

KRITIKA

O anonimnosti — Slostvo in
kritika — M. Kmetova: V metežu
— Dr. Fr. Zbašnik: Žrtve — Par
besed o Dekameronu — Obrt
gospe Warrenove — Henrik IV.
— Novemberska in decemberska
razstava — Župančičev Shakespeare
in drugi prevodi — Vsebina
prvega letnika

LJUBLJANA

/ 1926 /

ŠTEVILKA 10

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.



NAJBOLJŠE
PISALNE STROJE

DOBAVI

THE REX & C^o.

LJUBLJANA, GRADIŠČE ŠTEV. 10

TELEFON ŠTEV. 268.

V Ljubljani, marca meseca 1926.

V poslednjem času je izšlo v naših dnevnikih več anonimnih, oziroma toliko kot anonimnih napadov in kritik. Spominjam se anonimne in zato tembolj nesramne kritike o dirigentu N. Štritofu, ki je izšla v Zillier Zeitungi; jalovega zagovarjanja Govekarjevih narodnih iger in njihove upravičenosti na odru Narodnega gledališča v Ljubljani, podpisanega s šifro »nik«, ki ni nikomur znana; napada na Preglja v »Jutru«, ki je bil šifriran z »A«, torej tudi z nepoznano okrajšavo, in napada, ki ga je pred nedavnim priobčil »Slovenski Narod« in ki je bil naperjen zoper mene radi moje ostro negativne kritike o Robidovih »Rožah ob potu« v 9. št. »Kritike«. Ta napad je bil šifriran z »-ak«, zopet okrajšava ali znak, ki ga ne pozna živa duša, niti ne človek, ki zasleduje podolne spise po dnevnem časopisju.

Dejstvo, da se ta literarna nespodobnost pri nas spet udomačuje, je značilen pojav v naši malovredni sodobnosti, ki mu velja še pravočasno z vso brezobzirnostjo posvetiti v obraz.

Vsako pisanje o vprašanjih, ki zadevajo javnost, ima namen doprinašati nove misli in s tem širiti obseg obravnavanega vprašanja in razsvetliti ga v vsej globini. Da pa se javne razprave lahko vrše v kolikor toliko smotrenem redu in da jih ne moti neupravičena osebna ambicija, zavist in omejenost in nespamet, zahteva javnost od vsakogar, ki pred njo nastopa, poroštvo za resnost in vpoštevanja vrednost tega, kar izvaja. To poroštvo daje vsak posameznik s svojim imenom, s svojo osebno častjo. Zakaj kdor javno izreče neumnost ali nesramnost, ki sta poglavitni nasprotnici smotrenega redu v razpravljanju, mora s tem tvegati, da mu bo njegova neumnost ali nesramnost javno dokazana, kar nedvomno ostavi madež na njegovem imenu in slovesu. Zato je v javno pišočem svetu od nekda v navadi, da resni in pošteni ljudje podpisujejo vsako svojo trditev, ki ni zgolj informacija ali poročilo. Kdor tega ne stori, ne sme zahtevati od občinstva, naj ga smatra za resnega in poštenega pisca. Kajti z anonimnostjo hoče ukaniti javnost za ono poroštvo, ki naj bi ji ga nudil s svojim dobrim imenom, ki je edina vstopnica in legitimacija za vstop pred javni forum. Zato bi moralo biti anonimno pisanje v javnosti sramotno in kaznivo kot goljufija in sleparjenje občinstva.

Tako gledati na anonimnost mi narekuje lastna razsodnost in pa sugestivna logika Schopenhauerjevega sestavka o tem predmetu. Če s tem spoznanjem premotrim pisanje gospoda »-ak-a« v »Slovenskem Narodu« — da obratujem s svojim slučajem, — vidim v njegovem ravnanju skrito sledeče: Nekdo, ali po Schopenhauerju: »gospod Nihče ali gospod Ničla«, me je skušal javno osramotiti, ker sem o nekem javnem delu izrekel negativno, toda podpisano sodbo. Plačal sem pravično svojo vstopnino. Da je ni hotel plačati gospod »-ak«, zato je mogel imeti dva vzroka: ali je njegovo ime takšno, da iz kakršnega koli vzroka ne more biti javnosti poroštvo, ali pa je v bistvu zelo malo preverjen o svoji stvari, molčati pa iz neznanih vzrokov vendarle ne more. S človekom prve vrste ne bi imel rad opravka, zato tudi kar predpostavljam drugo možnost. Predstavimo si takega gospoda nekoliko bolj nazorno. Predvsem je jasno, da je to sicer zelo soliden in ugleden gospod, zakaj mlad človek ne verujem, da bi se zavzemal za »Rože ob potu«. In ta gospod je takole sklepal sam pri sebi: »Vrgel bom temu mlečnozobemu

kritiku, ki v svoji objestnosti piše resnico, podlo psovko v obraz, toda s primerno previdnostjo.« Kajti primerna previdnost je bistvena lastnost nekoliko podlih sicer pa solidnih gospodov. — »Vrgel bom zatorej psovko iz zasede, tako da me ne bo nihče videl; psovaje je vendarle nekoliko manj častno početje. Pred javnostjo ne bo nihče mogel dognati in dokazati moje nesramnosti in omejenosti«. Tako je gospod sklenil in storil. Pri tem pa je imel še tele misli, vsaj nezavedno jih je imel: »Resni ljudje sicer ne vpoštevajo anonimnega obrekovanja, toda vsakdo piše publiki, kateri pač more pisati. Drugič je pa stvar ta, če je nekdo tudi po nedolžnem že sedel radi tatvine v preiskovalnem zaporu, ne bo nikoli več popolnoma čist pred svetom. Prav tako se lahko majhen drobec moje psovke tegale kritika le prime in to je končno spet nekaj.« Kaj pa se more zgoditi solidnemu gospodu? Tudi če bi človek ovrgel tisto trohico stvarnosti, ki jo njegovo pisanje ima, bi bilo dokazano, da je v stvareh umetnosti ignorant neki »-ak«, in da govori o stvareh, ki jih ne razume »-ak«, ne pa tisti, ki se za to šifro skriva. In tako se bo zgodilo, da bo človek, ki je sinoči v javnosti maskiran nekoga opsoval in ki je sinoči v dnevniku vezal otrobe o umetnosti, da bo ta človek lahko sedel danes prav tako spoštovan in ugleden v družbi izobraženih in poštenih ljudi, ki sicer navadno ne občujejo radi z ljudmi opisane baže. Da pa dejanje samo ne bo temu gospodu prav nič vznemirilo njegovega neomajnega notranjega miru in visokega čislanja samega sebe, je po vsem tem ilak jasno.

Tak je približno portret moža, s katerim naj bi človek javno razpravljaj in ki naj bi ga javnost poslušala. Razmotrivanje njegovih lastnosti me navaja še na neko misel, ki mi je že dolgo na sre: Je neka zelo intimna in skoro nujna, dasi morda ne povsem neizogibna zveza med estetsko inferijornostjo nekega človeka in pa med njegovimi moralnimi kvalitetami; ali z drugimi besedami: ljudje, ki nimajo zmisla in čuta za umetnost so navadno grobi in moralno malo razviti ljudje. Iz instinktivne slutnje o tem dejstvu izvira tista globoka in vsesplošna občutljivost, ki jo ljudje kažemo v tej stvari. Zato se nisem tudi v primeru gospoda »-ak-a« prav nič čudil, da je kot zagovornik »Rož ob potu« izbral za njih zagovor baš tako moralno obliko. Značilno je to dejanje nekoliko tudi za knjigo samo. (S tem ne trdim, da li nekdo, ki nima tvornega umetniškega daru, ne mogel biti moralno izvrsten človek.) —

Končno še besedo izdajateljem časopisov. Njihova dolžnost je zavedati se odgovornosti, ki jo nosijo v svetu javne morale. Senca podobnih nečednih dejanj, kakršna so anonimne kritike in polemike, pade na vsak način tudi na izdajatelja, kakor ne bo imel najboljšega imena gostilničar, če se v njegovem lokalnu shajajo tatovi in razbojniki. Da se dado anonimni spisi te vrste primerjati s tatvinami in tolovajstvi, ni dvoma. Če torej izdajatelj listov žele nekega ugleda za svoje liste, naj skrbe, da se bodo take stvari v njih jenjale; če tega nočejo storiti ne iz tega nagiba ne v imenu lastnega okusa, so dolžni to storiti v imenu javne morale in v imenu javne poštenosti, ki ji taki primeri moreje samo občutno škodovati. Njihovo geslo in geslo vseh dobro hotečih uredništev bodi: »Piši kar hočeš in kakor hočeš, toda za vse odgovarjaj s svojim imenom!«

Celokupni anonimni bratovščini, pa svetujem, naj si vendarle ogleda svojo podobo še v Schopenhauerjevem zrcalu in naj si zlasti zapomni ta-le njegov citat iz Riemerja: »Odkrit nasprotnik, ki se postavi iz oči v oči, je pošten, zmeren . . . ; skrit nasprotnik pa je podel, strahopeten lopov, ki nima poguma izpovedati to, kar misli, in ki mu torej niti ni prav nič do njegovega mnenja, marveč mu gre samo za prihuljeno veselje nepoznan in nekaznovan ohladiti svojo jezico.«

J. V i d m a r.

Slovstvo in kritika.

(Predavanje 31./I. 26.)

J. Vidmar.

Spoštovana gospoda! Govoril bom o umstvenem udejstvovanju, ki je sicer važen činitelj v postajanju in življenju vsake kulture, ker vso umetnost spremlja na njeni življenjski poti, ki pa kljub temu radi nekaterih značilnosti svoje narave ni bilo nikoli ne priljubljeno ne popolnoma priznано. Skratka: govoril bom o kritiki. Pri tem bom skušal pojasniti in raztolmačiti njene bistvene lastnosti, tudi tiste, ki so krive njene nepriljubljenosti in nezaupanja, ki ga v mislečem svetu vzbujajo, ter vas bom skušal sprijazniti z njo in zbuditi v vas vero v smotrenost njenega hotenja. Ne bom se seveda oziral na negativna razpoloženja, ki jih čuti produktivni posameznik ali občinstvo napram kritiku, ali napram kritikom, to je napram osebam, marveč se bom dotaknil samo sodb, ki zanikajo vrednost pojava kot takega, kritike kot take. V mislih imam dvoje trditev, ki sta najnavadnejša ugovora zoper kritiko, in vsak drugi ugovor se 'da po svojem bistvu reducirati na misel, ki je izražena ali v enem ali v drugem izmed njih. Prvi zadeva vprašanje o psihološkem motivu kritike in je izražen najbolj določno v Flaubert-jevih besedah, češ, vsak kritik je bil, oziroma je želel biti v svoji mladosti umetnik in kasnejše kritično udejstvovanje je samo neka ne posebno plemenita posledica mladostnega razočaranja nad samim seboj. Ne bom ugovarjal, da je ta trditev za premmogo konkretnih slučajev pravilna in točna, saj jo je izrekel eden izmed največjih psihologov sveta, in pomislimo, kakšni nagibi privedejo često umetnosti čisto tuje ljudi do tega, da se vse svoje življenje udejavljajo kot laži-umetniki. Vendar je pa zame brez vsakega dvoma, da eksistirajo tudi kritiki po notranjem poklicu in torej tudi pokliena kritika, ki ima svoj motiv v posebni urejenosti neke duševnosti. Za sedaj ne bom navajal posebnih dokazov ali pojasnil za to svojo trditev, h kateri se nameravam še povrniti, marveč bom označil še drugi, po moji sodbi tehtnejši ugovor zoper kritiko; tehtnejši zategadelj, ker zadeva bistvo kritike kot take. V mislih imam ugovor, ki ga je često čuti v najrazličnejših oblikah in ki bi mu jaz dal sledečo, po mojem mnenju najbolj času primerno obliko: Kako naj kritika, ki je umstveno udejstvovanje, sodi, tolmači in uči umetnost, ki je rezultat človeških intuitivnih sil? Ta ugovor je hkratu prvi, na katerega nameravam obširneje odgovoriti. Povdarjam pa, da nameravam to storiti ne v obliki dokaza, ki ga ne morem nuditi, in pa, da bom o tem predmetu govoril brez ozira nase — to povdarjam — vendar pa v obliki, v kateri sem odgovoril samemu sebi na to temeljno vprašanje vsake kritike. Da pa bom to lahko storil vsaj kolikor toliko jasno in prepričevalno, se mi zdi neizogibno potrebno spregovoriti nekoliko obširneje o umetnosti, ki je kritičnemu udejstvovanju predmet. S tem bom skušal tudi zadostiti pričakovanju, ki bi ga eden ali drugi izmed poslušalcev utegnil imeti radi naslova tega predavanja, ki se je glasil: slovstvo in kritika. Da imam pri svojem razpravljanju o umetnosti v misli predvsem literarno umetnost, je razumljivo.

Često se čuje resnica, da je umetnost duhovni odraz ali odsev življenja; zato je prav tako neulovljiva in nepredeljiva kakor življenje samo. V tem je vzrok, da si ne upam ne staviti ne odgovoriti smelega vprašanja, kaj je umetnost, marveč bom skušal svoje pojmovanje umetnosti izraziti posredno, opisno in le približno. Za to bom porabil dogodbico, ki nam jo v neki svoji knjigi pripoveduje indijski pesnik in pisatelj Tagore:

»Nekoč sem se vozil s čolnom po Gangesu. Bil je lep jesenski večer. Solnce je pravkar zašlo, tišina zraka je bila do roba napolnjena z lepoto in z neizrek-

ljivo sladkim pokojem. Širna površina reke je ležala brez najrahljajšega igranja valov in je odražala vse spreminjajoče se odtenke neba, obsijanega od večernega solnca. Pusta, milje dolga sipina je ležala kakor ogromna predpotopna dvoživka, katere luskinе bleste v vseh barvah. Ko je naš čoln brezglasno plaval ob strmem bregu, ki je bil z gnezdi ptičje naselbine ves preluknjan kakor sito, je nenadoma skočila iz vode velika riba in je nato zopet izginila. Na svojem izginjajočem telesu pa je pokazala vse barvno razkošje večernega neba. Odgrnila je za trenutek pestri zastor, za katerim se skriva tihi svet, ki je poln življenske radosti. Pojavila se je iz globlin svojega skrivnostnega bivališča v lepi, rajajoči kretnji in se je s svojo muziko pridružila tihi simfoniji poslavljajočega se dne. Bilo mi je, kakor da sem prejel prijateljski pozdrav iz nekega neznanega sveta v njegovem jeziku in moje srce je zaigralo v hvaležni radosti. Tedaj je naenkrat vzkliknil moški, ki je sedel pri krmilu, z različnim izrazom obžalovanja: »Ah, kakšna velika riba!«... On jo je mogel videti samo skozi svoje poželenje in tako mu je bila prikrita vsa resnica njenega življenja.

Žal mi je, da moram to lepo sliko pretrgati s svojim premišljevanjem, toda to je storil s poslednjim stavkom že pesnik sam. Obstal sem pri vprašanju, kaj je umetnost, kaj je umetniško. Dogodba, ki sem jo pravkar prebral, nam bo stvar nekoliko pojasnila. Na prvi pogled je jasno, da gledanje »moža pri krmilu« na ono pokrajino in na oni življenjski prizor ni bilo umetniško. Če bi sedel v čolnu še nekdo tretji, ki bi gledal na svet s kakršnim koli zanimanjem in z voljo ta svet spoznati do dna, z znanstvenim ali filozofskim zanimanjem, bi kljub čistemu stremljenju po spoznanju in resnici ne videl sveta umetniško, to se pravi neposredno. Med njim in svetom bi se nahajal medij njegovega hotenja, ki bi podoba sveta zameglil. Tagore ga je gledal brez vsakega takega zanimanja, brez vsakega hotenja, toda z vdano, za vse živo odprto dušo, med njim in svetom ni bilo nobenega medija, gledal ga je neposredno in zato umetniško. Znanstveno ali filozofsko gledanje sveta je še vjeto v nekaterih interesih in se razlikuje od umetniškega v tem, da vidi življenje posredno, skozi neko sredstvo, ki ubije in odvzame podobi ravno poslednjo skrivnost, namreč živost. Zato vidita znanost in filozofija mesto življenja samega njegove zakone in mesto živega organizma sveta njegovo okostje. Umetniško gledanje sveta pa je tisto svobodno in popolnoma pasivno gledanje, ki je predvsem uprto v živost kot tako. Zato mora biti očiščeno vsakega še tako plemenitega interesa, niti volja in stremljenje po spoznanju mu ne smeta biti primešana. Med svetom in umetnikovo dušo mora nastati popolnoma nemoteno prehajanje in prelivanje ljubezni in radosti; povdarjam, da si resnica življenja in sveta sramežljivo zastre obraz, svojo poslednjo živo skrivnost pred vsakim, še tako plemenito radovednim pogledom. Razodene se samo pogledu, ki je prav tako preprost in elementarno svoboden kakor narava sama in človekova naloga napram svetu je samo, odpreti svojo notranjost, napraviti samega sebe popolnoma sprejemljivega, odprtega, to pa se pravi v višjem zmislu svobodnega. Kajti le razna stremljenja, želje in interesi so krivi, da smo vsi tako zaprti in vase zakrknjeni in zato tako mrzli, neprisrčni in nesvobodni. Umetniško gledanje pa predstavlja idealno, popolnoma sproščeno, popolnoma svobodno in v najvišji meri človeško stanje človeške duševnosti. Zakaj svoboda je od nekdanj ideal človeških sanj in pasivna svobodnost oziroma svobodna pasivnost, prenešana v svet etike, je osnova enega izmed najstarejših in najglobljih moralnih filozofskih sistemov, Laotsejevega Taoizma.

Ob takem svobodnem gledanju se umetniku razodeva živa resnica sveta in življenja, ki jo kot spoznanje oddaja svojim soljudem. V tem je prvi bolj vnanji pomen njegovega poklica. Če se vrnemo k Tagorejevi zgodbi in se spomnimo,

koliko radosti, lepote in pomembnosti je videl pesnik v rajajoči kretnji one ribe, v tako neznatnem življenjskem pojavu, potem nam bo jasno, koliko radosti, lepote in pomembnosti bo videl pesnik šele v človeškem življenju, pa najsi bo to življenje na videz še tako neznatno, majhno in žalostno, in koliko tega veselja bo znal oddati nam. Naučil nas bo ljubiti vsako še tako ničevo življenje, tudi naše lastno, ki ga često najtežje ljubimo, naučil nas bo spoštljivega in pobožnega odnosa napram življenju, ki se je njemu v tako majhnem drobcu pokazalo tako lepo in veličastno, navdal nas bo z vero v pomembnost in važnost lastnega življenja in z voljo, to na novo opaženo, vzljubljeno in samo enkrat nam dano življenje živeti prav in lepo in ga izpolniti z lučjo resnice. Toda v tem je morda le manjši pomen umetnosti, skoro popolnoma isto nam končno lahko da tudi filozofija, dasi v manjši meri. Večji pomen pa ima umetnost za nas, ki sami ne doživljamo, ne znamo sveta doživljati neposredno, s tem da predstavljajo umetniška dela nekaj, kar je podobno najvišji šoli življenja, ki nas uči dosežati ono svobodno stanje človeške duševnosti. Često se mi zgodi, da subtilnega značaja kake hoje ali enostavne kretnje ali plesnega giba ali igralčeve mimike toliko časa ne razumem, dokler je ne ponovim sam, dokler se fizično ne vživim in ne prestavim v tuje telo. Isto stori z našo duševnostjo umetnina. Ne pokaže nam samo nekega življenja, marveč nas ljubeznjivo prisili živeti neko življenje in sicer tako neposredno, kot ga je doživljal umetnik. Umetnina je začaran svet, kdor stopi vanj podleže čarobni moči umetnikovi, ki dvigne njegovega duha v ono stanje pasivne svobodnosti, ki je potrebno za neposredno, globoko človeško občevanje z svetom. Tako lahko tudi neposvečeni doživljamo stvari, ki bi jih sicer po svojih močeh nikoli ne doživeli, pri tem pa postaja naša duševnost vedno bolj voljna in sposobna osvoboditi se vsega, kar jo veže, se uči živeti v oni idealni svobodi in se odpirati resnica sveta. Za neumetnika je potemtakem umetnost ne le izraz neposrednega doživljanja, marveč tudi edina praktična šola za lastno neposredno doživljanje in s tem važna pot do izpolnitve in poplemenitvenja vsega našega življenja. Njeno sodelovanje pri napredku je bistveno drugačno kot n. pr. sodelovanje filozofije. Ta nam v najboljšem primeru razloži, da je ideal človeka svoboda, in nam svetuje živeti svobodno. Kako pa to storiti in doseči, ji je sami neznano. Umetnost pa nam da s svojo magično močjo to svobodo resnično doživeti in tega doživetja ne pozabimo nikoli več, ker smo ga doživeli kot nepopisno lepoto. In zdaj si predstavimo sirovost današnjega življenja, ko vsi gledamo na naravo in na soljudi nesvobodno, skozi svoja poželenja, kakor oni mož pri krmilu, in pa življenje, ki bi nastalo, če bi vsi živeli v trajnem razmerju do življenja, kakršnega je pri onem dogodku doživel Tagore, pa si bomo na jasnem o poslanstvu umetnosti, ki ni samo pomembno in važno, temveč naravnost sveto. To misel je s čisto druge strani jasno videti tudi v sledečih Goethejevih besedah, ki jih je zapisal Eckermann:

»Vsaka produktivnost najvišje vrste, vsak pomemben domislek, vsaka iznajdba, vsaka velika misel, ki rodi sadove in ima posledice, je izven vsake človeške sile in ni podrejena nobeni zemeljski moči. Take stvari mora človek smatrati za nepričakovane darove od zgoraj, za čiste otroke božje, ki naj jih sprejema in spoštuje z radostno hvaležnostjo. Ti pojavi so sorodni demoničnemu, ki oblastno ravna s človekom, kakor ga je volja, in ki se mu človek nezavedno izroča, čeprav misli, da ravna po lastnem nagonu. V takih primerih je treba človeka često smatrati za orodje neke višje svetovne oblasti, za posodo, ki je bila spoznana za vredno sprejeti božji vpliv.«

Toliko o umetnosti. Za nastajanje umetnin ni važno le ono umetniško gledanje in doživljanje, marveč tudi prenos doživetja v snov. Pri tem procesu

izdelovanja se često dogaja, da vizija izgubi na čistosti in prozornosti, ker umetnik nepopolno obvlada snov, kateri hoče vtisniti svoj privid, ali pa zato, ker se njegovo doživetje, ki je veličini osebnosti odgovarjajoče bolj ali manj čisto in jasno, še skali in pomrači. Najnevarnejši nasprotnik vsakega v svobodi spočetega privida pa je umetnikov zavedni svetovni nazor, ta okosteneli surogat živega spoznanja, ki pri nobenem umetniku ne dosega vsebine njegovih vizij, pri marsikaterem pa je zmislju njegovih intuitivnih spoznanj celo nasproten. Če umetnik dopusti, da se med njegovo vizijo in med njegove oči vrinejo ta nerodna in napol slepa očala, se lahko primeri, da umetnina izgubi vso svojo dragocenost.

Popolnih umetnin premore svetovna literatura malo, velikih umetnin premore več, umetnin, ki so izgubile svoj prvotni sijaj, je mnogo. Zelo mnogo hodi po svetu pod imenom umetnin — del, ki so plod duhovitih in razvitih, resnih in mislečih ljudi in so vredna priznanja in spoštovanja, ki pa niso umetnine, ker jim manjka pečata onega visokega spočetja. Največ pa najdete v vsem pismenstvu sveta in to zlasti dandanes proizvodov, ki so brez doživetja, brez duha in ki le od daleč in po površini spominjajo na umetnost. Delati v tem kaosu književniške in umetniške produkcije nekak red, pravično odkazovati proizvodom vseh navedenih vrst njih prava mesta, zlasti pa strogo določati mejo med sveto umetnostjo in pa med ostalim književništvom, je dolžnost kritike, ki zadeva prvo izmed navedenih treh oblik kritike — sodeče kritike. Ko smo se po kratkem razpravljanju o listvu umetnosti zopet vrnil h kritiki, je treba končno vendarle odgovoriti na vprašanje, ki sem ga navedel kot važnejši ugovor zoper kritiko, in ki nam je sedaj postalo še bolj jasno in še bolj resno, namreč vprašanje: Kako naj kritika, ki je umstveno udejstvovanje, sodi, tolmači in uči umetnost, ki je rezultat tako globokih človeških intuitivnih sil?

Vračam se k Goethejevim besedam, ki sem jih pravkar navedel. Tam je rečeno, da je vsak pomemben domislek, vsaka velika misel človeku dana od zgoraj. Tu opazimo neko izenačenje najvišjih vrhov vseh človeških duhovnih prizadevanj. Po teh besedah velikega umetnika in znanstvenika Goetheja imajo najvišja spoznanja umetnosti, filozofije in znanosti svoj izvor v človeških intuitivnih silah, rezultat, do katerega je dospela tudi sodobna filozofija. In tudi če primerjamo istega Goetheja, ki ga v mladosti včasih obhajajo tako neučakani in siloviti domisleki, da jih kakor mesečen in v neko globoko nezavest zatopljen mora še isti trenutek oddati, napisati, če tega Goetheja primerjamo s Sokratom, ki ga prevzame misel tako, da za cele ure in celo za cele dneve nepremično obstane na mestu, kjer ga je misel obšla in se ne gane, dokler je ni premislil do kraja, — lahko vidimo i sličnost teh dveh pojavov i veliko razliko med njima. Pri obeh ista prepuščenost višji volji, dasi pri umetniku popolnoma pasivna in prav radi tega v svojih posledicah močno aktivna in pomembnejša, pri filozofu, pa še aktivna; prva omotično radostna, druga pa zbrano naporna. Prav tako pa se tudi razlikujejo njiju vizije. Umetniku so dane žive vizije, ki mu razodevajo bistvo živosti kot take, tako da jo lahko prenese v snov in jo nedotaknjeno odda drugim ljudem, mislec pa svojo vizijo sprejme brez življenjske dimenzije, jo v sebi razloži in jo more oddati le še tako, ne več živo, marveč razkrojeno in v mrtvi obliki. Pesniška intuicija je od filozofske bogatejša in zavažno razsežnost popolnejša; razlikuje se od nje, kakor se prostor razlikuje od ploskve, in razsežnost, ki filozofskim prividom manjka, je razsežnost živosti. Pravi kritik pa bodi in tudi vselej je — filozof. Ta ugotovitev v zvezi z navedenimi Goethejevimi

besedami premakne zmisel najvažnejšega ugovora zoper kritiko čisto drugam in odgovor na vprašanje postane s tem novim spoznanjem čisto preprosto: kritika je le umstveno tolmačenje intuicije, s katero kritik sprejme in obseže umetniško intuicijo. Vprašati, ali je mogoče z razumom tolmačiti in razkrajati lastno intuicijo, bi pa pomenilo isto, kakor če bi kdo vprašal, ali je filozofija sploh mogoča. Kajti filozofija ravno je umstveno tolmačenje oziroma razkrajanje, ali če hočete dokazovanje spoznanja, ki je bilo odkrito po intuiciji. Vsakemu velikemu umetniku je dano poleg razsvetljenj, ki rode koncepte, neko trajno intuitivno spoznanje življenja, ki omogočuje, da lahko dovrši dela večjega obsega. Neko slično, samo da ne umetniško tvorbo in neposredno, marveč samo filozofsko, za umstveno razglabljanje dostopno, trajno intuitivno spoznanje življenja mora biti dano tudi kritiku in če je res filozof, je tako spoznanje pri njem naravno. Ko doživlja, sledeč umetniku, njegovo vizijo, jo kritik primerja s svojimi trajnim intuitivnim spoznanjem življenja, primerja enolni in osnovni zakon svojega sveta s pglavitnim zakonom umetnikovega sveta in tako sodi o resničnosti oziroma neresničnosti umetnikove tvorbe. Pri tem pa se mu mora razjasniti še važnejše vprašanje, namreč, ali vsebuje umetnikova vizija ono tretjo razsežnost, ki njegovim lastnim manjka. Kritikov dar je v primeri z darom umetnika — ne negativen, kakor se to navadno imenuje, in ne neproduktiven, marveč je le pasiven; nekako isto razmerje je med umetniško in kritičko intuicijo kot med moškim in ženskim elementom. Tudi o ženskem elementu življenja bi bilo napak trditi, da je negativen ali neploden, dasi je morda nižji, more se reči le, da je pasiven, sprejemajoč — ne aktiven, toda vendar le tvoren.

Na tem mestu se vrnem tudi k prvemu, psihološkemu ugovoru zoper kritiko, ki sem ga izrazil s Flaubertjevimi besedami. Če gledamo na kritiko tako, kakor sem v kratkih potezah naznačil svoje gledanje v poslednjem odstavku, se nam bo pojasnilo nespornost, ki je po moji sodbi skrito v njih. V mladosti, ko je človeška duša še čista, še nepokvarjena od življenja, ko človek še ne pozna nobenih interesov, ki pozneje tako trdno zapro našo notranjost vsemu, kar ne spada v svet teh interesov, skratka v času, ko je človeška duša še na stežaj odprta življenju in svetu, doživlja vsak človek, tudi tak, ki mu ne bo nikoli več v življenju dano doživljati globoko in čisto, stike z življenjem, ki so močno sorodni umetniškemu gledanju. To stanje se običajno imenuje, oziroma označuje z izrazi kakor so: izobilje sil in moči, mladostna vnema, mladostna poetičnost. In ni čuda, da skoro vsak človek začuti v mladosti potrebo po umetniškem izražanju tega, kar doživlja. Za to ni prav nič čudnega, da se taka zmožna potreba pojavi tudi pri mladem človeku — kritiku, ki mu je poleg vsega omenjenega dano še neko drugačno intuitivno spoznanje sveta in ki obenem čuti v sebi ono mladostno sorodnost z umetniškim nastojem. Prav nič ni čudno, oziroma zelo razumljivo je, da tak človek v svoji mladosti, to je v času, ki rad hrepeni po najvišjem, lahko zamenja svoje stanje z razpoloženjem notranjih sil v umetniku pred ustvarjanjem. Zato se mi zdi verjetno in skoro neobhodno, da je bil oziroma želel biti vsak kritik v svoji mladosti umetnik. Ne zdi se mi pa nujno, da bi pozneje njegovo kritično delovanje moralo izvirati iz slabih nagibov, marveč si lahko predstavljam, da tak človek v zrelejših letih čisto preprosto spozna svoj dar in svojo naravo in da posveti svoje življenje pravemu poklicu.

To je, kar vem povedati kritiki v zagovor. In zdaj mislim, da lahko spregovorim še o vseh treh vrstah oziroma o treh nalogah kritike. Prva in najnujnejša njena naloga je, kakor sem že omenil, soditi, delati red v svetu literarne

umetniške produkcije. To je tista njena služba, ki vzbuja največ nejevolje in zlih čustev. To je prva razvojna stopnja vsake kritike, ta posel opravlja kritik — dninar. Njegova dolžnost je nastajajoča dela sproti pravilno in prepričevalno razpredeljevati: to je umetnina, to je še umetnina, to delo sicer ni umetnina, utegne pa imeti upliv na razvoj slovstva; to delo bo ostalo brez upliva, ono bo samo škodovalo itd. To so približno sodbe, ki jih izreka dnevni kritik. Njegovo delo je sicer grobo, toda je velikanske važnosti. Če bi imela slovenska literatura od prvega početka vsaj vedno dobrega dnevnega kritika, bi okus našega občinstva nikoli ne padel tako globoko, da bi predpostavljalo Koseskega Prešernu ali Funtka in Gangla Cankarju, da navedem samo najbolj očitna primera. Koliko pa bi to dejstvo pomenilo v razvoju našega slovstva in v zgodovini naše kulture, se da komaj presoditi. Zelo na kratko rečeno, naša kultura bi bila najmanj za 30 let zrelejša in danes, v teh časih, ki so ji vsaj navidezno tako nevarni, bi si bili vsi mi o njenem smotru in pomenu dosti bolj na jasnem, kakor smo si. — Osebnost je sodeča dnevna kritika najneprijetnejši posel, ki si ga morem misliti. — Da ne govorim o tem, kaj vse mora kritik take vrste brati in prebaviti, se bom dotaknil samo najbolj kočljive strani njegovega delovanja, nekega moralnega vprašanja. Neštetokrat se mu primeri, da mora z vso odločnostjo vzeti in ubiti kakemu avtorju plemenit in čist pogum, če je trdno uverjen, da je popolnoma brez umetniškega daru. To je težak in zopern posel in mislim, da je malo ljudi, ki bi ga mogli vršiti trajno dan za dnem, če ne bi bilo v človeku misli, da je tak kritik podoben kirurgu, ki čeprav nerad, pa vendarle mora vršiti operacije, da rešuje življenje. Na žalost pa je treba priznati, da imata oba ta dva stanova v sebi neko notranjo nevarnost, ki pride do izraza v primerih, ko postane to negativno početje strast in samo sebi namen. Taki slučajji so mogoči. — V območju te prve kritične stopnje se pripeti največ napak in pogreškov, toda če pomislimo, da celo velik umetnik včasih napiše slabo delo, se nam bodo zdele zmote poštenega kritičnega težaka razumljive, če že ne opravičljive. Na vsak način pa upam, da stanu in poklicu kot takemu lahko priznamo upravičenost in pomembnost za pravilni in redni razvoj narodne literature in kulture.

Druga naloga kritike je — tolmačiti. Kritik tolmač je prihodnja višja stopnja tega udejstvovanja. Njegov posel je plemenitejši, v primeri s sodniškim je nekako aristokratski, ker se nikdar ne nanaša na dela, ki niso umetnine. Kritik-tolmač ne izziva nikjer več nejevolje in sovraštva, marveč daje samo užitek, ker stopnjuje in povečuje razumevanje umetnin in s tem tisto naslado, ki jo plemenitemu duhu daje poglobljanje v umetnost. Njegov posel je v tem, da dvigne vse tisto, s čimer umetnost v povprečnem človeku učinkuje le podzavestno, v zavest in v filozofsko urejeno spoznanje. Če umetnik s svojo umetnino bravca presadi v neko drugo življenje in mu daje doživljati svoja doživetja, mu daje kritik-tolmač razumevanje in zavedno spoznanje tega življenja, ki je pravkar po tuji milosti postalo njegova last. In čim globlje plasti tega življenja dvigne kritik iz mraka podzavesti, tem bolje vrši svojo nalogo, tem bolj je umetniku pomemben sodelavec. Umetnik noče in ne more opravljati dvojnega posla: dovolj mu je, da življenje ustvari in da ga da uživati drugim; on veruje v moč življenja samega in zadostuje mu, da na bravca delujejo četudi le samo tiste sile, ki so ostale v podzavesti. Kritik ali filozof pa je vernik zavestnega življenja, to je razumevanja in spoznavanja, in si prizadeva učinek umetnosti podkrepiti s tem, da obudi vse podzavestne komponente tega ustvarjenega življenja v zavest. V naši kritični literaturi preteklosti kritikov tolmačev še nimamo. Vzrok je temu iskati v splošni nerazvitosti in nezrelosti naše kulture,

kajti taki misleci nastopajo v življenju narodov organično in se pojavljajo šele tedaj, ko jim umetniška produkcija nudi dovolj gradiva in priložnosti tako delo vršiti. Za primer takega kritika navajam ruskega misleca Merežkovskega. Danes, ko pa imamo v literaturi za seboj že dva taka vrhova kakor sta Prešeren in Cankar, bi bilo primerno in potrebno, da bi nastopil tudi njihov tolmač, ki nam bo jasno razložil, kar ob delih teh dveh klasikov našega slovstva le nezavedno ali le napol zavedno doživljamo.

Tretja naloga kritike je — učiti. Spričo razlike, ki sem jo ugotovil med umetnostjo in kritiko, bo vsakomur jasno, da je beseda »učiti« smela beseda. Kako naj intuicija nižje vrste, intuicija dvojne razsežnosti uči intuicijo trojne razsežnosti? Če smo dopustili, da jo lahko sodi in tolmači, smo dopustili nekaj pravičnega; ali naj dopustimo tudi to poslednjo možnost? Besedo učiti je treba po mojem mnenju razumeti približno takole: kakor kritik tolmači umetninae občinstvu, tako se lahko zgodi, da pove tudi umetniku samemu o njegovi lastni umetnini marsikaj, česar se umetnik sam ne zaveda. Toda to, kar kritik ve, in česar umetnik morda ne ve, se nikoli ne nanaša na tisto, kar je bistveno umetniško, na živost umetniške vizije. Kritik lahko umetniku pokaže samo mesto in položaj tistega življenja, ki ga je ustvaril in ki ga ustvarja, v moralnem in estetskem kozmosu. S tem mu da neko orientacijo v delu, mu delo samo osvesti, ga opozori na moralni in estetski svet, ki mu je soroden in na nove možnosti ustvarjanja. Tak vpliv je imel morda ruski mislec Solovjov na Dostojevskega. Nikoli pa ne more dati kritik umetniku navodil za ustvarjanje kot tako, razen v najbolj vnanjih in skoro nevažnih stvareh, zakaž konceptija velikih del in izvršitev v velikih potezah je, kakor smo čuli iz Göthejevih besedi. neodvisna celo od umetnika samega in je vselej dana od drugod. Druga, posredna oblika učenja pa je v tem, da kritika uči občinstvo in s tem dviga splošno stanje kulture, izpopolnjuje okus in razumevanje umetnosti. In ker je življenje narodnostnih kultur živ organizem, s tem intenzivno sodeluje pri nastajanju novih vrednot in pri rojstvu najvišjega smotra vsake kulture — narodnega genija. Pri tem sodeluje v večji ali manjši meri vsakdo, kdor se še tako na skrivaj in sam zase pošteno in resno trudi za izpopolnitev samega sebe in se bori za resnični notranji napredek; tembolj torej kritika, ki se v neprestanem boju z uporom snovi same, s svojimi notranjimi moralnimi nevarnostmi in z odporom nenaklonjenega ji občinstva bori za pravo in resnično umetnost.

Zdaj, ko se mi je morda posrečilo vzbuditi v Vas, spoštovana gospoda, vsaj malce, če že ne ljubezni ali blagohotnosti, pa vsaj prizanesljivosti napram kritiki, bom zaključil to svoje predavanje še skratkimi besedami o najbližjih nalogah, ki jih po mojem mnenju današnje stanje slovenske kulture naši kritiki narekuje.

Predvsem nam manjka kritikov tolmačev. Rekel sem že, da preteklost slovenske kritike takega kritika še nima. V prav poslednjem času se nam je pokazal v tej stroki izreden talent, ki pa na žalost živi in deluje na Angleškem in piše v angleščini ter obravnava duhovne pojave tujih slovstev. To je Janko Lavrin, čigar izvrstni članek o Nietzscheju in Tolstem prinaša prva številka letošnjega »Zvona«. Upajmo, da se bo ta duhoviti mislec lotil tudi najpomembnejših pojavov našega slovstva. Še bolj pereče pa je za nas vprašanje dnevne, sodeče kritike. V to kategorijo štejem v prvi vrsti vso kritiko naših mesečnikov in revij. Ne bom govoril podrobno o tej stvari, marveč samo o najvažnejši zahtevi današnjega časa. Vsa ta naša kritika se mi zdi popustljiva in malodušna. V sedanji oseki produktivnih sil, si šteje ta kritika v dolžnost

govoriti obzirneje in prizanesljiveje. Umestno pa bi bilo ravno nasprotno ravnanje. Treba bi bilo za vso preteklost, sedanost in prihodnost povleči ostro mejo med našo umetniško literaturo in med literaturo. Storiti to z vso neizprosno in brezobzirnostjo. Kajti produkcija se prečesto ravna po zahtevali, zato povejmo vsej literaturi, da je samo literatura, mi pa da hočemo umetnosti. Če pogledamo na kritiko s širjega stališča, predstavlja v življenju narodov nekako izpraševanje vesti. Žalosten tisti narod, ki si malodušno in popustljivo polaga račune! Slaba vest, ki laska slabosti in jo boža, mesto da bi jo bičala. Če hočemo, da bo naša literatura ozdravela in rodila novih umetnin, si trde izprašujmo vest.

M. Kmetova: V metežu.

J. Vidmar.

Pokazati nameravam le par značilnih prereзов v raznih oblikovnih plasteh tega romana. Celotna struktura dela kaže sledečo podobo: dočim se življenje, ki ga pisateljica predstavlja, spočne in razvije iz značajev in odnošajev nastopajočih oseb in je torej prikazano v bistvu dramatično, se usoda junakinje zaključuje docela neorgansko; njena smrt je slučajna ali pa je vsaj ukrep neke višje moči, ne tiste, ki je vse to življenje pred našimi očmi gnala, zato nima pravzaprav z vso zgodbo nobene nujne zveze in se zdi kakor nekak izhod za silo. Ta absolutni epski zaključek dramatičnega dejanja je značilen pojav umetniške neenotnosti, ki ga je mogoče razlagati le z zadrego ali pa z moralizujočo (torej neumetniško) idejo, ki je delo vodila.

Vsaka dramatska stavba sloni predvsem na značajih predstavljenih oseb. O teh velja pri pričujočem delu spregovoriti v dvojnem smislu: glede njih oblikovanosti kot take in glede izbere. Oblikovanje značajev je pri Kmetovi zelo šibko, da še pozoren bravec s težavo ugane njeno hoтенje. Kajti obrazi njenih oseb so tolikokrat in tako močno zarisani, da se ti često dozdeva, češ, to vendar ni tista oseba, o kateri sem bral poprej. Taki sta predvsem glavni dve osebi: Tina in Pirc; tem manj jasno in enotno je kajpada razmerje med tema dvema v vseh fazah, ki se nam pokažejo. Tako vidimo na primer Tino, da se ji Pirc najprej prikupi, nakar mu brez posebnega vzroka razodene, da se vdrugeč moži zavoljo denarja, takoj nato pa začuti »kakor da bi umazala lepoto, ko mu je odprla svojo dušo«; še isti dan nastane med njima zavest neke usodne zvezanosti, neke nenavadne in globoke ljubezni, ki pa Tinine ljubezni do denarja le ne odtehta, pa tudi Pirčeve ljubezni do svobodnega življenja ne. Tina stopi v zakon z Gornikom in živi v ljubezenskem razmerju s Pircem. Ob svojem času ta usodepolna ljubezen mine, kakor vsaka popolnoma navadna, razideta se mirno in prijateljsko. Pred tem je Tina zanosila s Pircem, kar je dalo Pircu povod do strašne sirovosti napram nji in sicer kljub usodepolni ljubezni do nje. Otrok tega razmerja pa postane za Tino res fizično usodepoln. Za posledicami poroda Tina umrje. Torej polno očitnih neskladnosti in zverženih domislekov, ki so vrhu vsega še prepogosto močno banalni in plitki.

Čista ženska je izbira značajev, zlasti moških. Ničvredni Mlakar, pijanee in propalica, ki prodaja svojo ženo, in »idealist« Rižnar sta že zelo žensko poiskana tipa, tembolj pa velja to za plemenito dobrega Gornika, ki je tudi na zunaj s svojimi neizogibnimi črnimi in bujnimi lasmi in s prav tako neizogibno krepko visoko postavo pravi ženski junak sentimentalne baže. Ne vem, ali je kje povedano, da ima visoko čelo in bled obraz, toda tak je čisto gotovo. Ko odide Tina v Maribor, igra ta junak v neki družbi »sanjavo romanco« na klavir in je tako zatopljen v svojo otožnost, da »toliko da ne poskoči od kla-

virja«, ko ga pozovejo, naj zaigra kaj veselejšega, ter reče: »Kaj veselejšega? Mi je prav žal, a ne morem.« To reče pred družbo, ki ve, kaj mu je. Zlasti pa se pozna ženska roka pri nasprotnem tipu moškega, pri blaziranem, prezirljivem, visokomerno razumnem in demoničnem doktorju Pircu. Seveda govorim le o konceptu te figure. Zakaj tak, kakršnega srečujemo v tej povesti, je samo še spačena senca že itak sentimentalnega osnutka in je zelo pogosto nespačeta, neokusen, neduhovit, dasi naj bi to bil, — sirov, ne le ciničen in premnogokrat sploh docela neresničen. Ženska roka je risala tudi Tino. Meglenost njenega duševnega življenja in medlost njene strasti — če njena čustva sploh lahko tako imenujem — govorita zato, da se je te komplicirane snovi lotila pisateljica, ki je življensko močno naivna in ki nikakor svoji nalogi ni kos. Zato v delu ni niti sledu o kakem »metežu« ali viharju strasti, marveč srečujemo le leno in mlahavo, deloma pa tudi čisto kupčijsko pristanje k grehu.

Kakršni so značaji, take so kajpada tudi situacije. Pisateljici so bile morda najvažnejše izmed njih še dosti jasne; vendar ni znala pokazati, kako življensko nastajajo druga iz druge. Večina situacij je grobo zarisanih, neresničnih in neizčrpanih. Vsepopvod imaš vtis, kako pisateljici uhaja živa snov kakor voda skozi prste, v dlani pa ji ostaja samo mrtev pesek.

Oboje: značaje in situacije podaja Kmetova većinoma v dialogu. Kakšna je njegova vrednost, je povedano že v tem, kar sem rekel o razmerju med njim in med značaji in situacijami in o tem, kar sem povedal o ceni teh dveh oblikovnih elementov. Pristavljam še, da je le redko kje naraven; umetniško discipliniran in k točnemu smotru usmerjen ni nikjer. Prečesto je banalen in kjer bi hotel biti duhovit, postane neokusen. Občevanje nastopajočih oseb je mnogokrat tako nerahločutno, da presega celo nekulturnost našega resničnega družabnega življenja. V mnogih primerih je to posledica stremljenja po nekakšni literarni originalnosti.

O naravi spregovori Kmetova redko; vendar je tudi tu njena oblikovalna moč omejena in se izživlja v utrudljivo ponavljajočih se cenenih personifikacijah. Ta njena manira proizvaja stavke, kakršen je tale: »V molku je brnela soba. Pohišstvo je šepetalo . . .« Značilen je tudi sorodni stavek; ki ga čisto resno, »nekako v mislih« izreče dr. Pirc o Dravi, ko se ozira z mosta nanjo: »To je mogočnost, vidite! Zmeni se ta za nas in za vse okrog sebe! Kako drevi in drevi dalje — kakor razjarjen puran. Kar puha in odriva vse od sebe.«

Končno se vračam k moralizujoči vodilni ideji tega romana. Če se ne motim, je zaključena v misli o nerazrušljivosti in svetosti zakona. Kdor s pisanjem nekaj dokazuje, mora pokazati res tehtne argumente. Z začudenjem ugotavljam, da niti tu pisateljica ni storila ničesar, kar bi segalo čez najpovprečnejšo miselnost. Če se ne oziram na vulgarno obravnavanje teme o zakonu, kakršno čujemo iz ust Tinine matere, si lahko mislim, da je pozitivna misel o zakonu pokazana ali na zakonu Rižnarjevih ali pa na zakonu Pirca z Meto. Ker se mi zdi nemogoče nekaj takega videti v tej poslednji zakonski zvezi, moreta priti v poštev samo Rižnarjeva. Ta filozofija »čistega doma« in družine pa spominja s svojo suboparno »poštenostjo iz obupa« na tiste zoperne in strašne članke iz »Ženskega sveta«, v katerih se z vso mogočo resnostjo traktirajo globokoumna vprašanja: »Kako privežem moža na dom?« in podobne stvari, — torej miselnost, ki je celo za najskromnejšo literaturo nezadostna. O bistvu, o metafizičnem bistvu zakona ne spregovori pisateljica ne pozitivno ne negativno niti besedice in sicer ne neposredno ne v miselnem izreku ne v kaki situaciji ne v poteku kake usode. Njena misel bi se dala preprosto

izreči približno takole: Ne vem sicer zakaj, toda na vsak način trdim, da je zakon nekaj svetega in nedotakljivega in gorje mu, kdor ga prelomi in razdere.

*

M. Kmetova: V metežu. Roman. V Ljubljani 1925. Natisnila in založila Zvezna tiskarna in knjigarna. Splošna knjižnica zv. 54.

Dr. Fr. Zbašnik: Žrtve.

J. Vidmar.

Prvo, kar človeka neprijetno dirne pri branju te knjige, je grobo povdarjena tendenca, ki se izraža kakor vselej v tem, da avtor prikraja življenje tako, kakor zahteva vodilna misel, mesto da bi bilo življenje vodilni element njegovega dela. Ne gre mu za to, da bi pričaral pred nas neko življenje z vso njegove skrivnostnostjo, marveč mu gre za to, da bi bravca preveril o svoji misli, ki jo izreče ob koncu knjige s temile besedami: »Ublažimo svoja srca! Začnimo novo življenje! Ne bodimo ne liberalci ne klerikalci — bodimo predvsem ljudje!« V bistvu sicer blaga toda zelo zelo vsakdanja, banalna in ničeva misel. Malo spoštovanja do življenja, do tega velikega, skrivnostnega, božjega življenja, kaže vsak avtor, ki ga je v svojem delu voljan podrediti kakršni koli ideji, kaj naj rečem o odnošaju dr.-ja Zbašnika napram življenju, če ga je podvrigel tako siromašni idejici?

Zanimivo je tudi, kako je pisatelj podprl svojo človekoljubno misel. Pokazal je v kratki zgodovini župnikovanja strankarskega duhovnika, kakšne zle posledice lahko ima strankarska strast v življenju naše miroljubne vasi. Pri tem pa so vsi njegovi klerikalci malopridni ljudje, tisti ki predstavljajo liberalizem, so pa »žrtve«. V srčni preprostosti dr. Zbašnik menda niti opazil ni, da je dal s takim obravnavanjem snovi navedenemu poglavitnemu stavku pravzaprav takle pomen: »Ublažimo svoja srca! Začnimo novo življenje! Ne bodimo ne liberalci ne klerikalci — bodimo predvsem liberalci!« Sliši se sicer čudno, toda premislite sami: če so res liberalci nesrečne žrtve klerikalizma, potem ga ni tako pokvarjenega človeka, ki ne bi vsaj sam pri sebi čutil dolžnosti stopiti z vso odločnostjo na stran teh žrtev.

Naj mi bo tukaj dovoljen kratek, toda obravnavani snovi nekako soroden vstavek. Spominjam se nekega mesta iz Koblarjeve kritike o Golarjevi »Vdovi Rošlinki«. Ko govori o Balantaču pravi Koblar, da je to karikatura, »ki brezčutno žali stare romarske vodnike«. To mesto mi je ostalo tako živo v spominu, ker ga nisem in nisem mogel razumeti, kakor n. pr. ne morem razumeti zgražanja katoličanov nad Molière-jevimi Tartuffe-om. Balantač, ki je v poslednjem zmislu nekak deminutivum Tartuffe-a, kakor ta, noče in ne more predstavljati nič več kot samo samega sebe, kot samo to edino osebo. Nikjer v vsem besedilu »vdove Rošlinki« ne najdem mesta, ki bi namigavalo, da Balantač ni samo Balantač, marveč da je predstavnik nekega stanu. Res je sicer, da so komične osebe vedno tipi, toda vedno le tipi neke popačene človečnosti, kar pa nima s stanom nobenega opravka, razen če je to posebej povdarjeno kakor na primer pri Molière-jevih zdravnikih. Nekako žalitev pa predstavlja v tem zmislu Zbašnikova podoba klerikalnega življenja. Zakaj vsi podli, nizkotni in lažnjivi ljudje katoliškega tabora so radi tendenčnosti vsega dela po avtorjevi volji v resnici nekaki predstavniki klerikalizma in klerikalcev.

Kakor v izberi in razdelitvi dobrega in zlega na oba tabora, pretirava dr. Zbašnik tudi pri opisovanju opustošenja, ki ga povzroči strankarska strast v življenju ljudstva. Pri tem se ne zadovolji samo s posiljevanjem življenja,

kolikor je potrebno njegovemu hotenju, marveč ne pozna nobene mere in maže s črno barvo vseprek, tudi tam, kjer to ni niti najmanj »potrebno«. Tak je na primer strašno neokusno opisani prizor pred sodnijo. Nagon, ki se tu razodeva, ne prizanese niti malenkostim, ob katerih se pokaže vsa njegova neokusnost in odvratnost. Tako popisuje pisatelj na 105. strani življenje v vaški krčmi s temile besedami: »Z vrvenjem ljudi, ki so se gnetli in prerivali sem in tja, se je dalo primerjati samo še rojenje muh, ki so v gostih trumah vzletavale z enega kraja v drugega, potem pa posamezno sedale gostom na roke, krožnike in celo v steklenice in čaše, napolnjene z vinom in pivom. Marsikatera se je pri tem ponesrečila ter zašla živa v človeški želodec«. To mesto je hkratu značilno tudi za pisateljev neokusni in nerodno dolgovezni humor in predstavlja skoro najnižjo mejo njegovih sposobnosti; najvišja njihova meja pa tudi ne sega daleč preko najnavadnejših »filozofskih« resnic, kakršni sta na primer sledeči: »toda človek je že tako ustvarjen, da mu pride kes navadno malce prekasno...« in pa: »bila je tudi njiju združila nesreča, kakor se to tolikrat zgodi!...« Samo počestno blago.

Ali pa se je vsemu temu čuditi? Niti tistemu, ki strastno ljubi in išče resnico življenja, se življenje ne razodene do poslednje skrivnosti, zakaj resnico poplačaš samo s poslednjim žrtvovanjem samega sebe; kako naj bi kaj resničnega vedel o življenju človek, ki nima niti volje se nad življenjem učiti in ki nasprotno hoče izrabljati življenje za to, da mu to potrdilo neko ceneno, brez kakega odrekanja pridobljeno, na cesti najdeno resnico. Zato ni prav nič čuda, da prihaja življenje iz Zbašnikovih rok nekako mrtvo, brezbarvno in celo nekako opsovano in oskrunjeno; in prav zato se nič ne pomišljam izreči, da knjiga, kakršna so »Žrtve«, nima upravičenosti nastopati ne kot literatura, kaj šele kot umetnost; žalila bo estetski čut, razočarala bo mislečega človeka in ne bo koristila niti stranki, ki ji je pomagala na svetlo.

*

Dr. Fr. Zbašnik: Žrtve. Povest. Prosveti in zabavi 10. V Ljubljani 1925. Izdala Zveza kulturnih društev. Založila Tiskovna zadruga. Iz »Ljubljanskega Zvona« XXI. 1901.

Par besed o Dekameronu.

Soditi pomeni trpeti. (F. X. Šalda.)

V drugem zvezku letošnjega »Ljubljanskega Zvona« je objavil A. Debeljak kratko oceno slovenske izdaje Dekameronu.* Ocenil je prilepil tale repèk: »Vzorna oprema — tako številne podobice kot jasen, dasi droban tisk na dobrem papirju — vam omili velezabavno in kulturnohistorično pomembno knjigo...«

Pred tridesetimi, dvajsetimi leti je bilo tako priporočilo — recimo — izraz skromnosti in v občni brezokusnosti onih let odpušljivo. Danes ne več.

Pomen in obseg preporoda grafične umetnosti (in lepe knjige) bi moral poznati danes že vsak boljši založnik in tiskar, vsaj v glavnem tudi avtorji in — kritiki. Znana bi jim morala biti imena kakor Cobden-Sanderson, Beardsley, Enschedé, Van de Velde, Behrens, Didot itd. itd. — da jih omenim le nekaj.

Toda k Dekameronu. Naloga je bila tokrat enostavna: izdati prevod starejšega teksta, zgolj »lepo knjigo« brez vseh drugih zahtev (ne kritične izdaje z uvodom, inačicami, obširnimi ključem! itd.). Izdajatelj bi moral tu poleg drugega dobro premisliti: ali z ilustracijami, ali brez njih; če že ilustracije, ali stare ali moderne. A to se razume, da je pri vsem tem najvažnejše vprašanje — kakor vselej: z a k a j t o i n

* Giovanni Boccaccio, Dekameron. Prevedel dr. Andrej Budal. I. knjiga. Ljubljana, Tiskovna zadruga (odgovoren F. Šarabon), 1926.

zakaj ne ono? No, vprašal sem se, zakaj so se odločili izdajatelj slovenskega Dekameronu za ilustracije in prav te ilustracije — pa nisem pogodil razloga, ki bi se vjemal z zahtevami in sredstvi.

Ilustracije v Dekameronu so reprodukcije akvarelov, menda italijanskih. Akvarel pa, najsi bo še tako dober, ne sodi v knjigo, ker akvarel ni grafika, kajti prvo načelo je, da bodi knjiga organska enota. Tiskana stran je linearen ornament brez vsake plastičnosti in prav tak bi moral biti značaj ilustracije. Zato bo strog bibliofil odklonil vse, kar hoče v tretjo dimenzijo. Vendar je nasprotujočih si misli o ilustraciji (ki je prav tako stara kakor knjiga sama) in posrečenih ali nerodnih kompromisov od nekdanj dovolj. Enkrat za vselej se to vprašanje ne bo dalo rešiti, vsaka knjiga je in bo nov problem, rešitev pa odvisna od umetniškega takta izdajateljev.

Slevogtove strastno razgibane litografije n. pr. sicer niso za okvir tiskane knjige, imajo pa v sebi toliko vrednot, da spričo njih bibliofilski pomisleki umolknejo. Mnogoštevne izdaje njegovih grafičnih del in zgodbe o postanku teh knjig zgovorno pričajo, koliko razumevanja in požrtvovalnosti zahteva lepa knjiga od izdajatelja.

Drugače, morda že težje je z znanstvenimi publikacijami, ker imajo te predmetu odgovarjajoč poseben smoter. To le mimogrede.

Iz zahteve po organski enoti knjige sledi logično, da si morata biti avtor in ilustrator sorodna. Nedostatek tu kakor tam rodi v vsakem slučaju nekaj nepristnega, mučno nesoglasje.

Menda pač ni dvoma, da originali teh ilustracij k Dekameronu nimajo umetniških vrednosti. Da so akvareli (ki jim je bistvo vendar barva!) enobarvno reproducirani in da je tiskana cenejša izdaja na dokaj slabem papirju, pa je še poseben dokaz globokega razumevanja izdajateljev.

Tisk sam je sicer jasn, a za to zrcalo predroben, kar občuti oko tem preje, ker manjka mirni okvir primerno širokega roba. Cela knjiga (vezava, nastavni papir, naslovni list in vse drugo) je neorganska zmes, nikakor pa ne vzor. Je v čudnem sorodu z — jubilejno izdajo Maruličeve »Judite« (Zagreb, Mat. Hrv., 1901). Sviri naj nas pred slepim in ponižujočim posnemanjem tujih — neuspehov.

Marsikaj moram preiti, to in ono sem izpustil, kar je povedano že v Glonarjevem članku »Lepa knjiga« v 1. in 2. zvezku »Ljubljanskega Zvona« iz l. 1923.

Preden končam le še to: Če meni A. Debeljak, da je ta knjiga tudi za nas »kulturnohistorično« pomembna (fatalna beseda), mu tudi ne morem pritrditi. V čem naj bo ta njen pomen? Da bi mogla razgnati naše podedovano licemerstvo v erotiki, ki je neumno, strahopetno, krivično in bahaško ob enem? Te sile ni v Dekameronu!

P. I. Romavh.

B. Shaw: Obrt gospe Warrenove. Drama spada med zgodnje dramske proizvode slovitega angleškega literata in kaže kljub vplivom in začetniški tehniki vse značilnosti Shaw-jeve pisateljske fizijognomije: v glavnem, svojevrstno zmes literatstva in umetnosti; prvo se kaže v tendenci, drugo v moči, ustvarjati značaje, ki jih more spočeti le resničen umetnik (Frank); v podrobnejši barvitosti pa kaže bojevitost, duhovito ironijo in izvrstno dijalektiko. — Skrbnišek je dramo v značajih in situacijah pravilno tolmačil, vendar ji z danim igralskim materijalom ni mogel dati pravega življenja. Že itak komaj še tleča gorkota dela je v medli igralski interpretaciji skoro čisto ugasnila. Najmanj je izvalil svoji ulogi Drenovec — Frank, ki ni znal pokazati tega priprostega in naravnega malopridneža v vsej elementarni poštenosti in neomadeževanosti. Zato tudi ni izzval v gledalcu potrebnega začudenja nad lastnimi simpatijami do tega malopridnega, toda nad vse ljubega fanta. S tem predstava že ni mogla zadostiti enemu izmed najvažnejših avtorjevih namenov: vzbuditi v občinstvu premišljevanje o pomankljivosti vsakdanjega ocenjevanja ljudi in odrskih junakov. Zelo

neizrazit je ostal v Kraljevih rokah tudi plemeniti, delikatni in rahločutni Praed. Zlasti v poslednjem dejanju je bil igralec popolnoma brezpomočen. Skrbinski Crofts je bil pri prvih predstavah preostro in prebrutalno označen, tako da je bil čisto že grob in sirov, mesto gladek, podel in prihuljen. Pri poznejših predstavah je postal bolj umirjen in civiliziran. Cesar je morda svojega pastora pravilno razumel, ni pa našel jasnega in dovolj gibčnega izraza za raznotere in ostro nijansirane odnošaje, ki jih ima napram nastopajočim osebam. Zlasti slabo je obvladal tragikomično razmerje do sina, kateremu hoče biti četovska avtoriteta, dasi sluti njegovo superijornost, a je obenem ne razume. Poleg Franka sloni vsa teža igre še na obeh ženskah, na Warrenovi in na Vivi. Nablocka in Medvedova sta v glavnem bolje rešili svoji vlogi kot moški. Nablocka je bila pikantna in prostodušna Kitty. »Pikantna« nistem zapisal v zmislu tistih naših kritikov, ki se ne sramujejo javno povdarjati pikantnost neke igralke v katerikoli vlogi, brez ozira na to, ali je na mestu ali ne; marveč sem pikantnost pohvalno omenil, ker je tu umestna in potrebna. Če odštejem to, da sem v principu zoper zaposljevanje tujih igralcev na našem odru, ji moram priznati temperamentno in prepričevalno igro, dasi je včasih temperamentnost že preveč povdarjena. Opažam tudi, da Nablocka rada govori publiki mesto soigralcu, kar sicer pri nas ni v navadi. Slovenščino obvlada v možnih mejah izvrstno in skoroda že bolje kakor druge tujke. Medvedova je bila do mrzlosti trezna Vivi, zato je bila le za silo kos močno čuvstvenim momentom drugega in tretjega dejanja. Vlogo pa je le oblikovala v enotno celoto.

J. V.

L. Pirandello: Henrik IV. Rafinirano stremljenje po originalnosti in po vnanjem teaterskem efektu je značilna poteza tega umetniško ubožnega dela. Človeško jedro te tragedije je maščevanje človeka, ki je po krivdi ljubezenskega tekmeča zblaznel in ki po dolgih letih blaznosti ozdravi. Ta preprosti osnutek tragedije postane bolj zamotan radi tega, ker blazni ubije svojega nasprotnika že po več letih fingirane blaznosti, tako da mu po umoru ne preostane drugega, kot ostati nadalje blazen, igrati vlogo, ki se je je baš pred nedavnim zaželel rešiti. Ze ta komplikacija malo obogati umetniško vrednost dela. Še novo komplikacijo preproste ideje doseže Pirandello s tem, da je junak zblaznel na maskeradi, ko je predstavljal nemškega cesarja Henrika IV., kar povzroči, da živi v blaznosti še nadalje to vlogo. Vsa moč avtorjevega oblikovanja je posvečena izrabljanju te čisto vnanje plati, ki mu daje možnost, ustvariti nekako misterijozno, zagonetno in groteskno obeležje. Gola človeška tragedija Henrika IV. pa je čisto priprosta; obdelana je negloboko, pač pa učinkovito in fantastično. Režiser Šest ni plastično izdelal najvažnejšega v edini vlogi te tragedije, namreč razlike med besedami, ki so govorjene samo za verodostojnost igrane blaznosti, med besedami, ki so govorjene kot namigovanje, toda še v okviru sveta, v katerem blazni živi, in pa med besedami, ki pomenijo že padanje iz vloge, kar se Henriku IV. včasih v resničnih afektih, ki izvirajo iz njegovega pravega življenja, pripeti. Zato si občinstvo čisto ni moglo biti na jasnem, kaj se na odru pravzaprav godi. Več pozornosti kakor tekststu je režiser posvetil sceni, ki je bila delu primerno efektna, dasi ne povsem zgodovinsko verna in okusna. Naslovno vlogo je igral Rogoz. Vnanje je bil zlasti v prvih nastopih učinkovit, toda trajna teatralnost in patetičnost nista mogli zakriti pomanjkljivega razumevanja in nesigurnosti v tolmačenju posameznih momentov. Peček, Osipovič, Jerman, Smerkolj, Jan, Sancin in Plut so imeli neznatne vloge; česa osebnega in iznajdenega ni pokazal nihče izmed njih. Levarjev baron je bil vnanje dobro naštudiran, notranje in človeško pa je ostal gledalcu samo pokazan, ne razodet. Nič živega ni pokazala Marija Vera v markizi; hrupnost in velika teaterska gesta sta ostali neprepričevalni. Markizini hčerki predpisuje vloga eno samo čuvstvo, M. Danilova mu ni našla izraza.

J. V.

Novemberska razstava Kosa in Faturja in zadnja razstava Trstenjaka pretežno nista bili umetniško pomembna dogodka za nas.

Umetniško najboljši izmed njih, Kos, je razstavil dva dobra, izrazita kipa: »David« in »Ciganko«; zadnja je pesem vseobsežne ljubezni. V ostalih delih te razstave pa ni moglo njegovo doživetje tako prepričevalno prodreti notranjih ovir, da bi moglo napraviti večji utis; primer za to je kip »Vstajenje«, ki se nam ne kaže pretežno kot proizvod doživetja, temveč razuma, je torej ostal groba, malo izrazita poza. Smatram, da bo Kosova nadarjenost lahko rodila lepe plodove, ako se bo strogo izogibal vsakdanjosti in bo ustvarjal skrbno zgolj iz globokega doživljanja.

Stavbni osnutki arhitekta Faturja se gibljejo, razen mavzolejev, med dobro in slabo (okerno) povprečnostjo današnjega stavbarstva, ki more radi svojega ameriškoro-razumskega značaja ali radi svoje premo organske historične nesamostojnosti le nepopolno in redko zadovoljiti umetniški čut. Dober je n. pr. prvi »Razstavni paviljon« v desni dvorani. Mavzoleji, ki rastejo iz tal kot živi, večni spomeniki mrtvih, zavzemajo med razstavljenimi stavbami po svoji umetniški kvaliteti posebno mesto. Izmed številnih manjših del bi pozitivno omenil nekatere dekoracije in divan, ki je po konstrukciji in barvi fina in elegantna dekoracija večje dvorane.

Slike, ki jih je razstavil v mesecu decembru akad. slikar Trstenjak so tehnično spretno delane, toda po večini malo originalni proizvodi preveč vnanjega gledanja narave. Po kakovosti se izmed ostalih slik odlikujejo: št. 41 (Vezuv, žrelo«), po barvi kakor po kompoziciji lepo izveden doživljaj, št. 30 (»Morlaix, Bretagne«), št. 35 (»Annecy, ulica«), št. 74 (»Speči otrok«); za temi številke 20, 24, 33, 34, 36, 38, 44, 49, 52.

R. B.

Zupančičev Shakespeare in drugi prevodi. Oton Zupančič je naš najboljši živeči prevajalec iz tujih slovstev. Prevaja francoske in angleške pisatelje (Flauberta, Francea, Rostanda, Meriméeja — Galsworthyja, Shawa, Shakespeara); lani je poslovenil tudi eno dramo Španca Beneventa. Poleg tega je priredil oz. na novo prevedel Schillerjevo »Marijo Stuart«. Njegovo sistematično delo v prevajalski stroki pa velja Shakespeare-ju. V mlajših letih je prevel v slovenščino Julija Cezarja in Beneškega trgovca; po vojni smo dobili še: Macbetha, Sen kresne noči, Komedijo zmešnjav, Othella, Kar hočete, in, v zadnjem času, Zimsko pravljico. Julij Cezar in Beneški trgovec sta izšla v pregledani izdaji pri Novi založbi, dočim izhaja ostali Shakespeare pri Tiskovni zadrugi. Dosedanji Zupančičevi prevodi kažejo, da bodo merodajni za več generacij. Založništva, ki imajo z Zupančičem sklenjene pogodbe, naj se žurijo in izdajajo prevode hitreje; obenem pa naj bi se dogovorila s pesnikom glede nadaljnih prevodov Shakespearovih del. Dozdaj imamo v slovenščini 12 Shakespearejevih dram (Hamleta ter Romea in Julijo je prevel Ivan Cankar, Kralja Leara Anton Funtek; kakšen je prevod Veselih žena Windsor-skih, ne vem.) Brez Shakespeareja si ne moremo misliti ne gledališča, ne igralcev, ne gledališkega občinstva. Zupančič, ki bi lahko izvršil veliko delo, se menda ne bo branil prevajanja, če ga založništva ne bodo pustila na cedilu. To je eno najvažnejših vprašanj naše sodobne prevodne književnosti. Nikar ne pozabimo, da smo po krivdi naših založnikov v zadnjih desetletjih izgubili v Ivanu Cankarju voljnega prevajalca Molière-a in ne ponavljajmo te usodne napake pri Otonu Zupančiču.

St. K

Zbrani spisi Ivana Cankarja. Na cvetno soboto je začela Nova založba v Ljubljani razpošiljati odjemavcem, ki so naročili celotno zbirko Zbranih spisov Ivana Cankarja, tretji zvezek tega dela, ki bo od tega časa tudi v vseh ostalih knjigarnah na razpologo. Letošnji zvezek Zbranih spisov obsega vso prozo Ivana Cankarja iz l. 1900. in 1901., drame, novele, črtice, kritike in polemike, ter uvod in obširne opombe k tem spisom, ki jih je napisal Izidor Cankar. Knjiga obsega nad 400 strani in stane broširana Din 68.—, v polplatno vezana Din 84.—, v polusnje vezana Din 110.—. Kdor naroči celo zbirko Zbranih spisov Ivana Cankarja, bo prejel zadnji zvezek brezplačno.

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 fabrikati!

„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 tekočem računu najvišje mogoče obresti.

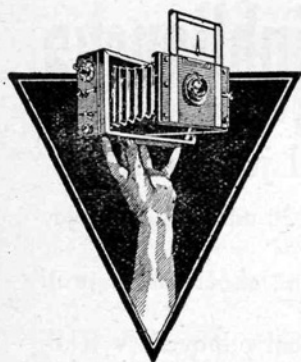
JAMSTVO za vse vloge in obresti, tudi tekočega računa, je večje kakor kjerkoli drugod, ker jamči za nje poleg lastnega hranilničnega premoženja še

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.

Rezervirano za turdsko
„Rude in kovine“
družbo z o. z.
Ljubljana



F = O = T = O

POTREBŠČINE

V IZREDNO BOGATI IZBIRI



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

Papirji: Luniere & Jougl, Sabrap, Mimosa

Plošče: Agfa, Sigurd, Hauff, Lumiere & Jougl

PRI DROGERIJI SANITAS
LJUBLJANA, PREŠERNOVA UL. 5