

KRITIKA

Razsodba: Govekar - Vidmar. —
Dve nasprotnici. — Današnja li-
rika. — Ob sklepu. — Oslovska
čeljust. — Nove knjige.



LJUBLJANA

/ 1926-27 /

II. LETO. ŠT. 5

Urednik, izdajatelj in odgovorni urednik: Josip Vidmar. —
Ljubljana, Gledališka ulica 5/23. — Rokopisi in naročila
na isti naslov. — „Kritika“ izhaja 10 krat na leto. Celo-
letna naročnina: 50 Din, za Italijo 20 Lir, posamezna
štev. Din 6.—. — Ponatis dovoljen samo z navedbo vira.

Rezervirano za turdsko

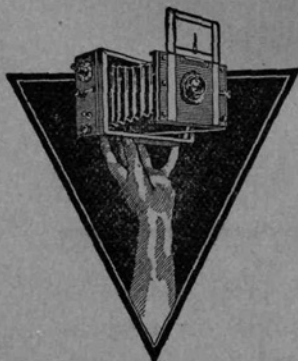
'Rude in kovine'

družbo z o. z.

Ljubljana

FOTO - potrebščine

v izredno bogati izbiri



Kamere: Klopčič, Gallus, Demaria-Lappiere, Ica, Voigtländer

Papirji: Luniere & Jougla, Satrap, Mimosa

Plošče: Agfa, Sigurd, Hauf, Lumiere & Jougla

PRI DROGERIJI **SANITAS**
LJUBLJANA, PREŠERNOVA UL. 5

V imenu Njegovega Veličanstva Kralja!

Deželno sodišče v Ljubljani je vsled naredbe z dne 19. 9. 1926, s katero je bila določena glavna razprava, razpravljalo dne 26. oktobra 1926 pod predsedstvom vd. sv. Mladiča, v navzočnosti d. s. sv. dr. Mohoriča, ds. sv. Avseca in sodnika Juvanca kot sodnikov in p. p. Torellija kot zapisnikarja v prisotnosti zastopnika zasebnega obtožitelja dr. Knafliča, obtoženca Josipa Vidmarja in zagovornika dr. Krivica o obtožbi zas. obtožitelja Frana Govekarja zoper Josipa Vidmarja, zaradi prestopka po čl. 52 zak. o tisku in po predlogu, stavljenem po zastopniku zasebnega obtožitelja, da se obtoženec obsodi v smislu obtožbe dne 26. oktobra 1926 razsodilo tako:

Josip Vidmar

rojen 14. 10. 1895 v Ljubljani, istotam pristojen, oženjen, literat, stanujoč v Ljubljani, Gledališka ulica št. 5, nekaznovan,

je kriv

da je v št. 9 revije »Kritika«, izhajajoče v Ljubljani, na strani 129 in 130 celotnega letnika v januarju 1926, tedaj na način naveden v čl. 1 zakona o tisku, napisal uvodnik, ki vsebuje sledeče besedilo: »Izmed recenzentov se po nezadostnem smislu za umetnost odlikujeta zlasti dva Fran Govekar in ... Prvega pozna po njegovem slabem literarnem in gledališkem slovesu vsak slovenski izobraženec. Malo premore naša literarna zgodovina imen, ki bi imela tako slab zvok, kakor ga ima ime Govekarja« ter »Govekar instinktivno mrzi v literaturi vse visoko, vsako višjo obliko in resnico življenja« — torej 1. z besedami: »Izmed recenzentov se po nezadostnem smislu za umetnost odlikujeta zlasti dva Fran Govekar in ... Prvega pozna po njegovem literarnem in gledališkem slovesu vsak slovenski izobraženec« in »Govekar instinktivno mrzi v literaturi vse visoko, vsako višjo obliko in resnico življenja« priobčil nekaj neresničnega, kar utegne škodovati časti, dobremu imenu, družabnemu ugledu ali pridobitnemu kreditu Franca Govekarja in 2. z besedami: »Malo premore naša literarna zgodovina imen, ki bi imela tako slab zvok, kakor ga ima ime Govekarja« — uporabil besede ali pa izraze preziranja ali omalovaževanja, ne da bi navedel činjenice glede osebe Franca Govekarja ter s tem zakrivil ad 1 pregrešek klevete ad 2. pregrešek uvrede po čl. 52 zakona o tisku

se obsodi

po čl. 56 citiranega zakona z zaporom dveh dni in denarno kaznijo 100 Din,

da ima po čl. 63 istega zakona objaviti to sodbo v celoti ob lastnih stroških na čelu prve prihodnje številke »Kritike«, po § 389 k. p.r. na povračilo stroškov kazenskega postopanja ter po tar. post. 193 zakona o taksah na povračilo takse 50 dinarjev.

Ljubljana, dne 26. oktobra 1926.

Mladič l. r.

Dve nasprotnici

I.

V 1. številki letošnjega Doma in sveta je dr. Ložar obravnaval v članku »Kaj hočejo?« nekatere polemike med slovenskimi umetnostnimi zgodovinarji, umetniki in kritiki. Med njimi razmotriva in presoja tudi nekatere moje polemike zoper umetnostne zgodovinarje, ki so se javno udejstvovali kot kritiki in kot umeinostni teoretiki. Pri tem ugotavlja svoje pomisleke zoper kritiko sploh in zoper mojo posebe. Vzrok vseh miselnih nasprotij, ki se v tej repliki pokažejo, vidim v bistveni razliki, ki obstoji med odnošajem umetnostne zgodovine in kritike napram umetnosti. Zato se mi zdi, da moram pred vsem čim točneje ugotoviti to razliko, če hočem biti v odgovoru in pojasnjevanju tega miselnega nasprotstva ter v zavračanju nekaterih očitkov določen in jasen.

Kaj je tedaj umetnostna zgodovina? Veda, ki ugotavlja časovno zaporednost umetnostnih pojavov in zakone te zaporednosti. Umetnostni pojavi v najbolj konkretnem zmislu besede so umetnine in te so izrazi človeških osebnosti. Kdor bi tedaj hotel ugotoviti zakone njih zaporednosti, ne gole zaporednosti same, bi moral poznati zakone, po katerih slede človeški rodovi in človeške osebnosti druga drugi. Poznati bi moral zakonitost življenja, po kateri je proizvedla n. pr. njegova osrednja, neznana osrednja moč v dveh sledečih si generacijah v raznih krajih Italije Leonarda in Rafaela. Kar pa je očitno nemogoča stvar. Jasno je tedaj, da je iskanje zakonitosti, po kateri se vrste drug za drugim v zgodovini človeštva umetnostni pojavi kot celote in v vseh svojih plasteh in razsežnostih, močno soroden z iskanjem zmisla in zakona življenja iz obče zgodovine in da je prav tako, kakor to obsojeno na večno iskanje ter bolj ali manj genialno ugibanje brez ugotavljanja, brez razrešitve. Če se v umetnostni zgodovini vendar le da govoriti o nekem ugotavljanju umetnostnega razvojnega zakona, je treba vedeti, da se pridobljena razvojna zakonitost ne nanaša na umetnostne pojave kot celote, marveč le na nekatere njihove plasti ali sloje ali razsežnosti: na stile in na vrste.

Umetnina je izraz osebnosti. Človeška osebnost je zložena iz več plasti. Njeno osrčje in središče je nerazrešljiva skrivnost in je neizčrpen vir in žarišče svobodne energije, ki stopa v stik s svetom in po svoje oblikuje njegove vtise, ter se deloma tudi sama oblikuje po njem. Zato obdaja najbolj osebno jedro cela vrsta plasti, v katerih je osebno bolj določno oblikovano po moči vnanjega sveta in v katerih je človek izraz svoje rodbine, svojega naroda, svoje dobe, okolice, razreda itd. Sledovi teh duševnih plasti so razne plasti na umetnini. Zakonitost razvoja teh bolj vnanjih pojavov na umetnini, je mogoče opazovati in ugotavljati, kar resnična umetnostna zgodovina tudi vrši. Ne more pa se zgodovinska veda dotikati umetnin kot izrazov zgolj osebnega, kot izrazov moči in notranje svobode osebnosti, bistva umetnosti torej, ki ga kakor osebnosti same ni mogoče razložiti z dobo ali narodno ali stanovsko pripadnostjo. Celotnost oblikovanih pojavov, ki odgovarjajo v umetnini opisanim vnanjim plastem duševnosti, se imenuje stil. Zato so jeli doslednejši umetnostni zgodovinarji imenovati svojo vedo »zgodovino stila«. To je povedal g. Ložar sam v stavku: »Stil je beseda, ki jo vedno ponavljamo, stilska mena, stilska kritika i. t. d. stvari, ki jih umetnostni zgodovinar dobro loči od besed genij, absolutnost, umetniško ustvarjanje, individualno umetniško lice i. t. d.; loči, ker kot znanstvenik — in to umetnostni zgodovinar je! — ve, da s sredstvi, ki so mu na razpolago, more dojeti, ugotoviti, zgrabiti samo stil v njegovih večnih nestalnih formah in emanacijah, dočim se geniju-umetniku in osebnosti umetnika . . . s to metodo sploh ne bliža, ker ve, da ž njo ne bi dosegel nič in še manj kot nič.«

Ker pa se umetnostni zgodovinar intenzivno in včasih celo z ljubeznijo bavi z umetnostjo, je razumljivo, da si želi jasnega in končnega spoznanja o bistvu svojega predmeta, ki je njegovi metodi nedostopno. Njegova veda, ki nima prijemov, s katerimi bi to bistvo zajela, mu ga ne more dati. Toda daje mu trdno uverenost, da umetnost pozna in da lahko brez nevarnosti razmišlja o nji. In ker njegova veda razpravlja samo o stilu, se lahko zgodi, da prične zgodovinar videti v njem bistvo umetnosti sploh. V tem je nevarnost umetnostne zgodovine, ob kateri se preizkusi logična moč njenih predstavnikov. G. Ložar ji je že napol podlegel. Kajti dasi je v navedenem stavku še zelo ostro in trdno ločil »stil« od »osebnosti« pravi prav kmalu nato: »Stil in genij smo zgoraj očrtali kot dvoje metodoloških nasprotij, ki pa v resnici nista takšni nasprotji.« S to trditvijo so potrebne ostre meje že zabrisane. Toda še dosti bolj so v tej stvari zabredli ostali naši umetnostni zgodovinarji, zlasti dr. Vurnik, dr. Cankar in prof. Kelemina. Njihova zabloda močno spominja na soroden pojav iz nedavne zgodovine evropske miselnosti. Materijalistični svetovni nazor, ki je posebno uspeval v drugi polovici preteklega stoletja, so pred evropsko javnostjo utrdili zlasti k filozofiranju nagnjeni zdravniki in naravoslovci. Ti so s prijemi svoje vede, ki so iznajdeni le za raziskovanje snovnega, obravnavali vprašanje o eksistenci duha in so seveda dognali, da duha ni. Prav tako ravna naša umetnostni zgodovinarji, ki s svojimi zgodovinskimi, le za spremenljivo in razvoju podvrženo urejenimi metodami iščejo neizpremenljivo in izvenzgodovinsko bistvo umetnosti. Rezultat je kajpada negativen: nespremenljivega bistva umetnosti ni, ali kakor je pisal dr. Vurnik: »absolutna umetnost je vraža«. To trditev je potrdil dr. Cankar z izjavo, da ni absolutnega merila za umetnost vseh časov. Pridružil se ji je pa tudi v svoji »Literarni vedi« prof. Kelemina.

Ker torej za zgodovinarje neizpremenljivega bistva umetnosti ni, priznajo za njeno bistvo večno izpremenljivi stil. In tako prestane biti umetnina izraz onega osebnega z ničemer razločljivega jedra in vseh konkretnjših spojin duhovnosti in vnanjega sveta, marveč je le še izraz poslednjih: »Umetnost je izraz duševnega stanja dobe, družbe in njenih udov, kakor religija, filozofija, nrvnost, veda, socialni red, pesništvo, glasba (Iz Cankar: Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi, Predgovor). Ali okrajšano izrečeno: »Umetnost je stil«, kar itak sledi iz trditve istega pisatelja, ki pravi: Stil je doba (Sistematika stila 222). Še zanimivejša postane ta misel, če jo strnemo še s tretjo, da je namreč stil tudi človek (prav tam 223). Če je stil — človek, hkratu pa tudi nič drugega kakor doba, potem nujno sledi nova misel: človek ni osebnost, ki je nerazločljiva in skrivnostna v svojem bistvu, marveč je plod dobe in družbe. To je trditev, ki jo kljub njeni moderni obleki spoznano kot staro, napol pozabljeno znanko: pozitivistično teorijo H. Taine-a o dednosti in milijeju.

Ni v načrtu tega članka boriti se zoper spoznavno misel o človeku, ki da ni nič drugega kot doba, pač pa seveda na kratko izpregovoriti o bistvu umetnosti, ki je po tej miselnosti stil. Dve umetnini, izdelani popolnoma dosledno v istem stilu, sta vselej lahko še kakovostno različne vrednosti. Duševno stanje dobe, družbe in njenih udov je lahko predstavljeno v dveh umetninah enako točno in določno, zlasti še v tako širokih konturah, kot ga očrtavajo po Cankarju definirani stili: realizem, idealizem in naturalizem. In vendar sta dve taki umetnini še vedno po kvaliteti lahko različni. Če je to mogoče, in o tem ne more biti dvoma, potem sledi, da za umetnino nista bistvena stil in stilska doslednost, marveč tisto, kar umetninam enakih stilskih doslednosti in izrazitosti določuje vrednost. Poleg tega se duševno stanje dobe končno popolnoma verodostojno in

podrobno lahko izrazi tudi v drugih duševnih pojavih, ki jih dr. Cankar sam našteva v tej zvezi: v religiji, filozofiji i. t. d. Torej ne more biti izražanje duševnega stanja dob za umetnost bistveno, kakor ni bistveno ne za religijo ne za znanost, marveč je pač pojav, ki bistvo teh udejstvovanj spremlja. Za umetnostnega zgodovinarja kot zgodovinarja, ki išče zakone stilskega razvoja pa prihaja umetnost res samo kot stil ali izraz dobe v pošte. Ni pa v redu in ni dokaz potrebnih logičnih sposobnosti, če znanstvenik, na ta svoj radi potrebe umetno omejeni odnošaj do umetnosti, zgradi splošno opredelitev umetnosti in cel estetski sistem, ki je hrbtnica tako imenovane »znanstvene kritike«.

II.

Nekaj tega je čutil tudi g. Ložar, ki, kakor smo videli, Cankarju v teh izvajanjih ne sledi (o čemer priča tudi njegova kritika Cankarjeve »Sistematike stila« v 5. zv. let. Časa), marveč le še nekako, dasi samo metodološko razlikuje med genijem in stilom. Toda vse to ostaja pri njem napol da, napol ne, brez točne določitve, v koliko da in v koliko ne. Posebno očitna je njegova neodločnost in negotovost v teh stvareh, zlasti v razmerju do kritike. Kritika je vporabljanje estetskih spoznanj za ocenjevanje umetnin. Kakor si prizadeva umetnostna zgodovina zgraditi svojo estetiko, tako skuša ustvariti tip kritike, ki bi temeljila na estetskih načelih, pridobljenih z umetnostno zgodovinsko metodo. Med osnovna vprašanja estetike sodi seveda vprašanje po bistvu umetnosti. Nanje odgovarja umetnostna zgodovina, kakor smo čuli, s trditvijo, da v umetnosti ni neizpremenljivega bistva, marveč, da je njeno bistvo »izražati duševno stanje dobe«, kar da izvršuje s stilom. Razume se, da mora ta misel odločilno uplivati na kritiko, ki se iz nje izvaja. Ogrodje take »znanstvene kritike« je pri nas postavil dr. Vurnik. Pri tem je značilno za g. Ložarja, da Cankarjev estetski princip o stilu sicer zanika, podpisuje pa — kakor sam pravi — Vurnikovo dedukcijo iz tega načela »z obema rokama«.

Ugovor zoper to »znanstveno« kritiko je podan z gornjim zavračanjem misli o stilu kot bistvu umetnosti. Iz razlogov, ki so tam povedani, sledi, da taka zgodovinska kritika ne more biti drugega kot golo primerjanje umetnin glede izrazitosti sloga in da ne more biti nikdar resnično ocenjevanje umetnin glede njihove vrednosti in pomembnosti ter glede njihove skladnosti z absolutnim umetnostnim idealom. To poslednje more izvrševati le kritika, ki ta ideal prizna, pozna, ga vidi v stremljenju umetnosti vseh dob in vseh stilov, da ž njim primerja presojana dela. Nekak umetnostni ideal sledi iz osnovne estetske misli, da je lepota naravi obeh elementov primerna oblikovanost snovi po duhu. Ker je umetnost človeško udejstvovanje, mora veljati za njen ideal tista oblikovanost snovi, katera izrazi človeškega duha v vseh njegovih plasteh do poslednjega bistva; torej ne samo duševnost, ki je zadobila v velikih obrisih nekakšne oblike radi stika s svetom in pod njegovim vplivom, marveč mora biti tudi izraz onega nerazložljivega osebnega jedra, o katerem sem govoril in ki ga g. Ložar pod imenom genij loči od stila. Označil sem ga kot vir svobodnih človeških življenjskih energij, kajti zdi se, da je njegova narava stremljenje stopati s svetom v vsakršne zveze, v najrazličnejša življenja in živeti sleherno izmed njih z isto močjo in ne le tistega lastnega, ki mu je po neznani volji ravno usojeno. To je v kratkem estetska in hkratu nekoliko moralna misel o živosti in svobodi kot bistvu umetnosti, misel, ki lahko postane osnova kritičnega udejstvovanja. Stvar kritike je iznajti čim natančnejšo in čim zanesljivejšo metodo za preiskovanje umetnin glede njih skladnosti z idealom, ki je v tej misli skrit.

Toda naj bo metoda še tako izvrstna, vsaka kritika se končno le nanaša na pojave človeške osebnosti, ki so razumu nedostopni, in se opira na intuitivni estetski pogled. Zato se po bistvu razlikuje od razumskih spoznanj in ujetnosti zgodovine, ki so radi narave umetnosti obsojena na nezadostnost in oddaljenost od pravega bistva. Ta različna sposobnost obeh udeleženih ustvarja med kritiko in umetnostno zgodovino nasprotstva in rivalstvo, ki nastajajo povsod, kjer obravnavata i razum i intuicija isti predmet. Tudi Ložarjeva izvajanja marsikdaj izvirajo iz tega nasprotstva. To kažejo zlasti očitki, ki jih v imenu svoje znanosti naperja zoper kritiko. Ko odgovarjam nanje, jim bom pridružil še najvažnejše očitke drugih naših historikov.

»Estetske sodbe nimajo stalne znanstvene vrednosti, ker se razmeroma zelo hitro razveljavljajo« (Iz. Cankar). »Kar se doseže tako, so bolj ali manj obvezne impresije, ki jim dotičnik sam ne bo pripisoval znanstvenega pomena« (prof. Kelemina »Literarna veda«). V teh dveh stavkih je vsebovan poglavitni očitek kritiki. Kar se tiče stalnosti estetskih sodb, je treba reči, da eksistirajo estetske sodbe, ki so se prav kmalu razveljavile, eksistirajo pa tudi take, ki so ostale cela stoletja. Popolnoma isto usodo imajo tudi znanstvene trditve in dognanja in to ne le glede umetnosti, marveč tudi dognanja popolnoma eksaktnih ved. Znanstvene ugotovitve, ki se nanašajo na umetnost so pa še posebno podvržene nestalnosti, kar je z vso jasnostjo razvideti prav iz Cankarjevega kratkega pregleda razvoja umetnostne zgodovine v predgovoru k njegovi »Zgodovini likovne umetnosti«. Na sploh pa je s tem nekoliko visokomernim povdaranjem znanstvene nepomembnosti kritike takole: Kritika se je sicer razvila iz znanosti, toda ni znanost in noče biti. Znanstvena skuša biti pri nji samo metoda, dočim sloni s svojimi premisami na estetiki, ki sama ni znanost, marveč kakor vsa življenska pomembna filozofija čisto svojevrstno duševno udejstvovanje. Zato je vsaj neskladno, če ne nezmiselno, govoriti o znanstveni nepomembnosti kritike, kakor bi bilo še manj zmiselno govoriti o znanstveni nepomembnosti umetnosti. Če pa rahla sorodnost na videz tako primerjanje opravičuje, tedaj daje tudi kritiki pravico primerjati se z znanostjo v ravnini, ki je njeni naravi bližja. To je ravnina življenske pomembnosti. Tu je kritika tvorna moč in očitek znanstvene nepomembnosti postane nekoliko smešen, če se premisli, da so bile ideje, ki so tvorile najmogočnejša gibala človeškega življenja, zelo zelo redko znanstvene, marveč so bile navadno čisto neobvezne, nedokazljive in popolnoma neznanstvene. Drugi ugovor zoper kritiko je nedokazljivost njenih sodb. Tudi tega je treba priznati, toda s pristavkom, da nedokazljivost neke trditve še ne pomeni, da je misel neresnična ali sploh manj resnična. V moralnem oziru pa pomeni nedokazljivost celo prednost, ki je lastna vsem višjim življenskim spoznanjem, ker s svojo naravo obvaruje osebno notranjo svobodo.

Končno še očitek, ki je prvima soroden. »In potem ta teorija, ki bi jo imenoval iskanje absolutnega v umetnosti! ... Manj, manj takšnih stvari; molk posvečuje besedo in vsa čast umetnostni znanosti, ki obstane tam, kjer ve, da ne more dalje.« (Ložar). Mislim, da ni potrebe dokazovati, kako sloni vsaka kritika na estetiki. Ta pa ni nič drugega kakor iskanje in tolmačenje absolutnega v umetnosti, njenega bistva. Torej je ne le pravica, marveč dolžnost vsakega kritika imeti neko misel o absolutnem v umetnosti. Če je tedaj obsojanje takega iskanja neprimerno, je pa poslednji Ložarjev navedeni stavek, ki podurja spoštovanje umetnostne zgodovine napram umetnosti, malce več kot neprimeren. Ali je res naša umetnostna zgodovina spoštljivo obstala pred skrivnostjo umetnosti? In trditev dr-ja Vurnika, ki pravi, da je ta skrivnost — vraža? In podobni izreki profesorjev Cankarja in Kelemine? Če je znanstveniku

Ložarju to molk spoštljivosti, je meni dovolj brutalen znanstveno racijonalistični pozitivizem v svetu, v katerega najmanj sodi.

Vsako duševno udejstvovanje ima svoje notranje nevarnosti. V tem članku sem govoril o nekaterih nevarnostih umetnostne zgodovine, ki je zlasti pri nas še mlada veda ter radi tega kaže nagnenje k prestopanju svojega delokroga. G. Ložarja je vodila pri njegovi repliki »nujna potreba precizacije položaja na celih poljih našega kulturnega življenja«. Dovoljeno naj mi bo za sklep njegovim ugotovitvam deloma zoperstaviti, deloma pa pristaviti trditev, da doslej še ni bilo slovenskega umetnostnega zgodovinarja, ki bi se bil srečno izognil nevarnostim svoje vede; da ta znanost v našem življenju ne ostaja v svojih mejah, marveč udara v delokrog estetike in kritike; da je ljubosumna nanju in da v njunih delokrogih ustvarja zmedo, ne da bi plodonosno uplivala na njun razvoj.

Današnja lirika

† Srečko Kosovel: *Pesmi*. Te pesmi, izbrane iz zapuščine pokojnega Srečka Kosovela, pričajo, da je slovenska literatura izgubila v njem lirika po božji volji, ki se nam je razodel še le po smrti. Zbirka vsebuje kakih sedemdeset pesmi, od katerih jih je pesnik sam priobčil le trinajst. Med temi štiri — pet dobrih. Nobena izmed njih pa ni bistveno značilna zanj, marveč se dotikajo pojavov, katerim je veljala njegova pozornost šele v drugi vrsti. Dve izmed njih sta nastali v času, ko je Kosovel še poznal moč in veselje in sta radi tega skoro osamljeni v njegovem delu, ostali dve pa sta najbrž kasnejši pesmi, a imata za snov Kras in kraško življenje, torej predmet, ki je sicer pristno Kosovelov, toda ne njegov poglavitni in osrednji. Zakaj to je bila kakor predmet vsakega pravega lirika njegova lastna notranjost.

Prvi pojav njegove notranjosti, ki porazi, še preden se razodene v glavnih obrisih podoba njegovega značaja, je s m r t, slutnja in zavest njene neposredne bližine. Takoj po prvih, še nežnega zdravja in veselja polnih pesmicah se pojavi. Spočetka nekoliko nerazumljivo in prikrito ali prenešeno in samo v rahlem namigovanju ali sploh samo kot trenuten nastroj, kmalu pa postane ta slutnja in to trenutno razpoloženje čisto jasna in trajna ter nepremična gotovost, ki se izrazi popolnoma neprikrito:

»in duše vse grenke o smrti prepevajo,
v meni pa gasnejo zadnje moči.«

ali:

»Mati, bilo je zaman,
zda j več ne pojdem nikamor, nikamor —
jaz sem bolan...«

Gotovo izpoveduje polovica njegovih pesmi, če ne v celoti, pa vsaj mimgrede to zavest bližnje smrti. Pri tem je treba pomniti, da so to pesmi telesno zdravega človeka. Pokojni pesnik je bil sicer šibak, toda normalno zdrav človek in v telesnem oziru je bila njegova smrt prav za prav nekako slučajna, dasi očitno ni bila slučajna v nekem višjem in nezapopadljivem zmislu. Kajti Kosovel jo je videl v naprej in jo je čutil prihajati vsa zadnja leta, kakor kažejo njegove pesmi. V tem je nekaj čudežnega. Razumljivo je, da sta neozdravljivo bolna Kette in Murn slutila svojo smrt. Tu pa je stvar drugačna. Tukaj gre za slutnje, izhajajoče iz nekakšnih spoznanj in nekakšnega videnja, ki sega v popolni mrak

sveta, ki ne telesnost ne duševnost, marveč skrivnost življenja sama. Razkriva se nam edinstven primer vase obrnjene jasnovidnosti, jasnovidnosti, ki je bistveni pogoj umetniške genijalnosti in o kateri je v tem primeru spričo tega, kar ji je bilo dano videti in doživeti, težko govoriti raziskujoče in hladno. Toda »Pesmi« nudijo dovolj določene primere:

»... moja dušo vodi v propast
bolest, pred svetom skrita.
Pogledam jo: to je zlomljena ost
moje strte življenske sile —
ali še globlje je polna mladost
zelene strasti bi jo pile...
Vidim še globlje: črni razkol,
stavba razbita v osnutku...

Morda še z nekoliko neokretno roko odstira Kosovel plast za plastjo razono skrivnost, dokler se ne pokaže »črni razkol stavbe, razbite v osnutku«, ki je nekakšna skrivnostna nezračšenost v osnovah njegovega bitja, do katerih redko prodre človeško oko. Njegovo je, bilo je oko umetnika.

S to odliko je bila v Kosovelovi notranjosti združena redka človečnost. V načinu, kako govori o svoji usodi, kako napoveduje smrt, je skrito njegovo čustvo napram samemu sebi in napram življenju ali z drugimi besedami njegov moralni obraz. Kajti ne v dejanjih, marveč v osnovnem odnošaju človeka napram samemu sebi je njegova etičnost ali neetičnost, njegova lepota ali nelepota. Razume se, da ga zavest bližnje smrti navdaja z veliko žalostjo. Toda vselej, kadar ne govori zgolj čustveno, je ta žalost utemeljena ne z obžalovanjem golega življenja, marveč vedno globlje in resneje:

»Vsi bodo dosegli svoj cilj,
le jaz ga ne bom dosegel.«

Ali pa:

»Ko rad bi ustvaril novo obliko sveta,
takrat omahne ti bolna perot
in ti se skloniš in padeš na pot...«

Pri tem je ta žalost zdržana, ne zadikuje in ni vsiljiva, marveč je polna nežne dostojanstvenosti in strogosti človeka, ki navzlic neznosni bolečini spoznava in priznava nujnost usode, pa najsi je še tako grenka.

»Vsak mora sam, ah, sam doseči cilj
in pasti, če mu nedostaje sil.«

V teh besedah, ki tako nedvoumno govore o njegovi lastni usodi, je s posebno jasnostjo izražen njegov odnošaj napram življenju in smrti in njegova nenavadno stroga in skromna stvarnost napram samemu sebi. Kdo more tako govoriti o svoji smrti? Le kdor je do skrajnosti skromen v srcu in to ne zavedno in premišljeno, marveč kdor ima od vsega početka napram samemu sebi razmerje prave ljubezni. Kdor se ljubi, ne da bi bil samoljuben ali celo zaljubljen vase. Skratka, kdor je sam v sebi, in v najintimnejših čustvih urejen in čist. V tej čistosti, ki je pri Kosovelu tako očita, je ganljiva in nemajhna človeška pomembnost tega mladeniča, napol še otroka, ki je tako lepo in junaško nosil svojo usodo. S to elementarno lastnostjo njegove moralne osebnosti se spaja v svojevrstni človeški pojav značaj njegove čustvene narave, ki je nežnost. Kljub bremenu, ki ga je imel nositi, je ohranil Kosovel to mladostno nežnost do konca. In najsi je njegova beseda vesela ali, kakor kasneje

vedno, otožna in bridka, vselej je lahka, ne da bi bila lahkotna in mehka, ne da bi bila mehkužna in še ne pozna trdote in teže moštva. Zato pa je bolj prisrčna in izpoveduje osebne skrivnosti bolj zaupljivo in nedolžno, kakor bi jih izpovedovala zaprta in oprezna beseda moža.

Življenjska izkušnja, ki se je pri Kosovelu javljala najintenzivneje v spoznanju skrivnosti lastnega življenja ali v zavesti bližnje smrti, je vplivala na njegov prvotno veseli čustveni nastroj in ga spremenila v otožnost in melanholijo. Njegove pesmi so nežno otožne, vase zamišljene, včasih skoro vizionarne; včasih jih prevevajo nekoliko močnejša in rahlo grozotna razpoloženja, polna samotnih nočnih senc, z belo mesečno lučjo oblitih pokrajin, samotnih vetrov, črnih topolov in še bolj črnih cipres, med katerimi zablesti včasih mrtvaška in mrzla belina nagrobnega angelja. Nekatere izmed njih izzvane v tiho in ganljivo resignacijo, druge zopet v zadušeno bolečino, ki se zdi, da ji ni izhoda in duška. Ta zatrta bolečina je, ki se oglasi večkrat skoz lahko tekoče verze kot zadržano ihtenje, proti koncu pa tudi kot nekaj strašnejšega, kot nekaj, kar izraža grozečo notranjo prenapreženost. Stopnjevanje tega pojava se da nasledovati preko »Novoletnega soneta« in strahotnega »Večera pred zimo« do patološko neumljivega »Ecce homo«, ki pa le vzbuja slutnje nečuvvene notranje muke. Zopet druge pesmi, ki jih je šteti med najčistejše, kar je Kosovel ustvaril, predstavljajo popolne spojine smrtne slutnje, nežnosti in tihe, skoro radostne vdanosti v usodo. Taka je »Sredi noči«, ki končuje skrivnostno nočno razpoloženje takole:

»Sobice večnosti vse so odprte,
duše naše več niso potrte,
zlati odsevi sijajo k nam,
čutiš, da nisi več sam!«

Sobice večnosti, v katerih se zdi, da prebivajo duše pokojnih, se odpro. Strašna večnost ni več strašna, marveč je topla in polna tolažbe. Saj poznamo to življenje v sobicah, ki je skoro tako kot tu, le bolj svečano in svetlo: »zlati odsevi sijajo k nam«. In človek ni več samotnen na svetu, niti kdor je bližnji smrti zapisan ne, marveč čuti dobrohotno sorodnost in bližino zagrobnih duhov in prikazni...

Edini vnanji ali vsaj napol vnanji predmet Kosovelove poezije je Kras in njegova narodna bolečina. Značaj kraške pokrajine je tiha melanholijska. Ni čuda, da jo je otožni pesnik razumel in izrazil v tolikšni intimnosti in da mu je bila ta zemlja tolikokrat v pomoč pri izpovedovanju srca, s katerim je združena v njegovih pesmih v nerazdružljivo enoto. Tem bližji mu je bil ta košček sveta še posebno radi narodne bolečine, radi smrtne obsodbe, izrečene nad narodom, ki prebiva na njem in ki je deloma prejel značaj od te zemlje, kakor ga je deloma utisnil tudi on nji.

S tem je zaključen resnični obseg Kosovelove poezije. Življenje, ki je izpovedano v poslednjih sonetnih ciklih njegove zbirke, še ni bilo dognano, marveč se je komaj začinjalo in kaže le smer bodočega njegovega delovanja. Vse, kar seže preko očitanih meja: preko smrtnih slutenj, otožnih razpoloženj in kraške melanholijske, je deloma tribut času, deloma pa beg pred »abstraktnimi oblikami lastnega bistva«, katerih zmisel je bila smrt. Sem sodi do malega vsa njegova »proletarska« in vsa »evropska« poezija, kakor tudi poizkusi v modernih in najmodernejših načinih. Vse to je v njegovem delu epizoda. Najbolj prečuteno in s toploto prepojeno je seveda jedro: melanholijska smrtnih slutenj. Izmed

teh pesmi Kosovel sam ni objavil niti ene. Napisane so bile kot nujen izraz notranjega življenja samo zanj in izpovedovale so stvari, ki jih človek komaj sebi prizna, govoriti jih drugim je prestrašno. Zato so pesmi često neizdelane ter puščene v obliki, ki govori nejasno in mestoma celo nerazumljivo. Mnogo je nedognanega in izdelanega samo v odlomkih, toda ti so prekrasni. A vsi ti nedostatki ne odtehtajo nečesa, kar je važnejše. Med doživetjem in izrazom je v pesniškem ustvarjanju proces oblikovanja. V njem se borita dve volji; stremljenje izraziti se neposredno in izraziti se lepo in umetno. V Kosovelu je zmaga prva, volja po golem izrazu. Zato je njegova poezija tako neposredna in iskrena, da je nismo čuli podobne od nekaterih pesmi Cankarjeve »Erotike« do danes. Njegovo delo je res spomenik njegovega življenja in njegove čiste, ganljive in nežno tragične človečnosti.

Alojzij Gradnik: De profundis. Ena izmed osnovnih potez Gradnikove narave, ki se kaže v njegovem gledanju na svet, je poudarjena telesnost in poudarjeni zmisel zanj. To razpoloženje se najbolj določno pokaže v erotiki, ki je pri njem najbolj razvito čustvo. Razlikuje se od čustev vseh naših lirikov: od strogo tragične Prešernove, od veselo lahkožive Jenkove, od sanjave in strastne Cankarjeve in od posvetno kultivirane Župančičeve. Gradnikova ljubezen je mogoče najbolj zgolj strast in telesni opoj. Ta strast se zdi v primeri s Cankarjevo skoro duhovno in svetlo strastnostjo težka in mračna, često tudi strupena in včasih lahko opazite, kako šine iz tega temnega tlenja zelen plamen nečesa razjedajočega. Posebno če naletite na verze o gladki beli kači, o gadjem sikanju strasti, o telesu, kakor gliste potnem telesu in razpraskani glavi neljubljeneža moža i. t. d. Res da le včasih, toda tudi to je značilnost njegovega čustva.

Telesnost pa je tudi sicer edini prevodnik njegove čustvene toplote in najzanesljivejša pot njegove intuicije. Telesni organizem je ne le najbolj intenzivna marveč zanj sploh edina pot od človeka do človeka. Celo pokojnica, ki govori cikel »De profundis«, sanja o takile spojitvi z njim:

»Ko pa zadnje kaplje krvi
črna zemlja bo sesala,
mislila bom: ti si v zemlji,
s tabo se ta zadnja kaplja
mojega telesa staplja...
in porečem: »Jemlji, jemlji!«

Prav tako organska ali snovna je tudi njegova velika in ganljiva ljubezen do matere, ki se radi tega tako močno razlikuje od istega, toda skoro čisto duhovnega čustva pri Cankarju. Ista lastnost označuje tudi njegovo ljubezen do sina, do naroda in celo čustvo do samega sebe. To poslednje se pri človeku najintenzivneje kaže v želji po nesmrtnosti: Gradnik ne pozna druge neumrljivosti kakor telesno, ki jo vidi v nadaljevanju rodu, kar je razvidno iz cikla »Sinu«.

Kakor vse narave njegovega notranjega sklada, od katerih navajam kot najizrazitejši primer Tolstega, obvlada drugo polovico njegovega življenja: strah te dragoceno občutljive telesnosti pred smrtjo. V Gradnikovi poeziji srečujemo smrt od prvega početka neprestano. Prva zbirka »Padajoče zvezde« jo izgovarja na prvi strani v pesmi »Življenje — Smrt«. Poslej se ponavlja sredi najbolj vročega življenja, sredi ljubezenskega ognja, včasih kot utrujenost, včasih kot končna groza, toda opoj ljubezni prekipeva in se hoče razliti preko meja življenja. V drugi zbirki se »Življenje — Smrt« njegovi naravi primerno spremeni v »Ljubezen — smrt«. Ta pesem pravi, da je ljubezen smrt in smrt da je najskrivnostnejša ljubezen, toda pove ta, drugi del bolj radi artizma kot radi spoznanja. Ravno zato ostane spajanje, prepletanje in pomirjevanje teh dveh,

večno nezdružljivih skrivnosti Gradniku posebno ljub tema, ki se je v pričujoči zbirki izrazil v ciklu »De profundis«.

Razmerje med tema poglavitnima pojavoma Gradnikovega notranjega sveta pa se polagoma izpreminja. Dočim je prej prevladovala ljubezen, ki se je hotela razprostrti preko meja življenja, je zdaj to čustvo skoro ugasnilo, ali tli samo v zagrobnem mraku in smrt je moč, ki danes najmogočnejše giblje poetovo čustvenost. In skoro dozdeva se, da je nastopila smrt strasti in da se pojavljajo prvi izbruhi strasti smrti. Tako se v nočni tišini in v nočnem miru domače hiše Gradniku prvič iztrga strasten vskrik:

»O, spati in se nikdar ne zbuditi!
O, biti ... kakor ... kremen, ki ne pozna ...
srca kipenja in srca praznote
in brezna, ki na koncu pota zeva.«

V osvetljava tega novega čustvenega sklada postane Gradniku življenje, ko se ozira nazaj, samo trpljenje in umiranje in to tisto življenje, ki je bilo prej tako polno vročih strasti, ljubezni in lepote. Toda taka je pot in usoda vseh Gradniku sorodnih narav.

V zmislu tega novega razpoloženja je uvodni cikel »De profundis« ta pesem strasti in ljubezni v grobu, pesem napol premagane strasti in napol premagane smrti čustveno simbolnega pomena. Dopolnjuje in pojasnjuje ga najbolj osebni osmi del knjige. V teh sonetnih ciklih ni več erotike, pač pa je najti v »Dvogovoru« neko pojasnilo k vsej Gradnikovi ljubavni poeziji. Kdor jo je pozorno bral, je moral opaziti, da večine teh ljubavnih pesmi ne govori poet sam, marveč ženska. Sledeči stihii so morda pojasnilo tega pojava. V dvogovoru med možem in ženo pravi mož:

»Kako naj duša vsa se duši daja,
če sem še sebi sam si vedno tuj
in sam s seboj v nenehajočem sporu?«

Morda nekoliko lepobesedno in literarno izpovedujejo te besede neko zaprto zavzetost po lastni osebi, ki pa je ni zamenjati z običajnim egoizmom. Radi nje je nekaterim naravam in celo takim, ki kakor Gradnik tako vedo in čutijo, kaj je ljubezen, in ki se znajo tako silno vživeti v tuje čustvo, nemogoče ljubiti do kraja in, kakor se pravi, od vsega srca. Zato se izživljajo v strasti. Izpovedi ljubezni do samopozabljenja polaga Gradnik samo v ženske pesmi, v svojem imenu jih ne izreka nikoli. Toda napak bi bilo misliti, da je njegovo čustvo zato slepa in popolnoma nebrzdana strast. Saj jo občutimo kot temno, a vendar lepo in opojno moč. In če se zavemo, da njegova čustvena zvestoba napram čisti pokojnici, ki govori cikel »De profundis« in ki ji je posvečal pesmi tudi v obeh prejšnjih zbirkah, da ta zvestoba morda ni drugega kot zvesto občudovanje čistosti, potem se ne more zdeti njegova strast več medlo udajanje ne-popolna izročnost, marveč je vsakokrat izbruh, ki je nastal iz velikih napetosti med zavedno ali nezavedno voljo do čistosti ter med tlakom nasprotnih moči. Hkratu pa tudi ni omahljiva in boječa negotovost, marveč je svoboda in spontanost elementa. Radi teh značilnosti jo čutimo kot lepo in človeško.

Prav kakor čustveni del njegove notranjosti je po osnovni povdarjenosti organičnega in telesnega določen in omejen tudi njegov miselni svet. V pričujoči zbirki se Gradnik močno nagiba k refleksivnemu pesnenju. Kjer govori o sebi, o svojem življenju in o pojavih, ki so ž njim v intimnem, telesnem stiku, je njegova misel jasna in zanesljiva, ker je našla pot po organskem svetu do predmeta. Pri tem je krepko prepojena ali s strastnostjo ali z mračno zavestjo umrljivosti. Poglavlajo se v temine tega razpoloženja izreka Gradnik velika spoznanja o poslednjih človeških stvareh. Ker jih vodi čustvo, si te misli često zmiselno oporekajo, daš so v resnici le verne podobe

nerazrešljive raznolikosti človeške narave. Kakšno nasprotje se skriva na primer v njegovih mislih o stvareh, kakor so: vzrok, zmisel in krivda življenja, o katerih govori v ciklih »Materi« in »Sinu«. »Vsaka mati je dekla in vrši ukaz, ki ga je dala svetu slast in sila, ko je spočela prvega človeka«. Hkratu pa izreka tudi to misel:

»Zaman bila Kalvarije je žrtev:
oprán bo greh in krivda bo odvzeta,
šeše ko bo poslednji človek mrtev.«

Med tema dvema nasprotujočima si trditvama je prostora za skrivnost življenja, za skrivnost človeške osebnosti v večnosti med prvim in poslednjim človekom. Poet vidi oba skrajna tečaja: ukaz slasti, ki je hkratu krivda, in nujnost oprati krivdo s smrtjo poslednjega človeka. Vidi pa tudi svoje mesto med tema skrajnostima: »Kaj, kaj bi bil brez tebe, o moj sin?« — »le kar življenje novo da, je večno«. V protislovnosti teh izpovedi vidim nekaj globoko človeškega, neko veliko skromnost in srčnost človeka, ki obsega zakone vesoljnega življenja in vendar ostane ponižno zvest prav tako jasno spoznanemu zakonu lastnega življenja, pa najsi je navidez v nasprotju z redom sveta. Hkratu je v tem miselnem nesoglasju jamstvo, da te refleksije niso izpovedi nekega svetovnega nazora, marveč izpovedi nekega življenja in da niso delo misleca, temveč so nastale kot izraz notranjega življenja resničnega pesnika.

Tako ostra in življenju zvesta in podrejena je Gradnikova razumnost le v stvarih telesa ali vsaj v stvareh osebnega sveta. Čim prestopi meje tega njegovega področja, se mu misel popliti in postane nezanesljiva. To se v vso razločnostjo pokaže v verzih, ki govore o stvareh bolj duhovne narave — o politiki in narodnosti. Tu se zdi njegova misel, ki nima opore v čutnem svetu, nezadostna in često banalna, prav tako v tej zbirki kakor v prejšnjih dveh. Zato sta šesti in sedmi del knjige, če izvzamem nekaj oblikovnih domislekov, dovolj brezpomembna. Pač pa je Gradnik duhovit in krepak v osebnih parabolah tretjega dela, kjer govori o sebi kot umetniku, in v nekaterih prigodniških.

Jasna podoba notranjega obraza, ki je razviden iz njegovih pesmi, je v glavnem odločilna tudi za kritiko Gradnikove oblikovalne moči. Da pa bo njegova umetniška kakovost točneje določena, je treba poleg izražene duševnosti obravnavati tudi oblikovanje samo. Njegov stih je spčetka kazal nekakšno nestalnost in nezdržanost ter je rad uhajal preko svojih prirodnih meja. Danes postaja monumentalno omejen v določene pregrade in kaže znak zdržane svobodnosti prave klasičnosti. Da je vendar le ne dosega in ne izpolni je kriva kakovost v verzih razdeljenega teksta. Gradnik goji zadnje čase večinoma sonet. Pri tem se često primeri, da je zarodek prešibak za izpolnitev potrebnih štirinajstih rimanih kvinarjev. Zato si Gradnik večkrat pomaga s tehniko, zlasti s preprostimi sredstvom naštevanja. Takih naštevanj je v pričujoči zbirki zelo veliko število in po večini so taka, da niso ne smotreno razčlenjena ne vedno prav zmiselna in niti ne dobro stopnjevana, kakor so na primer pri Prešernu vedno: »Ti k juč, ti vrata, ti si srečna cesta...« Najti jih je celo v najboljših pesmih te zbirke. Za primer četrti sonet cikla »Vrnitev«: »kaj mu (srcu) mar pomladi, kaj so li polni grozdja vinogradi in da je gnusen črv in rože lepe! Kaj mu bo mar za vrte in za stepe, kako živeli so po njih nomadi, kaj tu je zdaj in kaj je tam v navadi, kaj za sveta hotenje in naklepe!« V teh stihih mislim, da je pomanjkanje pesniške snovi tako očitno, kakor je očitna neorganiziranost in slučajnost tega, kar v njih je. Še očitneje postane to v pesmih, kakršni sta »Kes« in »Spomini« v osmem delu knjige, da niti ne govorim o sonetih krajevnega in političnega dela.

Gradnik pa tudi često onemore v boju z materijo. To se kaže v najrazličnejših oblikah od slabih in nečistih rim (orje — skorje, usode — vode, mladost — grozd), svojevoličnih slovniških oblik (duša se duši daja) in podobnih pojavov nasilnega rimanja

(mojih lic bledeče kože, kdaj so srečo dale ječe), pa do nejasnosti, neizrazitosti, nedogmanosti in neprimernosti v metaforiki. Po nekod se zadovoljuje s takole grobo izdelavo: »Pod mojo streho je bila sreča redek gost. O, vedno bila mi je še bolj zvesta Bolest...« ali »Spal bom ...tiše kod v led vkovano skalnato pogorje, ko noč povsod je še in solnca ni še.« Včasih mu postane dikcija abstraktna: »Beda ti je v kleščah hlapčevstva iztiskala mladost, kot se iztiska grozd...« Včasih mu je zgolj estetska in lepobesedna, pri tem skoro čisto nejasna. V uvodnem ciklu pravi pokojnica: .. saj če široke smrti so nevidne struge, kakor val z obali druge spei prihajaš v moje roke.« Mnogo metafor je čisto vnanjih: Kaj naj pove izraz: »večnosti voda ti vrne, kar si izgubil«? Take so skoro vse primere v sonetu »Spomini«. Samo lepobesedno je tole: »Kri najina se meša, kakor zlije in spaja v eno se oblakov puh« ali pa: »in da sem veter, ki stremlji nazaj k izvoru«. Slabo je tudi mešanje konkretnega in abstraktnega na takle način: »Na kup sem vrgel ljubezen, sanje in nade in sem ga zažgal«. Vseh teh nedostatkov je najti v Gradnikovi poeziji več, kot bi bilo spričo originalnosti in izrazitosti njegove narave želeli in pričakovati. Vendar ustvari v drugih primerih njegova oblikovalna sila spet stihe nenavadne plastike in sugestivnosti. Prvi del »Solnčne ure«, »Vodnjak«, duhovita »Žoga«, »Mladini«, osma pesem uvodnega cikla, »Utopljeni«, prelepi sonet »Večerne sence«, odlomki sonetnih ciklov osmega dela, zlasti pa pretresljivi drugi sonet cikla »Jeseni v Medani« in še nekateri drugi vsebujejo lepote, kakršnih ni mnogo v naši liriki. Ali dejstvo, da njegovo oblikovanje ni vselej dogmno in zadovoljivo, ostane. In če sta za pesniško naravo značilna dva nagona: izpovedovalni in oblikovalni, je treba o Gradniku reči, da v njem prevladuje izpovedovalec. Ta enostranost je kriva, da dosega Gradnik kljub svoji izraziti in dandanes redko močni individualnosti, sicer stopnjo resničnega pesnika, ne dosega pa prave klasičnosti. Izbor njegovega dela pa bo živel dolgo.

Cvetko Golar: Njiva zori. Tretja Golarjeva pesniška zbirka vsebuje osemindeset pesmi, od katerih jih je štirinajst, torej dobra tretjina, ponatisnjenih iz prvih dveh knjig. Ta način sestavljanja novih knjig pri nas še ni bil v navadi in želeli bi bilo, da se ne udomači. Dasi popolnoma druge narave se zdi, da je poleg plagijata, ki se je pripetil Silvinu Sardenku, zelo značilen pojav današnjega propadanja literarne morale.

Knjiga je v pesniškem zmislu za Golarja značilna in bodisi v vrednem bodisi v nevrednem obnavlja in pojasnjuje podobo njegove notranjosti. Duševnost kot taka in sama po sebi ni prijemljiva in se nam razodeva vedno samo v odnosu do sveta. Tudi v umetnosti se izraža le v gledanju, občutenju in doživljanju pojavov in dogodkov. Pojav, ki bolj kot kateri drugi zaposluje Golarja in ob katerem se njegova notranjost najbolj točno razodeva, je narava. Polja, gozdovi, travniki, s svojim cvetjem, petjem in žitjem. Narava živi vsestransko življenje in pozna veselje, radost, bolečino, trpljenje, grozoto, mir in nemir, solnce in neurje, šumljanje in grom. Te vseobsežnosti narava pri Golarju nima. Njegov odnošaj napram nji ni celota zoper celoto, marveč del v celoti. Narava, ki nam jo vpodablja Golar je enostranska, je samo ena plat narave. Obsežna je v ptičjem petju, v blagodišavah in pestrosti rožic, v rahlem in prijetnem šumenju gozdnega drevja, v šumljanju studenčkov, v valovanju žit in v zorenju vinske trte, skratka v idiličnih pojavih njenega življenja. Ta njegova priroda pozna en sam letni čas, ki obsega pozno pomlad, poletje in zlato jesen. Vse drugo nič manj lepo življenje narave v veličasti nevihti, velikih rek, mogočnih gora, v umiranju pozne jeseni, v smrti zime in v silovitem nemiru zgodnje pomladi — mu je skoro neznano in ni zapustilo v njegovem delu skoro nobenega sledu. V tem se skriva osnovna značilnost Golarjeve notranjosti, ki je — ne radostna, marveč lahkotna, preprosta in malce površno vesela. Nekaj rajajočega je v nji, toda nekaj takega, kar sčasoma utruja in v svoji izključenosti celo začudi. Kajti veselje je čuvstvo, ki se v nasprotju z radostjo,

kmalu izčrpa in unese. Tudi pri Golarju često izgublja svežost in je marsikdaj literarno. Vendar je v bistvu pristna značilnost njegovega srca in je dovolj močno, da izžarevano v naravo včasih ustvarja sredi nje nevede in nehote resnično žive mitične prikazni, kot stvore poročene pol iz narave, pol iz človeške fantazije. In to ne kadar govori kakor v »Gozdni« o tradicionalnih mitoloških bitjih, marveč kadar govori nedoločno in popolnoma samo čuvstvu predan kakor v »Kresnem jutru« ali v »V goricah«. Sodite sami, kdo je ta »deklīca, ki je stopila bosa v žito« in ki:

»v polni klas se je sklonila,
prepelico poljubila
in ovila se je z makom
in pšenico, belim slakom.
Na široko razprostrla
svoje rjave je ročice:
Ljubimo se, veselimo...«

Kdo je ta deklīca, ki se ji da prepelica poljubljati, ki si ovija glavo z žitnim klasjem in slakom in ki razprostira svoje tako polteno sladke »rjave ročice« in tako nedolžno pogansko in mamljivo poziva k ljubezni in veselemu uživanju? In kdo je deklīca, ki jo Golar sreča v jesenskih goricah in ki tako živo spominja na ono prvo, ko:

»objestnim, nevabljenim gostom se smeje
in s trto in grozrdjem si čelo opleta
in gleda za škorce v sinjine brez meje.«

V teh dveh bitjih, ki se zdita eno in isto, je nekaj skrivnostnega, njuno bistvo je poosebljena narava sama in Golarjeva nrav in spominjata na vesela polbožanska bitja starih narodov. Ustvarjeni sta nevede in nehote, zato sta tako resnični in živi, zlasti prva, kakor more biti samo od narave ustvarjeno bitje. To je Golarjeva poezija v najčistejši obliki.

Radi ljubezni do narave, oziroma iz istega razloga, radi katerega ljubi naravo, radi preproste veselosti svojega srca, ljubi Golar tudi poklic, delo in človeški stan, ki je najpreprostejši med stanovi in ki živi v najožjem stiku s naravo. To je kmetovalstvo. Toda kakor naravo vidi Golar enostransko tudi kmeta in njegovo življenje. In kakor se mu narava včasih strne v mitične podobe, se mu misel o zemlji, ki je oplojena s človeškim znojem, stopnjuje v misterij, ki pa mu je po svoji svečanosti bolj tuž ter ostaja v njegovih verzih bolj literaren in bolj samo dekorativen: »Kmalu hostija bo sveta, kar je zorel solnčni plamen« ali:

»Ali klasje k nebu moli,
v sladko zrnje se zori,
da ga mašnik pred oltarjem
v Jezusa izpremeni.

Najbolj splošno in najpreprostejše človeško čuvstvo je ljubezen. Razumljivo je, da Golar mnogo govori o nji, toda zopet samo v mejah svoje narave. Njegova erotika je vesela, rajajoča, nekoliko poltena, toda ne strastna. Strast je pretežka in premučna stopnja čuvstva za Golarja, ki mu je vse podobno organično tuje. Erotika mu ni nikoli težka ali celo tragična, ali vsaj samo resna. Največkrat se smehlja v smehljajoči se naravi in po svojem značaju spominja pastirske idile grških povesti. Preprosta je, naravna, a nekako preveč sama po sebi umevna, preveč enostavna in lahkotna, brez skrivnosti in veličine, pač užitek med užitki. Tu, ko smo najbližje človeškim stvarim v Golarjevi poeziji, je enostranost in lahkomišelnost veselost njegovega duha najbolj očita in — nezadovoljujoča. Poznam le dve njegovi pesmi, v katerih se ravname čuvstvo,

da je strasti vsaj podobno, če že ni resničen ogenj. To sta »V ognju« iz »Pisanega polja« in »Pismo Maji«, ki je v pričujoči zbirki ponatis iz »Rožnoga grma«.

To je v velikih obrisih pozitivna polovica Golarjeve poezije. Vse globlje ali višje strani človeškega življenja so mu tuje, vsako globlje gledanje in doživljanje sveta nepoznano. V nekaterih pesmih skuša uporabiti naravo kot simbol ali okvir za pojave duhovnega življenja. Toda vse te pesmi ostajajo ali neizvedene ali pa so bolj nepristne in bolj samo literarne od drugih. Pesmi, ki hočejo biti popolnoma duhovne, so redno tudi popolnoma slabe. Take so na primer vse, ki govore zelo gostobesedno o domovinski ljubezni kakor: »Molitev«, »Vihar svobode« in »Domovina, naša mati«. Še slabše in že v osnutku pogrešene so čisto psihološke pesmi kakor: »Pesem o liščkih« ali »V ječi je mrak«. Tu doživlja Golar poraze, ki se stopnjujejo samo še v sentimentalnem kiču: »Dama v gledališču«.

Vnovič se pokažejo vse te kakovosti Golarjevega dela ob njegovi obliki. Kakor da se njegov instinkt zaveda lastne človeške nepolnosti in komaj nadpovprečne pomembnosti, je njegova pozornost osredotočena na izraz in manj prisluškuje notranjim vzgibom kakor pa zvočnosti, lahki tekočnosti in oblikovni prijetnosti stiha. Zato je njegova pesem bolj prikupna kot izrazita in bolj prijetna kot intimna. Pri tem je mnogo njegovih stihov izpolnjenih samo z rutino, mesto z doživetjem in njegovi domisleki so bolj literarno originalni kot pa nujno izvorni izraz izrazito izvirnega duha. Te lastnosti oblikovanja dajejo njegovemu delu značaj rahlosti in neke redkosti, ki se čisto stopnjuje v razblinjenost, — tedaj značaj, ki točno odgovarja intenzivnosti in pomembnosti izražene človečnosti, ki je — kakor že rečeno — lahko in preprosto veselje. Ista stobnija intenzivnosti se kaže tudi v številu celotno dobrih pesmi njegovih zbirk, ki je nezmatno. Toda njegovo delo je končno le zvesta in poštena izpoved njegovega resničnega obraza.

Miran Jarc: Človek in noč. Glavna vsebina te zbirke je naznačena v naslovu, ki hoče izraziti razmerje med človekom in svetovno skrivnostjo, ki jo Jarc v konvencionalni simboliki imenuje noč. O odnošaju človeka napram temi vseirske večnosti govori dobra polovica, gotovo pa večina važnejših pesmi te zbirke. In sicer govore o njem v čuvstvenih izrazih in podobah, kakršni so tile: »ogromnost neutešitve«, »večno neutešeni kam... kam«, »dalja zasnežena vsa in midva sredi vesoljstva sama«, »vsemirje molčeče prežeče trepeče...«, »o, zakaj sem se izločil, iztočil iz neskončnih temin, zakaj!«, »in večnost preži, preži«... itd., itd. V njih se razodeva, ne bom rekel, da pesimizem materializma — za tako označbo je ta miselnost premalo temeljita — marveč izražata neka črnoglednost ki izvira iz vnanjega in površno čuvstvenega obravnavanja človeškega problema. Tak način gledanja se rad izživlja v shematičnih fantazijah o človeku, ki stoji osamljen na opustošeni zemeljski obli, brezupno izgubljen in izročen temi in praznini vekov in neskončnosti. To so fantazije, ki so navadne zlasti v zgodnjem mladostnem premišljevanju o človeških stvareh. Če pa se pojavljajo v zrelejši dobi, delajo vtis, da so izživljanje nedognanega in neglobokega razglabljanja malo filozofskega in v človeških stvareh nepoučenega duha, dasi ni mogoče reči, da ne bi mogle vzbujati za trenutek močnega ali vsaj patetičnega čuvstva groze.

Prvič, ko srečamo ta svetovni nastroj v uvodni pesmi »Modre dalje«, je v primernem razpoloženju govor o ogromnosti neutešitve in o strašnem vsemirju. Toda komaj se ga jasno zavemo, ga poslednja kitica s svojo novo bolečino brezbrizno poruši. Ta bolečina ima svoj koren čisto drugje; ne v strašnem vsemirju, marveč v neizraznosti hrepenenj. Smer čuvstvene energije je pretrgana in njena moč ubita, kar dela vtis nejasnosti in celo neresničnosti. V »Izgnancih« pričara muzika v srca kavarniških gostov »skrivnostni praktik«, večno neutešeni kam...« Toda kolikšna je moč tega prakrika, tega vprašanja, če avtor lahko s to grozo v srcu tako vsakdanje, tako malo prvobitno in tako prav nič sub specie aeternitatis deli ljudi v tolste kapitaliste in proletarce! — Kakšna naj je moč teh kozmičnih podob, če rode v Jarcu »ogromne« misli

podobne vsebine, kakor jo izrazi osrednja pesem »Človek in noč«: »Tudi jaz sem vtkan v to zibajoče se vesoljno telo, ki z zversko naslado preži na tihih sanj utripe, na vsake želje dihljaja, na vsake misli nihaj, in vem (tu bi človek pričakoval razodetja): od zlih, nevidnih sil objēt ne morem, ne smem v nič nazaj...« Ali ni ta »ogromna« misel tudi v dinamičnem zmislu — da o njeni filozofski pomembnosti sploh ne govorim — vse prej kot ogromna in ali ni sklepati, da se naslanja na praznino, ne pa na resnično čustvo? Tudi s pesmijo »Človek«, v katero je še enkrat zgeteno vse, kar ima Jarc o človeku in noči povedati, je ista stvar. Pesem je, če odštejem le prav redke stihne, kot celota nejasna, kljub besedni vznesenosti vsakdanja ter čustveno in miselno ubožna. Jasna, a ne grozna, je samo prežeča večnost, človekova prošnja in njegov zagovor pa mejita na banalno in celo na brezsmiselno. Nekaj podobnega bi se dalo reči tudi o »Jeseni« kot celoti, dasi imajo nekateri verzi nastroj. Edina pesem te vsebine, ki je sprejemljiva, je »Vrtiljak«, čeprav je tudi ta prej literarno dobra kot elementarna.

Take manifestacije nekega čustva morajo vzbuditi dvom o njegovi resničnosti, in iskrenosti. Ta dvom izrekam tudi o Jarčevi kozmični grozi. Jarc je razmišljal o človeku in njegovi usodi. Kako je tekla njegova misel nam povedo pesmi. Za misleca in za zrelega človeka so te fantazije o brezupno osamljenem človeku naivne in že zdavnaj preboljene. Zrel človek vidi v svoji notranjosti prav tako mogočno neskončnost, kakršna je obdajajoče ga vsemirje. Toda Jarc je dovolj intelektualen, ni pa mislec. Zato se je vdal temu vnanjemu in naivnemu gledanju in je — ne občutil, kajti morje človeške čustvenosti se ne da razgibati od vsake intelektualne sapice — marveč je spoznal, da je človeški položaj v svetu grozen in brezupen. Radi tega spoznanja je grozo v sebi izsiljeval in si jo sugeriral, ne da bi jo prirodno in spontano občutil.

Znakov te prisiljenosti je v knjigi preveč. Prvi in najočitnejši je njena brezosebnost. Stvar liričnega poeta je izražati svoja konkretna čustva, osebne misli in doživeltja, tako kot se to življenje v njem vrši. To dogajanje je vselej edinstveno in samo njemu lastno, v čemer je njegova dragocenost. Neplodno ali vsaj nepesniško bi bilo prizadevanje izraziti neko življenje, kakor se vrši v vseh ljudeh. To bi bila gola mehanika in shematika notranjega življenja, ki je stvar misleca in psihologa. A nekaj podobnega se da očitati Jarcu glede njegovih »človeških« pesmi. V njih je mnogo tega brezosebnega in splošnega, toda brez miselne jasnosti in veličine pravega misleca. Že sam naslov knjige: »Človek in noč« ne pomeni »jaz in noč«, marveč dobesedno in splošno človek in noč. In sploh preskakuje njegova deklamacija z veliko lahkoto iz prve osebe ednine v prvo množino, iz jaz v mi, iz jaz v človek in celo iz jaz v Evropeje! Odkod in zakaj to govorjenje iz splošnosti in v imenu splošnosti? Zakaj ne govori v svojem imenu in o samem sebi? Gotovo ne, ker bi bil prodril v sebi do človeških plasti, v katerih smo že vsi enaki, marveč zato ker je ostal, kjer človek še ni on sam v svoji resničnosti in edinstvenosti in kjer smo še vsi enaki.

Drugi znak prisiljenosti čustva, ki ga izpoveduje, je značaj njegovega iskalstva, ki je posledica one kozmične groze. Rešitve iz vesoljne noči išče Jarc v nekakšnem »boju« ž njo, v nekakšnem iskalstvu. O tem njegovem življenju govore pesmi: »Skrivnostni romar«, »Pod slapom«, »Samoten« in »Tri breze«. Prvi dve govorita o iskalstvu čisto vnanje, bolj o njegovi mehaniki tako rekoč, kot o njegovi vsebini. In povestico o skrivnostnem romarju ter o poti podtalnim skrivnostim na dno, jima lahko verujemo ali tudi ne, prepričata nas ne, ker se nam v njih ne razodene niti najmanjša teh skrivnosti. Še manj pa lahko verjamemo kakemu resničnemu iskalstvu, ko se seznanimo s čustveno in pravno vsebino drugih dveh pesmi te skupine:

»O veselje, ti si... brez smeha, brez joka, brezosebno, brezpolno.

Kdaj zrastem nazaj preko živali in drevesa v brezčasno
tišino gora, v udanost brezvoljno?«

»Če hočeš miru, znaš vdano ležati?« — »O, da bi ne bilo nikdar več nikjer več človeka!« V teh stihih je izpoved resničnega razpoloženja Jarčevega srca, zato sta tudi pesmi med najboljšimi zbirke. Ne kozmična groza ne junaštvo iskalstva nista njegova, marveč sta samo namišljena. Res njegova je ta utrujenost nemočnega duha pred skrivnostjo sveta in samega sebe, to njegovo hrepenenje odložiti, iznebiti se samega sebe in odgovornosti zase, ki je bolj kot kaj drugega izraženo v vzkliku: »O, da bi ne bilo nikdar več, nikjer več človeka!« Izgubljen v samem sebi, brez razločnega spoznanja, kaj je resnica in kaj namišljeno, ima Jare eno samo močno željo, zapreti oči in se pogrezniti v brezvoljno udanost... To je pravi obraz njegovega iskalstva in pravi čuvstveni odgovor na izsiljeno kozmično grozo.

Tretji znak neiskrenosti osnovnega čuvstva je oblika teh pesmi in njih dikcija, ki vsebuje veliko množico najrazličnejših nedostatkov. Kot primer neprimernosti: »Kakor drevo sem ki vanje vetrovi bijo, a ono razjeda se v svoje neizraznosti joku«. Ta metafora je tipičen primer izmišljene slikovitosti, ki je brez organske upravičenosti. Podobno je z verzom: »tvoje bele roke mi valove čez misli jez, vse čez, — v tja, kjer poraja se...« Ali »nekoč kot spomin ti bo slutnje zviharila noč«, »osamelost prestrašna se v duši zgosteva kakor oblakov valovje« i. t. d. Neprijetneje učinkujejo iskanosti kakor: »na obzorju se kristali zvonjenje, zbiseril se mi davni sen je v podobo«, »po cestah pobiramo bele trde rože«, »brezdomna goličava, vseširjava zaokrožene vodoravnosti in navpičnosti« i. t. d. Še nevarnejša so mesta, v katerih izgublja avtor oblast nad svojim hotenjem preveč povedati naenkrat: »Noč izdihava pod vsemir tih duha — ujetega v dnevu — krike«, »stvari — morda presenčni, da jih sprosti življenje v iz volje rojeno telo«, »ni jim še odbil ukaz tajnosti rojstva«. Toda zlo se lahko stopnjuje še dalje do popolnoma neodgovornih mest: »ogrnil sem se s tišino plašča srebrnega in svežega miselnega lošča« in pa do patosa ob popolnoma ničevih pojavih ali do bombastike: »Kioski strme v obrisih jarkih kakor sohe ob poti v tempelj lažnih sproščevanj«. Primerov vsake izmed teh vrst bi se dalo iz knjige našteti veliko število. Radi svoje mnogoštevilnosti in izrazitosti v slabem razdirajo iluzijo resničnosti in iskrenosti povedanega.

Vse navedene značilnosti knjige se mi združujejo v eno sodbo. Knjiga ni elementarno iskrena, marveč je delo človeka, ki ima le zelo nejasne slutnje o svoji naravi. Brez jasnega doživlja samega sebe pa ni umetnosti, zlasti ne lirike. Jare si dovoljuje govoriti iz nastrojev, v katerih si ugaja in ki se mu zde človeško pomembni; pesnik govori iz tega, kar resnično doživlja, pa najsi je doživljanj na videz še tako nezaten. Jare izpoveduje, kar bi hotel biti, zato je slep za tisto, kar je. To je notranja neresnica in neskromnost te knjige. Ali more biti delo, čigar sredina in oblikovalna moč je opisanemu podobna, ali more biti tako delo lepo in umetniško?

Ob sklepu lista. Bivanje v inozemstvu, ki je trajalo več kot pol leta, mi je onemogočilo redno izdajanje drugega letnika. Ker se vnovič podajam v tujino in morda še za daljšo dobo, sem prisiljen drugi letnik zaključiti s pričujočo peto številko. Ob tej priliki se zahvaljujem podpornikom, sodelavnikom, naročnikom in prijateljem za podporo, nasprotnikom pa za ustvarjanje nujnosti in potrebe po bolj napornem in bolj temeljitim delu. Predmet mojega inozemskega študija bo ostala literatura. Upam, da se bom iz tujine lahko vrnil k svojemu poslu bolj pripravljen in s stopnjevano voljo opravljati službo vesti v naši literaturi.

Josip Vidmar.

Naročniki, ki so plačali več kot pet števil, bodo prejeli denar nazaj, prav tako pa nujno prosimo, da ostali poravnajo svoje obveznosti. Čeki bodo priloženi.



OSLOVSKA ČELJUST.

Angela Cerkvénika ameriško obličje: Domačemu občinstvu, ki nima ameriških listov na razpolago, nudimo nekaj pomembnejših izpiskov iz članka »Ali more biti umetnost tendenčna«, ki ga je priobčil g. A. Cerkvénik v 1024. št. (28. aprila 1927) ameriške tedenske revije »Proletarec«.

»Klasična umetnost je bila v bistvu le odraz svoje dobe in nas more danes zanimati edinole kot zgodovina vobče in zgodovina umetnosti še posebe. Kot živa umetnost za nas sploh več ne obstoji. To so nagrobni spomeniki, ki so morebiti interesantni, živi kot spomini, a vkljub vsemu samo nagrobni spomeniki. Ne verujem, da se kdo iskreno navdušuje za klasike. Navduševati se za njih je morebiti neobhodno za renome »izobraženca«... Rad bi vedel, koga morejo danes ogreti Sofokleji, Virgili, Ovidi i. t. d.«

»Ali more mogoče ogreti kakšne zdrave možgane Dante? Učenci po vseh šolah ga preklinjajo. Ko pridejo iz šol, ga zaženejo v kot in ga nikdar več ne pogledajo. Toda knjižne založbe imajo profite! Morda se da na takšen način marsikaj razumeti. Morebiti pa so »strokovnjaki«, »ki gonijo staro lajno o večni umetnosti Dantega, res iskreni. No, nekoliko norcev je na svetu vedno bilo, a zaradi njih ne moremo znoreti vsi! In pa tradicije velike Italije, velike Nemčije... nacionalne tradicije (nekaj podobnega uganjajo pri nas s Prešernom) vobče! Hudič naj vzame takšne tradicije!«

»Danes izumirata celo Goethe in Schiller... Kdo bi se upal prvi povedati po pravici, da ga Goethe ne miha, da je Schiller dolgočasnej prve vrste!«

Kdor vsega tega ne razume, ne zmiselno, marveč psihološko, se mu bodo odprle oči, če prebere še sledeči izpisek:

»Rad bi vprašal zagovornike »čiste« umetnosti, če mi morejo pokazati kakšnega znamenitega pisatelja, ki ni bil tendenčen. Neki gospod Jože Vidmar mi bo mogoče pokazal na slov. Boga-človeka Antona Podbevška. Toda tudi ta Bog-človek je hotel biti tendenčen, pa se mu je to totalno ponesrečilo. Bog-človek molči zdaj že polnih sedem let in tisti oné nam ga priporoča kot zgled, kot zgled nam, ki se sploh drznemo pisati...«

Sedaj lahko razumete vse. Končno le še besedico razlage gu. Cerkvéniku, ki me vprašuje tako-le: »Kako bi mogla umetnosti manjkati duša? In kaj je duša človeštva, če ne baš tendenca, ideja?«

Nekdo lahko propoveduje in tudi veruje in celo ostvarja, da, celo ostvarja ali realizira prevzvišene in nad vse plemenite ideje, kakršne ima n. pr. g. A. Cerkvénik, ki je razodel, da je etika — higijena in etično vse, kar je higijenično — pri tem pa je tisti človek v resnici, v svojem srcu lahko popolnoma grd in grob človek. Zato mi je tako malo do tendenčne »umetnosti«, ki navadno kaže samo, kaj kdo misli, ne kaže ali pa vsaj noče kazati tistega, kar kaže resnična umetnost in kar je edino važno, namreč: kaj kdo je.

»Sen svetniški«. Sveti pesnik Silvin Sardenko je izdal avtobiografsko knjižico: »Darovanje«. V poglavju »Planina« pripoveduje zgodbo o pajčolanu, ki ga je izgubila princesa, a našel on. V zahvalo mu princesa pošlje iz Rima neko darilce, za katero se ji Sardenko med drugim takole zahvali:

»Če kdaj dekle bi kam zaverovano
ah! izgubilo pajčolan deviški,
naj meni bi, ga najti, bilo dano!
To moj od nekdan bil je sen svetniški.
Kako jih ljubim, vedite princesa,
nedolžne duše čistega telesa!«

UREDNIŠTVO JE PREJELO SLEDEČE NOVE KNJIGE:

- Bevk France:** Kresna noč. Trst 1927. Književna družina »Luč«.
- Blumenau Maksim:** Ruska začetnica za Slovence. Založila in natisnila v Mariboru leta 1917. Mariborska tiskarna.
- Časopis za slovenski jezik,** književnost in zgodovino, VI. letnik, 1.—4. snopič. Urejajo Fr. Kidrič, R. Nachtigal, Fr. Ramovš. Ljubljana 1927.
- Dostojevskij F. M.:** Tuja žena in mož pod posteljo. Iz ruščine prevedel C. Cej. Trst 1927. Književna družina »Luč«.
- Golar C.:** Njiva zori. Ljubljana 1927.
- Gorinšek Danilo:** Maj. Pesmi za deco. Celje 1927.
- Jarc Miran:** Človek in noč. Lesoreze izrezal Božidar Jakac. 1927.
- Kelemina dr. Jakob:** Literarna veda. Pregled njenih ciljev in metod. V Ljubljani 1927. Založila Nova založba.
- Kosovel Srečko:** Pesmi. Ljubljana 1927.
- Luč:** Poljudno znanstveni zbornik Književne družine »Luč« 1927.
- Meško Ksaver:** Kam plovemo. Povest. V Ljubljani 1927. Založila Tiskovna Zadruga.
- Pravljice o Grahu.** Po francoskih virih povedala Anka Nikolič. Ljubljana 1927. Založilo in izdalo TKD Atena.
- Pregelj Ivan:** Otroci solca. Ljudska knjižnica Z. 27. 1927. Založila Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani. Br. Din 24.—, vez. Din 32.—
- Rider-Haggard H.:** Hči cesarja Montezume. Zgodovinska povest. Iz angleščine prevel Jos. Poljanec. Ljubljana 1927. Založila Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani. Ljudska knjižnica, zv. 25.
- Veber dr. France:** Idejni temelji slovanskega agrarizma. Programatična socialna študija. Izdala in založila »Kmetijska tiskovna zadruga« v Ljubljani 1927.

Gradbeno podjetje
ing. Dukić in drug
Ljubljana

Bohoričeva ulica števil. 24.

