

DOMIN SVET

LETNIK 42

V LJUBLJANI, 15. SEPTEMBRA 1929

ŠTEVILKA 7



LOVIS CORINTH: ABUNDANTIA (1913)

USÁHLO VRELO

IVAN PREGELJ

6. V operi

Sobotnega dne pred prvo adventno nedeljo je bil Zornik v operi. Ni je redno obiskoval, včasih pa je zahrepenel z bolno slo, da bi se z glasbo opojil, ki se ni znal z alkoholom ne telesno živčno ne duševno omamljati, ker se spričo svojega rahlega zdravja ni smel. Z bridkim podsmehom je včasih sam govoril in sodil o tej svoji posebnosti kakor o nekakšnem svojem »atavizmu«. Prav podobno nujno, p o d e d o v a n o, kakor se je izražal, je »segal po svojem najljubšem opojilu«, po Wagnerju. Igro o »letečem Holandcu«, ki so jo tisti večer igrali v Ljubljani, je imel dotlej že dvakrat: z Dunaja v akademskih letih kot prvo opero svojo predstavo sploh, poslej pa še iz Gradca. Dunaj in Gradec sta bila dolga leta za njim; pa je bil vendar ohranil

v izrazito živem spominu vtise, ki jih je bil doživel pri prvem in pri drugem gledanju. Mimo tega, da se je neprestano zavedal, kako se ga ni dojmila poslej nobena ne glasbeno odrska ne besedno teatarska umetnina jače, je poznal celó, kakor da je šele pred tedni doživel, kar slučajnostne in močno neznatne okoliščine, v katerih je bil pri uprizoritvah navzočen. Mogel je ob tem opoživljati v sebi vse svoje tedanje občutje in živo obujati davno ugasli nastroj. Pristni impresionalno prvotni doživljaj se mu je bil v letih pokrill z rahlim nadihom, nekakšno duhovno patino, da je nehote svoje doživetje doživljal v spominih bolj in več kot osebno, mu prisojal neki globlji in usodnejši pomen. Uprizoritev v dunajski dvorni operi je imel z galerijskega stojišča. Videti ni bilo ne mnogo ne jasno, pa je užil igro drugače. Stal je utesnjen med množico nekakih glasbo-ljubov, samih mladih, afektiranih ljudi. Vsak drugi je imel klavirski izvleček s seboj. Ne da bi bil nevljuden ali celó nevzgojén, je mogel Zornik gledati preko ramena napeto stanovski plavolaski pred seboj v glaske in partituro. Po tem, kako je deklet obračalo liste, je našel, ne da bi se kaj hudo trudil, kako je brati glasbeno besedilo. V globeli nizko pred njim je šumel orkester. Zornik je strmél zadivljeno. Z ušesi je lovil zama-hujoči vihar kipečih sozvočij z odra, z očmi pa se je isti čas lovil za mrtvimi znaki teh viharjev in glasovnih slapov. Bil je z vsemi živci in vsem čuvstvom sredi v orgijah harmoničnega toka, pa je mogel kakor s kompasom ob partituri proučevati, kam in kako ženó valovi in ruje struja. Če je le za trenutek dvignil oči z berila na oder, že je bila igra požrla strahotno naglo po dve in tri liste besedila. Zornik je nehote občudoval plavolasko, kako so ji igrali prsti, kako je kar drhtela, da bi p i s e m s k o zajela do zadnje natankosti igro v svojem besedilu. Slišal jo je celó nekaj krati, kako je zdaj pa zdaj vzkliknila v čudni sreči in sli. Ti vzkliki so ga strašno dramili, zavidal jih je dekletu. Umel jih še po dolgih letih ni; le

nekam sorodni so se mu zdeli klicem vzbesnele ženske krvi, ko vreje vezano sproščena v slasti pod moško močjó. Iz teh vzklikov se je bila ustvarila tedaj nekakšna sorodnost med njim in plavolasim dekletom. »Čudovito!« je bil vzkliknil bolj vljudno, nego resnično zanesen. Dekle se je sunkoma ozrlo in rekla napeto: »Göttlich!« Zornika je postalo nerodno sram. Ni potrdil. Zagledal se je mrzlo na oder. Bilo je v drugem dejanju. Dekleta so bila odpela tisto čudovito onomatopoezijo vrtečih se kolóvratov. V igri je bajala ekspozicija o zgodbi nesrečnega kapitana, ki blodi po morju in išče vsakih sto let odkletbe. Junakinja v igri je izpovedovala svoje veliko sočutje in usmiljenje do nesrečnega moža, čigar slika je visela v sobi. Vsa čista, deviška, otroška in heroična je kipela svoji usodi naproti, se obljubljala za žrtev in odkletje. Zornik ni bil vajej odra. Zdajci ga je streslo do mozga. Slika na steni s črnobradim, mitično lepim moškim obrazom je trenutno — živela. Zornik je pritajeno vzkliknil. Zdaj je on vzdramil plavolasko, da se je ozrla. Kar nič stanovsko napeto, prav prijazno in sočutno je rekla: »Gelt! Das geht einem auf die Nerven!« Zopet je bilo Zornika sram in se je delal, kakor da ni slišal. Jezno je stresla deklica z glavo. Zornik jo je malo zatem slišal, kako je pripomnila sosedu na levi, ki je bil očitno vljudnejši: »Erwachsen, aber naiv. Direkt aus der Provinz zugereist. Bi rada vedela, če ni prvokrat v gledišču.« »Bestimmt,« je potrdil moški, pogledal po Zorniku, se nagnil plavolaski k ušesu in povedal: »Stavil bi, da ne ume ne besede; so ein Krowote von Ungarn her.« Zornik se je umaknil v ozadje. Ni šel, a od igre poslej ni imel nič več. Kolikor je po tistem prizoru vedel o igri, je videl v Gradcu. Tam je prisostvoval igri dobrih pet let pozneje v parterju. Kar ustrašil se je bil, ko je opazil tik, preden se je igra začela, da sedi ob njem ženska, čudovito podobna oni na Dunaju. Pa je kmalu nato ugotovil, da ta soseda vsaj po čudi ne sliči zoprnici iz dunajske opere, temveč da je sladko trpna, mirna ženska, »mrzla« morda, kakor jo je hvaležno pomiloval iz čudno prebujenega sočutja vso tisto noč, ko do jutra ni zaspal. V takó poudarjenem nastroju je tedaj doživel Wagnerjevo igro v Gradcu. Do zadnje lepote in do zadnjega umetniškega odtenka se mu je odkrila umetnina. Pa jo je imel še v vonju in ob-

čutju neskončno blažilne zavesti, da je neka tajna sorodnost med njim in legendo, ki se je razmotavala na odru, da je vez in sorodstvo med njegovo dušo, genijem na odru in še tiho trpno žensko, ki mu je hladna sedela ob strani. V tisti uri se je bilo prvokrat v njem prebudilo hrepenenje, da bi še sam in na podoben način in s še stopnjevano silo vzobličil kaj tako trpko lepega, kakor je žrtev Holandčeve neveste. V tisti uri je, tudi že imel osnutek za svojo prvo novelico, ki jo je krstil za »Rožo pasijonko«. Spričo naše površne kritike mu dotlej nihče ni bil povedal, da se mu je v vseh njegovih poznejših spisih spovračal ta motiv, se globil, ponzarjal in zorel. Tudi on sam še to uro, ko je šel tretjič gledat Wagnerjevo romantiko, ni tega vedel jasno. Slutil pa je, občutil motno, da življenjsko in umetniško zori prav temu svojemu osrednjemu motivu naproti, da mu vstaja od daleč spoznanje, ki bo dalo videti polno in jasno. Slutil je, da bo našel v tem spoznanju svoje dopolnjenje, svojo usodo; občutil je podzavestno, da hodi že dolgo in nekam nujno samó za tem nepoznanim ves in neprestani nemir njegovega duhovnega, srčnega in umskega iskanja. Odtod nova bridkost vsak dan in vsako uro znova, da še ni zajel polno, da ne ve, doklej naj še išče, čaka in trpi: morda le še nekaj ur, morda leto dni, dve leti; morda do zadnje minute, ko se mu bo zadnja kaplja žive krvi utrnila iz srca...

Tisti trenutek, ko se je dvignil Zornik z doma na pot k ljubljanski predstavi, je hotel nekam slutiti s tiho grozo, da bi mu ne bil ljub ta veliki trenutek, to doživetje, ki naj bi prišlo kakor pride spoznanje milosti božje, če bi mu napočil to uro. Zdelo se mu je, da še ni pripravljen nanj.

»Naj odkrivam stopnjema,« je hotel zató. »Nocoj naj grem, da se opijem, kakor sem dejal, in ne da bi do konca doumel. Daleč že takó nisem več. Kakor na dlani vidim namreč, da ga ni predmeta, ki bi umetniško oblikovanje bolj zaslužil mimo tega, da nedolžni zadósti s svojo žrtvijo za krivega, pa četudi je taka domislica bolj romantična, nego realna, bolj le vzgojno lepa, nego v življenju mogoča in izpričana.«

Mrzla in meglena noč, ki je zoprno rosila in močila z južnim snegom, je sicer Zorniku pretrgala rast te lepe misli; vendar pa se je jasno ovedel slabega vremena in poti po

mokrem šele v gledališki veži, ko je videl vlago drugim na obleki. Vse do tu ga je pospremlilo spoznanje iz razmišljanja, kakó je navsezadnje za polno umetnino mimo vsega poznejšega vendarle najvažnejši prvi osnutek, nekak čudežno se spočenjajoči domislek, ki kot tematična aksiomnost vsebuje že apriorno vse tisto, iz česar se poslej gradi sinteza v umetnini, ideja prikazane lepote.

Ko pa je bil zdajci v gledališki dvorani sami, ga je na mah prevzel nastroj te naše nekaj vsakdanje domačnosti: ljubljansko filistrstvo, noblesa še nedorastlega mesta sredi med kulturo in provinco, ki samodovoljno in zanosno občuti, da ima svoj lastni kulturni hram. To vzdušje Zorniku ni bilo nevšečno. Videl je v tem tudi eno svojstvo prav našega značaja: ob vsakem konfinu, ki je pet sto let stara naša šara, smo nazarensko domorodni, za še neznatnejše priznanje in poznanje našega imena v velikem svetu, hvaležni in vzhičeni. Kakor je čutil družbo, tako se je še sam skušal mirno trpno predati uživanju. »V Ljubljani smo,« se je zavedal s toplim sočutjem vse naše omejenosti, relativnosti v splošnem. »V Ljubljani smo, pa je le dobro, da sploh smo, da je naše središče in da celó svojega Wagnerja imeti hočemo.«

Kar je doživljal Zornik nato, ni bilo prijetno. Igra je šla mimo njega zgolj kot igra, nikar kakor tisto davno dvakratno poudarjeno doživetje na Dunaju in v Gradcu. Ni radi tega dolžil sprva gledališča, bridko je občutil ta nedostatek le kot posledico, izvirajočo iz njega samega.

»Mladost se mi je obletela,« je vedel, »in lastno pisateljsko delo mi je vzelo srečo naivnega uživanja. Moj Bog, kakó se to more zgoditi, da se sčasoma še lepšega preobjemo in še mi, ki bi se nikoli ne smeli? Kaj pa naj je večno, če umetnost ni?«

In je šel podzavestno v občutju spoznanja zadnjih dni, kakor da so usahnili na svetu vsi vrelci velikega, lepega in dobrega. Spoznal je z bridkostjo in povedal sam pri sebi, kakor da govori drugim:

»Lepota nikar, ta ni umrljiva. Vse smo pregnali sami z našim tako zvanim kulturnim organiziranjem umetnostnih sil. Tehnično smo duhovnost povsakdanjili. Le kje nam bo še kak drugi Rousseau vstal in zopet razodel, da moramo v pristnost in prvotnost nazaj, v totaliteto, ki smo jo ubili! Pa sploh,



MAX LIEBERMANN: DE TE
(Z dovoljenjem Paula Cassirerja, Berlin)

čemu nam bo še prvotnost? Mar jo bomo znali brati, če bi kje kipeti začela? Ne živcev ni v nas zdravih več ne sokov. Degenerirali smo, Spenglerjevo felaštvo že sega po naših dušah, preden smo umrli plemensko.«

Bolest, ki mu je vstajala iz takega razmišljanja, ga je razživčila in razjadila glede igravcev in njihove predstave na deskah.

»Domišljavci, tam gori,« je mislil, »mar ne čutite, kako se samó spakujete? Umetniku je treba vere v umetnost, ki je vi nimate. Umetnost je duševna; ima torej dušo. Zato je vse vaše igranje brezdušno, lutkarji! Za vino mordà, za veščake. Weinbeißerje in vinske srke se zapišite, za zdravo in pravo umetnost nimate ust. Hamleta bi igral in Fausta? Mar si prvoten kakor je svet, mar si ves, kakor je duh? Mar si nov, kakor je sen, in ostrovid, kakor je otrok? Felaštvo, ljubljansko, fej!«

Pesem kolovratov, ki je zabrnela z odra, je za trenutek vzibala Zornika v pozabljenje. Nato pa je razmišljal znova, zdaj

bridko podsmehljivo, zdaj zopet bolno sočutno:

»Čemu se neki jadim tako nedomoljubno? Mar ne vem, kako težkó je izraziti tujo umetnino, kadar je izrazito svojska in narodna? Parižani Wagnerja sploh ne preneso. Ker jim je kot Nmec tuj, velijo. Tako govore, pa res ni. Le priznati nočejo, da njihovi glasbeni interpreti tej barbarski lepoti kos niso. V Ljubljani smo ji, v ljubljanski operi, bogme, smo vsemu kos, da je le ekzotično, modno in v Nemcih prežvečeno. Zakaj? Ker vendar — gradimo, to se pravi, ker se gremo táko in táko kuhinjsko šolo. Le da tam gojenke same pojedó, kar so skuhale, dočim pitajo iz naše kuharne nas goste s svojimi izvarki.«

»Šolo se gremo,« je ugibal nadalje, »nekako primerjalno filologijo in slovstvo kakor na visoki šoli. Povsod hočemo organizatorično zrasti do najvišje kulture v okusu in po zgledu časovne civilizacije. Ne gledišča, ki je hram lepote, akademijo hočemo. Iz filologov nam rastó režiserji, iz uvelih literatov igravci. Živela taka filologija! Če že ne Kopitar, Miklosich, Oblak in Štrekelj, ki so bili ko bukva amuzični, svoje spomenike naj dobe v operi pa vsaj naši drugi, domače narodni, filologizirana naša narodna pesem: p. Valentin, p. Lacko, p. Stanko in pater Ihanski, dr. Breznik Antón.«

Zornik se je moral nasmejati sam svoji paradoksní domislici. Igra je medtem vihrala v konec. Občutje brezmejne preobjedenosti in zdolgočasenosti se je zgrnilo Zorniku nad glavo. Glasbila mu niso več pela, tulila so mu v živce. Ni čutil, da govori na glas: »Gospod svétnik Lajovic! Saj umem Vašo zagrenjenost. Trpite. Pa to je stransko. Hudó je, da se jadite, pa ne umete, kako je to z Nemci in z nami. Tako kot učite Vi, ni. Takó pač, kakor bom zdaj jaz povedal. Povedal pa bom takole: Enega samega iz sebe v vsej umetnosti smo imeli. Videl je preko vseh mej, pa je bil vendar vedno ves svoj. Poznal je vse kulture, pa je našo iz samega sebe zajel. Oper ni sicer pisal ne dram. Popolne bi bile, kakor so njegove balade, elegije, njegov sonet in njegov epigram. Mar veste, gospod svetnik, kako mu je ime? Možu, ki je s svojo kulturo morda za vse čase vse nas odrešil? Da je celó močni Župančič le njega nevedni apostol in estet-

ski epigon? Enega samega, da smo imeli, gospod svetnik, kar ni zlo, ker je bil ves in smo v njem vse. Zlo je, da tega svojega mesije ne poznamo, ne ljubimo, ne živimo; da naša umetnost kar nič noče temeljiti na tem geniju, ki je bil vse naše pravilo in ves sam čist vzorec, poetika naša in naša dopolnjena lepota. Zato pa, gospod svetnik, ne kličiva: proč z Nemci! pač pa: več Prešerna!«

Kakor blagoslov se je tedaj razlilo Zorniku v dušo. Tuji zbor v občutju domačih pevcev mu je kot za malo zadoščenje dal srkniti nekaj tiste omame, ki jo je bil prišel iskat.

»Klel sem, blagoslavljam,« je šepetal hvaložno v petje. »Saj nismo tako smešno domišljavi, saj nismo diletantski. Bogve, da imamo svojega »Holandca«. V zborih ga imamo, v tem povprečnem podajanju, v tem množno se javljajočem našem značaju, ki je mimo enega solista, Prešerna, naše najboljše in vse. To vse in naše je elegija od začetka, je neutušeno hrepenenje, je romantični cvet Prešernov in Cankarjev, je naša sladkogrozotna legendaričnost. Ta legendaričnost v tem Wagnerju nam je po srcu. Bolje igramo, nego bi Nemci sami. Legenda nas je otela in zveličala. Verujem v Legendo, ki je sanja, bridkost in spolnjenje mojega rodu!«

Ko je stopil Zornik zopet v noč, je cofnal sneg na debelo in gosto. »Lepa je ta,« je vzdihnil, ko je neprevidno in oslepljen zajel s čevljem v globoko plundro; »prišel sem, da bi se ogrel in opil, zdaj pa bom trezen prišel domov pa še náhoden.«

Doma se je ogrel s čajem in obnavljal vtise, ki jih je prinesel s seboj. Malo je bil zadovoljen.

»To, kar sem dobil, je-li bilo vredno poti skozi sneg in plundro? Kaj pa sem doumel? Za prvo! Da bi bil čudovit umetniški predmet motiv o nedolžnem, ki se žrtvuje za krivega; za drugo, da je Prešeren tisti, ki nas je kulturno odrešil in posvetil; pa še za tretje, da nam je usoda v Legendi, ki je sanja, bridkost in spolnjenje mojega rodu. Besede, besede, besede!«

Tedaj se je spomnil, da bo drugi dan prva adventna nedelja in da ga je p. Placid povabil, ko sta se poslavljala, k svoji pridigi ob poludesetih. O besedi, ki ne bo prešla...

7. O besedi, ki ne bo prešla

Ko je stopil Zornik drugo jutro v frančiškansko cerkev, je bil p. Placid že prebral list svetega Pavla do Rimljanov, kakor se bere prvo nedeljo v cerkvenem letu. Oznanjal je že evangelij po svetem Luki v 21. poglavju od 25. do 35. vrste:

Znamenja bodo na solncu in luni in zvezdah, in na zemlji bo med narodi stiska in zmeda zaradi šumenja morja in valov.«

»Pieteten Stankov učenec,« je bil Zornik propovednika rahlo podsmehljivo vesel; »čita filološko vestno po kakovosti glasov. Če bi bil temu poslu kaj bolj vešč, bogve, morda bi ga celó zasačil, da učiteljev nauk pretirava in pači, kakor gotovo bo v pridigi pačil preprostost evangeljsko z nabreklo svojo eshatologijo gasnočih solnc in zvezde, ki ji bo Pelin ime.«

»In ljudje bodo koprneli,« je bral duhovnik dalje, »od strahu in pričakovanja tega, kar pride nad ves svet; zakaj nebeške sile se bodo majale. In takrat bodo videli Sina človekovega priti na oblaku z veliko močjo in slavo.«

Nekaj bridkostno sladkega se je prebudilo v Zorniku. Evangeljska beseda je oživila v njem spomin na davna mladostna leta, na tista otroška, ko je taka beseda padala v dušo težka in neumljivo skrivnostna, in še na dijaška leta, na tista zadnja njegova, ko je zadnjikrat poslušal ta nepozabni evangelij.

»Kaj je res že tako dolgo,« je vprašal sam pri sebi. »Saj ju živo vidim, kakor da je bilo včeraj, sošolca svoja Godniča in Cigoja.« Godnič se ne strpi, že kar med oznanjanjem evangelija mora brati tovarišem za hrbtom. Jokaja ima, Č r n e d i a m a n t e. Cigoj ob njem se jadi, ga suje, grozi, da ga bo naznanil. Potem pa se ves bled od svete jeze nekam potuhne, potegne Godniču knjigo iz rok, prebere naslov in vrne knjigo. Nato je strašno slovesen, tih. Pa se nagne k tovarišu in zine mirno, skoraj na glas: Na indeksu! Glej, in Godnič ga strahoma pogleda, spravi knjigo in gorí v lica. Poslej ni bral nobenega romana več. Pobožna Cigojeva laž ga je spreobrnila. Med najbolj gorečimi duhovnimi je, celó med lazariste bi bajè rad. A Cigoj? Kako da ni bilo zanj pobožne laži, da bi ga bila vodila, ohranila in otela, preden se je zapil, okužil in usahnil za paralizo?

»Življenje. — Komedijska, Ironijska!«

A duhovnik je oznanjal:

»Resnično, povem vam: Ta rod ne bo prešel, dokler se vse to ne zgodi. Nebo in zemlja bosta prešla, moje besede pa ne bodo prešle.«

Poljubil je knjigo, jo zaprl in se razgledal podse po cerkvi. Zorniku je bušila vročina v lice. Zazdeti se mu je hotelo, da ga je propovednik zagledal in spoznal. Vsaj to je Zornik videl jasno in verjel, da so se redovniku prsi pod obleko sproščeno dvignile in da se mu je pogled zmedeno obenem in hvaležno obrnil k razpelu na strani.

»Pa čujmo zdaj tvoje besede, prijatelj,« se je spovrnilo Zorniku posili od poprej rahlo posmehljivo in rahlo sočutno. »Pačil boš, pesnil po svoje z nabreklo svojo eshatologijo gasnočih solnc in zvezde, ki ji bo Pelin ime. Strašil boš in grmel, samega sebe uživaje, z grozotami zadnjih reči, sodbe in pekla, po domače pietetno kar silno sivno po Stanku pa še po cerkvenih predpisih v logičnem krogu, da je beseda, ki ne bo prešla, ker je resnična; in resnična, ker je božja, in spet božja, ker ne bo prešla in je torej večna, kar je Bog sam...«

P. Placid je začel govoriti. Zornika je minila ironija. Pridiga ni bila eshatološka, povzela je po evangeliju samo besedni moment zadnjega stavka kot nekak čuvstveno poudarjeni pesniški izraz o »besedi, ki ne bo prešla«. Beseda, ki ne bo prešla. Čigava beseda ne bo prešla? Beseda materina v srcu otroškem, beseda učiteljeva v srcu učenčevem, beseda vsaktere ljubezni na svetu, svarilna, tolažilna, hvaleča in vzpodbudna. Nobena dobra in koristna beseda ne bo prešla. Dobro bo rodila, svoje plačilo bo imela od Boga... Beseda, ki ne bo prešla... Katera beseda ne bo prešla? Nobena lepa beseda ne bo prešla. V tisoče lepih ljudi se je sejala, v pesnike vseh krajev in dob. Nesmrtna je. Iz Boga je, spomin na pesem nedolžnosti v rajju in tiho oznanilo večnih hvalnic v nebesih. Beseda, ki ne bo prešla... Beseda resnice ne bo prešla, beseda ponižna ne bo prešla, beseda spokorna ne bo prešla, beseda pobožne molitve ne bo prešla...

Zornik je hotel biti zopet grajalen, pa ni mogel. Kljub vsej tej šolskookorni in nedorasli dispoziciji pridigarjevega govora ga je vendar prijemalo za srce mimo vsega neugodja, ki se mu je zbiralo, ko je pridigo

estetsko tehtal. Propoved se je namreč snovala kar ekzotično preprosto in do gnusa poljudno. Ni iskala, da bi stopnjevala pri naštevanju razporeditvenih predikatov o dobrem, lepem, resničnem in večnem. Ni znala označiti nepričakovano, novo, točno v sredo in bistvo, ni rastle v ritmično kipečih stilizmih asindetično in pleonastično se sipajočih sinonimov, ni iskala retoričnih figur ali celo kar paradokсно jakih in osvajajočih kadenc. Vse je čudno prirodno vrelo in kipelo, neprisiljeno, neposredno in otroško, risalo na slepo kakor z nekako prvotno intuitivnostjo mistično višino nekakšnega Sinaja, od najmanjšega lepega na zemlji, vse više v edenski vrh božje popolnosti.

Nekaj davno pozabljenega, kakor za vedno izgubljenega je hotelo zrasti Zorniku v spomin. Spoznal je o pridigarju z bridkostjo in s slastjo:

»Mater posnemaš, prijatelj, ko baja svoji deci. Srečna deca! Umejo mater. Jaz je ne umem. Meni moja nikoli bajala ni...«

»Beseda vseh besed pa,« je spremenil redovnik svoj glas, »je božja, je ta evangeljska beseda. Nebo in zemlja bosta prešla, moje besede pa ne bodo prešle! Glejte, besede, glejte pečat, ki leži na pismu Sinu človekovega, da je resničen; pečat in zarotitev na oporoki Učnikovi, ko je odhajal s te zemlje v smrt in vstajenje! Po tej besedi pa, resnično vam povem, prav po tej besedi, ki kot božja ne bo prešla, je neumrljiva tudi vsaka slaba beseda. Blagoslovljena človeška beseda, ki je od Boga! Gorje besedi človeških ust, ki sta jo preklela in obsodila oporoka Sinu človekovega in Njegov pečat! Besedo prekleto in obsojeno, pogledajmo jo! Tista je, ki taji in tista je, ki ubija. Beseda vseh besed proti besedi, ki pohujšuje: prešla ne bo, temveč prekleto in obsojena je za vekomaj!«

Zopet je rastle Zorniku bridko in sladko v občutje:

»Očeta posnema z glasom, ko otroke strahuje. Srečni otroci, ljubi jih. Mene moj oče ni ne ljubil ne strahoval...«

Propovednik je postajal slovesen. Zorniku je zavel iz njegove besede vonj pesmi o vrelcih pod zvezdo, ki jih je otrovala.

»Pohujšanja,« je klical redovnik, »ne le v dejanju, tudi v besedi; božja jeza s pečatom in zarotitvijo mu je sodila. Pa bi radi, da

vam strahoto tiste kazni razodenem. Mar sem Dante, da jo zapojem, ali Michelangelo, da jo naslikam? Endorska vešča mar, da takó pogubljenega zarotim, da povedati pride? Praznoto svojega srca, kadar ste v grehu do oči in brez vse milosti, da molitev ne more z vaših ustnic, v neskončnost veliko si jo mislite. Morda bo zapeljivcem takó. Neskončno bridkeje kakor Orestu, ki je mater ubil, kakor bajajo Grki. Do nedopovedljivosti huje kakor kralju Ojdipu, ki je očeta ubil in z materjo v zakonu otroke imel, ko je spoznal in si oči iztaknil. Kdo bo obsojencu za pohujšanje vid vzal, da bi zločina ne videl vekomaj? Savlovo tegobo, ko je sulico pognal v Davida, do nebes veliko si jo mislite, obup Judežev, preden je na veji obvisel, kakor gore visok. Savlu je prešla boleost in Judo je minil človeški obup, zapeljivcem gorje ne bo prešlo. In da še enega, kot Savel in Judež resničnega povem. Ljudje tega sveta, Victor Hugo in brezverci, so ga imenovali velikega lažnivca in zvodnika. Le kako je umiral, berite, kako bo sojen, ne vem. Voltaire mu je bilo ime.«

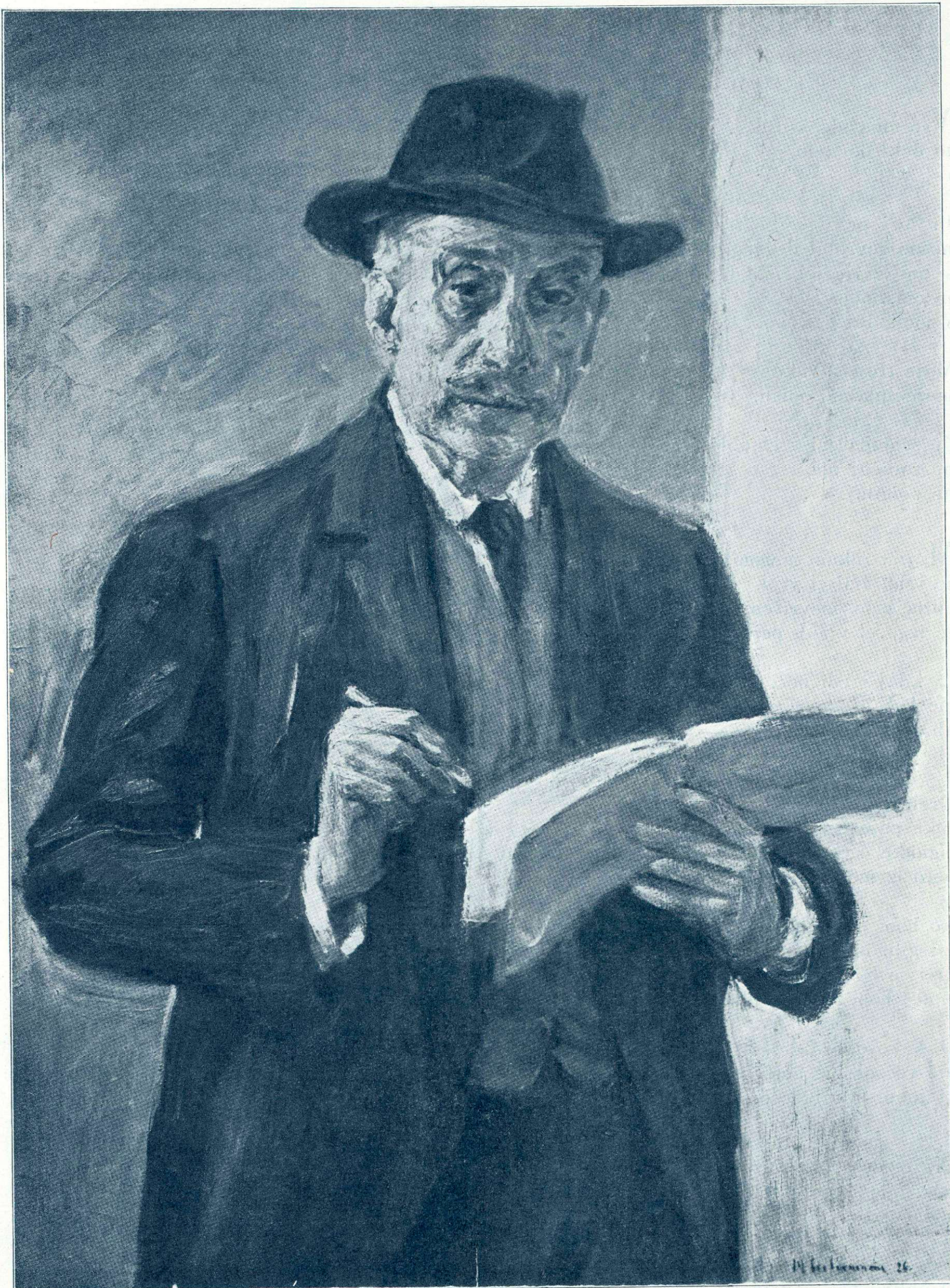
Govornik je utihnil za trenutek, nato je iskal ostro in poudarjeno, vsebinsko in oblikovno v konec:

»Pohujšanje, mogóta rana starega in novega svetá, uljè, ki se gnoji in ne pregnoji, do ure, ki je za sodbo oznanjena. Gorje uljesu tisto uro! Kaj bom mogotemu otrovnemu blagega in zdravega zoperstavil; hudobiji, ki nedolžnost ubija? Postavil bom dobroto mogoto, ki je nedolžna vsega sveta krivico nase vzela. Ecce, Agnus Dei... glejte, Jagnje božje, tiho in ponižno in nedolžno se žrtvuje in gre v smrt. Jagnje božje, tiho in ponižno in nedolžno! Zaradi rane mogote, ki je morda tudi iz naših besed, iz mojih besed, usmili se nas!«

Duhovnik je končal, pokleknil in molil. Zornik je šel.

»Bog s patrom in njega jagnjetom,« je mrmral živčno razdražen. »Ubil mi je lepo domisljico od včeraj. Beseda o zadoščanju nedolžnega, vsakdanjost je! Prešla, preden prišla.«

Jesenska vlaga mu je zalila pljuča. V glavi mu je zaključevalo. Vedel je, da je nahoden... Pa je bilo še huje. Dva dni pozneje so ga prepeljali v Leonišče...



MAX LIEBERMANN: LASTNA PODOBA (Z dovoljenjem Paula Cassirerja, Berlin)

TRST, KI POJE

(Pascal)

BOŽO VODUŠEK

Vse mi pada iz rok,
to dekliško telo,
cel svet.

In ko s prsti
nisem zagrabil drugega kakor prah,
se mi izvije jok nad nepotrebnimi napori
in omahnem
v molk brez imena.

Moje tresoče roke —
moje splašene misli. —

Če sem jecljal z izgubljenimi besedami,
ne zaničuj me,
ne pomiluj.

Mojim rokam neusmiljeni Bog
je vsak zmisel vzel,
goreč grm, mavričen lok
je izgorel v suh pepel.

O, kdaj sredi noči
me hočejo stene udušiti —
ali še lučka tli,
ali še moreš živeti?

Oreh dobro diši,
reka poje čez bele prode,
ciganke črne usode
bero iz mojih dlani.

Ko bom umrl, bodo sklenili roke,
vsi gibi bodo umrli,
krči se bodo razvrli,
v noč bom omočil roke.

O, kako dobro de,
nič več me ne muči melodija,
ki jo je bilo boleče srce.

Nič več ne bom prosil, nič več klical —
tako buči zvon v majajočem se zvoniku;
mala cerkvice vrh griča in okoli nje
nametana polja in gozdi,
vse se ziblje v tej neusmiljeni modrini,
ki obliva ves svet in mi polni oči, usta
ušesa.

Zakaj so tvoje prsi tako težke, tako bele?
Meni je težko od strasti, da pozabim
na vse druge barve, na solčna jutra in
zelene gozdove,
na Boga,
na Boga, ki me vedno boli v srcu kakor
velika prazna rana,
iz katere se je izcedila že vsa kri.

Najhujši so pekoči popoldnevi, ko so ceste
razbeljene od solca in je moje srce kakor
težek goreč kamen, ko ležim v sobi za
zaprtimi oknicami in potegnjenimi zastori
čakam, čakam na reke, ki bi utešile to
neusmiljeno sušo
in pregnale blaznost, ki se me že dotika
s svojo perutjo.

Večeri so mehkejši, a tudi oči so trudnejše,
ko hodim po ulici med velikimi kolesi vozov
in veselimi barvami dekliških oblek,
ki se zgrinjajo kakor valovi in gredo
skozi steklene stene mojega telesa;
samo, ko se spomnim noči in jutrišnjega dne,
postajajo oči jeklene in zobje se zagrižejo
v ustne.

Kolikrat sem se ozrl vprašujoče v tuje oči,
da od sramu ne gledam nikamor več,
samo še v prazna kroga mojih oči pred
menoj,
in kakor dvoje zrcal
odbijata mene samega v mene nazaj.

Ti se giblješ in tvoje telo
vzbuja v meni voljo žalostnih gibov
ljubezni;
ali ni nobene druge človeške poti
od človeka do človeka
od tebe v mojo samoto?

Počivati, ne govoriti —
zadnja sladkost;
mati, zakaj si nas zibala v svojih močnih
rokah,
da še danes venomer čutimo v udih njihov
ritem
in si želimo v njihov pokoj nazaj!

SKOZI VRTOVE

ANTON VODNIK

1.

Ko stopamo kakor ovenčani
skozi ladjo te cerkve,
se nam zdi,
da hodimo sredi gorá
globoko —
kakor onstran, noči,
ki bruha mesec in zvezde
nad potujoče rodove...

Ozrli smo se nazaj
in samo še kakor v sanjah
smo spoznali
svoj davni, daljni rojstni kraj.
— — —

Kje sva, žena?
V zadnji celici tišine
slišim tvoj glas poveljčani
kot vnebohod
srebrnega krdela rajskih ptic
nad pomladnimi vinogradi...

Med dvema sinjima zvezdama
z dvignjenimi rokami
najina smrt stoji
pred oltarjem.

2.

Najino spanje
je kakor šotor pod zvezdami.

In ko odpreva oči,
zagledava prečudno sanjo
ob najinem vznožju klečati
kot sredi jutra vso ognjeno
v oklepu zlatem...

Nekoč je z nama šla —
kot romarica
trudna in žalostna...
o, in zdaj veva,
kako sva blizu kraljevskemu domu,
ki v njem že pesem
zveni za naju.

O sinje gore v daljavi!
Pod njihovim vrhom
večer bo obstal —
kakor angel,
ki je v blisku najine molitve
prehodil zemljo...

In nama bo hitel naproti
kakor otrok,
ki naju je dolgo čakal...

3.

Pod neizmernimi oboki večera
ki je nocoj kakor zapuščen tempelj
brez večne luči ozvezdij,
brez kerubov-varuhov,
sklonjenih
nad božjim zemljevidom vesoljstva,
ki v njem so pota zarisana
duš in rodov —

prihajam teman
iz tujine,
kjer skoraj nisem več spoznal
Boga —
tako je bil truden in star,
ko sva se srečala.

Na meji tujine
pa me nenadno obkroži
tvoj glas — da stojim
kakor sredi vrtov
domačih...

Vsak večer je blizu domovine —
in je velik vrt.

4.

Prišla si me čakati na kraj večera,
iz vseh vrtov prihajajoča —
kraljevska hči.

V daljnem snu
te kakor v znano-neznanem templju
naskrivaj obiskujejo
davne žene
kot ljube in dobre sorodnice.

V lopi tega templja
bom omamljen dvignil
tvojo glavo
in jo poljubil na čelo.

Nato bova stala
pred zlatimi vrati večera,
od koder se vidi
na najin dom:

in kadar iztegneš roko,
da se obrneva v ono smer —
se angel zaiskri
med daljavami,
klečeč na pragu...

5.

Tvoja roka je že davno
zlato luč prižgala
nad najino mizo...

Ko stopiva presunjena v hišo,
glej — sedi za mizo angel
v svoji lastni svetlobi,
sklonjen nad psalter
mojih sanj
kakor nad svojo dušo...

Ko molče prisedeva,
dvigne glavo — in v očeh
otročko-okroglih
se mu utrinja neskončnost,
kot da se je spomnil
neke davne,
prečudne ljubezni
med nami.

In mu je dobro pod najino streho,
ko s srebrnimi rokami
lomi z nama
dehteči kruh...

6.

Najin dom stoji
v neki dolini večera —
Nazaret,
kjer je nekoč Marija
Jezusa vodila
skozi nove vrtove
in dvore
templja — vsemira...

O, kakor po obredu
odpreva vrata v zgornji hram:
nad najinim ležiščem
zvezda gori —
in kakor od vekomaj objeta
obstaneva pred oknom,
da mimo pride
iz večera
Marija z Jezusom...

Kakor z visoke gôre
gledava v dolino,
kjer skozi sinje vhode
zadnji angel odhaja
v svojo tišino...

NEVESTA

Drama v enem dejanju

JANEZ JALEN

OSEBE:

Marta, mati
Vera, hči
Oskar, ženin

Čas: Nekaj let po vojni

Pozorišče: Meščansko opremljena soba
Med dejanjem igra daleč nekje godba, tiho, kakor bi
prišepetavala, le včasih zakriči.

Marta in Vera (*oblečena kot nevesta s šopkom v roki, vstopita*).

Marta (*popravi Veri tenčico, odstopi in jo opazuje*): Vera! Pred leti, ko sem te ogrnila za birmo v tenčico, sem že videla, kako lepa boš — nevesta.

Vera (*prisluskuje, kakor bi lovila oddaljene glasove*): Če sem res lepa —

(*Daleč nekje zapoje. Razločiti ni mogoče nobene besede.*)

Marta: Samo pesem bi mogla povedati, kako si lepa.

Vera: Mama! Ali mrtvi vedo, kaj delajo živi na zemlji?

Marta: Ni prav, če nevesta misli na mrtve.

Vera: Rada bi ne, pa —

Marta: Ko bi še atek živel, vesel bi bil danes.

Vera: Ne vem. Preveč je vedno poudarjal, naj se naš rod ne meša z odtujeno krvjo.

Marta: Dandanes je vse drugače. Vojna je marsikomu preobrnila misli.

Vera: Da, vojna je preobrnila misli. — Mama! Ali mrtvi vidijo, kakšni smo živi na zemlji?

Marta (*prosi*): Ne govori o mrtvih! — Ne kliči, nevesta, nase nesreče.

Vera: Hotela bi, da me Stane vsaj vidi.

Marta: Stane —

Vera: Ne, ne, ne. Pretežko bi mu bilo. (*Položi šopek na mizo.*)

Marta: Ne smeš tako, Vera. Ali ne veš, da še vrabec ne pade s strehe brez božje volje.

Vera: In, da so nam lasje na glavi prešteti.

Marta: Tudi. In — Misli drugam zaokreneš, iz sence na solnce, če vstopi Oskar.

Vera: Oskar — (*Zatisne si z roko usta, kakor bi bila izrekla napačno besedo.*)

Marta: K nogam ti pade in šoln ti poljubi.

Vera (*boječe*): Mama!

Marta: Šoln ti poljubi. — Težko že čaka. — Odprem mu vrata.

Vera: Tako gineva danes čas, kakor da so se ure sprevrgle v minute. In ni prav, da se obotavljam in vas mudim. Mamica — (*Objame Marto in jo poljublja.*)

(*Oglasi se zopet petje, vedno bliže in bliže.*)

Vera (*spusti mater, obstane in posluša*).

Marta (*gre do vrat in že stegne roko, da jih odpre*): Odprem mu vrata.

Vera (*pohiti za njo in jo zadrži*): Mama! Ne še — Počakaj!

Marta: Vera! Verica! Umiri se! (*Jo poboža.*)

Vera: Ali ne slišiš? Pojo — Čimdalje bliže pojo —

Marta: Kdo naj bi pel?

Vera: Stane —

Marta (*se prestraši*): Stane?

Vera: Sedaj vem: Mrtvi vidijo žive in živi slišijo mrtve. — Stane! — Mrtev — Obljubila sem mu, da bom njegova, samo njegova, vsa njegova, za večno njegova... Kakor bi slutila, da se več ne vrne, sem jokala, jokala in jokala, ko je zadnjič odhajal. Da me potolaži, se je skozi bridkost nasmejaj, zamahnil z roko in veselo obljubil, da mi pred poroko zapoje njegovi tovariši, kakor še nikoli niso nobeni nevesti. In sedaj slišim, vso noč in ves dan slišim peti pesmi — čudno — v vseh jezikih zemlje. Pojo... Pojo... Od doma se poslavljajo, na vojsko se pripravljajo. Fantje udarjajo marše in z jeklom rožljajo. Dekleta tožijo in jokajo, jokajo. Obojim se pa trgajo srca. Ooo!

Marta: Vera! Po nepotrebnem trpiš. Nikomur ni hudo pri srcu. Nihče ne joče. Zdi se ti samo.

Vera: Samo zdi? — Mogoče... V moji duši pojo — pojo... Stane in drugi pojo... Mrtvi pojo — nevesti. Pojo — meni nezvesti. Mama!

Marta: Še preveč si mu zvesta. Zvestoba veže le do groba.

Vera: Računarje in uživavce. A jaz sem zahrepenela, da sva s Stanetom eno, za večno eno, vsaj tam eno, odkoder me danes gleda in mi poje.

Marta: Hrepenenja in želje menjava človek prav do zadnjega dne.

Vera: Menjavamo želje prav do zadnjega dne... A kaj, ko bi me zadnjo minuto spet Stane poklical, kakor me kliče danes, in jaz bi umirala — žena drugega...? Mama! Mene je strah.

Marta: Strah? Otrok moj. Naj pride Oskar.

Vera (*jo zadržuje*): Ne, ne. Prav sedaj ne. Oglašila so se dekleta. Jasno razločim. Slovensko pojo. Pa jih sto tisoči tujih deklet prav tako umejo. Poslušaj! (*Poje z oddaljenim zborom*):

Oblekla bom črni gvant,
saj je bil tist' moj fant,
ki v grobu leži.

Marta: Vera! Drugim so tudi padli ženini, pa so danes srečno poročene.

Vera: Vsem ne zvene duše enako. Nekaterim se sploh nikoli ne oglase.

Marta: Pomisli! Oskar te nič manj ne ljubi, kakor te je Stane.

Vera: Vem.

Marta: No, torej.

Vera: Zato mi je še teže.

Marta: Kdor ga pozna, ga spoštuje.

Vera: Tudi jaz ga. Zato mi je še bolj bridko.

Marta: Dobro ti bo pri njem.

Vera: Tudi pri Stanetu bi ne živela slabo. Pa, če bi bilo mogoče, kako rada bi zamenjala pernice in svilo s slamo in hodnim platnom. O, kako bi bilo lepo, tako mi niti minuto ne bo, hudo pa sto in stokrat. In kako hudo —

Marta: Privadiš se.

Vera: Privadim? — Nikoli... Morda otopim, da ne bom tožila.

Marta: Zakaj razmišljaš — o tem.

Vera: O čem naj drugem? Naj mar o denarju? Se mar prodajam?

Marta: Vera —!

Vera: In — na to mi odgovori. Da sem umrla jaz, ali bi Stane iskal drugo nevesto?

Marta: Moški laže ostane sam kakor ženska.

Vera: Odgovori kakor pred Bogom. Da sem umrla jaz in Stane ostal živ, ali bi čakal, dokler bi naju smrt ne združila?

Marta: Če sem ga prav poznala, ostal bi sam.

Vera: Dobro si ga poznala. In — mamica! Zakaj se nisi ti drugič možila? Saj je bil med snubači boljši kakor je Oskar. Zakaj —?

Marta: Življenje s tvojim očetom je bila ena sama pesem.

Vera: Pesem, ki bo do konca dni donela v meni. Zakaj naj bi jaz, če si ti ostala sama —

Marta: Nisem ostala sama. Imela sem tebe, Verica. Imela sem — otroka.

Vera (*se zamisli*): Imela si otroka —

Marta (*jo poboža*): Vera. V naši družini vsaka želi postati mati.

Vera: Mati — Otroka —

Marta: Zadnja leta — dolge noči me je skrbelo, kaj bo s tabo, kadar v tebi z vso silo zakriči: Otroka!

Vera: Da nisva Stane in jaz zavoljo vojne čakala s poroko, imela bi sedaj otroka. Njegovega otroka. (*Se ji razjasni obraz.*) Sedaj bi se lahko že pogovarjala z njim. (*Spet jo obide žalost.*) Ogo-ljufali so me za otroka. (*Zakriči.*) Stane, za tvojega otroka!

Marta: Vera! Ne kliči mrtvih iz groba. Ne moti mu pokoja. Boj se Boga!

Vera: Da. Sprla in stepla bi se včasih z Bogom. In prav ob misli na otroka — Ah!

Marta: Vera! Oskar bi bil dober oče.

Vera: — Ko je že tako — Njega bi še najlaže izbrala za očeta svojemu otroku.

(*Na vrata potrka.*)

Marta: Čakajo.

Vera: Naj vstopi — Oskar.

Marta (*odpre vrata*): Prosim.

Oskar (*oblečen kot ženin, obstoji pri vratih in obstrmi*): Ooo!

Marta (*tiho odide*).

Oskar (*rahlo naglaša po tuje*): Vera! Moja Vera! (*Hoče poklekniti.*)

Vera (*ga zadrži*): Ne poljublaj mi šolna, Oskar!

Oskar: Vera! Z nedopovedljivo močjo se te oklepa moja ljubezen in res sem ti hotel poljubiti šoln.

Vera: Kako da ne morem jaz tebe enako vzljubiti. Koga drugega bi še manj mogla.

Oskar: Ne veš, kako si me s to besedo osrečila.

Vera: Jaz pa sem spoznala in ti nič ne tajim, da ne bi šla za vse na svetu ne s tabo, še manj pa s kom drugim v življenje, če bi imela — otroka.

Oskar: Vera! Otrok! Otroci! Želim, da jih vzgojiš po svoje, ne po moje; po vaše, ne po naše; da bo tudi mamica potem vsa moja, kakor sem jaz ves njen. In da se vrne naša družina nazaj

k svojemu rodu. Dovolj dolgo smo, slepci, iskali doma na tujem.

Vera: Sram me je. Vsaka druga bi se te oklenila z brezmejno ljubeznijo, jaz pa sem kakor razvajen otrok, ki se vedno domisli kaj novega, samo, da mu ne morejo ustreči.

Oskar: Nisi, Vera!

Vera: Kako da nisem. Prav ta trenutek, ko upaš, da naju otroci združijo, dvomim, če bom sploh mogla biti tebi — žena.

Oskar: Ne bom te silil. Pa mi bodi samo angel, ki me pospremi skozi življenje.

Vera: Tako si dober, da me je groza pred tabo.

Oskar: Ne, Vera. Prav umej. Če bi tudi ti mene tako ljubila, kakor jaz tebe, bi bila midva tako srečna, da bi potihem trepetal pred nesrečo.

Vera: Prav imaš. V lipe, ki se razcveto visoko pod nebo, najrajši trešči. V visoki vrh sva rasla, pa — Ne smem pomisliti.

Oskar: Vera! Za tvojo srečo bi dal svojo. Da sem Bog, obudim Staneta iz nepoznanega groba.

Vera: Vem za njegov grob. Na zelenem rutu pod košato bukvijo je pokopan. Sam; brez tovarišev.

Oskar: Na zelenem rutu, pod košato bukvijo —? (*Se zamisli.*)

Vera: Oskar! Ni lepo, da te mučim s spomini na svojo umrlo srečo. Zakaj bi taval sam skozi življenje, ko želiš iti z mano. Zakaj bi bil nesrečen še ti! Mar ni že dovolj na gosto vsejala vojska trpljenja na zemljo. (*Vzame šopek.*) Kdo sme misliti samo nase. Pojdiva! (*Ga poljubi in mu da roko, katero Oskar spoštljivo poljubi.*) Ustvariva si novo življenje.

Oskar (*ko sta se približala izhodu*): Vera! Sedaj meni zastaja noga.

Vera: Da. Težko je stopiti iz luči v temo. Pa je večkrat potrebno. Drugače bi morda zastalo življenje... (*Se okrene.*) Pazi in ne stopaj mi na vlečko!

Oskar: Ne, Vera! Jaz ne.

Vera: Kdo pa? — Moj Bog! Nekdo me je za vlečko pridržaval... Ooo! — Spet pojo.

Zbor poje:

Pojdem v rute,
tam, čer je mraz.
Tam, čer moj fantič
leži pokopan.

Tam dol poklekнем,
noj mav požebam,
da ne bo moj fantič
ležal koj sam.

Vera (*povesi šopek*): Si slišal pesem?

Oskar: Slišim samo, kako ti duša trepeče. Tudi moja je vzdrhtela — Na zelenem rutu —

Vera: Tam, kjer moj Stane leži pokopan —

Oskar: Stane s prestreljenim srcem —

Vera: Oskar! Molčiva! Pojdiva k ljudem. Če ostaneva še dalj sama, ponoriva pred poroko. Oskar!

Oskar: Ostani! Povedati ti moram. Na zelenem rutu sva se srečala sama. On je stopil za široko bukev, jaz sem se skrtil v košat grm. Drug drugega

sva se bala in drug drugemu nisva zaupala. Pa bi moral tudi sovražnik sovražniku zaupati. Teže je bilo njemu pogledati izza debla, kakor meni ciljati iz grma. Zato sem prvi streljal jaz. Zadel sem predobro; zadel skozi deblo. O, zakaj me ni prehitel!

Vera: Oskar! Ti — ti si ga — ubil — Stane —! (*Spusti šopek iz rok na tla in sede.*)

Oskar: Ne samo njega. Tudi tebe in sebe sem ubil.

Vera: Sedaj vem, zakaj mi pojo in pojo —

Oskar: Vera!

Vera: Sedaj vem, čigava roka me je povlekla za obleko, da nisem mogla stopiti čez prag.

Oskar: Vera!

Vera: Slišijo mrtvi in vidijo tudi in včasi so sami med nami.

Oskar: Vera. Zakaj ni zadel Stane mene. En sam bi bil mrtev, tako smo trije.

Vera: Sto tisoči prestreljenih src in milijoni poeptanih sreč. O, kdo vas je nagnal na to delo!

Oskar: Gorje mu, kdor je sprožil prvi kamen!

Vera: Oskar! Moj ubogi Oskar.

Oskar (*poklekne*): Vera! Odpusti!

Vera: Saj nisi nič zagrešil. Čutim celo, da bi ti bila sedaj dobra žena, pa ne smem, ne smeva. Ko bi stala pred oltarjem, bi obema peli na koru requiem.

Oskar: Jaz ga že slišim.

(Zbor poje: Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis.)

Oskar (*poljubuje Veri šoln*): Suni me od sebe.

Vera (*ga boža po laseh*): Blagor mrtvim.

Marta (*vstopi*): Saj sem rekla: Šoln ti poljubi.

Vera: Mama!

Marta (*pobere šopek*): Vsaj na mizo bi bila položila šopek.

Vera: Mama!

Marta (*ju pazno pogleda*): Za božjo voljo! Oskar? Vera?

Oskar (*vstane*): Naj se razidejo svatje. Poroke ne bo.

Marta: Kaj poreko ljudje?

Oskar: Kdor je pretil, četudi ponevedoma, Stanetovo kri, ne sme objeti nikoli več Vaše Vere.

Marta: Oskar! Ti —?

Oskar: Jaz. Da me niso odtujili domačemu rodu, bi je ne bil pretil te krvi.

Marta: Zato so peli Veri vso noč in ves dan.

Oskar: Poročni šopek vrzite na ogenj.

Vera (*vstane*): Daj, naj ga ponesem Stanetu na grob.

Oskar: Ti bi hotela.

Vera: Prosim.

Oskar: Ko bi te smel spremiti, da ga vpričo tebe prosim odpuščanja.

Vera: Mama! Jutri zjutraj odideva.

Marta: Da se na Stanetovem grobu do vstajenja mrtvih razideta.

Vera: Potem bodo pa tako vsi dobri kakor eden.

Oskar: Vsi dobri eno v Enem.

Z a s t o r

PROSVETNI DEL



M. KOGOJ: »ČRNE MASKE«, SCENA IZ 1. DEJANJA

FOTO »ILUSTRACIJA«

LIEBERMANN IN CORINTH

RAJKO LOŽAR

Nobenega posebnega povoda ni, da govorim v nastopnem o teh dveh zastopnikih nemškega impresijonizma, ker je Liebermann imel osemdesetletnico že pred dvema letoma in Corintha že od 1925 ni več med živimi. Edini povod bi bil, da sem letošnjo pomlad, ko je bila v Ljubljani otvorjena Jakopičeva razstava, imel priliko na Dunaju videti Liebermanna v manjši (Künstlerhaus) in Corintha v večji (Hagenbund, Neue Galerie) kolekciji in tako so se ob tej priliki srečali v mojem notesu trije mojstri, s katerimi je debata o slikarstvu gotovo poučna.

Z izjemo nekaterih prav maloštevilnih podob so v dunajskih kolekcijah manjkale vse glavne slike obeh mojstrov in popolnoma nemogoče je, podati vsaj do neke meje zaključeno in na avtopsiji slo-nečo interpretacijo celotne Liebermannove in Corinthove umetniške osebnosti. Izgleda, da lastniki umetnin v rajhu zelo neradi, in če, z bojznijo pošiljajo svoje zaklade v Avstrijo na razstave, zato le-te po vrsti šepajo. V Ljubljani pa je Jakopičevi razen popolnosti v tej smeri manjkalo še primernih prostorov, ki so za impresionistično slikarstvo zelo važni.

I.

Liebermann je edini pravi impresionist Nemčije, njen edini zares moderni slikar, a tudi že lahko pristavimo, da njen klasik. On zastopa to strujo med Nemci na klasični način, ne sicer zato, ker je že 1911 Gustav Pauli izdal njegovo monografijo v vrsti »klasikov umetnosti«, nego zato, ker je vsaka njegova slika dokument klasične osebnosti. S stališča snovi, predmeta bi nam to bilo sicer težko dokazati, ker delavke v tovarni konzerv in odrto tele v mesnici, židovske ulice, šivilje in čevljarji niso baš klasični motivi. Toda to je ravno, da je snov za take resnice najirelevantnejši faktor, faktor brez slehernega pomena, in da tiči klasika edino v oni notranji kvaliteti in proporcioniranosti duha in dela, ki sta v najvišji meri iracionalni, zadeva osebnosti in nič drugega. Tako se godi, da je vsaka L.-ova slika eminenten primer klasičnosti, dasi ni na njej upodobljenega nič razen banalnosti, celo v njegovih znamenitih portretih tolikokrat nič razen nje. In nisem do danes še videl slike tega mojstra, kjer bi bil mogel zdvomiti nad onim, kar je L. v njej dal; kjer bi bil mogel reči, da L. ni dosegel in dal tega, kar je bil hotel; da je obšel slikarsko rokodelstvo in da je mislil mimo sredstev svoje stroke. Pred slehernim njegovim delom — to seveda je zastoj

pridigovati in konkretno citirati — imaš občutek, da je ob pravem času dovršeno, več: ob pravem času načeto; ne morda, da je vse že ipso facto tudi purificirana klasika in najboljša rešitev, pač pa redoma njen pristni predznak, kjer ne klasika sama. To je slikarska umetnost visoke kulture in prav lahko razumem navdušenje, katero je zašlo v nemškega ljubitelja z L.-ovimi deli, ko pa je bilo vse dotlej razen pičlih izjem nemško slikarstvo podobnejše slikanju zadreg nego resni umetnostni produkciji. Ko pa gledamo nanj s tega vidika, ne smemo v isti sapi pozabiti Jakopiča, ki je bil desetletje ka-li kesneje iz sličnih težav rešil slovensko umetnost.

»Ne kakor so, nego kakor bi slikali stari mojstri v letu 1880.«, je delal L., pravi Karl Scheffler (*Die europ. Kunst*, 1927, II. 110), pri čemer se ta »bi« nanaša na moderni slikarski interes nemškega impresionista. In ko stojiš pred njegovimi podobami judovskih ulic v Amsterdamu, luk v Delftu, šol za šivilje, amsterdamske sirotišnice, parkov in drevoredov, prideš nehote v zadrego, ali bi se prej čudil, da je ves ta slikarski svet šele sedaj odkrit, ali pa, da je že upodobljen na tak paradigmatičen način. Prenešeno v Slovenijo torej ne boš vedel, ali bi se bolj čudil temu, da je šele Jakopič odkril slikarju zimo, ali pa temu, da jo je že v isti sapi na ta način upodobil. To pa, mislim, je stalen pojav reformatorjev in učiteljev in tudi umetnostnega razvoja, da resnice stoje v začetku posameznih dob ali generacij.

Taki ljudje navadno ne povprašujejo dosti po priznanju, nego si ga pribore. L. je na nemškem poleg impresionističnega slikarstva vzgojil in postavil na noge tudi nov umetnostno-kritičen in sociološki ambijent, s svojimi deli namreč, ki so bila za povprečni okus sicer čudna, a bila — Liebermannova. Pri nas Jakopičevo delo v isti smeri ni uspelo, kar tiče pojmovanje slikarstva (še danes hantirajo z impresionizmom kot politikumom), je pa glede umetnostne klientele. Sličnost med obema sega tudi v literarično delovanje.

Počasi seveda bi jela ta skupna pota pri natančnejših razmotrivanjih iti vsaksebi in opazili bi, da vidi L. v impresionizmu nekaj bistveno drugega nego Jakopič. Da je zanj natura v mnogo večji meri estetski fenomen nego pri poslednjem, kateremu nosi isto vlogo barva. Zaradi česar dalje ni eno in isto, če slika L. neko stvar zdaj v modrem zdaj v sivem in če dela isto Jakopič. Dočim je namreč prvemu vselej za optično totaliteto sveta, je drugemu le za totaliteto barvnega pojava, barve. Jakopič ne gleda sveta v luči in barvi, nego svet luči in barve, radi česar sta mu prostorni in figuralni motiv v veliki meri nepotrebna. In izvira odtod, da moremo najglobljo razliko med njima najti v pojmovanju portreta, v katerem ni da bi zanikavali nadmoč L.-ovo, dalje v grafičnem oeuvreu enega in drugega. L.-ova ujedenska in litografija (v čemer je bila dunajska kolekcija zelo dobra) sta klasična vzorca impresionistovske tonične risbe in za njima stoji v dolgih vrstah slik izčiščeno in dodelano podajanje sveta v enotnosti tona. Za čisto barvno usmerjeno slikarstvo kot je

Jakopičevo, katero namesto tona pozna le barvno dominantno, grafika jasno ne more imeti nobene vrednote in možnosti izraza.

II.

Slikar drugačnih registrov je bil Lovis Corinth, kateri je do impresionizma šele s časom prišel in zato tudi nikoli ni postal povsem njegov. L. in Jakopič sta prišla kot impresionista na svet, C. se je zanj izučil. Začel je s slikami v stari temnorjavi maniri, približno tako kot Šubic in Grohar in je do neke mere njegov razvoj obsežen z ugotovitvijo, da je namesto temnorjavo kesneje slikal modrosivo.

V primeri s snovmi C.-ovih slik je L. berač. C. je slikal vse od kraja, a največkrat faunovsko razigrane akte, dionizijske plese, scene neverjetnega vitalizma (Veliko tihožitje s kipom, Pred zrcalom), martirije itd. Abundantia, abundantia energij in sokov — lahko imenujemo to sliko simbolično za njegov osnovni krog. Te stvari sicer ne stoje tako blizu življenja kot L.-ove šivilje in ribiči, nego bolj pri strani, Scheffler pravi, da v ateljeju in tam da je tudi C.-ov impresionizem doma. In res je mnogo akademičnega in ateljejskega (C. se ni zastonj učil v Münchenu) v njegovih delih, toda kot celota in osebnostna tvorba je meni ta mojster jako ljub in nič manj ne cenim njegovih slik. Po zaletu temperamenta je zelo sličen našemu Jakopiču, poteza ga interpretira na isti način in z isto sigurnostjo, dejal bi tudi, da je enako naiven, a obenem svest si učinka. Kolekcijo mu je Dunaj slabo obiskal, a to si sme šteti tudi v čast.

C.-ovo slikarstvo je zelo neenotno in polno stilov ter ne očituje onega miru, jasne delovne zavesti in kulture kakor L.-ovo. V splošnem je mojster redko stal pred naturo, nego pogosteje pred stariimi tipi in predstavami. Na sliki Družina slikarja Rumpfa se je s silno gesto odtrgal od starega interieurskega stila, toda prva zares imenitna podoba za njo je bila na razstavi šele iz leta 1912.: Pred zrcalom. Nemški umetnostni kritiki govore, da je C. šele po svoji bolezni 1910 začel slikati enotneje in močneje in stvarno sledi tej letnici vrsta najboljših podob kot je baš Abundantia. Sugestivni barvni ritem te slike pa je C. na nekaterih sledečih (Wilma z žogo, Dvojni portret otrok) discipliniral s pravim linearizmom, dočim je cela serija drugih (Podoba pruskega kronprinca itd.) slikana pristno »feldgrau«. Iz 1922/3 ima nekaj zelo odličnih portretov, katerih vrsto krona Podoba Thomasa v bojni opremi. Pod konec življenja so nastajale njegove krajine z Walchenskega jezera, ki na splošno ne ugajajo.

C.-ovo umetniško delo ni brez visokih vrednot, dasi se le-te pojavljajo manj enakomerno nego pri L.-u in na drugih ravninah. Kar namreč nosi in je pri poslednjem neizrečena stabilnost kulturnega čuvstva — najboljši dokaz tega je pač ogromna vrsta L.-ovih lastnih podob — to je pri C.-u elementarno-eruptivna vitalnost, katere pad in rast je v najočitnejšem nasprotju z ravnovesno linijo L.-ovo. Mislim, da je po tem C. bližji Slovanom.

NOVA SLOVENSKA OPERA

STANKO VURNIK

Kadar se pojavi na našem opernem odru novo izvorno slovensko delo, je to delo vedno povod živahnemu razpravljanju in se napeto pričakuje. Seveda si želimo dobiti nekoč »svojo« reprezentativno opero, nekaj takšnega, kakor imajo postavim Čehi v »Prodani nevesti« ali Rusi v »Borisu Godunovem«. Namreč opero, ki bi se mogla brez zadrege postaviti ob stran svetovni kvaliteti in ki bi svet dostojno seznanila s Slovenci.

Toda niti preteklo stoletje niti začetek našega nam še nista prinesla takšnega zaželenega dela, čeprav ga težko čakamo in čeprav se je cela vrsta boljših glasbenikov trudila zanj: Mašek, Ipavci, Vilhar, Parma, Foerster, Savin, Sattner. Pravijo, da nam Bog doslej še ni naklonil libretista po božji volji in da vsa naša produkcija boleha na šibkih libretih; dalje tožijo, da naši starejši skladatelji še niso bili tako podkovani v instrumentaciji, kakor treba, ker nismo imeli doma za to šole, da nimamo operne tradicije, da naše opere niso odrski efektne, da smo Slovenci pretežno liriki in nam manjka dramatskega zagona itd. Resnica je, da se spričo istočasne italijanske, francoske, nemške, ruske operne produkcije naša operna dela doslej nikoli niso mogla meriti na odru s to; držal se jih je neki pečat stilne zaostalosti, začetniške neokretnosti, in tako so bila obsojena na rojstvo in smrt v provinci in se niso niti doma mogla trajno držati na odru, še manj so prodrla v svet.

Zanimivo je tudi, da nam generacija impresionistov ni dala prav nobene opere. Sicer pa tudi drugje v Evropi impresionizem ni ustvaril del, ki bi vzdržala tehtnost ob produkciji romantike. Bistveno novega izza Wagnerja pa prav do po vojni nismo videli nič. Na eni strani se zdi, da radikalni naturalizem, umetnost vtisa ne prenese več »opevane resničnosti« in da je operna forma in dramatika že nekako eo ipso vezana na izraz, idejne konflikte in idealizem, na drugi pa menda tudi impresionistična lirika ni bila zmožna roditi drame ne v literaturi ne v glasbi.

Razvoj nam to domnevo menda potrjuje. Operna forma je nastala v baroku, se je prerodila v romantiki, je krnela v naturalističnem impresionizmu, znova pa je oživela za »ekspresionizma« in dobiva v časih novorealistične orientacije zopet čedalje večji pomen. Povsod v Evropi se operno delo oživlja in tudi Slovenci smo v zadnjih par letih dobili kar štiri nove opere, katere naj tu opišem. Da pa jih bo mogoče boljše meriti in primerjati ter ceniti, naj podam poprej še kratko skico in označbo razvoja evropske opere izza romantike.

Osrednja os opernega dela v XIX. stoletju, Wagner, je ustvaril operni tip, ki se je držal do vojne in še čez in velja še danes ves napor moderne zrušenju njegovega dela in ustvaritvi novega, sodobnega, neromantičnega tipa. Tip Wagnerjeve romantične opere je imel tele stilne značilnosti: Izbiro snovi na videz le naturalistične, v resnici

pa s poudarkom na dramatskem konfliktu čustvenih občutij in psihologije, vse to v cilju prikazati v celoti neko etično idejnost. Pojmovanje snovi gre v realistični smeri, kar pomeni čustveno zgrabljenje in simbolnoidealistično pojmovanje. V glasbenem telesu prevladuje naravo in občutja slikajoča harmonika, tematika poteka v zmislu simbolnih vodilnih motivov, ki celoto kakor s šivi spajajo v zaključenost, kompozicija, prvotno strožje vrste niz stavkov, stremi pozneje k neki, čeprav bolj zabrisani simetriji, a kaže tendenco po razkroju v zmislu čim tesnejšega naslona na tekst. Glavni poudarek ima opera v orkestru, v katerem se drama vrši, pevčeva podrejena deklamacija to dramo le besedno tolmači.

Po Wagnerju se tip njegove glasbodrame ni bistveno izpremenil kljub čedalje bolj napredujočim impresionističnim spoznanjem na polju harmonike, ki so bila nakazana že v »Tristanu«. Kar smo videli do svetovne vojne, je še vedno Wagnerjev tip, pa najsi se že tu misli na germansko »powagnerijanstvo« (Rikard Strauß) ali pa romansko »veristično opero« (Charpentier, Leoncavallo, Puccini). Neka izjema v tem razvoju je Musorgskega »Boris Godunov«, tip naturalistične opere. Niz slik, na videz brez zveze med seboj, zmaga naturalistične rapsodične kompozicije, je oplodil impresionistično produkcijo.

Nekako okrog svetovne vojne je bila agonija romantike. Tedaj je v močno materialističnem ozračju cvetel na tem polju čisti senzualizem, ki je dobil konkretno obliko v impresionističnem in plesnem baletu. Slika novejšega razvoja še ni čisto pregledna, vendar ločimo v njem dve glavni struji: eno čisto glasbeno, ki zavrača ilustrativno slikanje in sentiment in ima poudarek na formi, ki hoče več ali manj samostojne drame ob samostojnem orkestru, brez globljih čustvenih ali idejnih zvez (Křenek, Hindemith, Kurt Weill, Prokofijev, deloma Milhaud s svojim novim klasicizmom), na drugi strani pa nov nalet k idealizmu, k etičnemu vsebinskemu poudarku (Berg, Busoni, Stravinski). Prepad med obema pa nikakor ni tako zelo nepremostljiv. Danes živimo v času reakcije na materialistično svetovno nazorost, ki je za vojne doživela svoj višek; hočemo nove duhovnosti. K tej se več ali manj nagiba vse: tudi čisto glasbena struja opušča harmoniko in goji ritmično linearnost in polifonijo, zopet strožje forme in tako Křenek kakor Weill, Hindemith in Milhaud se poslužujejo idealistično fantastičnih vložkov in domislekov. Posredovanje med čisto glasbeno strujo in radikalnim idealizmom Stravinskega pa tvori »ekspresionizem« Hindemithovih zgodnjih enodejank, Busonijevega Fausta, Bergovega Wozzecka. Wagnerjeva iznajdba se danes ruši in mejnik novega razvoja je Stravinskega »Oedipus rex«, ki daleč bolj sliči baročni operi s poudarkom na izraznem petju in podrejeno spremljavo, ki se živi od pevskih motivov, kakor pa čisto nasprotnemu wagnerskemu tipu s prevladujočim orkestrskim ilustriranjem in občutjem. V to smer se bolj ali manj giblje vse, dasi Stravinskega Evropa še ni dosegla — genij gre pred časom.

Po tem, morda malo dolgem, pa za razumevanje potrebnem uvodu naj pogledamo našo slovensko najnovejšo produkcijo na opernem polju. Koncem sezone 1928/9 je bila premiera M. Kogojevih »Črnih mask«, lani pa S. Osterčevega sketcha »Iz komične opere«. Osterc je letos dovršil novo petdejanjo »Krog s kredo«, M. Bravničar pa opero »Pohujšanje v dolini šentflorjanski«.

1. M. Kogoj: »Črne maske«

Kratko o Kogoj: Rojen 1895 v Trstu, gimnazija v Gorici, glasbena akademija na Dunaju pri Schreckerju (kontrapunkt in kompozicija), nekaj časa učenec Schönberga. Pred leti se je lotil opere »Krst pri Savici« na lasten libreto, potem delal štiri ali pet let na »Črnih maskah« po drami Leonida Andrejeva.

Najprej par besed o Leonida Andrejeva simbolični drami v petih slikah. Vojvoda Lorenzo priredi na svojem slavnostno razsvetljenem gradu večerno zabavo z maskerado. Vabilu se pa odzovejo zgolj prečudna, pošastna bitja, utelešene Lorenzove slabe lastnosti, grehi, strasti, nečednosti itd. Pošasti mu šepečejo v uho resnico o njem in Lorenzo zdvomi nad služabniki, nad ženo in celo nad seboj kot človekom. Izve, da je sin hlapca in kneginje, obupa in v simboličnem boju s svojim dvojnikom usmrti starega človeka v sebi. Poslej ne verjame nikomur več, vidi, da je sam posebljena laž in si hoče z bodalom odstraniti namišljeno krinko z obraza. Grad napolnijo črne maske, ki zatemne luč: v boju luči in teme zdvomi Lorenzo celo nad možnostjo spoznanja: ali Bog ali Satan? Končno pokliče na pomoč Boga, ki pride v obliki očiščevalnega ognja, v katerem Lorenzo v svojem gradu z edino vdano mu, nemaskirano dušo, norcem Ekkom vred zgori: Posvečen je Bogu, očiščen in nima v srcu kač.

Romantično svetobolje, odeto v temno simboliko po francoskem vzorcu začetka našega stoletja, je v tej drami nanizalo za glasbenika vrsto pripravnih grotesknih scen z močno sugestivnim občutjem in subjektivističnim, miselno simbolnim izrazom. Kogoj, po svojem umetnostnem naziranju nagnjen k simbolizmu in ekspresionizmu, je tem rajši segel po tej snovi, ker je večkrat v njej glasba zahtevana. Mogel je tudi dati v takem delu duška svoji težnji po fantastičnem, grotesknem, čudnem in skrivnostnem, ki je lastna ekspresionistom okrog vojne in po vojni.

Kogoj uporablja dvanajstopltonski sistem, ki poteka direktno iz struje, ki jo je zaplodil Wagnerjev »Tristan«: Mahler, Schrecker, Schönberg. Tonalne funkcije pri njem še niso zabrisane, nego zgolj silno razširjene in komplicirane, harmonika očituje do skrajnosti stopnjevanje zvočnočutne in energetske momente, ki zahtevajo množico navideznih disonantnih tvorb, brezbrežne možnosti modulacije in barvnih prelivov. Kogoj misli potencirano akordično, toda pri tem rabi pogosto polifonirajoče forme, da gre za neke vrste kontrapunktično prežeto glasbo, ki pa le s poudarkom

cilja vedno v zvočni akordični efekt. Primeri postavim tole značilno mesto, v katerem se kontrapunktično zožuje pletivo dveh melodij s poltonskimi postopi:



Ta polifonirajoči značaj glasbenega telesa v Črnih maskah je večkrat pretrgan s čisto akordiko, posebno v ritmičnih kosih, nekajkrat, posebno v drugem delu, v zborih Sanctus in Benedictus pa nastopi čista polifonija. Ono melodično razrivanje z jako poudarjenim zvočnim efektom, značilno za vso strujo, iz katere je Kogojeva glasba izšla, je zelo pripravno za izraz močnega čustvenega patosa, za fantastiko in grotesko, h kateri pripomore tudi »kromatika« in navidezna kako-fonija, v resnici skrajno tonski napeta akordika. Z vsem tem je v zvezi težnja k poliritmiji, ki se pokaže posebno nazorno postavim enkrat v delitvi orkestrskega aparata v dvoje teles, katerih eno ima $\frac{3}{4}$ - in drugo istočasno $\frac{6}{8}$ - plus $\frac{1}{4}$ takt:



V Črnih maskah gre prav redko za impresionistično »slikanje«, v glavnem gre za čustveni patos in občutje, zgolj nekajkrat za zrna čisto glasbenih tvorov, kakor je n. pr. spodnji primer, pri katerem je druga polovica takta račja melodična in harmonična obrnitev:



Kar se tiče kompozicije, se na wagnerski način odigrava drama v orkestru, ki dobavlja celotnim

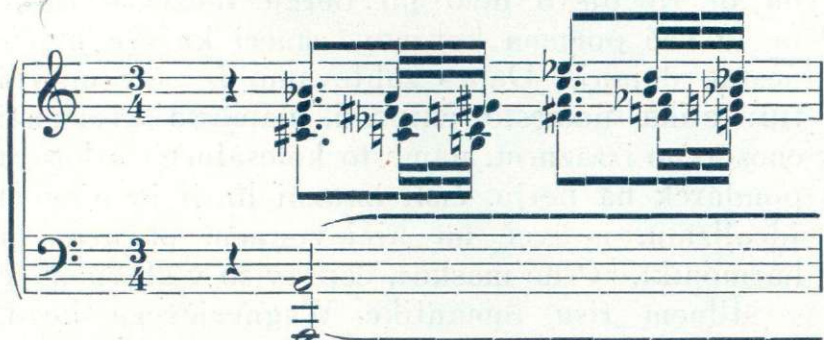
scenam splošna občutenjska ozadja. Tako pride do kompozicije v nekakšnih odstavkih, ki se ravna po zapovrstnosti, kakor jo narekuje zmysel besedila. Kogoj gradi te enotne odstavke, ki sicer nimajo značaja kakih tradicijskih vezanih oblik, prosto s kratkimi značilnimi in simboličnimi motivi. Na primer občutje ob sceni z nastopom sedmih pošastnih stark, ki ropočejo s kastanjetami, je zgrajeno s temle jedrovitim ritmičnim motivom:



Motiv žalovanja v drugem delu, ko Lorenzo leži na mrtvaškem odru, se pleče takole:



in doseže svoj višek v patetični, jarko barviti gradaciji v *ff*:



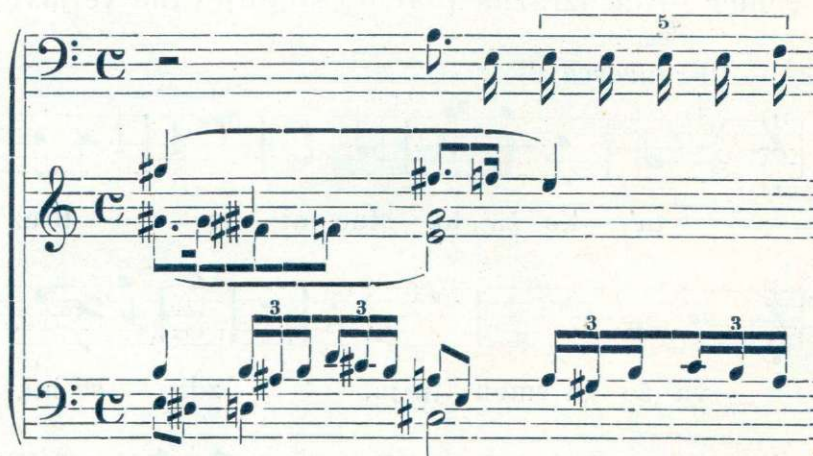
M. KOGOJ: »ČRNE MASKE«, »PAJEK«

FOTO »ILUSTRACIJA«

V ostalem naj sledeči odlomek pokaže provenienco glasbe Črnih mask, ki poteka od Wagnerja. Primeri Sprachgesang nad čuvstveno sugestivnim orkestrom, primeri wagnerijansko tvorbo instrumentalne linije, harmonike, kromatike, gradacije:

Lorenzo:

Srečen sem, da vas lahko



pozdra - vim,

moji dragi go - stje!



Kar se tiče sistema vodilnih motivov, ta sistem pri Kogoju ni strog. En sam takšen motiv, motiv mask je v partituri, a še ta se ne uporablja strogo dosledno kakor pri Wagnerju ali veristih:



V bistvu je torej Kogojeva skladba še vedno Wagnerjev operni tip, v kolikor ni razlik v harmoniki, ekstatiki izraza linije in močnejši kontrapunktični prežetosti homofonije, dalje razbitju poprej vezane forme v nevezano, kar vse pa bi dejal, je le zadnja konsekvencia, ki jo je na višku romantike izvajal iz Wagnerja tako zvaní ekspressionizem. Kogoj je strahotne scene iz »Mask« opremil z glasbo, ki pozna ogromno skalo čustvene sugestije, od erotične lirike, do ekstatičnega patosa, iz skrivnostnosti in fantastične grotesknosti, v katero svrhu rabi do skrajnosti potenciran romantični aparat. Če pogledamo njegovo pevsko melodijo, vidimo nekajkratí navaden govor, drugič ritmično vezan govor, tretjič zgolj približno nakazan dvig in pad deklamacije, četrtič pa patetično razgiban zamah melodije, ki kljub deklamatornemu ritmu na ekspresiven način »pretirava v svrhu jačjega duševnega izraza« in posega močno v idealistični stil. Pri tem gre za nenavaden napon melodije silnega tonskega obsega, pri čemer pride izrazna plat do stopnjevanje veljave:

Francesca:

ta - ko ža - lo - stno mi je brez
va - še - ga smeh - lja - ja, zdi se mi,
da je soln - ce za - šlo na ve - ko - maj!

Lorenzo:

Ka - ko naj vas po - znam, če i -
ma - te na se - bi ta - ko ču - dno ma - sko

Toliko v površno oznako glasbenega dela. V glavnem gre za poznoromantični tip realistično pobarvane naturalistične opere, ki išče do skrajnosti napeti notranji čustveni in miselno simbolni intenzivnosti izraza v ogromnem orkestralnem, pevskem in scenskem aparatu, ki je stilno, bi rekel, zadnja možnost, višek romantike in njen konec. Notranje je ta vseskozi subjektivistična glasba, kakor sem jo skušal označiti, povsem prikladna za interpretacijo opisane simbolične poznoromantične drame in njene vsebine. Posebni znaki Kogojeve osebnosti dajejo glasbi jak individualen značaj. Najprej njegova neizčrpna invencija in zamahovita glasbena fantazija, ki seže do neznanih viškov, dalje neka skoro barbarsko brezobzirna drznost v izrazu, ki je jako individualen, dasi mu manjka neke notranje, urejajoče discipline. Opera je povrh tega tudi prvenec in kaže to v neki prenatrpanosti, premajhni ekonomiji izraznih sredstev, ki poslušavca zelo utruja.

V ostalem je prvo dejanje glasbeno zanimivo, druga slika vleče po občutju, posebno pa so zborški polifonski vložki v drugem dejanju vzbudili pozornost. Opera je bila z veliko požrtvovalnostjo naštudirana (ravnatelj M. Polič), glavno vlogo, eno najdaljših in najnapornejših v vsej operni literaturi, je pel g. Primožič. Režiser in inscenator sta v skladu s stilnim hotenjem drame in glasbe storila ogromno delo v prosep operi, ki je bila sprejeta ob premieri z živahnim zanimanjem nenavadno številnega poslušalstva.

Ta opera pomeni delo pri nas doslej neznane potence, dalje prvi dvig na evropski, dosti napreden nivo, ki ga mora kolikor toliko upoštevati tudi tujina.

Če bi jo hoteli po stilu uvrstiti v razvoj sodobne evropske opere, bi jo dejali nekam med Schreckerja in Berga, dasi je Berg bližji sklenjenim formam; rekli bi tudi, da se stilno da primerjati s Hindemithovimi prvimi ekspresionističnimi enodejankami. Če moremo meriti napredek od te točke na delih današnje produkcije in jemljemo za vzor delo stravinskijanske struje, moremo reči, da bi Kogojevo delo po Bergu inozemstvu ne imelo več pomena kot nove smeri kažoče umetnostno dejanje. Danes zahtevamo že nov operni tip: etika namesto čutnosti, namesto zvočnosti enostavno izraznost, namesto kolosalnega orkestra poudarek na petju, čisti izrazni liniji in njenem idealizmu, ne več na nižjevrstnem občutju in harmoniki. »Črne maske«, čeprav so v glavnem še v stilnem risu romantike Wagnerjevega kova, vendar kažejo tudi rahle zarodke moderne: izbor splošnočloveške, etične snovi, nagnjenje k polifoniji, razkroj romantične kompozicije z v tekstu sledečo prosto improvizacijo. Na drugi strani pa zaostajajo za moderno po svojem barvitnem aparatu in občutenjskem značaju in po prevladanju vloge orkestra.

Za Slovence pomenijo »Črne maske« energičen skok naprej, skok na evropski višji nivo in moramo biti Kogoju zanje hvaležni.

MLADO SLOVAŠKO SLOVSTVO

VILIAM RIES

V vrsti mladih slovaških pesnikov je za E. B. Lukáčem drugi, danes že vobče priznani pesnik Ján Smrek. Njegovo pesniško osebnost predstavljata dozdej dve zbirki: »Obsojeni v večno žejo« (1922) in »Dirjajoči dnevi« (1926). V prvi zbirki se še izrazito javlja idejna nejasnost. Pesnik ne kaže nobene določene miselne smeri. V marsikateri pesmi zveni temni pesimizem, združen z neko resignacijo:

»Dajte mi črno nebo in dni temné,
dajte, iz prsi iztrgajte moje srce!
Naj me med štirimi stenami bol izkljuje,
naj se nad mojo glavó vihar izhruje!«

Spet drugod se javlja byronizem, ker pesnik vidi povsod le bolelost in bolečina človeštva mu »trga srce«. Drugje spet bridko čuti, da je življenje samo polno nasprotij in ne more utešiti src. Kot večni Ahasver z bolelostjo potoži, da zanj ni miru, in z resignacijo zapiše: »Živeti — bolelost, ljubiti — bolelost« in nazove svoje življenje »Mrtvo morje«. Tudi ljubezen, ki vsak trenutek živi v njegovem srcu in je njegove »duše obseg«, končno ni nič nego samoprevara. Človek ne ljubi odkrito, temveč le vara samega sebe z »imitacijo ljubezni«. Mož je le suženj, ujet v srce žena-krasotic:

»Možje smo ubogi in žalostni sužnji
ter bolni od vas. O, lepota nas muči:
kot jarki privid nad nami gori,
zvezala nam je srce in moči.«

(Sonet, posvečen lepim ženam.)

Vse to bolno in vendar ljubljeno bi pesnik rad premagal s čisto, idealno ljubeznijo, rad bi nadvladal to mračno življenje, polno nesoglasij, z duševnim prerojenjem. Pa se mu spet vsili misel, da je naša renesansa nedosegljiv ideal, ker človeštvo s pesnikom vred je obsojeno v »večno žejo« po velikem, dobrem in lepem. Življenje je napolnilo »Faustovo čašo« z gorjupo žalostjo in bolelostjo in jo nam ponudilo. — Pač pesnik tuptam v jasnejših trenutkih veruje, da »pride dan, ko vzljubim življenje kot georgino v dekliških laseh« in vrže z zmagoslavnim ogorčenjem Faustovo čašo daleč od sebe.

Oblikovno in tuptam tudi idejno je ta začetna Smrekova pesniška tvorba v sorodu Paulu Verlaineu in drugim francoskim poetom. Zato tudi še ni mogla določno nakazati pesnikovega nadaljnega razvoja.

Štiri leta kasneje je izšla druga Smrekova zbirka »Dirjajoči dnevi«, kjer se je pokazala njegova stvariteljska sila v polni luči, združena z neko panerotiko, z močnim socialnim obeležjem in prežeta z močnim, tutam ostrim senzualizmom. O pesimizmu skoro ni več sledu, Smrek se je razgibal v zdravem vitalizmu. Prej so se obsojenemu počasi izgubljali dnevi, zdaj se življenje,

ki se mu je »razodelo ob prvem plesu«, polni z radostnimi doživetji in beži. Dnevi hitijo kakor dirjajoči konji in mi sedimo v sedlu bežečih dni, hrepeneč po lepem maju in krasni pomladi. Vse življenje okoli nas hiti mimo, enako i ljudje, mi le pogledamo za hip v njihov obraz. A značilno za Smrekovo pesem je, da jo zajema predvsem ženska duša, vse drugo kot da ne biva in kot da v življenju nima pomena. Smrek rad slika »naših dni Salomo«, ki ji ne dajo več Janezove glave, temveč le denar, ali »dekle izpred stroja«, ki ji v temni tiskarni izsesava belino rok in gracioznost dekliškega stasa. Zanima ga tragika kavarniških deklet in lepe devojke iz Rusije, ki ji na obrazu leži bolelost domovine. Smili se mu mlado dekle, ki jo je brezvestna mati izročila nasilniku. Veruje v neko preobličjenje ženske lepote od matere na hčer:

»Kakor reka je življenje:
hči v mater dozori
in čez leta v njej lepota
stari lik spet ponovi.«

(Pesem o lepi materi.)

Včasih zahrepeni po eksotični ljubezni, po črni deklici, kajti obrazi črnih deklic so »sfinge in v globini njihovih oči rde divji maki.« Spet drugod se zaljubi v čisto in preprosto vaško deklico in opeva idiličnost vasi nasproti vrvenju mest. To celotno, socialno motivirano zajetje ljubezenskega motiva pri Smreku je izvorno v slovaškem slovstvu in kaže redke pesniške vrednote, dasi je v svoji celoti vendarle dokaj enostavno. Smrek si je svest svoje socialne poezije, a nikakor se ne naslanja na kak politični pravec. Za njegov daljši razvoj je edina nevarnost v tem, da zna njegov pretirani senzualizem škodovati njegovemu neprisiljenemu izražanju in njegovi sicer veliki vizionarni sili. Smrekova prednost pred Lukáčem je tudi v tem, da je laže razumljiv in da je njegova verzna tehnika mnogo bolj dovršena. Njegova druga zbirka zasluži odlično mesto v slovaški književnosti tudi zaradi velike preprostosti in neposrednosti pesniškega jezika.

Izmed ostalih mlajših pesnikov je težko koga uvrstiti na isto višino s predstavnikoma mlajšega slovaškega pesništva, Lukáčem in Smrekom. Izviren in za slovaško slovstvo važen pojav je mladi medicinec Andrej Žarnov. V času notranjih političnih nesoglasij je bil prvobojevnik slovaških katoliških in narodnih prav in je vžigal s svojo plamenečo pesmijo, prežeto z neizprosno doslednim narodnim čuvstvom. Njegova »Straža na Moravi« (1925) naj bi pomenila stražo na meji češkega in slovaškega življa v času nebratskih medsebojnih napadov. Pa je bilo v zbirki preveč ostrih izrazov in razbohotene narodne srastnosti — zbirka je bila zato zaplenjena in ni izšla.

Pravkar je izšla njegova druga zbirka »Brazda v ledino« (1929), kjer se je Žarnov predstavil čisto drugačnega. Svojo veliko nadarjenost, spretno verzno tehniko in bogato domišljijo je tu znova pokazal in dokazal. Vsa zbirka ima le

tri obsežne pesnitve s krajšim prologom in epilogom. Pesnik si jih je zamislil kot tri mogočne stolpe, postavljene v slovaško grudo, na katere je plastično naslikal vse današnje slovaško življenje. Ti stolpi naj bi vedno opominjali vsakega Slovaka, češ taki smo v resnici pri nas. Žarnov si predstavlja Slovaško kakor obsežno mrtvo zemljo, kjer ne poganja nobeno življenje, celo srca so tu mrtva in mrtve so misli. Zato je v tem vzdušju težko živeti. Glavno slovaško mesto, samotna Bratislava, je mrtvo, kakor da je vsa slovanska zgodovinska preteklost preletela brez šuma preko nje. Pesnik hodi po tej zemlji in kliče svoj narod, da ga prebudi iz letargije. A odziva ni od nikoder, vsakdo je osredotočen le vase in za vse drugo ne ve. Pesnik vidi, da ni nikogar, ki bi načel probleme, ki čakajo nujne rešitve in ki jih je toliko:

»Pri nas fraze kot hrošči poleti brne
in za čin — no, je gesta dovolj;
a narod na tridesetero strani
je razcepljen in neprebujen, zastrupljen
iz tridesetero ran krvavi.«

Kakor nekdanj za madžarskih časov skuša nekako novo plemstvo nekaternikov usužnjiti krvaveče Slovaško. Kot da ni več pomoči, se vdaja pesnik mrkemu pesimizmu. Tedaj se spomni na slovaško vas. Od tam mora priti nov val slovaškega zdravja in življenja. Kakor nekdanj v časih narodne sužnosti, ko je prav preprosto ljudstvo najzvesteje ohranilo svoj narodni credo, tako bo tudi danes vnovič rešilo in poživilo svojo domovino. Da bi se to zgodilo, moli pesnik in se zateče k varhinji Slovaške krajine, k »Sedmi-bolestnej Matke.« Žarnovo prizadevanje za socialni in narodni prerod mu neti veliko ljubezen do slovaškega kmeta in njegove kamenite zemlje. Ta ljubezen mu je tudi odkrito razodela vse slabosti slovaškega javnega življenja, ki ga po prevratu še nikdo ni tako bistro dojel in pretehtal kakor prav Žarnov. Zato je v svoji sodbi tudi neizprosen, včasih celo pretirava, ker pač sovraži vsako farizejstvo, krinko in laž ter hoče biti mož naravnost v boju za pravico in svetlobo. Jedrnatost jezika in ognjevito čuvstvo ga stavita med najboljše slovaške mlade. Vzporediti bi ga mogli z Bezručem. Je tudi borben in živo veruje v zmago pravice in dobrote v dejanskem življenju:

»Pa naj pride v vihri grom
no — mu bom za strelovod!
Če pride kamen — nema voda bom,
če smrt — v življenje bodem vhod!«

Pesnik skrajne moderne je Borin. Je učenec madžarskega pesnika Ady-ja, Baudelaire-a in drugih francoskih modernih in je vnesel v slovaško slovstvo zapadne prvine, ki so pa za slovaški okus skoro neprebavljive. V njegovi miselnosti prevladuje kaos, ki ga povečujejo oblikovne prisiljenosti. Zdi se, da Borin nima dovolj umetniškega okusa in zrele dovršenosti, ki bi šele mogla pokazati njegovo globoko dušo v

polni moči. Mnenja o Borinu so bila spočetka različna. Nekateri — kakor se pač dogaja vedno — so mu pripisovali prvenstvo med slovaškimi mladimi, češ, ker je odprl svobodnejšim smerem in prostejši obliki pot tudi v slovaško knjigo; a kmalu se je pokazalo, da Borin zgolj tolmači idejno in oblikovno razdrapane knjižne izdelke nekaterih prenapetih modernistov. Te svoje verze je Borin zbral v zbirki »Z dovoljenjem« (1926), češ, dovolite, da tudi jaz pesnim!

Nekako pred dvema letoma je dvignila mnogo prahu književna pravda o istovetnosti Borina z Julijo Devinsko. Končala se je s čednim odkritjem, da je Borin izdal lastno zbirko pod imenom »Julija Devinska: Pesmi v prozi« in v njej priobčil sliko svoje »tovarišice«, kakor da bi bila zbirka njena. Res se je pokazal tu Borin v čisto drugi luči, ter doživlja fino in umetniško, nasprotja med temi pesmimi v prozi in prejšnjimi v vezani obliki so očitna. Zdi se ti, da sediš nekje na daljnem vzhodu na perzijski preprogi in poslušаш modrovanje genialnega pesnika in modreca Rabindranatha Tagoreja, ki ga je Borin brezdvomno vzljubil. Ta zbirka je prva te vrste v slovaškem slovstvu in kaže mnogo pozitivnih umetnostnih vrednot ter veliko sposobnost Borinovo.

Slovaška pesem se še ni odtujila duši svojega naroda, ki je v svojem dnu globoko religiozen. A povojne razmere so vzbudile odmev moskovskega komunizma tudi v slovaški pesmi. Glasnik »proletkulta« in komunističnih idej v poeziji je Ján Rob Poničan. Značilen je že naslov njegove zbirke: »Sem, mislim, čutim in vidim, ljubim vse, le temo sovražim« — (1925). Štirje cikli razodevajo njegov program: »Pesmi življenja« — velepesem čistega materializma, »Pesmi krvi« — groba mesenost, — »Pesmi srca« — poltenost in »Pesmi vstaje« — revolucija. Rešitev človeštva je zanj v komunizmu, zato pozivlja »svobodno misleče«, da »porušijo cerkve«, »pokopljejo Boga« in »slavijo orgije strasti«. Poničan je hotel postati zagovornik vsega uboštva, pa mu žal ni pogledal v pravi obraz. Zbirka je polna nezmisli, nasprotij in suhega programovstva, tudi oblika in verzna tehnika sta nedovršeni. Ilustracije pa vzbujajo gnus in odpor. Knjiga ne bi smela iziti, Slovaki se je sami sramujejo.

Socialno poezijo, več ali manj v Poničanovem duhu, so gojili še L. Novomeský in Daniel Okáli, Emil Rusko in Jožo Niznánsky, le da sta se zadnja dva srečno ognila komunističnih idej.

V poslednjem času so izdali svoje zbirke še: A. Prídavok »Gube časa«, Ján Št. Bálent »Žalost in luč« in Valentin Beniak »Pojdimo dalje, oblaki!« A večinoma so to začetniki brez ustaljene smeri, zato je težko izreči o njih končno veljavno sodbo. Pač pa se i v teh javljajo resnične pesniške zmožnosti in močna samostojnost. Poleg teh piše dandanes še vrsta Lukáčevih in Smrekovih epigonov, ki pa nimajo osebnostnih znakov.

Tako je slovaška poezija v prvem desetletju narodne samostojnosti močno gnala svoje cvetove. Zato je umljiva vera slovaškega naroda v še lepše poganjke na »svetih vrtovih« in na veliko

upanje, katero najlepše izraža najboljši slovaški estet, član starejše literarne generacije, Štefan Krčméry:

»Vem, da pridejo:
v meni vse poje o njih,
nje kličejo moje oči
in vabi moj glas
in moje srcé moli za njé.«

(Pesem čakanja)

IZ SVETOVNE KNJIŽEVNOSTI

3. Wł. St. Reymont:

KMETJE

(Ob izdanju Slovenske Maticе)

Tri velike epopeje, tri celotne poglede na svojedobno narodno usodo ima poljska književnost — ti so Mickiewiczev »Pan Tadeusz«, Konopnicke »Pan Balcer v Brazylji« in Reymontovi »Chłopi«. Dočim prvi opeva veličastno otožni zaton starega narodnega plemstva in drugi pripoveduje žalostne zgodbe z doma bežečega poljskega kmeta ter se prelije v krik domovinske ljubezni, izpoveduje tretji vero v kmeta, kakršen je in kakršen na lastni zemlji vrši svoje naravno poslanstvo. Dočim se Konopnicke epopeja ni povsem posrečila, so »Kmetje« dosegli svetovno slavo in so postali najreprezentativnejše delo novejšje poljske književnosti.

Reymont nam je v »Kmetih« predstavil poljskega kmeta ob koncu devetnajstega in v začetku dvajsetega stoletja. Na osnovi narodnih, verskih, ekonomskih in družabnih razmer nam odgrinja podobo poljske vasi, se opaja z močjo poljske zemlje in ji poje pesem občudovanja in ljubezni. Njegovo oko tu ne vidi drugega kakor samo domačo grudo; očitno prezira mesto in delavca (potem ko je v veliki povesti »Ziemia obiecana« — Obljubljena dežela — podal negativno podobo delavskih usod), zakaj prava narodna moč mu je samo v kmetu in njegovi zemlji. »Sodobna povest«, kakor je v podnaslovu označil Reymont »Kmete«, je podoba sodobnega kmečkega življenja, kakršno poteka iz zemlje in iz tistih vidnih in nevidnih duhovnih sil, ki urejajo njegovo vsakdanjo usodo, da trpi, se veseli, greši in odrešuje svojo dušo. To je izrazita kolektivna povest. Reymontu niti ni šlo za množico zgodb, ne za to, da mnogolični narodni problem v posameznih slučajih in primerih rešuje, še manj za to, da v najraznovrstnejših oblikovnih možnostih realistično verno prikazuje zunanjo podobo svoje zemlje in njenih ljudi — šlo mu je za enotno notranjo popolnost, za celotnost poljske vasi in zemlje, kajti le v taki vsesplošno veljavni podobi je ta zemlja vsa poljska in njen človek cel. Značilno je, kako povsod prehajajo konkretne podobe povesti v splošno narodne. Primer: Dejanje je v svojih realističnih okoliščinah postavljeno v tedanje rusko-poljsko ozemlje, — v Kraljestvo — kjer je poljski kmet ohranil še svoj najbolj prvotni družabni ustroj, toda dobro se čuti cela podoba v tri dele razkosane zemlje, zlasti nevarnost nemške kolonizacije, moskalskega vladnega nasilstva in izseljevanja v Ameriko.

Zaradi skupnosti je tudi glavna zgodba: Borinova nesrečna ženitev z lepo in mlado Jagno, Antkova ljubezen do mačehe, trpljenje Antkove žene Ane, skratka vsa družinska drama Borinove hiše le najbolj viden del celote. Povsod nastopa vsa vas, najsi bo to majhen dogodek, ki ga izvemo iz opravljivega ženskega govorjenja ali ga gledamo ob pijanem rajanju mladih in starih v židovski krčmi ali če poslušamo skupen posvet mož o šoli. Borina sam je le najuglednejši vaščan in najizrazitejši zastopnik proste narodne volje, dočim stoji župan v ozadju in je kot uradna oseba skoraj namenoma označen tudi kot slab človek. Ta skupnost vaške soseske budi tudi vedne spore z graščinskim gospostvom in preide v pravdo za občinske gozde, dokler se v resnici vsa vas ne dvigne proti graščini; vas sama z medsebojno podporo rešuje svojo revščino; vas se posvetuje, kako pridobiti zemlje in vas zasmehuje odhajajoče nemške naselnike; vas končno sodi Jagno. Vsako še tako drobno življenje je prepleteno s celotnim življenjem v vasi.

Pod takimi miselnimi in oblikovnimi namerami vse dejanje v »Kmetih« ni nič drugega kot absolutno kmečko življenje; ta poudarjena skupnost je postavljena v živo prirodo. Življenje vasi je spojeno s porajanjem, umiranjem in presnavljanjem matere zemlje, ki svojega človeka hrani in ga priklepa nase. Ta človek je v vsem njen sin, svoboden, neporazen, v osnovi vedno enak in notranje zdrav. Ta prirodnost je tako močna, da gola narava večkrat prekipeva vse sicer tako globoko ukoreninjeno versko življenje in se razpusti v orgiastično veselost; zato je glavni in najgloblji spor v povesti prirodno erotični; priletnemu vdovcu Borini se zahoče lepe mlade žene, oženjeni Antek se shaja s svojo mačeho in Jagna po tolikih ljubezenskih znanjih s starimi in mladimi ljubimci končno zapeljuje celo organistovega sina Jacka, ki so ga odločili za duhovnika. Ta erotični opoj, ki ne pozna ne krvnih ne starostnih mej, se edino pri Borinu harmonično tragično konča. Ne tako pri Antku. Antek se iz ječe vrne s sklepom »dovolj je bilo pasjega veselja« — in polagoma res odmrje za Jagno, dočim je Jagnina natura tako živo zajeta, da kazni ljudskega maščevanja, ko jo ženske v gnojnem vozu iztirajo iz vasi in se dejansko maščujejo nad njeno prirodno zapeljivostjo, vzbuja odpor. Jagna je tako zvesta samo naturi, golemu prirodnemu nagonu, da ne čuti nikakih ovir in se vdaja »kakor da se ne meni za lastno usodo« (I. 126). Značilno jo je pisatelj opisal in napovedal vso njeno usodo tisto noč, preden se odloči za Borina: »Zopet se je zagledala v okno, ker so očrnele, vele georgine, ki jih je veter majal, kukale skozi šipe, toda takoj jih je pozabila, pozabila vse, celo na sebe samo in utonila v tako sveto brezčutnost kakor mati zemlja v mrtvi jesenski noči: — sveta kakor zemlja je bila Jagnina duša — prav kakor zemlja; ležala je nekje v dolini, do katere ni seglo nobeno oko, v motnjavi zasanjanih hrepenenj — ogromna — sebe same se ne zavedajoča — mogočna, toda brez volje, hotenja in želje — mrtva, toda nesmrtna; in kakor zemljo jo je zagrabil vsak vihar, jo zavil, vrtel in nesel, kamor je hotel... in kakor zemljo v spomladi zbudi toplo solnce, jo oplodi z življenjem, jo pretrese s slastjo ognja, strasti, ljubezni — in ona rodi, ker mora, živi, poje, vlada,

ustvarja in uničuje, ker mora — da, ker mora, da ker mora... prav kakor sveta zemlja je bila Jagičina duša... kakor zemlja!... (I. str. 126.) Tako je Reymont poudaril golo Jagnino naravo, da mu radi nje očitajo pomanjkanje idejne zaokroženosti, češ, da roman med Antkom in Jagno ne more biti duša poljske vasi in da je Jagna, ki si ni svesta svojega zla in ki seje samo opustošenje, bolj demon iz Wedekindove literature kakor pa simbol in ideja poljskega kmeta (Feldman, str. 156).

V zgorajšnji primeri med Jagno in zemljo je skrit tudi ključ do pisateljevega oblikovnega nazora v »Kmetih«: da čim tesneje ob naravi prikazuje človekovo usodo. Oblika povesti je jasno začrtana v razdelitvi na štiri letne čase in završena v naravnem krogu enega leta. Spričo teh tako očitnih zunanjih opor za spoznanje kompozicije nam ni treba iskati nobenih drugih. Toda značilno za posebni ritem dogodkov, za njihov notranji poudarek, je dejstvo, da je začetek dejanja v jeseni in njegov konec v poletju, tako da v tihi čas zime in spomladi pridejo najburnejši dogodki povesti. V ritmičnem spajanju in odbijanju življenja v človeku in naravi je razvrščena in uglašena vsa zgodba v »Kmetih«. Jesen: Pospravljanje pridelkov in semenj — vsi sveti: spomin umrlih, Borinova svatba. Zima: Antkovo življenje izven očetovega doma, revščina v njegovi družini, božič doma in v cerkvi, kjer Antka premaga ljubezen in poprosi Jagno za sestanek; preja, Borina zaloti Jagno in Antka na skednju; revščina v vasi, boj z graščino. Pomlad: cvetna nedelja, velika noč; Borina leži na smrt bolan, Antkova Ana gospodari na tastovem domu, Antek in drugi moški so v zaporu; poljsko delo se prične, a ni delavcev ne kruha; spor med Ano in Jagno raste; Sveto Telo; veličastna Borinova smrt. Poletje: Borinov pogreb; Sveti Peter in Pavel, cerkveni odpustki; Jagna gre z Borinovega doma; Antek se vrne, zadnji utripi njegove ljubezni do Jagne; žetev, romanje v Čenstohovo; ženske se maščujejo nad Jagno. — Tako je kompozicija povesti ob ritmu zemlje prešla v enoto pesem o zemlji in človeku. Zdi se, kakor da so oko, uho in srce ustvarjali složno, tako sta si zunanji in notranji svet uravnovešena. Neugnan ljudski dialekt poje med pesmijo jeseni, zime, pomladi in poletja in človek se sam večkrat izgubi v petju narave. Ko se Antek vrne iz ječe, »se mu je zdelo, kakor bi se s tem vetrom prelival po žitovju, kakor bi posanjaval z mehko, mokrotno travo ozimine, kakor bi se pretakal s potočkom, po razgretih njivah, preko lok, vseh prepojenih z vonjem po košnji, zdaj kot bi letal s ptički visoko, visoko, više, nad svetom in z nepojmljivo močjo vzkričal proti solncu, zdaj spet kakor bi sam prešel v šuštenje polj, zibanje gozdov, v silo in vzgon vse rasti in v vso moč te svete zemlje, ki rodi v petju in svatovanju... (IV. str. 144). Iz čuvstev je Reymont zajel čudno lepih barv in z njimi pričaral pokrajinske in ljudske slike, da jih boljših ne premore nobeno drugo slikanje z besedami.

Poleg žive prirode je postavil Reymont še harmonični duhovni ekvivalent, ki smo ga zgoraj v kompoziciji navedli samo kot urejeno snov. To so vrsteči se prazniki cerkvenega leta. V teh praznikih se odkriva ljudska duša, ko v tradicionalnih navadah in cerkvenih obredih doživlja svojo najvišjo ekstazo duhovnega veselja ali pokore. Po obsegu in po-

udarku je religiozna stran »Kmetov« enako močna kot narurna. »Kmetje« so dovršena realizacija religiozne umetnine. Verski obred tvori v njih najvzvišenejšo pot, po kateri se združi človek z Bogom, »v teh praznikih si zaželi človek, da o vseh svojih nadlogah razmišlja v luči skrivnostnega sorodstva duše, Boga in narave« (Falkowski, str. 50). Simbolična podoba, posebljena kmečka religioznost je ljudski mistik, romar in pridigar Rok, ki je navzoč ob vseh važnih dogodkih, se pojavi, izgine in vnovič pride (Falkowski, istotam). Poudarek mističnega sveta nad naravnim pa je veličastna Borinova smrt, ko starec umira sredi polja in ga sam Bog Oče pokliče k sebi: »Pridi no, duša človeška, k meni. Pridi no, utrujeni hlapec...« Religiozni moment ostro loči Reymontovo naturalistično umetnost od Zola-ove, zato so sodbe, ki govore o popolnem vplivu »Zemlje« in »Germinala«, enostranske, s stališča primerjajoče literature pa površne. To je spoznala že najnovejša francoska kritika, ki pravi, da je Zola kozmopolitičen, Reymont pa naroden (Falkowski, str. 54).

Wladislaw Stanislaw Reymont (rojen 7. maja 1867, umrl 5. dec. 1925) je objavljajl »Kmete« šest let, od l. 1903. do 1909. v poljskem Ilustrovanem Tedniku. V srcu jih je nosil skoraj deset let, preden jih je napisal. Z njimi je begal po Evropi, oblikovali so se mu sredi Pariza (prim. nastajanje Župančičeve Dume!). Kakor da se je dvignila v njem mladost, ko je sam, sin vaškega organista, prebil otroška leta med jatami gosi ob domačem ribniku, v polju in v cerkvi. Kakor da je vse svoje nemirno in revno poznejše življenje, bodisi kot neznaten železniški uradnik, bodisi kot potujoč igravec in pozneje kot ubog pisatelj, hotel zastreti s čudovitimi podobami svoje mladosti.

Reymont je v svojem miselnem in umetniškem delu šel večjidel mimo ali celo proti vladajočemu okusu in sodobnim literarnim smerem. Kakor so »Kmetje« miselno korektura pozitivizma in socializma, tako so v umetniškem oziru odklon od golega artizma in poudarek ljudskega izraza v umetnosti. Preko »Kmetov« je pozneje stopil na pot mistike, pesimizma in končno na pot aktivizma. F. K.

Prim.! Wł. St. Reymont: Chłopi. Powieść współczesna I.—IV. Gebethner i Wolff, Warszawa, Kraków, 1914. — Głonar: Kmetje I. Slov. Matica, 1929. Wilhelm Feldman: Współczesna literatura polska I—III. Warszawa, Kraków, 1918. Zygmunt Falkowski: Władysław Reymont, człowiek i twórczość. Poznań, 1929.

NOVE KNJIGE

SLOVENSKO SLOVSTVO

Ivan Cankar: Zbrani spisi, VII—IX. zvezek, Uvod in opombe napisal Izidor Cankar. Založila Nova založba. V Ljubljani, 1928 in 1929. — V teh treh zvezkih, katerih posamezna manjša dela segajo deloma še nazaj v leto 1902., so v glavnem obsežna izredno važna in odlična dela tja do srede leta 1906. Bolj radi tehničnih ozirov, po notranji zvezi pa deloma opravičeno, je urednik dodal dozdej še nenatisnjeno potovanje Iz Otakringa v Oberhollabrunn; ta spis iz l. 1911. se vendar po stilu in duhu tako izrazito loči od pričujočih del, da si ga skoraj ne

moremo drugače misliti kakor uvrščenega v strog časovni red. Najvažnejša dela v teh zvezkih so Gospa Judit (1904), Križ na gori (1904), Potepuh Marko in kralj Matjaž (1905), V mesečini (1905) Martin Kačur (1906), Nina (1906).

Ta dela nosijo še prav posebno pečat pesnikovega razmerja do domovine, pa naj vzamemo vrsto mračnih zgodb o usodi slovenskega umetnika (Mimo življenja), ali uporno kljubujoč poudarek umetnikove svobode (Gospa Judit, zlasti njen Predgovor), ali rahlo upanje, da se pesniku morda vendarle posreči premagati zle sile neprijazne usode (Križ na gori), in končno spoznanje, da je ves trud za osebno srečo zaman (Martin Kačur). Urednik nam je vzroke vseh teh sprememb pojasnil s posebno osebno krizo v pesnikovem življenju in nam pokazal, kako se je zaman boril za kos kruha in za malo tiste sreče, ki jo uživa povprečni meščan v lastnem družinskem življenju. Tako je bil konec prizadevanja enak poprejšnjemu spoznanju, da je treba »dalje v noč, brez konca in brez cilja«, ali kakor je urednik v uvodu k VII. zvezku ugotovil, ko je postavil pesnika v ogledalo vseh njegovih predhodnikov, ugotavljajoč: da mu »razen Prešerna ni bil v slovenski književnosti nihče enak po zavesti, da je treba trpeti brez miru, žrtvovati lastno življenje v boju za višje dobrine narodne celokupnosti, naj se ta boj konča kakorkoli« (VII. zvezek, str. VIII).

Odkritje pesnikove osebne drame ni dragoceno samo kot komentar, ki nam kaže duševno ozadje pri ustvarjanju pričujočih del, ampak je še bolj važno za spoznanje, da je delo Iv. Cankarja vse bolj in bolj vznikalo iz subjektivnih, lirskih osnov in da se skoraj nikjer več ni oziralo na zunanji svet sam na sebi in na njegovo predmetno mnogoličnost, marveč da je pesnikov svet postal eden, z njim nerazdružljiv. Cankarjeva umetnost, srčno razmerje do tega njegovega osebne sveta, ki nosi na sebi vse svojstvene in splošne lastnosti domovine, dobiva vedno bolj izrazito dvojnost: obrazuje istovrstne podobe pesniškega etosa in poraja vedno iste, a vedno ostrejšje podobe višjega pesniškega razodetja. Pesnik se zdaj z bolečim, zdaj z vedrim srcem obrača k svojim osebam in kaže čednost, oblečeno v udobno meseno prepričanje, a istočasno in z rastočo močjo uveljavlja vero svojega hrepenenja, neutolažljivo žejnega popolne lepote.

Pesnikova osebna usoda, njegovo upanje in trpljenje, kakor ga je pojasnil urednik, je tudi tisti globoki vir bolj in bolj krvaveče ljubezni, ki mu je še posebej dajala pravico, da je smel odslej soditi domovino, vso kakor jo je videl. Urednik je nadalje v uvodu k VIII. in IX. zvezku razpletel, kako se delo Iv. Cankarja v tem času ni samo svojevrstno zunanje oblikovalo in razširilo, ampak poglobilo v umetniškem, narodnem in človeškem nazoru. Iz teh treh strani nam je obrazložil predvsem dela kakor so Križ na gori, Potepuh Marko in kralj Matjaž, Nina, Martin Kačur in V mesečini. V oblikovnem oziru je docela dal slovo naturalizmu, v narodnem oziru se je nerazdružno zvezal z domovino, a je rešil svobodo in lepoto svoje umetnosti, v svetovnem nazoru pa je spoznal vrednost in zmisel trpljenja (IX. zv., str. XIV.).

Z ozirom na umetnostna vprašanja, ki prihajajo ob pričujočih delih v poštev, je urednik v splošnih obrisih pokazal, kako se s spremembo pe-

snikove duševnosti spreminja tudi njegov oblikovalni nazor v zmislu pesnikovega idealizma. Največ pozornosti je tu urednik posvetil Martinu Kačurju, o katerem sodi, »da je najboljše zgrajena, najbolj plastična, stilno popolna, miselno in oblikovno najenotneje zasnovana, najboljša povest Ivana Cankarja« (IX. zv., str. X). Posebej se je dotaknil v VII. zvezku vprašanja o narodni umetnosti, v kolikor se je Ivan Cankar nekako demonstrativno izpovedal v svojih kritičnih spisih, drastično postavljajoč nasproti Krjavlja in Prešernov sonet — praktično je to zamotano vprašanje najbolje reševal Ivan Cankar sam in pokazal, da je v bistvu to zadeva duhovnega razmerja do sveta in tistih skritih, neopredeljivih srčnih in naravnih sil, ki se v mejah čistega ustvarjanja same harmonično udejavljajo, rode pa spake, kakor hitro se zunanje in pretirano pojavljajo in upoštevajo okus in priznanje. Tu sem spada še posebej vprašanje o suverenosti umetnika, ki ga obravnava predgovor h »Gospe Juditi«. Ob tem predgovoru se je urednik najdlje pomudil. Pojasnil je zbegano programatičnost tedanje slovenske literarne javnosti, kateri je Iv. Cankar moral uporno odgovoriti, v nadaljnjem pa je analiziral Gospo Judit kot delo po programu francoskega modernega naturalizma. Dasi so urednikova zgodovinska in teoretična izvajanja izvrstno formulirana, je označba »Gospe Judite« kot naturalističnega dela pojmovana preveč v zmislu Predgovora. Tam je umetnik poudaril svojo popolno svobodo in se ključovalno porogal vsem svojim poboljševavcem, v »Juditi« pa je »osebni temperament« obenem bolečina nad življenjem, naveličanost in gnus, pesimizem, ki se še ne more dvigniti do vere v boljši svet; »Judit« je že ena tistih temnih negativnih podob, zvestih spremljevalk Cankarjevega idealizma, ki ga je tedanja kritika spočetka pojmovala kot nihilizem. Ali ne? Urednik sam je pokazal na elemente, ki nasprotujejo Predgovoru, kar dokazuje, da se v delu borita dve osnovi, kljubujoča samozavest, ki se čuti v izberi snovi absolutno, in pa v idealizem usmerjena duhovna težnja. Končna podoba povesti o oslu pri vodnjaku je v oblikovnem pomenu že docela simbolističen akvizit.

V teh treh zvezkih je po urednikovi zaslugi dobilo delo Ivana Cankarja nove izrazite črte in pojasnila. Delo samo se strinja v nesluteno enotnost in se razkriva v dozda nepojmljivi veličini, izdaja raste v svoji monumentalni zasnovi. Izmed nekaterih tiskovnih pogrškov je najbolj usoden v IX. zvezku na str. 119, 6. vrsta od spodaj: v cerkev, namesto v c a k e r. F. K.

Knjige Slovenske Matice:

1. France Bevk: **V zablodah.** Roman. Knezove knjižnice XXIII. zvezek. Str. 223. — S tem romanom je izdala Slov. Matica prvo večje pripovedno delo po vojni. Bevkov roman sicer ni ustaljena umetnina, pozna se mu naglost in čutimo nedognanost osrčja, je pa toliko značilno delo, da zasluži večje pozornosti. Mimogrede bi še pripomnili, da naši prvi književniki matičnemu leposlovju posvečajo premalo pozornosti, in da se kriza današnje književne produkcije pozna tudi pri Matici. — Kar se tiče Fr. Bevka, naj ugotovimo takoj njegovo glavno vrlino, da skuša biti vedno snovno in vsebinsko časoven, neposreden, učinkovit

— biti hoče sostvaritelj današnje družbe in njen umetniški spremljevalec. Njegove zgodbe niso plod domišljije, ampak so z odra življenja zgrabljeni dogodki in jih upodablja z velikim pogumom, iskreno in brez ozira na kočljivo snovnost. Tako tudi »V zablodah« prikazuje vzroke in posledice dejanj, ki so kot pojavi za današnjo družbo značilna in v svojem življenjskem bistvu slaba in etično zgrešena. Bevk je kot oblikovalec pri tem pač bolj pripovednik kot videc. Ima zmožnost, da zgodbo verjetno izoblikuje in notranje resnično prečuti, toda preustvarjavec življenja je le v toliko, v kolikor je učinkovit — včasih celo grozno učinkovit. Roman »V zablodah« je zgradil na križišču najvidnejših materialističnih nagnjenj današnjega življenja, predvsem erotičnega in socialnega materializma in duševne revščine in plitvosti te vrste družbe. Take so glavne osebe Hilda, Katnik, Devetak in večina drugih. Pozorišče je Trst, ljudje so izbrani iz meščanske družbe, zato dejanje poteka v kavarniškem, pisarniškem in salonskem vzdušju. Dogodki so urejeni z bežno novelistično tehniko, in razrast v roman — ki je pa samo očrtan in ne izpeljan! — je v toliko nujna, v kolikor je bilo za idejno rešitev treba postaviti negativu tudi pozitiv. Tako gresta Pavla in Možina, ki verujeta v lepoto in zmisel življenja, kvišku, dočim vsa druga družba propade prav radi tega, ker je izgubila zmisel življenja. Na tej osnovi je Bevk razpredel družinsko dramo, katere središče je Hilda, Katnikova žena. Materinstvo ji je nakaza telesa, njen zakon postane kmalu le družabna oblika, v kateri najde utehe le njeno samoljubje. Materialistična družba, v kateri sta najbolj vidna možka Katnik in Devetak, je orisana predvsem s stališča današnje stvarnosti, daleč od vseh vprašanj, ki bi bila višja od denarja in lepe ženske. Mirno in dosledno je izoblikovan Devetak, dočim je slabič Katnik, ki nazadnje išče pred smrtjo Boga, notranje posiljena oseba, skoraj smešen v svoji duševni revščini. Bevkova največja vrlina je v risanju kompliciranih ženskih značajev. Zato je tudi Hilda iz svojega ženskega egoizma in brezetičnosti rojena, da upropasti močnejše može kakor je njen. Če je psihologija najvažnejše sredstvo pripovedovavčevega notranjega stiliziranja, potem je Hildina postava realistično, skoraj naturalistično verna stvaritev. Škoda, da na koncu seže pisatelj v zunanja, bolj režijska sredstva. Tretji del je v splošnem slabše izoblikovan, ker je pisatelj preveč segel po učinkovitih dogodkih. Dostojevskega in Gorkega vprašanje: Ali je Bog, ali ni Boga? je tuje, prislonjeno od drugod in kljub skoraj nasilni učinkovitosti neorganično.

V splošnem pa je to delo eno izmed Bevkovih najboljših. Kljub karakteristični, meščanski konverzaciji — plitvi in plehki — najdemo v dialogih toliko pisateljeve miselne ostrosti in zanimivih formulacij, vrednih pravih problematičnih nalog, da smo uverjeni, da ima Bevk pred seboj še svoj poseben in lep razvoj. F. K.

2. France Kidrič: **Zgodovina slovenskega slovstva.** Od začetkov do marčne revolucije. Izdala Slovenska Matica. V Ljubljani, 1929. 1. snopič, 136 str. Kidričev nastop pred 23 leti pomeni za preiskavo starejšega slov. slovstva novo dobo. Z njim se je začelo moderno raziskovanje, ki je seglo do novih virov in novih vidikov, ki so jeli kazati našo preteklost v

drugačni luči. Od leta do leta so rastle njegove razprave in z njimi je rasel Kidrič sam, vedno bolj se izobražujoč, vedno bolj se odmikajoč stari snovno-opisni in bližajoč se novi duhovnorazvojni metodi, kakršno sta uvedla v slovstveno zgodovino Lanson in Walzel. Da si je nove nazore in smeri osvojil, je pokazal že v Lj. Zvonu 1927. 449 sl. ter v člankih iz starejše slov. književnosti v Srb. knjiž. zadrugi (XXX. 202, str. 86—154; 1927) in v Narodni enciklop. (IV. knj., str. 162—178).

Zdaj je njegov študij že toliko dozorel, da je nastopil čas, da nam poda celoten pregled slovstvenega gajanja starejše dobe. In reči moramo, da nam je vkljub nekaterim nedostatkem podal veličastno sliko. Za to delo je še posebej študiral način podajanja iz Walzelove zbirke knjigo: Heusler, Die altgermanische Dichtung, odkoder je tudi posnel na str. 5 domislico o »pesmi« in »peti« (Heusler, str. 1). Čisto po sočasnih zahtevah (prim. zagovor take metode pri Heuslerju, str. 11—12) loči biografsko in bibliografsko snov od slovstveno-zgodovinskega pregleda. Ona spada n. pr. v Biografski leksikon, slovstvena zgodovina pa naj slika samo razvoj del — vzroke, ideje in smeri, ki so ustvarjale ali ovirale njih rast —; pisatelje pa upoštevaj samo v toliko, kolikor je njih življenje in delo v neposredni zvezi z deli.

Obdelal je predreformacijsko, reformacijsko in poreformacijsko dobo, do preroda slov. slovstva (1750). S čisto novih vidikov je podana predreformacijska doba. S krepkimi potezami nam slika tragiko slov. naroda, ki je postal suženj in revež, katerega je vse zaničevalo in ga je zanemarila še cerkev, ki je pri drugih narodih ustvarila tako velika dela. Slovensko sta čutila le še nižja duhovščina in kmet-tlačan, ki nista mogla ustvariti višje kulture. Omeniti, prav za prav bolj poudariti bi bil moral pisatelj njih kulturno delo: ustvarila sta nar. pesem in ono svetovno znano posebnost slov. zemlje: brez števila cerkva podružnic, z lepimi slikami v njih, ob katerih je nastalo veliko naših prelepih legendarnih pesmi. Sijajno je naslikal reformacijsko dobo, njeno slovstvo in prosveto. To je najzrelejši del knjige in najljubše opravilo Kidričevo, kateremu je posvečeval nad 20 let svoje sile. Lepo je podana zlasti Trubarjeva rast in velikost njegovega dela; še nikdar nisem občutil Trubarjeve velikosti tako živo kot ob tem opisu. V posebno zaslugo moramo šteti Kidriču, da se je lotil s tako vnemo ravno te dobe, ker so nam viri zanjo težko dostopni, saj se nahajajo večinoma v tujini, v Avstriji in Nemčiji.

Nekoliko hladneje in manj temeljito je obdelal poreformacijsko dobo, dasi je našel tudi tu veliko novih virov in vidikov. Nekaterim piscem bi bil moral prisoditi važnejše mesto, zlasti pridigarjem, Janezu Svetokriškemu, Rogeriju in Basarju, zastopnikom našega baroka, pri katerih je vendar vsaj toliko samostojnega duševnega dela kot pri protestantih; zaslužni so tudi stilistično, ker pišejo, kadar se v govoru razvnamejo in pozabijo na tradicionalne okove, lepši jezik kot Trubar, Dalmatin ali drugi. Primerjanje s protestantsko dobo je nekoliko mehanično in zahteve včasih pretrde. Problematični so tudi vzroki o nedelavnosti te dobe v primeri s protestantsko. Glavni vzrok vidi pisatelj v miselnosti katoliške in protestantske cerkve. O katoliški cerkvi pravi na koncu predreformacijske dobe: »Latinski cerkvi... ne pri-

tiče niti izpričevalo, da bi bila storila svojo dolžnost v preteklosti, niti izgovor, da bi bila iz sebe v do- glednem času (v Nar. encikl. str. 164 je rekel celo: »možda još vijekovima«) izpremenila svojo miselnost o literarnosti slovenščine« (19), o protestantovski pa pravi v primeri s tem: »Miselnost nemških protestan- tov... je bila literarnemu uveljavljenju slovenščine v službi cerkve neprimerno prikladnejša od prejšnjih katoliških nazorov« (20; prim. tudi str. 116). Vzrokov ni iskati v miselnosti cerkva (vsak borbeni verski pokret v naročju katol. cerkve same bi bil zbudil slovstveno delovanje), ampak v razliki dveh kulturnih stopenj. Protestantstvo se je vršilo pod silnim nemškim vplivom in večkrat celo z nemškim sodelo- vanjem, katoliško delo pa je rastlo samo iz domačih tal, v oni kulturni zaostalosti, v katero jo je spravil tlačanski položaj slovenskega naroda. Kidrič pa računa s kulturno zaostalostjo le pri protestantih, pri katoličanih pa ne. Če bi bila miselnost protestantizma zmožna, iz sebe ustvariti slovensko slovstveno delo- vanje, bi bili začeli že prvi slovenski protestantje slovenski pisati, toda nje izgovarja Kidrič z vzrok- om »kulturne zaostalosti slovenskih dežel« (26), za katoličane pa ima očitek pomanjkanja »vneme in požrtvovalnosti, ki se ob nedostajanju narodnostne versko-ideološke osnove nista dali preko noči vzbudi- ti« (93). Je še več drugih vzrokov, ki so ovirali prvih sto let katoliško slovstveno delavnost, in te našteva Grafenauer na str. 62 (1. izd.), toda Kidrič tudi sicer rad nasprotuje njegovim nazorom, vendar ne vedno stvari v prid. Protestantizem spremlja z velikimi simpatijami in piše o njem celo stvari, ki ne spadajo v okvir slovstvene zgodovine, tako n. pr. str. 59 navaja med posledicami protestantizma tudi to: »Prvič izza pokristjanitve je slovenski živelj na krilih reformacijskih gesel v pomembnih posameznikih in skupinah zahteval svobodo, da sme kritično (podčrtal jaz) razmišljati o napravah in predstavah verskega udejstvovanja.« Ta stavek nam kaže tudi, kako neznanstveno sodi pisatelj o verskih vprašanjih.

Literarno snov je izčrpno obdelal, samo za notranjo stran piscev, zlasti poreformacijske dobe, še ni našel časa. Pogrešamo tudi poglavje o jeziku kot izraznem sredstvu, ker tak spada v slovstveno zgodovino. Ustaviti bi se imel že ob frizinških spomenikih, iz katerih nam prvokrat in zadnjokrat zablešči moč in čistota besednega zaklada. Potem se nam jezik od- makne za 400 let in ko odgrnemo spomenike 15. stol., je jezik že pokvarjen in takrat začutimo, koliko so medtem na jezik vplivale ustanove tuje države in cerkve. Vendar pa vidimo iz pisateljev 16. veka, da je v jedru še nedotaknjen in žive sporedno s tujkami večinoma še domači izrazi zanje; in ti skriti zakladi se dvignejo ob koncu 18. stol., ko se zbudi slovenska zavest. Zlasti pogrešamo razprave o jeziku pri Tru- barju in Dalmatinu, ki sta ohranila tako bogat be- sedni zaklad, ki je ob koncu 18. stoletja po Japljevem sv. pismu in drugih delih začel vplivati na sedanji pismeni jezik.

Nepotrebna se mi zdi ločitev slovstva z izrazi pismenstvo, književnost, literatura in slovstvo (njih pomen razlaga v oceni Kidričeve knjige M. Rupel v Lj. Zvonu, 435). Za starejše slovstvo zadostujeta izraza pismenstvo in slovstvo, kakor naziva tudi Skerlić in kar je v Lj. Zvonu 1927, 453, Kidrič še sam zagovar-

jal. Pod srbohrvatskim izrazom književnost ne bo nihče pojmoval kaj drugega kot literaturo, za kar imamo slovenski izraz slovstvo, ki ga nam je skoval Ant. Murko l. 1833. v slovarju. Za novejšo dobo pa naj se rabi samo izraz slovstvo, ker pismenstva tedaj več ne upoštevamo. Pa tudi za starejšo dobo ni potrebna ločitev v pismenstvo in slovstvo, ker oboje isto pomeni in ker bi morali potem tudi pisatelje razločevati. Starejši bi bili samo pisci, pismeniki ali kaj? In vendar tudi Kidrič ime- nuje Trubarja, Dalmatina itd. pisatelje (prim. str. 62 itd.).

Iz jezikoslovnega področja bi pripomnil, da se na str. 83. in 126. napačno rabi izraz »muzikalni naglas«, ki pomeni neki drugi pojav v fonetiki; tu bi se moralo reči: pesniki so se ravnali po naglasu stopice.

A. Breznik

5. Izidor Cankar: **Zgodovina likovne umet- nosti v Zahodni Evropi**. I. del, 3. snopič. Arhitektura. Izdala Slovenska Matica. V Ljubljani, MCMXXIX.

Tretji snopič obravnava arhitekturo prvega tisoč- letja po Kr. in zaključuje prvi del Cankarjeve zgo- dovine likovne umetnosti (predlanskem je izšlo sli- karstvo, lani plastika prvega tisočletja). Koncem prve- ga dela je bogat seznam slovstva, ki prihaja v po- šte, slik in imen. Snopič ima štirideset posrečenih reprodukcij stavb in tločrtov v tekstu.

Cankar loči v razvoju arhitekture prvega tisoč- letja starokrščansko, merovinško in karolinško dobo. Izmed obeh tipov starokrščanske stavbe, bazilike in centralne stavbe je v razvoju umetnosti v Zahodni Evropi važnejša vzdolžna bazilika, ki načinja »bo- gati, vekoviti in nepretgnani rodovnik krščanske cer- kvene stavbe«, ki je »podlaga za ves nadaljnji razvoj cerkvene stavbe prav do današnjega dne«. Cankar najprej uvaja v arhitektonski pojem bazilike Kon- stantinovega časa (tri ali pet vzdolžnih ladij, srednja višja, prečna ladja, apsida, atrij), potem podaja pre- gled ohranjenega materiala, ki pa je do danes veči- noma izgubil svoj prvotni značaj in skoraj do nemož- nosti otežuje rekonstrukcijo podrobnega formalnega razvoja od stoletja do stoletja.

V poglavju »Izvor bazilike« pride avtor k proble- mu, ki je bil zadnjih trideset let eden izmed najbolj živahno diskutiranih na strokovnem polju. Vele- pomembno dejanje bazilike v razvoju, ki se koncem antike že dovršena, kot Feniks pojavi, je izzivalo arheologe in umetnostne zgodovinarje k reševanju vprašanja, odkod bi se bila ta stavba vzela. Nekateri so iskali prednikov bazilike v cella trichora, drugi v rimljanski atrijski hiši z alami in tablinom, tretji v rimski tržni baziliki. Za vse te domneve so razlogi pro in contra; avtor pusti vprašanje o pravzorcju, ono materialistično-mehanistično zastavljeno vprašanje, ki je vodilo Strygowskega v orient do Indije (!) in si zastavi vprašanje po umetnostnem zmislu bazilike in nje odnosu do antike.

Cankar obravnava klasično grško-rimsko arhitek- tonsko misel, dalje poznorimsko centralno stavbo (Pantheon, Kolosej), razvoj iz brezprostorne, mate- rialne tektonike plastičnih individuov do plastično oblikovne, zaprte prostornosti. Kakor so dosedanji raziskovalci na tej točki presenečeni obstali, iskajoč manjkajočega medčlena do bazilike, se je Cankar okoristil z najnovejšo, epohalno najdbo, z odkritjem

Attisove bazilike iz leta 50. po Kr., ki se je našla leta 1917. pod razvalinami železniškega nasipa na progi Rim—Napoli.

Vprašanje izvora bazilike Konstantinovega časa je tako rešeno (brez orienta), prišel je na dan vzorec iz I. stoletja; ta poganska stavba, namenjena misterijskemu kultu v nebo odnešenega, simbolnega Attisa (spiritualizem), je formalno in duhovno povsem prava mati subjektivistične bazilike IV. stoletja in krščanske cerkvene arhitekture sploh. Avtor obravnava v nadaljnjem še arhitekturne člene in njih razvoj in ostro opredeli umetnostni izraz antične in pokrščanske arhitekture: tektonski telesni organizem — novi idealistični spiritualizem in subjektivizem.

Potem obravnava centralno stavbo, izraz antične »kristalne telesnosti«, ki je krščanskemu zapadu manj služil, tam »ni imel domovinske pravice«, dasi je močno zakrnel antično miselnost in se nagibal k novi.

V merovinški dobi se pojavi zastoje; tedaj gre le za »krščansko-kolonizatorično razširjenje starokrščanskih stavbnih tipov na sever in zahod«, v karolinški dobi pa razvoj zopet oživi v zmislu reakcije na zgodnjerednjeveško umetnostno hotenje. Namesto stare metafizične spekulacije stopi v zvezi z novim kultom antike zopet težnja, ki se v arhitekturi javlja v nagnjenosti k »telesno-plastičnemu« idealu, tudi zopet k centralni stavbi (primeri v istem času prvo, plastično »predrenesanso« v slikarstvu in skulpturi!).

Karolinški realizem vodi v prostorno diferenciranje stavbe in v ritmično kompozicijo, ki postaneta v romanski dobi vodilni misli.

Za razumevanje razvoja je ta knjiga prijemljivo jasno in prepričevalno-plastično pisana; kakor prva dva snopiča, se odlikuje tudi tretji po sodobni zastavi vprašanja, sistemu in metodiki. Avtor je obdelal obširen material, posebno hvalevredno je, da je v širši okvir vpotegnil tudi spomenike iz naše okolice, Dalmacije in Istre, ki v splošnem razvoju nikakor niso nepomembni.

Nedvomno kaže prvi del Cankarjeve Zgodovine, da dobimo, ko bo tu celota, eno najboljših tozadevnih del v Evropi. Le škoda, če bi to delo, kakršno je, v svoji novosti, splošni važnosti in aktualnosti ostalo le nam in našim ozkim mejam porabno in ne bi seglo v široko Evropo. Njegovo mesto je na široko-evropskem torišču. S. Vurnik

4. Wł. St. Reymont: **Kmetje**. I. Jesen. Poslovenil Joža Glonar. Prevodov iz svetovne književnosti X. zvezek. Str. 257 in Opombe prevajavca. — Neugodne založniške razmere so krive, da smo dobili to veliko delo celih deset let pozneje in da bomo čakali še tri leta, preden ga dobimo v celoti. Za tedaj bi priporočili Matici, da nam v zadnjem zvezku oskrbi tudi spis o Reymontu in njegovem celotnem pisateljskem delu. Razpravo o »Kmetih« samih, ki so danes eno najznačilnejših umetnin novejše svetovne književnosti, prinašamo spredaj. »Kmetje« so težka naloga za prevajavca in zahtevajo pesnika in tenkosluhega poznavavca originalnega in domačega jezika. Jezik v tej povesti je zdaj dialektično brutalen in vendar stiliziran, zdaj sama pesem narave, nežen, pa zopet silen. Za prevod tega dialekta danes nimamo drugega jezika, kot je Finžgarjev v Verigi ali Razvalini življenja — zlasti, ker je dialog ves natrošen z

ljudskimi reki in samosvojo kmečko modrostjo — toda ta jezik bi utegnil biti »Kmetom« klimatično tuj, ker je zgoščen, jezik »Kmetov« pa je široka poljanščina, osladna in nasilna obenem — blizu taka kot v Novačanovi »Veleji«. Dr. Glonar je vzel tip vzhodnega štajerskega narečja, toda ne v vsem dosledno; tudi ni vedno ločil med govorom in čisto epiko. Tako n. pr. rabi v pisateljevi pripovedi, ne v govorih, štamperl (138) za kieliszek, gruška (65), dočim ima na prejšnji strani (64) hruško; zlodziej pomeni samo tat, ne razbojnik (137), kar tudi za zmisel govora ni prav. Kar se tiče dialekta, bi ga bil lahko še bolj barval, ne morda s samimi lokalizmi, ampak s stavčno ritmiko in dialektičnimi protezami. Zlasti težko je ugledati sentence. »S tujega voza zlezi, če treba, sredi morja!« (5 in še pozneje): Z cudzego woza — to złaż choć i w pół morza — original tu poje bolj kakor samo v asonanci; nemški prevod n. pr. ima tu poudarjeni zmisel: Vom fremden Wagen muß der Mensch 'runter, wenn es Zeit ist, selbst ins Wasser. V tem primeru vidimo, kako težek je tak prevod, zlasti pa slovenjenje govornice in ljudskih pesmi, ki jih je Reymont posebno koncem I. dela obilno uporabljal. »Lahko me, že veste, kam...« (42) je mnogo premilo za poljski »Ale, pocałujcie mię gdzieś...« in bi se reklo »E — pišita me, kamor hočeta...« Posrečeno so prevedena nekatera imena, n. pr. Nejček za Bartek, Jok za Kuba; toda Volja za Wola je kot krajevno ime pri nas skoraj brez vsebine; dobra je ločitev wójta in soltysa v župana in rihtarja. V splošnem se mora priznati, da je prevod dr. Glonarja korekten in da spričo skoraj nepojmljivih težkoč v mnogočem ubira tudi zvok originala. In to je pri »Kmetih« veliko! F. K.

Janko Glaser: **Čas — kovač**. Maribor, 1929. — Baš pred desetimi leti je Glaser izdal prvo zbirko »Pohorske poti«, s katero je v našo poezijo pritegnil vonj nove pokrajine, ki so jo doslej literarno izrabljali le tujerodci (Achleitner, Bartsch). Ta krajinska barvenost z lahko intimno čuvstveno liriko je karakterizirala prvo zbirko. Druga zbirka »Čas — kovač« pa ne samo, da se ni v ničemer premaknila v bližino sedanjega časa, ampak pogrešamo v njej celo tega, kar je imela prva zbirka: barvenosti, čuvstva in lirike. Poezije. Ostal je v njej le opis, doživljaj, misel. Sama snov, ki je ni gledal umetnik, ali pa ni dozorela v poezijo. Komaj v par slučajih.

Razdelil je Glaser to zbirko, ki naj bi izražala usodo človeka v času, v štiri dele, katerih prvi in zadnji sta zrastle iz svojevrstnosti Pohorja, drugi iz najintimnejšega družinskega življenja in tretji iz refleksije.

Prvi del naj bi izrazil hrepenenje po gorski preprostosti, trpljenju in veselju in po razvoženi zemlji, čuvstvo svežega jutra, oblakov preko solnca in večerne tihote, opojnost vinske jeseni in spokorjenosti zime. Pesmi so razpoloženske, ki pa ne izvirajo toliko iz čuvstvene impresije, kolikor iz razuma. Pesmice (Domotožje I, želja, Jutro) se namreč vidi, da so se spočele za pisalno mizo: ne izražajo kake notranje strnjenosti in nujnosti vezi s preprostimi drvarji, so le beg od lastne utrujenosti, izražen v nepoetični misli, hladno se blesteči iz poetičnega opisa. Pristnejše so ostale tega cikla (Večer, Zimska, Jesenska pesem), ki pa so strašno vsakdanje impresije.

Zanimiva pa je vsekakor »Sredi posekane planje« kot klasičen primer predimpresionističnega naturalističnega gledanja na stvari: posamezne sestavine vidi pesnik v zaporednosti in jih našteje v otipljivi stvarnosti brez osebne čuvstvenosti. Pa ni misliti na morebitni moderni novonaturalizem: manjka pesmi vse moderne dinamičnosti in sintetične realnosti. Pač pa sta lepi impresiji »Popotniki mimo solnca« in »Domotožje II«.

V drugem delu — intimno življenje — bi se morala predvsem izkazati moč pravega lirika. Pa prav v teh pesmih se vidi, kako malo je Glaser lirik, in kako konvencionalno notranje doživlja. Le »Jutranja pesem« in »Impresija pred spanjem« sta pesmi, ki imata ceno. »V mesečini« in »Kaj je že tako dolgo?« sta pa samo še snov brez liričnosti, le še povedane sanje. Verzi »Sinčku« in »Hčerki« so pa le verzificirane sentence, kakor jih človek piše ob vsaki uri brez poetičnega navdiha v spominske knjige, če ima primeren izraz. Kjer Glaser misli, da poje lirično pesem, le pripovedno veže miselno snov. Zato je močan tam, kjer ne gre za čuvstvo, le za posredništvo spoznanja (Na pot, Rodovnik).

Ker je Glaserjeva moč v karakteristiki, v miselni poenti in krepki besedi, so razmeroma dobre njegove literarne označbe (Deseti brat, Epitaf pesniku, Pesnik) v tretjem delu. Kompozicija večjih pesmi pa je vseskozi racionalistična, šolsko prozorna, zunanje shematizirana, ne notranje dinamična (Moj ded, Pesnik, Meditacija) in se tako tudi končuje v didaktični misli, ne notranje potrjeni resnici. Povedati pa moram tudi, da tako naivne »socialne« pesmi še nisem čital kot so »Sanje«. Nasprotno pa je po narodnem motivu spesneno »Darovanje« pravi biser.

V zadnjem delu sta v dvoje pohorskih refleksivnih doživetjih (Ob cesti, Ubranost) vklenjeni pohorska legenda (Mariborska legenda) in pohorska romanca (Pohorski svetniki). »Mariborska legenda« je sicer dobro pripovedovana, živahno in krepko pisana, pa brez prave etične globine in zato ne notranje umetniško zaključena. Zdi se mi kot bister studenec, ki se razlije v pesku... Rapsodstvo, vpesnjena anekdota. »Pohorski svetniki«, pa so za čuda lepa romanca, živahna in šegava, in bi enotneje in poetičneje zaključila zbirko kot literarna »Ubranost«.

Zbirka »Čas — kovač« je po vsem tem zelo nesodobna: ves duhovni napor zadnjih desetih let je šel neslišno mimo. Pa nočem soditi samo iz časovne relativnosti; tudi absolutno dobrih pesmi kateregoli pravca je v zbirki le par (Darovanje, Popotniki mimo solnca, Impresija pred spanjem). Vzrok je v Glaserjevi nezmožnosti, umetniško gledati na svet in ga z duhovno-čuvstveno silo dvigniti v poezijo. Nima tiste čarovniške palice, ki bi iz snovi ustvarila novo duhovno vrednoto: snov ostane snov, razpoloženje — opis, pesem — domislica, doživetje — anekdota. Ni pri njem neposredne lirike, osebno duhovnega gorišča, ki bi prečiščalo materijo. Kjer hoče v duhovno doživljanje, pade ali v abstraktnost — sanj in šolsko naivnost (Sanje), ali pa v literarnost (Večer, Ubranost). Ima pa Glaser dobro šolo, dober izraz ob župančiču (Moj ded) in zmisel za verz, kar ga ob njegovi realistični duševni nastrojenosti usposablja za izvrstnega pisca epitafov, epigramov in slavnostnih prigodnic. Tine Debeljak

Leopold Turšič: **Tiho veselje**. Založila Družba sv. Mohorja. Celje, 1928. (Mohorjeve knjižnice 24. zvezek.) — Poezija avtorja skromnih in simpatičnih popevcic ni bila notranji poklic, povelje in usoda. Tem pesmim manjka tega, kar je za umetnika-stvaritelja predvsem značilno, namreč osebne dinamike. Radi tega za razvojno črto našega pesništva niso niti značilne niti pomembne. Grešili pa bi proti pesniku, če bi ga sodili s tega vidika, zakaj sam je hotel ostati le »zadnji pastirček, zamišljen v piščalk«. Gre mu priznanje za to samospoznanje, zdi se, da ga prav zato ne moremo prišteti v vrsto lažipesnikov in epigonov. Zanje je značilna visoka ambicija ob pomanjkanju moči in sposobnosti. Tihovo veselje pa je izraz skladnosti med voljo in močjo, izrazit dokument vsega svojevrstno organiziranega človeškega oblikujočega duha, ki ga v estetiki tolmačimo z izrazom »dilentatizem«. Pesnik Leopold Turšič je takega poeta-amaterja tipičen primer, kar velja zanj vsebinsko in oblikovno skoraj brez pridržka. Tu in tam se pač iz kolektivističnega okvira izloči on sam, tudi motivno ga smemo vzporejati s težnjami njegovega časa (lepota domačinstva!), vendarle ostane splošna oznaka zatajitev osebnih in časovnih izrazitosti in značilnosti. Njegova pesem je primitivna tipična estetska kultura, vendarle bistveno različna od naše anonimne pesmi. Tam — početki organske rasti v diferenciacijo visoke kulture, tu — usedlina tradicije. Njen pomen je v tem, da bo v ljubezni dvigala in približevala literarni umetnosti najširše plasti slovenskega naroda. France Vodnik

Dela novoborcev, I. zvezek. **Oton Berkopec: Pesmi**, Ivo Sever: **Slavica**, tragedija v treh dejanjih. Knjižnica »Naša Gruda«. Št. 2, december. Ljubljana, 1928.

Kriza sodobnega slovenstva ni nikjer tako očitna kot v literaturi, kjer je v poslednjem času zazijala obupna praznina — absoluten nič. Najbolje je, da si povemo to v obraz, čeprav ta brezobzirnost zaboli. Kajti drugače bo prišlo pri nas v navado, da bomo namesto močnih, resnično umetniških del redno prejeli na ogled stvari, ki naj bi bile izraz novega slovenstva, a so v resnici samo dokument obupne nesposobnosti in duševne revščine. Tak dokument oslabelosti je tudi pričujoča publikacija, ki je, upam, prepričala tudi tiste naše ljudi, ki menijo videti v slednji kresnici meteor, da so — nasedli z geniji novoborcev.

Publikacija v glavnem obsega Severjevo tragedijo, kateri so kot nekak sprednji repek pridejane Pesmi Otona Berkopca. Te pesmi bi po svojem skromnem značaju sodile posamič v revije, tam bi se marsikaj zabrisalo, a tudi prezrlo, sedaj pa preočitno razodevajo svojo nebogljenost. Nič jih ne opravičuje in zaman se vprašuješ, čemu je bilo treba Berkopcu vse te neljube blamaže. Pomanjkanje avtokritike si razlagam tako, da je avtor zaverovan v podobe lastnega osebnega doživetja menil videti njih resnične odbleske tudi v pesmih, kar je pri mladem človeku psihološko razumljiv in neredek pojav. A na prvi pogled je jasno, da je Berkopec podlegel predvsem zunanjim vplivom in prepričan sem, da se ne motim, če vidim v njem žrtev tuje genijalnosti. Naj Berkopec na tihem vse to premisli in prizna — v samotni, odkoder naj se nekoč vrne prečiščen, zrel,

predvsem pa odločno sam, ne v družbi zvodniških mentorjev.

Tragedija v treh dejanjih »Slavica« je nezrelo, idejno in estetsko zgrešeno delo. Ne moremo pa za to iskati vzrokov zgolj v pomanjkanju stvariteljskih sposobnosti; marveč tudi v premalo jasnih pojmih o umetnosti. Zdi se, da pri njem le-ti odločno posegajo v umetniško ustvarjanje. Tako je tu očitna volja, ustvariti odrsko delo, onemogočila pisatelju, ustvariti tragedijo. Zdi se mi najbolje, opozoriti avtorja na to usodno zamenjavo pojmov in mu povedati, da je tragedija kot odrsko delo nezmysel. Red življenjskih kategorij je čudovito smotrni, prav tako se v umetnosti ne da delati nasilja. Razvoj gledališča se opira sicer na razvoj dramatične literature, gre z njo vzporedno, čeprav predstavlja neodvisno estetično kategorijo. Razvoj le-teh je utemeljen in določen po centralni ideji dobe. Izven tega dejstva bi se kulturna evolucija vršila neproporcionalno. Harmonija življenja bi postala utopija, izmaličenost in nesorazmernost zakon, pred katerim bi se borba za red izpreminjala v brezmyselno, kaotično relativnost. Kultura bi ostala brez trdnega idejnega oporišča, tega vrele ustvarjajočega optimizma, ki edini gradi sintetično. Idejni korelat optimizma je pesimizem kot izraz disharmonije, ki je nujna posledica relativizma vrednot — in v tem zmyslu ni nikoli tragičen pojav. Tragika je vedno možna le v svetu nepremagljivega reda in urejene smotrnosti, a izzovejo usodno križanje osebnega in nadosebnega sveta. — In sedaj nam ne bo težko razumeti, zakaj Severjevo delo niti kot tragedija niti kot umetnina ni mogoče. Prvič se poizkus, ustvariti iluzijo odra v okviru literature mora nujno ponesrečiti že zato, ker je vsaka estetska vrsta poleg drugih zakonitosti vezana tudi na poseben material, kar z nujnostjo onemogoča enotno izvedbo. To velja celo v slučaju, če bi zamisel odgovarjala zahtevam dotične estetske vrste. Ta mešanina estetskih prvin je prva organska napaka pričujočega dela. Poleg tega nas gradnja dela sama dovede do spoznanja, da je osnovano na intelektu in da sta se tu križala teoretik in estet. In tako ne najdemo v delu nobenega enotnega principa, ne oblikovnega ne vsebinskega, tudi če ga motrimo zgolj z literarnega vidika. Reči moremo sicer, da je delo v rodu z romantično simbolično igro, saj tudi tu osebe in situacije niso žive, marveč le več ali manj jasne projekcije miselnosti, čuvstvenosti in podzavesti. Le tako si je mogoče razložiti vsaj približno te medle sence nastopajočih postav, to brezzvezno nizanje predstav, to sentimentalno, literarno, nemogoče govorjenje. Toda za kaj prav za prav gre, je docela nemogoče spoznati iz dela, ki mu popolnoma manjka urejajočega principa, ki bi vezal elemente v smotrno celoto. Tudi kot ponazoritev abstraktne vsebine je treba ta način oblikovanja odklanjati, ne le kot tolmačenje dramatičnega konflikta, katerega pa v pričujočem delu niti ni mogoče ugotoviti. Iz raznih namigavanj slutiš za vsem nekako misteriozno alegorijo. Iz tega sledi, da Severjevo delo že po svoji oblikovni usmerjenosti ne more posredovati tragedije, ki je nujno navezana na svet osebnosti in njen notranji konflikt. Kvečjemu — če naj bi skušalo podati tragičnost ne kot fenomen, marveč nekako »objektivno« in samo na sebi, kar pa bi bilo z estetičnega

vidika absurdno. In to tudi je to delo, ki ni trdno zasidrano nikjer, zlasti tudi ne idejno — in to je glavni vzrok, da v njem ni sledu o tragediji. O čigavi le? Slavica je vendarle samo prispodoba, a tudi če ni — v njej ni ne etosa ne usode, brez tega višjega reda pa ni tragedije. Slavica je zapoznel izraz davno premagane romantične slabosti, neurejenosti, disharmonije in pesimizma. In to naj bi bilo slovenskemu občestvu — katarza in očiščenje v teh težkih dneh?!
France Vodnik

Daniilo Gorinšek: **Naokrog**. Pesmi za mladino. Založila in tiskala Brata Rode in Martinčič. Celje, 1928. — Gorinšek pridno piše in pričujoči zvezek pesmic za mladino je sedaj že tretja njegova edicija. Plodovitost vsakega pesnika pa je dobra, uspešna in splošno pomembna le takrat, kadar se zunanji prirastek krije z notranjo rastjo. To poudarjam radi tega, ker se mi zdi, da najnovejša zbirka Gorinška ne odkriva globlje od prejšnjih. Razmerje med že omenjenimi vrlinami in napakami se ni bistveno izpremenilo in čeprav ni to upadek, vendar tudi o napredku ni mogoče govoriti. Nekje sem avtorju nasvetoval izbor najboljših pesmi iz vseh dosedanjih zbirk, nekako lastno antologijo, kar bi nam pokazalo njegovo delo manj zabrisano in globlje. Pa saj to ni poglavitno. Najvažnejše je zaenkrat prizadevanje za notranjo poglobitev. Namesto lirizma, muzikalne virtuoznosti, abstraktnosti odločno svetujem preprost izraz, konkretnost, predmetno fantazijo! Uverjeni pa bodimo vsi skupaj, da je izmed čudes na zemlji najredkejši: če se v umetniku-stvaritelju prebudi — otroški genij.
Fr. V.

Slavko Savinšek: **Izpod Golice**. Ljudska knjižnica, 29. zvezek. Založba Jugoslovanske knjigarne v Ljubljani, 1928. Str. 549. — Dolga povest iz tihotapskega življenja na koroško-kranjski meji iz časa po vojni, ko so iz Kranjske nosili jugoslovanski tobak na Koroško, od tam pa saharin. Če jo primerjamo z Jurčičem, vidimo, da slovenski pisatelj nove dobe ne poskuša, da bi ga dosegel ali prekosil v vestnosti, s katero se je ugloobil v narodno čuvstvanje in slikovitost njegovega izražanja, ampak rajši tekmuje, da bi dosegel blažilni vpliv Krištofa Šmida. Včasih mu uide kaka lepota jezika, včasih uklone pristno občutje v izraz, večinoma pa je to naš stari realizem, ki je prestavljen v zvođenelo sentimentalnost. Pravi sicer, da so »Gorenjci trdi kot kamen, ki ga izrivajo iz prsti, da jim pognojena rodi mernik ovsa in pet ust krompirja«, toda v povesti manjka povsem te kremenitosti. Dogajanje je nabuhlo od vsakdanjosti, ne od domače izrazitosti, pisatelj se izčrpava v nepotrebnih samoumevnostih, zaradi česar mu je knjiga zrasla v nedoglednost.

Res je sicer spreten v prikazovanju dramatične napetosti, ki drži skupaj velike mase povesti, a to je le napeto pričakovanje onih, ki čakajo tihotapce, če bodo srečno ušli financarjem, ne pa zaplet ali razplet osebnega življenjskega čuvstva. Ti značaji nosijo premočrtno otopelost uradnih zapiskov ali tipično obledelost sentimentalnega romana. Kmetje, financarji in tihotapci so bolj shematični, brez prave karakteristike in brez značilnih znakov kmetiških značajev. Tako jih gleda meščan, ne pa tvorec značajev. Iz vsakdanjosti stopa v svetlobo domače izrazitosti stara Lona, ki razpečava tihotapcem blago, in močni

tihotapec Tilen, nekaj Krpan, ki meče financarje po tleh, da niti do strela ne pridejo. Čeprav se ne razraste v Levstikovega narodnega junaka, vendar ne pade na brezokusnost Krpanove kobile, ampak seže v etično jedro gorskega ljudstva, ki ima še nepokvarjeno občutje.

Drugače si pa pisatelj ne beli glave z notranjim obračunom osebnosti, zato sta sodišče in duhovščina, da spravita ljudi z državo in z Bogom. S simpatijo spremlja osebe skozi versko očiščevanje in tolažilo, toda to ni pogled v lastno očiščevanje iz notranje potrebe, to je le površen pogled v zunanosti službe in obredov, čista epika, ki boleha na dolgovezni vsakdanjosti. Domačega občutja na njej je toliko, kot ga ima razglednica z narodnimi ornamentami, ali gospodična, ki si dene gorenjsko pečo na glavo. To življenje nima pristne govornice; izraža se z gostobesednostjo, ki sega včasih v poetično zanesenost občutja, včasih v trivialnost.

Dr. J. Š.

Ivan Matičič: Na mrtvi straži. Vodnikova družba v Ljubljani, 1928, 111 strani.

Povest je iz šestnajstega stoletja, ko so turški poveljniki iz Bosne in Hrvatske napadali slovenske kraje in je bila od morja do Save proti njim ustanovljena vojaška granica, da odbija njihove navale, iz časa, ko so se kmetje proti graščakom vzdignili za staro pravdo in je reformacija pri nas pridobivala prve vernike.

Posvečena je spominu Herbarta VIII. Turjaškega, ki si je z uspešnimi napadi na Turke ob granici pridobil tak ugled, da je postal poveljnik trdnjave Sinj in kasneje glavar dežele Kranjske ter padel v boju s Turki v Budačkem dolu. Vendar ne dobimo od najvažnejše osebe jasnejše slike, kakor jo podaja suho naštevanje zunanjih zgodovinskih dejstev, ali pa, kakor smo si jo pripodobili po vojnih poročilih o kakem poveljniku v vojni. O človeku ne dobimo nobenega pojma, samo o poveljniku. Nekoliko bolj nam je pisatelj približal manjše osebe, kjer nas zanima podoben motiv kot v Juriju Kozjaku, da ujeti kristjanski dečki kot janičarji pridero v rodne kraje in odpeljejo svoje v sužnost.

Povest ima vse lastnosti in nedostatke kinematografske predstave. Zbuja grozo in odpor z deloma živimi in patetičnimi, dasi površnimi, tipičnimi slikami bojev, manjka pa mu poglobitve v dušo človeka in njegove dobe. To je samo spodbuda, naj kdo v resnici napiše zgodovinsko povest iz tega časa. Dr. J. Š.

Henrika Heineja Izbrane pesmi. I. Lirični intermezzo. Preložil Al. Benkovič. Tiskal in založil Hinko Sax v Mariboru. 1929. — Očividno je knjiga zamišljena kot prvi zvezek prevodov iz vsega liričnega Heineja. Ali je prevod tudi le izbor iz Intermezza, nisem primeril. Sodim, da bi kazalo izdati Heineja v izbranem res bolj izbrano, kakor pa je Benkovič »izbiral« dotlej. Prevod je stilistično dober, vonja, ki je lasten izvirniku, kaže pa malo. Heineja prevajati ni lahko. Prim.: Und sah die Schlang', die dir am Herzen frißt, ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist: in videl kačo, ki ti žre srce, in videl, draga, kak hudo ti dé... Kaj pa je zmotilo prevajavca, da je šel Sienkiewiczovo plehkost o Heineju za uvod v knjigo podajati, mi je neumljivo.

Dr. I. P.

Fran Roš: Medved Rjavček. Povesti za mladino. Tiskala tiskarna Brata Rode in Martinčič. Celje, 1929.

— Saj bi oblikovno in stilistično bilo, pa ni ne hudó pesniško ne bogato v invenciji. Takole pač, kakor še vedno pišejo, ki bi vse prej pisati smeli, preden mladini bajajo.

Dr. I. P.

Arthur Achleitner: Planinski kralj. Povest s štajerskega Pohorja. Z avtorjevim dovoljenjem poslovenil dr. Ivan Dornik. Cirilova knjižnica, XXIX. zvezek. Maribor, 1929. — Po dvojem vprašujem: čemu se je ta reč prevela, in kako, da se ni bolje »poslovenila«. Prevod je namreč, da v superlativu ne povem — prav hitrega dela dokaz...

Dr. I. P.

SRBSKO-HRVATSKO SLOVSTVO

Gundulićev Osman. Preradio u roman Dušan Bogosavljević. (Veliki pisci za omladinu, 3.) Izdanje knjižarnice S. B. Cvijanovića u Beogradu. 1929. (Cena 25 Din.) — Za podobnim poizkusom, podati v lažji obliki Njegošev Gorski venec, se je lotil tu Bogosavljević pač z večjim uspehom in tudi bolj prirodno predelave Gundulićeve sijajne in jugoslovanske največje baročne epike v »Osmanu«. Tako je dal zlasti šoli prav primerno knjigo. O načelu, ki mu služi kot prireditelju, govori sam tu in v uvodu pri Gorskem vencu. Sodim, da je knjiga šolsko dobra, ker je koristna. Princip in način predelave pa je problematičen. Kaj naj imam od pragmatično in še racionalno podane vsebine? Fabula vendar ni glavno! Glavno v pesmi je vonj, je duša, je lepota! Lepote pa v vsem takim ne pri nas ne pri Nemcih ni.

Dr. I. P.

Mićun M. Pavičević: Crnogorci u pričama i anegdotama. Knjiga peta. Zabavna Biblioteka, Kolo XXXVII, knjiga 451. Zagreb, 1929. — Pavičevićeve folklorne zbirke niso le genljivo lepi poganjek v zmyslu tradicije (Dositej, Vuk i. dr.), marveč žive knjige, cvetniki za izobrazbo in pouk, dokumenti naše svojstveno živeče duše, zrcalo ljudske psihe v Črnogorcih od včeraj do danes in še v jutri. Zapisovalec zasluži v dvojnem pohvale: je izvežban podajalec snovi, je pa tudi osebnostno interesiran ob nabranem. Vidim lepoto priče, ki jo daje, in jo ljubim, ker čutim, da zbiratelj sam veruje vanjo in jo ljubi. Peti zvezek njegovih prič je izbrano gradivo, antologija v okusni opremi, zato reprezentančna v sicer skromnem oblikovnem Kolu Zabavne Biblioteke. Knjiga za našo šolo in družino, duhovni Baedeker za vsakega izmed nas, preden bi šli osebno opazovat klasiciteto črnih gorá.

Dr. I. P.

GLEDALIŠČE

LJUBLJANSKA DRAMA V LETU 1928./29.

Ko pišemo obračun slovenskega gledališča za preteklo leto, lahko rečemo, da je povojno gledališče za nami. V desetih letih je naša gledališka umetnost pognala nove kali in se razrasla v celoto, ki se jasno loči od prejšnjih dob. V tem času smo odložili zadnje ostanke našega romantično realističnega gledališča, ki so se nekaj časa mešali z vizionarnimi eksperimenti skrajne teatralike, dokler nismo začutili, da se je podoba gledališča bistveno spremenila, uredila in da smo drugod, kakor se pri površnem pogledu zavedamo. Doba prehoda je za nami. Ne bo drugače, kakor da bomo povsod, tudi pri današnjem gledališču

prenehali govoriti o ozirih na račun neposredne preteklosti; treba se bo sprijazniti z dejstvom, da naš čas ne bo nikdar več tisti in tako cel, kakor je bila doba pred nami, in da je to, kar je novega, naše in ne tuje. Ne da se namreč utajiti, da so iz razrvanega duhovnega življenja povsod rastle tudi nove duhovne vrednote, tako naravno, kakor iz trpljenja mora vedno vzrasti poveljučana bolečina; iz gošče poizkusov, ki so bili marsikdaj tudi modna laž — katera doba nima svojih slabosti? — so nastale umetnostne oblike, ki se sicer še ne dajo tako jasno opisati, a po vsej svojstvenosti izražajo samo one to, kar danes čutimo. Način čutenja in mišljenja je drugi, in umetnost nujno postaja spet bolj cela, bolj sintetična, ne več analitična. Bilanca današnjega gledališča ni torej boj s kinom in drugimi tehničnimi konkurenti, kakršnih prejšnje dobe niso poznale, ampak je prihod nove drame, utemeljene v posebnosti časa in obnavljanje vseh tistih teaterskih vrednot, ki segajo iz preteklosti v sedanost in so današnjemu času potrebne. Današnje gledališče je spet lahko celota, iz katere govori sedanost in v kateri lahko dobiva preteklost svoj upravičeni, polnovredno sodobni temperament. Dober gledališki spored ne more biti nikoli zgodovinski pregled, ampak je izbrana skupnost pristnih etičnih gledaliških vrednot, ki izražajo polnost človeškega življenja, njegovo največjo radost, strast in žalost in tisto skrivnostno dramatično pravičnost, ki v nas deluje živa preko vseh časov in manir, je vedno veljavna in se razodene vedno nova, kadarkoli se dvigne zastor. V vsaki urejeni ali vsaj k enotnosti stremeči dobi je gledališče celota in le prehodne dobe goje duhovna in oblikovna nasprotja.

V tem oziru čutimo, da se naš gledališki spored že ureja in da je vodstvo v tem letu vsaj načelno izločalo plitvo blago in prepuščalo izključno zabavno stran slučajnemu gledališkemu občinstvu. Docela umetniškega gledališkega sporeda pač skoraj ni mogoče vzdržati, ker gledališče tudi mora denarno živeti, a dobro je, ako vodstvo načelno loči umetnost in gledališki zaslužek. Seveda so med redni spored prišle po slučajni potrebi ali pa tudi po premajhni umetniški doslednosti stvari, kot je n. pr. komedija »Kukuli« ali drama »Stvar Makropulos«; skoraj bridko je, da je celo izvirno slovensko dramo »Greh« po nekaj predstavah nadomestil teaterski kič »Theodor in comp.«. Sodim, da v takih slučajih mora biti umetniška volja vodstva močnejša kakor razpoloženje občinstva. Izmed lahkkih stvari je dosegal največji in najboljši uspeh stari teaterski šaljivec Nestroy, ki je na novo nastopal z burko »Utopljenca« in budil tudi s ponovitvijo »Tičev« spomine na dobrohotne čase sentimentalno burkastega meščanstva. S slabo lokalizacijo in praznimi anekdotami so hoteli podomačiti Haškovega »Švejka« in tako je delo izgubilo vso bistveno komično in vsebinsko verjetnost. — Izmed del, ki smo jih videli pri mladinskih predstavah, je najbolje uspela in sodobnemu čutu najbolje ustrezala anekdotna francoska komedijca »Modri osliček Miško«.

H glavnemu sporedu lahko štejemo dela: Cankar: Pohujšanje, Lepa Vida; Golia: Betlehemska legenda; Novačan: Herman Celjski (ponovitev); Golar: Vdova Rošlinka (ponovitev); Klambund: Krog skredo; Shakespeare: Romeo

in Julia, Ukročena trmoglavka (ponovitev); Tolstoj: Živi mrtvec; Ben Jonson: Volpone; Büchner: Dantonova smrt; Rostand: Cyrano de Bergerac (ponovitev); H. Bergmann: Nobelova nagrada; E. Burdet: Pravkar izšlo; Farrère: Bitka; Romain Rolland: Igra ljubezni in smrti in končno H. Ould: Piskač se smeje.

Najbolj boleča točka je naš slovenski program, ne samo zato, ker je naših del v primeri s tem, kar nam nudi svetovni spored, žalostno malo, ampak tudi zato, ker je razmerje našega gledališča do domače drame ostrejšje kakor ravnanje kateregakoli drugega gledališča. Kakor smo v presoji domačih del po pravici rigorozni, kadar gre za njihovo absolutno vrednost, tako nasprotno mora gledališče do domačih del pokazati več ljubezni in naklonjenosti, kajti ni v interesu narodnega gledališča, da postavljamo isto merilo za domača dela kakor za izbor celotne svetovne produkcije. Ne da bi zagovarjal slabo domače gledališče, a trdim, da je dolžnost domačega gledališča, pospeševati in podpirati dramatično produkcijo, bodisi da ne hodimo mimo slovenskih del, ki so uprizoritve vredna, bodisi da jih uprizarjamo z večjo ljubeznijo in četudi z večjimi žrtvami. Pregljevih »Ljubljanskih študentov« preteklo leto nismo videli, Cerkvjenikov »Greh« je prišel na vrsto kot neka slučajnost — sramežljivost je bila sicer upravičena —, A. Leskovec čaka, kdaj dobi odgovor na »Kraljično Haris«, ki jo je vložil še pred Pregljem.¹ Usoda današnjega literarnega dela je, da se spričo hitrega življenja v svojih okoliščinah neprimerno hitreje stara, da je samo na sebi pisano bolj bežno in da mu povečini nedostaja monumentalnosti. Gledališče, ki je poklicano, da prvo sodeluje pri zgradbi narodne drame, bi imelo v prijaznejših stikih s pisatelji velik posreden in neposreden vpliv na njihovo delo. Kar se tiče starejšega slovenskega sporeda, ne bi zagovarjal prežvekovanja ostarelih ali celo mrtvih dram, ampak želel bi, da gledališče z današnjim močnim teatraličnim elementom povzdigne in uveljavi to, kar je dobrega, čeprav ni prvovrstno. Skrb za slovensko dramo je samo naša zadeva, saj vidimo, da hodita Zagreb in Beograd dosledno mimo nje, saj nas je že dvakratno gostovanje v Beogradu dovolj prepričalo, da naša dramska umetnost n. pr. Belgrajčanov prav nič ne zanima. Temu dejstvu je treba pogledati v obraz in sramežljivi izgovori z vročino, poznim časom, ne povedo resnice.

Ko govorimo o skrbi za slovenski spored, moramo počastiti spomin Milana Puglja, ki je letos 3. februarja umrl v veliko škodo slovenskemu gledališču. M. Pugelj je mimogrede kot član uprave in pozneje kot režiser pokazal v vsej svoji človeški skromnosti in iskrenosti toliko velike ljubezni do slovenske drame, njenega živega jezikovnega čara, da njegov spomin ostane v zgodovini slovenskega gledališča za zgled. (Dalje) F. K.

¹ V okvirnem programu za prihodnje leto ne najdemo v glavnem sporedu nobenega slovenskega dela, ampak se imenujejo samo nekateri avtorji, ki so obljubili, ali pa že predložili svoja dela, tako kakor da še vse visi. V tem oziru je naša opera neprimerno bolj narodna, čeprav drama pozna slovenske avtorje, opera pa samo »jugoslovanske«.

KRONIKA

IVO VOJNOVIĆ

(9. oktobra 1857 do 30. avgusta 1929)

Lahko rečemo, da je z Ivom Vojnovićem umrla naj-representativnejša osebnost novejšje srbskohrvatske književnosti — bil je potomec visokih kulturnih tradicij starega Dubrovnika in preroški pesnik jugoslovanskega osvobojenja. Njegova dela je povečini izdajala Hrvatska Matica, a najznačilnejša so ponatiskovale tudi srbske književne družbe.

Vojnović je bil po poklicu sodni in politični uradnik na Hrvatskem in v Dalmaciji, od l. 1907. do 1911. pa dramaturg Narodnega kazališta v Zagrebu. Pozneje je živel samo književnosti. Vojna ga je vrgla v ječo, kjer si je nakopal težko očesno bolezen. Že l. 1915. je izgubil eno oko, zadnji čas mu je popolnoma odpovedal vid in v velikem trpljenju je preživel v Beogradu svoje zadnje ure. Pokopali so ga v Dubrovniku, kjer na starem pokopališču sv. Mihajla počiva med svojimi opevanimi dubrovniškimi gospodarji.

V Vojnovićevih delih se mešajo različni toki evropske književnosti, a nad vsemi prevladuje stremljenje, da ustvari svojstveno narodno dramo v velikem formatu. Nekajkrat so ga zanimali sicer zgolj literarni zgledi in manira (drami *Psyche*, 1889, in *Gospoda sa suncokretom*, 1912), sicer pa vidimo v vseh razvojnih stopnjah težnjo, da s krajevno tipiko in močno refleksivnostjo vpliva na čuvstva svojega naroda. Danes je očitno, da je njegov razvoj šel v simbolnih podobah naravnost v smeri njegove narodno politične ideologije in da so vse njegove osebe klicale od suženjstva k svobodi, od smrti k vstajenju. Prvi pripovedni spisi (*Perom i olovkom*, 1884, in roman *Ksanta*, 1886) imajo povečini samo romantično realistični dalmatinski in dubrovniški kolorit, a že v drami *Ekvinokcij* (1895) se nad živo realistično podobo dalmatinskega življenja in ostanki stare svobode — ljudska sodišča — dviga simbolna postava matere, ki sicer ne more rešiti sina pred tujino, a odreši sebe, da se maščuje nad nasilnikom, ki je vzel njej čast in prodaja mlade ljudi v tujino. Problem je moralen in socialen, v vsem svojem ozadju izrazito naroden. Dubrovnik s svojo zgodovinsko tradicijo in spomini na svobodo je postal Vojnoviću bolj in bolj močno oporišče pesniškega ustvarjanja. »Dubrovačka trilogija« (1900—1902) je najzrelejše njegovo delo. V triptihu izoblikovana elegična himna izgubljene svobode nam kaže uporno umiranje slave in ponosa, zakaj v vseh treh delih stoji na sredi heroična postava Dubrovničana gospodarja, ki ne pozna sprave s sedanjostjo. Odtod je šel Vojnović v srbsko narodno pesem in v *Smrti majke Jugovića* (1907) z ditiramsko dikcijo v treh spevih poveljal junaštvo in žrtev žene, ki ve samo za dolžnost in umira z vero v poveličanje trpljenja. Četrti spev tega simbolnega dela pod naslovom »Lazarevo Vaskresenje« (1913) se je rodil pod vtisi balkanske vojne l. 1912., ki pa ni izzorel v tisto pesniško polnost kakor »Smrt majke Jugovića«. Še dalje je šel pesnik v docela simbolističnem delu *Imperatrix* (1914), ki je izšlo po vojni (1918). Nastop mladine že poje pesmi vstajenja in povišanja Carice, heroizem starih in volja mladih kličeta k žrtvam, a mreža svetovnih

državniških spletk še zastira pogled iz mističnih slutenj v jasnino. To delo je vrh refleksivne moči in formalnih naporov Vojnovićevih. Za njim je zbral še svoje pesmi in manjše spise v *Akordih* (1917) in se po vojni vrnil k dubrovniški snovi v drami *Maškarate ispot kuplja*, a brez posebnega uspeha, dasi je drama šla tudi preko mej domovine.

Vojnoviću se jasno vidi, da visi sredi med dvema dobama, s srcem in mislijo je v preteklosti in prihodnosti; umetniško je docela eklektičen produkt svoje dobe, artističen narodni bard. Njegovo delo gre od simbolno prešinjenega romantičnega realizma do vizionarnega idealizma in se preliva v vedno bolj pestri baročni formalističnosti. Oblikovno je preveč stilist, da bi mogel biti elementaren. Če bi hoteli njegove poznejše drame popisati, bi jih morali razkrojiti v vse mnogolične sestavine evropske kulture, od homerske in aischylske vzvišenosti, krščanske simbolne obrednosti, iztočnih misterijev preko elementov ljudske pesmi do evropskega zapadnega artizma, italijanskega in francoskega. Sestaven del njegovih dram je legenda, v kateri opisuje pokrajino, osebe, njihovo psihologijo, nič manj važno kakor govor oseb. Z Vojnovićem je umrl evropsko orientiran naroden aristokrat. F. K.

ANTON P. ČEHOV

S posebno pozornostjo se je evropska literarna javnost spomnila petindvajsetletnice smrti Antona Pavloviča Čehova (rojen 30. januarja 1860, umrl 16. julija 1904). Čehov je preminul v Badenweilerju na Nemškem, kjer je iskal zdravja svojemu od jetike razjedenemu telesu; pokopali so ga v Moskvi.

Čehov zaključuje vrsto velikih ruskih realistov in nam je podal v svojih mnogoštevilnih drobnih delih najbolj ostro analizo sodobnega ruskega življenja, tistega, ki je s svojo tradicijo in kulturo umiralo v veličastni matorosti, in tistega, ki je prinašalo novih, še nepriznanih in neopredeljivih vrednot: brezobzirnega dela in volje do življenja. Tvorina moč Čehova je risanje ljudi na osnovi psihološkega naturalizma; z njim je pisatelj odkrival brez vsakega patosa sodobno stanje ruskega življenja: veliko domotožje, ki ne najde nikjer odrešitve, in brezupno vero v boljšega človeka — v daljnji prihodnosti; zato je Čehov smislil vso narejenost velikega življenja in iskal svojih pravih ljudi v majhnih, revnih in nesrečnih usodah in v komediji življenja, v trpki, maloveseli komiki različnih življenjskih naključij.

Umetnost Čehova je tesno zvezana s postankom Hudožestvenega teatra, ki je v dramah Čehova zmagal prav s svojim skrajno kultiviranim realizmom. Te drame: *Strička Vanja*, *Češnjev vrt*, *Tri sestre* je predstavljal leta 1921. moskovski Hudožestveni teater tudi v Ljubljani. Slovensko gledališče pa je samo že uprizorilo *Strička Vanja* in *Češnjev vrt* ter vrsto manjših igranic. Nam ga je prvi izčrpno predstavil dr. Ivan Prijatelj v *Momentih* (leta 1901.). F. K.

GEORGES COURTELINE

(25. junija 1858 do 25. junija 1929)

G. Courteline je bil eden najpriljubljenjših francoskih pisateljev v preteklih treh desetletjih. Že po svojem očetu Julesu Moinauxu, ki mu je vse življe-

nje ostal eden njegovih literarnih vzorov, je podedoval živ humor, ki ga je vezal s tenkim, duhovitim in včasih malo pikrim opazovanjem življenja. Pustil je filozofijo in stopil v vojaški stan, ki seveda ni mogel prijati njegovi šegavi in lahkotni naravi. Zato ni čuda, da so se mu vse trdote in budalosti vojaškega življenja pokazale v še grobejši obliki in mu navdihnile pikre *Les Gaietes de l'Escadron* (1886), *Le 51^e Chasseurs* (1887), *Le Train de 8^h 47* (1891), *Lidoire et Biscotte* (1892). Ko se je oprostil vojaščine, ga je zanimala okolica v ministrskem uradu (*Messieurs les Ronds-de-Cuir*), dijaško življenje v *Quartier Latin* in veseljačenje na *Monmartre*. Iz miljeja poslednjega je zrastle njegovo najboljše delce *Boubouroche* (1895), ki ostane kljub vsem posebnostim vendarle tip zaljubljene slepote. Med boljša dela nam je še šteti *La Peur des coups*, *Un Client serieux*, *Theodore cherche des allumettes*, vse iz srede 90ih let, ko je bila njegova stvarivna moč kvantitativno in kvalitativno na višku. Po l. 1912. ni več pisal, a njegova slava je začela rasti in rasla je vse do njegove težke smrti ob amputaciji noge.

G. Courteline je pisal drobne farse v pripovedni in dramski obliki. Po svoji umetnosti je čist Francoz, iz katerega diha esprit in pikrost francoske srednjeveške farse, Molièreova in La Fontaineova pikra duhovitost. V romantiki in naturalizmu je zamrl zmisel za lahkotno farso, ki sta jo v Franciji zlasti XVII. in XVIII. vek tako visoko cenila. Courteline je oživil to literarno vrsto in ji vdihnil nove svežosti, novega duha in čara. Prav v tem je treba iskati tudi vzroka njegove rastoče priljubljenosti tako pri najširšem občinstvu, kakor v visokih literarnih krogih. J. Š.

KNUT HAMSUN

Dne 4. avgusta 1929 je doživel Knut Hamsun (pravo ime K. Pedersen) sedemdeseto leto. Slovenska prevodna književnost ga pozna po njegovem mladostnem, vendar zelo značilnem romanu *Glad* (F. Albrecht), toda Hamsun je tudi lirik in dramatik. Najobsežnejše in najtehtnejše je njegovo pripovedniško delo, tako da spada Hamsun k reprezentantom novejšega romana. Hamsuna umetnika ni mogoče dobro doumeti, ne da bi ga poznali tudi kot človeka. Neizprosen nasprotnik vse lažnive moderne civilizacije in vendar poln vere v lepoto življenja, se je dolgo časa obupno boril za kruh in za življenje: opravljal je vrsto nizkih poklicev in preblodil skoraj ves svet; tudi kot pisatelj se je dolgo zaman boril za priznanje, šele *Glad* (1890) mu je prinesel zmago. Hamsun je v prvi dobi preganjal okorelo umstveno literaturo in doktrinarno avtoritativnost, zato so njegova dela polna odpora proti meščanski civilizaciji in oznanjajo beg v prirodnost. V tej prvi dobi, ko popisuje vrsto mrkih zgodb brez zmage, mu je bil v psihološki analizi vzor Dostojevskij, dokler se v romanu *Pan* (1894) ni docela osamosvojil in dosledno našel pot od civilizacije k naravi. Ves boj v življenju postavlja Hamsun na naravno neenakost obeh spolov, v neko kozmično celoto nasprotij: mož in žena se neprestano iščeta, sovražita in ljubita. Ker njegovim romanom navadno nedostaja močnega zunanje dejanja, zato so tudi njegove drame bolj psihološko lirskega značaja. Taka je tudi njegova trilogija *Pred vrati slave* (1895), *Igra življenja* (1896) in *Večerna*

zarja (1898). Prvo dramo poznamo pri nas iz uprizoritve Hudožestvenega teatra l. 1921. V vrsti kasnejših del je najboljši *Blagoslov zemlje* (1917), ki je bil nagrajen z Nobelovo nagrado. Prvotna avtorjeva vera v prirodnost je v tej novi dobi izzorela v moč dela v prirodi, v sreči svobodnega preustvarjanja zemlje — kar je veljalo že od nekdanj kot pot do najvišje človečnosti. Hamsunovo zadnje večje delo so *Potepuhi* (1927). F. K.

HUGO VON HOFMANNSTHAL

(1. februarja 1874 do 15. julija 1929)

S Hofmannsthalom je umrl eden najznačilnejših avstrijskih pesnikov. Nastopil je proti koncu prejšnjega stoletja v družbi z dekadentnim »Mladim Dunajem«, ki je s Herm. Bahrom in Arthurjem Schnitzlerjem kot naturalistična in simbolična struja dal celotni nemški književnosti značilne pobude in svojstvenosti. Hofmannsthal je bil reprezentant te družbe. Preko mehke transcendentne lirike pa se je kmalu razvil v izrazitega artista, ki je z esejem, zlasti pa z dramo iskal izraza svojemu aristokratskemu literarnemu nagnjenju. Spisal je vrsto drobnih iger lirskega značaja in v izredno ostro brušeni obliki. Pozneje se je zvezal z Reinhardtom in Rich. Straußem in skušal izraziti svoje literarne težnje z neposrednim teatrom in muziko. Ker je Hofmannsthalu šlo predvsem za čim popolnejši sodobni stilni izraz človečnosti, je prepesnjeval Sophokleja, srednjeveški misterij, Calderona i. dr. Najboljša dela te vrste so *Elektra* (1904), *Oedipus* (1906), *Jedermann* (1912) in *Das große Welttheater* (1922). Njegove dramatične podobe so barve in občutja, ekstatični ritmi, ki vzbujajo v gledavcu in poslušavcu individualna doživetja in zadnji namen drame: očiščenje.

Za Riharda Strauša, ki je dal njegovi *Elektri* enakovredni muzikalni izraz, je pisal libretta kot *Der Rosenkavalier* (1911), *Ariadne auf Naxos* (1912), *Die Frau ohne Schatten* (1918).

Hofmannsthalovi umetnosti gre predvsem za absolutno lep izraz, plemenito, resnobno pojmovanje vsega težkega v življenju, greha in smrti. Značilno je iz njegovih teoretičnih razprav tole mesto: »In vendar ni lepe in tudi ne pomembne vsebine brez resnično lepega oblikovanja, kajti vsebina se rodi šele z oblikovanjem; in prav tako ni lepe knjige brez lepe besede, kakor ni lepe podobe brez lepega slikanja — in prav to je kriterij lepe pisane knjige, da nam veliko pove, grdo pisane, da nam malo ali pa nič ne pove, čeprav v nji mogoče kaj izvemo ali doumemo ali si kaka dejstva predočimo... Boccaccio je svoje pripovedke tako napisal, da je v njih vse za večnost narejeno, in vendar so mu predmet srečanja zaljubljenec, zvičajne prevare zakoncev in druge slabe dogodivščine... Tako smo prišli prav blizu misli, da ni nobenega predmeta, ki bi bil sam v sebi vzvišen ali sam v sebi nizek, ampak imamo v osehah samo odseve duhovno-čutnega svetovnega elementa in ti odsevi so neskončno raznoliki z ozirom na svojo prednost in vrednost, kakor je pač ustvarjen igrajoči se duh.« (O lepi besedi.)

Hofmannsthal je bil izrazit Avstrijec v starem pomenu; iskal je zvez tudi s slovanskimi avstrijskimi kulturami, zlasti s češko; iz češke literature je tudi prevajal. F. K.



LOVIS CORINTH: DRUŽINA SLIKARJA RUMPFA

IZ NAŠE DNEVNE KULTURE

Prešernov svetovni nazor

Pod tem naslovom je priobčil Josip Vidmar v 5. številki letošnjega Ljubljanskega Zvona kratko polemiko zoper A. Pirjevca glede vprašanja o Prešernovem svetovnem nazoru, o katerem se je izrekel docela v skladu z miselnostjo naše dosedanje opredelitve, ki pa ni tako nesporna, kakor se navidezno zdi. Tu me zanimajo predvsem idejne osnove naše dosedanje miselnosti in zato pričujoče vrstice nočejo biti nič drugega — le mimogrede izrečena pripomba, v imenu resnice protestirajoči — liberum veto!

*

Pri nas danes marsikaj kriči po reviziji, zlasti odnos do premnogih ustvarjajočih duhov naše preteklosti ni jasen. Doraščajoči rod preživlja v sebi strašno etično krizo, zgrozil se je nad našo slovensko neodkritosrčnostjo, v mračni borbi s samim seboj trpi za usodo vsega narodnega občestva, potreba je v njem po velikem etičnem dejanju, hoče, da sežge v sebi vso od preteklosti podedovano slabost, išče odkritosrčnosti, jasne do brdkosti. *O da nam je priti do svoje podobe!* — moli ta rod v sebi za veliko, močno, odrešujočo slovensko katarzis. — Tu pa obnemorejo vsa zmehanizirana merila brez trdnega idejnega oporišča — prav tako kakor odpovedo tudi vidiki versko konfesionalne ekskluzivnosti, ki niso samo prezoki, kadar govorimo o duhu, ki veje, koder hoče, marveč stoje — absolutno vzeti — celo v ostrem nasprotju s pravim cerkvenim mišljenjem o kraljestvu božjem, ki ne sovпада z *vidnimi* mejami konfesije. Radi tega danes z vso odločnostjo v imenu resnice odklanjamo tudi ono famozno dualistično »ločitev duhov na Slovenskem«, ki je v posledicah — v opreki s plemenitimi nameni — povzročila le mehanizacijo slovenske duševnosti, tako da se je odslej neredko mislilo, da sme kdo zaradi napačno umevanih konfesionalnih interesov zanikati ali celo potvarjati resnico — in da je odslej zlasti slovenski libertinizem z nezaslišano predrznostjo in notranjo hinavščino *bre protesta* mogel vršiti nasilje v našem duhovnem svetu in se nelegitimno in neetično sklicevati na velike duhove naše slovenske kulture, ki so, v nasprotju z njim in zvesti božjemu klicu vesti, iskali in morda tudi našli osvobojajočo resnico izven konfesije — ali pa vsaj odkritosrčno izpovedovali svoj notranji kaos.

*

To je po moji sodbi tudi eden izmed vzrokov, zakaj je danes še vedno nezadostno rešeno vprašanje Prešernovega svetovnega nazora — prav tako kakor je še vedno nerešen njegov umetnostni problem. Grešili smo nad Prešernom takrat, ko smo naivno hoteli videti v njem idiličnega vernika, grešili smo nad njim takrat, ko smo izrekli anatema nad njim in nasprotja površno izpreminjali v protislovja — in grešili smo takrat, ko smo toliko vedeli povedati o njegovem resničnem in namišljenem »freigeistovstvu«, ne da bi ga

skušali duhovno opredeliti in spoznati njegovo edinstveno osebnost. Trdim, da je vpliv libertinizma na Prešerna bil površen, da more potem-takem biti le slučajna in zunanja oznaka. To je imel bržkone v mislih tudi Pirjavec, ko je — za Prijateljem sicer — skušal tolmačiti njegovo »freigeistovstvo« iz posebnih časovnih prilik — ne pa njegovega duhovnega sveta, ki ga tolmači — po Žigonu — iz njegovih poezij. Zato je tudi Vidmarjevo razlikovanje med »svobodomiselstvom velikih duhov« in pa med »svobodomiselstvom malih duhov« zame le znamenje notranje svetovnonazorne neenotnosti, neizdelanosti in nesigurnosti. Zakaj svoboda vesti in misli je nekaj drugega nego libertinizem, a tudi sicer le etično izhodišče svetovnega nazora — in Prešernov svetovni nazor bo treba tolmačiti iz globlje duhovne problematike onih dni, evropske in slovenske, predvsem pa bo treba preko vseh odnosov najti osebni problem, odgrniti edinstveno podobo njegovega duha. Pribijemo: *Prešeren je naš tragičen duh, ki se je iz nižin plitvega liberalizma dvignil na višine etične odgovornosti in brezpogojne pokorščine notranjemu imperativu.* Tak je bil že na početku svojega umetniškega ustvarjanja, ko je pisal — kakor v odgovor svobodomiselnemu utilitarizmu in materializmu — »Slovo od mladosti«, ta svoj pretresljivi in globokoverni — *manifest slovenskega idealizma!*

France Vodnik

Nаша podoba

»Jutro« je v svoji 76. številki z dne 30. marca t. l. priobčilo pamflet z naslovom »K vprašanju: Ali smo Slovenci religiozen narod?«, v katerem se avtor — neki mali »—b« — zaganja tudi ob nekatere moje kulturno-zgodovinske trditve in ugotovitve v uvodu k antologiji slovenske religiozne lirike. Poniževalno zame bi bilo, če bi odgovarjal na vse piščeve abotnosti, moram pa z vso odločnostjo protestirati proti nameri, predstaviti me kot nekaj, kar nisem, in pa proti poizkusu, izmalčiti pravo podobo mojega dela z lažmi in zavijanjem. Kajti nič drugega kot laž in zavijanje ni naslednji stavek: »Protireformacijsko dobo, v kateri nad pol stoletja ni izšla nobena slovenska knjiga, šteti med najsvetlejšo dobo naše zgodovine«, kakor to dela avtor vsaj indirektno (!), je stvar okusa...« Tako-le pisanje pa morda vendarle ni samo stvar okusa, marveč tudi stvar — vesti, in zares sem radoveden, kdo daje pri »Jutru« takim rečem imprimatur. Zakaj jaz sem se, menim, izrazil glede zgodovinskih dob nedvoumno in absolutno jasno. Pisal sem: »Res je, da so bila tri najsvetlejša obdobja naše preteklosti, namreč reformacija, romantika in moderna, odločno antiliberalno, to je sredotežno in bogoiskateljsko usmerjena; a prav tako je res, da je tedaj zorenje slovenskega duha prešlo v konflikt z *enostransko-objektivno* katoliško tradicijo. *Ta konflikt pomeni morda najusodnejši, a tudi najresničnejši in najsvobodnejši notranji spor slovenskega duha.* Ta spor se je pričel v trenutku, ko je slovenski človek postal notranje aktiven, in sicer iz individualnih in narodnostnih osnov. Radi tega

ni nič čudnega, če ta svetli stvariteljski trenutek pomeni rojstvo naše individualne kulture. Iz nje in zaradi nje bo slovenstvo živelo vsevdilj, svetlo in močno iz Trubarja, Prešerna in Cankarja.« (Križ I, 61.) Potemtakem vse drugo lahko odpade. Razumljivo pa je, da nekatere ljudi pri nas boli in jih je strah, ker je slednjič vendarle nastopil čas, ko bo novi rod dokončno odrešil od laži liberalizma — podobo kulturnega slovenstva.

France Vodnik

PREJELI SMO V OCENO

Arthur Achleitner: *Planinski kralj*. Povest s štajerskega Pohorja. Z avtorjevim dovoljenjem poslovenil dr. Ivan Dornik. Tiskarna sv. Cirila v Mariboru, Čirilova knjižnica, XXIX. zv. Maribor, 1929.

Fran Roš: *Medved Rjavček*. Povesti za mladino. Brata Rode in Martinčič. Celje, 1929.

Savo Čermelj: *Roger Joseph Boscovich als Relativist*. Posebni odtisk iz II. zv., 4. snopiča Archiva f. Geschichte der Mathematik, der Naturwissenschaften und der Technik. F. C. W. Vogel. Leipzig, 1929.

H. R. Savage: *Snubitev kneza Šamila*. Iz angleščine prevel Josip Poljanec. Čirilova knjižnica, XXII. zvezek. Maribor, 1928.

Karel Mat. Čapek-Chod: *Hojka. Nedonošen*. Iz češčine prevel Slavko Slavec. Književna družina »Luč«. Trst, 1928.

Henri de Regnier: *Beg*. Roman. Poslovenil Janko Tavzes. Ljubljana, 1928.

Jurkić Štefa: *Legenda u bojama i druge priče i pripovijetke*. Zagreb, 1928.

Novellen und Erzählungen. (Otto Ludwig, Zwischen Himmel u. Erde; Adalb. Stifter, Das Heidedorf; Jakob Frey, Das Vaterhaus.) Bibliothek wertvoller Novellen und Erzählungen. Herausgegeben von Dr. Otto Hellingshaus. B. 5. Herder, Freiburg i. Br. (Priznana dobra nemška novelistika.)

Prva izložba slavenskih exhibris u Hrv. Narodnom muzeju u Zagrebu. Katalog. Zagreb, 1929.

Slovenski tisk. Izdaja Zveza faktorjev za Slovenijo v Ljubljani. I. letnik 1929. Urednik Miroslav Ambrožič. — Revija ima namen širiti razumevanje za pomen tiska, širiti razumevanje za njegovo kvaliteto in delati na to, da se kvaliteta slovenskih tiskarskih proizvodov čim bolj dvigne. Poučuje o tisku, dovršuje strokovno terminologijo in objavlja sodobno slovensko bibliografijo (J. Šlebinger).

Velimir Gligorić: *Matoš, Dis, Ujević*. »Dom.« (Cir.) Beograd, 1929.

Izveštaj Matice Hrvatske za god. 1928. S imenikom članova. Zagreb, 1929.

Nova Europa. Knj. XX., br. 1 i 2. Grgur Ninski. Povodom postavitve Meštrovićevega spomenika Grgurju Ninskemu v Splitu.

Fr. Bradač: *Slovar tujk*. Jugoslovanska knjigarna. Str. 174. Ljubljana, 1929. — Namenjen vsem družabnim slojem.

Poročilo o desetletni upravni dobi (1. jan. 1919 do 31. dec. 1928) okrajnega zastopa v Mariboru z

uvodno zgodovinsko črtico. Založil Okrajni zastop v Mariboru.

Heinrich Federer: *Geht mir meine Wildnis wieder!* Umbrische Reisekapitel. Herder & Co., Freiburg i. Br. — Ljubke, tople impresije. Dehtijo brez tragike; idealizirano gledam svet in nastroj, kakor odsevan iz mirnega jezera, ki viher nima. Jezero brez viher — duša pesnikova: zanos pobožnega romarja, ki ne čuti široko, pa zato tem bolj intimno. Dr. I. P.

Knjige Mladinske Matice v Ljubljani za l. 1929.:

1. *Kresnice*, letn. II. Uredil Vilko Mazi.

2. Tone Seliškar: *Rudi*. Povest za mladino.

3. Radivoj Rehar: *Začarani krogi*. Bajke in pravljice. Ilustriral Saša Šantel.

4. Zmagoslav Pipan: *Kako smo delali radio*.

France Stelè: *Celjski strop*. Umetnostno-zgodovinska studija o stropu v »stari grofiji« v Celju. Mestni magistrat. Celje, 1929. — Z eno risano pregledno skico celega stropa in 26 slikami. — Celjski strop je eden najvažnejših umetnostnih spomenikov Slovenije.

51. izvestje državne realne gimnazije v Ptuj (1919/20—1928/9). Vsebina: Prolog, Ks. Meško — Ob šestdesetletnici ptujske gimnazije, dr. Josip Komljanec — Šolska poročila, Peter Holeček. — Ptuj, 1929.

Izvestje državne realne gimnazije v Celju za šolsko leto 1928/9. Celje, 1929. — Poleg običajnih poročil znanstveni članek: S. Brodar: *Potočka zijalka na Olševi*. Prva paleolitska postaja v Sloveniji.

France Stelè: *Sodni okraj Kamnik*. Topografski opis. Ljubljana, 1929. — Naroča se pri: Umetnostno-zgodovinsko društvo, Ljubljana, univerza, seminar za umetnostno zgodovino. (Vsebina: Bogato ilustriran opis vseh cerkva, gradov in drugih umetnostnih spomenikov kamniškega sodnega okraja.)

Mlada Bosna, zv. 3 in 4. Nova književna nastojanja. Urednik: Branko St. Kebelejić, profesor Učiteljske šole, Sarajevo, Salomova Palača III.

Aleksandar Vučo: *Ako se još jednom setim ili Načela*. Sa crtežima Marina Tartalje. S. B. Cvijanović. Beograd, 1929.

Državna hipotekarna banka kraljevine SHS. Izveštaj za poslovnu godinu 1928.

Časopis za zgodovino in narodopisje. XXIV. l., 3.—4. zv. Izd. Zgodovinsko društvo v Mariboru. — Iz vsebine: Fr. Baš: Maribor (Mestna meja). — Kotnik J.: Slovenski rokopis z Leš pri Prevaljah iz sredine 18. stol. — Izvestja. — Slovestvo. — Društveni glasnik.

Etnolog. Glasnik kr. etnografskega muzeja v Ljubljani. L. III. Ljubljana, 1929. — Iz vsebine: M. Murko: Velika zbirka slovenskih narodnih pesmi z melodijami. — M. Kus-Nikolajev: Hrvatski seljački barok. — I. F. Šašelj, avtobiografija. — K. Oštir: Japodi. — L. Ehrlich: Razvoj etnologije in njene metode v zadnjih desetletjih. — N. Županić: Antropološki karakter J. Cvijića. — St. Vurnik: Slovenske panjske končnice. — P. Skok: Iz slovenske toponomastike. — Kronika, referati, kritike.