

OBRAZI NOVEGA RODU

FRANCE VODNIK

Primera med povojno slovensko liriko pa med prozo, vsaj v kolikor gre za ustvarjanje mladega rodu, nam pokaže pomembno razliko. Najprej je nad vse zanimivo dejstvo, da je proza v splošnem sledila precej pozno za liriko. Prav za prav je večina naših mladih prozaistov nastopila šele v zadnjih letih, dočim je bila lirika v začetku dvajsetih let celo močnejša nego pa je danes, ko najizrazitejši lirski talenti mladega rodu molče. Prav tako ni nobenega dvoma, če namreč temu razvojnemu vidiku pridružimo še estetskega, da je bila mlada lirika po vsebini in obliki naprednejša, sodobnejša, samostojnejša. Vprašanje je, ali prozaisti niso v enaki meri doživeli v sebi nove duhovne in življenjske problematike, ali pa niso našli novemu doživetju v toliki meri odgovarjajočega izraza kakor liriki. Mislim, da velja zanje predvsem zadnje, potemtakem so zaostali zlasti v oblikovnem oziru. Ne da se namreč prezreti dejstvo, da je prelom nove lirike tako v občutju kakor v izrazu in slogu v primeri s predvojno liriko z O. Župančičem na čelu dovolj razločno nakazan in celo ostro viden, kar za sodobno slovensko mlado prozo vsaj v celoti ne velja. Duhovni in umetniški element mlade slovenske lirike je produkt razvoja in dokument nove generacije, ki je nastopila v nemajhni meri prav v znamenju odpora proti starim idejam in oblikam. Nasprotno pa mladi prozi manjka prav tega revolucionarnega značaja, nekam plaho, neodločno in neborbeno se je naslonila na estetsko tradicijo, res da ne toliko v občutju kolikor v izrazu in načinu umetniškega oblikovanja. To so dejstva. Zdi se mi pa potrebno, da na kratko opozorim tudi na vzroke, ki so po mojem mnenju ustvarili pogoje, iz katerih je rastla povojna slovenska mlada literatura v naznačenem pravcu. Z drugimi besedami, gre sedaj za odgovor na vprašanje, odkod in zakaj omenjeni dve glavni razliki med liriko in prozo, to je odkod in zakaj njuna časovna in estetska diferenciacija.

Razumevanje literature in njenih potov vedno podpira, ako ne sploh šele omogoča predhodno poznavanje celotnega duhovnega položaja kake dobe. Estetska prizadevanja vsake generacije gredo namreč vedno z roko v roki z njenimi idejnimi naporji in iskanji. V nasprotnem primeru ne moremo govoriti več o docela skladnem razvoju pa o enotnem in edinstvenem življenjskem stilu. In če hočemo razumeti povojno umetniško generacijo, bodisi vsebinsko bodisi oblikovno, če hočemo dalje govoriti o njeni sodobnosti ali zastarelosti, se moramo najprej približati njenim duhovnim osnovam in se seznaniti predvsem z njenimi idejnimi cilji. Na kratko moremo reči, da se je ost mladinskega gibanja obrnila v prvi vrsti proti neetičnemu, egocentričnemu humanizmu. Ta rod, ki je v

svoji najnežnejši mladosti, v letih, ko je doraščal iz otrok v mlade fante, doživel svetovno vojno in njene zle posledice (in vzroke) tako v socialnem kakor moralnem oziru, ta rod je za svojo prvo nalogo spoznal poduhovljenje vsega življenja. Klic po novem človeku, ki bo ves dober, čist in plemenit, poln ljubezni in vere v človeka in v življenje, je postal geslo novega časa, zvezda vodnica mladega rodu, ki je takrat stopal v življenje. Notranji svet osebnosti je pri takšni življenjski usmerjenosti nujno tvoril glavno izhodišče umetniškega ustvarjanja: človek je bil tisto, kar so skušali poudariti mladi, človek v vsej nepotvorjeni resničnosti, človek v polni skladnosti svoje duhovno-telesne narave. Naturalizmu in impresionizmu smo zato postavili nasproti ekspresionizem, a prav tako in kaj kmalu smo poudarili tudi nasproti enostranskemu, romantično-platoničnemu simbolizmu novo stvarnost. metafizičnega realizma. Le v kolikor se je mlada literarna umetnost v resnici približala temu idealu, moremo govoriti o njeni sodobnosti in resnični naprednosti.

Naturalistično načelo larpurlartizma, ki trdi, češ da je umetnost le zaradi umetnosti, smo seveda zavrgli v skladu z našim novim življenjskim doživetjem. To zablodo subjektivističnega življenjskega nazora je novi človek premagal in umetnost se je spet enkrat začela smatrati za organ živega življenja. Umetnost novemu človeku ni bila več samo estetska zadeva, marveč predvsem življenjska in etična nujnost; bila mu je pot posvečenja in očiščenja vsega človeškega po trpljenju in lepoti. Zato je sodobnemu umetniku vsebinska, človeška stran v umetnosti postala prav tako važna kakor oblikovno estetska stran. A ker je umetnik predvsem skušal poudariti vsebino, je često na zunaj zanemaril obliko, oziroma si poiskal zanjo novih načinov, saj mu ni šlo toliko za »kako«, kolikor za »kaj«. Kadarkoli pa je umetnost razen za estetičnimi stremela tudi za etičnimi cilji, je vedno združevala lepoto z etosom. Zato so morali tudi mladi v svojem izražanju seči po novih sredstvih jezikovnih prispodob in simbolov, s katerimi so skušali nazorno oblikovati nevidni svet notranjosti ali pa vidnega sub specie aeterni. Izraziti se in sicer izraziti se v živi polnosti svoje narave ter v neposredni resničnosti doživetja, to je postalo vrhovni umetnostni princip ekspresionizma, kakor se je v začetku svojega razvoja nazivala umetnost nove stvarnosti ali duhovnega realizma. Notranji svet pa je v literaturi predvsem področje liričnega ustvarjanja, saj tu ne prihaja v poštev toliko zunanji svet pojavov in dogodkov, kolikor notranji, duhovni svet človeške osebnosti, njenih bolečin in stisk, njenih nemirov, iskanj in duhovnih vizij. Zato se nam sedaj ne bo zdelo nič čudnega, če se je pri mladem rodu najprej in najlepše razvila predvsem lirika. O njenem stilu pa je bilo že zgoraj rečeno, da pomeni v primeri s preteklostjo novo dobo naše jezikovno estetske kulture. (Podrobneje mi bo mogoče govoriti o elementih novega lirskega stila v studijah o Človeku z bombami, A. Vodniku, T. Seliškarju, M. Jarcu, Sr. Kosovelu in drugih.)

Toda potem, ko je uredil kaos svoje lastne nemirne notranjosti v duhovni red, ki ni bil odvisen samo od hipnega čutnega razpoloženja, ugodja ali neugodja na primer kakor pri impresionističnem človeku, ampak podvržen notranji zakonitosti etičnega sveta, ki od človeka zahteva tudi borbo, odpoved

in ljubezen, ko je vse to storil, potem pa je novi človek stopil tudi iz sebe, objel sočloveka in ves vesoljni svet okrog sebe, ki ga je gledal enako vsega v tej luči notranjega duhovnega sveta. In ko to vemo, sedaj moremo razumeti tudi, da je nova umetnost po eni strani stremela za etičnim in religioznim poglobljenjem, po drugi strani pa poudarjala socialnost v odnosu človeka do človeka. S tem pa so bili polagoma dani tudi pogoji za razvoj nove proze in to tem bolj, čim bolj se je mlada generacija iz svete samote osebnostnega sveta vračala nazaj v areno življenja, vračala se s težnjo, da se v vsem in povsod bori za zmago duhovnega nad zemeljskim. Sodobna duhovna usmerjenost se pač očitno razodeva tudi iz primerov naše najmlajše proze. Značilno je zanjo, da noče oblikovati življenja na naturalističen način, ampak vedno le v zvezi z notranjim, čustvenim in miselnim svetom, radi česar so tudi dogodki vedno postavljeni v odvisnost duhovnega sveta etičnih, socialnih ali religioznih zakonov, kakor se le-ti javljajo v našem življenju, v sodobnem človeku. Resničnost se rada druži z idealističnim in romantičnim elementom, vse, o čemer nam pripoveduje pisatelj, pa prehaja zelo pogosto celo v popoln simbolizem. In tako, se mi zdi, moremo opaziti v stilu naše mlade proze vse preveč že znanih elementov naše umetniške preteklosti. Ugotoviti je treba, da se do sedaj še niti eden izmed mladih prozaistov ni približal idealu duhovnega realizma niti toliko, kolikor n. pr. Ivan Pregelj, vsaj v svojih najizrazitejših delih.

Razlika z liriko je tukaj očitna. Prozi manjka zlasti oblikovne dinamike, njeni adepti niso iznajdljivi niti v stilu niti v kompoziciji, rajši črpajo iz dognanj preteklosti in se naslanjajo na preživele vzore. Naslonitev na tradicijo je sicer popolnoma razumljiva, pomisliti moramo samo na dejstvo, da vpliv izredno močnih osebnosti sega včasih v desetletja naprej. Nobenega dvoma ni, da je v tem oziru na mlade slovenske prozaiste močno vplival Ivan Cankar, ki je bil kot umetniški oblikovavec v pretežni meri simbolist. Njegov vpliv je razumljiv tem bolj, ker se je ta največji pisatelj naše polpreteklosti, kar se tiče svetovnega naziranja, na nevidno razdaljo približal duhovni perspektivi sodobnosti. Moč njegove edinstvene osebnosti je zato tako velika, da more njegov vpliv v marsičem postati ne pogonska, marveč oviralna sila našega razvoja. Da ta nevarnost v resnici obstaja, o tem nam priča tudi podoba naše mlade proze, ki zaradi njegovega magičnega vpliva še ni našla modernega sodobnega izraza. Subjektivizem in lirizem odvrata mlade prozaiste od najširše življenjske problematike, tako da zaenkrat še ne kažejo mnogo poguma ali sposobnosti, zgrabiti življenje z objektivnega vidika. To pa ovira predvsem oblikovni razmah in zato pogrešamo resničnega napredka in originalnosti tudi v njihovem stilu, iz katerega ni še mogoče prav razbrati podobe novega, idealističnega realizma.

Po tem splošnem uvodu, v katerem sem skušal podati samo prerez najbistvenejših potez povojnega duhovnega iskanja, mi bo sedaj mogoče podati v enotnejši obliki — seveda v nečasovnem redu — podobe nekaterih važnejših osebnosti povojne slovenske literature, čeprav ne bo med njimi vseh, ki so se borili in se bore na fronti generacije.

I. BOGOMIR MAGAJNA

Bogomir Magajna je po svojem dosedanjem pisateljskem delu najvidnejši v vrsti naših mladih pripovednikov. Njegovi prispevki v *Domu in svetu*, *Mladiki*, *Križu na gori* in drugod so dolgo vrsto let opozarjali na edinega prozaista iz vrst najmlajših. Šele v zadnjih letih so se mu pridružili novi sovrstniki, med njimi nekateri odlični talenti. Magajni pa je med tem uspelo, v založbi Mohorjeve družbe izdati prvo zbirko novel in drobnih črtic. Zbirki, ki obsega trinajst novel in slik, je pisatelj dal skromen naslov »Primorske novele«. Z njim je hotel povedati, da je v zbirko sprejel predvsem stvari, ki se po zunanjem miljeju in po ljudeh, o katerih nam govore njegove zgodbe, nanašajo na slovensko zemljo v Primorju. Knjiga obsega sledeče pisateljeve novele: *Tito*, *Goslarka*, *Starec Miha*, *Nuška*, *Bokavšek*, *Slivarica*, *Na školjskem skalovju*, *Hadžija Vlašič*, *Dolina mrtvih*, *Vrane krožijo okrog razvalin*, *Marina molitev*, *Zarjica* in *Daritev*. Je to poleg knjige »Sedem mladih slovenskih pisatelje«, ki jo je v neposredni časovni bližini poslala v svet Krekova knjižnica v Ljubljani, prva zbirka mlade slovenske proze, ki ji kljub začetništvu ne moremo odrekati umetniške vrednosti in obetajočega talenta. Upoštevajoč razen omenjenih tudi ostala njegova dela, bom skušal v naslednjem vsaj približno orisati pisateljevo literarno osebnost in podati analizo njegovega umetništva. Pri tem pa nočem biti samo tolmač, marveč bom skušal opozoriti tudi na napake, zlasti pa še na pomanjkljivosti v smislu sodobnih zahtev.

Dela navadno tolmačijo pisatelja mnogo bolje nego to, kar se običajno imenuje njegova biografija ali življenjepis. Kraj, milje, zunanji življenjski dogodki mu morejo sicer mnogokrat nuditi snov ustvarjanja in so neredko celo v tesni zvezi z bistvenimi potezami njegovega duha. Vendarle pa nam tudi v tem primeru nudijo le ključ, skrivnost slehernega umetnika pa se nam razodene edinole iz njegovih del. Zdi pa se mi, da je avtobiografski moment pri Magajni poudarjen kakor pri malokom in da nam je zato iz čisto zunanjih dejstev mogoče razumeti marsikatero črto njegovega pisateljstva. V kolikor moremo na primer govoriti pri njem o realizmu, je vsa skrivnost edinole v tem dejstvu. Njegov »realizem« je potem takem zelo preprost, naivno enostaven, predvsem pa čisto zunanji in pomeni za avtorja le površno karakteristiko, nič izčrpnega. Njegov pravi svet je drugačen, je kljub epični obliki lirski, kljub realističnemu videzu romantičen; miselna in čuvstvena doživetja so izprožajoče vzmeti njegovega ustvarjanja. Fantazija je pri njem močnejša, elementarnejša od opazovanja, celo fabulistični okvir je pri njem neredko samo zunanja projekcija notranjega individualnega sveta, kar nam razodeva rojenega romantika. Še v večji meri pa se razvidi vse to iz njegovega idealističnega stila, iz njegovega načina oblikovanja življenja, ki sloni v pretežni meri na alegoričnem simbolizmu. Zdi se mi, da je treba iskati razlage za to dejstvo razen v značaju njegove osebnosti ter v njegovi osebni življenjski problematiki tudi še v vplivih, oziroma estetski tradiciji naše romantike in simbolizma.

Zunanje življenje je vsaj snovno močno vplivalo na njegovo literarno ustvarjanje. To življenje, dasi polno neprestanih in zanimivih izprememb, je

vendarle v bistvu podobno življenju slovenskega študenta, brez avanturističnih zunanjih peripetij. Toliko več je bilo zato potrebnih notranjih krčev, vzemirjenj in doživetij. Doma iz Gornjih Vrem na Primorskem, živi Magajna zdaj tu, zdaj tam, kjerkoli, le domača vasica s svojimi ljudmi, tratami in gozdovi ga spremlja — izgnanca — vsepovsod po svetu samo od daleč, v sladkoromantičnem pripevu mnogih bogatih mladostnih spominov iz domače doline, ki se vežejo z njegovimi novimi spoznanji iz širokega sveta naše domovine v eno samo podobo preprostega, resničnega in lepega življenja, čeprav sredi umazanosti in krivic obdajajoče nas vsakdanjosti. Ta podoba kvišku stremeče, iz teme v luč se poganjajoče človečnosti je neprestana sprememba in variacija njegovih umetniških prividov, bodisi da slika bedne ljudi, ali če niza drugo k drugi podobe sanj in hrepenenja svojega srca — podobe, ki so resnične le kot vizije, ne pa kot realnost. Tako je značilno zanj, kar pravi n. pr. o svoji Goslarki: »Nežica je bila alegorija, prispodoba pravega življenja, slika lepih doživetij, privid lepote.« Ta dvojni način oblikovanja in prikazovanja življenja — realistični in simbolični ali romantični — je zanj značilen; brez tega njegovih stvari ne moremo razumeti in jih zvezati v celoto. Novele in črtice, ki so zbrane v njegovi zgoraj omenjeni zbirki »Primorske novele«, a so prej po večini izhajale v Mladiki, so pisane sicer predvsem v realističnem pravcu, dasi ne popolnoma. Simbolični, prav za prav alegorični element pa prevladuje zlasti v mnogih njegovih spisih, ki so izšli zadnja leta v Domu in svetu ali pa v Križu na gori. Pogosto pa se seveda oboje prepleta in spaja, prav tako kakor tudi resničnost in sanje v našem življenju neredko tvorijo naš pravi svet. To sicer povzroča spremembo v snovi in v načinu pripovedovanja, dasi je duhovna osnova povsod ena in ista: lepota človeškega življenja v duši in v kretnji ter dejanju kot zunanjih izrazih te duše. »Primorec in pesem, v žalosti in veselju, v bogastvu in bedi. Primorec in pesem od vekomaj na vekomaj združena v sebi.« Te besede, ki jih je Magajna nekje zapisal v karakteristiko svojih ljudi, veljajo tudi zanj in nam dajejo v roké ključ za razumevanje marsikatere poteze njegovega peresa, tako zlasti velikega in očitnega nagnjenja do vsega pravljičnega, romantičnega in sentimentalnega, skratka za ves prevladujoči mehki in topli lirizem njegovega pripovedništva. Še bolj jasno je povedal to z naslednjimi besedami: »Vsakdanjost ni resnica, p e s e m je vse.« In tej pesmi, ki mu zveni iz globočine vsega življenja, prisluškuje Magajna rad, kakor omamni godbi. Čuti jo v vsem, v sebi in izven sebe, v prirodi in v dobrih ljudeh. Vedno pa, bodisi da oblikuje subjektivni svet lastnih čuvstev, sanj in prividov, bodisi če slika življenje ljudi okrog sebe, vedno se poslužuje pripovednega, epičnega načina prikazovanja. V prvem primeru z nujnostjo ustvarja alegorične podobe, sanjske vizije in simbolični svet dogodkov, pokrajin in bitij, ki niso živi ljudje, ampak samo prispodobe njegove lastne notranjosti; simboli, v katere je skušal dahniti tajno snovanje, zorenje in rast lastne duše, samega sebe, radi česar je včasih nekoliko teman in nejasen. Neredko so v tem pravcu napisane stvari značilne in važne predvsem za spoznavanje njegove lastne duhovne usmerjenosti in osebne rasti, umetniško pa niso vedno dovolj preči-

ščene in jasne radi prevelikega subjektivizma simboličnih podob. A kakor je Cankar ustvaril Lepo Vido, simbol hrepenenja in večnega nemira človeškega srca, razen tega še nešteto drugih, tako je tudi Magajna, dasi manj organsko in tudi manj umetniško zrelo, ustvaril celo vrsto simboličnih ženskih bitij, ki so bliže eteričnim višinam neba, nego zemlji, tako so sanjske in breztelesne. Enkrat nam pripoveduje o Esteri, ki jo imenuje »otroka svoje duše« in njeno luč, zdaj zopet — v Igralcih — slika ženo Astrido, »mater ljudi, ki naj bodo otroci«. Drugikrat pa mu je znova ta simbol podoba Žive. »Kdor je slišal godbo Žive le enkrat, bo vekomaj mlad in nič več ne bodo potovali oblaki pod njegovim solncem.« Pisatelj sam je v uvodu k Živi pripisal sledeči komentar ali vodilo: »Osebe so dostikrat le sredstvo, da nam je mogoče oblikovati ideje. Zato ... vedi, da se mora pesem, ki jo srečamo, oddaljiti v nedosegljivost, dosegljivo le v hipu, ko se nam oči zasmejejo v večnost. Do tega cilja pa so dolge široke poti, pokrite z rožami in trnjem. Na to pot je stopil v posvečenju pesmi ljubezni Žive Kurent in jo skušal pokazati tudi »osebam«. Sicer pa so meje resničnosti šele onkraj pravljič.« Romantični element njegove duševnosti potem takem prevladuje in je tako močan, da pisatelj rad najde celo realističnim dogodkom idealistično razlago. Primeri na primer Balonček v Vineti, kjer boš spoznal, kako avtor pravljico o potopljenem mestu prenese v prispodobo sodobnega materialističnega sveta, človek v njem pa mu je »neveseli objekt te žalostne Vinete, velikega mesta, ki je pogreznjeno v temo sedanjih duš, ki se brez prave sreče napajajo v blatu na dnu«. Na podoben način je pisatelj napisal še celo vrsto drugih novel.

Reči pa je treba, da je skrita v tem njegovem načinu oblikovanja velika nevarnost abstraktnosti in nejasnosti, zlasti ker pravljica le prerada prehaja v golo alegorično konstrukcijo. Nekaj literarnega je v vsem tem in zdi se, da je to posledica avtorjevega nerazumevanja mita. Zato je Magajna veliko simpatičnejši in boljši tam, kjer se v svojem pripovedovanju naslanja na realne dogodke, čeprav tudi tu za vsem vedno skuša odkriti globlji zmisel in dati vsemu vsebinski poudarek iz duše, iz pesmi, ki mu je podtalno bistvo vsega življenjskega dogajanja. To se kaže celo na zunaj v tem, da silno rad vpleta med svoj pripovedni tekst odlomke in citate iz najrazličnejših pesmi, svojih in tujih. Sicer pa mu daje snov za novele in črtice življenje v vseh nijansah, zlasti ljubi svet vseh ponižanih in razžaljenih, svet »študentov, umetnikov, klatežev in delavcev«, dalje naša narodna problematika in pa spomini iz otroških let in domače okolice. »Tisoče je zgodb. Išči jih na cesti, v delavnicah, predmestjih, gozdovih in poljih. Nabiraj duše in po videzu mrtve ljudi ter spleti venec trpljenja, dela in novih moči iz njih. Pravijo, prihaja čas, ko se bo tisočero medlih lučk razgorelo v nove, silne ognje, v katerih bo zalesketala zemlja kot velika ognjeno-bela razžarjena zvezda ...« Tako mu je govorila slivarica Irena, ena izmed ponižanih in razžaljenih podob iz njegovega sveta socialne krivice. Kajti spoznanje te krivice tvori med drugim osnovno občutje njegovega pisateljskega idealizma in to daje mnogim njegovim spisom izraziti socialen značaj. Kakor njegov študent Bruno iz »Goslarke«, je tudi on

»začel misliti na nerazumljivo prekletstvo, ki leži radi mogočnih nad množico ubogih...« In tako se v njegovih novelah in črticah druga za drugo vrstijo slike socialne bede in moralnega gorja. V njih te srečujejo »delavci, neprestani borci z življenjem, robotje vsak dan od jutra do večera, tisti, ki jim je od vsega lepega dano morda le vino v beznicah...« Preko vsega gorja pa se pne visoko most opitimistične vere in pričakovanja novega svetlega in lepega življenja. Prav tako je avtor dovzeten tudi za naravo in njene lepote, predvsem pa povsod in v vsem išče drobno in toplo lučko človeške duše in odkriva podobo dobrega človeka. In tako se sredi trdih prizorov in slik življenja venomer oglašajo pesem iz nekega drugega sveta človeške duše in njenih sanj. »V tem večernem siju podzemeljske luči se ji je — ubogi mali goslariki — oko zamislilo v drugo luč, ki je sijala daleč, daleč tam za preteklimi časi po pšeničnih poljih in na zelenino gozdov, po valovih srebrne reke, po valovitih gričih in po rožah na oknih kmečkih hiš.«

In tako Magajna neprenehoma družiti realistični in romantični element, resničnost in pravljico spaja v novo celoto, tako da prehajata druga v drugo. Včasih je pravljica le v občutju, včasih pa je tudi na zunaj poudarjena s tem, da je oblikovno privzeta med realistični tekst, n. pr. v Titu. Pa tudi sicer je poudarek vedno v občutju, ne v goli fabuli. Ljudje so pri njem poudarjeni in prikazani vse bolj na znotraj in vse zunanje življenje je le zaradi okvira. Realni dogodki mu rastejo v simbole in služijo na ta način neredko samo v svrhu ponazoritve ideje.

»Pojdi pit, Verica!« je rekel nekdo in ji ponudil kozarec. Dekletce se je oklenilo čaše, nagnilo in izpilo požirek. Potreslo je kodrasto glavo nato, kot da je vino kislo in noče več.

»Daj, Verica, zapleši,« je zaklicala mati, »saj znaš!«

Otrok je pogledal plašno po pivnici. Harmonikar se je veselo muzal in ji z migljaji oddaleč prigovarjal, naj pleše.

Razprostrla je roki in in se začela vrteti v počasnih krogih, ki niso bili po valčku.

Ustavila se je hipoma, zamižala in stisnila dlani na oči. Krožilo se ji je. Fantje so se smejali in ji ploskali. A meni se je zazdelo, da je soba prazna, da ni nič v njej, da ni nič nikjer, da je vse skupaj le velika črna senca kot oblak, ki sem ga gledal nad dolino. Skril sem obraz v dlani. V temi se je zarisalo suhotno telesce. Vsi bedni otroci sveta so se združili v eno, v Verico, ki se je vrtela počasi z razprostrtimi rokami, kot iščoča, večnoživa lutka po godbi, ki jo godejo drugi.«

Pričujoči zgled je vzet iz Slivarice, ki jo moramo prištevati med najznačilnejše pisateljeve spise. Isto usmiljeno človečnost pa najdeš razodeto tudi drugod, v Goslariki, v Nuški, v vseh drugih slikah in podobah krivice, prevare, nasilja, ponižanja in bede, ki jih je napisal avtor v protest. S tem je orisan vsebinski svet njegovih novel. Umetniško pa so to večinoma preprosti prerezi življenjskih usod, brez širokega epičnega pripovedovanja in razčlenjevanja, marveč podani v kratkih, sunkovitih in iztrganih prizorih, ki rastejo

včasih v slikovito mirnost ali pa v vizionarne podobe (Bokavšek), včasih pa se stapljajo v eno z občutjem pisatelja samega. Za podobami in zgodbami je šele skrita resnična skrivnost življenja: njegova bolečina, tema in stiska in njegova luč, radost in svoboda. Neredko pa je to življenje ožarjeno ne le od pesmi in dobrote plemenite človečnosti, marveč se zлива v eno z vizijo večnosti in njenega mističnega sijaja.

Vendarle pa se je hotenje novega življenjskega idealizma razodelo pri Magajni dosedaj bolj v vsebinsko čuvstvenih poudarkih nego v oblikovni tvornosti in jezikovnem stilu, kjer kaže naravnost presenetljiv konservatizem. Pomisliti moramo samo, da je nastopil pisatelj v času preloma, v letih borbenega in za novim izrazom stremečega umetnostnega pokreta. Menda avtor podzavestno čuti sam pri sebi to pomanjkljivost. Ko je namreč nedavno pravilno naglasil potrebo zbližanja umetnosti in življenja, češ, da se je iz individualizma treba vzpeti na širšo življenjsko ravnino, najbrže ni mislil niti oddaleč na samega sebe. Toda naivno se je obregnil ob »ekspresionizem«, kar smatram za izraz reakcionarnih usedlin v njegovi duševnosti. To njegovo nagnjenje do tradicionalnega načina umetniškega prikazovanja je za avtorja nad vse značilno in se očitno razodeva v njegovem stilu, ki zato zahteva še točnejše označbe nego do sedaj. Osebna svojstvenost in enakomernost vsega njegovega dela pa nam brani, da bi smeli videti v tem le literarne vplive, marveč gre po mojem mnenju za neko bistveno potezo njegove narave, v čemer vidim največjo nevarnost za nadaljnji razvoj. To je vzrok, da tudi sicer po svojem življenjskem občutju v toliki meri divergira s sodobnimi duhovnimi težnjami. Magajna kot izrazit dualist, a duhovno usmerjen je zato nujno segel v stilu po alegoričnem simbolizmu, ki ga je seveda v organičnejši in prečiščenejši podobi našel že pri Cankarju. Kakor on, je tudi Magajna izrazit platonik in romantik. Naturalizme, ki jih tu pa tam bolj za ornament nego idejno in umetniško nujno vmešava v svoj tekst, občutimo zato radi osnovnega romantičnega značaja predvsem kot neskladje, kot izraz notranje razklanosti in neenotnosti. Oba svetova, telesni in duhovni, sta pri njem ločena, živita zase, drug ob drugem, nista strnjena in ne potekata iz enotnega žarišča osebnosti. Magajna v bistvu beži pred konfliktom v idealni svet prividov in sanj. Zato je segel tudi kot estetični oblikovavec po najprimitivnejšem sredstvu, podati duhovno vsebino in podobo sveta, namreč po alegoriji. Toda njegov simbolizem skoraj da nikoli ne sega preko podobe-parabole, v stilu jezika je še vedno učenec romantičnih realistov. Pogrešam pri njem neposrednega dramatičnega vitalizma, prevladujeta pa lirsko občutje in fantazija, ki pa iz neposrednega rada prehaja v racionalizem.

Razen dualistične razcepljenosti pa je v njem tudi preveč naivno romantičnega sentimenta, da bi se upal spoprijeti z življenjem in njegovimi strahotami v odkriti, neposredni borbi. Magajna bolj ljubi apolinični videz lepote, nego lepoto, ki raste iz kaosa, borbe in zmage. Zato je njegova lepota včasih le preveč sladka, da bi mogla biti odrešujoča, zlasti za tistega, ki mimo iluzij išče zadnjih tal. Pri njem stoji črno proti belemu, ideal in resničnost sta mu

dva svetova. Ni mu dano, da bi stopil v sredino sveta, na kraj borbe angelov z demoni, v ognjeno stisko sodobnega človeka. Nikoli se v njem samem ne križata tema in luč. Njegova tema je svet, njegova luč so idealistične sanje. To prizadevanje seveda ni v skladu s težnjami porajajočega se duhovnega realizma, ki naj premosti prepad med telesnim in duhovnim ter zbliža v človeku nebo in zemljo. Zakaj, v kolikor se romantičnemu elementu pri Magajni pridružujejo realistične poteze, so le-te še vedno predvsem v skladu s starejšimi strujami našega poetičnega realizma. Izhajajoč iz lirizma, so njegovi ljudje v pretežni meri simboli, ne polni, ustvarjeni ljudje. Te podobe pojasnjujejo problematiko, ki jo pisatelj rešuje zase in za nas, ne pa obratno: da bi problematika njihovih osebnosti in usod razodevala njihovo bistvo. Prav zato, ker so pri njem bodisi svetle bodisi temne podobe prav za prav le projekcija individualne vizije, pogrešamo elementa prvobitnosti, tragike, če hočete, in ne občutimo neposredno duhovnosti idejnega sveta. Zakaj svet subjektivnega ostane nazadnje le brez pravega poudarka nadindividualne duhovnosti in je razumljiv sploh bolj iz osebnega občutja in doživetja nego iz ves človekov jaz prešinjajočega svetovnega naziranja. Da ne bo nepotrebnega nesporazumljenja, naj takoj dodam, da pri pisatelju nikakor ne pogrešam morda miselne tendence, marveč duhovne resničnosti v zmislu tragične nujnosti ali usodnosti. Njegove idealizirane podobe vodijo prej k poznavanju avtorjevega osebnega doživetja, nego občečloveških globin. Vzrok pa ni samo v stilu, ki temelji na alegoričnem simbolizmu, kolikor v njegovi umetniški nedognanosti. Radi pomanjkljive pesniške izoblikovanosti je neredko zabrisan zmisel, ali pa marsikaj ostane kakor neizrečeno, s čimer je otežkočeno razumevanje. Tam bi mogel in moral dati avtor sam ključ za odgonetenje marsičesa. Toda ta napaka je več ali manj bistvena poteza vseh simbolistov. Magajni se je tu in tam že posrečilo, ogniti se nevarnosti ter ustvariti primere resnične umetniške vrednosti. Sicer pa se je pisatelj v uvodu k svoji prvi zbirki takole označil: »So dela, ki so kot lučke, ali kot razkošno kipeča solnca. Le na lučko sem mislil, ko sem se po premišljevanju odločil, da izdam to zbirko. Zato je majhna in prijetna dovolj, da jo lahko sprejmeš v srce.«

Tako se je Bogomir Magajna s svojim dosedanjim pisateljskim delom dostojno predstavil kot književnik, čeprav ni v vsem popolnoma zadovoljiv. Njegovo stremljenje je resno, prepričevalno in obetajoče. Med mladimi slovenskimi prozaisti mu gre vsekakor odlično mesto. Letos je pričela Mladika, ki ji je bil poleg Doma in sveta najzvestejši sotrudnik, prinašati njegov prvi večji tekst, povest »Gornje mesto«, ki obeta biti predvsem zanimiva avtobiografska izpoved. Z njo je nastopil Magajna pot svoje prve vélike preizkušnje.

POPOTNA PESEM

EDI KOCBEK

Kdo je pozabil name, da bedim ob potu in na godalo pesem
pojem, ki ljubi refren beračev?

Kaj je v mojem pijanem romarstvu, da se oblačim v njegovo
široko haljo?

Kaj hoče od mene zvenenje zemlje v daljini, moj okus se
je vznemiril od zrelih jeder in tožnih semen.

Nič ne bom spraševal, da ne bom izgubil svojega brezglasnega
smeha in otroške pripravljenosti.

Vzel sem godalo v svoje roke, v srcu se je zganila bližina
daljin, hočem biti najmanjši med rožami in rastlinami, nemo
pojočimi.

Pojem pesem, ki je ne razumem, poznam jo kakor materine
prsi, le ustnice in srce se poznata v njej.

Pojem pesem, ki je samo moja, zveni kakor tisoč curkov
pod nočno nebo.

Njo nosim v njej, neizrekljivo, brezmadežno ljubezen človeka
do življenja, do bitnosti, do večnosti.

Omamljen in razvnet sem od nje, nikdar več ne bom pomirjen
božal domače ognjišče in prosil pravljič.

Nič ni trdnega in zadostnega, roke sem razširil na sever in
na jug, obenem sem se zazrl na vzhod in na zahod.

Vleče me na vse kraje zemlje in nad vse globine morja,
izgubil sem čut mirnega gospodarja, stoječega na pragu.

Sklonjen sem naprej kakor pilot ali orač, živim, ker mi zrak
ob sencih in v laseh zveni.

Nič mi ni ljubša soba od drevesa pod oknom, nič raje ne
gledam človeka od ponižane živali.

Vsak dan ogromno prehodim in ogromno pozabim, vse ostane
v meni kakor v rodovitni zemlji.

Poznam jelke in oljke, kaktuse in mah, rdeče kamenje in
šumljajoče vode v skriti deželi.

Nič se ne more skriti pred menoj, najtišje srne tekajo pred
menoj in najglasnejši slapovi se mi bližajo.

Rumene solnčne rože se dvigajo, vinske trte cvet sanja in
lotosi se prilepljajo ob čoln.

Grem mimo cvetočega trna in tropskih rož, grem in se ne ustavim, znamenje je stopnica navzgor.

Hodim kakor pozabljen vojak, vedno zvest prisegi, hodim kakor davni vitez v sveto deželo.

Hodim skozi vasi, polne otrok, skozi večerne igre deklic, hodim skozi mesta, polna kanalov in ozkih ulic, hodim skozi cerkve, kjer sveče gore in ministranti v čistosti gorijo.

Hodim skozi dvorane, svetle in mračne, po stopnicah in balkonih, po predorih in hodnikih, po sobah, kjer palme rastejo.

Hodim skozi arkade, kjer v somraku rdeča svila drhti in se me dlani dotikajo, hodim mimo pastirskih ognjev in skozi petje fantov na vasi.

Hodim ob rekah in jezerih, po krovih in mostovih, ob obalah morij, zamolklo bučečih.

Hodim po pristaniščih vseh oceanov, med žerjavi in pojočimi stroji, med plečatimi težaki in bledimi dekleti.

Hodim med harmonikami in pogrebi, med nevihtami in snežnimi planinami, ponoči in podnevi.

Nikdar ni konca poti, nikdar ni konca strasti, moja ledja so opasana in v noči sanjam o iskanju biserov.

Zvest sem čuječnosti v srce vsajeni, blizu sem solncu, luni in svetovom, vodam in vetru zorečemu.

Vsak dan ogromno prehodim in ogromno pozabim, vse ostane v meni kakor v rodovitni zemlji.

Vse gre skozi moje oči, rdeče obrobljene od vročice, truden odpiram svoje kamre in brezobličnost ugnetam kakor otrok glino sredi ceste.

Vse se prepleta in spaja, vse podobe si hite nasproti, v objemu se onesveščajo kakor noseče žene.

Vse hitrosti in barvitosti umirajo od teže, vonji in slutnje se razpolavljajo od zrelosti.

Ne razločim več sanj od resničnosti, kadar natakam vino, natakam svojo kri.

Srečen sem v veliki zvestobi, kakor velblod sredi puščave, ali galeb nad širnim morjem.

Moja kri je v stepah pomešana in v samotnih katedralah posvečena, v pristaniščih zakleta in pod drevesi očiščena.

Pojem pesem iz nje, ki gre od mesta do mesta, od človeka do človeka, in udarjam s cimballi glasnimi.

Pojem pesem, ki teče v daljavo, zaliva svet in ga umiva, kakor otrok umazano steklo.

Pojem pesem, ki je nikdo ne razume in ne ulovi, pojem pesem samemu sebi in svojemu romarskemu življenju.

POLJANA

PREKMURSKI MOTIV — MIHAEL KRANJEC

Pravil mi je, da se je marsikaj spremenilo. Da ni več tistih ljudi, da pa so prišli drugi, Slovenci, celo tam od Lepoglave in sam Bog vedi odkod še vse. Tudi jegnjedov ni več okoli poljane, okoli gosposkega, in ne topolov. Da so zvečine že njive povsod, kjer so bili še pred kratkim prostrani in močvirni travniki, kjer je šerjé rastlo skoraj do pojasa, cmudje in rakita. Zdaj poleti žito valovi v vetru kakor nedogledno morje in v prvo jesen hajdina cvete. Marof da je sicer ostal, pa nima več tistega čara v sebi, tiste skrivnosti kot nekda: dolga hiša na poljani, sanjajoča v večerno nebo in v jutranje zarje. Troje jegnjedov je stalo pred hišo in nekaj ob cesti. Komaj da še štrk vzgaja mlade nad hišo v poletje in jih vodi na sprehod v prve avgustove dni po poljani. Po jegnjedih (zdaj so goli na jesen) se skriva dvoje gnezd, sračje in eno vranje. Ko je drevje zeleno, sta skriti v vejevju, da naselniški paglavci ne odnesejo mladih. — Zdaj samo vrane posedajo po vrhovih, kovrani, in zro po ravnini in kakor da čakajo daljnje pomladi.

Tako mi je pripovedoval stric Joška báči, počasi in mrtvo, kakor je vedno govoril zadnje čase, brez volje in brez zanimanja, ko me je prevažal na starem koleslju po umazani, sivi cesti, po kolnikih med njivami in orumenelimi travniki

»Naši?« se je ozrl po meni. »Kakor vedno. Stara se krega podnevi, zvečer poseda pri peči. Nančka gospodinji. Fant pa pohajkuje. Bog je udaril med nas in smo se razkropili. Kdor pa je ostal, se sam sebi čudi: čemu in zakaj.« Toliko mi je povedal Joška báči. »Sicer pa boš videl in spoznal,« je dejal in švrknil kobilu. Pravil mi je o njej, da je že dvakrat skotila, da so prvega cuzeka prodali, tega pa so pustili za pleme.

In tako sem v tistih dneh spoznal in videl vse življenje na marofu — seve, kolikor ga je mogoče spoznati v dveh dneh. Ko sem odhajal, me niso ustavljali, videl sem pa, da bi bili radi, da ostanem. Saj pa v resnici nisem govoril z Jančijem že dve leti, kar je končno dolgo, zlasti, ker sva bila prej vsak dan skupaj. Pa to je bilo v mestu in dasi je obljubil, da mi bo pisal vsaj vsak mesec, tega ni storil, še enega pisma mi ni poslal. In tako sem tudi jaz prenehal s pisanjem. Morda se je čudil prvi trenutek, ko sva se zdaj po dveh

letih nenadoma srečala. Zdelo se mi je, da se je nekoliko vznemiril. Videl sem pa tudi, da si je prav tedaj zaželel, da ostanem dalj časa. »Potem te ne bom več ustavljal,« se je nasmehnil.

»Čigavega otroka pa pestuješ?« sem ga vprašal, ko sem stopal s koleslja.

»Svojega,« se je spet nasmehnil nerazumljivo.

»A—?« sem se začudil in ga gledal. Dvignil je pogled, kakor da hoče razbrati moje misli.

»Svojega,« je poudaril in se ozrl po Jošku. »Kaj se čudiš? Zakaj pa ne bi mogel svojega otroka pestovati?«

In tako sem po malem spoznaval, kolikor je mogoče spoznati in dojeti življenje. Takole, kakor voda teče; kar je na površju, lahko vidiš. V globino ne moreš. In morda je tam največ skrivnosti. — In potem so me vsi hoteli imeti k sebi in so se skoraj sprli zame.

»Pojdi,« mi je dejal Joška bači. »Videl boš ljudi, kakor so ljudje — vsakdanji in dolgočasni na prvi pogled.« In nato me je vodil po hlevih. Nekoč je tako razkazoval lepo govedo po hlevu — takrat je bil še pastir in je pasel čredo. Ko se je pripeljal gospod z belci in v črni bleščeči kočiji, ga je vodil po snažnih hlevih in mu z zanosom pripovedoval. Po štirideset juncev je stalo ob dolgih jasliah in prav toliko telic in konjev. Vsa ta čreda je vse poletje preležala zunaj in se pasla po prostranih travnikih. Pasel je konje, kakor je prva trava pognala spomladi in dokler ni zapadel sneg v pozno jesen. Vse leto samo pri živalih, podnevi in ponoči. Svojega konja je imel, da je laže pasel. Ta konj mu je še zdaj ostal, ko ni več črede. Pa kakor bi žaloval. Ni v njem razigranosti. Komaj da še posluša žvižg, kadar ga v poletno jutro kliče s paše. — Zdaj niso več tisti časi in kakor da celo konj to občuti. Kadar je privedel v jesen čredo na grofovski dom, je dobil lepo napitnino. Ko je bil še mlad, je za tisto napitnino po tri dneve popival s cigani in se za tiste tri dni zaljubil do blaznosti v mlado ciganko. — Kjer so bili tedaj konji in govedo, so vse prezidali in porazdelili. In v globokih, mračnih luknjah bivajo naselniki. Otroci se igrajo ob deževnih dneh na prostranem postinju. Poleti hodijo ribe loviti po jarkih, kjer odtekajo Murice. Navadili so se plesti košare in izice, še celo s sakom si upajo po vodah. Poleti hodijo nabirat maline k cesti in črešnje in se kregajo z našimi, kakor da je drevje njihovo. V jesen kradejo koruzo in krompir po Selskem in po Gredah. Pozimi hodijo poldrugo uro daleč v šolo; sicer redno odhajajo, pa so komaj po dva dni na teden v šoli.

Dekleta pozimi šivajo in morda sanjajo na daljno domovino, mogoče o fantu. Zdaj se starajo tu v pričakovanju, komaj da se vsaka tretja poroči. Ko se naveličajo življenja in samote, odhajajo v svet in se ne vračajo nikoli. Tonejo v svetu in še spomina ne ostane za njimi. Zgodilo pa se je, da se je ena od njih vrnila — umirat. Prišla je vsa bolna in izmučena — v nadlego staršem. Mati je tarnala, pa ne, ker je otrok nesrečen, temveč, ker je prišla nadlogo delat. Ko bi lahko v svetu umrla. Morda je to sama občutila in je zato čudovito tiho trpela. Ni ne prosila ničesar, niti ni hotela vzeti. Komaj, da jo je Nančka prisilila vsak dan, da je jedla. Morala je biti silno dober otrok, zakaj silno lepa

je bila na mrtvaškem odru. Da jo je šel tudi on gledat. Nekam čudno se je smehljala. — Eden od prišlih je šel. Drugi zopet se je povrnil in se na sam veliki petek obesil; na pokopališču pod staro vrbo. Tri dni je bil velik vihar in se šele polegel, ko so ga našli. Kako bi se mogel vživeti v to čudno življenje, povsem drugačno od prejšnjega. Nekateri so začeli zahajati v gostilno ob cesti in so se tam družili z vagabundi in tihotapci. Končno ni bilo nič čudnega, če je šestnajstletno dekletce porodilo otroka.

»Prekleta je naše življenje,« je dejal Joška bači. »Kdor je vržen vanj, plavaj, dokler ne utoneš. — Da boš vedel, kje je on zdaj doma!« in me je potisnil v prostorno in prav tako mračno sobo. In še preden sem mogel razbrati v mraku obraze, sem vedel, da je ta ,on' — Janči.

»Poglej, Kristina,« je dejal Janči nekam trpko mehko. »Moj prijatelj je prišel; saj ga poznaš?«

Ponudila mi je roko in je pristavila stol, tiho in skromno.

»Saj bi vas poznala, če bi vas srečala na cesti,« je govorila še tiše in skromneje. »Skoraj vsak dan mi je pripovedoval o vas. O tistem vajinem življenju mi je pravil, o življenju v mestu. Rekla sem mu, naj vas povabi sem, tako za teden dni vsaj ali pa za dva. Pa ni hotel. Dejal je, da ne more, ker bi vas motil. Vi ste zdaj v drugem življenju. In da ste že pozabili nanj. Tudi pisati ni hotel, dasi sem mu vedno prigovarjala. — Zdaj ga spet pregovarjam, da bi šel v mesto in dovršil študije. Saj je že skoraj zdrav.«

»Ah, Kristina, saj sem ti rekel, da letos ostanem doma. Drugo leto, ko bo otrok že večji, tedaj lahko grem. Takrat bo že hodil in ti boš lahko delala. Pomisli,« mi je razlagal. »V dveh letih dokončam in potem se poročiva. K sebi jo vzamem v mesto. Tam bomo začeli lepše živeti. Dvoje svetlih sobic najamem — za nas bo dovolj — in to življenje bo samo kot sen. In tedaj ne bova več tako živela, v spotiko in v nadlego ljudem. Pravo življenje bova začela in naju ne bo sram pred svetom.«

»Potem še jaz pridem k vama,« je dejal Joška bači z nekim ironičnim nasmehom. »V resnici, tam bo vse drugačno življenje. — Ampak, ti mu ničesar ne pripravlja,« je branil njej. »Prišel je pravzaprav k nam. Pripeljal sem ga, da vidi svet. In Nančka bi bila huda, če bi pri vas ostajal. Sicer pa, saj še itak pride,« me je potegnil. »Pojdi!«

Zunaj se je ustavil in se obrnil do mene.

»Kaj praviš?«

»K čemu?«

»K čemu! K temu —.«

»Ne vem. Ne razumem ničesar. Vsaj tako se mi zdi.«

»Jaz tudi ne razumem in je sploh nemogoče razumeti. Mogoče, da je vse tako enostavno, tako vsakdanje in jaz le pregloboko iščem. — Rekel ji je nekoč, da jo poroči. Menda je bilo spomladi, pa ni hotela. Ne vem, zakaj ne. Ko ga je tako zavrnila, je odšel s cigani. Teden dni se je z njimi klatil. Nato se je vrnil ves zmučen in brez vsakega smisla. Pa to je bilo že v drugo, da je pobegnil. Prvikrat je takoj, ko se je vrnil iz mesta, in smo mislili, da se

nikoli več ne vrne. Pa se je. Zdaj vem, če bi še kdaj pobegnil, da se bo vsakokrat vrnil. Kje je hodil, ne vem. Niti z besedico ni povedal. Tako tih je bil, kot da se ni nič posebnega zgodilo. Nato mu je Fery poslal denar iz Amerike. In kaj je storil? Poslal mu je nazaj ves tisti denar. Nekaj sto dolarjev. Ali to razumeš?»

»Ne.«

»Jaz tudi ne. In nihče. On pa povedati noče.«

Poznal sem jih že vse od prej. Tako 'staro', Nančko, 'njega', 'njo' in 'onega'. Vsak je bil zase svet, s svojim spoznanjem in s svojo voljo. Meje tega sveta ni smel nihče prestopiti. In zato so živeli vsak na svoj način in ni dajal nihče nikomur odgovora za to svoje življenje. Ko so odhajali v svet (dva sta že šla) so šli trpko in tiho in se niso nikoli več vračali, kakor da so pozabili na poljane, na dom.

»Dolgo te že ni bilo pri nas,« je dejala na večer mati. Čudno so se odražale poteze na njenem obrazu ob svitu petrolejke. V njih je bil komaj spomin na prejšnje življenje in še ta tako neizrazit. Spominjam se, da je bila pred leti še veliko gibčnejša, da je tedaj bilo v njej življenje, ki mu zdaj ni bilo več sledu. Še celo v očeh ni bilo več tistega ognja, tiste živahnosti, tiste mikavnosti.

»Z Jančijem te ne bova več dočakala,« je dejala in se ozrla po njem. »Čakal te je vsak dan. Mislila sem, da si pozabil nanj. Zdaj pa se vendar tako drži, kot da mu ni prav, da si prišel.« Jančija je imela rada. Pripovedoval mi je še v mestu o tej njeni ljubezni. Da je samo njega s čudno ljubeznijo ljubila, ko do drugih ni imela niti besedice. Čutili so to njeno pristransko ljubezen do njega, pa mu niso bili nevoščljivi. Morda so čutili, da je med vsemi najbolj potreben ljubezni. Pravil mi je nekoč, da mu je ta ljubezen nekam neprijetna in ga odbija. Ona je to tudi občutila in mu ni nikoli kazala naravnost. Nasprotno, človek bi mislil, da ga zaničuje. V tem je bila občutljiva in ji je bilo hudo, da njemu ni do te ljubezni. Ni bila, kakor so druge matere in vendar se je včasih nekaj globokega vzbudilo v njej, nekaj lepega. Samo enkrat mu je to v pismu omenila. »... in če jih ne ljubim, jih zato ne, ker niso ljubezni potrebni; ti si je pa potreben. Oni me bodo sicer morda obsojali, pa to nič ne de. Ne bi bilo lepo, da jim hlinim.« — Kot otrok sem marsikaj slišal o njej. Prva leta po vojni je čudno živela. Mož je menda kje blodil po ruskih poljanah, če je še živel (pisal ni nikoli), ona pa je hodila z vojaki. Tedaj se je otrokom odtujila in še tisto malo spoštovanja, ki so ga prej imeli do nje, so zgubili. Bila je tujka v hiši, ki je sicer ukazovala, ki je pa nihče ni ubogal. Katica, ki je tedaj tudi hodila z njo z vojaki, se je slučajno poročila v Prek in se ni več vrnila. Vzela je bogatega starca. Ni se vračala in je nihče ni pogrešal. Kakor da ni nikoli živela na tem domu. Na njeno mesto je stopila Nančka in gospodinjala. Bila je najmlajša med njimi, čuden otrok, nikomur podobna: tiha pesem poljane, jesenske sanje...

Ko sva bila sama z Nančko, mi je priznala, da je nekoč ljubila. Skoraj otrok je še bila, ko komaj človek zasanja o širnem svetu, ko se mu duša

nenadoma vznemiri. Pri učiteljevih v vasi je bil mlad dijak... In kaj bi —. Še pozdrava ji ni poslal nikoli.

»In koga zdaj ljubiš?«

Ozrla se je name z začudenjem in kakor da ne more razumeti. Nato je zardela in šla. Spomnil sem se ob tej priliki Jančijevih besed:

»Mi smo čudni otroci. Zrastli smo brez materine ljubezni. In zato je iščemo drugod. In če jo kateri najde, bo nesrečen, ker je to naša usoda.«

Stregla je bolnim po stanovanjih v dolgem hlevu. Bila je prijateljica dekletom, med otroci otrok.

»Povej, ali je svet lep?« mi je rekla.

»Ne vem,« sem se začudil.

»Morda je lep,« si je sama odgovarjala. »Pa je naša jesen lepša. V svetu človek samo lepše sanja in hitreje živi.«

»Kakšne pa so tu sanje?«

»Ne vem,« je dejala zamišljeno. »Dolge kakor ta ravnina. Prav tako enolične in trpke. Pomisli, nekoč sem sanjala, da bom šla v mesto. Takrat je še Janči bil tam. Ampak, saj je smešno. Skoraj se sramujem tistih sanj. Povej, ali se je kdaj zgodilo, da je prišel mladi fant, bledega obraza, sanjavih oči in otel — recimo lepo kraljično iz samote in jo odvedel v širni svet?«

»Zakaj to?«

»Saj je smešno. Že tedaj nisem verjela, ko sem čitala. To so samo lepe sanje. Tako v pozna jesenska jutra. — Pa jaz ne bi živela v svetu. Nekoč, še kot otrok sem šla z očetom v Prek, k sorodnikom ali kam že. Pa je naneslo, da bi tam morala spati. In veš, kaj sem storila? Ko je solnce zašlo, sem pobegnila. Še ene noči nisem mogla tam spati. Kako bi tedaj mogla živeti v svetu.«

Stara mi je pripovedovala o Feriju. Njega se ne spominjam dobro. Ni ga bilo skoraj nikoli doma in kadar se je vrnil, je komaj nekaj dni ostal. Nato se je zgodilo ono med njim in Jančijem. Kaj je vse bilo, ne ve natančno. Spor pa je nastal zaradi Kristine. Tako na tihem, da skoraj nihče ni vedel. Počasi je vrelo. Nato je Janči kar naenkrat pobegnil. Vse leto ga ni bilo. Ko se je vrnil, je našel Kristino z otrokom. Ferija več ni bilo in tako je moral brez vsega priznati otroka za svojega. Dva dni je bil ves zmešan in nihče ni mogel z njim govoriti. Tudi tedaj je pobegnil, pa se je za teden dni vrnil. Prišel je ves drugačen, ves spremenjen. Vzljubil je otroka in od tedaj ga skoraj ni nikoli doma. Zdaj se ves dan igra z otrokom in nikamor ne hodi. Ferija od tedaj ni bilo več. Pisal je materi pismo, naj prosi Jančija, da mu odpusti. Kaj, že ve Janči sam in naj mu potem odgovori. Nato je poslal (namreč iz Amerike, kamor je odšel) lepo vsoto dolarjev Jančiju za otroka. On pa je odposlal denar. Zakaj, tega ni mogla razumeti. Slutila pa je, da se je nekaj moralo med njima zgoditi. Od takrat je Janči v resnici ves drugačen. Boji se, da bi prej umrl, preden ona razdeli posestvo med nje in tako ne bi mogel ničesar zapustiti otroku. Sicer tega ne kaže, da pa ona ve, in mu bo tudi zapustila primerno, pa tako, da ne bo ničesar vedel o tem. Končno otrok



VALENTIN METZINGER: KRISTUS IZROČA KLJUČE SV. PETRU.
(Olje na platno. Kat. št. 29)

ni ničesar kriv. Tista dva večera smo dolgo posedali. Besed ni zmanjkalo. Pripovedoval sem jim na vprašanja o tujini in oni so sanjali. In tiste trenutke je oživel vse, kar je bilo lepega. Odnekod se je dvignila mladost. Prišli so kraji, daljni in lepi. — Nato se je razživel Joška bači in pripovedoval. O svojem življenju po ogrskih pustah, po mestih. Da je bil med honvédskega husárji. Stotnik ali kaj. Kot sem razumel iz neke opazke 'stare', so ga menda odslovili zaradi nekega škandala. Da je znal izvrstno jahati, mi je dokazal podnevi na svojem konju. Vodil ga je vsako jutro na zračenje, kot je dejal. Objahal je ob takih sprehodih vso poljano, skoraj do vasi. Med ljudi ni šel, ker so navadno govorili, da prihaja husar. Nekoč je pozabil, da ni več honvéd in je odjahal v vas na proščenje in na cigansko muziko v gostilno. Prišli so tudi trije njegovi kameradje, prav tako nekoč honvedje, in s temi je razbil pol steklenic in kozarcev, razgnal ljudi in si dal igrati od ciganov v pozno noč. Pel je halgató in ni hotel domov. Šele v jutro se je vrnil.

Pa vse to je daleč in ne bo nikoli več tako. Več ni lepote ne radosti. Zdaj življenje nima več smisla. Nekoč bi se bil skoraj ustrelil zaradi mlade grofice. — Ko sva bila pozneje sama, mi je pokazal njeno sliko. Bila je mlada Magjarka, z okroglim obrazom, in s čudovitimi očmi. Povrhu še razkošno oblečena. Pa tudi on je bil fant kot honvéd. Črni brki, nad ustnicami v tenki črti, bleščeči polšem, s čopom, nekoliko nad desnim ušesom, gladka bluza. Zdaj pa je nosil umazan, strgan površnik, razpeto srajco in na glavo poveznjen klobuk. Brki so se povisili in po bradi se je razrastlo nemarno obraščanje. Tudi v očeh ni bilo več ognja in lica so upadla.

»Zdaj sem samo Joška bači,« se je nasmehnil. In trpkost se mu je razvlekla ob ustnicah. »Ne vem, kaj me je tod zadržalo. Morda naša polja,« se je zresnil. »Travniki in jegnjedi, spomini na mladost; — kdo ve.«

Zvečer me je Nančka ustavila; ko sem odhajal spat.

»Jutri greš?« je dejala.

»Čakajo me doma. Že tako sem predolgo.«

»In boš pozabil na nas.« Vedel sem, da je hotela reči: name boš pozabil.

»Na tebe?« Z nekim trpkim občutjem sem prijel za njeno roko. Vzdrhtela je, pa ni umaknila. Bila je kakor majhen otrok, ki bi se rad stisnil h komu, pa nikogar ni. Kako je to čudovito, kadar otroci sanjajo o svetu, ki ga ni, ker ne more biti.

»Rada bi govorila s tabo, preden odideš,« je dejala. »Povej, prideš zvečer? Počakam te. V pojeti.«

Takrat niti pomišljal nisem in bi tudi ne mogel. Preveč so prosile njene oči.

»Pridem,« sem dejal.

»Ko naši pospijo. —«

Nato je odstopila, ko je prišel Janči. Kakor da se ni nič zgodilo, se je smehljala.

»Da mi je ne pohujšaj,« je dejal dobrodušno.

»Lahko noč,« je želela. V njenih očeh se je nekaj utrnulo, nekaj lepega, tiha želja. »Pridi, kakor si obljudil. Čakala bom.«

»Kako si dejal?« sem vprašal Jančija, ko me je vodil po prostranem hlevu preko tramov. Hodil je varno in brezskrbno v temi in niti pazil ni.

»Ljubi te —« je dejal po kratkem presledku.

»Kaj vendar misliš!«

»Res je. Mi smo hvaležni za vsako prijazno besedo, predvsem ona. Tih otrok je, ki je komaj zasanjal o življenju, tako na tihem pa občutil vso grozno resnico, kakor jaz. In zato živimo naglo in polno. Vse to, kar bi lahko tako pomalem živeli trideset let, se je strnilo v kratek čas. Kar je lepega, je ostalo: ostale so vse sanje, vse hrepenenje, tiha ljubezen, nikdar užita. Kos te ravnine smo, te jesenske monotone trpkosti; ko sami ne vemo, odkod in čemu. Komaj zasanjamo, tik pred spoznanjem ugasnemo. Otroci te poljane, vsi: moja mati morda je hotela ujeti begotni trenutek sreče; zdaj misli nanj, na lepo, nikdar doseženo misel. Katica v Preku; ni se še vrnila, pa bo prišla, da bo vsaj pred smrtjo videla polja, jegnjede; in Feri — tako med ropotom strojev posluša pesem naših polj, pesem žita, ko valovi v vetru, nekoč se mu bo zahotelo in se bo vrnil; Joška — kos teh orumenelih travnikov je, misel, ki se je vzela sam Bog vedi odkod. — Saj se sami ne razumemo in se ne bomo nikoli. Kako je to čudno, človek bi nekaj rad, pa sam ne ve, kaj je tisto. Išče vse življenje nemirno, ko pride do groba, spozna šele, da je tisto, kar je iskal, nedosegljivo, ker niti ni vedel natančno, kaj je hotel.«

Imel je že postlano, ker je navadno spal na senu, dočim je hodil Joška bači v hlev spat. Še ponjavo je prinesel, da nama ne bi bilo mrzlo. Nato je obmolknil. Obsedel je in se prekrižal, kakor otroci, na čelo, na prsa in na rameni. Molil je dolgo in nekam pokojno.

»Kaj moliš?« sem ga vprašal čez nekaj časa, ko je legel.

»Molil sem,« je dejal. »Kaj se ti čudno zdi? To ni nič tako nerazumljivega. Pomisli, vse tiste molitve, ki sem jih kot otrok znal, sem se znova naučil. Nančika mi jih je pravila in še nekaj drugih me je naučila. To je lepa, tiha pesem. Kadar molim, se vedno nečesa lepega spomnim, na mladost, na življenje, ki ga nikdar živel ne bom. Zdi se mi tedaj, da hodim po ravnini z romarji v mrkli jesenski dan, s pesmijo na ustnih:

,Hodmo spat, Boga zovat,
na božo pot, kde je Bog, kde je Marija sineka zibala.'

»Spremenil si se, Janči.«

»Misliš? — Mogoče. — Hotel sem samo obuditi v sebi mladost, vso tisto lepoto in veselje. —«

»In — —«

»Vse sem dosegel. Zdaj se radujem, da mi je Bog dal vsaj nekaj let življenja, da se radujem in občudujem njegovo lepoto. Zdaj se veselim slehernega dneva posebej. Spomladi vem za vsako gnezdo škrjancev v žitu in v travi, ob jarku v grmovju za slavce, za srake v Gornjem Logu in na Vodovicah. Grlice in golobe, hupkače in kukavice. Na Gradici za kokoškice. Vem, kje se

skrivajo zajci, dvoje lisičjih lukenj sem staknil. In vem, kam se hodi jelen iz Ormoškega past. Samo nekaj mesecev je, kar je sem zablodil. Ne bo dolgo. Ni mnogo miru. Štrkom, mladim in starim, sem navezal na vratove trak, da bom videl, če se isti vračajo. In koliko je še drugega življenja, ki ga človek niti ne more pregledati.«

»In na mesto se še kaj spominjaš?«

Bila sva skupaj v mestu. Študiral je, pa se je moral vrniti, ker mu je zdravnik svetoval. Da je bolje, če malo počaka in nato, ko bo zdrav, dalje študira. Tako mirno je takrat odhajal, da sem se čudil.

„Kaj ti ni hudo?“ sem vprašal. Ozrl se je nerazumljivo. Nato se je nasmehnil.

„Ne vem, zakaj bi mi bilo hudo. To je tako enostavno.“

Tako je zdaj pomolčal za trenutek. Nato je dejal povsem mirno in brez vsakega čuvstva:

»Ne. Pozabil sem na tisto življenje. In če se spomnim, se mi zdi, kakor bi slišal staro pesem, ki je neprijetna, ker ni nič novega v njej, nič mikavnega. Kadar me obidejo spomini, si odprem na strehi črep in gledam po poljani. Sam slonim in prisluškujem nočni skrivnostnosti. Pridi,« se je dvignil. »Da boš videl.« Opeko je potihem odmaknil, da je kakor okno zastrmelo v svet.

»Poglej,« je dejal in mi kazal. Pred nama je ležala prostrana ravan, vsa z mesečino obsijana. Jegnjeni so se povzpeli pod nebo kakor misel, ki je hotela poleteti bogvekam v samo nebo. Prosojna meglica je plavala po nebu, zastrla za en trenutek mesec. Oddaleč je prihajalo v rahlem odmevu šumenje Mure. Nerazločna in nerazumljiva pesem. Še oddalje je udarjalo v skrivnostnost noči lajanje psa. In na drugi strani so peli na vasi dečki. Samo rahel vzdih je zvenel prek poljane.

Eden kamen me teži,
gor na srci mi leži.
Al' nositi ga ne morem,
preložiti ga ne smem.

»Fantje pojó,« je dejal skoro sam zase. »V Čerensovcih, v Žižkih in pri vas v Poljani. Na Hotizo poleh,« je prešel v spomine, »sem hodil na proščenje. V lendavske gorice v bratvo. V Prek k Mariji Lovreti na romanje. In v Štrigovi sem po golih kolenih hodil okoli oltarja svetega Oremuša. Na Razkriž ob svetem Ivanu v poletje k dekletu. Kupil sem nama dva litra črešenj. Nato sem šel srečen domov, ona pa v krčmo plesat. Prav je imela, zakaj pa ne bi šla plesat. Zdaj me niti poznala ne bi, če bi me srečala. — Pa, ali nisi obljubil Nančki«, je nadaljeval, »da boš prišel?«

Začudil sem se in se vznemiril.

»Kako? — Ne grem —.« V meni je res vstala misel, ne samo, da ne morem, temveč tudi ne smem. Ne smem po vsem tistem, kar mi je povedal prej on sam. Njej bo morda hudo, toda pozabila bo. Pozneje bo spoznala, da je bilo prav, ko nisem prišel. Ne morem ji lagati, ker bi bilo prepodlo. Otroku, kot je ona. Ne, nikoli ne bi mogel v življenju lagati otrokom.

»Pojdi,« je dejal nežno. »Saj je otrok. — Imela bo vsaj lep spomin na nekaj. Pa najsi je ta spomin lažniv, lep je vendar. Človek je vedno v mislih ob njem. Zanj je resničen in mu daje življenja. Lažje je življenje, če vsaj nekaj imamo, na kar lahko mislimo z radostjo. Je sicer smešno, pa ne za nas, Nam varanje ni, kar vam, ker mi ne mislimo na bodočnost, samo sanjarimo o njej. In zato nismo varani. — Pojdi, ona je otrok, bolna in bo morda še samo pomlad doživela kakor jaz. — Ali ta čas ji bo več kot celih dvajset let. Ne misli na to, da jo boš varal, rajši misli na to, da jo osrečiš. — Govori ji o ljubezni, sploh o vsem, o čemer je kdaj sanjala, le nikogar ni bilo, ki bi ji na glas povedal.

»To je vendar greh —« sem občutil neko grozo.

»To ni greh —, in sploh stori zaradi mene. Sanje so tako lepe. In drugega itak nimamo v življenju kot sanje. Kje je resnica in do kam sega laž, ve sam Bog.«

In sem šel. Samo oddaleč sem še slišal odmev pesmi:

Eden kamen me teži ...

— — — — —

al' nositi ga ne morem
preložiti ga ne smem ...

Ko sem drugega jutra obstal pred hlevom, me je pozdravila Kristina. Povabila me je, naj vstopim. Ponudila mi je stol in sedla z otrokom nasproti meni.

»Veste,« je začela negotovo in se ozirala v mene. »Preden odidete, vam moram nekaj obrazložiti, da ne boste napačno razumeli in sodili. — Pravili so vam morda, da živi tako z mano —«

»So pravili —«

»In da je otrok njegov —«

»Tudi to so pravili —«

»In to ni resnica.«

»Ni resnica?« sem se začudil. »Saj mi je tudi sam pravil, da je njegov. Lagal vendar ne bo.«

»Lagal je. Otrok je Ferijev. Zgodilo se je, kakorkoli že. Bila sem podla. S Ferijem sem šla. Ko pa je Feri odšel in sem vedela, da se ne bo več vrnil, sem rekla, da je otrok njegov, Jančijev. Ni mislil, da bom tako nizka. Takrat je pobegnil. Ko se je vrnil, je bil ves izpremenjen. Prišel je in rekel, da je otrok njegov. In potem je prihajal vsak dan. Tako me je mučil. Morda nevede, pa mene je bolelo. Otroka ima res rad, kakor ga oče ne bi mogel imeti, ob meni je pa hladen. Kriva sem pred njim in zato mu ne upam pogledati v oči. Vi ste njegov prijatelj, recite mu, naj se vrne v mesto. Tako bom jaz zaživela mirno, ker ne bom čutila, da sem mu uničila življenje. On pa bo tam pozabil name in bo začel nanovo živeti. Tudi na otroka bo pozabil ...«

Takrat je vstopil Janči s smehljajem na ustnih. Vzel je otroka in ga poljubljal in otrok se je igral z njim. Ona pa nama je postregla z zajtrkom. Ko pa sem odhajal, sem se ozrl po njem.

»Razumem tvoj nauk.« Pogledal me je začudeno. »Vse vem.«

Pomislil je za trenutek, nato se je nasmehnil.

»Malo se kljub temu lahko motiš, to nič ne de.«

»Misliš?« Pa ni odgovoril. Šele, ko sem sedel na voz, da me Janči nekoliko odpelje, je dejal:

»Zaradi otroka ti še moram nekaj povedati. Da ne boš napačno mislil. Otrok ima pred sabo življenje. In ko ga bodo vprašali po očetu, bo lahko rekel: ta in ta je bil. In ne bo mu treba trpeti radi imena pred svetom. Pred svetom moraš imeti ime in moraš biti kakor hočejo ljudje. Samo to sem hotel — rešiti ga. In če bi bil tudi zdrav. Nase je treba pozabiti in ustvariti srečo za druge. Če mi nismo srečni, zakaj ne bi bili oni, ki za nami pridejo. In meni je tudi lažje. Tako se igram z otrokom in pozabljam nase. Samo to sem hotel. — Prihodnji mesec jo poročim in potem bo vse v redu...« — In nato se je smehljaj. Zdaj sem pač razumel ta zagonetni smehljaj.

Ko sem odhajal, so mi segali v roko, vsak s posebnim občutjem. Stara, da sem vendar prišel; Joška báči, da sem vsaj za en trenutek ustavil in pretrgal to monotono jesensko misel; Janči je mislil morda s trpkostjo. Samo nje ni bilo ob mojem odhodu — Nančke. In vendar sem želel, da ji sežem v roko, da ji pogledam v oči. V tiste oči, ki sem jim hotel lagati, ki sem jih pa vendar z usmiljenjem ljubil. Ljubil sem jih, kot otroške oči moreš ljubiti, kot jim ne moreš in ne smeš lagati —.

In vendar je ob mojem odhodu ni bilo. Da je šla v trgovino v vas, je dejala mati. Zdaj sem razumel njene sinočnje besede —.

»Ko bom odhajal, mi daš roko?«

Ozrla se je po meni, nato gledala po poljani, odeti v mesečino, pa ni odgovorila.

»In mi boš pisala v mesto —?«

Komaj za hip je odkimala.

»Ne —?«

Osupnil sem. Nikakor nisem pričakoval, da bo tako odgovorila. Nasprotno: mislil sem, da bo želela, da ji lažem.

»In zakaj ne boš pisala —?«

Tudi takrat ni takoj odgovorila.

»Ker nima pomena,« je dejala nato mrtvo in brez poudarka, kakor da je povedala nekaj zelo enostavnega.

»Kako —?«

»— Ker nima pomena,« je prav tako hladno ponovila. »Popotnik gre po poljani, mogoče je truden in žejen, mogoče željan besede. Stopi v dom ob cesti, posedi za trenutek, se okrepča, spregovori nekaj besed z domačimi, utrga

morda rožo v oknu in si jo smehlja se zatakne za klobuk —. Nato gre, ker je popotnik. Morda se tako mimogrede spomni na rože v oknih v domu na sredi poljane —, mogoče se celo nasmehne —. Pa se več nikdar ne vrne —, prav radi tega, ker je samo popotnik —. In ti si popotnik —. Jutri boš srečal veselejšo misel in se boš te otresel. Popotnik ne more potovati s samo eno mislijo —.

„In boš pozabila name?“

Nasmehnila se je trpko.

„Ne —. Tako ob večerih bom hodila po poljih — med jegnjedi — in bom sanjala. Zdaj je jesen — s to trpko, orumenelo mislijo in s tem bledim nebom — potem bo padel sneg; takrat je še misel preprostejša, ker se nebo in rav- nina strneta v objemu. In nato — nato bo — pomlad. Pomlad bo čudovita; — ko pride prvo solnce; veš prav natančno: zdaj se bodo vračali štrki, cvetje se bo dvignilo — rakita bo zelenela in jegnjedi — in nebo bo razkošno; vse to veš. Tiste zadnje misli pa ne moreš dojeti — ne smeš —.“

„Kako —?“ sem osupnil.

Gledala me je za trenutek, nato se je trpko nasmehnila, stisnila ustnice, da je dušila plač.

In v blesku mesečine sem tedaj videl, da je barva njenih lic strašno bolna...

Tako sem odhajal s trpkim spoznanjem: popotnik sem, ki je prišel mimo, spregovoril prijazno tri besede, se morda nasmehnil, zdaj pa grem in ne bom več prihajal. In vendar? Nisem bil nič več kot popotnik? Na popotnika pozabijo, ko zamre v polju; name ne bodo, vsaj ona ne —.

„Ko bo večer nad poljano, bom hodila med jegnjedi in sanjala.“

„O kom boš sanjala?“

„O tebi —.“

In zdaj je vendar ni bilo za slovo. Zato so bile moje misli čudno trpke. Rad bi še enkrat pogledal v njene oči, ki bodo sanjale o meni; o pomladi in o življenju. O meni, ki sem popotnik in se nikoli ne bom vrnil — o pomladi, ki bo tako blizu in vendar ne bo njej — cvetela.

Ko sva zavila z Jančijem na cesto, sem se ozrl: videl sem, da je stala na sredi poljane med jegnjedi, neznatna kot misel. Roko je dvignila k očem in zrla za vozom. Stala je morda za jegnjedom, da sem jo prav težko opazil. Pomahal sem ji v pozdrav. Povesila je roko in se obrnila. Šla je počasi in trudno; tako — sem mislil — bo hodila ob večerih med temi jegnjedi in mislila na popotnika, ki ga več ne bo, ker je pač popotnik; sanjala bo o pomladi, o življenju, ki ga doživela ne bo; ker ni moči dojeti zadnje misli.

Ko zdaj hodim po tistih kolnikih in cestah mimo polj, mimo jegnjedov in marofov, se spominjam njiju: Nančke — otroka in Jančija. Zdaj ju ni več in ostal je samo spomin. Trpek in žalosten. Pisal sem ji skoraj vsak teden, pa mi ni odgovarjala. Pisal sem njemu, pa tudi on je molčal. — Nisem razumel, pisal sem pa vendarle.

Tiste dni sem naletel na Joška bačija. Vozil se je iz mesta in ob sebi je imel triletnega otroka. Komaj me je še poznal. In ko me je spoznal, me je naložil na koleselj. In zavil je k židu. Tam pa sva vso noč praznovala snidenje. Otroka (Kristininega) je spravil spat k židinki, nama pa je stregla Ilonka do polnoči in po polnoči bradati žid sam. Privlekla sva cigane, da so nama igrali do jutra. »Zdaj sva sama, stara in jaz. In še ta otrok. K sebi sva ga vzela in se vsak dan prepirava. Samo zato, kateri bi ga imel. Saj pa je res lep otrok in priden. Meni pravi ,ata' in njej ,mama'. — Vozil sem ga s sabo, da kaj vidi po svetu. Stara zdaj že ne more čakati, kje hodim. Prekleta je tako življenje. Zdaj, ko imava tega otroka, je nekoliko lepše.«

Zjutraj so naju zvlekli na koleselj in pometli razbite steklenice. In nato sva pela po cesti:

»Még vagyunk a honvédi huszárok —
(Še smo honvédski husarji —)

Ne vem, ali sva pela v malodušju ali zaradi česa —. Čudno je vendarle vse to —.

F. S. FINŽGAR

FRANCE KOBLAR

In če še natančneje iščemo za epsko idejo, ki jo je hotel dati Finžgar svojemu romanu »Pod svobodnim solncem«, bomo odkrili poleg očiščujoče duhovne težnje in želje po lepem in dobrem krščanstvu tudi mnogo sodobnih narodnih nagibov. Šele zaradi narodnih teženj dobijo junaške dogodivščine svoj zmisel in namen. Istok govori zborujočim Slovenom in Antom: »Bratje! Kdo je zavezal vaši modrosti oči, da ste sprejeli v dar zemljô onstran Donave? Ali ni bila zemlja vaša in naša? Kdo je prvi pulil lan, kdo je prej pasel čredo? Rod Slovenov in Antov ali grabežljivi volk bizantinski?« (Zbr. spisi II. zv. str. 309). S takim poudarkom začenja dobivati zgodba svoj simbolni pomen in svojo vrednost za čas, ki je postajal ves nemiren v zadržani narodni bolečini.

Izza l. 1908 se je v precej jasnih obrisih začelo odgrinjati naše narodno vprašanje. Čim bolj se je čutil tuji pritisk, tem bolj je gnala naša odpornost vse sile v obrambeno delo, na mejo. Tedaj je mladina najrajši poslušala mehke Meškove tožbe — kakor nekoč Gregorčiča — in se je naslajala ob poetični alegoriji »Na poljani«, ali pa je iskala zadoščenja ob Cankarjevih šentflorjanskih zgodbah. Finžgar je stal, tedaj že mirna, reprezentativna avtoriteta, v sredi in pohitel najprej v mladinsko vzgojo. Začel je pisati zgodbe dijakom, jim dajal zdravja in volje. Najbolj je pokazal na njivo in vdovo, ki ne neha od dela in je prav v svojem majhnem, resničnem delu velika in nepremagljiva. »V mojem srcu se je pa rodila nova misel, nova želja: Da bi mi bilo dano,

dobiti iz srca te vdove vročino njene ljubezni do grude, in vzeti pridnost njenih prstov, pa bi vse to posejal križem po njivi, ki je premalo ljubljena in premalo spoštovana od lastnih otrok! Zakaj ta njiva je — domovina.» (Mentor 1910, str. 5.) Ta gregorčičevski vzgojni vzdih in davni simbol vdove in njive, izgovorjen bolj v zatišju, je Finžgar kmalu prekoval v glas svoje lastne volje, zakaj narodni problem mu je bil moška zadeva in zato ga je zgrabil sicer slovesno, a odkrito pogumno v obliki zgodovinske drame »Naša kri«.

V igri »Naša kri«, ki je izšla ob 100 letnici Ilirije, smo doslej navadno videli samo poudarek kmečke konservativnosti in trdnosti našega rodu, toda kljub temu, da je v nji debelo podčrtan stavek: »Grunt ima korenine do pekla in jaz ga bom užival,« je tu bolj utelešena višja in sodobnejša misel, prvič da je tudi kultura, če je tuja, narodu zoprna, ker se čuti svobodnega, živega samo v sebi in more graditi predvsem iz sebe, iz svoje neovirane tradicije na kvišku, drugič, da misel na popolno svobodo v narodu ni nikdar zamrla in da narod ne sme poznati malodušnosti, tudi če je okrog in okrog obdan od nasprotnikov. »Tujec je tujec! Sebe vidi, mar mu je naš blagor! Imamo skušnjo prej in slej,« pravi Borštnik prosvetljenemu Renardu, ki mu govori o izobrazbi in mu želi izobraženih mož, da bi dvignili uporno ljudstvo. Tedaj zraste v Miklavžu Borštniku, tej nagrmađeni gorenjski postavi, preroški pogum: »Naš rod so zatirali — od nekđaj — zatrli ga niso... Iz pepela teh rodov in iz krvi očetov, s katero pognojimo to grudo, vam požene kal zopet naš rod, in ta bo nekoč otresal jarem, ki je žulil očete. Pri Bogu, da bo!« Političen manifest, izrečen nekaj let pred svetovno vojno, so bile besede, ki jih govori odhajajoči tujec Renard: »Pride dan, ko ta vrli narod seže jugu v roke in se dvigne močan, kakor steber iz stiske in bede.« Tako je Finžgar v tej igri tudi glasnik vere v tisto domovinstvo, ki brez himen in službene vneme gleda svojo bodočnost v organski rasti in širokemu razmahu vseh svojih sil na svojih tleh, ker »grunt ima korenine do pekla«.

Od programatične narodne snovi v slovesni zgodovinski obleki se je vrnil Finžgar spet k sedanosti, v problem ljudstva samega; tedaj je bil dozorel, moder in bolj neposreden. Odslej ga zanima predvsem eno: človečnost. V povesti »Sama« (DS 1912) ga v boju med dobrim in zlim zadnjič zavede povestna učinkovitost, da preko mere podčrtava značaje in slučaje. Poslej postane skop z zgodbo, zamika se v vsakdanje intimnosti življenja, v njih lepoto pa tudi v njih krutost in njih tragiko. Slovesen je še od časa do časa, a skoraj nič več reprezentativen, nič ne manifestira: zdaj gleda in tehta. Tako je z odkritosrčnostjo, zaradi katere je vstalo mnogo napačnega pohujševanja, napisal »Deklo Ančko« (DS 1913), in je z odsekano usodnostjo nakazal ne moralo greha, ampak njegovo tragiko. Tako je tudi sredi gorja svetovne vojne v »Prerokovani« in »Bojih« (DS 1915—1917) poleg smrti in stradeža, ki ga je neprikrito opisal, pokazal s široko človeško dobrotnostjo na božjo stvarco, na nezakonskega otroka in mu priboril ljubezen in spoštovanje. Tu je od blizu sočutno pogledal svojega kmeta, kako se bori za zemljo in za dušo. Tedaj, ko je bila naša človečnost najbolj ponižana, stiska časa in jarem tujih go-

spodarjev najtežji, se je spet skril za podobo zgodovinske kronike in v nji upodabljal, kako se spolnjujejo nekdanja prerokovanja o obletanju sveta. Tako je v »Kroniki gospoda Urbana« iz srca iztisnil prizore resnične kmečke apokalipse — pokazal je razdejanje družine, krvavenje duše in umiranje Boga v ljudeh. »O, vojska, ti si delo hudiča, ki mu je ime Napuh in se piše Poželenje oči.« Ta »Kronika« ni več pripovedništvo samo na sebi, niti ne umetnost s to ali ono oblikovno usmerjenostjo, ampak gledanje, ki prodira v resničnost sveta, kjer sta čednost in grehota v vsej skrajnosti nerazumljivo sklenjeni. Vso strahotno mešanost življenja pa nam razgrinja sočutno oko samo zato, da jo vidimo drugače, kakor nam jo kaže surovo zunanje življenje.

Odslej je Finžgar v tehtanju čednosti in pregrehe našel modro razmerje in s tem segel v bistvo človeka. Čeprav je še najrajši ostal pri »zgodbi za ogledalo«, je v obeh svojih zadnjih ljudskih igrah, v »Verigi« in »Razvalini življenja« pokazal, kako se ljudske pregrehe zarode in kako strasti človeka zapeljejo, da se »spaci obraz njegovi duši in jo preslepe, da tava in išče v temi, kar ji je v pogubo, ne vidi pa velikih, rešnih ciljev, do katerih vodi pot ljubezni«. S temi zgodbami v obliki drame je pripravil kmečkemu racionalizmu popoln poraz. Materialističnemu racionalizmu je vse samo »denar in dota, lepo telesce, pa lepe oblekce in ime« (»Razvalina življenja«, str. 78) — vse to pa se razvali in se samo pokoplje. Te fabule niso več slučajne zgodbe, to so usodne vzročnosti, ki jih skriva življenje samo. V njih je spoznanje nereda, ki ga je treba sicer sprejeti kot življenja bridkost, a je tudi spoznanje, da je ta nered treba zdraviti, ne pospeševati. Življenje se sicer vije med usodo, neredom in zablodami in zato nad grehom ni človeške sodbe, zakaj razumevanje in odpuščanje krivice je višja človeška zrelost — toda nad vsem trpljenjem se mora vendarle videti prst, ki kaže kvišku, v svet absolutnih vrednot.

Na tej višini postane Finžgar še manj zgodben, je kratek, malobeseden, sam svoj. Zagrabi na široko, a ostane samo usoda — nad usodo vera in v nji odpoved. Ljudsko vzdušje, ki ga je poudarjal že od nekdanj s cerkvenostjo, — postane skoraj obredno. Taki sta njegovi zadnji, do skrajnosti preprosti povesti »Beli ženin« (KMD 1925) in »Strici« (Slov. večernice 1927).

II.

Ko smo v glavnih potezah označili Finžgarjevo pripovedno rast in v dokumentih človečnosti, kakršna mu je rastla iz lastnega in narodnega življenja, našli tudi vsebinski vzpon, se nismo mogli povsem ogniti literarnih vprašanj. Toda, ko hočemo spoznati umetniški razvoj Finžgarjevega pripovedništva, so nam ta vprašanja tembolj potrebna; zlasti bomo morali pogledati v usmerjenost prvotnega in kesnejšega »Doma in sveta« — saj je bil Finžgar poleg Medveda najznačilnejši dominsvetovec — pa tudi splošnega razmerja katoliške javnosti do književnosti se nam bo treba dotekniti.

Vsa ta vprašanja imajo zopet svoje korenine v devetdesetih letih. Iz njih nam je umljivo, da je bilo Finžgarjevo pojmovanje umetnikove naloge

tako in ne drugačno in da je bilo njegovo razmerje do snovi od nekdanj svojevrstno, ne samo trezno, ampak večkrat zavestna odpoved ali celo odklon od umetniške svobode. Iz nekaterih tedanjih literarnih programov se nam bo pokazalo, kako ideologija lahko zaustavlja razvoj umetnosti in koliko se zaradi nje more umetniška volja dvigniti do tvornosti.

Katoliški leposlovni list je hotel ustanoviti že Anton Mahnič, storil pa je to Frančišek Lampe, ker je spoznal veliko važnost leposlovja, in zato, da odvrne škodo, »katero delajo našemu narodu, zlasti mladini, nenravni, veri neprijazni leposlovni spisi« (Ob desetletnici. DS 1897, str. 766). Lampetovo leposlovje je šlo deset let skromno in tiho mimo Mahniča; mlado rastlinje in njegov vrtnar nista prenesla ostre burje »Rim. katolika«; urednik je svoj skromni vrtič rajši pridno zalival, grel z ljubeznijo in skrbjo, namesto razvnemal s kritiko in programi. Čakal je razvoja. Celo o Mahničevem listu je spregovoril šele, ko je prenehal izhajati (DS 1897, str. 125); tedaj je celo odločno poudaril svojo nezavisnost in opredeljenost nasproti njemu, češ, da »Doma in sveta« ni ustanovil Mahnič, ampak »katoliški duh« na Slovenskem, in da bi se bil začel boj proti slovstvenemu liberalizmu tudi brez Mahniča, ker je bil potreben (istotam). Tudi ločitev mladih sotrudnikov se ni kmalu izvedla. A. Medved, ki sodeluje pri »Lj. Zvonu«, se l. 1892, ko hoče izdati svoje epske pesmi, opravičuje Lampetu: »Popolnoma se tudi jaz nisem odcepil [od Zvona], tem manj, ker se mi je od uredništva dala garancija (katero sem zahteval), da kaj sličnega ne izide nikdar več kot 4000 let. Delal sem, lahko rečem, iz blagega namena za »Zvon«, da bi imel kdaj pri njem besedo in lahko odganjal slabe strani iz njega.« (A. Medved v pismih. DS 1914, str. 130.)

Toda čimbolj je Lampetov list rasel in čimbolj se je slovstveno in javno življenje ločilo in čistilo, tembolj je prihajal čas, da urednik svoje praktične osnove o »lepem in dobrem« pove tudi programatično. Leposlovna umetnost dokaj skromne snovne istinitosti, povečini zgodovinsko in narodopisne lepote nališpanosti, krščanske dobrotnosti in poučne moralne dopustnosti je iz prvotne narodno pedagoške, prav za prav varstvene naloge »Doma in sveta«, rastla v organizem, ki je vzbujal gibanje zunaj sebe in proti sebi. Nastop novih slovstvenih struj, klic mladine in nazadnjaški odpor na lastni strani je zahteval odločne besede o nalogah katoliškega leposlovnega lista; treba je bilo spregovoriti zlasti o estetiki, po kateri naj se ravnaajo katoliški pisatelji.

Ta programni vozle je zelo očiten od desetletnice »Doma in sveta« do Lampetove smrti.

Fr. Lampe je postavil svoj program (DS 1896) na petero točk, ki so deloma osebnega, deloma splošnega značaja. Prva točka vzpodbuja urednika samega: trpi in vztrajaj kljub vsem zaprekam, zakaj vsak omikan narod potrebuje leposlovja. Drugo je načelo urejevanja: resnica in nraavnost v lepi obliki; resnica je verska resnica. Ta resnica naj se kaže v življenju, ki ga upodablja leposlovje, »življenje kot zrcalo resnice... istinito in umevno in lepo«. Tretja točka odkriva namen vsega dela. List hoče dokazati ljubezen do naroda, hoče biti izraz srčne želje do neprestanega napredka vsega

Slovenstva. Četrta točka programa je tudi gojitev umetnosti, ki je »bistven del narodovega duševnega življenja in napredovanja«. V zadnji točki je urednikova kratka izjava, da hoče biti v osebnih zadevah obziren in odpustljiv, kljub temu, da mu radi tega očitajo neodločnost in mlačnost.

Estetsko važna in odločilna je bila druga točka tega programa, zato jo je urednik obširneje obrazložil in utemeljil. Idejni okvir: krščansko dogmatiko in moralko je obrnil v krščansko življenjsko sproščenost, češ, da kristjanu vera ni ovira in breme, pa tudi ne zunanost, ampak mu je luč, prižgana v človeškem srcu od Boga; kristjan spoznava in doumeva življenje v vseh mnogoličnostih, predvsem pa najde v svoji veri, v nauku Boga-človeka bogat zaklad, iz katerega zajema njegovo srce hrane za najlepšo ljubezen, božjo ljubezen. Vir njegovega ustvarjanja je življenje. Od življenja se umetnik ne sme odmakniti in mora opisovati dobro in zlo, toda slovstvo mora biti nravno, da se jasno spozna, kaj je nravno dobro, kaj slabo. Prav tu je čutil urednik sam največjo dejansko oviro svojega lista, ne toliko v sebi kot v svoji okolici. Snov mu je rada uhajala preko pedagoških mej in mnogi je niso prenesli. Odgovornost za snov, posebno ljubezensko, je težko nosil; kljub temu, da je branil objektivnost in raznoličnost življenja, so ga le boleli očitki, da duhovnik pohujšuje, in ta očitek mu je bil tako težak, da se mu je zdel to edini razlog, zaradi katerega bi utegnil kdaj list dati iz rok. Čutil je zaostalost tedanjega kulturnega pojmovanja, zato je poudaril, da prav duhovnik, ki skrbi za duše, bolje pozna ljudi in gleda mirneje in čisteje na življenje. In kakor da je videl katoliško umetnost najbolj varno izraženo v pisatelju duhovniku, se mu oglasi živa želja po duhovniškem pisatelju: »Da, duhovnik zna pisati in more pisati po resnici. Toda mi Slovenci smo v mnogih ozirih skoraj otroški, tako tudi v tem. V drugih narodih so mnogi duhovniki izvrstni umetniki, pesniki, romanopisci, in katoliška inteligenca jim je hvaležna. Tako pa ni pri Slovencih. No, to zavest imamo: Reci kdo, kar hoče o naših spisih, v istini niso mogli biti nobeni nedolžni duši v spotiko: krepost hvalimo, greh grajamo, a s sveta ga spraviti ne moremo, torej tudi ne prezirati v spisih. (DS 1896, str. 62.)

Usmerjenost leposlovja v »Domu in svetu«: resnica in nравnost v lepi obliki, je dobila še točnejšo opredelitev, ko je urednik moral naslednje leto braniti Jakličevega »Sina« in celo Debevčeve »Vzore in boje« proti »Slov. Narodu« (SN št. 292). Tu je Lampe ločil materialistično tendenčnost romana »V krvi« od realistične snovi in vzgojnega namena dominsvetovskih spisov, ker greh je na svetu bil in bo, in zato ga mora omenjati in celo opisovati tudi knjiga. Toda nikdar ga ne sme opisovati tako, da bi opisovanje koga v greh vabilo; knjiga ga ne sme nikdar zagovarjati ali olepšavati (DS 1897, str. 61). Isto leto brani Lampe krščanstvo proti Aškerčevemu humanizmu: »Kristjan ni suženj, ni avtomat in marioneta, pa tudi ni veternejak, ki se suče za dobičkom, ali za novimi modernimi nazori; ni napihnjenec, ki bi svojo pamet bolj čislal nego božje razodetje; ni veseljak, ki bi hotel uživati slasti tega sveta; ni mož, kateremu je edino pravo stališče humaniteta: kristjan je svobodoljuben, ker srce njegovo je prosto, saj ne pozna sile, pa tudi močno, ker ima neizčrpljivo

moč v svoji trdni veri, v neomahljivem prepričanju in zaupanju (DS 1897, str. 416).

Lampetova leposlovna smer, ki daje umetniku oblikovno možnost ne samo v mejah krščanske harmoničnosti, ampak še bolj v mejah idealistične vzgojnosti, budi vprašanje o razvoju te smeri, o njenem razmahu. Ob Lampetovi filozofski opredelitvi in njegovi osebni ljubezni do napredka je ostalo nedotaknjeno vprašanje o pogonu umetniškega oblikovanja, o umetniški nujnosti, ki si sama dela tokove in je krščanska najbolj v živem duhovnem središču. Življenjska neposrednost umetnosti se je zavestno preokrenila v pedagoški ideal; oblikovna svoboda, ki se je glasila, da se podajaj resnica in lepota »v najboljši obliki«, se je posplošila z vzgojo v klasicističnem idealizmu in idilični realistik, kakršno so prinašale tudi Lampetove ilustracije. To leposlovje v rokah filozofa in pedagoga je postalo bolj korektiv kot objektivna umetniška nujnost, bolj ideja in vzor in ne izraz tragike borečih se svetov — bilo je bolj varna ohranitev lepote kot njeno iskanje. Pri tem seveda ne smemo pozabiti na zgodovinsko dejstvo, da je šlo zlasti za to, da se proti naturalizmu postavijo nasprotni vrednote in da se življenje premakne v idealne smeri.

Toda kam je neposredno vodila literatura ideje in vzorov, se je takoj pokazalo, ko je »Dom in svet« začel pisati konkretno o literarnih vprašanjih in je E. Lampe obrnil želo proti naturalističnemu realizmu in še bolj proti novemu idealizmu, tako da je simbolizem in misticizem dosledno imenoval dekadenco. Čas je bil kajpak tako realističen in tradicionalno nezaupen, da mu je bil tudi mladi idealizem, iz katerega bi se bila najhitreje dvignila nova katoliška literatura, nevarna neurejenost duha; umetnost še ni mogla sama do besede, zato se je postavila pred njo filozofija, razum pred čuvstvo in tvorno domišljijo. Prav zato je E. Lampe, poznejši neizprosni nasprotnik vsake skrajnosti v literaturi, že tedaj svaril pred njo in priporočal v vsem umerjenost: »Kdor stoji na temelju idealizma, išče razvoja v ideološki smeri in se naj varuje, da ne prezira preveč realnosti. Kdor stoji na stališču izključnega realizma, je v nevarnosti, da propade v naturalizem« (Dekadentizem. DS 1899, str. 414). Še posebej pa se mu je zdelo važno poudariti, da lepote ni tam, kjer je dvom in nenravnost, ampak tam, kjer je resnica.

Gotovo ni nobena druga doba pri nas pokazala tolikega napora, da opredeli estetske pojme in ohrani svoje kulturno stališče trdno in celotno. Ko je l. 1897 prevzel dediščino »Rimskega katolika« mlajši filozofski rod in nadaljeval kulturno kritično delo v »Katoliškem Obzorniku«, je postala literarna polemika v obliki kulturne kritike posebno ostra. Z vso silo je »Obzornik«, mnogo modernejši v formi in prožnejši v temperamentu, zametaval naturalistični realizem, imenoval vsak simbolizem dekadenco ter uveljavljal estetsko merilo ideje in vzorov, dokler se ni tudi domača literatura sama od sebe razvila v druge smeri in je književni referat začel prinašati ugodnejša poročila o novih smereh v literaturi (Fr. Grivec).

Take so bile težave naše literature, ko je šlo zato, da se produktivnim

smerem dado lastni temelji, oziroma da se dosedanjemu načelnemu kritičnemu stališču, ki ga je katoliška ideologija načela že trideset let prej pri Stritarju in nato neusmiljeno postavila ob rešetanju vse slovenske književnosti po Mahničju, dado sicer svobodnejši, toda v osnovah trdni dokazi in zgledi lastne tvornosti. To so bili težki začetki, vsi obrnjeni večinoma nazaj ali pa brez smeri in pogona preko utrjenih ograj, še več, zaostalost javnosti, proti kateri se je Fr. Lampe boril za ceno lastnega dušnega miru, ni obetala uspeha in čuditi se je veri in dobri volji Lampetovega pisateljskega rodu, ki je kmalu pretegnil to literaturo z zatišja na plano.

Razmere, v kakršnih je bila mlada katoliška literatura proti koncu stoletja, so imele še drugo posledico — da so jo začasno odtrgale od ostalega pisateljskega rodu. Tedaj je poganjal nov, mehak umetniški rod, ki je iskal svobodnejših razgledov in lovil lepoto v netradicionalne podobe — toda znanost in modrost je stopila predenj z neodpustljivo strogostjo, kakor da je bila na svetu starost pred mladostjo, filozofska definicija pred pesniško podobo. Ta stroga idejna in formalistična sodba je uravnala pač lastno slovstvo, a pospešila ga gotovo ni; estetika idealističnega realizma je mogla urediti in pospešiti samo realizem, ki se je bil v tedanjih mejah skoraj izčrpal, in prav neznatno je vplivala na moderno.

Katoliška literatura idej in idealov po vseh svojih osnovah ni mogla iti na široko pot gole umetnosti, ampak se je sklenila s težnjami protinaturalistične kulturne smeri in postala sestavni del modernejšega katoliškega življenja, ki je prav ob tem času nastopilo svojo pot. Katoliški pisatelj je bil glasnik trdne kulturne volje in vsak individualizem je bil zanj neporaben. To je bil čas avtoritativnih vrednot, zvezanih v sistem, prehod hierarhije v avtoritativno krščansko demokracijo, premik kulture iz izključno meščanske sfere v čim širše plasti. Za uspešno delo še ni bila umestna lastna kritika, ker bi pomenila kršitev duhovne celote — zato je bila tedaj vsaka umetnost subjektivizma in individualistične analize ne samo nesmotrna, ampak škodljiva, ker je ogrožala dograjenost idejnih osnov. In prav radi tega se je narodno življenje pojmovalo in oblikovalo v dveh strogo ločenih nasprotjih, v idejno in moralno pozitivnem — ali idejno in moralno negativnem. Prišel je čas katoliškega aktivizma na Slovenskem, ki je odklanjal kakor vsako breznačelnost tako tudi vsako idejno indiferentno umetnost. Šele, ko so bili kulturni temelji trdni in so se začele čutiti razpoke med absolutnimi ideali in resničnim življenjem, med normami in življenjem, je postalo nujno, pogledati globlje. Šele tedaj je umetnik čutil, da mora pogledati življenju prav do dna in se ni ognil snovi zaradi njene kočljivosti, ampak jo je prav zaradi kočljivosti moral oblikovati brez ozirov.

Za vse, kar smo povedali o načelni usmerjenosti in težavah tedanjega našega leposlovja, bi lahko povsod pristavili Finžgarjevo ime.

Najznačilnejša tedanja dominsvetovca, A. Medved in F. S. Finžgar, sta trdno stala na načelu vzorov in idej. Njuna šola so bili lepi vzori in njuna glavna oblikovna skrb ljudski jezik. Medved, starejši literarni tovariš, prihaja

v svojih pismih vedno in vedno na originalni ljudski jezik. Ni slučaj ampak pravi zgled, kako more isto idejno razmerje do snovi zenačiti dvoje tako različnih oblikovavcev. Medvedove in Finžgarjeve pesmi istega časa se skoraj ne dado ločiti, čeprav se jasno čuti, da je eden idejni lirik, drugi idejni pripovedovavec. Skoraj kuriozna je podobnost dveh samogovorov pri Finžgarju in Medvedu, da ne primerjamo še veliko bolj sorodnih manjših pesmic.

»Megla, le leži in pokrivaj
z zaveso mračno ljubi kraj mirú,
da sin nesrečni zrl ne bo gomile,
kjer v prsti matere srce počiva.
Zakaj zapustil si domači kraj?
Zakaj drugod iskal miru, zakaj?
Ljubav nobena ni tako globoka,
kot mati ljubi svojega otroka.
Ko matere srce preneha biti,
tedaj ljubezni žarek odgori ti.
Nobeno te tako ne bo ljubilo,
Ker jedno le je materino bilo.« —
V dolino Vrat Matijče je pogledal,
pogledal zadnjikrat — potem odšel
s Triglava — romar k matere gomili.

(Finžgar: Triglav. DS 1896, str. 642.)

Moj očka spi in moja mati spi
(Poklekne na desni na grob.)
Tu moja mati spi že mnoga leta
in zre z nebes na mene in očeta,
o, da poznala bi jo kterikrat!
Da kterikrat bi pala ji v naročje
tolažbe, sveta milega iskat
in jokat ji na srcè po otročje!
Zaupno — ne obupno. — Mati moja,
vesèli se na nebu duša tvoja,
uživaj mir, naj ga ne motim jaz,
jedina tvoja hči, na svetu sama.
Le mirno spi in čuj nad nama,
nad manoj in očetom, zlata mati,
in če je bil usmiljen tebi Bog,
usmiljen bode tudi meni, hčeri.

(Medved: Za pravdo in srce. DS 1896, str. 648.)

Oba, Medved in Finžgar, sta bila zrasla z Lampetovim programom ideje in vzorov in dasi po svojem življenjskem temperamentu daleč od konservativne umirjenosti, sta bila docela oddeljena od tedanje mlajše literature. Razočaran in nejevoljen piše Medved Finžgarju 10. okt. 1899: »Na slovstvenem polju vlada pri meni suša. Nekaj imam narejenega, pa se mi ne ljubi pošiljati v svet, ki je zdaj prepojen Cankarjevega duha, kakor šolska goba vode. Narod! Kar hočeš, vse ti storimo, če hočeš, tudi molčimo. Samo nečesa Te prosimo, pusti nas!« (DS 1914, str. 131). Še teže je prenašal literarno življenje v zatišju Finžgar, ker se mu je zdelo, da je tudi na programu idej in vzorov mogoč dober umetniški razvoj. Idilični realist, ki je pripravil za DS 1899 noveli »Deteljica« in »Kvišku« ter v obeh opisal šege in navade, krajino, prijateljstvo, ki je retorično vzporedil nazore o pozitivnih in negativnih idealih, je živo čutil potrebo po širši oblikovni svobodi, zato je sam nastopil za krščanski realizem, takšen, kakršen se mu je zdel idealno dovršen v Colomovem pisanju (»Kaj bi bilo vzrok moderni novi struji pa P. L. Coloma in njegov realizem«. KO 1899). Ta članek je važen dokument.

V prvem delu zavrača z besedami tedanjih ideologov, predvsem Fr. Lampeta. brezversko leposlovje, zlasti naturalizem.

»Nova struja je sad nove dobe. Novi dobi nedostaja idej, visokih idej. Teh nima dosledno zato, ker nima vere; z vero gine prepričanje o Bogu in duši.

Kakor je nova doba — doba mehanike v obrtu, kakor v zdravilstvu doba noža in anatomije, tako je tudi umetnost postala samo gola dekla oči in čutnosti« (str. 72). Vse znajo današnji umetniki točno naslikati, portretirati, bolje fotografirati. Toda če je umetnikovo delo samo upodabljanje zunanjosti, odsvita materije, je umotvor brez duha. »Če pa duha nima, ni duhovit, če ni duhovit, pa ni umotvor, ampak gola kopija. Slava kopiji — nobena slava!« Novo umetnost je treba zavračati tudi s stališča morale, ker išče samih najgorjih efektov, da še učinkuje na otopele in pokvarjene duhove; zavračati je treba to umetnost s stališča vzgojnosti, ker je subjektivistična, egoistična. Toda merilo dobre literature je zdrava pamet, nravni okus, ki biva hkrati s pametjo v vsakem človeku.

»Ali vsaka umetnost, da je človeška, da je duhovita, mora imeti namen, in sicer dober namen. In ako bi ne bila lepa umetnost, kot zlo, hudo ni lepo. In s tega tira, da bi umetnost podajala estetične užitke, s tega tira je spravila lepo vedo nova doba...« Z naturalizmom, kakršen je Zolajev, smo pred propastjo, med tistimi narodi, »ki so verna družba propadajočega, v mehkužnosti se topečega, v kalužah bohotnosti se valjajočega rimskega naroda« (str. 74.).

»Današnje družbe pečat je veternjaštvo... Da bi bila na svetu kaka postava, zakon, ki bi omejil to življenje in ga potisnil za ograjo, tega si ne morejo misliti: svobodni hočejo biti. A pri tem nihče ne pomisli, da so zaslužnjeni, da jih najmanjša strast zmore, da ji slede brez misli, instinktivno kot zajec v deteljo in vrabec v proso, ki ne vpraša nikdar, čigavo je, ali se sme ali ne« (str. 75.).

Finžgarju je prav, da se je isto leto tudi »Zvon« v septembrski številki obrnil proti dekadentom, toda ker je izjavil: »Mi smo realisti«, odgovarja Finžgar s pedagogijo realizma:

»Bodimo realisti! Tako je prav! Slika naj se življenje, kakor je v resnici, a piše naj se tako, zlasti za mladino, da to, kar je v življenju grdega, da se to ne pocukra, ne olepi z zlato peno... Torej bodimo realisti in faktični in istiniti realisti, ne pa hinavci, da bi drobili strup med narod, pa ga zavijali v bombončke. Kar je strupa, naj nosi jasno lice, kot lekarske steklenice mrtvaško glavo« (str. 75.).

Zgled takega realizma so mu Colomove »Malenkosti«: »V tem romanu nam pisatelj dvigne zaveso, da gledamo naravnost, realno, brez barvanega stekla v žitju in bitju madridske salonske družbe. V tem romanu se snuje, goji in cvete življenje, kakor je istinito v višjih plemenitaških krogih: Brez opovir in fraz nam slika kovarstvo, ljubezenske spletke, frivolnost, brezbožnost, podlost, hinavstvo, sleparstvo, zakonsko nezvestobo, prešuštvo, zanemarjeno vzgojo otrok, slika nam svetske nazore o malenkostih à la sleparstvo, dvoboj, zahrbtne prepovedane zveze. A pokaže nam tudi krepost in čednost, moške in ženske vrline. Vse to je združeno v tako harmonično celoto, da človek bere in študira, pa zopet študira in bere, ter ima ob tem užitek, ki ga nasiti, zadovolji, užitek, ki ga navduši za dobro, lepo in blago, a navda s studom do tolike moralne propalosti. In kako to doseže? Morda pridiguje, moralizuje in se trudi, da se

sam poti, bralec pa jezi in dolgočasi? Ne. En stavek na pravem mestu, ena luč ob pravem času in učinek je dosežen: blato — dasi mojstrsko opisano — ostane blato, pred katerim nas je sram, zlato pa zlato, katerega se nam ljubi — vedno in povsodi. Če bi vsi realisti tako pisali, dosegel bi realizem tisti smoter, kateri mu podtikajo vsi realisti, smoter namreč, da vzbudi v človeku stud pred grdim, pa ljubezen do lepega.«

»Učimo se pri takih realistih, ne samo pri enostranskih. Prav je, da se spoznava in bere oboje. Pri tem si ohranimo dobro zrno, ljulko pustimo. Sklepajoč to črtico trdim, da ne smemo toliko obsojati novostrujarjev samih, kot studenec, iz katerega so napojeni, omamljeni in imajo pokvarjen okus — obsojati moramo v prvi vrsti temelj, na kateri zida nova šola in vzgoja. Na ta strupeni koren naj se nastavi sekira — in celo drevo bo padlo samo ob sebi« (str. 76).

Ta članek nam je bilo treba obnoviti v čim dobesejnejši celoti, ker je v njem kljub mnogim običajnim trditvam o lepem in dobrem marsikaj takega, kar je moral povedati predvsem produktivni umetnik. Iz Finžgarjevih besed ne padajo samo rahli udarci proti običajni obsodbi »novostrujarstva«, ampak se v njem čuti živa želja po čim širšem snovnem in oblikovnem razmahu domače umetnosti. Ta želja po pridobitvah nove umetnosti in zdravi pedagoški usmerjenosti v pripovedništvu je vnela Finžgarja za Colomo, ki je postal tačas njegov najbližji umetniški vzor.

Značaj Finžgarjevega pisanja se je zato hitro spreminjal. Bolj in bolj so bili v njem vidni sledovi umetniškega napredka in očitne naloge katoliške kulturne usmerjenosti. Dočim je prvo Finžgarjevo pripovedništvo rastlo iz folkloristične zakladnice domačega ustnega izročila ali pa iz lastnih mladeniških zgodeb, ki so vse prepojene z mladostnim idealizmom, udarja odslej življenje okoli njega ob trden nazor, se ustavi, in suha snov se začne razkrajati v svetlobo in senco, v dovoljeno in prepovedano. Ker pisateljevo razmerje do vsake snovi hoče biti samo pozitivno, so manjša dela sicer realistične studije, a vedno z zaokroženim idejnim poudarkom, in se jim rada pridružuje retorika, obsežnejša dela pa so značilna po Colomovi motivni raznoličnosti. Roman »Iz modernega sveta« je galerija dobrih in slabih podob, antiteza greha in čednosti, ker se pisatelj ne vtaplja v naravo ljudi, da bi jo analiziral, ampak postavlja dejanje proti dejanju. Njegovi ljudje so zunanje celi in trdni, nabrekli greha in čednosti in retorično razporejeni, ker jim gre za to, da zmaga ideja. Zato naravno prav v tem času, pogrešamo najbolj neposrednosti do predmeta. Celó zbirka spominov, ki ji je bil pisatelj dal osebni naslov: »Moja duša vasuje« in ji napisal meditativen uvod, ter se v njem bere programatična obsodba družabne in osebne laži, nima intimne neposrednosti. Uvod je vplivan po Cankarjevem in Meškovem refleksivnem subjektivizmu, — spomini pa so realistične zgodbe, modeli iz življenja, postavljeni v idealistično vzgojno delavnico; še »Zvonček s tihih poljan« je zanimiv najbolj radi toplih družabnih gest.

Značilno je, da sedaj skoraj docela odmre v pisatelju kmečka pripovedna snov. Ko daje pogona sodobnim kulturnim težnjam, so mu pred očmi me-



NEZNAN SLIKAR: ALEGORIJA JESENI. (Olje na platno. Kat. št. 424)



ANTON HEYNE: KRAJINA Z REKO IN SKALNATIMI BREGOVI.
(Olje na platno. Kat. št. 118)

ščansko-moralni, zlasti pa socialni predmeti in z njimi utrja moč vzorov. Tako je našel prav ob tem času priliko, da je ob Medvedovih Poezijah ponovil svoje naziranje, da književnost mora biti polna idej. »In tudi zato je Medvedova kakor iz brona vlita lirika tako markantna, ker se je pojavila baš sedaj, ko naše novejše pesništvo ne pozna drugega, kot mehke, medle proizvode, trhle nippes-stvarce, ki le slika in malo pove, se igra s čuvstvi, s paradoksnimi hipnimi mislimi in hira od praznote, nima ne idej ne določenega sestava idej, krepkega naziranja... Zmaga ideje nad izkustvom, umstvenega spoznanja nad energijo, to je jedro Medvedovih pesmi. Mnogokaj spominja na videz na Cankarja, toda Medvedova poezija je sad ustaljenih, pozitivnih nazorov, je zgolj reverzna stran njegovega zdravega realizma... Marsikomu, ki se mu je pristudil nezdravi pesimizem modernega pesništva, ki blodi tam, kjer ni ne zvezda, ne cest, in stika po erotiškimi vsakdanjih problemih, bo knjiga Medvedovih poezij najlepši dar v dneh, ko je naše slovstvo tako sterilno in prazno« (Slovenec 20. dec. 1905).

Ta samozavest bi ne bila upravičena, ako bi ne bila rodila nobenega večjega dokumenta lastne oblikovne moči in izrazito svoje duhovnosti. Kajpada je dolga pot od idejnega programa do prave pesmi. Od zgodbe, kakršna se nam ponudi v svoji značilnosti, do pristne pesniške zgodbe je daleč; od nepredelane snovi v življenju do epske umetnine je treba trde kulture umetnikov. Mnogo krajša in lažja, skoraj neposredna je pot samo izsanjane zgodbe in pesmi do časovne dokumentarnosti in življenjske veljavnosti. Finžgarjevim zgodbam se še v veliki meri pozna njihova snovna istinitost; še tiče v zemlji, na kateri so se resnično zgodile; dasi bolj in bolj odkrivaš tvorca, ki zna prenesti zemljo svežo in pristno in ji vdihniti čar, da zemlja in človek živita še na papirju, vendar čutiš, kako zelo v teh zgodbah govori — knjiga.

Toda tisti čas, ki se je še najrajši razgledoval ob veljavnih umetninah preteklosti in ob zgodovini, je hotel za svojo aktivnost pobude, sinteze iz preteklosti v sedanost; potreboval je velikega literarnega dela proti pesimizmu in malodušnosti. Tako je nastala sredi idejnega realizma zamisel epa; Finžgar je poskusil najtežjo pot velike programatične zgodbe, ustvarjene iz volje, dela in studija, da svojemu času vzbudi junaško pesem z velikimi podobami. »Pod svobodnim solncem« sicer ne izraža popolnoma sodobne etične težnje in idejnosti. Pogrešamo skladne zgodovinske in časovne ideje ter žive usmerjenosti — simboli v tej »povesti davnih dedov« so bolj splošni vzori, toda v delu je ves Finžgar. Ta povest je izraz idejne in oblikovne pisateljeve volje, in dasi časovno nekoliko kasno, je to delo vendarle kulturni dokument katoliške epike v splošnem, kakršno sta Finžgarju oblikovno določila Sienkiewicz in Coloma in kakršna je živela že pred njima kot tip zgodovinskega in npravstvenega romana. Coloma je določal dualizem podob, Sienkiewicz veliki obris antičnega mesta in junaških podob. Možatost in mehkoba staroslovanskih npravi, prvotnost divje volje, kultura propada in zdravja pa niso vzrastle iz samega historizma, ampak iz epične volje, ki jo notranji glas nareka enemu v imenu velike celote. Zato so prizori kot: Upravda zida cerkev Svete Modrosti, razpis

davkov, zborovanje med Sloveni in Anti pesem časa, izraz prav tiste polnosti, ki jo hrani razgibani čas. Ta epopeja je oblikovno sicer zgrajena po zgledu svetovnih vzorcev, a je v osnovnem občutju, v narodno kulturnih težnjah tudi slovenska. Slovesni, plastični jezik in podobe »Pod svobodnim solncem« so najvernejši izraz in vrh Finžgarjeve idealistične tvornosti, celota in polnost njegove pripovedne narave. Tako je našel tudi Lampetov literarni program zadoščenje.

Zaključek vzgojno idejnega razmerja do snovi so zgodbe in slike, ki jih je po Finžgarjevem »velikem tekstu« prinašal dijaški »Mentor« od l. 1908. naprej. Snov je postala prožna, vdana, poslušna, ideja harmonično govori iz dela, a eno je najbolj očitno: Finžgar je oblikovno docela sam svoj. Skoraj simbolne za harmonijo oblike in ideje so besede v »Njivi«, ki jih govori vdova: »Bodi pravična, ljuba zemlja! Obrodi mi! Poglej, kako te zalijam, kako te božam! Kaj se pripogiblješ, ti glava kapusova? Ne legaj na zemljo, segniješ. Obsujem te. Takole! Kvišku! Poglej jih koncem njive! Vsi čakajo nate. Aha, zatrgal si se mi, plevel nepridiprav! Ne tako! Ne bo pila tvoja korenina iz moje njive. Izderem te!« ... Pisatelj sam dostavlja: »Ljubezen matere je rodila ljubezen do grude ... Vročina srca je žarela v sadikah, sadike so rodile sad ...« (Mentor 1910/1911 str. 4).

Okoli leta 1910. se je bližala katoliška obnova, ki je temeljila na osnovah devetdesetih let, svojemu zorenju. Bila ni samo tekma z nasprotnimi silami na vseh straneh javnega življenja, ampak v resnici uspeh zavestnega tvornega dela. Svoj nazor o umetnosti in svojem lastnem pisanju je povedal Finžgar v »Obiskih«. Spet je ponovil in zaključil Lampetovo sodbo o duhovniku-pisatelju; toda iz teh besed se že čuti razgled človeka, ki se zaveda, zakaj je delal. »Vsi naši sedanji pokreti, kakor jih idejno razvijajo in politično kakorkoli udeležujejo, ne bodo med ljudstvom tako dolgo našli tal, dokler ne nastopijo kot sejanci idej pisatelji.« Njegova zavest je ta, da je sinteza med življenjem in idejo najširša umetnostna oblika in najlepši sad prave demokratične kulture: »... med ljudstvom in inteligenco ne sme biti prepada, temveč mora peljati most z ene strani na drugo. Jaz držim ta most, kolikor morem, in mislim, da ga nikakor ne smemo podreti. Največja umetnost je pisati za ljudstvo in inteligenco hkrati... Knjige, ki jih uživa ljudstvo in inteligenca z enakim veseljem, so najboljše, kar jih je kdaj človek napisal.«

V istem razgovoru je Finžgar iz zavesti dobrega pisateljskega dela odklonil tudi ime »katoliška literatura«, ki je imelo do tedaj pri nas svoj ozek, v neki meri upravičeno manj vreden, pa večkrat tudi krivičen atribut; vrhutega so ob istem času udarjale k nam pene burnih kulturnih debat med nemškimi katoličani, da se kultura osamosvoji cerkvenih in političnih vplivov (spor med Muthom in Kralikom). Finžgarjeva sodba, ki je izraz kulturne volje pa tudi upravičene samozavesti ustvarjajočega človeka, je povedala, da je katoliški pisatelj vezan samo po svojem duhovnem središču, kakor vsak drugi zopet po svojem, zaradi tega središča samega pa ne dovoljuje, da bi kdo kratil vrednost njegovega dela, ali da bi mu na lastni strani kdo predpisoval,

kakšno snov naj oblikuje. Finžgar v resnici ni ne dotlej ne pozneje vzel nobene verske snovi, kot so nekateri smatrali za naloge pravega katoliškega pisatelja, pač pa je vse izključno svetne snovi oblikoval jasno iz svojega verskega stališča, sprva z idejo v ospredju, pozneje bolj in bolj v harmoničnem ravnovesju med idejo in snovjo. Sicer je res izbiral med uporabnostjo in neuporabnostjo snovi, je eno ljubil, druge se ognil, toda kadar se je kakega predmeta dotaknil, je postalo razmerje do njega živo in tvorno, vedno je znal s svojim osebnim, idejno uravnanim temperamentom prodreti v naravo ter »odkriti v naravi to, mimo česar gredo drugi z odprtimi očmi in ne vidijo« (Iz. Cankar, »Obiski«, str. 27).

Odklonitev izraza »katoliška literatura« tolmačiti v drugačnem zmislu kakor odpor proti napačnemu strankarskemu označevanju, najsibo domače ali tuje, bi pomenilo nerazumevanje in nepoznanje Finžgarjevih osnovnih potez; postavljali bi ga tja, kjer ni bil nikoli. V tistem času je bilo na katoliški strani zlasti med mladino toliko kulturne vzgojenosti in iskrenosti, da se ni bilo treba nikomur sramovati svojega imena. Umetnost pa se je začela meriti že po drugih kot zgolj idejnih in pripadniških vidikih; tedanja mladina je sama najbolj odklanjala ime »katoliška literatura« in Finžgar je šel za njo. Umetnik se je zavedal, da ni delavec ob strani, ampak eden izmed celote, čeprav je idejno trdno ostal na svojem. Finžgar je tisti čas ob Župančiču povedal še več: »Danes ne bo nihče trdil, da se piše za par sto ljudi — piše se narodu. Pesnik je apostol tega naroda. Zato vprašanje: Ali ni njegova dolžnost, da veliča svetinje tiste, ki so narodu v blagoslov in nikdar ne skruni, svetih dvorov?« (DS 1911, str. 402).

Da Finžgarjeva pisateljska zavest ni bila napačna in da je upravičeno slutil konec ozke opredeljenosti, dokazuje poglobitev in osamosvojitev njegove umetnosti. Vzgojnost je že davno opravila svoje delo, treba je bilo v globino. Tesno sožitje z ljudstvom je Finžgarju poostriło pogled za resnično ljudsko naravo, zato se je spustil s površja na dno. Odslej se je tudi ogibal mestne snovi in se docela vrnil k kmečkemu življenju.

Razmerje do snovi preneha biti dualistično. Ne more sicer postati objektivno v naturalističnem zmislu, zakaj pisateljev namen je odkrivati spor med naravnimi in duhovnimi zakoni in dvigniti človeka nad golo naravo, zato sicer skoraj naturalistično analizira notranje in zunanje dogodke, a vedno išče tistega duhovnega ravnotežja, ki je človeku potrebno za odrešenje. Tako je izoblikovana »Dekla Ančka«, »Prerokovana« in »Kronika gospoda Urbana« in vsa zrela dela Finžgarjevega idealističnega realizma. Vzgojnost se je izgubila, pred nami stoji življenje v svoji neposrednosti in poudarjeni konkretnosti. Zgodbe ne moreš postaviti v noben drug čas in kraj, vendar imajo vrednost za vedno in povsod. Vse zgodbe pa so izrazito slovenske. Ob »Dekli Ančki« je že Pregelj povedal, da bi iskal njenega obraza v izobraževalnem društvu; »Prerokovana« in »Kronika gospoda Urbana« sta prav zaradi svoje neposrednosti in časovne vernosti tako pretresljivi.

To Finžgarjevo pisanje ni v nasprotju z njegovim prejšnjim delom, vendar

je mnogo drugače. V njem je umetniška polnost. Ni več svetlobe in sence v zmislu programatičnega dualizma, ampak celota v svoji naravni zmiselnosti. Narava sama, življenje samo, ako ga modro pogledaš, ti najbolj zvesto pove vse velike resnice, ki so skrite v njem. Pisatelj jih samo prav odkriva. Zato je zdaj Finžgar lahko napisal nauk mladim pisateljem: »Le zgrabi življenje kjerkoli, povsod je interesantno, samo piši in povej to, kar more vzbujati estetičen užitek. Vsak dogodek ali užitek, vse nosi v sebi idejo, polno filozofsko resnico. To zadnje pa je zrno, namreč ideja, misel.« (Poslanica o prozi.)

Ta sprememba Finžgarjevega realizma in njegovih nazorov o umetnosti ni samo dosledno in naravno zorenje pisatelja samega, ampak ima tudi svoje splošnejše vzroke. Ne samo, da se je bil prvotni rod dominsvetovcev porazgubil in opešal ter da je po Medvedovi smrti (1910) ostal Finžgar prav za prav edini iz prvega rodu — zorel je že nov naraščaj, ki se ni šolal samo ob estetiki idej in vzorov in je prinašal v leposlovje in drugo kulturno delo svobodnejših razgledov. V »Domu in svetu« so našli toplo gnezdo razni pevci, vanj je že stopil Ivan Cankar prav tedaj, ko je bil sredi svojega največjega boja. Tisti čas je tudi Finžgar stopil iz sebe in se sprostil v vsej resnosti in modri zadržanosti. Prav zaradi tega je bil tudi poudaril, da pozna samo »literaturo katolikov«.

Bila pa je tudi življenjska potreba po globlji umetnosti. Pokolenje, ki se je s kulturnim, družabnim, političnim in duhovnim delom opomoglo in osamosvojilo, je kazalo tudi zle sledove. Zunanja moč je večkrat zabrisala notranjo iskrenost, celota je izgubila spoznanje same sebe. Že v oceni Župančičevih pesmi je Finžgar poudaril, da je čas v splošnem postal preveč realen in ves potopljen v politično in socialno delo (DS 1911, str. 402). Ob zunanjem kriku je bilo treba življenjski resnici pogledati v obraz in ločiti od nje nepristnost in potvaro. Tudi v umetnosti. Zato je Finžgar potrkal na dno in je ob svoji največji oblikovni neposrednosti opozoril sebe in druge na katoliške osnove in duhovno poglobitev ter zahteval več, kakor je veljalo merilo: Le nekatoliška naj ne bodo dela katoliških leposlovcev (DS 1917, str. 9). Prav ta izjava sama pove največ, kako je pojmoval katoliško literaturo.

Tako je ta najvidnejši pisatelj svoje struje prav tedaj, ko je zavrzel predsodke o snovi, najbolj poudaril živo duhovno središče in zahteval čiste orientacije, v kateri se ustvarjajoči rod »otrese vsake politične čobodre in zbere ljudi, ki morda ne svetniško, pa vendar resnično doživljajo in občutijo moč in ustvarjajočo silo vere; v njih delih bo žarelo to doživetje — ne po načinu pedagoško didaktične struje, tudi ne v frazarskem kriku politike, ampak jasno bo kot blisk« (DS 1917, str. 9). Značilno se je tedaj, ko je zahteval res pravega umetnika, takega, ki v lastnem trpljenju prekaljen in s čisto mislijo navdan riže po tujem življenju, odločno vrnil k metafizični trojici: verum, bonum, pulchrum, le da jo je poslovenil z resnico, pravico in lepoto (prav tam). Zato je sam tudi v razmerju do snovi ostal umerjen in je hodil rajši po sredi, da ne bi morda ponevedoma omahnil v stvar.

V znanem obisku je med svojo literarno šolo navedel Finžgar poleg Colome

tudi naturaliste s Zolajem in pa Tolstega. Naturalisti, oziroma izraziti realisti so zelo poostrili njegovo plastično risanje, ki je postalo skrajno ekonomično, skoraj zgneteno, da sili večkrat narazen — toda to ni še njegova glavna črta. Kakor je bil v prvem času Coloma tisti, ki je odločil njegovo upodabljanje, tako sodim, da je nazadnje podzavestno prerastel Finžgarja Tolstoj in mu dal sintezo naturalizma in vzgojnosti. Kakor so poznejše zgodbe Tolstega brez vsake bleščeče lepote in s svojo naturnostjo skoraj odbijajo, tako kaže Finžgar v »Dekli Ančki«, »Prerokovani« in obeh zadnjih dveh igrah kmečkega človeka zlasti v oblasti nature in njegovega dela; te zgodbe je gradil na živih strasteh spola in zemlje, le da jim je dal več čuvstva kot Tolstoj. Oba, Tolstoj in Finžgar sta vneta ljudska zdravnika, eden s svojim necerkvenim krščanskim naukom, drugi z vezjo idealne cerkvene občine. Toda pri obeh občutimo na dnu isto neizravnanoost. To je nasprotje dveh skrajnosti, ki se ne moreta nikoli spojiti: ljudski naturalizem in pisateljeva idealistična volja. Zato se tudi pri najmočnejših Finžgarjevih zgodbah čuti nekaj trdega, namreč njegova racionalistična modrost in gruntarska morala, ki vse, kar je v življenju tragičnega, sprejema tako kategorično, da navadno zadene na osnovni življenjski živec šele prekasno. V take kategorične vezi so sicer uklenjeni tudi »Strici«, k sreči pa je aprioristična vzgojna rešitev, moška odpoved »stricev« le zunanji oklep, dejanje samo pa spremljajo in bude resnične pritajene strasti.

Tako je bilo Finžgarjevo tvorno razmerje do snovi. Kljub vsem važnim in dobrim spremembam je ostal isti. To je pot duhovno urejenega in zaključenega človeka, ki čuti odgovornost. Sodim, da ga je pri vseh važnih korakih vodila tudi njegova duhovniška skrb, zvezana s stanom, toda zlasti je odločala njegova lastna narava, težnja po stvarnem in dograjenem. Čeprav je tej realistični naravi dala »moderna« mnoge pobude in ga je mimogrede pritegnila nase, je ostal s koreninami v gorenjski zemlji in na osnovah svoje prve literarne vzgoje.

Tak je najzvestejši in največji oblikovavec novejše slovenske vasi.

III.

»A jaz še brodim in blodim. V srcu doni odmev pravljice o biseru. Iščem ga. In desetkrat in stokrat se mi je zazdelo: Tukaj je, našel sem ga! In ko ga izkopljem, je komaj ponarejen biser,« to bolečino ustvarjanja je izpovedal Finžgar v svojih najbolj zrelih in močnih letih. To je pot dela, oblikovanja, iskanje skladnosti med notranjostjo in zunanostjo, tistega, česar še nihče ni videl v popolnosti in zaradi česar je marsikak poklican umetnik prezgodaj obupal in ostal pri fragmentih.

V vsakem umetniku so neke apriorne podobe, ki se razodenejo z njegovo prvo zapisano besedo in se ponavljajo ter rastejo do čiste svojstvenosti. V njih najbolj vidimo umetnikov razvoj, njegovo oblikovno rast. Takih ponavljajočih se podob imamo tudi pri Finžgarju. Iz patriarhalne originalnosti domačega kraja, ki jo je prenesel v široko tipiko, so te podobe zrastle v realistično veljavnost in skoraj v nadrealistično, nematerialno resničnost. Motiv slovenske

ljudske Šembilje in »obletenja sveta« je obnavljal in vpletal od »Klemenčka« do »Prerokovane«; šele ko je dozorela prerokba v resnico, se mu je izločil cel in očiščen. Motiv pokopališča se tolikokrat ponavlja, zdaj v romantični čuvstveni mehkobi (Triglav), zdaj v romantični ljudski fabulistici (Dovolj pokore), zdaj v realistični refleksivnosti (Srečala sta se) in še in še, toda dozorel je šele v »Belem ženinu« in »Gospodu«, da iz njega vstane transcendentna zveza med življenjem in smrtjo.

Taka apriorna Finžgarjeva oblika je posebno njegov jezik. Medved je svojega jezika iskal širom slovenske zemlje in v Pleteršniku, pa je pobral le besede, zato vise v njegovih verzih kot kurioznosti, so tuje in ubijajo pesem. Finžgar jezika ni iskal v pojmi, ampak v plastični celotnosti, v ritmu govora in v moči primere. Njegova metafora je najrajši vzeta iz kmečke hiperbole in se pozneje razraste in prelije v poudarjeno pripoved in živ opis. »Tine je tudi skrivač, in še več jih je, pa bodo tako danes potrkavali s petami, da bodo žebli iz poda lezli,« pravi Grozdek v »Divjem lovcu« (str. 49) — iste besede poudarjene rabi pisatelj sam v znani izpovedi »Video meliora proboque«: »Zakaj ne bi prišel kdo, ki bi zaplesal sredi sanjajoče množice, kakor zapleše gorski fant v kvedrastih čevljih, ki počí z ного ob tla, da pogledajo žebli iz poda« (Zbr. spisi VII, 136) — ista podoba, pa ne več kot sama primera se je ponovila v »Bojih« (Zbr. spisi V, str. 105) in »Golobovi njivi« (Zbr. sp. V, str. 241), ko žena udari z ного ob tla, da poudari svojo voljo; razrastla pa se je in spojila z novo podobo, v pravi višek Finžgarjeve plastike: »Golobu je padla porcelanka iz rok in se razbila. Z ного je udaril nanjo, da jo je strl na kosce, planil pred ženo in bulil vanjo... Golob je pritisnil pesti ob senca, topotnil še enkrat po ostankih porcelanke in izrigal iz sebe: ... Golobovka se je bala hujšega in je odšla po Francko. On pa je hodil po sobi, vihtel pesti, pod težkimi čevlji so škripale črepinje porcelanke. Ko je Francka vstopila za materjo v hišo, je obstal; široka pleča so bila dvignjena, kri mu je gorela v licih, glava mu je bodla naprej in bruhtnil je v hčer grdo psovko.« (Zbr. sp. V, str. 108). S to plastiko je postal Finžgarjev besedni slog značilen, da bi ga ne mogli zamenjati med sto realisti — od živalske primere, ki je posebno »Pod svobodnim solncem« tako pogosta, do drobnega odsekanega opisa je nasilno močan in predmeten. »Naslednje štiri dni je bil Šimen med kosci in grabljicami kot nasekana veja« (»Strici«, str. 45) je mogel zapisati samo Finžgar s svojo naravno kmečko primero. Prav tako je ta slog svoj, kadar metafora oživi v zanos: »Veš, če bi se ves hrib smejal, jaz bi slišal samo tebe. In če bi se ti smejala komurkoli, bi jaz vriskal, ko se pa smeješ Ferjanu, kot se nikomur še nikoli nisi, tedaj pa vre v meni in se vse trese v mojem drobu.« (»Razvalina življenja, str. 41.)

Tako izčiščen ni bil vedno. Ko se je bil podal s kmetov na parket, je iskal konverzacije in literarnega opisa, a našel je retoričen patos, ki najbolj označuje roman »Iz modernega sveta«. Popisovanje delavske množice (Zbrani spisi III, str. 110), Petrovo premišljevanje (str. 115), sta najznačilnejša zgleda nenaravnega zanosu. Rad in ponepotrebno rabi konvencionalne tujke, ki se

jih je v zreli dobi docela ognil: bestialen izraz, kontrast, toaleta, pikanten, eleganten, dekorativen, koketnost, diletant, plastičen, — njena materinska skrb ji je diktirala zeleno nado (str. 23) — konvencionalnost, ki jo je zanesla k nam tedanja mednarodna secesijska literarnost. Značilno je, da je v tem romanu tudi polno hrvatskih besedi, v dobri veri, da so salonsko slovenske.

V slovesnem slogu je tuptam s parafrazo uporabljal literarne krilatice kot splošno veljavne simbole, skoraj kakor da poudarja svojo osebno zvezo z literarno celoto. »Grobovi tulijo«, »Cest iščemo v davnini, a v sedanjosti nimamo cest, nimamo zvezd« (Zbr. sp. VII, str. 157); »Ah, kako mi mladeniči blodimo — in tratimo mlade moči...« (171), »ko so bile besede rože, ko so bili stavki venci. In danes je vse to suho in se bojim rož in se plašim girland in bi dal vse to za eno samo živo srčno kapljo, ki bi se strdila v školjki v biser...« (177).

Že dolgo so taki stavki pri Finžgarju nemogoči, ker je v slogu od besede do stavka in govornega ritma svoj in v svojem vzponu odsekano oster.

Epični svet, tista pričarana prostornina, ki obdaja človeka in brez katerega vsaka zgodba plava v praznem, ker osebe brez nje ne morejo biti niti sence, je pri vsakem pisatelju važna zadeva. Tudi pri oblikovanju zunanjega sveta je napravil Finžgar prav značilen razvoj. V njem najdemo skoraj vse vrste krajine, izvzemši impresionistično, pa vse utemeljene v njegovi časovni orientaciji.

Romantična krajina je bila v osnovi občutek kozmične celote, miselni in čustveni spoj človeka z naravo — v nji je bil človek kakor v skrivnostnem naročju brezmejne matere. Krajina je živela svoje življenje in človeško življenje je bilo z njo spojeno, zato tako tesno, sentimentalno razmerje med človekom in svetom. Zveza človeka s krajino je pa tudi filozofsko poudarjena, zato iz krajine gleda človek tudi svoje življenje in razmišlja o njem. Prešeren sporeja podobo notranjega in zunanjega življenja v miselno zvezo; tako da sta n. pr. v »Krstu« Bohinjsko jezero in slap Savice dve sliki Črtomirovega življenja. Poznejša lirski in pripovedna romantika kakor tudi idealizem so sicer v tesni zvezi z naravo, toda ta zveza je večinoma le refleksivnega, sentimentalnega značaja, brez izrazite svetovno — nazorne globine. Realno, tipično krajino je v naše slovstvo vpeljal Levstik. Svet biva v celoti zase in človek na njem je sad svojega kraja. Ta krajina je jasno izrisana, velikokrat skoraj predmet zase, med njo in človekom vladajo življenjske, docela stvarne vezi. Za Levstikom so krajino poznali vsi drugi realisti, le da so ji vsak po svoji posebni usmerjenosti spreminjali krajevni tip in dodajali še več ali manj osebnega občutja, kakršen je bil pač njihov temperament. Najslabši izraz zunanjega sveta so bile posebni opisi kraja, večkrat docela odtrgani od organske zveze, sami sebi namen, prav tako kot v zgodovinski povesti historični opisi razmer — literarno ponarejen zemljepis in zgodovina. In prav neorganska usmerjenost naših devetdesetih let, njih gola literarnost, se kaže tudi v izrazu zunanjega sveta. Zunanji svet v epiki je neresničen — kljub podrobnostim neplastičen, meglen in v svoji poetičnosti zoprn.

Že v »Triglavu« je Finžgarjevo oblikovanje prostora in sveta zelo izrazito. Ni sicer v ničemer drugem novo kakor v svežosti planinskega občutja, toda težnja, da bi planinski svet zajel v celoti in posebnosti, se kaže povsod. To poizkuša v romantični zanesenosti, ko podaja premagujoč občutek narave in občuduje božjo moč v svetu; vmes vpleta klasicistične podrobnosti, ki se zelo približujejo stari idiliki in mlademu realizmu, kakršen je bil še ves v vezeih opisov in naštevanja. Točni opis koč v Vratih in pristave na Polesku v Desetem bratu je eden in isti in primera med obema je skoraj šolsko poučna. Še bolj vidimo v noveli »Kvišku«, kako je pisatelj čuvstveno zvezan s pokrajino: begunjska graščina s celotnim planinskim ozadjem spominja na Prešernovo podobo Bleda, toda opis je tako podroben in anekdotno prepleten, kakor so vsi tedanji poljudni opisi naše zemlje, kjer je bil domoljubni opisovavec vedno tudi razlagajoči folklorist in moralist. Podobno, toda bolj objektivno je popisan v isti noveli Peričnik in še več reprezentativnih krajev; deloma so zaneseno razgrnjeni in podrobno opisani, deloma lahko zastrti, kakor da hoče pisatelj zabrisati preveliko krajevno točnost in kakor bi se bal, da zgodba utegne zgubiti svoje poetično življenje. Mnogo bolj organičen je svet v »Deteljici«, ker je poudarek sveta prenesen na označbo glavnih oseb in se dejanje vrši večinoma v ožjem okolju — dočim se v »Triglavu« in v noveli »Kvišku« ne moremo znebiti vtisa, da se zgodba razvija na osnovi potopisa.

V smeri realistično-idealističnega oblikovanja je pesniški svet najbolj zanimiv v romanu »Iz modernega sveta«. Kakor je zgodba sama zgrajena na spajanju resničnega doživetja in idejne rešitve, tako je tudi njen svet deloma resničen deloma idejno preurejen. Najbolj enotno in tipično točno je središče zgodbe, tovarna. V nji čutimo utrip svojstvenega življenja, dasi pisatelja premaga tudi njegovo osebno razmerje do predmeta in to slikanje večkrat postane čuvstveno razvneto. Širši svet romana, njegovo obzorje, je bližnje mesto in hribovita okolica. Tu se spajajo Jesenice z Ljubljano. Med njima stoji še simbolna podoba naše tipične Kalvarije, kombinirane z Božjim grobom pri Ljubljani. Kalvarija je pisatelju važna idejna opora. Dočim se nam mesto kaže samo v podobi družabnih dogodkov, brez posebne izrazitosti, je tovarniška okolica vsa privzdignjena v pisateljeve idejne težnje: majhen svet, ki čaka svoje pravice. Tu je simbolna Kalvarija tisti kraj, kamor se okolica dviga in išče tolažbe: »V vasi, po zvinkani stezi, so se premikale črne, bele in pisane točke, ki so vse hrepenele kvišku — na grič. In tam okrog križev je gomazelo, pljuskalo semintja, strinjalo se in se razgrinjalo (str. 82)... Za Kristusovo kronano glavo se je bleščala velika solnčna obla, ki se je bližala vrhu visoke gore. Oblivala je z zlatordečim nimbom nagnjeno glavo mrtvega Odrešenika... Nad vso množico, nad vso vstajajočo naravo je slovesno plavala prerokba z božjih ustnic: »Ko bom povišan na križu, potegnem vse k Sebi.« (str. 90). Kakor je pisatelj v tem delu simbolno idealistično sestavil svoj svet, tako ga je s simbolno skladnostjo postavil v ozki čas od zime na pomlad.

Mnogo težje je bilo individualno oblikovati prostornino »Pod svobodnim solncem«. Osnova mu je prostranost. Že začetek je tako uglašen: »Od vzhoda,

severa in zapada so se zgrinjali bojevniki.« V tej prostranosti je viden samo griček s Svarunovim gradiščem in dolga črta Donave, okrog in okrog pa pustinja in nebo. V tej prostranosti je mogoče videti samo dejanja; ta se prelivajo sem in tja. Bizanc z Bosporom je historično rekonstruiran, a pravtako poudarjen z osnovnim prostorninskim občutkom: jutro, dan, noč, nebo. Prostornina svobodnega kretanja na vse strani se kljub temu, da je dejanje zvezano s črto Svarunovo Gradišče, Hem, Bizanc, mnogo ne konkretizira niti, ko so dejanje osredotoči v utrjeni meji bizantinske države. Svet svobodne domišljije prevladuje vsepovsod in dejanje tudi na koncu izzveni vanj.

Po tolikih širokih nalogah je bilo Finžgarju lahko, oblikovati domači svet. Večkrat ga je zajel z eno samo potezo, da v ozkem prostoru stopi predmet tik pred nas in skoraj z glavo zadenemo obenj. Vas postavi pred nas s samo podružnico in imenom svetnika, večje pozorišče označi samo s hišami, cesto in poljem. Čim izraziteje začenja slikati notranji svet svojih ljudi in ga spajati z njihovim vsakdanjim življenjem, tem bolj postaja ves zunanji svet sam zase nepomemben, a kljub temu, da se pisatelj z njim samim nič ne ukvarja, je jasen in izrazit. V »Dekli Ančki« že stoji pred nami vsa Mocarjeva kmetija s hišo, kuhinjo, dvoriščem in čumnato, živa z vsem svojim vonjem, vse z ljudmi vred, le kajža na hribu stoji zase kot tihi dom glasnih želja. Svet je zajet z ljudmi vred, ker živi ves spojen z njimi, zase nima nobene vrednosti in ga brez ljudi ni. V »Prerokovani« je ta svet samo naznačen z imeni: Št. Vid, Figovec, železnična postaja, a v njem jasno vidimo vso zgodbo, kako se začenja iz gorske cerkve in gre v hribe, seže do Ljubljane in se spet stisne v hrib ter se premika semintja med Jančarjevo kmetijo in župno cerkvijo. Pisatelj ustvarja enoten svet, vidi človeka in okolje obenem in skoraj ne izgubi besede, s katero bi zunanji svet še posebej označeval. Svet gleda v intimni domači strnjjenosti, a za njo slutimo tudi neznane daljne pokrajine. Korak naprej imamo v »Stricih«, ko vidimo svet ves realen iz notranjosti ljudi; dasi ga tudi tu nimamo nikjer posebej orisanega, leži pred nami individualen in cel. To je popolno nasprotno prvotnemu realističnemu oblikovanju, ko se je svet kazal od zunaj in se je pisatelj ukvarjal z opisi, ki niso bili navadno nič drugega kot ozadje nepremične slike in za ekonomijo zgodbe velikokrat odveč, dočim je pogled iz notranjosti oseb usmerjen navadno samo v najvažnejši predmet, ostali svet pa se odpira sam po sebi: »Pred vrati sem se skušal posloviti. Mož se pa ni ozrl; bled prst je pogledal izza plašča in se dotaknil krajev klobuka, ki se je rahlo zibal proti mestu« (Zbr. spisi VII., str. 272). To je skrajna ekonomija, ki označi svet s samim gibom, je docela sodobna, ne statična, ampak dinamična.

Od tod se nam odpre tudi pogled v posebnost Finžgarjevih k o m p o z i c i j. Iz načina starejše podučne zgodbe in idilično urejenega dogodka kmalu išče čustvenega poudarka z epilogom. Novela »Kvišku« je zgled takega neorganškega, čustvenega epiloga. Vsa poznejša večja dela so zgrajena na izrazitem križanju interesov. Sprva so ti interesi idejno preveč poudarjeni in zvezani z enostranskimi značaji — tudi presenetljivi slučaji niso še izključeni (Iz moder-

nega sveta), toda v v kesnejših, izrazito realističnih delih je dejanje zgrajeno na nujnosti življenja in pisatelj je zvest realističnemu razvoju dogodkov. Ljudje nam z dejanji odkrivajo svoje bistvo in komaj čutimo, da jih vodi do očiščenja pisateljeva roka. Vse oblikovanje zgodbe postaja zaradi skrajne ekonomičnosti strnjeno in zgoščeno. V »Dekli Ančki« je celo usodno odsekano. Finžgar je šel še dalje. Ko je ekspresionistična fragmentarnost zadnjega časa prinašala same dinamično nalomljene zgradbe, se je tudi Finžgarjeva epika razgledala ob njih. Nekateri manjši spisi: Zbr. spisi VI: »Tri črne žene«, zlasti pa »Strici«, skušajo prodreti v to smer. Široko zajeta pa presenetljivo natrgana zgradba »Stricev« se bere kakor legendarna balada.

Tako vidimo, da je pot Finžgarjeve epike šla motivno in oblikovno od stare romantične zgodbe dalje in prišla preko romana in novele v nekak realistični ekspresionizem; vidimo razvoj od ornamentalno narodne tipike do duhovne narodne individualnosti, od podobe do skrivnosti, čeprav je ta skrivnost realna, brez transcendentalnosti. Moč »Stricev« in »Belega ženina« je namreč ta, da se je realizem dvignil v slovesnost naše narodne obrednosti, ki ni v ničemer več romantično folklorna, ampak je kljub zunanosti izraz duhovne tipike slovenstva, prvina njegovega duha samega. V tem duhu se danes ostro križata tradicionalna preteklost in živa težnja po novem. Finžgarjev kmet je v svojem jedru trden in nepremakljiv; čeprav sprejema vase pridobitve novega časa in ga vodi pot ob široki cesti in ima hišo zidano in svetlo, je korenina njegovega duha še ista. Prav iz te korenine gre najboljše Finžgarjevo oblikovanje in se bliža v pravcu realizma, lahko rečemo, individualni krščanski obliki: v tej obliki je težnja, da se z idealističnim redom reši svet; to je nujnost, ki življenje postavlja ob skrivnost smrti in si upa preko smrti pogledati v ogledalo božjih skrivnosti. Zato je življenje, polno nasprotij in neurejenosti, samo v sebi nezaključeno in se samo ne more urediti. Cerkevni red je zanj odrešilno breme. Tako obliko je dal tudi povesti »Prerokovana« in njen začetek se čuti v »Dekli Ančki«. Docela zaključena ta oblika po vsem svojem značaju ne more biti nikoli, vendar je realizem, kakršen je Finžgarjev, navadno ne pušča odprte. Rajši, kot bi poudarjal težo življenja, blaži človeške rane, tolaži in odrešuje tudi v zgodbi.

Ko sklepam ta pregled in označbo Finžgarjevega književnega dela, čutim, da bi ga ne bilo mogoče prav oceniti, ako ne bi bil v isti smeri odgrnil tudi neposredne okolice, v kateri se je to delo razživel. Bil je že tudi čas za to, ne zaradi zgodovine same, ampak zaradi pravičnosti. In ni šlo pri tem samo za pisatelja, ki je zapustil trden spomin svojega ustvarjanja, ampak za delavca iz volje in umetnika obenem.

Doba, ki je dala Finžgarja, je bil naš duhovni junaški čas; ta čas je drevel v svojem idealizmu naprej in osvajal sproti cele postojanke v javnem življenju — misleci in preroki so bili v ozadju, v ospredju so stali tvorci konkretnih vrednot, junaki neposrednega boja. Nase in na svoje račune ni bilo časa misliti; kdor je v oni zunanje razgibani dobi našel človeško ravnotežje, da se je iz

splošnega aktivnega idealizma, iz trdega dela nagnil k tišjim stvarjem in malo posluhnil, kaj govori skrivnost, se je ohranil živ preko tistega časa. In da je tisti čas, ki je ustvaril našo ljudsko izobrazbo, gospodarsko osvobojenje, naj-nujnejšo socialno varstvo, našo narodno samozavest in versko obnovo, dal tudi tvorcev, ki so ga duhovno zajeli in iz njega pogledali navznoter, je šele s tem v sebi opravičen. In kakor je njegov simbol univerzalni Krek, tako je njegov najznačilnejši sad javni delavec in leposlovec Finžgar.

So sicer življenjske plasti, ki oklenejo tudi pisatelja, da postane njegovo delo utesnjeno, enostransko, prilagoden. Če se jim pisatelj vda, je za njegovo umetnost slabo. Finžgarjevo delo je šlo nekajkrat v ljudsko smer, pa je ostalo nad prilagodljivostjo in je ohranilo značaj žive umetniške volje. Z njim je zvezanih trideset let našega duhovnega življenja tako, da dokaz o njegovi važnosti lahko obrnemo narobe: Ta Lampetov duhovnik-pisatelj je danes toliko viden in izrazit, da bi bila brez njega v našem slovstvu vrzel, kakršne si ne moremo misliti. Brez njega bi bila naša novejša epska proza sirota in brez njega bi za Jurčičem ne bilo v naši književnosti neposrednega in organskega ohranjevalca živega ljudskega jezika.

Finžgar je bil časoven. Ne sicer tako kakor Ivan Cankar, ker kot epična narava ni mogel biti borben; za pravo borbenost tudi ni imel tistih duhovnih osnov. Ohranil je zlasti živ stik z življenjem in mu dajal pobud. Njegovo življenje teži vedno dalje, v njem ni pasivne prilagodljivosti, zato je on s svojim delom premaknil ovire, ki jih ne bi bilo mogoče premakniti z bojem. Ustvarjal je korekturo med redom in neredom ter iskal zdravja in modrosti.

Finžgarjevi optimistični in razumski temelji, ki bolj reprezentativno kakor nujno oblikujejo življenje, se res zde današnjemu nemirnemu času enostavni. Čutimo, da so današnji konflikti bolj tragični, kakor jih prikazuje on, in tako ostri, da jih njegova blažilna misel ne more pomiriti. Toda ali ne visi med ono dobo, ki je gradila iz svoje trdne, celotne vere, in med nami velika bolečina, ali ni samo današnja trpinčena duša željna viharja? Ali nas ne boli najbolj to, ker nam je težko proč od očetove hiše? Ali ni naša lastna noranjost tisti prepad, iz katerega krikamo po poglobitvi krščanstva, mi, ki smo sami zrastli prav iz iste celotnosti?

Večkrat zaplahuta misel med dvema svetovoma: med mrtvimi, ki so nas rodili in smo jim bili kakor sad od drevesa, in med rodod, ki pride za nami in nam bo kakor sad od drevesa. Eni gledajo v nas od onstran — kako? Drugi trkajo na našo dušo, kakor nerojeno dete na materino srce — kaj bo? Visimo: dvojne oči nas prebadajo — ali skoprismo pred njimi, ali se rešimo s prav isto celotno vero in glasno zapojemo hvalnico, ki jo molčé pojo otroci očetom, in to hvalnico zapustimo tudi svojemu rodu?

Vse delo je samo toliko vredno, kolikor služi življenju in odrešenju. Fr. Lampe si je v Nazaretu na mizici svete Družine zapisal za življenje: Domine, ego promitto, semper me scripturum ita esse, ut super tuam mensam scriptum non decens sit.

Prav tako tudi Finžgar ni mogel drugače pisati.

DEKLETA POJO

JOŽE POGAČNIK

Dekleta pojo.
Ob žametno pesem
je duša nagnila mi žalno glavo.
Iz bližnje dalje
me nekdo je hipoma tiho poklical —
morda v tej trpki puščavi sveta
njega — prijatelja zgrešil še nisem ...
In pod jesen
se rosa obilno solzi! ...

Dekleta domov gredo.
Nocoj bodo dobra doma:
z očetom, ki skrb mu je vzela srce,
z materjo, ki zagrenjena poveša glavó,
nocoj bodo z brati, sestrami
menile se dolgo, lepo ...

Na moje lase
neslišna rosa je pala.
Tiha, neslišna godba
približanih dalj me nocoj je obdala.
V suhi puščavi naših svetov
mi zagorel je kres.
Zdaj vidim skoz dalje, skoz noč:
vsa pota popotna zares
se zbudijo samo iz kresov ...
zdaj pesmi deklet v meni svetlo počivajo ...

Dobro je lehi po toplem dežju ...

TEMNI SE

JOŽE POGAČNIK

Oblaki nocoj so se nizko spustili,
na naših gorah sneži ...

Davi so zožila se nam obzorja,
zaprle neba se strani ...

Oče,
(izvilo se mi je vroče
iz dna srca)
za našimi domi vražja preža stoji,
pa vendar se v znoju ognjenem parimo,
svojo dobroto pri mrkih sosedih krošnjarimo,
in — v naših seliščih samo še leščerba medlo gori ...

Vsako noč zaskrbljeno — se svetlo mi zdi,
da nekje z vsemi zvonovi k pogrebu zvoni —
joj, kako je žlahta vesela!
Po vseh gozdovih pri nas se žalostne slutnje sprehajajo,
poljem temnečim se plesni in strupi zavdajajo,
naša deca je v rožnatem jutru že uvela.

Oče,
odgrni strani nam neba,
da luč spet v naše doline posveti,
Oče, pošlji nam zopet Moža,
ki znal nas bo v harfo pojočo ujeti,
Oče, saj drugega nimamo več
ko dvignjene roke
in svoje duhovne besede razžarjeni meč!

DAN SE JE NAGIBAL

FRANCE BEVK

Zimski dan se je nagibal proti večeru. Kazalec je šel že na peto uro. Glavna ulica je šumela. Kočije, avtomobili, kolesarji. Gospe in gospodične na promenadi. Izložbe: neutešene želje v očeh. Gospodje s paličicami, s kavalirskim smehom na obrazu. Kmalu se bodo usuli iz delavnic delavci in delavke, se pomešali med gospodo. Isti pogledi, iste kretnje, isti smeh. Kje je razlika med ljudmi? Svetloba nad mestom se je že spreminjala v višnjevo. Šotor velikega cirkusa, pod katerim gore luči. Godba igra. Klovni, pol gole plesalke. Sami igralci, nobenega gledavca razen zvezd. Komedijska življenja se nadaljuje.

Sredi ulice je brnel zvonec. Enakomerno, živce ubijajoče. Skrit je bil nekje pod pisanim plakatom. Na plakatu slika poljuba. Sladostrastje, sentimentalnost. Svet, ki mu pravimo Hollywood.

Plakat je vsiljivo segal na ulico. Mogoče ga je bilo videti z dveh strani. Ljudje so hodili mimo njega ko vojaki mimo poveljnika. Vsakdo je obrnil obraz vanj. Kakor da hoče odkriti: odkod prihaja brnenje zvonca? Okrog plakata pritrjene žarnice. V podobi kače. Kača v raju. Bila je pisana, pred njeno glavo rdeče jabolko. Luči so se vžigale in znova ugašale. Zaporedno, da se je zdelo: kača beži okoli plakata in se hoče vloviti za rep. Požreti samo sebe. Nad plakatom svetle črke. Velike, vse ožarjene. »Kino Edison«.

Zvonec je vabil, ljudje so se pretakali mimo. Kazalec je šel že na peto uro. Vhod v kino je vodil skozi glavna vrata poslopja čez peščno dvorišče. V ozadju poslikano pročelje. Ob straneh dve pol goli ženski. Secesija. Lepota vojaških razglednic.

Ljudje so hodili mimo, mimo, le nekateri so se ustavili, gledali slike. Mladi ljudje. Po večini deklice. Tudi matere z otroki. Blondinka s pristriženimi lasmi: »Ah! Strašno lepo igra! Vsa sem zaljubljena vanj...« In gleda obraz z ozkimi brčicami. Najraje bi ga pred vsemi poljubila. Tako smo nekdanj oboževali pesnike.

Med ljudmi sta bila tudi gospod in gospa. Gospa je starejša, mnogo starejša. Starka. Sivi lasje, zguban obraz. Moten pogled. Tako gledajo bolniki ali do smrti užaljeni ljudje. V pogledu sta se parila bridkost in srd. Lepo oblečena, a borno. Graščine, ki ne morejo več skrivati svojega uboštva, vzbujaajo posebno sočutje. Prav tako plemenite, dobre gospe, ki so nekdanj dobro živele. Posebno, če nosijo bridkost in srd v očeh... Držala se je v dve gubi, njen obraz je bil blede. Ustnice so se ji premikale, kakor da je žejna. Težko je stala na nogah. Rahlo se je dotikala gospoda, majhnega človeka v ponošeni obleki, kakor da se hoče nasloniti nanj. Ta je imel droben zgrban obraz, izpod klo-buka so mu padali dolgi, napol sivi lasje. Čez ušesa, skoraj na ramena. Velika črna ovratnica mu je zakrivala pol telovnika. Spomin na preteklost. Človek, ki ni bil še star, a se je zgodaj postaral. Fant, ki je imel nekoč obe nogi enako dolgi in roki zdravi. Zdaj mu je bila leva noga nekoliko krajša. Desnica mu

je gledala blede, drobnejša kot levica iz rokava. Ni bila mrtva, še se je pre-gibala. Če bi jo človek natanko pogledal, bi se mu zdelo, da trepeti duša v nji. Imela je turoben, sočutja vreden izraz kot njegov obraz.

Starka je bila Klara Majer. Gospod: Irenej Majer, njen sin. Po vnanjosti si nista bila podobna. A menda ni bilo na svetu dveh ljudi, ki bi si bila po duši tako enako slična, kot sta si bila v tistem trenutku mati in sin.

Ogledovala sta si slike in plakate. Ne samo z očmi, z vso svojo dušo. Trikrat sta šla mimo kina, vsakokrat sta se vrnila. Gospod je črkoval na belem pasu, ki je bil nalepljen preko plakata: »Glasni, govoreči in pojoči film.« Namrdnil je usta. Če kdaj usta izražajo našo notranjost, so tista usta izražala največji odpor. Srd in žalost tudi v njegovih očeh.

»Neumen naslov,« je rekla mati skoraj tiho, kakor da se boji prisluško-vanja ali zamere.

»Filmi imajo navadno neumne naslove,« je rekel sin. »Pa saj to ni glavno. Ali vstopiva?«

»Zakaj bi ne vstopila? Saj zato sva prišla. Ne?«

Še sta stala na mestu. Pogledala sta na cesto. Mimo so hodili ljudje. Od nekod je zazvenel vesel smeh. Zvonec nad vrati je brnel.

»Ti boš kupil listke. Nato bova počakala. Smuknila bova v dvorano, ko bo največ ljudi...«

»Kako zoprni objem!« je pokazal Irenej na neko sliko.

»Če naju bodo videli in te bo kdo vprašal, če sem bolna, reci, da nisem... Slišiš? Pojdiva!«

Po teh besedah ji je bilo pognalo kri v obraz, dasi to ni omililo njene ble-dice. Borila se je z nezavestjo. Oslonila se je na steno.

»Ali vam je slabo? Oslonite se name!«

»Ne, ni treba.« In starka se je vzravnila. »Saj lahko hodim...«

Irenej je stopil po škripajočem pesku. Čakalnica je bila podobna dvorani. Na vseh stenah pisani, kričeči lepaki. Napisi, prizori, ki so vzbujali radovednost in grozo... Irenej jih je ošinil s pogledom. Pri vratih ni bilo še nikogar. Ob ograji iz medi je stala skupina otrok. Nekaj starejših gospa. Kopica hihitajočih se gospodičen. V rokah so mečkali modre vstopnice, čakali na vstop. Irenej je pogledal na uro. Še pet minut. Blagajničarka je kazala samo v svoje drobne, bele roke. Srebrne zapestnice, prstani.

»Dve vstopnici za prvi razred.«

Skoraj mu je bil zastal glas v grlu. Kakor da je storil greh. Sam nad seboj. Pogledal je na tablo s cenami. Iskal je denar. V nervoznosti ga ni mogel najti. Preštel ga je bil že doma in ga vtaknil v poseben žep. Bilo mu je vroče. Slednjič... v naprsnem žepu telovnika, pod košato ovratnico. Drobiž je za-žvenketal na steklovini. Dva modra listka sta bila v hipu vlažna v njegovih tresočih se rokah.

Pri vratih je že stal sluga v livreji. Rumena obleka z zlatimi obšivi. Tisoč-krat ga je bil videl, še nikoli se mu ni zdel tako zoprni kot tistega večera. Vstopnice je trgal kot v sanjah in metal odtrgane polovice v rjavo skrinjico.

Gospa Klara je stala že tik Ireneja. Odkod se je bila nenadoma vzela? Zdelo se je, da ga hoče zgrabiti za jopič, da ne pade. Irenej je molil listke slugi, a je gledal v svoje prste. Oblazinjena vrata dvorane so se odpirala kot v temno brezno, iz katerega je vela toplota. Sluga je bil zgrabil lističe in se dotaknil njegovih prstov. Irenej ga ni pogledal, a je čutil, da ga oni požira z očmi. Mrzel pot ga je oblil po telesu. Tako neumno: česa se človek včasih boji!

Irenej se je ozrl po materi. Bila je bolj bleda kot poprej. Z roko se je krčevito držala svetle ograje. Ne da bi pogledal koga v obraz, jo je Irenej spustil pred seboj v dvorano.

Dvorana je bila temna. Pod stropom je gorelo le dvoje medlih luči. Iz mraka se je belilo platno. Črne vrste gladko poliranih stolov so se zdele ko čepeče pošasti.

Starka in njen sin sta tipala ob mrzli steni. Stresalo ju je, kakor da jima je ta hlad prihajal do mozga. Ustavila sta se v zadnji vrsti pod balkonom. Sredi stene se je dvigal štirioglati prizidek, prostor za operaterja, tvoreč dva kota. Gospa Klara se je stisnila v desni kot. Oddahnila se je.

»Ali te je videl?«

»Ne vem,« je rekel Irenej in položil noge na prednji sedež, a roke na kolena. Sključil se je in se napravil majhnega, da ga je bilo komaj videti.

»Kolmanu sem bila prisegla, da ne prestopim več tega praga.«

»Pa bi bila šla v drug kino!«

»Ne, ne,« se je starka tesno zavijala v suknjo. Četudi je bilo v dvorani toplo, jo je stresal mraz. »Te dvorane sem vajena. Osem in dvajset let sem presedela v nji. Pomisli: osem in dvajset...«

»A jaz deset,« je rekel sin mračno.

Molk. Po dvorani nenavadna tihota. Šepetanje, kakor da so v cerkvi. Cvrkutanje stolic. Ljudje so bili daleč od njiju. Da bi vsaj ne prižgali luči!

Irenej se je sklonil še nižje. Želja, da bi mu izginila glava in vse telo. Samo duh da bi gledal in poslušal. Da, bilo mu je žal, da je prišel. Ne bi maral gledati ne poslušati. Materi ni mogel odreči želje. Ona je ženska. In ženske so čudovite. Kar jih najbolj boli, najrajši odgrinjajo pred svojimi očmi. Berejo pisma, ki jim potem raztrgajo srce... Ne, nji ni mogel odreči. Smrt je pela v njenih prsih. Kot bi nekdo igral na primitivne gosli. Irenej je posluhnil. Da, kot bi nekdo igral strašno melodijo na najprimitivnejše gosli.

To ga je bolelo. Zaprl je oči, kot bi hotel s tem prevariti sluh. Nato je pogledal v platno. Oko se je bilo že privadilo mraku. Pod odrom je stala nizka, črno polirana omara. Ali nekaj podobnega. Zavzemala je vso širino. Na tistem mestu je nekdaž stal orkester. Ob sedmi uri, ko je bila dvorana polna ljudi. Glava pri glavi. Ob tisti uri sta igrala samo on in mati. Mati je igrala na klavir. Ko je včasih stal poleg nje in spremljal na goslih njeno neumorno godbo, je gledal ko zamaknjen v njene suhe, žilnate, po tipkah hiteče roke. Venomer po tipkah, venomer po tipkah, kot da hočejo nečemu uteči. Čemu? Kam? Morda ven iz tistega prostora, iz zatohlega mraka. Na solnce. Za vedno. V drevored, v katerem je nekdaž stala njena hiša. V vrtu dišečega cvetja.



NEZNAN SLIKAR: GLAVA MLADEGA MOŽA. (Olje na platno. Kat. št. 247)

»Glej, tu notri smo živeli, ko smo bili še srečni.«

Sreča? Kaj je sreča? In zdaj misli, da je bila srečna še pred meseci in ne pred tridesetimi leti. Če bi matere ne bilo, bi verjel, da ni druge sreče razen tiste, ki jo je on užival. Če mati to trdi, že mora biti resnica.

Njegov spomin na detinstvo je bil medel. Okajeno steklo, skozi katero je videl le nejasne podobe. Tako nam ostanejo prizori iz sanj. Oče: širok in močan veseljak. Ujčkal ga je na kolenih in se mu smejal. Po rokah sta se plazila na debeli preprogi in se igrala s psom... Vse to je izginilo čez noč. Oče se ni več igral z njim. Z materjo sta se na dolgo in razburljivo pogovarjala. Nekoč se je oče razburil. Odpel je srajco in se udaril po širokih prsih: »Ne, jaz ničesar nisem zakrivil, čas me je pogazil in zdrobil...« Mati je jokala. Prišli so in jim vse odpeljali. Preselili so se bili. Oče je shujšal, postal je skoraj moder v obraz. Nato je umrl. Mati je vpila: »Ne dam ga!« Črni možje so ga kljub temu odnesli.

Irenej takrat ni razumel materinih besed: »Glej, ničesar več nimamo.« Spal je in jedel, hodil v šolo, tudi obleko je imel. Mati je bila rešila tudi klavir. Vsak večer je igrala. Tako strašno žalostne pesmi, da se je pes stisnil v kot in cvilil. Kmalu nato je poginil. Mati pa je naznanila Ireneju: »Danes boš tudi ti brez kosila.« Tudi on? Šla je na ulico. Zvečer se je prismehljala domov. Prišli so možje in odpeljali klavir. Irenej je vprašal: »Kako boš zdaj igrala?« A ona: »Igrala bom drugje.«

Vsak dan proti večeru se je oblekla v črno obleko in odšla na cesto. Tiste ure so bile za Ireneja strašno puste in enolične. Učil se je, njegove misli so uhajale drugam. Gledal je na uro. Ali se je ustavila? Mislil je na mater. Zdaj igra. V temi. Ne samo žalostne, ampak tudi vesele pesmi. Luč pada na note, na njene roke, a ona je ko duh... Včasih jo je v mislih pričakal, da se je vrnila. Poljubila ga je. »Čemu nisi šel v posteljo?« Polnoč. Če je spal, ga je poljubila na čelo. V polspanju je čutil njen poljub, nasmeh mu je ožaril lica, a ni odprl oči. Slišal je materin vzdih.

Ob nedeljah jo je prosil, da bi šel z njo. Sprva ga ni jemala s seboj. »To ni zate.« Slednjič ga je uslišala. Stari Kolman, lastnik dvorane, mu je bil odkazal prostor v prvi vrsti. V materini bližini. Gledal je na platno, oči so ga ščemele, odpiral se mu je nov svet. Ni razumel, kaj bi moglo biti zanj prepovedanega v tem. Objemi, poljubi, vse, kar je pripravljalo ljudi v smeh in v jok, se mu je zdelo neumno. Za en sam beg Indijanca po preriji bi bil dal vse.

Gledal je rajši mater. Sedela je v mračni luči, katere svetloba ji je padala na suhe roke. Njen duh je bil odsoten. Le prsti so plavali po tipkah. Zdaj zdaj je za hip pogledala na platno. Za četrtno note. Nato je spremenila igro. Iz vesele pesmi se je rodila žalostna. Iz žalostne vesela. A tako, da ni bilo vrzeli med njima. Kakor da sta smeh in jok, žalost in radost istega večnega izvora. Včasih je napol zaprla oči. Igrala je brez not. Tista njena igra je bila najlepša. Tedaj je bil v resnici njen duh, ki je igral. V takih hipih se je zdela mati Ireneju skrivnostna, ne več njegova mati, ampak bitje iz drugega sveta. Vzbuja mu je strah, celo grozo, obenem radost in ponos.

Pričel je doznati, da je med materino igro in med dogodki na platnu

neka tajna, globoka zveza. Neka čudovita vez celo med njo in med občinstvom. Kakor da jih je mati začarala, da niso mogli dihati in so zaživali neko novo življenje... Bistva skrivnosti ni mogel razumeti. S sedmimi pečati zapečaten knjiga.

Zgrabila ga je bila neumljiva strast in spoštovanje do godbe. Prosil je bil mater, da bi smel igrati na klavir. Mati ga je začudena pogledala. Sedela je pred njim, držala trepetajoče roke v naročju. Šele pozneje je razumel: zanjo glasba ni bila samo strast, bila je hlapčevstvo, trdo delo. Vendar mu ni mogla odreči velike prošnje: »Gosli se boš učil.«

Prvi dnevi so bili težki. »Pol glasu više! Pol glasu...« Učitelj je cepetal z nogama, si trgal redke lase z glave. Če bi se Irenej ne bil sramoval pred materjo, bi bil pobegnil... Zaigral je prvo pesem. Bolj s srcem nego z goslimi. Prepevala mu je duša, trepetala mu je zadnja žilica v telesu. Končal je, si obrisal solzo. Gosli je objel z obema rokama.

Prihodnje nedelje sta bila šla z materjo pred določeno uro v kino. Nobe-nega človeka. Tema. Irenej je položil note na klavir, mati je zaigrala. Spremljal jo je... Končala sta in sta se spogledala. Solze na trepalnicah. Objela sta se. »Mati, odslej bom igral s teboj...« Mati se je trepetajoča dvignila: »Dokler bom jaz živa, nikoli. Iz tebe mora postati kaj drugega...«

Ta »nikoli« se ni zgodil. Življenje je bilo močnejše kot materina volja... Končal je šole, nastopil službo. »Mati, še dve, tri leta, nato boste zadnjikrat zaigrali ljudem...« V tretjem letu se je začela vojna. Irenej je šel na bojišče. Njegove gosli so počivale v omari. Materi je pisal rdečkaste dopisnice. A ona je igrala na klavir. S svojo dušo je spremljala parade generalov, veselo življenje princev. Irenej se je oglasil iz bolnišnice. Mati je med solzami spremljala sladko komedijo, veselo idilo med ranjenci in belimi sestrami nekega lazareta. »Mati, ena noga mi je krajša, roka pokvarjena in poleg tega... ne vem, če bom še za službo...« Toda mati se ni utegnila zgruditi. Z veličastnim maršem je spremljala čete, ki so korakale v nove boje.

»Uboga tvoja roka!« je rekla mati po vojni, božala sinove prste in jih rosila s solzami. Irenej je vzel gosli in poizkusil zaigrati. Desnica je lahko vodila lok. Ena noga je bila krajša, vprav leva. Kako čudovito modro je vse urejeno na tem svetu! Tako je nevedé kdaj stal ob materi poleg klavirja in vodil lok, ki je trepetaje plesal po strunah. Bilo mu je tuje, čudno, njegova duša je bila drugje. Mati ga je začudena pogledala. Ni mu rekla besede.

Tedaj se je bil Irenej zamislil. Spomin na dni, ko je občutil neko zvezo med materino igro, med dogodki na platnu in občinstvom. Ali ni plakal, ko je igral svojo prvo pesem? Ali ni bil objel gosli. Gledal je na platno, skušal ujeti skrivnost, ki mu je bila nekdanj neumljiva.

Nekoč je tekel film deset minut brez spremljevanja godbe. Slike, slike. Vse mrtvo, brez življenja. Stroj brez duše, trepetanje svetlobe, mrzlični šum: tik, tik, tik... Ljudje so začudeni gledali, se nemirno premikali. Ireneja je obšlo spoznanje. Gole slike, vnanja oblika brez življenja. Rosumovi univerzalni roboti. Brez duše, brez duše. Dušo je moral vdahniti on s svojimi goslimi,

izžarevati svojo lastno dušo, jo posojati večer za večerom tem brezpomembnim lutkam. Ljubezenski prizor je bil bedast, če mu nista vdahnila življenja on in mati. Smrt uboge, zapuščene deklice je bila smešna, če ni v nekem nesoglasju, ki vlada med življenjem in smrtjo, zavpil klavir, če niso zaplakale njegove gosli, kot bi vpile iz zlomljenega, trpinčenega srca umirajoče, prevarane mladosti. Duša, ki je izhajala iz strun, ni bila duša mrtve tvarine, ampak nekaj živega, porajajočega se iz njegove notranjosti, prelivajočega se v srca občinstva, ki je trepetalo, se smejalo, jokalo ko otroci.

To je bila skrivnost, ki se je Ireneju nenadoma do dna razodela. Tedaj ni več pomislil, da služi z godbo kruh, ampak da oživlja mrtvo snov, izžareva svojo dušo in jo daje ljudem, ki jo plačujejo Kolmanu. Občutil je najčistejšo srečo. Srečo umetnika.

Stari Kolman je umrl. Njegov sin, s podolgovatim obrazom in z bradavico na licu, je prevzel kino. O počitnicah ga je razširil in ga bogato preuredil. Orkester. Cela vrsta godal. Irenej je bil zavzet, potrten. Le pri prvi predstavi sta bila z materjo sama. Toda, kakor se sliši ob jasnem vremenu iz dna valov glas potopljenega zvona, tako so se razločile njegove gosli iz vseh glasbil. Obraz se mu je razjasnil. Zdel se je samemu sebi kralj.

Deset let... Mati in sin sta verjela, da bosta igrala do smrti. Nekega dne bo klavir utihnil, ostale bodo gosli. Nato bodo utihnile tudi gosli... Nekoč je udarila med občinstvo vest, da so izumili glasni film. Nekaj čudovitega, a obenem strašnega. Večini članov orkestra je bila glasba postranski zaslužek. Ti so se smehljali. V Ireneju se je vse uprlo. Pokojnina za krajšo nogo in pokvarjeno roko se mu je rogajoče režala v obraz.

»Tudi ko so izumili avto, so mislili, da je konec voznikov.«

Mati je držala trudne roke na kolenih in molčala. Gledala je v sina, ki so mu bili lasje napol osiveli. V obraz so se mu bile zarezale drobne, a goste gube. Le iz oči mu je gorelo kot nekdanj.

»Izumili so fotografijo in so verjeli, da ne bo več slik...« Irenej je držal roke na goslih. Pritiskal jih je, kakor da jih hoče zlomiti. »Godba, šumi, besede, ki so jih baje izumili, bodo prav tako mrtva snov kot film. Kako naj mrtva snov vdahne mrtvi snovi dušo? Ljudje bodo bežali iz kina...«

Nihče mu ni odgovoril. Mati je molčala... Šele tistega dne, ko ji je mladi Kolman naštel zadnjo vsoto na mizo in ji ponudil prosto vstopnico za glasni film, je raztrgala listek in v srdu odprla usta:

»Osem in dvajset let sem igrala, nikoli več ne prestopim tega praga.«

Irenej je bil sklenil isto.

Ta odpor ni veljal samo kinu Edison, ampak vsem kinematografom sveta. Glasnemu filmu. Izviral je iz neopredeljenega občutka njihove notranjosti. Premaganec ne more gledati zmagovalca, ki se mu roga v obraz.

Dolgo sta držala besedo. Mati je počivala, gledala zamišljena predse. Vsak dan proti večeru je postala nemirna. Menila je, da se mora napraviti in oditi. Hodila je nekaj časa od vrat do okna, nato je znova sedla. Nemir je bil premagan.

Irenej je iskal službe. Zvečer je vzel gosli in zaigral. Svojo prvo pesem, ob kateri sta se bila nekoč razjokala. Pred njune duševne oči so na perotih priplavali davni dnevi. Kdaj je bilo to? Pred petnajstimi, pred dvajsetimi leti? Materi so vselej zažarele oči. Premikala je prste, kakor da ji plavajo po tipkah.

»Tako kot nama, se je zgodilo tvojemu očetu. Približno tako...«

Irenej je molčal. Zdaj mu je bilo znano, da je bil oče svojega propada v veliki meri sam kriv. Mati mu je hotela ohraniti otroško vero mladosti, čist spomin na roditelje.

Z ulic so prihajali glasovi o glasnem filmu. »Da, lepo je pela... Slišati je bilo celo šum vode, lajanje psov...« Lajanje psov? Kakor da bi bilo to kaj takega. Drugi glas: »Padec filmske umetnosti. Nikoli več...« Mati in sin sta se objela, kakor da sta se našla v novi radosti. Morda sta pričakovala, da pridejo, jima porečejo: »Vrnita se! Rešita naše duše!«

Nekega dne se je Irenej prismejal domov: »Mati, Chaplin je proti zvočnemu filmu.«

»Ah, saj sem vedela. Krasen deček!« In se je zamislila: »Ali ne igrajo več nemih filmov? Nekateri so bili krasni.«

»Da,« je Irenej stisnil zobe. »Spremljajo jih z godbo iz drugih filmov. Jazz-band! Nagnusno!« In se je histerično zasmel.

Mati se je samo smehljala. Bila je shujšala. Smrt ji je gledala iz oči. Njene zadnje ure je sladila topla zavest, da brez njenih, po mračno-razsvetljenih tipkah trepetajočih rok propada filmska umetnost.

In vendar ni do dna verjela. Ni bila prepričana. Glasovi so si ugovarjali. V dnu duše je ostajal dvom, ki je huje glodal nego bolezen. Na tihem sta si želela mati in sin, da bi slišala novo čudo ali sramoto na lastna ušesa. Tega si nista priznala. Drug pred drugim sta se sramovala. Sklep, ki sta ga bila naredila. Ponos. Bala sta se tudi končnega in popolnega poraza. Laže je živeti v varljivih sanjah. Toda ob misli, da bosta morda njuni duši slavili zmago-slavje nad nasprotnikom, jima je nemirno drhtelo srce.

Mati se ni mogla več premagovati. »Pojdiva!« Sin se je zdrznil. »Pojdiva! Ti boš še živel, a jaz bom kmalu umrla. Pred smrtjo...«

Solze so se ji udrle po licih.

Tako sta sedela v temnem kotu in čakala.

Kdaj bo zabrnel zvonec nad njunima glavama?

Nenadoma: drink, drink... Zganila sta se kot pod udarcem. Vrata so se zaprla. Medli luči sta ugasnili. V gostem mraku so zatonile glave ljudi, kot da so jih zagrnili valovi. Brnenje. Stožec svetlobe, ki je vrgel na platno prvo sliko. Črke, črke, okraski. Od nekod se je rodil zamolkel, vsiljiv glas. Nekaka godba. Zdelo se je, da prihaja iz nerazločne daljave, se trga v ovirah, se koplje iz čudnih, nejasnih šumov in bi se rada prebudila v življenje. Ta godba se je zdela daljna, daljna, a vendar blizu, da je divje tolklo na ušesa. Njeno bistvo: nekaj kovinskega, iz čudovitega mehanizma porojenega.

Ireneja je bilo objelo čudno občutje. Zmaga ali poraz? Ni utegnil odločiti. Tisto novo, prihajajoče zahrbtno iz nekega niča, ga je bilo v prvem trenutku

omamilo, da ni mogel misliti. Zdelo se mu je, da ne vidi slike na platnu. Vsa njegova pozornost je bila posvečena poslušanju. Kadarkoli je gledal film, ne da bi igral na gosli, se mu je zdelo, da ne sliši spremljajoče godbe. Nezavestno je prihajala vanj, kakor da poteka iz podob na platnu. Tako je duša nerazdružna s človekom, s katerim govorimo. Tedaj pa se mu je nenadoma razodelo, da živita slika in nova spremljajoča jo godba sama zase, si trpko ugovarjata in se izključujeta. Le zdaj zdaj sta se združili, kakor da se je med njima vžgala iskra ljubezni. Za hip. Nova vrzel. Brezno, iz katerega je dihalo nekaj kovinsko mrzlega. Dvoje mrtvih snovi, ki sta zaman poizkušali, da bi oživili druga drugo. Dvoje mrtvih trupel se je trudilo z divjim naporom, da bi dala drugo drugemu dušo, ki je nista imela.

Da, Irenej se je smehljaj. Polagoma, kaplja za kapljo, je prihajalo spoznanje vanj. Irenej se je smehljaj. Nekaj neizrečeno sladkega je objelo njegovo srce. Naslonil se je na prednje stolice. Ves se je predal uživanju škodoželjnosti. V njegovem telesu se je porajal smeh. Občutek zmagoslavja mu je trepetal v slednjem živcu. Lasje so mu padli na čelo, ni si jih popravil. Z očmi je poizkušal prodreti skozi mrak, da bi videl obraze ljudi. Ali ne čutijo istega kot on? Ali jih še vedno zamamlja novost?

Ozrl se je po materi. Slonela je v kotu. Roke je imela sklenjene, glavo je opirala na zid. Usta so ji bila rahlo odprta. Prav tako njene oči. V mraku se je zdela bolj bleda nego prej. Poslušala je vsa, s slednjim vlakencem svojega telesa. Nič notranjega zadovoljstva, nič smeha. Prej neko razočaranje.

Ireneja je zbadlo. Ali sta ga radi odpora prevarila oko in duša? Morda se mati še ni prebudila iz prve omame.

»Kako se vam zdi?«

»Počakaj!«

Svojo suho roko je rahlo položila na njegovo. Njene oči se niso zganile. Ali je še vedno iskala nekega soglasja med godbo in igro?

Skozi gorsko sotesko je bežal vlak. Hropel je, hrudel, njegov glas je divje odmeval od skal. V globini šumeča voda. Nato vodopad. Med šumom in sliko se je vžgala nova iskra, ju združila za hip. Da, nekaj elementarnega, v sredino mozga pretresujočega je bilo v tem... Ireneju je izginil smeh iz telesa. Občutil je mrzlico. Ali je izgubljen? Požrl je grenko slino.

Nova slika. Deklica s cvetico v laseh je zapela. Odpirala je usta, kot bi igrala pantomimo. Močan, oster glas je prihajal iz neznane globine, z jeklenimi prsti je trgal iluzijo. Irenej je pomislil: »Če bi odprl usta zaljubljeni parček na lepaku, bi se morda vsi čudili, a nihče ne bi našel lepote v tem. Tu pa se divijo...« V njegovem telesu se je znova naselil smeh. Ni prenehal.

V drugo se je ozrl po materi. Da, zdaj je igral tudi nji nasmeh na obrazu. Oživil je njene trudne, bolestne poteze. Irenej je poiskal njeno roko in jo v radosti stisnil.

Prizor ljubezni. Dva zaljubljenca med rožami. Irenej je le za trenutek poslušal spremljajočo godbo. Njegova duša je splavala daleč proč. Zdelo se mu je, da nenadoma stoji ob klavirju, pritiska gosli pod brado in igra. Celo

roko je bil nehote dvignil. Pesem, s katero je spremljal ljubavne prizore, je znal na pamet. Prešla mu je bila v meso in kri. Kakor da se davni prizori porajajo v njegovi notranjosti in mu prihajajo na ušesa. Gosli so zavriskale od strasti, nato so se glasovi prelili v božanje, v šepetanje, v zatrjevanje večne ljubezni... Minute sreče, trenutki omame. Razočaranje: dekle stoji osamljeno in strmi v daljavo... Gosli so jokale, tožile. Nenadoma, kakor da so strune v bolečini popokale. Tako se stre človeško srce... Slika na platnu je dobila dušo.

Luči so se vžgale. Vrata so se odprla. Novi ljudje so se usuli na sedeže. Šepet. Mati je gledala Ireneja, kakor da pomiluje njega in samo sebe. Blesk rahle prepadenosti v zenicah. Razumela ga je.

»Ljudje se ne zmenijo za to, oni ne razumejo...«

Ne besede, njihov zvok je obsegel vso tragiko njene duše. Irenej je molčal. Roka, ki jo je bil oslonil na stolico, mu je trepetala.

»Mati, ali vam je slabo? Ali naj odideva domov?«

»Ne. Ostaniva!«

Gospé Klari so stale drobne kapljice na obrazu. Biseri smrti. Da, bilo je zadosti. Za vse dni. Ni marala oditi sredi predstave, ker se je sramovala. Tudi ni imela moči, da bi se dvignila.

Zvonec je zabrnel, dvorano je objel mrak.

Iz matere se je izvil globok, pretresujoč vzdih, zaglušila ga je godba.

Bar. Plesoči pari. Poskočna godba. Zamorci, jazz-band. Amerika, Amerika, Amerika. Kabaret. Vrsta pol golih, našemurjenih plesalk. Ples petelinov in putk, živalske kretnje. Petje, petje. V bobnečem glasu je bilo nekaj spolzkega. Evropa ne razume. Šum občinstva. Ploskanje, nerazločne besede. Strahoten glas nekoga, ki kliče svojo hčer. Rezgetajoči smeh, histerični krik. Godba, godba, prihajajoča iz neznanega, rastoča sama iz sebe, rogajoča se gospodarju, ki bi mu morala služiti... Smrt neke deklice. Kri okoli ust, blaženost na obrazu. Glasovi, ki so hoteli izraziti varane upe umirajoče duše. Bitje zvonov, bučanje cerkvenih orgel. Nesoglasje mrtve snovi, nikjer nesoglasja med življenjem in smrtjo.

Irenej se ni več smehljaj. Neumljiva srd in žalost sta prihajala vanj.

»Mati, kako bi midva spremljala ta prizor?«

In znova se mu je zdelo, da stoji ob klavirju in drži gosli v rokah. Tudi materini prsti so zatrepetali na kolenih, kakor da plavajo na belih tipkah. Zanju je nenadoma ugasnilo tisto bučanje, petje zvonov. Oglasil se je orkester. Iz vseh glasbil so se izvili glasovi klavirja in gosli, plavali na perotih njunih duš, se združili s prizorom na platnu. Nista čutila več teles. Kolikokrat sta se ob godbi tako opajala, da so jima pritekale solze na lica! Ko so se vžgale luči, se nista upala pogledati drug drugemu v obraz.

Prizor je ugasnil. Vse je ugasnilo in se potopilo nekam v praznino. Vžgale so se luči. Novi ljudje. Nekateri so se dvigali in odhajali. Irenej je jokal. Ali ga je bilo premagalo? Vse to je bilo tako bedno, beraško. Le on je bil bogat, potolažen v srcu. Zdaj bosta z materjo odšla domov. Od ust pritrhani denar sta bila dala, da sta potrdila zmagoslavno zavest... Kaj jima bo to koristilo?

Mati je imela še vedno isti nasmeh na obrazu. Pridružil se mu je izraz neke blaženosti. Tudi nji so tekle solze po licih. Oslonjena je bila na mrzlo steno. Roke so ji ko mrtve počivale v naročju. Njen obraz je bil ko okamenel. Rahlo zaprte, osteklenele oči. Ni zrla na sina. Njene zenice so bile uprte na platno, kakor da opazuje prizore svoje duše.

»Pojdiva!«

Pogledala ga je začudena. Kakor da se je pravkar prebudila. Ustnice so se ji premaknile. Žeja? Hotela se je dvigniti, a je znova obsedela. Ni imela besede.

»Ali morda mislite...«

Ireneju je skoraj jokajoče trepetala beseda.

»Ne, ne. Mislila sem, kako sem nekoč... celih osem in dvajset...«

Ni končala. Nenadoma je omahnila njena glava. Roko si je dela na čelo... Šele v tistem hipu je Irenej razumel njen izpremenjeni izraz. In on je mislil na ta prekleti... Nagnil se je do nje.

»Ali naj vam grem po vode?«

»Ne. Saj mi bo kmalu bolje.«

Njena roka je blodeče iskala njegove. Odprla je oči. A bilo je videti, da gleda mimo njega. Tema, tema, v kateri so se vžigali le posamezni svetlobni trakovi.

»Pojdiva na zrak! Ali morete hoditi?«

»Ne še, ne še. Tema se mi je bila naredila. Že vidim medle luči...«

Trenutki, trenutki. Irenej je z grozo strmel na mater. Ni imel moči, da bi se dvignil in ji hitel po pomoč. Tega ona tudi ni marala. Postala je bila bleda, bleda. Smrt. Nekateri ljudje so se ozirali po nji. Irenej jih je zasovražil.

Ugasnile so luči. Nova predstava... »Počakajva!« je dahnila mati. Lica je naslonila na mrzlo steno. Zdelo se ji je, da iz ledenega hlada prihaja novo življenje vanjo... Irenej je gledal v mrak. Ni videl slik, ni slišal godbe. Vse je plavalo mimo njega. Nekaj zamolklega, mrzlemu strahu podobnega je prihajalo vanj in ga motilo. Zdaj zdaj se je ozrl po materi. Zdela se mu je ko duh. Kakor takrat, ko je sedela ob medli luči pri klavirju. Obšla ga je misel: ali je umrla? Zgrabil jo je za roko in jo je stresel.

»Mati, kaj vam je?«

Mati se je zganila in odprla oči. Čuden nasmeh ji je zaigral na ustnicah.

Plešasti gospod, ki je sedel pred njima, se je bil ozrl: »Pst!« Irenej je sovražil v tistem trenutku vse. Občinstvo, slike na platnu, kričečo, kovinsko godbo. Dvignil bi se bil in zavpil: »Nehajte! Nehajte! Tu je mati, ki umira...«

Mučne minute. Ireneju so se zdele ure. Od nestrpnosti so mu goreli živci. Mrzel pot mu je oblival telo. Krčilo se mu je srce.

Luči so zagorele.

Mati se je dvignila. Bilo je videti, da je zbrala poslednje moči.

»Oprite se name!«

»Ne, ne.«

Ne vznujati pozornosti. Hotela je biti nevidna. Videla je, slišala je. Osem

in dvajset let. Svet bo živel dalje. Ona je odigrala. Spustite zastor! Samo še nekaj minut, da pride na prosto, domov. Nato: spustite zastor! Prižgite sveče!

Šla je pred sinom. Njena roka se je otipavala med stolicami. Zdaj zdaj je imela občutek, da se bo zgrudila. Znova se je vzravnala. Z vsemi silami. Ne več njeno telo, njena volja jo je držala pokonci. Dalje, dalje... Vrata so bila odprta. Zunaj so luči, zimski večer.

Izstopila sta. Objel ju je hlad. Mati se je oprla na steno poslopja. Zamizala je za trenutek.

»Pustite, da vas vodim.«

»Ne. Saj je dobro. Samo... da pridem domov...«

Visoko vzravnana je šla po škripajočem pesku. Noge so se ji zapletale. Zdelo se ji je, da plava v vedno gostejšem mraku, a ona hoče v luč, v luč... Ob glavnih vratih je postala, kakor da si hoče še enkrat ogledati slike. Mimo so hiteli ljudje. Pod pisanim lepakom je brnel zvonec. Enakomerno, mozeg pretresujoče. Gospa Klara je dvignila roko in skrčila prste, kakor da hoče zgrabiti enega izmed igralcev na sliki. Ustnice so se ji napele. Oči so pogledale v mrtvo točko.

»Mati!« je vzkliknil Irenej.

Brez moči se mu je zgrudila v naročje.

V tistem trenutku se je porodil med pisanimi slikami presunljiv krik, prevpil zvonec in planil na šumečo ulico.

Od vseh strani so se stekali ljudje.

Nad mestom se je spenjalo nebo kakor streha velikega cirkusa. Luči. Godba, godba. Klovni, plesalke na vrvi. Sami igralci, nobenega gledalca. Komedijska življenja se nadaljuje.

STIL V ZGODOVINI GLASBE

STANKO VURNIK

UVOD

Glasbene kakor tudi vse ostale umetnine je mogoče obravnavati in razumevati v bistvu z dveh vidikov. Na eni strani je mogoče, da obravnavamo kako skladbo samo toliko, kolikor je ta sistematično določljiv tvor, ki vsebuje svoje posebne formalne, snovne, vsebinske sestavine in svoj posebni estetski in stilni značaj ne glede na to, da je skladba obenem tudi še neko posebno zgodovinsko dejstvo, ki je nastalo v tako in tako usmerjeni dobi, od katere je prejelo časovni pečat in ostale individualne značilnosti. Na drugi strani pa je zopet mogoče, da gledamo skladbo zlasti z očmi zgodovinarja, ki hoče obravnavati na njej ravno njene pravkar omenjene zgodovinske poteze. Stroge razlike med obema načinoma obravnavanja umetnin ni, zakaj na eni strani je neka sistematika umetnosti možna le tedaj, če vpoštevamo bistvene lastnosti vsake skladbe v zgodovinskem razvoju in se torej nujno mora naslanjati na zgodovinsko

umetnostno izkustvo, na drugi strani je pa tudi vsako razumevanje zgodovine glasbe vedno razumevanje na podlagi tega sistema, ki nam zgodovinski tok in v njem nakopičena dejstva šele pregledno uredi in s pomočjo sistematične metode napravi razumljiva.

Uredništvo »Doma in sveta« me je leta 1928 pozvalo, naj sestavim slovenski uvod v glasbo. Ta je (leta 1929) izšel tudi v ponatisu¹ kot prvi, sistematični del »Uvoda v glasbo«. Tam sem skušal načelno pojasniti razne možne glasbene forme, nato razne možne vsebine in snovi, nato načelno pokazati skladje estetskega organizma oblike in vsebine in nato načelno uvesti v splošne pojme o stilu. »Uvod v glasbo« je obravnaval torej glasbeno umetnino le kot sistematično določljiv, načelno možen, »zakonit estetski organizem forme in pomena, rastoč iz tal določenega svetovnega in njemu pripadajočega umetnostnega nazora«. V predgovoru »Uvoda v glasbo« sem obljubil, da bo sistematičnemu delu sledil še zgodovinski del in se tej obljubi odzivljam sedaj. Oba dela skupaj skušata tako posredovati umevanje glasbe z obeh glavnih vidikov, s katerih se navadno glasba znanstveno obravnava: s sistematičnega in zgodovinskega, in se med seboj izpopolnjujeta na ta način, da skuša tale drugi del z naslovom »Stil v zgodovini glasbe« posredovati razumevanje zgodovine glasbe s pomočjo onega stilnosistematičnega orodja, ki je označeno in utemeljeno v »Uvodu v glasbo«.² —

Sestavljanje tega dela je bilo dosti težavno, prvič zato, ker je zgodovina glasbe doslej še premalo raziskana, in drugič zato, ker sem se skušal prilagoditi moderni problematiki, se pravi, odgovoriti pri razmotrivanju zgodovine na ona vprašanja, ki jih nanjo stavi človek našega časa. Tu sem bravcu dolžan nekaterih pojasnil.

Izkušnja nam kaže, da pač vsak človek po svojem okusu presoja starejšo in sodobno glasbo in tudi zgodovina umetnostne zgodovine priča, da je celo znanost, ki bi a priori morala biti vseskozi objektivna, bolj ali manj zapadla individualističnemu vrednotenju stare in sodobne umetnosti. Tako je glasboslovje v dobi »klasicizma« vpoštevalo v prvi vrsti »klasične lastnosti« raznih zgodovinskih stilov in zametavalo »neklasične« kot znak propadanja in slabotne umetnostne sile. »Romantiki« zopet so iskali v umetnosti vseh časov zgolj čuvstvo; kjer ga niso našli, so domnevali pomanjkanje umetnostnega čuta in so delali nekim dobam krivico. V drugi polovici XIX. stoletja so bila v veljavi »stvarna«, materialno-formalno merila, zato je ta čas slabo razumel in ocenil umetnostne dobe, katerim je šlo za poudarjen »etos« itd.

Gotovo so takšne metode gledanja zgodovine umetnosti zelo neobjektivne in nekaterim dobam naravnost krivične, ker so preveč enostranske in samo-

¹ Nova založba v Ljubljani.

² V tej zvezi je samo ob sebi umevno, da pričujoče delo noče biti kaka »zgodovina glasbe«, ki bi imela za svoj namen naštevanje premnogih letnic in dejstev, nego hoče biti samo navodilo k sistematičnemu razumevanju posameznih glasbenih kultur. Ker je kritika »Uvoda v glasbo« želela, naj bi se pokazale v zgodovinskem delu tudi paralele iz upodablajoče umetnosti, sem skušal mimogrede pokazati tudi te, kar bo mogoče temu ali onemu znatno olajšalo studij.

voljne. Novejša desetletja glasboslovja so to spoznala in prvi rezultat strem-ljenja po objektivnosti je prinesel v ravno omenjeni drugi polovici XIX. stoletja ono »stvarno«, materialistično metodo, vrednotenje umetnosti po zunanjih, formalno-morfoloških vidikih in nje biološko-genetično sistemizacijo, ki še danes živi. Res da nam je glasboslovje te vrste prineslo lepo množico koristnih odkritij, na pr. imen, letnic, katalogov skladb, biografij, da nam je razvozljalo skrivnosti starih tehnik, notnih pisav, sestavilo zgodovino instrumentov itd., toda pri vsej tej navidezni znanstvenosti se to glasboslovje le ni dotaknilo duhovne vsebine umetnosti in se je tako tudi izkazalo kot individualistično in enostransko. Danes namreč prevladuje mnenje, da brez škode ne moremo zanemariti niti telesa, niti duše umetnine, če naj ji bomo pravični. Morda tu ali tam prevlada »telesnost«, drugod »duševnost« v njej, toda brez ene ali druge sestavine ni nobene umetnine, niti še tako formalistične, zakaj tudi ta se je porajala iz nekega duševnega koncepta in nam kaže določno neko lastno umetnostno in svetovnonazorno hotenje. Drugače ni mogoče, kakor da novo formo rodi nov umetnostni nazor, tega pa prinese s seboj novo porojeni svetovni nazor; drugače ni mogoče, kakor da »duh« oblikuje materijo in ji tako šele vdihne umetnostni pomen. Materialistično orientirano glasboslovje pa ravno tega momenta ni priznavalo in je tolmačilo nastoj novih form na ta način, da ali so »prišle iz tujih dežel« ali da jih je »narekoval napredek tehnike«, da so jih ali »rodile gospodarske razmere« ali »zahtevali novi instrumenti«, da so se ali na čudežen način »druga iz druge razvile« ali celo, da smo jih »dobili od živali«.

Takšnemu razlaganju zgodovinskih pojavov velja odpor novejših desetletij.

Danes bi hoteli smatrati vsako umetnino za organizem telesa in duše in mislimo, da je glavni vzrok, ki takšen organizem oblikuje, ravno notranji in ne zunanji. Zatorej si skušamo nastanek neke umetnostne kulture pojasniti iz svetovnonazorne duševnosti vsake dobe, iz česar samoposebi sledi, da so različne zunanje forme znak različne notranje usmerjenosti in da je torej treba vsako individualno umetnostno kulturo presojati kolikor se da skozi očali njene lastne, ne pa današnje ali sodobne duhovnosti. Svetovni nazor dobe smatramo za končno pojasnilo vseh lastnosti umetnosti tiste dobe, edino ta nam umetnino kot samosvoj estetski in stilni organizem napravi razumljivo. Če pa tako presojamo umetnost, potem mora pasti vsaka njena zunanja sistemizacija (biološko-genetična, vzeta iz naravoslovja in ne iz zgodovine duha in njegovega razvoja), pasti mora tudi sistemizacija raznih panog umetnosti po zunanjih formalnih sredstvih teh panog. Če je materialistična znanost sistemizirala umetnost po zunanjih vidikih, razumemo, da je izkopala med arhitekturo, plastiko, slikarstvom, glasbo, literaturo, mimiko itd. toliko nepremostljivih prepadov. Če pa sistemiziramo po notranji, duhovni osi, nam postane kamen iz stavbe istovreden noti v partituri in ta črki v pesmi ali lisi na platnu in vsa umetnost določene dobe nam je vsebinski enainista, čeprav se izražajo nje panoge z raznimi sredstvi. Pa ne samo umetnost — vsa človeška kultura kake dobe se nam zlije v enoto, če jo gledamo kot gibanje okrog iste centralne

duhovne osi. V celokupni kulturi opazimo potem umetnost kot eno izmed emanacij tistega duha, ki giblje tudi vse ostale kulturne panoge. Avtonomija estetskega nam postane spričo tega ravno tako kakor avtonomija socialnega, znanstvenega, religioznega itd. malo važna, saj se vse duhovne panoge vrte okrog iste osi in kažejo v bistvu isti stil, ki ga je oblikovalo notranje duhovno gibalno dobe. Avtonomija umetnosti s tem pade (obenem ko pade program *l'art pour l'art*) in v istem trenutku pade tudi načelo »zgodovina zaradi zgodovine« in se postavi načelo vrnitve zgodovine življenjskim koristim, to se pravi, zgodovina postane duhovna učiteljica.

Te vrste bodo morda marsikaj razjasnile, kar je v tem delu navidezno nenavadnega.

O GLASBI GRŠKE ANTIKE

I.

Antična glasba, in še posebej grška, torej vzhodnjaška glasba, ne spada strogo v okvir tega dela, ki sicer obravnava glasbo evropskega zapada od Kristusovega rojstva dalje. Je pa zanimiva za onega, ki hoče spoznati čimveč stilnih možnosti, je zanimiva zaradi svojega posebnega, »vzhodnjaškega«, etnografskega značaja. Zlasti pa je studij antične grške glasbe potreben za umevanje več kot vsega prvega tisočletja zapadne glasbe, ker se pojavljajo podobnosti in se večina srednjeveških teoretikov opira na grške glasbene teorije.

O tej glasbi se je ohranilo nebroj antičnih in srednjeveških literarnih virov, ki nam pa žal ne morejo nadomestiti konkretnega spoznavanja žive glasbe. Peščica ohranjenih melodij in njih fragmentov vsebuje tudi takšne,, ki niso nesporno antične; večina pa izvira šele iz pozne, helenistične dobe in celo iz prvih krščanskih stoletij. Srednjeveški teoretiki so marsikateri vir zamotali in popačili, glasboslovci XIX. stoletja marsikaj privezali na Prokru-stovo postelj modernega glasbenega nazora in večinoma posebej obravnavajo zgodovino, estetiko in teorijo te glasbe, tako da si je iz starejših in novejših virov težko ustvariti pravo sliko zgodovinskih menjav stila v antiki. Posebne težkoče dela zapadnjaku še vzhodnjaški element te glasbe, ki mu je tuj, tudi se je naturalistično vzgojenemu človeku začetka XX. stoletja težko vmisliti v starogrški idealizem in razumeti zvezo med glasbo pa tokom planetov in dušo sveta, politično dobrobitjo, etično normo itd.

Če se naj vsaj nekoliko vmislimo v antični glasbeni svet, moramo pozabiti domalega vse glasbene nazore, ki so veljali na zapadu od IX. stoletja dalje in rodili razne forme polifonskega in harmoničnega mnogoglasja. Antična glasba je bila namreč skozi in skozi enoglasna, tudi kadar je bila spremljana po instrumentu (istoglasje). Toda v tem za naše pojme izredno ozkem okvirju je pokazal antični svet celo vrsto stilnih odtenkov. Kljub temu, da je enoglasje po svoji najmanjši čutnosti pripravno zlasti za idealistični izraz, kljub temu, da je bila antična glasba večji del vokalna, vezana torej na podajanje smiselne besedila, moramo pri vzhodnjaku vpoštevati njegov izredno fino

diferencirani čutni element posebne vrste, ki v tem prevladanju idealističnega enoglasja nikdar ni povsem zatajen. Grki so smatrali glasbo za najbolj patetično umetnost, češ da izmed vseh umetnosti človeka najbolj pretrese. Njim kakor orientalcem je bila glasba več ali manj zvezana s telesno mimiko in ritmičnim plesom, bila je nekaj, kar se doživlja z vsemi čuti in mišicami, akustično in motorično, kar vzvibrira telo in duh.³ Na zanimiv način, ki je zapadnjaku tuj, se meša v vzhodnjaku čutno doživljanje idejnega kakor idejno doživljanje čutnega, se združita v njegovi duševnosti težnja k idealizmu in abstrakciji s subtilno čutnostjo in računajočim racionalizmom, se spajata mistika in matematika.⁴ Zapadnjaku je takšno občutevanje glasbe tuje, ker globoko loči čutnost in nadčutnost. Idealizem v vzhodnjaku pa je tolik, da formalno zanj ni mogoče kakor zapadnjaku zgolj čutno mnogoglasje, čeprav se še tako nabere jakih naturalističnih primesi. Nikoli mu sicer forma ni sama sebi namen, ravno tako malo pa je tudi pripravljen, odreči se formalnim proporcijam in popolnosti v korist čutno nelepemu, a zato tem jačjemu izrazu ideje, kakor je to storil zapadni srednjeveški umetnik s svojo deformacijo.

Nekako tele orientalske poteze glasbenega učinkovanja imejmo pred očmi, ko se skušamo poglobiti v duha grške antične glasbe. Po tem uvodu si skušajmo po vrsti ogledati stile grške glasbe. —

II.

O glasbi II. tisočletja pred Kristusom ne vemo nič točnejšega, tudi kretsko-mikenska in tiryntska doba sta še zaviti v meglo vse tja do dorske selitve (okr. l. 1000). Šele poznejši viri namigujejo tu pa tam na položaj v »mitološki«, »epični« dobi in si moremo ustvariti neko približno stilno teorijo te arhaične dobe, ki sega nekako v sedmo stoletje, ko se opazi rahel proces naturalizacije. Ta traja do konca in razpada antike in njene kulture, dasi se v V. in deloma koncem VI. in začetkom IV. stoletja pojavi neka idealistična reakcija.

Arhaična doba, mitološki, pozneje epski grški »srednji vek«, je bil po svojem svetovnem naziranju izrazito idealistično usmerjen. Značilni povdar sta mu dajali na eni strani filozofsko-religiozna ideja pandaimonizma in iracionalne teogonije, na socialni strani pa kolektivna zavest. Oboje je v neposredni zvezi med seboj. Če namreč vidi človek v vseh čutnih pojavih zgolj odsev volje daimona, ki je usužnjil tudi vse človekovo dejanje in nehanje, je torej ves materialni svet enako pasivno odvisen od višje, objektivne daimo-

³ Prim. C. Sachs, *Vergleichende Musikwissenschaft*, ko govori o orientalski in eksotični glasbi: »Musik ist in Spannung und Entspannung ein körperlicher Akt, sie wird nicht abgeschaltet, sondern in aller Staerke motorisch mitempfunden und mitgetan. — »In Gesang und Tanz geraet der Naturmensch (govor je zlasti o orientalih) ausser sich, er wird besessen, entstellt, entmenschlicht, vertiert und vergoettlicht zugleich«.

⁴ Prim. Erich Frank, *Mathematik und Musik und der griechische Geist*, Logos, 1920/21 (Spenglerheft), pg. 222 sl. »Mathematik und Musik, logische klarste Rationalitaet und die irrationalste Macht dämonischer Psychagogie, in der Weite dieses Gegensatzes findet der griechische Geist erst den ganzen Ausdruck seines eigenen Wesens«.

nične sile in mora tudi individuum človeka izginiti v čredi, strogo podrejeni božanski volji in uredbi. Takšna doba seveda ne more imeti racionalne znanosti in pisanih estetik, vendar pa moremo že iz te nazornosti sklepati na to, da so mogle iz nje vzkliti poteze v umetnosti, ki negirajo materialno čutnost in osebno individualnost, a povdarjajo duhovnost, poteze, ki so skrajno proti-individualistične in ustvarjajo umetnost, ki je po značaju samo vezana nositeljica, zgolj dekla etične in religiozne, kolektivne duhovnosti. In res povzemamo (Hesiod, Homer), da je smatral arhaični svet glasbo za dar Apola, Dioniza in Muz (t. j., da prihaja od božanstva), da je prvotno služila samo v kultne namene, ravno tako kakor tudi vsa ostala umetnost. Vendar so Grki dolgo časa glasbo višje cenili kakor arhitekturo in plastiko. Arhitekt in kipar sta jim bila le rokodelca (*δημιουργός*), umetnik pa je bil šele pesnik-skladatelj (*ποιητής*) in samo glasba je med umetnostnimi panogami dobila »muzično« ime (*μουσική τέχνη*). In vendar se vsa umetnost tedaj ni bistveno ločila od religije, magije, filozofije, astronomije in kozmologije, moderno rečeno, ni imela avtonomije v duhovnem življenju, ki je bilo vse enotno spleteno okrog enega samega cilja: »etično duhovne vrednote«, kateri je vse složno in enotno služilo. Tudi skladatelj ni bil samo to, nego bolj mislec-filozof, etik in državnik, astronom in matematik obenem. Že v arhaični dobi se čuti, da je bila glasba Grkom nekaj povsem drugega, kakor pa je naturalistično vzgojenemu današnjiku. Bila je dekla ideje, brez katere sama ne bi pomenila nič; »lepota« in »muzikalčnost« se ne hvalita nikjer, hvali se pa pevec, ki je udaril poslušavce v prvi vrsti z idejno platjo. Tako zahteva še v Odiseji (VIII. stol. pr. Kr.) Penelopa od Femija, naj »poje hvalo bogovom in slavi njih in herojev dela«, tako pričakujejo poslušalci od Demodoka v Odiseji zgolj vsebinsko-etičnega učinka. Glasba je bila gotovo že v arhaični dobi tisto, čemur so Grki pripisovali v prvi vrsti etičen in katartičen učinek: ali krotilka divjih strasti ali pa hrabrilka k etičnim delom (prim. legendo o Orfeju, krotilcu živali!). Takšna glasba je morala biti na besedilo vezana, vokalna in enoglasna (enoglasje ni trpelo vsled spremljave lire, ki je bilo zopet strogo istoglasno).

Nadčutno vsebino te glasbe nam dokazujejo poročila o izredno majhnem arhaičnem ambitu. Plutarh (*Περὶ μουσικῆς*) poroča, da so imele arhaične lire (*κίθαρς, φόρμιγγς*) le tri strune, Orfejeva le štiri in celo še o Olympu in Terpandru (VII. stol.) trdi, da sta zlagala še vedno tu pa tam tritonske (*τρίχορδα*) pesmi. Takšna skrajna redukcija tonskih izraznih, torej čutnomaterialnih sredstev kaže v vsakem primeru, da gre skladatelju za čimvečji povdarek duhovnega smisla besedila, kar je v skladu s prepričanjem, da je ves čutni svet samo zmota in prevara in da obstojata resnica in vrednost samo v abstrakciji vsega čutnega, v duhovnosti. V kakšen tonski sistem so imeli arhaični Grki svoje tone ubrane, ne vemo. Najstarejši, se zdi, je bil v tetrahordu dorski z intervali $\frac{1}{2}$ —1—1. Najbrže so tudi Grki s toni univerzistično spekulirali, kakor je to lastno vsemu orientu in deloma tudi zapadnemu srednjemu veku. Čeprav zato nimamo dokazov, ki bi se neposredno nanašali na grško arhaično dobo, pa vendar sklepamo, da so pripisovali posameznim tonom, kar je v

smislu idealizma, neki simbolni pomen. Bryennios poroča, da so pomenili toni Orfejeve lire štiri elemente: vodo, zemljo, zrak in ogenj.⁵

Druga značilna poteza arhaične glasbe izvira iz kolektivizma in socialne normiranosti v duševnosti tedanjega Grka. Če raziskujemo to potezo, trčimo takoj na mnogo komentirani pojem antičnega νόμος. O tem poroča Plutarh (o. a. c.): »Stari niso smeli kar tja v en dan skladati kitaroidij kakor to delajo danes. Tudi niso smeli prosto mešati harmonij in ritmov, kajti vsaka melodija je imela svoj lasten obseg. Zato so jih pa zvali »zakone«, ker se njih vrste sploh niso smele izpreminjati«.

Ta nomos si danes tolmačimo tako, da je bil v dvojnem smislu »zakonitost«. Na eni strani je to bila neka apriorna norma, ki mora veljati ljudem kot sveta in neizpremenljiva skozi stoletja in katere ne sme posameznik niti izpreminjati niti individualno tolmačiti; obvezna je za vso družbo. Pojem noma srečamo v vsej arhačni, pa tudi poznejši umetnosti. Nomos zase je na primer grški peripteralni tempelj, ki se v zgodovini skoro ni izpremenil, nomos na vazah oni egipčansko na ploskev projicirani človek, čigar kubika je razrešena v dvodimenzionalne vrednote, nomos je način dekorja starogrške vaze, nomos je stalna metrika v epu, heksameter itd.⁶

Nomos znači nadosebno potezo idealistične glasbe, njeno apriornost, splošnost in stalnost, kar vse je v zvezi s stremljenjem k duhovni, večno neizpremenljivi ideji, ki plove nad časom in individuum. Grki so smatrali, da je zložil ta ali oni nomos božanski sel in so jim veljali pradačni skladatelji teh nomov za mitične heroje in polbogove. Poznali so razne himnične, kultne nome, imenujejo se pa tudi razni izventempeljski, obredni nomi, kakor zmago-slavni Παῖδν, svatbeni obredni Ὑμναῖος, mrtvaški obredni Θοῖνος, frigijski žetveni Αἰνέσις, žalni in bakhični Αἰλῶνος itd. Narod se je strogo držal svojih ustaljenih obrednih ceremonij in je pel povsod ob isti priliki isti nomos.

⁵ Prim. babilonsko simboliko (po Plutarhu): spomlad proti jeseni je kakor interval kvarte, proti zimi — kvinta, proti poletju — oktava. Podobno so smatrali stari Kitajci, da sta si pomlad in jesen v kvartnem, spomlad in zima v kvintnem odnosu itd., poleg tega imajo posamezna števila posebno simboliko. Tri, pet, sedem so svete, formalno vzeto idealne, simetrične številke, štirje so elementi, pet je število čutov, sedem planetov in tedenskih dni, pet in sedem sta bili glavni števili na polju univerzistične spekulacije, Petica ubrani žalost, sedmica posvečuje. Itd. Še v našem srednjem veku se čutijo podobne številčne simbolične spekulacije, kakršne nadomeščajo v idealistični glasbi fizikalčno-akustično uredbo, ki se prilega naturalizmu. Da je arhaična grška doba skoro gotovo poznala številčno spekulacijo, bi sklepali tudi iz tega, da se je ta spekulacija ohranila deloma celo do Pitagorejcev v VI. in V. stoletje. Tembolj je morala torej cveteti v arhaiki, ki je gotovo še dosledneje idealistično mislila.

⁶ Nomos poznajo v svoji strogo vezani umetnosti vse idealistične kulture. Platon se je čudil egiptovski umetnosti, ki »se skozi tisočletja navidez sploh ni izpremenila«; Arabci poznajo nomos v glasbi pod imenom Maqam, Judje pod imenom Nigun, Javanci pod imenom Pâtet, Indijci pod imenom Rāga itd. Neki nomos pozna tudi srednjeveški gregorijevski spev; njega sledi nahajaš v strogi liturgični vezanosti oracij, lekcij, gradualov, psalmodije, prefacij itd., ki se pojo po stalnem nomu na stalno določenih mestih v liturgiji. Nekak nomos je mogoče slediti še v glasbi poznosrednjeveških mojsterskih pevcev (Ton).

Kakor sledi iz Plutarha, nomos ni imel samo tega socialnega značenja, nego tudi svoje notranje umetnostno zákonstvo. Bil je torej tudi sam v sebi, kot stilna oblika, stalna norma. Predstavljamo si to kot zahtevo, da imej recimo himničen Apolonov nomos vedno le določen tonski ambitus in tonski niz, ki se je vezal le z določenim ritmom (Grki so poznali pod pojmom ritem le metrične sheme poetičnega teksta, ki so bile odločilne za glasbeni »ritem«), katera zakonita ubranost jim je značila le določen glasbeni »etos«. Ta duhovna glasba s svojim duhovnim tekstom je rabila nekaj tonov v netemperiranem nizu; v tako ozkem ambitu se motivi niso mogli kdovekaj različno oblikovati (»geometrični motivi«), zlasti še, ker si mislimo, da sta bili na razpolago samo dve (iracionalni) ritmični vrednoti, namreč dolžina in kratčina. Čeprav nam ohranjene helenistične, t. j. poznogrške melodije tega ne kažejo, sklepamo vendar, da so imeli arhaični nomi melizmatičen značaj, s katerim so poudarjali v glasbi važnejše tekstove besede. Verjetno so sestajali nomi iz stalnih majhnih, simboličnih »modelov«. Kompozicionalna arhitektonika je seveda vpoštevala vezano formo poetičnega teksta in njega številčno stroge metrične periode, a je bržkone tudi motivično težila k strogi simetriji, kar bi bilo čisto v stilno-sistematičnem smislu pravilno z ozirom na ostali organizem. Heksameter herojskega epa je sam zase nomos, ki se formalno neprestano ponavlja skozi ves spev, uporabljajoč vedno isto ritmično-metrično šablono, ki včasih posiljuje naravni akcent besedi k nenaravnemu naglaševanju. Podobno je moralo biti tudi v glasbeni obleki teksta. Nemara se je nomos melodije ponovil pri vsakem novem heksametru (primeri starosrbski guslarski epos!). Monotonija vedno enake metrike teksta se je tako družila z monotonijo vedno istih motivov, melizmov in ritmov v malem in monotonsko ponavljanje vedno iste glasbene forme nad vsakim heksametrom. Takšno kompozicionalno monotonijo v malem in velikem poznajo, kakor uči primerjajoče glasboslovje, vsi primitivni, pravilno rečeno, idealistično usmerjeni narodi v mitološki in epični dobi svojega zgodovinskega razvoja.

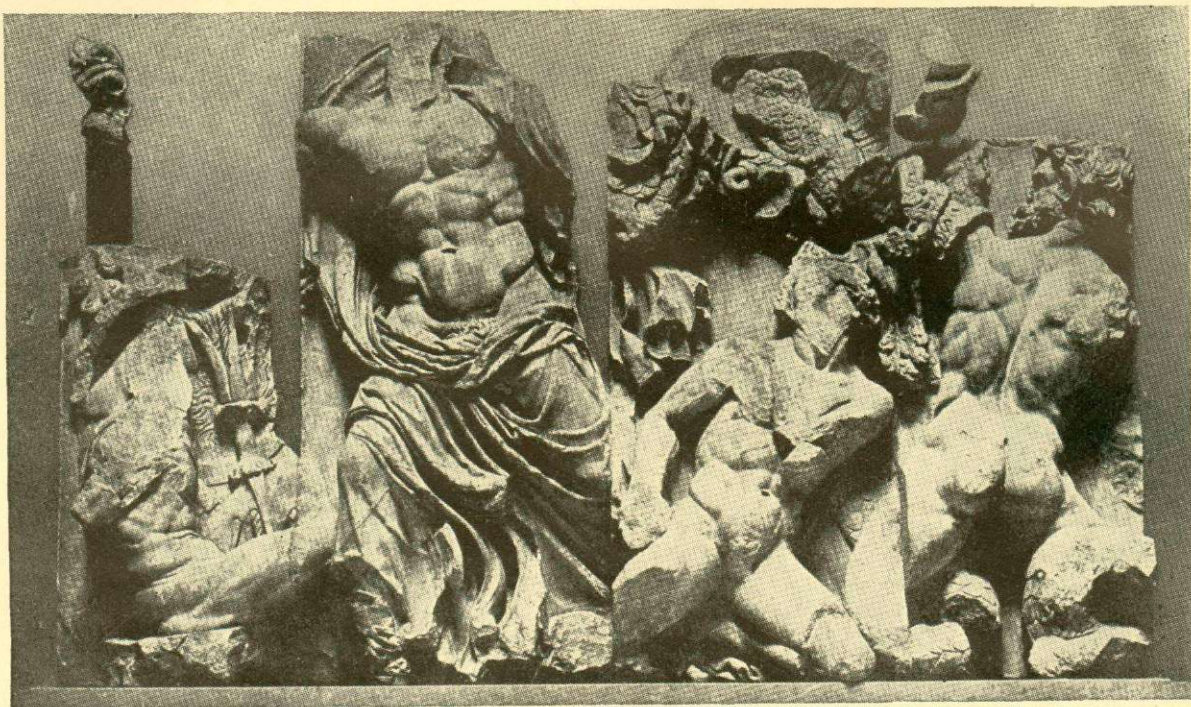
V ostalem si predstavljamo starogrške rapsode in kitarojde podobno kakor še danes balkanske guslarje. Najprej pride kratek uvod kitare, imenovan (Homer) *προοίμιον* ali *ἀναβολή*, potem pevec »ujame svoj ton« in začne epos predvajati po določenem nomu. Ta je bil podrobno formalno strog in proporcioniran v vseh svojih sestavnih delih, vendar takšna monotonska, tonov in ritmov revna, malo invenciozna enoglasna glasba, čeprav jo v enoglasju spremlja kitara, zapadnjaku našega časa ne bi pomenila glasbe, ki naj po modernih pojmih z vsemi orkestrskimi možnostmi draži otopele čute. Kljub eventualnim četrttonskim glissandi, ki so lastni glasbi najmanjših tonskih obsegov, tu vendar ni šlo za lepотно hrano ušesom, ne za slikanje, ne za čuvstveni polet. Smisel te vrste glasbe je namreč edinole v tem, da se glasbeni monotoniji končno tako privadiš, da čuješ končno samo še notranji, duhovni smisel teksta, t. j., se navdušuješ za boga ali heroja, ki ga pevec ob liri opeva in ki ga glasba dviguje v neko vzvišeno, nadnaravno in nadosebno, nadčasno sfero, v kakršni čutnolepotna vrednota nima nobenega mesta.

Glasba arhaične dobe je bila, kakor skoraj z gotovostjo sklepamo, v prvi vrsti kulturna, v drugi vrsti pa še v službi izventempeljskega obreda ter v službi junaškega epa. Bila je izrazito duhovnega značaja, last vsega naroda, ki jo je enako razumel. Da so ob njej često tudi plesali, jo doživljali z mimiko, je gotovo, verjetno tudi za kulturno glasbo — točnejših podatkov pa ni. Zanimivo pa je, da je vsa — a n o n i m n a. Tako zelo je bila last vse črede.

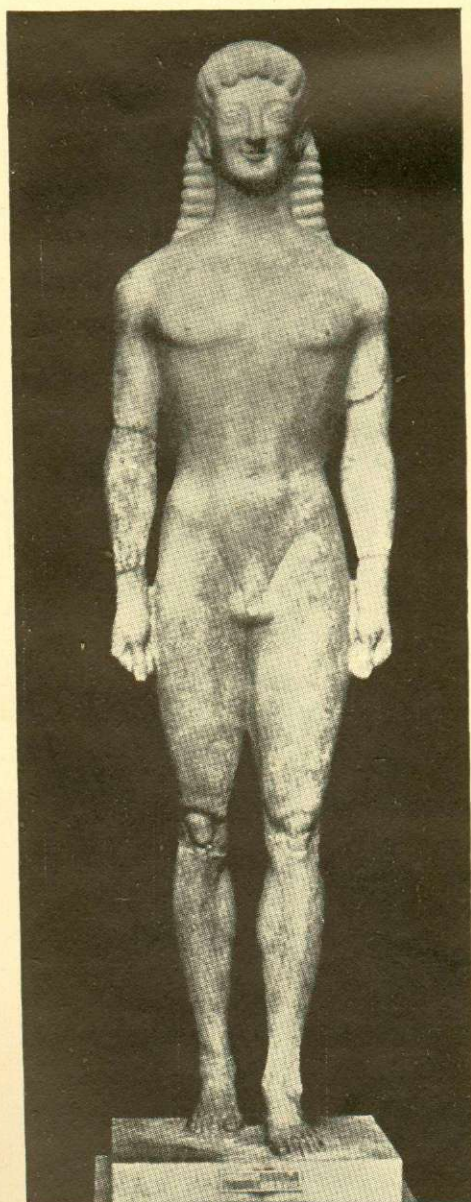
Ko smo si tako vsled pomanjkanja poznanja žive arhaične glasbe na podlagi nekaterih podatkov zgodovine in z nekaterimi sistematičnimi in primerjajočimi domnevami pomagali do neke, vsaj za abstraktni um zaokrožene slike, si oglejmo za dokaz še primer iz upodablajoče umetnosti. Nikakor namreč ni mogoče, da bi upodablajoča umetnost kazala drugačen duh in stil, kakor ga je morala kazati glasba tega časa. Če vzamemo poljubno sličico, ohranjeno na črepinji vaze iz dobe nekako od l. 1000—800, nam mora pokazati virtualno isti stil kakor smo si ga skušali predstaviti v glasbi tega časa. Slika str. 164 nam predstavlja kulturni žalovalni mrliški obred, pri katerem se ob plesu poje žalni *nomos* *θρῆνος*. Prvi pogled že nas pouči, da je dogodek povsem drugače predstavljen, kakor pa se je historično vršil v svetu čutnih zmotnjav in neresnice. Dvignjen je v neko geometrično-idealno nadnaturnost, v svet miselnoidejne resničnosti, postal je abstrakten simbol žalovanja. Ljudje, ki v njem nastopajo, niso ljudje z voluminoznimi telesi, nego umski ideali breztelesnih ljudi, katerim je vzeta vsa naravna individualnost: moški so vsi do pike enaki, ženske so ženskam na las podobne, vsaka figura zase je *nómos*. Prostor je nenaraven, je le neskončna ploskev, v kateri ljudje na nepojmljiv način plavajo vsi v isti ravnini, kompozicija kaže skrajno fantastičen, naravnost matematično-simetričen red, ki ga dogodek v naravi gotovo ni kazal. Ljudje so razvrščeni v enakih ritmičnih presledkih na ploskvi, njih skupine in razvrščenost kažejo simetrične proporcije 2:4:8. Kje se je dogodek vršil, kdo je umrl in kdo žaluje, ne vemo, vemo samo, da je na tej sliki predstavljen vzvišen pojem, simbol žalovalnega obreda, ne pa konkreten, naraven dogodek naricanja za tem ali onim rajnikom. Zgolj temu nadčasnemu pojmu, duhovnosti služi vse na tej sliki, iz katere teatarskega aranžmaja (žive alegorične slike) se da vsa njena večnostna pojmovnost razbrati, in ta je na vso moč poudarjena.

Ta slika izraža zgolj duhovni etos, samo temu je vse ostalo podrejeno sredstvo, kakor je tako tudi v glasbi. Samo dve barvi je rabil slikar, kakor glasbenik v svojem odporu zoper čisto čutnost le par tonov in ritmov, zavrgel je naturnost in prostornost s plastiko vred, kakor glasbenik mnogoglasje, slikar operira samo s tipi, kakor operira tudi glasbenik z melodičnimi tipi, obema plava pred očmi zgolj fantastični, nadosebni *nomos*, ki se kaže v izključenju osebnega čuvstvovanja in v konvenciji izraza ter v strogi vezani kompozicijski simetriji in ritmično-metričnih proporcijah. Ali ni vse to popolno zrcalo arhaične duševnosti in njene vsebine?

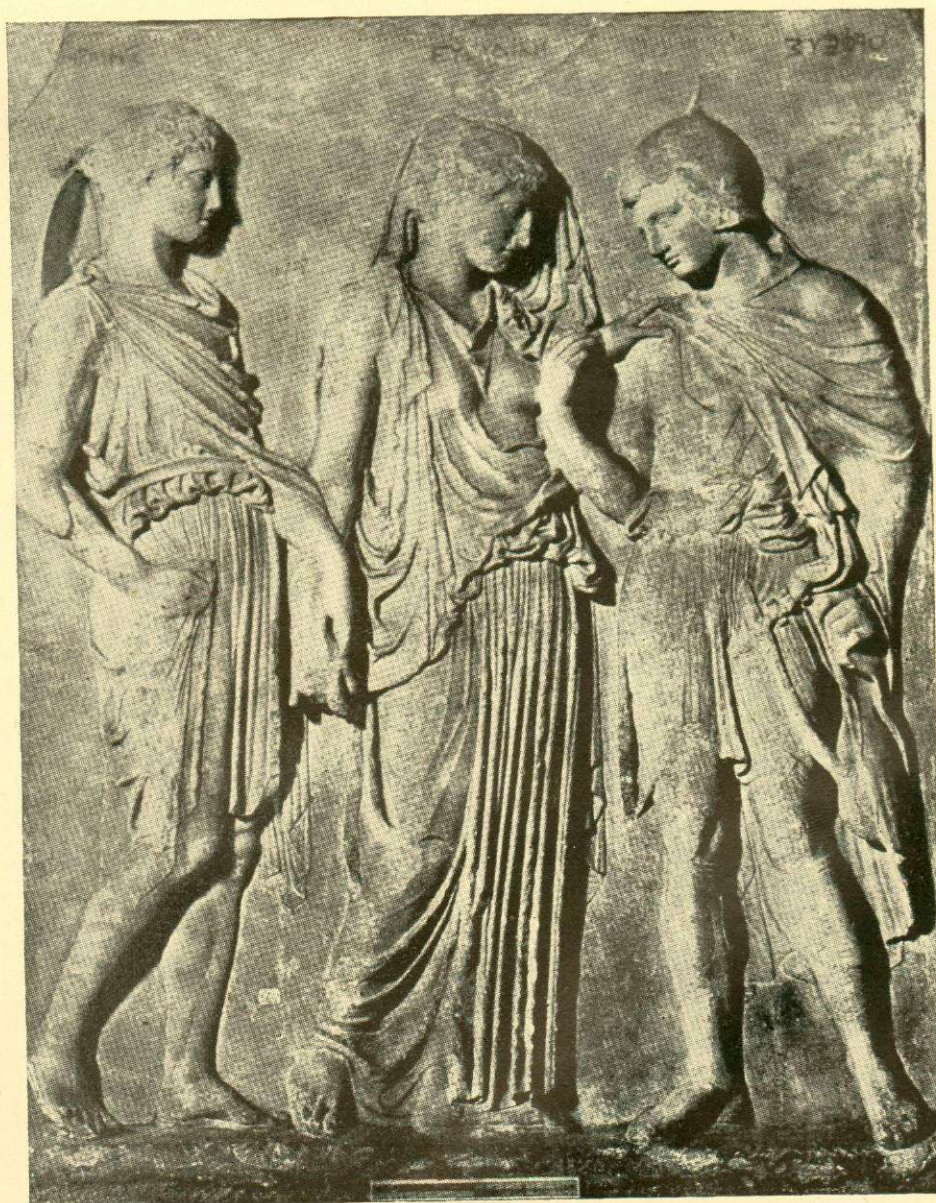
Tako nekako bi si mogli v bistvu pojasniti arhaični stil grške glasbe in upodablajoče umetnosti.



c) RELIEF S ZEUSOVEGA OLTARJA V PERGAMU



a) TENEJSKI »APOLON«



b) ORFEJ IN EURIDIKA. RELIEF

III.

Prvo stilno zarezo postavljajo nekateri v začetek VIII., drugi v VII. stoletje. Osmo stoletje je še vedno zavito v meglo, gotovo pa so se že v njem pripravile vsaj deloma odločilne reforme, s katerimi nastopi glasba VII. stoletja. Konec arhaične dobe se začne glasba rahlo naturalizirati, čeprav ostane osnovni, idealistični ton še vedno zelo odločilen.

V svetovni nazor VII. in VI. stoletja se vrinejo prvi rahli materialistični in racionalistični elementi, ki precej modificirajo osnovni idealizem. Že v Homer-skih pesnitvah, nastalih nekako v IX. in VIII. stoletju (Odiseja je poznejša), je opaziti drugačno pojmovanje bogov, kakor pa ga je imela arhaična, mitološka doba. Pri Homerju so bogovi samo višje vrste ljudje, ljudje z vsemi strastmi in napakami zemljanov, vendar obdarjeni z višjimi telesnimi in duševnimi odlikami in zlasti z nesmrtnostjo. Bogovi so se tekom obeh stoletij čedalje bolj materijalizirali, tako da trdi že koncem VI. stoletja Ksenofanes (570—475), da so bogovi ustvarjeni po — človeški podobi. Filozofija tega časa kaže one značilne kozmološke sisteme (Thales, Anaksimander, Anaksimenes, Heraklit), ki razglablja o elementih sveta in iščejo abstraktne enote vsega bivajočega. Še vedno se ločuje miselni svet resnice od zmedenega, lažnivega materijalnega sveta, kakor ga kaže čutno dožemanje, toda obenem se z nekim prav znanstvenim interesom pogloblja svet v studij materije, čeprav sledi pri tem v glavnem metafizičnim spoznavnim ciljem. Tudi v socialnem pogledu tedaj pade oni pojem družbe-črede, posameznik dobi radi svojih odličnih lastnosti odlično mesto in v državnem pogledu je značilen pojav tiranijskega sistema. V duši antičnega Grka sta se tedaj že rahlo najavila materijalizem in individualizem, o čemer priča tudi tedanja estetika, ki se v majhnih zaplodkih že jame pojavljati kot bolj ali manj samostojna znanost.

Pojavi se umsko razglabljanje o lepem, česar arhaična doba ni poznala. Pojmi lepega so spočetka metafizično-kozmološko utemeljeni, vpoštevajo pa tudi že čutni moment; pozneje jame prodirati tudi empirično določevanje lepote. Heraklitu je pojem lepote še v tesni zvezi s kozmično-metafizično filozofijo vesoljstva in njenega reda, lepota mu je harmonična enota nasprotujočih si sil. S tem je Heraklit nekak prvi utemeljitelj teorije o lepoti kot enoti v mnogoterosti. Tudi Pitagorejci (druga polovica VI. stoletja) razumejo lepoto v smislu harmonije vseмирja, za odločilni faktor te lepote pa postavijo ravno matematično-številčno proporcijo, v čemer moramo videti primes racionalizma. Ta teorija se je pri Grkih bolj ali manj vedno držala, slediti jo je mogoče še v srednjem veku in deloma se je tu pa tam prenesla še v naše dni. Razvoj pa vede iz ideje kozmično-metafizičnega pojma lepote (Heraklit, Pitagora, Empedokles) v smer empirične določitve lepote (Epiharm, Demokrit, Poliklet). Bržkone so izrazi, povzeti iz glasbe in aplicirani v estetiko, kakor *συμμετρία*, *εὐρυθμία*, *εὐχαρμοσύνη* že tedaj veljali kot lepotna norma, čeprav so jih znanstveno utemeljili šele v V. in v začetku IV. stoletja.

Edino, kar vemo o glasbi VIII. stol., je to, da je tokrat nastopil v grški glasbi nov instrument, eno ali dvocevna flavta *αὐλός*, ki je prišla baje iz

Male Azije. Zakaj je bil Grkom avlòs nosilec »orgijastičnega« (Aristotel), zemeljsko-čutnega, otožnega, strastnega etosa in posvečen Dionizu, kitara pa, Apolonov instrument, nosilec »etičnega« (Aristotel), duhovnega, si lahko mislimo: avlos kot pihalni instrument ne dopušča solistu — petja, vezanega na tekst, torej ne dopušča duhovnega elementa kakor lira, ob kateri je mogoče peti. Tako je lira vezana na idealistično glasbo, avlos pa je nekak zastopnik naturalistične, čisto instrumentalne glasbe, ki je Grkom skoro do Platona (kon. V. stol.) veljala za nekaj manjvrednega, kar nedoločno razburja čuvstva in nagone in je brez duhovnih vrednosti. Ta dvojnost instrumentov in njunega etosa se vleče skozi vso zgodovino grške glasbe.

Pojav instrumenta, ki je sam na sebi v službi čistoglasbene, naturalistične čutnosti, kaže, da se je v duševnosti časa pokazala dispozicija za naturalizem. Ta je povzročila še nebroj drugih reform v smislu preokreta k naturaliziranju. Zlasti se je začel formalno širiti ambitus in urejati tonski sistem v samostojen red.

O Frigijcu Olymposu, ki ga nekateri stavijo še v VIII., drugi (Plutarh ga imenuje obenem s Terpandrom) v VII. stoletje, je sporočeno, da je iznašel »starejšo enharmoniko« (ki nima z novodobno nič skupnega), ki je štela pet ali šest tonov in sicer po Plutarhu $e\ c\ h\ a\ f\ e$, po Aristoksenu pa $d\ c\ i\ s\ b\ a\ f\ e$ in imela izpuščen lihanos g . Riemann si tolmači ta sistem v smislu anhemitoničnega pentatona, kar pa ni v skladu z viri. Oba, Plutarh in Aristoksenos, namreč predpostavljata v tem sistemu poltone, tako da imamo opraviti s shemama $2, \frac{1}{2}, 1, \frac{1}{2}, 1, \frac{1}{2}$, oziroma $\frac{1}{2}, 1\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, 1, \frac{1}{2}$. Gornji skali sta namreč bolj podobni »novejši enharmoniki« ($2+\frac{1}{4}+\frac{1}{4}$) z enim terčnim ali poldrugtonskim skokom in s poltoni, kakor pa pentatoniki. Grški pentaton je sporna zadeva,⁷ dasi je za te čase, po duhu sodeč, možen (vzhodnoevropski narodi ga v preostankih rabijo še danes). Značilno za gori omenjeni skali je to, da vsebujeta v nizu zelo velike intervalne skoke ($2, 1\frac{1}{2}$) in sicer mešata cel in poltone, kar je še danes znan pojav na evropskem vzhodu in v orientu (»ciganska skala«). Za nas je važno, da se je koncem VIII. ali zač. VII. stol. zvišal ambitus od štirih na pet ali celo šest tonov in da je vsaj tedaj šele začel kazati lastno redno zakonitost. Prva konkretna figura v grški glasbeni zgodovini, Terpander z Lesba (kot kitarojd l. 676. zmagalec pri karnejah, l. 644. pri pitijah v Delfih), je po Plutarhu še vedno nekaj časa rabil tri strune (normalen v arhaiki je bil najbrže tetrahord), pozneje je pa izjavil, da bo »zaničujoč štiritonsko petje, pel nove pesmi k sedemtonski liri« (Ambros). Terpander se je poslužil diatonike in ustvaril grški sedemtonski zvezani sistem ($\sigma\upsilon\sigma\tau\acute{\eta}\mu\alpha\ \sigma\upsilon\nu\nu\eta\mu\epsilon\nu\acute{o}\nu$), to se pravi: njegovemu, napram arhaičnemu mnogo bolj čutnemu umetnostnemu hotenju so bili štirje toni preozek obseg za melodije, zato je pridružil staremu tetrahordu še enega in celo skalo oblikoval tako, da so na njegovi liri (poročilo Nikomahosa iz Geraze) spodnje štiri strune tvorile z gornjimi štirimi čiste

⁷ Odkod navaja G. Adler v svojem Stil i. d. Musik, 1911, za grški pentaton sheme cdega, cdfga, egahd in efahc, se ne da dognati.

kvarte, pri čemer je četrti, srednji ton ($\mu\acute{\epsilon}\sigma\eta$) pripadal tako prvemu, kakor drugemu tetrahordu, torej:

$$\begin{array}{cccccc} e & f & g & a & b & c & d \\ \frac{1}{2} & 1 & 1 & \frac{1}{2} & 1 & 1 & \end{array}$$

Terpandrova reforma v izoblikovanju modernega tonskega sistema torej obstoja v tem, da je zvišal število čutnih, tonskih sredstev od štirih na sedem tonov in da je razveljavil stare, velike intervalne skoke v skalah ter postavil princip čiste diatonike, ki se giblje dosti naravneje kakor starejše skale v urejenih celih in poltonih. Seveda ta sistem še ni fizikalično, naravno osnovan, ker ne upošteva naravnih meja oktave, drugič kaže njegova abstraktna, protičutna, simetrična gradnja, da je temu sistemu še vedno idealen red ljubši od empirično-naravnega. Čutna sredstva glasbe so se s tem začela organizirati zase, s čimer je bil postavljen temelj za nadaljnjo naturalizacijo.

Terpandrova harmonija ($\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1) — pod pojmom *ἀρμονία* so razumeli Grki le »oktavne vrste«, ne pa tega, kar razumemo v novem veku pod to besedo — se imenuje dorska, ki je menda najstarejša grška harmonija. Pravijo, da je Olympos uvedel tudi že frigijsko (d e f g a b c, t. j. 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1), ki se loči od dorske po tem, da se gradi na tonu višje in ima polton v sredi tetrahorda. Predstavljamo si, da se je življenje v skupnosti izpremenilo in da so se začela uveljavljati v njej posamezna plemena in tiščati na dan svoje značilnosti. Kmalu so vsi Grki rabili dorske in frigijske harmonije, se pravi, stalni arhaični tonski sistem ni več ostal vladar, nego je dobil vrstnike, čutnost se je diferencirala in individualizirala.

Povsem verjetno je, da so se že v tem času pojavili zaplodki nauka o etosu v glasbi in njenih harmonijah. Vsaka izmed oktavnih vrst zase je imela za Grke namreč neko posebno značenje. Dorščina je vedno veljala za slovesen, kultni izraz, za glasbo, ki utrdi človeka in njegovo voljo v boju z usodo, frigijsčina pa je nasprotno veljala za nekaj posvetnega, za izraz divje strasti in ekstaze. Zato je zahtevala recimo kultna himna dorščino ob liri, ekstatično veselje ali žalost pa frigijsčino, spremljano z orgiastičnim instrumentom.

O tem zanimivem grškem tolmačenju glasbe se je zelo veliko razpravljalo, problem pa še danes ni rešen. Današnjiki smo glede tega vzgojeni v enem samem tonskem sistemu, ki loči mehki ali otožni molški in trdi ali veseli, svetli durški spol. Imamo torej zgolj občutenjsko diferenciran tonski sistem, ki nima z grškim etičnim glasbenim naukom nobenega opravka. Na nas učinkujeta dorščina ali frigijsčina podobno kakor skvarjen, otožen mol. Mogoče je res, kakor trdijo nekateri, da smo zapadnjaki čutno preveč otopeli za take finese, kakoršna je grško občutenje harmonij, drugi pa zopet trdijo, da se etični nauk gotovo ni mogel naslanjati na posebno gradnjo tetrahordov, ki se loči po poziciji poltona, in da je treba pojav bržkone simbolično razlagati, recimo tako, da je Grk pripisoval vsaki vrsti poseben simboličen pomen, ki je v zvezi

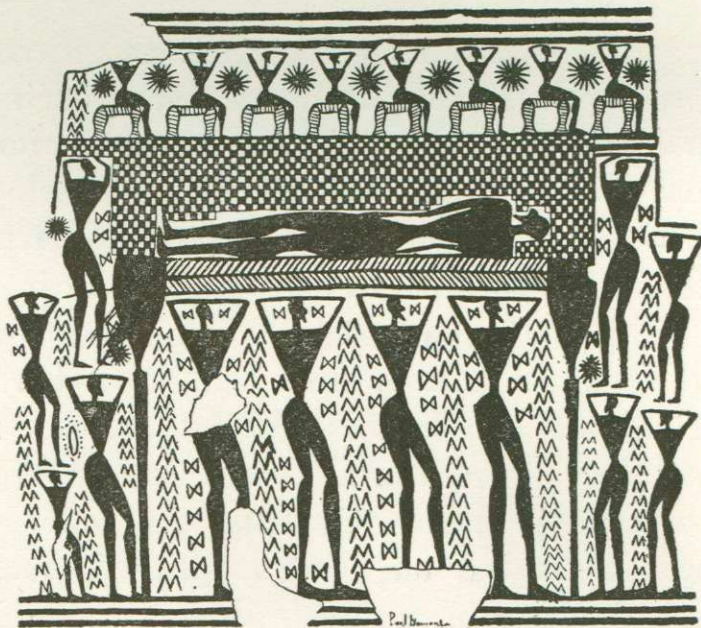
z božanstvom, kateremu je prvi ton posvečen ali podobno.⁸ Bržkone sta obedve teoriji vsaj deloma upravičeni. Toda več o etičnem in katartičnem nauku pozneje, v času, o katerem govorim, je bil bržkone šele v zaplodkih.

Tudi v ritmiki so se pokazale analogne reforme v prvi pol. VII. stoletja. O Olymposu je znano, da je uvedel v Grčiji razne nove kretske orgiastične ritme (»metrojskega« ritma si še ne znamo predstavljati) in da je začel uvažati takozvane hemiolične ritme, v katerih se mešajo dve, tri, štiri in petdelne mere prosto med seboj. Terpander je skladal svoje himne, proojmije in obredne nome še večinoma v starih trohejih ali v čistem arhaičnem heksametru, njegov sodobnik pa, Arhilohos s Para (ok. 688), je reformiral ritmiko s pomočjo novih metrov, n. pr. jamba, troheja, uvedel je celò ljudsko tričetrtinsko mero, ki se je zlasti filozofom zdela silno grešna in posvetna. Te novosti pomenijo isto, kar pomenijo reforme tonskega sistema: tudi ritmične možnosti množe in komplicirajo arhaični nomos z dvema iracionalnima ritmoma, stari daktylos je dobil okrog sebe raznovrstne brate, ki mu odrekajo suverenost. Čutna sredstva se množe tudi v ritmičnem pogledu, individualizmu so odprta vratica, čeprav šele majhna.

⁸ Takšne simbolične spekulacije bi v teh časih ne bile prav nič nenavadnega. Bržkone so bile, čeprav viri o njih molče. Šele rimski teoretik Albinus iz poznorimske dobe govori o tem in stavi tone v tele simbolne zveze:

Saturn	Jupiter	Mars	Solnce	Venera	Merkur	Mesec
C	D	E	F	G	A	H

Pri Grkih je moralo obstojati nekaj podobnega. Orientalci poznajo to tonsko simboliko še danes. Kitajci n. pr. tolmačijo tone E s sredo, zemljo, rumeno barvo, Saturnom, Fis z zapadom, kovino, jesenjo, Venero in z belo barvo. Gis z vzhodom, lesom, pomladjo, planetom Jupitrom in z zeleno barvo, H z jugom, ognjem, poletjem, planetom Marsom, rdečo barvo, Cis s severom, z vodo, zimo, s planetom Merkurjem in s črno barvo.



Fragment grške vaze dipilonskega »geometričnega stila«. Louvre.

KARAKTERISTIKA POLJSKE UMETNOSTI

OB KNJIGI ALFRED KUHN: DIE POLNISCHE KUNST VON 1800 BIS ZUR GEGENWART, BERLIN, KLINKHARDT & BIERMANN, 1930 — FR. STELE

Uvodno poglavje daje kratek pregled umetnosti na Poljskem pred XIX. stol., umetnosti, pri kateri se prav tako kakor pri naši lastni vriva vprašanje, ali jo je sploh mogoče smatrati za poljsko ali vsaj koliko jo je mogoče smatrati za tako. Postanek sodobne poljske umetnosti v 1. pol. 19. stol. pa je izrastel iz istih predpogojev kakor pri drugih slovanskih narodih. Romantika, ki je tudi drugod odločilno vplivala na postanek narodne zavesti in utemeljitev narodnih kultur, je to svojo vlogo sijajno izpolnila na Poljskem, katero je našla v prav posebnem razpoloženju. Po usodepolnih delitvah poljske države koncem 18. stol. je sledila l. 1830, ponesrečena vstaja, poljska inteligenca pa si je morala iskati nove domovine daleč od rodne zemlje posebno v Parizu, kjer so dozoreli štirje velikani poljske romantične kulture: skladatelj Chopin, in pesniki-preroki Mickiewicz, Słowacki in Krasiński. Temu pogonu na drugih poljih likovna umetnost dolgo ni mogla dorasti. Dala je evropsko znana imena Jul. Kossaka, Henrika Rodakowskega, Jožefa Brandta in Alfr. Wierusza-Kowalskega, vendar so dela teh popolnoma odvisna od evropskih umetniških središč Pariza in Münchena; uporablja se pač poljski predmet, toda poljska duša ne more še do izraza. Iz struje rimskega nazarenstva se je razvil njihov mladostni sodobnik sredi 19. stoletja, Artur Grottger, čegar umetnost je navezala na sodobno tragiko poljske vstaje 1863 in prvič v tej zgodovini prevzela poljska srca. Je to pretežno literarna umetnost, nemogoča brez ozke zveze z nacionalno literaturo. Z globoko občuteno liričnostjo in učinkovito ubranostjo izbranega momenta spada Grottgerjeva umetnost v vrsto narodno-kulturno najpomembnejših faktorjev svojega časa. To nacionalno slikarstvo je premaknil na čisto novo podlago in v monumentalen format Jan Matejko, ki je s temperamentnim čopičem v duhu stremljenj historičnega slikarstva zapadne Evrope pričaral na svoja platna velike momente iz zgodovine samostojne Poljske. Vendar tudi v njem še poljska umetnost ni našla tiste nacionalne oblike, po kateri bi duša naroda neposredno izpregovorila. To je bilo pridržano sledeči generaciji, ki je realizem v duhu zapadnoevropskih tendenc nadomestila z impresionizmom. Ko se je sedaj umetnost poglobila brez predsodkov v poljsko krajino in njena razpoloženja, je po nji odjeknilo kar samo od sebe v delih Jožefa Chełmońskiego, Jul. Fałata in Leona Wyczółkovskega pristno poljsko občutje brez fraz in literarnih odmevov. Značilno je to za poljsko slikarstvo; podobno je v tem slovenskemu, ki je tudi šele v impresionističnem krajinarstvu našlo svojo zemljo in pravi njen dih. Ko je postal l. 1895 po Matejku Fałat ravnatelj umetnostne akademije v Krakovu in se je l. 1897 ustanovilo umetniško društvo »Sztuka«, je dobilo poljsko slikarstvo obliko, s katero je stopilo kot mlado revolucionarno gibanje, po svojih stremljenjih vzporedno raznim zapadnoevropskim secesijam, v dvajseto stoletje. Velika imena te dobe so Axentowicz, Jacek Malczewski, J. Mehoffer in Stan. Wyspiański. Dve struji si stojita vzporedno, na eni strani so realisti-impresionisti, na drugi idealisti-simbolisti. Na prvi vodijo Stanisławski, Fałat, Wyczółkowski in Chełmoński, na drugi Wyspiański in Malczewski.

Vzporedno podobnim pojavom na zapadu in sorodnim poljskim literarnim stremljenjem se obrne v tej dobi tudi poljsko slikarstvo k narodu, k njegovi folklori in življenju.

K. Sichulski, W. Jarocki, St. Axentowicz in drugi so zajeli življenje poljskega ljudstva v njegovih etnografsko najzanimivejših pokrajinah na Podhalu in med

Huculi. Arhitekt Stanisław Witkiewicz pa je poskusil na podlagi etnografskih motivov utemeljiti poljski narodni slog v svojem »zakopanskem stilu«.

V povojni poljski umetnosti prevladujeta nad slučajnimi kratkotrajnimi pojavi in gesli dve struji, katerih prva je tako francoska, da se o nekaterih njenih pristaših komaj še ve, da so Poljaki. V ti skupini so glavni: Avg. Zamoyski, Mojše Kisling, Louis Marcoussis, Leopold Gottlieb, R. Kanelba, Tamara Lempicka in dr. V drugi, ki je sicer tudi francosko vplivana in nastopa pod značilno firmo »Rytm«, je bil prvi voditelj Evgenij Zak; ideal ji je neke vrste sodobni klasicizem (L. Slendzinski). Tej skupini pripadata tudi dva izmed najvažnejših slikarskih umetnikov Poljske, VI. Skoczylas in Zofja Stryjeńska. Poljski folklor, podan s sredstvi sodobne umetnosti, je jedro njihove umetnosti. Oba sta tudi pred vsem grafika.

V 5. poglavju opisuje Kuhn postanek in razvoj sodobne poljske grafike, ki je v mnogem oziru po vojni najbolj poljska iz vseh umetnostnih strok. Po velikih predstavnikih predvojne dobe, posebno Wyczółkovskem in Wyspiańskem, je poljska sodobna grafika prešla zlasti k materialno pristnemu slogu, na drugi strani pa navezala na poljubno grafiko preteklosti. Poleg že imenovanih Stryjeńske in Skoczylasa so pomembni Marja Duninówna, Bogna Krasnodebska, Edmund Bartłomiejczyk in dr.

V 6. poglavju pokaže pisatelj štiri glavne predstavnike sodobne poljske skulpture, K. Dunikowskega, E. Wittiga, Jana Szczepkowskega in Avg. Zamoyskega. Wittig, čegar ideal je monumentalnost, in Zamoyski sta predstavnika čiste kiparske forme z močnim vpoštevanjem pristne forme in materiala, Dunikowski je kipar-sanjač, mistik, dočim se Szczepkowski naslanja na narodne tehnike rezbarstva in stremi za materialno pristno formo.

V končnem, 7. poglavju je podan razvoj in tendence sodobnega poljskega kilima — preproge, ki ima na Poljskem lepo zgodovino in ga sedaj proizvajajo v modernih oblikah razne delavnice v Varšavi, Krakovu in Zakopanem. Po svojih predlogah sta tudi v novejši dobi odločilno vplivala Skoczylas in Stryjeńska.

Ta slika razvoja poljske umetnosti, ali bolj poljskega slikarstva in ž njim zvezanih panog, je, kolikor jo moremo površno kontrolirati, točna in izčrpna. Vse važne struje in osebnosti so nam predstavljene tako v njihovi nacionalni kakor mednarodni zvezi.

Za nas je poljsko slikarstvo zelo vredno študija in tudi Kuhnu so njegov razvoj in njegove posebnosti dale povod za razmišljanje o njegovih globljih koreninah, masno psiholoških podlagah in nujnostih.

Že pri Grotgerju je na str. 29 sprožil vprašanje razmerja slovanske duše do umetnosti in ugotovil, da je Slovan predvsem pesnik, sanjač in muzik, da pa v bistvu ni likovno umetnostno razpoložen človek, zato skoro ne pozna kiparstva. Na str. 38 ugotovi pri Chelmońskem, da je v zemlji s pretežno agrarno kulturo in svojevrstno ubrano pokrajino razumljivo, da je šele ubranost krajine po impresionizmu privedla do pravega neposrednega duševnega izraza v poljski umetnosti. V krajini je naenkrat v lastnem jeziku izpregovoril genij naroda. Poljska pripada pač tistemu severnemu polu Evrope, ki je radi svoje izrazito slikarske atmosfere, ki se tesno druži z duševnim razpoloženjem ljudstev teh krajev, v zgodovini umetnosti vedno znova porajal čisto krajinsko umetnost, tako v 17. stoletju na Nizozemskem, v 19. stoletju pri Angležih in severnih Francozih, v naši dobi poleg drugih posebno pri Poljaki.

Slovan je tudi po svoji duševnosti severnjak v nasprotju z jugozapadnim Evropejcem, tako izvaja na str. 58 sl. pri povojnih tendencah; absolutna umetnost, kot jo propagira povojna Francija, je Slovanu osnovno tuja, ker je izraz matematično

tektonske duševnosti evropskega jugozapada; zanj je možna in privlačna samo kot zaželen protisvet lastne duše. Umetnost je nič manj kot izraz bistva človeka, tako posameznika kot celote, individualnosti naroda in simbol njegove kolektivne zavesti. Stoletja brne po nji navidez zdavnaj zamrli atavistični elementi.

Pri Malczewskem, ki mu je očitno nesimpatičen in se zdi tudi ne popolnoma dostopen ter ga na str. 68 imenuje »Kraftmaierischer Genialiker«, pravi, da se je redkokdaj vzhodna mistika tako neprirodno spojila s plastično oblikovnostjo zapada kakor pri njem.

Ko na str. 130 sl. razlaga nepričakovano sijajen razvoj grafike na Poljskem, ugotavlja v skladu z zgornjim nazorom, da je okr. 1900 nenadoma prevladal severovzhodni duh nad sredozemsko-zapadnim in tega za nekaj let sploh potisnil v ozadje.

Temu naziranju, ki je do neke mere gotovo empirično utemeljeno, a bi bil čas, da bi ga kdo globlje psihološko preiskal in utemeljil, tudi ni kaj oporekati. Vseeno pa se nam zdi, da pisatelj posebnemu značaju poljske umetnosti ni popolnoma pravičen, ker je mogoče vseeno ni v vsej globokosti dojel kot čisto poseben pojav poljske narodne kulture. Grottger, Matejko, Malczewski so mu ostali v globljem bistvu prav tako tuji, kakor so ostali o priliki velike razstave poljske umetnosti par let pred vojno v Secessiji na Dunaju Nemcem tuji in nedostopni ravno najbolj poljski med razstavljaljajočimi umetniki. Posebna vrednota in globlji zmisel poljske umetnosti 19. stoletja je pa prav v njeni službi narodni misli in vstajenju, prav v njenem udanem in vztrajnem poslanstvu. Res je: literarna je ta umetnost in čisto umetniški problemi stopajo pri nji v ozadje, je pa kljub temu na nivoju suverenega obvladovanja tehničnih sredstev. Kdor vé, kako bogastvo so dali prav ti umetniki duši poljskega naroda, kako so jo dvignili na umetniško resnično aristokratski nivo, jo bo moral drugače upoštevati kakor izgleda ona, gledana s stališča samoumetniških problemov sodobne umetnostne znanosti. V teh treh in v Wyspiańskem imajo Poljaki pred vojno vrsto umetnikov, ki jim jih more zavidati vsak kulturni narod.

Tudi po vojni se je uveljavil pred vsem ta posebni poljski duh, ki ovladuje umetnost Stryjeńske in Skoczylasa. Zadostovalo je n. pr. lansko leto videti samo poljski oddelek na mednarodni umetnostni razstavi v Benetkah, da smo se prepričali, v čem je vrednost, posebnost pa tudi visoka umetnostna kultura sodobne Poljske. Poljska sodobnost je srečnejše in popolnejše kakor katerakoli druga združila narodne stilistične, motivne in vsebinske elemente s stremljenji mednarodne umetnosti.

Eno stran poljske umetnosti 2. pol. 19. in zač. 20. stol. pa je Kuhn kot globlji pojav premalo poudaril, četudi bi zaslužila kot globoko narodno zasidran proces večjo pozornost, to je poljska cerkvena umetnost. Prične se pri Matejku, ki je s svojim delom v Marijini cerkvi v Krakovu dal njeno prvo obliko. Sledil je Wyspiański, čegar slikana okna so po neprekosljivi vizionarni koncepciji posebno v oknih frančiškanske cerkve v Krakovu umetniško visoko pomembna. Tretji je Mehoffer s svojimi velikimi slikanimi okni. Večjo pozornost je posvetil krogu Bratovščine sv. Lukeža v Varšavi, v katerem se odlikuje Antoni Michalak.

Umetnost kot nacionalni faktor, globoko občutena religiozna umetnost, v najtanjših niansah razpoloženja zajeta krajina, do skrajnosti mističnemu izrazu podrejena plastika in končno v narodnem duhu globoko zasidrana grafika so vrednote, ki jih je ustvarila poljska umetnost od srede 19. stoletja do danes, vrednote, po katerih je oblikovala drugod manj točno zajete strani človeške fantazije in končno vrednote, po katerih bi jo bilo treba globlje študirati zaradi njenih masno-psiholoških predpogojev in njenih specifično slovanskih vrednot.

L'ALTISSIMO POETA?

BELEŽKA O PAULU VALÉRYJU — SILVESTER ŠKERL

Sleherna doba rodi svojega genija, sleherna doba se poosebi za poznejše rodove v umetniku, ki je prečistil pritoke novih sokov v ogromno in vendar v svojih mejah tako ostro določeno jezero človeške duhovne zavesti. — A kdo ga določi, kdo ga povzdigne, kdo ga izvoli, da postane že njegovo ime samo simbol in bandero? Menim, da pristojna pravica do glasovanja in priznanja sodobniku, ki pa s svojo hvalo le osredotoči pozornost splošnosti na izbrance. Znano je dejstvo, da sodobnik nima enega samega, kolikor toliko popolnega obličja, marveč izbira med raznimi odlikovanja vrednimi obrazi. Njegova prva in velika zasluga je, da iz grmade poklicanih voli med vrhovi ožji krog, v katerem ugleda bodoči čas iz varne razdalje in z njemu lastno relativno nezmotljivostjo najvišji vrh.

Brez obotavljanja oznanjamo vse vprek imena s pridevnikom »najvišji« ali »najboljši«. Iz zmešnjave v hipnem navdušenju za »najboljše« imenovanih izlušči polagoma čas resnično »najvišjega« — l'altissimo poeta.

Zares ne vem, kako bo sodil kesnejši raziskovalec našega časa o Paulu Valéryju, ki ga premnogi imenujejo danes najbolj dovršenega pesnika naše dobe. Ugotoviti moremo le, da je njegovo delo širšim plastem skoraj popolnoma neznano, da pa uživa nedeljeno priznanje vseh, ki ga poznajo.

Ta razlog je menda dovolj tehten, da senekoliko pomudim ob pesniku, čigar delo je bilo vse do zadnjega časa takorekoč skrito ljudem, ker je bilo razmnoženo le v zelo omejenem številu izvodov. Šele v poslednjih dveh, treh letih nam je dala »Nouvelle Revue Française« priložnost, spoznati ga in — ako tako hočemo, napraviti si lastno sodbo o njem. Ker so pa izšle najprej njegove knjige esejev, dialogov itd., njegove pesmi pa šele pred kakim mesecem dni, imamo šele zdaj priložnost, razbistriti svojstvenost odličnjaka, ki bi naj bil »l'altissimo poeta« našega časa.

So pesniki za množice in drugi za posvečence — taki, katerih mesto je agorâ, in taki, ki živé za eleuzijsko skrivnost, kakor se izraža Paul Souday. Valéry je iz te druge vrste. Nikdar in nikoli ne bo njegovo delo dostopno širokim množicam, celó njegovi častilci bodo imeli pred očmi vsak drugačno podobo njegovega dela, slehernemu se bo — nedosegljiva in nedoumna, kakor je — zdela njegova poezija svojevrstna skrivnostna dragocenost, v katere poslednji smisel mu ni moči prodreti, kakor ne v poslednji smisel nenavadnih in nedognanih stvari, ki ga obdajajo.

Katera naloga bi po tem takem bila težja nego sinteza Valéryjeve poezije — ne morda v intimnem smislu, zadovoljujočem le sintetika samega — marveč v obče, za večje število čitateljev? — Taki nalogi se ne čutim kos, zato hočem rajši povedati po vrsti, kar mi je prišlo na um pri čitanju njegovih del. —

Človek, ki ga je Valéry najbolj ljubil, a kot pesnika cenil najvišje, je bil Stéphane Mallarmé. Sam pripoveduje o njem: »Ni vedel, kako velik pomen je imel za moj notranji razvoj, da je s samo svojo eksistenco predrugačil toliko mojih sodb, da me je njegovo dejanje prisotnosti pomirilo in potrdilo v tolikih stvareh; in še več, da mi je v najbolj notranjem prepovedalo toliko stvari, da na zadnje več ne znam razločiti, kaj je bil, in kaj je bil zame« (Lettre sur Mallarmé).

Kako pa je videl Valéry Mallarméja kot pesnika, da mu je dal toliko priznanje? O tem čitamo v Valéryjevem zapisku o Mallarméju sledeče: »Prvo gibanje njegovega iskanja je nujna ugotovitev in ustvarjanje najizrednejše in

najpopolnejše lepote. Najprej opredeli in odloči od ostalega najdragocenejše elemente. Trudi se, zbrati jih brez primesi, s čimer se začenja oddaljevati od drugih pesnikov, katerih najslavnejši so še omadeževani z nečistostmi, pomešani z odsotnostmi, oslavljeni z dolžinami. Hkrati se oddalji tudi od večine, tč se pravi, od takojšnje slave in koristi, in se usmeri proti tistemu, kar on sam ljubi in kar hoče. Zaničuje in je zaničevan. Svoje zadoščenje najde že v zavesti, da je odtegnil svoje s toliko skrbnostjo izdelane sestavke spremembam mode in naključjem trajanja.«

Občudovanje pesnika Mallarméja se v Valéryju druží z občudovanjem Leonarda da Vinci. Pa to ni občudovanje v navadnem pomenu besede, marveč sta ta dva moža opora in tečaji, na katerih sloné gradi v vsej svobodnosti svojega lastnega jaza nove, definitivne oblike, prihaja do odločilnih dognanj in za vselej pribija neslutena spoznanja, ob katerih obstaneš, kakor je nekda sam obstal spričo Mallarméjeve pesnitve »Le Coup de Dés«: »Ob tej ustalitvi brez primere sem okamenel. Celota me je očarala, kakor da se je pojavilo na nebu novo zvezdno telo; kakor da se je prikazalo ozvezdje, ki bo naposled nekaj pomenilo...«

Pišoč o Leonardu da Vinci (Note et Digression à l'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci) opisuje svoje videnje vzvišenega človeka tako-le: »Zares vzvišen človek ni nikdar originalen. Njegova osebnost je prav tako nepomembna, kakor je treba. Malo neenakosti; nič pretiranega poudarka intelekta. Nič ničevih skrbi. Nobene bojazni pred analizami; vodi jih — ali so pa analize, ki ga vodijo — do najskrajnejših posledic; brez težave se povrne v realnost. Posnema, prenavlja; ne zametuje starega, ker je sam star; niti ne novega, da bi bil nov; a prisluškuje v sebi nečemu večno aktualnemu.«

V teh treh citatih se mi vidi Valéryjeva podoba tako otipljiva, kakor more sploh taka osebnost biti otipljiva. Najprej izvemo, da je našel kot pesnik nekak vzor in smoter v Mallarméjevem odkritju »najpopolnejše lepote«, ki bodi pesniku edini cilj, potem pa izvemo še, da vzvišen človek ni nikdar originalen, marveč da posnema in prenavlja, s čimer je podan nekak filozofski temelj Valéryjevega naziranja o najvišjih pojavih v človeštvu. Ob enem nas pouči in nam tolmači težnjo po osamljenosti, po oddaljenosti od »večine«, češ, da bi odtegnil svoje »s toliko skrbnostjo izdelane sestavke spremembam mode in naključjem trajanja«. V karakterizaciji svojih vzorov je karakteriziral Valéry zlasti samega sebe in svoje delo.

Kar nas pri tej v sebi tako zaokroženi osebnosti najbolj preseneča, je dejstvo, da se deli na dve poluti, katerih vsaka ima enako tehten poudarek: Valéry je prvi, ki je dosegel kot tvorec svojo popolnost in hkrati podal najbolj vestno in natančno analizo svoje tvornosti. Splošno označujejo kritiki Valéryja kot pesnika in filozofa, dasi ni podal nobenega zaokroženega filozofskega sistema, marveč le miselne drobce; možno bi bilo rekonstruirati neko Valéryjevo estetiko, v drugih filozofskih disciplinah pa je dal le v aforistični obliki nekaj misli, ne da bi jih bil povezal v celoto.

Zlitosti Valéryjeve osebnosti pa to dvojno udejstvovanje njegovega duha nikakor ni v kvar, kajti njegovega filozofskega dela ne moremo smatrati za samostojno, marveč je nastalo le v najtesnejši zvezi z njegovim ustvarjalnim delom in ima edino kot tak dopolnilni pojav svojo visoko vrednost in ceno. Valéryjevih misli ne moremo proučevati z namenom, da bi dopolnili znanstvena izkustva filozofije, marveč le tako, da dopolnimo njegovo tvorno silo. Skratka: pri drugih veličinah svetovnega slovesa je bilo potrebno raziskovati in paberkovati v njihovih delih za skrito idejno platjo — Valéry pa sam podaja najboljšo razlago idejne plati svojega dela. V tem je velika razlika med njim in drugimi slovitimi pesniki.

Njegovo ustvarjanje je spojeno z neko — rekel bi prav bolezensko diagnostiko in opazovanjem tega ustvarjanja. Saj mu je tudi v ustvarjanju samem poglavitni predmet — v njegovih pesnitvah, menim — ustvarjanje kot dejanje.

Ta ugotovitev je očitno v nasprotju z uvodoma izraženim mnenjem, češ, da je Valéryjeva poezija nedosegljiva in *nedoumna*, svojevrstna skrivnostna dragocenost, v katere poslednji smisel ni moči prodreti. V tem pa je osrednji problem — ne Valéryjeve poezije ne njegove filozofije — marveč njegove osebnosti sploh. Z neverjetno občutljivostjo in skrbjo se izogiblje in beži Valéry pred lahkimi, jasnimi, obče razumljivimi stvarmi, ker smatra le neprodorne, težke, neugenljive stvari vredne misli in oblikovanja. Eleuzijska skrivnost — tudi njegova tolmačenja, njegova razčlenjevanja, njegova pojasnila veljajo najskrivnostnejšim stvarjem, ki nam jih približuje iz neprodornih temin kot bliskovite odseve. Dva pojma sta, ki enako sovraži in med katerima niha vse, kar je zraslo iz njega: zadnja globočina in skrivnost: prva v pomenu dognanja z intelektom, druga v pomenu odpovedi intelekta. V svesti si je namreč, da do poslednjih globočin človek nikdar ne prodre, po drugi strani pa beži pred priznanjem metafizične skrivnosti. In vendar so dognanja, ugotovitve, katerih jasnost nas prevzema, kar trumoma posejane v njegovo delo. A kaj ko so to le pramenčki, ki osvetlijo resda še nikoli prej slutene točke v temi — neprodornosti teme pa ne morejo razsvetliti.

Tako združuje v sebi Valéry gotovo najbistvenejše poteze — če ne baš našega časa, vsaj časa, ki se našega dotika in v našega izliva.

O življenju Paula Valéryja — ki praznuje letos svojo šestdesetletnico — se je malo pisalo. Kratek in dokaj nepopolen oris je podal edino Valéry Larbaud. Naslednje podatke črpam torej v glavnem iz njegove knjige.

Rojen je bil Paul Valéry dne 30. oktobra 1871 v trdnjavnem mestecu Cette (sedaj pišejo Sète) v južni Franciji, oče mu je bil Francoz, mati Italijanka. Lega daje temu mestecu, ki leži ob bokih osamljenega hriba Mont Saint-Clair med sredozemskim morjem in jezerom Thau, poseben značaj. Gledavec iz mesta ima vtis, da prihaja prav toliko svetlobe od zemlje kakor od neba. Gotovo je ta neprestana igra bila otroku skozi nekaj let predmet nezavednih opazovanj, ki so bila podprta s čitanjem romantikov, zlasti romanov Hugoja. »Le cimetière marin«, ena najpomembnejših Valéryjevih pesnitev, v kateri odgovarja opis kraja na las cettškemu pokopališču, je nedvomno nasičena s spomini iz mladosti. — Sedem let star je šel Valéry s svojimi starši na potovanje v Paris in London. Voščene figure iz muzeja Taussaud so tedaj zapustile v njem globok vtis groze.

Vplivu rodnega mesta na oblikovanje njegovega duha je treba pridružiti še vpliv Genove, velikega italijanskega mesta ob sredozemskem morju, kjer je v počitnicah prebival Valéry pri svojih sorodnikih — še pozneje v univerzitetnih letih. To mesto, ki se dviga amfiteatralično od morja v hrib, je zapustilo svojo sled skoraj gotovo v Valéryjevem pesniškem monologu »Air de Sémiramis«. »Mesto podobno morju« utegne biti nekaka sinteza med Genovo in Londonom, toda viseči vrtovi in visoka terasa, s katere opazuje Semiramis gradnjo svojega mesta, so gotovo nastali v spominu na Genovo iz let 1878—1884, ko se je to mesto z novimi gradbami močno razširilo. Tako so počitnice, ki jih je Valéry preživel v Genovi, tvorile za otroka nekako italijansko izkušnjo poleg vsakdanjega francoskega življenja.

Leta 1884 so se preselili Valéryjevi starši v Montpellier, univerzitetno mesto nedaleč od rodnega Cette. Tam je obiskoval Valéry gimnazijo. V svojih zapiskih iz tistega časa beleži: »Nenaden padec v srednjo plast razreda. Potrtost. Razočaranje nad samim seboj...« Na montpellierski gimnaziji je bil Valéry sicer med

boljšimi dijaki, vendar je zelo sovražil ideal »dobrega učenca«. V to dobo spada začetek njegovega zanimanja za predmet, o katerem pri šolskem pouku ni bilo nobenega govora — za arhitekturo. Ta predmet je postal njegov najljubši in Viollet-le Ducov »Dictionnaire« ter d'Owen Jonesova »Grammaire de l'Ornement« sta bili knjigi, ki sta v njegovih rokah zaživele v svojstvenem življenju. — Montpellier uživa radi svojega botaničnega vrta svetoven sloves — sploh bi bilo treba govoriti o tem mestu kakor o mestu rastlin. V Valéryjevi zbirki pesmi »Album de Vers Anciens« naletimo na pesnitev, ki nosi kot epigraf napis z nekega debla iz montpellijskega botaničnega vrta, in čitateljem njegovih »Charmes« ne more ostati neopaženo dejstvo, da zavzemajo v Valéryjevi liriki važno mesto iz flore izposojene teme. Verjetno je torej, da je prejel Valéry na svojih sprehodih po montpellijskih vrtovih svoje prve vtise o lepoti rastlin in da je že tedaj nihal v sebi opazovanja, ki so pozneje našla izraza v njegovih pesnitvah. V Montpellieru so tudi mnoge stare hiše, zgrajene v lepi in žlahtni arhitekturi — v dveh takih je Valéry prebival; druga je bila zgradba iz šestnajstega stoletja, nekdanj sedež intendantov de Languedoc. Tam se je rodil ali vsaj preživel svojo prvo mladost Auguste Comte, tam je napisal Valéry svojo znamenito knjigo »La soirée avec M. Teste«. —

Ko je dovršil gimnazijo, se je posvetil studiju prava »da si pridobi in da izgubi čas«, kakor pravi v svojih zapiskih. Studiral je v Montpellieru. Tedaj je začel odkrivati sodobno francosko slovstvo in kakor tipaje se je usmeril preko Baudelairea, ki ga je »dosti slabo« čital, in parnasovcev, ki so ga le začasno in v pomanjkanju boljšega zadovoljili, proti simbolistom, katere je kmalu pripoznal za svoje mojstre. Ob čitanju J. K. Huysmansovega romana »A rebours«, v juliju 1889, so se mu odkrile tudi skrite zakladnice, ki jih njegovi profesorji sploh niso poznali, ali pa so jih zaničevali: Verlaine, Mallarmé in dekadenti sploh. Učinek tega čtiva je bil vsaj toliko odločilen in pomemben zanj, kakor svoj čas odkritje Viollet-le-Duca. Potek tega Valéryjevega razvoja je pretrgalo eno leto vojaškega službovanja — »grozno leto«. Toda vojaško življenje je v njem reagiralo na tak način, da se je zatekel v prostem času, zlasti ob nedeljah, k pisanju verzov. Njegov beg iz vojaškega ozračja v poezijo pa nikakor ni bil podoben življenju v prividih, Valéry nikakor ni izgubil izpred oči resničnosti, v kateri je živel.

Preden je poteklo leto vojaškega službovanja, je srečal v Montpellieru Pierre Louysa ter tako stopil v stik s pariškimi literarnimi krogi, ki so imeli njegovim podobne težnje. Malo pozneje se je seznanil z Andréom Gideom, ki je prišel v Montpellier na oddih. Gide mu je čital krtačne odtise svojih »Cahiers d'André Walter« ter mu posojal Mallarméja in Rimbauda. V tistem času je bil Valéry že napisal svoj poem »Narcisse« — bil je sotrudnik Pierre Louysove avantgardistične revije »Conque« in je bil baš odkril glasbo; sestavljal je svojo znamenito pesem »La fileuse«. Skratka, zavedati se je začel svoje pesniške nadarjenosti. Proti koncu leta 1891 je preživel mesec dni v Parizu ter se nekega večera prvič sestal z Mallarméjem.

Leto 1892 je z vidika njegovega pesniškega in miselnega razvoja v vsem Valéryjevem življenju najpomembnejše. Začelo se je v Montpellieru sredi polnega literarnega dela, končalo pa v Parizu, rue Gay-Lussac, v popolni in iskreni odpovedi literaturi, ki jo je bil mladenič — tedaj 21 let star — smatral za končno veljavno. V resnici je preživel neko krizo popolnoma notranjega značaja, ki je ni povzročil noben zunanji dogodek. Vse se je odigralo v njegovi notranjosti, med tem ko je nadaljeval svoje studije prava in sodeloval pri pariških simbolističnih revijah (Ermitage, Revue Indépendante itd.). Navdušenje, ki ga je povzročilo Valéryju čitanje Mallarméja in Rimbauda, se je večalo s poglobitvijo. Njegov pesniški

dar se je istočasno hranil ob neki silni, sicer pa povsem subjektivni strasti (*«Amoureux fou et volontaire. Etait aigu de ce cote»*). Razum pa se je trudil v borbi zoper ta silni val, na zadnje se mu je še sam predal. (*«Je me mets à théoriser furieusement»*.) Ta borba je pa bolezen le še poslabšala. »Obup od vseh strani« se ga je loteval. Mnogo mladih ljudi je prebrodilo manj zavedno in zato tudi z manjšimi bolečinami kot Valéry to »močvirje obupa«. Zdrav, čil in bistrega uma, jasen in plodovit, je mladi »kralj življenja« sit svojega bogastva in svoje moči, misel mu pride do kraja, kjer zasliši starodavni glas: Vse je ničevost. Srce je zadelo na brezupno ljubezen, duša se je z gnusom obrnila stran od malenkostnosti vsakdanjega življenja, zdelo se ji je, da se je dotipala do svoje ničevosti ter sanja o odpovedi. A tedaj se je mogel upreti oblastem, ki so ga privlačevale, zbrati se ter zagospodovati samemu sebi.

Taka je bila reakcija, ki se je bila izvršila v Valéryju med počitnicami v Genovi l. 1892. Vse, kar je bilo življenje mladega človeka ustvarilo, je mahoma zgubilo vso svojo vrednost. Zapustil je Montpellier, da se nastani v Parizu, kjer se je mogel, kadar je le hotel, skriti v samoti, da se posveti tistemu »napredovanju v samem sebi«, ki je postalo odsorej edina njegova skrb.

Navzlic temu, da se je Paul Valéry zaobljubil odpovedati se, je smatrati sedem let od 1893—1899 kot prvo dobo njegovega književnega ustvarjanja. V tem času so nastali spisi *«La soirée avec M. Teste»*, *«Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci»*, *«Conquête Méthodique»*, *«Durtal»* in *«Méthodes»*. Prva, daljša, in pomembnejša tri dela so nastala pred l. 1897, ostala tri pa predstavljajo vse, kar je objavil od 1898 do 1917. Ob začetku stoletja je bil že nastopil svojo dolgo dobo popolnega molčanja.

Sprejel je službo v vojski, v pisarni za topničarski material. L. 1898 je umrl Mallarmé. Tedaj je zapisal: »Velik notranji udarec; nemogoče je razumeti, da takega duha ni več.« Valéry, ki se je bil odpovedal — kakor je mislil, za vselej — literaturi, se je po smrti Mallarméja začel odpovedovati tudi svetu in družbi. Posvetil se je znanstvu, in sicer točnim vedam, zlasti matematiki. V knjigi *«Analecta»* so zbrani nekateri zapiski, ki nam dovoljujejo sicer zelo površen vpogled v njegova tedanja razmišljanja. Poteklo je mnogo let, v katerih se je izoblikoval Valéry v »moralista intelektualnega življenja«, kakršnega smo spoznali v njegovi prozi, objavljeni izza l. 1917.

Julija l. 1900 je zapustil svoje mesto v vojski ter vstopil v Agence Havas. Oženil se je. Sam pripoveduje: »Tedaj se je zame začela nova doba. Redno življenje in mnogo prostega časa. — Potem... življenje, otroci, dolga bolezen moje žene. Nisem se sestajal skoraj z nobenim človekom. Nisem sledil več gibanju...«

V zimi l. 1912/13 ga je naprosil André Gide v imenu založnika Gallimarda, naj zbere svoje stare verze za izdajo v okviru *«Nouvelle Revue Française»*. Odklonil je. Nato so njegovi prijatelji sami začeli zbirati gradivo ter mu predložili natipkan rokopis. Nanj je delal Valéry take in podobne opombe: »Dotik z mojimi izrodki. Gnus. Brskam po njih. Popravljam...« Na zadnje se mu je zanimanje za stvar toliko predramilo, da je začel misliti na kratek poem, s katerim bi vzel slovo od poezije. Največ kakih pet in dvajset verzov — muzikalen in abstrakten program, pravi.

Od poskusa do poskusa se mu je delo nabiralo in organiziralo. Več sto poskusov je napravil in to delo je trajalo štiri leta in pol. Človek se spomni na odlomek iz *«Poema del Carteromaco»*: »E dopo cento ricercate e cento, cantò«. (Po sto in stokratnem iskanju, je zapel.) Tako je nastala *«La jeune Parque»*, o kateri pravi: »Dosti spačena zveza mojega ‚sistema‘ in mojih ‚metod‘, mojih muzikalnih zahtev in mojih klasičnih konvencij.«

Uspeh je bil pri tisti priči ogromen. (Med izvoljenci, seveda, kajti pesnitev je izšla v zelo nizki nakladi.) In pesnik se je po tem uspehu opogumil ter v nekaj letih stvoril pesnitve, ki so zbrane pod naslovom »Charmes«. Veliki uspeh nove izdaje »Testea« in »Leonarda« je gnal Valéryja k odločitvi, da je izdal svoje zapiske iz let 1898—1917, svoja dela o Pozornosti. Natančnost, v kateri se je uril pri zapisovanju svojih idej o tem predmetu, je ohranila ter izpopolnila njegovo tehniko proze. Tako se je zgodilo, da dialogi in spisi, ki jih je izdal pod naslovom »Variété«, niso potrebovali tako dolge predpriprave in pile kakor sestava poema »La jeune Parque«.

Leta 1925. je bil Valéry izvoljen na mesto Anatola Francea med 40. nesmrtnike francoske Akademije, v kateri je zasedel 38. sedež.

Preden se dotaknemo živega mesa Valéryjeve poezije, nam je postaviti dvoje skeletov: prvi nam bodi pred očmi ogrodje dobe, katere sublimirani izraz naj bi podajala njegova pesem, — drugi pa nam bodi notranje videnje pesnikovega snovanja kot pretvarjanja v konkretnost čitljive, človeku dostopne oblike.

Ako menimo — in prav gotovo kažejo ne le Valéryjeve pesmi, marveč tudi njegove teoretične razprave take poteze — da njegovo delo ni začetek novega gibanja, iskanje novih poti, marveč dovršitev ali dopolnitev iskanj neke dobe, višek nekega gibanja, si moramo predočiti in v njenih mejah določiti to dobo ter njena gibanja.

Časovno sovпада začetek Valéryjevega pesniškega udejstvovanja po merilu slovstvene zgodovine s pojavom parnasovcev, katerih začetnik je bil Leconte de Lisle in katerih vrhunec je bil skrivnostni poet José-Maria de Heredia, čigar pesmi so krožile med mladino v prepisih kot tajno čudo. A šele pojav Stéphana Mallarméja, najtenjšega med simbolisti, ki so po redu sledili parnasovcem, je Valéryjevo pravo izhodišče. Z ene strani določuje torej mejo Valéryjeve dobe simbolizem kot naslednik in izvršilec oporoke parnasovstva, to se pravi, kot nositelj larpurlartizma, po drugi strani pa — tu moramo upoštevati dolgotrajno pesnikovo molčanje — določujejo njegovo dobo v prvih dveh desetletjih našega stoletja uvedeni stroji kot prvi močnejši sunek tehnike v življenje. Ta dva na videz diametralno nasprotujoča si mejnika Valéryjeve dobe sta našla, kakor bomo imeli še priliko ugotoviti, v njegovem delu enoten pesniški izraz.

Dejal sem, da si na videz načelo larpurlartizma in prodor tehnike v človeško življenje nasprotujeta, v resnici ju pa družijo v bistvu eno in isto temeljno stremljenje — v umetnosti po popolnosti, v tehniki po eksaktnosti.

Kako se je to stremljenje dobe konkretiziralo v Valéryjevi poeziji? To izvemo, ako napravimo nekako sintezo njegovih teoretičnih razprav, ki so — kakor smo že uvodoma omenili — ključ do njegovega ustvarjanja in njega tolmačenje.

Valéry je bil prvi, ki je gladko zanikal »inspiracijo« in imenoval pesmi »machines de langage« — stroje jezika — ter predočil kot značajno potezo poezije neizčrpnost oblike, njeno sposobnost neomejenega obnavljanja v čitateljevi predstavi: »le poème ne meurt pas pour avoir servi. Il est fait expressément pour renaître de ses cendres et pour redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être« (pesnitev ne umre, ko je služila. Narejena je nalašč zato, da se iz svojega pepela preraja in da se neomejeno obnavlja v svoji podobi).

Jako zanimivo je dalje Valéryjevo stališče napram revolucionarno sproščeni umetnosti, ki se je kot novo gibanje našega časa pojavila: »Zelo poudarka vredno se mi vidi dejstvo, da je doba, o kateri smemo trditi, da si je izvolila tehniko za kraljico, skoraj za idol — ki se izčrpuje v organiziranju, v artikulaciji, v ritimizaciji, v razstavljanju in sestavljanju vseh dejanj fabrikacije — ki ne govori o drugem kot o kontroli, pričah, standardih, specialitetah in specialistih, — —

nasprotno v industriji književnosti in upodablajoče umetnosti zavrgla vse prenosne metode, vsa splošna merila, vse obče priznane pogoje primerjave» (*Petite préface aux Poésies de T'au Yuan Ming*).

Kaj torej čuda, ako je Valéry videl v svoji dobi — ne zunanjega obraza tehnike v tovarnah, dimnikih, strojih, delavcih, v socialnih problemih in življenjskih prilikah, ki jih je nova doba ustvarila — marveč notranje lice, otipljivo idejo tehnike, ki se kakor nalašč sklada z idejo larpurlartistične umetnosti? Kaj čuda torej, da je prilagodil osnove svoje umetnosti osnovam tehnike, zanikujoč inspiracijo in poudarjajoč dovršenost »jezikovnega stroja« kot najvišji smoter umetnikovega stremljenja?

Novo stališče, ki ga je zavzel Valéry glede na »čisto poezijo« v skladu z načeli tehnike, moremo smatrati kot nekak zaključek, kot nekak rezultat dolgega iskanja in velikih borb evropskega pesništva, ki se je hotelo oprostiti klasicizma. Nasprotno točke se dotikajo. Za mnoge izkušnje bogatejša, se je poezija na koncu svojega nekdanjega revolucionarnega poleta iz klasicizma znašla baš tam, kjer je stal nekoč Leonardo da Vinci, utemeljitelj in idejni oče prerrojene klasike: ob preračunjenem efektu popolnosti.

Prvi element poezije za Valéryja ni inspiracija, marveč spoznanje dognanih dejstev iz iskanja človeka samega, ne pa ustvarjanje s pomočjo izven njega bivačih sil. Spoznanja pa tvorijo hkrati vsebino in celó snov poezije. Ni torej vtis, neposredno doživetje, opis ali v vizionarnost naraščajoče gledanje ali kakorkoli motivno zajet objekt iz zunanjega sveta, ki v Valéryju vzbuja željo po umetniškem oblikovanju, marveč s p o z n a n j e v pravem in golem filozofskem pomenu besede. Jasno je torej, da je Valéryjeva lirika snovno abstraktna in — ako izvzamemo nekatere pesmi iz njegove prve dobe, na priliko »La fileuse« — zares konkretne ne zasledimo. Za to snovno abstraktnost nas pa Valéry obilno odškoduje z metaforično razgibanostjo, z jezikovno in torej izrazno izvirnostjo, s takó izvrstno izračunano in pretehtano dovršenostjo oblike, da je ni moči primerjati z ničemer drugim kakor z novim čudom tehnike, ki brezhbno deluje.

Težišče njegovih spoznavanj je v odkrivanju položaja človeka v dveh pogledih — kakor tudi drugače skoraj ne more biti — v mikrokozmičnem in makrokozmičnem.

Prva doba njegovega pesniškega udejstvovanja nam predstavlja Valéryja kot iskalca vase. Opažamo »narcisizem«, to je opazovanje samega sebe in v tem opazovanju sebi zadostujoče in sebe zadovoljujoče občutje bitja. »Monsieur Teste« je v Valéryjevi prozi delo, ki o tem pesnikovem stremljenju najbolj jasno priča. Kot najvidnejši izraz prav tega Valéryjevega snovnega spoznavanja v njegovi liriki se nam zdi pesem »Narcisse parle« v »Album de Vers Anciens«, ki je dopolnjena v zvezku »Charmes« s »Fragments du Narcisse«.

Toda opazovanje samega sebe vodi človeka nujno do opazovanja lastnega položaja spričo vesoljstva, to se pravi, spričo absolutnosti. In v tem pogledu sta gotovo najpomembnejši njegovi pesnitvi »La Jeune Parque« ter »Le Cimetière Marin«.

»La Jeune Parque« — Mlada sojenica — je bila pesnitev, s katero je Valéry po dolgem molčanju leta 1917 zopet kot aktiven pesnik stopil pred javnost. Delo obsega več kot petsto verzov ter ima obliko samogovora.

Mlada sojenica sanjari ob sredozemskem morju v svoji nedotaknjenosti, v absolutnosti svojega bitja, ki se z ničemer ni pomešalo, ki v ničemer ni zgubilo

svoje izvirne podobe in svojega izvirnega značaja — simbol čistosti, nedotaknjenosti, absolutnosti. Metaforična kača jo piči in od tistega trenutka dalje je enovitost bitja mlade sojenice uničena, v nji vzplamti »tajna sestra« slabosti, to je, nastopi delitev duha in mesa. Meso kliče po izdajstvu in v mladi sojenici se vname kozmično zajeta borba, v kateri duh podleže materiji, absolutnost relativnosti.

A prav do te točke spoznanja Valéry prav za prav še ni bil spremenil svojega zadržanja, zakaj iz vse njegove dotedanje poezije, iz vseh njegovih dotedanjih razprav zveni v nešteti variacijah to spoznanje. Valéry si je venomer ponavljal, da je vsa tragičnost človeka, in ne le človeka, marveč vsega stvarstva in celó stvarnika samega, v uničenju svoje izvirne absolutnosti s tem, da podleže kači, da razruši enovitost svojega bitja, da se duh loči od mesa in da mesu podleže, da se absolutno bitje materializira in relativizira.

V pesnitvi »La Jeune Parque« je pa Valéry napravil korak naprej. Sojenica, ki je podlegla klicu svojega mesa, ki je podlegla lastni slabosti, porušila absolutnost svojega bitja, sprva sicer toži ob spoznanju, ki jo je doletelo, a spozna tudi, da se je izvršila le neizogibna zapoved, zato sprejme in vzljubi to zapoved, sprejme in vzljubi svoj relativni položaj. Čuvstvo radosti jo poplača za to spoznanje. Ne da bi se varal gledé na meje naše usode, a niti gledé na njene lepote, se pesnik odpoveduje pesimizmu, neplodnemu narcisizmu, in se odloči za življenje, kakršno vidimo v realnosti.

To je na kratko snov »Mlade sojenice«. — Prav tako na kratko si hočemo zabeležiti še snov pesnitve »Le Cimetière Marin« (Pokopališče pri morju).

V štiri in dvajsetih kiticah po šest endekasilabov — popolne in neoporečne oblike — nam podaja pesnik drugo podobo svojega spoznanja, ki je pa v najožji zvezi s prvo, izčrpano v »Mladi sojenici«. Valéry razpravlja o nespremenljivem bitju ter o bežnosti življenja. Ničemurnost našega življenja mu stopi pred oči, iluzionizem, ki vzdržuje življenje, se mu razodene v vsej svoji siromaščini in več kot mikavno se mu vidi, da bi se zgubil človek v sijaju enovitosti absolutnega bitja. A spet se pojavi v njem zemski človek, ki naposled le ljubi življenje, kakršno je. — Kakor vidimo, je »Pokopališče pri morju« pesnitev, ki obnavlja spoznanje »Mlade sojenice«, vendar pomnoženo in povečano z novimi spoznanji, ali bolje rečeno, z novimi lici prvega spoznanja.

Kakor sem že omenil, so metafizična spoznanja Paula Valéryja zajeta v blestečo, neprekosljivo jezikovno in metaforično obliko. Težko je podati v prevodu tisti skrivnostni fluidum, ki gre skozi Valéryjeve verze, zato naj služijo za primer njegovega pesnikovanja poslednji verzi iz pesnitve »Le Cimetière Marin«, ki jih navajam v originalu:

Le vent se lève!... il faut tenter de vivre!
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir les rocs!
Envolez vous, pages tout éblouies!
Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient les focs!

Le foc je sprednje jadro, podobno ptičjemu kljunu, ki daje zibajočim se jadrenicam zares videz, kakor da odnašajo ptice drobce solnca. Podobnih metafor je Valéryjeva pesem kar polna. Vrhu tega je zgrajena po muzikalnih načelih in zato tudi v pravem pomenu besede: pesem.

Več kot toliko ni moči povedati o načinu Valéryjevega pesnikovanja, ako mu ne gremo do živega s podrobno analizo posameznih pesnitev, kar pa ne more biti namen te beležke.

Ali zasluži po tem takem Valéry naziv najvišjega pesnika svoje dobe? Težko si moremo predstavljati, kakšen bi moral biti predstavnik dobe, ki smo jo kot Valéryjevo orisali. Nešteto je stvari, ki jih je pesnik zavrgel, spregledal, dasi videl in poznal, nešteto pojavov svojega časa je pustil vnémar, to se pravi, da kljub svojemu vidiku niti njih ideje ni zajel. Svoje dobe ni objel drugače kot s spoznanjem, da se krijeta stremljenje tehnike in larpurlartizma po popolnosti in eksaktnosti. Je li s tem iz dobe izluščeno njeno bistvo?

Eno je gotovo: da je Valéry zaključil svojo dobo, ki meji ob vstopu tehnike v življenje, zakaj posledic tega dejstva ni videl in ni izčrpal. Drugo pa je še bolj gotovo: da je njegovo bergsonistično metafizično gledanje prav jasno dokazalo napačno usmerjenost Bergsonove filozofije, kar se je že davno trudil ugotoviti Jaques Maritain. Optimizem in idealizem, ki ju Valéry konec koncev premore, sta resignacija iluzionizma, v katerem hoče pesnik najti protiutež golemu materializmu, kateremu majaje z glavo priznava prvo mesto — a duhovno in etično tak iluzionizem ni daleč od zla, ki ga je povzročil, od materializma samega.

Zato ostane odprto vprašanje, ali pristoji Valéryju naziv najvišjega pesnika, ostane pa tudi še vedno odprto vprašanje, ali se more človeški duh, ako ne prizna v pesnitvi »inspiracije«, v življenju pa nadnaravnih smotrov zemskega, dvigniti više od spoznanj, ki jih je podal Valéry v svojih najvišjih pesnitvah.

(Pri sestavljanju beležke so mi poleg mnogih spisov o Valéryju služila zlasti njegova dela, izdana v založbi Nouvelle Revue Française: Monsieur Teste (14^{ème} éd.) — Eupalinos ou l'Architecte, précède de L'Ame et la Danse (29^{ème} éd.) — Variété (44^{ème} éd.) — Variété II (14^{ème} éd.) — Poésies (9^{ème} éd.) ter razni eseji v revijah »Commerce« (1928—29, 1929—30, 1930—31) in »Nouvelle Revue Française« 1929, 1930, 1931.)

SLOVSTVO

F. S. Finžgar, Zbrani spisi. Zvezek I. in II. Pod svobodnim solncem. Povest davnih dedov. I. in II. knjiga. Založila Nova založba v Ljubljani. 1931. Natisnila Mohorjeva tiskarna v Celju. Tretja izdaja. Strani I. 300, II. 368.

Že od prve knjižne izdaje l. 1902. se trudoma borim, da bi našel cenjenemu pisatelju častno in po vrednosti priznalno, zase in za šolo pa pravično stilizirano in slovstveno objektivirano sodbo o tem edinstvenem Finžgarjevem delu, o tej epopeji Finžgarjevega sloga in rapsodstva, ki ji je poklonil g. prof. Fr. Koblar ob pisateljevi šestdesetletnici lepe in slovesne prilastke, da je povest »že po svojem naslovu program«, da je »igra iznajdljive dogodbenosti, brez vsake skrivnosti in življenjske teže,« sploh, da je »naš edini Homer, kjer smrt ni ne bolečina ne misel.«

Ne pomnim več tenkó in nočem pregledovati, kaj in kako sem jaz sam sodil o tem delu prvokrat l. 1912. in pozneje ob Finžgarjevi petdesetletnici. Ponovim le, da sem se kakor tedaj tudi ob branju tretje, jubilejne izdaje še vedno mučil v smislu, kakor sem pravkar povedal. Zato ne bi rad sodil neposredno o vrednosti dela, govoril bi le bolj o vtisu, ki ga ponovno imam ob tej pesnitvi: prvič o ugodju, ki mi ga knjiga vzbuja, in drugič o tem, kaj mi v delu kali čisto veselje in nagaja, da »povesti davnih dedov« ne morem polno užiti in kar brez-pogojno priznati. Skušal bom, skratka, kot slovstveni vzgojnik opredeliti delo po tem, koliko je relativno, t. j. v okviru našega slovenskega slovstvenega življenja in časa, nato pa še, kaj bi delo moralo biti, da bi bilo absolutno, recimo široko evropsko dobro, kar je menda le hotelo biti in ni moglo.

O prvem! Povest Pod svobodnim solncem je bila ob svojem postanku višek tedanjega našega pripovedništva, zlasti takega, kakor ga je hotel vzgojiti tedanji Dom in svet; bilà je še več, bilà res neke vrste »veliki tekst« spričo tega, da je poljudno ponazorila in socializirala ideologijo

krekovske jugoslovanske misli. Obenem pa je zgodba mogoče slovstven dogodek, kontinuitetno iz tradicije slovenskega slovstvenega življenja utelešeno iskanje, dopolnjenje tega, kar so hoteli od Terdine in Svetca Cegnar, Jurčič (Slov. svetec in učitelj) in Prelesnik. To so hoteli, da bi našli epos slovenske misli in prošlosti za dom in za svet. Finžgarjeva zasluga je, da je deloma dosegel prvo in drugo: Pod svobodnim solncem je bila namreč in je še najodličnejša, najljubša in najbolj znana naša ljudska, mladinska in šolskovzgojna povest; je obenem tudi jugoslovansko moralična (srbski prevod!), ki je torej zrastle tudi preko ožjih domačih mej. Ta uspeh je dosegel Finžgar z enim, ki mu je dano od začetka in ni bilo dano prednikom: je rapsod, umè govoriti do srca in v dušo, nazorno, z zanosom svoje besede in misli, ki prija sorodni čuvstvenosti njegovega ljudstva in osvaja s svojim svetlim optimizmom. Preko višin takega in tega uspeha pa Finžgar ni mogel ne spričo osredja slov. slovstvenih razmer ne svojega pisateljskega daru ne znanja. Pa pustimo čas in osredje, iz katerega je rastel pisatelj Finžgar, pogledajmo le, kaj je bil Finžgar sam po sebi, ko se je lotil pisati Pod svobodnim solncem! Brez Kreka in Kosa bi sploh motivnega gradiva najbrže ne bil našel. Našel ga je torej slučajno, ne po sebi; pa še iz tiste znane socialne programatičnosti Krekove, ki je mnogo dobrega spočela, le malo pristnih slovstvenih umetnin. Ta tekst je nadalje prvi Finžgarjev poizkus v zgodovinski povesti, predmet sam pa tolikšen svet, da je opisni problem kat'eksochen, težek in tolik, da mu Finžgar ni mogel biti kos, ki se je lotil dela, če že ne kar začetniški, pa vsaj ne spretno in nepripravljen, t. j. preden je zgodovinsko gradivo do konca preštudiral in preživel, preden si je ogledal tehniko in mehanizem, s kakršnim so že dotlej gradili podobne vrste slovstvo tuji mojstri Scott, V. Hugo, A. Dumas, W. Alexis i. dr. Finžgar je tedaj poznal morda F. Dahna (Ein Kampf um Rom), poznal Ben Hurja in na škodo vse preveč Sienkiewicza. Odtod nedostatki in nedoraslosti, ki jih slovstveno večši

m o r a Finžgarju očitati, ker ležijo kakor na dlani jasno, in kar je, če ga prav umem, čudovito evfemistično povedal tudi g. Koblar z izrazom o »igri iznajdljive dogodbenosti brez vsake skrivnosti in življenjske teže«. Jaz bi isto povedal takole: 1. Finžgar ni imel zadostne intuicije, da bi bil polno doživel, gledal in ponazoril čas, kraj in osebo v povesti in pripovedoval folklorno verno in verjetno. 2. Zgradil je fabulo brez močne strnjenosti, idejne kompaktnosti in kavzalno vezane napetosti v prepričevalni neposrednosti. 3. Koncipiral je zato brez potrebne dramatične ureditve, 4. usehnil pod premočnim vplivom tujih vzorcev, 5. ne da bi našel v zunanjem slogu kaj več, nego surrogatni pesniški izraz namesto enega, edinega in pravega, namreč moderno epičnega, objektivno pragmatičnega (Flaubert!). Naj se opravičim nekoliko z dokazi! Za prvo! Zgodbe te povesti se ne odigravajo v nikakem pravem svetu. Tu je Bizanc za carja Justinijana. Realističen? Nazoren, kjer bi moral biti, vprav kjer se loči od naših metropol in recimo celo Sienkiewiczevega Rima? Prav mojstrovina poljska bi bila mogla Finžgarju pokazati, kako gre slikati. Tako pa je njegov »Rim« (mimo hvalnih podrobnosti, da je n. pr. zgrajen tudi na sedmih holmih i. p.) brez potrebne draperije in epizodne kulisnosti, teatrsko prazno pozorišče trem ali štirim vodilnim osebam, da na njem nastopajo kot pristni odrski akterji, oder brez perspektive in ozadja, idealističen svet, nekako tak, kakor je Jeruzalem na slikah naših križnih potov. Tu je nadalje ozemlje Slovenov z Donavo in nekaj medlimi, zgodovinsko fiksiranimi mejniki (močvirje Mursiana, gorovje Hemus i. dr.), sicer pa le nastrojstvo, posneto po opisu znanih Divjih poljan, ki se v njem gubi Svarunovo gradišče kot nepoznana oaza, shajajo Antje s Sloveni in pojajo Tunjuš in njegovi »molojci«. Glede naslednjih treh očitkov pokažem na dejanje v povesti, ki se odigrava sicer teatersko rutinirano, feljtonsko živo in hitro, sploh poljudno tehnično, ne pa življenjsko nujno, motivirano iz dna, eksponirano od kraja. Zato je nastop delujočih oseb le bolj lutkarški, tako celó Iztok, ki je navsezadnje vendarle samó trpna sila v Epafroditovih rokah, da o brezličnih statistih in slučajno nazornih, ker prevzetih tipih ne govorim (Teodora, Tunjuš). Tako je sicer potek dejanja napet

iz poglavja v poglavje, a se dramatično ne zapleta in ne vzraste na koncu v tisti katastrofalni višek, ki ga zna uprizoriti mojstrsko prav Sienkiewicz, ob čigar motivni invenciji hodi Finžgar mladinsko nesamostojno (Ljubiničin beg!), prevzemaje po tem mojstru zunanjo tehniko, ne da bi bil proučil globlje v jedro in bistvo njegovega sloga. Zbog tega je zagrešil nekaj vprav začetniških, kakor n. pr. to, da nam pripoveduje, kako je iskal Epafrodit v eni sapi s kupljeno priprago Teodorine naklonjenosti in jo obenem zapravljal, postavivši Iztoka z lokom v tekmo proti Azbadu; ali pa, ko hoče dopovedati, da je Balambak poznal Iztokovo sled (I. 101), ne da bi mu bil prej nogo meril. Glede sloga v povesti — in četudi je jezik Finžgarjev mojstrovina spričo Prelesnika ali češke Kraljice Dagmar, sodim, da poetičnost ni primerna kot izraz za epopejo modernega epa in okusa. Naj mi ne omenjajo Nemcev. Ti (G. Freytag, Ingo) so bili vsaj deloma opravičeni govoriti ritmično slovesno, imeli so germansko aliteracijsko sinonimiko in metriko. Tej analogen izraz v slovenščini bi mogel biti le arhaizem Nestorjev in podoba ruskih bilin. Priznam sicer šolsko vzorno in vzgojno lepoto Finžgarjevega patosa, odklanjam pa ga kljub sintaktični polnosti v retoriki njegovih govorov (I. str. 6, 10, 35, 51, 70 i. dr.) — Iztok kot barbar zna govoriti s parentezo! — (I. 40) — in orisov (I. 47, 58, 110 i. dr.), kjer je vidno ceneno nadomeščanje za edino pravilno dramatično impresijo. Podobno ne morem šteti v dobro Radovanovega karakternega izraza: preveč je v možu in njega besedi zaglobščine...

Za tretjo izdajo je Finžgar vestno sam in s tujo pomočjo (g. prof. Sovré) tekst pregledal in približal pravilnosti novega pravca in šole (solnce v sonce, škrlatasti baldahin v bagreni nébes, kurtizana v hotnica, lunini žarki v mesečina, spelunka v beznica, in celo zmija v kača. (Le čemu potem vokativi: Iztoče, Radovane?) — S tem je storil, kakor je mislil Finžgar vse, kar je bil sebi in delu dolžan. Mimo mene še nekdo drugi (dr. I. Lokar) je sicer že od l. 1912. mnenja, da bi to lepo delo zaslužilo za pisateljev jubilej še globlje poprave. Ni je dobilo in je, žal, pozdaj tudi ne bo več...

Dr. I. Pregelj

Narte Velikonja: Sirote. Gorica. Mohorjeva družba. 1930. 80 strani. — Vrednost Velikonjeve povesti je v prišrčnih in svetlih lučkah otroške naivnosti, ki svetlikajo kot redke zvezdice na črnem nebu, ne pa v tendenci, ki hoče pokazati, kako trdi so naši ljudje sredi »vsiljivo radovedne, neprijazne in negostoljubne vasi.« Ta strupenost je docela neprimerna in odveč; ob času francoske revolucije so bili še trši in to ne v vasi, ampak v Parizu. Pod skorjo običajnosti in malenkostne zavisti, v trdem boju z neprijazno zemljo je več človeškega, kot nam kaže Velikonjev zbor vaških tipov. — Njegova povest dela s sredstvi drame, to se pravi, namesto posrednega pripovedovanja, kot je še deloma pri Jurčiču, uprizarja v dialogu. Ne pripoveduje, kaj se je zgodilo, ampak neposredno kaže osebe v javljanju svojih čustev. To je objektivna tehnika, predmetje govore sami, ne skozi usta pripovednika, zato pa tiste opombe o trdosti, o vsiljivo radovedni, neprijazni vasi ne nosijo na sebi značaj njegovega sloga, ki je kakor slika mozaika, sestavljena iz drobnih kamenčkov, ki se izmed njih nobeden ne zaveda, čemu služi. Predmetnost, preprosta stvarnost, ki nosi tisoč prikritih možnosti nadaljevanja, to je mik Velikonjevega pripovedovanja. — Zato ne izbira lepih, sijajnih besed, ampak govorico običajnega življenja brez vsakega nakitja, toda polno skrite toplote, ki ne prihaja iz predmeta, ampak iz spoznanja, da je treba življenje narediti človeško. Življenje si ne piše »zakon svoj«, človek mu ga piše in njegova volja. — Zakonitost je tudi v njegovih stavkih, za njegovo obliko pa sta značilna predmet izčrpavajoča beseda in pridržana kretnja stavka. Škoda, da mu talent polagoma zmrzuje, ko se vdaja resigniranemu molku.

Dr. J. Šilc

Slavko Savinšek: Delavci. Gorica, Mohorjeva družba, 1930. 128 strani. — Priznati je treba, da Savinšek raste v svojem neutrudnem pisanju, ki mu očitno gre igranje od rok. Povzpel se je do lahkotne besede, v kateri se mu prenašlo strinjajo vse disharmonije življenja. Rešitev problema mu je več kot vglobljenje v življenje, drama človeškega življenja več kot mirno iskanje resnice. Beseda mu ne poteka iz predmeta, ampak iz dvignjenega osebnega čustva in zamisli, ki hoče nekaj svetlega in visokega,

nekaj schillerskega; lepo je zgrajena in stopnjevana kot drama, a kjer manjka prepričevalnosti, pomaga nekoliko patosa. Njegov slog ne stremi po značilnih besedah, ki bliskovito osvetljuje stvari, nasprotno, vse so dostojno oblečene, kot da so iz mesta doma, skoro uniformirane in vedno zgovorne, hoteč z obilnostjo nadomestiti, kar jim manjka izraznosti. Kot se mu rade strinjajo v skupine, da izrazi moč in čustva ali ideje, tako tudi stavek analogno stremi v širino, s stopnjevano varijacijo iste teme skuša zbuditi silnejše čustvo, kot ga govore predmetje v običajnem življenju. Marsikateremu se pozna, da je vržen na papir z jezo in silo. — Vse čustvovanje je bolj idejno, ne išče skrivnih potov človeške iracionalnosti, ki se pridobi z dolgotrajnim opazovanjem sebe in drugih, rajši se zavijti v ravno črto ideje, kot bi se trudil za pristnost. To je pa le stanjšan obseg novega stremjenja, ki hoče uveljaviti moč volje pri gradbi bodočega sveta.

Pozitivistični nazor in relativizem je spremljala umetnost, ki je hotela ujeti trenutno in individualno obliko življenja, idealistični nazor, v katerega se nagiblje sedaj življenjsko čustvo, pa avtomatično preokrene poudarek na miselno in čustveno vsebino, oblika postaja linearna, toda pri obeh smereh je vsako prizadevanje prazno, dokler beseda ni meso postala. Nasprotje značajeve, kovača Kvirina in kaplana Bevka, je hkrati nasprotje obeh gonilnih sil dejanja, socialnega demokratizma in krščanskega socializma. Preveč prozorno in premočrtno je, da kapital obe stranki delavstva lahko izkorišča, dokler sta si nasprotni, šele ko se uveljavi ideja bratstva in se združita, dosežeta skupno izboljšanje položaja. Glavni problem je torej ideja bratstva. Delavci niso gledani v njihovem delu in svojski zvezi z njim, ampak le s stališča socialne krivice in usmiljenja. Ženska, ki s svojo požrtvovalnostjo skrbi ob času stiske za družine obeh strank in sama pri tem žrtvuje življenje, jih tudi združi v skupnem bratstvu, ki vsem prinese zmago. Povest je tudi slavospev njej, aktualen tema idealistične dobe, kakor že v Danteju in pri trubadurjih, da bodi večno žensko vir lepše pravdnosti. Pri Nemcih oznanja to idejo Fritz v. Unruh.

Dr. J. Šilc

A. Zalaznik: Dvig uboge gmajne. Založba Kmetijske tiskovne zadruge. Ljubljana, 1930. 112 strani.

Spis zasleduje razvoj jugoslovanskega kmeta od preprostih početkov do sedanjih dni, od primitivnosti do svetlejših časov skupne stanovske zavesti. Vsi kmetiški upori so znak te zavesti in zrcalo sedanjosti in bodočnosti. Od te strani je spis dopolnilo jugoslovanske zgodovine, toda brez znanstvenih namenov. Zato se ne moremo zanesti, kaka oblika zadrug je nastala pod turško vlado iz razlogov manjšega davka, in v kateri obliki so jo Jugoslovani prinesli iz prvotne domovine. Na vsak način bi imela potem krščanska ideja bratstva in skupnih agap iste korenine kot slovanske zadruge, ki so se že tedaj spajale v višje edinice bratstva in plemena. Moderno združništvo, z idejo solidarnosti v skupnih koristih, ima svoj protipol v etični ideji slovanske zadruge, ki je zlasti pri Rusih postala kulturotvorna in je dobila svoj najvišji izraz v Tolstoju. Zalaznik meni, da je ta demokratični duh držal Slovane v otroplosti, v življenju brez duše in poleta, ker je oviral višje združevalne poskuse. Njegov vzor je evropska država, kjer je uresničena delitev dela, eni obdelujejo polje, drugi stražijo, kakor imajo podobno civilizacijo tudi termiti in mravlje. Slovanska ideja združevanja je pa bližje Indiji in Kitajski, katerih kultura je šla v globino, ne v evropsko širino. Tudi ideja zadruge je bližje poglobitvi in notranji svobodi kot organizatorični razum evropske državnosti, ki se le prevečkrat prevrže v nasilje in sovražstvo. Imamo torej dva tipa združevanja in Jugoslovanstvo se zdaj oblači v evropsko obleko države, počasi se izvijajoč iz slovansko-azijskih prvin. Nikakor pa ne moremo reči, da bi bila ideja slovanskega bivanja mrtvilo, kakor so bile tudi takozvane temne dobe naše zgodovine, četudi v literaturi nimamo glasov o različnih njihovih življenjskih oblikah, morda bližje človeški bitnosti in notranji svobodi kakor današnja.

Zalaznikovo razvojno naravoslovsko pojmovanje države se nagiblje v etično pravno novega idealizma: Na eni strani mu stoji pred očmi zavest skupnosti, na drugi individualna svoboda. Z osamosvojitvijo v l. 1848 je kmetijstvo doseglo lepe sadove, a pomanjkanje skupne stanovske zavesti je povzro-

čilo propadanje, ki ga v Sloveniji tudi združništvo ne more ustaviti. V ostali Jugoslaviji pa se delajo prvi koraki v tej smeri, ko se je odpravil kolonat v Dalmaciji in z žrtvami oprostil kmet v Bosni, Hercegovini in južni Srbiji, a 800 veleposestev še čaka agrarne reforme. Ne razumem Zalaznika, čemu toliko poudarja romansko prebivalstvo obrežnih mest. To so bile pač že ob Kristusovem času zamorske kolonije na tuji zemlji, trgovske in vojaške ekspoziture, ki jim ni bilo mar zemlje in dela na njej, ampak le dobiček s trgovino in obrtjo. Antični in moderni Rim sta bila kot tat, ki se izpoveduje, da je ukradel vrv, ne pove pa, da je bilo nanjo privezano živinče.

Dasi samo popularen, je spis zelo pobuden in idejno bogat, da ne bo le kmet videl sebe v zrcalu in podvojeni samozavednosti, ampak bo tudi oblikovatelj našega duševnega življenja našel plodno zrno za svojo njivo.

Dr. J. Šilc

Tone Gaspari: Cesta. Založba Kmetijske tiskovne zadruge. V Ljubljani, 1930. 127 strani.

Jasno nam je in prijetno v tem svetu besedne umetnosti, ki ima svoje samobitno življenje. Življenje je običajno ali dolgočasno, smešno ali tragično, a prelito v besedo je lepo in lahko. »Leicht ist jedes Erdenleben, wenn man es in Verse bringt«, pravi nemški pesnik Eulenberg. In ta povest je naravnost vzoren zgled za estetsko uživanje lika. Gaspari je zelo blizu impresionizma. Ne obrisi predmetov, ampak občutje predmetov je ujeto v besedo; trenutna bežna slika, ne ona, ki je v spominu in pojmu. To neprestano porajanje besednega življenja iz snovi sugerira doživljanje in neprestano pozornost, da te ne briga toliko razplet dejanja in zgradba povesti, ampak ves se stopiš s pisateljem v gledanje in izražanje. Tako postane pozoren deček, ko prvič zre v novo in neznano njegov od običajne dolgočasnosti neoskrunjeni pogled.

Tudi stavek je bližje besedi, bližje preprostemu stavku ljudske govornice in njegovi izraznosti, kot umetno drhtečim vijugam period. Tu se nič ne računa, vse se vidi in čuti, plača s kovanim denarjem, ki zveni po žlahtnejših kovinah, kot se sedaj plačuje v trgovini in literaturi. Beseda in stavek sta brhka in mlada kot nepohojena narava,

svoj svet, kakor je svoj svet otrok, preden se je naučil papagajske govorice in oblik, ki so prikrojene za lastno nečimurnost in splošno polikanost. Kmet in delavec v prirodi rasteta naravnost iz otroka, slast in opoj življenja je v vsaki njihovi besedi, izobraženec raste iz kulture in mu je dolčas.

Zato je vse drugačno čuvstvovanje teh ljudi, drugače rastejo divje rože, jelke, gabri in bukve v gozdu kakor v mestnih parkih. To ni prvotni zlati vek, kot si ga je predstavljala sentimentalna doba iz mesta, ampak morda elementarna čuvstva z nenavadnimi izbruhi strasti in drugo logiko, kot je naša. Nič ni idealizirana. Vidimo nenavno, včasih odbijajočo mentalnost drvarjev in kmetov, propad kmetске bitnosti in nove zarje v vodilnih dveh osebah povesti. Dejanje je skoro pravljica o knezovem zetu, najvišji upi se izpolnijo igraje, a za enkrat si pisatelj še ne ve odgovora, kakor se tudi motiv o knezovem zetu preokrene v simbolično hrepenenje glavnega junaka po gozdni roži učiteljici Mimi. Mima je precej blizu Cankarjevim ženskam z nedoumljivo ljubeznijo, ki je I. Cankar nikoli ne utemeljuje, ampak začudeno prikazuje kot apriorno skrivnostno resnico ženske. Gaspari gleda v njej, kako se razvija iz ovoja narave shakespearsko nedotaknjeno, iracionalno dekle v vsečloveško nesebičnost, odpuščanje in altruizem.

Godi pa se vse to v vojnem ozračju ravnokar minule dobe, ki je bilo že tolikokrat premlateno v knjigah, toda izražanje pisatelja mu najde vedno nove luči in barve. Vojni milje je bolj slučajen, v prvi vrsti stoji gozd, čarobni gozd, ne le kot estetičen, ampak etičen in gospodarski problem lepše bodočnosti ljudstva in rešitve od kulture bolnega človeka, ki gleda naravo le estetično. Priostritev na koncu hoče pravzaprav povedati, kako išče estetika svojo rešitev v etiki narave. — Morda je vendar to le odkritje kresala v dobi elektrike, kakor pravi g. B. Furlan.

Dr. J. Šilc

Felix Timmermans: Župnik iz cvetočega vinograda. Prevedla Zdenko Knez in dr. Rajko Ložar. Opremil arh. Ivo Spinčič. Leposlovna knjižnica. Str. 162. — Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani, 1931.

Z nenadno vnemo smo se lotili prevajanja. Istočasno nam kar troje založb pošilja svoje knjige, s katerimi nam bo omogočeno spoznavanje plodov tujih, sodobnih literatur v slovenskem jeziku. Poudarjam sodobnih literatur, kajti doslej smo povečini prevajali predvsem dela, ki so že davno prešla v literarno zgodovino. Prav in potrebno pa je, da se naš človek razgleda tudi po današnji književnosti drugih narodov, ki mu jo je dozdej v prvi vrsti posredovala nemščina. Timmermansa doslej pravzaprav sploh nismo poznali. Med vojno so ga Nemci skoro šele odkrili in z njim vred mnogo blestečih imen iz flamske književnosti, n. pr. tenkočutnega lirika G. Gezelleja. Za Flamce je značilna rezko stroga religioznost, ki se posredno ali neposredno razodeva v njihovi umetnosti. Ozek, našemu podoben svet, ograjen z večnimi mejniki, ki jih ni mogel omajati vihar relativizma. Za temi mejami, ki svareče si jejo v duše, se bije boj za zmago individualistične volje, ki pa mora prej ali slej omahiniti in se vdano ukloniti, ali pa se zlomiti, kajti mejnikov ne premakneš — duša jih priznava, ker sluti njih globljo vzročnost. To je podoba notranjega sveta. Vidni, očem prijetni svet pa je — ali komu od nas ni znan!:

»Veselo gleda gričevje na vas z njenimi rdečimi strehami in na vrt gospoda župnika, kjer trepetajo topoli okoli ribnika... Na obzorju vihrajo bele zastave oblakov... Kakor rjastorjave in zelene preproge leže polja gričem po trebuih, črni sejavci korakajo pred srebrnim nebom; voli vlečejo plug... zadaj za griči se dvigajo vsenaokrog novi griči in ure in ure daleč za pozdravljajočimi mlini in svetlimi vasmí, za rekami...« itd. Zemlja — kakor na dlani, duše — v obraze in telesa so zarisane. Tu ni prostora za mrežospletalstvo. V odkriti borbi se zakrižajo med seboj nasprotne si življenske črte. Ali idila — vedre pesmi, zdravice in hvalnice, hvalnice za vse lepe stvari, ki jih je nebo naklonilo človeku, — ali pa neizprosna drama, skratka: v ta prostor ne sodi relativizem. »Župnik iz cvetočega vinograda« je kot literarna umetnina nujen plod tega stvarnega in duhovnega okolja. V prostoru idiličnih vrtov, tihih župnišč in spokojnih pokrajin, kjer je sleherna stvar ostro opazljiva in pomembna, trči drug ob drugega dvoje svetov: zapoved (mejniki večnosti) in osebna volja. Župnik in mladi pesnik — brezverec

Izidor sta oba velika v svoji volji, lepa v svojih dušah, poštena v dejanjih, ali prav zato ne moreta, ne smeta drug mimo drugega, temveč samo naprej z umikom enega od obeh. Gre za deklico Leontino, morda ne samo za njo. Mar ni to dekle, prikazano s tako močno življenjsko in umetniško resničnostjo, da nam njen živi obraz preide v dušo — mar ni to dekle vendarle samo povod in v resnici gre borba za zmago objektivnosti nad subjektivnostjo.

Pretrsljivo močno je prikazana ta borba med voljo in odpovedjo, ki zahteva brezobzirno afirmacijo nepremakljive zapovedi in s tem žrtev deklice Leontine. Vsi trije so spojeni z istim fluidom, sicer jih ne bi mogla usoda združiti v isti skrivnostni krog borbe, sicer ne bi doživeli vsak po svoje mističnega prebujenja — tisto »čutenje luči«, ki bi ga mogel vzporediti s svetim umiranjem nje, ki se je darovala.

Nekaj velikega je v tem odigravanju, nekaj, kar nam je, sedanjikom, kakor razodetje novega sveta, ki pa je bil vedno, samo da ga nismo znali več najti. Za to odkritje in tudi za to, da smo ob tem uzrli košček življenja iz flamske dežele, smo s tem prevodom pridobili. Pridobili smo tudi še za to, ker se nam je odkril Timmermans kot velik umetnik. Slehera stvar mu preide v pesem. Pesem o vinu, pesem o drevesu, o travnih bilkah, o mesečini in zarji in zvezdah in pesem o trpeči in osvobojeni duši. Velika preprostost, čistost in resnost prevevajo kot osnoven dih vse delo — zato je morala priti oblika, kakršna je, — sama od sebe. Tudi v prevodu, posebno v orisih pokrajine in v upesnjeni tišini vseprostorja, ki se odpira strmečemu duhu, sem začutil ta skrivnostni dih in to mi je najprepričevalnejši dokaz, da je slovenitev uspela. Oprema arh. Spinčiča se knjigi skladno prilega po svoji preprostosti in izbranosti.

Miran Jarc

François Mauriac: Gobavca je poljubila. Roman. Prevedla Edi Kocbek in Jakob Šolar. Opremil arh. J. Mesar. Leposlovna knjižica Jugoslovanske knjigarne v Ljubljani, 1931. Str. 118.

Za Timmermansom — Mauriac; oba pisatelja katoličana in vendar kolika razlika med njima. Po vojni je Mauriac zaslovel kot pomemben pomlajevalec analitičnega romana (važnejša njegova epska dela so: pričujoči

roman, Ognjena reka, Genitrix, Ljubezenpuščava, Usode), ki prikazuje valovanja vesti med dobrim in zlim, spuščajoč svoj izostreni pogled v najbolj skrite predele tega, kar imenuje psiholog podzavest, medtem ko je ta svet katoliku skušnjava in greh. Tudi romantiki in Baudelairejevi vrstniki so se z naslodo ustavljali ob pojavih tega skritega trenja v dušah, ali s to razliko, da so baudelairejevci iskali v to zagonetko zaradi mikavne svojevrstnosti in pa zaradi izjemnosti, ki so jo menili najti le v redkih čudaških posameznikih, medtem ko se katoliški analitik zaveda, da se boj med lučjo in temo odigrava v slehernem človeku, treba je le dovolj globoko prodreti v dnevu vedno zaprt svet človeške zavesti — vesti. Tako se zdi, da Mauriac kar seže v živo, ne da bi izbiral in že se mu odpre človek in življenje v podobi, ki jo je želel. »Usoda privede vsakogar od nas do tega boja med mesom in milostjo«, se je M. izrazil v razgovoru z Lefèvre, »naša generacija romanopiscev je prva, ki ne stopa več v znamenju Balzaca. Zdaj pišejo v znamenju Prousta in Freuda. Priznati pa moram takoj, da nisem poznal niti vrstice teh dveh pisateljev takrat, ko sem pisal »Gobavca«. Šele katoliški pisatelj, trdi M., je zmožen, doživljati dramatično, on — v prvi vrsti — doživlja življenje ne kot valovanje dogodkov na površini, temveč kot skrivnost zajeto med rojstvo in smrt, kot skrivnost duše in telesa, ki je veličastna samo sub specie aeternitatis.

»Pišem, rekel bi nagonsko. »Gobavca« sem dovršil v dveh mesecih... Biti katoliški pisatelj — enostransko?! Kaj še! Če pišem o »milosti božji«, da me nekatolik ne bo razumel? Tega ne verujem: jaz govorim o milosti božji, neverniki pa o usodi, ali določbi, nujnosti, zvezdi vodnici, demonu« i. t. d.

Mračna so brezdna, ki nas vanje povede Mauriac. Ta mladi, bolni Jean Péloueyre — ta zdrava, kipeča žena Noemi. V gluhi, prazni prostor so ju zaprli kramarski ljudje — in z grozo v očeh si stojita nasproti »majhen, črn in plašen samec pred krepko razvito samico... v sobi, mračni kakor za kak prirodopisen poizkus z žužki.« Grozo izziva ta podoba. Naturalist zaostaja za njo. Šele v duhovnem prostoru stoječemu se odpira prava groza. Prvemu sožitju sledi prostovoljno umikanje drugega pred dru-

gim, umikanje zaradi visoke ljubezni in zaradi usmiljenja. Postaja za postajo — veriga trpljenj: beg v pokrajino, tisoč pretevez, beg v Pariz, beg venomer... Čemu to razumu nepojmljivo mučenje, žrtvovanje drug drugega, čemu, če bi ne bilo neke silne ideje, ki je preko razuma. To je križišče čutnosti in milosti, mesa in duha, od tod ta čudna težka atmosfera umiranja in oživiljanja. Vse to dogajanje: ni ne smrt, ne življenje in je obenem strašnejše kot smrt in bolj živo kot življenje, prebujanje notranjega, božjega človeka iz spon tisočletnega nagonstva.

Mojstrsko je prikazano vse to mrakotno odigravanje, pokrajina, prostor, sleherni predmet in človek se zlivajo v enotno, sivo ubranost, ki vpliva težko in porazno, kajti kljub nadčloveškemu vzgonu nad samim seboj ne zažari kot zmagovalec ne Jean, čigar smrt zapusti bolesten spomin, ne Noemi, ki zvesta svoji odpovedi živi poslej samotno, zdi se, — neodrešena. Prav ta zaključek potrjuje umetniško resničnost Mauriacovih oseb, ki niso sestavljene iz suhih principov. Brezupna žalost, ki je osnovni ton vsega dela, izkreše eno samo misel, da leži smisel prostovoljne, zavestne uklonitve osebnosti izven mej človeškega. Kljub čudoviti objektivaciji dejanja vendarle čutiš, kako je tudi pisatelj sam še ves sredi borbe, ki mu narekuje stroge in toge stavke ali njih okamenelost izdaja zatajene nemire in viharje.

Prevajalca Kocbek in Šolar sta s tem prevodom obogatila našo književnost, čeprav mislim, da nam z »Gobavcem« Mauriac za bodoče že zadošča. Nič odveč niso naglasna znamenja, s katerimi sta čitatelja prisilila, da da marsikateri besedi spet krepak podarek, ki je že v govorici obledel. Mesarjeva oprema je knjigi zelo primerna.

Miran Jarc

Redne publikacije Založbe Modre Ptice za l. 1930.

Hamsun-Kresal: Blagoslov zemlje. Roman. Str. 339. — Čehov-Vidmar: Anjuta. Novele. Str. 332. — Galswothy-Župančič: Temni cvet. Roman. Str. 303. — Marimée-Župančič: Šentjernejska noč. Roman. Str. 281.

Slovenska prevodna književna organizacija je morda v tem hipu naša največja

umetnostno-kulturna sila in nikakor ni mogoče, da bi jo literarno-kritična kontrola ignorirala kakor doslej. Prav do zadnjega časa se je namreč pri tej kritiki prevod v vsakem oziru smatral za manjvreden od domačega izvirnega dela. Prav zato je treba, da kritika da pravo mesto tudi prevodu in da podčrta njega pravo ceno. Danes še nimamo pregleda našega prevodnega slovstva, kaj šele, da bi imeli premerjeno njega ceno, in to ne samo v filološko-jezikovnem smislu, marveč predvsem v njega notranji kakovosti, in še več: ne poznamo relativne vrednosti prevodov z ozirom na potrebe našega človeka in pomen v našem literarno-kulturnem razvoju. Kajti vsak prevod je nova domača lit. tvorba, prvič: lahko odkritje in pogon v novo smer, lahko pa tudi nepotreben zastarel literaren nadomestek, ki ne oplodi našega duha za nikako novo duhovno bogastvo. In to kljub temu, čeprav je bilo delo svoj čas novost.

Tako naša kritika ni zadostno poudarila in izčrpala niti pomembnosti izdaj »Ane Karenine«, »Bratov Karamazovih« (Založba Svet) in Reymontovih »Kmetov« (Sl. Matica), kaj šele, da bi kot novost začutila vrednoto Čapkovega »Kratitita« (Umetniška Propaganda), L. Hemonove »Marije Kožuhove« (Kmetijska Matica), ali Fr. Herwigovega »Sv. Boštjana iz predmestja« (Delavska založba), ki bi ne smele ostati neopažene! Ni še ocenjena »Mohorjeva knjižnica«, »Ljudska knjižnica« Jugoslovanske knjigarne, ni doživela potrebne karakteristike niti »Prevodna knjižnica« Tiskovne zadruge in še nekatere druge.

Koliko vrednot je bilo tako zmetanih med šaro prav po neurejenosti ali računski špekulaciji izdajateljev samih! Kaj vse je bilo v »Narodni knjižnici«, kaj v »Umetniški propagandi«, ki je najlepši tip za take vrste založbo, ali »Cirilovi knjižnici«, ki je veličino Zeyerjevega »Marijinega vrta« ponižala v neokusno obliko cenene molitvenika. Sploh se pri naših izdajateljih ni dovolj cenila notranja vrednost prevoda samega; dejali so ga iz umetnostnih vzrokov nad ceneno čtivo za vse in sta bila oblika, v kateri so ga dajali, in jezikovni prevod irelevantna. In prvo pot iz take izdajateljske zmede in spoštovanje prevodu, je pokazal Obradovič s svojimi monumentalnimi izdanji »Ane Karenine« in »Bratov Karamazov«, kar je treba

poudariti, in z njimi pripravil teren za nove založbe, ki so stopile na njegovo pot. In ena prvih je bila »Založba Modre ptice«, ki si je postavila načelo, v rednih izdajah izdajati prvovrstna dela v prvovrstnih prevodih kakor tudi istotakih knjižnih oblikah, poleg največje možnosti nabavljanja. V svojem prvem poslovnem letu je izdala »Modra ptica« štiri redne knjige pisateljev Ham-suna, Čehova, Galsworthyja in Meriméeja. Na podlagi teh rezultatov jo hočem oceniti predvsem po načinu izbire, po notranji vrednosti prevodov in njih prinosu k doma-čemu lit. kulturnemu razvoju; to je: soditi hočem absolutno in relativno, in po tem karakterizirati tudi založbo samo.

Najpozitivnejša knjiga tega leta je vse-kakor Hamsunov roman »Blagoslov zemlje«, ta epopeja primitivnemu življenju, vdanosti materi zemlji, ploditeljici našega blagostanja in duhovnega urav-novešenja. Moderna Georgicon. Odklon od špe-kulacij današnjega pridobitvenega sveta v samo osnovo življenja in v bistvo pridobitve materialnega blagoslova, ki je: večno je-manje in dejanje, večno sodelovanje člo-veka z zemljo. Simbol zemlje: to je skup vseh pristnih sil, ki so zgoščene v obeh elementih stvarstva, v duhovnem in stvar-nem, v človeku in prostoru, v subjektivnem i objektivnem, ki si med sabo ne naspro-tujejo, ampak dopolnjujejo, vse v cilju, da se more mala živa elementarna celica razviti v višji, kompliciranejši organizem. Kakor roža iz klice v plod, tako človek-edinec v družino, in tako način življenja iz nomadstva v kmetištvo in odtod v industrijo, vse pa po kategoričnem imperativu organske rasti: za vsak del materialnega blagostanja, vzetega zemlji, se plača protivrednost navora, za vsako duhovno uravnovešenost pokorščina višjemu redu. Vsaka neorganska pot, bodisi špekulacija v tvarnem ali zločin (umor otroka) v duhovnem življenju, se kaznuje. To je veliki etos blagoslova in kazni te Ham-sunove zemlje, v tem je sodobnost pisate-ljeva. Dobro je, da smo dobili prevod tega dela v času, ko dobivamo Reymontove »Kme-te«, oba stebra novejške kmetijske povesti, ozna-čena kot taka po Noblovi nagradi. Ni pa mo-goče tajiti, da je Hamsunova epopeja bolj materialnega, teznega značaja kot Reymon-tova, kajti vodilna misel pri H. je vendarle, kako tesno, iskreno sožitje z zemljo in nje-

nim naravnim etosom, ki je sicer nagonski, pa ni naturalistično-subjektivističen, privede človeka do notranje sreče in materialnega blagoslova. Nasprotno pa je pri Reymontu samo boj duhovnih elementov, borba indi-vidualizma z objektivnim zakonom v člo-veku, da se notranji osebni kaos uredi in podredi temu mirnemu in strogemu etosu zemlje, kakor ga je označil prej, in katerega glavna sila je — delo, delo v potu svojega obraza, v pozabi osebnih, manjpomembnih muk, kamor spada tudi subjektivistično v erotiki.

Galsworthyjev »Temni cvet« je nasprotnega značaja: sprostitev vsega sub-jektivnega v erotiki. Proti visoko-idealistični animalosti zemlje in njenih prvotnih ljudi pri Hamsunu, ki da Izaku prvo žensko, ki jo sreča, za ženo — nosilko spola kot takega, da se plodi in da ob njej v naturno mono-gamični zavesti živi in se z njo vred bori za dostojen obstanek družine, za življe-nje, ob katerem so vse subjektivne želje drugotne, pa je Galsworthy svojo romanizi-rano novelo, prav tako polno poezije in soč-nosti, spočel iz nasprotnega naturalističnega vzgona človeka, iz sproščenja individualizma, ki naj se nujno uveljavi kljub vsem moral-nim in stanovskim oviram. V tem je »Temni cvet« tudi pravo nasprotje postavim Barin-govi »Daphni Adeani« (Modra ptica 1931), kakor tudi Reymontu, po katerem je vzel razdelitev povesti v letne čase. Ti pri njem simbolizirajo nekako rast in padanje ero-tičnih strasti: iz pomladne idile v kulminacijski letni razpal, od-tod v jesensko neodločnost, ki zamre v uspavajoči zimski za-konski idili. Proti »modremu cvetu« romantične eterične erotike je Galsworthy postavil svoj »temni cvet« prave narurne ljubezni. Vendar pa je Galsworthy kljub vsemu veliki idealistični borec za človekovo osebnost, za individualističen etos, za brez-pogojno odkritosrčnost izživljanja človeških čuvstev v sebi i družbi, čeprav propade vse izven njega. Vrednote razen v osebnosti člo-vekovi ne eksistirajo: v njej sami je njen bog. Naturalistični etos. S propadanjem no-tranje sile v človeku propada tudi on. Tako se tudi v junaku »Temnega cveta« sila ero-tičnega individualizma izčrpa po prirodnem zakonu pojemanja sil, jesenske utrujenosti, in podleže končno — v njegovem smislu

vsekakor banalni — zimski idili. Njegov nadčlovek postane nezvest sebi, slabič, kajti zmaga Silvinega trpljenja pomeni vsekakor polom njegove osebnosti. In tega G. gotovo ni hotel. Potrdil pa je le, da je trpljenje večja vrednota kot izživljanje, na drugi strani pa, da so človeška čuvstva spremenljiva kot letni časi. Življenjski fluid se je iztekel v pesek, ne da bi rešil osebnosti, oz. dokazalo se je, da je življenje močnejše in gre svojo pot preko človeka. Mistika življenja je absolutna, in človek je njega igrača.

Obe nadaljnji knjigi, Čehova »Anjuta« in Meriméejeva »Šentjernejska noč«, sta drugačnega porekla in tudi pomena. Če sta prejšnji knjigi izraz evropske sodobnosti, čeprav v kontrastih, ti dve izražata preteklost in pripadata preteklosti. S tem sicer ni rečeno, da ne bi smeli iziti slovenskem prevodu, kajti kot literarni deli sta vredni obe, tudi Merimée, da se prečitata; celo mojstrsko karakterizirata človeka, ki je živel na dveh čudovitih prelomih, na zadnjem robu propadajočega pesimističnega pozitivizma, preden je omahnil v optimistično afirmacijo življenja, in na prvem vstopu vanj, ko se je iz romantičnega, gorkopatetičnega religioznega navdušenja zaenkrat še uravnovešal v sredini med skepticizmom in pozitivizmom. Iz novel v zbirki »Anjuta« vidimo tipičnega Čehova, ki razkraja filozofijo ruskega inteligentnega lenuha fin de siècla in ga mota v življenjske pasti, iz katerih razum več ne najde poti niti s pesimističnim stoicizmom, in se le v norcih da slutiti neka nova metafizika, v katero pa niti Čehov ne veruje (Šesti oddelek). V zadnjem obupu, ki se polasča Čehova ob brezvrednosti, praznoti in komediji ruskega življenja, rešuje Čehov svojo moč v ironiji (Dolgočasna historija) in cinizmu (Kameleon) ter v zdravniškem atomiziranju življenja v študijske svrhe. Vsi njegovi junaki so življenjski ponesrečenci, karikature, in le eden se napol reši v »dvoboju«. V teh sicer finih in psihološko čudovito zanimivih črticah, se nam jasno kaže zadnji stadij ruskega pozitivističnega meščanstva tik pred katastrofo, ki smo ji bili priča. Vsi ti ljudje so samo podaljšek in zadnja oblika ruskih ljudi iz rodu Oblomova in oblomovščine, kar znači: filozofiranje brez volje, življenjsko utrujenost, pesimizem, racionalizem brez re-

ligije. In knjiga, ki nam danes nudi vse te že premagane duhovne napore, ni sodobna. Pač pa daje inteligenci, ki ne čita samo zgodb, dober pogled v mojstrstvo čehovske novele, v njegov razrvani čas in v njegovo osebno tragiko: biti v tako majhnem času tako velik umetnik.

Meriméejeva »Šentjernejska noč«, ali kakor se v originalu nazivlje »Kronika Karla IX.«, se mi nikakor ne zdi niz zase stoječih scen, kronika, ampak dobro zgrajen roman s strnjenim notranjim dejanjem in zase popolnoma zaključena — umetnostna celota. Realistično opazovanje je še zelo natrpano z romantičnimi scenami in možna bi bila slogovna primera med njim in Pregljem. Vsebina pa je historična borba med francoskimi katoličani in hugenoti, ki je dosegla vrh v znanem pokolju v šentjernejski noči. Merimée jo kot romantik smatra za strašen izbruh podtalno zatajevane skupne sile naroda; kot skeptik z nevero v vsako velikost pa prikazuje tako strašno-sveto borbo kot rezultat dvorskih spletk in katoliške politike, ki nima nikakih religioznih osnov. Pri tem je v toliko pristranski, da priznava hugenotom zavest religioznega čuvstovanja, katolike pa razkriva kot v osnovi nevernike in dvomljivce, religiozno indifereentne. Tako je knjiga vendarle protikatoliškega značaja, jasno pa religiozno indifereentna, kar nikakor ne odgovarja duhu dobe, v kateri je verska intoleranca imela tudi globlje temelje. Zdi se, da je Merimée z gledišča svoje poromantične dobe pisal historijo protireformacijskih bojev. Tako je lik Georgea Mergy-ja, katolika iz forme, notranje dvomljivca in nevernika, sovražnika duhovnikov, eden prvih in pravih tipov splošnega religiozno - indifereentnega »liberalca« iz prejšnjega stoletja. Zato prav tako kot Čehove novele tudi ta roman nima sodobne orientacije, dasi obravnava za sedanjo dobo aktualno snov. Njemu nasproti bi hotel človek pokazati Durychova »Tavanja«, ki prikazujejo isto dobo v povsem drugačni luči. Ta bi bila za nas novost, Meriméejeva pa nam je znana že iz vse preteklosti, proti kateri se je obrnil ves evropski poveljni človek. Zakaj naj bi samo mi živeli iz starega duha?

Take so redne knjige Založbe Modre Ptice v preteklem letu, v prvem letu njenega delovanja. Kot vidimo, je založba realizirala

svojo težnjo po izdajanju — če ne vseskozi prvovrstnih — vsaj umetnostno neoporečnih del, v lepih izdajah in lepih prevodih. Izdajateljstvo pa nima nikakega kritičnega literarno-idejnega pravca pri izberi del, razen nekega umetnostnega eklekticizma, ki se mu ne upira razvrščanje najrazličnejših dob in najrazličnejših nazorov drug ob drugega, ampak mu je to mogoče celó namen. Tako je postavila Hamsuna ob Galsworthyja in obema nasproti Čehova in Meriméeja, in temu zopet popolnoma nasprotnega duha Baringa in Lagerlöfove. Založba na tak način, ko vtis ene knjige izpodbija drugo, ne more imeti močnejšega lit. tvornega, prodornega značaja. To njeno pomanjkljivost in kritično neusmerjenost so hotele izpolniti druge založbe (Jugoslovanska knjigarna in po njenem zgledu Tiskovna zadruga), ko sta ostro ločili ideološki sodobni roman od dobrega čtiva in lit. zgodovinskih spomenikov preteklosti. Pri prevajanju naj bi veljalo načelo, da se prevaja to, kar nam je nujno potrebno, da dosežemo sodobni evropski standard, da se z najnovejšo miselnostjo oplode domače umetniške moči in usmerijo v to evropsko duhovno problematiko. Iz preteklosti pa to, kar ima življenje za sodobnost. »Modra ptica« je samo deloma izpolnila to nalogo; zasluži pa vsekakor veliko kulturno priznanje, da je znala uvesti dobro knjigo v ljudstvo in da je v knjigotrštvu uveljavila načelo »lepe knjige« in jo popularizirala v najširše plasti. Pač pa ostane s tem problem njene revije še vedno odprt.

Tine Debeljak

Rabindranat Tagore: Dom in svet. Po angleškem besedilu poslovenil Vladimir Levstik. Sodobni roman. Založba Tiskovne zadruge v Ljubljani, 1930. 262 strani.

Kristus je oznanjajoč človeštvu blagovest »odklonil politični razgovor«, ker je hotel odrešiti le človeka, sedaj pa prihaja po Gandiju in Tagoreju nov evangelij iz Indije, ki meče jarko luč predvsem na državne in narodne tvorbe Evrope. Evropejcu je moralnost posameznika do potankosti izdelana, a njegove velike tvorbe so osnovane na zunanji moči, na laži, zavratnosti in — neumnosti. Komaj se še zavedamo, da je moralnost za državo, narodnost, domovino enako nujna kot za posameznika. Neusmi-

ljeno misleči duh Tagoreja odgrinja pred nami problem indijske nacionalnosti »domovine«, ki bi se rada okoristila s to evropsko idejo, tako grdo posvaljkano v njegovih proroških očeh. Ideal njegovega človečanstva in domovine sta prostost in resnica. »Če sam dosežem prostost, je moram pustiti tudi drugim. Pravo prostost dosežem, ko izpustim ujeto ptico in raztrgam spone lastnega pohlepa, kajti moč odpovedi je najvišja. Evropski človek pa je spravil sebe in domovino na rob propada; ker ga določa strah pred višjo oblastjo, je dal uspevanja suženjstvu in trinoštvu. — Nesmrtni so ljudje, ki umro za resnico, a suženjski oni, ki jim je navdušenje in iluzija več kot resnica; kdor pridiga, da imajo vsi pravico do lastnine, ne sme biti sam tat. Neresnica in suženjstvo pa sta glavni sestavini evropske politike.« V nešteto variacijah osvetljuje Evropejca, ki si je namesto resnice naredil domovino — malika in ne spozna, da je trinoštvo za domovino trinoštvo zoper domovino. V bistvu je ta miselnost nekak stoicizem odpovedi, zelo blizu Tolstojevemu: »Ne ustavljajte se zlu«, a v svoji neizčrpni igri pojmov spominja bolj kot na novega odrešenika iz svetovne zmede na duševnega klovna, ki mu le od daleč plava senca realne dejavnosti. Za nas je to statično mišljenje v pojmih kos novo odkrite antike in srednjega veka, ki ga ne giblje dinamika realnosti, ampak absolutnost in neskončnost pojma. Indijski duh je v svojem panteizmu vendarle v realnosti neokreten, zato je tudi resnično dejanje povesti okrnjeno in se ne more razviti, kot bi bil ta absolutni duh sterilni za plodno delo.

Realno dejanje se vrši v zakonskem trikotu, v katerem hišni prijatelj ob času nacionalnega gibanja z laskanjem vzbuja samozadovoljno domišljavost maharadževe soproge, da se začuti kot utelešeni simbol domovinske svobode in zraven seveda še bolj njemu sorodna duša. Bil je dom, ki so v njem vsi trije doživeli spremenjeno bitnost, ko da so izrvani iz domačije; zato odidejo v Kalkuto — v svet, morda se jim tam vzbudi melodija, ki bo oba soproga združila ali razgnala. Antiteza dom in svet pa zavzame v teku povesti obširne dimenzije primere med indijsko in svetovno kulturo.

Indijsko gibanje nam zrcalijo trije značaji: V Čandranat babu živi stara in-

dijska modrost in dobrota Ved in Upanišad, ki so dobile svojo poetično obliko v epih Ramajama in Mahabharata. Še stari Tolstoj je oplodil svoje mišljenje s to modrostjo iz pradavnine, ki je v svojem bistvu stoicizem odpovedi in zelo blizu krščanstva: »Gospodarji nismo, če dobimo predmet pohlepa v roke, ampak če moremo pregnati želje iz svojih src (165). Zato ni zanj nič strašnega ne v obrekovanju, ne v nesreči, ne v smrti (38).« Taka je modrost dozorelih dob človeštva, ki so po veselju nad trenutno sedanjostjo ugledale svojo moč v mišljenju o večnih vrednotah, abstrahiranih iz menjave realnosti. Njegov učenec maharadža Nikhil je bolj sodoben in kaže poleg indijskega že tudi sledove evropskega duha, usmerjenega v aktivnost. Kot Zola si zatrjuje: V mojem delu bo moja rešitev (131), a se zopet povrne k absolutnim vrednotam svojega učitelja: »Delo ni resnica, smisel in cilj. Človek ni samo suženj — niti tedaj ne, če služi resnici in dobroti. Cilj spoznaš ob uri noči, ko je tema polna Njega samega, ko je izločen vnani svet iz duše in se neovirano zatopiš v lastne globine.« To je indijski panteizem, ki v izbranih trenutkih ekstaze čuti Boga in se združi z bistvom veselstva, odkoder mu prihaja resnica. Tudi Tolstoj je slavil nasproti Zolajevemu evangeliju dela čase brezdelja in samozavedanja. On je tipičen receptiven značaj, ki ne veruje v moč aktivnosti, ampak v moč odpovedi. Raba sile mu je slabost, manjka mu moštva, da bi bil manj dober, in krepke odločnosti, ki jo ženske cene; zato si z lahkoto osvoji njegovo ženo glumaški Sandip, indijsko gibanje pa mu iz rok izpuhti v transcendentnost ideje o prostosti in resnici. V Sandipu babu pa se izživlja azijski Dioniz, katerega prvotne ideje tudi Nietzsche ni našel v grški tragediji, ampak v orientu. Toda Dioniz, prvotna brezbrežnost, iracionalno prekipevanje, je postal v njem vrto-glavi rezoner, ki je daleč od Nietzschejeve uverjenosti, a blizu njegove v paradokse prehajajoče duhovitosti. Orgiazem, ki je sicer v čuvstvu in dejanju, je našel po oslabljenju čuvstva pri Indijcu svoje zatočišče v fantastični miselnosti in zofistični rabulistikii. V Aziji še oznanjajo njegovo gospodovalno moč človeške žrtve Molohu, kitajska krutost in apokaliptična zver, ki gleda iz obrazov ruske metalnosti, proti kateri sta

se zastonj borila Dostojevski s krščanstvom in Tolstoj z odpovedjo. V Sandipu je azijski Dioniz vsebino spremenil v razkošno miselno ornamentiko in nam ne ve nič več povedati kot vsaka cinična figura, ki »grdi to, kar vsi ljudje najvišje cenijo.« V moškem in ženski slavi radost brezobzirnega (96), moč viharne narave in pijanosti, katere simbol je Kali, uničujoča »boginja brez sramu in brez usmiljenja«. A našemljeni satir si na tihem le prizna, da se v bistvu ne razlikuje od bedaka Panča, da, niti od Nikhila ne. Idejna barva je le na površini, notranje človek ostane vsakdanji, kakor je bil (93).« To veselje nad nelogiko, razredčeni opoj v mišljenju je cinični sled nirvane, kjer se oblike človeške miselnosti lomijo čez veliki nič v zrcalu prazne neskončnosti pojmov. Pozitivno sliko indijskega panteizma pa vidimo v Nikhilu, ki »se bliža srčnemu utripu zemlje v preprostosti vsakdanjega življenja, ki išče melodijo sleherne pesmi v naravi,« obsežnejši kot je naša, da zaslišimo dimenzije psalmov: Vse moje hrepenenje je našlo smehljaj v obličju moje ljubljene. Moj klic te je iskal od neba do neba, ko si ležala skrita (114). Tudi to je opoj, če vidi misel svojega bista v združenju z Neskončnim, ko se je oprostil vsake vsakdanjosti, v intuiciji čuvstva brez razumskih spon življenja.

Dasi Tagorejeva trudno proroška resnost ne pozna direktne ironije, leži vendar nad Sandipom in Nikhilovo ženo Bimalo rahel daljni posmeh. Šele pod vplivom zgovornega laskanja in fakirske sugestije Sandipa spozna ona svojo pasjo naravo, ki potrebuje krotanja. In kmalu zvesta učenka ponavlja glumačeve paradokse: »Madež je le na šibkih, le prostak more biti tat; kralj osvaja in jemlje plen, ki mu gre po pravici« (170). »Uspehi se rode le na njivi laži«, itd. Kolikor bolj stopa v dimenzijo onstran dobrega in zlega, toliko bolj postaja azijska gos z bolestno domišljavostjo, da jo dežela potrebuje, da je utelešena boginja domovine, ki deli radost in veselje po mili volji. Najvišje blaženstvo ji je, da se vsa žrtvuje domovini, — seveda Sandipu, ki »ni posameznik, ampak milijon duhov.« Nekaka mala Madame Bovary.

Oblika je v primitivnem liku »jaz« -povesti: 3 osebe pripovedujejo ali pišejo v 12 poglavjih svoje vtise in spomine. Lik ima to prednost, da se posredno pripovedovanje

fabulista spremeni v neposredno, kot to radi delajo tudi moderni pripovedniki, ki uporabljajo dramatično obliko dialoga namesto poročanja ali referata. Tu je pa stopil monolog na mesto dialoga, ki služi v drami in pri Tagoreju za neposredni izraz duševnosti.

Pri Tagoreju je vse fizično in materialno spremenjeno v moralno in duhovno. Dejanje se ne razvija iz čustva in temperamenta, ampak iz višje sfere miselnih spoznanj. Namesto pravega čustva nam pred oča le rezoniranje o čustvu, da je ves Tagore kot zbirka aforizmov in elegantne duhovitosti, ki je bila v 18. stoletju doma pri Francozih: psihološka opazovanja o človeku, spoznavni reki o ženski, žrtvi, ljubezni, prostosti itd. Le evropsko izobraženi maharadža se približa Kant-Tolstojevemu spoznanju, a ne gre ž njima dosledno v ločitev čistega duha in materije, ampak se zopet vrne v panteističen kaos, ki je včasih prijetno vtapljanje v brezdanje globine, dokler čutiš še svetlobo izpodnebnega solnca, včasih omamno strmo drsenje k materam vsega bitja, v prakali veselstva, kjer se čuti lepota nad vnanjimi oblikami, ki je čista glasba. To ni natura, ampak starodavna kultura, ki se nam zdi kar teoretična v svoji zakoniti dognanosti. Njegov človek ni toliko vkopan v zemljo kot naš, ampak živi realno na zemlji in v nebu. Kljub temu mora to vendar ostati poetična iluzija, da ljudje ne živijo v pravi resničnosti. Bimala se sramuje resničnosti, da bi kazala lakoto ali strast v njihovih prvotnih oblikah, rajši ima sanjske oblike lepote in kulture, kakor tudi ne ljubi svojega moža v preprosti vsakdanjosti in odkriti naravi, ampak hodi gledat izbrane poze na fotografiji iz mladosti. Tudi drugim osebam gre vedno pogled iz narave v transcendentno absolutnost, lahko bi rekel, da so bolni od absolutnosti. Kajti ta poduhovljenost je navsezadnje le slikovita ponazoritev razumske abstraktnosti v božajočih, godbe-polnih besedah in je blizu alegorije.

Čudovito moč podobe in metafore imajo ti orientanci, ko izražajo z žonglersko spretnostjo fizično s človeškim (zabrekla omara), miselno ali čustveno v jeziku narave (bila sem kakor majhen potoček). Homerski primeri so še otročji v primeri s to dovršeno naslodo nad metaforo, ki plava med podobo in alegorijo. Če bi poezija obstajala v podobah, bi bila ta razkošna fantastika višek

in naša poezija z redko sejanimi slikami bi bila navadna proza. A slednjič je to le v neskončnem opoju naslade razgibana ornamentika. To ni strastno čustvo, ampak razumska igra fantazije. Čustvo je že davno umrlo, kar je še ostalo, je to, da je zunanja lepota spremenjena v notranjo, sicer pa je vse le neskončna igra fantazije: gracija baroka, ki prehaja v rokoko.

Kakor je mnogo lepote v Tagoreju, ob kateri stoji vsa evropska pretanjenost kot topost, vendar učinkuje le kot izkopan iz preteklih stoletij. Njegovo miselno hotenje nam ima mnogo, čustvovanje in ustvarjajoče oblikovanje le malo povedati. Knjiga duhovnega opoja in naslade, a brez veselja, ki ga vzbuja človeški obraz, trava na zeleni loki, žito v vetru valujoče. Postarani azijski Dioniz je bolj sterilen kot evropski Apolon v zrcalu Goethejevega Fausta.

Dr. J. Šilec

Iz srbsko-hrvatske književnosti

Dino Storelli: *Virovi srca*. Prve lirске pjesme. Dubrovnik, 1930. Str. 42.

Lirika šestorice. Zagreb, 1931. Tisk. Merkantile. Str. 74.

Gr. Božović: *Crte i reze*. Beograd, 1928. Založba Cvijanović. Str. 158.

Gr. Božović: *Čudesni kutovi*. Beograd, 1930. Založba Cvijanović. Str. 154.

Gr. Božović: *Urezane istine*. Beograd, 1930. Založba Cvijanović. Str. 140.

Gr. Božović: *Sa sedla i samara*. Beograd, 1930. Založba Cvijanović. Str. 156.

Dr. Kosta Premužić: *Spasitelj i svijeta*. Knjižnica Života broj 1. Tisk Glasnika presv. Srca Isusova. Zagreb. Strani 46.

Lirike imamo hvala Bogu zadosti, take namreč kot so srčni izlivi Đ. Storellija, ki se je v »Virovih srca« pokazal hvaležnega sina in nežnega mladeniča, a prav tako tudi zelo povprečnega stihotvorca, ki se naivno veseli prihajajoče pomladi in zavida otroka, ki se brez strahu igra ob morski obali, ki sočustvuje s slepcem (»O, zašto si ga rodila majko?«) in se slednjič povzpne do verzov:

List po listak odkida se
ko dani našega života,
koi odmiču i nestaju
u r'jeku Vječnosti.

Lirika šestorice je vendarle bolj svojstvena. Šest mladih sotrudnikov nekaterih zagrebških revij se je združilo v tem zborniku, ki pa ni nikake manifestacije neke idejne, posebne literarne skupine.

Prvi v vrsti, Olinko Delorko goji pravilne stike in spada formalno in idejno v dobo dekadentske francoske lirike. Ob »Hotelu« in »Samoći« se spomniš Baudelaira, najznačilnejša utegne biti zanj »Želja«: vrniti se v toplo sobo, piti čaj, listati knjige,

»pa tako zanijet in intimnom toplinom nostalgčna pisma sam za sebe pisati.«

Ivo Frol je nihilist. Ponekod do pozerstva: »Nisam drugo no refleks kretnja / htijenja su moja dječja željeznica... zaželim... samoću, pa biti skitnica, pa bogataš...« Vendar ima nekaj pesmi, kakor Tuča, Dvorište. Ponoć, ki s svojimi temnimi impresijonijami iz dna vlemesta močno vplivajo. V njih je Frol res pesnik.

Vladimir Kovačić je glasnik bolnega pričakovanja. Njegova duša je kakor vzdihovanje slepcev v Maeterlinckovi enodejanki. Obupavanja bolnikov, delavskih žen, umiranja gladnih, sušičnih, beg iz življenja: »Mi ne plačemo. Lutke smo. Idemo. / Bol je davno naše srce okrala... Mi ne mislimo / više ni na smrt.«

Marijan Matijašević sprošča svoj strah pred sivim življenjem v zamikanju v svetle dni, v tišino jeseni, ki razpreda mehko spokojnost čez ves svet, pa tudi njega vznemirjajo socijalna vprašanja, primerjaj Balado o perici: »...Srce čezne usamljene susrete / i potočnicâ orošene zjene. / »Dan prolazi brzo ispred okna. / Mladost vene.«

Branko Perović doživlja antropomorfstvo. V stihih, ki so parnasovsko umirjeni in umerjeni oživlja »Kuću u agoniji«, »Plave noći«, »Staricu u crkvi«. Zadržan je njegov krik, v simbol je odmaknjena njegova osebna bol. Stremlje po odlični formi. Značilna sta zanj verza: Čini ti se ko da neko te je zvao / pa uz stranu tiho odkoračaš dalje.«

Dragutin Tadijanović je ves še mladosten. Morda najbolj svež mimo vseh drugih. Eros je vsebina njegovih pesmi. Lilijski spomini, včasih nekam izumetničena žalost.

V celoti predstavlja ta šestorica vendarle skupino, ki jo družijo nekatere skupne črte: želja po oblikovni izčiščenosti (pravilne ki-

tice in rime), povratek k otipljivi vsebinskosti, odklon od metafizike. Odtod prevladovanje impresijonizma in boleznosti, kot se je razodevala posebno v dobi dekadentske in simbolistične lirike. Morda se ta ali oni iz šestorice utegne še razviti v pevca svetle stvarnosti.

Vendar ostavlja taka zbirka vtis »literature« v primeri z delom Gr. Božovića, ki je doslej napisal že devet knjig. Božović je eden tistih pisateljev, ki ga ne moreš uvrstiti v nobeno določeno, vladajočo, prošlostno ali pa v strujo na pohodu. Ob njem na vsa taka termina niti ne misliš, in prav to se mi zdi znamenje, da nam ima Božović res mnogo povedati. Niti malo ne teži po ekspresivnem izrazu in vendar je plastičen do žive nazornosti. Niti malo ne poskuša filozofirati, in vendar nam razgrinja modrost in modrovanja vseh ljudi, s katerimi se srečuje na svojih romanjih po južnih srbskih pokrajinah. Zakaj Božović je kakor naš Trdina. Če hočeš, da ti v duši zaživi nov svet, svet srbskega seljaka ves kakršen je v svojem dejanju in nehanju od včeraj in danes — odpri katerokoli Božovićevo knjigo. Na primer: Sa sedla i samara. Zbirka prizorov, zgodb in novelic s poti po Bihoru, preko »Crnih brda«. Srečavaš svojstvene ljudi, ki se v njih včasih završi tragična borba med tradicijo in zahtevami nove dobe. (N. pr. Šesti paša, Alija Kuč, Rožajski Gubec.) In vse bogastvo narodnih prič in običajev! Ali pa knjiga »Urezane istine«, kjer se ti odkriva obraz Macedonije, raznolik, skrivnosten, temačen pa spet borben, ta čudni svet vse do Albanije. Pa pestrost v »Čudesnih kutovih«: doživljaji na poti skoz Gornjo reko in med Brsjacimi. Križanje pravoslavja in muslimanstva, razpaljenost krvi, legendarna hrabrost pa spet dvakrat zvita prekanjenost. Danes nam Slovencem manjka Božovića, potopisca duš, odkrivatelja živih ljudi, kakršni so sami in v družbi, trgajoči se iz ukoreninjenosti, prilagajoči se sodobnosti. Venomer in venomer sem se ob teh knjigah spomnil na našega Trdino in tako spet znova in z druge strani spoznal visoko ceno njegovih bajk in povesti.

Kako blede pa je tragedija »Spasitelja svijeta«, ki jo je napisal dr. Kosta Premužić. Vprašujem se, čemu je neki izšla.

Miran Jarc

LIKOVNA UMETNOST

Slikarska galerija Strahlov.

Karl Strahl je kot poslednji iz rodovine gospodarjev gradu Stara Loka na Gorenjskem zapustil velik del muzeja, ki ga je on večinoma le upravljal, dočim so ga ustvarili v glavnem njegovi predniki, Narodni galeriji in Narodnemu muzeju v Ljubljani potom prednosti na dražbi zapuščine in v zvezi s posebnimi ugodnostmi. Ob tem važnem trenutku za ljubljanske zbirke pridobljeno gradivo je bilo novembra lani deloma razstavljeno v veliki dvorani NG. Razstavo je otvoril predsednik NG, dr. Fran Windischer. Slike, ki smo jih na tej prireditvi videli, se nahajajo večinoma v lasti NG, mobilijar in umetna obrt pa pripadata Narodnemu muzeju. Naše zbirke so pridobile s tem ogromno gradivo, ki ga bomo smeli in mogli imenovati svojo last šele po težkem, analitičnem delu, zares v potu svojega obraza.

Slikarsko galerijo starološkega gradu je ustvaril prvenstveno Karlov oče Edvard, ki je bil velik ljubitelj in umetnostni pisatelj. Vendar je čudno, da teme, ki vlada nad provenienco njegovih galerijskih objektov, ni bistveno osvetlil. Njegov sin, ki je zbirko le bolj upravljal in skušal marsikaj tudi historično pojasniti, je sestavil katalog, ki pa človeka ne privede daleč. (Številke tega kataloga so pripisane tudi naslovom naših reprodukcij.) Večine teh orehov tako pač ne bo strla sama stilska in materialna kritika, nego se jim bo treba približati od arhivalne strani. V sledečem zvezku »Zbornika za umetnostno zgodovino« bo objavil dekan jur. fakultete, g. prof. dr. Polec, prva raziskavanja o tem gradivu, ki bodo obravnavala sledeče teme (za podatke izrekam g. dekanu iskreno zahvalo): 1. Životopis Edvarda in Karla Strahla (Strahlovi posestni predniki, Anzelm Strahl, Edvard in Karel Strahl, postanek galerije in zbirke sploh); 2. Zgodovino starološkega gradu in avtobiografijo Karla Strahla (tu bo v originalu priobčen Karla S. »Schloß Altenlack und seine Besitzer« ter Edvarda S. »Mein Vaterhaus«; 3. Katalog Strahlove zbirke, v katerem bo uvodoma govor o postanku in številu Strahlovih katalogov in ki bo opremljen

z opazkami iz knjige Edvarda S. »Die Kunstzustände Krains« ter iz Volpijevih pisem. V prvi številki novega letnika ZUZ izide še korespondenca med Edvardom Strahlom na eni ter Fr. Pustavrhom in Ivanom Francketom na drugi strani.

Naše reprodukcije nam dajejo približno sliko, v kakšnih mejah se suče vrsta gradiva iz starološke galerije. Več se bo o tem galerijskem inventarju dalo reči po gotovo utrudljivih, a zato zaslužnejših raziskovanjih pisane preostaline.

R. L.

GLASBA

Glasbeno življenje.

Letos je glasbeno življenje nekaj pestrejše, bogatejše in tudi nekaj sodobnosti je že pokazalo.

Novo leto je na koncertnem podiju otvoril (4. jan.) Maudrov dudaški trio iz Prage, bolj folklorističnega kakor resnega umetnostnega pomena. Ali dan nato (5. jan.) smo čuli sila resen koncert Pevskega zbora učiteljstva UJU z vodstvom prof. Srečka Kumarja. Zbor ima zelo dober glasovni material, se je v razmeroma malo letih tehnično tako podkoval, da ni slabši kakor je bila Glasbena Matica v svojih najlepših časih, zlasti pa je zasluga tega zbora in njegovega vodje, da goji moderno kvaliteto in ji utira tla. Koncert so otvorile tri Adamičeve priredbe starih slovenskih duhovnih pesmi iz let 1586. in 1678. V teh skladbah se Adamič ni le pokazal mojstra kontrapunktične forme, nego tudi moderno idealistično čutečega umetnika, kajti pesmi niso bile kakšno formalno igrakanje in duhovičenje s čutnimi sredstvi. Njihova harmonika ima zelo podrejeno vlogo, melodika pa goji v starih načinih duhovno izraznost in to v ostro opredeljeni, najstrožje vezani polifonski obliki. Za Adamičem so peli niz Lajovčevih: Bolest — kovač, Pastirčki, Pomladni spev, Kroparji in Medved z medom, zbirka najboljšega, kar je Lajovic ustvaril. Zlasti skladba Bolest-kovač je bila tako prepričevalno podana, kakor je to v naših razmerah le zelo redko. Škerjančeve Iskre, zložene v nekem rafiniranem, francoskemu podobnem poznem impresionizmu, so napravile meglen, mehkužen vtis. Škerjanc ne-

kako zaostaja za sodobnostjo. Osterčeva zbor Konja jezdi aga in Pesem o suhi muhi spadata v stilno kategorijo nove stvarnosti, kateri je umetnost namen in ne sredstvo duhovnega in duševnega izraza. Interesantni kontrapunkt in fragmenti strogih form, forma, ki je sama v sebi razumljiva posoda za duhovno glasbo, služi Ostercu večalimanj samo v namene drastične harmonike po vzorcu ekspresionizma, za karikaturu in humor. Večkrat pa čutim pri Ostercu kos, ki ni doživljen in kaže na to, da skladatelj tupatam tudi čisto mehanično pojmuje umetnost in zamenjuje zunanje formalno znanje in notranje doživetje, izraz. Treba mu je duhovnega poglobljenja, pa bo potem znanje zopet vzel le za sredstvo in tako stopil v krog, ki je današnjemu času v glasbi nujno potreben. Kogojeve tri mladinske so bile po svoji preprostosti in prisrčnosti nekaj presenetljivega. Koliko več efekta bi naredila Kogojeva glasba, če bi zavrgla ogromni orkestralni in spremljavni aparat in se osredotočila na linearen izraz v par glasovih! Zakaj se ne bi tudi danes še poizkušal v preprostem a koncentriranem stilu? — Zbor je pel med drugim tudi Hubadovo priredbo gorenjskega Potrkanega plesa in Foersterjevo Z glasnim šumom s kora, sopranistka A. Meze pa je pela nekaj prav ljubkih Adamičevih mladinskih, ki so pravi biseri.

Dne 12. januarja je koncertiral Zagrebški godalni kvartet (Miranov, Graf, Arany, Fabri) z Boccherinijem, Škerjancem in Dvořakom. Imel je uspeh. Kaj pa je s slovenskim godalnim kvartetom? Zelo prav bi nam prišel. — Dne 6. februarja smo čuli simfonični koncert opernega orkestra, pomnoženega s člani Orkestralnega društva. Izvajali so Mozartovo simfonijo v Es-duru, Lisztovo simfonično pesnitev Tasso (Lamento e trionfo), potem Debussyjev Prelude d'apres midi d'un faune in Ravelovo parodijo na sentimentalni dunajski valček a la Janez Strauss. Sodobno čutečemu je bila najbolj všeč krepka Mozartova skladba s svojo klasično plemenitostjo forme in vsebine, doživljati se je dal tudi lirični, programski Liszt, Debussy in Ravel sta pa danes, v času najradikalnejšega odpora zoper plitki impresionizem francoske smeri specialno neužitna. Te sorte glasbe danes nikakor ne rabimo, če hočemo res sodobno misliti. Dirigent, g. prof. Škerjanc, se

je topot naravnost odlično izkazal. 26. januarja je priredila »Sloga«, železničarsko glasbeno društvo, koncert pianistke Jadvige Poženelove, ki je igrala Bachovo orgelsko Tokato v d-molu v znani klavirski priredbi Busonija, dalje Beethovnovi sonato v cis-molu (Mesečina) in Schumannove simfonične Etude. — V marcu je ga. P. Lovšetova predvajala s svojim krasnim glasom in v smotre nem podajanju program, ki ni kazal posebne hrbtnice niti dobre umetnostne izbere: Smetana, Čajkovskij, Novak, Leroux, Kienzl, Gliere, Thomas, Hamilton, Blech, Curran. Rajši multum. Isti večer je nastopila tudi gdč. M. Lovšetova, z lepim, upapolnim sopranom in koloraturnimi vajami. Dne 8. marca je bil v Unionu velik koncert pevskih zborov Hubadove župe. Nastopila so društva iz Hrastnika, Šiške, Most, Trbovelj, Domžal, Celja, cela vrsta ljubljanskih, vsega skupaj je bilo trinajst zborov. Povprečno podeželski zbori niti niso imeli zelo zastarelega, vsekakor pa resen program: Adamič, Binički, Brajša, Dobronič, Dolinar, Gotovac. Ipavec, Jenko, Jerreb, Lajovic, Mirk, Mokranjac, Pavčič, Puš, Štolcer, Schwab, Zablačan, Žirovnik. Povprečno večina naših pevskih zborov izven Ljubljane nima racionalne tehnične vokalne šole. Treba bi bilo dvigniti tudi glasbeno izobrazbo med njimi, prirejati za pevovodje tečaje itd.

Dne 12. marca je Glasbena Matica proslavila osemdesetletnico skladatelja P. H. Sattnerja z izvedbo kantate »Oljki«. Zbor je dala Matica, orkester opera, dirigiral je g. Polič, kot solisti so pa sodelovali: Majdičeva, Vedralova, Križaj. Danes je čas oratorijev. Sattner in Premrl si morata dobiti mnogih naslednikov, ki bodo oplodili to glasbeno panogo. Ali ne bi naša društva razpisala nagrade za — oratorij namesto za plitke simfonije in operne eksperimente? — Dne 15. marca je bila produkcija konservatoristov, kjer smo z zanimanjem sledili vzgojo dirigentskega naraščaja. — Dne 18. marca je bilo pevsko društvo Maribor Sattnerjevo »Vnebovzetje«. Zbor je še zelo mlad, a agilen. Treba mu je še vzgoje. — Dne 1. aprila je priredil samostojen koncert domači pianist prof. I. Noč, ki nas je ž njim ugodno presenetil. Prejšnja leta smo mu očitali, da mu je briljantna tehnika in virtuoza pasaža ves cilj, topot je pa presenetil tako z izredno kvalitetnim pianističnim programom, kakor z zrelo interpre-

tacijo in resnostjo. Igral je Bachovo violinsko Čakono v Busonijevi priredbi za klavir, Bachov koncert za orgle v C-duru v lastni, zelo dobri priredbi za klavir, dalje Chopina, Tajčevića, Albeniza in Marxa. — Dne 13. aprila smo čuli skopljansko pevsko društvo »Mokranjac«, ki je pelo mnogo jugoslovanskega folklorja in polaga izredno važnost na zunanjo tehniko. Slovenski dve (Schwab, Adamič) sta bili slabo zapeti — zapadnjaška glasba s svojo pretežno harmoniko jim ne gre. Boljše je z polifonijo.

Opera je dala letos opereto Mascotte, pri kateri je bila pomena vredna Kreftova režija, Massenetovega Wertherja v Kreftovi režiji in inscenaciji, Luizo (Charpentier) in Rimskij-Korzakova Snegurčico. Opere so bile zelo skrbno opremljene in naštudirane. Igrana je bila tudi Mozartova Cosi fan tutte kot Mozartov večer, v aprilu smo videli plesni večer Grunt-Žukovski (članov belgrajskega opernega baleta).

S. Vurnik

Z A P I S K I

Neodgovornost kritike

»Ljubljanski Zvon« je v svoji marčni in majski številki priobčil dvojico kritik Marje Boršnikove o Mauriacovem romanu »Gobavca je poljubila« in o Timmermansovem »Župniku iz cvetočega vinograda«, ki sta izšla kot prvi dve knjigi nove »Leposlovne knjižnice« v založbi Jugoslovanske knjigarne v Ljubljani. Avtorja, ki smo jih sedaj prvič dobili v slovenskem prevodu, sta oba odlična zastopnika novejših francoskih in flamskih literature ter uživata v svetu nesporen umetniški sloves. V naše prevodno slovstvo sta nedvomno prinesla neko novost in ga obogatila z resničnimi vrednotami. Zato me je kritika M. Boršnikove o obeh delih naravnost presenetila s svojim apriornim odklanjanjem, ki mu neka nerazumljiva polemična razpoloženost daje še svoj posebni neprijetni značaj in ostrino. Ta hotena polemičnost, ki se zlasti razvname ob »Župniku iz cvetočega vinograda« in zadobi včasih kar nelepe poteze, mi že sama po sebi dokazuje, da je izhodišče te kritike vse prej kot v stvarni volji, približati se delu, kakršno je v svoji celoti, polnosti in središčnosti, ter ga vsaj poizkušati adekvatno

razumeti. Prva kritikova dolžnost pa je, da svoj predmet umetnostno-adekvatno razume in mu skuša biti pravičen in pravilen interpret. Toda reči moram, da se M. B. te dolžnosti ne zaveda, ali pa ji manjka vsaka zmožnost, dojeti umetnino v njeni svojstvenosti in bistvenosti, v njenem iracionalnem, enovitem jedru, v katerem se tudi snovna in idejna vsebina pretopita v edinstven, enkratni lik. Tako postane razumljiva njena popolna amuzičnost zlasti ob »Župniku iz cvetočega vinograda«, čigar čudovite umetnostne jasnine in preprostosti niti estetsko začutila, niti idejno razumela. Zato ji ne preostane drugega, kot da polemizira z avtorjevimi »nazori«, ki nasilno iztrgani iz žive polnosti umetnine izgubijo svojo pravo resničnost, — da polemizira celo s posameznimi osebami v romanu ali povesti in jim vsiljuje boljše, svoje mnenje! Tako postane njena polemičnost, ki izvira iz nestvarnega odnosa do dela, včasih že kar smešna in otročja. Priznam, da ima kritik pravico in življenjsko dolžnost, da zavzame stališče tudi do idejne vsebine umetniškega dela, ki jo izžareva, toda ne na tak način, in nikoli ne na račun stvarnosti in pravičnosti do umetnostnega dela kot takega. M. B. je z neko drzno samovoljnostjo in namišljeno avtoritativnostjo Timmermansovega »Župnika« docela raztrgala, kot da je pisatelj nebogljen začetenik, ki ga mora šele slovenski kritik naučiti osnovnih estetskih pojmov! Meni se upira ta vzvišenost in vseznalost naše kritike, ki je tem bolj domišljava, čimbolj je diletantska. Tudi kritika mora imeti svojo kvalifikacijo in odgovornost, zlasti pa odgovornost! Kar se pa tiče kritike prevodov samih, je po mojem mnenju njena naloga v tem, da oceni zlasti njih stilno in formalno plat in šele v drugi vrsti jezikovno. Tudi prevod se mora kot prelita umetniška tvorba presoјati v prvi vrsti z vidika stilne in formalne popolnosti, dočim se pri nas umetnostno-formalni in filološki-jezikovni vidik še vedno zamenjavata in istovetita. Nepravilno in nedopustno je torej, z golim, mehničnim naštevanjem nekaterih — dostikrat celo spornih — jezikovnih nedognanosti in pravopisnih nekorektnosti napravljati vtis, da je prevod v celoti, oz. stilno in formalno slab, ko je v resnici morda dober, ali celo prav dober.

Anton Vodnik



J. H. ROTTMAYR: DEL PODOBE. (Olje na platno. Kat. št. 65)

PREJELISMO VOCENO

Storelli Dino, Virovi srca. (Prve lirske pjesme.) Dubrovnik, 1930.

Radovan Košutić: Gorom i poljem. Beograd 1931. S. B. Cvijanović. (Pesmi.)

Dr. M. Rus: Varujmo zdravje. Knjižnica Podmladka Rdečega križa. Zv. 5. Ljubljana 1930.

Pierre L'Ermite: Deklica z odprtimi očmi. Ljudska knjižnica. Ljubljana 1930. Jugosl. knjigarna.

M. E. Delle Grazie: Die Empörung der Seele. Helios Verlag, Münster.

Voltaire: Kandid ali optimizem. Poslovenil Oton Župančič, uvod napisal Stanko Leben. Zbirka mojstrov 1. Tiskovna zadruga v Ljubljani 1931. Oprema Ing. arh. Janko Omahen.

Damir Feigel: Brezen. Književna družina »Luč« v Trstu 1931.

Vjekoslav Cvetišić: Iz planina i gora. Dojmovi i utisci. Knjiga III. Zagreb 1930. Crteži i inicijale od prof. T. Krizmana.

Božji spevi. Pesmi cerkvenega leta za mešani zbor. Uredil Vinko Vodopivec. Gorica 1929. Izdala in založila Goriška Mohorjeva Družba.

Dopolnjenje. 12 postnih pesmi za mešani zbor z orglami. Zložil Martin Železnik. Besedilo Gregor Mali. Jug. knjig. 1931.

Postne pesmi za mešani zbor in orgle. Zložil P. Hugolin Sattner. Ljubljana 1931.

Misijonska, ljudski napev priredil Stanko Premerl za ljudsko enoglasno petje z orglami. Ljubljana 1931.

St. Premrl: 65 orgelskih iger v različnih tonovskih načinih za uporabo pri bogoslužju. III. zvezek. Jug. knjig. Ljubljana 1931.

Izvestje rudarske nadaljevalne šole v Trbovljah ob priliki 25-letnice njenega obstoja 1905—1930. Izdala rudarska nadaljevalna šola v Trbovljah 1930.

Jahresbericht 1930. Gewidmet den Freunden des Verlages Herder et Co., Freiburg im Breisgau.

Jahresbericht 1930. Erster Nachtrag zum Hauptkatalog. Zweiter Band 1913—1929. Verlag Herder & Comp. Freiburg im Breisgau.

Cours de culture pour etrangers et nationaux en Italie 1931. — Istituto universitario italiano. Roma.

Résumé mensuel des travaux de la Société des Nations. Geneve. 1930.

Franc Bevk: Človek proti človeku. Gorica 1930. Izdala in založila Književna zadruga »Goriška Matica«. 336 str.

France Seljak: Kamnarjev Jurij. Celje 1931. Založila Družba sv. Mohorja. 227 str.

Ivan Cankar: Zbrani spisi. XII. Uvod in opombe napisal Iz. Cankar. (Pohujšanje v dolini šentflorijanski. — Zgodbe iz doline šentflorijanske. — Novo življenje.). Ljubljana 1931. Nova Založba. 355 str.

W. Shakespeare: Komedijske zmešnjave. Prev. Oton Župančič. Ljubljana 1931. Zal. Tiskovna Zadruga. 82 str.

F. S. Finžgar: Zbrani spisi. I.-II. zv. Pod svobodnim solncem. Povest davnih dedov. Ljubljana 1931. Zal. Nova Založba. 300+368 str.

Sinclair Lewis: Dr. Arrowsmith. Roman američkog lekara. Prev. Leposlava Ž. Simić. Beograd 1931. »Nolit«. 520 str.

P. B. Kyne: Milijon. Roman iz ameriškega življenja. Prev. F. Magajna. Gorica 1931. Izdala književna založba »Sigma«. 212 str.

Franjo Žgeč: Ali spolna vzgoja res ni potrebna? Založba Ljudske tiskarne d. d. v Mariboru. 96 str.

V. I. Albanov: Med življenjem in smrtjo. Dnevnik udeleženca Brusilovske odprave. Prev. B. Vdovič. Celje 1930. Zal. Družba sv. Mohorja. 262 str.

H. Bordeaux: Zametene stopinje. Prev. K. Hafner. Celje 1931. Zal. Družba sv. Mohorja. 284 str.

Jean de la Fontaine: Basni II. Prev. Ivan Hribar. Ljubljana 1931. Lastna založba. 203 str.

Damir Feigel: Brezen. Trst 1931. Zal. Književna družina »Luč«. 119 str.

Mičun M. Pavičević: Crnogorske šale. Preštampano iz XXVIII. knjige Zbornika za narodni život i običaje južnih Slavena. U Zagrebu 1931.

Ameriški Družinski Koledar za l. 1931. Chicago 1930. Izdala in založila Jugoslovanska Delavska Tiskovna Družba.

Marta Ostenso: Klic divjih gosi. Prev. Griša Koritnik. Ljubljana 1931. Jugoslovanska knjigarna. 376 str.

Maurice Constantin-Weyer: Usodna preteklost. Roman Prev. Silvester Škerl. Ljubljana 1931. Jugoslovanska knjigarna. 155 str.

France Kidrič: Dobrovský in slovenski prepod njegove dobe. (Razprave znan-

stvenega društva v Ljubljani, 7, Historični oddelek 1). V Ljubljani 1930. Založilo Znanstveno društvo. 247 str.

Ivan Zorman: Pota ljubezni. Z izvirnimi lesorezi Božidarja Jakca. Cleveland, Ohio, 1931. Natisnila »Ameriška Domovina«. 111 str.

Konstantin Fedin: Mesta in leta. Roman. Prev. Josip Vidmar. V Ljubljani 1931. Tiskovna zadruga. 534 str.

Knjige Vodnikove Družbe za l. 1931. Ljubljana 1930. Izdala in založila Vodnikova Družba:

1. **Vodnikova pratika za l. 1931.** 118 str.

2. **Ing. Ferdo Lupša: V džunglah belega slona.** 114 str.

3. **Pavel Brežnik: V senci nebotičnikov.** 119 str.

4. **Fr. Bevk: Irma.** Roman. 115 str.

Časopis Narodniho Musea (Časopis Musea Kralovstvi Českeho). Praha 1930. Ročnik 104.

Jednatelska Zprava Nar. Musea. Praha. 1930.

France Bevk, Jagoda. Gorica 1930. Lastna založba. (Ilustracije izvršil kipar Fr. Gorše.)

Bazovica. 6. IX. 1930. Odmevi tržaškega procesa v inozemskem časopisju. Uredil J. Goričar. V Mariboru 1931. Tiskal in založil Hinko Sax v Mariboru.

Materi. Zbirka deklamovank in črtic o materi za mladino. Priredil Alojzij Bolhar. Celje 1931. Natisnila Rodè & Martinčič v Celju.

Dr. Milan Ivšić, Ideja racionalizacije i njezin međunarodni karakter. Zagreb 1931.

Dr. Bücher-Benner — Štefanija Humek, Prehrana po novih zdravstvenih načelih. Ljubljana 1931. Založila Jugoslovanska knjigarna. 8^o, 224 str.

Jože Pogačnik: Sinje ozare. Pesmi. Založila Družba sv. Mohorja v Celju. 1931.

Cvetko Golar: Dekle z rožmarinom. Tiskala in založila Učiteljska tiskarna v Ljubljani. 1931.

Fr. Maselj - Podlimbarski: Zbrani spisi. IV. zvezek, Gospodin Franjo 1. in 2. del. (Zbirka Slovenski pisatelji.) Izdala in založila »Tiskovna zadruga« v Ljubljani. 1931. Str. XX. in 907.

Slovenski tisk. II. knjiga, št. 3.