

podati živa slika v celoti. Kaj torej pomeni živa slika v umetniškem pogledu? Iz toka dogajanj in slik na platnu se izlušča živa slika ter se vsidra globoko v našo dušo. Okrog nje se stvari svet, nov svet ter postane živ del naše bitnosti. To zmora film, to je njegov sad in učinek. Mislim, da temu bogatenju naše duše ne smemo odrejati naslova umetnosti.

Priznati pa moramo, da ostane odprto ono vprašanje, se li bo kino tudi po večini tako razgibal, kot je bilo položeno v njegovo bistvo. Kot je usodno vprašanje naše dobe, bo li vzrastlo novo, veliko umetniško hotenje iz naše duhovno mrtve civilizacije, tako je z usodo umetnosti sploh tudi kinu usoda določena.

ZAPISKI.

SLOVSTVO.

Oton Župančič: **Veronika Deseniška.** Tragedija v petih dejanjih.

II. Vrednost te Župančičeve tragedije za Slovence je v njeni novosti in posebnosti, ob kateri si mnjenja ne morejo biti edina. Mi sodobniki smo predvsem dolžni, da ta dogodek resno in pravično doživimo že z ozirom na veljavo, ki jo Župančič radi objektivnih dognanj uživa v našem narodnem življenju. Treba je tedaj najti vzroke tistemu razmerju, ki se javlja v začudenju posameznikovem do dela, razmerju, ki ga ustvarja prepričanje, za katero človek stoji in dela. Mimo tega moramo dalje priti do tistih objektivnih kvalitet, ki delujejo s svojo elementarno umetniško svojstvenostjo, čeprav se idejno ne krijejo z našo miselnostjo — skratka, gre za filozofsko in estetsko razmerje naše dobe do tega dela. Zato bomo morali poleg absolutnega razgledišča, ki doživlja umetnino iz nje same, jo projicirati na zunaj, sebi prilagoduje in sodi, poklicati na pomoč veljavne priče, ki jih nudi literarna zgodovina, ne toliko v sodbo kot v oporo. Tako se nam morebiti posreči tudi idejno vrednost dela razčistiti, laže pregledati razmerje snovi in forme in končno najti celotno vrednostno razmerje, opravičeno v nas in v pesniku. Po ti dvojni poti ne bomo mogli dočela uiti nevarnosti motivnega sporejanja, s katerim dela takozvana filološka kritika, dasi se je bomo kolikor mogoče ogibali. Za relativne sodbe uveljavljajoče se sedanjosti je treba ustaljenih zgodovinskih prič; in če Župančiča merimo z najvišjimi vrhovi, nam to narekuje živo prepričanje, da jim je sosed, ne kak poprečnjak. Končno pa si moramo biti na jasnem, da je to delo predvsem v vzročni zvezi z Župančičevo dosedanjo potjo in ga moramo vedno iskati v njegovih lastnih koreninah.

Snovno je Župančič v ti tragediji pesniški podživljavec žalostne zgodbe o prečudno lepi Veroniki, idejno je prikazovavec njene usode v višji, sklenjeni, ne slučajni vzročnosti in s tem etični zakonodavec. Trpljenje, katerega naj kaže

tragedija, mora uravnavati, opravičevati in končno v nas poveljati višja pravičnost. Pot, kako pesnik sklene vzroke trpljenja dramatične osebnosti, kaj zaplete v boj, je zadeva etosa. Vsebinsko tragike nosi tedaj svetovni nazor, ne pesniška formalnost; po tragiki sodimo pesnika človeka, njegovo vernost v najprvotnejšem pomenu, njegovo prvoboriteljnost. Slučaji človeške tragike nihajo med dvema skrajnima poloma: Bogom in človekom-bogom; biti pa človek, je začetek in konec tragedije. Od neizbežne višnje volje tedaj, ki z grozno in neumljeno modrostjo in previdnostjo urejuje svet ter tepta in vzgaja črva človeka, pa tja doli do absolutne vlade razvezanih človeških hotenj, se vrši neskončno zgodb v ostri vzročnosti s časom in posebnostjo ljudi: pesniki pa jih prikazujejo z etičnim smotrom, da uveljavijo njihovo vrednost nad svoj čas; oni razpaljajo v nas vnovič ves nekrvavi boj v notranje osvobojenje sedanjosti in prihodnosti. Tragična ideja živi tedaj v svojem etosu, edina ona je neumrjoči del umetnine. — Če tedaj zaenkrat odlučimo z Veronike Deseniške tisto zunanjo patetičnost, ki že po stari tradiciji daje tragediji kot slovesni igri obraz visoke resnosti, in se skušamo dotipati do samega jedra, najdemo preprosto življenjsko dejstvo, da trči na poti, kjer smeta iti vtrije samo dva, skupaj troje ljudi; vendar pa ima vsak izmed njih poleg svoje volje tudi pravico v višji, pisani in nepisani postavi. To je tedaj tisti notranji nered, katerega skrivnost naj tragični pesnik etično podari; če to skrivnost prav razvozla, postane ustvaritelj novih etičnih vrednot in nas osvobaja časovnih vezi ali pa ostane vsaj zdravnik, ki z močjo lepote blaži sedanji nered. Kako in kje se zaplete spor in kako in kje se načne voz, ki ga nihče presekatati pa tudi natrgati ne sme, za to gre od nekdanj. Naš slučaj: Celjski Friderik se je oženil po rodu in redu, pa žene Jelisave ne ljubi. Bil je in ostal »skrun in slep za vest in čast in svet«, v njem je vedno »z razprtimi nozdrvmi zver trzala« — tu pa doživi čudež lepote in svojega prerodenja: nenadno ljubezen mlade Veronike. Ta elementarna pa skrivna ljubezen je prava, osrečujoča, sveta — a zahteva tudi dveh življenj: Jelisave in Veronike. Ko viteška Jelisava Frankopanka odživi tragedijo odmirajočega zakonstva, doživi Veronika tragedijo svojega prebujenja v življenje kot skrivna ljubica Friderikova. Pa žeja njene polne mladosti je močnejša kot bridkost razočaranja — pod srcem se ji budi tudi otrok in ji brani z Jelisavo iti v prostovoljno smrt. Tudi tajno častihlepje po celjski grofinji se ji budi. Friderik in Veronika se skrivaj poročita. Dočim zakonca rasteta v svojo ljubezen, grof Herman, veliki računar in despot, v svoji visoki svetni modrosti ti ljubezni ne prizna svetosti in Veronika končno mora umreti. — Če iščemo zunanjega spora, vidimo, da elementarnost ljubezenskih afektov, naravna pravica dveh ljudi, trči najprvo ob višje ovire, to je zakonska vez, in ko te ni več, ob realne zapreke, dasi so to visoki svetni interesi in ideali. To nesoglasje v interesih, zlasti v drugem delu, opravičuje šele

dramo, ne tragedije. Veronika pade kot žrtev Hermanovih načrtov in to samo na sebi ni tragično. Ženska, čudovito lepa, polna življenja, pa mora umreti! Če lepota danes živi in je jutri ni več, je kriv navadno nesrečni slučaj; če lepota in dobrotu sama sebe pokoplje, je to sicer tragika, pa še ne občutena za tragedijo, ker ji manjka zveze s svetovnim redom. Prenaivno bi bilo za naš čas in Župančič gotovo tega ni hotel, da bi iskali tragike samo v Veronikini lepoti, kakor razlagajo stari nazori o nekaterih Shakespeareovih angelskih ženskah ali kakor je ustavoverni Friedrich Hebbel v enaki snovi Agnes von Bernauer postavil državni princip, češ, da je že prevelika lepota sama na sebi tragična krivda, ker kali mir tega sveta, in je zato vrhovne ideale in čednosti v ti in v drugih tragedijah neizprosno pokončal. Krutost zbuja odpor in namesto sočutja, grozo pred trpljenjem. Kako je tedaj s tragično krivdo? Da bi ta velika, čista ljubezen, zmožna donášati sam blagoslov, pa radi kakega zapletka v svojem začetku samo zlo prožila nase in na okolico (Hamlet, Gretchen, celo Medved je to storil v »Za pravdo in srce«), zato snov sama Župančiču ni nudila pomoči; v naši tragediji pa Veronika in Friderik celo rasteta v svoji ljubezni, ta ljubezen, v zlu započeta, je vsa sveta — in zato Herman je in ostane kot njen edini protivnik samo posvečen zločinec, okrutnež, zastopnik vsakdanjega svetnega reda, in Veronika je slučajna zgodovinska mučenica svoje ljubezni in tiste osebne časti, da noče nazadnje ostati utajena žena kakor je bila prej skrita ljubica. Ali sta Friderik in zlasti Veronika kaj premaknila v nadnaravnem redu s svojo ljubeznijo? Župančič ju je spojil z neodoljivostjo, ki jo istoveti s svetostjo — tedaj je tu tragika v nujnosti človeške narave, koprneče k dobremu preko nasprotij in zla. Narobe pa napadajo Veroniko tudi nagibi častihlepja — pa šele sredi drame, kar kaže razvoj značaja v zlo; nujno čutimo, da se je to zgodilo prekesno, ker zadeva drame ni, značaj sestavljati, temveč ž njim ravnati, ga razpletati. Videli smo, da se je snov sama v marsičem odmikala čisti tragediji, toda Župančič si je očitvidno napravil težave še sam s svojim naziranjem o svetosti človeških prirodnosti, kjer mu ni bilo mogoče naznačiti krivde v zarodku dejanja. Vse okoliščine te svete ljubezni je tehnično zvezal z nasprotji in z migljaji na usodno tragedijo in šele proti koncu je trpljenje pomešal tudi z zavestjo osebne krivde — Veronikino čuvstvovanje v usodni noči, ko Jelisava umrje — kar je le rahla razlaga, ne more pa biti temelj za naše čuvstvovanje. Pravzaprav pa Župančič ni hotel ali ni mogel dati trpljenju tistih podlag, ki bi v njih občutili osebno krivdo, določno: greh za greh, vsaj tam, kjer je očit. Tako je ta drama s svojo dveinpoldejjansko ekspozicijo v bistvu usodna tragedija nove dobe; skrivnost človeka je v nasprotju s starogrško pobožnostjo tu razrešena v zmislu agnosticizma, in ker je njena etična podlaga amoralna in je bližja žalostnemu dogajanju kot žalogri, se nam idejno upira. Ta ideja o tragiki človeške svetosti ne osvobaja.

Treba nam je sedaj pregledati razmerje snovi in forme, to je izraz te bistveno zgodovinske snovi z ozirom na motivnost, ki bi bila opravičena v našem času in v Župančiču kot pesniškem izvršitelju nove romantike pri nas. Romantiška pot v umetnosti gradi na občečloveškem nacionalno. Stara romantika je gradila svojo sedanost s tem, da je ideale, ki so ji svetili iz preteklosti, postavljala v svoj čas in jih skušala obuditi, nova romantika je mimo preteklosti zajela tudi konkretno sedanost domačnost, oživila v nji neslutne skrivnosti lepote in tako dobila zvezo z davnino. V obeh pa človek teži preko svoje telesnosti naprej do višjih bitnih podob, do višjega življenja. V formi se je stara romantika močno opirala na zunanjo mero in izraz preteklosti, nova je zavrgla obrabljeni staroklasični simbol in primero in išče svojim podobam popolnejšega izraza, to je iz sodobnih skrivnosti zajetega novega simbola in primere. Prav po svoji posebni naravi se je nova romantika pri nas dosledno izogibala zgodovinski snovi. Ivan Cankar je to ostro čutil, ko je celo iz Lepe Vide, najbolj simbolne naše snovi, izločil vse konkretnosti; s svojo umetnostjo jo je mogel postaviti samo v svoj čas, in tragedije iz kmetijskih uporov, kakor jo je obljubljal, ne bi bil nikoli napisal. Zgodovinski snovi smo se izogibali toliko časa, dokler se nismo sprijaznili z mislijo, da zgodovina ne živi za nas v svoji konkretnosti, temveč v simbolni vrednosti, v iskanju višjih človeških vrednot. Tako je Župančič moral seči z zgodovinsko snovjo v svoj čas in jo pisati z najostrejšim izrazom sedanosti za prihodnji čas. Privzdignil je snov z zgodovinskih tal in strnjeno v eno dramatično dogajanje zazibal v ozračje novoromantiškega življenja; odbiti je moral najbolj snovne zgodovinske robove, izsekal je celó pragmatično dejanje, tako da se le posamezni dramatični vrhovi v svojih simbolnih odnošajih vežejo med seboj in izžarevajo svojo tragično idejo. Deseniice pošljejo Veroniko na boljše pot v Celje; celjske zvezde v Sidinih in Veronikinih sanjah se izpolnijo v ječo in smrt. Friderik obdari Jurklošter za svojo zadužbino, tja polože Veroniko. Ta simbolna ironija kaže na red moderne usodne žalogre. Bonaventura, idealizirani vršilec usode, korekten Žid, trgovec, ki ve za vse ceno in račun, le vesti ne izprašuje, je bil isti Jelisavi, kot bi moral biti Veroniki, da ji ni Župančič usodil estetične smrti. Razgovor o večni svetiljki je živa simbolna zveza in tvori tragično ironijo za Veronikino poslednjo usodo. Tako je ta notranji dramatični red zlasti za usodno igro močan, motijo ga le široke epizodnosti v označbo oseb in dejanja, ki segajo prav do srede dela. Iz tega označevanja bleste nekatere zaokrožene slike in krepke podobe Deseničana, Sosedu, Nerada, zlasti pa Hermana, Jelisave in Bonaventure — mnoge, zlasti Bonaventura, so ostale samo duhovita podoba — zastavile pa so dejanje. Po ti strani spominja drama močno na značaj historije Shakespeareovega stila, kamor bi prišтели tudi najmočnejša mesta IV. dejanja. Od III. dejanja naprej zavzame mestó epike v še širši razsežnosti lirika in na več mestih spominja

na opero. Kljub vsemu temu so dramatični vrhovi s svojo simbolno dinamiko toliko močni, da je ti kombinirani dramatični pesmi tudi odrski uspeh gotov, če bodo ti dramatični vrhovi dobili dovolj močen poudarek. Za ta poudarek pa bo najbrž treba žrtvovati lepši del bistva, opustiti vse lirične prepletke, in ni neopravičena bojazen, da delo s svojim slogom ne bo v polni vrednosti oživel.

Glede romantičnih motivov, ki preprezajo dejanje, bi sodil, da jih je več, ki se protivijo novoromantičnemu gledanju in spadajo v staroromantični inventar. Temelj drame: čudno srečanje in elementarni izbruh ljubezni med Friderikom in Veroniko je preromantičen. Radi te ugotovitve se mi zdi prevažen prvi objavljeni tekst v Ljubljanskem Zvonu (1924, št. 1.), kjer je to srečanje tako ostro, da ni najmanj eksponirano. Opozoril bi tu na podoben oster motiv — samo za primer — pri romantiku H. Kleistu, čigar Käthechen von Heilbronn spusti iz rok posodo, ko zagleda prvič viteza svojih sanj, skoči skozi visoko okno na cesto, ko ga zagleda na konju, mu slepo sledi ter v svoji ženskosti pozabi popolnoma nase. Podobno je s skrivnostnim ljubezenskim razmerjem med Friderikom in Veroniko, ker motivno zelo spominja na Amfitriona, ki ga je isti Kleist vnovič povečeval v romantičnem zmislu in mu je Adam Müller napisal celo mističen uvod; ta Müller je trdil, da je v Amfitrionu skrivnost ljubezni in podoba Brezmadežnega spočetja. (Brandes: Hauptströmungen II., str. 289.) Tudi mistična obhajilna scena v V. dejanju sega upravičeno le v staro romantiko, kjer je imel zakrament ogromen pomen — v našem slučaju se zdi hostija-kruh zgolj estetičen, neorganičen pripomoček. Nasprotno pa najdemo le premalo mest, ki bi z vsem bistvom ustvarjala organizem prave slovenske nacionalne umetnine, poln izraz naše duše v preteklosti, sedanjosti in za vedno. V tem oziru sta posrečeni mesti: osnova podobe na ptujski Črni gori in prizor s pravdačem, dasi je zlasti prvo bolj ornament kot motiv. Imamo tudi na več mestih konkretno apostrofiranje zgodovinske miljejnosti na naših tleh; vse to dobro služi zgodovinski drami, ni pa to še vse za tisto narodno umetnino, ki naj živimo z njo v nove čase. Zato nam ob ti ugotovitvi vstaja vprašanje, kateri nagibi so pravzaprav oživili to zgodovinsko snov, katere so idejne sporednice med sedanjostjo in preteklostjo, kaj nam ti ljudje, njihovo delo in namere povedo danes, kaj nas priklepa nanje. Na to vprašanje delo ne odgovarja dovolj. Ker omenitev Hermanovih načrtov, njegovo oko, uprto na jug, še ni zadosten izraz tistega velikega bitja naše zgodovine. Od tu naprej kaže prst v novo dramo.

Slovensko bistvo je Župančič, kakor bomo videli, iskal bolj v zunanjem izrazu kot v organizmu drame. In tako prehajamo do Župančičeve pesniške besede. Tu zlasti vidimo, kako budna mu je bila zavest, da dobi delo slovensko obeležje, zlasti v tem, da izrabi sredstva novoromantične lirike. Vendar tudi ta slog — bi dejali — ni dosleden in enoten. Vanj ne spada tista visoka tragična zvoč-

nost, ki je korenine niso v liriki, temveč v starejši drami, izraz tvorne pesniške modrosti, kot so mesta Hermanova in Bonaventurova. Tu je Župančič prislunil in ujel dikcijo Shakespeareovo — po svoje — postal mu je kongenialen. Ta mesta in jezik živih besednih figur, ki so sklenjene z vso zgodovino romanskega formalizma, niso sicer ukoreninjene v Župančičevem stilu, pa mu jih moremo šteti v dobro, utegnejo biti še predmet brezplodnemu filološkemu delu v prihodnosti; shakespearejska mesta so v drami moč in stoje v resnici na najmočnejših mestih, dočim so besedne domislice bolj označevalnega pomena. Pravi formalni element v »Veroniki« je novoromantični lirsko-pesniški izraz, Župančičeva živa podoba, tisti simboli, ki so se estetično razvili iz ljudske pesniške, zlasti pa ornamentalne umetnosti, kot so vitez sv. Jurij, mlada Zora in ves inventar, ki ga hranijo domače hiše kot našo svojstvenost. Te podobe dajejo drami domačo miljejnost, ki sicer nima zveze z zgodovinskim ozračjem, pač pa krepko izraža sodobno estetično čuvstvanje. Marsikatera teh podob nam je znana že iz prejšnjih Župančičevih del in tedaj razodeva oseben slog, ki se ga pesnik trdno drži, dasi se tam, kjer ga razlaga, čuti bolj samodopadajenje kakor recidivnost. Zato malo trpko občutimo sicer lepo misel zarje Vidove. Preko teh simbolno ornamentalnih podob pa je šel Župančič še dalje in v svojo simboliko privzel še najvišje krščanske skrivnosti in predmete. Tako je Veronikino srce in njena skrita ljubezen: tabernakelj; tajni ljubezenski obiski in telesno uživanje ljubezni je medsebojno obiskavanje svetinj po gorskih cerkvah (podoba, ki je stilno, kot ornament med najlepšimi), uživanje te ljubezni celó hostija in obhajilo — in končno: Veronika razodene svoje tajno materinstvo z »Angel Gospodov je Mariji oznanil«, mesta, ki ostro žalijo uho in versko čuvstvo. Tu rabi Župančič najvišje mistične skrivnosti žive krščanske religije v zgolj estetične svrhe, v figuravno prepesnjenje najbolj nasprotnih snovi. Tako je nastalo v hotenju, posvetno snov poduhoviti in ji dati nove pesniške oblike, blasfemično sporejanje, ki ga sicer ne zasledimo pri nobenem velikem poetu. Župančič pri nas v tem ni edini pa najizrazitejši. Dočim vsi omenjeni simboli delo vernemu človeku zagrene, najde neverni do njih manj zveze kot do statičnih klasičnih simbolov stare grške mitologije, ki jih je zlasti baročna umetnost do neokusnosti obrabila. Župančič je sicer že izza Čaše opojnosti rad zahajal po krščanske motive in jih izrabljaj v erotične primere. To so danes večinoma že neučinkovite domislice, stopnjema pa, do Zarij Vidovih, je prešel v estetično doživljanje teh primer, dokler jih ni začel uporabljati kot izraz svojih psiholoških dognanj. Tako se je pri njem pesniško strnilo krščansko svetotajstvo z doživljanjem človečnosti, kar je bolj izraz pesniške racionalnosti kot vernosti, gol stilizem. Ključ do smotrenosti tega stilizma nam nudijo Župančičeve lastne besede ob Krekovi smrti. (»Ni bil zaman svečenik, ki vživa v vidni obliki kruha in vina največjo skrivnost, zakrament življenja. Ta skriv-

nostna transsubstanciacija snovnosti v idejo je slovenskemu človeku tako po duši, tako domača, vsednja in praznična hkrati, kakor zvonovi, oltarji, monštrance in sveti obredi.« Lj. Zvon 1917, str. 610.) Iz prepričanja, slovensko delo opremiti s slovenskim slogom, izvirajočim iz najgloblje notranjosti, so nastale te podobe, ostale pa so le dekoracija popolnoma nasprotni vsebini. Tako je tudi z veliko simbolno podobo Golgote v III. dejanju. Te podobe so večinoma estetično pogrešene, ker zlasti žalijo, kar je v našem živem narodnem čustvovanju najgloblje, in pogrešene so snovno zato, ker se ne krijejo s predmetom. Kako so Župančiču te podobe res le izrazni superlativi za marsikaj, vidimo, če se spomnimo besedi, ki jih je ob slovesu Hudožestvenikov govoril v gledališču g. Germanovi, da »nas je njena roka obhajala s hostijo najčistejše umetnosti«, kar kaže zgolj maniro izgrešene estetične rahločutnosti. Brezna pa se odpirajo in groza vstaja, če pomislimo, kaj bi bilo, ko bi bil Župančič dosledno svojim besedam o slovenstvu šel do dna in jih živo prečutil, ker bi nam bil potem edini dozdej zmožen podati slovenski narodni misterij in ne moderne baročne umetnine. Veronika sicer ni snov zanjo, pa to je ravno dokaz za nesoglasje med snovjo in izrazom v nji in za to, da je Župančič vendarle samo začetnik in završitelj simbolizma pri nas.

Sklep: dvoje v enem je hotel Župančič v Veroniki izpolniti: pokazati visoko tragiko v sodobnem, njemu lastnem pesniškem slogu. Za visoko tragedijo Celjanov z Veroniko vred, teh v bistvu renesančnih naših ljudi, mu je zmanjkalo enotnega mogočnega svetovnega nazora in enako prešinjenega organskega izraza. Posebej se je oklenil dekoracije, jezika in podobe do mozaične izdelanosti; ujel je dramatično razpoloženje, ki brni neprestano v visokem tonu, se igra s poslušalcem in ga omamlja, a za seboj ga ne potegne in ne premaga, ker ne prepričuje. Čudovit strunar žive človečnosti, virtuozi besede, neodrešujoč zakonodajavec. Skrbnost, sigurnost samega sebe, lirična suverenost, so vtisi ob tem delu, ki pa nikakor ni tako enotno, tudi v stilu ne kakor se zdi, dasi je vse mojstrsko zabrisano s čudovito patino. Svoja razmišljanja smo izpolnili tupatam z literarnim razgledom in poizkusili postaviti delo na idejno enoto, zato da pokažemo, da Veronika Deseniška zlasti ni taka, kot jo je razglasila neodgovorna reklama, in tudi ne tisto, kar je videl diletantizem v pavšalnem primerjanju s Shakespeareom. Spada med dela, ki so tehtna po svoji pesniški moči in z njo omamljajo, pa v njih ni tistega božanskega čuda, kjer je vse celota, vse eno, duh in volja v skladu z vsem visokim, dasi ne služi nobenemu časnemu cilju ali obliki, ne državni ne cerkveni, kot so v resnici mnoga Shakespeareova dela. Nejasnost in neodločnost v reflektivni lirični izpeljanosti znači manjšo dramatično in umetniško potenco nasproti tako jasni poti kot je n. pr. v Hamletu, kjer celo najbolj naturalistične prizore stresa metafizika. Župančič pa je po primeri s hostijo postavil še konkreten verski motiv za ginljiv konec!

Nujno se nam zdi, da danes te nedostatke poudarimo, odkoder tudi dejstvo, da dela nismo tako brez pridržka sprejeli, kot bi ga mogoče sprejela mladina pred desetletjem. Danes že jama v naši knjigi vnovič po trdnih vsebinah in želimo drugih potov, ko smo v pehanju za formo poleg virtuoznosti doživeli tudi praznoto. Bili so časi, ko je bilo tudi paranje samega sebe čustveno-estetična naloga in formalna sladkosnednost. V nji so doigrali vsi slabi in lažnivi, in danes žive samo tisti, ki so bili že prej trdni. Župančič je ostal še ves v pesmi, a ob času rešetanja sre je ostal enako plah in v najvišji formi estetično ni odrešil. Tudi to je pomembnost Veronike, da jo je pisal za ljudi od véceraj in za neposredni danes, videc in žrtvovavec ni mogel biti. Da ima to delo samo tudi svojo tragiko, bridko občutimo. Pomembnost Veronike kot literarnega dejstva samega je za Slovence vendarle ta, da bi jo bilo odveč primerjati z Jurčičevo, še manj z drugimi, ki so to zgodovinsko romantično snov pesniško podoživljali (pri Hrvatih Tomić, pri Nemcih Kalchberg: Friedrich Graf von Cilli.). Kot slovensko delo jo moremo meriti edinole s Krstom; z njim se meri kot visoka tragična pesem, zmaguje z blestečo izlikanostjo, zaostaja v tragični globini in nacionalni prešinjnosti. Prešeren je v Krstu doživel čudo, trenutno razodetje v času žrtev in potopil sebe vanje, Župančič, ki je Črtomira obsodil, se ni še docela izločil iz Čaše opojnosti. Prešeren je v močni podobi pokazal svojo narodno sedanost in kljub težkemu času s poudarkom izpovedal svoj: verujem; Župančičev narodni verujem je motiven, ne oseben, in ne dovolj jasen.

France Koblar.

France Bevk: **I. Rablji**. Izdala in založila Narodna knjigarna. Gorica, 1923. Tiskala Narodna tiskarna v Gorici. Knjigo je opremil Lojze Špacapan. — Radi bi o tej knjigi povedali v bistvu kaj drugega kakor smo lani o Faraonu. Mogoče je vendarle eno novo, da je Bevk tukaj v polnem obsegu značilnejši. Ostal je po Iv. Cankarju edini tožnik tistega skritega gorja, ki ga ljudje v diru in šumu življenja ne vidijo, še več, postal je glasnik človeške groze. Svetle podobe ne pokaže, po razveseljivi misli boš zaman iskal. V tem je prekosil celó svoje vzornike. Bevkova tehnika je preprosta. Le redko zajame konkreten dogodek in ga oblikuje — saj epike je v Rabljih še manj ko v Faraonu — navadno si pesniški domislek, pravzaprav socialno tendenčna sentenca, sama poišče najnujnejših tal, toliko da more v njih plastično živeti. Mesto dejanja imamo hlastno stopnjevanje dejstva do končne poante. Te stvaritve bi še najprej približal dogodku slikarja ali plastika, kjer dejanje preteklosti in prihodnosti živi v gibu sedanosti. Vse je stisnjeno na en prostor, na en trenutek. Tako nam je pisatelj nagrmadil čustveno miselnih rezultatov in knjigo bi lahko imenovali album subtilnega življenja, še boljše: zbirko temne poezije, v kateri lahko listam po slučaju in razpoloženju. Zelo značilno za Bevkovo izrazno hotenje je »Odprto okno«, kjer impresionistično večerno sliko z razmišlja-