

pojma antika ugotovile večje skupnosti med gotsko (ter ostalo visoko srednjeveško) in egiptovsko nego med gotsko in grško umetnostjo. S tem se je pa slika moderne bistveno spremenila. Pokazalo se je, da njenega razvoja ni mogoče izraziti s formulo: »emocijski princip je prevladal intelektualnega, volja razum in romantika klasicizem« (Z. 46), pri čemer bi z intelektualnim principom, razumom in klasicizmom bile mišljene udejstvitev klasične antike, z ostalimi pa udejstvitev novega veka. Tudi v starem veku namreč najdemo poleg racionalnega emocionalni princip, poleg objektivizma subjektivizem, poleg klasicizma romantiko. To je pa dokaz, da te polaritete v kulturnih organizmih niso samo deloma, temveč popolnoma realizirane; da ti organizmi niso emanacija samo enega, temveč obeh polov. Tako je antika popolna realizacija polaritete objekt-subjekt (v terminologiji srednjega veka bi morali reči obratno: subjekt-objekt!): čim bolj se bližamo egiptovski dobi, tem bolj prevladuje prvi pol; na sredi razvoja v antiki stoje Grki, katerih kultura pomeni harmonično uravnovešanje, izenačenje obeh polov; idoč proti krščanstvu moremo opaziti naraščanje subjektivnih elementov, ki v pozni antiki popolnoma prevladajo.

V tem času pridejo na svetovno pozornico novi narodi, stopijo v stik z antično kulturo, prično ustvarjati svojo, kar se vrši po istem principu polaritete objekt-subjekt. Vendar pa njihovo stališče napram tem vprašanjem ni več svobodno; v nastanje kulture posega odločilno izgotovljeni organizem antike s svojo skrajnostjo subjektom. Prva velika realizacija te polaritete, srednji vek, nosi na sebi vse logične znake prve velike antične realizacije — egiptovske kulture, samo da obrnjene v absolutno spiritualnost, idejnost, racionalnost. Subiectum pozne antike je zdaj obiectum, duševnost, duhovnost, notranjost je zdaj postala realnost, objektivnost, stvarnost. Tekom vsega nadaljnjega reševanja teh polarnih nalog se kulturi nove dobe odpirajo zakladnice antike, ni ga vprašanja skoro, ki bi ga tudi po izhodu srednjega veka rešila svobodno in povsem iz lastnih sil. Nепrestano se raziskovalcu te kulture zabrisujejo obrisi polaritete, v mirni potek razvoja posegajo zunanje sile: neorganičnost dogajanja, moč individualnosti, naraščanje nalog; hitrost in intenziteta razvoja sta spremenljiva, ker na toliko mestih soodločuje antika, ki s svojimi rešitvami pospešuje potek. Na neki točki razvoja se kakor v antiki in s pomočjo nje v rešitvi polaritete doseže ravnovesje, harmonija — in kakor ljudem renesanse klasika, tako postane njih naslednikom renesansa ideal in vzor duhovnega ustvarjanja. V strujah eklekticizma in epigonstva se zmisel kulture popolnoma zabriše in živi le še v strujah, ki so od teh vplivov ostale nedotaknjene. V dualizmu in razkrojenosti razvoja, v sodelovanju tolikih in tako različnih komponent, katere je tu nemogoče dobro označiti, se gibanje zopet in zopet vrača k izhodišču, da tam precizira naloge, ki so mu stavljene, da znova preizkusi metodo, da skrči elemente na minimum, kateri ravno komaj še zadostuje za pot dalje. To je bila vloga vseh klasicizmov v zgodovini evropske kulture, ki so pa tudi bili inspirirani po antiki. V vsem tem ni videti romantike in emocionalnosti, temveč tragiko

in silno notranjo borbo, za katero cela antika daleč zaostaja. Kajti nič ni takega najti v njeni kulturi; njena pot je neprekinjana od drugih komponent, njena rast organična, vse kasnejše preišljeno sledi iz prejšnjega, nikdar se ji ne zabrišejo naloge in revizija metod ji ni potrebna. Tega sklenjenega poteka v kulturi zapada ni, zato tu tudi še ne moremo govoriti o zaključenem organizmu. In kakor bi to dobo sploh mogli nazvati organizem? Elementi, prihajajoči iz antike, so jo na poti k dovršenju od tega neprestano odvrčali in znanost o antiki, kakor jo očrtava v svoji knjigi še Zieliński, je od stoletja do stoletja vzdrževala sijaj klasike ter njeno vzornost in pomembnost, stavlja jo v vsej sodobnosti za zgled. Kakor o historizmu, tej zli dediščini klasičnega racionalizma, ni mogoče reči drugega nego da je za kulturo zapada absolutno negativen element, tako je tudi o tej »znanosti o antiki« treba reči isto. Zgoraj smo orisali njen značaj, tu nam preostane omeniti samo njen kvarni vpliv na umetnost zapada. Umerjena vseskozi filološko-literarno je v dobi klasicizmov rodila razcvet literature, ali ga vsaj pospešila, dočim je likovno umetnost popolnoma potegnila v struge literarno klasicističnih programov. Zdi se, da se današnji »klasicizem« umetnosti, ako smemo ta pojav tako nazvati, prav v tem loči od vseh prejšnjih, da ne zasleduje nikakih v literarnih programih izdelanih idealov, temveč se vrača prav k bistvenosti reševanja umetnostnih nalog — k principu logične, avtonomne polaritete. Ali ni morda med tem in pa med novim, širšim pojmom antike, ki je, kot smo videli, zgodovinsko resničnejši, kaka notranja zveza? Tudi on ni nastal po zaslugi filologije.

Slika novodobne kulture, kakor jo je podal Z., zgodovinsko ni resnična. Vendar — zato nam zdaj ne gre več. Mislim za konec nekaj drugega — da smo se po ponehanju ekspresionizma antiki zopet močno približali. A čudo — nikjer ni videti njenih oblik. V umetnosti kubizma in najnovejših dni se javlja, v modernem delanih smotrni stavbah, kakor so kolo-dvori, skladišča, trgovske in uradne hiše, v nastajanju novih državnih organizmov kakor je ravno ruski, v novem higienskem gibanju itd. V teh od antike tako različnih tvorbah se javlja — antika. Seveda drugače nego v preteklosti, za katere literaturo je Z. mogel reči, da je antika vsa nje notranja sila. Mi smo videli, v kakem zmislu je to silo treba pojmiti: kot ideal in vzor, normo in seme. Cilj našega duhovnega ustvarjanja (in tako je bilo tudi v antiki) pa ni, doseči ali celo posneti ta ali oni zgodovinski tip, niti ne ravnati se po njem, temveč iz lastnih kali pognati, ustvariti sebi najprimernejšo obliko; dati kulturi tako samopomembnost, kakor jo je imela kultura starega veka. Če bomo na ta način okrove historične antike kdaj vrgli od sebe, bo to le znamenje, da smo že našli pot iz kaosa. In — da smo tudi našli bistveno antiko.

Rajko Ložar.

Ivan Pregelj: **Božji mejniki**. Povest iz Istre. Mohorjeva knjižnica 10. Družba sv. Mohorja, 1925.

Za kranjskim »Glavarjem« in goriškim »Muznikom« je letos napisal Pregelj istrsko večerniško povest »Božji mejniki«. Da je »tužna Istra vredna kranjske ljubezni«, je spoznal pisatelj v Pazinu, kjer je suplentiral v dobi proslav istrskega Slomška biskupa Dobrile,

in je v Kalčevem zborniku o njem (1912) priobčil tudi sestavek: Valvazor in Istra. Ta Istra mu je dala nov svet v oblikovanje, novo pokrajino v okvir, da, stopila celo preko njega, postala bistvo in globlji pomen oseb, ki radi tega skoroda mejé na alegorijo. Če je Pregelj v »Glavarju« in »Muzniku« zamislil večerniško povest kot nekak živo napet, umetniško oblikovan življenjepis — je v »Božjih mejnikih« na prvi pogled drugam pomaknjeno težišče in je delo drugače koncipirano kot sicer.

Ni Pregelj povesti naslovil Šime Križmanič kot bi jo bil tudi lahko, ampak: Božji mejniki! Malo nejasno, v dvojno razlago vodeče, pa prav radi tega točneje. Z vsem delom in v mottu še posebej je poudarjena božja vsemogočnost, ki določa, kar imaš ti slušati, ki morja zajezi s svojimi mejniki, kjer hoče in kadar hoče in kakor ga je volja — »budi volja Tvoja!« je z Dobrilovim odpevanjem nazorneje povedano isto. In je še drugi tak božji mejnik simbolno Istra sama: z njo je Bog zajezil morjé. Torej: metafizično in teritorialno pojmovano. In ta skupni pojem: vsevolja Njegova in trpeče jobovstvo Istre, je Pregelj — rekel bi — posebil, postavil za aktivno silo povesti, prestavil tako težišče iz človeka v — Boga, iz Šimna Križmanica v — božje mejnike; povest v — »prečudno povest, o kateri bi dejal, da se kaj takega ne more zgoditi in se je vendarle zgodilo«. »Povest iz Istre« mu je karakteristikon za to, ker Istra sama mu je zemlja »čudežev in presenečenj«. V čudežih in presenečenjih pa tiči velika nevarnost, pisateljem Mohorjanom v obilni meri lastna, da namreč z abstraktno metafiziko nepsihološko razpletajo psihične in tehnične zapletke. To je Pregelj čutil in je zato skušal to abstraktno metafiziko približati človeku, zvezati jo živo z življenjem in je zato poudaril v nosilcu še stan — svečeništvo. Trdno zaupanje v božjo vsevoljo in živa vera v njegovo pravičnost, s tem je to silo v človeka projiciral in jo počlovečil. Radi tega se niti zadnji razpletak z molitvenikovim hrbitščem ne zdi neverjeten. Tudi Grkom se je »deus ex machina« zdel povsem naraven: ker so verovali. In v taki veri ima izvor in konec tudi ta Pregljeva povest.

Iz te zamisli je povsem razumljiva kompozicija povesti. Nosilec dejanja, plovana Šime Križmanič, je popolnoma pasiven, ne giba in ne zavlačuje dejanja iz sebe, je brez moči pred usodo, skrivnost se mu razodeva kakor da mu pada mrena z oči, je docela v rokah one izvenčloveške metafizične sile, ki je je sicer poln: »sam Bog me je namenil v Tinjan, prav ob takih okoliščinah, da sem mogel doznati za umor očeta.« S tem bi se povest karakterizirala kot zgolj pripovedno odkrivanje zagonetke-formule z eno neznanko, pa brez etičnih globin, ki se vrednotijo v samoodločbi volje. Tudi Milohanovič ni prosti junak, ki bi s svojo zverinsko, mohorsko-tipično čudjo aktivno posegal v dejanje — je le medel refleks, živč iz besed in tragedij drugih, je vsej povesti le v nalogo, v objekt, ki naj ga konstruira. Dokler traja ta proces odgonetanja in koncentriranja vseh okoliščin na ta objekt, je povest enotna, teče v eni liniji in eni zunanji ploskvi do glavnega razpletka. Tedaj se enotnost kompozicije prelomi, zunanja linija pa upogne v notranjost in je zadnji konflikt že produkt čisto notranjih odločitev. V vrhu si stopita v nasprotje dva človeka, ki iz v sebi pretopljenih sklepov odločata

o sebi. Tako se je Pregelj v koncu umaknil, bolje — dvignil v ljudi in je povest, izven človeka započeto, mimo njega se razvijajočo, rešil in zaključil v njem, ter šele v tragični smrti plovana etično dvignil njegovo poslanstvo.

Tako za nas vrednost »Božjih mejnikov« ni v zagonetnosti problema, ne v romantični izpeljavi in ne v veličini izven človeka snujočih idej — ampak v oni drugi polovici pojma »božjih mejnikov«, ki mu je ta povest himna in naricalka, prečudna pesem prečudni Istri, pesem Jobov v deželi Hus, pesem lepe Mare, ki umira zapuščena z veliko skrivnostjo... Bog ve zanjo — za krivdo Milohanovičev in jo bo odkril v njihovo pogubo in tvoje povečanje. In ti, Istra, veruj v Njegovo voljo!

Božji mejniki! V dvojno razlago vodijo in dvojna je njih vrednost. Radi zadnjih poglavij pa, kjer je Pregelj utelesil oba pola, dajem tej večerniški povesti prednost pred »Glavarjem« in »Muznikom« in je ena najsočnejših njegovih. Tine Debeljak.

Josipa Jurčiča zbrani spisi. Druga izdaja Uredil dr. Ivan Prijatelj. IV. zvezek. V Ljubljani, 1925. Izdala in založila »Tiskovna zadruga«. Str. XX + 454. Priružoči zvezek tega široko zasnovanega izdanja v svojem koncu, Sosedovem sinu, pripelje Jurčiča na dvojno razpotje: življenjsko in umetniško. 24 letni Jurčič se odloči za žurnalista, t. j. neposrednega delavca in bojevnika, in istočasno premaga tudi romantično dediščino svoje literarne vzgoje. Skoraj lahko trdimo, da je Jurčičeva, za notranje spore malo ustrojena nprav na tem razpotju dosegla svojo največjo življenjsko globino in istočasno v zgolj objektivnem gledanju na življenje svoj umetniški vrh. Od tega koraka dalje zunanje življenje Jurčiča ni pustilo, da bi se notranje poglobil, ampak se je samo še dopolnjeval. Jurčičeva romantika je nujno vodila do realizma, saj je niso nosili filozofski in notranji vzgoni, bila mu je samo snov, ki se je v novem času sama neposredno oblikovala. Slovenski človek, ki se je v boju za svoje pravice skliceval na naravno pravo, ni mogel s hrepenenjem in težnjo gledati v svojo preteklost; tako je tudi moralno vzgojna tendenca, do tedaj mu ali privzgojena ali praktično naročena, pod tem vrhom morala ostati za njim, ker neposredna realnost postaja vsebina umetnine. Dotlej je Jurčič služil Janežiču: Glasniku in Mohorjevi družbi — v Mladiki je stopil na svoje noge. Prvo tako svobodno delo je Sosedov sin. Romantične snovi ni sicer nikoli odložil, a neposredni oblikovalec živih podob je vedno bolj živo, prav do tendenčnosti razvijal realistično vsebino. Jurčič, ki po tej literarni poti s svojo notranjostjo ni več imel posebnega opravka, bi se ne mogel nikoli izpisati, ker je na tej poti mogoč razvoj samo v dopolnjevanju. Te trditve ne more ovreči tudi dejstvo, da je Jurčič ob svoji smrti s 37. letom dobesedno spolnil Levstikov snovni in vsebinski program v »Potovanju« in da je v Tugomeru podal sintezo, v bistvu ležečo izven neposrednega realizma. Jurčič imponira v vsakem zvezku svojih mladostnih del s svojim narodnim inventarjem, preteklim in sedanjim. Ta inventar se v zmislu zbiranja tu zaključí, odslej oblikuje življenje. Tudi temu delu je mejnik Sosedov sin. Tako to delo