



NOVE KNJIGE

SLOVENSKO SLOVSTVO

F. S. Finžgar: **Zbrani spisi**. VII. zvezek. Nova založba v Ljubljani, 1929. Str. 272. — Kakor drugi novelisti radi delajo, je tukaj Finžgar spravil svoje manjše spise v rahel okvir »Moja duša vasuje«, ki obsega skupino novel in črtic iz leta 1905. Vanj je vložil nekaj osebnih spominov na znamenite javne delavce, nekaj samostojnih črtic in še dve okvirjeni skupini iz novejša doba do leta 1925. Toda ti okviri niso magistrale, iz katerega bi posamezne črtice rastle, ampak bolj literarni uvod in komentar: namesto umetniške fikcije poudarjajo resnico in bližino življenja, tako da bi Finžgar najrajši vse imenoval doživljene spomine. Posebno k prvi skupini naglaša, naj vsaj leposlovje govori resnico sredi hinavske družbe, ki se zavija v krinke in pajčolane. Goethe imenuje v začetku 19. stoletja osebe svoje drame majave tvorbe fantazije. Finžgar v začetku 20. stoletja pa hoče povedati, da so to resnične zgodbe oseb, ki jih je sam spoznal. V tem se zrcali odmev dobe, ki je v literaturi više cenila resnico in njen obraz kot umetniško tvorbo fantazije. Poleg tega omenja v prvem uvodu, kar naj bo značilno za način njegovega ustvarjanja, da je on le receptivna in pasivna narava, ki so se vanjo vtisnile zgodbe oseb in ga obiskujejo proti volji ob tihih večerih, ne pa aktivna, ki dela dela z voljo in fantazijo kot Schiller ali ekspresionizem. Navadno se pisatelji sami ne ravna po komentarju, ki ga dajejo svojim spisom; kakor se Zola ni ravnal, ki se je odrekal fantaziji, a so njegovi romani predvsem tvorbe fantazije, tako kažejo tudi Finžgarjevi spisi drugačen notranji ustroj, kot ga je priznal v uvodu k prvi skupini.

Predvsem je omeniti neko nedoslednost v slogu pripovedovanja, ki je pri Finžgarju očitnejša kot pri drugih pisateljih, ki gojijo isti način povesti. Novejša povest ima namreč navado, da vidik pripovedovalca spremeni v vidik oseb, pripovedovanje se spremeni nenadoma v uprizorjanje in doživljanje, tako služi baročna nepristnost pripovednega sloga, ki prehaja iz epičnega v dramatično, v to, da se pripovedovanje poživi (Walzel, *Gehalt und Gestalt*). Tudi Finžgar ne pripoveduje samo, kaj ve o dogodkih, ampak te prestavi v sceno, o kateri si prepričan, da je le tvorba fantazije, kar te toliko bolj osupne, ker bi se moral ob njegovem zatrdjevanju resničnosti vprašati, odkod pisatelj vse to ve. A to je malenkost in Finžgar se v podobnih likih fantazije bolj razživi kot tam, kjer ga vklepajo premočne vezi predmeta in oblike.

Oblika scenične novele je pri Finžgarju stalna, včasih manj včasih bolj čista in dosledna, sicer pa je razlikovati dve dobi, ki jih deli letnica 1910. V prvi dobi je svet narave dvignjen v višji svet plemenitosti, ganljivosti in poetične pravičnosti, v svet plemenite morale, ki nima odgovora v stvarih, ampak v nauku krščanstva. V pisatelju prevladuje retorični patos, ki stoji na strani nemočnih in ponižanih, in eufemizem, da ne kaže golote življenjske resnice, ampak življenje odeva v poetični polumrak družabne dostojnosti. Močnejši kot samo življenjski je svetopisemski nazor, da ima bogata in bleščeča zunanost gnilo jedro skvarjenosti v sebi. V drugi dobi več ne prevladujejo ideje in moralni pojmi, ampak vtisi življenja, da

se izživlja logika stvari, ne pa moralni nazor pisatelja. Družabna dostojnost še vedno izključuje nekaj stvari in jih pokriva s plaščem, drugače pa se čim dalje bolj širi lahkotno, sprva še sočutno, pozneje skoraj vetrnjaško doumevanje realnosti, iz njega je izginila vsa nepotrebna skrb iz začetka 20. stoletja, ki je mislila, samo v mojih krogih boš zveličan. Novo pojmovanje stvarnosti nič več ne daje življenju moralnih nauk, ampak se skuša vživeti v moralo stvari. Realizem se čisti in zgublja moralni patos.

Sprva je Finžgarja tudi v povesti mamil svet bolje oblečenih krogov; a tam ni prišel na svoj račun. Njegov jezik, ustvarjen za izražanje individualnega, ker je poglavlje iz individualno pristnih občutij ljstva, ni našel prave hrane v svetu konvencionalnih oblik, kjer je človek odtrgan od celotne narave, kjer gojijo samo nekaj občutij in vodeni logični jezik. Če te Cankar sugerira s svojo v neskončnost zvanečo melodijo jezika, drži tvojo pozornost na predmetih v poteku dogajanja Finžgarjeva v tostranski končni svet usmerjena besedovitost, jezik občutja in svežega gledanja, ki še ni bil izrabljen v razumsko določenih pojmi, ampak raste iz prvotne jezikovne funkcije, ki hoče nekaj slikovito predstaviti.

Cankar je z namenoma nemarnimi stavki, ki se ne brigajo, če so med seboj logično vezani, in zrahljano skladno impresionizma uničil stari pripovedni slog. Finžgar je ohranil kontinuiteto razvoja tudi v slogu, kot jo je hotel ohraniti dr. Krek v celotnem kulturnem razvoju. Na le moč besede, tudi moč stavka je rešil Finžgar iz preteklosti. V dialogu ali v izražanju pridružene napetosti tudi on rad uporablja kratki stavek impresionizma, a prava njegova osebnost stremi za govorniško napeto periodo, ki gre v svobodno napetem loku do cilja. Zdi se, da je v nji ohranjen patos političnega govornika, ki je govoril ob prelomu stoletja množici, in spomin na kulturno dobo, ki se je v naši zgodovini najvišje pognala proti nebu, ko ji je optimist Krek oznanjal njene pravice.

Ritem napetega dolgega stavka, ki mu ne zmanjka sapa, se vidi tudi v celotni zgradbi povesti, ki se ne veseli pri posameznih dogodkih, ampak se z dramatično napetostjo v krepkem zagonu vzpne do osvobodilnega konca. Pri Cankarju prevladuje radost nad posameznimi vtisi, Finžgar gleda celoto. Tudi tedaj, ko se dramatični element umakne epičnemu, ko se čustvena pointa preobrne v razumsko, se čuti iz vsakega stavka pridruženi nemir celote, ki ga skuša, posebno v zadnjih letih, uravnovesiti s flegmatičnim koncem.

Finžgar ne odkriva višjih svetov in ne prinaša novih razodetij duše, svoje pisanje je postavil v službo praktičnega življenja, o katerem je včasih pripovedoval z bledejšo besedo, ko ga je vpregel v ojnice svojih idej, zdaj ko je dal slovo upu in strahu, skuša pogoditi idejo življenja z dinamiko govora, ki se ne obotavlja v krivih črtah, kajti zaveda se po pravici, da je njegova sveža in izrazita beseda vzbudila tok občutja in povedala vse potrebno.

Dr. J. Šile

KNJIGE VODNIKOVE DRUŽBE ZA LETO 1929.

Juš Kozak: **Lectov grad**. — Vojna je človeka zopet vrnila zemlji, stari realisti dobivajo spet veljavo, in prav sedaj se nahaja pri nas cela vrsta pisateljev v znamenju Reymontovih »Kmetov«, ki so postali modni kot svoj čas v dekadenci neo-



romantiki Cankarjevi bohemi, »Višarska polena«, »Ovčar Marko«, »Krivd« so dela, ki po svoje razvijajo elemente iz Reymontovega veledela. Dasi so »Kmetje« izšli že pred 20 leti, te in podobne literarne produkcije ne štejem izključno njihovim vplivom (dasi precej), ampak jih tolmačim iz psihoze povojnega človeka, ki je v jarkih spoznal ničnost civilizacije, se zavedel cene golega življenja, samoohranitve in zaupal samo še v resničnost nagona, ki ga ne vara. Vsa literatura se je zato hotela vrniti v »prvotnost nazaj«, znova poiskati elemente duhovnosti v zemlji in v prvotnih ljudeh, živčih v najožjih stikih z njo. Tako so povojni ekspresionisti poduhovili elementarno naturo kot tvorbo človeških usod: celo sla je dobila duhovni cilj (anima naturaliter christiana) in prve povojne napeto baročne, religiozno naturalistične umetnine kake Undsetove, Handel-Mazzettie, Preglja... so realizacija te smeri. Ta religiozni glad se je v zadnjih letih potešil, zemlja izgublja metafizični temelj, postaja vse bolj vidna snov, po kateri divja sproščeni življenjski instinkt, kot se je v najpreprostejši, nebaročni vulgarno-naivni formi oblikoval v Remarqueu... Remarque in Reymont: človek in umetnik, oba na prehodni točki stoječa ob prelivanju materialnosti v duhovnost in nasprotno, tvorita z ozirom na princip oblikovanja prostor, kamor bi postavil najnovejšo povest Kozakovo.

Lectov grad je čudno neekonomično zgrajena povest: je v njej preveč raznorodnih in premalo strnjenih elementov za novelo, in premalo za roman, ki je samo nakazan v nekaki tendenci, biti slovenski »Kmetje« in miniaturo. V malem hoče zajeti Kozak kolikor mogoče veliko prvin in motivov, ki jih pa ne izvede, ampak le postavlja drug ob drugega, kakor jih prinese in razreši življenje. Videti je spočetka, da bo osrednja postava Matevž, komično dobri človek, privezan na zemljo in žensko, ki bi vezal dvojce družin in bi se skozi njega — kot skozi brušen kamen — videlo v dvojce družinskih tragedij in v življenje vse fare. Ob skopi umetnosti ekonomije kakega visoko idealističnega umetnika bi bilo to pričakovati, Kozak pa, ki ljubi sproščeno, nevezano življenje, se je v notranjem razpalu razpisal in ni imel časa, verjetno niti ne namena, urejati življenja v višje in nižje vrednote, oziroma boljše: podrežati posameznih delov imaginarni simetriji, da se obdrži visoko notranje ravnesje. Njegove ljudi veže instinkt, prirodnost, ta je zanje edina resničnost: zato Kozak ne pozna manjvrednih scen, ki trgajo strukturo, vsak prizor zase mora imeti svoj efekt, ki ni nikomur podrejen. Tako se v povesti rinejo najrazličnejši motivi v ospredje: spočetka je Matevž (o katerem takoj povem, da dela vtis starejšega človeka in ne 22 letnega fanta, čeprav omejenega!) samo nekaj regulativ v drami Sinjur-Reza-Lazar, kjer Reza vzdrži ravnotežje, dasi je njena nosečnost zelo zagonetna stvar. Tedaj šele stopi v akcijo Matevž, pa ne več kot človek, hlepeč po zemlji, ampak kot naivni zaljubljenec ob Klančarici in Leni, ki postane novo središče povesti. Ta tragikomedija Matevža ob Leni zavzema sredo knjige in pade v čas vojne, ki je razločil Rezo z Lazarjem in znova zbudil prvotno razmerje Reze s Sinjurjem, ki se mu sedaj vda. V zadnjem poglavju se zaključuje povest z izpovedjo Reze, smrtjo Lene, resignacijo Matevža, vendar tako, da nisem gotov, če se v kratkem ne ponovi roman s Sinjur-

jem in Rezo, kajti na tej sami točki sta stala že sredi povesti... Ta način komponiranja je lasten pisateljem naturalističnih anekdotičnih zgodb, in pri nas je padel vanj svoj čas Bevk-Jereb.

Kot ni v povesti premočrtne snovne zgodbe, tako tudi ni osnovnega idejnega motiva. Zdelo bi se, da je ta podan z naslovom povesti: ljubezen do zemlje, kult ročnega dela, vera v socialni red, težnja po pravici »hlapca Jerneja«, ki se pa lomi, kakor se lomi življenjska sila Matevževa: prvotna samorodna težnja po zemlji izgublja in pridobiva silo iz erotičnih stanj duše. Kakšna razlika med Jernejevim vzornim iskanjem pravice, ki jo logično izvaja iz svoje doktrine in Matevžev optimistično vero v svojo posest! Nagonsko jo mora imeti: brez nje nima pogoja za srečo. In ko se mu življenjska sila stre, se odpove zemlji, dasi jo je pridobil: zanj nima več pomena. Socialnega momenta tako Kozak vkljub vsem zborenjem povojnih komunistov in borbe z župnikom ne reši, ker ga niti ne rešuje.

Tudi prave tragike ni v tej povesti, ker ni enotnega etičnega sveta. Njegove osebe so nekomplirane enotne, a vendar dualistične: nagonsko žive po svojem osebnem etosu in nagonsko verujejo tudi v nadoseben religiozni red. Da bi ju spravili v sklad v sebi, ne čutijo potrebe in tudi ne čutijo tragike razklada. Lena ni na pr. nikak ženski demon, kot je Reymontova Jagna, po katerem vzoru je oblikovana, kajti v sebi nima ne enega ne drugega tragičnega elementa, ki bi jo metal iz rok v roke, pa bi se ne umirila; nič skrivnostno-nerazumljivega ni v nji, niti za njo samo. Nasprotno: Lena razume vse, »odprle so se ji oči«, in se samo banalno prostituira. Namesto tragičnosti stopi slaba vzgoja, pokvarjeno dekle. Tudi o Sinjurju se ne ve, ali je podel ali idealen človek, kajti »nikdar ne laže«, živi kot mu velela sveta strast, ve, da »ni greha«, pa moli v cerkvi in se zaveda, da »hudič vrti svet«, princip slabega. Nasprotno pa Reza ni nikak junakinja, kajti ona »laže«: ve, da ljubi Sinjurja, pa hrepeneč po njem, živi ob možu. Zdi se, da se je po prvi preizkušnji etično dvignila, ko se je navezala na moža, pa je le padla v novo »laž«. V odsotnosti se možu izneveri, lepše: vda se končno svoji notranji nujnosti, kar je bil nje »dolgo prikrivani sen«, in bi bilo po osebnem etosu vsekakor pozitiven čin, da ni resničnost drugačna: v njeni duši je postalo »vse prazno«. Pa tudi to je ni odvrnilo od novih hotenj. Šele, ko jo ljubimec zavrže in se mož vrne, se zave svoje krivde, kar vsekakor zmanjša tragiko, kar jo banalizira kot padec v staro »laž«. Da dela pokoro in išče odveze v katoliškem zakramentu, da se tako podvrže nadosebnemu religioznemu zakonu, se še ne pravi, da se je sama v sebi spremenila: zavisí zdaj le od njene trdne volje in od Sinjurjeve aktivnosti, pa se roman začne od prvih strani... Ker tako v tej povesti ni trdnega idejnega sveta, tudi taki motivi kot vojna, povojni komunizem, nasprotja v katoliškem taboru, ali zidanje »Doma« nimajo večjega notranjega pomena kot vsake realne kulise in ne posegajo globlje v spremembe oseb; so le dejstva časa, v katerega je postavil pisatelj zgodbo.

Vidimo torej, da Kozak trga povest na več motivov, ki jih dviga v isto višino, kar vpliva monotono, zgublja napetost in nima povest take tragike, kakor bi jo sicer lahko imela, ter da opisuje scene, ki nimajo nujne zveze z notranjo gradnjo. Tega pa ne navajam v dokaz, da je povest slaba, hočem



jo le karakterizirati in nato poiskati tisto gledišče, s katerega bi povest dobila novo osvetljenje, kajti, da jo po vsem tem iz idejnega sveta, ki ga nima namena prikazovati, ne smem soditi, se mi zdi jasno.

Kozakove osebe niso niti najmanj zastopniki ideje, ampak so ljudje, ki jih premika nezavesten nagon, sili v afekte in poraze. So trdno postavljeni na zemljo in v njen tradicionalni religiozni nazor, se iskreno izživljajo v njega efekti (polnočnica), kot se sicer iskreno izživljajo tudi v drugih. Kozak veruje v erotično vrednoto prvotnih strasti, ki so najosnovnejši element življenja in to ga najbolj loči od starih naturalistov, ki so uživali »gnilobo družbe«, »razpad нравov«. Njegovi ljudje izpolnjujejo svoj zakon: prisvajajo s hotnjo živali in odbijajo s sovraštvom zveri. Ta optimistični življenjski element je absolutni urejevalec njegove snovi; zato se pisatelju lije kot reka, ki zahteva vedno več jezov — vedno več prizorov, kjer se lahko izživi. V tem vidim princip Remarquea, temperamentnega človeka, neurejenega umetnika... Kompozicija se trga s številnimi čustvenimi napetostmi, scene postajajo vsakdanje, nepomembne za celoto, visoke strasti se izgubljajo v konvencionalne banalnosti, in namesto globokega etičnega izživljanja duhovnih sil, ki mečejo človeške usode, se ob relativnosti instinkta bližamo naturalistični konvencionalnosti. In tej nevarnosti se na škodo umetnosti Kozak ni ognil, dasi je skušal iti ob primeru Reymonta. Povest »Lectov grad« more zagovarjati samo z naturalističnega stališča, da se je tako v resnici vršila, v prepričujočo duhovno dramo jo ob vsej rutini ni znal prestvariti. Vidim sicer silno hotenje, metafizično zvezati usode ljudi, pa te duhovne sile, ki bi jih družile, se vedno bolj materializirajo (Reza, Lena), v nasprotju z Reymontom, ki jih je do stilizacije zdematerializiral, s pojočim ritmom jim je celo podčrtal duhovnost. Kakšno nasprotje med resničnim demonizmom Jagne in premišljenim Lene! In Sinjur naj bi bil Antek! V »Kmetih« je Reymont zajel notranje gibanje poljskega kmeta, Kozak ga gleda v zunanji gesti. Tudi Reymont je ljubil v svojih začetkih (Fermenti, Komedijantka) brutalno nabrekli scene kot Kozak v »Sęptętrę«: da se je Kozakova natura umirila, je morda znak, da je prisluhnil srcu, kar daje nado, da se bo razvijal v Reymontovi smeri k stilizirani notranjosti. V to pa mu bo potrebno veliko umetnostne discipline, drugače pade v vsakdanji psevdoumetniški anekdotizem, ki ga ni prost... Posrečilo pa se je Kozaku zajeti faro v celoti, z vsem življenjem, nagonskim, socialnim in religioznim, z delom in molitvijo, z grehom in pokoro, ob košnji in božiču in na predpust... Scene nočne žetve in polnočnica so med najlepšimi, kar sem jih zadnje čase čital pri nas. Njegov stil ni opisno suh, pa tudi ne preobložen baročen: slika s svetlobo in senco in izbira s poezijo pozlačene izredne situacije. Vsakdanji dialog, ki nadomešča opis, in dramatičen tempo, izražata impresionistično brezposrednost, kar se še bolj opazi pri opisu nature, ki jo Kozak dojema z vsemi telesnimi organi. Njegov opis »fare« bi postavil proti Pregljevemu v »Otrocih solnea«, da se vidi razlika gledanja z očesom na predmet, in gledanja z dušo na usodno podstavo realne zemlje: impresionizem proti ekspresionizmu.

Nimam navade pri literarnih kritikah obračati pozornosti na sintaktične nepravilnosti, a par slučajev v tej povesti mi je ranilo uho. O tiskovnih napakah, ki jih je izredno veliko, ne govorim.

Slavko Savinšek: **Zgrešeni cilji.** — Savinšek je letos izdal dve povesti, v dveh družbah. Nisem bral še njegovih »Grč«, a za »Zgrešene cilje« vem, da so zgrešeni. Ne bi hotel ponavljati, kar je že bilo tukaj povedano o njegovi tehniki, ampak opozoril bi le na strašno podobnost te vrste povesti z bledeimi izdelki družinskih pisateljev pred našo moderno (Pavlina Pajkova, Govekar, začetni Meško). In če je Cankar te vrste povesti imenoval »grozanski štifel«, ga po Cankarju lahko še vse drugače. Tudi pisatelji se ne zavedajo problema umetnostnega ustvarjanja. Ni umetnost vreči na papir par realnih faktov v svoji zunanji nepomembnosti ali lažni meščanski pomembnosti, ampak oblikovati življenjski material v nov umetnostni svet, ki bo različen od vsakdanjega, bo docela na novo ustvarjen kozmos, s svojo notranjo življenjsko silo. Nova resničnost, resničnejša od realne. Ta Savinškova povest pa je osnovana na popolnoma neumetniškem doživljanju, na meščanski neiskrenosti: pisana je v naglici kot bi ne šlo za življenje nastopajočih oseb, le za hoteno interpretacijo in opravičilo. Ni časa za oblikovanje v kraj in čas; za umetniško obdelavo. Zato najmanj moremo govoriti o plastiki, ki je danes tako hočemo in zato v nji vlada vsakdanji papirnati dialog, meditacija, pismo in čudovita zunanja naglica, ki učinkujejo, da je povest blede vodena, brez krvi in brez tal... le brenje avtomobilov...

Ni mi neznana v sodobni Evropi literarna struja, opjevajoča čuda tehnike. Savinšek je poskušal ustvariti tako »najsodobnejšo« povest, zato jo je gugiral okoli avtomobila, pa ima z ono metafiziko tehnike prav toliko skupnega kot ekspresija z alegorijo in personifikacijo. V tej povesti igra namreč avtomobil primarno vlogo in usoda ljudi je le v njegovo ilustracijo; vsakokratna zmena v »življenju« avta (naslovi poglavij!) ima svoj odgovarjajoči refleks v usodi ljudi. Recimo, da je tako: zakon Emila in Vlaste je bil od vsega početka zopern, ker se ni upošteval — avtomobil. Ta je ločil Emila od Vlaste in ta ga je pritegoval k ldi. »In tako se je pehal Emil vso noč po potih in cestah, po jarkih in križpotih, postal zdaj tu zdaj tam, spet divjal, spet besnel, ali vihere v duši ni mogel umiriti« (85). In prav to dirjanje z avtom je prava vsebina povesti. In ko je Emil po tolikih »ovinkih« in »zavorah« dosegel »zgrešeni cilj«, je bilo »srce mirno in lahko sta se mnogo posvečala avtosportu« (95). Temu avtu je bilo zadoščeno in lahko bi se povest končala s tem in to — srečno, da ni bilo drugega avtomobila, ki so se mu vneli »plameni v tanku«.

Poleg življenja avtomobilov naj bi bila povest tudi tragedija ljubosunja in borba za novi zakon, nazor iz lažnive forme v življenjsko pristnost. Ne pove tega sicer naslov, ki tako borbo že vnaprej imenuje »zgrešeni cilji«. Morda je to posneto po Tolstega »Ani Karenini« (katere daljni blede posnetek naj bi bila ta Savinškova povest!), ki je tudi z moralističnim nadobeskom obsodil podobni napor Ane, dasi ga z vso umetniško silo potrjuje kot edino nujen, etičen. Vem, da ni lepo, da Savinška primerjam ob Tolstega, popravim le v toliko, da je S. narobe Tolstoj; pri njem vodijo potek razvoja zgrešena sredstva (tako bi se mo-