

DOM IN SVET

LETNIK 40

V LJUBLJANI, 15. NOVEMBRA 1927

ŠTEVILKA 8



Franc Tratnik: Moja mati

Pometači

Janez Jalen

Metla je čudna kosa. Nikoli je ni treba nabrusiti, pa vseeno dobro odriva redí. — Joštan! Joštan!»

Sam nad sabo je zmajeval z glavo.

»Bi jo vrgel za plot, metlo, saj nič nimam opraviti na svetu; pa živ, hudimana, ne morem v zemljo.«

Opoldne si je še kupil hlebček kruha. Suh kruh in stare škrbaste čeljusti! Žaganje ne more biti bolj pusto.

»Za večerjo, Joštan, boš sam sebi voščil lahko noč. Nič ne de. Saj je danes petek in post. V starovernih časih so se tudi v soboto postili. Joštan, udari jo po starem! Ob kruhu in vodi. Ne laži sam sebi, Joštan, na stare dni. Ob sami vodi boš. Še si korenina, čeprav levo nogo vlačiš za sabo kakor mrtvo poleno.

Današnjega izpestovanega sveta bi bilo že do malice konec.

Jutri pod noč bo denar, kar ga bo. Pri Katri pod kostanji si boš zamočil grlo, Joštan. In okisana pljučka! Že dolgo jih nisem, zato mi sape zmanjkuje.

Eno je udarila. Dvignil se je iz veneče jesenske trave, uravnal levo nogo in se, opirajoč se na metlo, uravnovesil.

»Joštan! Jutri zvečer boš spet fant, čeprav je metla beraška kosa.«

Po strani, po fantovsko je potisnil na ajdovo zrno pretisnjen klobuk. Novega je kupil pred leti; vsa druga obleka ni bila njemu umerjena.

Zastavil je na ovinku. Kakor suho zlato je pošumevalo pod brezovim omelom odpadlo lipovo listje.

»Hudimana! Izpod listja je že večkrat metla brsnila kaj takega, da je bilo vredno pobrati. Joštan, če najdeš le za pol hlebčka, bo jutrišnji dan precej kratkočasnejši.«

Enakomerno je pošumevala metla.

»Prosit pa ne! V mestu ne! Gosposke babe preveč s pijancem časte. Dedci pa — več bi bilo lahko gospodov, ko vsi znajo pridi-govati.«

Kakor bi človeka zibal, je pošumevala metla. Solnce je gorko grelo v hrbet in Joštan bi bil najrajši legel nazaj v travo.

»Boš izbrskal tu v predmestju izpod listja kaj. Kdo naj pa izgubi? Beračija.«

Sama je drsela metla in kakor majhnega otroka je vodila Joštana za sabo.

Kakor sto in stokrat je zopet omelo odri-nilo mrtvo listje. Pobrale pa niso brezove mladike v cesto prihojenega, z dražljivimi barvami pretiskanega, na štiri vogle obre-zanega papirja. Z dlanjo bi skoraj vsega pokrila.

»Bankovec!«

Sama je brsnila metla listje nazaj. Še ozreti se ni upal Joštan, da bi ne opazili njegove sreče z vrečo predpasani Brvar in Nagode pod okroglim trdim klobukom in Skvarča v obnošeni salonski suknji in Peter

Kravanja, ki je bil včasih za policaja: »Ta, ta! Le zakaj so ga odslovili, ko ima tak nos!«

Previdno in počasi se je sklonil.

Pošumevanje štirih metla za njim je utihnilo. Ni še za trdno dognal, da je pobral staro srečko, že so stali pri njem Peter in Brvar in Skvarča in Nagode. Vsi štirje.

»Ne boš sam vsega spravil. Delili bomo!«

»Oho!«

»Kaj stiskaš v roki?«

»Nič.«

»Tisočak!«

»Ko bi ga res!«

»Pokaži!« je ukazal Kravanja. »Če ne... Jaz poznam postave!«

»Zato si prisegel k tako dolgemu peresu, da lahko nesklonjen po cesti z njim pišeš!«

»Joštan! Ne spozablaj se!«

»Pokaži!« so silili vsi štirje.

»Nalašč ne!«

Metle so padle v listje in v prah, osmero oslabelih rok se je stegnilo po Joštanu, da mu vzamejo tisočak.

Joštan, da bi se dal? Nikoli!

Pa so mu vseeno izvili ničvredni košček papirja, ga izravnali in ugotovili, da so se zruvali za prazno slamo.

Kravanja je grozil: »Da bi pridržali najdeno blago, si nas hotel zapeljati. Zato te lahko posadim v zapor.«

Joštan jih je zasmehoval: »Ali sem vas izvabil, da ste pokazali, kako ste grdi?«

Zamahnil so z metlami po njem. Joštan je odskočil na sredo ceste. Prav takrat je pribrzel okrog ovinka avtomobil. Nihče ga ni ne slišal ne videl, preveč so imeli opraviti sami s seboj — kakor bi bil iz zemlje zrastel je prhnil pred pometače in izbil Joštana v prah.

»Jezus!« se je prestrašila v kožuhe zavita gospodična.

Pometači so grozeče namerili in vsak je po svoje kriknil, vendar vsi eno; v štirih jezikih naenkrat je spregovorilo sovraštvo.

»Številko! Številko! Številko razberite, sam preslabo vidim,« je kričal Kravanja.

Avtomobil je obstal.

Prvi je bil pri njem Peter Kravanja. Obstal je kakor ulit na cesto. Pod usnjenim pokrivalom je spoznal mestnega svetnika gospoda Davorina Nagliča, uglednega trgovca.

»Klanjam se, gospod svetnik.«

Tudi Brvar in Skvarča in Nagode so se odkrili.

In Joštan, ki je že vstal, se je tudi odkril.

»Očka, jaz nisem kriv!« se je oglasil mlad gospod pri krmilu.

»Jaz tudi ne. Pa, saj mi nič ni!«

»Sem stopite! Nada, nalij mu kozarec konjaka.«

Nagode je šepetnil Skvarči: »Škoda, da ni mene izbilo.«

Joštan je prijel za kozarec — kakor vina mu je nalila Nada konjaka — popravil si je brke in obrisal z rokavom usta, se zasmeljal pijači in voščil: »Na zdravje!« in pogledal, kakor pogledaš po tovariših v krčmi, po gospodi v avtomobilu.

Odrevenela je roka in ni zanesla kozarca k ustam.

Iz obraza pa mu je sinilo sovraštvo in buljil je v gospoda Nagliča in premišljal, ali je pravi ali ni.

»Je, Mačkov Martin je.«

Zagledal je stražnika, ki se je podviral proti njim. Vse prepočasi mu je šel. Kaj, če avtomobil odbrenči? Postavil je pijačo na voz in stopil pred motor. Čez človeka ne bodo upali pognati.

»Gospod stražnik! Povožil me je. Zaprite ga!«

Stražnik je začel popisovati in je natančno izprašal Joštana.

»In Vaše ime?« se je obrnil k mlademu gospodu, ki je vozil.

»Pustite tega fanta! Onega, ki zadaj sedi, primite!«

»Kaj Vam je naredil gospod svetnik?«

»Kakšen svetnik! Mačkov Martin, pa ne svetnik! Slep!«

Tovariši pometači so se drug za drugim primerno oddaljili. Zavedeli so se, da so vsi v mestni službi in da jo lahko izgube, če gospod Naglič reče eno samo besedo.

Stražnik je osorno posvaril Joštana, pa to je Jošta še bolj vzdignilo.

»Tega lažnivca uči, ne mene!«

»Kdaj se je gospod svetnik zlagal o Vas?«

»Takrat, ko si ti še platno prodajal in sem jaz imel že dekleta in je tale tamle kramo prodajal.«

»Prenehajte, sicer Vas bom moral odpejljati!« je ugovarjal stražnik.

»Ali se tudi ti bojiš? Le poslušajte! Okrog mojega dekleta se je smukal in lagal, da se



Franc Tratnik: Grobar (Praga, 1907)

jaz z drugimi vlačim, ko sem kakor živina vlekel, da bi nama gnezdo zgradil.«

»Papa!« je kriknila gospodična.

»Nada, ne poslušaj pijanega norca! Poženi!«

Mladi gospod pri krmilu je pričel trobiti, da bi dobil prosto pot. Joštan se pred avtomobilom ni umaknil.

»Joštan, to ne spada sem!« je skušal miriti stražnik.

»Saj tudi Joštan ne spada z metlo na cesto! Sem nahranil za gorko gnezdo, pa sem vse pognal, ker sem mislil, da jo je preslepil, pa je ni, hvala Bogu; le drugega je vzela. Ko pa je zvedela, kako jo je Mačkov komi nalagal, je kmalu legla v grob. Bog ji daj dobro!«

»Stražnik, nam se mudi! Če imate še kaj, uredite brž!« je ukazal mestni svetnik gospod Davorin Naglič.

Kravanja se je prismukal k vozu in prosil: »Gospod svetnik, ko je že ravno natočeno?«

»Vzemi s kozarcem vred!«

Stražnik je potegnil Joštana izpred voza in mu vrgel struno na roko: »Z mano boste šli na stražnico!«

Avto je odpeljal. Pometachi se niso več menili ne zanj ne za Joštana. Obstopili so Kravanjo in zahtevali svoj delež gosposkega žganja. Peter ga ni bil voljan odstopiti, pa so ga primorali. Bili so posebni veljaki to. Brvar, ki je v fantovskem pretepu tovariša ubil in zato sedem let presedel, Nagode, ki je pri stricu v župnišču rastel in bi bil lahko za gospoda studiral, pa je rajši iz puščice v cerkvi drobiž pobiral, dokler ga ni stric spodil. Skvarča pa je mirno čakal, kaj mu bodo pustili, če mu bodo kaj, Skvarča, ki se je umaknil vsakemu delu, če se je le mogel.

Stražnik in Joštan pa sta šla na stražnico. Joštan se je že umiril in kakor bi se ne bilo nič zgodilo, se je pogovarjal s stražnikom. »Da sem mu le povedal! Laže bom umrl.«

Zopet je obstal Nagličev avto pred njima. Isti mladi gospod ga je vodil kakor prej.

»Gospod stražnik! Papa je prosil, da slučaja ni treba naznaniti in da moža izpustite.«

Avto je odbrnel, stražnik je odšel, Joštan pa je ostal sam sredi ceste.

Ni prijel več za metlo. Tudi sobote ni čakal in denarja. S trudnim korakom je zavil iz predmestja na kmete.

V prvi bajti je poprosil za prenočišče. Dali so mu tudi večerjo.

Ni mogel zaspati. Saj se mu je zdelo, da je od fantovskih let naprej živel samo za današnji dan. Sam s seboj je v listju glasno govoril: »Ni upal pred sodnijo, ni upal. Tam mu jih bi šele povedal!«

Vse svoje življenje je videl pred sabo od svetle kose do oguljene metle.

»O Bog, da se človek tako zavrže! Ni prav, da ne morem pred sodnijo! V časopise bi prišlo, pa bi ljudje vedeli, kako in kaj. Zakaj me ni povozil vsaj na domači vasi, kjer častijo njega z gospodom, mene pa z izgubljenim človekom zmerjajo in se boje, kdaj bom omagal in na srenjo padel.

Sem pa včasih Boga premišljeval, kako da si je dvojno delo napravil, ko bo vsakega posebej sodil, nazadnje pa še vse skupaj. Sedaj vem. Zato nas bo dvakrat za lase prijemal, da se bomo ogledali, kakšni prav za prav smo.«

Ko je razmišljal, kako bo Kristus na lačne in žejne, na popotne in neoblečene, na bolnike in jetnike pokazal in razsodil v večno trpljenje in večno veselje, se mu je izmučen obraz razjasnil v rahel nasmeh in je zaspal.

Zjutraj ni zavil proti rodni vasi. Ni. Srečal je otroka s torbo čez rame. Pozdravila sta se in šolarček ga je vprašal:

»Očka, kam pa?«

»V dolino Jozafat sem se namenil.«

»Kaj ne, za tako dolgo pot sem pa jaz še premajhen?« je zamodroval mali.

»Da bi nikoli tako velik ne bil!« mu je voščil Joštan in počasi, kakor megla brez vetra, povlačeval za sabo olesenelo levo nogo ob cestnih odrivačih.

Boji

Jože Pogačnik

Vodeni mehovi:
tema so dnovi.
Drevesa vije:
nalivi, vetrovi.

— V teh dneh upornih
do vrat pekla
kot da se duša
je ugreznila.

Še teče od streh,
zašel ni oblak,
še v solncu vrti
se list lahak.

— Od mrtvih sem vstal,
čez Golgato grem
v nebeško mesto,
v Jeruzalem.

Odmevi v Planici

Silvin Sardenko

Iskren

Pojdem s prvim dnem v Planico —
po kraljico, po resnico:
rad obraz bi videl njen.

Iznad silnih skal in skladov,
iznad padcev in prepadov
vsaj odmev bom čul — iskren.

Odsev

Zadnje zvezde so z višine
se nagnile nad planine:
slišale so src odmev.

Dvignile so se planine
na višine, na strmine:
videle so duš — odsev.

Za menoj

Vigred sklanja se k jeseni:
Moji cveti so iskreni,
rjav in rezek sad je tvoj.

Jesen dihne: Vigred, vedi,
cvet in sad sta v isti gredi.
Vigred, ti greš — za menoj!

Visokost

Mojstrovka čez Mangart kliče:
Stopi, mojster moj, čez griče!
Koprnim kot kamenkost.

Mojstrovki se mojster javi:
Ohraniva si v daljavi
hrepenenja — visokost!

San

Divja roža nad potokom
čudi se kot nad prerokom:
Ti šumiš mi rajski dan.

Potok divji roži divi
se kot vili milostivi:
Ti dehtiš mi rajski — san.

Nasmeh

Bela pot in travnik bujen.
Vsa sem bela, ves si rujen,
lep je Stvarnik v vseh stvarih.

Travnik je čez pot zablislil:
Glej, srce je vame vtisnil,
tebi dal je svoj — nasmeh.

Konec sveta

De dolina pod planino:
Ko se dvignem na višino,
te ponižam do morjâ.

De planina nad dolino:
Ko se dvigneš na višino,
sestra, bo — konec svetâ.

Izvor

Potok v reko se zateče.
Pridi, brat! — mu reka reče —
v skupen tok iz skupnih gor!

Kam se moja bol izteka?
Vse zatajil v tebi, reka,
sem ime in svoj — izvor.

Pogled

Kaj veli morje gorovju:
Tvoj oblak je na valovju,
moti prosti moj polèt.

Kaj gorovje pravi morju:
Tvoj vihar je na obzorju,
moti jasni moj poglèd.

Modrost

Odnokod pojo zvonovi:
Mi smo novi, novi, novi.
Blagoslovi, Bog, novost!

Odgovarjajo stolpovi:
Mi smo stari, stari, stari.
Vojske varji nas — modrost!

Notranjost

Čez preteklost vre sedanjost:
Ti si bila zgolj zunanjost,
jaz sem sama notranjost.

Čez sedanjost gre prihodnost:
Sestra, ti si še negodnost,
jaz bom zrela — notranjost.

Spet

V jezero je belopeško
solnce vrglo luč nebeško,
ves je vnel se gorski svet.

Dan je zdihnil nad slemeni.
Z Bogom, gorski dom iskreni!
Vidiva se jutri — spet.

Matejev fant

Tone Seliškar

Votla gora nad dolgo črno hišo. Zapuščena fabrika, spremenjena v zasilna stanovanja za delavce rudarskega mesta, ki ga v polkrogu obdaja veriga ožganih hribov. Visoki in očrneli dimniki — pravljíčno mesto gorečih stolpov — stražijo v dolgi vrsti delavskih hiš. Same stare in zapuščene fabrike. Črni vežni oboki se odpirajo v nadstropja, škripajoči leseni hodniki so oglodani od neštetihs drsajočih stopinj. Stene, prepojene z vlago in oljem in znojem, zapirajo vase človeška srca. Sto bednih družin. Sto koščenih očetov in mater. Več sto črnih otrok na plesnivih slamnjačah. Zrahljana stopnišča in preluknjani podi ječe v njihovih stopinjah in kadar gre jok otrok od stene do stene, iz nadstropja v nadstropje, je gnezdo brez starih! V novih fabrikah, v votli gori grebeta kruh in smrt. In mladiči čivkajo...

*

Tik ob cesti je okno njihovega brloga. En sam prostor; temen in visok, da se v črnem brezzračju ne vidi strop. Troje otrok in noseča mati. In kadar je še oče doma, je petero življenj pogreznjenih v razdrapano kocko, v sajasto, zadimljeno, kakor da bi se kos predora postavil pokonci. In živijo. Od danes do jutri, od ure do ure. Pod oknom je kanal; po njem se pretaka umazana voda iz rudnikov, in podgane v njem žive lepše življenje kot ti sužnji, vkovani v moč in voljo despotovih dividend.

Kovač Matej in žena Lucija in Tonček, Francka in Meta. Družina. Miza, stol in klop, štedilnik, prevrtan od ognja in rje, postelja in cunje na tleh. Zvečer, kadar pride Matej domov, zapleše plamen svetiljke po golih stenah, skače po oknu in na njegovem obrazu in on je ves trd in okruten v svojih očeh. Visok in lačen in nenaturen v trpljenju in bedi. Molči in sede na stol. Podpre glavo in gleda. In vidi in gleda, pa že ne ve zakaj. Vidi pred sabo dvoje mračnih otroških lic. Dvoje skaljenih majhnih oči, ki čakajo. Ali vedo, na kaj čakajo...? Na pisano žogo, ko še ne vedo, kakšna je? Na konjička, ki je že pravljica, tako nedosegljiva, kakor zlato jabolko na rajskem vrtu? Na pozdrav in

smeh, na toplo besedo in poljub, ki je zakopan tako globoko v srcu, da niti ne vesta zanj...? Lucija stoji pri štedilniku in njena senca pada preko cele mize, kakor zvesti čuvar. Njen star obraz gleda v štiri telesa in njena nosečnost je strahotno pripeta na njeno okostje. Otrok novega krika — bolečin. Ko jedo, sklonjeni nad mizo, so brez misli in greha. Ponižani in zakopani.

Potem otroci zaspe, Lucija sedi na cunjah in pestuje in Matej lomi senco od stene do stene.

*

To je vsak večer. Matej hodi iz kota v kot in še bolj je okruten njegov kosmati obraz. Misli na vse in na nič. Misli na svojo ženo, pa se pretrga misel na otrokih. Misli so razbite in grizejo, kakor kljun ujedne ptice, v vso notranjost. In tako v mislih ljubi in sovraži, neguje in trga in besni. Senca gre za njim, kamorkoli stopi njegov korak. Občuti, pa ne ve, da je ljubezen strta in izžeta iz okamenelih žil, da je sovraštvo pohojeno in zadavljeno od belih rok, da je vse namočeno kakor preparat v fabriškem olju. Kadar se vzbudi iz verig človečnost, bruhne iz njega vsa sila zakopanega sveta. Tedaj ljubi svojo ženo in žena je vdana in umerjena ter sprejema njegovo ljubezen z mrzlo grozo!

*

Dete ji je zaspalo v naročju. Diha vanj in ga ziblje v svojih dolgih rokah. Tako so dolge in suhe, kakor da jih je trpljenje nategnilo in stisnilo! Redki lasje ji lezejo na oči, ki jih zapira in odpira, narahlo... Francka hrope, zavita v strgano konjsko odejo, in Matej hodi gori in doli. Njeno srce živi in krvavi in misli so zgnetene v edino zlo, ki še ni rojeno. Bolečina telesa je otopela in se je zagrnila v mračnost razbolene duše. Četrto gorje... Ko bi bilo lahko radost in veselo pričakovanje, kakor tam, kjer so svetla okna ob beli cesti... Gleda v otroke, pa ji nasmeh pomladi staro lice za dvajset let. Dete položi k Francki in vstane od tal.

*

Matej sede za mizo in Lucija sede nasproti. Molčita. Beseda je lena in gre težko iz trpinčenih možgan.

»Kdaj bo?«

Lucija se vzdrami pod tem ostrim nožem.

»Kmalu! Ne vem točno...«

»Gotovo veš. Potrebno je!«

»Mogoče že ta teden. Ali drugi teden? Naj bo kadarkoli! Čez sto let! Še takrat bi bilo prezgodaj!«

Matej zamiži in si biča vest. Kaj vest! Saj je ni! Ali mu Lucija očita...? Pogleda jo. In se objameta pogleda. Ne očita! Samo trpi. Matej išče, hoče se mu, čuti v srcu, da mora blažiti, da mora brisati okrutnost vsega: sebe, otroka, zakajenega predora. Vsega!

»Ali bo fant ali dekle?«

Lucija čuti blažečo ost svojega moža, ki ji greje srce. In se zopet pomladi v rahlem smehljaju.

»Fant. Tvoj fant bo!«

Tudi Matej se nasmehne. Okrutnost in starost lezeta z obraza. Glej, in v tem hipu je starec posegel v mladost. Smehlja se in Lucija se smehlja in predor je za en sam hip svetel in čist.

Ko ugasne luč, ležita drug ob drugem in trpita.

*

Noč je trudna in polna vzklikov. S ceste sveti svetloba cestne svetiljke. Matej kriči v sanjah, da se prebude otroci. S stisnjenimi srci lezejo pod cunje in kličejo:

»Mama!«

Lucija hodi od enega do drugega in jim polaga roko na vroča čela. Potem pestuje dete in ga hrani z mlekom. In zaspi. Ko se vleče dan med starimi fabrikami, zatulijo sirene na vseh štirih koncih mesta. Režejo mrak, prodirajo okna in preženejo spanec.

*

Nove fabrike so dolge in rdeče in zasople v večnem drhtenju. Muzika, ki jo le človek more prenesti, vihra po nedoglednih dvorinah. Mogočni stroji se blešče v jaki svetlobi obločnic in v olju namočeno jeklo se vrti, pada, se dviga, krči in širi. Hlasta in bruha iz sebe, tolče, pili, stiska in vari in transmisije se pode od stroja do stroja, skozi stene, skozi strop in brne. Roboti stoje pri njih in so pred svetlimi stroji umazani in znojni in tako revni! Stroji se blešče in svetijo. Vsake četrt ure jih brišejo, mažejo, olja jim vli-vajo in jih negujejo kakor čudovite dojenčke. Roboti pa so umazani in znojni! Kadar



Franc Tratnik: Berača (Ljubljana, 1908)

pride gospodar preko dvorane, poboža stroj in ga gladi. Hodi po znoju in je zadovoljen in vesel.

*

Matej ni nič. Mladost je pustil ob kanalu in se je ubijal v rudniku, dokler ni prvi-krat padel. Poslali so ga v fabriko, štirideset-letnega starca, in sedaj stoji od jutra do večera na železni lestvi, ki spaja dvorano s prvim nadstropjem, in pazi na ležišča koles, ki prenašajo transmisijo. Maže in gleda. Potem gre na drugo lestvo in maže in gleda. Kolesje se vrti, vrti, vrti od jutra do večera. Včasih za hip sede na železni klin in zapre oči. Kolesa pa se vrte v očeh, v ušesih, v možganih in je ves slab. Paznik švigne po njem z očmi in z besedo. Kadar zdrči jer-menje s kolesja, hiti in natika na blazno brzino. Jerman se včasih ustavi, kolesje nikoli, kakor da bi bilo iz pekla napeljano.

Paznik je že večkrat ogovoril gospodarja:

»Matej je preslab za to, gospodar!«

Gospodar niti ni pogledal na lestvo. Ujezil se je in mu odvrnil:

»Potuho mu še dajej! Za rudnik preslab, za fabriko preslab! Kaj pa še hoče lepšega! Čepi na lestvi in mu je prijetno!«

*

Opoldne mu prinese Lucija kosilo. Gre po hribu in obstane pri ograji gospodarjeve hiše. Na vrtu stoji bela miza in gospod obeduje. Vidi lakaja, ki nosi skledo za skledo, steklenice in kozarce. In gospod je. Počasi, lepo in lakaj mu streže. Toliko, da mu ne nese v usta. Potem se zlekne v naslanjač, prižge cigaro in mu je tako lepo. Lucija odmakne veje pa jo prepodi velika, črna doga. Zažene se v ograjo in gospod se smehlja in ji vrže meso. In žival golta. Lucija misli na Francko in Tončka in Meto, ki nimajo mesa.

Pred tovarno sede na kamen in čaka Mateja. Matej sede kraj nje in poje krompir. Bled je in bolan. Lucija ve, da je bolan.

»Pojdi h gospodu! Bolan si!«

Matej išče po žepih tobak in si zviije drobno cigareto. Kako je dobra! Kadi se mu iz ust in ne reče nič.

»Ali grem jaz? Bolan si!«

Matej se nasmehne skozi dim in je res tako bled pod črnim znojem. Pa ji reče, da jo pomiri:

»Od vročine! Danes je res čudno vroče.«

Lucija vzame lonec in gre. Na misel ji pride gospod, stopi do paznika, ki obeduje v svoji hišici blizu fabrike. Tja gre, k njemu, da ga prosi za Mateja. Matej je bled in bolan. Krvava skrb je v nji.

»Gospod, Matej je bolan...«

Paznik ve. On vse ve, pa ji pove:

»Seveda je. Toda gospod je zdrav pa ne vidi boleznii.« Pokaže z roko na gospodarjevo hišo in jo odslovi.

Gre tja. Obrne se že, pa se vrne. Stoji pri ograji, pa se ne upa. Gospoda se boji in črne doge. Toda krvava skrb je v nji in jo peha naprej. Pritisne na zvonec in čaka. Lakaj pride in se namrdne, vpraša pa jo vendarle.

»Za Mateja sem prišla. Bolan je. Ne more delati.«

Lakaj se skrivnostno smehlja, gre in pove. Gospod zamahne z roko in dremlje s cigaro v ustih in lakaj ji pove:

»Nima časa gospod!«

Lucijo presune in zabode v srce. Ko gre ob kanalu domov, je vsa uničena in strta. Križ se ji lomi od trpečega sadu, v nji pa je bolni Matej in skrb.

*

Zvečer je komaj prilezel domov. Otroci so se ga zbalii in zlezli v cunje še prej ko druge dni. Tudi ni hodil po sobi gori in doli. Večerjal je in se je zamislil.

Lucija je silno nesrečna. Ve, da je bolan, da je strt in onemogel. Kaj naj mu reče, kaj naj mu da, da ga razveseli in omoti... On pa jo vpraša:

»Kdaj bo?«

Lucija vsa v bolečinah ve, da bo kmalu, mogoče še nocoj, pa se zgrozi, ko vidi, da vstaja, da gre, brez pozdrava skozi vrata v noč. Ona ve, kako je tedaj. Glava ji omahne na mizo in težke solze ji gredo iz srca. Matej se bo žganja napil in bo še bolj bolan!

*

Krčma je skoraj prazna. Dva rudarja sedita za dolgo mizo in pijeta vino. Glasno govorita in se ne zmenita za Mateja. Tih sede v kot in gleda v kozarec žganja, ki mu ga je točajka prinesla. Popije in še naroči. Še in še. Ko leze ura že v polnoč, je Matej pijan in silno vesel. Vsa bridkost in bolešt je bogvekdje, on se smehlja in je otrok. Nagovarja točajko:

»Nežika, Nežika, kako si lepa! Hahaha, lepa pa, lepa, oj lepa...«

Točajka je zaspana pa ga podi spat. Matej pa pije žganje in ne gre. Da bi šel spat? Danes ne in nikoli! Zapoje si pesem in je v raju. Ko le mora iti, se guga po cesti in poje, zavriska in fabrike stoje na glavi. V sobi je še luč in Lucijin obraz je tako bridkosti poln, da mu zamre pesem na pijanih ustnicah.

*

Zjutraj je še bolj bolan. Z nadčloveškim zatajevanjem se vzdigne in stopa po prstih, da ne zbudi Lucije, ki jo bridki spanec še pestuje v naročju. Temno je še in tiplje z raztrgano bolečino v glavi skozi vrata in gre v fabriko. Ves je razdvojen. Besen obup ga davi in velika nemoč je v celem telesu. Srečava tovariše in dolga procesija se strne na cesti in tone v odprta žrela delavnic. Stroji pojo, Matej sedi na železni lestvi in maže svetla ležišča in kolesa se vrte, vrte, vrte...

Poldne se bliža. Matej leze z lestve na lestvo in leze tudi po tleh. Omaguje. Gleda na uro. Še pol ure. V levem kotu pod stropom se je snela transmisija. Že ga kličejo. Hitro!!! Zbere vse svoje moči, gre po klinih in prime za jermen. Iztegne se, da ga vrže na kolo. Ta hip pa dvigne njega v zrak, zavrti v kolobarju in stisne v zarezi na stropu.

Obvisi in umira kakor grozanska ptica. Val krvi se ulije na mogočni stroj, krik, vpitje. Stroji brne počasneje in se končno ustavijo. Tedaj pade z glavo navzdol njegovo truplo in tovariši ga obkolijo v smrtni tišini. Na transmisiji visi odtrgana roka in toči kri. Ko ga odneso iz tovarne, zaigra muzika jekla in se širi od nadstropja v nadstropje.

*

Lucija nese Mateju kosilo. Mimo gospodarjeve hiše gre in vidi gospoda, ko obeduje. Kakor vsak dan ga gleda in gleda lakaja in črno dogo. Matej pa je bolan... Vedno teže hodi in čuti vedno bolj: Tudi sama sem bolna. Mrzla in brez moči. In Tonček in Francka in Meta! O, Bog!

Pred fabriko stoje delavci v gruči in govorijo tiho, kakor da se boje. Na tleh stoji nosilnica in je s plahto pokrita. Lucija išče z očmi Mateja in oči obstanejo na plahti, ki je krvava. Ledena omotica ji šibi ude in ona ve ta hip, da je tam Matej. Ne vidi ga! Pa ve. Gre tja in tovariši se odmikajo. Stiska jih za grlo, zaboli jih v oči... Odgrne plahto: Matej leži in je mrtev. Obraz je neoskrunjen. Trd in vdan, kakor je bil še včeraj. Poleg njega leži odtrgana roka in ta roka je silno bela. Še prsti so beli in prosojni in so ta hip tako nežni.

Poklekne tja, pa je bolečina popila vsako solzo. To ubogo roko vzame v naročje in jo gladi. Mehko, da jo ne zaboli... Nežno in jo ljubimka kakor dete. Ne solze, ne besede ni iz nje. Taka je bolečina, da ubije srce in ga omami v brezčutje.

Potem vstane in pestuje roko in jo gladi in gre, gre s to belo, prosojno roko. Ne ve koraka. Gre pač, kamorkoli, sedaj ne ve nič...

Mimo ograje gre in črna doga se zaletava vanjo. Luciji je, da pogleda na vrt: Gospod sedi pri mizi in je in lakaj mu streže. Tik ograje obstane in gleda v vsak grižljaj. In se ji zdi, da se gospod širi in leze v neskončnost. Da golta Mateja... Grižljaj za grižljajem. Pa mu je zmanjkalo. Saj Matej nima roke.

Lucija vpije in kriči.

Gospodu so se naježili lasje, črna doga je planila v ograjo, pa je obstala. Lucija je zakrilila z rokami in silovit krik, ki ji je prišel iz dna telesa, jo je vrgel na tla.

Matejev fant se je rodil.



Franc Tratnik: Begunka pri zibeli
(Ljubljana, 1917)

Dež

Jože Pogačnik

Odnekod vsa žalostna
mimo mene si prišla.

Nemo pod dežnikom črnim
noč je temna s tabo šla.
Lučki — preplašeni ptici,
ustnici — dve trepetliki — —
Skoraj bi se zasmeljal,
a ti nisem nič dejal:

ker na tvoj dežnik razpeti
dež je trdi pritrkaval,
žalost tvojo, žalost motno
kradoma ti je uspaval...

Ko si mimo dalje šla,
še si bila žalostna?

Tam za goro

Matija Malešič

14.

Druge krivite...« Sto in sto paragrafov se kopiči v preudarnih nadzornikovih očeh. Široko čelo se mu rahlo nagubanči.

Nočem čutiti osti, ki jo je naperil name. »Krivim jih,« ugovarjam, »ker so mi vzeli Nado.«

»Tisti je, kakor čujem, drugače ime. Marica...«

»Ne mislim na njo. Huje ko vse to z Marico me boli, da so mi iztrgali Nado.«

Nadzornik misli drugače. Pa je obziren. Saj vidi na mojem obrazu, kako mi je pri srcu.

Obzirnost visokega gospoda s paragrafi v očeh me spodbudi. Zoper spodobnost in dolžno spoštovanje ga ne pustim do besede. Prepričati ga hočem o svojem. Razgovorim se. In se razvnamem in krilim z rokami. Pa jecljam. Pa bruham besede ko žveplo iz sebe. Pa mi trepeče beseda, ko da je je sram. Ne izbiram besed, pa zopet brskam po pravem izrazu.

Režé se paragrafi iz mirnih oči.

»Take pa le niso te gospodične in gospodje, kakor jih črnite.«

Da jim pogledate v duše, gospod nadzornik, kakor sem jim pogledal jaz.

Nadzornik se čudi. Sodnik, ki je izrekal take sodbe in jih tako utemeljeval, da mu skoraj ni ene niso razveljavili, še spremenili malo, tak sodnik bi moral presojsati ljudi, kakor so pač. In jih tako tudi soditi.

Saj jih! Ali jih morda ne?

Kje!

Gospodične: Revice! Vzgoja in prirojeno in tudi priučeno hrepenenje — pripravnih ženinov pa ni v tem oddaljenem kotičku. Kdo bi jim zameril, če privošči vsaka samo sebi sodnika in takega fanta, ko sem. In je vsaka prepričana, da je taka, ko si je želim; prisegla bi vsaka, da je zame, da me edina ona, nobena druga, samo ona osreči. Kaj je naravneje, ko da se je vsaka po svoje pobrigala, da doseže svoj visoki cilj?

Molčim. Kaj bi mu pravil, kako je Nada vsa drugačna, in bezal v svojo svežo rano.

Gospodje: Silne sile čuti vsak v sebi. Vsak bi rad nekaj pomenil. Velik bi bil vsak rad v čemerkoli. In iščejo torišča.

Pa raztrgajo človeku, ki je prišel s srcem na dlaneh k njim, svetlo zagrinjalo in ga pomendrajo v blato. Pljunejo v človekov vrt in si manejo roke, ko si pobit in v nesreči.

Nihče mi ni raztrgal svetlega zagrinjala in ga pomendral v blato? Nihče mi ni pljunil v vrt?

Nihče! Ker ni svetlega zagrinjala, ni vrta, takega vrta, o kakršnem sem sanjal. Je tu njiva, ki jo moraš orati, je tu gozd, ki ga moraš krčiti, če hočeš do vrta.

Pretežko delo to oranje in krčenje, gospod nadsvetnik! Pomislite: ujeti s petimi taroki napovedanega pagata! Prvi izvohati, kaj je danes v oddaljenem trgu na uradnem dnevu šepnil okrajni glavar krčmarjevi hčerki na uho. Razglasiti, kdaj je danes sodni predstojnik kihnil.

»Ne tako, gospod kolega!«

Povem: Na tisti njivi bi oral, rad oral — po svoje; v tistem gozdu bi krčil po svoji volji. Imam železne komolce, odrinil bi vsakega, ki bi mi prišel na pot. Ali na pot ni nikogar. Tam izza grmičevja in drevja pa povsod škodoželjni in porogljivi pogledi. Nobena brazda jim ni prav odrezana. Po svoje hoče, tepec! Kaj mi mar škodoželjnost in posmeh in prigovarjanje! Orjem, orjem v znoju ves dan. Drugo jutro vidim, da so mi vso zorano njivo posuli s peskom in kamenjem in jo spremenili v puščavo. Čemu naj bi bila moja njiva orana drugače ko njihove? Ne boš, brate! Da bi cvetela tvoja pšenica lepše ko naša?

Razume me gospod nadzornik. In v svojem mnenju logično izpelje misel do konca: Pomešaj se med tiste s škodoželjnimi in porogljivimi pogledi tam za drevjem in grmičevjem. »Ali,« pristavi, »tam pa krepko med nje s svojimi železnimi komolci.«

»Kontra pagatu!« rečem trpko.

»Nak, ampak kontra tebi, pobratim s škodoželjnim nasmehom. Te že odvadim škodoželjnosti, še nasmeh ti preženem z ustnic.«

»In solze ti privabim v oči.«

Nadzornik se niti jezi ne. Zdi pa se mi, da mu zopet lezejo paragrafi v oči. Zapridiga mi: Ves bi moral vstopiti med nje in se pomešati med nje. Ves — ali sploh ne! Pa sem stopil samo z eno nogo, z drugo sem stal v svojem imaginarnem vrtu. Posledica: vrta ni, še v sanjah več ne; oni pa, oni...

»... veliki...«

Zviška bi moral presojudati to: Misli vsak o sebi, da je veliko več in ve veliko več ko njegov sosed.

»Mars, kitajski zid in rumena nevarnost in Monte Carlo... O čemer pač pišejo časopisi.«

»Nekaj ste hoteli reči.«

Rajši molčim.

»In so srečni v tem svojem prepričanju. Žive mirno, problemov ne rešujejo ko midva...«

Čutim migljaj, pa ga nočem razumeti. Brska po kazenskem spisu Boštjanovega Lojza. Prav po tem spisu brska. Povem v tonu in naglasu njegovih besed: »In ugrizne drug drugega, kjer le more.«

Vidim, da je nadzornik sit tega razgovora. Brska, brska po kazenskem spisu Boštjanovega Lojza. Vem, kam bi rad usmeril svoje besede. Ponovi s poudarkom in glasom, ki mu ni ugovora: Toliko, o, koliko je energije v vsakem posameznem. Tesno nam je. Kam bi izžarevali vso to silno energijo? Kam, le kam in kod? Ventilatorja ni... Hudo je to, pa...

... pa: ré pagatu! si dopolnim sam. Oženimo te, pobratim sodnik! Ne ugovarjaj! Vse zaman! Gospod Anton, Vaši čevlji so blatni, kod ste hodili ponoči? Gospod okrajni glavar, kako Vas pogleda Vaša gospa, ko izve, kaj ste šepnili danes na uradnem dnevu krčmarjevi hčerki na uho? Gospod sodni svetnik, kihnilo ste danes v pisarni, da se je stresla soba in so odskočili spisi na mizi, robec ste pa doma pozabili. Boštjan, povabi nas v klet. Tvoje vino ni slabo, slanina je izvrstna! Povemo ti, kako je sodni nadzornik pestil sodnika, ki ga ne moreš...

Nadzornikov čas na vizitacijah je dragocen. Vidim, kako mu je žal, da sem ga zapletel v ta razmotrivanja. Sam jus, neizmeren, suhoparen jus migota v njegovih razumnih očeh. Pa najde hitro nit. Star lisjak in priznan jurist je.

»Toliko krivite druge! Slučaj pa... Mislim s tistim dekletom...«

Bobna s prsti po spisu Boštjanovega Lojza.

Ko na žerjavici sedim. Jezi me, zdi se mi, da je namenoma odprl prav ta spis.

»Sodnik ste! Če Vas toži... To je nerodno za sodnika.«

Sram me je. Semkaj je silil in semkaj dospel. Čemu, le čemu sem zavlačeval ta trenutek in govoril o drugih? Ko da sem sam sebe opravičil, ko sem pripovedoval o njih. To ima nadzornik, izkušen jurist, lepo sodbo o meni!



Franc Tratnik: Iz cikla »Begunci«
(Ljubljana, 1916)

»Rad bi Vam kako pomogel — vsaj s svetom — prebroditi krizo, v katero ste zabredli.« Miren in ničesar očitajoč ni njegov glas.

O, razjokal bi se pri misli: Ali naj trpim vse življenje radi nepremišljenega trenutka?

»Ali ve gospod predstojnik?«

Vprašanje me razvname. Mislite, da sem lagal, ko sem Vam pravil, kaki so? Še občinski ubožec, ki pometa ceste, je zadržal metlo in pogledal za mano, ko sem drevel na sodišče. Drevel sem, da utečem zijalastim pogledom. Vse mesto govori, da niste prišli nadzorovat sodišča, ampak radi mene. Še sam sem skoraj verjel. Je že moral kdo pisati...

Poudarim besede. Pa le zamahne z roko, ko da hoče odgnati nadležno muho.

»Pokličite gospoda predstojnika! Posvetujemo se.«

Predstojnik se me ustraši.

»Pobratime!«

Beseda me zbode z iglo.

»Gospod nadzornik Vas... te... kliče...« Besed ne govorim, nekako zamolklo jih hahljam.

»Če toži,« meni nadzornik.

Za glavo vzraste predstojnik. »To je zato, ker mi ni črhnil besedice, edinemu pravemu prijatelju!« In me ošine s pogledom, ki mi

privošči stisko in nesrečo. »Da si mi moško in prijateljsko potožil, bi ne bil sedaj tako bled in prepadel.«

Nadzornik napeto zre v predstojnika.

Bahavim besedam ne pripisujem odrešitve. Opazim pa, s kakim poudarkom in kako namenoma me tika pred nadzornikom. Dobro mi de v tej razdvojenosti.

Važno, pomembno in samozavestno razjasni predstojnik: Pred dvema letoma je spremljal Marico z veselice gospod z zlatimi naočniki. Priznala je materi, mati je povedala očetu, oče je pridrevel na sodišče. Pokleknil bi bil tedaj gospod z zlatimi naočniki pred predstojnika in dvignil proseče roke ko k molitvi. Oženjen, socialno stališče, ugled, skandal... Kako sta se pogledala in porazgovorila z Maričinim očetom, predstojnik ne ve. Ne bo pa molčal, če pride do tožbe in bi hoteli neskušenelega, mladega sodnika potisniti v blato.

Iz nadzornikovih oči beži jus.

Kri mi sili v glavo. Stiskam pesti. »Ti... ti...« grgram. Mislim na gospoda z zlatimi naočniki. Pa me ne razumeta. Gnev me davi. V pretrganih stavkih jima razložim, kako je prišel pred včerajšnjim k meni in na kaj me je nagovarjal.

»O, ti...« Tudi predstojnik stisne pest. Sedaj razumem, čemu se ne moreta z gospodom z zlatimi naočniki.

»Vidite, gospod kolega! Tudi če toži, ko to veste...« se veseli nadzornik.

Čemu se mi ne razjasni obraz ob preveliki predstojnikovi novici? Kaj, kaj še hočem v svojih mračnih mislih? Kaj hočem? Kaj... kaj hočem...?

Vstran, gospod nadzornik! Vstran, vstran! Kamorkoli, samo vstran! Čim dalje vstran, tem rajši! Daleč, daleč vstran od tod!

Predstojnika hipoma mine zadovoljnost. Nadzornik razume njegovo nejevoljo in njegove poglede. In mu pomore:

Vstran? Čemu? In kam? Kam pa? Povsod, v vsakem mestecu, v vsakem trgu, povsod je gospodov z zlatimi naočniki. Povsod so gospodje, ki imajo bradavice na nosovih, ki imajo košate brke, ki nosijo ščipalnike. In Maric je tudi povsod...

Če so! Sedaj, ko vem... Ko jih poznam... Kako ste rekli prej, gospod nadsvetnik, tisto o krogu? Pa če so, premislim, preudarim vse to! Drugod! Tu ne morem več! Od tu, lepo prosim, gospod nadzornik, od tu pa: Vstran!

Vstran, vstran!

Vstran, vstran, vstran! — — — — —

Hitreje, vlak, hitreje s tega nesrečnega mesta! Hiti tja za gore, hiti, hiti! Ne postoj v Ljubljani! Kaj bi človek povedal prijatelju, ki bi ga vprašal o petju škrjančkov tam za goro? Mimo Ljubljane hiti vlak, daleč, daleč popelji sodnika!

Daleč? O, ne nadremlješ se od Kolpe do Karavank, ne zatisneš še dobro oči ob Muri, že te bude v Rakeku.

Podpira glavo sodnik. Ko da ni več mlad. Hitreje, vlak! Kam, čemu hitreje? Kaj ne uvidiš, kako smo na tesnem? Zapri oči, pa te prebudi carinik, prespiš in zgrešiš svojo postajo.

Vozi vlak hitreje vsaj, da popelješ sodnika čim dalje od tega mesta, vsaj tja za tisto goro! Tam za tisto goro...

Tam za tisto goro, oj, tam za tisto goro so tudi gospodje z zlatimi naočniki, z bradavicami na nosovih, s košatimi brki, s ščipalniki. Boštjani so tam. Pa Marice so tam in Vere in Julke in Anice in Angele in gospe, ki odkrivajo odrske talente... Samo Nade, Nade ni...

Sunkoma se vlak ustavi. Sodnik skoraj omahne s sedeža. Čemu se še ustavljaš? Ko da nalašč nagajaš in nočeš pohiteti daleč vstran od mesta bridkega spoznanja.

Dvigne sodnik glavo. Postaja je vsa v rožah. Svetli rosni biseri trepetajo v jutranjem hladu po njih. Rože se dramijo po oknih kmečkih hišic tam za postajo. V grmičevju ob plotu poje slavec jutranjo pesem. Nad slamnatimi strehami se bori mrak z zarjo. Tiho, prelepo jutro vstaja za gorami.

Sodnik si menca oči. Po kristalih, nagosto posejanih po zelenem polju, mu zabega pogled.

O, koliko božje lepote v tem tihem jutru!

Da ne bi tam po tem zelenem polju, med to krasoto domovali škrjančki? In zapeli, ko jih predrami zarja...?

Ropotajo kolesa, Bega oko po zelenih poljih, vseh blestečih v jutranji zarji. In išče škrjančke. Rad bi čul sodnik v svoji zdvojenosti in razbolelosti petje škrjančkov.

Ni škrjančkov.

O, pa morajo, morajo v tej božji lepoti nekje peti škrjančki! Čemu, le čemu sicer človek hrepeni po njihovem petju vselej, kadar mu je hudo pri srcu?

PROSVETNI DEL



Franc Tratnik: V ateljeju (Praga, 1904)

Slikar Franc Tratnik

France Stelè

Splošno priznano dejstvo je, da je Franc Tratnik poleg glavnih impresionistov najvažnejša osebnost v slovenskem slikarstvu prvih dveh desetletij dvajsetega stoletja. Izgleda tudi, da bo v slovenski umetniški zgodovini trajno

zavzel mesto med impresionizmom in slikarstvom povojnih let. Ne moremo ga sicer prištevati k ekspresionistom, še manj h kaki drugi struji, po kateri se je javljal duševni nemir pred viharjem svetovne vojne ali po brezupnih vojnih dneh novo iskanje duševne fiziognomije človeštva, ki je iskalo trdnih tal. Nedvomno pa je njegovo predvojno delo za nas pomembno kot priprava na razumevanje nekkih osnovnih potez povojnega ekspresionizma.

V slovenskem umetniškem svetu svoje dobe stoji Tratnik od samega začetka nekako osamljen. Četudi je hodil deloma po potih, po katerih je prišla večina naših pomembnih impresionistov do svoje zrelosti, vendar niti Dunaj niti München nista odločivo vplivala nanj, ampak se je kar nekako udomačil v slovanski Pragi, ki jo je zapustil leta 1912. ter jo zamenjal s solnčno, v narodnem boju skrajno eksponirano in kipečih duševnih sil nasičeno Gorico. Pravijo, da mu je največ dal kot umetniku Čeh H. Švajgr, kar pa sam zanika in trdi, da je vse, kar je v tistih letih svoje kipeče sile ustvaril, spontano privrelo iz njega. Ako njegova predvojna dela danes pregledujemo, nam je jasno, da je njegova fantazija in literarno razpoloženjsko podajanje njegovih prvih let po svoje odsev tistega vretja v dušah in hotenjih srednjeevropske umetnosti, ki nosi nepreznatljivo etiketo secesija. Zato se ne čudimo, če ga v tistih letih najdemo pogosto zastopanega v ilustriranih čeških in nemških listih in da znan francoski pesnik piše k njegovim risbam verze v dunajskem listu »Der liebe Augustin«. Najbolj je bil menda domač v popularni češki »Zlati Prahi«, ki je prinesla njegove risbe »Hrepenenje«, lirično »Mojo pot«, »Vdovo«, »Izgnance«, Pravljico o sv. Treh kraljih in dr. Leta 1905. ga je povabil G. Mayrink v krog sotrudnikov dunajskega lista »Der liebe Augustin«, kjer je priobčil »Ob jami« in »Izgubljeni čas«. V Simplicissimusu je leta 1907. priobčil »Grob arja«, »V norišnici« in »Iz bolnice«. Povabila ga je dalje k sotrudništvu münchenska »Die Muskete«. Njegove risbe so priobčevali tudi češki humoristični listi »Humoristické listy«, »Švanda Dudak«, »Kopřivy« in »Karikatury«. Tendenca časa ga je vrgla v te kroge in poziv k sotrudništvu navedenih nemških glasil tisti čas ni ravno malo pomenil. Vseeno pa izjavlja sam, da ni čutil nikdar pravega nagnjenja, da postane ilustrator satiričnih listov, ampak ga je njegova notranjost gnala drugam, sicer tudi v literarno obeleženo umetnost, ki pa je skozi in skozi nekam socialno usmerjena in se giblje v nekem ozkem, a vsebinsko lirsko in epsko bogatem krogu slepcev, delavcev, mater, beguncev in bednikov vsake vrste. Njegovo torišče je postala odslej posebno risba s kredo, izvršena v večjem formatu. Posebno priznanje so mu prinesli »Slepici«, eno izmed najbolj znanih in popularnih njegovih del, ki jih je razstavil leta 1911. v razstavi češkega »Mánesa« v Hagenbundu na Dunaju. V ti smeri je deloval dalje med vojno in ustvaril ciklus »Begunci«. Po vojni se je en čas močno oprijel slikanja z oljnatimi barvami in ustvaril kot eno najboljših svojih del v ti tehniki »Slepo«. Zdi se, ko da je en čas podlegel sugestiji Jakopičevega kolorističnega kaosa in da so slike kakor Mira in druge neki odsev tega razpoloženja, četudi je vsa obdelava popolnoma druga, vsebina pa nekam vizionarna in tožna.

In tožno razpoloženje je pač bistvo Tratnikovega življenjskega nazora. Smeha, tudi transponiranega v abstraktnih formah, pri njem ne srečamo. Dobro mu odgovarja zgovorno literarno

izraženo razpoloženje slike »V ateljeju« ali sorodna, le bolj osebno formulirana »Moja pot«. Zdi se, da niti boem, niti umetnik, niti človek Tratnik ni doživel veliko veselih, brezskrbnih ur. Svoji usodi vdan je korakal skozi življenje in podajal zdaj svojo lastno tugo, zdaj jo zopet kot v zrcalo odbil v skupino delavk na polju, v slepce, ki brezupno tipljejo za solncem, v begunce, ki so samo golo življenje rešili iz požara in razdejanja, ali matere, ki jih navdaja naravnost animalična skrb za zarod, ki so mu dale življenje.

Skoro naravno se nam zdi, da je Tratnik prijel končno tudi za pero in zafilozofiral v odzivkih, tako zvanih aforizmih, misli o umetnosti. Takole je zapisal o nji, a pisal je o sebi in svojem notranjem življenju ter nam odgrnil tudi z besedo zaveso z nad tiste pozornice, na kateri se vrše njegove slikarske tvorbe:

»Pretesne so prsi, polne neizraženega hrepenenja in nerazodetih spoznanj, če nima umetnik zadostnega produktivnega daru. Srečen je le, ki ima večje produktivne ko čuvstvene kompozicijske zmožnosti.« (Ljubljanski Zvon, 1920, IX. aforizem.)

»Umetnik mora z gladkih cest tradicionalnosti na pot, ki vede k njemu samemu. Z izrazom svojega raziskovanja naj sledi občutjem srca in slutnjam duše. Kakor izraz, tako naj tudi svet in življenje, katerih obliko nosi njegova umetnost, ustvari in razvije v sebi. Njegovo delo naj vsebuje njegovo podobo in jo spopolnjuje. Skušaj naj v njem rešiti svoj jaz, ker to je največ, kar bi mu bilo mogoče doseči.« (Ljubljanski Zvon, 1922, II. aforizem.)

»Bistvo umetnosti ostane večno isto kot je narava ista, njen duh veže njeno preteklost z bodočnostjo, nje oblika pa se spreminja kot se spreminja zunanost življenja.« (Ljubljanski Zvon, 1920, XII. aforizem.)

In nazadnje se ti odkrije še užaljeni Tratnik, ki govori in grozi: »Neprijatelju, ki sledi hudobno tvojemu delu, se izogni. Kaznovan bo, ko v tvoji umetnosti kot zrcalu tvoje duše, prej ali slej ugleda spačeni svoj obraz.« (Ljubljanski Zvon, 1922, V. aforizem.)

Važna dopolnitev dela kakega človeka so vselej njegovi nazori o njegovem delu in poslanstvu. Umetnina je kot cvet, ki ga na deblu osebnosti požene brst iz nepojmljivih globin duše in čuvstvovanja ter z organsko nujnostjo, ne da bi utemeljevala svoj zmisel in svojo opravičenost, nastopi v vidnem svetu. Odklanjaj jo, zaničaj jo, če hočeš, ona je tu kot poganek neke sile, ki se je tvorno udejstvovala izven tebe, ki je morala v vidni, tvojim očem dostopni svet, če ti je to prav ali ne. Umetnina je konfesija osebnosti pa je tudi zrcalo in pogosto baš zrcalo tega, za kar ne bi hoteli, da stopa v dnevno luč in pred čemer se zgražamo, ako stopi v svet vidnih pojavov. Za stvaritelja je umetnina konfesija, izjava o njegovem žitju in bitju, vidna manifestacija onih tajnosti duše, ki bi sicer za večno ostale skrite soljudem. Za opazovalca je umetnina sicer vselej dokument druge osebnosti, a

pogosto vseeno uganka, sfinga; četudi je v trajno obliko vklenjena, je vseeno večno nedosežna v vsi svoji vsebini, v svojem pravem bistvu. Strune naše notranjosti zazvene ob nji mogoče semtertja adekvatno sili, ki jo je spočela, največkrat pa neadekvatno in če hočemo ne samo osebno doživeti delo umetnikovo, ampak tudi kolikor mogoče objektivno, nam je dragocena vsaka še tako skromna izjava umetnika o njegovem svetovnem nazoru, ki vklepa v sebi že tudi njegov umetniški nazor.

Ne vem, ali je Tratnik te svoje aforizme popolnoma samostojno formuliral ali pa mogoče s pomočjo že obstoječih sličnih formulacij. To je za nas vseeno; in tudi, če bi samo citiral nazore drugih, kolikor jih smatra za pravilne, bi nam odkrival svoj svetovni in umetniški nazor. Vzporredba z njegovim delom nas pouči, da stopa Tratnik v svojih aforizmih pred nas tak, kakor smo ga našli tam. Odsev boemske ideologije ter ideologije tako zvane secesije, ki je umetnosti vračala dušo, vsebino, literarnost in jo ožje vezala na dušo stvariteljevo kakor materialistični impresionizem, nam jasno stopa pred oči v II. aforizmu l. 1922. In globoka je resnica o tem, da je umetnost pojav duhovnega življenja, ki sicer vedno menja forme (stil), da pa je in ostane vedno ista v svojem osnovnem bistvu. To je velika resnica, ki bi je ustvarjajočemu umetniku skoraj ne pripisovali, ker je s tem priznal, da je le relativna vrednota videz, čutno dostopna stran umetnine, na katerega ustvarjajoči navadno prisega kot na najpopolnejše in skoraj bistveno.

Tratnik je še v enem oziru značilen pojav v novejši slovenski umetniški zgodovini. V mladosti, v dobi vretja stvariteljskih sil, se je pojavila v njegovi družbi skoraj neizbežna družica umetnikov novejšega časa, fantastična, le o svojem kraljestvu v oblakih sanjajoča »Musa boemica«. In kot senca hodi od takrat za njim skozi celo življenje, čeprav on že zdavnaj ni boem, ampak človek s kolikortoliko trdno življenjsko pozicijo in celo uradnim, vplivnim položajem.

Vseeno pa smatram, da je zgrešena primera med Ivanom Cankarjem in Tratnikom, ki jo je postavil »Tank« prav s te, posebno pa tudi z umetniške strani. Podobna sta si le v toliko, kolikor sta otroka iste časovne miselnosti, nepodobna pa v tem, da Tratnik v svojem bistvu ni bil nikdar revolucionar ali izpraševavec javne vesti kakor Cankar, ampak je njegovo delo, kolikor se da razlagati v tem zmislu, vedno bolj izraz splošnega razpoloženja dobe kot pa čisto osebnih doživetij. (Pred njegovimi popularnimi Slepci, Begunci, Materami je eden izmed utemeljiteljev poimpresionističnih smeri v slikarstvu, P. Picassó, izvršil svojega Slepca in druge motive iz življenja bednikov, ki so postali odslej ena izmed značilnih komponent poimpresionistične umetnosti sploh.) Tudi njemu se sicer doživeto pretvarja v umetnost kakor Cankarju, toda nikdar razen z malimi izjemami ni doživeto sub specie eternitatis, ampak le kot nekak odraz, simbol umetnikovih notranjih razpoloženj. V Beguncih, v Delu, v Slepkih,



Franc Tratnik: Iz cikla »Begunci«
(Ljubljana, 1916)

v Materah — povsodi je povedano isto: usoda, neizprosni nagon, ki deluje v življenju — ni pa v njegovem delu tiste svetle strani, ki jo ima tudi najturobnejša Cankarjeva, ki te dvigne v razpoloženja, ob katerih pozabiš vso kruto realnost in zapadeš sugestivni moči sveta breztelesnih sanj. Zato s Cankarjem živi že druga generacija in še vedno ne vidimo pravih potez njegove zgodovinske osebnosti, katere obrisi se zaostre šele, kadar se njen čar izživi. Pri Tratniku te bistvene poteze ni in zato on ni in ne bo oblikovalec duhov, ampak le umetniška potencia, ki se je močno osebno izrazila, ki je v dobi, ko je bil impresionizem pri nas na višku in so se naše oči komaj navadile na njegovo gledanje naravnih pojavov in rutino njih formalnega obvladanja v umetnosti, prvi uveljavil nov, času bolj odgovarjajoči socialni milje, in prvi v enostransko poudarjenih oblikah, za katere so merodajne tako zvane ekspresivne linije. Tako naj bo teža bremena v »Delu na polju« čim bolj občutna v držanju telesa, v obrazu žene v ozadju pa se izraža sama tuga in izmučenost. Prav radi tega je Tratnikova umetnost kmalu po vojni v borbi za novo, kljub uspehom mladih prvoboriteljev, doživela prav živahen simpatičen odmev.

Tratnikovo življenjsko delo pregledati ni posebno lahko, ker je večina njegovih, posebno

starejših stvari, nastala v tujini in tudi tam ostala. Pri nas niti ni mogoče več pregledati njegovega ilustratorskega dela, ker ga tudi sam ni zadostno registriral. Tudi je ravno prva faza njegovega delovanja v domovini skoraj neznana in njegov pravi umetniški izraz še ne zadostno ocenjen. Naš namen je bil, temu nedostatku nekoliko od pomoči, zavedamo pa se, da je to še vedno nezadostno. Mislimo pa, da danes že lahko pribijemo, da ima Tratnik svojo glavno dobo že za seboj in da je v svojem risarskem delu iz predvojne in vojne dobe ustvaril naši umetniški kulturi zaklad, ki bo ostal in ki bo kot zrcalo svojega časa na svojem pomenu še pridobil. Pa tudi to delo se deli rezko v dva dela: v onega iz dobe njegovega sodelovanja pri ilustriranih listih, ki bi ga mogli označiti kot secesionistično, literarno usmerjenega, in drugi del, ko je njegovo glavno izrazilo postala kredo in je našel sebe v miljeju utrujenih in razžaljenih tega življenja. Njegova olja so ob tem delu zanimiva, so dopolnilo njegovega umetniškega portreta, priznati pa moramo, da nas kljub njim še vedno bolj zanima napovedani »grafični«¹ ciklus »Osmero blagrov«, ki naj bi bili nekaka konfesija, kako je doživel sedanji čas.

Pregled novejšje umetnostno - filozofične literature

Franjo Čibej

Z umetnostjo v splošnem, z njenimi posebnimi panogami (z likovno umetnostjo, literaturo, glasbo itd.) in posameznimi umetnostnimi problemi se peča cela vrsta ved, ki tvorijo del modernih »duhovnih ved«. Te vede imajo v velikem obsegu filozofične in psihološke temelje, ki so često očitni, a često tudi podzavestni in implicitni. Umetnostne vede, začevši od najsplošnejših in spekulativno sistematičnih ved do najkonkretnejših specialnih in zgodovinskih panog, v veliki meri predpostavljajo filozofične in psihološke pojme; dokaj njihovih problemov meji na filozofijo, da je stroga razmejitev med obema grupama težka; i v metodah, i v predmetu umetnostnih ved so zapopadeni psihološki vidiki in stališča raznih »svetovnih nazorov«. Ne samo, da se filozofija (posebej še kulturna filozofija in estetika) in psihologija (psihologija umetniškega doživljanja in ustvarjanja, psihologija umetniških tipov) bavita z umetnostjo in v tem pogledu doprinašata svoj delež k rešitvi umetnostnih problemov. Tudi sicer uporabljajo umetnostne vede določene »pojme«, vidike, metode, stavijo si probleme na določen način; kratko rečeno, niso »brez

¹ Kljub izrazito »grafičnemu« značaju njegovih glavnih del je treba pibiti skoraj malo čudno dejstvo, da Tratnik ni grafik v modernem zmislu te besede in tudi ne čuti pravega, nagnjenja h grafiki.

predpostavk« filozofije in psihologije, da, često uporabljajo celó nezadostne pojme v vulgarne ali kake druge že zastarele filozofije in psihologije.

Umetnostne vede so torej v tesni zvezi z navedenima panogama. Sporazumno delo in raziskavanje more biti v korist obema. Moderne duhovne vede rabijo izjasnitve o svojih principijelnih vprašanjih in poglobitve svojega pojmovnega aparata.

V tem zmislu želi naš pregled novejšje literature posredovati med moderno filozofijo in psihologijo na eni strani in umetnostnimi vedami na drugi strani. Izkazati hoče na konkretnih zgledih, kje tečejo niti med obema vejama, kje je tudi specialist navezan na pomoč filozofičnih in posebej še psiholoških metod in rezultatov. Pregledati hočemo nekaj tozadevnih del, v kolikor so za umetnostno vedo pomembna.

1. Filozofična literatura

Delimo jo v dva oddelka, v literaturo, ki se bavi z umetnostjo in njenimi problemi in se v tem pogledu tiče metodičnih, logičnih problemov in sistematike duhovnih ved (specielno umetnostnih ved), in dalje v literaturo, ki se »filozofično« peča z prinaša kaj novega.

a) O prvem kompleksu vprašanj so zadnja leta izšla važna dela, na prvem mestu navajamo nadvse tehtno in pomembno delo Heidelberškega zgodovinarja in duhoslovca E. Rothackerja: *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften* (München, 1927, str. 170). Knjiga prinaša zgodovinski pregled o postanku duhovnih ved, skuša izkazati, kako tvorijo te panoge, ki se pečajo bodisi z življenjskimi sistemi (državo, družbo, pravom, vzgojo, gospodarstvom) bodisi s tolmačenjem življenja (jezikom!, mitom, umetnostjo, religijo, filozofijo in znanostjo) vendarle, kljub vsem nasprotjem, enoto, sistematično stavbo; vse porabljajo več ali manj isto metodiko, isti problemi se vračajo v vseh panogah — če torej izluščimo strukturo ene teh ved, veljajo ti vidiki eksemplarično tudi za vse ostale vede. (Če n. pr. zgodovinar filozofije raziskuje na Platonu le to, kar je na Platonovi filozofiji individualno Platonovega, kar je rezultat baš njegove osebne svojstvenosti, ali če se zanima le za to, v koliko je Platon rešil občeveljavne probleme resnice, spoznanja, metafizike itd., gre pri tem za isto razliko kot v umetnostni zgodovini. Enkrat nas zanima na Rembrandtovih slikah baš to, kar je tipično Rembrandtovega; zanima nas individuj Rembrandt z vsem svojim individualnim zgodovinskim ozadjem. Drugič nas zanima Rembrandt kot element celotnega umetnostnega razvoja. Rembrandta uvrstimo v razvojno črto umetniških stilov. Zgleda kažeta, kako gre v obeh slučajih za isti način stavljanja problema: prvič nas zanima »duhovna zgodovina«, drugič »zgodovina problema«.)

Rothacker pojasnjuje dalje logično razdelitev duhovnih ved (kar velja v splošnem, mora seveda držati tudi glede umetnostnih ved). Formalno-logično, to se pravi po načinu tvorjenja pojmov, po smereh, v katerih hočejo spoznavati, se dele duhovne vede v štiri grupe. V prvo (1) spada zgodovina dotične panoge (torej zgodovina umetnosti, zgodovina prava itd.). V drugo grupo treba prišteti dogmatične vede, kojih lo-

gično strukturo so dosedanje duhovne vede močno zanemarile. Le teologija in jurisprudenca sta izluščili splošno metodologijo dogmatičnega tvorjenja pojmov. A ta način tvorjenja pojmov nahajamo tudi v okviru umetnosti, oziroma umetnostnih »ved«, bolje bi morda rekli »ideologij«.

V čem je specifikum dogmatičnega zadržanja? Teolog v svoji dogmatiki vsebino religioznega izročila ali religioznega doživetja pojmovno eksplicira, sistematizira in teoretično utemelji; jurist pa pravni sistem, v katerem stoji, sistematično interpretira. Umetnostne vede sicer nimajo izdelane dogmatične panoge, a dogmatično tvorjenje pojmov porablja vendarle. Spomnimo le na estetiko umetnikov, izpovedi in programe stvarjajočih umetnikov. »Reflektirujoči umetnik skuša zmisel svoje umetnosti eksplicirati. Vsak hoče pokazati, da je prava umetnost in jo hoče z več ali manj velikim pojmovnim aparatom izkazati za pravo« (str. 25).

Tretja smer tvorjenja pojmov obsega kritične, normative ali vrednostnofilozofične panoge. Politična dogmatika preide v filozofijo države, teološka dogmatika v religijsko filozofijo, dogmatika umetnosti v estetiko itd. Vsem je skupen svojevrsten način gledanja, gre za občevaljavnost, za quaestio juris. Semkaj gredo problemi »resnična vsebina religije«, »nauk o pravem pravu«, »ideja lepega«, »vzgojni ideali«. »Dogmatik hoče interpretirati konkreten zmisel, v kojega resničnost veruje, s komer eksistencialno stoji in pade. Namen... estetikov gre za absolutno in radikalno utemeljitvijo« (str. 24).

Končno sledi še četrta grupa ved, grupa teoretskih disciplin in metod, in sicer spadajo semkaj čisto teoretske panoge, umetniške tehnike, razlagajoče, tipizirujoče in generalizirujoče vede.

Poleg teh nadvse važnih vidikov je izluščil in izkazal Rothacker nadaljnje temeljno dejstvo, da so vse duhovne vede po svojih metodah, ciljih, po stavljanju problemov globoko zasidrane v vprašanjih in razlikah svetovnih nazorov. V sodobnih duhovnih vedah nahajamo huda nasprotstva, boje glede »prave metode«; gre za vprašanje, katera izmed zgoraj navedenih metod je pravilna, ali raziskujemo zgodovino slovenske umetnosti tako, da smatramo umetnost za izraz celotne vsakokratne kulture, ali jo treba raziskati v zmyslu izoliranega stilnega razvoja; gre še za druga vprašanja. Zdi se pri tem, da smo bistveno zavisni od elementov svetovnih nazorov; vsaka metodološka odločitev, vsaka vrednostna sodba, vsak terminus je določen po perspektivi svetovnega nazora. »Če je biografija zgrajena tako, da se začne ali z rodovnikom, ali z zgodovino mladosti ali s poglavjem o duhovni zgodovini, je povečini že simptomatično« (str. 32). Nekatere vede so več zavisne, druge manj (najbolj splošne sistematične več kot najbolj specialne-zgodovinske), a zavisne so vse.

Velika zasluga Rothackerjeva je, da je v klasični formulaciji izklesal te svetovnonazorske kategorije. V več dimenzijah se dajo porazdeliti. Kratko poročamo o nekaterih, glede ostalih se sklicujemo na knjigo samo. Dopolnjuječ Diltheyovo razdelitev svetovnih nazorov govori R. o naturalizmu (1), dualističnem idealizmu (2) in objektivnem idealizmu (3). Gre za tri osnovne tipe svetov-



Franc Tratnik: Delo na polju (Gorica, 1914)

nega in življenjskega nazora, ki jih srečavamo povsod v življenju, vsak na svoj način vpliva tudi na duhovne vede. Naturalizem izhaja iz čutnosti, obstoja v dveh varijantah, objektivno-metafizični (materializem) in subjektivni (senzualizem), javlja se ne samo v naturalistični umetnosti, ampak tudi v naturalistični umetnostni vedi. Ideje, duha, vrednote reducira itd. Dualistični idealizem raztrga svet v dvoje polovic. Ni važno, kje je prerez (ali med duhom in materijo, živo in neživo snovjo, normo in tem, kar eksistira), važno je, da razpade istinitost v dvoje polovic. Baš ta dualizem skuša premagati objektivni idealizem, ki skuša najti sintezo in harmonijo med temi elementi.

Slično razpadejo svetovni nazori v drugi dimenziji v subjektivistične (individualistične) in objektivistične (zajedniške). In še dalje v tretji dimenziji v racionalistične in iracionalistične. Rothacker doprinaša obširen material iz zgodovine duhovnih ved. Izkazuje, kako se vsi ti nazori med sabo dopolnjujejo in zahtevajo; da se v življenju in praksi moramo odločiti za enega, a da vendarle vsak vključuje že tudi vidike drugega. I naturalizem, i dualistični i objektivni idealizem ima svojo dialektiko, dosledno izpeljan mora vsak preiti v ostali dve poziciji.

R. obravnava in ocenjuje dalje posamezne duhovne metode. Prinaša filozofično kritiko razvojno-zgodovinske metode, organicistične metode, primerjalne metode. Vsaka teh metod ima svojo upravičenost, specielno velja to za primerjalno, ki je zadnje čase zopet močno pridobila na ugledu.

R. izhaja iz nemške romantično-zgodovinske šole. Kot njen sijajni tolmač (prim. k temu njegovo »*Einführung in die Geisteswissenschaften*«, Tübingen, 1920) skuša tudi sedaj dokazati, da je tudi »historična šola« na svojevrsten način odvisna od svetovnega nazora, da torej vključuje čisto določene filozofične temelje, da je določna forma gledanja sveta, ki jo treba eksplicitno formulirati. V točnih in jasnih črtah pokaže to Rothacker na metodi: »*razumevanje*«, — osnovna kategorija duhovnih ved — je sestav objektivno-idealističnih, objektivističnih in iracionalističnih momentov; končno zavrača R. razne očitke, ki so naperjeni proti »historizmu« zgodovinske šole. Nikakor ne vsebuje kakega relativizma. V sijajni končni formuli prikaže, kako se morajo teoretsko-sistematični vidiki (svetovno-nazorske »tendence«) spojiti z historičnim, konkretno-enkratnim ozadjem.

Kritično pripominjamo h knjigi, da spada k najglobljim tozadevnim spisom zadnjih let. R. se nameoma omejuje na svojo šolo, a osvetli principiello tudi nasprotna stališča. Direktno se ozira tudi na vprašanja umetnostnih ved, da že radi tega izziva in se treba z njim pečati. Dasi obstoja cela kopica specialnih razprav o tem predmetu, vendar do danes nismo imeli tako enotno zgrajenega dela o celotni strukturi in sistematiki duhovnih ved. Troeltschejeva knjiga: *Der Historismus und seine Probleme* (Tübingen, 1922, str. 777) se omejuje samo na moderno filozofijo zgodovine, le posredno sega tudi v posamezne specialne duhovne vede (umetnostne vede itd.). Littova dela, o katerih prim. spodaj, pa ostanejo kljub svoji principiellni važnosti vendarle v abstraktni shemi in filozofični dialektiki.

Od drugačne strani kot Rothacker pride Strzygowski do logično-sistematičnih in metodičnih problemov duhovnih ved, posebej še umetnostne vede. Njegova »*Krisis der Geisteswissenschaften*« (Wien, 1923, str. 350) izhaja iz nezadostne kritičnosti in premajhne obsežnosti sodobnih duhovnih ved, zlasti iz omejenosti specialistično-filoloških in klasicističnih vidikov. V tem oziru izpoveda Strzygowski, da je naša dosedanja znanost prišla v akutno krizo. Umetnostno vedo morajo rešiti novi vidiki; zahteva, da se primerjalna metoda na solidnem stvarnem temelju obširneje uveljavi; drugič zahteva, da bodoča umetnostna veda vzame v pretres še take naloge in probleme, ki se jih je doslej izogibala, češ, da ne spadajo v kompetenco znanstvenega raziskavanja.

Pomembna in dragocena je Strzygowskega razdelitev teh nalog. Najprej (1.) se naj peča umetnostna veda s stvarjo, in sicer naj jo popiše. V likovni umetnosti treba najprej popisati spomenik (njegovo sedanje stanje, ugotoviti treba njegov postanek), spomenike treba razvrstiti (po umetnikih, po njihovi časovni in krajevni zvezi). Za to prvo nalogo pride (2.) ugotovitev bistva, izkazitev vrednot. V podrobnem obsega ta točka pet elementov. Izkazati treba snov in material ter njuno pomembnost za umetnino. Dalje predmet, dalje likovne podlage in vzore, končno bistveno-umetniška elementa: formo in vsebino umotvora. Končno pride še (3.) naloga, izkazati razvojno črto, v katero se uvršča umetnina,

umetnik. Po možnosti naj bi se izkazala vsa dinamika, ki poganja umetnost v zgodovinski razmah.

Strzygowski se z vso vehemenco zavzema za to poslednjo črtanje razvojnih črt. V osnovnih pojmihi se strinja z moderno duhovno-zgodovinsko in ne s stilno-zgodovinsko smerjo; podčrtava važnost in vplive okrožja, zemlje, pokrajine; dalje vplive socialnih momentov. Velika umetnost je vsekdar še zrastle izven velemest, v pokrajini, polni klic in neizživetih psihičnih energij.

Strzygowski se v mnogem približuje Spenglerjevi morfologiji kultur (*Der Untergang des Abendlandes*, I, 1923), a hoče biti eksaktnejši. Da to pri tako splošnih in končnih sintezah ni mogoče, je jasno, saj je baš Rothacker skušal reducirati vsako tako postopanje na njegove filozofične temelje. Končni optimizem Strzygowskega glede bodočnosti umetnostne vede je preran, dalje je popolnoma neumestno njegovo osebno izpadanje proti nasprotnim mnenjem. Naravnost zoprno je njegovo hvalisanje samega sebe in svojega lastnega dela.

b) Iz velikega števila kulturnih filozofij, ki se pečajo bodisi s principiellnimi vidiki in metodiko, bodisi že tudi s kulturo in njenimi panogami samimi, so nekatere posebno upoštevanja vredne. Litt, profesor kulturne filozofije v Leipzigu, je izdal 1923 delo: *Erkenntnis und Leben*, kjer obravnava logično-metodično strukturo duhovnih ved. Duhovne vede se bistveno razlikujejo od naravoslovnih, bliže so »življenju«, ne morejo se odtrgati od te podlage. A kot »vede« se še vedno razlikujejo od prakse in konkretnega življenja. Med teorijo in prakso ni prehoda. — Druga Littova knjiga: *Individuum und Gemeinschaft* (3. izd., 1926) pa je zamišljena kot temelj vsake duhovno-kulturne vede. V sicer abstraktni, a zato nič manj važni dialektiki izkazuje Litt, da individuj ne obstoja izolirano, da je nujno urejen v »zajednico«, subjektu stoji objektivni, predmetni svet nasproti. Duhovno življenje poteka v zamotani dinamiki in polarnosti; iz poedinca, a na drugi strani iz zajednice vstajajo produktivni impulzi, ki se prelivajo drug v drugega v čudoviti dialektiki.

Littovi rezultati so principiellne važnosti za vsako analizo umetniških vprašanj, važni so zlasti še za utemeljitev posebnih ved o stilu, stilnih momentih in podobno.

Dosti bolj v živo zadene H. Freyer s svojimi spisi. Njegova »*Theorie des objektiven Geistes*« (Leipzig, 1922) in dalje knjiga »*Der Staat*« (2. izd., 1926) spadata med klasična dela moderne kulturne filozofije in se mora nanji povrniti vsakdo, ki se zanima za probleme umetniškega stvarjanja, genezo stilov, sploh »objektivnih kulturnih tvorb«. Povrh sta knjigi pisani v nazorno-plastičnem finem stilu.

Iz obilice vprašanj citiramo le Freyerjevo delitev kulturnih tvorb v troje stopenj. V prvo kategorijo spadajo mit, kult in jezik, ki so sicer »objektivni«, a so vendar brez rekurza na človeka, ki jih doživlja in uporablja, nemogoči. Drugo stopnjo predstavljajo znanost, umetnost in pravo. So to že čisto objektivne tvorbe, ki obstojajo same zase in se ravnaajo vsaka po svoji predmetni in stilni logiki. Končno sledi tretja stopnja objektivne forme, ki jo predstavlja država.

Ideja države vsebuje zadnjo in končno oblikovanje, zaključno formo vsega duhovnega življenja. Vsi pojedini kulturni momenti se zvarijo in skujejo v končno »kraljestvo«.

V kakem odnošaju je duhovno-kulturno življenje in ustvarjanje do naravno-bioloških temeljev, kako poteka stvarjanje na naštetih stopnjah, kdaj lahko govorimo o funkcijah umetnosti, izkazuje Freyer v podrobnem.

Znani psiholog W. Stern je izdelal cel filozofičen sistem, personalizem, kojega drugi del prinaša teorijo o človeški osebnosti (Die menschliche Persönlichkeit, 3. izd., 1925). Le-ta je zamišljena kot temelj duhovnih ved. O tem delu smo že drugod poročali (Čas, 1926/27). Tu pripominjamo, da ostane Stern kljub nasprotnemu prizadevanju vendarle v psihologiji, torej ne more direktno služiti umetnostni vedi. Vrh tega je njegova filozofija dosti naturalistična in pozitivistična, da bi mogla priti v poštev za naše svrhe.

Poleg teh splošnih del, ki obravnavajo kulturno-filozofična vprašanja v celoti, bi bilo treba naštetih še tako literaturo, ki se s filozofičnih vidikov peča s specialnimi umetnostnimi vprašanji, bodisi s posameznimi panogami umetnosti, bodisi s posameznimi dobami, umetniki in slično. Tozadevno literaturo pregledati je danes nemogoče, zlasti še, če računamo z dejstvom, da nahajamo filozofične prvine tudi v strokovnih delih umetnostnih in literarnih historikov. Sauer-Nadlerjeva literarna historija predpostavlja čisto svoje pojme o bistvu umetnine, vpliva okrožja, umetniške osebnosti; prav tako so Gundolfove mnogoštevilne in nadvse genijalne in tehtne knjige o Goetheju, Kleistu, Stefanu Georgeju, Cezarju, Opitzu utemeljene globoko v filozofiji; bazirajo v kultu duhov-velikanov, v določeni življenjski filozofiji, ki je slična Bergsonu in spominja pogostokrat na Schelerja. Nekaj sličnega treba reči o delih E. R. Curtiusa, znanega nemškega romanista. Njegove studije o Balzacu, francoski moderni, nacionalizmu M. Barrèsa (Balzac 1923, Französischer Geist im neuen Europa 1925, Die literarischen Wegbereiter des gegw. Frankreich 1919, Maurice Barrès 1921) spadajo v literarno vedo, a so težko obtežene s filozofsko prtljago. Zlasti njegovemu Balzacu so po pravici očitali, da razblini umetnika v razne psihološke in metafizične elemente, le tega, kar bi moral — Balzaca umetnika — in njegovih stilnih problemov pa ne vidi.

Tudi Voßlerjeva literarnohistorična dela (Dante, 2. izd., 1925, Leopardi, 1924 itd.) slonijo na določenih filozofskih pojmi, ki jih je Voßler sam skušal formulirati v svojih »Aufsätze zur Sprachphilosophie«, 1925, in spisu »Geist und Sprache«, 1925. Voßlerjeva filozofija vsebuje precej Crocejevih elementov, podčrtava vedno znova temeljno misel, da je jezik nekaj svojega — substanca, ki se preliva po svojih zakonih, ne glede na logiko in psihologijo. V. uvaja pojem jezikovnih form, jezikovnih likov in struktur in s tem ustvarja podlago formalnostilno analizo jezika umetnin.

Z umetnostjo se peča nebroj filozofov, več ali manj srečno, več ali manj korektno, oziroma splošno in abstraktno, in seveda tudi neplodno. Da filozofija ni vedno najboljša pot do umetnosti, dokazuje knjižica znamenitega B. Croceja o baroku (Barock und

Gegenreformation, 1924). Samovoljne definicije privedejo sicer previdnega in temeljtega avtorja tako daleč, da od zgodovinsko eksistirujočega baroka ostane samo shema in negativna slika.

H. Hefele, klasicistično in organicistično usmerjeni filozof, je objavil več del, tičočih se umetnosti. Najprej »Das Gesetz der Form«, 1919, potem knjigo o Danteju (1921), končno studijo »Das Wesen der Dichtung« (1923). Čeprav se Hefelovi spisi odlikujejo po dosledni izpeljavi, v glavnem vendar ne zadenejo pravega, so preabstraktni in nerazumljivi, poleg tega je osnovna teorija o bistvu jezika, ki da je živ organizem — telo, v katerem se izživlja »duša« jezika, oporečna, oziroma napačna.

K najboljšim spisom, ki se pečajo filozofično z umetnostjo, spadajo še danes spisi Georga Simmela († 1918). Njegovi zbrani eseji Philosophische Kultur (1910), Zur Philosophie der Kunst (1922), Fragmente und Aufsätze (1923) so velika zakladnica za vsako duhovno vedo (spomnimo samo na njegove razprave o Michelangelu, Rodinu, tragediji kulture, ženski kulturi, smrti itd.), neprekosljivi sta knjigi »Goethe« (1. izd., 1913) in »Rembrandt« (1917), ki sta sicer abstraktni, a polni najfinejših odtenkov in čuta za estetične kategorije.

O posameznih umetniških osebnostih obstoja velika literatura. Kot tipični zgled navajamo literaturo o Dostojevskem. Nemški esejist St. Zweig je napisal študijo o D. (Drei Meister, 1921), v kateri skuša izkazati življenjsko-demonično podlago duhovne eksistence Dostojevskega. Turneyesen se ozira na religiozno-filozofične prvine (Dostojevski, 1922), Bodisco prav tako (Das relig. Problem bei D., 1921), Nötzel zanaša svojo filozofijo v D. (Dostojevski, 1920).

Bolj velikopotezno prikazujeta velikega Rusa Šestov v knjigi Nietzsche in Dostojevski (izšla v raznih jezikih) in Berdjajev v študiji o »svetovnem nazoru Dostojevskega« (nemško 1925). Dočim ostane Šestov v zunanostih in spekulativnih konstrukcijah — površna filozofija in publicistično mišljenje nista baš najboljša pot do globine —, sega Berdjajev v globino in precej do dna, kjer se začne metafizična substanca in so zasidrani duhovni temelji Dostojevskega. Berdjajev sicer potiska religiozne momente v ospredje, a prikaže tudi celotno človeško lice Rusa, s čimer more služiti tudi literarni historiji.

2. Psihološka literatura

Med umetnostnimi vedami in psihologijo obstajajo tesne odvisnosti, obe grupi bi morali sodelovati. Druga drugi bi lahko bila v podporo in poglobitev; umetnostna veda prinaša psihologiji novih vidikov in problemov, a tudi obratno, umetnostne vede črpajo v velikem obsegu iz psihologije.

Žal je ta druga odvisnost često nezadostna in nekritična. Moderne umetnostne vede ali sploh ne upoštevajo pridobitev moderne psihologije, ali pa se naslanjajo na vulgarne in zastarele (že zdavnaj premagane) psihološke pojme. To stanje je deloma razumljivo. Saj je sodobna psihologija še v velikem obsegu neenotna, zavisna je od filozofije, — vsaka filozofična šola ima svoj sistem psihologije, svojo terminologijo. Poleg tega je bila psihologija do danes

psihologija duševnih elementov — atomov, bila je pozitivistična, kavzalno-razlagajoča veda, ki je duhovne vede niso mogle rabiti, ali pa je bila abstraktno-shematično postopajoča analiza duševnih aktov, s katero so se v umetnosti dale definirati gole banalitete. V toliko se torej ne smemo čuditi, če so umetnostne vede odklonile sodelovanje s psihološkimi panogami in so rajši porabljele vulgarne pojme vsakdanje karakterologije ali pa svoje lastne kategorije za tolmačenje psihičnih prvih umetnosti.

K sreči so se razmere na področju psihologije v najnovejšem času v veliki meri spremenile, duhovne vede bodo v bodoče lahko zopet tesneje navezale na psihologijo, da, bodo celo morale računati z novimi dejstvi, sicer jim grozi nevarnost, da ne bodo znanstveno fundirane. Časi psihologiziranja in diletantskega psihološkega razpravljanja so minuli.

Sicer danes v psihologiji še ni vse enotno, o metodskih in principijskih vprašanjih gredo še hudi boji, tudi celotne sinteze vseh osnovnih problemov še pogrešamo. A obrisi sedanje in bodoče stavbe so že jasni in odtod slede tudi smernice za duhovne vede, specielno za umetnostne vede.

Osnovni problemi splošne psihologije razpadejo v tri velike komplekse. Troje vidikov je, s katerih se dajo obseči vsi problemi duševnega dogajanja. Prvi je behaviorističen (behavior = vnanje zadržanje). Gre za studij instinktov, nagonov, prirojenih elementov človeške psihe; za studij vnanjega zadržanja (mimike, gestike itd.), za studij pridobljenih trajnih usmerjenosti človeške duše (habitualnih momentov, glavnih karakternih lastnosti in znakov). Drugi vidik je vidik »naravoslovne«, eksperimentalne psihologije, ki računa z elementi človeške psihe, se zanima le za funkcionalne odvisnosti teh elementov, predvsem za kavzalne zakonitosti psihičnega dogajanja, abstrahira od predmetov duševnosti, še manj se nanaša na »milje« in »duhovne smeri« duševnosti, na kulturne in duhovne vrednote, ob katerih raste človeški duh. Tretji vidik pa vključi baš te od naravoslovne psihologije eliminirane vidike. Je to »duhoslovna« psihologija, ki se peča baš z intencijami duhovnih aktov, se ozira na milje, v katerem raste duševnost.

Jasno je, da se prva in druga grupa vprašanj ne more tikati duhovnih ved. Če se je naša dosedanja psihologija bavila le z drugim vidikom (tudi s prvim se ni do poslednjega časa bogve kaj ukvarjala), ni čuda, da psihologija ni imela v duhovnih vedah važnega mesta. Dočim pa so se izluščile vede, ki doprinašajo vidike duhoslovne psihologije, postane položaj čisto drugačen. Danes obstoja cela vrsta psiholoških panog, mimo katerih ni mogoče iti.

Začenjamo s panogami, ki se direktno bavijo z umetnostjo, mislimo razne psihologije umetnosti, psihologije umetniškega ustvarjanja, tipov umetniškega doživljanja, in podobno. Iz tozadevne literature je pomembna Utitzova Grundlegung einer allgemeinen Kunstwissenschaft (I-II. 1914-20), ki prinaša lep fenomenološki material. V isto grupo spada še danes pomembna študija M. Geigerja, Zur Phänomenologie des ästhet. Genusses (1915). Dalje informativna knjiga: Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 2. izd. 1923. Külpejeve

Grundlagen der Ästhetik (1921) prinašajo zgolj zgoraj našete naravoslovne vidike, isto velja o Meumannovem uvodu v estetiko, ki ga umetnostne vede še danes citirajo, četudi je že zdavnaj zastarel. Danes pač k najboljšim psihološkim analizam, bodisi celotne umetnosti, bodisi posameznih njenih panog, spadajo spisi R. Müller-Freienfelsa. Njegova Psychologie der Kunst (I. del 1920, II. del 1922, III. del še ni izšel) obravnava psihologijo umetniškega doživljanja, dalje psihologijo umetniškega ustvarjanja. M. F. se ozira na tipične razlike, prinaša obširno kazuistiko, se ne omejuje na katero določeno estetično teorijo. Njegovi pojmi so elastični, upošteva v velikem obsegu iracionalistične in voluntaristične elemente. Posebej je obdelana Psychologie der Künste (1922) v Kafkovem »Handbuch der vergleichenden Psychologie«, II. del). Nedavno je izdal M. F. manjši spis Zur Psychologie und Soziologie der modernen Kunst (1927), kjer kratko, a točno karakterizira »duha« naše dobe in izkaže paralelnost med tem duhom in raznimi tendencami moderne umetnosti. Končno treba še navesti knjigo: Psychologie und Weltanschauung (2. izd. 1924) in delo k psihologiji nemške umetnosti (Psychologie des deutschen Menschen, 1922). Prva išče psihične prvine svetovnih nazorov, a žal ostane v splošni shematiki in naravoslovnih pojmi, drugo delo pa utegne biti praktičen zgled, kako se lotiti stavljenih nalog.

Izrečno pač ne bo treba pripominjati, da se nahajajo v za umetnostne vede temeljni knjigi Wölfflinovi, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (6. izd. 1923) obširni psihološki pojmi, ki pa jim bo treba najti točnejše formulacije. Slično treba reči o paralelni knjigi F. Stricha, Deutsche Klassik und Romantik (2. izd. 1924). Tudi ta avtor uvaja več tipov svetovnih nazorov, ki jih karakterizira psihološko. Da je taka shematika (postavitev dveh osnovnih »življenjskih čuvstev«) opasna in problematična stvar, je očitno. Če že hočemo stvoriti take kategorije, moramo izhajati iz obširne kazuistike, kakor jo poleg zgoraj navednega Rothackerja danes prinaša Jaspers v svoji »psihologiji svetovnih nazorov« (3. izd. 1924). Kakor je ta knjiga na eni strani abstraktno pisana in metodično preobtežena, tako na drugi strani bogato odškoduje tistega, ki se je preril skozi vsa poglavja. Tipologija umetniških stilov, umetniških osebnosti bo lahko porabila tozadevne fine tipizacije Jaspersove.

Končno spadajo semkaj v tipologijo svetovnih nazorov še nekatera manjša, a zelo tehtna dela. Mislimo na A. Pfänderjevo razpravo o »osnovnih problemih karakterologije« (v I. zv. Jahrbucha für Charakterologie 1924), kjer prodaja avtor pod naslovom karakterologije nekaj vidikov za razdelitev svetovnih in življenjskih nazorov. Ta kratka razprava spada k najsijajnejšemu, kar obstoja tozadevno v literaturi, s Pfänderjem se more meriti le Häberlin, Der Charakter 1924 (ki pa za duhovne vede ne prihaja v poštev) in L. Klages (o katerem glej spodaj), dočim je Utitzova »Charakterkunde« popolnoma brez vsake znanstvene vrednosti. Pfänderjeve fino občutene karakterne difference bi mogle dobro služiti zlasti literarni vedi.

S kratko pripombo se moramo dotakniti tudi znanih Sprangerjevih »življenjskih form« (Lebensformen, 4. izd. 1923). Četudi je knjiga metodično fundamentalnega pomena (tu je prvič celotno očrtana duhoslovna psihologija) in prinaša osnovne kategorije kulturne psihologije (Spranger loči šest osnovnih tipov; teoretskega, estetičnega, religioznega, socialnega, ekonomskega in političnega človeka), specielno za umetnostne vede imenovani spisi ni pomemben, ker ne prinaša podrobne tipologije estetičnega človeka.

Tudi v vrsto analiz svetovnih nazorov in osnovnih življenjskih čuvstev spadata spisa L. Klagesa: Prinzipien der Charakterkunde (1926) in spis Vom Kosmogonischen Eros. (2. izd. 1926). Klages je originalen pisec po metodi in rezultatih svojega dela, njemu gre zasluga, da je karakterologija zadnjih 20 let postala resna panoga psihologije. Prvi izmed navedenih spisov prinaša pač doslej najobširnejši pregled o osnovnih človeških interesih, instinktih in karakternih lastnostih, — posredno more ta pregled koristiti tudi umetnostni vedi, zlasti literarnim grupam. Druga knjiga pa očrtava pojem ekstatičnega doživljanja (na podlagi historičnih pojmov) ter izkazuje strukturo tozadevne erotike; erotično doživljanje prime iz neprestano prelivajočega se toka življenja nad vse intenzivne »podobe«, ki jih hrani za poznejše čase. Filozofično kritiko Klagesovih nazorov si prihranimo, a toliko vendarle ugotovljamo, da spada ta knjiga pač k najglobljim spisom o erotiki. Literarna veda, ki raziskuje probleme erotike v umetnosti, pri posameznih umetnikih, se bo morala povrniti na citirano delo.

Še bolj velja to za Schelerjeve spise, posebej za spis: Wesen und Formen der Sympathie (2. izd. 1923). Knjiga je že v svoji prvi izdaji (1913) vzbudila splošno pozornost, po svojem novem obsegu jo zasluži še več. Scheler ne analizira samo raznih vrst simpatije in ljubezni. Prinaša obširen material iz duhovne zgodovine, zasleduje podrobne odvisnosti posameznih življenjskih sistemov, obravnava obširno več vrst »enočutja« (Einsfühlung), razne tipe »vživljanja«, panteizma, panseksualizma, loči troje vrst ljubezni (čutno-strastno, dušno, duhovno), kritizira naturalistične teorije ljubezni, posebej Freudovo psihoanalizo. Schelerjev spis je neobhoden fundament vsake zgodovine duha, posebej filozofije, umetnosti, religije; Schelerjevi rezultati so temeljne važnosti tudi za normativne duhovne vede, specielno za etiko.

Nove vidike prinaša v tolmačenje umetnosti sodobna razvojna psihologija. Iz prvotnih skromnih početkov se je razvila v enotno zgrajeno in principiarno dalekosežno vedo. Iz vede, ki je raziskovala psiho otroka, psiho primitivnih narodov, psiho živali, psiho abnormalnih, se je izluščila sistematično utemeljena genetično-strukturna panoga, — i genetski i strukturni moment je enako poudarjen. Psihičnih fenomenov ne moremo več izolirati iz celotnih kompleksov, i otrok, i primitivni človek, i žival, i psihopat žive vsak v svojem »svetu«, ločiti treba več zaporednih razvojnih stopenj, koje vsaka je izgrajena po določenem načrtu. Geneza gre iz duševno »primitivnejših« stopenj (to so vse našete

forme) v diferenciranejšo in kulturno poznejšo. Podrobnih rezultatov tu ne moremo navajati. Opomniti moramo, da more studij tozadevne literature razširiti in poglobiti vidike že dosedanjih analiz kulture primitivnih narodov, ljudske umetnosti, literature, ki je namenjena široki masi.

Iz tozadevne literature upoštevamo na prvem mestu klasična dela Levy-Brühla, Les fonctions mentales des primitives (1914) in La mentalité primitive (1922). Kljub nezadostni metodiki in nepotrebemu pozitivizmu prinaša L. B. osnovna nova dejstva, očrta svetovni nazor, ki ga danes splošno imenujeje »magični« svetovni nazor. Nadaljnja važnejša (zlasti metodično) dela te stroke so: Daurel, Prinzipien und Methoden der Entwicklungspsychologie 1921 (prinaša vidike za zgodovino psihološkega razvoja kulture in družbe; izkazuje dvoje osnovnih duševnih struktur, strukturo magičnega človeka in racionalnega človeka). Tehtna je še tudi Daurelova: Kultur und Religion des primitiven Menschen 1924, pisana sicer poljudno, a vendar važna. Psihološke vidike prinašajo tudi spisi znanega kulturoslovca Frobeniusa, povzetek njegovih misli se nahaja v knjižici: Paideuma (1. izd. 1920). Upoštevanja vreden je tudi Graebner, Weltbild der Primitiven (1922) in končno tudi Thurnwald, Psychologie des primitiven Menschen, (1922), ki je važen zlasti po obširnem etnološkem in zgodovinskem materialu.

Najtočneje je zaenkrat izluščena razlika med primitivno in poznejšo miselnostjo pač pri H. Werneru (Einführung in die Entwicklungspsychologie, 1926, Die Ursprünge der Metapher 1919, Die Ursprünge der Lyrik, 1924). Werner izhaja iz Krügerjeve šole v Leipzigu, porablja najmodernejše pojme genetične strukturne psihologije, izkazuje od raznih strani, kakor se že predstavno in zaznavno življenje, seveda tudi mišljenje primitivne stopnje razlikuje v bistvu od poznejše »odrastle« strukture. Ves način abstrakcije, spominjanja, sklepanja je drugačen.

Iz rezultatov razvojne psihologije je za tolmačenje umetnosti postal važen zlasti pojem ejdetike, ejdetske nazornosti, ki jo je prvič obširno pokazal E. R. Jaensch, — sicer na otrokih, a je ta pojem prenesel tudi na tolmačenje umetnosti (zaenkrat šele s člankom v reviji za umetnostno vedo). Gre za nadvse važno dejstvo, da nahajamo pri otrocih (in pri umetniku) svojevrsten živ način predstavljanja, živo nazorne slike, v katerih zaznavni elementi še nič niso ločeni od fantazijskih in spominskih. Ejdetik bdeč sanja, »zaznava« in konkretno nazorno doživlja stvari, pri tem nič ne loči, ali je to zaznava ali fantazija. Jaensch je to svojstvenost predstavljanja iskal pri umetnikih in jo v veliki meri mogel izkazati.

Zadnje čase so se začele v duhovne vede uvajati tudi psihoanalitične metode, posebno še metode Freudove dunajske šole. Ta šola izdaja celo posebno revijo »Imago«, ki naj zasleduje zveze med duhovno kulturo in instinkti ter podzavestnimi nagoni, izkaže naj, kako se zlasti v mitu, jeziku, ljudskih običajih, pregovorih, narodnih pesmih in plesih, ljudskem dovtipu, dalje v umetnosti izražajo, sproščajo, ventilirajo, simbolično upodablajo, sublimi-

rajo razne seksualne in druge nagonke energije. Ne samo primitivnejše kulturne objektivacije, tudi najsublimnejša umetnina je surogat življenja, — umetnik je izrazil to, česar v resnici ni mogel živeti, česar si v istinitosti ni upal, česar se bi v resničnosti sramoval. Zato je večina predmetov in umetniških tvorb simbolične vrednosti, za direktno izpovedjo moramo iskati še drugo, na prvi videz nedoumljivo in prikrito. Baš to dela psihoanalitik.

Psihoanalitične literature danes ni več mogoče pregledati. Tudi je ni mogoče oceniti. Ločiti treba več šol, prvotno Freudovo, od katere se je večina samostojnih duhov osamosvojila in ustanovila svoje nazore. Jung, Pfister, Stekel, Bleuler, Adler, Schilder zastopajo vsak svoje nazore; Freudov krog je izrazilo naturalistično usmerjen, po pravici se mu očita panseksualizem, dočim so drugi po večini zmernejši, zlasti velja to za Junga in Pfisterja.

Podrobnejše literature nima zmisla navajati. Omenjamo, da se je Freud pečal s psihologijo Totema in Tabuja (Totem und Tabu, 1922), Jung s simboliko erotike, zlasti v delu: Wandlungen und Symbole der Libido (2. izd. 1925), iz najnovejših publikacij omenjamo F. Alexandrovo, Psychoanalyse der Gesamtpersönlichkeit (1926) ter E. Sydowo, Primitive Kunst und Psychoanalyse (1927), ki se peča s seksualnimi temelji likovnih umetnosti primitivnih narodov.

Mimogrede citiramo L. Spitzerjevo studijo o stilu H. Barbussea (Henri Barbusse, 1920), ki hoče pokazati tozadevne psihoanalitične motive in vplive.

Kakor je psihoanaliza v splošnem in podrobnem oporečna in je treba njena tolmačenja često smatrati za neresna, tako je na drugi strani prinesla vse polno vidikov in nov način razlaganja duševnosti, ki ga bo treba pozitivno produktivno razširiti in porabiti tudi v duhovnih vedah.

Polemika

K poglavju o pojmovno-spekulativnem in historičnem spoznavanju umetnosti

Stanko Vurnik

Naš problem se danes v svetu, ki se teoretski peča iz umetnostnimi pojavi, zelo obravnava. Na letošnjem kongresu estetikov in splošnih umetnostnih znanstvenikov je tvoril celo nekako jedro razpravljanja. Razni filozofsko-spekulativni sistemi o umetnosti so v zadnjih par desetletjih kot presenetljiva novost in značilnost za usmerjenost polpreteklega, abstraktno mislečega časa, zlasti v Nemčiji, povzročili takšno anarhijo in oddaljenje od predmeta, da se občuti sedanji revizijski pokret starih metodologij kot absolutno potrebna reakcija in boj za novo, konkretnjšo metodo.

Čisto gotovo sta namreč umetnost pa umetnostna znanost dvoje različnih panog duhovnega udejstvovanja, med njima je, ali bi moral biti baš tolikšen razloček kakor med umetnostjo in znanostjo sploh. Vendar je gotovo, da sta se obe razvijali pod vplivom istega

duha časa, ki je bil sicer v umetnosti tvoren faktor, v umetnostni znanosti pa je zavajal doslej vedno v večjo ali manjšo enostranskost. Tako smo na primer čutili v bližnji preteklosti nekakšno določno »impresionistično« usmerjeno umetnostno znanost, ki se je kot takšna javljala značilno tako v izberi delokroga, kakor v obravnavi predmeta in v sistemu, čutili dalje celo »ekspresionistični« odtenek, po vojni zlasti pa so se ti sistemi in sistemiči namnožili podobno kakor oni originalni -izmi v umetnosti in reči treba, da so bili baš tako individualni, subjektivni in kratkotrajni kakor oni. Toda ti »umetniški« sistemi še niso bili največje hudo. Dobili smo tudi religiozne, nacionalne, celo marksističen sistem umetnosti!

Toda to niti ni bilo največje hudo, če so bili vsi ti sistemi enostranski in subjektivni. Mislim namreč, da je vsak tak sistem, ki je skušal »gledati« na umetnost z brezpogojno individualnega vidika, potegnil iz zamotanega tkiva resnično eksistentne umetnostne vsebine umetnine le po eno samo, samohotno izbrano nit, jo proglasil za edino merodajno in nanjo napledel svojo mrežo. Nekateri iščejo v umetnosti samo osebnostnega zrna, drugi le filozofijo, tretji le religijo itd. V najboljšem slučaju je vsak tak sistem izčrpal vsaj enostranski svoj del vsebine umetnine in imel vsaj v tem nekaj zmisla.

Vendar so nam pa ti sistemi ponekod tako daleč zajadrali v abstraktno spekulacijo, da so sploh prenehali biti umetnostni in so postali filozofski sistemi. Rad bi bil povsem zagrabljivo konkreten, če rečem v pojasnilo, da je povsem druga stvar, če govoriš o Rembrandtovi Nočni straži na podlagi konkretnih opazovanj, kakor pa če govoriš o umetnosti sploh, ki je pojem in ne predmet in dopušča toliko subjektivnih in individualnih interpretacij, kolikor je subjektov. S spekulativnim vrtanjem na pojmu umetnosti zajadraš na pojmovno polje filozofije in se nujno oddaljš od konkretnega predmeta in baš namen tega članka je, da pokažem, kako ogromna razlika je med pojmovno-spekulativnim in konkretno-historičnim spoznavanjem umetnosti.

Bolezen filozofske abstrakcije in spekulacije, ki je bila do neke mere značilen pojav polpretekle dobe, ni toliko napadla onih, ki so po svojem poklicu navezani na najožji stik s konkretnim umetnostnim materialom, zgodovinarjev, kakor onega bolnega otroka bivše moderne, umetnostno filozofijo, najhuje pa je divjala v žurnalistični kritiki, kjer je bilo, žal, za umetnostno neizobražene spekulante najplodnejše polje uveljavljanja.

Vprašanje je, kakor sem rekel, danes aktualno. Čeprav oddaljeni od centrov te debate, naj se je udeležimo tudi slovenski interesentje, posebno ko sta jo hote ali nehote izprožili zadnji čas pri nas dve kritiki, ki s spekulativnega stališča zametavata konkretno metodologijo domače umetnostnozgodovinske šole, kakor se je ta pokazala v Iz. Cankarja »Uvodu v razumevanje likovne umetnosti«. Naj torej razgalimo problem na njih in tako skušamo pledirati zoper abstraktno spekulativni in za konkretno historični način spoznavanja umetnosti.

*

R. Ložar je v »Času« l. 1927, zv. 5, kritiziral Cankarjev »Uvod«. Uvodoma obljublja Ložar »zadevo osvetliti« z »objektivnega vidika«. Na to obljubo bi človek seve pričakoval, da bo objektivno zgrabil C.-jevo delo, in, izhajajoč s stališča in zastave vprašanja dela samega, pokazal vsebino dela kot eventualno samo v sebi dosledno ali neodosledno. Storil je pa ravno narobe. Poslužil se je za presojo C.-jevega dela čisto individualnega vidika (stališče Panofski-Wind-Ložar), s katerim povsem inadekvatno meri in presoja in končno krivično obsodi C.-jevo delo. Z velikim poudarkom namreč ugotavlja ogromne razlike v problematiki obeh stališč, pa vendar v isti sapi proglašča svoj neadekvatni vidik za »edino pravilni primerjalni material« in za »objektivni vidik«. Tak kritičen postopek prav tako malo zadene svoj predmet, kakor bi na primer zadela medicino kritika s stališča geometrije.

Bolj kakor kritični postopek L.-ja nas zanima v zvezi z našim vprašanjem »stališče« te kritike:

Stil so samo fenomenalno vizualni umetniški (ne: umetnostni) problemi, to je obdelava teles in prostora ter kompozicija. Kdor hoče »pri umetnosti govoriti o umetnosti«, ne sme govoriti o predmetu in snovi, ki ne spadata k stilu, to je »kršita avtonomijo fenomenalno vizualnega področja«, ki edino je avtonomni predmet discipline.

Tako »stališče«. Četudi L. ne bi bil izpeljal rodovnika tega »sistema« preko Panofskega in Winda k Rieglu, bi bili vendar v njem na prvi mah ugledali zastarelo impresionistično metodologijo, ki se kaže v metodični omejitvi na »fenomenalno-vizualno področje« na eni strani in na l'art pour l'artistično zametavanje predmeta na drugi strani. Zgrabljivo jasno torej nosi ta sistem pečat enostranskosti individualnega sistema, ki iz celotnega tkiva umetnine upošteva le eno samo nit (fenom. viz. področje), katero proglašča za bistveno in edino vpoštevanja vredno. Takoj moramo tudi ugotoviti, da se ta sistem ne da uporabljati za vse umetnostnozgodovinske pojave, posebno za »predmetne« (slikarstvo, plastika) ne. Kakor gotovo je namreč predmet (snov) umetnostnozgodovinska resničnost, ki je vsaj za slikarstvo, plastiko in literaturo, če ne tudi za arhitekturo in glasbo nedvomno dokazana kot faktično eksistentna, tako gotovo je med drugim snov nujen predmet umetnostnozgodovinske discipline, ki torej vsled predmeta absolutno ne more izgubiti svoje znanstvene avtonomije. Sklepamo torej, da mora biti predmet umetnine vpoštevanja nevreden samo s stališča gotovih sistemov, ki nimajo z umetnostnozgodovinskim nič opraviti.

Ta neumetnostni sistem, ki ga L. vsiljuje umetnostnemu zgodovinarju, v L.-jevi kritiki ni definiran, zato ga iščemo v citiranih izvorih tega stališča (razprave Panofskega in Winda v Z. f. Aesth., 1920, 1924 in 1925, razen tega sem našel zlasti Panofskega v praksi še v Jahrbuch f. Kunstgesch.). Predvsem najdem za to stališče merodajnega Panofskega, ki je odkril (Z. f. Aesth. XIV) Riegla, »utemeljitelja nove transcendentalne filozofije umetnosti« (sic!) in stališču še posebej dal oporo iz Kanta in mladega Schellinga (sic!). Obema umetnost-

nima filozofoma — po pravici ju moremo tako imenovati! — gre za zgradbo novega umetnostnega sistema, ko sta proglasila umetniškopsihološkega, časovnopsihološkega in aperceptivnopsihološkega za zanič. Ta sistem naj bi po vzorcu dogmatičnih znanosti (sic!) imel absolutno avtonomno sistematiko, ki bi temeljila na »specifično umetnostnem substratu v umetnosti« (sic!). To Arhimedovo točko sta skušala nekam matematično najti spekulanta s tem, da sta s pojma (sic!) umetnine luščila drugo za drugo »neumetnostne« primese in iskala v umetnini nekaj absolutnega, kar bi veljalo za vse panoge umetnosti vseh časov. Ko sta tako srečno zajadrala s konkretno umetnostnoznanstvenega polja na polje pojmovne, metafizične spekulacije, sta čedalje globlje grebla v abstrakcijo in »abstrahirala« z umetnine po vrsti nje časovno, lokalno itd. vsakojako vezanost in jo definirala (Panofski, Begriff des Kunstwollens, Z. f. Aesth., XIV) nečasno, s čimer je avtomatično ta njuna »umetnina« prenehala biti predmet umetnostne zgodovine. Med drugim sta odluščila z umetnine i predmet in končno je ostal iskani substrat v pojmovni retorti: umetniški problemi in abstraktno pojmovna definicija umetniškega ustvarjanja. Eklatanten dokaz, kako je mogoče s pomočjo preveč znanstvenega sistema spraviti s sveta predmet te znanosti! Res, če moraš živo umetnino korigirati in operirati, da tvoj sistem nanjo pristaja, potem to pač ni bil noben umetnostni, ampak bogsigavedi kakšen neumetnostni sistem, v našem slučaju »pojmovna abstraktna spekulacija«!

Umetnostnemu zgodovinarju niti v glavo ne pade, rabiti ta sistem: 1. ker so predmet njegove vede vse umetnostnozgodovinske resničnosti, 2. ker je pač po historičnem predmetu samem navezan na umetnostno-historično in ne filozofsko ali katero dogmatično metodo, 3. ker ta metoda brezčasno pojmovane umetnine ne omogoča nobene umetnostnozgodovinske vrste, 4. ker ne omogoča nikakega čutnega spoznanja umetnostnozgodovinske vsebine, in 5. ker jo je mogoče uporabiti baš tako dobro tudi za teologijo, jus ali naravoslovje kakor za umetnostno znanost.

S tem je za umetnostnega zgodovinarja končnovejavno rešeno vprašanje o sprejetju ali nesprejetju te metode. Zakaj ta apriorna pojmovna, filozofski spekulativna metoda se loči od umetnostnozgodovinske, kakor jo zahteva nje posebni predmet, že po predmetu (umetnina — pojem umetnine), načinu spoznavanja in po sistemu.

Umetnostni zgodovinarji so jo odklonili (Z. f. Aesth., XVI, 216 nasl.) in nemški, ki jim je spekulativna poteza nekako v krvi, celo že davno pred menoj. Baš to so storili umetnostni filozofi in estetiki (Z. f. Aesth., XXI, 134).

*

Jos. Vidmar v svoji »Kritiki« 1926/27 je drugi, ki se je spraval nad Cankarjev »Uvod«, zoper umetnostno zgodovino kot tako pa je načelno »izpregovoril« že večkrat, tako nekako tekmujoč z A. Lajovicem. Toda z laikom, kakor postavim Lajovicem, ki ima, če že ne poznanja stvari, vsaj svoj zaokrožen in enoten življenjski in umetnostni nazor, s stališča katerega se kot osebnost dosledno bori zoper logiko in znanost

sploh, se izplača debatirati, upira se pa človeku debata z Vidmarjem, ki, kakor je A. Vodnik v zadnji številki te revije striktno pokazal, nima niti nazora, ki bi kazal enotno hrbtenico osebnosti, niti potrebne preudarnosti za debato na poljih, kjer se udejstvuje. Njegovih »kritik« mu nihče ne zameri, ker ima kot človek pravico izražati svoja mnenja o vsem, zameriti mu je pa mogoče obsodbo umetnostne zgodovine, zakaj njegova izvajanja o tej stvari so najeklatantnejši dokaz, da je avtor prav nič ne pozna.

Žalostno, da treba v Sloveniji umetnostno zgodovino — braniti! Veselo pa je to, da se vanjo zaganjajo le oni, ki je ne poznajo! Če vendarle obravnavam zadnji V.-jev elaborat, storim to zato, da pokažem na njem spekulacijsko spoznavanje na najvišji stopnji absurdnosti, v kateri namen mi ta elaborat služi kakor noben drugi.

Ne gre namreč za fizofijo, ampak gre za poseben tip spekulativnega »spoznavanja«, ki ga je uvedel V. in ga opisal Vodnik (o. c. str. 46). Gre za »duhovno, umetniško, intuitivno, nezavedno, iracionalno, neposredno, absolutno, neznanstveno doživljanje in spoznavanje«, gre za V.-jev način spoznavanja, ki mu z eno besedo rečimo »intuicija«. Ta spoznava svoj predmet brez spoznavnega akta; ta način spoznanja ne more nastajati torej nobenim »znanstvenim, racionalnim, zavednim« spoznavnim putem, ampak le v spekulativni nezavesti.

V. definira umetnostno zgodovino kot »vedo, ki ugotavlja zakone časovne zaporednosti umetnostnih pojavov«. Ker v zaporednosti umetnostnih pojavov ni nobenih zakonitosti, te zakonitosti nikakor ne morejo biti predmet kake vede, zato je definicija napačna. Gre za to, na kakšen spoznavni način je V. to definicijo pridobil. Pri preiskovanju nalog, kakor jih pojmuje moderna umetnostna zgodovina, posebno Cankarjeva šola, za katero gre, gotovo ne, na »znanstven, racionalen, zaveden« način gotovo tudi ne, torej je V. dobil to definicijo z »intuicijo«. Če pogledaš sedaj vsebino te intuicije, vidiš, da je z resničnimi lastnostmi umetnostne zgodovine v popolnem neskladu in reči moramo, da eksistira po V.-ju definirana umetnostna zgodovina samo v svetu njegove spekulativne, vizionarne »intuicije«, ki nima s predmetnim spoznavanjem prav nobenih skupnosti, najmanj pa skladnosti rezultatov. Nadalje trdi V., da smatrajo umetnostni zgodovinarji stil za bistvo umetnosti. Laž ali pa intuicija je, da bi to smatrali, kdor pa tako neumnost »deducira« iz Cankarjevega »Uvoda«, je ali nepismen ali pa »intuitiven«. Kaj smatrajo umetnostni zgodovinarji za stil, naj povem: Kakor vsaka znanost ima tudi ta dvojno nalogo: 1. zbirati umetnostnozgodovinske resničnosti in 2. v svrhu tehnično lažjega pregleda množice teh resničnosti njih sistemiranje v glavnem z dvema metodološkima postulatoma: kronološke vrste (»razvoj«) in grupacije po skupnih splošnih znakih (»stil«). Stil je metodološka fikcija in ne bistvo umetnosti. Nadaljnja »intuicija« V.-jeva je ona, da »izhajajo iz umetnostnozgodovinske metode neka estetska načela, na katerih gradi umetnostni zgodovinar svojo lastno estetiko«. »Intuicija« je najprej, da bi izhajala iz kake metode kaka estetska načela in da bi umetnostna zgodovina »gradila kako estetiko«. Iz metode ne izhajajo nobena estetska načela

in um. zgod. ne gradi nobene umetnostnozgodovinske estetike. Sledi intuicija, da se umetnostna zgodovina ne dotika bistva umetnosti, ki je osebnostno, torej umetnostna zgodovina ne obravnava osebnosti. Resnica pa je, da jo celo tako natanko razišče, da more baš na podlagi individualnih osebnostno-stilnih razlik agnoscirati nanovo odkrita dela. V. pa z vso osebnostno metodo in intuicijo ne bo datiral niti starega kapitela. Da pa umetnostna zgodovina periodizira baš na podlagi stila in ne osebnostnih razlik, je zato, ker na podlagi osebnih razlik ni mogoče periodizirati, marveč le na podlagi stila, ki družijo v splošne skupine, iz katerih so posredno baš individualnostne, osebnostne stilne razlike naravnost čitljive in celo merljive. Samo »nezavedno-intuitivno« se da dalje razložiti V.-jevo nasprotovanje samemu sebi, ki se kaže v tem, da zahteva osebnostno metodo, v praksi pa sam generalizira, posebno, ko nas vtakne vse umetnostne zgodovinarje vsled skupne metode v isti koš. Zakaj ne razloži skupne metode sebi dosledno iz naših različnih osebnosti? Tu njegova metoda skrahira povsem, izhod je mogoč le »intuitivnim putem«: namreč, da nam vsem skupaj odreče osebnost in intuicijo, kar V. več ali manj določno tudi stori. Pravi namreč, da mi uganjamo »razum«, on pa »intuicijo«. To je točno, zakaj mi kontroliramo naše intuicije z razumskim spoznavanjem predmeta, V. pa ne in le tako je mogoča tolika razlika med našimi in V.-jevimi spoznanji.

Kakor smo pri Panofskem-Ložarju ugotovili iskanje »nečesa absolutnega, kar velja za vse panoge umetnosti vseh časov«, tako je bistvo spekulanta V.-ja, da išče »absolutnega, neizpremenljivega bistva umetnosti«. Z iskanjem takšnih metafizičnih resnic stopi iskalec na filozofsko pojmovno polje in V. bi bil koj na koncu svojega iskanja, če bi se na tem polju kaj spoznal. Dognati se da vse to le z orodjem absolutne abstrakcije, to je, da bi s pojma odluščil, kakor Panofski, vse njegove »izpremenljivosti« in če bi bil dosleden, kakor Panofski ni, bi dobil pravi rezultat v neizmerno irelevantni tautologiji: Umetnost je Umetnost. Če bi šel reševati V. svoje vprašanje na konkretno umetnostnozgodovinsko polje, ki ga tudi ne pozna, bi se vprašal po »absolutni umetnini«. To bi morala biti umetnina, ki bi za absolutno veljala vsem umetnostnim panogam vseh časov, narodov in osebnosti. Ta bi morala vsebovati vse stile, stare in prihodnje, in tako bi V. videl, da take umetnine ni in je ne bo. Seve, V. pa vprašanja ni rešil ne na filozofskem, ne na umetnostnem polju, ampak z »intuicijo« in dobil rezultat, da je bistvo umetnosti »živost in svoboda«.

Škoda prostora za nadaljnje raziskovanje V.-jeve »intuicije«. Ista intuicija, ki vidi v metodološki bergli bistvo umetnosti, vidi nadalje v Cankarjevem sistemu pozitivizem in historični materializem, vidi v umetnostnih zgodovinarjih »rivale« njegovi — »Kritiki«, na katero da so »ljubosumni«! Dve leti se »Kritika« zaganja v umetnostno zgodovino, sedaj je pa umetnostna zgodovina nanjo »ljubosumna«!

Tudi Michelangelo je imel intuicijo. Razlika med Michelangelom in Vidmarjem, kar se tiče intuicije, je pa ta, da jo je Michelangelo leta in leta »obdelaval«, preden jo je vdahnil marmorju, kjer sedaj »vzbuja vtis prvotnega, intuitivnega koncepta«. Vidmar pa daje

tiskati svojo intuicijo leta in leta prej, preden je dozorela. V ostalem je med njima pa še ravno tista specialna razlika, kakoršna more biti med Michelangelom in Vidmarjem.

*

Spekulacijske metode in sistemi, moremo po vsem tem reči, ne pristojajo na trup živi umetnosti; vzeti iz specifično neumetnostnega, pojmovnega sveta, pomenjajo za specifično umetnostni svet Prokrustovo posteljo, posiljevanje stvarnega stanu in so kilometrsko oddaljeni od resničnega spoznanja predmeta.

Ložarjeva metoda in sistem sta jasen dokaz, kako filozofski ali dogmatski sistem, nataknen umetnosti na trup, posiljuje predmet, to je avtonomno umetnostnozgodovinsko dejstvo. O Vidmarjevem skozi in skozi tudi pojmovno napačnem spekulativnem svetu pa ne rečemo drugega kakor, da nima nobenega stika s predmetom, marveč je le vizionarna fantazija, igračkanje z besedami.

Grozna resnica, čeprav je stara, za spekulante mora biti, da umetnost ni nobena nevidna alegorična figura, ki plove nekje v zraku kot predmet metafizike, nego da je vsa vključena v doslej nastalih umetninah. Nobena znanost, nobeno spoznavanje, ki hoče imeti za predmet umetnost, ne more mimo tega konkretnega objekta spoznavati v zrak in tako je edina specialna umetnostna znanost le umetnostna zgodovina s pomožnimi panogami, edino znanstveno umetnostno spoznanje le umetnostnozgodovinsko, edini znanstveni sistem le oni, ki je vzet s telesa predmeta in nanj edino pristoja.

Nedvomno čutimo v kulturnem ustroju že nekaj let sem neki preobrat. V umetnosti smo videli na svoje oči, kako so ugasnili drug za drugim povojni abstraktni, subjektivistični ekstremni -izmi in se je izluščila iz kaosa ona »nova stvarnost«. Obenem smo opazili, kako so filozofi zavrgli svoje spekulativne panoge in metafiziko in jeli prisegati le še na eksperimentalno psihologijo. Obenem so se v tem zmislu gibale celo tako zvane »dogmatične znanosti«: juristi so naenkrat opazili ogromne razlike med juridičnoteoretsko dogmo in faktilno obstoječim pravom, celo medicinci so na letošnjem kongresu ugotovili razlike med svojo vedo in zdravniško prakso ter sklenili, da se bodo poslej držali le one teorije, ki jo je narekovala poklicna praksa. S tem v zvezi se ni čuditi, če je zadnji junijski kongres splošnih umetnostnih znanstvenikov v Hallu živahno obravnaval isti problem. Zelo močni so bili glasovi zoper spekulativno parasitstvo, ki je bilo res do neke mere zadnja desetletja vzrok oddaljenja od predmeta.

Kako je s tem v zvezi s Cankarjevim »Uvodom«? Sistematika stila, ki mu je pridejana, ni nobeno raziskavanje o »bistvu umetnosti«, kakor »intuitivno« sodi Vidmar, nego je, grobo rečeno, terminološki slovar k C. Zgodovini umetnosti, je tisto, kar C. v

Zgodovini suponira. Knjiga ima v bistvu metodološki pomen. V svrhu razumevanja metodološkega postopka v Zgodovini je dal C. z Uvodom čitatelju v roke možnost sistematske določitve splošnega »časovnega« stila na podlagi ugotovitev o izberi in pojmovanju snovi, obdelavi teles, prostora in kompozicije. To so mu organizatorični členi vsakega slikarskega in plastičnega splošnega stila in bravec Sistematike ima s tem v rokah možnost pojmiti, kaj razume C. pod pojmi »idealistični«, »realistični«, »naturalistični« stil v svoji Zgodovini. Vsi ti organizatorni členi stila faktilno-resnično obstojajo, kaže nam jih umetnostnozgodovinska empirija kot nedvomne dokazljive obstojnosti na vsaki slikarski in plastični umetnini.

Taka stilna sistematika je povsem plod umetnostnozgodovinske metodološke empirije in striktno pristaja »na telo« vsem slikam in plastikam, kar jih poznamo. Če Panofski »stil« drugače definira kot C., namreč brez snovi, je to nedvomno Panofskega metodološka napaka, mogoča le s stališča neumetnostne sistematike. Cankarjeva sistematika se od one Panofskega tako striktno loči, kakor se ločita »konkretno« umetnostnozgodovinsko »gledanje« in pojmovna spekulacija z neumetnostnimi »prijemi«.

Taka sistematika se eminentno loči od enostransko zaspekuliranih: materialistično pozitivistične z enkratnim botanično vrstnim pojmom stila, ki ni mišljen razvojno, se razlikuje od Rieglove formalno funkcijske stilne teorije, kateri se s predmetom in pojmovanjem snovi stavi v opreko, razlikuje od Dvořák-Weisbachove po pridržanju formalnega kriterija, absolutno ničesar pa nima opraviti s spekulativno »razvojno sistematiko«, kateri stavi nasprotje konkretne kronološke vrste. Na polju te so se posebno izživljale spekulativne težnje polpreteklega, abstraktno mislečega časa. Kar se tiče »razvojne«, smo videli vsem na čelu starega filozofa Hegla s spekulativno zakon-vrsto: simbolizem, klasika, romantika, videli starega Woelfflina za zakon-vrsto klasika-barok in duhovito opazko: »vorausgesetzt, dass man ihm Zeit *l-aesst* (!?), sich auszuleben«, videli celo Riegla s posebnim pojmom »imanentnega razvoja«, ki je bil mišljen kot orjak, ki neusmiljeno tira »formo« po poti naprej določene metamorfoze k »popolnosti«(!), istega Riegla z zakon-vrsto haptičnooptičnega stila, videli njegove učence, Hegerja, Panovskega z definicijo ustvarjanja, ki se stavi »pred razvoj«, i. dr. Tudi glasbeni znanstveniki zaznamujejo take stilne in razvojne spekulante med seboj, zakaj nekoč sem čital: »auf dieser Stelle in der Partitur musste Bach — Brahms vorausgeahnt haben!«

Cankarjeva sistematika nima z »razvojnimi« spekulacijami, ki »wurzeln im deutschen Idealismus« (Z. f. Ä. XXI-2), nobenega stika. Odlikuje se pa specifično po konkretno umetnostnozgodovinskem in vsestranskem svojem stališču od *vseh*, kar jih doslej, več ali manj spekulativnih, pojmovno apriornih in subjektivno ali individualistično enostranskih, poznamo. V tem je v skladu z gori omenjenim modernim pokretom, v tem zmislu je kažipot iz zmed in anarhije umetnostnoteoretske subjektivne spekulacije k novemu, realnemu in objektivnemu spoznanju umetnosti.

Zapiski

Slovensko slovstvo

Miran Jarc: *Človek in noč*. 1927. Samozaložba. — Tiskala Tiskarna Merkur. Lesorezi Božidarja Jakca.

Na koncu te pesniške zbirke je pristavljena opomba: Pesmi so iz let 1917—1925. Ta opomba je migljaj in opozorilo bravcu, da naj pesmi motri z r a z v o j - n e g a stališča. In dejansko je princip, po katerem je zbirka urejena, osebno historični in ne morda princip vsebinske zaokroženosti ali notranje in zunanje arhitektonike. V ureditvi zbirke je torej uveljavljen princip dinamičnosti, r a s t i — v nasprotju s principom statičnosti. Osebno-duševno dogajanje je gledano razvojno-organično, kar je izraz sodobnega mišljenja sploh in je torej značilno tudi s tega stališča. Vendar o tem le mimogrede, opozoriti hočem marveč na nekaj drugega, kar je s tem nujno v zvezi.

Poglavitna značilnost zbirke pa je v tem, da polaga pesnik vso važnost na vsebinsko plat svojega umetniškega dela tako, kakor sem pravkar označil, kar pa ima svoje lastno ozadje. Tudi ta poteza je pristno sodobna. Kakor se je vse življenje obrnilo od videza v notranjost, v bistvo, tako je tudi v umetnosti postala najvažnejša in za njeno vrednost edinole merodajna vsebinska plat. Ta etični odnos do umetnosti, ki odklanja estetska merila zaradi »višjih« življenjskih vrednot, pa utegne imeti kvarne posledice tako pri umetnikih kot pri občinstvu in na te hočem ob tej zbirki opozoriti. Na nekem drugem mestu »Doma in sveta« sem že poudaril, da je tako stališče napram umetnosti ne samo življenjsko opravičeno, ampak tudi potrebno, in da je stremljenje našega časa. Pri tem pa se moramo zavedati, da ima umetnost tudi svojo lastno zakonitost in da so zanjo k o t t a k o merodajni zgolj njej odgovarjajoči estetski kriteriji. Naj skuša umetnost izraziti nam še tako bližnji, dragoceni, globoki, sodobni duhovni svet, toda če niso njene tvorbe po svojstvenih pravilih zakonito urejeni organizmi — naj nas snov in vsebina ne preslepi, da bi prenehali paziti na čistost estetskih, torej svojstveno umetniških vrednot. Pristavim naj še, da etični odnos do umetnosti, ki ga sam priznavam, sam po sebi seveda nikakor ne vodi do neupoštevanja in zanemarjanja umetniških kvalit. Vsebuje pa nevarnosti za umetnika v obliki nekritičnosti glede formalne plati, ki je na umetnini kot svojevrstnem organizmu bistvena in najvažnejša, za kritika in občinstvo pa v tem, da pomembnost in vrednost miselne ter čustvene vsebine v umetnini smatra že za njeno umetniško potenco. Za primer takega zmotnega presojanja umetnine opozarjam na Pretnarjevo kritiko imenovane zbirke v 9. številki letošnjega »Ljubljanskega Zvona«. Tudi Miran Jarc se namreč tej nevarnosti ni izognil, radi česar je formalna plat njegovih pesmi redkokdaj izkristalizirana, eksaktno dovršena, zakonita — v kolikor ni temu vzrok pomanjkanje oblikovalnega nagona in sile. Sodim, da se zdi pesniku, kot da je glavno delo pri umetniškem ustvarjanju opravljeno že z doživetjem samim, vsled česar ostane zarodek

forme nerazvit, ali samo na pol razvit. Pesniku manjka resničnega čuta in umevanja za pesem kot organizem, zakonitost.

Proti običaju zato pri Jarčevi zbirki pesmi govorim predvsem o njihovi formi, vsebine se hočem dotakniti le mimogrede.

Zbirka nosi naslov »Človek in noč« po pesmi, ki tvori celoti nekako osišče in očišče, s čimer je simbolno nakazana smer pesnikove notranje poti. Noč mu pomeni vesoljstvo — kaos, ki preži na človeka, vrženega iz svojega lastnega, njemu določenega kroga. Dočim vse stvari žive v svojih krogih, stopa samo človek iz risa v ris, ki si ga vedno znova občrta, in mu dom še ni dograjen kakor drugim stvarjem...

»Sred kaosa sem sam, sam...« (Str. 55.) To je osnovno razpoloženje cele zbirke in značilno za Jarca.

Ta zavest vesoljne osamljenosti in zapuščenosti, ki je na svojem dnu religiozna, polna slutnje večnostne bližine, prinaša bolečino in žalost in strastno-otožno hrepenenje v onkraj...

»Žalosten človek na strmini — vseirska podoba. Gleda, kako se vse povrača v svoje domove, gleda ptice in misli na svojo dušo...« (Str. 54.)

Osnovno pesnikovo doživetje sveta je torej metafizično, gnano od notranjega nemira našega časa, ki trpi v individualističnem razkroju, ker je odtujil človeka od sočloveka, od narave (»Kako smo osamljeni sredi prirode — pustinja!«, str. 42), in tako pretrgal zvezo z večnostjo samo. Človeku se je zrušil dom, ki ga imajo druge stvari nespremenjenega že od vekomaj... V takem čustvovanju se zrcali kulturno razpoloženje našega časa, ki išče rešitve v osnovni stalnosti in miru in ki po stoletjih znova potrebuje trdnih vrednot in varnega doma. Zato so danes oči premnogih uprte v srednji vek, v dobo spiritualizma in vere, kjer je bil tudi človeku »dom dograjen kakor drugim stvarjem...« (Str. 42.) Kot primer tega sodobnega teženja navajam ruskega filozofa Nikolaja Berdjajeva. Tudi pesnikovo razpoloženje razodeva strah pred prihodom noči, iz katere ni rešitve... Pesnik sam je ne najde. Nebo mu je črno. (Str. 40.) Značilno je, da stoji miselno močno pod vplivom Spenglerjevega evropsko-kulturnega pesimizma; primerjaj ciklus: Godba na potapljavajoči se ladji.

Vsebinska teza pesmi je torej nova, aktualna in ima sodobnemu človeku resnično povedati nekaj važnega. V dovršeni adekvatni formi izražena bi nedvomno pomenila kot organični element umetnine tudi umetniški plus. Žal je formalna plat, kakor rečeno, često tako pomanjkljiva in nedognana, da na ta način tudi vsebinska sama izgublja na umetniški vrednosti, jasnosti in izrazitosti.

Res dobrih pesmi je v zbirki, ki je izbrana in izčiščena, zelo malo. Izmed 26 pesmi bi naštel samo te-le: Modre dalje na str. 11, Ne morem roke ti več dati na str. 25, Skrivnostni romar na str. 29, Pod slapom na str. 31, Vrtiljak na str. 49, Večerni sprehod na str. 51, ter — samo deloma — še: Izgnanci na str. 14, Človek in noč na str. 52, Jesen na str. 53 in

morda še eno ali dve. Tudi izmed teh, zlasti zadnjih, so nekatere vsaj delno problematične.

Pesnikov izraz je odločilno samolasten, le tu pa tam zazveni spomin iz Župančiča in Lovrenčiča. — Kljub temu manjka večini pesmi formalne organičnosti in estetske neoporečnosti. Ker se v podrobno analizo ne morem spuščati, bom navedel samo nekaj najbolj konkretnih primerov:

V pesmi Vrnitev na str. 20 je stih

»...ali je morda sled
zapustil kdo drugi, ki zdaj obožuje te« —

konvencionalen in stilno brezobrazen, poslednji stih pa je neorganično pritaknjen ali pa je vseh pet prejšnjih kitic nepotrebnih. Sfinga na str. 21 je dober primer notranje neizrazitosti, ki je posledica formalne nedoraslosti dani nalogi, stih »o, tudi jaz sem žejna vod duha« pa je v kontekstu čuvstveno votel.

Stiha v pesmi Človek na str. 36:

»Moje misli kot okamenele kače — ogromne
korenine —

se široko plazijo pod zemljo...«

sta nastala mimo stvariteljske inspiracije in sta zgolj racionalni nadomestek, ki se ga je pesnik poslužil, da zakrije na tem mestu nastalo vrzel, s čimer je pesem samo presekal, namesto da bi jo zlil.

Pesem I. v ciklu Godba na potapljavajoči se ladji na str. 37 je vsebinsko nekako literarno izumetničena in formalno prazna, pesem IV. pa je umetniška nemožnost. To dejstvo bi nam postalo posebno nazorno, če bi imeli pred seboj postavim sliko enake estetske kvalitete. Zadnji stih v pesmi V. na str. 42: »...smo kakor med nebom in zemljo blodeči, leteči Holandec...«, pesmi formalno nikakor ne dopolni, čeprav je kot miselna pointa na mestu. Stih ni drugega kot literarna udobnost.

Sicer lepo pesem Jesen na str. 54, ki je vsebinsko in formalno prozorna, kvarijo podobne pogoške, kakršna je na primer stih: »Misiš, da je obešenec, ki je obvisel na zanjki svojih misli...« — podoba, ki se nasilno trga iz svojega lastnega okvira. Isto velja o teh-le dveh stihih iz pesmi Samoten na str. 55:

»Ogrnil sem se s tišino plašča srebrnega
in svežega miselnega lošča.«

V pesmi Vhod v Trento na str. 57 nas estetsko neprijetno dirne posebno dvojje mest:

»Oglata vtelešena večnost strmi...«
in pa

»Brezdomna goličava,
vseširjava zaokrožene vodoravnosti in
navpičnosti...«

*

To so seveda samo nekateri izmed otipljivih, zgrabljivih primerov, ki pa so v notranji zvezi z globljo formalno nedognanostjo. Za njeno izsleditev bi bila potrebna posebna, ostrejša in tanjša analiza. Tu formalno nedostatnost samo ugotavljam.

To strogo merilo ocenjevanja pa sem izbral ne ne samo iz stvarnih razlogov, ampak tudi iz umetnostno-pedagoških, ker že dalje časa opažam, da posebno kritika premalo upošteva svojstveno, to je formalno-estetsko stran umetnine in da nas v tem pogledu pušča v preveliki nejasnosti. V tem oziru je

treba okrenitve, pa tudi večje previdnosti. Umetnina, ki hoče obstati, mora biti v sebi docela trdna in nepremakljiva.

Vendar pa bi teh opazk spričo kake druge, nepomembne ali diletantske zbirke ne napisal. To omenjam zaradi tega, da se izognem vsakemu nespornemu zumljenju. Nikakor namreč nočem zatajiti vrlin, ki jih zbirka vsebuje, temveč mi je prav zaradi njih žal, da pesnikovo umetniško hotenje tolikokrat tako motno in slučajno-poljubno proseva iz neizbrušene oblike. Zaradi resnično dobrih, prej naštetih nekaterih pesmi mi je tem bolj žal slabih ali manj dobrih, in takih, v katerih se meša kvaliteta z nekvaliteto. Če pa bo vsaj nekaj pesmi, ki jih smatram — estetsko-praktično rečeno — za res lepe, obstalo tudi za bodočnost, ima zbirka eksistenčno upravičenost. Na vsak način je prav, da je izšla. Anton Vodnik.

A. Sič: Slovenske narodne noše. Ljubljana, 1927, založila Učiteljska tiskarna.

Znani naš nabiralec narodnega blaga, ljudsko-umetnostnih ornamentov itd. prof. Sič je s tem zadostil potrebi po večji izdaji naših narodnih noš. Njegov podlistek v »Slov. Narodu« l. 1919., ki je izšel nekaj dopolnjen še isto leto v skromni brošurici, je prvi deloma zadostil potrebi po enotnem popisu vseh naših ljudskih noš, o katerih je avtor tedaj prvič zbral vsepovsod raztreseno literaturo in jo dopolnil z lastnimi najdbami. Obravnavano delo pomeni drugo izdajo te brošure. Druga izdaja je izšla v večjem formatu, slikar M. Gaspari jo je opremil s prikupno naslovno stranjo in z osmimi barvastimi tablami, ki so poleg ostalih fotogr. reprodukcij bistveno potrebne k popisu. Sič je izdajo tudi precej dopolnil z novejšimi najdbami in jo nekaj pregrupiral, da ima sedaj tole vsebino: 1. Ljubljana z okolico in Gorenjsko, Škofja Loka z okolico, Dolenjke, 2. Bela krajina, 3. Štajersko, 4. Prekmurje, 5. Koroški Slovenci, 6. Tržaški Slovenci, 7. Istrski Slovenci, 8. Beneški Slovenci in 9. Starejši opisi (izza XIV. do XIX. stoletja); pridejani so neki fragmenti narodnih pesmi, ki opisujejo obleko. Gasparijeve slike ponazarjajo: 1. Gorenjsko nošo, 2. Gorenjce pozimi, 3. Ljubljansko nošo, 4. Belokranjsko nošo, 5. Štajersko nošo, 6. Prekmursko nošo, 7. Ziljansko nošo, 8. Tržaško in okoličansko nošo. Barvastim slikam so pridejane fotografije Schreiberjeve skupine, štiri slike iz Korytko-Goldensteinove zbirke in tabla glavnih nakitov Belokranjic.

Motivi, ki Siča izpodbujajo k njegovemu neumornemu delu pri nabiranju in objavljanju našega ljudskega blaga, so v glavnem zapopadeni v njegovi romantični želji po oživetju narodnih noš, po njih nepopačeni ohranitvi. Namen mu je dati Slovincem, ki se hočejo za priliko kake slavnosti obleči v narodno nošo, potrebna navodila za »pravilno« nošo. Iz teh motivov so nastale tudi ostale njegove publikacije gorenjskih hiš, pohištva, orodja, vezenin in ornamentov: če si hočeš postaviti poletno vilo v »slovenskem narodnem stilu« in postaviti vanjo »pristno« pohištje, si uvesti »slovensko« blago ali če rabiš »slovenske« ornamente, ti daje Sič zato navodil. Njegove publikacije, kakor čujemo, dobro služijo obrtnim in umetnoobrnim šolam s svojim materialom, posebno pobudo za »oživetje« pa dvomimo, da bi dale. Naš čas ne prenese več noš, hiš in ornamentike v duhu in okusu noš iz

XVIII. stoletja, zakaj to so tako zvane »slovenske narodne noše«.

Namenu, ki ga imajo, te publikacije torej ustrezajo; drugo vprašanje je, kaj poreče k njim narodopisec. Ne tiče se narodopiščeva kritika toliko Sičevega dela, vendar naj na tem mestu in v tej zvezi povemo, da nam je Slovincem nujno treba sistematično narodopisnih in ljudskoumetnostnih izdaj, kakršnih še nimamo pokazati svetu, kateri jih ima zlasti izza romantike in nacionalistično usmerjenih zadnjih dvajset let v izobilju. Temelj tem težnjam je tičal v individualizmu v našem življenjskem nazoru polpreteklega časa: narodi so grebli po svoji duševni produkciji, da izgrebejo iz nje »specifično svoje« substrate in del kakor so Sičeva, je producirala vsa Evropa dovolj. Značilno je, da so si tudi države, zlasti Rusija, Češko-slovaška, Nemčija, Švica, Italija, kolikor je meni znano, zelo mnogo prizadevale za izdajanje takih nacionalnih dokumentov v svrhu nacionalne propagande.

Kakor pa so vse te publikacije, nastale iz nacionalnega navdušenja in so večinoma etnografu malo služile, je tako tudi s Sičevimi. Namen narekuje metodo in ta je etnografu druga, drugačni so tudi rezultati.

Etnograf bi si seve želel zgodovinskega razvoja noš z vso nomenklaturjo, Sič je zgodovinski del dejal kot zanj manj važen na konec in konstruiral svoje noše zgodovinski čisto nepravilno ali jih zamenjava. Njemu je »narodna noša« enkratno vrstni pojem brez ozira na čas, je konstrukcija: Gorenjčevo nošo definira kot zmes noše srede XVIII. in zelo poznega XIX. veka, Bohinjka na prvi sliki ima meščanski »spenzar«. »Ljubljanska noša« je deloma prosta konstrukcija, belokranjskih in štajerskih, koroških in tržaških noš ne moremo s slik proglasiti za edino »pravilne« tipe, ker je poleg njih še več istotako »pravilnih« variant itd. Dalje bi si etnograf želel etnografske razdelitve teh noš po etnografskih skupinah: alpski del pod avstrijsko-bavarskim vplivom, romanistični pas, prehod v etnografsko vzhodno Evropo, ne bi pa začel z Ljubljano, ki ni tip, in smatral vse variante za tipe, vrste.

Vendar, če bi Siču zamerili, da ni etnograf, bi mu delali krivico. Soditi ga moramo po tem, kaj je hotel in kaj dosegel: očitki etnografa ga tu ne dosežejo. In vendar mu mora biti hvaležen za delo tudi etnograf: veliko je storil i zanj, ki bo s svoje strani kritično obdelal knjigo in našel v njej velik zaklad materiala zase. St. Vurnik.

Srbo-hrvatsko slovstvo

Školski pisci. Beograd. Geca Kon. (V cirilici.)

Št. 4. Ljubomir P. Nenadović: **Odabrane strane.** Strani 141. Priredila Paulina Lebl-Albala, profesor (!) II. ž. gimnazije u Beogradu.

Št. 5—6. Vuk Štef. Karadžić: **Odabrane strane.** Strani 200. Pribrao Ljub. Stojanović. B., 1926.

Št. 7. Janko Veselinović: **Pripovetke.** Strani 106. Priredio Branislav Miljković. B., 1926.

Št. 8. Zmaj Jovan Jovanović: **Odabrane pesme.** Str. 142. Priredio Jaša M. Prodanović. B., 1927.

Št. 9. **Memoari prote Matije Nenadovića.** Strani 117. Za štampu priredio V. Čorović. B., 1927.

Št. 1—3. **Ženske narodne pesme** (antologija) priredio Jaša M. Prodanović — smo v Domu in svetu že leta 1925., str. 222, zelo pohvalno naznanili.

Slovenec, ki se hoče točno seznaniti z najboljšimi pisatelji srbske književnosti, najde v teh »antologijah« dober pripomoček: izbrane so v njih najboljše in za avtorja najznačilnejše stvari, bodisi pesmi ali povesti — ali eseji ali znanstvene razprave. Časih je seveda ozir na šolo črtal kako značilnost. Opomb bo za izobraženca najbrž preveč. Vsak pisatelj ima tudi kratek (prekratek!) življenjepis.

Lj. Nenadović je pisal najboljše potopise (o Švici, Nemčiji, Črni gori), a vedno z namenom, da narod ž njimi vzgaja. V tem oziru je pravi naslednik Dositeju. Izmed vseh 9 publikacij najprijetnejše čtivo, polno humorja, pa tudi globokih misli.

Vuk Štef. Karadžić, najplodovitejši in najdelavnejši srbski pisatelj, je 1. narodni govor povzdignil v književni jezik (Novogrki n. pr. še danes nimajo kaj takega!), 2. opisal je narodovo vsakdanje življenje in mišljenje, 3. ustvaril je Srbom pravopis (fonetični), 4. je bil prvi zgodovinar obnovljene Srbije, 5. je s svojo zbirko narodnih pesmi raznesel slavo svojega naroda po vsem svetu. Za vsako prvih štirih točk so v knjigi izbrana mesta.

Zvezek 7 prinaša šest povesti Janka Veselinovića, ki je bil po poklicu osnovnošolski učitelj. Kdor hoče spoznati srbsko zadrugo in srbsko selo, zlasti bogata sela Mačve (tam je bil V. doma), ga bo iz teh pripovedk bolj spoznal nego iz učenih razprav.

Zmaj Jovan Jovanović, po poklicu zdravnik (umrl 1904 v Kamenici pri Novem Sadu), je eden izmed največjih srbskih lirikov. Zbirki je spisal urednik dober uvod. J. je v enih svojih pesmih pel žalost zbog prerane smrti svoje dece in žene, v drugih pa vse, kar je srbski narod v tistih letih (1870—1904) čutil in mislil, ljubil in mrzil.

Prota M. Nenadović (1777—1854) je imel silno burno življenje: s 16. letom se je »zapopil«, leta 1804. in naslednja je bil izmed poglavitnih voditeljev prve vstaje, pa tudi drugo (1815 nsl.) je pomagal organizirati. Njegovi memoari živo opisujejo dogodke v letih 1787.—1806. in deloma leta 1813.; za tista leta so prvovrstni, neposredni zgodovinski vir. D.

Iz tujih literatur

Češko slovstvo

Dr. Frank Wollman: **Slovinské drama.** V Bratislavě, 1925. (Konec.) Edino novoromantika (str. 191—255) je dala slovenski dramatikodela povsem originalna in trajne vrednosti in to zlasti v Cankarju, ki pomeni slov. dramatike prvi vrh. Cankar je bil čist romantik, ki mu je bil bistven razkol med življenjem in notranjim doživljanjem, kar mu je raznetilo še bolj dunajsko vzdušje koncem stoletja (Schnitzler!). Pa tej dunajski lahkomiselni melanholiji, ki se je razširjala izključno v erotiki, je dal Cankar slovansko vsebino, nagnil jo v tragiko, v »strašno melanholijo«: prelom dobe doživlja etično in bolj enotno. Rastoč v naturalizmu je z vso svojo umetnostno silo izražal hrepenenje iz njega in to je bistvo »romantičnih duš«, glavnih dram. postav tega novoromantičnega genra. Cankar pomeni slovanske reakcije na evropski materializem, je sodoben, brez primere v slovanski literaturi, evropsko pomemben, da, v časovnosti ima celo prvenstvo! O razboru njegovih dram, kakor jih karakterizira Wollman, je prinesel že iz-

črpen referat Fr. Albrecht v Zvonu (1925, 763) in zato ne bom navajal njegovih sodb, o katerih bi se dalo mestoma debatirati, zlasti z ozirom na novejšo oceno Iz. Cankarja. (Zb. sp.) Njegovo sodbo o Cankarju bi strnil v stavek: Cankar ni bil realist, njegove drame so v bistvu simbolične, romantične in idealistične, mogel je izražati samo svojo notranjost in je zrasel docela v ekspresionizem. Poleg Cankarja postavi Wollman takoj Župančiča, ki je z ozirom na dramo „lirik, kateremu je bila dana že ena dimenzija“. Njega dramatska scena »Noč na verne duše« je prva ekspresionistično koncipirana slov. drama. Pri »Veroniki Deseniški« pa razbere najprej nje jezik, karakteristiko vsebine i poteka, zgodovinski material i zveze s prejšnjimi celjskimi dramami. Ne registrira polemike v tej drami in le mimogrede zavrne Vidmarja, sicer pa ocenjuje delo popolnoma po intencijah Župančičevih, kakor se je izpovedal Albrechtu (Gled. list). Tudi Wollman vidi, da se v drami poetičnost bori z dramatičnostjo in ta lirizem napolnjuje scene z življenjem, nerealnim sicer pa ravno tako dinamičnim; celotni presodek pa je, da je »Veronika Deseniška« »najkrasnejše umetniško videnje rojstva slovenske duše: njeno očiščenje iz gotike v čisto verujoče človečanstvo« (220). Je drama sodobne slov. duše, je nehistorična in nenaturalistična in taka je tudi stavba: je prvi slov. poizkus za sintetično dramatsko formo, je mistika kot pri Claudelu. »Veronika Deseniška« je razdobno delo slovanske dramatike, dozdej najvišji vrh slov. dramatike, in je le dalje, ne preko nje, možen razvoj. — Cankar in Župančič pomenita višek slov. novoromantike; ostali so producirali le več ali manj dobra dela. Aškerčevemu »Zlatorogu« nedostaja temeljnega dram. življenja, je epika in preveč staroromantična. Kristana sta dva problema vrgla od naturalistov: problem krščanstva pri Slovanih (Ljubislava) in volje po moči (Kraljevanje) v delih, ki se gibljeta v simbolično-idejnih klasicističnih tokovih. Novoromantična v vsem bistvu in ne naturalistična je tudi Kraigherjeva »Školjka«, glaseč Massarykove ideje monogramične etike in z razdorom fin-desiéclskih rom. duš, ki teže iz materilizma. Ostale njegove (»Drama na travniku«, »Pustna noč« so banalne, le skice; v Umetnikovi triologiji ne nastopa C. umetnik, le C.-človek, velik otrok in je tretji del le blasfemija proti manom pesnika samega. Meško pripada tej romantiki s svojim nacionalnim idealizmom (»Na smrt obsojeni«, »Mati«) in tudi z dramo »Pri Hrastovih«, ki je Wollmanov simbol črne noči greha, gledan skozi stekla naboženske vere, sicer pa brez tragike. Velikonjev »Suženj« je velik po misli in odločnosti, manjši po dramatični vrednosti in je v eni sceni naravnost kot genialen označen. Tudi Lipahove scene spadajo sem in vse Majcenovo dramatično delo, ki je obstalo na začetku ekspresionizma. V splošnem je Majcen prinesel slovenski drami novih motivov v tragiki najintimnejših občutij, sicer pa se obnavljajo postave Cankarja in Kraigherja; tako je »Gradnik« zadnja stopnja C. „romantičnih duš“. Majcen je v silni borbi za izraz in v stadiju iskanja, ekspresijo mu vedno uniči analiza, ni še znal najti sintetične forme in je največkrat ostal pri novoromantičnem simbolizmu. Remčeva »Magda« je izšla iz nove „meščanske sentimentalnosti nad prostitucijo“, bila bi lahko dobra naturalistična drama, ko bi jo R. objektivno oblikoval. Tako pa jo je prepletel

s spolnim misterijem brez notranje prepričevalnosti in je nedonošen motiv v Schnitzlerjevi in Cankarjevi maniri. — K novoromantiki šteje Wollman tudi pravljичne drame, ki so pri nas le preradi oblikovani staroromantiki (Špicar, Lah), z novo vsebinsko primesjo šele pri Milčinskem in Lahu, pa brez pravljичne naivnosti, ki se je posrečila Golji. Da bi se pa Maeterlincku in Hauptmanu dala primerjati Aškerčev »Zlatorog« in morda Goljev »Peterček«, je nekako preširoka gesta.

Potrebo novega stila in novih rešenj je za kratek čas poizkusil rešiti slovenski ekspresionizem (str. 253—266). Wollman šteje sem že novokatoliško smer »Ljudskega odra«, ki da je odraz nemških katoliških teženj, izišlih iz ekspresionizma. Prvikrat se je močno oglasil ekspresionizem v Plotovi (C. Jegličevi!) drami »Ljudje« (Dom in svet, 1915), ki je brez primeru v vojni literaturi narodov, zajetih s centralnimi vlesilami. Eno leto po Hasencleverju je Jeglič močnejše obdelal njegov problem in davno prej kot podobne francoske drame! Drama je tudi umetniško interesantna. Prve važne ekspresionistične igre pa izhajajo od Preglja: »Berači« so prvi slovenski odrski ekspresionizem kot enotni stil dela, zajeto je sintetično vzdušje božjepotnega križišča kot je v »Katastrofi« mnogo-glasno občutje kina — groteskni kontrast življenja mase in tragike posameznika. „Gotičnost“ teh dveh je peljala direktno k »Azazelu« z notranjo dramo evangelske vesti in z nje silnim ekspresivnim izrazom, dasi umetniško ne popolnoma harmoničnim, zlasti radi erotičnega, čutnega razmerja Mirjame do Kristusa, kar Juda dobro čuti in ga izda iz — ljubosumnosti. Srcu pa je to zopet le ekspresionističen izraz „gotičnosti“ Preglja samega. Pregelj je mojster v slikanju nabožnega občutja mas in v tej ritmični mnogobarvnosti kakor tudi v resničnem dramatskem lirizmu je njegova cena. Je stvaritelj nove forme. Nima pa Wollman prav, da šteje to njegovo delo kot tribut propagandnih teženj »Ljudskega odra« kot so Lenardovi in Sardenkovi melodramatični misteriji. Ekspresionistično je zajel vojno grozo Bevk v »V globini«, tudi »Kajna« spravlja Wollman pod to rubriko radi silno izraženega odpora proti „Jugoslovanski Orjuni“ (kar je zgrešeno pojmovanje!) in sovraštva dveh bratov. Pogreša pa psihologije, ki mu jo nadomesti ekspresionističen subjektivni odpor! Vojno grozo je sila izrazno podal še Majcen (Apokalipsa), dočim se je Fabijančič samo poizkusil in jo je Jarc že očiščeno, zdematerializirano občutil (Izgon iz raja). Sicer pri Jarcu ni tempa, ne dramatičnosti, je le gradacija, težeča po globoko etičnem izrazu. Najkarakterističnejši ekspresionist pa je Cerkvenik, ki v »V vrtincu« sicer ne zadovolji umetniško (je preveč opisen!) pa ima izreden pomen v tem, da je razbil romantično-sentimentalno plast v človeku: ta etična reakcija je iste važnosti kot pred 25 leti Cankarjeva. To novo gledanje prostitučnega problema je zrastle iz slovenske drame same: iz romantičnega gledanja Cankarja in Kraigherja se je razvilo v Majcenu, Novačanu in Remcu ter se s Cerkvenikom premeknilo v nov stadij, ki je na isti višini kot Wildgansov.

V eseloigra (str. 266—276) se je v tej dobi slabo razvila, kar stavi Wollman v nasprotje predhodni in vidi izvor v ozkem spoju produkcije z gledališčem, ki jo je po letu 1892. slabo gojilo. V splošnem pa je komediografija ostala v motivih, postavah in karakteristiki v stari čitalniški tehniki. Murnikove farse so

večinoma feljtonistične humoreske, naivne in nezanimive. Enako trpe Medvedove komedije na nedramatičnosti, so večidel krotke nраво-tendenčne igre: mesto dionizijskega vina nudijo le streljivo vodo. Napredek od čitalniške komedije znači šele Detela, ki je prinesel dobromiselno satiro (Učenjak), nove domisleke in postave, ki jih je zopet ponavljal. Družabna satira! Milčinskega domorodni debut »Brat Sokol« je še povsem v čitalniški tehniki, deloma še »Cigani«, ki pa kažejo napredek v zajetju miljeja in karakteristiki. Globokejše satire ni zmožen (Iz devete dežele), manjka mu dramske linije in temperamenta. Vsekakor bi Wollman ob tej priliki moral poudariti Cankarjevo »Pohujšanje«, ki je sigurno višek farse, dočim je Kristanova literarna satira »Uspeh« precej dobra in Kraigherjeva burka kolikortoliko. Ostala produkcija pa je zopet padla na stari nivo (zbirke ljudskih iger, izdaje Jaka Štoke, Lenard, Danilo, Česnik) ter pomeni tako Golar edino nado slovenske komediografije in je njegova »Vdova Rošlinka« dozdej najboljša slovenska veseloigra.

„Narodne igre s petjem“ (str. 276—291) se pri Slovencih niso razvile v „slike iz narodnega življenja“ kot pri Srbih, ampak tvorijo svojevrstno skupino, umetniško manjvredno, radi melodramske proste in naivne tehnike in vsemogočih vplivov. Od realističnih in naturalističnih iger se ločijo po tragikomični snovi, po nedostatku globokejše psihologije in manjši dramski vzpetosti, sicer pa se rajši nagibljejo k romantiki. Začenši pri Stritarju (Logarjevi) in preko raznih dramatizacij (Govekar, Sever, Česnik, Strežaj, Rozman) je ta vrsta dosegla višek v Finžgarju, ki je z »Divjim lovcem« dosegel nemški vzor tega žanra Anzenbergerja. V bistvu taka ljudska igra brez petja je tudi »Naša kri«, ki ni historična drama, ampak gledana iz tistočasnega političnega nazora: „iz programa SLS in predstav o trializmu zadnjega črnožoltega Jugoslovana Šusteršiča, iz privrženosti k habsburški dinastiji, bona fide sicer“ — kar ne kaže toliko nacionalnega pregreška Finžgarjevega kot le zloben namen Wollmana, ki tudi sicer kaže neprijaznost proti katoliškim možem in njih delom. — V staro romantiko je padel dr. Sancin (Zlata bajka) in V. Jelenec (Vaška romantika), v pedagogiko Pesek (Slepa ljubezen), v protialkoholno reklamo Novak itd. Ta propagandna in izobraževalna težnja je zajela tudi Krekove igre (Turški križ, Tri sestre, Ob vojski). Moralitetam in misterijam je te genre melodramsko približal Sardenko, ki pa ni pokazal dramskega talenta in je tudi sicer njegov lirizem omejen. Zanimiva variacija melodrame je šele Milčinskega »Volkašin«, s čarom slovenske svatbe, in hvaležno dramsko situacijo, delo, ki stoji na isti višini s Finžgarjevimi. V poznejših dramatizacijah pa je Milčinski zopet padel na nižji nivo (Brez ljubezni, Mogočni prstan). Slabih epičnih ljudskih iger z najrazličnejšimi tendencami je še več (Abram, Bohinjec, Rojec, Detela) in bi se jih še veliko našlo v raznih ljudskih zbirkah, ki bi pa ne izpremenile splošne slike tega žanra. Literarne smeri gredo preko njih, dokaz, da so pod literarno višino kot so tudi vse tako zvane „otroške igre“, ki jih Wollman ne vzame v poštev.

Ko je Wollman tako po posameznih genrih razbral celotno slovensko dramsko produkcijo, se je ozrl na njen 80 letni strnjeni razvoj, slučaj, ki ima v evropskih kulturnih zgodovinah le malo primere, in ga razvrstil

po motivih in tendencah, da spozna njen filozofsko-kulturni zmisel (str. 292—305). V nastprotju s srbohrvatsko dramatikom, katere osrednja misel je politična samostojnost in je zato razvila popolnoma zgodovinsko dramo, kaže slovenska produkcija sila malo motivov politično-nacionalnih — razumljivo, ker ni bilo spominov na lastno samostojnost. Pač pa je zazvenela tendenca protigermanska, ilirska in panslavistična, tudi avstroslavistična (Wollman zlobno in nepravilno poudari že za leto 1871. pri Iskraču, da je pisal po nazoru „katoliške stranke“, poznejše SLS, in o duhovniku — poudarjeno! — Finžgarju še posebej, da dela v Naši krvi za avstrijskega cesarja, kar podčrta tudi v francoskem resuméju!); ni se pa odzvala jugoslovanska misel v današnjem zmislu: šele po vojni pozdravi Lah državotvornost. Preseneti pa slovenska drama z mnogovrstnimi družabnimi motivi v širšem, in s socialnimi v ožjem zmislu: slovensko narodno vprašanje je tako socialno vprašanje! Wollman razbere po rubrikah vse te motive, vidi med drugim, da imamo Slovenci malo dram s problemom spolnosti same in malo zakonolomskih dram: vedno razumneje socialno razrešujemo pri tem ženski problem. Na vrhuncu pa je bila slovenska drama s Cankarjem v motivu družabne satire, ki pripada svetovni literaturi. V celoti pa je Wollman strnil zmisel slovenske dramatike v oznako: etični duhovni individualizem. Na vprašanje: „V kaj verovati?“ so odgovarjali avtorji različno: nekateri s panteizmom, z voljo k moči in ljubeznijo kot tako, drugi z marianizmom in krščanstvom, pravo rešitev pa da je našel šele Župančič v »Veroniki Deseniški«: „individualizem, hotenje socialno in narodno, hotenje nabožensko in slovenska duša, očiščena gotika, istodna s temi, ki imajo moč, pa zavedajoč se svojega božanskega prabistva, čuti bratstvo vseh ljudi“. Konča pa Wollman svojo knjigo s podobno lepo zvenceo frazo: „Cankar in Župančič sta jasna primera slovanstva slovenske drame, ki hrepeneče išče iz germ.-rom. forme v svoj lasten izraz!“

Wollman se sam v predgovoru dobro zaveda pomena svoje knjige in nedostatkov: ve, da je to delo prvi celotni pretres slovenske dramske produkcije in je zato izbral analitično metodo z vsem slovenskim kritičnim aparatom; ve, da bi pri sintetični studiji mogel odpreti vsebinski razbor in ima knjiga zato le predhoden značaj. Glavni namen pa mu je, da slovensko dramo pokaže proti germanski romantiki zapada. — In vprav radi tega glavnega namena je postavil najvažnejše svoje sodbe na nedognan temelj: vrednoti jih iz nekega apodiktičnega in apriorističnega slovanstva, ki ga ne opredeli in ga opredeliti ne more, ter zato take sodbe izzvene večinoma v lepe fraze. Goneča sila Wollmanu je torej nekak literarni panslavizem. Da je literaren, se vidi že Wollmanovo veselje nad „slovanstvom“ ljubljanskega gledališča: Rogoz v Ljubljani — Nučič v Zagrebu: kako lep primer jugoslovanskega bratstva! K temu pridejo še Čehi in Rusi in slika slovanstva solidarnosti slovenskega gledališča je v malem popolna! (128) — kar je popolnoma proti razvoju slovenskega gledališča in narodno škodljivo. Poudarek je dal Wollman na idejno plat snovi, na izbor motivov, kar daje knjigi kulturno-filozofski značaj. Navajal je sproti vsebino po aktih in jo ocenjeval formalno ob dramskem zahtevku: „drama

mora spojiti umetniško trdno usmerjeno naziranje duše v izreku življenja, ki se logično in nujno pnè navzgor in se zaključi' (95). Psihologija in dramatična nujnost bi tvorili tako objektivni kriterij njegov, kar znači, da Wollman gleda na dramo realistično-psihološko, a vendar dobro, da loči tudi zunanjo shemo od notranje duhovne vzpetosti. Predvsem je jasno pojmovanje dualizma forme in vsebine. V splošnem se kaže Wollman pristaša Brunetièra, ki vidi glavno nalogo kritike v tem, da razvrsti literarna dela v gotove vrste in išče njih razvoja. Zato gleda Wollman vso slovensko dramatsko produkcijo kot celoto zase, ne izpusti niti nepomembnih rokopišnih mašil, se le površno ozre na socialno ozadje in nič na ostalo literaturo ter išče evolucije v drami sami: od dela do dela zasleduje notranjo vez, najde izvor motiva in njega zadnjo stopnjo, podčrta njen razvojni moment, bodisi formalni ali snovni in ga privzdigne brez ozira avtorja: nikoli ne zapusti literarnega območja. Zato knjiga ni historično-pragmatična zgodovina slovenske drame, ki naj bi se razvijala organsko iz vsega kulturnega življenja, ampak je le zbirka literarnih kritik dramatskih del, prilepljenih druga ob drugo, razvrščenih pod gotove rubrike in s pomenom samo za razvoj dotične vrste. Knjiga kot leži pred nami, je magazin, do vrha natrpan surovega gradiva, natančno razbranega in s preveliko sigurnostjo urejenega pa lahko spetega med seboj. V sintetični studiji, ki sledi v 'Jugoslovanski drami', naj se tvarina tako ne izolira, naj se pregleda samo od vrha do vrha in naj se globokeje zasidra ne samo v medsebojni odnos drame do drame, ampak v vso literaturo in v vso notranjo duševno kavzaliteto dobe in osebnosti, kar ustvarja nje stil. — Prepričan sem, da bi se dala marsikatera sodba, ki je sedaj s preveliko samozavestjo postavljena, prevreči, pa ta bi se dala le z natančnejšo analitično studijo in novo kritiko posameznih del, v kar naj zanimanje zbudi moj razbor. V Wollmanovi knjigi je zbrano vse, kar vemo o naši drami. Kar pa vemo, še ni opredeljeno. Zato se mi zdi pisanje takega dela prezgodnje, vsaj nevarnost je, da predčasno zastari, kar bi nikakor ne zaslužilo. Za nas pomeni to delo popolnoma zbran material, na prvo roko obdelan, tako da se v grmadi vsebin komaj razbere razvojna linija. Zato kliče po sintezi, ne toliko motivni kot stilni. Hvaležni moramo biti češki državi, ki nam ga je izdala, kajti za nas bi bila taka izdaja luksuz: mi bi izdali kvečjemu sintetično zgoščeno studijo, ki bi v svojih rezultatih predpostavljala ves ta material. Čuditi se moramo energiji češkega kulturnega delavca, ki je vse to gradivo pregledal in prevrednotil ter ga nam — uredil. Naša naloga je, da ga izpopolnujemo in popravljamo.

*

Poleg dveh večjih stvarnih napak (zadeva o Markoviću in o razpustu deželnega gledališča pod Šusteršičem v sezoni 1912/13 — prav med vojno!) je še vse polno malih pomot, ki jih slovenski bralec lahko sam popravi (Jurčič, Otok in Struga [100, 135; prav 112], Majcen, Kirke [300, 325], Nučič, RUR, Kamele... [127, prav Šest], Aishylos, Ojdip [212], Debeljak A., Skopuh [212, Juvančič!], Khun [199, Klun!]) itd. itd. Poleg teh je par napačno razumljenih mest (Kajn, Cankarjeve metafore) ter cela množina tiskarskih pogrešk.

Tine Debeljak.

Nemško slovstvo

M. Murko: Die Bedeutung der Reformation und Gegenreformation für das geistige Leben der Südslaven. Prag u. Heidelberg. 1927.

Spis, ki je vzbujal pozornost že v Slaviji IV. in V. 1., je sedaj ponatisnjen izšel kot knjiga. Nastal je iz spoznanja, da se periodi reformacije in protireformacije v razvoju duševnega življenja Jugoslovanov premalo upoštevata in še manj pravilno ocenjujeta. V 1. poglavju riše vlogo protestantizma pri Slovencih in ugotavlja, da še dandanes temelji naš pismeni jezik na jeziku Trubarja, Dalmatina in Bohoriča. Versko, prosvetno in literarno delo protireformacije je v gotovem oziru nadaljevalo od protestantov začeto in se v boju z njimi poslužilo njihovih lastnih metod. Drugo poglavje se peča z literarnim vplivom reformacije na Hrvate in Srbe. Pri slovenskih protestantih se javlja zmisel za jezikovno skupnost Jugoslovanov; pri svojem verskoprosvetnem delu ne mislijo samo na Slovence, ampak sanjajo o razširjenju svoje akcije med Slovani na Balkanu, celo med onimi v Turčiji, dà, celo misel o uspešnem boju njihove verske ideje s turško jim ni bila tuja. V protestantovski literaturi, nastali v zvezi s slovenskim protestantizmom za balkanske Slované, se jezikovno najprej udejejuje čakavski dialekt, ki se mu pridružijo pozneje štokavski elementi, na drugi strani pa nastopi kot pismeni jezik tudi kajkavščina z izrazitim namenom vplivati v Hrvate.

Tretje poglavje riše kulturne vplive protireformacije pri Hrvatih, Srbih in Bulgarjih. V prvem redu borcev za novo smer so jezuitje, v turškem področju Jugoslovanstva pa frančiškani. Pri Hrvatih se rodi v ti dobi v zvezi s tozadevnimi stremljenji Rima na vse slovanske narode usmerjeno unionistično gibanje, katerega višek pomenja delovanje velikega panslavista Jurija Križanića. V četrtem poglavju oriše nato napredek protireformacije glede pisave in ustanovitve skupnega srbohrvatskega pismenega jezika. Važno je delovanje Jerneja Kašiča, ki je spisal prvo srbohrvatsko slovnico. Značilno je, da se je njegov jezik razvijal od čakavščine k bosanski štokavščini z jasnim namenom, da bi postal razumljiv čim širšim slojem slovanskega Balkana. S tem je bil postavljen dalekosežen princip, ki je zmagal v 19. stoletju in bil postavljen temelj srbohrvatske jezikovne vzajemnosti. Istočasno s tem razvojem pa se izvrši občutno poslabšanje jezika v slovanskih cerkvenoslovanskih knjigah s tem, da so ga rusificirali, kar je povzročilo nazadovanje glagolizma. Poučen je ekskurz o imenih srbohrvatskega pismenega jezika. V petem poglavju podaje pregled jugoslovanske reformacije in protireformacije in se obsežno peča s pojmom protireformacije. Odločno se zavzame za to, da treba periodo protireformacije razširiti daleč preko ozkega nazora, ki jo omejuje na drugo polovico 16. in prvo desetletje 17. stoletja. Nasproti Glonarju poudarja, da pri presoji ne sme biti merodajno dejstvo, ali ta ali drug pisatelj še pobija reformacijo, kajti značilno za to kulturno obdobje je po Murku, ki sledi v tem Eberhardu Gotheinu, dejstvo, da je v nji versko gibanje merodajno in iz njega izhajata ter mu služita tudi politični in družabni razvoj. S tega stališča vidi n. pr. Čeh Jarosl. Vlček v svoji literarni zgodovini protire-

formacijo do sr. XVIII. stoletja in mu je začetek XVIII. stoletja celo njen višek. Za slovenske razmere je gotovo, da je treba postanek velevažne Akademije operosorum vzeti za direktno posledico smeri, ki jo je naše kulturno življenje vzelo po protireformaciji. Celó XVII. stoletje, ki je pred njo, je le neke vrste priprava za ono zrelost, katere izraz je bila akademija in za tiste velike posledice, ki so ji sledile, tako da moramo tudi pri nas gledati na 1. polovico XVIII. stoletja, ko se na vseh poljih verskoprosvetnega in umetniškega življenja kaže dalekosežni vpliv akademikov kot na završetek smeri, ki jo je zavzela naša kultura po protireformaciji. Da ne gre za gibanje, ki bi bilo omejeno samo na plitvo plast inteligence, za to nam je dokaz dejstvo, da se na verski podlagi razgiblje življenje mase, ki je sto let pozneje postala slovenski narod, iz domače moči, prepojene z duhom lokalnega patriotizma, tako daleč, da prvič v naši zgodovini posebno v umetnosti nastopamo kot tujcem enakopravni nositelji časovnega sloga. Problem, kakor nam ga kaže umetnostna zgodovina, je, kakor je Murko to jasno označil: nadomeščanje nemškega, srednjeevropskega vpliva z romanskim, čemur sledi definitivni preokret v novo »baročno« smer začetkom XVIII. stoletja. Zgodovina umetnosti govori odločno za Murkovo naziranje, doba med protestantizmom in koncem XVIII. stoletja je enota z jasnimi znaki organske rasti in razvoja z dvema na videz močno različnima fazama pred in po ustanovitvi akademije, s XVII. in XVIII. stoletjem. Pred akademijo je naša protireformacija pripravljala milje, po nji je doživela dobo razcveta in ustvarila zaokroženo, na versko osnovo postavljeno domačo kulturo.

Destruktivni značaj je imela ob početku protireformacija samo v Sloveniji, pri Srbohrvatih pa so že od začetka bolj vidne pozitivne kot negativne strani njene delovanja. Kakor je pisatelj pokazal, je ona osnovala jezikovno skupnost srbohrvatstva ter je postala naravnost predhodnica Ilirizma. Reformacija je dalje postavila jugoslovanski program, ki ga je 19. stoletje izpopolnjevalo, 20. pa uresničilo. Tako odpira ta knjiga polno širokopoteznih vidikov in označuje kulturnozgodovinske zveze, ki so bile dosedaj prezrte. Za nas je važna tudi konstatacija glede kajkavskega vprašanja, ker se prav radi priključujemo naziranju, da so nam Kajkavce Hrvatje ugrabili. Murko je pokazal, da je to historična neresnica, ker je bilo že prvo kajkavsko literarno delovanje usmerjeno v Hrvate in ne v Slovence.

V končnem šestem poglavju se kritično peča z dosedanjo literaturo o tem vprašanju in naznači naloge bodočega raziskovanja. Zelo pohvalno omenja tozadevne zasluge slovenske univerze.

Murkovo knjigo označuje izredna živahnost, s katero je obdelal svojo tvarino, odlikuje pa jo posebno drzna širokost pogledov na vzročna razmerja skozi stoletja. V enem ali drugem končnem sklepu preseneti in bo doživela gotovo pomisleke in ugovore. Njena zasluga pa ostane tudi v slučaju, da ne bi vse, kar ugotavlja, obdržalo svoje pravilnosti, da je v času, ko nam je nezastrt pogled na našo zgodovinsko preteklost bolj potreben kakor kdaj prej, brez obzira na desno in levo formulirala zgodovinska fakta

prav s stališča sedanjega položaja in to v korist pozitivne ocenitve kulturne dote, ki smo jo prečani z ujedinjenjem prinesli bratom z jugovzhoda. Zato ta knjiga ne zasluži pozornosti samo strokovnih krogov, ampak v nič manjši meri vseh javnih delavcev in najširše javnosti, ker je obenem potrdilo naše samozavesti napram malodušnosti, ki se pogosto šopiri med nami. Frst.

Gledališče

Mariborska drama 1926—27

Sledeča dela so bila na mariborskem odru: Župančič: Veronika Deseniška; Thoma: Morala; Nestroy: Danes bomo tiči; Hartley Manners: Peg, srček moj; Jerome: Miss Hobbs; Molnar: Bajka o volku; Wildgans: Ljubezen (gostovanje Ljubljancanov); Görner: Pepelka; Bolton-Baeckers: Trnjulčica; Fulda: Ognjenik; Engel: Večni mladenič (Danilova petdesetletnica); Gerald: Aimée; Morre: Revček Andrejček; Strindberg: Tovariši; Cankar: Za narodov blagor; Nicodemi: Učiteljica; Deutsch-Finžgar: Pasijon; Halbe: Mladost (gostovanje dramatičnega društva); Langer: Periferija; Blumenthal-Kadelburg: Pri belem konjičku; Hauptmann: Bobrov kožuh — in Götz: Ingeborg (gostovanje Brockmannove družbe); Molnar: Igra v gradu; Nicodemi: Scampolo; Cerkvénik: Očiščenje (poslovilni večer Bratinov); Nušić: Svet; Shakespeare: Kar hočete. — 6. maja se je vršil literarni večer, na katerem sta brala med drugimi Finžgar in Župančič.

V sporedu ni bilo globljega umetniškega hotenja; sestavljen je kakor plaha snubitev desetim različnim ženinom. Ker v njem ni notranje kompozicije, mu je obraz feljtonističen.

Igravci: Grom, Harastović, Kovič, Jožko, Kovič Pavle, Pirnat, Rasberger, Stopar, Tovornik in Zeleznik; iz opere: Stankovič, Urvalek. — Igravke: Bukšekova, Kraljeva, Kovačičeva, Savinova, Starčeva, Zakrajškova, Založnikova; iz operete: Lubejeva, Zamejčeva in Udovičeva.

Ženski igravski zbor je bil kvalitativno močnejši.

Režirali so: Šest kot gost (5 predstav), Kovič Jožko (10) in Rado Zeleznik (9). Šest kot gost gledališču ni mogel biti to, kar je Maribor pričakoval; pač je vdahnil »Veroniki« vso svojo Ljubezen. Tako je pogrešalo gledališče, kljub marljivosti in iznajdljivosti mladega Zeleznika in Koviča, učitelja in mentorja.

Gostovali so — razen Brockmanna — Ljubljanci: Danilo (petkrat), Levar (1), Nablocka (1), Rogoz (4), Skrbinšek (1), Šaričeva (1), Šest (4), Wintrova (4). Ni bilo vsako gostovanje umetniški dobitek; bila so, ki so hotela pokazati historičnim nezadovoljnim v Mariboru, da domači igravci le niso tako globoko pod ljubljanskimi.

Eno odliko ima maloštevilni igravski zbor: izredno marljiv je; 24 dramskih del v 98 predstavah je bilo to sezono.

Če so upravičeni očitki, da mariborsko gledališče ni znalo postati umetniška matica, je krivo tudi občinstvo, ki nima gledališke kulture in tradicije. To pa ni problem kina in polgole operete, temveč slovenstva v Mariboru. Dr. F. S.



Franc Tratnik: Moja pot (Praga, 1902)

Prejeli smo v oceno:

Dr. Ivan Pregelj: Božji međaši. Pripovijest iz Istre. To povest, ki so jo ponatisnili tudi Goričani, je izborno prevedel v hrvaščino Petar Grgec. Izdalo jo je Hrv. knjiž. društvo sv. Jeronima v Zagrebu. Prva je prevod prinesla »Narodna Politika«. Tedaj je ta povest doživela že pet izdaj. Ena je izšla tudi v »Amerikanskem Glasniku«. Knjiga ima na koncu dve strani o pisatelju, ki pa je večinoma bibliografski.

Rudolf Golouh: Kriza. Socialna drama v šestih slikah. Založba »Delavske politike« v Mariboru, 1927.

Anton Melik: Kolonizacija Ljubljanskega Barja. Tiskovna zadruga, Ljubljana, 1927.

Ta spis je prvi poskus podati rezultate osuševanja Barja v antropogeografskem oziru, orisati potek naselitve Barja, njene rezultate in današnje stanje naseljenega prebivalstva. 5 kart in več slik pojasnjuje opisano.

Al. Jirásek: Oče. Drama v 3 dejanjih. Poslovenil Fr. Albrecht. Ljubljana, Zveza kulturnih društev, »Oder«, zv. 17, 1927.

Rožice sv. Frančiška. Poslovenil in uvod napisal Alojzij Res. Gorica, 1927.

Stefa Jurkić: Legenda u bojama i druge priče i pripovijetke. Ilustroval Gabriel Jurkić. »Kolo hrv. književnika«, Zagreb, 1927.

Josipa Jurčiča Zbrani spisi. Uredil Ivan Prijatelj. Zv. V. »Tiskovna zadruga« v Ljubljani, 1927.

Dr. Karl Griewank: Staat und Wissenschaft im Deutschen Reich. Schriften zur deutschen Politik, 17. u. 18. H. Herder & Co, Freiburg i. Br., 1927. — Uvodoma se peča pisatelj s početki državnega skrbstva za znanost in oriše stanje pred letom 1918. Nato preide k novim nalogam po vojni in poda posebno v statističnem delu zanimiv vpogled v sedanje stanje in razmerje do predvojnega.

Dr. Tihamér Tóth: Bildung des jungen Menschen. Freiburg i. Br., Herder & Co, 1927. — Knjiga je prevod iz madžarščine po originalu T. Tótha, profesorja na katoliški bogoslovski fakulteti v Budapešti. V poglavju »Človek napram človeku« razpravlja o vpljudnosti, družabnosti, prijateljstvu in sploh razmerju do soljudi. V drugem, »Zdrav način življenja«, o prehrani, sportu in igri in o telesnem delu. V tretjem obravnava »studij in čtivo«. V četrtem pa »dozorelost« in izbiro stanu.

Umjetnost, revija za slikarstvo, grafiku i skulpturu. Zagreb, l. IX., zv. 4. in 5., 1927. (M. D. Djurić: Razvoj likovne umjetnosti Srba, Hrvata i Slovenaca. — Isti: O tehnici Danielovih slika. — Isti: Janez Šubic [po Ljubljanskem Zvonu, 1889.]

Umjetnost, revija za slikarstvo, grafiku i skulpturu. IX. l., zv. 6. in 7. Zagreb, 1927. — Priloge: S. Šantel: Portretna studija (orig. lesorez) in H. Smrekar: Nadutost (orig. lesorez). — H. Smrekar: Ljubljansko pismo. Zagrizen izpad proti slovenski Narodni galeriji.

Ex libris 1927. Izdalo Udruženje Grafičkih Umjetnika u Zagrebu, 1927. — Vsebuje mapo 16 grafičnih ekslibrisov, ki so jih v zadnjem času ustvarili jugoslovanski grafiki. Izmed Slovencev so zastopani S. Šantel, H. Smrekar, E. Justin, R. Šubic in Ivan Kos.

Juš Kozak: Boj za Mount Everest. Prosveti in zabavi, 18. Tiskovna zadruga, Ljubljana, 1927. Ilustriral D. Serajnik. — Po zadevnih spisih Fincha, W. Flaiga in S. Hedina.

Narodna enciklopedija. Ur. St. Stanojević. Sv. 22.: Petrović—Poljica. — Sv. 23.: Poljica—Prepansko jezero. — Sv. 24.: Predić Uroš—Radović.

K. Ozvald: Kulturna pedagogika. Kažipot za umevanje včlovečevanja. Priročna pedagoška knjižnica I. Ljubljana, Slovenska šolska matica, 1927. — Vsebina: I. Uvodna poglavja (Pedagoška teorija). — II. Kulturoslovski del (»Prosveta«, Kultura in civilizacija, Duševni obraz človeka v dobi strojev, Zakoreninjeni človek, Mesto — selo, Miljé, Narodnost, Nacionalizem itd., Proces včlovečevanja, Iz naroda za narod, Politika — umetnost — religija — kultura). — III. Šola (Bistvo šole, Znanje — izobraževalno in odrešilno, versko —, šolski problem, Cerkev in vzgojstvo, Učiteljski problem). — Knjiga ima namen čitatelju oči odpreti za kulturni pomen vzgojstva ter izrečno odklanja običajno šolskopedagoški okvir. Njena metoda je pojasnjevalna in ne apodiktično poučevalna.

Dijaški koledar za 1927/28. I. l. Izdala Slovenska dijaška zveza, Ljubljana, 1927. Uredil Niko Kuret. — Iz vsebine: Informativni del: Slovenska dijaška zveza. — Naše akademsko življenje. — Naše srednješolsko življenje. — Naše dijakinje. — Naši dijaški listi. — Načelni del: Naša rast. — Mladost. — Cerkev in mi. — Vzhod. — Slovenstvo. — Socialno delo dijaka. — Mi v organizaciji.

Selma Lagerlöf: Kristusove legende. Prevela Marija Kmetova. Mohorjeva knjižnica, 17. Družba sv. Mohorja, Prevalje, 1927.

Radovan Košutić: Pesnik i smrt (cir.). Pesmi. Cvijanović, Beograd, 1927.

Ferdo Seidl: Moderna izobrazba. Slika o potih in ciljih napredka. Pota in cilji, zv. 19. Tiskovna zadruga, Ljubljana, 1927. — Knjižica ima namen utemeljiti brezverski svetovni nazor s pomočjo tako zvanega naravoslovskega svetovnega nazora. Izhodišče mu je razvojna teorija, smoter napredka izobrazbe pa idealna ureditev človeškega bitja in žitja na zemlji. — Ker gre najgloblje stremljenje novega časa v popolnoma drugi smeri, knjiga gotovo ne bo našla posebnega odmeva. Prišla je za dvajset let prepozno.

F. J. Kern: English-slovene reader — Angleško-slovensko berilo. Cleveland, Ohio. — Knjigo je napisal znani avtor Angleško-slovenskega besednjaka in jo namenil svojim ameriškim rojakom. Poleg namena naučiti Slovence angleščino pa ima ta knjiga posebno namen buditi semtertja samo še tlečo slovensko narodno zavest med izseljenci v Združenih državah.

Dom in svet v letu 1928

Na uvodnih straneh letošnjega XXXX. letnika smo jasno označili stališče Doma in sveta in mu načrtali pot, po kateri mora hoditi v bližnji prihodnosti. Zato nam ni treba vnovič postavljati programov, kakor smo to zadnja leta večkrat morali storiti, da smo se opredelili v času in v razmerah. Dom in svet jasno vidi, da je njegova upravičenost mogoča le v dosedanji smeri, to je v živem stiku s slovenskim kulturnim življenjem pa v boju za tiste duhovne vrednote, ki morajo ostati bistveni del Slovenstva in človeštva, zlasti njegova religiozno etična poglobitev tudi v umetnosti. Ne moremo obljubljeni slovenski javnosti zabavnega zbornika, ampak hočemo umetnostno revijo, ki z vsem naporom svojih sil kleše duhovne stopinje sedanjosti, ki neprestano podaja račun o svojem delu in nudi oporo in razgled. Naše geslo mora ostati: Naprej in navzgor. Zato prosimo slovensko kulturno javnost, naj naše delo spremlja in podpira. Dosedanji naročniki naj nam ostanejo zvesti in naj poskrbe, da list dobi novih prijateljev in podpornikov.

Krog sotrudnikov Doma in sveta za prihodnje leto obsega tale imena: France Bevk, dr. Fran Čibej, Tine Debeljak, dr. Jos. Debevec, F. S. Finžgar, Janez Jalen, Anton Leskovec, dr. Rajko Ložar, Bogomir Magajna, Matija Malešič, dr. France Mesesnel, Ksaver Meško, Jože Pogačnik, dr. Ivan Pregelj, dr. Josip Puntar, dr. Alojzij Remec, dr. Alojzij Res, Silvin Sardenko, Tone Seliškar, prof. Anton Sovrè, dr. Fr. Sušnik, dr. Lovro Sušnik, Jakob Šolar, dr. P. Roman Tominec, dr. Anton Vodnik, France Vodnik, arh. Ivan Vurnik, dr. Stanko Vurnik, dr. Avgust Žigon. Ta krog se bo po potrebi tudi razširil.

Uredništvo bo dosedanje.

Iz pripravljenega **leposlovnega** gradiva objavljamo predvsem Ivana Preglja komedijo iz stare baročne Ljubljane: »Ljubljanski študentje« in dramo Antona Leskoveca »Kraljična Haris«. Izmed novel in črtic, ki so jih poslali Fr. Bevk, Bog. Magajna in Matija Malešič, omenjamo Malešičevo novelo »Za turškim gričem«. Prof. Anton Sovrè je mojstrsko prevedel Horacijevo »Ars poetica« in jo postavil v luč strokovnih poetičnih vprašanj. Naši dosedanji pesniki so obljubili svoje prispevke ali pa so jih že poslali.

V **Prosvetnem delu** bo izhajala vrsta člankov o sodobni književnosti slovanskih narodov, ki jih je oskrbel Jan Šedivý in jih napišejo slovanski strokovnjaki. Dr. Stanko Vurnik priobči studijo: »Stil v glasbi«, kar bo novost za nas, dr. Anton Vodnik je izročil studijo o kiparju Fr. Robbi, France Koblar bo obdelal nekaj aktualnih poglavij iz poetike. — **Književna poročila**, ki jih bodo pisali Tine Debeljak, dr. Jos. Debevec, dr. R. Ložar, dr. Iv. Pregelj, dr. Fr. Sušnik, dr. Lovro Sušnik, Jakob Šolar, brata Vodnika in oba urednika, bodo skušala čim hitreje kritično seznaniti našo javnost z domačo in svetovno knjigo. Vsaka številka bo prinesla izčrpno poročilo o tej ali oni znameniti knjigi v svetovni književnosti. Tudi o **gledališču** bomo poročali sproti.

Dom in svet bo izšel v prihodnjem letu osemkrat, in sicer 1. januarja (dvojna številka), 15. februarja, 1. aprila, 15. maja, 1. julija, 15. avgusta, 1. oktobra in 15. novembra. Skušali pa bomo, da bo izhajal točno, kar letos, žal, radi tehničnih ovir ni bilo mogoče.

Naročnina stane 100 Din letno; dovoljeno je tudi polletno plačevanje po 50 Din, v izjemnih slučajih tudi četrletno po 25 Din. Dijaki (želi se, da naročajo skupno) plačajo 75 Din letno.

Da cenjeni naročniki obnove naročnino za prihodnje leto in nam poskrbe za nove odjemalce, se priporočata

Uredništvo in Upravništvo.