

# KRITIKA

---

---

---

O naših polemikah (*J. Vidmar*). — Kritika dramskega repertoarja (*St. Kosovel*). — C. Golar: Vdova Rošlinka (*J. Vidmar*). — Dr. I. Prijatelj: Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma (*J. Vidmar*). — Najemni koncerti Filharmonične družbe (*M. Bravničar*). — Misel, Lyzistrata (*J. V.*) — Prenovitev ljubljanskega rotovža (*K. D.*) — Odgovor g. Vavpotiču, odgovor dr. M. Zarniku (*J. V.*)

---

LJUBLJANA

/ 1925 /

ŠTEVILKA 3

---

---

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

Gradbeno podjetje  
**ing. Dukić in drug**

Ljubljana

Bohoričeva ulica, šte. 24.

MANUFAKTURNA IN  
MODNA VELETRGOVINA

**A. & E. SKABERNÈ**

LJUBLJANA

MESTNI TRG ŠT. 10

V Ljubljani, aprila meseca 1925.

Skrajno pomanjkljiva umetniška produkcija in nezdrave kulturne prilike izzivajo v naši javnosti vsak dan nove in vedno ostrejše polemike. Doktor je organizem zdrav, se upira in preživlja krize; zato se zdi ta bojni duh, ki ga trenutno vsepovsod srečujemo, razveseljiv dokaz, da še hočemo živeti lepo in zdravo. Manj razveseljiva pa je oblika, v kateri se ti boji vrše. Mesto s stvarnim dokazovanjem in prepričevanjem se vodijo debate z osebnim smešenjem, zavijanjem in celo z grožnjami. V tem se posebno odlikuje tabor kritizirancev. Poleg tega, da so polemike v celoti tako nekulturne, najdemo v njihovih dokazih mnogo ugovorov zoper kritiko sploh in te je treba enkrat za vselej izpodbiti.

Zelo pogosto se v umetniških krogih čuje mnenje, da ne more umetnine nihče tako pravilno kritizirati, kakor človek, ki je sam ustvarjajoč. Na to trditev, ki je očitno napačna, če se človek zave temeljne razlike med »vedeti« in »moči«, ni treba posebnega ugovora. Ta misel izumira in se pri nas spreminja v novo obliko, ki jo najdemo skoro v vsakem pisanju, v katerem kak naš umetnik zavrača svojega kritika. Mesto prejšnje umetniške se zahteva sedaj od kritika nekakšna vnanja kvalifikacija, ki je po navadi nima, in tako se skoro vsi umetniki strinjajo v tem, da svojim kritikom zanikajo pravico kritiziranja sploh in sicer ne da bi mu to pravico odrekli zaradi dokazane pogrešenosti njihovega kritičnega delovanja. Tako na primer prepoveduje pisati kritike ravnatelj opere Rukavina Prosenču, ker je samo učitelj, arhitekt Kregar Mesesnelu, ker še ni spisal nobenega večjega znanstvenega dela, dr. Karlin St. Vurniku, ker ni glasbenik po poklicu itd. itd. »Kakšno pravico pa ima ta človek pisati kritike?« čujemo spraševati v vsaki polemiki.

Ne da bi hotel kogarkoli izmed imenovanih zagovarjati, moram ugovarjati zoper tak način zavoljo stvari same. Na prvi pogled se zdi tako vprašanje čisto resno, v resnici pa je dokaz nerazvitosti in omejenega pogleda na stvari. Kritiki bi svojemu nasprotniku najlažje odgovoril s proti-vprašanjem: »Kakšno pravico pa ima ta človek udejestvovati se kot umetnik?« To vprašanje bi ne bilo zofizem, marveč odgovor, ki vsebuje opozorilo, kje in v čem je iskati edino pravo kvalifikacijo za kritički posel. Dandanes smo si že tudi pri nas na jasnem, da umetniku ni treba vnanje usposobljenosti za njegovo delo. Edini dokaz za njegovo usposobljenost je življenska moč njegovih proizvodov. Kakor z umetnikom, tako je tudi s kritikom. Njegov posel se sicer bistveno razlikuje od umetnikovega, toda kakor se človek ne more naučiti umetniškega dela, tako se ne da naučiti tisto razumevanje umetnosti, ki je potrebno za pravega kritika. Zato lahko kritike piše vsakdo, kakor tudi ima vsakdo pravico uveljavljati se kot umetnik. Toda oba, kritik in umetnik morata tvegati, da ju javnost zavrne. Izpolnjevanje trojne naloge, ki naj jo kritik vrši, naloge: tolmačiti, učiti in presojsati, je docela odvisno le od večjega ali manjšega spoznanja tiste vsepovsod pričujoče zakonitosti življenja in sveta, ki jo umetnik izčiščeno in povdarjeno in živečo z vso osebno močjo svetu prikazuje in oznanja. Umetnikov posel je ustvarjati kristale vseh mogočih elementov duhovnega življenja, kristale, ki s svojo ostro in jasno oblikovanostjo odkrivajo notranje bistvo življenja. Kdor hoče tolmačiti, kaj ti kristali pomenijo, in drugim kazati pot od prisodobne do jedra, ter soditi o umetniških likih, ali odgovarjajo osnovnemu življenjskemu zakonu, in učiti, kakšna

je prava podoba izbranega življenskega elementa — mora imeti spoznanje, podobno spoznanju umetnika (le da brez stvarniške sposobnosti), za katero ni šol ne znanosti, ki ga ni mogoče pridobiti niti s popolnim poznanjem umetnostne ali slovstvene zgodovine niti z obvladanjem katerega koli estetskega sistema, marveč mora biti človeku dano kot logična moč in trdna volja preiskovati samega sebe in življenje. Zato je vsaka zahteva po kaki vnanji kritikovi usposobljenosti nezmisljena. Kdor se iz pravih nagibov bori zoper kritika, ravna drugače. Boj zoper razumske trditve, s kakršnimi navadno kritika deluje, je primeroma lahek. Kritiku je treba iz njegovega dela dokazati, da o umetnosti nima tistega pravega spoznanja, ki je edina kvalifikacija zanj.

Vzrok, da so naše polemike zoper kritike tako daleč od stvarno idealnih, je iskati v tem, da se večinoma pišejo iz dveh poglavitnih nagibov: iz užaljenega samoljubja ali pa iz skrbi za vsakdanji kruh. Oba ta dva nagiba, ki nikakor nista častna, se pri nas očitno in brez vsakega sramu oglašata iz vseh takih pisanj, dasi bi bilo baš od umetnikov v pričakovanju, da jim bo pred vsem za stvar samo, brez ozira na lastno osebo. Umetnikova skrb za vsakdanji kruh je slednjič razumljivejši povod za obrambo, za kritika pa neprijeten in težak pomislek, vendar ga niti to vprašanje ne sme zadržati, da ne bi napisal resnice, ki jo jasno in z vso gotovostjo spozna.

Poleg tega najbolj razširjenega argumentiranja s kritikovo neupravičenostjo najdemo med izvajanci zoper kritiko navadno še dva stara in dostikrat pretresana ugovora: češ kritika bi morala biti objektivna in pa: vloga kritike v kulturnem udejstvovanju je nelepa, ker samo podira, ne gradi pa ničesar. Kar se tiče prvega ugovora, si vsakdo, ki ni poučen, predstavlja objektivnost kritike tako, da mora njeno izvajanje sloneti na neomajnih temeljih neke absolutne, za vse ljudi in za vse čase veljavne estetike. To bi bila končno tudi res idealna kritika. Toda take estetike ni in zato tudi ni v tem zmislu objektivne kritike. Vsaka kritika je in ne more biti drugačna kot subjektivna. Objektivna se le imenuje tista, ki preiskuje dela umetnikov z ozirom na to, ali so umetnine ali ne, pa brez ozira na pravilnost ali nepravilnost idejnih kompleksov, ki se nahajajo v njih, in brez ozira na njih pedagoško ali socialno koristnost ali škodljivost. Taka kritika, če ni objektivna v idealnem pomenu besede, je vsaj objektivno usmerjena. Čim globlje je umetnostno spoznanje, s katerim je izvajana, tem bolj postaja hkratu splošno veljavna, tembolj se približuje svojemu vzoru. Ugovor zoper subjektivnost kritike velja le tam, kjer nekdo iz svojega ostro začrtanega zavednega svetovnega nazora obravnava (pa naj jih hvali ali graja) dela, ki se po miselni plati zlagajo ali ne zlagajo z njim. Tako je storil Iz. Cankar, ko je pisal o Golarjevi »Vdovi Rošlinki«, prav tako pa tudi A. P., ki mu je odgovarjal. Zgodovina slovenske kritike je polna te napake.

Še bolj plitev kakor ugovor s subjektivnostjo je ugovor glede zgolj destruktivne narave kritike. Poprej sem na kratko govoril o spoznanju, ki je kritikovo poglavitno orodje. Če kritika večinoma podira, je iskati vzroka za to v slabi produkciji. Če pomislimo samo na to, da je med stotinami ljudi, ki se ukvarjajo z umetniško produkcijo, zelo malo takih, da bodo njihova dela ostala narodu živa, potem je pretežni negativni značaj kritike razumljiv. Toda s tem svojim podiranjem in razkrivanjem slabega kritika sodeluje pri gradnji pozitivnega umetniškega ideala; njeno delo se vrši v imenu in iz vidika tega ideala, tako da postaja njegova podoba z vsako, pa bodisi še tako negativno kritiko jasnejša in očitnejša. Tako gradi kritika v negativni obliki skupno z delom umetnikov pozitivne vrednote; v svojih najvišjih pojavih pa navzame tudi pozitivno obliko in lahko postane glasnica in oznanjevalka novih, samostojno razkritih umetniških možnosti in smeri.

Josip Vidmar.

Kakšen je in kakšen bi moral biti nivo našega gledališča? S kakšnega stališča nam ga je presoјati: z umetniškega ali z utilitarističnega? Ali predstavlja naše gledališče neko stopnjo v sodobnem razvoju kulturnega življenja Slovencev? Ali je naraven izraz tega, kar čutimo, doživljamo, ustvarjamo? Ali izvršuje kulturno poslanstvo, ki bi ga morala imeti ljubljanska drama v sedmem letu preojenega gledališča?

Doba nacionalnega preporoda po vojni je dala gledališču v Jugoslaviji prednost pred vsemi drugimi umetnostmi. Prinesla mu je državno zaščito v gmotnem, pustila mu je proste roke v duševnem oziru. Dala mu je vse pogoje, da živi, raste, se razvija in nam postane tempelj duha, ki išče potov iz mračne vsakdanjosti. A kaj delajo pri našem gledališču čuvarji, ki so jim zaupani dragoceni darovi prosperitete duševnosti v oderskem okolišu? Po par letih dela so se naveličali odgovornosti. Preživeli so dobo prvega navdušenja ter ga zavrgli. Otresli so se brige za napredek gledališča in ga prepuščajo životarenju kakor nanesejo prilike. Mesto da bi dvigali publiko k umotvorom absolutne vrednosti in tako pripravljati brazde za izvirno dramatiko, ki gotovo pride z novo umetnostjo, zakopavajo zaupane jim talente in se ne brigajo za račun, ki ga bo nekoč delala kulturna zgodovina. To niso in nočejo biti goli očitki. Trditev, ki sem jo zapisal v prvi številki »Kritike« rekši, da je ljubljanska drama brez programatične linije, ni nepremišljeno izrečena beseda, temveč tehtno dejstvo, kateremu ne kaže dajati potuhe z molčanjem in preziranjem.

Od l. 1918. do danes ni videti v repertoarju nikake smotrenosti. Če se vprašam, kaj se je gojilo: kakšna smer, kateri avtor in katera doba — moram na žalost odgovoriti, da je bilo vse, kar smo videli, le slučajno, nikakor pa ne zavedno delo. Časih je sicer za hip izgledalo, kakor da hoče prevladati tendenca klasične, potem zopet realistične drame; a zaključek je bil vselej ta, da je smotrenost repertoarja ostala samo imaginarna podoba, ki ni bila nikoli mišljena resno.

V sedmih sezonah je šlo čez ljubljanski oder okolu 90 pisateljev s približno 150 imi deli. Po številu je bil torej repertoar tako obsežen, da bi bil v njem z lahkoto zastopan cvet svetovne in domače dramske produkcije — in še bi ostalo dovolj prostora za nedeljske neliterarne namečke. Statistika našega sedemletnega gledališkega udejstvovanja razgrinja pred nami žalostno sliko, da obstoja drama le kot nekaka dozdevna državna potrebnost, deloma tudi radi zabave, nikakor pa ne radi cilja, ki bi ga morala imeti — radi umetnosti.

Repertoar lahko razdelim na dvoje, na dobrega in slabega, domačega pa sprejemam brez ugovora. K dobremu prištevam moderno psihološko in klasično dramo. Klasike sta zastopala dva: Shakespeare in Molière. Število njunih doslej vprizorjenih del je v primeri z ostalim repertoarjem nesorazmerno majhno, znaša namreč samo devet dram. Šest jih odpade na Shakespearea (Hamlet, Beneški trgovec, Othello, Sen kresne noči, Kar hočete, Komedija zmešnjav), tri na Molièra (Zlahtni meščan, Namišljeni bolnik, Smešne precioze). Enkrat je bil na sporedu Beaumarchais (Figaro se ženi); igrali so ga Rusi pod vodstvom Muratova iz Moskve.

Realistična in naturalistična drama je krepkeje zastopana. Med predhodniki realizma srečamo Scribe-ja (Kozarec vode), pozneje še Sardou-ja (Madame Sans-Gêne). Sledi jima Gogolj (Ženitev, Revizor). Potem je na vrsti Ibsen (Strahovi, Hedda Gablerjeva, Gospa z morja, Rosmersholm) in Strindberg (Pelikan, Smrtni ples, prvi in drugi del, Oče, Gospodična Julija). Gerh. Hauptmann je na sporedu s štirimi deli (Voznik Henschel, Bobrov kožuh, Roza Berndova, Elga), Sudermann

z eno dramo (Sreča v zatišju). Lev N. Tolstoj ima troje stvari (Moč teme, Živi mrtvec, dramatisirani roman »Ana Karenina«), Dostojevskij dvoje (prikrojeni roman »Idiot« in dramatisirana novela »Stričkove sanje«). Francosko simbolično smer zastopa Maeterlinck (Slepci, Vsiljenka, Čudež sv. Antona), O. Wilde je na vrsti s »Salomo«. Poljak Przybyszewski, ki pripada idejno tej skupini, je v drami manj prvoten kakor v drugih slovstvenih panogah; njega smo videli na odru s »Snegom«. Močnejše je bil zastopan Andrejev (Dnevi našega življenja, Anfisa, Prekrasne Sabinke, Misel). Čehov ima dve drami (Striček Vanja, Črešnjev vrt), Gorkij, Arcibašev in Dymov po eno (Na dnu, Ljubosumje, Nju). Rostanda vidimo na odru samo enkrat, toda z njegovim najboljšim delom, »Cyranom de Bergeracom«, ki otvori sezono 1924-25 in ostane hkrati njen višek. Angleži so dali še Dickensa (Cvrček za pečjo) in dva sodobnika: socijalnega kritika B. Shawa (Pygmalion — v zasedbi Muratovega ansambla, — Androkus in lev, Črna dama iz sonetov, Cezar in Kleopatra) ter Galsworthyja (Borba, Golobček). Imenovati moram še nekatere: Schillerja (Marija Stuart), Büchnerja (Vojiček) in Čapka (R. U. R.) — slednjega le kot reprezentanta sodobne češke dramatike. Izpustiti ne smem Pirandella (Šestero oseb išče avtorja). Morda bi semkaj sodil še Langer s komedijo »Kamela skozi uho šivanke«. Srbi in Hrvati so zastopani z boljšimi in slabšimi deli. Navajam jih samo imenoma: Kosor, Ogrizović, Vojnović, Nušić, Pecija Petrović. Sterije Popovića, žal, ni, ostali so manj pomembni, dasi je med njimi Donadini.

Končno smo na vrsti Slovenci: Jurčič (Tugomer), Tavčar (dramatisirana novela »Otok in Struga«), Medved (Za pravdo in srece). Med novejšimi stoji v prvih sezonah pred vsemj Ivan Cankar (ne ciklično, temveč posamič vprizorjen: Kralj na Betajnovi, Hlapci, Pohušanje v dolini šentflorjanski, Za narodov blagor, Romantične duše). Dalje je tu Fr. S. Finžgar (predvojni Divji lovec, Verign, Razvalina življenja), Govekar (Deseti brat, Mrakovi), Funtek (Za hčer, Kristalni grad). Po en komad so imeli: Spicar (Pogumni Tonček), Šorli (Na Pologu), Majcen (Kasija), Kraigher (Školjka), Novačan (Veleja), Golja (Peterčkove poslednje sanje), Pregelj (Azazel), Milčinski (Mogočni prstan), Jalen (Dom), Župančič (Veronika Deseniška), Remec (Magda), Lah (Pepeluh), Golar (Vdova Rošlinka). Etbina Kristana med domačimi pisatelji ni najti, kljub temu, da je mož kot pisatelj kultiviral skoraj samo dramo.

Tega repertoarja, med katerega ne štejem večkratnih gostovanj Hudožstvenikov iz Moskve in Prage, je, povprečno vzeto, za par sezon. Brez škode bi bila izpadla naslednja dela: Laterna, Neizprosni stražnik, Kitthenbrün, Morala gospe Dulske, Charlejeva tetka, Ulica štev. 15, Listnica, Nelly Rosier, Lahkomiselna sestra, Mlinar in njegova hči, Pepelka, Mimogrede, Trnjulčica, Nočni čuvaj, Pritožne bukve, Ljubimkanje, Miss Hobbs, Don Pietro Caruso, Pampeliška, Anatol, Jack Straw, Gardist, Ugrabljene Sabinke, Osmo žena, Danes bomo tiči, Tri maske, Priljudni komisar, Ašantka, Izgubljene duše, Firma P. B., Paglavka, Zora, dan, noč, itd. Te stvari so igralcem in občinstvu kradle čas, koristi niso prinesle nobene.

Mesto tega in sličnega sporeda bi moralo skrbeti gledališko vodstvo, da dobe posetniki predstav pred oči markantna dela iz svetovne literature. Zabeležujem nekatere avtorje, katere bo treba sprejeti v repertoar vsaj v prihodnje.

Sofokla, Ajshila in Evripida nismo videli niti enkrat. Predstavnika antiške komedije Aristofana so nam šele pred kratkim pokazali v predelavi, katere bi se morala sramovati vodstvo in prevajalec. Popolnoma neznan nam je ostal italijanski rinascimento, ki nudi vsaj eno značilno delo, Machiavellijevo groteskno komedijo »Koren-lečen«. Stvar je poslovenjena. Shakespeareja imamo v prevodu

---

več nego na odru (Julij Cezar, Romeo in Julija, Macbeth — da se ustavim ob »Kralju Learu«, katerega bo treba prevesti še enkrat. Župančič je baje že tudi prevel »Zimsko bajko«).

Nizozemske baročne drame ne poznamo nič, španska drama pa bi morala biti na repertoarju. Imam v mislih dva klasika: Lope de Vega in Calderona, katerega so pred vojno že igrali v Ljubljani. Prevod »Sodnika Zalamejskega« bi vsekakor morali poiskati v arhivu.

Francoski klasicizem zastopa edini Molière; Corneille in Racine sta nam še neznana. Če prezremo Diderota in Sedaina, se moramo sponniti vsaj Sheridanu: Tudi Goldonija bo treba spraviti na oder. Da smo šli mimo Holberga razumem, ne najdem pa opravičila, kako so nam mogli ostati tuji: Byron, Hugo, Lessing, Kleist, Jose de Zorilla, Aleksej Tolstoj, Augier, Goethe, Björnson, čigar drama »Preko moči« se je že igrala v Ljubljani. V slovanskem repertoarju, katerega se je svoj čas označevalo kot program, manjkajo Fredro in Ostrovskij, Wypianski, Słowacki. — Schnitzlerja bi lahko nadomestil Wedekind, Heijermansa Gidé, D'Annunzio ali Hofmannsthal. Novejše pojave v svetovni literaturi vodstvo naše drame očitno zanemarja. In vendar bi, recimo z ruskimi stvarmi lahko izpopolnili več nego eno vrzel v repertoarju, katerega bi moralo nuditi reprezentativno Narodno gledališče. Izgovori glede prevodov tujih del ne drže. Prevajalcev iz vseh jezikov imamo danes dovolj na razpolago. Treba jim je le odkazati nalogo, pa bo stvar v redu.

Končno še beseda o letošnjem repertoarju. Sezona 1924-25 je padla daleč pod nivo prejšnjih sezon. Cankarja že drugo leto ne vidimo na odru, in vendar spada on v stalni repertoar kakor nihče drugi med Slovenci — že radi tega, ker ne prestando bere levite filistejstvu v občinstvu in kritiki. Repertoar se je poplitvil. Shakespeare je bil lani na sporedu s štirimi deli, letos smo videli mimogrede komaj par drobnih repriz. Nikarimo se čuditi, da nam v takem ozračju zaostaja igralski zbor, da je publika sita ter obrača dramu hrbet, ker čuti, da je delo v gledališču brez dna.

Vodstvo ljubljanske drame se mora odločiti in povedati, ali smatra svoj zavod za umetnostno inštitucijo ali za krušno zadevo osebnega značaja. Dosedanje škodljivo pasivnost je treba pregnati. Dovolj je bilo takozvanega uvaževanja, dobrohotne obzirnosti in molčanja. Tako delo ne zasluži prizanašanja. Vodstvo nam mora z dejanji dokazati, da čuti obveznosti napram našemu kulturnemu življenju! Če jih ne čuti, je to znak, da ni doraslo svoji nalogi. Soditi pa ga ne gre drugače nego po dejanjih in ga grajati kakor zasluži.

---

## C. Golar: Vdova Rošlinka.

J. Vidmar.

Redko katera knjiga zbuja pri nas toliko šuma, kot ga je dvignila Vdova Rošlinka. To dejstvo je zelo značilno za površni in vnanji odnos javnosti napram literaturi, ker je Golarjev oderski prvenec skromno delo, ki se ne poteguje za bogve kakšno mesto v našem slovstvu. Golar sam mu je sicer podelil velik in časten naslov komedije, toda življenje in čas bosta delu kmalu odmerila tisto dostojanstvo, ki mu po njega notranji vrednosti gre.

Vsebinski osnutek Vdove Rošlinke kot tak ni komičen: ponesrečena ljubzenska pustolovščina priletne vdove ni treba, da bi morala biti komična; lahko je tudi tragična ali pa vsaj nevtralna. Na noben način pa ni komična v tistem višjem smislu, kot je na primer smešen osnovni zamislek Muhoborcev pri Milčinskem s padcem od sodnije do poštnega nabiralnika ali pa, da sežem višje: Aristofanove Lyzistate, v kateri se rešuje ogromni problem večnega miru s — pardnevno spolno stavko žena. — Najvažnejša stopnja komike, ki je za pravo

komedijo neobhodno potrebna, je komika značajev. V Golarjevi komediji moreta biti smešna samo dva značaja: Rošlinka in Balantač, vse druge osebe tako očitno niso smešne po svojih značajih, da jih ni treba posebej obravnavati. Ali pa sta vsaj Rošlinka in Balantač komična značaja?

Rošlinkina zaljubljenost je minljiva slabost v njenem značaju, ki bi bila lahko komična, kakor vsaka človeška slabost. Glavna umetnost pravega komediografa je v tem, kako zna spojiti človeško slabost z ostalimi lastnostmi značaja. Zakaj komika tiči vedno le v kakovosti razmerja med izbrano lastnostjo in ostalim značajem, ne pa v lastnosti sami. To razmerje sicer dopušča mnogo variacij, v eni stvari pa je vsaka izprememba usodepolna: komična oseba se ne sme nikdar svoje slabosti zavedati, sicer jenja biti smešna. Če bi se Don Quijote zavedal svoje zamaknjenosti v vitežki svet, vendar ne bi bil več smešen, marveč blazen. Golarjeva Rošlinka se svoje slabosti zaveda. (Primerjaj: »Na, tole spravi, pa nič ne pravi, kaj sva govorila.« (str. 18.) ali pa (na str. 20.): »Kaj bi pa rekli sosedje ako zvedo...«) Zato je komična le tedaj, kadar se v bojnem metezu popolnoma izpozabi in kadar jo njena vnema samo uveri, da ima prav in da ravna, kakor se spodobi. Njen značaj kot tak pa ni docela komičen, kar pomeni za komedijo, ki se po nji imenuje, veliko pomanjkljivost.

Še slabše je z značajem Balantača. Dve glavni potezi vidimo v njem: navihanost in pobožnost. Spojitev teh dveh lastnosti, bi lahko ustvarila smešen značaj. Če bi bil Balantač navihanec, ki pa veruje, da je zelo pobožen in svet človek, bi bil komičen; v resnici pa si nismo niti popolnoma na jasnem, kako je prav za prav z njim: ali je slepar ali zaslepljenec. Ali res veruje, da je pobožen, ali se samo dela pobožnega. Razmerje med glavnima potezama v značaju bi nam moralo biti jasno, sicer se komika sploh ne more razviti. Če pa mož je, kar se še najbolj zdi, da je, namreč prebrisan lisjak, ki se pobožnosti poslužuje v svoje koristne svrhe, potem zopet ni smešen značaj, ker se svoje slabosti zaveda. Sleparstvo samo ni še komično, v večjih dimenzijah je slepar tudi Jago, ki nikakor ni komična oseba.

Kakor je razvidno iz analize teh dveh edinih oseb, ki bi lahko bili komični, v delu nimamo resnično komičnih značajev. Takšni, kakršni so, postanejo ti značaji smešni šele v raznih razmerjih z drugimi značaji. S tem pa je tudi že povedano, da delo ne zasluži imena komedija v strogem pomenu te besede, temveč da spada v kako nižjo kategorijo komičnih oderskih del, ki slone večji del na trenutni in vnanji, ne pa na trajni in notranji komiki značajev, ter na komiki situacij in besed.

Večji del smeha izvira v Golarjevi komediji iz trenutne komike oseb. Tako postane, kakor že omenjeno, komična Rošlinka v hipih izpozabljenja, Janez v trenutkih alkoholne in erotične omamljenosti in v trenutkih zadrege, Balantač pa (2. dejanje) v svojem strahu pred Manico; le da je ta prizor risan zelo grobo in malo verjetno. Zapeljevalni prizor pa izgubi velik del svoje smešnosti, ker se smehu nebotično primeša čustvo sramu. Pravi smeh in čustvo, naj že bo kakršno koli, sta pa dve nezdružljivi stvari.

Tudi besednih dovtipov ni v delu bogzna koliko; mesto s temi, je dijalog gosto posejan z narodnimi rekli, ki s svojo sočnostjo in jedernatostjo pripomorejo do večjega smeha.

Tako je torej delo s stališča komike nizkih kakovosti. Ista pomanjkljivost pa se kaže tudi v dramsko tehničnem oziru. Komedija je popolnoma brez zapletka in kaže v vsakem oziru prav malo iznajdljivosti. Nužno potrebni sta samo prvo in zadnje dejanje; drugo bi lahko izostalo, zakaj vse, kar nastane v njem za glavni potek življenja novega, bi se primerno predelano dalo spojiti s prvim dejanjem. Na noben način pa ni v njem snovi za celo dejanje. Slabo je tudi



zadnje dejanje: prizor med pijanima snubačema je popolnoma samo mašilo. Če ga pisatelj smatra za dobrega, naj bi ga raje prestavil med pravo snubljenje. Tam bi učinkoval dvakrat smešno in bi morda izboljšal tudi konec. Zakaj sedANJI razplet komedije je zato slab, ker prida pisatelj Rošinkinim lastnostim, ki jih že poznamo, nenadoma za zaključek še novo lastnost: lahkovernost, na katero meri Gašper s svojim govorjenjem o novi postavi za stare vdove. Zaključek bi na vsak način moral ostati v okvirju značaja, kakršen se nam je pokazal v prejšnjih dveh dejanjih. Če pa bi pisatelj prizor s pijanima snubačema postavil prav pred odločitev, bi lahko poniževalna smešnost tega prizora Rošlinko zbudila iz njene zaslepljenosti in njen značaj bi ostal v starih mejah. Odpraviti bi kazalo tudi situacijsko nejasnost v zadnjem dejanju, ko gledalec ni popolnoma uverjen, koga so prišli snubit. Tukaj je jasnost neobhodno potrebna.

Kljub vsem tem nedostatkem ima delo le še skromno literarno vrednost in to predvsem radi dveh stvari. Prvo, kar ga odlikuje je lepota jezika, ki je sočen in res lepo naravno okiten z narodnim blagom. Drugo, važnejše, pa je duh dela, ki govori, da je delo pri vsej svoji skromnosti pristen izraz poštene, odkrite in nepokvarjene, čeprav nekoliko kosmate fantovske dobre volje in hotenja pokazati življenje res tako, kakršno ga je videla preprosta, negloboka misei brez vsake zlohotnosti ali posmehovanja.

Vkljub temu, da ljubljanska uprizoritev ni bila izredna, je imelo delo na odru uspeh. Režiser L i p a h je pri režiji marsikaj opustil, kar bi pripomoglo do večje jasnosti in komičnosti. Tako je na primer Janeza, ki ga je izvrstno igral C e s a r, popolnoma prepustil samemu sebi, mesto da bi ga prikrojil, kakor zahtevajo nedostatki dela, in mesto da bi mu v značaj zarisal potezo nerodne zvižahnosti. Če bi bilo v Janezevem popuščanju napram Rošlinki videti le malo te poteze, bi marsikaj, zlasti pa poslednje dejanje postalo jasnejše in s tem bolj učinkovito. Tako bi tudi iz Balantača lahko napravil komičen značaj, če bi režijsko opravil tisto, kar je pisatelj prezrl; isto velja za Rošlinko.

Naslovno vlogo je igrala ga. J u v a n o v a premalo pristno kmečko. V okviru te osnovne medlosti pa je igrala dobro in z malimi izjemami dovolj zdržano za to nevarno vlogo. Še manj sta se kmečkima dekletoma, ki sta ju igrali, približali obe D a n i l o v i. Zlasti Tončka mlajše ni bila »razposajena«, kakor predpisuje avtor. — Janeza je treznega in vinjenega, veselega in jeznega korajžnega in boječega in v vseh zadregah res dobro igral C e s a r. Mislim, da nismo videli takega kmeta na našem odru, odkar je umrl Verovšek. Balantača je preveč študirano in literarno brezkrvno igral K r a l j; s tem je padel iz okvira in tona vsega ostalega objaja. Mnogo neuspeha, ki ga je Kralj doživel v tej vlogi, je kriv pisateljev koncept, po katerem ima Balantač toliko preveč govoriti, pa tako malo igrati. Jernejec D a n i l a je bil zaokrožena figura, kakršne so skoro vse njegove figure, dasi ga ni mogel spraviti v sklad z avtorjevim »trdim in sirovim kmetom«. Še težje kot njemu je bilo Gregorinu predstaviti »študiranege kmeta, pravdarja, ki hoče vse vedeti«. Zakaj predpisovati igralcu karakterne poteze, za katere mu ne daš prilike, da bi jih pokazal? Pijana snubača sta odigrala svoj nehvaležni prizor medlo, brez pristnosti in potrebne drastičnosti, kljub temu da sta hudo robantila po odru. Izrazitejša in igralsko boljša pa je bila vsekakor P l u t o v a šarža.

\*

Cvetko Golar: Vdova Rošlinka. Komedija v treh dejanjih. Klasje 2. zv. — Založila Kmetijska tiskovna zadruga v Ljubljani 1925.

## Dr. I. Prijatelj: Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma.

J. Vidmar.

Dr. Prijateljeva knjiga je po osnutku raziskujoče literarno-zgodovinsko delo, zato se bodo omejile moje opazke o nji le na njen oblikujoči element, na njegovo vrednost in veljavnost in na doslednost izoblikovanja dane snovi z ozirom na vodilno misel. O verodostojnosti zgodovinske snovi, ki je sicer temelj vsega drugega, ne bom poročal, ker je ta del knjige črpanje iz vestnih raziskovanj ruskih literarnih zgodovinarjev.

Avtorjev namen, ki je iz knjige razviden, je — naslikati tri velike osebnosti v ruski literaturi: Gogolja, Bjelinskega in Hercena; obenem pa razložiti njihove duševne stike s preteklostjo in sodobnostjo in prihodnostjo. Zlasti mu gre za to, pokazati njihov pomen za duhovno življenje ruskega naroda v dobi, ki je sledila za njimi, njih vpliv na umetniško ustvarjanje in mišljenje sledečih jim pokolenj. Ta program je na kratko izražen v naslovu knjige: »Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma«.

Literarni pokret, ki sledi v ruski literaturi tem trem osebnostim, se v literarni zgodovini navadno imenuje »ruski realizem«. V tem oziru je dr. Prijatelj ostal oziroma pristal na tradicionalno pojmovanje. Prva stvar, s katero se je moral avtor po tej odločitvi pečati, je problem realizma.

Glede tega problema si odgovori dr. Prijatelj v kratkem tole: Realizem je umetnostni življenjski, ki ga srečamo v umetnostnih pokretih vseh dob in sicer v celih strujah ali pa kot način gledanja in izražanja posameznih umetnikov. Kot umetnostni princip izvira realizem globoko iz praosnov umetnikove nature — kakor pač vsak umetnostni princip. Posebnost realizma, le njemu svojstveno določilo vidj dr. Prijatelj v tem, da je realizem umetnost »individualnosti, ki se ni izločila iz družine svojcev, ki jemlje zadeve družine za svoje zadeve in ki se ni izločila iz dobrodejnih okvirov prirode...« Skratka, »to je apolinična slast očrtanega videza, ki se ne razpravlja v dionizično brezbrežnost«. (Glej str. 1.)

Če se ozremo na to žal tako kratko razpravljanje o realizmu, lahko jasno določimo plast, do katere je proti skritemu jedru resnice prodril avtor. »Realizem izvira iz globokih praosnov umetnikove narave.« Gre za določitev tistega načina gledanja in izražanja, ki stori, da imenujemo kakega umetnika realističnega. Drug način umetniškega gledanja in izražanja je n. pr. romantika in gotovo je, da je bistvo razlike med romantično in realistično umetnostjo iskati globoko v elementih umetnikove narave. Vprašanje je torej stavljeno dosti globoko. Toda že pri prvih trditvah odgovora zdrsnje raziskovalec iz te fiksirane globine nazaj proti površju. Umetnost »individualnosti, ki se ni izločila iz družine svojcev in iz dobrodejnih okvirov prirode...« — pravi avtor o realizmu. Če iščemo ostrejšega izraza za prvo izmed teh dveh lastnosti, ga najdemo (na str. 2.) v besedah »družabno sodelovanje« itd. — Tako da se avtorjeva definicija, kratko izražena, glasi takole: realizem je umetnost družabno čuteče osebnosti, ki ni izgubila stika s prirodo. Za tako razumevanje avtorjeve definicije govori tudi mesto na strani 411: »In ker je realizem v literaturi umetnost neposrednega zlasti družabnega življenja...« In ti dve določili (družabnost in stik s prirodo) avtor identificira z apoliničnostjo. Pojem apoliničnost je povzel po Nietzscheju. Toda izenačiti Nietzschejev pojem z onima dvema svojstvima realistične umetnosti je popolnoma nemogoče. Apoliničnost je pri Nietzscheju ono notranje svojstvo umetnosti, ki se lahko primerja z umerjenostjo sanjskih podob, z njihovo rahlostjo in prozorno verjetnostjo, vsled katerih se te podobe tolikanj razlikujejo od snovno težke resničnosti in od ugnetajoče ostrosti halucinacij in drugih patoloških prividov. V umetnosti odgovarjajo tem lastnostim sanjskih slik:

notranja mera, harmonija sugestivne intenzivnosti itd. Ta Nietzschejev »očrtani videz« se tiče samo notranjih kakovosti umetnin, ne pa njihove predmetnosti; umetnikov zmisel za družabnost pa ne more v nobenem slučaju spadati k notranjim kakovostim njegove umetnosti.

Nietzschejev pojem je po krivici zašel v dr. Prijateljevo definicijo, zato naj s tem odpade iz nadaljnjega obravnavanja, vendar pa naj nam ostane za neke vrste mejnik. Razdelitev apoliničnega in dionizičnega v umetnosti je delitev umetnosti na njene elemente. Nam gre za določitev posebnih lastnosti realizma, ki je umetnost nekega izrazitega značaja. torej gre naše iskanje nekoliko v drugo smer. Kdor si jasno predstavlja, kaj pomeni pojem značaj umetnosti, bo imel približno predstavo o sferi, v kateri je treba iskati odgovor in bo tudi videl, da ne moreta dati družabnost in čut za prirodo umetnosti posebnega značaja, da ne moreta biti značilna za poseben način gledanja in izražanja. Drugače povedano: lahko si mislim tudi romantičnega umetnika, ki ima velik čut za prirodo in ki je v svojih delih zelo družabno čuteč človek. In če bi človek poiskal, bi ga v literaturi tudi najbrž našel. Umetnika lahko zanimajo sama družabna vprašanja, družabna vprašanja so lahko predmet vseh njegovih del, pa je še vedno lahko romantik, kajti predmet umetnosti in pa njegova miselna spremljava še nista značaj umetnosti, še nista poseben način gledanja in izražanja. In realizem je umetnost posebnega značaja.

Definicijo realizma je treba iskati globlje, res v »globokih praosnovah umetnikove narave«, morda v posebnem razmerju med glavnimi subjektivnimi umetniškimi prvinami: razumom, čustvom in fantazijo. Mogoče v nadvladi razuma nad čustvom in fantazijo. Glavno jedro je tudi pri realizmu seveda čustvo, toda razum ostala dva elementa zmiselno obvladuje in razpredeljuje. Pri romantični umetnosti je razmerje med temi prvinami drugačno in bi — zelo kratko označeno — obstajalo v nadvladi čustva nad ostalima dvema prvinama. Raziskovanje po taki definiciji (ki bi jo pa bilo treba seveda še temeljito izdelati) bi bilo globlje, točneje in bi bilo res razjasnitev, dasi bi bilo neprimerno težavneje. Toda pokazalo bi, ali je v umetnosti res mogoče govoriti o kakih kontinuiteti ali ne, potegnili bi v literarni zgodovini črto med fistim, kar je v umetnosti vpliv preteklosti, in pa med fistim, kar se tolikokrat po krivici smatra za vpliv, mislim tisto sorodnost del, ki so nastala iz podobnega razpoloženja, iz podobnega razmerja med glavnimi umetniškimi prvinami. Pokazalo bi meje vplivanosti, to je, meje, do katerih je v notranjost umetnin prodril vpliv, in bi tudi pokazalo, da so te meje takoj pod prvo plastjo in da je notranjost umetnin nedotaknjena. In še druge meje bi se lahko dognale; dognalo bi se razpoloženje (razmerje glavnih umetniških prvin) v početku kake dobe in v njenem koncu in iz življenja človeštva ali naroda bi se lahko poiskali vzroki za spreminjanje tega razpoloženja v neko smer. In taka literarna zgodovina bi bila res zgodovina duha in bi znala točno podati stanje človeškega duha v vsaki dobi. (Linija, ki bi jo velik raziskovalec pokazal in narisal preko vseh časovnih točk v razvoju vseh narodov, bi bila prava zgodovina človeštva.)

Na tako zgodovino duha je dr. Prijatelj s svojo definicijo realizma resigniral. Njegova knjiga ne more biti več zgodovina ruske literarne umetnosti, temveč lahko kvečjemu še postane zgodovina misli v ruskem slovstvu. In to je tudi postala.

(K obliki tega njegovega idejnega utemeljevanja pripominjam, da so izvajanja nejasna in za znanstveno točnost in dognanost, ki je tukaj brez dvoma zelo potrebna, preveč lepbosedna.)

Zle posledice, ki slede iz napačnega tolmačenja realizma, so odločilnega pomena za celo knjigo. Največja izguba za delo je ona, ki sem jo že omenil, da

je knjiga postala le zgodovina ruske misli v literaturi, mesto da bi bila postala predvsem zgodovina umetnosti in šele v drugi vrsti misli. S tem je najbolj oškodovan najvažnejši »predhodnik ruskega realizma« — Gogolj, ki bi bil za raziskovalca umetniških pojavov lahko silno zanimiv problem. Zakaj Gogolj je umetnik, v katerem se je res ruska umetniška sila prvič pojavila kot realizem. Kaj je realizem, zakaj se je pojavil prvič ravno v onem času, in kaj je ono bistveno, kar pravimo, da je podedovala poznejša ruska literatura od Gogolja, na vsa ta vprašanja bi lahko našel raziskovalec odgovorov v umetniškem razvoju Gogolja. Dr. Prijatelj pa se peča z Gogoljevo umetnostjo zelo na kratko in mesto da bi jo raziskoval, prinaša karakteristike, ki jih je podala o nji ruska kritika. Edino, o čemer poroča obširneje, je vsebinska ali predmetna stran, ki pa pri vprašanju o bistvu realizma ni važna. Isto najdemo tudi pri obravnavanju Hercenovega literarnega dela. Avtor govori o vsebini, o problemih, ki jih je Hercen razreševal v svojih delih, o njegovi umetnosti pa niti besedice. Sploh je za knjigo značilno, da je izmed vseh problemov umetnost najmanj obsežno obdelana. Toda vse to nujno sledi iz pojmovanja glavnega problema in česa drugega po odločilni napaki ni pričakovati.

Glavno delo ruske misli v dobi Bjelinskega in Hercena je po mnenju dr. Prijatelja boj med »spiritualno romantiko in pozitivističnim realizmom«. Za globlje pojmovanje ne pomeni izraz pozitivistični realizem skoro da ničesar (pomislimo, da je bil tudi Dostojevskij realist), za avtorja pa, ki skuša deliti umetnosti po svetovnih nazorih, ki jih umetniška dela vsebujejo, je ta izraz razumljiv in pričakovati je, da bo pisatelj pokazal, kako so obravnavane osebnosti s svojim približevanjem k pozitivizmu tudi vedno več pridonasale za zmago realistične umetnosti. Toda razvoj prihodnje velike osebnosti, Bjelinskega, kakor nam ga podaja dr. Prijatelj, govori ravno nasprotno.

Če sledimo zamotanemu razvoju tega ruskega kritika, vidimo, da je kot esteta in kritik v svoji romantični dobi izvršil tisto, kar je za razvoj ruske literature v njegovem delu najvažnejšega pomena. Oziroma, da je v svoji pozitivistični dobi vršil svoj posel le v toliko plodonosno, v kolikor se ni popolnoma vdal skrajnim konsekvencam svojega novega svetovnega nazora. (Primerjaj spremembo v njegovem ocenjevanju Puškina in Sandove.) Res pa je, da se pričinja z njegovim prehajanjem k pozitivizmu in socializmu tisto, kar je sam jasno nazval z besedami: »jaz sem fakt ruskega življenja«. Povdarek pade na besedo življenje, ki ga je treba v literarni zgodovini strogo ločiti od poteká literature. Literatura je sicer brez dvoma z življenjem v časovni odvisnosti, toda biti fakt življenja, še ne pomeni biti fakt literature. S tem je povedano prvo, kar imam pripomniti h koncepciji poslednjih dveh tretin knjige, to namreč, da avtorjev pojem realizma neprestano menja svoj obseg, da pomeni sedaj umetnostno strujo, sedaj svetovni nazor, sedaj zopet celokupno gibanje tedanje mlade Rusije, z vsem njenim delom na umstvenem, umetniškem in političnem polju. In to dela knjigo nejasno in neizdelano. (Prim. izraze: socialni realizem, psihološki realizem itd. — Pri tej priliki se domislim glavne definicije realizma kot družabne umetnosti ali kot umetnosti družabnega življenja in se vprašam, kaj je tedaj socialni realizem?)

Drugo, česar se moram pri tem delu knjige dotakniti, je avtorjevo stremljenje določiti vsaki izmed opisovanih treh osebnosti popolnoma zaključen in ograjen delokrog: Gogolju umetnost, Bjelinskemu kritiko, Hercenu pa življenje ter ruskega človeka. Da to ne gre, je očitno; že gornje besede Bjelinskega o samem sebi, govore zoper to. In v resnici tudi res ni videti, kako to, da je Hercen svoje socialne ideje, ki so tako slične idejam Bjelinskega, »praktično doživljal«, Bjelinski pa, da jih ni. Kako pa jih je doživljal? Na to v knjigi ne

najdem odgovora. Res je samo to, da jih je Hercen razvijal do zadnjih posledic, to pa mogoče enostavno zato, ker je dalj živel in ker je — kot pravi Tolstoj — »slučajno lahko prišel brez zaprek po napačni poti do močvirja, kjer se je jel pogrezati, in je zakričal: ne hodite za menoj!«

Idejni razvoj obeh osebnosti, Bjelinskega in Hercena, pa je podan pregledno in jasno, dasi je mogoče večkrat preobložen z nepotrebnimi podrobnostmi. Pri Bjelinskem bi bilo treba posvetiti glavno pozornost njegovemu prehodu iz nemških filozofskih šol v socialistični nazor. Pri tem procesu je imelo odločilni vpliv rusko življenje in s tem bi bil v delo vpeljan faktor, ki ga v knjigi popolnoma pogrešam, ki pa bi moral biti prva razlaga in zadnji sklep vsakega podobnega raziskovanja — življenja namreč. Posebno pri miselnih pojavih je treba neprestano kazati na njihovo spojenost z življenjem, kajti ti se veliko izraziteje in očitneje odzivajo na potek življenja kot pa umetnost, ki je z njim globlje in elementarnejše spojena in zato tudi neopazneje odgovarja nanj. Dr. Prijatelj očrta par mladostnih filozofskih skupin, ki so popolnoma odrezane od življenja; kakšne življenjske moči pa vodijo te mladeniče po njihovih potih, tega ne vidimo. In vendar bi kratka, toda markantno narisana slika takratnega ruskega življenja povedala več, kot dolgo kolobarjenje po sistemih, ki skoro brez sledu izginejo, ko ti mladeniči stopijo v dejansko življenje. Zato se mi zdi, da je v študiji o Bjelinskem dosti preobširen tisti del, ki govori o njegovem življenju po filozofskih krožkih in o njegovem iskanju »v območju sreca«, od katerih zlasti ta poslednji pove zelo malo važnega bodisi za literaturo, bodisi za življenje. Tudi razprava o nemških in francoskih filozofskih sistemih je preobširna.

To so v glavnem moje misli h konceptu in k najboljširnejšim problemom. Poleg teh vsebuje knjiga še en važen, dasi ožji problem, o katerem je povedal avtor tudi svoje mnenje in ki ga je skušal po svoje raztolmačiti. To je problem Gogolja-človeka. Velik pisatelj, ki postane pod konec svojega življenja intenzivno religiozen in končno zblazni, mora biti privlačna in tajinstvena zagonetka za vsakogar. V knjigi najdem poleg avtorjevega tolmačenja tega problema, razlage treh ruskih mislecev: Merežkovskega, Brjusova in Trubeckega. Reči moram, da je dr. Prijateljevo tolmačenje Gogoljeve katastrofe izmed vseh najbolj plehko in neutemeljeno, zlasti ker ostane nacionalizem, ki naj bi bil vzrok Gogoljeve blaznosti popolnoma nepojasnen. Razlaganje njegove domovinske ljubezni mi namreč v onih treh prisposodobah ne pove ničesar, če pa primerjam ta nacionalizem z onim, kakršnega je tako jasno d o u m e l (kot pritrди dr. Prijatelj) Hercen (str. 345.), pa sploh ne razumem, kako si je mogoče predstavljati, da bi taka votla ideja povzročila pogin tolikšnega človeka, kot je bil Gogolj.

Gogolj je predhodnik Tolstega in njegov prehod iz posvetnosti v religioznost je pot vseh zbranih in velikih duhov človeštva. Katastrofa pa je prišla vsled nemoči, ki jo je Gogolj našel v sebi, ko je imel pričeti z delom, z realizacijo tistega, kar je čutil kot edino pravo. Zamislite se v njegova čustva na Gospodovem grobu in razumeli boste, da lahko povzroče blaznost.

Kar se tiče podrobnosti, zahtevam od take knjige, da je iz vsakega detajla v nji vidna vsa avtorjeva individualnost, da je v nji vse premišljeno in točno opredeljeno in da stoje vsi pojmi, ki jih pisatelj rabi za razpravljanje, trdno, in da je vsaka stvar gledana iz globljega, nadpovprečnega stališča. (Ali je tako ono mesto na str. 323., kjer poroča avtor o razmerju med Hercenom in vjatsko damo: »A zmaga je bila prelahka, vsled tega kesanje za peto.«?) Na žalost moram opomniti, da tudi prave premišljenosti v pričujoči knjigi ni, temveč da kakor glavni pojem — realizem — vsi drugi pojmi neprestano menjajo svojo obsežnost; to vzbujajo pri bralcu vtis nečesa ohlapnega in nedognanega. Za primer sledeče: Na str. 232 pripoveduje dr. Prijatelj takole: »V tem pismu se nahaja tudi zna-

---

menito mesto, kjer Bjelinski trdi, da so Rusi po svoji naravi globoko n e r e l i g i j o z e n n a r o d. Kdor pozna sektantska gibanja preprostega ruskega ljudstva ter bogois kateljstvo ruske inteligence zadnjih desetletij in je prodril do teh pokretov pristno racionalistične vzmeti, mu mora pritrditi in reči, da r e a l i s t i č n i R u s n i m i s t i k.« Predvsem omenjam, da pravi avtor na strani 231., torej za eno samo stran nazaj, da »Bjelinski ne bi bil Rus, ako bi ga ne zanimala verska vprašanja, a na prav poseben ruski način«. Drugič, ne biti mistik, še ne pomeni ne biti religiozen človek. In dr. Prijatelj pusti ves ta odstavek tak, kakršen je, dasi (na str. 339) sam očita ruskim pozitivistom, da »sploh radi spravljajo vsako versko idejo z misticizmom pod en pojem«.

Posebno neprijetno vplivajo tudi trditve take vrste, kot n. pr. na str. 56. »Ob teh boleznih in brigah se je oprijemal mož (Gogolj), ki ni imel bogve kako globoke izobrazbe, nekih mističnih tolažil...« Gotovo je, da je izobrazba najbolj brezsilen lek zoper kakršen koli misticizem.

Končno opozarjam še na pomoto na strani 202., kjer piše avtor sledeče: »V tem oziru pa so bili vsi prijatelji krožka Platonovega mnenja, da je priroda ustvarila ljudi, razklane na dve polovici, katerih vsaka išče vse življenje svojo, samo zanjo ustvarjeno drugo polovico, da se ž njo strne v eno dušno zvezo, udeležujoč in ugibajoč globoko mistično tajnost prirode.« Tako tolmačenje platonске ljubezni je krivo in v Platonovih spisih tega »mnenja« ni. Pač pa govori o onih polovicah v Platonovi »Pojedini« Aristofanes v svojem šaljivem uvodnem govoru.

Če naj v kratkem ponovim svojo sodbo o kakovosti te knjige, moram reči tole: knjiga je koncipirana kot raziskujoče delo; izvršitev pa konceptu ne odgovarja in ne nudi drugega ko zunanjo zgodovinsko informacijo. Knjiga je delo zbiranja, ne delo raziskovanja in razkrivanja; kdor tedaj išče gradiva, ga bo v nji našel in naj poseže po nji, kdor pa želi videti tega dela ruske literarne zgodovine notranjo podobo. jo bo iskal v knjigi zaman.

---

Priobčujem to kritiko, ki jo je urednik »Ljubljanskega Zvona«, Fr. Albrecht odklonil, češ da delam avtorju krivico, dasi obravnavane knjige ni predelal. Izročena mu je bila v početku leta 1923. taka, kakršno objavljam. Popravlil sem le nekaj slovničnih in stilističnih nerodnosti.

---

**Najemni koncerti Filharmonične družbe.** Filharmonična družba je že lansko sezijo priredila štiri najemne koncerte, da zadosti vsaj nekoliko svojemu programu: pospeševati reprodukcijo glasbenih del s posebnim ozirom na nam najbližje slovanske narodnosti.

Prvi koncert »Slovanska moderna pesem« sta izvajala 12. januarja 1925 koncertna pevka Maja Strozzi-Pečićeva in pianist g. Pečić iz Zagreba. Koncert ni zaslužil slabe udeležbe, ker je v dobri interpretaciji nudil mlajše hrvaške skladatelje in štirinajst pesmi sodobnega skladatelja Igorja Stravinskega. V prvi polovici spreda so bili proizvajani Ambro Novak, Marko Tajčević, Jakob Gotovac in Zlatko Grgošević, vsakega nekaj pesmi. Prvi najzmernejši od vseh, Gotovac najbolj čustven, Grgošević najizrazitejši in najbolj samosvoj, Tajčević izviren v izrazu in bi ga približal nekoliko Grgoševiću.

V vseh prevladuje volja, ustvariti tip moderne hrvaške pesmi na narodnem in moderno harmeničnem temelju. Teksti so večinoma narodnega izvora in so pisani v kajkavščini. V pojmovanju pesmi se približujejo ti štirje skladatelji idejnemu svetu Stravinskega in Mussorgskega.

Drugi del koncerta je izpolnil Stravinski. Koncept pesmi je tako kratek, da nima časa dolgočasiti. Pevski part je melodičen ali recitativen in se opira na rusko narodno pesem, medtem ko podpira klavir pevcu na način, ki je Stravinskemu lasten. Vse pesmi se končujejo nekam nepričakovano, kakor bi hotele pustiti poslušalca v osupnjenju.

Na koncertu je bil Stravinski predstavljen našemu poslušalstvu prvič z večjo izbiro skladb. Nekoliko francosko navdahnjeni ruski skladatelj je bil malo pretrd oreh naši nerazvijeni publiki, vendar potreben za orijentacijo, saj je Stravinski ena najizrazitejših osebnosti med živečimi skladatelji z lastnim izrazitim slogom in samosvojo kompozitorno tehniko.

Zakonska Strozzi - Pečić sta bila dobra, razumna in čustvena interpreta vseh njegovih tehnično in prednašalno težkih pesmi.

Drugi koncert je izvajal komorni kvartet Miranov—Žepić iz Zagreba 26. jan. 1925. V kvintetu je sodeloval pianist Peter Dumičić. Predvajali so nam drugi kvartet Jos. Jongena, op. 50, Slovanski kvartet Aleks. K. Glazunova, op. 26, in Ludomirja Rozyckega kvintet, op. 35. V splošnem je bil ta koncert šibkejši od prvega, čeravno ušesom prijaznejši. Josip Jongen, belgijski skladatelj impresijonistično-klasičnega stila, je bil v Ljubljani prvič proizvajan na koncertu, ki ga je priredil francoski kvintet na pihala. Takrat so igrali njegovo Rapsodijo za kvintet na pihala in klavir. Kvartet je razsežnih melodičnih linij, lepo zveneč in skoraj popolnoma osvobojen impresijonizma, vendar ne tako originalen kakor Rapsodija. V splošnem me je spominjal Cezarja Francka.

Slovanski kvartet Glazunova je programatičen; ruska melodika in ritem, ki prepletata vso skladbo, opravičujeta naslov. Včasih dolgozeven, mestoma enoličen. — Najpristnejši je Glazunov, kadar rusko otožno premišljuje ali pleše v ostrih ritmih; povsod pa je mojster oblike.

Ludomir Rozycki, avtor kvinteta, je najplodovitejši živeči poljski skladatelj. Pozno romantičen skladatelj, nekoliko nacionalno pobarvan; napisal je kvintet sladke vsebine, bolj salonskega nego čisto komornega značaja, prijeten ušesu, a manjše glasbene vrednosti.

Sicer je zelo široko zasnovan v patosu in melosu zelo podoben italijanski operni muziki.

Od vseh treh skladb je bil kvintet najboljše podan, kar pa ni poklon proizvajalcem in to tem manj, ker so Glazunova najslabše igrali. V igranju teh štirih je manjkalo krvi, toplote in tiste udanosti v muziko, ki jo mora žrtvovati vsak pravi godbenik.

Koncert je bil manj zanimiv od prvega, vendar nam je pokazal nekatere nepoznane profile v toliko dostojnem okviru, da lahko tudi to prireditelju štejem kot plus v našem glasbenem početju.

Za tretji koncert je bil povabljen iz Zagreba komorni trio, v katerem sodelujejo violinist V. Huml, čelist J. Tkalčič in pianist C. Ličar.

Spored je bil namenoma ali slučajno tako sestavljen, da so bila v njem zastopana tri glavna evropska plemena, vsaka z enim skladateljem; ti skladatelji se razlikujejo, kakor se pač razlikujejo te tri rase po svojem bistvu; veže jih le isto spoštovanje klasičnega ideala oblike. Najslabše so bili zastopani Romani po Saint - Saënsu z njegovim op. 18. To je osladna skladba, predolga in preobsežna za dolgočasje, ki zija iz vseh štirih delov tria, polnih brezsočnih domislekov in plitkih izrazov. Zelo plodoviti francoski skladatelj romantičnega tipa ima v sebi sentimentalizem in mehko melodično, manjka mu pa najglavnejša poteza njegove nacije: esprit in artizem.

Središče večera je tvoril Beethovnov sedmi trio B-dur, op. 97. Ta življenja polna skladba je najbližji sorodnik osme simfonije in desete violinske sonate, komponirana je v času reakcije na minule boje, ko se je Beethovnov pogled na življenje že zjasnil in se oprostil vsega človeškega. Poln solčnih barv, včasih razposajeno humoren, n. pr. Andante cantabile, v ciklu varijacij plemenito resen in globok v čustvih, v finalu vriskajoč, poln svežih moči in veselja do življenja. Oblikovno kakor v granit

vklesan, z velikopoteznim konceptom in široko simfonsko formo. To delo je zadnje svoje vrste med Beethovnovimi ustvaritvami.

Tretja točka programa je bil Dvořakov Trio (Dumky), op. 90. Epične skladbe v formi suite, zdravih ritmov, bogatih melodij, objete v skoraj šolske okvirje; brez problemov, a prijetne ušesu. Dvořak in njegov muzikalni evangelij — narodni akcent — je Ljubljani dober in star znanec.

Vse tri skladbe so bile podane solidno, med proizvajalci pa ni bilo gorečnosti in notranje enotnosti, ki jo zahteva komorni slog.

Spored bi pridobil na vrednosti, če bi njegova sestava imela več enotnosti in več kulturne nujnosti. Ljubljana ne nudi prevelike izbire in števila koncertov, zato bi morali njih prireditelji tem bolje paziti na sestavo in kvaliteto sporedov. Le najboljše in najmarkantnejše stvari svetovne literature klasičnih in s posebnim ozirom sodobnih skladateljev bi smele tvoriti repertoar koncertnih prireditev, da bi z ekonomijo dobivali pregled čez splošno glasbeno produkcijo.

Neupoštevanje tega principa je krivo, da smo šli mimo gibanj in osebnosti, kakor so n. pr. Debussy, Ravel, Mahler, R. Strauss itd. (drugod so to že stari znanci); sodobnih niti ne omenjam; preveč se je kultivirala, le preveč ena in ista vrsta skladateljev, brez večje potrebe in v škodo drugih.

Prva dva programa teh najemnih koncertov Filh. družbe sta bila dobra in zmiselna, tretji pa slabši, skoraj odveč. Inicijator teh koncertov Ant. Lajovic, se sam dobro zaveda potreb in nujnosti naših kulturno glasbenih prilik, zato ni dvoma, da bo pri naslednjem abonmaju postavil vzor programa, upoštevajoč potrebe našega glasbenega položaja.

M. B r a v n i č a r.

**Andrejev:** Misel. Misel je bila ena izmed redkih predstav letošnje seziye, o katere režiji se lahko reče, da je bila izrazita in enotna. Vsak prizor je bil ostro raztoimachen z vidika enotnega režiserjevega pojmovanja cele drame. Kjer se je ubranost prizorov izgubila, se je izgubila radi nedovršenosti igranja, ali tudi v teh prizorih je bilo čutiti režiserjevo voljo. Skrbinškovo pojmovanje se je sicer razlikovalo od zasnutka Andrejeva samega in je bilo bolj konkretno in človeško, toda hoče in zavedno. In morda je baš ta poteza njegove režije pripomogla do uspeha.

Razkroj Kerženceva ima dva izvora: prvi je njegovo čudaštvo in rahla prirojena nenormalnost, ki se zoblukujeta v idejo o potovanju na severni tečaj etičnega sveta, drugi pa — nesrečna ljubezen. Skrbinšek je povdaril drugega ter nam je s tem dramo tega človeka približal. Igralsko in idejno je bil njegov Keržencev, kljub prenatrpanosti in pogostoma teaterskemu tonu, upoštevanja vreden umotvor, kakršnih na žalost letos nismo dosti videli. — Savelov Rogoza je bil enotna in prepričevalna osebnost: razvajan in nervozen, v sceni pred umorom pa uporen in junaški. Zlasti v ti sceni je bil zelo dobro igran. — Tatjana Nikolajevna ge. Rogozove je bila manj izrazita in ostro izrezana kot pri Andrejevu. Vendar je imela dovolj življenja in izraza, da nastroji niso izgubili pravih barv. — Kraljev Kraft ni imel določenega izraza, zlasti sem pogrešal jasnosti v njegovem razmerju do Kerženceva, ki je v knjigi rahlo naznačeno kot občudovanje in zaverovanost. — Jermanov zdravnik je bil mestoma dobro igran, vendar še ni bil celota. Radi premajhne prakse ima Jerman še nesiguren ton. Kakor seže Skrbinškov ton zelo pogosto previsoko, tako je Jermanov preizek v tisti skali, ki leži med tonom vsakdanjega in umetnega govora. — Cesarjev pisatelj je bil neizrazit, toda ta po krivdi pisatelja, zakaj v značaju tega človeka tudi v knjigi ni jasne poteze. — Slaba je bila Maša ge. Juvanove. V pojavi te strežajke mora biti nekaj pomirljivo in zagonetno preprostega in blagodejnega, tedaj nam postane razumljivo, zakaj išče komplicirani um doktorja Keženceva v tem preprostem bitju razrešitve življenske uganke.

J. V.

**Aristofanes:** Lyzistrata. Lyzistrata spada med slabotnejše predstave letošnje seziye. Prva stvar, ki je pogrešena, je že prireditev sama. V tej obliki, v kateri je bilo deło



igrano pri nas, izgubi vso svojo idejo: smešna važnost telesne malenkosti za velik in resen dogodek življenja. Komedija, ki smo jo videli, se komaj še lahko imenuje Lyzistrata, prej bi se lahko imenovala Myrrina in Kinezijas. Dramaturg bi te prireditve ne smel pustiti na oder.

Pomanjkljiva je bila tudi režija O. Šesta. Glavno, česar ni storil, je to, da ni ubral igralcev na en sam slog. igral je vsak po svoje in vsak drugače: Šaričeva in Nablocka naturalistično, Medvedova s pravo mero patosa, Levár s tragičnim koturnom, Vera Danilova, Peček in Povhe — burki primerno. Tudi tehnična plat uprizoritve, grupacija in scenerija, ni bila kakršna bi morala biti; bila je menda, kakršna je na našem premajhnem odru mogoča. Tudi radi tega naj bi se delo, ki nam ga nudijo v stabi predelavi, raje ne vprizarjalo.

Igralo se je v splošnem dobro. Medvedova je zadela pravi ton, ni pa pokazala Lyzistratinega prepričevalnega fanatizma. Z lepo ženstvenostjo je igrala svojo vlogo, zlasti pa prizor ob prisegi, ga. Nablocka. — Levárjev Kinezijas je bil poleg njene Myrrine preveč kričav in risan s predebelimi potezami, toda bil je dovolj pristna celota. Tudi Peček in Povhe sta igrala dobro, a bila sta svet zase. J. V.

**Prenovitev ljubljanskega rotovža.** Da se ugotove smernice, po katerih naj bi se izvedla nameravana popravila na rotovških poslopjih, je mestni magistrat ljubljanski sklical anketo, ki se je vršila dne 7. aprila t. l. Udeležili so se je poleg zastopnikov magistrata in mestnega stavbneoa urada še vseučiliški profesor arh. Iv. Vurnik, konservator dr. Fr. Stelé, in akademska slikarja R. Jakopič in M. Sternen ter podpisani. Razpravljalo se je predvsem o adaptaciji pritličja desne rotovške hiše za prodajne lokale in o restavraciji fasade, ki je zvezana s tem. Mesto obstoječih so se po ing. Mušičevem načrtu napravila velika, zgoraj zaokrožena okna, ki precej ugodno nadaljujejo motiv arkad pod srednjim poslopjem. Pozdraviti je dejstvo, da okna ne segajo prav do tal, temveč stoje na nizkem kamenitem podzidku. Glede detajlne izvedbe so se nasvetovale tele spremembe. Mesto rustike naj bi se stene med in nad izložbenimi okni v pritličju izvršile v navadnem ometu in v isti barvi, s katero se bo celo pročelje, po izvršenih nujnih popravilih deloma že odpadajočega štukaturnega okrasja nanovo v skladu z okolico preslikalo. Skrbno je paziti, da fasade ne bo kvaril moteč napis nad prodajalno, ki je sploh nedopusten. — Ugotovilo se je pri tej priliki to, kar je kasneje dr. Stelé povdaryl v svojem članku (»Slovenec«, št. 83): »Načrt, ki se sedaj izvaja, je mogoče sporen, a je teoretski nedvomno eden izmed pravilnih in estetski in arhitektonski možnih, odpira se pa nov problem njegove končne izvedbe in združitve njegove površine z že obstoječo.«

Razen adaptacije desnega rotovškega krila se je na anketi razpravljalo tudi o nameranih popravilih ostalih dveh poslopij, predvsem srednjega, pravega rotovškega trakta, ki se bodo izvedla v bližnji bodočnosti. Popravila je potrebna osobito fasada, ki naj se prenovi v dosedanjih oblikah v načinu in barvi. Na mestu nekdanjega lepo stiliziranega heraldičnega orla, naj se namesti naš današnji državni ali pa mestni grb, na. pr. iz kovanega železa ornamentalno učinkovito izdelan, kar bi znatno poživilo pročelje. Manjkajočo vetrnico na stolpiču bi bilo treba nadomestiti, pravtako tudi oba na strešnih vogalih nekdanj se nahajajoča, v zmajeve glave končujoča se žlebna izliva. Znova naj se v še obstoječih obročkih namesti ob desnem stolpu starodavni znak mestne tržne gosposke: roka z mečem in grbom. — V spodnji glavni veži do dvorišča naj se čimprej sedaj vzdani kamnitni stebri oproste zidovja in vmesnih, kasneje vzdanih sten. Na ta način bi se iz sedanje ozke veže ustvaril impozanten, v Ljubljani edinstven vestibul. Popraviti treba tudi stopnišče in zamenjati slabe stopnice z novimi. V zvezi s tem načrtom se je čul predlog, da se napravi na vsaki strani glavnih vrat še po en, z železnimi mrežnimi vratmi zaprt vhod, tako, da bi izpod arkad vodilo troje vrat v vežo. Tudi stebri, vzdani v prečnem dvoriščnem traktu naj se osvobodé in se na ta način obnové obokani hodniki, ki so obdajali dvorišče. Vestibul, stopnišče in hodniki naj se nanovo v dveh tonih

---

okusno in neusiljivo preslikajo. Ves notranji inventar naj se prilagodi starinskemu značaju poslopja in historičnemu slogu. O ohranitvi sgrafitov na dvorišču so se čuli različni nasveti. Vprašanje, ali naj se samo ohranijo še obstoječi deli ali pa naj se manjkajoči dopolnijo, je ostalo nerešeno. Da je s stališča razumnega varstva spomenikov prvo mnenje pravilnejše, je jasno. Ugotovilo se je pa, da je popravilo nujno, če naj se ohrani že močno odpadajoča slikarja.

Idejo sklicanja ankete je treba pozdraviti, čeprav je bila ta sklicana prekasno. Želeli bi bilo, da se v bodoče vse zadeve, ki se tičejo javnih interesov, kot je varstvo umetnostnih spomenikov, obravnavajo javno, da je podana vsakomur priložnost, povedati svoje nasvete in pomisleke. K. D.

**Mesto odgovora g. Vavpotiču** na članek »Fabriciranje umetniških kritik«, priobčen v št. 77. »Slov. Naroda« t. l. objavljam brez nadaljnjih opazk pismo, ki sem mu ga o tej zadevi pisal:

V Ljubljani, 6. aprila 1925.

P. n.                      gospod Ivan Vavpotič                      Ljubljana.

Kdor se noče ponižati do zelo pouličnega tona, ne more debatirati z Vami. To dokazujejo izrazi Vašega članka »Fabriciranje umetniških kritik«: »zarada, ociganjenje javnosti, babje premljevanje, samosrajčniki« in pa ves ton Vašega pisanja. Ta pocestni ton je tudi edino nadomestilo za vsako stvarno dokazovanje. Koga lahko tak način prepriča, morate sami vedeti.

V Vašem pisanju pa se nahaja tudi mesto, ki ima še drugačno poanto, To so besede: »boljševiški pisatelji ultraslovenskega veroizpovedovanja«. Te besede napravljajo name utis nekakšnega zlohotnega namigovanja, zlasti če se spomnim Vaše grožnje, ki ste mi jo pred par dnevi izrekli v zasebnem pogovoru, da nas boste namreč prisilili k molku, če ne s pisanjem, pa že na kak drug način.

Ker slutim, s kakšnimi sredstvi nam bi radi preprečili svobodno izpovedovanje resnice, zahtevam od Vas, da najkasneje v treh dneh in sicer zopet v Slovenskem Narodu jasno in natančno precizirate, kaj in koga ste z omenjenimi besedami »boljševiški pisatelji...« mislili, sicer bom primoran to pismo priobčiti, da si bo naša javnost lahko ustvarila primerno podobo Vaše moralne fizijognomije.

Josip Vidmar, urednik »Kritike«.

Na to pismo g. Vavpotič doslej ni odgovoril.

**Odgovor dr. Zarniku.** V 94. št. »Slov. Naroda« t. l. mi očita dr. Zarnik, da sem »brezsrčen in neevropejski«, ker sem v 2. št. Kritike napisal članek zoper Ruse pri našem gledališču in sicer kljub temu, da je bil pokojni B. Putjata moj prijatelj. Na ta očitek nimam odvrniti drugega kot to, da sem odrekel B. Putjati kvaliteto za slovensko gledališče in pa da me prijateljske vezi ne morejo ovirati, da ne bi povedal resnice.

Drugi očitek dr. Zarnika se brez vsakega utemeljevanja glasi, da mi moje gledališke kritike suflira režiser Skrbinšek, ki v njih poje hvalo samemu sebi. Od nekdanj sem se čudil uredništvu »Slov. Naroda«, da je voljno tiskati puhlo in neokusno besedičenje tega svojega famoznega kritika, tembolj se mu čudim, da mu objavlja celo nedokazane obdolžitve, to je — nesramnosti. V koliko je ta dr. Zarnikov očitek utemeljen, naj vsakdo presodi iz sledečega:

V onem svojem članku trdim, da sta naša ruska režiserja za nas nevpornabna, kar opiram na slabo izpadle predstave: Moč teme, Cyrano, Stričkove sanje. (Tem ponesrečenim režijam se je zdaj pridružila še režija komedije: Roka roko umiva, ki jo je režiral g. Osipovič.) Da pa je Skrbinšek sposobnejši režiser, sem utemeljeval z njegovo menda edino letošnjo režijo »Misli«, ki jo je moral priznati celo dr. Zarnik. Kot igralca sem Skrbinška pohvalil le v Rosmersholmu, toda prav tako ga je na pr. pohvalil tudi dr. Birsa, ki je svojo kritiko napisal menda brez suflerja. J. V.

# MEDIĆ – ZANKL

tvornica olja, lakov in barv. ...

Centrala: Ljubljana

Podružnica: Maribor

Skladišče: Novisad

Tvornice:

Ljubljana — Medvode

Najboljše kvalitete!

Laneno olje, zajamče-  
no čist firnež, vseh vrst  
laki, oljnate, zemeljske  
in kemične barve, kit  
znamke

Lasten domači fabrikat!

„MERA KL“

## Mestna hranilnica ljubljanska

(Gradska štedionica) v Ljubljani.

STANJE VLOŽENEGA DENARJA preko 130 milijonov dinarjev  
ali 520 milijonov kron.

SPREJEMA VLOGE na hranilne knjižice in tekoči račun proti  
najugodnejšemu obrestovanju.

ZLASTI PLAČUJE za vloge proti dogovorjeni odpovedi v teko-  
čem računu najvišje mogoče obresti.

JAMSTVO za vse vloge in obresti, tudi tekočega računa, je večje  
kakor kjerkoli drugod, ker jamči za nje poleg lastnega hranilnič-  
nega premoženja še

MESTO LJUBLJANA

z vsem premoženjem in davčno močjo. Ravno radi tega nalagajo  
pri njej tudi sodišča denar mladoletnih, župni uradi cerkveni  
in občine občinski denar. — Naši rojaki v Ameriki nalagajo  
svoje prihranke največ v naši hranilnici, ker je

denar popolnoma varen.

# SLAVENSKA BANKA

d. d. Centrala: Zagreb

Podružnica: Ljubljana

Vplačana deln. glavnica in rezerve nad 120,000.000 Din.

Otvorja akreditive, izstavlja garantna pisma in izvršuje vse bančne posle najkulantneje

## PODRUŽNICE:

Beograd, Bjelovar, Brod n/S., Celje, Dubrovnik, Gornja Radgona, Kranj, Maribor, Murska Sobota, Osijek, Sarajevo, Sombor, Sušak, Šabac, Šibenik, Vršac in Wien

## EKSPOZITURE:

Rogaška Slatina (sezonska) in Jesenice

## A FILIJACIJI:

Slovenska banka Ljubljana in Jugoslovenska industr. banka d. d. Split

Lastni agenciji v Južni Ameriki: Buenos Aires, Rosario de Santa Fe  
v Severni Ameriki: v vseh večjih mestih direktne bančne zveze

Vloge na knjižice in v tekočem računu  
obrestuje najpovoljnije

Posreduje vse bančne in trgovske posle z inozemstvom, posebno z Italijo in Avstrijo

Olajšuje posle eks- in importerjem s tem, da jim eskomptira menice v lirah kakor tudi v drugih inozemskih valutah