). Z blagozvočnostjo beloruske besede in z barvami glasov slika v živih podobah belorusko zemljo in njeno tragiko, ko je ječala prej pod carističnim ruskim, a sedaj pa pod poljskim jarmom. Misel na slavno preteklost beloruskega naroda mu daje upanje, da bo tudi potomcem nekdanjih svobodnih in junaških Belorusov napočil čas državne in narodne neodvisnosti. Samozaveš beloruskega naroda vedno bolj narašča in narodne sile so že skoraj zbrane, vendar pa še ni nastopila doba osvobojenja. Pod grajskimi razvalinami na hribu Zamkova sredi Vilne še vedno spi knez Vitold, poosebljenje beloruske slave, moči in svobode, nekak beloruski kralj Matjaž.

Vitold je ideal beloruske svobode. Ko se je l. 1398. proglasil za velikega kneza litovsko-beloruske države, je s tem naglasil, da hoče biti enakovreden vladar svojemu ruskemu in poljskemu sosedu. Čeravno je že prej pogodba v Krevu (1385) pripojila Poljski litovsko-belorusko državo, ji je on kot upravnik in namestnik poljskega kralja priboril popolno neodvisnost, a poljski kralj Vladislav Jagelo ga je moral vzeti celo v Poljski za sovladarja. Ko sta se pomirila, sta v bitki pri Tannenbergu in Grunwaldu (1410) za vselej zlomila moč nevarnega in bojovitega nemškega viteškega reda. Posledica njunega pomirjenja je bila tudi horodelska pogodba (1415), kjer se je Vitold zavezal s svojim plemstvom, da si bo njegova država izbrala po njegovi smrti za vladarja tistega kandidata, ki ga bo določil sporazumno s svojim plemstvom poljski kralj, kar je pomenilo konec litovsko-beloruske neodvisnosti za dogledno dobo.

Junak beloruskega ustnega izročila je samo Vitold kot mogočen vladar beloruske krvi, ki se bori za svobodo in slavo beloruskega naroda, torej tak, kakor je bil do horodelske pogodbe. Takega opeva tudi Hryškiewič v svoji baladi »Knjaz Witout«. Vojak, ki straži pod vilenskim gradom svojega spečega vladarja, je že nestrpen. Vsako leto potrka vedno močnejše enkrat na vrata Vitoldove dvorane, toda vedno dobi odgovor, da je čas beloruske svobode že blizu, a da še ni napočil. Vendar pa beloruski narod ne obupuje. Vse njegovo plemstvo se je sicer za Vitoldovega spanja že poloniziralo, a zato so vsi sedanji beloruski voditelji in izobraženci izšli iz naroda, žive med njim, z njim in zanj, kakor poudarja H. v pesmi »Z narodu my«. Drugo upanje stavi v Vsemogočnega, ki ga v svoji »Malitvi« v imenu vsega svojega ljudstva pesnik prosi, naj da Belorusom potrpežljivost, silo in zdravje duha na križevem potu, ki je potreben za veličastno vstajenje.

Drugi del obsega ljubavne pesmi. V nekaterih izmed njih se opaža Prešernov vpliv, a ena izmed najlepših ljubavnih pesmi »Slavačci« (Slovakinji) razodeva sorodstvo z Župančičem. Ljubezen do kre-

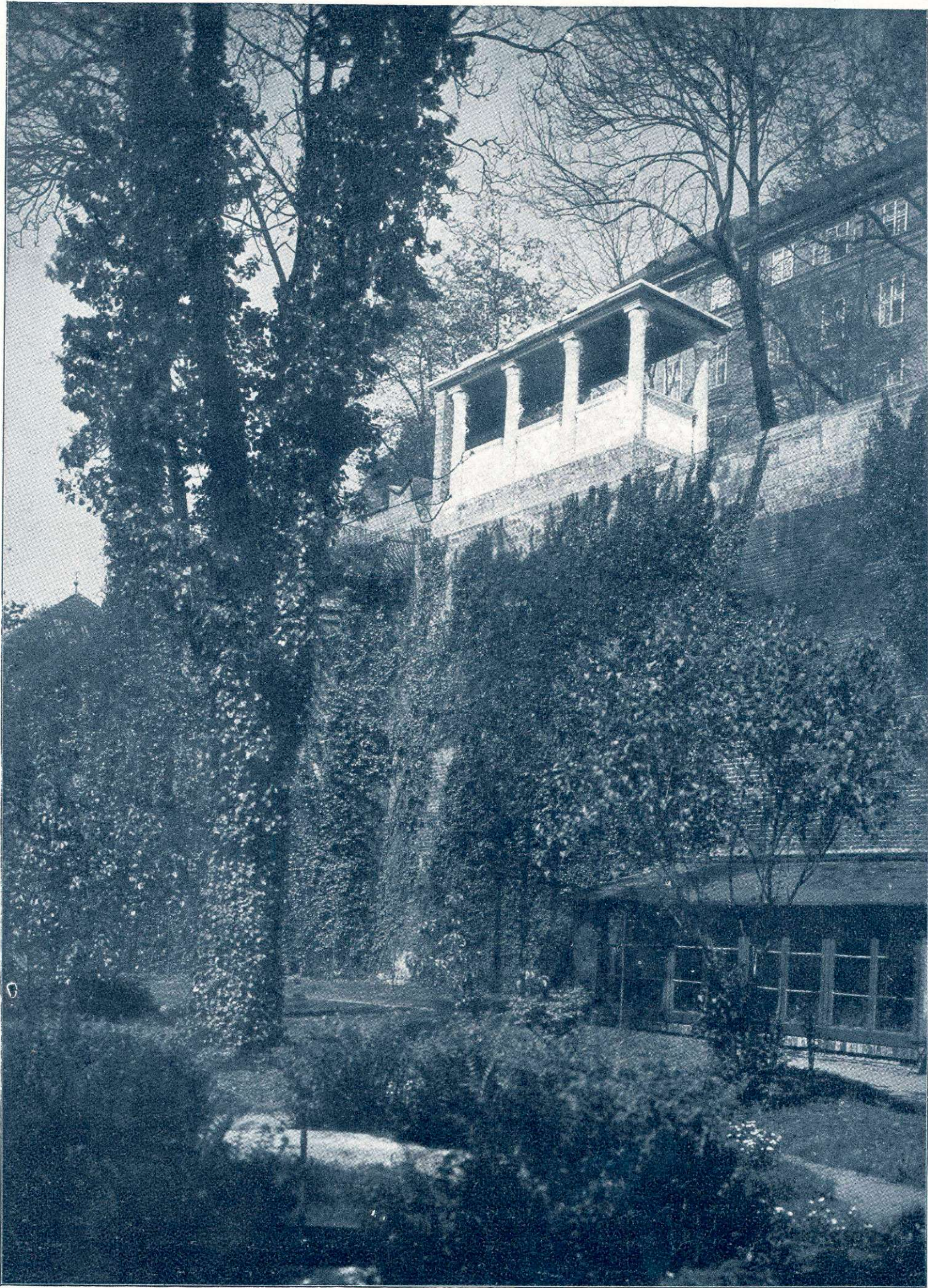
postne lepoticice M. Š. v Vilni je rodila njegove ljubavne pesmi. V vsakem ljubezni vrednem dekletu vidi njo in njo opeva tudi takrat, ko poje o kaki drugi. Odšel je v svet, da bi kot zrel človek mogel z vsemi svojimi silami služiti svojemu narodu in z akademskim naslovom stopiti pred svojo nevesto in jo zaprositi za njeno roko. Ker ljubi svoj rod, je odšel kot izgnanec in Bog ve, kdaj mu bo poljska vlada dovolila vrnitev v njegovo domovino. Da bi bila tragika še večja, mu je medtem preotel nevesto bogat odvetnik, njegov najboljši prijatelj. Pesnik ne obsoja in ne očita. Le iz daleka daje v svojih pesmih izraza svoji ljubezni do ugrabljene neveste, ki se je morala vdati pritisku svojih staršev in spletkam bogataša.

Največji umotvor vse zbirke je njej posvečena pesem na strani 57. V temni noči se je umaknil iz nemirne, samo po nizkih užitkih hlastajoče Prage. Ob dolgočasnem bregu vedno umazane Vltave se je skrtil v osamljen kraj, da bi se tam zbral in ojunačil za nadaljnjo življenjsko borbo. Že v prvih dveh kitalah nam naslika tako nazorno svojo okolico, da je človeka strah tega pustega in osamljenega kraja ter si nemudoma zaželi ven iz njega. V naslednjih treh kitalah dodaje momente in slike, ki so vedno silnejše in vedno bolj stopnjujejo napetost. Pesnikov milje postane nevzdržljivo žalosten in njegovo duševno stanje obupno. Ker se v vsaki naslednji kitici vrsti vedno več besed, ki jih sestavljajo otožni glasovi kakor zaprti globoki a, au, eu, zaprti o in u, spremlja vso pesem melodija, ali bolje rečeno godba, ki je v začetku mila, proseča in otožna, nato pa vedno bolj žalostna, nazadnje celo osorno grozeča. Je ta godba v harmonijo zlita enota iz materine uspavanke, »Miserere« in »Dies irae«. Ko dovede človeka na ta način tik pred katastrofo, tedaj vzbudi pesnika hlad mrzle skale ob bregu, ki je na njo naslonjen. Pogleda kvišku in na nebu zagleda bleščečo zvezdo na jugu, prav tisto, ki sta si pri njej obljubila zvestobo in ki enako sveti njemu in njegovi nevesti v daljni beloruski domovini. Pred seboj imamo zopet mehko dušo Hryškiewiča, ki vse odpusti in vse pozabi v upanju in ljubezni, da morejo naprej in kvišku on in drugi.

Zadnjih deset strani zavzemajo »Pawieły« (Različne pesmi). Najlepša med njimi je »Klaštár«. V zapuščenem kraju stoji osamljen ženski samostan, ki ga obdaja visoka kamenita ograja. Samo z ozkimi vrati je zvezan s svetom. Skozi nje prihajajo mlade device v najlepšem življenjskem cvetu, da se kot žive sveče popolnoma posvetijo božji službi za neprijaznimi zidovi. A preden umre stara redovnica, hoče še pogledati v svet skozi gosto zamreženo okno. Kakor bi jo hotel prevarati svet v zadnjem trenutku in ji vzbuditi kesanje nad njeno življenjsko žrtvijo, jo zvabi duh v rojstni kraj in na pozornico mladostnih sanj. Tam se spomni ideala svoje prve, edine in čiste ljubezni in nehote se ji izvije iz prsi vzdih: »Ah ljubi, ah mili!«

Hryškiewič je še mlad in še ni popolnoma dozorel. Vendar pa ne bi bil samo čin vljudnosti za slovensko književnost, če bi nam dala dober prevod najlepših Hryškiewičevih pesmi vsaj ne predolgo po izidu Hryškiewičevega prevoda iz slovenskega pesništva, ki je v tisku.

J. Šedivý.



J. Plečnik: Arhitektura v vrtu

Iz naše dnevne kulture

»Značaj teh Plečnikovih del (na praškem gradu) ni radikalno moderen. Plečnik je prišel iz Wagnerjeve šole, ustvaril pa si je svoj slog, v katerem se javlja menjaje čisto osebno pojmovan in skozi in skozi doživljen zgodnji srednji vek poleg antične in renesanske Italije. Njegove umerjene oblike, ki se uveljavljajo na najpopolnejšem materialu, njegovo veliko merilo tudi pri malih predmetih, njegov zmisel za monohromijo in občudovanja vredni mali domisleki rojenega arhitekta niso iz našega časa, ampak spadajo izborno v baročno okolico in odgovarjajo resnemu miljeju, ki ga je ustvaril prvi predsednik republike s svojo navzočnostjo.

Lepo stvariteljsko delo je tudi preureditev obeh vrtov, ki sta že degenerirala do zanemarjenega angleškega parka najslabše vrste. Kretnja, s katero je Plečnik — četudi za ceno odstranitve grajskega ozidja iz l. 1841. — položil pred noge obiskovalcev vrtov najlepšo panoramo Prage, je vredna kakega genialnega arhitekta italijanske renesanse. Prav tako originalne ideje predstavljajo prekrasna osvetlitev častnega grajskega dvorišča s stenskim svetilkami, mogočni drogi za zastave pred Matijevimi vrati, vretenčasto stopnišče, posvetovalnica v stolpu, zlata soba in fontana v predsednikovem stanovanju, čeprav so to šele obljube umetnikove, ki bo svojo celo kompozicno silo dokazal v stavbi stopnišča k španski dvorani, v monumentalnem prostoru tretjega grajskega dvorišča z monolitom in ornamentalnim tlakom v enotnem nivoju in v regulaciji terena za mostom, kjer bo sedanje stanje doživelo sorazmerno največje spremembe.

Danes pač ni nobene needinosti več med češkimi strokovnjaki in v umetniškem svetu, najsi pripada konservativnemu nazoru ali moderni smeri, o tem, da je arhitekt Plečnik nalogo oficijelnega arhitekta na praškem gradu tako izpolnil, da nima tekmeča niti v svojem redkem taktu in samozatajevanju niti v pogumni »gesti ustvarjajočega umetnika«.

(Zdeněk Wirth v prilogi »Die Burg und der Dom von Prag«, v »Prager Presse«, 28. oktobra 1927.)

Prejeli smo v oceno:

Milan Ivšić: *Les problèmes agraires en Yougoslavie*. Paris, 1926, 8°, IX + 376.

Prvi poskus, obdelati zamotani problem agrarne reforme v Jugoslaviji na podlagi ministrskih naredb in statistik. Predgovor V. Boreta. — I. Zemljepisna lega in geologična oblika z vidika poljedelstva. — II. Historijat socialnega, juridičnega in gospodarskega položaja kmečkega prebivalstva v Jugoslaviji. — III. Agrarne reforme po letu 1918. 1. Načela agrarnih reform. 2. Veleposestva na Hrvatskem, v Slavoniji, Vojvodini in Sloveniji. 3. Razkosanje veleposestev in notranja kolonizacija. 4. Agrarna politika v Bosni in Hercegovini po avstrijski okupaciji. 5. Agrarni režimi v Dalmaciji. 6. Uprava kmeč-

kega posestva. 7. Agrarne reforme z vidika agrarne politike. — Sklep resumira dosedanje uspehe in neuspehe in podaja misli za uspešnejšo rešitev.

Studenci pri Mariboru. Nekaj podatkov o šoli, cerkvi in občini. Izdal o priliki 50 letnice deške osnovne šole krajevni šolski odbor 1927. Maribor, 1927.

Henri Béraud: *Križi in težave rejenedga bratca*. Preložil Janko Tavzes. Ljubljana, 1927.

Narodna enciklopedija, 21. zvezek, Palmotić—Petrović. Bibliografski zavod, Zagreb.

Strani pregled, Beograd, I., št. 2. (Iz vsebine: M. Ibrovac: Fileas Lebesgue. — P. Brežnik: Engleski prevodi sa slovenačkog).

Časopis Národního musea, 1926. Letnik C. Praha, Matica česká.

Fr. Šemrov: *Ljubljanska pošta*. Zgodovinski opis ob 30 letnici njene stavbe. Ljubljana, 1927. — Za ljubljansko lokalno zgodovino važna, po večini na podlagi tiskanih predel sestavljena knjižica.

Zbornik prevzv. knezu in nadškofu goriškemu dr. Fr. B. Sedeju zlatomašniku. Slavnostna (VII. l., št. 8) številka Zbornika svečenikov sv. Pavla v Gorici. (Iz vsebine: J. Mantuani, Zlatomašnik knez in nadškof dr. F. B. Sedej kot kulturni činitelj v svoji škofiji. — P. H. Sattner, knez in nadškof dr. F. B. Sedej in cerkvena glasba. Goritensis, Pastirski listi kn. in nadšk. F. B. Sedeja.)

Janko Orožen: *Zgodovina Celja*. II. del. Srednjeveško Celje kot središče državotvornega stremjenja: doba narodne samostojnosti, Savinjska marka, knezi in grofje Celjani. Goričar in Leskovšek, Celje, 1927. Knjižica vsebuje zgodovino Celja in ozemlja zvezanga ž njim od prihoda Slovencev do smrti zadnjega celjskega grofa, peča se s posestjo Celjanov, ž njihovimi bivališči, posebej z gornjim Celjem in zgodovino mesta Celja v ti dobi. O knjižici spregovorimo obširneje, ko bo popolna. Opozarjamo pa nanjo že sedaj vse ljubitelje domače zgodovine radi njene aktualnosti.

V. Steska: *Slovenska umetnost*. I. Slikarstvo. Mohorjeva družba, 1927.

Sven Hedin: *V azijskih puščavah*. Priredil Pavel Kunaver. Ilustriral Janko Omahen. — Prosveti in zabavi, zv. 16. Zveza kulturnih društev v Ljubljani, 1927. Priporočljivo čtivo.

L. N. Tolstoj: *Rodbinska sreča*. Roman (1859). Poslovenil J. Vidmar. Prosveti in zabavi, zv. 17. Tiskovna zadruga, Ljubljana, 1927.

Leop. André: *Radio*. Osnovni pojmi iz radiotehnike. 214 slik. Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani, 1927. Delo je zamišljeno kot uvod v radiotehniko, podaja osnovne pojme in popisuje delovanje enostavnih aparatov in njih sestav.