

LJUBLJANSKI

ZVON

SLOVENSKA REVIIA

1939=LIX

7-8



LJUBLJANSKI ZVON.

7-8

Rouget de Lisle - Mile Klopčič: MARSELJEZA

France Kidrič: SLOVENCİ IN VELIKA REVOLUCIJA

Božo Vodusek: MAJ

Ferdo Godina: VIRAGOVA VERONA (II)

Božo Vodusek: UMORJENEC

Božo Vodusek: TIHOŽITJE

Tone Šifrer: MLADOST NA VASI (IV)

B. Borko: STENDHAL

Vera Šermazanova: ANDRÉ MALRAUX

Vito Krajger: DELOVNO PRAVO V FRANCOSKI REVOLUCIJI IN
POREVOLUCIJSKI FRANCIJI

Branko Rudolf: KULTURA NA PREHODU

Tone Šifrer: SREČANJE Z BALZACOM

Juš Kozak: ZAPISKI O BEŽNIH VTISIH

Svetozar Ilešič: POGLED V ALZACIJO

Bratko Kreft: GLEDALIŠČE IN FRANCOSKA REVOLUCIJA

André Malraux - Vera Šermazanova: UVOD K »TEMPS DU MÉPRIS«

Vladimir Payšič: POGLED NA SLOVENSKO POVOJNO DRAMO (II)

Boris Merhar: MISLI IN POMISLEKI (I)

Fr. Lipah: NEKAJ O RUSKEM ODRU IN FILMU

MED KNJIGAMI IN DOGODKI: Mal. J.: Probleme aus der Frühgeschichte
der Slowenen (Ljudmil Hauptmann) / Damir Feigel — ob šestdesetletnici
goriškega humorista (Andrej Budal) / Anton Ingolič: Soseska (Vladimir
Payšič) / Albert Mathiez: Francoska Revolucija (Vito Krajger) / Kronika
(Kronist)

Revija izhaja dvanajstkrat na leto. — Celoletna naročnina 120 din, za dijake
90 din. Plačuje se lahko v mesečnih obrokih po 10 din. Za inozemstvo stane
150 din. Posamezen zvezek stane 15 din. — Reklamirane zvezke dobivajo naroč-
niki brezplačno samo na reklamacije v prvem mesecu po izidu. Kdor do Novega
leta ne odpove revije, potrjuje s tem naročnišтво za prihodnje leto. — Upravni-
štvo: Ljubljana, Dalmatinova ul. št. 10. — Urejuje in za uredništvo odgovarja
Juš Kozak (Ljubljana, Poljanski nasip št. 14 VII/2). — Prispevki, recenzijski
izvodi in listi v zameno naj se pošiljajo na urednikov naslov. — Nenaročeni roko-
pisi se ne vračajo. — Izdajatelj: Knjigarna Tiskovne zadruge, r. z. z o. z. v
Ljubljani. — Tiska Narodna tiskarna d. d. v Ljubljani. Predstavniki Fran Jeran.

MARSELJEZA

ROUGET DE LISLE — MILE KLOPČIČ

*Naprej, sinovi domovine,
prišel je slave dan za nas!
Nasilje vstaja iz temine,
da bi zadalo nam poraz.
Kako čez naša polja rjove
sovražna vojska in divja;
to tuja tolpa k nam vihra
pobijati žene in sinove!*

*Orožje vsi v rokó!
Zberite se v pohod!
Naprej, naprej! Naj to zemljó
sovrag poji s krvjo!*

*Naj tuje tolpe, podle čete
postave svoje nam dele?
Naj tolpe plačane, najete
ponosne borce nam more?
Hoteli streti bi nam tilnik,
zaslužniti nas za vsekdar,
da usode naše gospodar
postal bi lopovski nasilnik!*

*Orožje vsi v rokó!
Zberite se v pohod!
Naprej, naprej! Naj to zemljó
sovrag poji s krvjo!*

*Prevzame groza naj tirane,
sramota vsega so sveta!
Zločinske, podle vam nakane
junaštvo naše potepta!
Vojakov zbranih je nešteto.
Če smrt jih mlade pokosi,
nam zemlja nove spet rodi,
postavimo vam novo četo!*

*Orožje vsi v rokó!
Zberite se v pohod!
Naprej, naprej! Naj to zemljó
sovrag poji s krvjo!*

*Ljubezen domovinska sveta,
ti vódi v bitko nam korak!
Svobodo brani naša četa,
svoboda, z nami v boj do zmag!
Pod našo borbena zastavo
privede zmago naj tvoj spev;
sovražnik bo izkrvavel,
ti s slavo nam ovenčáš glavo!*

*Orožje vsi v rokó!
Zberite se v pohod!
Naprej, naprej! Naj to zemljó
sovrag poji s krvjo!*

SLOVENCİ IN VELIKA REVOLUCIJA

FRANCE KIDRIČ

Članek je izšel z nekaterimi izpremembami v francoski reviji »Voix Européennes«, katere uredništvo si ga je naročilo.

V času neposredne aktualnosti revolucijskih gesel 1789-95 so predstavljali Slovenci tipičen primer politično nesamostojne, v območju velikega tujega gospodujočega naroda živeče, jezikovno-kulturno zamudniške, a rahlo se že prebujajoče ljudske skupine. Na ozemlju z mesti Ljubljana, Novo mesto, Trst, Gorica, Celovec, Maribor, Murska Sobota je govorilo sicer nad 90% prebivalcev samo slovenski jezik, toda to so bili le fevdalcem podložni kmetje in pa služinčad, medtem ko so bili fevdalci z neznatnimi izjemami rojeni tujci, v prvem redu Nemci, izmed izobražencev in meščanov pa imeli tudi potomci slovenskih kmečkih prednikov priučeno latinščino, laščino in zlasti nemščino, ki so jo štili stoletni krivični privilegiji tudi v šolah in uradih, brez odpora za svoj naravni razgovorni, korespondenčni in literarni jezik, a slovenski govorili le z nižjimi služabniki in kmeti.

Proti zgodovinarjem, ki bi hoteli vznik slovenskega prerodnega gibanja spraviti v neposredno zvezo z Veliko revolucijo, je treba naglasiti dvoje: prvič, da je bilo slovensko prerodno gibanje ob zavzetju bastilje že nad dvajset let staro; drugič, da Velika revolucija sploh ni dozorila gesel, ki bi bila sposobna, take skupine, kakršna so bili Slovenci, neposredno budit k novemu življenju na njihovi lastni jezikovnokulturni osnovi. Ni bil slučaj, da je peščica ljudi, ki so predstavljali do 1789 slovensko prerodno aktivnost, mislila zgolj na jezikovnokulturni prerod: potezala se je za regeneracijo nenormiranega jezika, skušala pritegniti v slovensko književno obravnavo k cerkvenim panogam, ki edine so se do srede XVIII. stol. gojile, čim več posvetnih panog, ter hotela dokazati sposobnost slovenščine tudi za posvetno verzifikacijo. To pa so bila prizadevanja, za kakršna Velika revolucija spričo posebnega francoskega razvoja ni imela smisla, saj je s sovražno mislijo na jezike francoskih Bretoncev, Baskov, Italijanov, Nemcev itd. proglašala francoščino za »jezik svobode«, pošiljala v njihove dežele posebne učitelje francoščine, podčrtavala gesla, da se prizna »enotnost jezika za bistven del revolucije«, a drugi jeziki in narečja iztrebijo, ter zahtevala, da se omenjene skupine »odrečejo... kakor političnemu tudi jezikovnemu federalizmu«.

Toda medtem ko jezikovna politika francoskih revolucionarjev slovenskim preroditeljem ni mogla biti simpatična, jim je morala postati prisvojiteljev gesel o »človeških in državljanskih pravicah«, odpravi fevdalizma itd. kategorični imperativ, ako so hoteli svojim prerodnim prizadevanjem dati trdno narodno osnovo. Seveda je bilo med njimi malo mož, ki bi umeli ta gesla razumno prilagajati. Prvi slovenski preroditelji so se tudi izprememb

neopravičenih privilegijev nemščine le s strahom dotikali, potrebe socialnega preroda pa vsaj na vidnem mestu sploh niso imeli v svojem programu. To postaja umljivo, če se pomisli, kdo so bili 1789 ti aktivni slovenski preroditelji: graščak in fužinar, bogati baron Zois; Linhart, šolski nadzornik, pozneje gubernijski tajnik; Kumerdej, ravnatelj normalne šole; skoraj vse drugo menihi in duhovniki. Izrazit svobodomislec med njimi je bil le Linhart, sin graščinskega uradnika. Prerodni meceni Zois je 1787 v pismu botaniku Hacquetu, rojenemu v Bretagni, med vrstami pač rahlo izpričal, da so bile njegove simpatije na strani francoskih parlamentov, Belgijcev in nizozemskih patriotov, toda do popolne podreditve fevdalnih interesov prosvetljenškemu prerodnemu programu se nikoli ni mogel povzpeti.

Za širjenje revolucijskih idej med inteligenco slovenskih dežel je bil sicer zelo pospeševalen moment v jezikovni izobrazbi: večina inteligentov je znala francoski, dasi je imela ljubljanska gimnazija posebnega učitelja francoščine šele izza 1791. Originali knjig francoskih avtorjev, med njimi tudi Montesquieuja, Rousseauja in Voltairja so v bibliotekah tega ozemlja v drugi polovici XVIII. stoletja nekaj navadnega, le »velike enciklopedije« iščemo tako v privatnih kakor javnih bibliotekah zaman. Med glavne ovire pa spadajo momenti kakor: oddaljenost od francoskega teritorija; nastop reakcije v državni administraciji s poostritvijo cenzure kmalu po smrti Jožefa II.; počasno napredovanje slovenskega preroda, ki je sicer že imel svojo dinamiko, a se do 1789 vendar še niti do slovenskega časopisa ni dvignil, katerega si je ustvaril šele v času direktorija.

Da je bil tudi na Slovenskem 1789 marsikdo za sprejem revolucijskih gesel nekoliko pripravljen, pričajo ugotovitve ali upravičene domneve o krožkih, v katerih so se zbirali 1789-95 prijatelji francoske revolucije med Slovenci. O ljubljanskem takem krožku se da samo ugibati, da so mu pripadali Linhart, kanonik Ricci, tiskar Merk in drugi. V Celovcu so imeli svobodomislci in zagovorniki revolucije svoje središče v domu nemškega fabrikanta Franca Pavla pl. Herberta, pod čigar vplivom je utegnil biti poleg drugih Slovencev tudi mladi graščinski uradnik Franc Grundtner, poznejši zelo aktivni »slavist«. V Gradcu, nemškem mestu izven slovenskega ozemlja, kjer je pa večina slovenskih študentov s Spodnjega Štajerskega nadaljevala študije na filozofski, pravni ali teološki fakulteti, so pripadali študentovskemu krožku, ki se je izza 1791 shajal pri nemškem tovarišu Wastlu, izmed Slovencev gotovo Janez Kupertin Naveršnik, Alojz Perger, drugi pozneje vnet »slavist«, domnevno pa še tudi poznejši »slavisti« Modrinjak, Gottweis in Narat. Najvnetejši entuziast za gesla francoske revolucije je živel daleč stran od slovenske družbe med Poljaki: abbé Martin Kuralt, bibliotekar univerzitetne knjižnice v Lvovu v Galiciji. Gotovo pa je bilo slovenskih »revolucionarjev« še več, dasi ne med izrazitimi preroditelji.

Na zunaj se je 1789-95 med Slovenci navdušenje za revolucijo sicer redko, a vendar nekolikokrat pomembno izpričalo. Prva taka manifestacija pripada Ljubljani, kulturnemu središču Slovencev, vendar ni mogoče ugotoviti, ali je dal iniciativo zanjo Nemec ali Slovenec: gre za dejstvo, da je mogel neposredno po padcu bastije, še 1789, iziti v Merkovem nemškem ljubljanskem časopisu v ponatisu nemškega pesnika Kristijana Friderika Schubarta navdušeni pozdrav revoluciji in Voltairju. Druga manifestacija je tudi za slovenski prerod velepomembna: Linhart, ki je že pred padcem bastije utiral pot prvim korakom slovenske dramatike s prevodom nemške igre »Die Feldmühle«, je opogumil pač potek revolucije, da je 1789-90 priredil, a 1790 tudi v tisku izdal svobodno, a izredno posrečeno poslovenitev Beaumarchaisove revolucionarno udarne igre »La folle journée ou le mariage de Figaro« z ohranjenjo rahlo protifevdalno ostjo. Končno, 1793-95, se je opogumil tudi Slovenec, ki je po vzgledu raznih Nemcev, Italijanov in Švicarjev romal v Pariz, da si na vrelo okrepi svoje revolucionarno navdušenje: bil je to graški jurist Naveršnik.

Kakor grešijo zgodovinarji, ki spravljajo vznik slovenskega preroda v zvezo z Veliko revolucijo, tako bi bilo tudi napačno, slovenske revolucijske odmeve iz 1789-95 podcenjevati.

Reš je sicer, da je 1790-99 zabeležilo v slovenskem jeziku vsaj 5 piscev svoje izjave proti justifikaciji Ludvika XVI. ali geslom revolucije, med njimi Vodnik, ki je urejeval 1797-99 prvi slovenski časopis. Toda ob primerjanju števila slovenskih manifestacij iz serije za revolucijo in proti njej se ne sme prezreti, da je zaradi avstrijske cenzure marsikatera revoluciji prijazna beseda utegnila ostati nenapisana. Ob misli na demokratična gesla Velike revolucije so morala tudi tistim slovenskim preroditeljem, ki niso bili njeni pristaši, njihova prerodna prizadevanja postati smotrnejša. Francoske čete, ki so bivale 1797, 1805-6 in 1809-13 tudi med Slovenci, so z neizogibnimi rekvizicijami in nekaterimi cerkvenopolitičnimi ukrepi marsikaterega preroditelja sicer oslepile, da ni mogel jasno presoјati niti pozitivnih plati revolucije, niti v Napoleonovi Iliriji pravilno vrednotiti prvih poizkusov, da se končno odpravi fevdalizem, ali opaziti pomena francosko-ilirske šolskojezikovne politike, ki je bila slovenščini mnogo prijaznejša od avstrijsko-nemške, ker so Francozi videli, da so jim tukaj za odnose do nefrancoskega jezika potrebna drugačna gesla kakor doma.

Nekatere druge slovenske preroditelje, med njimi tudi Vodnika, glavnega predstavnika slovenskih verzifikatorskih potenc te dobe, so prav ti stiki sprijaznili s Francozi in nekaterimi gesli revolucije. V tem ozračju pa sta doraščala France Prešeren, izrazit, dasi ne agresiven sovražnik vsakršne tiranije, ki je 1824-46 pisal Slovincem prve pesniške tekste, sposobne za tekmo z največjimi čudodelci literarne Evrope, in trgovec Andrej Smolè,

ki je 1827-31 posečal tudi Francijo, 1831-40 pa bil na Kranjskem najglasnejši predstavnik protifevdalnih idej Velike revolucije. Tudi v nekaterih njegovih sodobnikih med Slovenci so ideje Velike revolucije vsa ta leta živele in pripomogle, da je leto 1848, tretja francoska revolucionarna doba, dopolnilo prizadevanje za slovensko literarno regeneracijo še z glasovi za politični in socialni prerod slovenskega naroda.

MAJ

BOŽO VODUŠEK

*Dobrotni maj je kakor varen zid
ljubečim postavil šipkov grm,
noč si ne upa čez bodeči trn
in v vejah je obvisel zarjin svit.*

*Samo glas kosa, ki je v drevju skrit,
zveni, kot bi pršil v nebo srebrn
čist vodomet, tako visok in strm,
da je ves tihi kraj od njega oblit.*

*Poslušata in še, ko z naglim letom
za zarjo izgine, se smehljata v miru,
z bleščečimi očmi predana obetom,*

*ki so razsuti v rožnatem večeru;
za hrbtom že preži vlomilski mrak,
a drobni šipkov grm je zvest vojščak.*

VIRAGOVA VERONA

FERDO GODINA

Potrj je bil Marko pri Kraševčevih. Govoril je, kolikor je bilo potrebno. Za šale mu ni bilo, kar je najbolj občutila Tatjana. Bala se ga je in ni niti poskušala, da bi ga spravila v smeh. Nekaj se je zgodilo, to je vedela, a je upala, da bo nekega dne prišel ves drugačen. Povedal ji bo, kaj ga teži.

Tudi mati jo je mučila in priganjala k učenju, ker se je s profesorjem Dolinarjem nekaj sprla. Tatjana bi Marku mnogokrat rada potožila svoje težave, pa nikdar si ni upala, ker je bil vedno potrj.

Nekega dne se je že zgodaj pripravila za Marka, se skoraj na pamet naučila tekst in ponovila slovnico.

Sedela je pri oknu in ga čakala. Začel jo je glodati črv, ki ne miruje vse življenje. Mir je izgubljen in začne se bojazen pred razočaranjem, katerega se boji sleherni človek.

Popki so pognali po drevju in iz zemlje je puhtel duh, ki človeka prevzame. Čakala je Tatjana Marka, ki je svoj čas zamudil. Prišel je pol ure kasneje. Kot vedno zadnje čase, je tiho obesil klobuk na kljuko, potrkal, sedel, govoril ali poslušal.

Tatjana se je sredi teksta zataknilo in ni mogla naprej. Pokazala je veliko neznanje. Žalostno je zrl Marko po knjigah in molčal.

Tatjana je zajokala kot malo dete. Marko se je streznil. Kaj se je zgodilo? Tega ni niti malo pričakoval. Skočil je k njej, jo nehote prijel za rame in ji dvignil glavo.

Začutila je njegovo roko in zasmilila se je sama sebi. Še bolj krčevito je zajokala. On pa jo je dvignil in čakal, da se bo pomirila. Nehote mu je položila roko na ramo in naslonila glavo na njegove prsi.

»Smolkov,« je dejala izmučena čez nekaj časa. »Vam ni več prav, da hodite k nam? Sem vas žalila?«

»Tatjana!«

»Zakaj ste potem taki?«

Smilila se je Marku. Vedel je, da ga ljubi. Žal mu je bilo, da se je z Verono spozabil, pa zdaj tega ni mogel več popraviti. Hotel je biti brez ženske. Vsi ti boji in skrbi so mu presedali. Sam, sam, to je hotel. Zariti se v učenje in pozabiti na vse.

Sedaj se je pa zganilo v njem in mimo Tatjane ni mogel kar tako.

»Saj ni nič, Tatjana. Samo zdi se vam.«

»Marko, vi ste čisto drugačni. Nekaj vam pri nas ni prav. Povejte, prosim vas, Smolkov.« Tako si nista nikdar zrla v oči. Čutila sta že mnogo prej, da sta velika prijatelja. Sedaj pa je bilo to nekaj popolnoma drugega.

Marko je začel spet verjeti v srečo. Pogladi je Tatjano po licih, kar še ni prej nikdar storil.

Stisnila se je k njemu in čakala, kdaj se ji razodene. Takrat mu bo bliže, njegova bo in svoje težave mu bo zaupala. On pa ji ni ničesar povedal. Zdela se mu je otrok in njega ne bi razumela. Povedati, kaj ga teži!

»Tatjana, tudi vi imate težave, tako vsak človek in tudi jaz. Saj ni nič takega. V življenju je pač težko.«

Tatjana ni niti slutila, da se za vsem tem skriva ženska. Pustila je Marka.

»Pa zdaj ne boste več taki, Smolkov?«

»Ne, Tatjana.« Smolkov je postal dobre volje, smejala sta se, ko sta končala z učenjem in se ločila kot že dolgo ne. Še roke sta si stisnila in ko je šel Marko po cesti, mu je Tatjana pomahala.

Marku so postali obiski pri Kraševčevih najlepši trenutki, na katere je mislil ves dan. S Tatjano sta z vsakim dnevom postajala večja prijatelja, se šalila in smejala. Gledala mu je prste, mu popravila srajco ali pa se je kar med učenjem spomnila, da mu bo zavezala kravato. Čim bolj je poganjalo po drevju listje in so po vrtovih dišale rože, tem teže sta pogrešala drug drugega.

Tatjana je okušala sladkosti in težave prve ljubezni. Ljubiti je lepo. A s tem je zvezano toliko skrbi; ali misli na njo, ali nima drugega dekleta?

Tatjana je bila pri učenju vedno v tanki obleki, v ozkem krilu in s kratkimi rokavi. Prsi so ji pognale kot popki in telo ji je dobivalo ženske oblike.

Čuden strah je objel Marka, ko jo je gledal. Bal se je za njo.

Leto se je bližalo h koncu in matura je bila pred vrati. Marko se je ni bal. Obvladal je snov in brezskrbno hodil h Kraševčevim.

Tatjana je prinesla zadnjo grško nalogo. Dolinar je celo pred razredom omenil, da se je poboljšala. Sedela sta z Markom na vrtu v zaraščeni uti in gledala napake.

»Zdelam, Marko,« je veselo omenila.

Marku je padla skrb z ramen. Ni se sicer dosti bal, ker je Dolinar zaradi matere ne bi vrgel. Pa le. Sedaj je brez skrbi.

»Zdaj boš začela s počitnicami,« je menil Marko.

»Ti moraš prihajati kakor do zdaj. Z mamó sva o tem govorili.«

»Z mamó sta govorili?«

Prijela ga je za roko. Razumela sta se. Prvikrat jo je objel. Dolgo sta ostala v nemem poljubu. Ko je Marko odšel, je ostala Tatjana v uti in zrla predse. Sklenila je roke in naslonila glavo v zelenje, ki je sililo v uto:

»Marko, Marko!«

Zvečer, ko je šla spat, je prišla k materi. Komaj je zadržala solze. Mati je opazila hčerkino zadrego.

»No, Tatjana?«

»Mama, Marka ljubim.«

Topolovec je bil velika vas s cerkvijo, s farofom, s šolo, s prosvetnim domom, pošto in s tremi gostilnami. Nekaj na pol gosposkih hiš bogatih trgovcev je raslo med nizkimi kočami. Ljudje v Topolovcu so bili dobri, pobožni in delavni.

Poleg plebanuša in kaplana je živel v vasi že od nekdaj upokojeni duhovnik Benkovič. Trije duhovni pastirji so torej skrbeli in pasli v Topolovcu svoje ovčice.

Kmalu po svojem prihodu se je kaplan Mesarič vživel v svoj poklic in od Topolovca bi se težko ločil. Bil je vihrave narave, nič izbirčen v besedah in to je pri ljudstvu vzbujalo mnogo zabave. Kako je bilo drugače pri

njem, če je šel skozi vas, kot pri prejšnjih kaplanih, ki so hodili tihi po cesti ali pa so presedeli vse lepe dneve in večere na farofu.

Mesarič je bil pravo nasprotje starokopitnega mišljenja, da mora biti duhovnik zavrt v oblake in nedostopen preprostemu človeku. Človek je človek, kaj bi to!

S plebanušem, ki je bil tiha, blaga duša, sta se dobro razumela. Rad je imel plebanuš tega močnega, preprostega fanta, ki se ni zbal nobenega dela. Spore, ki so jih imeli plebanuši s histeričnim upokojemcem Benkovičem že od nekdaj, je uredil kaplan Mesarič. Niti za list, ki ga je iz dolgega časa Benkovič urejeval in pisal ter napadal kaplana, se ni zmenil. Izmisli si je celo, da je po fari priporočal druge krščanske liste.

Plebanuš je živel mirno in se smejal kaplanu, ki se ni bal nikogar. Mnogo stvari je v cerkvi spremenil kaplan. Najrajši se je družil s preprostimi ljudmi, dražil dekleta in kadil zvečer s fanti na vasi.

Kaplan je hodil tudi mnogokrat na pošto, da je pogledal časopise. Benkovičev »Domobran« je padal, a drugi listi so vidno naraščali. Prižnica je imela uspeh.

Kaplan je bil dobre volje ter se je dolgo šalil s staro poštarico. Ljudje so prinašali pisma in kaplan je vsakemu privoščil besedo za šalo.

»Kaj bi tak starokopitnež, ki bi že moral davno umolkniti«, je pripovedoval Mesarič poštarici. Ni mu pritrdila, ker se je bala, da bi zvedel Benkovič, s katerim je itak imela posla vsak dan.

Na večer prihiti s pismom Smolkova Roza. Vsa iz sebe je pritekla na pošto. Malo je manjkalo, da ni odrinila kaplana pri odprtem oknu. Dolge, svetle kite so ji segale do pasu.

»Gospa, nisem prepozna?« je govorila v sapi.

»Ne, ne! Bi mnogo zamudila, Roza?«

»Tako — bi!«

Obe sta se smejali.

»Kdaj pa končate šolo?« jo je zopet vprašala gospa.

»Čez mesec«, je odgovorila in ne da bi pogledala kaplana, je odhitela s pošte.

Kaplan jo je opazoval, ko je stala pri njem.

»Ni to Smolkova, gospa?«

»Je! V meščansko hodi v Lendavi, pa pride vsako soboto domov. To bi že lahko vedeli.«

»Brata poznam, dober učitelj grščine je. Dekleta ga imajo rade.« Kaplan je to živo pripovedoval.

»Tudi Rozin fant je v Mariboru.«

»Kaj pravite, že ima fanta!«

»Trojokovega«, se je smejala.

»A? Saj ga poznam, v Alojzijevišču je.«
»Nič več! S Smolkovim stanujeta skupaj.«
»Ja, sedaj sta že sorodnika.«

Nekaj pozneje je prišla žena bogatega kmeta Ošlaja k poštarici vsa obložena s kiselakom, mlekom in mastjo. Poštarica se je čudila. Ni vedela, kam bi kaj postavila in kako bi se Ošlajevi zahvalila. Zvečer, ko se je vrnil njen mož iz šole, mu je povedala novico. Namršil je samo obrvi in molčal.

Drugega dne je prišla pošta kot po navadi. Časopisi so ta teden zopet narasli. Benkovič je prišel slabe volje. Videl je, da mu kaplan dela zgago. Pogledal je naslove in težko mu je bilo za naročnike, ki so pustili »Domobran« in naročali druge liste.

Med pošto je našel tudi brezbožni list »Ljudstvo«. Kri mu je zavrela. Trepetal je od razburjenja. Dobival ga je pek Hujbar. To je sedaj kaplanovo delo! Naj pogleda. Satan je zasejal seme na njivo, kjer ni bilo niti ene ljuke. Edini list, ki bi obvaroval Topolovec pred pogubo, je »Domobran«, tako je Benkovič že davno rekel. Pridigoval je poštarici, kakor da bi bila ona kriva.

Benkovič je spravil »Ljudstvo«, češ da bo list peku sam izročil. Poklical je poštarico v sosednjo sobo.

»Ošlaj je šel k vojakom. Starši bi ga radi obvarovali pred ženskami, ki se mu obešajo okrog vratu. Saj razumete, Kološeva —«. Pristavil je tiho: »Če ji bo kaj pisal ali ona njemu, izročite pismo meni.« Smehljal se je Benkovič, a tudi poštarica je razumela obisk in darilo Ošlajeva.

»Slišite gospa«, se je spomnil Benkovič. »Kaj sem že mislil povedati. A ja. Trojok, oni mali študent, je šel iz Alojzijevišča.«

Poštarica je pritrdila.

»Če bo komu drugemu pisal kot domačim, je tudi boljše, da zadržite. V zavod naj se vrne!«

Benkovič se je nasmehnil. Bil je zadovoljen, da je opravil. Toliko skrbi in težav ima s svojimi ovčicami in zdaj še kaplan podira, kar je on toliko let gradil.

Benkovič je šel domov in stiskal k sebi pekovo »Ljudstvo«. Koval je članek o Mesariču in mislil, kako bi peka pridobil za »Domobrana«.

Pozval je Hujbara k sebi. Hujbar je bil prepričan, da bo z Benkovičem naredil kupčijo s pecivom ali kruhom. Zagledal pa je pred upokojem svoje »Ljudstvo«. Prebledel je. Ni bila to ne jeza ne strah. Nekaj je drhtelo v njem in ni mogel trezno misliti.

Benkovič se je smehljal.

»Hujbar, saj ti si vernik, otroke imaš, ženo, ne rečem nič.«

»Ampak jaz rečem, gospod Benkovič, tu imate moj list. Tega si pač moram vzeti.« Hujbar je vzel list z mize, kar Benkovič ni pričakoval.

»Zato sem te poklical. Vernik si, pa pustiš satanu, da te zastruplja.«

»Z bogom, gospod Benkovič, če boste potrebovali kruha ali kaj takega, mi kar povejte.«

Benkovič je ostal osramočen. Hujbar je bil med svetom. Pokvaril se je. Taki so pogibel za njegovo ljudstvo. Tuje ideje vtihotaplajo iz pregrešnega, razuzdanega sveta, ki razjedajo kraljestvo božje na zemlji z vsakim dnem.

Zvečer so dobile vse trgovine in gostilne Benkovičev dopis, katerega so morale podpisati.

Benkovič je prepovedal sprejemati kruh in žemlje od Hujbara, ker je bil naročen na brezbožni list. Streti je treba človeka, če kljubuje opominu božjemu.

Tak dopis je priromal tudi k Viragovim, kjer je bila gostilna. Nekaj pivcev je sedelo v mračni sobi, zunaj pod trsjem pa so za pogrnjeno mizo bili lendavski advokat Sernec, Verona in njena mati. Pogovarjali so se in pili črno kavo.

Dopis je vzbudil mnogo smeha.

»Bogat misli postati z ‚Domobranom‘«, je menil advokat. Verona je vrnila list in rekla, da ga ne podpišejo. Čez nekaj trenutkov se pripelje mimo s kolesom kaplan Mesarič. Stara Viragova ga je poklicala.

»Gospod kaplan, niti ne pogledate k nam«, je govorila proti njemu, ko je stopil s kolesa in se bližal družbi. »S prejšnjimi kaplani smo bili boljši prijatelji.«

Predstavila je gospoda, Verona pa je stekla po kavo.

»Gospod kaplan, pri nas še niste bili.«

Izgovarjal se je kaplan zaradi dela in skrbi. Povedali so mu o Benkovičevem dopisu. Sram ga je bilo.

Verona mu je prinesla kavo, sedla k advokatu nasproti kaplana in mehko rekla materi: »Mama, velika čast za nas, ne?«

»Saj ravno pravim, da smo bili z vsemi kaplani boljši prijatelji.«

»Pustite, gospod kaplan«, ga je prehitela Verona, ko se je kaplan hotel nekaj izgovarjati. »Povsod drugje vas je zadosti. Še ponoči niste miren, prav takšen ste kot fant.«

Smejali so se mu, ko je namignila o njegovih pustolovščinah.

»Moj bog, mladost«, je vzdihnila Viragova.

Kaplan se je dobro počutil, ko so tako kramljali. Advokat je bil redko beseden človek in je pretehtal vse, kar je povedal. To je motilo kaplana, ki ni rad mnogo pazil na besede.

»Vi ste študirali v Mariboru, gospod kaplan«, se je spomnila Verona.

»Da!«

»Moja sošolka je bila zaljubljena v vašega prijatelja, s katerim ste hodili.«

»Tudi vi ste študirali v Mariboru?« se je začudil kaplan.

»Tudi, pa sem v četrti padla.«

»Zdaj bi bila že lahko pred maturo, kot Smolkov,« ji je očitala mati.

»Slišal sem, da je talentiran«, je zaobrnil kaplan drugam. »Oprijema se pa idej, ki mu bodo kvarne. Škoda bi ga bilo.«

»On ve, kaj dela, gospod kaplan«, je trdo povedala Verona. V očeh ji je zagorelo in trdo se je oprijela stola. Zardela je, ker jo je bilo sram, da se je izdala. Advokat se je smehljal, kaplan pa jo je začudeno pogledal.

»Molči Verona«, je popravljala mati. »Gospod kaplan bo bolj vedel.«

Dolgo se je zasedel kaplan in težko mu je bilo, ko se je dvignil. Skoraj je bil že mrak. Verona ga je spremljala do ceste.

»Ne zamerite, gospod kaplan«, je tiho govorila Verona.

»Zaradi Smolkovega?«

»Mhm.«

»Imate kaj med sabo?«

Verona je molčala. S čevljem je obračala kamen v prahu.

»Te dni moram v Maribor. Obiskal bom tudi družino, kjer Smolkov poučuje hčerko. Mu lahko izročim pozdrave?«

Verono je prijelo. Obraz ji je zasijal. Molče je ponudila kaplanu roko in jo stisnila. V očeh ji je bral vse, kajti Mesarič je poznal žensko.

Smolkovega se je polasčal nemir. Čez nekaj dni bo moral sesti za zeleno mizo. Trojok ni hotel domov, čeprav je bila šola že končana. Roza ni zadnje čase nič pisala in tudi bal se je, ker je šel iz Alojzijevišča. Marko bo doma, on bo že kako uredil. Sam si ni upal ničesar. Ko se je Marko naveličal knjig in Trojokovega kislega obraza, je stopil čez Dravo h Kraševčevim. Trojoku itak ni mogel pomagati. Doma bo že z Rozo obračunal.

Večeri pri Tatjani so bili nekaj najlepšega v njegovem življenju. Magdalenski park je bil ves v cvetju. Hišo gospe Kraševčeve je obdajala visoka ograja. Ozke steze, posute z belim peskom so se križale med gredami, ki so bile polne redkega drevja in zlahtnih rož. Uta, kjer sta vsak večer posedala Marko in Tatjana je bila skrbno urejena.

Tatjana ga je vedno čakala na vrtu. Le, če je bilo slabo vreme, so vsi trije z materjo bili zgoraj v sobi.

Smolkov je šel kot po navadi na vrt. Sonce je zašlo in mestni hrup je pojemal. Šel je po pesku v uto. Čudno se mu je zdelo, da Tatjane ni bilo. A pritekla je takoj za njim.

»Obisk.« Marko je hotel oditi. Za take stvari on ni bil.

»Mama je rekla, da moraš priti.«

V sprejemnici sta ga že čakala gospa Krašovčeva in kaplan Mesarič. Smolkov je obstal kot kip. Ni mogel tega človeka od trenutka, ko je izvedel, da ima odnose s Tatjanino materjo. Saj so imeli tudi drugi bogoslovci za sabo take storijske. Lipič in drugi. To ni nič takega. A Mesariča ni mogel, ker je imel opravka z ljudmi, ki so mu bili dragi.

»Rojaka sta«, je prijazno govorila gospa, ko sta si segla v roke. Sedli so. Tatjana je utihnila in čutila, da ni storila prav, ker je ubogala mater in Marku ni povedala, kdo je. Tudi kaplanu ni bilo prav, da je tako uredil stvar. Vedel je, da Marko sluti, kaj se godi med gospo in njim. Pa bilo je prepozno. Kar je, to je. Trčili so in pili. Nerodno je bilo kaplanu, da ni Marko spraševal po novicah iz Topolovca. Saj ni bil že par mesecev doma.

»Trojok stanuje z vami«, je omenil kaplan dobre volje. »Naraščaj nam jemljete.«

»Za bogoslovje jih boste imeli še vedno zadosti«, je rekel Smolkov pikro.

»Vi boste kmalu maturus, Smolkov«, ga je spraševal prisiljeno kaplan.

»Da.«

»Roza vas je prehitela. Ona je že končala.«

Smolkov je dvignil obrvi. Zdelo se mu je, da nekaj tu ni v redu. Kaj če je vtaknil prste vmes kaplan. Smrtno ga je zasovražil.

»Baraba«, je siknil, ko je kaplan gospej in Tatjani nekaj pravil. Njegov smeh ga je dražil, da bi najrajši vstal in šel. Ob misli, da se je kaplan Roze samo dotaknil, je vztrepetal. Tega mu ne bi nikdar odpustil. Kaplan je pil in postajal zgovoren. Z gospo sta se šalila in se dobro počutila. Tatjana pa si zaradi Marka ni mogla najti mesta.

»Da, gospod Smolkov«, se je obrnil kaplan k Marku. »Pozdrave vam moram izročiti. Na Topolovec vas vežejo topli spomini. Ne?«

Smolkov ni mislil, da bi kaplan o njem kaj vedel.

»Ne vem, kaj mislite«, je dejal tiho.

»Viragova Verona vas pozdravlja.«

Smolkov je skočil pokonci, se nagnil čez mizo in udaril kaplana po licu, da je odmevalo od sten. Zaprl je sobo in šel na cesto. Dolgo se je potepal po velikem parku.

Preklinjal je cerkev in boga, čeprav ni bil kriv ne eden ne drugi. Vsemu napraviti konec, vse razgnati. Vsak si naj služi kruh s poštenim delom. Vrelo je v njem in na roki je čutil kaplanovo gladko lice.

Doma je Trojoka zbudil. Zaloputnil je vrata in komaj je prižgal luč, že je vpil nad njim.

»Nazaj v Alojzijevišče, da ne bom imel jaz umazanih rok. Nazaj! Sem te silil, da pustiš zavod, povej?«

Trojok ni vedel, kaj se je zgodilo. Samo prestrašeno je gledal, kako je Marko krilil z rokami ter metal knjige po mizi.

»Rozo si izbij iz glave. Razumeš! Ona ne bo nikdar ljubica kakega kaplana ali plebanuša. Nikdar! Ti me dobro poznaš.« Trojok mu ni upal ničesar odgovoriti. Marko je zmetal obleko s sebe in legel brez besede. Trojoku je bilo težko. Do sedaj mu je bil Marko opora. Zdaj pa je vse izgubljeno.

Marko je že sedel pri knjigi, ko se je Trojok zjutraj zbudil. Ves je bil v učenju in šele, ko se je Trojok oblačil, ga je vzel v pamet.

»Trojok, ne zameri. Neumnosti sem govoril snoči. Kaplan Mesarič je bil pri Kraševčevih, pa mi je ta svinja prinesla pozdrave od Verone.«

Molčala sta.

»Omenil je tebe, da sem te spravil iz Alojzijevejšča in zdi se mi tudi, da bo on kriv, ker ti Roza ne piše.«

Trojok ni vedel, kaj bi rekel. Hodil je še k maši in k obhajilu. Smolkov mu o tem ni nikoli omenil. Njegova stvar. Kakor da bi Trojoka udaril po glavi, tako ga je zdaj zadela novica o Mesariču. Ljubil je boga in spoštoval duhovnike, to se je pa tudi njemu gnusilo.

Smolkov je pridno študiral. H Kraševčevim ni smel več. Tatjana je prišla popoldne objokana in mu to povedala. Ostal je doma vse dneve pred maturo. Zdelo se mu je, da na Tatjano ni več tako navezan, kot je mislil. Še potrebe ni čutil, da bi jo videl. Ko sta govorila o materi, se je Marko zasmel. Nikdar še Tatjane ni tako žalil. Ob neki priliki mu je to tudi omenila.

»Ne morem za to, Tatjana. Glej, Dolinar je posveten človek, v šoli je sicer moralist, pa to le za zabavo. Kaplanu je pa morala kruh.«

»Veš, mama pravi, da si ga udaril zaradi onega dekleta, katerega je omenil. Dolgo sta govorila o tem. Zjutraj mi je mama rekla, da me imaš samo za norca. Imaš res drugo dekle?«

»Torej mi več ne verjameš?«

»Verjamem Marko, prav tako te imam rada kot prej. Samo ne žali me zaradi mame. Vse bo spet dobro.«

S Tatjano sta se vsak dan videla. Prišla pa je vedno z isto slutnjo, da bo Marka izgubila.

Matura je šla mimo Marka, da sam ni vedel kako. S Trojokom sta kolo-vratila po ulicah in Marko ni čutil nobene razlike med nezrelim in zrelim človekom. Samo cigareto je lahko nosil v ustih po ulicah.

Dan pred odhodom na počitnice je bil Marko s Tatjano zunaj mesta.

Glavna ovira jima je bila mati. Kalila jima je ljubezen. Marko je bil sedaj prost. V to mesto se ne vrne več. Ob slovesu je objel Tatjano iz nava-de. Jokala je. Izgubila bo Marka za zmeraj. Stisnila mu je glavo k sebi, kakor da se poslavlja in ga ne bo več videla.

Slabe volje je bil Marko, ko sta se ločila v magdalenskem parku. Po-čakal je, da je Tatjana zaprla vrtna vrata. Prižgal si je cigareto in šel v mesto. Prost je bil vsega. Prost žensk, prost šole.

Globoko pod mostom je šumela Drava. Na splavih, ki so pristali v Pristanu, so brlele luči. Čez most je prihitel vlak. Na ulicah se je trlo ljudi.

V Marku je vzklopelo.

»Prost, prost, nobene ženske več!«

(Dalje)

UMORJENEC

BOŽO VODUŠEK

*Z motnega neba se glasni vrani
spuščajo negibnemu nad glavo;
kdo vam je pokazal, vrani, pravo
sled na tej začarani poljani?*

*Črni ptiči vidijo krvavo
pego, strjeno na srčni strani;
slišali so strel, ko so neznani
rablji plen pobili v rosno travo.*

*Ptiči, mrtvec kliče vas k obedu;
brž oči izključite, ki rotijo,
in srce, otrplo v smrtnem strahu;*

*ko boste vzleteli, ob pogledu
vaših rdečih kljunov naj v preplahu
rabljem se kolena zašibijo!*

TIHOŽITJE

BOŽO VODUŠEK

*Z višine pada skozi mlečna stekla
tihotna luč na mizo, vrč, stojalo,
podobe, knjige, rože, in obstalo
starinsko uro, ki se je iztekla.*

*Napol odgrnjeno je zagrinjalo
v ozadju sobe, kot ga je pustila
neznana stanovalka, ko stopila
je v jutru s postelje pred ogledalo.*

*In rožna halja, ki se je povlekla
po tleh, se zdi, kot bi ta hip zdrknila
ji z ram, ko jo je izzivalno slekla;*

*kajti še zdaj šumi drhteča svila,
in vidiš beli blesk, ki sramežljiva
gladina ogledala ga prikriva.*

MLADOST NA VASI

TONE ŠIFRER

PRETEP

Poleti, ko skrivnostni kobilar prižvižga na vrtove in naznani, da bo odšel v južne kraje, ker se je leto nagnilo, se je naselilo v Petrovem srcu sovraštvo.

Doslej ni bil hud še na nikogar dalj časa. Stanku Draškovcu je odpustil po treh dneh, dasi mu je v šoli polil črnilo po novih hlačah iz vojaškega plašča. Zdaj pa je sovražil, sovražil je vso vas Mlako; in pri tem ni bil sam. Prav tako so se jezili na Mlako, ki je ležala na močvirnem svetu onkraj potoka, Blaž, Lovre, bratranec Tine in mnogo drugih fantov, s katerimi je hodil Peter ob nedeljah na potep.

Kako naj bi bil človek miren! Šolarji iz Mlake, otroci polzemljakov, bajtarjev in delavcev so v šoli govorili, da bodo oni vzeli kmetom v vasi zemljo in jo razdelili med sabo. Peter se je zbal za domače njive, posebno za tiste, ki jih je oče napravil šele zadnjo pomlad na mestu, kjer so tri leta stale vojaške barake. Sam mu je pri tej priliki vodil konje, česar noben široko-ustnež iz Mlake ne bi znal, in zdaj je imel pšenico, ki je zrastle na prvi njivi kakor za svojo.

Peter se je zaradi govoric o zemlji posvetoval z očetom prav takrat, ko je prišel v vas stric Doln. Oba sta se smejala njegovi bojazni in začela pripovedovati materi, da slišita take stvari tudi ob nedeljah v gostilni, a nihče, tudi tisti, ki bi želeli, ne verujejo, da se bo kaj takega resnično zgodilo.

»Potem bi ravno noben ne mogel živeti«, je rekel stric. »Zemlja samo takrat rodi, če ji daš vse, ne pa samo dobro voljo.«

Ne da bi Peter te besede razumel, se je nenadoma pomiril. Vendar se je odpravil k Lovretu, da sta pregledala zalogo strelnih kapic in nabojev, ki jih je Lovre prenesel v kolnico, odkar so Grahovarjevi začeli zidati hišo.

»Ali boš dal naboje, če bo treba?« je vprašal Peter Lovreta, ko sta zložila strelivo spet v lesen zaboj, ga potisnila za kole in deske v kotu in ga zadelala s slamo.

»Bom. Ampak, kje bi dobili puško?«

»Škoda, da je oče ni prinesel iz vojne. Vrgel jo je od sebe, kakor hitro jo je smel. Ampak naš sosed jo ima. Menda jo bo posodil.«

»Mlačanom ne bomo pustili, da bi prišli čez potok!«

»Pravijo, da bi nam pobrali tudi živino. Gotovo bi hoteli še Luco in Liso. Kakopak. Brez živine njive ne rode, ker ni gnoja!«

Fanta sta sedela v poltemi in se tresla od strahu, če bo treba braniti zemljo, do katere sta čutila nejasno nagnenje. Zagotovila sta si, da bosta kljub vsemu, kar se bo zgodilo, mlačanske šolarje kmalu pošteno premikastila.

»Stanka Draškovca ne bova tepla, Lovre!«

»Dobro, tega ne. Menda drži s kmeti in noče o zemlji nič slišati; doma imajo za dve kravi.«

Lovre je moral po nekakih opravih h kovaču, Peter pa je šel ob potoku in delal načrte, kako bi utrdili vas, če bi prišla sila. Mislil je na tabore, a okoli cerkve ni bilo nikakega zidu, ki bi ga mogli porabiti. Sicer pa hudega ne bo, zakaj vsi Mlačani pač niso bili istega mnenja. Posebno Stanko je govoril o šoli vedno druge stvari, o zemlji ni hotel nikdar nič slišati.

S Stankom sta bila soseda v klopi in v odmorih je pripovedoval Petru stare pravljice, kratke zgodbe, katerim se je moral vselej smejati, in lastne prigode, zaradi katerih je Peter sklenil z njim prijateljstvo. Nekoč je Stanko ujel tri miši, jih odrl in dal kuhati, da bi videl, kakšen okus bo imela juha. Miške so v loncu že vrele, ko je nesreča prinesla k ognjišču Stankovo mater. Priznati je moral, da mu je po zelo kratkem razgovoru vse skupaj vrgla na smetišče, in on je dve uri potem pomival lonce... Sklenil pa je, da bo še poskusil kuhati, ko bo mati zdoma. Nameraval je ujeti kako belouško, zakaj slišal je, da so nekoč kosci po pomoti skuhalih gada za kosilo in boljše juhe da še niso jedli...

V šoli so se zbirali Mlačani posebej v gručah, govorili o gobah, ki so jih brali preteklo leto in o denarju, ki ga bodo izkupili letos za borovnice. Stanko Draškovec je zaklical Petru:

»Na vaši Dobravi raste neverjetno jagod in skoro bodo zrele. Boš šel takrat z nami?« Peter je obljubil, šolsko leto se je zaključilo, a Stanko mu ni povedal, če so jagode že godne. Z Lovretom pa tudi Mlačanov nista pretepla. Njuno sovraštvo se je za nekaj časa poleglo, da bo pozneje planilo na dan kakor veter, ki zdivia pred nevihto čez vrtove.

Na tiste jagode pa ni pozabil ne Peter ne Stanko! Neko opoldne je prišel po Petra; Peter je vzel s seboj Aleša in krenili so na Dobravo. Trudila sta se, a tako malo jagod sta z Alešem nabrala, da je bilo Petra sram. Pred nosom so jih pobrale mlačanske ženske in še norčevale so se z njim:

»Ali bo kaj prida? Čigav pa si ti? A, po podobi te poznam, da si Petrov! -- Seveda, kmečke roke so za jagode prenerodne.«

Peter se jih je izogibal. Pri tem beganju pa je prevrnil skoro poln nabiravček jagod.

»Lahom jih je prodal!« je vzkliknil nekdo. Vsa tropa, ki se je razpršila med nizkimi borovci in obirala borovje, je pritekla. Petru so se smejali in začeli skoraj prepevati: Peter je jagode Lahom prodal. »Skoro boš bogat«, je vzkliknil Stankov brat Miha, ki ga Peter ni maral.

Aleš vsega ni prav nič razumel in je začel jokati, Peter je bil močno rdeč v lice; kmalu sta pobrala svojo posodo in se napotila domov, dasi ju je Stanko zadrževal in obljubil, da jima bo pomagal, ko bo napolnil lonec.

Peter se ni dal pogovoriti, raje je tvegaj, da zaide, ker poti ni dobro poznal, kakor da bi skupno z Mlačani bral jagode.

Veter osebnega ponižanja je znova razpihal sovraštvo v njem. Doma je silil v očeta, naj prepove Mlačanom brati jagode in suh les po delih, ki so njegova last. Oče je rekel, da bi to res mogel napraviti, a ne ljubi se mu, zakaj mlačanske babnice bi zagnale tak vrišč, da vse jagode in drugo ni toliko vredno kakor mir.

Peter pa ni bil teh misli, tudi Blaž ne, Lovre pa je povedal, da znova išče prilike, kako bi mlačanske šolarje nabunkal. Brez vzroka se jih ni mogel lotiti, saj so že itak mlačanske matere vsakokrat regljale, kadar je kdo zapodil otroke z vrtov ali jih zasačil na črešnjah.

Sovraštvo v srcih, ki so se vsake počitnice globlje navezala na zemljo, je rastlo neprestano. Vzrokov je bilo več in več...

Nedeljske popoldneve se je hodil Peter s tovariši kopat na potok Sušco, ki teče, skrivnostno in bister, v strugi polni tolmunov med lesovi pod hribi, pol ure od vasi. Časih so hodili otroci iz Dragočajne k posameznim tolmunom v gručah, ki so se po starosti razlikovale. Sedaj, ko so nastopili nemirni časi, pa so se družili ponavljalci in dečki kakor Peter, ki je dovršil komaj tretji oddelek.

»Čim več nas mora biti«, so pripovedovali večji in mislili na veliko trumo Mlačanov. »Samo steči ne smeš, če te kdo napade, potem se bo že oni zbal in zbežal.«

Nasprotje med vasmu je oživel že v dečkih, ki še niso vedeli za vzroke starih sovraštev; mislili so, da morajo zato smatrati sosede za sovražnike, ker so govorice o zemlji spet oživile, ko se je bližala žetev.

Lovre je dregnil Petra s komolcem: »Nikogar se ne bojim.« Iz žepa je privlekel pest nabojev. »Teh se bodo bali, samo poskusijo naj nas napasti!«

Peter se je razveselil, poklical Blaža, ki je tudi veroval v naboje, kakor bi ga to moglo rešiti vsega strahu. Razigrano so se napotili k potoku in k tolmunu »pri dveh hrastih«, ki je ležal na svetu Dolnovega strica, a za katerega so rekli Mlačani, da je samo zanje in Dragočajncem prepovedali, da bi se kopali v njem.

Saj je bilo še drugih tolmunov dovolj in voda je bila povsod enako mrzla, a vsak izmed teh dvanajstih dečkov, ki so tekli po stezah k tolmunu, je čutil, da njegov lastninski ponos ne dovoljuje, da bi smeli Mlačani tako govoriti.

Pri vodi se je Peter zaradi sorodstva z gospodarjem tolmunu počutil čisto na varnem. Tudi Blaža in Petra je navdajala ista misel, zakaj končno je bilo le predolgočasno, da bi samo oprezali, kje se bo prikazal kak Mlačan, da bodo zgrabili obleke in se pripravili na boj ali na beg.

Blaž je predlagal in začeli so graditi jez čez potok. Prinašali so debelo kamenje, trgali z bregov ruše, zlagali drugo na drugo in voda je začela

naraščati. Poskusili so plavati, nihče iz dvanajstorce ni bil tega več in pogosto so požirali vodo, ki je bila radi gradnje jezu čisto motna.

»Halo«, je vpil Blaž. »Vsi na breg, da se voda očisti, potem bomo plavali!«

Nihče se ni zmenil za to. Peter pa bi rad videl, da bi brata ubogali, saj bi tako zrasla njegova vrednost; pomignil je Lovretu, govoril tiho z njim in Blažem in spet je začel Blaž klicati:

»Hej! Tine, France, Janez, Jože in drugi! Lovre ima naboj! Streljali bomo!«

Vsi so poznali to zabavo, ko so nametali v ogenj ostrih nabojev in potem v kritjih z zamirajočimi srci čakali, kdaj bo počil zadnji.

Truma nagih fantov, samo s predpasniki preko ledij, se je zapodila na breg, v neki roki so se znašle vžigalice, nekdo je kriknil, naj gredo po drva in kmalu so prinašali od vseh strani naročja suhih vej, ki so bile nad vse priprave, da takoj napravijo velik ogenj.

Čez nekoliko minut se je motal dim skozi veje dveh velikih smrek, med katerimi so zakurili. Goli dečki so stali v krogu in se posvetovali, kdo bo vrgel naboj v ogenj, kar je bilo važno opravilo.

»Polovico jih bom jaz«, je rekel Lovre. »Moji so!« Vsem je bilo prav in določili so, naj vrže ostale Blaž, ki si je zmisлил to zabavo. Razdelila sta naboje, vsak pet, obstala pri ognju, ostali pa so se umaknili nekoliko korakov, čeprav bi se morali skriti za robove struge ali kamorkoli. Na vsak način so hoteli videti, kako bosta vrgla Lovre in Blaž naboje v žerjavico, zakaj dosti-krat se je kdo zbal, zagnal vse skupaj proč in zbežal. Blaž je štel: »Ena, dva, tri.«

»Ogenj!«, sta vzkliknila, previdno vrgla naboje med plamene in stekla, kar so jima dale noge.

V trenutku so izginile vse glave v strugi. Peter je tičal skoro pri vodi in drhtel od hladu in pričakovanja.

»Eden«, so vzkliknili hkrati, ko je počilo prvič. Zdaj so se dvignile glave iz za roba; šteli so poke, ki so se vrstili v kratkih, nepravilnih presledkih.

Čakali so, da bi počilo desetič, kar zašepeče Peter: »Mlačani!«

Dvanajst parov oči se je ozrlo in videli so, da ob potoku prodirajo po ozki stezi šolarji iz Mlake.

»Petnajst jih je«, je vzdihnil Lovre, »in jaz nimam nobenega naboja več.«

»Kdo je streljal?« so izpraševali.

»Skrijte se!« so jim klicali Petrovi tovariši. »Naboji so še v ognju.« Ko pa so zvedeli, da se samo en naboj še ni razletel, so se pomilovalno nasmehnili boječnežem, češ, kako morejo misliti, da bo naboj še počil, če je že skoro četrt ure v žerjavici.

Približali so se ognju; tu in tam se je sukljal iz ogorka plamenček, sicer pa je bila žerjavica vsa razmetana in pomešana z očrnelimi, zvitimimi obodi medenih nabojev. Krogel ni bilo nikjer.

Med Mlačani sta bila Stanko Draškovec in Črnajev Vinko, ki ga je Peter dobro poznal, saj je njegova sestra časih služila pri Petrovih. Od teh ljudi mu menda ni pretila nobena nevarnost. Črnajev je zapazil naboj, ki je odpovedal, vzel palico in zgrebel nanj kupček žerjavice. Takoj se je dvignil iz kupčka plamen, v naslednjem trenutku pa je počilo in Stankov brat Miha je obupno zakričal: »Aaa, mene je!«

Prestrašeno je gledal roko; izpod rokava mu je počasi pricurila kri in Miha je začel jokati, Stanko pa je gledal zdaj v Mlačane zdaj v druge, kakor bi ne razumel ničesar.

Nekaj časa so bili vsi presenečeni, nato pa so začeli Mlačani kričati, da so Dragočajnci krivi tega in da se bodo že drugod pogovorili, zakaj počenjajo stvari, ki so celo po zakonu prepovedane.

Stanko se je otresel strahu in zdaj je jezikal, da je bilo Petru kar nerodno. Seveda je bila nesreča, a kriv je bil pač Miha sam.

Besede so postajale vedno ostrejše, Peter in Lovre sta šla s kolikor mogoče malomarnim obrazom k tolmunu po obleke. Prav, ko je Peter pogledal, če so srajca, hlače in telovnik na mestu, je nekdo zavpil: »Hura«. Peter je pograbil obleko, ne da bi se ozrl, a v tistem trenutku ga je od zadaj zgrabilo dvoje rok in ga treščilo z obleko vred v tolmun...

Čez pol ure je Peter sedel z Lovretom na peči pri Lovretovi sorodnici v Mlaki...

Nihče ni vedel, kako se je vsa stvar zgodila. Petru ni bilo čisto jasno, kako je požiral v tolmunu vodo, kako ga je prevzemala misel, da ne sme izpustiti obleke iz rok in kako je končno zlezel iz potoka ter se pognal v gozd. V blaznem strahu je tekel proti vasi; za nekim grmom je srečal Lovreta, ki je nehal ovijati obleko in bil pripravljen na beg, če bo treba. Skoro solze so jima prišle v oči, ko sta se spogledala... Pomagala sta drug drugemu oviti obleko in jo obleči; napotila sta se k Lovretovi teti, stari samki, ki je živela v koči na koncu Mlake; nič ji nista povedala, kaj se jima je pripetilo.

»Kopala sva se, pa naju zebe. Ali se moreva pogreti?« je vprašal Lovre kratkovidno staro žensko.

»Seveda, le prehladi se, paglavec«, je mrmrala teta, jima velela na peč ter jima prinesla takoj suhih hrušk in odejo.

»Takoj pod odejo! Za vedno sta lahko nesrečna, če se ne spotita!« Odšla je v kuhinjo, da bi skuhalo lipovega čaja, fanta pa sta tiho zlezla pod odejo v čudnem občutku, da zunaj sije julijsko sonce...

Zagledala sta se v sliko nad vrati. Kazala je, kako se pečejo duše v vicah na vročem ognju.

»Vse Mlačane bi poslal tjale«, je rekel Peter in grdo gledal.

»Ali veš, kdo je mene vrgel v vodo? Tebe je Černajev!«

»Oo«, je vzdihnil Peter. »In njegova sestra je služila pri nas, njegova mati pride časih k nam in ga tako zagovarja.«

»In Stanko Draškovec se je smejal, ko si lezel iz vode!«

»Tako?« Peter se je zgrozil nad sovraštvom, ki mu je napolnilo srce. Vendar, Stanku bi še prizanesel, če se bosta kdaj srečala.

»Do smrti ne pozabim Černajevemu! Nekoč, ko bo bolan, da se še ganiti ne bo mogel, ga bom poiskal in pretepel.«

V Petru je zaživela želja po maščevanju, kakor je doslej še ni poznal. Želel je, da ogenj uniči Mlako, da jo razdene potres, da jo napadejo Turki in pokoljejo vse ljudi...

Lovre mu je pritrjeval, polagoma sta utihnili in ko je teta prišla gledat, kako in kaj, sta spala in krepko vlekla vase vonj po sparjeni obleki, ki je napolnil vso izbo.

Zdaj pa zdaj sta se v spanju nemirno zganila in zastokala...

Dogodek, ki se je pripetil »pri dveh hrastih«, je do skrajnosti razburil mlačanske matere, še bolj pa Petrove tovariše, ki so sklenili, da bodo Mlačanom to reč pošteno plačali.

V nedeljo so hodili dečki cele fare k deveti maši. Župnik jih je po opraviilu nekoliko zadržal in iz cerkve so se pomikali v dveh gručah: v prvi so bili Mlačani, v drugi Peter in tovariši. Besede so letele sem in tja, postajale so zasmehljive in boleče, da so večale jezo na obeh straneh. Gruči sta se zdaj oddaljili, zdaj približali, samo da drug drugemu pokažejo pogum. Marsikdo se je sklonil, zagrabil pest prahu in ga presipal iz roke v roko. Drugi so iskali pripravnega kamenja, ga lučali čez travnik in pri tem gledali, da niso bili nikdar praznih rok.

Vznemirjeni so prišli na križpot, kjer bi morali vsak na svojo stran. Mlačani preko travnikov, oni iz Dragočajne po cesti.

Draškovec Miha se je korak oddaljil od Mlačanov. Takoj so mu zaklicali: »Sem pojdi, če ne te bodo še ubili. Enkrat so že poskušali.« Stanko Draškovec je bil kar neznan. Očito je težkal kamen v roki.

»Sam je bil kriv«, je rekel Dolnov Tine. »Tisti svet je naš in vam ni bilo treba hoditi blizu.«

»Seveda, vi kmetje bi radi imeli vso zemljo zase!«

»Vi pa hočete brez dela živeti in kradete po polju in gozdu!«

»Še enkrat reci!«

»Stokrat, če hočeš!«

»Po njih!« je zavpil Lovre. Vsak je zgrabil, kar je mogel, koprivo ali poleno. Mlačani so stekli in se razleteli. Peter je prvi trenutek obstal, nato pa se je pognal za drugimi, metal na slepo kamenje in nenadoma naletel na nekoga, ga udaril s kamnom po rami, da se je oni v hipu obrnil in Peter je videl, da je Stanko.

Srd je gledal obema iz oči; Peter je opazil, da ni v sivih očeh šolskega sosedu nobene prizanesljivosti. Spoznala sta težo sovraštva, zapihala in se začela biti s pestmi, čisto slepa za vse, kar sta kdaj imela skupnega. Peter je udarjal na vso moč, postrani pogledal po travniku in videl, da vsak Dragočajnec pretepa svojega Mlačana. Pomislil je, kam naj pobegne, če bo Stanko močnejši, a začudil se je, ko je prijetno in zmagoslavno občutil, da so Stankovi udarci vse šibkejši. Skoro so ponehali, Peter pa ga je še držal za roko, v kateri je imel molitvenik, in ga tolkel po nadlahtnici. Pod pestjo je občutil, kako drobna in shujšana je ta roka.

Ko je Peter spet pogledal Stanka v oči, ni videl v njih več poguma, ampak strah; v kotih pri nosu so se mu nabirale solze. Še ga je stresel za roko in užival občutek, da je močnejši, a njegovo sovraštvo, za katerega je v družbi tovarišev mislil, da je neminljivo, je plahnelo. Čisto poredko je udarjal po tej šibki roki. Stanku so tekale solze po licih; stisnil je zobe, da ne bi jokal. Spogledala sta se, Petru se je že smilil, a moral ga je tepsti, moral ga je ... zaradi zemlje, zaradi žalitev in smeha v nedeljo ... Kakor bi neznan človek v njem vihtel roko! Vendar so bili udarci vse bolj rahli, nato pa se je naredil, kakor da mu je pošla moč. Na srečo je Stanko močno potegnili, iztrgal svojo roko z molitvenikom iz njegove in se zvalil v travo. Peter bi sedaj moral skočiti nadenj, a pustil je, da se je Stanko pobral in stekel. Na videz se je pognal za njim, toda vedno bolj počasi je stopal in slednjič obstal ...

Boj se je končal. Tovariši so se zbirali. Nadrobno so pripovedovali svoja junaštva, kazali odrgnjene členke in praske na licih, katere da so strašno maščevali.

Peter pa je bil čisto tiho. V njegovem srcu je bilo nekaj tako prazno. Mučilo ga je, da ni storil toliko kot drugi in žal mu je bilo, da se je moral spoprijeti prav s Stankom.

Občutil je, kako lahko je sovražiti, ko si v tovarišiji, in kako težko je človeku v trenutku, ko mora pokazati sovraštvo tistemu, ki mu prav za prav ni storil krivice ... Molčal je in hudo mu je bilo ...

(Dalje)

STENDHAL

B. BORKO

V letih, ko je Velika revolucija razmajala temelje starega reda in povzročila po vsej Evropi poplah v vodilnih plasteh, v množicah meščanstva in delovnega ljudstva pa nove, drzne sanje in nadeje, so že živeli vsi večji pisatelji, ki so nekaj desetletij pozneje umetniško izkoriščali življenjsko razkvašenost revolucije in njeno napoleonsko preobrazbo. Albert Thibaudet združuje v »generacijo l. 1820« pisatelje, ki so bili stari toliko kot stoletje, morda deset let manj ali več: Musseta (1810), Lamartina (1790), Balzaca (1799) in druge. Njihova značilna dela nastajajo v letih 1820—1850. Šele v tem razdobju oplajajo francosko literaturo izkušenosti rodov, ki jim je vihar revolucije pel uspavanke ali so se jim v deške igre vpletali odmevi Napoleonovih zmag in porazov. Tem »enfants du siècle«, kakor bi jih imenovali po naslovu izpovedne knjige Alfreda de Musseta,* je bila po neki nujnosti, ki jo določajo perspektivni zakoni zgodovinskega dogajanja, dana tista bojovita vloga, o kateri pravi Sainte-Beuve v svoji študiji o samotnem spremljevalcu tega rodu Stendhalu: »Après les grandes guerres européennes de conquête et d'invasion, vinrent les guerres de plume et les luttes de parole pour les systèmes.« Eden teh značilnih sporov in besednih bojev se je sukal okrog programa klasicizma in romanticizma. V slovstvenih bitkah pa si niso stali nasproti toliko predstavitelji stare in nove smeri, kolikor družba in umetniška avant-garda mladega rodu. Šlo je za več kakor za samo literaturo: novotarski umotvori so pomikali s seboj cel sistem socialnega in duhovnega reda. Poleg tega se je pod nedoločenimi slovstvenimi gesli in spornimi programi sproščalo stremenje nove generacije po takih slovstvenih oblikah in idejah, ki bodo v skladu z njeno življenjsko izkušnostjo. Prav za prav ni bila nikdar nobena zahteva naravnejša od te. Novo pokolenje je čutilo, da ima svoj poseben odnos do sveta, zato je hotelo po svoje izraziti in umetniško prečistiti vso tisto obilno snov doživetij, domislekov in sanj, ki se je nakopičila v mladih dušah takrat, ko so vzori Velike revolucije prehajali v epopejo Napoleonovih pustolovstev in ko je tudi le-ta izginjala v preteklosti.

Generacija, ki ji je ta doba izročila svojo dediščino, ni bila — kakor nobena druga — enobrazna, tem bolj, ker je močno spoštovala tisti »moi haïssable«, ki ga je nekoč Pascal preganjal z logiko svojega krščanskega kolektivizma. Če iščemo skupnih čustvenih in moralnih potez te generacije, najdemo takoj na prvih straneh Mussetove melanholične izpovedi podobo njene usode: »Med vojnami Cesarstva, medtem ko so bili možje in bratje na Nemškem, so nemirne matere porajale ognjevito, blede in nervozno pokolenje. Tisoči otrok, ki so bili spočeti med dvema bitkama in vzgojeni v zavodih ob ropotu vojaških bobnov, so se srečavali s temnimi pogledi in poskušali svoje slabotne mišice. Kdaj pa kdaj so se pojavili njihovi okrvavljeni očetje, jih dvignili na svoje z zlatom nališpane prsi, potlej pa jih zopet postavili na tla in zajahali konje. — En sam človek je takrat živel v Evropi, ostala bitja so si morala polniti pljuča z zrakom, ki ga je on izdihal. Fran-

* »La Confession d'un enfant du siècle.«

cija je bila morala sleherni leto podariti temu človeku tri sto tisoč mladih mož; bil je davek, ki so ga plačevali Cezarju, in če ni imel za seboj te črede, ni mogel na pot za svojo srečo. To je bilo spremstvo, ki mu ga je bilo treba, da je mogel prehoditi svet in potlej pasti pod vrbo žalujko v majhni dolini pustega otoka. — Nikdar ni bilo toliko noči brez spanja, kakor v času tega človeka; nikdar ni stalo na okopih mest toliko obupanih mater in nikdar se ni zgrinjalo okrog onih, ki so govorili o smrti, toliko molčanja. In vendar, nikdar ni bilo v srcih toliko radosti, toliko življenja, toliko bojnih trobent. Nikdar ni sijalo tako čisto sonce, kakor je sušilo to kri. Rekli so, da ga je bog ustvaril za tega človeka in imenovali so ga njegovo sonce od Slavkova... Sama smrt je bila takrat lepa, velika in mogočna v svojem zadimljenem škrlatu; bila je tolikaj podobna upanju in kosila je tako zeleno klasje, da je postala nekam mlada in da ni nihče več veroval v starost...»

Take sence so ležale v dušah mladih ljudi, ki so rastle s stoletjem in spreminjale svojo življenjsko izkušnost v novo poezijo in v nove privide človeške usode. Medtem ko je ta izkušnost dobila pri Mussetu, Lamartinu, de Vignyju melanholične tone, opazimo ob strani tega rodu spremljevalca z mefistofelsko krinko egotista, dvomljivca, ki s svojim ironičnim posmehom prekaša starega mojstra Montaigna; človeka, ki jemlje življenje kot eksperiment in se ne mara odreči nobenemu njegovemu gibu zaradi načel in predsodkov; pisatelja, ki skuša z analizo razložiti družbo svojega časa in prodreti k zadnjim žvncem človeškega dejanja in nehanja. Ta mož se skriva pod mnogimi psevdonimi, izmed katerih mu je najljubši *Stendhal*, in umrje skoraj neznan. Če je mogel ob koncu doživeti zadoščenje, da se je sam Balzac v »Revue Parisienne« navdušil za njegov roman »Chartreuse de Parme«, mu je črv spoznanja razgrizel tudi to veselje, saj so po smrti našli med njegovimi papirji dokaz, da je moral dati ali posoditi precejšnjo vsoto mojstru Balzacu, ki je bil »tako plačan za svojo hvalo: denarna usluga za uslugo samoljubju« (Sainte-Beuve).

Ta pisatelj je bil eden najbolj samoraslih ljudi, kar so jih odzibali sunki Velike revolucije in pognali kvišku žarki Napoleonovega sonca. V nasprotju s feminilno občutljivostjo Alfreda de Musseta je Stendhal kazal moško zaznavnost, glad po spoznanjih in doživetjih, vero v srečo in v energijo in simpatije za pustolovstva. Ni se štel med plast bledih in šibkih v generaciji, ki je smela mrziti Napoleona, morda zato, ker je Samozvanec izdal in užalil njeno ljubezen; kot njegov starejši spremljevalec je vnašal v slovstvo tega pokolenja izrazite napoleonske elemente, ki jih ne odkrivamo samo v karakterjih oseb, v njih idejah in dejanjih, marveč tudi v samem slogu Stendhalove proze.

Henri Beyle, kakor se je imenoval ta potomec stare meščanske rodbine iz Grenobla, je bil star šest let, ko je izbruhnil veliki prevrat v Parizu. V generaciji pisateljev, ki so vtisnili značaj rodovitnemu tretjemu desetletju devetnajstega stoletja, se torej ni mogel šteti po letih, bil pa je najbogatejši po svoji življenjski izkušnosti in zato morda najizrazitejši »junak njenega časa«. Njegov življenjepis nima grandseignerskega stila kakšnega Chateaubrianda; njegova duševnost se ni nikdar lomila na razpotju med dvema svetovoma. Henri Beyle je bil pravi tip novega človeka, ki se ne ozira nazaj drugače kakor z ironijo in ki ne piše otožnih meditacij na pokopališčih ali na razvalinah. Že kot deček je kazal, da mu je prikupno vse, kar moti stari meščanski red v hiši in kot študent v Parizu, kjer je bolj užival življenje

kakor pa listal po učnih knjigah, je po 18. Brumairu sanjaril samo o junaških dejanjih, o velikih bitkah, prav kakor njegov Fabrizio del Dongo iz »Parmske kartuzije«. Kot osemnajstletni mladenič je spremljal svojega sorodnika Daruja z generalnim štabom v Italijo, ki mu je bila že prej obljubljena dežela, o kateri je sanjaril nad Dantejem in Petrarco; tu je prisostvoval bitki pri Marengu in se tolikaj navdušil za vojne pohode, da je stopil med častnike Napoleonove vojske. Kot dvajsetletni mladenič je z nenasičenim srcem mladostnika in s sanjavim pogledom romantika proučeval Italijo, živel med »slavo sedanjosti in veličino preteklosti«. Ostril je oči in okus ob ostankih stare arhitekture, ki jim je italijanski pejzaž dajal prelesten okvir. Vzgaljal se je pred slikami in kipi mojstrov tega naroda, čigar čut za lepoto in življenjska stvarnost sta v njegovih očeh prekašali vse, kar je odkrival in čislal v Francozih. Na teh prvih poteh po Italiji se je razvnela tista Beylova ljubezen, ki ga ni poslej nikdar zapustila in ki o nji pričuje celo njegov nagrobni spomenik: »patrie d'élection« mu je postala dražja od Francije, zapustila je v njegovem delu vidnejšo sled kakor prava domovina. Duhovni profil tega estetsko doživljajočega vojaka Napoleonove vojske dobi popolnejše poteze, če dodamo strastnemu zanimanju za upodabljačo umetnost še strastnejše uživanje glasbe. »Koliko milj bi bil prehodil peš«, pravi na nekem mestu, »in za koliko dni bi se dal zapreti v ječo, samo da bi bil mogel čuti 'Don Juana' ali 'Matrimonio segreto'! Zares ne vem, za katero drugo reč bi bil zmožen tolikega napora.«

V službi Napoleonove vojske in uprave je prepotoval dobršen kos Evrope in se udeležil pohoda v Rusijo, doživljajoč otožnost ruske krajine z enako zvedavostjo kakor panične prizore na umiku premagane vojske. Njegovo nadaljnje življenje je treba razdeliti ne toliko po menjavi poklicev (postal je celo konzul restavracijskega režima), kolikor po mestih, v katerih je živel, in po ženah, ki so nasičevale njegovo donhuansko zvedavost, v kateri je bilo več byronovske ironije, kakor pa Chateaubriandove romantične otožnosti. V pariških salonih, v italijanskih krčmah, v ložah milanske Scale, med damami iz »boljše« in nižje družbe je venomer iskal hrane svoji čutnosti in svojemu nič manj lačnemu duhu, ki ga je opajala v enaki meri polnost duševnega spoznanja kakor polnost čutnega doživljanja. Čeprav je bil med prvimi, ki so teoretično zagovarjali bojna gesla romantizma, se ni držal ne v stilu svojih del in ne v fasoni svoje osebnosti romantičnega okusa; kot človek in kot pisatelj je hodil svoja pota in če je bil »izraz svojega časa, ni nikakor izražal družbe svojega časa« (Thibaudet). Po krivdi svoje egoistične narave in posebnega okusa, ki se ni mogel ujemati z dobo, v kateri je živel, je Beyle ostal vse življenje sam in samotен, najsi se je še tolikaj gibal v družbi; toda ne pozabimo: njegova osamljenost nima znakov romantičnega ubega iz realnosti, marveč je potekla iz večjega in strastnejšega odnosa do življenja, do stvarnosti in resničnosti. V njem je tičal človek *condottierskega* tipa, majhen Napoleon, ki pa ni več mogel brezobzirno po svoji poti; v tem utegne biti psihoanalitični zapletljaj njegove osebnosti in ključ k umevanju njegovega dela. Prav zaradi svoje »neuglajenosti«, svojih izrazito fizičnih lastnosti, ki jih ni maral sublimirati in ki je o njih dejal: »je me *soumets à mes défauts*«, dalje zavoljo svojega stremljenja po dojetju in hladni razčlembi življenjske stvarnosti, je ostal osamljen med umetniki čustev in sanj, izpovedovalci apriornih idej, kakor so bili Musset, Lamartine in drugi. Hotel je biti človek brez predsodkov, »nikomur pokoren in nikomur

gospodar«. Ni potreboval za življenje omam, nikdar se ni tolažil s smrtjo; če se je bal starosti, ki ga je jela zgodaj nadležno krhati, je to samo nov dokaz Stendhalovega vitalizma. Kakor ie v prvih poglavjih svoje »Parske kartuzije« prikazal bitko pri Waterloo z zrelišča preprostega vojaka, ki doživlja samo posamezne prizore in ne more nikjer dogledati celotnega dogajanja, je skušal vse človeško dejanje in nehanje razčlenjati v posamezne dele, v igro strasti, afektov, volje, poželenj, čustev, misli in slehern teh delov je imel smisel v samem sebi, ne glede na kakršno koli vzročno povezanost. Prav ta metoda je napravila iz njega enega največjih analitikov, kar jih opažamo v romanu devetnajstega stoletja in v tem je bil blizu sodobnim psihološkim metodam. Tak pisatelj je bil mogoč samo po Veliki revoluciji in vseh njenih preobrazbah in če ni bil umevan v svoji dobi, ni to dokaz, da bi ne predstavljal novega duha, ki je nastajal med protislovji tega časa.

V resnici je bilo neumevanje najzvestejša senca vseh literarnih vzponov tega napoleonskega vojščaka in konzula restavracijske dobe. Malce čudaški človek je bil posebej tudi v literaturi. Mož, ki je bil poln samodopadenja, je utegnil hlepiti po slavi, vzlic temu se je skrival pod dva in dvajset psevdonimov in šifer. Njegova prva knjiga »Vies de Haydn, Mozart et Métaastase« je bila plagiat, tudi v nadaljnjih (»Histoire de la peinture en Italie«, »Rome, Naples et Florence«, »De l'amour«) ni kazal posebno razvitega čuta za literarno lastnino, ali pa si je pomagal z mnogimi citati. Izmed navedenih je knjiga »De l'amour« najzanimivejša in najbolj beylovska med dotedanjimi spisi: Thibaudet jo dobro označuje, ko pravi, da jo je mogoče samo enkrat prebrati do kraja, vendar odkrije bralec kakih štirideset strani, h katerim se vrača vedno znova. V drugem predgovoru tej knjigi pravi Stendhal: »Pisal sem samo za sto bralcev, in samo tem nesrečnim, ljubeznivim, očarljivim bitjem, ki niso nič hinavska in nič moralna, sem hotel ugajati; ne vem, če poznam eno ali dve.« Ta malce ironična opazka se mu je maščevala: od l. 1822 do 1833 so prodali komaj sedemnajst izvodov njegove esejске knjige. Tudi usoda nadaljnjih Stendhalovih spisov ni bila dokaj boljša, če izvememo »Promenades dans Rome«, ki so jo ljudje kupovali kot cicerona. Oba velika romana »Le Rouge et le Noir« in »Chartreuse de Parme« sta obležala v skladišču. Tolažila ga je misel, da bo čitan okrog l. 1880, v čemer se ni uštel, zakaj že prej ga je bil visoko povzdignil ideolog slovstvenega pozitivizma Taine, ki je proglašal za kvalitete to, kar je motilo Hugoja in celo Sainte-Beuva: njegovo hladno analizo, suhi, brezbarvni slog, njegovo nespiritualistično psihologijo. Beylovo delo je poveličeval Zola in Bourget je pisal o avtorju »Rdečega in črnega« kot o očetu kosmopolitizma in psihološke analize. Tolstoj je videl v obeh Beylovih poglavitnih romanih »dve brezprimerni mojstrovini« in je dejal v zvezi s prvimi poglavji »Parske kartuzije: »V vsem, kar vem o vojni, je bil moj prvi učitelj Stendhal.« Tako je nekdanji član francoske armade, ki je gledal z okoliškega brda požar Moskve, duhovno oplodil največjega epika leta dvanajstega, avtorja »Vojne in miru«.

Stendhalova slava je rastla v dvajseto stoletje. Medtem so iz arhivov v Grenoblu, ki jim je pripadla zapuščina tega rojaka, izkopavali vedno več gradiva za spoznavanje pisatelja, ki je postal velika moda in potegnil za seboj tudi čredo literarnih snobov v Franciji in v drugih evropskih deželah. Iz debelih, težko čitljivih rokopisov so stendhalisti izločili nekatere neob-

javljene leposlovne in esejске proizvode, nabrali pa so tudi obilo korespondence, ki je v marsičem zaokročila in poglobila človeški in umetniški profil pisatelja »Parnske kartuzije«. (»Correspondance inédite«, 1855, »Lettres intimes«, 1892, »Journal de Stendhal«, »Souvenirs d'égotisme«.) Izmed neobjavljenih leposlovnih del so stendhalisti poslali v svet med drugim avtobiografski spis »Vie de Henri Brulard«, romana »Lamiel« in »Lucien Leuwen«, med esejskimi deli pa je vzbudil največ zanimanja nedovršen poizkus Napoleonove biografije, poizkus, značilen tudi za mojstra, gledanega skozi temperament učenca.

Ta odkritja niso samo koristila življenjepiscu in pomnožila števila raziskovalcev, ki so se gredli v Stendhalovi pozni slavi in živeli od njegovih papirjev, marveč so tudi razširila kult Beyla, ki je segal preko raziskavanj k določenemu estetskemu, etičnemu in filozofskemu gledanju. Pristaši gibanja, ki si je snovalo klube, so se imenovali beylisti in njih diskusije so se sukale okrog vprašanja, kakšno stališče bi zavzel Henri Beyle v določenih problemih. Med stendhalisti, temi črvi, ki so gomazeli v Stendhalovi ostalini kakor v starem siru, in med beylisti, pristaši in oboževalci Stendhalove osebnosti in dela, so nastajali in včasih še nastajajo spori in spoprijemi, od katerih samo narašča literatura o pisatelju »Parnske kartuzije«.

V Stendhalovem celotnem delu je že mnogo mrtvega. Knjige o slikarstvu, glasbi in Italiji so pestra zmes načitanosti in doživljanja. Iz njih so ostali užiti zgolj posamezni odlomki, ki so jih nekateri (prim. Arthur Schurig: Stendhal, »Gedanken, Meinungen Geschichten«) zbrali v aforistično in črtnično zasnovano knjigo, izvleček, ki v njem še žive Stendhalov bistri duh, estetski čut, močno sprejemljivi okus in suh, veder dovtip. Skozi velik del tega spisa zaznavamo silhuete italijanske pokrajine, otožne obrise razvalin in ostanke starih grobov, ki se zde najlepši pod zamračenim nebom, ali ob jesenskih in zimskih sončnih zahodih, ko prihaja do besede Stendhalov »veliki umetnik« — podnebje, ki razdeljuje skozi zrak luč in senco, linije in odtenke, barve in razpoloženja. Ne tu in ne v romanih ali novelah ne najdemo darežljivejšega lirizma, kakor ga je mogoče zaupati dvem, trem potezam, nekolikim skromnim vrsticam. In vendar je končni učinek te proze lirična opojnost od pokrajine, ljudi in prividov, ki se pleto med stvarnostjo in sanjo. Vsa Stendhalova Italija, pa naj gre za ostanke starega Rima in grobnic ob Appijski cesti, ali za noblesni barok Milana, mesta, ki si ga je bil Stendhal izvolil za svojo domovino, vsa ta Italija je otipljivo beylovska, kar pa ne pomeni, da je ne bi bilo moči spoznati skozi mavrično tančico njegove ljubezni in neusahljivega navdušenja. Italijanski zrak je zanj takšen, da se mu zdi, kakor da samo v njem diha iz polnega. O Milanu je nekoč zapisal: »Ko sem z Milančani in ko govorim po milanski, pozabljam, da so ljudje hudobni, in vsa hudobna stran moje duše se za hip uspava.« Lo Duca pravi (Meridiano di Roma, 18. junija 1939), da za Stendhala »l'italianatà è piu d'una cultura, d'un'avventura, d'un caso: è un istinto. Egli ritrova in lui qualità che dovrebbero distinguere l'Italiano: sobrietà e passionalità, coraggio e misura, intelligenza e furbizia.«

Svoj prvi roman »Armance« je spisal Stendhal kot štiri in štiridesetleten mož. Njegov junak Octave de Malivert pomeni prvi rahel poskus avtoportreta; v njem se že kaže večja roka nežnega analitika in simpatije do energične močatosti, do racionalizma, ki ne izdaja srca, do duševne objektivnosti, ki jo najbolj označuje simpatija do vsega eksaktnega in do mate-

matičnih ved. Prav kakor Beyle, se tudi njegov Octave zavzema za čast in za tradicije svoje meščanske rodbine, ne da bi sprejemal njene ideje. Ljubezenski zapletljaji imajo dobro domišljeno psihološko ozadje in ženski značaji že kažejo v smer junakinj Stendhalovih dveh velikih romanov. V »Le Rouge et le Noir« je dosegel ta počasni in previdni avtor višinsko točko svoje poti in izpovedal skozi osrednjo osebo te epične stvaritve, Julienu Sorela, svoje najdrznejše misli, hotenja in sanje. Pojavil se je nov pisatelj generacije, ki se je nasesala mleka pri volkulji Revoluciji in dobila od njega levje zobe, volčji pohlep, trudoma brzdano silo. »Armance« je dal pisatelj spodnji naslov: »Quelques Scènes d'un salon en 1827« in se tako predstavil v nekam preskromni vlogi kronista. Tudi v »Le Rouge et le Noir« je hotel ostati kronist, zato je zapisal pod naslov »Cronique de 1830«. To pa ni več kronika ožjega kroga: je to podoba Francije, kakršna je živela v mladi plasti pogumnih ljudi, ki so črpali iz izkušenosti viharjih desetletij. Pariz in provinca, dva vrelca neugnanega križanja, večnega krogotoka in trajne obnove vsega, kar je francosko, se odražata v osebi Julienu Sorela, ki mu je dal pisatelj dobršen del lastne duše in z njo skrite zaklade osebnih izkušenj. Zločin in kazen mečeta svoje sence na dejanje, ki je po svoji dinamiki in svojih psiholoških globinah bliže našemu času, kakor je moglo biti površno uspavanim platem francoske družbe za časa restavracije. Kultu človeškega jaz in čaščenju energije se pridružuje pristna stendhalijanska metoda analize, eksperimentalno opazovanje strasti kot motoričnih sil človeške duševnosti.

Ni še bil čas, da bi mogel Stendhal uspeti z delom, ki je bilo problematično v vsej svoji miselni zasnovi in tudi po slogu nasprotno okusu časa, ki je zahteval dekoracij, barv, patosa in oratorskih gest. Vsega tega ni bilo v Stendhalovi prozi. Tudi naslednji roman »La Chartreuse de Parme«, čigar stoletnica sovпада s stopetdesetletnico Velike revolucije,* ni mogel vzbuditi večje pozornosti, kakor je bila zvedavost nekaterih literarnih krožkov in posameznih oseb. Sainte-Beuve je prvi v obsežnem prikazu orisal njegove hibe in pri tem nekam sramežljivo priznal vrline, ki jih vidi zlasti v začetnih poglavjih. Vzlic vsej skepsi sodobnikov je ta »italijanska kronika« Henrija Beyla doživela nekoliko mogočnih sprejemov pod slavaloki pozitivistične in sodobne kritike. Nihče ne bo prikrival kompozicijskih hib romana, ki je marsikje nepregleden in preobtežen s podrobnostmi, z epizodnimi prizori in postranskimi osebami. Toda nosilni stebri njegovega dogajanja imajo marmorno trajnost in neminljivi blesk. Pritrditi moramo že navedenemu Lo Duci, ki vzklika ob stoletnici izida »Parmske kartuzije«: »Nulla di più italiano nella letteratura francese, della «Chartreuse de Parme». Prav to je eden izmed globljih vzrokov, da knjiga v svoji dobi ni mogla doseči zaželenega učinka v Franciji, ki je mogla — kakor Sainte-Beuve — očitati Stendhalu, da sta značilnost karakterjev in morala junakov tuji francoskemu okusu. Latinski duh stoji tu pred dvema svojima antitezama, ki ju je mogel združiti v svojem pronicavem duhu samo tako napoleonski človek, kakor je bil Henri Beyle. »Parmska kartuzija« je epos politično prelomne dobe, ko prehaja Italija trudoma, z mnogimi reakcionarnimi krči v liberalno družbo devetnajstega stoletja. Zdi se nam, da prisostvujemo rojstvu tega veka,

* Glej slovensko izdajo: Stendhal, Parmska kartuzija. Poslovenil Oton Župančič. Ljubljana, založba »Hram« 1938.

ki se ni začel in ne končal po računu časovnega štetja, marveč po vklopu in izklopu socioloških sil, ki tvorijo njegovo razvojno dinamiko. Prebujenje nacionalne Italije se izravna z umiranjem stare družbe, za katero ima condotiersko razpoloženi demokrat Beyle toliko umevanja, kolikor ironije. Vrh tega se že kažejo bliskavice novega socialnega reda in sam abbate Blanes, astrolog in tihi upornik, vidi »kako prihajajo čudni viharji; morda v petdesetih letih svet ne bo več maral brezdelcev«. Potomec stare aristokratske rodbine Fabrizio del Dongo, ki ga lahko obenem z grofco Gino Pietranero, poznejšo vojvodinjo di Sanseverina, označimo za osrednjo osebnost vsega dogajanja, čuti v svoji duši, kako se sprošča teže rodu in kako izgublja notranje vezi s starim svetom, ne da bi se hotel odpovedati dekorativni kulisariji in zdaj nevarni, zdaj igrivi komediji obdajajoče ga družbe. Le-to predstavljata med tolikimi značilnimi karakterji grof Mosca in smešni parmski knez Ernest IV., ki se venomer boji liberalnih prekucuhov in uganja do neodgovornosti podla preventivna nasilja. Avstrijski absolutizem, ki drži v pesti Lombardijo in odmirajoči despotizem italijanskih kneževin sta orisana v tem romanu z realističnimi podobami na romantičnem ozadju, in preko vsega eposa padajo poslednji plameni napoleonskega ognja, ki je mogel tolikaj vneti Fabrizijevo mlado srce. Čeprav Stendhal uživa v slikanju italijanskih razmer in značajev, posnetih po zadnjih vzorih renesančnega, t. j. borgejskega in medicijskega političnega in družbenega stila, čeprav je torej v tem svojem romanu »italianissimo«, vendar čutimo, kaj prinaša v zatohli svet absolutizma vizija revolucijskih ognjev v Parizu in mladi dih Francije, neuničljive v svoji slavi, svojem humanizmu in svojem narodnem geniju.

Vse ostalo, kar je izšlo za Stendhalovega življenja ali po smrti, samo dovršuje zgradbo dveh romanov, ki združujeta v karakterjih in usodah generacijske izkušnosti prelomnih let 1789—1840. Za umetniško zrelost in za literarni slog Beyla so značilne še njegove italijanske novele v zbirki »L' Abbese de Castro«, ki kažejo bolj kakor vsi drugi njegovi spisi tvorno disciplino, zgoščenost, stvarnost pripovedovanja in sloga, podobno kakor pri Prosperu Mériméeju, enem redkih tedanjih pisateljev, ki so stali v topli bližini posebneža iz Grenobla.

»Disciple littéraire de Napoléon« imenuje Stendhala Thibaudet, ki tudi Korzičana uvršča med francoske pisatelje zaradi trideset tisoč njegovih pism in »Mémoires de Sainte Hélène«. Poglavitna knjiga napoleonskega sloga je bil Civilni zakonik, spis, ki je nastal daleč od sleherne literarne fraze: stvaren, suh, brezbarven, zato pa trden in mogočen v svoji preprosti besedni zgradbi. Stendhal je bil morda edini pisatelj tistega časa, ki je prebiral to pravno knjigo, kakor da bi bila slovstvena stvaritev. Ob nji se je učil objektivnega stila in gospodarnosti v izražanju; ni pa se mogel naučiti tehnike romana in ekonomije v uporabi njegovih sestavin. Kar je prigospodaril s skopostjo izraza, je večkrat potratil v kompoziciji poglavij.

Stendhalovo delo je še danes več kakor samo dokument časa in pričevanje svojega avtorja. Podtalni tok revolucijske dobe, ki polje v organizmu njegovih stvaritev, ni še izgubil vseh svojih krvnih teles. Njegov *immo-*
r
a
l
i
s
m
e, podoben onemu, ki so ga očitali mlademu Gidu, dasi je slehern sad drugega duhovnega podnebja, se nam ne zdi sprejemljiv, ker vidimo, da človeška občestva vstajajo in padajo z načelom odgovornosti. Skušamo pa opravičiti tega skeptika, ki je vedel, da sproščajoči se individuum potrebuje

mного svobode, preden spozna samega sebe in se pravilno uravnovesi z družbo.

Henri Beyle je bil za svoje samotarstvo kaznovan do zadnjega: ko se je v marcu 1842 kot devet in petdesetletni, prezgodaj ostareli in v službeni hierarhiji brezpomembni diplomat zgrudil na neki pariški ulici in kmalu nato izdihnil, so mu listi posvetili komaj toliko vrstic, kakor dobremu pariškemu klobasičarju. Njegov literarni sloves je bil tolik, da niso umeli pravilno napisati niti imena. Na pokopališče na Montmartru so ga spremili samo trije ljudje: Romain Colomb, Prosper Mérimée in še nekdo, čigar ime se ni ohranilo. Hotel je biti pokopan ob strani Shelleya v Rimu ali vsaj na slikovitem vaškem pokopališču v Andillyju pri Montmorencyju, toda usoda je velela, da naj leži v najgršem kotičku montmartrskega pokopališča. Prav nad njegovim grobom se vzpenja železno ogrodje velikega mostu, ki prenaša čez grobove razgibani promet montmartrskih ulic. Na njegovem spomeniku je italijanski napis, kakor ga je sam hotel: še iz groba skuša ta posebež mistificirati popotnika, ko mu pravi, da je Milanese. To netočnost mu naposled odpustiš, ko vidiš, da *scrise, amo, visse, mori...* in da je v tem vse, kar je hotel povedati svojim kostem, sluteč, da bo njegov duh govoril stoletjem.

ANDRÉ MALRAUX

VERA ŠERMAZANOVA

V Franciji, na tleh tisočletne kulture, se z vedno večjo silo bije boj med vestjo in dejanjem. Sicer ta problem ni zgolj francoski: ves svet ga občuti, toda prav tam, kjer tekmujeta kolektivizem in individualizem za nadvlado nad življenjem, je ta boj posebno močan. Francoski duh je preveč jasen, da bi puščal odprta vprašanja, zato išče izhoda tudi tam, kjer marsikateri pripadnik drugega naroda zapre oči in skuša prepričati sebe in druge, da problem sploh ne obstoji. Prav ta lastnost francoskega duha, zahteva po jasnosti, zavestnosti, zlasti priganja francoskega pisatelja, da rešuje vprašanja, ki mučijo misleče ljudi po vsem svetu. Zakaj v dvomih Gida, Rollanda, Malrauxa in drugih francoskih pisateljev lahko najde marsikdo svoje lastne dvome, zajete iz teme in postavljene pred neusmiljeno sodbo človeškega razuma.

Odgovori na ta vprašanja so različni: umik v svet absolutnega duha ali »služba časnemu«, kakor pravi J. Benda.

Med francoskimi pisatelji, ki s strastjo in bolečino iščejo to sintezo, je André Malraux, ki še nima štirideset let, kar pomeni, da je začel zavestno živeti šele po vojni. Brez dvoma je to dejstvo zelo važno, zakaj v tem je najbrže vzrok Malrauxove nemirnosti, obenem mu pa manjša povezanost z mentaliteto in tradicijo 19. stoletja omogoča, da laže doživlja nove probleme. Prav ti so mu pa narekovali snov njegovega pisateljskega udejstvovanja.

Posebno značilen je Malraux po izbiri svojih tem. Središče njegovih del je povsod isto: človekova borba z usodo, ozadje pa tvorijo večinoma histo-

rično-politični dogodki. Videti je namreč, da se Malrauxu najgloblje človekovo bistvo najlaže razodeva v izjemnih okoliščinah, kadar gre za odločitve, za mesto, ki naj ga zavzame posameznik v življenjskem boju. Zato Malraux ne piše romanov v običajnem pomenu besede. Zadeve, ki jih obravnavajo drugi oblikovalci življenja: poklic, častihlepnost, ljubezen, mu ne prija. Človekova vloga na življenjski fronti, čast in dostojanstvo, ideal in njegovo uresničenje, to so vprašanja, ki vznemirjajo Malrauxa in ki najdejo odmev v njegovih delih. Njegova literatura je izrazito moška, ženam je dodeljena le majhna vloga; posvetil jim je le malo pozornosti, čeprav je ustvaril čudovito podobo May Gisors.

Malrauxu je težišče vprašanja v človekovem smotru, ne morda v tej ali oni ureditvi sveta. Vsa njegova dela so polna borbe za dostojanstvo in smisel življenja. Da, za »*dignité de la vie humaine*« se borijo Malrauxovi junaki, močne osebnosti, ki se hočejo povzpeti nad povprečno, brezbarvno življenje, ki je človeku začrtano. Težnja po heroičnosti je vodilni motiv Malrauxovega dela in ta motiv se pojavlja že zelo zgodaj. V njegovih prvih delih je izraz tega razpoloženja predvsem hrepenenje po izrednosti, skoraj bi dejali, kult avanturizma, kar je posebno očitno v »*La Voie royale*«, dočim razodeva »*Tentation de l'Occident*«, pisana v obliki pisma med Kitajcem in Evropejcem, predvsem pesimizem in občutek propada, praznote. Gradivo za »*Voie royale*« so dala Malrauxu potovanja po Indokini, ko je kot mlad arheolog raziskoval prastara svetišča, in njegove lastne pustolovščine. Zakaj v nasprotju s tolikimi drugimi pisatelji ni Malraux avantur samo opisoval, temveč jih je tudi doživljal, kar daje njegovim delom nek izjemen utrip, posebno živost. »*La Voie royale*« ni sicer kdo ve kako pomembno delo, kaže pa že marsikatero značilnost, ki napoveduje avtorja kasnejše »*La Condition humaine*«. Njegov junak Claude je zapustil svet meščanske vsakdanjosti in se je napotil iskat doživetij in slave v tuje dežele. Delo je še dokaj nejasno, pisateljeva pozornost velja zlasti zunanjim doživetjem, notranja vprašanja so le malo načeta. Značilna je vendar podoba Perkena, raziskovalca in avanturista, človeka, ki hoče obvladati usodo in ljudi. Perken ne služi ideji, sila, ki uravnava njegovo početje in ki ga žene med divja azijska plemena, je »občutek življenjske ničevosti«, občutek, ki se kakor rdeča nit stalno vleče skozi strani Malrauxovega dela.

Čeprav je delo »*Les Conquérants*« izšlo dve leti prej, kaže pisatelj v njem več zrelosti. Ta roman, ki opisuje narodnostne in socialne boje Kitajcev, nam jasno kaže kasnejšo podobo pisatelja, ki išče smisel življenja ne le v anarhističnem uveljavljanju človekove moči, temveč predvsem v oživetju človeškega dostojanstva. V tem romanu je Malraux opisal zavestno, organizirano borbo ljudi, ki natanko vedo, kaj hočejo in kam stremijo. Pisatelj označuje delo sicer kot roman, v resnici pa se »*Les Conquérants*« le malo skladajo s tradicionalnim pojmom romana. Dejanje obsega potek zgodovinskih dogodkov, njihovi junaki so obenem junaki romana. Občutek resničnosti, ki ga vzbuja v bralcu ta knjiga, je zelo intenziven in stalen. Dogodki sledijo drugemu z mrzlično naglico, pripovedovanje je hitro in skopo. V tej bliskoviti zaporednosti pripetljajev, vrstečih se v tempu, ki mestoma spominja na reportažo, obravnava pisatelj — večinoma v razgovorih — najbistvenejše probleme človeškega življenja. Ta svojstvena mešanica dnevnih dogodkov in razglabljanj predstavlja posebno značilnost Malrauxovega stila.

»Les Conquérants« je po svoji vsebini prehodno delo, most med anarhičnim avanturizmom »La Voie royale« in jasno zavestjo »La Condition humaine«. Vendar kaže glavna oseba romana, Garine, mnogo potez »amaterja revolucije«. Včasih je videti, da mu ne gre za smoter, temveč le za proces boja kot tak, zakaj edinole boj daje po njegovem mnenju upravičenost človeškemu življenju. Garine namreč prezira uspeh in zmagovalce. Le premaganci so dobri, zmaga odvzame človeku veličino trpljenja. Nekaj bridkega in brezupnega je v tem preziru »zadovoljne črede«, v tej borbi, ki velja v resnici glavnemu sovražniku — občutku ničevosti človeškega življenja. »Če sem se tako lahko vezal z revolucijo«, pravi Garine, »je to zagradel, ker so njeni rezultati daleč in se vselej spreminjajo.« Toda njegova bojevniska narava ga priganja iskati zmago in sredstva, s katerimi jo more doseči. Iz volje po zmagi za vsako ceno izvira njegov konflikt s Čeng-Dajem, ki je predstavnik nadčastne, absolutne pravičnosti in morale. Stari kitajski voditelj zavrača nazor o upravičenosti nemoralnih sredstev za doseg moralnega smotra. Vsako nasilje je pogubno in čeprav bi koristilo tisočerm.

Čeng-Daj skoraj ni več človek, temveč abstrakcija, simbol pravice. Čeprav se oba borita za isti smoter, se med njim in Garinom razpleta konflikt, konflikt med bojevnikom in moralistom. Malone mistična avtoriteta starega voditelja vzbuja odpor pri tistih, ki hočejo dejanja. Terorist Hong ga ubije, ker ga ima za izdajalca ljudstva. Razplet konflikta je nasilen, reši ga neka tretja oseba: ali ni morda poskusil pisatelj s tem pokazati, da je sploh nerešljiv in večni?

Najgloblja osnova Garinove revolucionarnosti je »čustvo absurdnosti in ničevosti življenja« (Les Conquérants), motiv, ki je tako značilen za Malrauxa. Življenje je absurdno, zato ga je treba narediti smiselnega in velikega, odgovoriti na ničevost s heroizmom. Živeti je treba višje, polnejše življenje kakor je tisto, ki je človeku določeno. Boj proti determiniranosti človeškega življenja, boj zoper vsoto možnosti in zmožnosti, ki so človeku dane, zoper vsoto, ki jo imenuje Malraux »la condition humaine«, ravno ta boj je središče vsega njegovega ustvarjanja.

Najpomembnejše njegovo delo, ki mu je prineslo Goncourtovo nagrado l. 1933. — »La Condition humaine« — je posvečeno temu problemu.

Kakor v prejšnjih, tako opisuje Malraux tudi v tem romanu boje na Kitajskem. Osebnosti so sicer tudi sedaj predvsem bojevniki, a vendar bolj človeški, pristnejši kakor v pisateljevih zgodnejših stvaritvah. Vodilni motiv je borba za častno življenje. Zakaj cilj človeškega bivanja ni takšna ali drugačna ureditev sveta, ampak neka absolutna čast, neka »nadvrednost« življenja. Revolucionarnost je eno izmed sredstev, premagati »condition humaine«. Z bojem, s heroizmom obvlada človek svojo usodo, stori več, kakor mu je ta določila in mu dopušča. Videti je, da ravno ta težnja po heroičnosti brani Malrauxu, da ne postane zgolj propagator. Zakaj pisatelj ne verjame v premoč sebičnih motivov človeškega dejanja. Gibalo slehernega večjega dejanja je želja, postati nadčlovek: »vsak človek hoče postati bog« (»Condition humaine«). Močna osebnost (in le take zanimajo Malrauxa) se ne more podrediti življenjskim zakonom, ne more uravnjavati svoje usode po tirnicah nujnosti. »Zelo redko se zgodi, da more človek prenašati svojo 'condition humaine'. Vse, kar sili ljudi, da se dadó pobijati iz nesebičnih razlogov, stremi bolj ali manj za tem, da bi opravičilo to 'condition', da bi ji

za osnovo dalo čast, dostojanstvo.« (La Condition humaine.) »Ni pa dostojanstva, ki bi ne bilo osnovano na bolečini«, pravi glavna osebnost romana, kitajski intelektualec Kyo. Res, trpljenje, zlasti tortura ima v Malrauxovih delih skoraj metafizičen pomen. Je najvišja preizkušnja moči, zakaj v trpljenju se človek bori proti »okrutnemu nesmislu življenja« (Jean Géhénno), je borba, v kateri stoji borec brez orožja pred strahoto bolečine. Malraux je znal neverjetno sugestivno prikazati občutek nemoči in groze. Strani, ki popisujejo zadnje trenutke ujetih ranjenih kitajskih upornikov, ki čakajo na muke in smrt, so izredno dinamične in plastične. Tu in pa v prizorih, ko opisuje Mayine bolečine po smrti Kyo-a je avtor človeško trpljenje prikazal s presunljivo konkretnostjo.

»La Condition humaine«, kakor tudi druga Malrauxova dela, je polna okrutnosti in grozot, muk in krvi. Vendar pa so nekatere strani tudi čudovito svetle in lepe, zlasti tiste, ki opisujejo odnos Kyo do njegove žene May. Njihovo razmerje je velika, preprosta ljubezen, tovarštvo med sobojevnikoma. Zakaj May je prav tako borbena kakor Kyo, le njeno območje (zaposlena je kot zdravnica v neki bolnici) in njeno pojmovanje borbe sta drugačna. Ona služi ljudem, dočim je mož borec za idejo. V pogovoru med možem in ženo v strahu in pričakovanja polni noči pred izbruhom upora je Malraux s prodorno jasnostjo prikazal razliko med delovanjem moža in žene, osnovno razliko življenjskega občutja obeh spolov, ki jo tako pogostoma srečujemo.

Kakor heroičnost, tako je tudi ljubezen orožje, s katerim se človek bori zoper samoto. Človek je osamljen borec s sovražnimi silami, in edina uspešna obramba proti temu večnemu občutku zapuščenosti je ljubezen, ljubezen do žene, do prijatelja, do tovarišev, do ljudi: »Kdor ljubi in je ljubljen, ne more nikoli popolnoma obupati, ne more nikoli postati popolnoma slab«.

Malrauxove knjige so v nekem pogledu pesimistične. Življenje je zanj tragičen nesmisel, ena sama osamljenost. Vendar se v tej nekoliko kaotični tragičnosti pojavi neko upanje na rešitev iz samote, iz brezkončne bolečine. Ta rešitev je »bratstvo bojevnikov«, ki se bijejo za dostojanstvo človeškega življenja, bratstvo, ki združuje posamezne, anarhične upore proti usodi in daje boju nek višji etični smisel. Ta ideja se javlja v »Temps du mépris«, ko junaka reši neki neznanec, ki se zanj žrtvuje, še posebej pa v »Espoiru«, romanu iz španske državljanske vojne, v katerem predstavlja borba za bratstvo osnovno temo.

»Espoir«, delo, za katero je naslov roman precej neprimeren in ki ga mnogi kritiki imenujejo »lirično reportažo«, je pisan večkrat bolj s strastjo kakor pa s pravim umetniškim čutom. Odločno prevladujeta v njem historičnost in legendarnost. To ni več povest o posameznikih, temveč o narodu. Kakor v filmu se vrste pred bralcem dogodki in osebnosti, ki jih je avtor prikazal — ali bolje: nakazal. Premalo jih je namreč individualiziral in karakteriziral. Ti ljudje se bore in razmišljajo o človekovi usodi, toda manjka jim vsestranskega in polnokrvnega življenja. Morda je Malrauxa zavedel namen, da bi napisal roman kolektiva, »panoramo borbe« (M. Arland), toda verjetneje je, da ga je vodilo njegovo nagnjenje do izrednosti, njegovo nezanimanje za vsakdanjega živega človeka. V tem nepoznanju se skriva vzrok dejstvu, da je Malrauxova psihologija včasih pomanjkljiva, da bolehajo njegove osebnosti na neke vrste neplastičnosti ter so ponekod nekam breztelesne, bolj podobne siluetam kakor pa živim ljudem. V

»Espoiru«, delu, ki je pisano z naglico in kjer pisatelja zanima predvsem borba kolektiva, je ta tendenca po enostranski potenciranosti značajev še bolj očitna. Izjema je prav za prav le polkovnik Hernandez, sijajen tip borca in človeka, dočim je letalec Magnin, ki mu je dodeljena velika vloga v romanu, nekoliko neživljenjski v svoji odločnosti in premočrtnosti.

Glavni problem, ki muči osebe v tem romanu, je problem smotra in sredstev, razkol med koristnostjo človeških dejanj in individualno vestjo. Kakor rdeča nit se vleče to vprašanje skozi vse pripovedovanje in njegova zamotanost je najboljše izražena v besedah starega politika Garcia: »Ni mogoče delati politike z moralo, pa tudi ne brez nje.« Garcia in drugi borci bi radi odkrili sintezo med dejanjem in pravico. »Izoblikovati vest iz najširšega izkustva je najboljše, kar človek lahko stori«, pravi Garcia; a kmalu resignirano dostavi: »če je pravična politika, ni pravičnih strank.«

Ta razkol ni abstrakten problem, temveč živa realnost, ki odloča o usodi ljudi. Polkovnik Hernandez, ki nikoli noče pravičnosti podrediti taktiki, postane žrtev svojega idealizma. V zadnjih trenutkih, ko čaka s tovariši na smrt, dvomi, ali ni žrtvoval ljudi ideji. Te strani, najbolj človeški, najbolj pretresljivi del celotnega romana, so morda med najmočnejšimi, kar jih je Malraux napisal.

Tako se bije »boj za investituro«, kakor imenuje Malraux »prepir med intelektualci in politiki, ki hočejo vladati duhu«. Na ta vprašanja Malraux ni dal jasnega odgovora, toda ravno to nas prepričuje o njegovi iskrenosti in prizadetosti; zakaj Malraux ni doktrinar, temveč živ človek in umetnik.

Pisati romane s politično vsebino je zelo kočljivo početje, ki kaj lahko zavede pisatelja v neumetniško gledanje in oblikovanje življenja. Taki ozki politični povezanosti in programatičnosti se je znal Malraux v precejšnji meri izogniti. Je vse preveč strastna narava, da bi mogel podleči ideološki okostenelosti in dogmatičnosti. Saj čutimo povsod, kako mu je življenje vse več kakor pa le političen problem in kako nenehoma išče odgovora na vse bistvenejša vprašanja človeškega življenja kakor je zgolj zunanja ureditev sveta. Osebna prizadetost je Malrauxova bistvena lastnost; sam zagovarja pravico strasti v umetnosti, ko pravi: »Ni strast tista, ki uničuje umetnino, ampak želja po dokazovanju.« (Uvod v »Tems du mépris«, kjer razpravlja o odnosu umetnosti in tendence). Malraux je izrazito aktivna narava, poseganje v življenjski proces mu je nujnost. Odtod tudi enotnost med njegovim življenjem in delom: središče obeh je dejanje, vselej je Malraux »človek, ki ima smisel za nevarno in junaško življenje« (J. Blanzat). Tej osnovi noti ustrezata tako izbira snovi kakor tudi njegov stil, ki je zgoščen in nervozen, energičen in gospodovalen, včasih pa tudi neroden in neurejen.

E. Sinko, kritik romana »Espoir«, je označil Malrauxa za »individualista, ki čuti nujnost kolektiva«, kar je vsekakor zanj najboljša oznaka. Zares, Malraux je izrazil individualist, ki mu je odnos posameznika do skupnosti največji in najbolestnejši življenjski problem. Od pesimističnega »nadčloveškega« individualizma zgodnjih del se je dokopal do priznanja kolektiva, ko pravi v »Tems du mépris«: »Posameznik se upira kolektivu, čeprav od njega živi. Osnovni problem slehernega konkretnega človeka je zavest, s čim se hoče hraniti.«

Malraux, ta izredni individualist in bojevnik, človek, ki išče sintezo med idejo in dejanjem, je eden najzanimivejših pojavov sodobne francoske literature, ki je tako bogata na izrazitih, aktualnih pisateljih.

DELOVNO PRAVO V FRANCOSKI REVOLUCIJI IN POREVOLUCIJSKI FRANCiji

VITO KRAJGER

Odnos Velike francoske revolucije do delovnega prava je vtisnil v Franciji temu pravu pečat vse do danes in zavrl razvoj te pravne stroke v Franciji do konca 19. stoletja. Korenine vseh posebnosti francoskega delovnega prava v primeri z našim moramo iskati v njegovi usodi med francosko revolucijo, v načelih, ki so jih poslanci Ustavodajne in Zakonodajne skupščine (Konstituante in Konventa) proglašali z revolucionarne govornice in sta jih skupščini tudi uzakonjevali. Iz prikaza teh načel in njih razvoja med revolucijo in v porevolucijski Franciji, dokler ne zajame tudi Francije močno socialistično gibanje z novimi pogledi na odnose med delom in kapitalom, najbolj lahko spoznamo bistveno meščansko-razredni značaj francoske revolucije.

Ob izbruhu revolucije je štela Francija 25 milijonov prebivalcev, med katerimi je bilo 600.000 delavskega stanu. Industrija se je v Franciji začela razvijati v 16. stoletju, ko so bili odkriti novi trgi v Ameriki, Indiji in na Kitajskem. V 17. stoletju so se razvile tako zvane manufakture, predhodnice današnjih tovarn. V njih so že uporabljali v velikem številu stroje, vendar so spričo njihove primitivnosti in pomanjkanja pogonskih sredstev — neznan sta bila parni kotel kakor elektrika — zaposljevali še veliko število ročnih delavcev. Središča manufaktur so bila mesta Marseille, Lyon, Reims, St. Quentin, Bordeaux, Rouen in Lille. Paris je bil še takrat bolj središče male rokodelske obrti in obrtniškega proletariata. Sploh je ta oblika proizvodnje takrat še prevladovala ter je bila koncentracija proizvodnje v velikih obratih šele v povojih. Tako se je francosko delavstvo delilo ob koncu 18. stoletja v dve veliki veji, v delavstvo manufaktur, kjer so se že izoblikovala kapitalistična nasprotja med delom in kapitalom, in v delavstvo malih rokodelskih obratov, katerih lastniki so tudi sami bolj životarili, njih same je izrabljajl trgovski kapital. V teh obratih niso med mojstri in njihovimi pomočniki razredna nasprotja še prodrli do zavesti.

Mathiez, najboljši francoski poznavalec dobe revolucije, označuje položaj in pripravljenost delavstva na revolucijo s sledečimi stavki: »Velika industrija je bila šele v povojih. Delavci še nikjer niso tvorili povezanih skupin. Cehom podrejeni pomočniki so bili razdeljeni v tekmujoče pomočniške bratovščine, ki so jim bili bolj mar malenkostni medsebojni prepiri kakor skupno nastopanje proti mojstrom. Saj so imeli upanje in možnost, da postanejo mojstri. Mala obrt je bila še vedno normalna oblika obrtne proizvodnje. Med delavci, ki so jih začele zaposljevati manufakture, je bilo prav mnogo kmetov, ki so gledali v mezdi le primeček h kmetijskim dohodkom. Večina se je vedla tako poslušno in spoštljivo do podjetnikov, ki so jim dajali delo, da jih je le 1789 imela za svoje naravne zastopnike. Seveda so se delavci pritoževali nad nizkimi mezdami, ki se ... niso dvigale tako hitro, kakor cene živeža. Delavci so se sicer sem in tja razgibali, niso pa se še zavedali, da tvorijo poseben, od tretjega stanu različen razred.« (Francoska revolucija I., str. 22.)

Vendar so kričeče razmere v manufakturah tudi že v predrevolucionarni dobi v 18. stoletju ponovno izzvale delavstvo k uporom in v aktivno

borbo zoper podjetnike. Delovnik je bil neomejen, delavec je bil priklenjen na podjetnika, ki ga brez dovoljenja tega ni smel zapustiti in si poiskati boljše mesto. V velikem številu so zaposljevali otroke. Mezde so bile nizke. Zidarji so zaslužili po 2.30 franka na dan, tkalci po 0.75 Fr., dninarji po 1.25 Fr., pletilke po 0.30 Fr., rudarji po 1 Fr. dnevno! Povprečna mezda je tedaj komaj dosegla vrednost 6 funtov kruha, s katerimi je moral delavec preživeti sebe in družino. Kg mesa pa je stal takrat 1.10 Fr., kg masla 1.28 Fr. Te razmere so delavstvo tedaj gnale v upore in krvava mezdana gibanja. Samo v Lyonu, ki je bil dolgo največje industrijsko središče Francije, so se vrstile krvave stavke v letih 1744., 1779. in l. 1788. Leta 1744 je prešlo gibanje v pravo pobuno; delavci so se polastili mestne uprave in vladali v mestu tri dni. Takim uporom so sledile usmrtitve delavstva v množicah in obsodbe velike večine na suženjstvo na galerah. Leta 1788. je prišlo do mezdnih sporov in gibanj tudi v pariškem predmestju St. Antoine, ki je nato naslednjega leta tako odločilno sodelovalo pri naskoku na Bastillo in od tedaj vedno odločujoče posegalo v tok revolucije in ji dajalo vedno, kadar je grozilo, da bo zastala in njene dotedanje pridobitve propadle, nov pogon in zalet.

Tudi med revolucijo je bila glavna zahteva delavstva zvišanje mezd in maksimiranje cen. Ravno tem zahtevam pa je bila zmagovita buržoazija najmanj pripravljena ustreči. Padec Bastille je bil signal za splošno vstajo po vsej Franciji. Povsod so se dvignili kmetje na fevdalne gradove, jih požigali, uničevali dajatvene listine in plenili ter se polastili zemlje plemičev. Kmetom pa so se pridružili tudi delavci s svojimi zahtevami. Vstaja ni nastopila samo proti gospodstvu zemljiških gospodov, ampak tudi proti odedu z živežem, proti davkom, proti slabim sodnikom in sploh proti vsem, ki so izkoriščali prebivalstvo in živeli od njegovega dela. V Alzaciji so kmetje napadli židovske trgovce, gradove in samostane hkrati... Kmetje in delavci so nastopali v deželi Dauphine (kjer je bila zveza treh posedujočih stanov še trdna) skupaj proti zvezi buržuazije in plemstva. Lyonska narodna garda je nudila dauphinejskim narodnim gardam oboroženo pomoč proti puntarjem, s katerimi so simpatizirali lyonski delavci. Posedujoča buržoazija je nenadno zagledala divji obraz četrtega stanu. (Mathiez I. str. 60.)

V takem vzdušju, ki se je proti delovnim slojem še stopnjevalo, saj so proti buržoaziji, ki je prevzela oblast v svoje roke, nastopali z vedno določnejšimi in glasnejšimi zahtevami, so tvorci novega reda gradili tudi temelje novemu pravnemu redu, pri tem pa popolnoma prezrli potrebe delovnih ljudi. Tako je že deklaracija pravic pozabila na pravico združevanja »zaradi sovraštva do stanov in cehov« pravi Mathiez (Franc. rev. I. str. 68). In tu zadenemo ob jedro vzrokov za okrnjeni razvoj delovnega prava v Franciji vse do danes.

Prej v cehih na strani mojstrov in v bratovščinah na strani pomočnikov in delavcev organizirani odnos med delavci in podjetniki je postal ovira za nadaljnji razvoj gospodarstva, ki ni zahtevalo svobodni trg samo za vse vrste blaga, ampak tudi za blago posebne vrste — živo delovno silo. Vsako združevanje delavcev, da bi dosegli boljše mezde, krajši delovnik, nižje cene življenjskim potrebščinam, je spominjalo na stare bratovščine, predstavljalo pa še več, nevarnost za nove socialne preobrate. Do l. 1791. se je gospodarska kriza zelo poglobila. Povzročalo jo je padanje vrednosti asignatov, državnih papirjev, za katerih kritje je bila plemičem in cerkvi odvzeta zemlja, s katero

so pa bogataši spekulirali v nedogled in onemogočali tako vsako ozdravljenje državnega gospodarstva, za sebe pa nabrali ogromna premoženja. Prišlo je do številnih stavk po vsej Franciji. Odgovor konstituante nanje je bil poseben zakon, nazvan po predlagatelju Le Chapelier, z dne 14. — 17. julija 1791., ki je pod strogo kaznijo prepovedal vsako združevanje delavcev za dosego enotnih mezd. Takratni demokrati so proti temu protestirali in spretno povezali demokratične zahteve s strokovnimi, da bi potem, ko je bilo zrušeno gospostvo po rojstvu privilegiranih, zrušili še gospostvo po bogastvu privilegiranih. (Mathiez I., str. 142.) Vemo, da francoska revolucija v tem ni uspela.

Zakon od 14.-17. 7. 1791., ki je prepovedal vsako združevanje delavcev v zaščito ekonomskih interesov, je pravno povsem v skladu s tedanjo reakcijo na preživele institucije fevdalnega reda. Zakon sloni na načelu, da je treba odpraviti vse posebne predpise za posamezne stanove in sloje in uveljaviti obče, za vse enako veljavno pravo, *droit commun*. Ne smejo obstajati združenja, ki bi lahko prišla do toliko veljavnega vpliva, da bi poleg občega prava izsilila za sebe posebno pravo in ustvarjala s tem nove privilegije in neenakosti. Obče pravo, civilno, kazensko in sodstvo po njem mora urejevati pravne odnose med vsemi državljani. Nad konkretne žive osebe, odnose med njimi, se dvigne fiktiven pojem pravnega subjekta, nosilca pravic in dolžnosti, kar je po pravu vsak dorasel, normalen človek, ne glede na njegov družbeni položaj. Vsak posameznik mora ostati sam, da lahko ostane svoboden. *L'isolement est la condition nécessaire de la liberté*, po prepričanju zakonodajalcev Konstituante. Zakon Le Chapelier zanika, da bi ljudje istega poklica lahko imeli skupne interese, to so le navidezni skupni interesi in zato prepoveduje vsako združevanje v njihovo dosego.

Vendar so bili ti zakonodajalci tako dosledni le v ukrepih proti delavcem. Medtem, ko so tako odločno zanikali vsako skupnost interesov pri delavcih, so obdržali in razvijali naprej posebno trgovinsko pravo, po katerem uživajo trgovci določene ugodnosti pravne narave in imajo celo svoje sodstvo. Seve je mogoče trditi, da ni privilegirani trgovec, marveč samo trgovski posel; trgovec uživa omenjene prednosti le, kadar sklepa trgovske posle. Čim ne sklepa le-teh, velja zanj kakor za vse ostale obče pravo.

Pri posebnem delovnem pravu pa se odstop od temeljnega načela, da veljaj za vse enako pravo, ni dal tako »pravno«
zabrisati. Delavec ni dvoživka kakor trgovec. Ta živi vsaj v pravu dvojno življenje, kot trgovec in kot navaden državljan. Kadar nastopa kot tak, velja zanj obče pravo, če pa sklepa trgovinske posle, uživa določene pravne ugodnosti, ki pospešujejo varnost in hitrost trgovine. Delavec pa je vse svoje življenje vedno samo delavec. Njegovo življenje teče skoro izključno v določenem krogotoku od vaje, kjer se priuči nekemu delu, preko sklepa delovne pogodbe do vstopa v industrijsko podjetje, kjer ostane, prejema mzdo, se naveže na sodelavce, s katerimi deli enako usodo, kar vse ustvarja celo vrsto pravic in dolžnosti zelo različnih od onih v življenju nedelavcev.

Tega francoski zakonodajalec ni hotel uvideti med revolucijo in vse do konca 19. stoletja ne. Francosko delovno pravo je obstajalo v tem razdobju le v prepovedih združevanja in koalicij, v kazni zanje in šele l. 1841. je sledila malenkostna ureditev delovnika za otroke in žene in osnovnih higijskih predpisov za tovarne in delavnice, kar vse pa je radi pomanjkanja vsake kontrole ostalo le na papirju. Iz tega odnosa revolucijske zakonodaje

do delavca izhaja njen razredni značaj do delavstva od vsega početka, kakor tudi posebna življenjska pot delavstva nujno terja zanj posebno pravo, ki je nujno razredno pravo. Priznati to, bi pomenilo odstopiti od načela enakosti pred zakonom na škodo novega vladajočega razreda. Vztrajati pri tem fiktivnem načelu pa je nasprotno pomenilo, da je delavec ostal na milost in nemilost odvisen od podjetnika, ki je tako neomejeno lahko izkoriščal njegovo delovno silo in se bogatil z neplačanim delom ter s tem bogatil in večal moč vladajočega razreda, meščanstva samega. Zato to vztrajanje skozi vse stoletje na načelih Velike francoske revolucije, na načelu enakosti pred zakonom, s čimer je celo leta 1936. najreakcionarnejša parlamentarna institucija v Franciji, senat, skušal ovirati Blumovo zakonodajo in jo kasneje tudi še vedno s tega stališča skušal podreti, kar mu je do danes v veliki meri tudi uspelo.

Tako so vplivi francoske revolucije na razvoj delovnega prava v Franciji ostali skozi eno stoletje povsem negativni. Zakon »Le Chapelier« je edini zakon v sami revolucijski dobi, ki se je dotaknil delovno-pravnih problemov. V prvi porevolucijski dobi sta sledila še uvedba delavske knjižice po zakonu objavljenem v mesecu germinalu XI. revolucijskega leta (marc-april 1803.), torej že v dobi konzulata. Ta zakon je delavca povsem privezal na podjetnika, katerega ni smel zamenjati, dokler ni izpolnil do njega vseh delovnih in denarnih obveznosti. Končno je še Code civil, objavljen l. 1804., skopo, v treh paragrafi uredil ali bolje izraženo prezrl službeno razmerje med delavcem in podjetnikom, katero le definira, določa, kaj mora vsebovati in daje podjetniku še to ugodnost, da se v mezdni sporih prvenstveno njemu daje vera, kako je bila dogovorjena višina mezde!

S tem, da je odnose med delavci in podjetniki skoro prezrl, je hotel zakonodajalec novega meščanskega pravnega reda v Franciji ohraniti videz enakosti vseh državljanov pred zakoni. Da je ta videz vsaj malo še utrdil, je taki ureditvi delovno-pravnih razmerij nujno moralo slediti nevmešavanje države v odnose med delavci in podjetniki — neintervencija države, laissez faire laissez passer, ekonomski liberalizem tudi na tem področju. Če pa pritegnemo h gori navedenim pravnim določilom še določbe kazenskega zakonika in stroge kazni, ki jih je vseboval glede stavke in združevanja delavcev, moramo ugotoviti, da se je to nevmešavanje prav kmalu sprevrglo v prohibitivno in naravnost drakonsko ostrost proti delavstvu.

Pri takem stanju zakonodaje in neomejenem izkoriščanju delavstva po podjetnikih v teku vsega 19. stoletja je postalo jasno, da je enakost pred zakonom le fikcija. Delavstvo je to čutilo od vsega početka na lastni koži, napredni drobci meščanstva so to začeli uvidevati šele ob koncu prejšnjega stoletja pod rastočim pritiskom delavskih množic. Pravno proglašena enakost ni obstajala, še manj svoboda. Neenakost v gospodarski moči ima nujno za posledico neenakost pri izvrševanju zakonov, ker omogoča nekaterim njih zlorabo, drugim pa onemogoča, da bi se poslužili zakonitih sredstev obrambe, ki jim jih nudi taista zakonodaja. Delavec je sam nasproti podjetniku brez moči, ne more uveljavljati svojih zahtev pred njim in ga prisiliti, da bi jih sprejel, pač samo zato, ker je mezdni delavec, t. j. odvisen od svoje dnevne mezde, s katero edino more preživljati sebe in družino. Na drugi strani pa predstavlja podjetnik tudi sam samcat cel skupek moči in vplivov, ki jim delavec nujno podleže, če je osamljen posameznik. Skratka, prodreti je moralo pod pritiskom gori omenjenih sil tudi v zakonodajo spoznanje, »da

režim individualne pogodbe izpolnjuje svoje naloge zadovoljivo le med enako močnimi, pri neenako močnih pogodbenikih pa se nujno izprevrže v zakon močnejšega». (Scelle, *Le droit ouvrier*, Paris 1929.)

Ureditev delovnega razmerja, ki je sledilo temu spoznanju, s kolektivno pogodbo, in vse, kar je z njo v zvezi in ki predstavlja bistvo današnjega delovnega prava, pa so povzročile že nove, v francoski revoluciji še neznane sile industrijskega proletariata, oboroženega z znanstveno utemeljitvijo svojih stremeljenj, z marksizmom, ki gradi že skozi desetletja temelje novi družbi.

KULTURA NA PREHODU

BRANKO RUDOLF

Ko so v aprilu l. 1784. prvič javno igrali Beaumarchaisovo komedijo »Figarojeva svatba«, se je občinstvo kar trlo k predstavi, entuziastično ploskalo in na vse mogoče načine izražalo svoje navdušenje. Publike niso sestavljali le meščani in »ljudstvo«, temveč tudi nižja in višja aristokracija, še dvora ni manjkalo.

Pozneje so spet in spet podčrtavali dejstvo, da je aristokracija v svoji zaslepljenosti ploskala igri, ki jo je že prav jasno smešila, in prav tako očitno demonstrirala za enakost vseh ljudi. Figaro pravi o svojem grofu, »da se je potrudil, da bi se rodil, pa nič več«. Kaj se bo zgodilo tedaj, ko bo ta način mišljenja postal splošen, na to privilegirani stanovi očitno niso mislili. Navdušenje, s katerim so sprejemali Beaumarchaisove šale, kaže prav jasno, da se konsekvenc tega mišljenja niso zavedali — najbrže se jih do kraja ni zavedal niti — avtor sam.

Urarjev sin Caron »de« Beaumarchais si je namreč sam kupil plemiški naslov, se mnogo kretal med aristokrati, bil sam naravnost pohlepen po denarju in ko je končno revolucija, h kateri je pripomogel, res izbruhnila, se je je prav močno prestrašil. Vsa ta dejstva bi v svoji ironiji mogla dati snov za novo komedijo, nič slabšo, kakor je »Figarojeva svatba«.

Nekaj je gotovo: Ideja enakosti, ki jo je Beaumarchais izražal, je bila takrat v Evropi in posebno še v Franciji v zraku. Zrasla je v stoletjih. Pomagalo ji je krščanstvo in kmetski uporniki so se vedno znova sklicevali na evangelij, pomagal ji je humanizem z zgodnjim francoskim prosvetljenstvom (Montaigne), tudi protestantizem, ki se je (seveda tudi pri nas Slovencih) vedno skliceval na pravico in dolžnost osebnega razsojanja in osebne odločitve. Nove formulacije te ideje o enakosti pa so prišle iz Anglije in Amerike. Vsakdanje življenje je ideji pomagalo. Ljudje so v razvoju razmer prav jasno spoznavali, da osebno niso prav nič slabši kakor ljudje, »ki imajo modro kri v žilah«. Čemu torej privilegiji? Ali niso neupravičeni in celo škodljivi?

Naj pa so bile ideje, ki jih je smehljaje razglašal Beaumarchais, še tako revolucionarne, forma, v kateri je bila napisana komedija, ni bila prav nič prevratniška. »Figarojeva svatba« se prav tesno naslanja na komedije, ki so

jih pisali že za časa renesanse za aristokratsko in meščansko publiko tedanjih cvetočih mest (pri nas v Dubrovniku). Ta publika nikakor ni ljubila problemov, hotela je živih barv in zabave, pogostokrat na račun kmetov in drugih stalnih komičnih figur iz ljudstva (Držić: *Novela od Stanca*). Tudi pri Beaumarchaisu srečamo že znane figure iz starejših komedij, »veliko damo« in njeno mikavno sobarico, katere ljubimec je obenem intrigant. Tudi paž Cherubim in komični sodni sluga so tipi iz renesančnih komedij. Na svoj način genialni Beaumarchais pa je stare tipe in staro formo uporabil v izraz novih idej in s tem storil revolucionarno dejanje.

Če pa lahko rečemo za »Figarojevo svatbo«, predpodobo našega »Matička«, da je tu stara oblika prepojena z novim duhom — in zato tudi predhodnica čisto nove forme, velja to še v mnogo večji meri za opero »Figarojeva svatba«, kakršno je na čudovit način skomponiral Mozart. Wolfgang Amadé Mozart je bil po svojem mišljenju konservativec in veren katoličan, ki mu je bil Voltaire le »Erzspitzbub«, njegova muzika pa je vkljub temu prav jasno revolucionarna. Ne le formalni eksperimenti, ki jih je Mozartov izraz včasih vnašal v stare forme »čiste« muzikalne arhitekture, tudi subjektivni, dramatični izraz njegovih oper se strašno oddaljuje od povezanosti renesančne in po večini tudi baročne glasbe, čeprav ima tu prednika, kakršna sta na primer Glück ali Haendel. Stara glasba je v svoji strogi povezanosti, v sklenjeni arhitektoniki svojega stila izražala neomajno vero v neskončno urejenost stvarstva, zato pa posredno tudi vero v urejenost kraljestev tega sveta, urejenost držav z maziljenimi predstavniki na čelu. Mozart pa je povezanost svojega izraza prvi dosledno prepojil z dramatičnim izrazom čisto subjektivnih čustev. Njegov »Don Giovanni« se vkljub žalostnemu koncu giblje v duševnih sferah, kjer navadni, od cerkve in države priznani moralni zakoni ne veljajo več in prav tako je Mozart v glasbi »Čarobne piščali« na neprimerno genialnejši in veličastnejši način kakor Beaumarchais demonstriral za veličino človeške duše. Že v tem izrazu »človeška duša« je bila takrat neka, čeprav od cerkve teoretično sankcionirana revolucionarnost. Dušo ima vendar vsak človek, torej so — o groza, vsi ljudje enaki! Že res: cerkev je od časa do časa vedno spet spominjala na to, da so ljudje pred Bogom enaki, toda da so enaki tudi po svojih posvetnih željah in pravicah je bilo novo in znatno bolj pomembno. Prav to pravico do lastnih čustev pa je Mozartova glasba demonstrativno izražala. Tak subjektivizem je imel takrat revolucionaren predznak kakor zavedna sentimentalnost poznejših evropskih romantikov (»V samoti iz oči mi solza lije«).

Čeprav se zdi v prvem trenutku čudno: sentimentalnost je bila takrat in še mnogo pozneje nevarno orožje nastopajočih meščanov. Ob kakšnem prizoru iz Rousseauja ali Saint-Pierra se bi bil aristokrat lahko vprašal: Kam pa pridemo, če ima že vsak kmet in vsak sluga pravico do svojih lastnih čustev? To je pot, ki je za privilegirance faktično kazala le v eno smer — proti takrat še neobstoječi giljotini.

Mozart še ni sentimental, zato pa demonstrira za človečanske ideje, posebno še v »Čarobni piščali«, ki je danes v Nemčiji čisto konsekventno prepovedana. Tu pa tam je Mozartov libretist, Benečan Lorenzo da Ponte, tudi demonstriral bolj jasno, tako zapoje Don Giovanni v šestindvajsetem prizoru prvega akta svojim gostom, da se tu ne brigajo ne za stan ali ime in da »svobodni um tu vlada«. Takoj nato pa: »Živi naj nam svoboda«! in

zbor mu odgovarja isto. Te male demonstracije so pa mnogo manj pomembne kakor že navedeno dejstvo, da je subjektivizem Mozartove dramatike že sam po sebi učinkoval revolucionarno. Kajti v fevdalnem svetu ljudje niso smeli imeti osebnih čustev, če niso bili zelo veliki gospodje, temveč so morali molčati in ubogati. Če so pa preveč mislili, so bili nevarni intelektualci, revolucionarji in heretiki, ki jih je bilo treba uničiti.

Vendar se moramo skrbno varovati pred tem, da bi nas sociološko vrednotenje ne zavedlo v absurd. Če konstatiramo, da kaže »Figarojev« tekst, ki je last Beaumarchaisova, in glasba, ki je last Mozartova, staro formo prepojenost z novim duhom, zato še ne moremo reči, da je bila forma, ki sta jo še uporabljala, kratko in malo »fevdalna«, vsebina pa »meščanska«. Tega ne moremo reči zato, ker je imelo meščanstvo za francoske revolucije že častitljivo, v pozni srednji vek segajočo tradicijo eksistence in s tem v zvezi tradicijo šeg in navad, nazorov in zavednega in nezavednega čustvovanja. V renesansi lahko govorimo celo o neprestanih kompromisih med aristokratskim slojem vojakov in zemljiških posestnikov in že prav mogočnim meščanstvom bankirjev, trgovcev, obrtnikov itd. z vsemi odtenki. Pri teh kompromisih ostaja boljši del kulture v renesansi brez dvoma na strani meščanstva, ki je takrat silno obogatelo — gmotno in kulturno.

Če pravi Hausenstein, da so vsi »meščanski časi naturalistične periode umetnosti, medtem ko spremlja fevdalizem umetnost strogega stila«, je stavek uporaben in resničen vsaj do francoske revolucije, s pridržki pa še precej časa pozneje. Kjer koli se v umetnosti renesanse uveljavi naturalizem, se je gospodarsko uveljavilo tudi meščanstvo, čeprav n. pr. v Italiji tudi ni mogoče prezreti vpliva antike, ki je seveda sama spet zrasla v mestih. Vsekakor so nedvorjanski in nefevdalni vplivi pri renesančnih slikarjih zelo močni. Tudi če so slikarji živeli in delali na dvorih in slikali kronane glave, so jih po večini prikazali z vsemi slabostmi, ki so se renesančnemu vladarju zdele mogoče le značilnosti. Zanimiv je primer Velasqueza. Miroslav Krleža je pred kratkim napisal nanj napad (V predgovoru k Hegedušičevim »Podravskega motivom«). Krleža govori o patetičnih motivih na slikarskih platnih velikih mojstrov, »koji su bili dvorjanice, ulizice i lažljivci, laskajući svome tiranu za koru hljeba, za dva cekina ili za naročitu čast«... itd. Potem pa še jasneje: »U Tiepolima i Tintoretima i Velasquezima ima mnogo banalnog prizvuka Smerdjakovljeve gitare i smerdjakovštine, a to pasje micanje repom i lizanje ruke, koja nas hrani, suviše je ljudski motiv, koji u umjetnosti traje vjekovima.« Ti stavki bi bili prav zanimivi iz ust kakšne Krleževe dramske figure, kakšnega nihilistično (vanitas, vanitatum vanitas!) razpoloženega dvojnika barona Lenbacha, kakšnega zagrenjenega in degeneriranega starejšega zagrebskega aristokrata in bivšega avstrijskega častnika, iz resnih Krleževih ust zvenijo nekoliko čudno. Delo omenjenih slikarjev se nam namreč kaže pri malo podrobnejši analizi v prav močno drugačni luči.

Velasquez je slikal svojega suverena Filipa IV. z vso umetno spretnostjo svojega čopiča, a pokazal ga je takega, kakršen je bil v resnici, namreč dostojanstveno se držečo ničlo zelo skromnih duševnih zmožnosti. Filipa ta resnicoljubnost očitno ni motila. Kakor neki drugi renesančni vladarji je morda čutil takole: »Čeprav sem ničla, pa sem vendar mogočni španski kralj.« Hudobni Velasquez pa si je gotovo rekel na tihem: »Čeprav si mo-

gočni španski kralj, osel si pa vendar!« In umetnost pri tem stanju stvari nikakor ni trpela, tako kakor tudi ne umetnikova vest, ki zahteva odkritosrčnost bolj kakor vse drugo. Popolnoma izključeno je, da bi bil Velasquez pri tem svojem ostrem karakteriziranju popolnoma naiven; tega v resnici ne moremo verjeti, če le pomislimo na njegove zasmehljive mitološke slike, kjer slika Bakha v podobi debelušastega mladega viničarja, Merkurja kot fantalina itd. Njegova slika iz vojne »Predaja Brede« je v svoji ironični, prav nič vojaško gloriozni karakteristiki popolnoma pravična premaganim Holandcem in duhovit, skoraj melanholičen komentar vojne sploh. Zdi se, da se nekateri obrazi vprašujejo: Zakaj vse to? Tudi v slikah pohabljenec se izraža Velasquezov globoko človeški in prodirni duh, duh, ki je dolgo oplojeval. Velasquez je v številnih potezah celo prednik Francisca Goya, o katerem nikakor ni mogoče več dvomiti, da je revolucionar, prav tako je že s svojim impresionizmom oplodil izrazito meščanske velike francoske impresioniste, posebno Maneta. Impresionizem pa je osebnosten, iščoč vsakdanjost in ni na nikakšen »višji« red vezan. V vseh teh lastnostih se nič ne sklada s fevdalnim redom.

Če se iz te ekskurzije v renesanso povrnemo na kulturno mejo v časih francoske revolucije, moramo le konstatirati, da v umetnosti pred in med francosko revolucijo ne moremo kratko in malo govoriti o »meščanski« umetnosti, pač pa o umetnosti, ki je imela bolj ali manj fevdalne oz. dvorjanske lastnosti in ki je kazala v bodočnost in pomagala pri osvoboditvi človeškega duha. Stvar nikakor ni enostavna. Realist Chardin (1699—1779) je res slikal prizore iz navadnega življenja, prav za prav pa je mnogo slabši, kakor renesančni Holandci in njegovi neposredni predniki, čudoviti bratje Le Nain (vsi trije od 1588—1677), prvi izraziti slikarji malih ljudi in stvarnosti. Denis Diderot je priznalo revolucionaren mislec, ni pa tega mogoče trditi o njegovem slikarskem varovancu, ki je bil Jean Baptiste Greuze, na splošno prav sladkoben slikar. Zelo rad je slikal sladke mlade deklice, ki se žalostijo zato, ker so davi vstale, pa bil cvet je obran, kakor pravi naša pesem. Moralizujoča tendenca Greuzovih slik je zlagana in svetohlinska, prav nič prepričujoča. Košček že omenjene »revolucionarne sentimentalnosti« je seveda tudi v njem prav tako kakor v pisateljih-filozofih Rousseauju ali Diderotu, a Greuzova sentimentalnost je bila mehkobna in je ostala brez nasledstva.

Zanimivo pa je, da tega prav za prav ni mogoče trditi o Fragonardu, galantnem slikarju, ki je res »s čopičem stopil v službo aristokratske družbe in ji posvetil vse svoje moči«, kakor je pred kratkim zapisal Mesesnel (v Sodobnosti). Seveda danes ni mogoče prezreti, da je bil seksualni nered »galantnih« aristokratov osemnajstega stoletja uvod k njihovem uničenju. Rafinirana, mnogostrana pohotnost je bila pač najljubša zabava dvorjanov, ki zanje na svetu ni bilo prav nikakšnega dela, ker jim je skoraj vso možnost samostojnega udejstvovanja odvzel absolutizem. Fragonardove slike in grafike brez dvoma kažejo mojstra, ki je tej senzualnosti aristokratov z navdušenjem služil, vkljub temu pa je bil Fragonard velik slikar, večji kot Chardin, da o Greuzu sploh ne govorimo.

Fragonard dosega veliko silo barvnega izraza, zdi se, da njegove barve šumijo, celo da bliskajo in grmijo. Ta silna izrazna moč barv sega resnično daleč preko vsega, kar bi še spadalo v »ancien régime«, prav tako ima

Fragonard impresionistične elemente, kakor manj znani, a v tem oziru zanimivi slikar Péronneau. V grafiki in slikarstvu je Fragonard načel probleme, ki so jih uspešno nadaljevali izrazito meščanski slikarji devetnajstega stoletja. Pa če se na to ne oziramo, tudi Fragonardove spolzke predrznosti so umetniško in človeško neprimerno bolj simpatične, kakor zelo navidezno moralno, oči v nebo zavijajoče svetohlinstvo Greuzovo. Fragonard namreč vsaj nečesa ni poznal — poze, ki je smrt vsake umetnosti. Jakobinec David, ki velja za predstavnika umetnosti revolucije, se zdi zaradi svojega prevelikega klasicizma nekoliko suhoten. David je bil brez dvoma dober slikar. Njegova zeljarica (La Maraichère, ki je bila razstavljena letos pri nas v Beogradu) spada s svojim trpkim, ogorčenim in energičnim izrazom k najboljšim slikarskim delom francoske revolucije. Po sami sili svojih barv pa David prav za prav ni revolucionaren, in po intimnosti nikakor ne dosega manj znanega romantičnega Prudhona, ki je bil po prepričanju robespierrovec kakor David.

Pierre Joseph Prudhon je bil lirična narava, sijajen risar, a barve njegovih portretov imajo večkrat nekaj grozečega in napetega, skoraj kakor Goyeve, njegova slika Georgesa Anthonyja (tudi razstavljena v Beogradu) pa kaže v izrazu romantično, človečansko razpoloženje, ki spominja na najbolj idealne strani duševnosti francoske revolucije. Georges Anthony stoji poleg svojega konja, a zdi se, da tudi konj čuti fino, silno človeško in veliko razpoloženje svojega gospodarja. Človek se skoraj spomni na kakšne Beethovne takte.

Človečansko razpoloženje ni bilo izključna last revolucionarjev, toda v njihovih rokah je dobilo nov pomen in je postalo udarno.

V svetu filozofije je človečanskemu razpoloženju utrl pot racionalizem, ki je prav tako vsečloveški, ker predstavlja razum pri vseh ljudeh — (masovne sugestije takrat še niso bile mogoče tako kakor danes). Silno značilen je Montesquieu, ki je zrasel deloma pod vplivom Angležev. Montesquieu je precej čist empirik, ki mu je glavno merilo izkušnja. Baron Montesquieu je sam eden najbolj izrazitih pripravljalcev revolucije. To je brezpogojen realist: »Filozofska svoboda se kaže v izvrševanju svoje lastne volje ali pa vsaj v mnenju, da se človek lahko ravna po svoji volji. Politična svoboda pa obstoji v varnosti ali pa vsaj v mnenju, da je človek varen.« (Cit. po Vošnjaku: Ustava in uprava ilir. dež.) Naj je Montesquieu še toliko proučeval Angleže, zbadljivi način njegovega izražanja je tipično francoski! Materialistični filozofi Lamettrie, baron Holbach in Helvetius so nekoliko shematični in malo gibčni, vse te nekoliko mlajše filozofe prekaša Montesquieu po svoji izredni duhovni gibčnosti, ki ga sili, da svoje ugotovitve prav dialektično meri ob resničnem življenju.

Na vse tedanje mišljenje pa so silno vplivale eksaktne znanosti. Po njihovih redkih velikih iniciatorjih renesančne dobe se razmahnejo v sedemnajstem in osemnajstem stoletju, predvsem v zapadni Evropi. Zanimivo je, da gre tudi razvoj eksaktnih znanosti paralelno z razvojem življenjskih oblik meščanstva. Kakor v slikarstvu prednjačijo tudi tukaj Italijani, ki jim sledijo Holandci. Impozantno vrsto imen imajo Angleži, pri katerih začne Newton sijajno nepretrgano vrsto fizikov, astronomov, biologov itd.

Med prirodoopisci je posebno v sedemnajstem in osemnajstem stoletju tudi mnogo Francozov (deloma švicarskih). Réaumur, Lyonnet, Trembley, Saussure

so opravljali posle pionirjev doma kakor na našem ozemlju Hacquet, ki je obenem eden naših prvih botanikov in alpinistov.

Posebno pozornost zasluži grof Buffon, eleganten pisatelj, eden tistih, ki so že v osemnajstem stoletju izražali mnenje, da živalske in rastlinske vrste niso nespremenljive, kar je bilo brez dvoma revolucionarno mnenje, ki bi moglo vplivati in je vplivalo tudi na drugih področjih, čeprav si je le počasi utiralo pot.

Osemnajsto stoletje je bilo naravnost prepojeno z ljubeznijo do prirodnostnih ved; naravoslovne znanosti so bile tako rekoč »moderne«, kakor je danes n. pr. šport. Tako so mnogi aristokrati včasih iz praktičnih razlogov proučevali in primerjali rastline, drugi so si nabavljali mikroskope, za katere so sedali včasih kar v čipkastih rokavcih, da bi raziskovali različne mogoče in nemogoče snovi.

Gotovo je, da je bil vsak takšen mikroskop pravi top, ki je trgal velike luknje v hierarhične predstave osemnajstega stoletja. Pokazal je, da so v vsaki zeleni vodi mnoga majhna bitja, na videz enostavna, domnevno nastala iz nič, vsekakor pa bitja, ki živijo po svojih lastnih zakonih in o katerih starejša znanost in filozofija ni imela pojma. Poleg mnogih diletantov je »naravoslovna moda« rodila mnoge odlične znanstvenike, ki so izvrševali svoj poklic s pobožno predanostjo in bili naravnost zaljubljeni v otipljivo resnico. Njihovo geslo je bilo isto, kot je izpovedoval še nedavno umrli veliki fiziolog Pavlov: »Opazovanje in opazovanje!« Tako opazovanje pa je takrat učinkovalo revolucionarno. Danes, v dobi kompliciranih fizikalnih aparatov, ultramikroskopov, umetnih serumov in orjaških daljnogledov so naravoslovne znanosti prešle v roke specialistov in materija sama je postala problem; takrat, v osemnajstem stoletju, pa so govorili biologi kakor fiziki o enostavnih dejstvih, ki so vsakomur dostopna. Apelirali so na osebni razum in na osebno kritiko.

Ni dvoma, da se je ta osebna kritika kmalu obrnila tudi proti samemu družabnemu redu ancien régima, čigar razumnost že davno pred izbruhom francoske revolucije marsikomu ni bila jasna.

Silno razširjenje naravoslovnih znanosti pa je bilo le mogoče radi splošnega zanimanja za realni svet, ki je zanimal tedanje mehanike, pa tudi trgovce in industrijce. Ne moremo reči, da je razvoj življenjskih pogojev meščanstva direktno povzročil razvoj prirodopisnih ved, čisto gotovo pa je, da so se prirodopisne vede šele v življenjskih pogojih meščanstva razmahnile in celo večinoma zelo nehotе postale socialno učinkovite.

Prirodopisna empirija ima svoj zvrhani delež pri pripravi duhov na veliko revolucijo. Pri tem spet prav nič ne moti, da je izšlo brez dvoma veliko prirodopiscev iz vrst rojenih aristokratov, kot n. pr. Réaumur, Buffon ali Lamarck, ki se je prav za prav pisal Jean Baptiste Moinet Chevalier de Lamarck.

Toliko kot brez izjeme so ti ljudje izšli iz sloja malih aristokratov, sloja, ki je politično simpatiziral z meščani, se na njihovi strani boril in umiral. Vsaka zgodovina daje za to dokaze.

SREČANJE Z BALZACOM

TONE ŠIFRER

[Honoréja Balzaca (1799—1850) sem srečal tako, kakor sreča človek mnogo ljudi in osebnosti v literaturi, namreč zelo slučajno. Prav taka nehotena srečanja so pa posebno dragocena, saj nosijo na sebi pečat spontanosti, prostega sprehajanja po deželi duha, obiskovanja ljudi, ki so bili v teku stoletij »bratje istega duhovnega rodu«. Ravno slučajna srečanja, ki so brez sence kakršnegakoli načrta, pa dajejo sozvočju slehernega umetniškega dela rahel prizvok tragike. Ali ni čudno: nekje je človek ustvarjal z vso silo svoje volje in duha, da bi se majala zemlja, če bi se prenetla njegova energija v fizično dojemljivo obliko, a milijoni in milijoni niso zaslutili v svojih dušah najmanjšega tresljaja. Nekje je gorel večni, sveti ogenj iz umetnikove duše, a malo notranjih oči je bilo, ki bi zapazile njegov svit na nebu lastne zavzetosti za stvari tega sveta.

Prvo slutnjo o velikem življenju Honoréja Balzaca sem dobil, ko sem zvedel za njegovo osemnajstletno razmerje z gospo Hansko. Sentimentalen člančič, ki ga je v kratkem popisoval — od prvega pisma preko gore papirnatih ljubezni do poroke — je prikazoval »prepisovalca življenja« kakor zelo nekompliranega človeka in njegovo poroko kakor srečen zaključek dolgega hrepenenja in pričakovanja. Po takem poročanju si človek mora ustvariti enostransko, rekel bi linearno predstavo o pisatelju. Na srečo sem kmalu nato dobil v roke »Prešerne zgodbe« in predstava se je razširila za svojo antitezo. »Le kako naj bo človek, ki piše takele okrogle povesti, tako zaljubljen in navezan na lepo, plemenitaško Poljakinjo«, sem si mislil. Prikazali sta se mi dve skrajnosti ene osebnosti, a med temi skrajnostmi je ležala silna dalja. Brezkrajne možnosti sem napolnil z nekaterimi deli, ki sem jih bral pozneje, in predstavo o Balzacu tretjič razširil, to pot v globino.

Sprva bere človek tako, da se ne vpraša po vrstni zaporednosti del, po vzrokih, ki so oblikovali pisatelja, po njegovih političnih, socialnih in družinskih nazorih. Vzame knjigo in bere brez predsodkov, z lahnim pričakovanjem, da bo presenečen. Morda je to najčistejši odnos, ki je možen med bralcem in pisateljem. Sodba, ki jo izreče ali samo občuti, je pri resnični umetnini zgolj pritrjevanje pisateljevi moči oblikovanja, zgolj vibracija na valu umetnikove duše, jadranje na prednjem oblaku viharjev, ki so razgibali pisatelja, da je začel ustvarjati.

Po takih doživetjih pa začne človek zavestno iskati umetnikove podobe, hoče ga zasidrati v kraj in čas, išče problemov, ki si jih je pisatelj zastavil, ter skuša ugotoviti, če jih je rešil ali ne. S kritičnostjo hoče razbiti čar, s katerim ga je ovila moč pisateljeve besede, z bolečino odkriva na njem nepopolnosti in ne ve, ali naj ga vrže z višine, kamor ga je postavil.

O Balzacu sem začel čitati razprave, da bi si razumsko pojasnil demonično podobo, zakaj taka se mi je prikazovala iz njegovih del. Pri takih razpravah pa ima človek zmeraj dvojen občutek: ne veš, ali bi občudoval bistroidnost znanstvenika, ki skuša najti v delu umetnika formulo in zakon, ali bi se čudil umetniku, ki je v svoji enkratnosti objel toliko zamotnega hotenja, znanja, razočaranja, sanj, uspehov, veselja in trpljenja.

Po razpravah E. R. Curtiusa in drugih sem se vrnil k Balzacu samemu,

zakaj žar njihovega intelekta mi ni mogel nadomestiti opojne in prelivajoče se luči, s katero obseva umetnik stvari tega sveta in jim daje življenje.

Kako bi se tudi ne vrnil! Če kritik pravi, da je delal Balzac po dvanajst korektur ali da je zapravil nad polovico svojih honorarjev za spreminjanje besedila med tiskom, potem je treba samo pregledati, kako drugače opisuje Balzac boj za rojstvo umetnine po spočetju, ko pravi: »Duševno delo, lov v visokih pokrajinah notranjega sveta, je eden največjih človeških naporov. Slavo v umetnosti — kajti ta beseda objema vse stvaritve človeškega duha — zasluži predvsem pogum, pogum, ki ga navadni človek niti ne sluti, in ki ga nemara tukaj prvič razlagam... Premišljati, sanjariti, spočenjati lepa dela je prijetna zabava. To se pravi, kaditi začarane cigarete, živeti kakor kurtizana in pasti svoje muhe. Delo se ti kaže v otroški milini, v opojni nasladi porajanja, vse pisano in duhteče v prvem cvetju, bujno sočno kakor sad, ki ga uživaš že v mislih. To je spočetje in njega radosti. Kdor more ujeti svoje osnutke v besedo, velja že za izrednega človeka. To sposobnost imajo vsi umetniki in pisatelji. Toda proizvajati, roditi! Mukoma odgajati dete, ga vsak večer nalitega z mlekom polagati spat, ga vsako jutro z neizčrpnim materinskim srcem poljubljati iz sna, ga očediti, ga stokrat preobleči v najlepšo opravo, ki jo vselej zopet raztrga; ne se ustrašiti preokretov tega blaznega življenja ter iz njega oblikovati živo mojstrovino, ki govori v kiparstvu vsem pogledom, v književnosti vsem umom, v slikarstvu vsem spominom, v godbi vsem srcem, to je umetniško ustvarjanje. Roka mora biti vedno pripravljena poslušati glavo. Glava pa je stvariteljska samo, ako je ljubezen trajna (Balzac, Teta Liza 191).«

Balzac je s temi besedami opisal predvsem svojo borbo za izraz, a nič ne more bolj nazorno pokazati dela ustvarjalca in potrditi Valéryjevih besed, da je pisatelj mož, kateremu ni niti stavek nezavedno dejanje. Kaže pa tudi na borbo umetnika, ki se vprašuje: ali ni to lepa igra, biti sam zoper ves svet in imeti upanje, da dobiš (Oče Goriot).

In Balzac je dobival igro že za življenja ter jo dobiva še zmerom, zakaj človeška komedija se nadaljuje, duh ima često vlogo medveda na verigi neprijaznih sil, ki so oblikovale družbo že v času Balzacovega življenja in jo oblikujejo še danes. Igra, ki jo dobiva Balzac s svojo veličino, ima tri variacije. Prva je njegovo delo samo in to je najmočnejše; druga je podoba, kakršno so rekonstruirali znanstveniki, tretja pa je spet umetniška oblika, roman R. Benjamina »Čudovito življenje Honoréja Balzaca«, ki je sinteza primarnega doživljanja pisateljeve umetnosti, osebnosti, življenja, in sekundarnega, to je kritičnega pretresa njegovih vrednot. Benjamin je napisal Balzacovo življenje na podlagi raziskavanj Marcela Bouterona, ki ve o tem velikem možu vse, ima vse, daje vse. Tako je doživel Balzac svoje poveljanje prav v tistem, kar je bil njegov izraz, namreč v romanu. Krog srečanj z njim sem zaključil ne z duhovito razpravo, ampak z umetnino, kar je vsekakor najbolj naravno, saj je bil sam dvojen umetnik: umetnik življenja, ki ga ni hotel zamuditi in umetnik v svojih delih, h katerim se mora človek znova vračati, čeprav občuti, da pri Balzacu ni vse izdelano do zadnjih podrobnosti, da se mešajo v njem različne prvine stvarnega in duševnega sveta in da to mešanje ni povsod srečno. Toda ogromne dimenzije, ki jih je izbiral ta močni Francoz pri svojem delu, so več vredne kakor popolna dela literarnih cizelerjev. Nemara so prav te dimenzije posebno privlačne in pomenijo veličino njegovega stila.

ZAPISKI O BEŽNIH VTISIH

JUŠ KOZAK

S poti. Pariz je že skozi vse veke dražil fantazijo zemljanov. Že v srednjem veku so romali menihi v utrjeno mesto ob Seini in bili dolge debate na Sorbonni za pravice sv. Trojice. Šušljalo se je po temačnih gradovih o lepoti pariških žena, o sijaju na dvoru in o krasoti gotskih cerkva. Ob pesmi trubadurjev so se zamaknili srca proti zapadu. — Visoka kultura je rafinirano morila. Šentjernejska noč je pokazala svetu, kako se varujejo dinastični in cerkveni temelji. Villonov »Testament« je dal Evropi globoki realizem človeške izpovedi in Rabelaisova satira je dokument, na katerem vise pristni pečati genialnega humorja. Kraljevi sijaj je z mečem in s cerkvenim ornatom ustvaril na zapadu pravično mesto, kjer sta skrivnost mode in civilizacije slavila trumfe. Poslej ni v Parizu več zamrl galski duh, na novo in na novo je snoval in ustvarjal človeškim doživetjem nevidene izraze. Nenadno so se pod površino prefinjene aristokratske družbe zgostile ljudske boleti in z vulkaničnim izbruhom predrle skorjo, ki se je zdela večna in nepremakljiva. Groza je prhutala skozi Evropo, ko je padla Bastilja in so emigranti slikali strahotne pojave čudnih prikazni iz Faubourga St. Antoina, ki so plenile, obešale, drobile glave in se z noži med zobmi borile za meje domovine. Evropska družba je zagledala ljudstvo v vsej nagoti, ljudstvo, o katerem ni imela prej nobene prave predstave in ji je bila merjaščeva koža vrednejša od tlačanove. Po cesarskih in knežjih orožarnah so brusili meče, če bi val ljudske nejevolje pljusnil čez francoske meje. Revolucija je dokazala fizikalne zakone človeške družbe in ni čuda, če je srh spreletel Evropo, načeti so bili tisočletni idoli. Rousseaujevo ljudstvo je dejanski spoznalo, da ima nadzor nad življenjem, imovino in državo. Če se je ob udarih velikega condottiera Napoleona ljudska volja usmerila v napad in so ljudske plasti tedanje Francije po večini v zmagah in notranji ustavi videle svojo voljo, niso po smrti na Sv. Heleni več prenehale razburjati gornjih plasti. Niso se ozirale na svet, na tuja mnenja o sebi, ko so gradile barikade in za vso Evropo s krvjo reševale ideje. Kolikokrat je bilo videti, da je Francija na tleh, da nima več odporne moči, da se je družba zadušila v korupciji in uživanju, toda neizčrpna sila galskega duha in temperamenta je evropsko kulturo vedno iznova presenečala z novimi revolucionarnimi stvaritvami. Imena Balzac, Flaubert, brata Goncourt, Maupassant, Cezanne, Puvis de Chavannes, Van Gogh, Gouguin, Pasteur, Zola, Rodin, Blieriot, so med tolikerkimi drugimi prej zablestela v Evropi kakor doma. Celó iz daljnih ruskih step so romali v šolo na zapad. Duhovna podoba francoske družbe, zemlje in človeka je v najsubtilnejših odtenkih postala last vsega človeštva, kulturni dokument našega življenja na tej zemlji kakor so grški bogovi vsedlina sto in stoletnih človeških naporov. Emigranti vseh dežel so iskali zavetja v legendarni svobodi na francoskih tleh, kakor jo je užival Heine, danes »neznani avtor« v lastni domovini. Velike tehnične stvaritve, ki vstajajo iz novih pogojev in oblik človeške družbe, dajo zemljam novo podobo. Prebujene množice v orientu in okcidentu tekmujejo s stvaritvami, ki so že postale historične, novi izrazi naše življenjske vsedline nastajajo. Bo francoski duh še ostal na krmilu, bo vodil njegov kompas tudi v novi vek? Bosta francoska dežela in Pariz ostala še vedno pravično mesto človeške kulture? Kakor so me prvič, ko sem se od severa približeval Parizu, vodila čustva, tako sem drugič poln teh problemov prestopil vrata na Gare de Lyon.

Sacré Coeur.

Ob prvem prihodu sem jo zagledal nad počrnelimi zidovi. V večernem soncu so lahko žareli melirani zidovi in visoka kupola. Kolikokrat sem še kasneje obstal na bulvarjih, ko se mi je bazilika skozi preseke pokazala vselej v drugi podobi, zdaj bela in mogočna, proti večeru rožnato obžarjena kakor visoka, obklesana skala na Montmartru. Bazilika je ena izmed skrivnostno veličastnih stavb, ki se dvigujejo nad morjem sajastega zidovja, in jih išče pogled za orientacijo in občudovanje. Tam dolj Notre Dame, Panthéon, Hôtel des Invalides, manjka pa Bastilja. Eno legendo je čas porušil.

Ribiči in mački.

Ustavil sem se v senci visokih zelenih krošenj pred starinsko palačo ob seinskem nabrežju. Plošča je vzdignjena nad vrati, tu notri je živel Daumier. Pregarjala ga je družba, preganjal cesar, bili so mu vohuni za petami, in družba bi se bila oddahnila, če bi bila zvedela, da je od lakote poginil. V duhu sem si predstavljal tiho izbo, nekje zgoraj v mansardi, kjer je z neutešno strastjo ustvarjal svoje like, zrcalo dobi in veku. Iz Pariza je segel njegov srd do Neapla in »Re Bomba« je postal neumrljiv. Bankirji, trebušni industrijci, menažerija narodnih poslancev, ki ustvarjajo zakone, advokati in sodniki, mesarji prave, vsi in še toliko drugih, ki so želi in kupčevali s sadovi Vélike revolucije, so ga sovražili zaradi lastne podobe. Premišljal sem pred vrati mrčne palače, čemu se rodi človek kakor Daumier s tako čistim in jasnim srcem? Le čemu? Nikogar ne mrzi družba bolj kakor umetnika, ki mu srce izgoreva za človeško lepoto. In vendar so Daumierove karikature, ki so jih v palačah in v prostorih parlamenta uporabljali namesto klosetnega papirja, ostale vest sodobne družbe.

Kakor fantazija so ti izprehodi pod zelenimi drevesi od Pont-Neufa do Pont-Sully. Malokje se je patina starega Pariza tako ohranila. Pred palačami lahko sanjariš o njih prebivalcih, o sijaju, ki je žarel za temi zidovi, o romantiki, ki se je spleta po skritih vrtovih. Tod nekje je Henrik IV. zatajil vero za Pariz, ki mu je trdovratno zapiral vrata. Po teh ulicah so ležali okrvavljeni Hugonoti.

Jutranje solnce še ni prebodlo svilene koprene, ki je zastirala dalje. Listi na drevju so utripali v svežem dihu nad Seino, po kateri se je počasi pomikal parnik. Ulice na Ileu so bile skoraj prazne, prodajalne so se šele odpirale, ženske so hitele z vrči mleka. Sredi tlakovane ulice sem prestopil človeško blato. Nihče se ni zmednil zanj, takih človeških malenkosti ne opazijo. Malo prej sem v kavarni, kjer sem po navadi pil zjutraj kavo, opazoval natakarka. Ob trotoarju so pravkar spustili vodo, ki je drla kakor potoček in odnašala nesnago. Natakarka je vzel servieto, se sklonil do vode, jo namočil in pričel brisati mize, na katere je potem polagal kolače. Za snago veljajo tu drugačni pojmi kakor smo jih vajeni v germanskem območju. Ljudje so prirodni in se ne zmenijo za nikogar. Spomnil sem se prometne ulice v Quartier Latinu, kjer me je opozorila nase priletna gospa očitno iz visoke meščanske družbe, kako je brezbrizno pljunila skozi okno na cesto, po kateri so se valile množice.

Iz tihih ulic starega predela sem se zopet vrnil na nabrežje in se naslonil na kamnite zidove. Spodaj ob Seini so se prebujali razcapani ljudje, ki so najbrže tod prenočevali. Slikar je postavil stojalo in se pripravljajl za delo. Ni ga koticika ali prizora pod mostovi in na kejih, ki bi ga ne bilo še iztaknilo slikarjevo oko.

Pred mostom se sedeli ribiči. Ne vem, ali ga imajo v Parizu, pri nas bi že gotovo imeli društvo seinskih ribiči, ki sede nepremično od jutra do večera ob reki in drže dolge palice nad vodo. Nikogar nisem nikoli videl, da bi ujel kako ribo, a njihova potrpežljivost bi pomirila tudi najbolj razburjenega človeka. Večkrat sem prihajal semkaj, a videti ribiča z ujeto ribo se mi ni posrečilo. Kljub temu sem prepričan, da se natakne katera na trnek. Pravijo, da se Rimbaud še ni

bil vozil po morju, ko je napisal eno najglobljih in najlepših pesmi v svetovni literaturi, pesem o »pijani ladji«. Morda je v seinskih ribičih kaj Rimbaudjeve fantazije.

Jutro se je porajalo, kamnita sv. Genovefa je že gledala v solnce, Notre Dame se je motala iz tančic, šum po nabrežju je naraščal, pred trgovinami so žvrgolele pisane ptičice v kletkah, med avtomobili so težki konji bili po tlaku pred vozovi na dveh visokih kolesih. Počasi sem taval po bulvarju v hladni senci in se potapljal v šumno življenje. Pred uradom onkraj ceste so se vrstili mladi možje skozi steklena vrata in se vračali iz pisarne z nakaznicami za delo. Turisti vseh narodnosti, z običajnimi kamerami v usnjenih torbah ob boku so se zvedavo ogledovali in snimali zase spomine. Med okni, na vratih prodajaln so živeli mački, negovane in lepe živali vseh pasem. Izpred neke trgovine nikakor nisem mogel naprej. V oknu med antikvitetami je ležal lep črn maček, mižal in predel. Ko je odprl oči, si nisem mogel dopovedati, da to ni moj maček, ki so mi ga ubili. Kasneje sem se še dvakrat zjutraj vrnil in ga opazoval. Naenkrat sem se počutil v Parizu skoraj domačega.

Šaljiva igra je pritegnila mojo pozornost. Na robu trotoarja, po katerem so hitele množice, je mačka spazila golobe, ki so grulili pod drevesom. Prihulila se je do tlaka in prežala nanje. Za nikogar se ni zmenila. Ni se ustrašila ropota voz in puhanja motorjev, niti za trenutek se ni ozrla, dvakrat trikrat je vsločila hrbet, se po trebuhu primaknila bliže in zopet čakala. Mimoidoči so jo med tem opazili, se ustavljali in kakor bi se jim nikamor ne mudilo, gledali prizor, ki je po izrazih strasti spominjal na džunglo. Cel krog se nas je nabralo. Medtem se je mačka za poskok pritegnila. Kakor blisk se je sprožilo vitko telo, se pognalo po zraku in padlo med golobe, ki so šume odplavali. Mačka je hitro okrenila glavo in jih brez srda pozorno zasledovala. Starejši možak, ki je slonel ob kamnitem zidu, je videl mačkin napor in ji je hotel pomagati. Izvlekel je kos kruha, morda svojo malico, in pričel drobtine trositi golobom, da bi jih zopet privabil. Nisem se več ustavljal. Krenil sem po nabrežju naprej, a se vendar še nekajkrat ozrl. Še vedno se je zbirala okrog mačke gruča ljudi. Parižan ima razvit čut za naravo in veliko, otroško veselje nad njenimi pojavi. Živi med pticami in mačkami, ki ga razveseljujejo.

Bukinisti

Ves svet jih pozna po opisih in akvarelih. Okoli devete odpro svoje zaboje in razpostavijo blago na ogled. So lepše knjigarne v Parizu, v katerih mamijo človeka dragocene izdaje, umetnostni albumi in tehnično dovršene kopije najboljših francoskih slikarjev, so knjigarne, kjer lahko kupiš svetovne in domače raritete, kjer srečuješ avtorje in kjer ugođe tvoji želji po kaki prav posebni izdaji tega ali onega klasičnega dela, na bulvarjih so knjigarne in stojnice s prav tako cenenimi izdajami, toda bukinisti ob Seini so najbolj zanimivi. Ves dan lahko postavaš pred stojnicami, prebrskavaš, stikaš, bereš, nihče te ne bo opominjal. Tudi dragocenosti in zanimivosti odkriješ med vsakdanjim blagom. Z zanimanjem sem opazoval pristne japonske odtise na svili (v Parizu jih v kletnih prostorih izvrstno ponarejajo). Vsa imena francoskih in svetovnih klasikov najdeš na teh stojnicah, a tudi moderne, še nepriznane avtorje. Kdor ima srečo in zahaja semkaj večkrat, bo zasledil prav poceni novitete, ki zaidejo semkaj predčasno iz bulvarjev, kjer jih zasleduje vroča pozornost. Francoz bi težko živel brez knjige, zato so izdaje cenene in primerne za hiter prelet. V provinci je knjiga še vedno dogodek. Ljudje poznajo zemljo in družbo po opisih svojih mojstrov. Ne vem sicer nič, a slutim, da je to malomeščanskega, konservativnega zgražanja nad drznimi

avtorji vendar le manj kakor v drugih evropskih mestih. Galski duh ljubi duhovitost in oster pogled.

Zola, Pont-Neuf, Thérèse Raquin, vsa tri imena so se mi nenadno združila, ko sem zagledal knjigo v najcenejši izdaji, obudila so mi živ spomin na milje in podobo starega Pont-Neufa. Zagledal sem Jeana iz »Débâcle«, kako koraka trdo po tlaku ozke predmestne ulice. Zbudili so se mi prizori iz »Germinala«, domislil sem se starega čiče iz pivnice, kjer sem prejšnji večer pil vino. Napis na špelunki »Vine et Charbonne« mi je razjasnil šele znanec, s katerim sva sedela pri butiljki, ki je bila še vsa črna od premogovega prahu. Francoske premogokopne družbe pridobe namesto pokojnine starim odsluženim delavcem koncesije za majhne trgovine s premogom, ki mu ga potem oddajajo po znižani ceni. Po navadi so ti ljudje doma iz vinorodnih krajev, od koder dobivajo dobro domače vino, in se v teh premogovnih branjarjih pije izvrstna kapljica, čeprav iz zaprašenih, počrnelih butiljk.

Že v mladosti sta me osvojila Balzac in Stendhal, analizatorja francoske družbe, ki sta poleg vsega ustvarila evropski realistični roman in neumrljive tipe francoske in človeške družbe. Balzaca sem odkril v vseh mogočih izdajah, Stendhalovo sem zasledil le »Chartreuse de Parme«. Skoraj bi se bil pred stojnico v hladni senci zasanjal o Balzacovih ljudeh, Lucienu in Vautrinu, prototipu vseh detektivskih romanov, ki so osvajali svet. Zazdelo se mi je, da sem bil že nekajkrat srečal teto Lizo in videl v kavarnah na bulvarjih in pred Opero starega barona Hulota, kako skozi monokel ogleduje komaj dorasla dekleta. Ne, nisem ga srečal. Danes bi Balzac ustvarjal druge tipe. Za hip sem se vdal primerjanju teh genijev in njihovega dela s sodobno revščino v tako zvani socialni literaturi. Dela, ki uživajo danes sloves revolucionarnosti in novih smeri, se ne morejo od daleč meriti z balzacovsko globino, plastiko tipov in z razsežnostjo njegovega pogleda v človeka. Po običajni diletantski navadi so obsodili Balzaca za socialno reakcionarnega pisatelja. Doslej ga je, mislim, iz časa najgloblje doumel Curtius v svoji biografiji. Šele on je pogodil titansko dinamiko morda najeruptivnejšega pisatelja, v čigar delih bi po temeljitem študiju marsikateri dialektik odkril tendence po socialnem redu, ki se stikajo s sodobnimi. Brez umevanja časa in človeške širine bi seveda ne šlo. Balzac ni priznaval, da se človek suče po dogmi, odkrival je naravo ljudi in v teh mogočnih prsih so odzvanjale vse strune. Če je kdo v literaturi dokazal, da se v delu pravega pisatelja zrcali vsa doba, z vsemi socialnimi, političnimi in znanstvenimi težnjami, potem je bil to Balzac, ki ga je težko umeti, kdaj je imel pri svojem grandioznem delu časa dovolj, da je posegel v vse rezervoarje takratne znanosti. Balzacu je bilo človeško srce biblija, poznal je vse njegove globine in je vedel, da le človek družbi ustvarja lice. Nenadno se mi je zazdelo, da slišim krohota njegovega silnega pljučnega meha, ko je pisal »Contes Drolatiques«. Skoraj me je zgrozilo. Tega humorja ni sam ustvaril, rodil se je pri kraljevskih pojedinah, v tihih samostanih, pri krasnem vinu in obloženih mizah, v opatijah in spovednicah, za meščansko mizo in ne nazadnje pri kmečki in delavski. Renan je v maju 1886. nagovoril pariške študente: »La vieille gaîté gauloise est peut-être la plus profonde des philosophies«. (Stara galska veselost je morda najgloblja vseh filozofij.) Villon, Rabelais, Balzac, Anatol France, vsak jo je po svoje oblikoval in cizeliral. Pristen in začinjen humor je doma na zapadu, ki naravnost uživa nad vsakovrstnimi izrazi človeške narave.

Niti opazil nisem, kako se premikam od stojnice do stojnice, kako se izgubljam v francoski knjigi in se vedno iznova ogrevam: Maupassant, Flaubert, prvi muzej preprostega človeškega življenja, drugi cizeler francoske besede.

Tako sem obhodil bukiniste na desnem in levem bregu, kamor je prišla knjiga do zadnje postaje.

Vino, sir in človek. Nekdo je zapisal, da nima človek, ki mu je vseeno kaj je — najsi bodo suhi žganci ali dobro prekajena gnjat — nobenega pravega odnosa do življenja, da je po svojem bistvu abstrakten človek. Ne vem, če trditev drži, toda Francozi imajo nos za jedačo in pijačo, prav tako kakor je njihov čut za vse življenjske občutke krepko razvit. Uživati znajo celo v jedilnicah, kjer se hranijo množice, vsipajoče se opoldne iz pisarn, trgovin in šol, katerim je »Pris fix« zatočišče. Lahka a vendar izdatna hrana po teh preprostih jedilnicah vzbuja slutnje o gostijah in kulinarčnih umetninah v restoranih, buržoaznih domovih, posebno še na mizah podeželske buržoazije, ki ji je hrana poglobitni življenjski cilj. Balzac sam je bil mojster v poznavanju in pospravljanju jedi in pijače. Francoska hrana ima tradicijo. Znameniti kuharji so popularne osebnosti, kakor modni kralji in duhovni stvaritelji. Ogromne vsote so že plačevali za skrivnosti jedilnih listov, kadar prihajajo na obisk evropski suvereni in diplomati. Rabelaisove požrtije so se umaknile rafiniranejšim in zvijačnejšim užitkom. Francozi so pravi mojstri v vedi, da se mora v visoki politiki dobro streči želodcu. Narodni poslanci, po Rousseauju ljudska volja, se zadovoljujejo s »kuhinjo pri gosji nožici«, kadar pa potrebujejo jadra visoke politike vetra, se mehovi polnijo z iznajdljivostjo starih menihov. Koliko fines so ti menihi ustvarili galskemu želodcu. Lahko verujemo, da so skozi stoletja prešali in preskušali za visokimi samostanskimi zidovi sire, dokler niso dosegli skrivnostnih receptov najužitnejšega sira, ki ga zadene le tu in tam stoletna skušnja srenjskega sirarja. Prava alkimija je bila doma v obokanih kletih, kjer so patri pretakali in precejali kapljico dragoceno kot kri. Osivel menih je tuhtal nad zelišči in varil likerje, zaradi katerih so se najblagorodnejše dame izpozablale v ljubezni. Ob francoskem siru in vinu so nastajale gotske katedrale, je pel Villon svoje pesmi, in so pisatelji pisali romane. Verlaine in Baudelaire sta bila vse dni hvaležna iznajdljivemu patru. Ne poznam jih, a sem preverjen, da so na sir in vino napisane čudovite ode. Marsikatera domislja v francoski kuturi je njih ilustracija. Naposled ni kar tjavendan, če je racionalistični Montesquieu v socialnih vedah utemeljil »senzualizem«.

Francoska hrana dela človeka prožnega, pijača duhovitega, seveda kjer je dana podlaga. In kar je poglobitno in značilno, ne teši mu poželenja, ampak mu ga vzbuja.

Tudi povprečen Francoz, izvzemši onega procenta lačnih množic, ki je v Franciji manjši kakor drugje, živi dobro in zadovoljno. Standard je sorazmerno visok, nad petdeset procentov jih je, ki imajo in so si v svesti svoje rente. Malenkostnih razmer, ki so običajne pri nas in v Italiji, niso vajeni. Že stoletja kultivirajo svojo zemljo, iščejo načine boljše izrabe, bogastvo prihaja z morja in iz kolonij. Pogled na podeželje in kmečke domove med vožnjo proti Parizu ne kaže v alpskem območju vkoreninjene čistoče in vestnosti, s katero izrabi kmet vsak pedenj zemlje. Grudo obdelujejo po svojem načinu, bolj na široko kakor v detajlih. Kruh in vino sta poceni in slavna, ima sir, zelenjave in sadja, rib in mesa ne pogrša. Temelji za življenje so ustvarjeni, razen množicam, ki zaslužijo komaj za vsakdanji kruh, za kar pa kaže povprečni Francoz prav malo razumevanja.

Pisali so in govorili, da je Francoz blaziran. Naša katoliška vzgoja jih je in jih še sedaj slika za razvratneže, vdane vsem mogočim zablodam in orgijam. Srečaval sem ljudi, ki si predstavljajo vse Francoze kot izmozgane dandije in ženske, kakor jih je včasih slikal Felicien Rops. In vendar je vse to le pena, ki se v zabaviščih, nočnih lokalih, pod zemljo in v predmestjih zgošča na površini. Res je,

racionalizacija življenja je omejila število rojstev, visoka in stara kultura je nastavila ljudskemu življenju še druge pasti, a tako je po vseh civiliziranih zemljah: kultura požira človeka, ki jo ustvarja. Položimo si roko na srce. Komaj smo se izvili iz patriarhalnega, na pol kmečkega malomeščanstva, komaj so se pričele javljati prve posledice industrializirane dežele, že smo v toku padanja rojstev in še drugih značilnih pojavov, ki ogražajo ljudsko zdravje. Povsod v meščanskem svetu je jela prodirati racionalizacija rojstev, pogosto združena z željo po uživanju. V boljših domovih je moda, drugje socialna stiska gnala tudi ženo v službo, da je kljub vsej zunanji verski gorečnosti zanemarjala družino ali pa poskušala vzgojo otrok smešno prilagoditi standardu tako zvane boljše družbe. Izobražena žena, ki nima še pri nas tradicije, kaže sicer z lepimi izjemami vendarle le prepogosto nivo malomeščanske abotnosti in prav nezrelega hlastanja za zunanjimi efekti, bodisi v politiki ali v drugih panogah javnega dela. Kakor hitro se ne more več opreti na šablono, na ta ali drugi katekizem, izgublja vsako samostojnost in se premetava kakor riba na suhem. Premislimo, kako so se naivno reševala socialna vprašanja. Kaj so prav žene pisale glede rojstev in njih omejevanja. Izobraženke, ki jim je bila knjiga še vedno samo plenica, so hotele vse delavske in kmečke matere podučiti, kako naj racionalizirajo število podrastka. Njim nasproti so stale matere, ki so rodile, tvegale in vzgojevale narodno in človeško bogastvo, otroke, ki so marsikdaj smrdeli od umazanosti, a so vendarle rasli. Žene, na zunaj vernice najprogresivnejših pokretov, so pričele braniti Malthusove teorije. Nihče pa se ni spomnil, da se morata socialni red in družba tako spremeniti, da bo tudi kmetica, uradniška mati, delavka lahko rodila kolikor bo hotela in otroke dobro izredila. Človeštvo ne bazira samo na socialnem redu, temveč tudi na otroku, iz katerega raseta kultura in nje mladost. Ne verujem, da bo kateremu koli socialnemu redu uspelo, izpremeniti zakone narave v blaginjo človeštva. Bolečine prve širše civilizacije, ki jo je naš narod dosegel po vojni, so precej občutne in jih ni mogoče tajiti. Živeti z ljudstvom ni zmožnost, razlagati suho črko, temveč vednost, v življenje gledati, ga pojmovati v vsej njega pestrosti in zakonih.

Večkrat sem s takimi mislimi posedal v kavarnici na bulvarju St. Michel, tik pred mostom, kjer se je v dobri uri prelilo mimo več ljudstva kakor ga prebiva v bodisi katerem našem provincialnem mestu. Kljub borbi z visoko civilizacijo in posledicami kulture, posebno očite v takem milijonskem mestu kakor je Pariz, je ljudstvo videti zdravo. Čvrsti in zagoreli so možje, skromno so oblečeni in preprosti v noši. Včasih bi izobraženca, morda višjega uradnika ne razločil od obrtnika s keja. Prijazni niso, ne klečeplazijo pred tujcem, ki prinašajo Parizu dobršen del njegovih dohodkov. Odgovori ti na kratko, pogosto se ti zdi beseda celo zadirčna, tudi pogled te ne obliže. Videti so zavestni, praktični in jasni ljudje. V majhnih zavezniških državah imajo pogosto ljudje vtis, da stoje po vsej Franciji slavoloki z dobrodošlicami in da roma tujec iz objema v objem. Francoz ne pozna servilnosti. Zaveznike ceni po koristi, kapital in buržoazija se s prijateljskimi deželami krepko okorišča, politika jim je kupčija brez vsake skrupuloznosti. (Prim. Č. S.! Op. pis.) Vljudnost francoskega človeka ni vsiljiva, zato je prijetna. Tujcu dajo možnost, da se potopi med nje, da živi po svoji volji. Ne vznemirjajo ga s sitnostmi, a ne dajo se motiti. Njegov življenjski tempo je oster.

Otrok je zaostal sredi ceste in se jokaje ogleduje. Stražnik ustavi promet v najživahnejšem pogonu, prime dete za roko in ga pelje na varno. Otroku se v Parizu ni ničesar bati. Motocikli, avtomobili, vozovi, pešci, vse ga spoštuje in varuje. Gotovo ne le zgolj iz strahu zaradi otroka in zaradi padanja rojstev. Na bulvarju St. Germaine je stražnik opazil slepca, ki bi rad čez cesto. Kljub dolgi drveči vrsti

avtomobilov da znamenje, stopi do trotoarja, seže slepcu pod pasho in ga varno, počasi prepelje čez cesto. In šoferji ne preklinjajo. Stražnik je v Parizu poosebljena pazljivost in ljubeznivost, da bi ustregel domačinom kakor tujcem. Kakšno presenečenje, če prideš iz mesta, kjer je stražnik simbol brahialne sile, ki poskuša ljudem na vse načine življenje priskutiti. Pariški prometni stražniki uče ljudi, kaj je dovoljeno, pri nas, kaj je prepovedano. Tudi v stražniku se zrcali stopnja civilizacije. Škoda, da ne vem, kako ti stražniki v Senegambiji vrše svoj posel? Potem bi bila primerjava točnejša. Še majhna značilnost. Sedma popoldne. Na avenijski Champs Elysées leskečejo avtomobili kakor reka. Blizu Clemenceaujevega spomenika nas nekaj čaka na prehod, a vse premalo, da bi stražnik ustavil gosto vrsto voz. Nenadno se na nasprotni strani pojavi lepo dekle iz ljudstva, oblečena v rdečo svilo in razoglava. Šarmantno se nasmeje stražniku, ki z lahnim nasmeškom dvigne roko in ustavi vse vrste avtomobilov. Pred predmestno Venero se je razdelila reka avtomobilov.

Pariška Venera. Gledam. Mož potiska voziček, v katerem veka dete, dva odrasla se obešata nanj, žena, brinetka s polnimi boki in krepkimi prsi hodi zadaj in se razgovarja s prijateljico. Živahno se smejeta in se ogledujeta po ljudeh. Pri Romanih so moški zelo pozorni do žena. Negujejo jih in jim kuhajo. Če je Francoz odločen, ga ona gotovo prekaša. Resolutna in koketna, a ne ceneno blago. Realistka. Ogledujem jih izpred kavarne in se čudim tem zastavnim, jedrim ženam, ki žive vendar vedno med zidovjem, v tesnih prostorih, kjer je zrak nasičen z dimom in bencinskim smradom. So prišle iz provinc? Otroci se mi zde do kakega desetega, dvanajstega leta šibki in anemični, starejši so čvrsti in zdravi. Bržkone morajo zaradi pomanjkanja zraka in zemlje najprej preživeti dobo otroških bolezni, dokler se ne okrepe. Poldne je minilo in že se vsipajo od vsepovsod dekleta po bulvarjih. Mična, vitka bitja šume kakor čebele. Oči jim bliskovito švigajo, vsak hip jim je dragocen v življenju, nobena priložnost jim ne uide. Nasmejane so in popravljene, kjer je bila narava manj radodarna. Vsaka kretnja je izzivalna a nikoli lascivna. Videti je, da življenje ljubijo in ga uživajo, gotovo po pameti, ker ne poznajo sentimentalnosti; čutnost in veder humor sta jim v krvi. Oblik svojih mičnih teles ne skrivajo, nasprotno, poudarjajo jih s finim okusom in očitno izpovedujejo, da zrela breskev ni samo za v muzej. Tudi nagota v Folies - Bergère ali Moulin Rouge je prirodna, ob sebi umevna kakor kretnja francoske žene. Kdo zna tako pogledati? Najbrže jih je malo na svetu. Morda Poljakinja ali Rusinja in še ta na svoj način. Hodil sem na ekspres kavo v pekarno v naši ulici. Približno štiridesetletna, zastavna gospa, ki je imela že odraslo hčerko, je sama stregla. Dvakrat, trikrat sem pil kavo pri njej in tiho ogledoval še vedno lepo Parižanko. Ko sem se neki dan vračal iz mesta, je stala pred pekarno in mi menda za šalo vrgla pogled, ki je povedal vse in nič. In prav ti pogledi ostanejo v spominu, sproži jih vedno čuječa, čutna narava. Nikjer ne srečuješ priderije, svetohlinstva, pogrnjenega greha, vse je očitno in prirodno, zato očarljivo. Sredi bulvarja in največjega prometa se fant in dekle strastno poljubujeta. V parkih, kavarnah se nihče ne ženira, objemati se in poljubovati. Počutiš se tako domačega, da se v redkih trenutkih zaveš, kako strašen tujec si med milijoni. Kdor prihaja v Pariz s predsodki in zapetim srcem, mu ostane to ljudstvo tuje. Prav tako vsakemu, ki pričakuje, da se mu bodo Parižani približali. V Parizu živeti, se pravi med njimi izginiti. Morda je prav to tista privlačnost in posebnost, ki zamalja svet. Vse je enako, piti francosko vino, jesti breskve ali sir, gledati moža in ženo. Narava se nikjer ne skriva.

Prav poseben je užitek sedeti takole na bulvarju in samo gledati, kako se tisoči premikajo mimo, ljudje, ki jih nisi nikoli še videl v življenju in veš, da jih nikoli več ne boš. Vse hiti, skoraj beži, vsak za svojim ciljem ali brez njega, nekdo je lačen, drugi hiti v urad, tretji na sestanek, ta ogleduje s strokovnim očesom zapake, torbice in žepe, spet oni išče človeka, s katerim bi rad obračunal, drugi je šel na izprehod, misli lovi in pregleduje knjige po izložbah, sam pa sedi pred kavarno že uro in si komaj opazil, da so prej čista tla vsa nasuta s srkalnimi slamicami in papirčki. Sediš, imenuješ vse to življenje, in ne veš nič, kaj je prav za prav to gibanje. Kitajec, mogoče iz Nankinga, se počasi pomika med množico. Kdo ve, kaj premišlja in kdo se briga zanj, ki je utonil v milijonskem mestu. Skupina malajskih študentov se prismeje, šalijo se z mladimi Parižankami, »črn zamorec« vodi pod pasho »Lepo Vido«, kam v pristan? Ni se še utrnila minuta, ko se z bleščečimi očmi prismeje zamorklja in se obeša mornarju v pisani maji na tetovirano laketo. Nekdo mi je trdil — se domislim — da nastaja na zapadu nova rasa — Berberi, Kabili, zamorci se mešajo z belci, ponekod celo po načrtu. Ljudje hočemo vedno vse naprej vedeti in določiti. Velika je slast ugibati v množico, kaj bi bil po poklicu onile stasiti gospod. Hlače ima lepo zlikane, na levem laktu mu visi palica, pred izložbo si popravlja kravato. Malo upognjeno se drži in videti je, da ima za bližnjo bodočnost jasen cilj pred sabo. — ?? — Film se premakne, prikaže se drug človek. Dostojanstveno hodi, včasih se mu za spoznanje premakne glava na levo, na desno, vseč pogled ošine ljudi, lahen nasmešek mu zaigra okoli ust, ne more skriti, da vse ve in pozna vse globine, Pariz je požrl. — Debelušno mamko s košaro na roki in otrokom ob sebi boš hitro presodil: meščanka, žena in skrbna mati. Jadrno vihra mimo elegantna dama vsa v svili, ve, kako se hodi po tlaku, saj ji noge kar plešejo. Spremlja jo bandit, neumit, nepočesan fant, z raztrganimi hlačami in golimi rokami. Kaj družiti ta dva? Ona bi bila lahko kontesa, demimondka, artistinja iz cirkusa, Balzac pomagaj! Življenje je na debelo nametana snov.

Še nečesa sem se domislil, ko sem opazoval ljudi, ki sem jih imel za Francoze. Že absolutizem jih je vzgajal v etatizmu. Krvavi boji v dneh Vélike revolucije so jim ustvarili temelje, na katerih jim je zrasla zavest, da se čutijo narod, ponosen, malce ošaben, zavesten in gospodovalen. Ustvarili so si materialne osnove, iz katerih se ta zavest prav tako napaja kakor iz velike kulturne tradicije. Sirota pa ne pozna nikoli zavesti. Ljudstvo, ki je živel v fevdalnih odnosih, katerih se še ni oprostilo, ki še ni rodilo iz sebe resničnega meščanstva in ni še preživelo kapitalizma, kateremu so bili doslej družbeni vrhovi le vase zaprto malomeščanstvo, raja, ki se je borila in krvavela le na ukaz, nikoli iz svoje volje in potrebe, in ki ji dajeta vera in cerkev edino kulturno tradicijo, zraven pa strada, trpi in se peha za vsakdanjim kruhom kakor pes za kostjo, odkod naj črpa to ljudstvo nacionalno in človeško zavest? Vsak tujec mu je gospod, skuša mu z dušo in telesom postreči. Mali ljudje so še vedno velike občudovali. Srd ga popade in jeza ga razvname, če mu poskuša kdo krpo grude, na kateri živi, potegniti izpod njega. A véliki nacionalni in človeški zavesti ni dorasel. Spomnil sem se te kmečke in viničarske sirotinje, izgaranih primorskih kolonov in ribičev in postalo mi je bridko pri srcu. Človek ne more nikoli brez svoje domovine potovati, to se pravi brez onih, za katere živi.

Nenadno me je prevzela druga misel. Bo moglo to ljudstvo, ki polni te bulvarje zadovoljno, s prefinjenim okusom, od sebe zavzeto in opojeno, voditi tudi takrat, ko se bodo oglasile vse te lačne in zatirane množice, ki nekje v srcu vendar čakajo

na odrešenje. Kdor hoče voditi človeštvo, mu ustvarjati življenjske pogoje in kulturo, mora znati trpeti, narodno in človeško bolečino sam občutiti.

Okus in še kaj. »Eine echte Pariserin«, hvalijo zgovorne gostje na soareji gospejino hčerko, ki se pod maminim nadzorstvom obrača pred njimi, razkazuje svilen toalet, si z manikiranimi prsti popravlja čipke in se na debelo našminkana sladko smehlja. »Woher haben si das bestellt? So was... Bitte... Famos... Das ist nett... Tudi notarjeva gospa je prinesla letos tri obleke iz Pariza... aber... ihr passt, das nicht... Ach und die Frisur... wo hat sie die her?... In Paris hat sie sie gesehen und eingepägt... Tudi frizura je iz Pariza... Kolossal!...« Fevdalna družba na gradovih ni imela prav nič drugačnih razgovorov kakor sodobna meščanska.

Vračal sem se iz sentimentalno osladne produkcije v Folies-Bergère, kjer je tisti čas ime Josefine Backer maloslavno zahajalo in zagledal pred sabo mlado damo v toaleti iz črnega tafta z rdečo rožo ob boku. Vse na njej je bilo tako graciozno, ritmično ubrano in vendar preprosto, da bi si utegnila le umetnikova fantazija izmisliti tako kompozicijo obleke in človeškega telesa, v kateri je dama nekaj novega in obleka melodija na telesnih gibih. Lep briljant ji je blestel na roki, dva velika v uhanih pod rafinirano, skromno pričesko. Takrat sem se zavedel, kaj je »eine echte Pariserin«. Ne ponaša se s svilo, ne z briljanti in čevljički, ampak z okusom. V tem je razlika med provincialnim posnemanjem in okusom, ki ustvarja nekaj novega.

Že Goethe je dejal, da bi moral biti popotnik čimbolj objektivni in bi se moral vsega subjektivnega ogibati. Veliko vprašanje, če se človeku na bežnem poletu skozi zemljo to posreči, kajti subjektivni vtisi sredi neznanega sveta so sprva človeku edini vodnik. Šele množina pojavov omogoča opazovalcu, da izlušči iz pojavov nekaj, kar je.

Pohodi po mestu, ogledovanje in odprte oči opozarjajo nenehno na artistski okus. Ogleduješ kravate, obleke, galanterijo, pohištvo, bižuterijo, kavarniške draperije, delavska dekleta v Metrô, prodajalke, knjige, cvetličarne, povsod se ti odkriva diš nečesa, ki daje predmetom in osebam posebni čar, kakor da jih obseva ali žari iz njih neka nevidna luč. Ne varaš se. Povsod se ti odkriva nekaj posebnega, kar je igraje ustvarila človeška roka. Prav ta igrivost, ki ji problem ne povzroča nobenih težav, izvira iz nekega prirodnega daru, ki ga imajo romanski narodi — bogsigavedi zakaj, ali zaradi klime, zemlje, duhovne konstitucije — in ta je pri Francozih najbolj razvit. Nedvomno je brusila okus velika tradicija, ki seže daleč tja v srednji vek in še dalj, a sama tradicija bi brez naravnega daru nič ne opravila. Mlado dekle je oblečeno kakor brezštevila njenih vrstnic, a nekje si je pritegnila krilo, prišla majhen okrasek in spoznala bi se izmed vseh. Okus izvira gotovo iz razvite čutnosti in smisla za lepoto barve in linije.

Spominjam se razstave pri Maillotovih vratih. Na razsežnem razstavnem prostoru so bile postavljene lične hišice v različnih slogih, celo pločevinasta, ki bo stala na Mont-Blancu, je bila med njimi. Vsaka teh hišic je bila po svoje grajena, v nobeni niso bili prostori enako razdeljeni. Pohištvo je bilo pravtako raznovrstno. V eni iz slame do zadnjega svečnika, v drugi iz lesa, v tej kovinasto, v oni iz blaga ali usnja, in v vsaki so obrtniki na obeh opazovalcev izdelovali predmete, določene za hišico. Že bežni pogled je razodeval veliko stanovanjsko kulturo, ki se je kazala v zgradbi, razdelitvi prostorov, predvsem pa v čudoviti barvni harmoniji notranjščine. Le oko, ki ima občutek za najsubtilnejšo nianso tonov, ustvarja tako preprosto in eksotično. Še posebno zanimivo je bilo dejstvo, da vsa

ta udobnost in krasota ni vzbujala zavisti do onih, ki se bodo v teh prostorih lahko radovali življenja, ampak le občudovanje.

Prav ta prirodni, vrojeni okus in iznajdljivost v ustvarjanju novih čutnih vtisov sta botrovala francoskemu slikarstvu, stavbarstvu in kiparstvu. Tudi tujci ne morejo odoleti francoski šoli in okolici. — Med zelenjem v parku zagledaš kip srednjeveškega trubadurja, kakor da je davni čas oživel. Bronasti spomenik znamenitega zdravnika ima mogočno krošnjo platane za baldahin. Clemenceau »Tiger« je kakor živ postavljen na skalo med ljudstvo. Malokje, tudi v Rimu nisem zasledil toliko arhitektonskega smisla. Ne smemo si seveda predstavljati, da vsak nov poskus z lahkoto prodre. Rodinov Balzac je priča zmagovalnega konservativnega in malomeščanskega obzorja, kar pa dejstva o latentnosti okusa ne izpremeni.

Tri razstave leta 1937., velika historična razstava vsega francoskega slikarstva od početka do novega časa, ona v paviljonu »Neodvisnih« in Van Goghova so izčrpno ilustrirale razvoj francoskega okusa na platnu. Ko so se po revoluciji osvestile ljudske plasti, je francoski umetnik nadaljeval tradicijo evropskega slikarstva, ki so jo doslej izmenoma ustvarjali Italijani, Španci in Nizozemci, in je po ostri borbi s predsodki priboril zmago stilu nove dobe, v katerem se je vse prevesilo na barvo, v kateri se je topil predmet. Artizem, ki tiči v vsakem Galcu, in čutnost sta' zopet vsej Evropi ustvarila šolo. Ne morem zatajiti domneve, da še ni poslej noben čopič dosegel visoke umetnosti tega resničnega slikarstva — pesništva. Picasso je Španec, a ustvarjal je v Parizu in rasel iz francoskega slikarstva. Tudi najbolj problematična njegova dela ne zataje slikarskega čuta, ki se je šolal pri Manetu in kasnejših mojstrih. Kljub vsej problematiki je Picasso cel človek, a Picassojevci njegova slaba karikatura. Razumljivo je, da je francoski duh v glavnem docela odklonil slikarsko spako nemškega ekspresionizma.

Ob teh mogočnih razstavah mi je še nekaj drugega priklenilo pozornost. Nekje na polici sem iztaknil najnovejšo izdajo »Gargantua in Pantagruel«, ki jo je ilustriral Dubout. Morda se človečnost najgloblje odkriva v humorju. Fin in nesurov humor, ki pogodi bistvo, je na svetu redkejši od draguljev. Če je kje doma, je v Franciji. Ilustracije in karikature, tudi po najlascivnejših brošurah dokazujejo, da zna ta okus tudi najbanalneje stvari iz človeškega življenja dvigniti v sfere, kjer se vsaka vulgarost izgublja. Dvoumnost je včasih tako popolna, da se je prej, ko je pozorno oko odkrilo prikrito vsebino delikatnih prizorov, že izgubila poanta otipljive lascivnosti. Francoski okus je morda največji in najiznajdljivejši v svojem humorju in satiri.

Izprehodi Neznana roka je izklesala med himerami na Notre Dame groteskno glavo satanovega sinu »Penseur« ki se roga Parizu pod sabo. Takrat je bil Pariz še majhen, utrjen, stražili so ga stolpi, zapirala visoka tečajna vrata in srednjeveški dvigalni mostovi so branili prehod čez Seino. Penseur je ostal nepremičen nad Parizom, ko se je pričelo mesto razlivati po plitvi kotlini in je naraslo v morje hiš med Boulognskimi in Vincennskimi gozdom, kjer lahko dvignjena obzorja ustavljajo oči. Kakor je sv. Genovefa zaščitnica Pariza, tako je »Penseur« njegov simbol, vedno snujoča, svet vznemirjujoča glava, ki bdi nad človeško srenjo noč in dan s svojimi pajdaši. Tako je živ, da se človeku nehote zazdi, da bi ga lahko v tihi noči, ko zatone luna na zapadu, videl, kako bo mlasknil z jezikom in zazdehal. Včasih se morda vsega, tudi večno snovati naveliča. Preveč je videl zločinov v imenu Tiranije, preveč je videl zločinov, izvršenih v imenu Svobode. Le hip in že mu bo hušknil porogljiv smehlaj čez spačeno lice, iskra

satanova, in v temni noči, v visoki manzardni sobi se je doslej neznanemu človeku porodila nova ideja.

Pariz hrani nešteto podobnih, čeprav po izrazu morda ne tako grotesknih glav in podob. Povsod jih srečuješ, povsod te presenečajo, po katedralah, parkih, tesnih kamnitih ulicah, toda »Penseur« je le eden.

Pariz je ohranil strukturo svoje rasti iz srednjeveškega v moderno velenje. Arhitekt Haussmann mu je na povelje sedanskega Napoleona ustvaril prav za prav današnjo podobo, ko je opasal velike bloke enako visokih, manzardnih hiš s širokimi bulvarji, po katerih šumi, bobni moderni promet. Ker so postali bulvarji pretesni in tempo preoster, je ves Pariz razrit z rovi bliskovite Metrô, podzemne železnice, ki pada pod Seino, se dviguje na Montmartru in se zopet spušča, in nenehno v obratu požira ljudi tu in jih meče tam na dan. Z Eiffela ali kar mi je ljubše iz Notre Dame mi plove pogled v zgodnjem jutru nad temnimi ploskimi strehami, nad katerimi se dvigujejo dimi in se razblinjajo megle. Oko se ustavlja ob kamenitih otokih, Sacré Coeur na Montmartru, na Trocadéro, na Hôtel des Invalides, na Montparnassu, na Pantheonu in drugih, ki štrle kakor čeri nad hišami. Tedaj obide človeka čudna groza nad to neizmerno širino človeških bivališč.

Pariz je kakor gozd, ki si ga že vsega pretaknil in ti vendar vsak izprehod odkriva nove stvari. Predstavljam si, da bi lahko leto in dan taval po Parizu in bi se ne naveličal teh izprehodov. Vsak del živi zase, povsod pozabljaš prejšnjega, nikoli ne moreš občutiti celote, dasi jo slutiš in te žene nje dinamika.

Bulvarji so se že praznili, stranske ulice so bile tihe, ko so ropotali vagoni po bivših tramvajskih tirnicah proti »Les Halles«. Zalostno in melanholično so se ozirali voli skozi mala okenca po hišah in svetlih reklamah. Slutili so pripravljene sekire. Okoli »Les Halles« so vreščale ženske, v svitu močnih žarnic so kupičile zelenjavo za drugi dan. Na golem tlaku je ležal cel hrib kislega zelja, izpod katerega se je na vse strani cedilo in zaudarjalo v nos. »Ventre de Paris«, kakor ga je krstil Balzac, se je polnil. Drugo jutro se je odprl. Zopet me je obšla groza, ko sem se skozi kričečo množico pomikal skozi ogromne prostore, kjer so se v poletni sopari zgoščali vsi duhovi in smradi, sredi katerih se človek šele prav zave, kaj se pravi žreti. In Pariz se je pripravljal na žretje. V dolgih vrstah so stali za težkimi mizami goloroki mesarji med svežimi, rožnatimi, odprtimi voli. Nehote sem pomislil na to, da se v bližini nahaja Palais Royal. Kralji se ne boje mesarjev. Premikal sem se skozi oddelke, kjer je gagala perutnina v tisočih, so ležali kupi sira vseh vrst, se lesketale morske ribe in so sladkovodne plavale v bazenih, skakali kunci v kletkah, se rdečilo temno meso srn in jelenov, so viseli fazani, race, gosi, kar je bilo še živih živali, vse prestrašene pred lačnimi očmi. Pobegnil sem iz teh prostorov med zelenjavo. Za en dan so posmukali cele njive zeljnatih glav, kolerabic, buč in tako dalje. »Ventre de Paris« je sprejemal in bruhal. Toliko, da nisem zdrknil nad gnjilimi odpadki sadja in zelenjave, ki so jih metali kar na cesto, kjer so se grmadili drugi kupi, za katere ni bilo prostora v notranjščini. Nenadno sem opazil čudne postave, sifilitične starce, pokvečene ženske, razcapane rahitične otroke, ki so se plazili kakor podgane med množico in znašali na kupe smrdljiv, gnjil krompir, mesne odpadke, ki so se valjali po tlaku, črviv sir in drobovje. Bog vedi, iz katerih lukenj so prilezli, morda iz tunelov Metrô ali iz zasteničenih predmestnih barak po svoj vsakdanji kruh. Posebno dovoljenje imajo, da se smejo plaziti med nogami prodajalcev in kupcev in pobirati odpadke, preden pridejo na gnoj. V »Ventre de Paris« se plazijo človeške

podgane. Živi Pariz. Tam gori na severu v bližini Pte de Clignancourt je mrtvi Pariz. V sredo so bile vse barake »Au repos de puces« odprte. Največja pariška starina, kjer najdeš v črvivih barakah vse, kar je Pariz nosil. Vse vrste oblek, stare frake, smokinge, cilindre, srajce in kombineže, petrolejske svetilke, svete in posvetne podobe, škapulirje, kamenčke za vžigalnike, teaterske kulise, pohištvo do nočnih posod, porcelanastih in pločevinastih, prstane in koljeje, čevlje, copate, stroje, kravate, slamnike, pajčolane, ženske klobuke, parfume, skratka vse najdeš tam, kar je kdajkoli rabil civilizirani človek, ki ga je življenje stisnilo, da je moral prodati zadnjo cunjo s sebe. In za vse to bogastvo in priče človeške civilizacije, za ta ogromni semenj človeške bede samo šaljivi naslov »Au repos de puces«, namesto velikega kulturno historičnega seminarja v bližini, kjer bi romanopisci in dramatikci zajemali snovi kar iz vodnjaka.

Neki dan sem dolgo časa ogledoval v cerkvi St. Sulpice vzdane marmorne plošče, na katerih so bile vklesane zahvale univerzitetnih študentov za srečno prestane izpite. Ne le v kipih in zidovih, tudi živi srednji vek se je še ohranil.

Padaš sem padaš tja in toneš. Prevzet od zlate luči v Sainte Chapelle občuduješ ta filigranski gotični dragulj. Nekaj minut kasneje te presune zlati napis na justični palači »Liberté, égalité, fraternité«. Pod tem simbolom je vse mogoče; J'accuse in Stavisky. K Notre Dame, v kamnitih čipkah se vračaš v vseh urah, njena melodiozna stroga arhitektura spada med čuda sveta kakor piramide. Pred njo lahko sanjaš o globinah in zakonitostih kamnite umetnosti.

Zdaj blodiš po ogromnih Louvrskih dvoranih in si črv med sfingami in asirskimi skulpturami, popoldne se potikaš po ozkih smrdljivih ulicah tik za največjimi bulvarji in se čudiš človeku, ki prebiva tod brez zraka, v stisnjenih prostorih, kjer je izrabljen vsak kotiček in vsak kos malo debelejšega zidu za telefonske celice, stranišča in shrambe. Le kanarčki v kletkah, obešenih zunaj na zidu, vrve na zraku. Pogrezneš se pod zemljo, kjer so atrakcije za tujce, bolj kamnite dupline kakor kleti. Na zidu ti kažejo slavne podpise, kakor Danton, Desmoulins, St. Just, Robespierre, »Madame« poje kuplete. Tod, da so se shajali nosilci revolucije. Danes padajo semkaj skozi skrivnostne vhode dame in gospodje iz visoke družbe, Amerikanci in Indijci, ki žele videti apaše in temni, podzemni Pariz. Zgodovini je vedno kabaret za petami.

Pariz je mesto, v čigar dinamiki tudi vsakdanje zadeve postajajo nevsakdanje. Še vedno si nisi utešil žeje in radovednosti, čeprav si ga preromal iz Jauresovega okraja do Orleanskih vrat in še enkrat počez od Maillotovih vrat do Bastilje.

Trinajstega julija l. 1789. je še stala ponosna trdnjava in jetnišnica, nekdanj historijska atrakcija Pariza. Od Maillotovih vrat do Bastilje in še naprej do Place de Nation stojijo v dolgi vrsti zgradbe, vrtovi, spomeniki francoske krvave zgodovine, eno so ustvarjali kralji in cesarji, drugo je ljudstvo. Štirinajstega julija 1789. l. se je po stranskih ulicah, ki so vodile k Bastilji, pripeljala fevdalna gospoda, žlahtni plemiči in fičfiriči s svojimi napudranimi metresami in ljubicami, da bi prisostvovali grandioznemu prizoru, ko bodo topovi bruhal na St. Antoine in bodo granate mrcvarile množico. St. Antoine je bil zabasan, po njem so vrele množice in gardisti. V Bastilji pa je napeto prisluškoval poleg svojega blaznega tovariša glasovom od spodaj Tavernier, ki je trideset let prebil v ječi, ker je poskušal Ludvika XV., »ljubljenega kralja«, ki je izstradal svoje ljudstvo s »pogodbo gladu«, z žepnim nožem zabosti. Ko so bili zavzeti mostovi in so puške Švicarjev utihnile, ter je ljudstvo planilo v temne hodnike, se je Tavernier od presenečenja onesvestil, njegov blazni tovariš pa se je režal prišlecem s črnimi,

škrbastimi zobmi. Kakor Tavernier, se je tisti dan fevdalna gospoda onesvestila, obšla jo je groza, da je svet poblaznel, ko je ustvarjal pojem »Človeka«. Preko dvestotisoč ljudi je med štirinajstim in petnajstim julijem zapustilo Pariz. V revolucionarnem mestu, ki je takrat za vso Evropo, po ljudski volji, a včasih tudi po naključju ustvarjalo človečanske pravice za vse človeštvo, je že živel Napoleon, ki se je že potihoma pripravljal, da stopi na cesarski prestol. Ko so sanskiloti prvič vdrli v Tuilleries in si je moral Ludovik XVI. nadeti rdečo, frigijsko kapo, bodoči simbol republike, je mršavi oficir zašepetal svojemu sosedu, da bi bilo treba prvih pet sto postreliti in vsi bi pobegnili. Iz previdnosti ni tega svojemu prijatelju Robespieru nikoli povedal. Sedaj se svetijo na spomeniku sredi bastiljskega trga imena onih, ki so ta dan kri prelili, a Napoleon leži v častnem grobu. Veriga zgodovine.

Ko sem zopet stopal po široki St. Antoini cesti, sem hodil kakor omoten. Opazoval sem visoka poslopja in trgovine, pa sem nenadno zagledal Fournaya in mamko Bonnemère, kako korakata zravnana pred sanskiloti in dere za njima predmestje. Že se mi je zdelo, da me bodo potegnili za seboj, ko so mi udarili iz španske dalje na uho topovi, ki so v tistih dneh pričeli pretresati Madrid in Barcelono. Domislil sem se ječ in taborišč, o katerih krožijo po vsem svetu zgodbe, kakor so se nekoč podtalno širile o Bastilji. Bil sem čisto sam sredi nepoznanih množic in sem ves presunjen od borbe za svobodo, kljub njenim tisočerm farsam na vseh polutah, za pravico in lepoto življenja, korakal v opoldanski pripeki po razbeljenem tlaku in nosil v srcu marzeljezo. Ni ostala »Liberté, Egalité, Fraternité« le simbol, ki mu mora človeštvo šele dom zgraditi?

Exposition 37. V političnih časih imajo tudi razstave ves drug značaj kakor v mirnem času, ko so le manifestacije reklame in zabav. Kolonialna razstava je bila svoje dni kljub zbranemu znanstvenemu materialu, ki je predstavljal nje manjši del, le ogromno zabavišče s predstavami pravih arabskih in berberskih konjenikov. Tedaj se je Pariz seznanjal s prirodoepisom in etnologijo svojega imperializma, nasičenega po svetovni vojni. Svetovna razstava 37 je bila v nekem pogledu politična razstava. Izvedla jo je tako zvana »ljudska fronta«, ko so se dvigale po vsem Parizu stisnjene pesti. V Metrô so se skozi aristokratski St. Lazaire vozili mladi frontaši z rdečimi zastavami in v marsikateri gumbnici sta se svetila srp in kladivo. Po Champs Elysées so korakale v nedeljo pred visoko pariško družbo kolone frontaških izletnikov in prepevale novo marzeljezo. V louverški palači se je vsako jutro zbirala za nastop Blumova policija, sami mladi ljudje. Mrko je gledal aristokratski in kapitalistični Pariz na vretje delovnega ljudstva v osrčje. Ognjeni križi, od Tardieuja podpirani, so snovali zaroto. Tovarne so zasedli delavci in španski republikanci so se hrepeneče ozirali čez Pireneje, čakali topov in mitraljev. Vznemirila se je londonska City, kajti država je bila v ljudskih rokah, ali bolje njenih voditeljev, ki so bili nekateri izmed njih člani gornjih kapitalističnih slojev. Spodnja družba je poskušala zgornjo prepljuskniti. V zanemarjenem delavskem predmestju je zidal Corbusier najmodernejšo, znamenito osnovno šolo, ki je dobila po Marxu ime. Ko je v Madridu držala vroče govore La Passionaria, se je v Parizu odprla svetovna razstava na obsežnem prostoru ob Seini in vključila, nalašč zanjo prezidani Trocadéro.

Pred gledališčem Sarah Bernhardt me je prodajalec večerne izdaje pozdravil s stisnjeno pestjo. Igrali so dramatizirano Gorkega »Mater«. Vse gledališče je bilo nabito polno kljub večkratnim reprizam. Igralci so govorili patetično in kadar

je padla beseda socializem, je vse gledališče ploskalo. Dobil sem vtis lahko gorljivega navdušenja za nove ideje, ki še niso pognale globljih korenin.

Če se je Ludvik XIV. naslajal nad iluminacijami svojih fontan, so užitki, ki jih je imelo ljudstvo z nočnimi iluminacijami na Seini, daleč presegle kraljeve. Vsa moderna tehnika je bila vdinjana za bajno razsvetljavo, ki se je odigravala na Seini in na umetno ustvarjenih kaskadah pod Trocadéro. Tudi motiv je bil sodoben, moderen. Obramba Pariza pred zračnimi napadi. Značilno defenziven. Stotisočglave množice so zadrževale sapo ob veličastnih prizorih, ko so švigali vodometi iz reke, zdaj oranžasti, zdaj beli in zopet živordeči. Kakor, da se je odprl Inferno, tako so dolgo uro sikale, ječale, žarele, brizgale vode, padale megle, skozi katere so plapolali ognjeni zublji. Pogosto se ni več razločilo, ali voda ugaša rdeče ognje, ali žolti plameni vžigajo vodo. Vojne strahote so se prelile v najbolj fantastično bajko, ki je francoski kralji niso mogli več videti.

Z geslom: kultura je last ljudskih množic!, so odprli paviljon znanosti in ved, kjer se je ljudstvo seznanjalo z vsemi dognanji moderne znanosti in tehnike. Paviljon ni bil nikak panoptikum, temveč resen, znanstveni inštitut, kjer so univerzitetni profesorji in asistenti tolmačili ljudstvu znanstvene pojave. V grandioznem prostoru so krožila nebesna telesa in se med ogromnimi medenimi krogli sproščale električne sile. Noben znanstvenik se ne bi sramoval na podoben način približati množicam geološke posebnosti naše zemlje. Domnevam, da se doslej še nikjer ni znanost tako na široko in v tako mogočnem stilu odprla ljudstvu.

Razstava vsega francoskega slikarstva, pomnožena z razstavo »Neodvisnih« in Van Goghovo, ki je bila zaradi poljudnega, biografičnega značaja močna napadana, je dala globok pregled francoske umetnosti. Corbusierov paviljon »De nouveaux temps«, je manifestiral novejši razvoj. Gibljivi paviljon, podoben velikemu indijanskemu šotoru, je bil ves poslikan z avtorjevimi idejami in popisan z njegovimi sentencami. — »Stroji so naši sužnji! — Uničiti denar je prvi pogoj! — Povratek k zemlji omogoča le družinsko izkoriščanje grude s pomočjo kolektivnih sredstev. — Študij agrarne reforme je bil izvršen pred večimi leti od skupine sarthskih kmetov, (vodil jih je Nobel Bezard, poljedelski delavec). Bistvo reforme je bil nov tip kmetije (družinske) na eni strani, na drugi zadružne vasi. Kmetje so jih imenovali »Vesela kmetija« in »Vesela vas«. — Urediti sedanji svet! — »V soparici pod platneno streho so ljudje strmeli na zibajočih se lesenih hodnikih, v ilustrirane načrte za ostvareitev novega Pariza, ki mu je Haussmannov le še ovira, v naslikane prizore iz veselega, novega sveta. Arhitekt Corbusier, ki si je zase postavil, v tihi ulici v Auteillu znamenito stekleno hišo, je revolucionar v arhitekturi in mislec nove svetlejše socialne bodočnosti.

Če francoska družba in politika ne moreta izvleči nog iz blata sedanjih dni, sta francoska kultura in njen genij s to razstavo in še z marsičem dokazala, da sta segla preko svoje dobe kakor so nekoč Rousseau in še drugi, in da bosta zvesta veliki tradiciji tudi v novih dneh, »nouveaux temps«, presenečala svet s svojo iznajdljivostjo.

Kje se bodo vzmeti teh dni sprožili? So se nemara že? Tudi francoski duh in francoski stvaritelj trpita pod težo svojih dni in se zavedata kakor Goethe pri Valmyu, da se je nova doba že pričela, a ji kultura sama ne bo ustvarila podobe.

POGLED V ALZACIJO

SVE TOZAR ILEŠIČ

Most med Nemci na zapadu in Francozi na vzhodu, svod, ki v organskem prehodu veže ta dva velika evropska naroda, tako pogosto imenujejo sončno pokrajino, ki spremlja široki tok Rena na levem bregu od švicarskih gora do tam, kjer ta reka, ena najbolj živih arterij evropskega organizma, zareže svojo strugo v valovite gozdove Porenskega škrlatnega masiva.

Ta pokrajina, Alzacija, je zapadna polovica velikega nižavja ob Renu. Široke borove dobrave ob reki, plodna, bogato obdelana ravnina dalje ob strani, sončne vinogradne rebri na zapadnem robu te ravnine, pa nad njimi mirni zaokroženi obrisi Vogezov, kjer so bizarne tvorbe peščenjakov diskretno skrite v bujne, dišče borove gaje in gozdove, taka je slika alzaške prirode. Dasi je povsem podobna pokrajini na desnem, badenskem bregu reke, imaš vendarle vtis neke svojskosti, neke prav posebne alzaške pokrajinske slike, alzaške svetlobe, zelenila in rumenila.

V zgodovini je tod vedno prevladovalo prelivanje ras, ljudstev in kultur. V zgodnjem srednjem veku je Verdun pripojil Alzacijo vzhodno frankovski sferi ter jo s tem priključil k področju stalnih germanskih vplivov. Ali že 17. stoletje je odtegnilo Alzacijo vplivu nemškega vzhoda in jo odprlo na stečaj valovom francoskega kulturnega zapada. Že Louis XIV. je bil, ki mu je avstrijski cesar formalno odstopil ta ljubki obrenski pas, »ce beau jardin«. Ali šele velika francoska revolucija je končno veljavno navezala dušo Alzacije na novi, svobodni francoski zapad. Pri renskem mostu med alzaško prestolnico Strasbourgom in nemškim Kehlom je takrat zavihral napis: »Ici commence le pays de la liberté«, napis, ki bi mogel ponovno zavzeti svoje mesto danes, ko ga na strani Kehla nadomestujejo kljukasti križi in gotske črke »Herzlich willkommen«, ki naj bi spominile Alzačane na oni strani, da niso nemško govoreči Francozi, temveč pravi čistokrvni hitlerjanci. Ali ta »Herzlich willkommen«, je videti, da ne zaleže mnogo več, kakor je zaleglo 1871 nemško bombardiranje Strasbourga in nato petdesetletni pruski režim, ki pa ga je dežela skoraj enodušno odklanjala in sovražila.

Alzačani govorijo skoraj izključno svoj lasten nemški dialekt. Francoskega, v tleh zakoreninjenega prebivalstva je le blizu razvodja v Vogezih neznatno število. Ali miselnost alzaškega ljudstva je daleč od prave nemške miselnosti, je bolj nekak severni odcepek nemško govoreče Švice. Če se alzaški meščani pozdravljajo med sabo z »Bon jour, monsieur«, nato pa nadaljujejo pogovor v močno pojočem alzaškem narečju, je njihova posebna posredovalna vloga med dvema velikima jezikoma na zunaj pač najznačilneje izražena.

Osvobojenje in zopetno priključitev svoje dežele k francoski republiki po svetovni vojni je ogromna večina Alzačanov sprejela z velikim navdušenjem, tako da je Clemenceau pri svojem obisku Strasbourga l. 1919 navdušeno vzkliknil: »Voilà le plebiscit!« Pod temi vtisi se je po svetu in tudi pri nas vkoreninilo prepričanje, da so Alzačani stoddotno sprejeli in pozdravili francosko državno misel. Ali kakor marsikje drugod, je tudi tu sugestivna moč prevratnih sprememb in z njimi zvezanega navdušenja brž skopnela. V ospredje je stopila sila realnih razmer, moč tradicij, praktična vprašanja glede smernic novega življenja.

In tako smo brž pričeli sprejemati glasove o tako zvanem alzaškem avtonomističnem pokretu. Pri nas je žal le malokdo poznal razmere do pravega jedra.

Večina je mislila, da gre pri alzaškem avtonomističnem gibanju za čisto nemško propagando, ki naj bi zajela le zelo ozek krog Alzačanov, posebno pa one, v dobi od 1871 do 1918 doseljene Nemce, ki so tudi po prevratu ostali tam.

Ali če si pogledamo dejansko sliko politične orientacije Alzačanov, se nam v njej izrazito pokaže povsem svojevrstna samobitnost Alzačanov kot dela francoskega državnega naroda. Tega ni moglo zabrisati oficielno brisanje Alzacije kot upravne enote in njena enostavna uvrstitev v francosko departementalno razdelitev pod imeni departementov Zgornji Ren (Haut Rhin) in Spodnji Ren (Bas-Rhin), niti prvi naivni poizkusi oblasti, ne poznavajočih posebnih razmer, da bi čim prej vtopili Alzacijo v poznani francoski centralistični sistem. Prav tako ustanovitev posebnega komisariata za Alzacijo in Loreno, kakor tudi ne podreditev alzaško-lorenskih razmer določenemu ministrstvu nista niti zdaleč zadostovali, da bi urno in zadovoljivo rešili kopico posebnih problemov, ki so se pojavili v Alzaciji zelo različno od ostale Francije. To je najprej vprašanje medsebojnega razmerja obeh, oziroma vseh treh jezikov (kajti vse bolj se uporablja tudi v pisavi alzaško narečje, kar oficielna Francija seveda močno pospešuje), vprašanje konkordata, ki ga je Francija v Alzaciji prevzela od Nemčije, vprašanje verskega pouka in še mnogo drugih. Tako je povsem razumljivo, da najmočnejša alzaška politična formacija, današnja U. R. P. (Union Republicaine Patriotique), v jedru katoliška stranka z močno klerikalno noto, zastopa v bistvu proticentralistično, to se pravi lojalno avtonomistično politiko, z bolj ali manj poudarjenim avtonomističnim programom od časa do časa, pa z bolj ali manj ekstremnimi krili. Na desni te osrednje alzaške politične formacije stojе francoske nacionalne struje, na levi pa so se že kmalu združile skrajne avtonomistične stranke, med njimi predvsem »Landespartei«, ki dejansko predstavlja izrazito nemško nacionalno stranko, ter skrajni levičarji vseh vrst, med njimi komunisti. Ta avtonomistična formacija je v dobi ob zaključku prvega desetletja po prevratu silno močno narasla, tako da je n. pr. Strasbourg imel dolga leta župana iz njenih vrst in sicer iz struje tako zvanih komunistov — disidentov.

Nastop Hitlerjevega režima v sosednji Nemčiji je tudi v Alzaciji bistveno vplival na razvoj političnih razmer. Hitler se je sicer oficielno odrekel Alzaciji, ali ne glede na to, koliko se je zanesti na taka zagotovila, ni pozabil v nekem svojem lanskem govoru zagroziti z opozorilom, da naj Francozi ne pozabijo, da za Nemce zvonik strasbourške katedrale še vedno pomeni mnogo. Seveda se je tudi ojačila izrazita nemška propaganda v Alzaciji do take mere, da niti oficielna Francija ni mogla preko nje in je morala položiti roko na dr. Roosa, voditelja »Landespartei«, ki je danes torej dejanski hitlerjanska stranka Alzacije. Na drugi strani so se seveda komunisti in druge izrazito levičarske struje do neke mere odvrnile od ekstremno avtonomističnih struj, ki so pač vse velenemško usmerjene. Republikanska Unija pa koleba sem in tja ter išče oportunističnih potov, kakor to delajo katoliško orientirane politične stranke povsod po svetu.

Na osnovi vsega tega je docela razumljivo, da je danes težje kot kdaj govoriti o asimilaciji Alzačanov ali o njih popolni pretopitvi v prave Francoze, bodisi v jezikovnem, bodisi v kulturnem pogledu. Le pametna ureditev vseh posebnih alzaških vprašanj, združena na drugi strani z vedno intenzivnejšim znanjem francoskega jezika s strani alzaškega prebivalstva, more ustvariti solidno vez Alzacije z ostalo Francijo ter že v jedru zadušiti velenemško propagando, ki v ostalem na alzaških tleh sama na sebi ne more najti korena.

Veren odraz orisanih razmer je že vnanjost alzaške prestolnice Strasbourga. Njena znamenita katedrala je toliko različna od ostalih francoskih, kolikor od

onih onstran Rena. Staro mesto ima isti tipični videz, kot marsikatero mesto onstran reke in kakor ga vidimo tudi v starinskem Colmarju. V novem mestu se pridruži močna francoska fizionomija v trgu pred gledališčem (Place Broglie), pa izrazito nemška rajhovska v severovzhodnem delu mesta s palačami, ki so jih po l. 1871 zgradili Nemci. Način življenja je zanimiva mešanica med francoskimi in nemškimi vplivi, med katerimi so drugi za nas v marsičem žal bolj domači kot prvi. Radi tega je Strasbourg za našega obiskovalca tako privlačno mesto. Nam bolj domača srednjeevropska sredina je v njem prepletena z izrazitimi sledovi francoske kulture. Povsem zaslužen prihaja do izraza oni delež, ki ga je Alzacija že doslej prispevala k francoski skupnosti. Saj živi drugod po Franciji nad pol milijona Alzačanov; njih delo je vidno v vseh razdobjih in v vseh panogah, od kulturne pa do vojaške preteklosti Francije. V tem pogledu se mi zdita značilna oba osrednja strasbourška trga s spomenikoma dveh znamenitih Alzačanov: prvi je Place Gutenberg s spomenikom velikega izumitelja tiska, drugi pa reprezentativni Place Kleber, trg, ki s spomenikom velikega francoskega generala ter s stolpom slovite katedrale tako močno spominja na zagrebški Jelačićev trg.

Kaj pa alzaška vas? Trdno zakoreninjena v plodno zemljo, s svojimi tipičnimi pestrimi alzaškimi hišami, povsem različna od francoskih vasi drugod, prav tako odraža tisti tipični obraz alzaške svojevrstnosti, prehoda od trdega nemškega vzhoda na mehki francoski zapad.

GLEDALIŠČE IN FRANCOSKA REVOLUCIJA

BRATKO KREFT

Ko je 14. julija 1789. l. pariško ljudstvo zavzelo zloglasno bastiljo, ki ni bila le ječa francoskega ljudstva, temveč tudi ječa vseh naprednih pisateljev od Voltaira do Beaumarchaisja, ni odprlo samo vrat jetniškim celicam, temveč tudi — gledališčem, ki so bila do takrat izključna predpravnica dvora. Res je, da so 1784. l. uprizorili Beaumarchaisjevega »Figara«, za katerega je bil dekadentni dvor s kraljico Marijo Antoinetto vnet predvsem zaradi pikantne ljubavne intrige med grofom, sobarico in slugom, revolucionarnih idej pa ni videl. Toda debelušni in sicer dokaj omejeni Ludvik XVI. je edini med vsemi vendarle spoznal jedro dela. Ko je prebral Figarov samogovor v petem dejanju, je planil in vzkliknil: »To je ostudno! Tega ne bodo nikoli igrali. Moralj bi razrušiti bastiljo, da bi uprizoritev tega dela ne pomenila nobene nevarne nedoslednosti. Ta človek se poigrava z vsem, za kar more vlada zahtevati spoštovanje.« Po dolgih borbah in posredovanjih pa je prišla komedija vendarle na oder in raz njega prižgala eno izmed tistih plamenic, ki so kazale ljudstvu pot k napadu na bastiljo in tako k revoluciji. Kraljeve besede so se uresničile. Figaro je zmagal, z bastiljo pa je pet let kasneje obračunalo pariško ljudstvo samo. Ko je dvorni maršal sporočil kralju padec bastilje, je ta vzkliknil: »To je upor!« »Ne, Veličanstvo, to je revolucija!« je popravil maršal. Kralj je pozabil na svoje lastne besede, ki jih je bil izrekel, ko je bral Beaumarchaisjevo komedijo. Toda tudi če bi se jih bil spomnil, kaj bi še mogle v tem trenutku pomeniti drugega kakor besede, kajti dejanja so prešla na ljudstvo.

Tako sta francoska revolucija in gledališče korakali ramo ob rami, čeprav široke plasti ljudstva niso imele pred padcem bastilje dostopa do gledališča. Le boljšim meščanom se je posrečilo od časa do časa predreti skozi fevdalno aristokratske zapornice, ki so tudi gledališče zapirale pred navalom tretjega stanu.

Najprej so prodrli v gledališče, ki je bilo iz časov Richelieuja, Mazarina in Ludvika XIV izključna last dvora, meščanski dramatiki. Corneille in Racine sta se s svojimi tragedijami sicer uklonila okusu in zahtevam visokega dvora, pod čigar okriljem so takratni dramatiki in esteti samosilniško uzakonili tri enotnosti dramske tehnike in naravnost policijsko preganjali avtorja, če jih ni v svojem delu upošteval, toda njuna stvariteljska moč je kljub vsemu predrila skozi res velike ovire in ustvarila dela, brez katerih si še danes ni mogoče misliti francoske dramatike. Toda ne oziraje se na kakovost njunega dela je vendarle njuna dramatika dajala osnovo gledališču aristokratskega sveta, ki je v njunem času bil na višku svojega razvoja in mu kljub vsem nedostatom in neprijaznosti, s katero gledamo danes na takratne socialne razmere, ni mogoče odreči kulturne tvornosti. Toda pogoji, v katerih okviru je moral ustvarjati takratni dramatik, nikakor niso bili rožnati, če pomislimo, da sta krona in dvor videla v dvornem dramatu svojega dvornega pisarja, ki sta ga plačevala kot uradnika. Ker je bila takrat velika moda pisati tragedije, je eminenca kardinal Richelieu zahteval od Corneilla, da mora objavljati svoje tragedije pod njegovim imenom. Prevzvišeni kardinal se je hotel kititi s tujo sposobnostjo in slavo. Corneille je kljuboval prav tako, kakor je omalovaževal pravila o treh enotnostih, ko je v »Cidu« nakopičil v zahtevani in prisiljeni okvir 24 ur dejanja za nekaj mesecev. Poročajo pa, da je nastala gonja zoper »Cida« bolj še zaradi tega, ker ga Corneille ni hotel objaviti pod kardinalovim imenom. Položaj dramatika je bil položaj sluga in tlačana, ki je sicer nosil boljšo obleko in jedel nekoliko boljši kruh, a zaradi tega tem bolj grenek, ker je svojo delovno silo — svoje mozgane, svojo genialnost moral prodajati dvoru in kralju. Zaradi tega se nikakor ni čuditi, da dvorna tragedija ni smela prikazovati sodobnih snovi in dogodkov, ker bi sicer mogla in morala prikazati globoke prepeade takratnega življenja. V zahtevi (ki jo je takratna estetika silno zagovarjala), da se mora omejiti na grško in rimsko zgodovinsko ali mitološko snov, je tičala tudi previdnost. Z njo se je vladajoči razred vsaj v tistem času zavaroval pred nevarnimi presenečenji v gledališču.

Toda niti življenja niti umetnosti ni moči trajno in docela ugneti v zakone in kalupe. Oba si poiščeta novih strug, če ne moreta v starih ali pa odmerjenih več teči, ker ju razvoj družbenih sil žene drugam. Če ni drugače, izgineta skozi ponikve in privreta v drugi obliki na dan, spet izgineta in se spet povrtna večno znova uveljavljajoča svojo neomajno in neusahljivo silo. Kolikokrat preslepita in prevarata s mirnim tokom, v čigar dnu se skrivajo tolumni in vrtinci! Tako se je zgodilo tudi s francosko dramatikom 17. stoletja. Ker ni moglo takratno življenje polnovredno zaživeti v tragedijah Corneilla in Racina, čeprav sta ustvarila dela trajne umetniške vrednosti, se je pretkano pritihovalo na svetlo v Molièrovih komedijah, za katerih komedijsko masko se velikokrat skrivajo tragedije takratnega vsakdanjega življenja, počenši pri »Namišljenem bolniku« mimo »Mizantropa« do »Tartuffa«, čigar smešna, a le na videz neverjetna zgodba, je samo sredstvo, da je mogel dramatski genij prikazati eno izmed najbolj resničnih podob takratnega življenja. Motijo se tisti, ki so videli in še mogoče vidijo v tem Molièrovem delu spačeno podobo takratnega življenja, ker je v resnici realistična in življenjsko verna.

Molière je prišel iz ljudstva in je svojo ljudskost ohranil tudi še potem, ko je bil že dvorni gledališki ravnatelj, igralec in komedijograf. Corneille in Racine sta hodila v šole, živela po internatih in med visoko posvetno in cerkveno gospodo. Molière pa se je iztihotapil iz kraljeve predsobe in iz delavnice svojega očeta, dvornega tapetnika, ter se je vpisal v takrat najbolj brezčastni stan igralcev. Celih

divanajst let se je potikal kot igralec po provinci in sprejemal vase sveže tokove ljudskega življenja, od katerega je dvor nasilno ločil Corneilla in Racina. Sto devetnajst let pred uprizoritvijo Beaumarchaisjevega »Figara« (1665—1784) je položil večno preganjani Molière v usta don Juanovega sluga prav tako ostre besede na račun oholega plemstva, kakor jih govori Figaro v svojem znamenitem monologu v petem dejanju:

»Mislite, če ste imenitnik, če imate plavo in lepo počesano lasuljo, če imate pero za klobukom, če imate bogato z zlatom obšito obleko in živo pisane trakove — ali mislite, pri moji veri, da ste zaradi tega bolj sposoben človek, da smete zaradi tega napraviti vse in da vam ne sme nihče povedati resnice v obraz?«

Ali niso ti stavki tudi drzni predhodniki besed seviljskega brivca, ki pravi o svojem gospodu grofu Almagu: »Potrudil si se le, da si se rodil, in nič več!« Tako je davno pred francosko revolucijo, katere umetniški predhodnik je Molière že zaradi svoje pristne in neprikrite ljudskosti, iz ust don Juanovega sluga in raz gledališki oder izpovedal genialni komedijograf eno izmed njenih osnovnih in bojeviti misli. Res je, da se je v petem dejanju »Tartuffa« poklonil kralju, toda njegov poklon je bila pretkana, diplomatska poteza, da bi si omogočil govoriti in razkrinkovati tiste izrodke življenja, ki so ga najbolj tlačili in morili. Pravega in trajnega spoštovanja si tudi pri kralju ni mogel pridobiti, čeprav je bil ta za hvalisanje zelo dostopen. Vsi trije, Corneille, Racine in Molière, so okusili grenko čašo kraljevske nehvaležnosti in umrli v najneugodnejših razmerah. Za Corneilla in Racina je bilo to še grenkejšo, ker sta veliko več žrtvovala od svobodne miselnosti, kakor Molière, ki se je nekajkrat vendarle hudomušno nasmehnil skozi svoje komedije cerkveni gosposki, kralju in njegovemu dvoru. Kakor da bi bil podzavestno slutil od Ludvika XV. izzivani potop, ki je prišel dobrih sto let kasneje v obliki francoske revolucije, ko je potomec Molièrovega sluga iz don Juana obglavil Ludvika XVI. — osem let po tem, ko je ta iz Figarovih besed z grozo zasluhl svoj konec, katerega pa ni mogel več preprečiti. Francoska revolucija ni prišla čez noč. Tako so mislili in še mislijo njeni nasprotniki, ki vidijo v vsaki revoluciji le tisti končni, če hočete, brutalni ogenj, pozabljajo pa, da je na različnih koncih začelo tleti že davno prej in da revolucija ni nič drugega kakor združitev številnih zbljev, ki so narastli v požar. Francoska revolucija ima številne predhodnike in idejne utemeljitelje, ki so že davno pred njo dvignili glas za spremembo družbenega sestava, čeprav si ga niso vsi predstavljali v taki obliki, kakor jo je dobil s francosko revolucijo. Med njene pomembne prve predhodnike v dramski umetnosti spada vsekakor Molière, ki spada v umetnosti med tiste genije, ki jih še tako trde razmere in nasilja nad duhom niso mogle trajno ukrotiti in vistsmeriti. Saj je včasih klonil, toda ni se uklonil, vedno znova je zavrnil svoj tilnik in se samozavestno, čeprav trpko, smehljaj preko svojega življenja v bodočnost. Umrli je na odru, sredi predstave — kakor vojak z zastavo in mečem. Šele francoska revolucija je priborila njemu in njegovemu delu priznanje in zadoščenje, ki si ga v svojem času sam ni mogel priboriti, ker je govoril skozi usta svoje umetnosti v imenu ljudstva in ustvarjal veliko ljudsko dramatiko. Njeni idejni profili izhajajo iz istih izhodišč kakor ideje francoske revolucije.

Z dvema sredstvoma si je francoski meščan krčil svojo pot do revolucije in oblasti: z denarjem in z umom. Ker si radi uzakonjenih in tradicionalnih privilegijev kralja, plemstva in visoke cerkvene gospode ni mogel takoj priboriti neposrednih in odločilnih političnih pravic, ki bi mu neovirano omogočale sodelovati pri takratni družbeni organizaciji, je skušal z denarjem in s svojimi umskimi sposobnostmi manjkajoče nadoknaditi ali pa vsaj izpolniti najnujnejše vrzeli v svojem politično in družbeno podrejenem bivanju. V filozofiji, umetnosti, sploh v vsem duhovnem udejstvovanju je postavljaj nove teze. Ker je bila vsa njegova borba osredotočena na ureditev razmer na tem svetu in ker ni imel tako rekoč nobenega drugega zaveznika kakor svojega denarja in razuma, je raznim metafizičnim na-

zorum vladajoče družbe protipostavljal svoj racionalizem, s pomočjo katerega je skušal razumsko razložiti in rešiti vse pereče probleme in nasprotja. Fevdalnemu sistemu, ki se je naslanjal na državno organizacijo in na oboroženo silo, je sprva skušal s prosvetljevanjem širših plasti, pod katerimi pa je predvsem razumel meščanstvo, spodkopati trdne temelje, ki so se najprej začeli majati na kulturnem, predvsem filozofskem področju. Odkritja raznih znanosti (fizike, tehnike, filozofije, izdaja enciklopedije itd.), je usmerjal v svojo korist in skušal sprva le dokazati, da je razumno za človeško družbo, če tudi meščanstvo soodloča pri ureditvi družbenih vprašanj in pri vodstvu človeške družbe. Njegov prvi cilj je bil spremeniti in spopolniti človeško družbo. Zato je temu cilju že v začetku 18. stoletja podredil vse kulturne panoge od filozofije do umetnosti, ki mu je zlasti nudila zelo uporabna sredstva za propagando njegovih sprva le bolj reformatorskih idej, čeprav je marsikatera nosila v sebi revolucionarno kal in izzvala pri oblastnikih primerno reakcijo, ki je marsikogar spravila v zloglasno bastiljo. Malo je duhov iz prve polovice 18. stoletja, ki bi ne bili okusili njenih vlažnih in temnih celic. Po takih svojih prebivalcih je postala prava univerza revolucije, kajti duhov kljub telesnim mučenjem in smrti niso mogli streti, ker so se iz ječ nevidno preseljevali v ljudstvo. V največjega genija prosvetljenstva se je razvil Voltaire, ki se je za svojega življenja udeleževal na vseh poljih, od filozofije do umetnosti, in izvajal najmočnejšo kulturno ofenzivo zoper obstoječo reakcijo. Boril se je z vsemi nekrvavimi sredstvi, s katerimi je razpolagal. Z neumorno vztrajnostjo si je priboril dostop do francoskega in nemškega dvora ter še povečal nadvlado francoske kulture v Evropi, ki se je v času od oficialne nemške javnosti danes tolikanj oboževanega in za najbolj nemškega kralja proglašene Friderika Velikega tako mogočno usidrala ravno v Nemčiji, da takrat po Voltairovi izjavi v Berlinu nihče drugi ni govoril nemško ko le služinčad... Ne moremo danes očitati Voltairu, da bi bile njegove ideje res tako skrajno radikalne, kakor mu očitajo njegovi nasprotniki, zlasti pa takratni višji cerkveni krogi, ki so bili gmotno najtesneje zvezani s fevdalnim sistemom in so mu zato vdinjali vero in cerkev kakor kakšno švicarsko gardo. Voltaire je z vsemi s svojimi idejami, z vsem svojim načinom življenja zastopnik petičnega meščanstva, ki je že v njegovi dobi kupovalo gradove od fevdalcev in jih spreminjalo v svoje trdnjave, iz katerih je nato izvajalo moralni in gmotni pritisk na vladajoči sistem, ki mu je vedno bolj zmanjkovalo duhovne in gmotne osnove. Zato Puškin ni storil krivice Voltairu, ko ga je v nekem svojem zapisku imenoval kapitalista.

Najbolj so se širile nove filozofske ideje raz oder francoskega gledališča, ki ga je Voltaire s svojimi tragedijami spremenil v filozofsko in etično tribuno. Prosvetlenski utilitarizem in didaktičnost sta se najuspešneje uveljavljala ravno v gledališču, ki je imelo že iz časov Racina in Corneilla veliko oratorsko tradicijo. Za razvoj francoske dramatike in gledališča je Voltaire izvedel nekaj važnih, a v takratnih razmerah zelo radikalnih reform. Že 1732. l. je v tragediji »Zaire« odločno prelomil s tradicijo klasicistične dramaturgije, ki je zahtevala od tragedijografa le grško ali rimsko snov. V naslednjih svojih delih je napravil tako rekoč potovanje po vsem svetu ter izvedel s tem za razvoj francoske dramatike važno in radikalno reformo. Posegel pa je tudi v gledališče samo. Bil je med prvimi, ki so začeli preganjati navado in razvado, ki sta dovoljevali plemičem, da so smeli pri predstavi sedeti na odru. Bil je uspeh meščanskih prosvetlenskih krogov, ko 23. aprila 1759. l. pri uprizoritvi Châteaubrunsovega dela »Troyennes« plemiči niso smeli več sedeti na odru in omejevati igralcem igralnega prostora. Umik privilegiranih plemičev z odra v lože in v parter je eden najvažnejših revolucionarnih uspehov meščanstva v gledališču.

Popolnoma s tradicijo pa Voltaire vendarle ni mogel prelomiti. Artizem in krasnoslovje, v katero so vsi takratni dramatik, ki si brez aleksandrinca niso mogli predstavljati prave tragedije, odevali svoje misli in ideje, sta še tudi v Voltairu našla tako velikega zagovornika, da se nikoli ni mogel docela sprijazniti

s Shakespearom, čeprav je bil ravno on prvi, ki je v Franciji opozoril nanj. Morala je priti revolucija, da je prišel v Franciji Shakespeare do tistega priznanja, ki mu gre. Poslednjo zmago zanj so izvojevali šele romantiki s Hugojevim predgovorom h »Cromwellu« (1827. l.). Prosvetljeni francoski meščan Voltaire je sprejel ves zunanji blesk aristokratske dvorne kulture, oblačil se je v svilo in si nadeval skrbno napudrano lasuljo ter se v vsej svoji prosvetljenosti izogibal vsega ljudskega, ker se mu je zdelo preprostaško, preveč plebejsko in barbarsko. Tudi zaradi tega in ne zgolj iz ljubosumnosti na Shakespeara, ki je proti koncu njegovega življenja začel v različnih predelavah in proznih prevodih (Letourneur, Ducis, pred njim pa že Delaplace) prodirati v Francijo, je videl v Shakespearu barbara. Borba za in proti Shakespearu je ena izmed najbolj ostrih borb pred revolucijo. Vsem novim teoretikom sicer ni veljal kot edini vzor dramatike bodočnosti, temveč predvsem kot protitež zoper okosteneli klasicizem. Pionirji meščanske drame so si bodočo dramo predstavljali drugače, kakor so to tudi dokazali v svojih dramskih poskusih. Kot meščani in republikanci se nikakor niso mogli zadovoljiti z uzakonjeno navado, da mora biti junak tragedije iz kraljevskih ali pa vsaj višjih krogov. Kakor je kralj absolutno vladal v državi, tako je vladal v dramatik: »Un héros, un roi de comédie!« — krilatica, zoper katero so se borili dramatik od Diderota mimo Merciera, Stendhala in drugih do Puškina. Toda za dokaz njihovega globokega estetskega čuta pa je ravno zanimanje in priznanje Shakespearove dramatike, ki jim je poleg vsega umetniškega morala ugajati zaradi tega, ker kraljevskih junakov ni zgolj poveljevala, temveč jih je tudi v primeri s francosko klasicistično tragedijo do neke mere razkrinkavala. Braniti Shakespeara ali pa ga celo priporočati je bilo pred revolucijo v literaturi borbeno dejanje. Zato tudi Diderot, poleg Voltaira eden največjih duhov 18. stoletja v Franciji, prvi teoretik (»Paradoxe sur le comédien«, uvodi k dramama) in praktik meščanske drame, ni mogel mimo njega: »Ta Shakespeare, ki ga nočem primerjati ne z Apolonom Belvederskim, ne z Gladijatorjem niti z Antonijem, temveč s kipom sv. Krištofa v pariški notredamski cerkvi — z brezobličnim, sirovo obklesanim kolosom, skozi čigar noge moremo bežati vsi, ne da bi naša glava zadela ob ledja.« Diderotova »Le fils naturel« (1757) in »Le père de famille« (1758) sta kljub umetniškim nedostatom poleg nekoliko starejših angleških poskusov Johna Lilla in Riharda Cumberlanda temeljna kamna meščanske dramatike, ki jo je Lessing dvignil na višjo umetniško stopnjo, v Franciji pa je Diderotovo teoretično in praktično delo v dramatik nadaljeval L. S. Mercier. V dveh svojih esejih (»Nouvel essai sur l'Art dramatique«, 1773, »Nouvel examen de la Tragédie française«, 1778) je izpovedal toliko novega, odločnega in jasnega, da je po vsej pravici predhodnik meščanskega realizma v dramatik. Imel je velik vpliv na nemški »Sturm und Drang«. Prevedel je v francoščino Schillerjevo »Devico Orleansko«, nemškemu prevodu prvega njegovega esejja pa je napisal uvod sam Goethe.

Poleg Diderota je Mercier najhujši nasprotnik klasicizma in je s svojima razpravama izpovedal zoper njega že vse tisto, kar so petdeset let kasneje pisali romantiki. V zgodovini meščanskega gledališča je Mercier prvi opozarjal na politično dramatik. Zagovarjal je realistična čustva na odru ter resno in zanosno prikazoval to, kar je dvorna klasicistična estetika dovoljevala le zasmehovati. Prizadeval si je, da bi jezik nove drame bil istočasno preprost in vznešen. Sklikujoč se na Shakespeara je prvi pozval dramatike, naj ne pišejo več za dvorno družbo, temveč za vse ljudstvo.

»Ali bomo večno gledali na odru sebi nepodobne ljudi? Ne! Če že prikazujete kralje, pokažite njihovo častihlepno kot izhodišče narodove nesreče; pokažite vladarja, ki ga rišete običajno s samimi lepimi barvami, kot tirana, ki ne more biti brez sužnjev, skrivajočega verige (v katere hoče zakovati ljudi), ki prisili zatirano množico, da sledi v borbo za njegovo slavo, ker ljubi le samega sebe. Pokažite tiranijo, kakor je to delal Solon, kot neprestano oblegani visoki stolp brez stopnic, s katerega ni mogoče priti drugače, kakor vreči se dol. Taka podoba

bo preplašila vsakega ljubitelja samosilništva. Prikažite gnev kraljev, zaradi katerega se čutijo enake z bogovi! Ko bo tragedija tako napisana, bo ljudstvo zapojmilo, da je žrtev častihlepnežev, katerih prestopke drago plačuje...»

Mercier se je posmehoval trem enotnostim in je v ogorčenje oficialne estetike predlagal, naj bodo nove drame napisane v prozi, kar je takrat pomenilo najhujšo vulgarizacijo dramatike. Verz, predvsem aleksandrinec, in tragedija sta bila tako neločljiva kakor modne kratke hlače dokolenke in aristokrat. Brez takih hlač (*sans-culottes*) nisi bil enakovreden član človeške družbe. Dolge hlače so pomenile najnižjo stopnjo — kakor proza v tragediji. Mercierovo zagovarjanje proze je bilo sansculotsko, revolucionarno, utiralo je pot dramatiki 19. stoletja, ki je v prozi ustvarilo meščanske tragedije. Razredna razdelitev družbe se je tako pokazala tudi v dramatiki. Proza in verz sta si takrat stala nasproti kakor *sans-culottes* in aristokrat ter aristokratizirani buržuji.

Mercier si je prizadeval ustvariti temelje ljudskemu gledališču. Zato je na eni strani opozarjal na Shakespeara, ki ni popolnoma podlegel dvorni družbi, ampak je združil elemente ljudske in dvorne igre, na drugi strani pa je za ustvaritev nove ljudske dramatike opozarjal na srednjeveške misterije, med katerimi je našel precej takih, v katerih kljub mistiki živi prava pristna ljudskost, ki mora biti osnova nove politično revolucionarne dramatike. Mercier zahteva v duhu takratnega časa od dramatike in gledališča etično svrhu. Schiller, ki ga je strastno bral, je pod njegovim vplivom videl v gledališču ustanovo, ki naj narod etično preobrazuje in dviga, kar pa je bil že tudi Rousseaujev ideal.

Vse to je bilo v duhu meščanskega revolucionarnega prosvetljenstva, dasi danes marsikak dramatski teoretik noče več tega priznati in celo pozablja, da so na taki estetski in idejni osnovi, kakor ju je v svoji dramaturgiji zagovarjal Mercier, nastala pomembna umetniška dela, ki so preživela svoj čas, četudi so izšla iz idejne osnove, kakor sta na pr. Schillerjevi tragediji »Razbojniki« in »Kovarnstvo in ljubezen«. Prva je izrazila revolucionarna tragedija, ki ostro obračunava z razmerami ter tako rekoč poziva v borbo zoper tiranijo, saj ji je mladi Schiller celo zapisal moto »In tyrannos«, druga pa je prva meščanska tragedija v pravem in tudi umetniško lepem pomenu te besede. Obe deli združujeta v sebi vse najznačilnejše časovne in nadčasovne elemente, čeprav ju je treba za današnjo uprizoritev nekoliko očistiti sentimentalizma in naivnosti. Toda to jima ne jemlje osnovne umetniške vrednosti, kakor ne trpi Shakespearova tragedija, če jo moderni dramaturgi in režiserji pred uprizoritvijo nekoliko skrajšajo in omilijo »raznih patetičnosti in renesančnih krvoločnosti«. Rast take dramatike je včasih v posredni, včasih v neposredni zvezi z gibanji, ki so pripravljala francosko revolucijo.

Predrevolucijska francoska dramatika in gledališče sta prihajala v imenu revolucije in sta kot njeni idejni in umetniški predhodniki tesno povezana z njo. Po svoji estetiki, ki je osnovana na revolucionarnem utilitarizmu in didaktičnosti, sta izšla iz voltairsko-prosvetljskega gledališča in Rousseaujevega idealizma. Radikalno sta menjavali oblike in ideje, prav tako pa tudi dramatsko tehniko. Klasiistični dramaturgiji z njenimi okorelimi zakoni o treh enotnostih, o neobhodnosti aleksandrinca itd. je izpodkopala temelje šele predrevolucijska dramatika, dokončno pa je z njo obračunala romantika, ki je njeno borbo nadaljevala in zaključila.

Namesto ljubavnih strasti (Racine) in kraljevskih nadljudi in junakov (Corneille), namesto rokokojevsko stiliziranih filozofskih tragedij s tezo (Voltaire), se je v začetku druge polovice 18. stoletja začela javljati nova dramatika, ki je prihajala v imenu borbe za svobodo širokih ljudskih množic. Njeni zagovorniki in zastopniki so se sklicevali na Aristofanovo tendenčno komedijo, ki še danes predstavlja najstarejšo politično dramatično. Še danes se je čuditi njenim mnogim takratnim in sedanjim nasprotnikom, ki jo odklanjajo zaradi njene idejnosti, demagoško se sklicujoč na Shakespeara. Zaslužili so posmeh, s katerim jih je ošvrknil Shaw v svojih kritikah Shakespeara. Otopelost možganov in dekadenca,

okostenelost estetskih nazorov so jih zapeljali tako daleč, da so pri svojem zagovarjanju umetnosti, ki bi naj prikazovala le splošna občečloveška čustva in misli (ljubezen, častihlepje itd.) pozabili na najveličastnejše človekovo čustveno in miselno doživetje, to je doživetje svobode. Če so imeli tako v klasični kakor v klasicistični tragediji kraljevski junaki pravico doživljati svoje herojstvo, tiranijo in tragedijo, zakaj bi ne smelo tega ljudstvo? Ali se tragika res le pripozna škrlatu in kroni, ne pa tudi raševini in žuljem? Ali se res sme umetniško oblikovati le tragedijo diktatorja Julija Cezarja, ne pa ljudstva, ki je trpelo in pod njegovo tragedijo doživljalo tudi svojo usodo, svojo tragedijo? Ali so le opravičila za grozodejstva tistih, ki so vladali in morili rajo, ne pa tudi za njeno borbo in njen upor? Tudi na tej strani je tragika, tudi na tej strani so globoka doživetja različnih strasti, toda nad naperi in borbami, nad vsemi čustvenimi in miselnimi potmi, stranpotmi, brezni in teminami lebdi ena sama veličastna misel: svoboda in borba za njo, misel, ki je človeško in etično enakovredna snov za umetniško oblikovanje kakor so Cezarjevi politični načrti, Macbethovo častihlepje, Fedrina ljubavna strast in Cidovo junaštvo.

Taka je bila idejna osnova revolucionarne dramatike tiste dobe in taka je ostala še danes, ko je ideja jasna in dognana, vprašanje je le v oblikovanju.

Kljub neštetim oviram (policija, cenzura, zakrknjenost estotov, dramaturgov itd.) se je že dvajset let pred padcem bastilje začela razvijati revolucionarna politična dramatika, ki je končno dosegla svoj višek v Beaumarchaisjevem »Seviljskem brivcu« in »Figarovi ženitvi«. Toda pojav teh dveh del ni tako nenaden, ni tak blisk z jasnega neba, kakor se danes po večini misli, kajti ti dve deli imata številne predhodnike, ki so jima krčili pot. Razna danes pozabljena predrevolucijska in revolucijska dramatska dela so ustvarjala tisto potrebno estetsko, idejno in oblikovno osnovo, na kateri je potem rastle vsa meščanska dramatika do danes. Sklicujoč se na Shakespeara in naslanjajoč se na krščanske igre in srednjeveške misterije, ki so prerodili in nanovo oživeli gledališče, ki je propadlo z rimsko in grško kulturo, ker je izgubilo svoje gmotne in idejne temelje kakor ves starovekovni družbeni sestav, je v težnji — oblikovati sodobno življenje, vstajala revolucionarna dramatika in počasi zavojevala gledališče. Njene oblike so bile preproste, čustvovanja naivna, marsikaj je bilo le časovnega v njej. Lahko je danes gledati zviška in s posmehom na takratne poskuse in pozabljati, da so bili to resnični in pravi predhodniki nove, meščanske dramatike, kakor se je mogoče posmehovati tudi politično-revolucionarnim naporom tiste dobe in se sramotno odrekati vodij francoske revolucije, ki jim je usoda naložila, da so morali izvesti težko operacijo, ki jo je družbeni razvoj zahteval. Protislovje današnjega meščanskega mišljenja je, da se še vedno laže približa Fouchéjem in Napoleonom, za katere najde različne razlage in opravičila, kakor pa Robespieru, ki je etično najvišja osebnost med svojimi sovrstniki, čigar tragika pa je veliko večja kakor pa tragika Marata ali dekadentnega in bohemskega Dantona, čeprav je mogoče Danton literarnim snobom bolj simpatičen tudi radi tega, ker je bil čestilec Shakespeara, medtem ko je imel Robespierre na svoji pisalni mizi Racinove tragedije.

Marsikaj so nevredni potomci in dediči francoske revolucije umetno in strahopetno zakrili in zamolčali, ko so prišli do družbenega vodstva, ki ga pa nikoli ne bi dosegli brez francoske revolucije, borbe njenih vodij in množic, od katerih ni mogoče ločiti tega, kar mogoče današnjemu meščanu več ne ustreza in ne prija. Tudi oficialna literarna zgodovina kaj rada zamolčuje važne literarne pionirje tiste dobe ali pa jih s prezirom in vzvišenostjo omenja le mimogrede. Malokdo bo danes vedel kaj povedati o predrevolucijskem dramatikumu Bernardu Josefu Saurinu (1706 — 1781), marsikatero zgodovino svetovne dramatike in gledališča je treba prebrskati, pa še ne bomo našli njegovega imena, čeprav zasluži kljub svojim umetniškim nedostatom in nedognanostim veliko večjo pozornost kakor sodobni odrski pisuni, ki preplavljajo s svojimi buljvarskimi produkti v stilu »Potovanja

v Benetke« ali »Holiwooda« današnje gledališče, kakor so v Saurinovi dobi rokojevske nališpane in spretno počesane dramske pikanterije s pevskimi, baletnimi in muzikalnimi vloži zabavale in kratkočasilе oficialno občinstvo. Dva znamenita francoska igralca tiste dobe Lacaine in Talma sta se proslavila v Saurinovi revolucionarni tragediji »Spartacus«, v kateri sta predstavljala naslovno vlogo in govorila svobodoljubne misli njegove tragedije, ki je za tisto in našo dobo smelo risala borbo sužnjev z rimskimi mogočniki in samosilniki. Uprizoritev Saurenove tragedije je prva zmaga nove dramske in novega gledališča pred padcem bastilje. Saurin je ponovno spoznal Molièrovo veličino in dal pobudo za napis pod njegovim kipom: »Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre!« ter tako rešil čast francoskega naroda pred tistimi, ki ga niso hoteli sprejeti v akademijo, ker je bil igralec.

Ideje, ki so vodile francosko revolucijo, so se vtihotapljale na oder in tako počasi vključevale tudi gledališče in dramatik v tokove, ki so se končno stekli v veletok, v revolucijo. Schillerjevi »Razbojniki« in njihov poziv »In tyrannos« so že 1782. l., torej dve leti pred uprizoritvijo »Figara«, doživeli v Mannheimu uspešno uprizoritev, ki je izzvenela kot odpor zoper razmere. Avtorja »Razbojnikov«, »Kovarstva in ljubezni«, »Fiesca«, »Don Carlosa«, ki še vedno razburja vse zatiralce svobode in napredka, je francoska revolucionarna republika med prvimi tujimi državljani imenovala za svojega častnega državljana in meščana. Karl Moor in Figaro (tudi Gribjedovljevi Čacki spada sem, čeprav je nastal pozneje), eden v tragični, drugi v komični maski, sta nosilca istih idej, saj sta se rodila v podobnih razmerah. Že Dingelstedt je ugotovil njuno sorodstvo. V Karlu Mooru je videl predstavitelja etične, filozofske in idealistične strani revolucije, v Figaru pa zastopnika praktične, realistične in socialne strani. (Dingelstedt bi ne bil Nemec, če bi ne videl v prvem tipičnega zastopnika nemške smeri, v drugem pa tipičnega zastopnika francoske smeri, ker etičnost in idealizem pripadata seveda le njegovi narodnosti.) Schillerjeva tragedija se je v revolucionarnem letu 1792. pojavila v Franciji pod imenom »Robert, vodja razbojnikov«. V Parizu je z velikim uspehom predstavljal naslovno vlogo znameniti igralec Baptist star.

Po padcu bastilje so gledališča oživela, dotok novega občinstva, ki je z enakim gladom posegalo po predstavah kakor po kruhu in svobodi, je pomagal gledališču do novih zaletov in vzponov. Med prve revoliucijske predstave, ki so silno razgibale ves Pariz, spada zgodovinska politična tragedija »Karl IX« ali »Šola za kralje«, ki jo je napisal brat nesrečnega pesnika Andréja Chéniera, član revolucionarne poslanske zbornice, Marie-Joseph Chénier. Napisal jo je že pred revolucijo, a jo je cenzura prepovedala. Tragedijo je posvetil francoskemu narodu. Iz njegovih izvajanj se še danes čuti revolucionarni zanos, ki je takrat preveval vso borbeno javnost:

»Francozi, sodržavljani, vzemite to patriotsko tragedijo kot poklonitev. Posvečam delo svobodnega moža osvobojenemu narodu... Gledališče je treba spremeniti kakor vse drugo. Dramatska umetnost za ženske in sužnje ni za moške in meščane. Vašim dramskim pesnikom je manjkalo nekaj: ne genij niti snovi — temveč občinstvo...

... Gledališče je ustanova za javno vzgojo... Če bi ne imeli pisateljev, bi bila danes Francija na isti stopnji, kakor je Španija. Bližamo se najvažnejšemu trenutku, ki ga zaznamuje zgodovina francoskega naroda do današnjega dne; odloča se usoda 25 milijonov ljudi...

... Suženjskim umetnostim slede svobodne umetnosti: dramska literatura, ki je bila dolgo časa priliznjena in ženskoobna, naj v bodoče uči spoštovati zakone, ljubiti svobodo, sovražiti fanatizem in mrzeti tirane«.

Uprizoritev Chénierove tragedije se je spremenila v velikansko revoliucijsko manifestacijo. Igralec Talma je z naslovno vlogo dosegel takšen uspeh, da si je utrdil svojo pot in postal čez noč prvi igralec takratne Francije. Mirabeau, Danton

in Desmoulins so s svojim ploskanjem na različnih mestih še dvigali razpoloženje občinstva. Kraljevska stranka pa je pritisnila na vodstvo Comédie Française in tragedijo so, vzeli iz repertoarja. Sledil je demonstrativni izstop nekaterih igralcev, ki jih je vodil Talma. Gledališka umetnost, ki si je po Desmoulinsovih besedah pripela narodno kokardo, je stopila javno na stran revolucije, ki ji je od tega dne posvečala največjo pažnjo. 13. januarja 1791. je po daljši borbi med gledališči proglasila narodna skupščina svobodo gledališkega ustvarjanja, vzela Comédie Française njene privilegije in tako dala pobudo za ustanovitev novih gledališč. 2. avgusta 1793. je izšel odlok, po katerem so morala gledališča poleg običajnih del vzeti v repertoar tudi igre z revolucionarno vsebino (Chénierovega »Karla IX«, Voltairovo »Cezarjevo smrt«, Lemiererovega »Viljema Tella« itd.) Tudi opera je doživela pretresljaje. Ob raznih prilikah je zadonela iz nje mogočna marseljeza, ki je podžigala ljudstvo na boj do konca. Vlada je organizirala brezplačne predstave. (V proslavo padca bastilje še danes dajejo nekatera pariška gledališča brezplačne predstave. Pred leti sem videl ljudi, ki so se že zjutraj postavili pred gledališčem Sare Bernhard, da bi zvečer lahko dobili svoj prostor.) Zavedala se je, kakšnega velikega pomena je gledališče za ljudstvo in revolucijo, gledališče in njegovi tvorci pa so z revolucijo doživljali prerojenje, saj jim je dajala nove možnosti za umetniško ustvarjanje. Z nastopom Napoleonovega konzulata je bila nasilno prelomljena rast revolucionarnega gledališča, toda tudi to, kar sta takrat ustvarili dramatika in gledališče je bilo za nadaljni razvoj dragoceno, čeprav večina danes ne vzdrži stroge estetske kritike, toda zavedati se je treba, da bi brez osnovnega, pionirskega dela, ki je po navadi surovo in trdo, ne moglo zrasti to, kar je zraslo.

Skrb francoske revolucije za gledališče je bila tako velika, da se je še danes čuditi, kako so njeni voditelji takrat sploh našli čas, da so se mogli ukvarjati še z njegovimi vprašanji. Za ustanovitev in usmeritev gledališča so si prizadevali moške, ki so si bili sicer večkrat veliki politični nasprotniki: Mirabeau, M. J. Chénier, Danton, Robespierre, Saint-Just, David, Talleyrand, Carnot in dr. To potrjujejo razni govori in odloki, ki so takrat izšli.

Zahteve časa pa so šle tudi preko tradicionalne oblike takratnega gledališča. Nekateri so hoteli gledališče spet postaviti na ulico in na trg med ljudstvo. Zato so teatralizirali javne slavnosti in jim dajali obredni in gledališki značaj. Gledališka poslopja so bila po občutku tiste dobe za nekatere preveč zaprta pa tudi preveč vezana na tradicijo, da bi v polni meri mogla izpolniti nalogo ki jo je revolucija zahtevala od gledališke umetnosti. Zato je francoska revolucija posvečala posebno pozornost velikim slavnostnim in gledališkim prireditvam, ki bi se jih lahko udeleževale čim širše množice ljudstva. Na vse načine si je prizadevala ustvariti gledališče množice, kjer bi občinstvo ne bilo zgolj gledalec, temveč tudi sodelovalec — prizadevanje, ki so ga obnovili tudi v ruski revoluciji.

11. julija 1793. l. je slikar David predlagal narodni skupščini, naj se uprizori na Marsovem polju igra, ki bo pantomimično upodobila glavne dogodke iz revolucije. V ta namen naj se postavi na Marsovem polju velik oder. Ker njegovega načrta v celoti niso mogli izvesti, so uprizorili le obstreljevanje mesta Lille. V ta namen so na Seini zgradili trdnjavo. (Učinkovitost takšne predstave pod milim nebom je v naši dobi izpričala uprizoritev napada na Zimski dvorec v Moskvi, ki pa je bila v veliko večjem obsegu ter je v precejšnji meri uresničila tisti, način in obseg, kakor ga je predlagal v svojem primeru David. Ruski režiserji »gledališča množice« so našli v poskusih iz časa francoske revolucije, dragocene pobude in vzore.)

2. avgusta 1793. l. je odbor za javno blaginjo »v želji preoblikovati bitnost in nazore Francozov vedno bolj v republikanstvo«, predlagal zakon za ureditev gledališč. Couthon je narodni skupščini, ki ji je predsedoval Danton, takole utemeljeval načrt: »Državljan... Ranili in žalili boste republikance, če boste trpeli, da bodo v njihovi navzočnosti še dalje uprizarjali nešteto del..., ki imajo edini namen

kvariti nravi. Odbor, čigar posebna skrb je, prosvetlensko in poučno vplivati na javno mnenje, misli, da se v sedanjih razmerah ne sme pustiti gledališč v nemar. Prevečkrat so bila v službi tiranov; končno naj služijo svobodi...»

V mnogih gledaliških prizadevanjih tistega časa se čuti povdarek etičnosti. Poskusi ljudskega gledališča so ideološko povezani z Rousseaujem. Vpliv njegovih idej na razvoj predrevolucijske in revolucijske dramatike je bil zelo velik. Rousseau je bil nasprotnik takratnega oficialnega gledališča. Ker ni našel nobene etične ideje v njem, ga je skoraj zanikal kakor sto let kasneje Tolstoj. V svoji znameniti razpravi »Lettre sur les spectacles« se je izrekel za tisto dramsko umetnost, ki bo po grškem vzoru izšla iz narodnosti in ljudskosti.

»Zoper tolikšne napake je samo eno sredstvo — igre za naše gledališče moramo pisati sami. Najprvo moramo imeti pisatelje, nato igralce. Kajti ni pametno, da nam uprizarjajo raznovrstna posnemanja, temveč le tista, ki imajo spodobne vzore in ki se spodobijo svobodnim ljudem. Prav gotovo bi mogle igre, kakor so bile grške, ki bi prikazovale trpljenje domovine v preteklosti ali pa napake današnjega ljudstva, biti poučne za gledalce. Grška gledališča niso bila tako prostaška, kakor so današnja. Niso jih postavili niti iz pohlepnosti niti iz koristoljublja. Igralcem ni bilo treba računati na denarnice obiskovalcev ali pa iz strahu za svojo večerjo na skrivaj šteti ljudi, ki so prihajali na predstavo. Svečane in čudovite igre grškega gledališča, ki so jih uprizarjali pod milim nebom pred očmi vsega ljudstva, so prikazovale le boj, zmago in obdaritev v različnih podobah, snov, ki je vzpodbujala gledalce h gorečemu posnemanju in navduševala njihove duše za čast in slavo...«

Rousseau je skušal združiti ideal klasičnega gledališča s svojim idealom etičnega meščanskega gledališča, kajti ljudskost in narodnost je pojmoval kot meščanski reformator družbenih etičnih idealov, čeprav ni svojih prizadevanj označil s to besedo. Toda tako posplošenje razrednih idealov na vso družbo se zgodi vsakokrat, kadar stopa na čelu družbe nov razred, ki je sklenil spremeniti njen ustroj in jo speljati na višjo stopnjo. Vsak napredek v družbi se vrši v imenu vse človeške družbe, čeprav ga izvršuje le njen najnaprednejši del. Rousseaujevo sklicevanje na grško gledališče pa je bilo v skladu z republikanskim gibanjem, ki je videlo v grškem in rimskem republikanstvu svoje vzore — v nasprotju s prosvetljenim kraljevskim absolutizmom, ki je rad posnemal rimske imperatorje.

Na osnovi Couthonovega predloga je narodna skupščina izdala odlok, da morajo I. »od 4. avg. do 1. sept. t. l. gledališča, ki jih bo določila mestna uprava, trikrat na teden uprizarjati republikanske žaloigre, tako na pr. tragedije »Brutus«, »Viljem Tell«, »Cajus Grachus« in druge, ki rišejo slavne dogodke iz revolucije in čednosti branilcev svobode. Enkrat na teden se vrši ena izmed teh predstav na račun republike. II. Gledališče, ki bi uprizarjalo igre, ki bi pokvarjale ljudsko miselnost in oživiljale sramotno krivo vero v kraljestvo, bomo zaprli. Gledališki ravnatelji bodo aretirani in v smislu zakona strogo kaznovani.«

5. novembra 1793. I. je govoril Chénier svoj znameniti govor o ljudskih predstavah in slavnostih. »...Svoboda bo duša naših ljudskih slavnosti, samo za njo in z njo bodo živele... Končno boste kot vredni zastopniki francoskega naroda in brez predsodkov ustanovili na razvalinah odstavljenih malikov eno edino, ves svet oklepajočo vero, ki ne prinaša vojne, temveč mir, ki ne rodi kraljev in podložnikov, temveč državljane, ne sovražnikov, temveč brate, ki ne pozna nobenih sekt in misterijev, katere edina dogma je enakost, katere prerokba so zakoni in katere čuvarki, zastopniki države, darujejo kadiilne žrtve le na oltar domovine, ki je vsem skupna mati in božanstvo.«

Dodatno k Chénierovemu izvajanju je pozneje Fabre d'Eglantine predlagal ustanovitev narodnih gledališč. 1. decembra i. l. je predložil G. Bouquier načrt za odlok, v katerem šteje »združitve državljanov v ljudska društva, gledališča, javne igre... itd. v drugo stopnjo pouka.« V zvezi s tem je odredil, da preidejo prazne cerkve in župnišča v last komun. Poljedelec in poslanec A. Clouts, se je v svojem

dopisu (december 1793) zavzemal za predstave pod milim nebom, ker je videl v njih veliko več ljudskosti in sproščenosti kot v gledaliških predstavah, ki se vrše v zaprtih prostorih. »... Za naše sanskilote ni drugega gledališča kakor v naravi, ki nas poziva peti faranadolo pod stoletnim hrastom. Čitati, pisati in računati — to je dobro za izobrazbo. Radost in gosli — to so pa naši igrokazi!«

23. januarja 1794. l. je razdelil konvent 100.000 lir med dvajset pariških gledališč, ki so v smislu odloka z dne 4. avgusta 1793. uprizorila »predstave, ki so bile ljudstvu od ljudstva posvečene.« Želje ustvariti iz gledališča ustanovo za narodno vzgojo, kakor sta o tem sanjara Rousseau in Schiller, so rodile odlok z dne 10. decembra 1794. l. o ustanovitvi ljudskega gledališča. Odlok je zahteval, da mora postati staro gledališče »Théâtre Français« ljudsko gledališče. Na pročelje naj pride napis »Gledališče ljudstva«. V njem naj nastopajo različne pariške gledališke družine. Vsakih deset dni morajo biti brezplačne predstave. 16. maja je odbor za javno varnost, v katerem je bil tudi Robespierre, pozval pisatelje, naj »opevajo glavne dogodke iz revolucije in naj napišejo republikanske drame.«

Borba s starim gledališčem je bila zelo ostra in težka. Marsikdo je odloke revolucijske vlade napak tolmačil. Nekateri so samovoljno prenařevali in ponarjali stare igre ter se večkrat pregrešili zoper umetnost iz vneme — ustreči na čim lažji način zahtevam časa in laskati okusu novega občinstva. 29. junija 1794. leta je zaradi tega izšel odlok, ki ni kritiziral starih del, temveč je ostro okrcal dela modnih republikanskih pisateljev, ki so kaj hitro hoteli »služiti zahtevam dneva...« »Poznajo nošo in barve, ki so sodobne; prav dobro vedo, kdaj si je treba dati na glavo rdečo čepico in kdaj jo je treba sneti. Njihova domišljija je že izvedla obleganje in zavzela mesto, preden so naši pridni republikanci skopali jarke... Opozoriti hočemo mlade pisatelje, da je pot k nesmrtnosti trnjeva...« Najvišji revolucionarni ponos in trdna samozavest pa sta v stavku: »Če niso despoti hoteli, da bi slabi umetniki skazili njihove poteze, naj ustvari tudi obličje svobode mojstrska roka Apelesa!...« Mladi pisatelj naj se izogiblje površnosti in trivialnosti. »Z obžalovanjem je odbor prisiljen opremiti svoje prve korake na poti okusa in resnično lepega s strogimi navodili, toda prevzet od vročega spoštovanja umetnosti, katere obnovitev mu je poverjena, si bo skušal zaslužiti priznanje, da je odkril nadarjenost, podžigal njena prizadevanja in obdaroval z odobravanjem njen uspeh. Odbor je odgovoren literaturi, narodu in svoji vesti za pesnika, čigar muzi ni krčil poti, za zgodovinarja kateremu ni dal v roke Klisoina držala, za genija, čigar zaletu ni dal smeri.

Mladi pisatelj naj smelo premeri vso pot. Naj vodi plemenito častihlepe, da bi bil koristen, njegov duh pri vseh stvareh na npravni in republikanski element. Naj se izogiblje površne in trivialne miselnosti, ki izhaja iz povprečnosti. Pisatelj, ki nudi namestu ideje le ponavljanje, namestu notranjosti le pačenje, namesto podobe le karikaturu, ni za literaturo, za nravi in državo; Plato bi ga izgnal iz svoje republike.«

Iz večine prizadevanj tiste dobe se čuti, kako je francoska revolucija skušala ustvariti svoje gledališče v takem obsegu, kakor so ga imeli Grki. Ker je termidor z usmrtitvijo Robespierrea revolucijo zadušil, so padli v vodo tudi vsi velikopotezni načrti za ustvaritev novega gledališča množice, toda tudi to, kar se je izvršilo, je bilo zelo pomembno in važno za razvoj gledališke umetnosti. Francoska revolucija je gledališče prerodila in ga usmerila na nova pota. Čeprav sta Napoleonova vlada in restavracija nasilno zavrli nadaljnji razvoj, nista mogli zadušiti vseh vrednot, ki so se razvile v času revolucije, kajti marsikatera se je pozneje ponovno pojavila in tako dokazala svojo trajnost in nečasovnost. Borba francoske romantike pod Hugojem je v resnici nadaljevanje borbe za novo gledališče pred in med francosko revolucijo. (Za Shakespeara, za tragedijo v prozi, zoper okosteneli klasicizem, sodobna snov itd.) Pravico dramskega oblikovanja sodobnih motivov

so priborili revolucionarni dramatiki tiste dobe, med katerimi zavzemajo najvišjo mesto Diderot, Mercier in Beaumarchais. Odmevi teh stremeljenj so se pojavili tudi drugod, dasi se niso vedno točno krili s prizadevanji v Franciji, ker so se pač rodili iz potreb svojega okolja. Italijanska revolucionarna romantika je našla svoja glavna dramatska teoretika v Manziniu in S. Pellicu, pri katerih je marsikje čutiti odmev idej francoske revolucije — kakor jih čutimo pri nas v Linhartovem »Matičku«. Schiller je šel vzporedno z gibanjem v Franciji in pomeni najvišji umetniški zalet revolucionarne in ljudske dramatike, ki ni videla v gledališču le hiše zabave in predstav, temveč najvišjo narodno нравno ustanovo, brez katere nobeno ljudstvo po njegovem mnenju ne more biti narod. Tudi Goethe je z »Egmontom« dokazal, da svobodoljubne ideje tistega časa niso šle čisto mimo njega. Še bolj je to dokazal Beethoven. Puškin, ki je sicer odklanjal primitivno tendenčno dramatiko, je dobil marsikatero pobudo iz francoske revolucije in je zelo cenil Diderota. Njegovo prizadevanje po pravi ljudski in narodni tragediji se sklada z osnovnimi zahtevami, ki jih je že francoska revolucija postavila dramatiki in gledališču. »Boris Godunov« je v svetovni literaturi prvi veliki poskus tragedije brez tipičnega individualnega glavnega junaka. Ko se je dolgo časa brezuspešno boril za pravice nove ljudske tragedije, je Puškin končno sprevidel, da bi bilo treba v Rusiji spremeniti družbeni red, če bi hotel, da bi uspevala in se razvijala taka tragedija, kakor si jo je zamislil on. Stendhal, po krivici pozabljeni toretik romantične drame, je 1823. l. zapisal: »... Dialogi v (Racinovih) tragedijah so bili za dvorno družbo iz l. 1670. Za nemirno in industrialno prebivalstvo v l. 1823. niso... Danes potrebujemo dram v prozi... Nesposoben sem občutiti lepoto stiha...« Celo tako daleč je šel v svojih izjavah, da se je odrekal Shakespeara in Schillerja. »Ko bomo imeli resnično narodno tragedijo, se bomo obrnili v stran od Shakespeara in Schillerja.« Ibsenova realistična dramatika s svojo moralno problematiko je umetniška manifestacija Diderotovih, Mercierovih in Roussejeauvih idej. Brez francoske revolucije, ki je ustvarila za njo materialne in politične pogoje, si je ni mogoče predstavljati. Brez njih bi je sploh ne bilo. Meščansko dramo v najlepšem pomenu te besede je z raznimi idejnimi predhodniki utemeljila šele francoska revolucija, ker je odpravila ekonomske in družbene temelje tistega reda, ki se je oklepal zastarelih in izživetih oblik ter nasilno zaviral nova umetniška stremeljenja. Tudi gledališče je moralo skozi viharje, a je vse preživel. »Naj pada grad za gradom, gledališču se ne bo nič zgodilo, gledališče bo ostalo!« je po končani svetovni vojni zapisal Shaw, čigar umetniško delo je kakor Ibsenovo v marsičem osnovano na estetskih in dramatskih teorijah iz časa francoske revolucije, ki pa se takrat umetniško stvariteljsko niso mogle dovolj močno manifestirati, ker je bil čas preveč nemiren in ker so se v dramatiki večidel udeleževali ljudje, katerih sposobnost je bila bolj povprečna. Veliki geniji so bili potrebni neposredno revoluciji, ki v svoji prvi dobi izčrpa in izkoristi vsa sredstva za svojo zmago, da potem ustvari tiste temelje, ki niso potrebni le za razvoj novih družbenih razmer, temveč so v isti meri nujno potrebni za uspešno novo umetniško ustvarjanje. To poslanstvo je za razvoj dramatike in gledališča francoska revolucija izvršila v veliki meri. Res je, da ni v neposrednih dneh svojega dogajanja rodila velikih umetniških del, toda že največja dela 18. stoletja so pognala iz njenega osrčja, ko je tlela še globoko pod zemljo. V njih je zaživila svoje prvo življenje, pognala svoje prve kali, ki so se s padcem bastilje začele razraščati ne samo v Franciji, temveč po vsej Evropi v močne korenike, iz katerih je zrastle kultura 19. stoletja in večina tega, kar ima zapadna Evropa še danes. Vse, kar je velikega v meščanski kulturi, je zrastle iz francoske revolucije, kajti največje stvari se rode vedno iz borbe za svobodo.

UVOD K „TEMPS DU MÉPRIS“

ANDRÉ MALRAUX — VERA ŠERMAZANOVA

Svet dela, kakršno je pričujoča knjiga, svet tragedije je vselej antični svet: človek, množica, elementi, žena, usoda. Tale tragedija se omejuje na dve osebi: junak in njegov življenjski smisel; tu ne nastopajo individualni antagonizmi, ki dajejo romanu njegovo zamotanost.

Bolj kakor katerikoli drugi lahko Flaubertov slavní vzgled povzroči nesporazume: Flaubert (ki mu je bila umetnost najvišja vrednota in ki je cenil umetnika bolj ko svetnika in junaka) je lahko zapisal: »Povaljal bom vse v istem blatu, — ker sem pravičen; zakaj ustvarjal je le osebnosti, ki so bile njegovi strasti tuje. Taka misel je nerazumljiva. Eshilu kakor Corneilleu, Hugoju kakor Chateaubriandu, tuja je celo Dostojevskemu. Sprejeli so jo — in jo še sprejemajo — mnogi pisatelji, ugovarjati jim, bi bilo nesmiselno: saj gre za dve bistveni pojmovanji umetnosti. Nietzsche je imel Wagnerja za histriona zato, ker je Wagner stavil svoj genij v službo svojih osebnosti. Ljubše bi nam bilo, da bi pomenila beseda umetnost poizkus, pokazati ljudem veličino, o katere obstoju v njih samih oni ničesar ne vedo.

Ni strast tista, ki uničuje umetnino, ampak želja po dokazovanju; vrednost umetnine ni odvisna niti od strasti, niti od neprizadetosti, ki jo navdaja, temveč od skladnosti tega, kar izraža, in uporabljenih sredstev. Vendar, če je ta vrednost — tako *raison d'être* umetnine kakor njena vsaj začasna trajnost — v njeni kvaliteti, tedaj učinkuje umetnina s premetitvijo čustvenih vrednot, pa naj avtor to hoče ali ne; in nedvomno se ne bi rodila umetnina brez neke nejasne nuje po premetitvi teh vrednot. Zgodovino umetniške čustvenosti v Franciji zadnjih petdesetih let lahko imenujemo agonijo bratstva mož. Resnični sovražnik tega bratstva je neki nedoločni individualizem, ki ga je vse 19. stoletje polno, individualizem, ki ga je mnogo bolj kakor želja, ustvariti popolnega človeka, rodil fanatizem diferenciacije. Umetniški individualizem, ki skrbi predvsem za to, da bi ohranil »notranji svet«, je upravičen le takrat, kadar se nanaša na področje čustva ali sanj; zakaj konkretno so bile »velike zveri iz časov renesanse« vselej prisiljene, če so hotele delovati, da so se spremenile v nosače relikvij, in pojav Cezarja Borgijca izgubi mnogo na svojem sijaju, če pomislimo, da mu je vse, kar je na njem najbolj učinkovalo, dajal ugled cerkve. Politiki pogostoma zaničujejo ljudi, toda to zaničevanje ohranijo zase. In dejstvo, da prisili realna družba čistega individualista — kakor hitro hoče aktivno poseči v življenje — k hinavščini, ni ostalo omejeno le na Stendhalovo dobo.

Posameznik se upira kolektivu, toda ta ga hrani. In mnogo manj važno je vedeti, zoper kaj se upira, kakor pa, s čim se hrani. Kakor genijeva, tako je tudi vrednost posameznika v njegovi notranji vsebini. In če se že oziramo v preteklost, moramo reči, da je zgodnji kristjan prav tako resničen kakor kak sodobni posameznik, in duša je pač vredna razlike. Vse psihološko življenje je izmenjava in osnovni problem konkretnega človeka je vedeti, s čim se hoče hraniti.

Težko je biti človek. Toda postati človek s poglobljanjem zavesti skupnosti ni težje kakor postati človek s kultiviranjem svoje različnosti — in prva hrani z vsaj enako silo to, s pomočjo česar je človek res človek, in ono, s čimer se nadkriljuje, s čimer ustvarja in spočenja.

POGLED NA SLOVENSKO POVOJNO DRAMO

VLADIMIR PAVŠIČ

Ko tako prehajam k podrobnejšemu obravnavanju naše povojne meščanske drame, se moram ustaviti najprej pri starejših pisateljih. Med njimi, ki so dorasli že v desetletjih pred svetovno vojno, so imena Govekar, Šorli, Kraigher. O Govekarju in Šorliju, ki sta sicer na svoj način povezana z razvojem našega gledališča, pa nista nikoli ustvarila pomembnejšega dramatskega dela, ne nameravam razpravljati, pač pa naj spregovorim nekaj besed o avtorju svoj čas znamenite »Školjke«.

Kraigher je v slovenski pripovedni in dramski umetnosti tako znana osebnost, da ga ni treba še posebej omenjati in karakterizirati, kaj je prinesel novega in svojega v knjigo in na oder. Samo to: do njegovega Kontrolorja Škrobarja še nismo imeli romana, ki bi tako brezobzirno in drastično odgrnil privatno in najosebnejše fiziološko psihično življenje slovenskega podeželskega malomeščana, do njegove Školjke (1910), ki je sledila kot prava senzacija njegovim, danes manj znanim dramskim prvcem (Drama na travniku in Pusta noč), še nismo imeli drame, ki bi tako razkrivala erotično moralo našega izobraženca na prelomu dveh stoletij. Vendar bi se motili, če bi mislili, da gre pri Kraigherju zgolj za kakšen arcibaševski naturalizem. Nekje v njegovem bistvu vendarle prikrito deluje novoromantično hrepenenje po čistem in visokem doživetju. In Pepinino žensko donjuanstvo je nazadnje docela podobno romantičnemu hrepenenju kakšne Judit po roži čudotvorni, po lepoti in ljubezni. Pepina se vrže v življenje, kakor se človek vrže za školjko v morje, da bi našel v njej biser. In njena tragika je prav v tem, da vse žrtvuje za doživetje velike, globoke ljubezni in da najde le sam findesièlovski flirt, da v školjki — ljubezni ne najde bisera. Ali je Cankarja navduševala Školjka bolj s tem prikritim romantizmom ali s svojim biološkim realizmom posebno v oblikovanju ženskih značajev, ki jih sam ni mogel nikoli tako živo ustvariti kot jih je ustvaril Kraigher v svoji drami?

Tri leta po Cankarjevi smrti je izšla Kraigherjeva Umetnikova trilogija, napisana spominu njegovega genialnega prijatelja. Ako štejem tudi to »trilogijo« — če lahko tako imenujemo nekaj zelo živo naslikanih prizorov iz raznih dob umetnikovega življenja z grotesknim epilogom v nebesih — v poglavje o meščanski drami, mislim predvsem na osnovni problem, ki ga je Kraigher postavil: na razmerje genialnega umetnika do meščanske družbe, njegovih umetnostnih idealov do idealov povprečne meščanske sreče, umetnikovega osebnega herojstva do plehkega malomeščanskega filistrstva. Med poslanstvom umetnika Cankarjevega formata in med zakoni meščanske družbe, med njegovo potjo in normalno potjo povprečnega človeka leže prepadi, tu ni nobenih poti in nobenih kompromisov. Cankarja z vso dušo vleče v tiho udobnost družinskega življenja, globoko hrepeni po neproblematični meščanski sreči, toda vselej z nervozno in prešerno gesto pobegne od žene, ki bi ga mogla speljati z njegove poti v svoj svet. Janez Umetnik mora biti svoboden, nobene sponse ga ne smejo ovirati, in ta zavest o potrebi absolutne prostosti ga vedno znova odvrča od zakona z ljubljenskimi ženami, daje mu moči za velike osebne žrtve, z njo potuje od postaje do postaje svojega življenja, dokler nazadnje ne doživi apoteoze pred ne-

beškimi vrati. Bog razume veličino njegove žrtve in ga sprejme med svoje ob prikitem zmrdovanju doline šentflorjanske. Umetnikovo trilogijo bi komajda lahko imenoval poskus resnejše dramske stvaritve, saj je očitno bolj poklon spominu velikega umetnika, s katerim so avtorja vezali tesnejši prijateljski odnošaji. Cankar je v teh kratkih scenah res ves živ, takšen »kakor se kreta in šeta in smeji s svojim brnečim smehom... on sam Ivan Cankar z ulice in kavarne. Umetnikov notranji obraz je navzlic trilogiji ostal še nadalje nekje skrit in zakopan.« (Fr. Albrecht LZ 1921). Zdi se mi, da je avtor Umetnikove trilogije nekoliko drugače gledal na problem Cankarjeve osebnosti kot zdravnik Kraigher, ki je napisal svojo zanimivo študijo o Cankarjevem najosebnejšem seksualnem in psihičnem doživljanju. Janez Umetnik beži pred ženo in zakonom v zavesti o večvrednosti umetnika, dočim Cankar, kakor nam ga Kraigher razlaga v svoji študiji, beži pred njo v zavesti o svoji človeški manjvrednosti. Zdi se mi, da je nastalo prvo pojmovanje bolj pod vplivom novoromantičnega pojmovanja umetnika (nujna svečeniška izolacija umetnika, intuicija samote), drugo pa pod vplivom psihoanalitičnega in individualno psihološkega vrednotenja umetnika (sublimacija libida, težnje po moči in uveljavljanju).

Konflikt med osebnostjo in konvencionalno moralno meščanske družbe, ali bolje, med skrajnim erotičnim individualizmom in moralnimi obveznostmi družine, je središče poslednje Kraigherjeve drame, ki je nastala približno dvajset let za Školjko. Spor med doktorjem Rojnikom in njegovo ženo prehaja ožje meje neke družine in se zaostri v načelen spor med dvema moralnima principoma: med najskrajnejšim individualizmom, ki išče zakone svoje morale samo pod vidikom osebnega ugodja in osebne sreče, in med moralno, ki jo določajo življenjski obstanek in življenjska sreča človeške družbe, človeških kolektivov. Kakor hitro doktorju Rojniku, temu nekoliko brutalnemu nosilcu prve morale, njegova družina ni več vir notranjega ugodja, kakor hitro se naveže na mlado Živo in mu Živa postane vir novih nepoznanih ugodij in svobodnega osebnega razmaha, si ne pomišlja več; s kruto dialektiko svojega svetega egoizma poskuša razorožiti moralne očitke in obsodbe svoje žene, pozabiti na otroke, ki zahtevajo očeta zase, z blazno brezobzirnostjo in slo se požene v vrtinec ljubezni z Živo in ne odneha, dokler ne pogazi za sabo vseh žičnih ovir in barikad, ki so jih postavili družba, cerkev, zakon, dokler ga ne ustavi katastrofa sama. Borba garnizijskega vojaškega zdravnika Rojnika torej ni več borba proti predsodkom ozkosrčne meščanske morale, kakor bi rad dokazal svoji ženi, marveč prehaja v borbo proti vsaki družbeni morali sploh. In doktor Rojnik je vendarle v svoji seksualni sebičnosti bolj meščanski kakor njegova žena, čeprav se ta skriva pred artilerijskim ognjem njegove dialektike za nekoliko staromodne barikade in zaslone, ki so jih postavili cerkev, družba in zakon. Kakor sem že omenil, se drama Na fronti sestre Žive dogaja v meščanskem in vojaškem miljeju medvojne Ljubljane, vendar ta milje sam po sebi ne igra večje vloge in bi se drama lahko dogajala kadarkoli in kjerkoli, če bi se izvršile potrebne tehnične korekture. — Tudi ta Kraigherjeva drama je pisana z velikim temperamentom, močnimi dialogi, krepkim obvladanjem scene, psihološko prodirnostjo. Vendar nas pušča mnogo hladnejše kakor Školjka, saj udarja iz nje neka skoro brutalna sila, ki te lahko pritegne za hip, osvoji tvojo intelektualno pozornost, ne more te pa čustveno ogreti

in razgibati. Najšibkejša stran drame — in v tem Školjke nikakor ne dosega — pa je enostranost njenih značajev: ali se vsaj za trenutek bori katera izmed oseb sama s seboj, ali grebe vase, omahuje, dvomi ali trpi? Blazna naglica dejanja jih je potegnila s seboj, tako da komaj love sapo in svoje misli, kje bi imeli v tem vrtincu časa za intimne, skrite borbe s samim seboj. In brez teh borb, ki so tudi v drami človeške, da, najbolj človeške, si je težko zamisliti veliko dramatsko umetnino. Kakor se nam Kraigher v idejnem pogledu razodeva kot otrok pozitivističnega naturalizma, ki ne more docela spraviti v sklad te svoje idejne usmerjenosti z vplivi idealistične novoromantike, tako se nam tudi formalna stran njegovih dram razodeva kot ne docela prečiščena zmes naturalističnega opazovanja, študija in romantične čustvenosti. Vendar je Kraigher toliko močna pisateljska osebnost, da je znal ti dve nasprotujoči si tendenci združiti, uravnovesiti, kar daje njegovim dramam svojstveno barvo. Kot dramatika ga odlikujejo predvsem smisel za globoko in jasno zastavitev problema, miselna ostrina, živahen, včasih silovit dvogovor, čut za organsko povezanost dejanja, časa in prostora in brezpogojna, samozavestna odkritost. Vendar je podoba, da Kraigherja žene k dramatskemu ustvarjanju edino nuja, da dramatizira nek svoj notranji konflikt, da se reši neke moralne, miselne napetosti; toda dela se loti, ko je konflikt še zelo živ in ko do njega še ni v mirni in preglednejši razdalji. Ta okoliščina daje predvsem njegovi *Živi* vsaj videz nečesa krčevitega, nasilnega; tako skriva tudi Umetnikova trilogija v sebi zametek, ki bi iz njega utegnili nastati resnična tragedija o umetniku in človeku Ivanu Cankarju, če bi pustil, da ta zametek dozori in se razrase.

Prva leta po vojni je menda med vsemi, ki so takrat ustvarjali našo novo dramatiko, kazal največ daru in največ obetal Stanko Majcen, vrstnik tistih mladih inteligentov, ki so prišli iz vojne dozoreli, težko preizkušeni in večkrat tudi v sebi ubiti od strahotnega dogajanja. Majcnova dela so bolj kot dela kakega drugega dramatika napisana pod vtisom vojne psihoze. Kasija, enodejanka Apokalipsa, sanjska igra Dediči nebeškega kraljestva, se dogajajo v težkem ozračju vojne in jim dajejo snov in osnovo nenormalni odnosi, ki jih je ustvarila vojna: ali ni bila celo vojna psihoza vir Majcnove intuicije, ki je usahnila, kakor hitro so usahnili v spominu doživetja in dojmi, ki jim je bila vojna neposredni vzrok. Toda to vprašanje bi že presegalo okvir moje razprave, dejstvo je samo, da se je Majcen kmalu po zelo uspelih poskusih, na škodo revne slovenske dramatike, odpovedal ustvarjanju in se posvetil svojemu poklicnemu delu.

Majcen je idejno zrasel iz osnov, ki jih je ustvaril Krekov krščanski socializem; v odnosu do socialnih problemov sodobnega sveta je bil celo radikalnejši in globlji kakor drugi izobraženci, ki so izšli iz Krekovega miselnega kroga. V proletariatu ni videl samo razreda, ki mu gre bodočnost, marveč je v njem iskal tudi vir svojih umetniških doživetij, svoje pisateljske intuicije, kakor razlaga sam v eseju *Umetnik in družba* (DS 1920): »Ne, dokler se snuje bodočnost in kuje nov red v tvornicah in kašmah, stoji umetnik pri delavcu. Njegov temperament, njegova naprej hiteča slutnost sta tam, kjer se pripravljata pogibelj kapitalistične in porod socialne družbe. Ko pa je ta cilj dosežen, se umetnik ne ustavi. Podružabljenje proizvodnih sredstev in skupnost konzuma zanj nista smoter revolucijske svatbe, temveč sredstvo. In začasni cilj mu je le izhodišče za svoboden razvoj osebnih vrlin.«

Svoje simpatije do ponižanega in zapostavljenega razreda proletarcev in vseh tistih, ki jih potiska k tlom, duši, materialno in moralno upropašča današnja ureditev sveta, kaže Majcen skoro v vseh svojih dramatskih delih na več načinov: s tihim, a nič manj odločnim odklanjanjem aristokratske morale medvojne avstroogrskje oficirske družbe in mlahave moralne zavesti meščanskega inteligenta (Kasija), z razkrivanjem bistva meščanske dobrotelnosti in napudranega humanizma ter z izredno toplim vživljanjem v usodo »brezprizornih«¹ sirot svetovne vojne (Dediči nebeškega kraljestva), z obsodbo skrajno individualističnega, surovega snobizma velepodjetnika Korena (Knjigovodja Hostnik) itd. Večina njegovih dramatskih poskusov zajema vsebino tam, kjer se med sabo stikajo, borijo in preraščajo različne plasti družbe, različni razredi, tako da predstavljajo ta družabna nasprotja obenem vir dramatičnih konfliktov. Njegovo največje dramatsko delo »Kasija«² je v bistvu konflikt med tremi življenjskimi moralami, mentalitetami, ki jih vtelešajo v sebi Kasija, slovenski inteligent v avstrijski nadporočniški uniformi Ivančič in avstroogrška soldateska v zasedenem Beogradu. Ivančič, tipičen slovenski inteligent, ki se v njem na svoj način zbirajo lastnosti tiste mlahave, neodločne, pa vendarle po svoje dobre in kultivirane malomeščanske inteligence, se znajde nenadoma v precepu med bohotno, napol orientalsko, globoko, vsežrtvujočo ljubeznijo lepe Kasije in aristokratsko brezobzirnimi predsodki avstrijske visoke družbe. Čeprav je bil toliko samozavesten, da si navzlic strogi prepovedi ni pomišljal tvegati ljubezni z lepo domačinko Kasijo, mu sedaj, ko gre za njegove osebne interese, odpove pogum in odpade samozavest, ne upa si prevzeti posledic nase in žrtvuje Kasijo in njeno lepo, veliko ljubezen. V analiziranju in stopnjevanju nasprotij, ki vse bolj vstajajo med temi tremi tujimi svetovi, ki jih vtelešajo Kasija, Ivančič in avstrijski oficirji s svojimi damami, v stopnjevanju notranje dinamike teh nasprotij, se razkriva fin psihološki in dramatski dar pisatelja. Vse vzdušje drame je zavito v nekakšno eksotično tenčico, v kateri se posamezne osebe, čeprav so portretirane z ostrim peresom, včasih preveč izgubljajo, raztapljajo tekom dejanja. Tudi Majcen ni mogel v sebi uravnovesiti psihološkega realizma z vplivi novoromantične literarne čustvenosti.

Iz medvojne, okupiranega Beograda je zajel snov tudi za svojo kratko dramatsko skico Apokalipso. Dvorišče avstrijske kasarne, straže, nekje v skritem ozadju temna sila soldateske, prekega sodišča, sredi dvorišča zbežana gruča političnih jetnikov, ki čakajo svoje usode. Tam se pogovarjata profesor in njegov bivši dijak: Študent: Pravda ne sme trajati dalje kakor štiri in dvajset ur. In obsodba se izvrši takoj. Profesor: In pritožiti se ne morete? Študent: Pritožbe ni in ko general podpiše... Profesor: In če je v kavarni? Študent: Podpiše v kavarni. Profesor: In če je — pri gospodičnih? Študent: Podpiše pri gospodičnih. Profesor: In če večerja ščuko v majonezi? Študent: Si obriše usta in podpiše. Profesor: Taka je preka sodba. Študent: Taka. In tako se pogovarja med sabo gruča sredi dvorišča, od časa do časa se začuje rezek glas, z vsakim, ki odide, je gruča za spoznanje manjša. Izredno impresivna, pretresljiva slika, izredno zgoščena podoba vse mizerije in strahote, ki jo prinaša s seboj vojna. Apokalipsa in Kasija me po svoje spominjata na nekatere Krleževe vojne prizore in to ne samo po miljeju, marveč celo po dikciji, le da se Krležev sarkazem ne more primerjati z dokaj obvladano in obzirno Majcnovo ironijo. — Dediči nebeškega kraljestva, za

katere je dalo Majcnu snov življenje zapuščenih, izgubljenih predmestnih otrok med svetovno vojno, prav za prav niso drama v pravem smislu besede. Avtor jo je krstil za sanjsko igro in njena tehnika je res podobna tehniki sanjskih iger, kakor so na primer Hauptmannova Hanneles Himmelfahrt, Begovičeva Pustolovec pred vrati ali Golieve Petrčkove poslednje sanje. Temna, nezdrava predmestna klet, brlog, kamor so se zatekli sestradini, zbegani otroci, prepuščeni sami sebi in oficialni dobroti mestnih dam in uradnemu skrbstvu mestnih oblasti, ki jih opozori nanje šele kužna, nalezljiva bolezen. V to življenje, v sanjske privide teh otrok, se od časa do časa vmeša tuja oseba, pa najsibo sestra Ana, ki prinaša namesto kruha »disciplino«, dobrodušni konjederec Vuzma, ki straši otroke in spravlja kužke neznani usodi v roke, ali kak gospod, ki mimogrede vtakne nos v njihovo sredo. Kos življenja je to, najbolj bednega življenja predmestnih kleti, iz katerega pa pisatelj s skrbno in ljubečo roko izvabi vso čistost in lepoto teh ponižanih in sestradinih otroških src. Nedotaknjen svetel otok so ta otroška srca sredi valov vojne podivjanosti, groze, smrti in gnusobe.

Precej drugačno podobo kot omenjene drame pa kažejo njegove enodejanke, ki jih je izdal v posebni knjigi za novi rod prav tako kmalu po vojni. Če je dejanje v že omenjenih delih nekoliko mlahavo, premalo dinamično, je v teh enodejankah močno zgoščeno, osredotočeno, da gre to včasih na račun njegove prirodnosti, sproščenosti. Samotni, zapuščeni profesor Gradnik, ki ga razjeda tuberkuloza v zadnjem štadiju, išče osebne utešitve in smisla svojemu življenju le še v potomstvu, v otroku, ki mu ga žena nazadnje res porodi v obmorskem kopališču, kjer si je iskal zdravja. Toda otrok se rodi mrtev. Kaj po vsem tem še pomeni pozitivizem profesorja Gradnika, ki mu usoda ugrabi zadnje njegovo »delo«, v katerega je še veroval. Tu se enodejanka diskretno zaključi, toda bralec jasno sluti samo dva izhoda: ali obup in popolni nihilizem ali iskanje življenjskega smisla v metafiziki. Če je Gradnik globoko etičen, tragičen človek, gibajoč se na vrhovih meščanske kulture, je velepodjetnik Koren njemu docela nasproten tip akulturnega, skrajno sebičnega človeka, ki hlepi le po uspehu, denarju in osebnem ugodju in gazi človečanstvo s širokimi stopali. In tako brezobzirno pogazi malega človeka, svojega bivšega knjigovodjo Hostnika, ki mu je v stiski za življenje družine poneveril nekaj denarja. Tako je tudi Hostnik moral tragično, drugače kot Gradnik, trpeti »za novi rod«. Strahotna zgodba o Zamorki, ki v animaličnem strahu maščuje svojega otroka, tako da podavi docela nedolžne otročiče neke predmestne delavske rodbine, tvori vsebino zadnje enodejanke. Pretresljiv in strašen je beg zamorke, ki stiskajoč v krilo svoje nezakonsko dete beži pred pobesnelo, neumno množico, ki preganja nezakonsko črno mater, kakor psi preganjajo ostudno, divjo zver. Tako tudi zamorka po svoje uveljavi svoj nagon za novim rodom.

Majcna odlikuje oster čut za psihološko analizo, karakterizacijo oseb, dramtizem scene, jasnost in lepoto jezika. Skoro vse njegove dramske impresije in večji dramski poskusi imajo svojo umetniško vrednost, ki je ne gre zanikati. Toda nobene njegovih oseb nazadnje ne vodi in razganja kaka velika, podtalna, usodna strast, v vseh njegovih delih je čutiti pomanjkanje nekega globljega, zanosnega temperamenta: zdi se mi, da tudi njega samega ni gnala k dramskemu ustvarjanju kakšna neodoljiva potreba, ustvarjalna strast, marveč bolj potreba po psihološkem študiju človeka in

dramatiziranju pridobljenih spoznanj in prestanih doživetij. In to je dovolj, da bi se iz njega mogel razviti dober dramatik.

O avtorju Magde in Kirke, Učiteljice Pavle in Zakletega gradu sem govoril že v poglavju o kmečki drami (LZ 1939 II-12). Remec je kot dramatik tesno povezan s prvimi leti povojnega mariborskega gledališkega življenja. Narodno gledališče je prve sezone od 1920 do 26 zaporedoma vpriporčilo njegove dramske prvece, ki jim pa naslednja zrelejša dela, podobno kakor pri Majcnu, niso sledila. Kakšen uspeh so imeli ti njegovi prvenci, lahko razvidimo iz števila vpriporitev, ki se je gibalo nekako med tri in šest. Žal mi ni bilo dano, da bi videl katero od teh predstav in moram soditi o Remčevi dramaturgiji samo po delih. Dva kritika ljubljanske predstave njegove Magde se ne strinjata prav o njenih teaterskih kvalitetah. »Niz dramatično ponazorjenih slik je najčistejše dramsko delo tega avtorja«, piše F. Albrecht in vendar kasneje trdi, da »taki simboli na odru ne uspevajo.« (LZ 1925). F. Koblar pa trdi ravno nasprotno, da je drama oblikovno »sestava najpreprostejše novelistične tehnike (dvanajst poglavij), obenem pa personifikacija življenjskih dejstev in pisateljevih miselnih poudarkov. Elementarna doživetja se stilno sporejajo, zato ne morejo do zadnje globine in delo je bolj učinkovito kot umetniško prepričevalno.« (DS 1925). Prvi torej trdi, da je drama sicer najčistejše pisateljevo dramsko delo, a ji odreja učinkovitost, drugi pa trdi, da je drama novelistična, a kljub temu odrsko učinkovita. Nekdo, ki je gledal še mlad mariborsko vpriporitev Magde — menda je igral glavno vlogo moža Bratina — je priznal, da mu je zapustila v spominu močne vtise. Kolikor lahko presodim, je Magda eno izmed redkih ekspresionističnih del, ki so grajena z dovolj obširnimi poznavanjem odrske tehnike in s takimi artističnimi sposobnostmi, da jim je odrski uspeh vnaprej zagotovljen. Dvanajst lahko postavljivih scen, ki vsebujejo dovolj notranjega dramatizma in učinkovitih prijemov, dejanje grajeno na podlagi nekakega simboličnega paralelizma med posameznimi doživetji in tesno povezano z osnovnim motivom in idejo, nastopajo samo trije igralci v nekakem strogem geometričnem trikotu, dialogi so pisani z rahlim poetičnim nadihom, v jasnem, skoro realističnem jeziku, iz katerega včasih zazveni odmev Cankarjeve besedne muzike. — Kdo je Magda? Ubogo dekle, ki z vso svojo naivno dušo hrepeni po ljubezni in življenju in nazadnje z zastrupljenim srcem in telesom konča v bolnici kot prostitutka. Mož, ki je prvi ljubil in prvi zavrgel njeno telo, mora po skrivni igri usode poslednji onečastiti njeno mrtvo truplo s secirnim nožem in se zastrupiti z njegovimi smrtnimi sokovi. Magda je žrtev tega moža, ki se ji pojavlja v različnih življenjskih situacijah in osebah, vedno z isto masko, zdaj kot mlad medicinec, detektiv, komisar, potem kot trgovski agent, zvodnik, pesnik in zdravnik. V tem možu je prav za prav poosebljena samo erotična amoralnost sodobne meščanske družbe, ki gre z lahkotno in cinično gesto mimo usode duš, ki jih je sama ubila in uničila. Zato Magda ni samo osebna drama neke nesrečne žene, marveč tudi kritika erotične in človeške morale sodobnega meščana in sodobnega človeka sploh. Med to personificirano amoralo in Magdo je postavil avtor tretjo osebo, Petra, skromnega mizarja, ki je v nasprotju z Magdinim usodnim ljubimcem simbol predanosti, zvestobe, pa tudi slabištva in nemoči. Peter zasleduje Magdo vse njeno življenje in je seveda, ves kakršen je, ne more rešiti iz močvirja, v katerega se pogreza, temveč še sam polagoma propada in s svojim ravnanjem celo pomaga Magdi k njenemu žalostnemu koncu. Avtor

je imenoval Magdo »tragedijo ubogega dekleta«, vendar Magda ne propade zaradi osebne krivde, marveč zaradi nekakšnega fatuma, ki pa je docela teatarskega, artističnega značaja, da mora ljubiti prav tisto poosebljeno amoralo, ki jo tako cinično upropašča. In prozorna teatralnost tega gibalnega fatuma jemlje delu dobršen del njegove umetniške prepričevalnosti, saj so ob njej vse osebe le preveč podobne lutkam kot živim ljudem.

Če je nastala Magda pod vplivom modnega ekspresionizma in je prišla na oba naša vodilna odra obenem z drugimi modnimi komadi prvih povojnih let (n. pr. Pirandello: Šest oseb išče avtorja, Lenormani: Izgubljene duše itd.), je Remec v drugih delih mnogo bliže realizmu. Posebno v Kirke (DS 1922), ki se ji najbolj poznajo vplivi starejše realistične komedije in Cankarjevih satiričnih dram. Oglejmo si delo nekoliko od bliže. S to svojo komedijo je Remec posegel v literarno premalo eksploatirano prevratno dobo, v milje vojnih dobičkarjev, verižnikov, bivših podoficirjev, žandarjev in detektivov, vseh teh obubožancev in na novo pečenih bogatašev, v tisto čudno družino, ki se je v splošni zmedi in kaosu, lačna in pohlepna zagnala v vrtinec dvomljivih kupcij, goljufij, tatvin ter, vohajoč denar in profit, pozabila na poštenje in moralo tako temeljito, da je niso mogli nadlegovati nobeni poštenjakarski predsodki. In sredi te družine kraljuje mlada, svojevrstna ženska, lačna denarja in uspeha, kakor vse naokoli nje, brezobzirna in pohlepna, lepa in strastna, podjetna in iznajdljiva, da si je zlahka pomagala od revne službe do lastne graščine in čednega premoženja. Okrog te ženske pa se gnete klavrna družina možakarjev, ki se nadejajo kakršnih koli uslug, vse je kakor zacoprana njena izzivajoča ženskost, obdana z denarjem in bogastvom; Berta, kajti tako je ime tej mladi ženski, pa se samo smehlja, kupčuje in je cinična kakor Homerjeva čarovnica Kirke, ki je moške spreminjala v svinje. Edino en sam se ustavlja tej njeni privlačni sili, mladi, nekam sentimentalni Kerševan, diplomirani filozof, ki se v nadporočniški uniformi vrača s fronte domov, toda povsem razumljivo je, če njegove poetične tirade ne morejo obrniti sveta s tečajev in prav tako ne premeniti Bertinega življenja in morale. Res, morda je Berta celo nekoliko podobna Pepini iz Školjke, toda njeno nagnjenje do Kerševana se ne da primerjati s tragično Pepinino strastjo, to njeno nagnjenje je v bistvu sentimentalna kaprica, za njim pa celo slutiš cinično namero, da bi tudi tega nespametnega Kerševana potegnila v svoj svet, da bi tudi njega degradirala in ponižala. In ko ta njen nadporočnik in filozof ne podleže, marveč njej in vsej njeni družini celo pošteno zagode s pravo cankarjansko pridigo, se Berta samo smehlja, češ, poglejte, kakšen je prav za prav tale moj fant, in ko družba odhaja, pomigne z utrujeno, brezbržno kretnjo svojemu hlapcu: Janez, nesi me spat. — Dokler oblikuje avtor Bertó in njeno družino, razne Weisse, Sokliča, Ferliča in vse te majhne prevratne parasite, je drastično realističen, mnogo manj prepričevalen pa je, ko skuša ustvariti pozitivni nasprotni pol, ko postavlja njim nasproti svojega Kerševana. Preveč anemičen, preveč papirnat je ta možak s svojim Prešernom in antiko, premalo človeški, da bi mogel prepričevati. Bolj je podoben mlečnozobemu maturantu, ki je pravkar zlezal iz šolskih klopi, kot vojaku, ki se je vrnil po dolgih letih iz strelskih jarkov. Prav nič se nisem čudil, ko sem videl, kako mu Berta koncem vsakega dejanja vse obljublja in jo začetkom naslednjega dejanja vedno znova najdemo med njenimi Sokoliči, Weissi in hlapci. Da je v Kerševanovi osebi, tem papirnatem nergaču, več življenja, bi bržkone satira

in moralna kritika, ki jo je avtor položil v svojo komedijo, dobili čisto drugačen poudarek, vendar je verjetno, da bi dober igralec z malimi korekturami ustvaril tudi iz Kerševana dovolj živo osebo. Na vsak način sodi ta Remčeva komedija med tista povojna dela, za katera bi lahko naše gledališče pokazalo zanimanje, kadar bo sestavljalo slovenski repertoar. (Dalje)

MISLI IN POMISLEKI

BORIS MERHAR

Ob prelomu v »Domu in svetu« in pojavu »Dejanja« smo v iskrenem zadoščenju zadihali vsi tisti, ki nam je postajal že mučno neprijeten vse prepričevalnejši vtis, kakor da se je katoliški nazor v naši sredini brezmočno podredil diktatu nazadnjaškega obskurantizma — če ne celo povsem solidariziral z njim. Čuda blizu nam je bilo tedaj umevanje predmarčnega »freigeistovstva«, kakršnega poznamo n. pr. iz Prešerna, zakaj zdelo se je že, da sta katoliško prepričanje in topoumno reakcionarstvo le dve nerazdružni obliki ene in iste miselnosti. Zato smo bili pogumnega nastopa katoliške »secesije« in »Dejanja« odkritosrčno veseli, saj se nam je obetal dokaz, da katoliški nazor ne izključuje kritičnega gledanja na sodobno zlasti družbeno problematiko, da ne nasprotuje stvarnemu, realističnemu obravnavanju perečih odnosov »tega sveta«. Vrsta člankov, ki so izšli v »Dejanju«, nas je v tem le potrjevala, tem bolj, ker je bila urednikova programatična linija videti kakor poroštvo, da se bo revija razvijala v načrtani smeri. Urednik je namreč v svojih načelnih smernicah napovedoval boj »slovenski pasivnosti, ki ji je vzor le zvest služabnik«, slovenski »svetobežnosti«, notranji in zunanji nesvobodi in programatično podčrtal realizem, zakaj »naš čut za resničnost je zbolel v čezmernem spiritualizmu.« Glede značaja nove revije je urednik naznačil, da »Dejanje« ni »literaren magazin, kjer se več ali manj slučajno zbirajo neobvezno ustvarjajoči kulturni delavci«, in poudaril, da gre za oblikovanje »realističnega slovenskega rodu«, ki ne bo puščal »v nemar nobenega predela v slovenskem življenjskem prostoru in nobene vrednote, ki se je bila uveljavila v naši zgodovini.« Program torej, ki je prav mnogo obetal in s katerim se je revija že v tem kratkem času, kar izhaja, prav krepko uveljavila.

Ob vsem priznanju, ki ga vzbuja revija, pa vendarle ne moremo mimo ugotovitve, da je vzgajanje k realističnemu mišljenju v naših razmerah očitno kaj ne-hvaležen posel. Izmed številnih miselnih zaprek, ki se stavijo takšnemu prizadevanju na pot, bi omenil zlasti dve, ki sta se letos v prav izzivajoči obliki pojavili tudi med člankarji »Dejanja«. Ker gre za dve značilni prikazni sodobnega slovenskega pisanja in mišljenja, se nameravam z njima malo podrobneje spogledati.

Naša pišoča srenja se še do danes ni povsem otresla zlih posledic ekspresionizma, ki je za čudo sugestivno vplival na slovenski književni izraz in slog. Ekspresionistična zaverovanost v izrazni subjektivizem, v temačno pojmovnost, v blede iracionalnost in mistiko je nekdanj naravnost epidemično kalila sleherno jasnost v besedi in stavku, v misli in izražanju. Tisti čas si bil za majhno ceno lahko »globok« — da si le natrpal stavek z abstrakcijami, ga miselno zastrl in zabelil z »duhovnostjo«, pa si bil ideolog in mojster globokoumnega pisanja. Tu pač je

vir tistega »čezmernega spiritualizma«, ki ga graja urednik »Dejanja«. Danes smo to fazo poduhovljajoče »svetobežnosti« vobče že dobro preboleli in menim, da bi objava kakšnega značilnega članka iz časov, ko je bil ekspresionizem v cvetju, zdaj skoraj komično učinkovala. Čisto brez zapaščine pa ekspresionizem — kakor rečeno — ni zatonil. Naše pisanje še vedno boleha za slabokrvnostjo, in to ne brez globljega vzroka zlasti tam, kjer se obravnavajo sicer dokaj konkretna vprašanja našega časa. Zlasti tisti pismarji iz vrst naših »ideologov«, ki si izposojajo svoje besedje iz orodjarne »celotnostno občestvenostne« mistike, so tudi našemu ekspresionizmu lahko prav hvaležni, da jim je s svojim »poduhovljanjem« jezikovnega izraza utrl pot v abstraktno slepomišljenje in mistično ježo na politični Parnas.

Prav izrazita reminiscenca na dobo našega ekspresionizma je tudi Slodnjakov s programskim realizmom »Dejanja« pač ne posebno skladni članek »O neminljivem Cankarjevem delu« (Dejanje II., str. 23). V svoji subjektivistični idejni konstrukciji je sestavek sicer duhovit in kot Slodnjakov miselni avtoportret tudi posrečen, ker pa predstavlja hkrati pri nas dandanes ne osamljen poskus samovoljnega izkrivljanja Cankarjevega umetniškega lika, ga bomo v naslednjem vzeli v kratek pretres. V zvezi s tem bo kaj poučen tudi splošen vpogled v Slodnjakov miselni inventar.

Pisec se v svojem članku najprej loteva nekakšne analize umetniškega ustvarjanja in nas opozarja, da ve on o tem procesu vse več, kakor pa je to dano kratkovidni literarni zgodovini, ki jo v drugem odstavku na prav cenjen način ironizira. Pomena literarne zgodovine si Slodnjak resda ne upa kratko in malo zanikati, zato pa nas skuša poučiti, kje tiči težišče »vse skrivnosti«, ki literarni zgodovini ni dostopno. Pri tem se nam pokaže tipičnega zastopnika idealistične estetike, kakršna se je zlasti razrasla v dobi ekspresionizma in ki se še danes košati v svoji pri nas še malo izpodbijani slavi.

Najprej si oglejmo Slodnjakovo idejno izhodišče. Njegova formula umetniškega ustvarjanja se glasi takole: »Pot in boj,* ki vodita iz neme zavesti v živo besedo in večno podobo, sta v ustvarjajočem umetniku določena z njegovim telesnim in duševnim življenjem, toda sila,** ki sproži čustvene in miselne preskoke iz snovi v umetnino, ni rezultanta umetnikovega življenja (!), temveč notranje preobilje transcendentnih podob, ki jih urejuje umetnik v ustvarjalnem zanosu v nov svet, v novo življenje.« Na eni strani torej »pot in boj«, t. j. geneza umetnine, na drugi pa »sila, ki sproži...«, t. j. stvarjalni proces sam. V skladu s tem razpade tudi naša razčlemba v dva dela.

Kakor je videti, se Slodnjaku vprašanje nastanka umetnine ne zdi kdo ve kaj važno — zato ga z ironijo prepušča literarni zgodovini. Brez dvoma pa je dobro čutil pomanjkljivost svoje formulacije v tej točki, kjer govori samo o umetnikovem »telesnem in duševnem življenju«, ne da bi upošteval tudi življenjsko sredino, ki se v njej umetnik oblikuje. Zato se Slodnjak tudi upravičeno sprašuje: »Zakaj bi se naj n. pr. ob dvajsetletnici Cankarjeve smrti zanimali za njegovo veliko pesniško zapaščino, če bi bili v nji res samo refleksi poetovega duševnega in telesnega življenja, ki ga že danes davno ni?« In k temu pozneje še dostavlja, da Cankarjeva umetnost »ni spev o psihičnem in telesnem življenju poedinca, temveč prikazovanje narodove usodne volje.« S tem pa je Slodnjak končno le prišel do zaključka, da je tisto, kar umetnini naklanja njeno »neminljivost«, ravno

* Podčrtal B. M.

** Podčrtal B. M.

njena socialna pomembnost, da umetnik in njegovo delo rasteta iz določene družbe, ki ju usmerja, da se bijeta za njo ali tudi zoper njo. Ali čudno: v trenutku, ko bi moral Slodnjak biti dosleden do konca in priznati odločilno besedo — da govorim konkretno — sociološko usmerjeni literarni zgodovini, v tem načelno važnem trenutku se izmuzne Slodnjak v socialno mistiko. Kaj neki namreč bodi ta »narodova usodna volja« če ne gola mistika? Spričo mistične abstrakcije pa seveda slednji umski prijem grabi v prazno — kakor da bi lovil krokarja v polarni noči. K sreči nam pomaga mistik sam; takole pojasnjuje to skrivnostno »narodovo usodno voljo«: »Vsak narod hoče in mora biti bogonosec in zakonodajalec.« Zdaj se nam že nekaj svita, da lahko vsaj vzporejamo: z mesianizmom ruskega »naroda-bogonosca« je nekdanji Dostojevski idejno okitil mračno čelo carističnega imperializma, z »usodnim« zakonodajalskim poklicem Italije pa je pred kratkim fašisti Papini utemeljeval imperializem svojega »naroda«. Čudno, res: na eni strani nam izza vrhovne katedre slovenske filozofije prisojajo kot malemu narodu zgolj »prilagojevalno funkcijo«, na drugi strani pa nam vsiljujejo geslo nekakšnega vsesplošno obveznega mesianizma. Kam naj se zdaj odločimo? Izbira gotovo ni lahka...

Za enkrat pa krenimo še dalje za Slodnjakom. V labirintu njegove socialne mistike se nam v nadaljnjem razkriva tudi vir »preroške, verske, pričevalne funkcije« Cankarjeve umetnosti, v njem so se oblikovali Cankarjevi pogledi v bodočnost našega »narodnega občestva«, ki bo postalo »matriarhalno urejena«, »harmonična skupnost svetnikov«, v kateri bo Slovenec take vrste »bogonosca in zakonodajalec«, da bodo padale »socialne meje in ograje«, ne da bi bilo »važno vprašanje lastnine« — in pri vsem tem bomo imeli v svojem »mističnem kraljestvu mater in otrok« tudi še hlapce! In kako se bo izvršil ta »usodni« prevrat? »Ne krvava sila, temveč melodija bo premagala svet in krivične oblastnike ter ustoličila materino kraljestvo«, meni Slodnjak. O kakšni zmagi melodije nad »krivičnimi oblastniki« doslej žal še nimamo poročil — kaj če bi poskusili še s Kolomonovim žegnem?

Prehajam na drugi del Slodnjakovega napotka v umevanje umetnosti. Tam smo čuli, da sila, ki sproži čustvene in miselne preskoke iz snovi v umetnino, ni rezultanta umetnikovega življenja (!), temveč »notranje preoblike transcendentnih podob*, ki jih urejuje umetnik v ustvarjalnem zanosu v nov svet, v novo življenje.« Tudi tu torej mistika in cenena verbalistična »globokoumnost«, čemur pa se po vsem tem niti ne čudimo več. To so pač svojstva idealistične estetike, katere bistvo je v smislu današnje znanosti v naziranju, da je umetniška sposobnost prirojen, tajinstven, logično nerazložljiv »božanski« dar, umetniško ustvarjanje pa skrivnostno dejanje »božanskega« navdahnjenja, mističnega »videnja«, — kakor se je glasil terminus našega ekspresionizma —, intuitivnega gledanja »absolutne lepote« ali pa svojevrstno, neposredno, iracionalno zlivanje umetnikove duše z življenjem, narodo, božanstvom. Umetniška beseda ima po tem pojmovanju mistično ali magično silo v sebi (»melodija bo premagala svet«). Svet umetnosti pa je poseben svet, ki ne samo da nima nič skupnega z običajnim, prozaičnim materialnim svetom, marveč se često pojmuje kot njegova prapodoba, t. j. se jemlje kot transcendentalno realen svet (»transcendentne podobe« Slodnjakove). S polno pravico označuje znanost tako naziranje kot mistično, torej tako, ki se že po svojem značaju odpoveduje znanstvenemu pojasnjevanju in s tem tudi znanstveni veljavnosti.**

*) Podčrtal B. M. **) Cf. Todor Pavlov, Obšta teorija na izkustvoto.

Ne zameril bi Slodnjaku njegovega ekspresionističnega temperamenta, če bi bil v svojem članku ostal za mejami esejističnega subjektivizma ali pa se pokazal ob Cankarju vsaj kolikor toliko stvarnega. Ker pa ironizira literarno zgodovino, je s tem prestopil na področje znanosti, ki ne priznava mističnih kraljestev in futurističnih matriarhatov. Zadnji sem, ki bi trdil, da nam more znanstvena metodika »vse« pojasniti; saj ne more tega niti v območju tako imenovanih prirodnih ved, ki so jim na uslugo toliko eksaktni metodični prijemski kakor n. pr. literarni zgodovini. Odklanjam pa tako kritiko znanstvenega dela, ki prihaja z iracionalnimi vidiki, kakršni vsaj pri nas za sedaj še niso v veljavi. Kdor pa z mistiko trka na vrata znanosti, naj nam prej dokaže, v čem bi naj bile meglene miselne utvare znanstveno plodne. Ali vem n. pr. kaj več o umetnikovem ustvarjanju, če me opozoré, da je njega vir »notranje preobilje transcendentnih podob« ali kakšna podobna »globokoumnost«? En sam droben — recimo biografski podatek, n. pr. da je bil Cankar z vrhniškega Klanca doma, pove o umetniku več kakor še tako ganljiva igra s transcendenco. Zato vidim v bodisi najprimitivnejšem pozitivizmu še vedno več znanstveno plodnega kakor pa v »najgenialnejši« mistiki. Posebno dandanes je vredno to poudarjati, ko se vsepovsod — in tudi že med nami — množe napadi na znanost in ko ti ni treba posebno bistrega pogleda, da vidiš, kako opravlja mistika imperialističnih »zakonodajalcev« posle množične mistifikacije. Neizpodbitna resnica je, da nam v svetu evidentne predmetnosti zlepa ne preti miselna prevara, medtem ko je v ozračju višje pojmovnosti dana možnost vsakovrstne ideološke demagogije. Nihče me ne bo speljal, da je krava konj ali sraka aeroplan, z mistiko rasistične abstrakcije pa se že leta zabrisavajo »socialne meje in ograje« med »hlapci« in »krivičnimi oblastniki«. Ali se Slodnjak res ne zaveda, da je s svojo narodnostno in socialno mistiko zajadral v že kar sumljivo bližino tiste ideologije, ki se tudi ogrinja v mistična slepila o »narodnem občestvu«, ki ne pozna »socialnih meja in ograj« in kjer tudi »ni važno vprašanje lastnine«, zlasti ne za tiste, ki so nemistični velelastniki zemlje in proizvodnih sredstev?

(Dalje)

NEKAJ O RUSKEM ODRU IN FILMU

FR. LIPAH

K pričujočim podatkom se mi zdi vredno povedati samo nekaj opomb; predvsem, da so ti opisi iz l. 1936. in 1937., torej nad dve leti stari, vendar še vedno poučni. Zanimivo je poslušati tri različne pisatelje iz treh različnih dežel in z različnimi gledanji: vsi trije so videli isto, vsi trije ugotavljajo skoro enaka dejstva.

Zeel sem samo, da bi jih čitali tisti ljubitelji gledališča, ki izvirnikov niso mogli dobiti, čeprav so med tem časom ruska gledališča in filmi znatno napredovali. (Naši športniki, ki so bili lani na Finskem, so gledali v Helsinkih ruski film »Peter Veliki«. Ne morejo prehvaliti umetnine in podati silnega vtisa, ki so ga imeli. Takrat je bila češka kriza na višku, v Helsinkih pa so govorili v salonih, družbah, v kavarnah in na kolodvoru samo o smučarskih tekmah in o — »Petru Velikem« ...)

Lion Feuchtwanger piše v svoji knjigi »Moskva 1937« o ruskem gledališču in filmu:

Teško je govoriti ali pisati o gledališču in filmu v Moskvi, ne da bi se začel navduševati bodisi za njihove vpriporitve, bodisi za publiko. Sovjetski ljudje so najboljši, najbolj vkoreninjeni, drzni režiserji in muziki na svetu. Kako igrajo Moskvčani svoje lastne komponiste, Čajkovskega, Rimski-Korzakova ali »Tihi Don«, mladega Džerzinskega, a tudi kako igrajo »Figara« ali »Carmen«, to ni samo muzikalno dovršeno, tudi režija, vpriporitve, odrske slike so neverjetno nove in žive. Izvedb, kakršne so v Hudožestvenem teatru ali pri Vahtangovem teatru, ne najdeš v drugih državah, ne glede na talent, že radi strpljivosti in stroškov ne; kajti, da tako zasedeš vsako posamezno vlogo in dosežeš tako soigro, boš pa že potreboval nekaj mesecev ali celo leto časa in to je mogoče samo tam, kjer ne preti za režiserjevim hrbotom bič podjetnika, ki je navezan samo na dohodke. Odrske slike so dovršene, kakor jih še nisem nikjer videl, oprema, če je potrebna na pr. v operi ali v zgodovinskih igrah, razkošno bogata. Prejšnje čase so bili radi ekstravagantni. Zdaj se je to že poglelo, umirili so se, toda smelih, zanimivih poskusov je še vedno dovolj. V Vahtangovem teatru sem gledal Shakespearjevo komedijo »Mnogo hrupa za nič«: vsaka posameznost lahka in krilata, vse skoraj predrzno smelo, in Shakespeare in jazz sta se prav ubrano družila. Zgodi se, da igrajo v Moskvi isto igro na raznih odrih in na razne načine, »Othella« na pr., »Romea«, tudi opere in dela sodobnih pisateljev. Gledal sem igro mladega avtorja Pogodina — »Aristokrati« se imenuje in slika kaznjeniško naselbino — v dveh moskovskih teatrah. Vahtangovci jo igrajo izredno dobro, do potankosti izpiljeno, malce po starem, Ohlopkov pa jo vpriporja na dveh odrih, povezanih med seboj z nekako brvjo. Eden teh odrov je postavljen v dvorano, brez dekoracij, vse je le konstruktivistično naznačeno, močno stilizirano, skrajno eksperimentalno in učinkovito.

Leningradsko gledališče — pravijo strokovnjaki — ni prav nič za Moskvo, deloma celo pred njo. V provinci so zgradili nova, lepa gledališka poslopja z najnovejšimi tehničnimi pridobitvami in tja pošiljajo preizkušene, slavne igralske skupine iz prestolnice — ne gostovat, temveč za vedno.

Občinstvo je pa tudi hvaležno. Moskva ima 38 velikih gledališč in poleg njih še množico klubskih odrov, amaterskih in drugih, cela vrsta novih teatrov se pa gradi. Vsi ti teatri so skoro vedno razprodani, vstopnice ni lahko dobiti; pri Hudožestvenikih, so mi pravili, še ni bilo nezasedenega mesta — kar igrajo. Publika sedi pred odrom vdano, uživa vsako malenkost, pri tem pa je vendar polna tiste naivnosti, ki jo moraš brezpogojno imeti, če hočeš uživati umetnino. To dovezetno občinstvo je kritično in obenem nedolžno in ravno tako hitro opazi najbolj diskretno psihološko nianso kot kak dekorativen mojstrski trik.

Veliki igralec Hmelov je igral v zgodovinski igri starega A. K. Tolstoja »Carja Fjodora dobrega in slabotnega carja, ki nič ne ve, kaj naj stori namesto da bi udaril kar po sredi. Komaj vidno je nagnil glavo, kakor da bi ga nekaj težilo, krog usten se mu je prikradel komaj viden smehljaj, toda v tem trenutku je starček, ki je sedel kraj mene, vzdihnil globoko in žalostno; takoj je razumel, da se je car tam gori na odru bridko nasmehnil pri misli na svojo srečo in državo. In ko Othello nasede Jagu in veruje v razmerje med Desdemono in Cassijem, se oglasi neka mlada žena kraj mene komaj slišno, vendar razločno: »Norec!«

Herojski optimizem oplaja umetnika. Mislim pa, da bi prav gotovo ne podarjali v toliki meri junaških činov v knjigi, v filmu in na odru, če bi tega ne gojili tako močno z vodilnih mest in to z vsemi sredstvi. Prav gotovo se ne godi preveč rožnato umetniku, ki bi se upal kreniti s te glavne ceste. Velikega lirika na primer, čigar osnovna struna poje jesenske, melanholične, na vsak način

pa ne herojskih, sicer še tiskajo, bero in ljubijo, v časopisih pa ni črke o njem, v javnosti ne glasu. Strah pred prepovedanim defetizmom se javlja pri tistih, ki upravljajo produkcijska sredstva, naravnost na smešen način. Znani pisatelj na primer je napisal povest, v kateri doseže letalec rekord in se zruši; preboječi urednik je črtal povest iz avtorjevih zbranih del, ker je »preveč pesimistična«.

Še bolj ko v knjigi hočejo na odru in v filmu vztrajati pri generalni liniji heroičnega optimizma. Tu vtikajo svoje prste v produkcijo politični kontrolni organi, skušajo prilagoditi delu politične tendence na račun umetniške kakovosti, jih podčrtavati in natiravati. Sicer je heroični optimizem ustvaril nedvomno nekaj izvrstnih del, na primer Višnjevskega »Optimistično tragedijo« in njegov film »Mi iz Kronstadta«, ali igro Afimogenova »Dalja«, ali opero mladega Džerzinskega »Tihi Don«. Tu ne moti tendenca, čeprav je zelo vidna, vendar bi »Tihi Don« gotovo mnogo pridobil, če bi se ob koncu rdeča zastava pokazala samo enkrat namesto dvakrat. V drugih delih pa, odrskih in filmskih, kviri umetniški uspeh in pomen predvsem pregrobo vsiljena tendenca; igra »Intervencija« n. pr. ali film »Poslednja noč« so tehnično gotovo skoz in skoz dovršeni, toda odvrča te dejstvo, da so značaji oseb pobarvani samo z eno barvo: belo ali črno.

Resnih sodobnih iger ali filmov, ki obravnavajo kaj drugega ko politične zadeve, prav malo kažejo in zato je repertoire sovjetskega teatra in filma enolično površen. Odstavili so na primer neko prvovrstno opero, ker njeno besedilo ni bilo v skladu z linijo. Odrom, ki nočejo igrati herojsko optimističnega, preostajajo samo še klasiki in končno igrajo pač tudi te. Tisti čas, ko sem bil jaz v Moskvi, so igrali Shakespearja — kar na osmih odrih naenkrat; videl si pa tudi Beaumarchaisa, Schillerja, Ostrovskega, Gorkega, Gogolja, Tolstoja, Gozzija in odrsko prirejeni Dickensov roman, vse v neverjetno dobri obliki. Filmski režiserji, ki nočejo vprizarjati heroično optimističnih del, se morajo zadovoljevati kvečjemu z veseloigro in burko. »Avtor«, so mi rekli v Moskvi, »ki bi prišel rad na oder z nepolitično igro, mora biti, če se ne piše Gorki, vsaj 50 let že mrtev«, in ta šala je bila gorkega (trpkega) okusa. V splošnem pa je dosegla umetniška politika Sovjetske Unije, da je na moskovskih odrih način igranja boljši kot pa so igre, ki jih igrajo. Sovjetska Unija ima veličasten teater, toda ne drame.

*Dr. Voegeli, švicarski zdravnik, piše v svoji knjigi »Sovjetska Rusija«, Bern 1936, pod naslovom: »Otroško gledališče v Leningradu«.**

V otroškem gledališču sem dobil najboljši prostor in sem sedel poleg dveh Rusinj, ki sta bili prikupno napravljeni in sta bili očitno iz novega uradniškega razreda, ki šele nastaja. Ustnice sta imeli živo rdeče prepleskane. Spremljali sta svoje otroke osebno v gledališče, tako kot delajo to pri nas boljši meščani; medtem pa so prihajali pravi proletarski otroci sami ali kar po razredih. Skušal sem kramljati z Rusinjama, pa se nismo bog ve kaj pomenili, ker je bila moja ruščina precej začetniška in zveržil sem komaj nekaj najbolj preprostih stavkov, zraven pa skoro nič razumel, kar sta mi Rusinji nadrobili, tako hitro sta žvrgoleli kakor imajo Rusi navado. Zato me je ena njih seznanila z neko učiteljico, ki je znala nemški in šele ta me je poučila o pomenu tega gledališča.

Gledališče je last šolske oblasti. Po večini igrajo pravljice s kako moralno podlago. Gledališče je sestavni del šolskega pouka in naj budi v otrocih predvsem umetnostni čut za gledališče.

* Primerjaj N. Bahtinove članke v prejšnjih letnikih »Lj. Zvona«. (Op. ur.)

Igra ima naslov »Zelena goloba«. Prav srčkana je bila in dobro so jo igrali, posebno obleke so bile zelo značilne, podobne kot v »Sinji ptici«, ki je v zapadni Evropi splošno znana. Videti je bilo, da je igra zelo navdušila otroke, ki so prav pridno ploskali. Med odmorom me pelje učiteljica za kulise in tako sem imel priložnost, govoriti z ravnateljem in z igralci. Pokazali so mi tudi zbirko lutk (gledališče se včasih izpremeni v lutkovni oder), ki je bila zelo bogata in odlično umetniška. Končno pride učitelj in mi pove, da pozneje vsak otrok v razredu lahko napiše svoje vtise. Kako mu je bilo všeč in kaj ga je najbolj pritegnilo. Starejši učenci tudi lahko kaj predlagajo. Iz teh šolarskih vtisov sestavljajo diagrame. Ti služijo za presojo otrok, pozneje tudi za nasvete, kakšnega poklica naj se loti učenec.

Če je to res tako, si mislim, potem bi bilo to pomemben poskus, uvesti namesto površnih izpitov, ki ti prav nič ne povedo o razpoloženju in zmožnosti učenca, bolj zanesljivo preizkusno sredstvo, ki bo morda moglo objeti celega človeka in ne samo tako malo kot izpit, če se je šolar vse pridno na pamet nagulil, sicer pa ostal nezanesljiv in pokvarjen.

Otroci so mi bili všeč, ker so bili tako dostojni, veseli in tovariški med seboj, opazil pa sem večkrat tudi, da so proti odraslim zelo prijazni.

»Letos se bo moralo zadovoljiti gledališče še v tem poslopju; to je stara caristična uradna zgradba, drugo leto pa dobimo lastno stavbo, nalašč za to zidano«, pravi učiteljica ponosno.

Zadeva se je precej zagrizla váme, saj kaj takega ne zmore šolski pouk napredne Zapadne Evrope in revni otroci, kakršnih je očitvidno tu največ, v velemestih Evrope gledaliških predstav sploh ne vidiijo.

Vuk Korneli (M. Ribnik), naš istrski rojak, ki deluje sedaj v Ameriki, poroča v ameriškem časopisu »New Times« o ruskem gledališču in filmu (l. 1936.):

V sami Moskvi je nad 60 poklicnih gledališč. Računa se, da je nad 60% igralskega naraščaja prišlo z amaterskih odrov, posebno iz delavskih in dijaških gledaliških družin. Gledališča so še bolj obiskovana kot kino, tako da tu ni govora o gledališki krizi. Kriza je samo za vstopnice, ki so razprodane včasih že mesec vnaprej. Večina prostorov zavzamejo strok. del. zveze in zato je za posameznika težko priti do karte. Tisti srečnik, ki jo dobi, je že v foyerju prijetno presenečen: tam so slike igralcev in igralk, scenerije igranih del, tolmačenja vodilnih idej posameznih gledališč. Zemljevid njihovih gostovanj. Diplome, ki so jih dobili in razni drugi podatki, iz katerih se spoznaš z zgodovino in vsem, kar je važnega za to gledališče. V operi, v Bolšom teatru, je posebna soba, v kateri so med odmori diskusije o ravnokar igrani operi. Razprave o gledališču so na dnevnem redu tudi izven gledališča, v javnih dvoranah in v zaprtih delavskih ali drugih klubih.

Sinonim tradicij, na katerih je zrastle sedanje rusko gledališče — to je M h a t Moskovskij hudožestvennyj Akademskij teatr s svojo slavno staro gardo: Stanislavski, Kačalov, Moskvín, Kniper-Čehova. Stanislavski se je posvetil operni režiji, a Kniper-Čehovo in Kačalova sem slišal nekega večera v klubu. Oba sta že ostarela, vendar je ona z veliko fineso igrala neke stvarce po Turgenjevem in Čehovu, a on mojstrsko recitira neka mesta iz Tolstojevega »Vstajenja«.

(N. B. Drug očitvidec, ki je bil predlanskim v Moskvi, opisuje prizor, ko je bil Kačalov bolan. Ulica, v kateri stanuje, je bila zaprta za ves promet, natrpana samih oboževalcev in prijateljev gledališča. Dva dni, podnevi in ponoči, so stali tam, nepremično, neslišno v nemem pričakovanju novice, da mu gre bolje, morda

novice, da ... Ob 6. vsak večer so se vrata tiho odprla, množica se je zganila in poslušali so zdravniški bilten kot bi poslušali blagovest iz onostranstva. Oddahnili so se in se postavili na prejšnja mesta in čakali na jutrišnjo novico ... Gospoda, to Vam pripovedujem ne kot dokaz gledaliških histerikov, kar bi bili ti ljudje povsod drugje v Evropi. Toda tu gre za Kačalova, za Moskvo, za Ruse ..., ki so prvi gledališki narod na svetu. Op. priobčevalca.)

Toda vrnimo se k našemu prvemu znanцу:

Sam MHAT je dobil tako kot Bolšoj teater (Veliki teater) častni naslov »Teatr SSSR« ter ima svojo podružnico, ki uživa velik ugled kot tudi njegov nekdanji studio, nazvan po svojem pokojnem režiserju Vahtangovem.

Drugi vodilni teatri v Moskvi so Maljy teater, Kamernyj teater (Tairov), Habima, Realističeskij teater, Teatr Revolucii in TRAM (Teatr Rabočej Molodeži). Strokovne zveze imajo svoj teater MOSPS (Moskovsko Oblastnega Sovjeta Profsaveza), rdeča armada ima svoj: Centralni Teatr Krasnoj Armii. Jasno je, da imajo Ukrajinci tudi svoj teater in prav tako tudi Cigani.

Zanimiva je bila v tem gledališču opera »Carmen«, predelana v dramo. Cigani so tolmačili Carmen kot žrtev nacionalnega zatiranja, ki so ga uganjali nad njimi fevdalci v Španiji. Režija je bila duhovita: scena v krčmi je bila sestavljena samo iz dveh simbolov: sodi in stilizirani biki.

Ruska režija in scenografija sta že sami zase nekaj edinstvenega. Kar zadeva scenografijo (odrske opreme) je že na svet. razstavi v Parizu 1925 zadivila svet in dobila največ nagrad. 1935 sem videl v Moskvi, v Histor. Muzeju, izložbe del, ki so jih ruski gledališki umetniki izvršili v zadnjih 17 letih. Število izloženih del, načrtov, mask, kostumov itd. je bilo nad 2200. To je bil slavošpev barv, oblik, hotenja, duhovitosti, stvariteljske invencije. Česar ruski slikar ni popolnoma dosegel v stenski sliki, to je stoddostno dosegel kot scenograf. Morda v stenski sliki ni tega dosegel toliko zato, ker se je z vso svojo ustvarjajočo silo vrgel na to, da pokaže vse svoje umetniško znanje v teatru in ga tam izrazi. Tudi kino mu nudi hvaležno področje, tudi arhitektura, največje možnosti pa so se mu odprle v teatru in na tem polju žanje najlepše sadove svojega dela in talenta. Razstava v Histor. Muzeju, razstava vseh stilov in smeri ruske scenografije, je bila za to neoporečen dokaz. 17 let, 17 zmagoslavnih let tudi na tem področju.

V bivšem Meyerholdovem teatru je največji talent Igor Iljinski, ki ima častni naslov »narodni artist Republike«. Razen tega največjega naslova, dobe igralci še naslov »zaslužni umetnik Republike«.

Shakespearja so igrali istočasno v Židovskem teatru in sicer tragedijo »Kralj Lear«, Mali teater je igral »Othello«, Teater Revolucije »Romeo in Julijo«, MHAT pa »Španska duhovnika« Shakespearjevega sodobnika Fletchera. Če toliko igrajo Shakespearja in z njim vred tudi druge klasike, domače in tuje, ne smete misliti, da vlada za klasični repertoar večje zanimanje kot za sodobne ruske avtorje. Razne drame mladih sovjetskih dramatikov kot so Višnjevski, Kiršon, Pogodin, Mikitenko, Katajev so po več let na repertoarju in to na dveh, treh moskovskih odrih istočasno in gledališča, ki jih igrajo, so vedno polna. Seveda je drugo vprašanje, če bodo te drame tako privlačne čez nekaj desetletij ali celo stoletij ... Vse te drame: Pogodinovi »Aristokrati«, Višnjevskega »Optimistična tragedija«, Kiršonov »Kruh« in Mikitenkove »Deklice naše zemlje« ter »Solo na flavti« imajo to prednost, da so zelo aktualne, ker so polne sodobnega ruskega življenja in bitnosti. Vse bolj pa še deluje na gledalca mojstrska režija, efekti, umetniške lepote scene.

Vse to pa me je dovedlo, ko sem občudoval rusko gledališče, šestokrat do misli, da imajo gledališče, veliko, čudovito gledališče, ki je doseglo svoj višek, nimajo pa morda še velike, čudovite, epohalne drame.

Teater MOSPS je igral dramo iz novejše hrvatske zgodovine »Mornarji iz Kotorja«, avstrijskega revolucionarnega dramatika Fridriha Wolfa. Silno zanosno je naslikana tragedija kotorskega mornarskega upora v poslednjih dneh svetovne vojne. Čudno mi je bilo pri srcu, ko sem gledal dramo iz življenja našega naroda, dramo, ki jo je spisal tuj pisatelj, ki so jo igrali tuji igralci in občudovali s tolikim zanimanjem in pozornostjo ruski gledalci. Kaj počno naši pisatelji? Naj poskusijo napisati kaj svobodnega, kar bi šlo v veliki svet, ki danes ni več zadovoljen samo z ljubimskim dramskim trikotnikom!

Rad bi še omenil TRAM, zanosni teater samih mladih bivših delavcev in delavk, kolhozni teater in gostovanja nekaterih narodov, do sedaj še nepoznanih na tem polju, Baškirov in drugih, ki so vsi redno gostovali v Moskvi in želi pohvalo za svojo zrelo umetnost. Omeniti pa moram samo še gostovanje genialnega kitajskega igralca Mej-Lau-Fana, ki si je v revolucionarni Moskvi nabral lavorik, čeprav je razkazoval umetnost konzervativnega kitajskega teatra, starega sto in sto let in popolnoma ter bistveno nasprotnega vsemu pojmovanju in praksi sedanjega ruskega teatra in življenja.

Tako zelo se Rusi zanimajo za kulturo, če gre za resnično kulturo.

Že od prvih let revolucije smatrajo kino za najbolj važno in najbolj ljudsko umetnost. Sov. Rusija ima 27.000 kinov s 6 milijoni sedežev. Na tisoče jih je poleg imenovanih še v delavskih, kolhozni, krasnoarmejskih in šolskih klubih. Na čelu te umetniške oblasti stoji od l. 1933. G. U. K. F. (Glavna Uprava Kino Fotoindustrije), podrejena Nar. Komisarijatu Prosvete. V Moskvi je — edini na svetu — Drž. Institut Kinematografije. »Šola za Evropo« ga je nekoč imenoval »Berl. Tgbllt.« — Januarja 1935. je bila slovesno proslavljena 15letnica sov. kinematografije. Nekoliko potem je bil v Moskvi Prvi sovjetski kinofestival s sodelovanjem Čehoslov., Poljske, Francije, Anglije, USA, Kitajske, Švedske in Italije. Prvo nagrado sta dobila sovj. filma leningradške kinofabr. (»Lenfilm«) z naslovom »Čapajev« in »Kmetje«, drugo in tretjo en francoski in en ameriški film.

Vse to priča, da je sovj. kinematografija na prvem mestu na svetu in tega ji ne odrekajo niti tuji strokovnjaki. V čem je ta njena prednost? V tehniki še ni na višku, v njej kažejo tuji filmi mnogo večjo dovršenost in spretnost. Njeno prednost mi je najbolj preprosto označil nek ruski ljubitelj filma: »Odlika naših filmov pred drugimi je njihova življenjska sila, usmerjenost k cilju, resničnost dogodka, izvirnost režiserjevega načina in metode, plastičnost, s katero se izraža ideja in sujet scenarija.«

Filmi, ki sem jih videl, so samo potrdili točnost teh besed. Prvi film, ki sem ga gledal, je bil ravno »Čapajev«, imenovan po glavnem heroju, vodji uralskih partizanov za časa meščanskih bojev. Dajali so ga istočasno v več kinih v Moskvi in pridobil si je tako popularnost, da je pomenilo ne videti »Čapajeva« isto kot ne-kulturnost. (A na to kulturnost se v Moskvi in v vsej Rusiji toliko pazi! To je sovjetski bon-ton! Če kdo koga v gneči sune s komolcem, če izgovori kdo kako psovko — a nesramnih, grdih besed v Moskvi sploh ne boš slišal! — takoj slišiš »Kakaja bezkulturnost! — Kultura jim ni samo zadeva uma in talenta, temveč tudi zadeva morale, takta in medsebojnega obnašanja.) Vrnimo se k Čapajevu. Videl sem več filmov iz meščanskih vojn, toda ta je med njimi nedosegljiv in na takem višku, da je vreden svoje slave. Podlaga mu je roman Furmanova, partij-

skega komisarja pri diviziji Čapajeva. Na tej osnovi sta režiserja, brata Vasiljeva, ustvarila še mnogo večje in bolj zrelo umetniško delo. V prvi vrsti je to ep, epopeja, od začetka do konca epopeja kmetijskega heroja, ki je šel v boj za osvoboditev. Če bi ta epopeja ne bila podana v filmu s tako različnimi cilji, miljeji in sredstvi, bi jo po svojem globokem realizmu in po moči umetniške obdelave te junaške dobe lahko primerjali z »Ilijado« starega Homerja.

Meščanske vojne in borba za kolhoz sta osnovni temi novejših sovjetskih filmov. Toda ne edini! Tematika se je že močno razčlenila in pri tem zgrabila tudi druge probleme in pojave. Sem spadajo nekdanja podtalna borba (film »Mladost Maksima«), industrijska graditev, življenje delavcev, mladine, krasne armije itd. Tudi nacionalnih filmov je vedno več, v Moskvi sem videl odličen marijski film »Pesem o sreči« in armenski film »Pepo«. Vsebina se pomika že na polje fantazije. Tak je lutkarski film »Novi Guliver«. Sovjetska kinematografija je rešila uspešno največje tehnične težkoče, a značilna je tudi ideja. Orjak Guliver — tako sanja neki pionir v pionirskem taborišču — se pojavi med Lilibutanci in pomaga s svojo orjaško silo k zmagi revolucije njihovega proletariata.

Popolnoma druge vrste je film »Vesela deca« režiserja Aleksandrova, filmska jazz-komedija nebrzdanega veselja in prešernosti, po načelu, da ima revolucija dovolj povoda, da se lahko smeje. Da je to res, so dokazale množice, ki so iz koračnice tega filma napravile najbolj popularno pesem sezone.

Pri vsem tem bi se kdo, navajen naših filmov, lahko vprašal: kaj je pa z ljubeznijo? Ali so nanjo sovjetski filmi popolnoma pozabili? Ne, niso. Mnogi filmi so z njo prepleteni, vendar nikdar ne nastajajo iz tega banalne, slinaste zgodbe, s kakršnimi krmimo pri nas občinstvo. Celo tam, kjer je v središču sujeta ljubezen, stoji film umetniško in idejno neverjetno visoko, poln poleta, poln šale, vendar z naukom, ki je za Sovjete značilen: najprej dolžnost do človeške družbe: učiti se — in potem ljubezen!

Še nekaj nas mora zanimati pri ruskem kinu: ne moreš si ga misliti brez čitalnice, polne revij in časopisov. Če prideš v kak kino (in to tudi v predmestjih), najdeš tam predvečerje, kjer čaka občinstvo na predstavo, čita dnevnik ali igra šah. Glasba je tudi po večini v vseh kinih, v foyerjih pa prirejajo koncerte.

MED KNJIGAMI IN DOGODKI

MAL J., PROBLEME AUS DER FRÜHGESCHICHTE DER SLOWENEN. Ko sem se vrnil po Veliki noči v Zagreb, me je prijatelj opozoril, da je izšla v Ljubljani knjiga, ki je po večini posvečena meni, in na katero bi bilo baje treba odgovoriti. Prosil sem torej g. urednika Ljubljanskega zvona, da mi jo pošlje, in ta je bil tako prijazen, da mi jo je dostavil z obratno pošto. Odtedaj je mirno ležala in čakala, zavita in zavezana, kakor je prispela, da pride na vrsto. Stvar zame ni bila nujna, saj sem imel že l. 1923. dovolj prilike, da dodobra spoznam in analiziram znanje in znanost njenega pisca. Včeraj sem jo naposled odprl ali tudi kmalu zopet zaprl. Kajti vzlic založnikovemu priporočilu, da je to delo plod »petnajstletnega podrobnega študija«, sem se moral uveriti, da je pisec še vedno ostal tako mlad kakor na početku svojih naporov: isto obzorje, ista logika in ista — lojalnost. Vsaka polemika je tu že davno izpod moje časti; dosti je nekaj konstatacij:

Vsem našim zgodovinarjem bo gotovo še v veselem spominu kandidatura častiljivega pijanca iz šestega stoletja, Musokija, za mesto v slovanski Valhali, kandidatura, ki jo je sprožil naš avtor l. 1923. na temelju svojih, kakor navadno, »nepobitno« logičnih zaključkov. Dolgo je Musokij sameval brez druga. Po petnajstletnih naporih mu je Mal naposled našel tovariše — »canizauce«!

Njegovo izvežbano uho je iz »canizauci« takoj razbralo slovensko besedo »kasezi, kosezi«. L. 1923. me je sicer še hudo oštel, da sem onečastil slovensko preteklost, ker sem verjel Lessiakovi etimologiji: quazaq (turško svobodnik) -kozak-kosez. Danes hvali to razlago in je srečen, da jo lahko še sam podpre z novim virom, ki mu je dal poguma, da zverži canizauci -kazaci- kasezi.

Vir je samo slab, dve sto let mlajši izvleček iz zanesljivih analov devetega stoletja, Annales regni Francorum. Kos, Gradivo II, 40, navaja oba na isti strani,

Annales regni Francorum	in	Malovega Ademara Cabannensis:
canizauci, princeps Avarum, et tudun et alii primores Sclavorum.		duo principes Avarum et Tudum et alii Canzauci et primores Sclavorum.

Če bi se bil Mal potrudil samo nekoliko korakov iz svojega Muzeja v seminar g. prof. Kosa, bi bil tam gotovo našel dijaka drugega semestra, ki bi mu bil drage volje rešil težko vprašanje, kateri vir naj porabi, ako ima pred seboj za isti dogodek dve poročili, eno sodobno in drugo, dve sto let pozneje skrpucano. Seveda potem iz enega avarskega kana ne bi bila nastala cela truma »Canizaucev«.

Toda pabirkujmo dalje, kakor hudomušni slučaj nanese!

Krajeno ime Vovbre na Koroškem po Malu ne pomeni naselbine Obrov, zakaj lingvistika ga uči, da je treba čitati: »V Obre! in oder gegen das Awarerland!« Ime je torej očitno zdrknilo z neke orientacijske table osmega stoletja na poti v Avarijo na vas, ki se je razvila izpod te table.

Ali tretji primer! Hoteč dokazati, da Avari niso niti mogli vladati kranjskim Slovencem, trdi pisec kratkomalo, da pot iz Avarije v Italijo sploh ni vodila skozi Kranjsko. Za druge historike in arheologe pričajo dolga stoletja, zgodovina rimske cesarske dobe, preseljevanje narodov in madžarski navali, da je Italijo in srednjo Donavo spajala rimska cesta Aquincum—Poetovio—Celeia—Emona—Aquileia. Samo Mal je odkril, da so avarski konjeniki imeli »ugodnejšo zvezo«: Sremska Mitrovica—Sisek—Senj—Trsat—Trst—Oglej.

Ako je bilo prej za Ademara še treba dijaka drugega semestra, tu bi bil dovolj že četrtošolec, ki je predelal domačo geografijo. Kajti če bi mu kdo predložil nemo orografsko karto in ga vprašal, po kateri poti bi poslal konjeniško vojsko iz Srednjega Podonavja v Italijo, naravnost skozi kraško vrtnino med Julijskimi Alpami in Snežnikom ali križem kražem iz Mitrovice v Sisek, iz Siska preko Velebita v Senj in odtod ob morju v Aquileio, mislim, da ni najmanjšega dvoma, kako bi ta fant odgovoril.

Seveda on še ne trpi od zgodovinskih kompleksov, medtem ko Mala tiščijo »izsledki pogosto na prve vire oprtega študija«, ki so ga uverili, da je bil vhod v Avarijo ne skozi kranjska vrata, temveč pri Trsatu. Kajti l. 791 je Pipinova vojska prodrla »skozi Ilirik v Panonijo«, a 799 je Erik Furlanski »padel pri obleganju Trsata«!

Ali Erik je vendar padel v boju proti Hrvatoma! A da je Pipin šel »skozi Ilirik v Panonijo«, tudi nič ne koristi. Zakaj »v Panonijo« je poznejši vrinek v tekst, a Ilirik je bil analistu sinonim za Avarijo, ki je mejila z Italijo na Krasu. Vse to je dokazano, o tem ni debate.

Istotako je ne more biti o hrvatstvu starokarantanskega plemstva, kosezov. Mal je posvetil ves drugi del svojega opusa mučnim poskusom, da bi dokazal njihovo slovenstvo. Ali kosez prihaja od kosędz, a tako se je v hrvatski tradiciji imenoval eponimni heros enega izmed hrvatskih plemen. Kosez spada torej v vrsto plemenskih imen, kakor Vlah ali Frank. Vlah je bil izprva Roman, potem pastir, Frank najprej član gospodujočega germanskega plemena v Galiji, pozneje vsak tamkajšnji svobodnik. Prav tako pa se je tudi plemensko ime Kosędz sčasoma izpremenilo v stanovski naziv kosez. To se da tajiti, ali ne pobiti.

Toda Mal piše in piše, brez znanja, smisla in pomisleka. Mirno sesa nasprotniku iz peresa besede, ki jih ta nikdar ni napisal; mirno mu pripisuje trditve, argumente in nazore, ki jih nikjer ni zagovarjal; mirno ga dolži falzifikatov, čvrsto se zanašajoč, da usmiljeni bralec itak ne bo primerjal. Popravljal, objasnjeval, polemizirati, tu nima smisla. Zakaj ako zapišeš danes a, se ti »ugledni slovenski zgodovinar« jutri roga, kako si smel napisati b.

Kdor misli, da je to dostojno, blagor mu! Za one druge historike pa, ki imajo drugačne pojme o dostojanstvu in časti svoje znanosti, samo še kratko pojasnilo:

Teorija o politični in vojaški inferiornosti starih Slovanov ter o hrvatskem plemstvu v Karantaniji je v vseh bistvenih točkah razvita že v moji razpravi v *Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung XXXVI*, 1915. V Času 1916 je Mal to teorijo fulminantno ocenil; v Času 1923 se ji je že krvavo rogal.

Med obema člankoma leži Malova kandidatura za stolicu na ljubljanski uni-
verziteti in moja negativna ocena njegove znanstvene kvalifikacije.

V Zagrebu, 16. VI. 1939.

Ljudmil Hauptmann

DAMIR FEIGEL, OB ŠESTDESETLETNICI GORIŠKEGA HUMORISTA. Naše humoristično slovstvo ni posebno bogato. Alešovec, Milčinski, Murnik, Feigel — pa smo menda pri kraju. Sicer bije v vseh naših večjih duhovih tudi kreпка humoristična žila, a le izjemoma, za posebne prilike, in se rada preobrača v grenkobo. Ta četvorica pa se je rodila prav pod zvezdo dobre volje in je vse svoje življenje vztrajno in zavedno sukala pero v njeni službi.

Feiglovo ime se je pojavilo kmalu po obratu stoletja po raznih šaljivih in družinskih listih, v »Ježu«, »Osi«, »Kurentu«, »Domačem prijatelju« in drugod. Precej svojih stvari je objavljaval v goriški »Soči«. L. 1911 je prvič stopil pred širšo javnost s knjigo »Pol litra vipavca« (založila Kleinmayr in Bamberg v Ljubljani). V njej je bilo devetnajst humoresk iz dijaškega, časnikarskega, bohemsko-umetniškega, detektivskega in znanstvenega sveta, ki so občinstvo zabavale, kritiko pa tudi delno nasršile. Glonarjevo giljotino v goriški »Vedi« je pisec mirne duše odvrnil od svojega vratu, ker so tiskarske prilike nujno zahtevale krajšanje recenzije in je amputacija slučajno pripadla — Feiglu.

Med snovanjem novih veselih črtic je vojna odnesla Feigla v begunsko tabo-rišče. Po vrnitvi je odločno spet zgrabil za pero v snovi, ki jo je bila prva knjiga naznačila. Od l. 1920 do l. 1924 so izšle v Gorici in Ljubljani štiri zbirke humoresk, grotesk in šaljivih pravljic. V »Bacilih in bacilkah« ne prevladuje več sam humor, večkrat zasrši iz njih piker podsmeš (»Bacilus eloquentiae«, »Agentitis«, »Zlahtomanija«, »Ljudski glas — božji glas«); slovstveno klikovstvo prešerno šiba kome-dija »Samum«, ki jo spiše norec, a uspe na odru le zato, ker jo igrajo kot delo priznanega pisatelja. — Enaindvajset črtic »Tik za fronto« (založila Tiskovna za-dru-ga v Ljubljani) potrjuje pristnost humorja, ki ne zanikne niti ob vesoljnih tragedijah, ker se tesno oklepa resničnosti — in ta je zmerom prežeta tudi s ko-

miko. V »Zadnjem vlaku« bolj kakor granate plašijo Feigla — ključ, ki bi mu jih bežeči znanci radi naprtili. »Uradni dan« razodeva skrb gospá za ujete može, raztresene po nevarnih mestih Italije: Asti ogroža treznost, Gorgonzola zakonsko zvestobo itd. »Občni zbor« pevskega društva se vrši ob udeležbi enega člana med srditim obstrteljevanjem mesta. Veliki dogodki so projicirani v spakljivo zrcalo neznatnih, a važnih zadevic. — Posledice vojne segajo še v zbirko »Po strani klobuk« (izdala Narodna knjigarna v Gorici). Zbirka aktov »Brez krstnega lista« osvetljuje uradne muhe, ki Dolinarja nočejo poznati, ko prosi za odškodnino, a ga dobro poznajo pri pobiranju davkov. Prevladujejo snovi iz slovstvenega, časni-karskega in malomeščanskega življenja. Pereča sodobna vprašanja zastira prav-ljična tenčica. — Z »Domačimi živalmi« (Zvezna tiskarna in knjigarna v Ljub-ljani) je vpregel Feigel nepregledno vrsto od parkljarjev do stenic v lahko tno kočijo svoje dovtipnosti in spravil mnoge biološke in paleontološke zadeve na nov tir in v tesno zvezo s smejalnimi mišicami današnjega človeka.

Dotod je Feigel le črtičar. Humorju in dovtipu gódi kratka oblika: zbadljiv napis, prišpičena smešnica, zaostrena anekdota, duhovita črtica, boccaccijevska novela. Daljše humoristične pesnitve uspejo rade kot travestije in za humoristične romane je treba Cervantesovega daru. Ta dar se je v Feiglu pojavil nekako pred trinajstimi leti v pol futurističnem, pol nadrealističnem, avanturnem in sintetič-nem sodobnem romanu »Pasja dlaka!« Pisec je s pomočjo goriških in kraških Slovencev in Slovenk in nekaj tujcev spojil Evropo in Afriko v zapleteno zgodbo z raziskovalnim potovanjem po prašumah in s prešernimi migljaji na povojne usode naših zapadnih zamejcev. Ker mu ena knjiga ne obseže vsega, kar požene iz do-mišljije, doda še eno, »Na skrivnostnih tleh«, z istimi in nekaj novimi osebami, ki zabredejo v deželo lahnosti (= protisila težnosti), v čisto nove življenjske pogoje.

Ko se Feigel vrne na domača tla, pride z njim — faraon. Kmalu izide »Faraon v fraku«, vzburi policijo in meščanstvo, nakloni poštene Hladnici dva moža in razkaže nekaj zanimivih meščanskih tipov. S »Čudežnim očesom« pokuka Feigel neskromno za moralne zavese naših dni in ugotovi, da za popolno odkritost brez vsake hlimbe družba še dolgo ne bo zrela. — V »Breznu« zbija objestne znan-stvene šale ob naši srednjeveški zgodovini, izstrelili nekaj puščic v tarčo zgo-dovinske »nepristranosti« in vzame na muho priimke, ki so po našem zapadu do-življali nenavadne usode. — »Ob obratu stoletja« je zbral nekaj srednje- in viso-košolskih spominov, ki bi smeli biti obilnejši. — Satirični »Kolumb« prehiteva zdravstvene izsledke: med operacijo dobi trgovski potnik možgane in miselnost urednika, ta pa lobanjsko vsebino trgovskega potnika; Feigel riše s prepričevalno podrobnostjo osebne in družabne zadrege obeh operirancev, z obilnimi šalami na račun zdravnikov in na sodobne prilike. — V »Čarovniku brez dovoljenja« se odpirajo nove, za zdaj še utopične možnosti v področju elektrike; težave so le z omejeno domačo okolico, ki take pridobitve krivo ocenjuje. — Domača tla za-pusti knjiga »Okoli sveta«, z neslutenimi dogodivščinami in izumi ob petinštiri-desetem vzporedniku od polotoka Krima do azijskih puščav. — Za svojo šest-desetletnico je Feigel s »Supervitalinom« svojo vitalnost stopnjeval v super-vitalnost. Če je »Kolumb« zafrkoval operacijske »koze« in obenem bredel v nove možnosti, je v tej novi povesti nekaj nasmihanja nad pomlajevanjem Voronova in umetnim srcem Lindberghovim, obenem pa tudi vera v poljubno daljšanje živ-ljenja in v oživljanje mrličev; dr. Jereb svoje sredstvo le začasno zaklene, da mu hormone moškosti bolje uravnovesi. Na to ogrodje je napeta zelo realistična slika današnjega mesta in vasi.

Ta bežni očrt priča, da se je Feigel v štiridesetih letih pisateljevanja korenito

razgledal po naši zemlji in dobi in mu je pogled »v časov zmedi« ostal jasen, prost in veder, tako veder, da so mu kritiki radi oporekali v nasprotnem smislu kakor črno gledemu, namrščenemu Cankarju, češ da iztakne povsod preveč šale in veselosti. Vendar ga ni to niti za las premaknilo od lastne smeri, ker je imel podlago za svoje delo — v sebi. Tudi če bi priznali nekatere očitke: da humor ni zmerom pristen, ker klije bolj kakor iz značajev iz zunanjih naključij, da vsi dovtipi niso posrečeni, da včasih prebija hlastanje po duhovitosti, da je karikatura kdaj pretirana in groteska nezmerna — ostane vendar dejstvo, da je pretežna večina oseb, dogodkov in zadev posneta po resničnosti in se Feigel resno trudi, kako bi neverjetni resnici vtisnil pečat verjetnosti. Če včasih primeša zrnce fantastike, uporablja današnje znanstvene pridobitve in logično razvija miselne, tehnične in znanstvene zanke in uganke do njihovih nujnih, skrajnih posledic. Ko razpreda utopijo, poudarja, da so prejšnje dobe ustvarjale utopije, ki jih je naš čas do kraja uresničil — zakaj bi torej poznejše dobe njegovih ne mogle uresničiti? Če kdo za tako sklepanje ni zrel, krivda prav gotovo ni Feiglova. A četudi odlučimo vso fantastiko, ostane še zmerom zadosti prijetne duševne zabave.

Feiglovih petnajst knjig je pisanih v lepem in čistem jeziku. Znanstvena razglabljanja imajo s širjenjem poljudnoznanstvenih pojmov med širokimi plastmi tudi vzgojen in izobraževalen pomen. Včasih naletimo na dobre nove izraze. Pozna se, da pisatelj oblikovno uživa in mu borba za točen, jasen izraz sladi napore jezikovnega ustvarjanja. S tem uživanjem si je treba razlagati prenekatero besedno igro, ki ustvarja zvočno in miselno zvezo, kjer bi je človek brez Feiglove pomoči ne pričakoval. Če je bilo dovoljeno Shakespearu to besedno igrakkanje, zakaj bi Feiglu ne smelo biti?

Življenje ni zmerom resno in tragično. Če se je Feigel oklenil bolj njegove smešne plati, mu tega nihče ne more kratiti. Glavno je vprašanje, ali ima dovolj moči, da te vrednote obrne v sonce in odpahne mnogim pot do njih. Njegove knjige so o tej moči zadostne priče. Na ozemlju, kjer pisatelj živi, ima taka moč še prav posebno ceno.

Andrej Budal

ANTON INGOLIČ: SOSESKA. Slovenska matica. 1939. Naša novejša kmečka proza bi prav za prav bila vredna podrobnejše kritične študije, ki naj bi med drugim poskušala ugotoviti, koliko so naši mlajši pripovedniki zasidrani v tradiciji naše starejše kmečke proze in koliko so preko te tradicije razširili in poglobili idejne in estetske poglede v skladu s sodobno stvarnostjo. Kajti nedvomno je, da ima med vsemi našimi literarnimi panogami kmečka povest še največ tradicije, ki razvoju kakor vsaka tradicija na eni strani škoduje, na drugi pa pozitivno usmerja njegovo pot, saj ga brani pred nepotrebnimi in neplodnimi ekscesi. Kmečko življenje je že po svoji naravi in zakonitosti tako močno zraslo z realnostjo, tako zakopano v zemljo, tako daleč od vsake abstraktnosti, da se je moral dosledno ponesrečiti vsak poskus, ki je hotel temu življenju nadeti kakšno izkonstruirano literarno formo. Zato so se tudi vsi larpurlartistični »izmi« zadnjih desetletij najrajši ognili kmečkim snovem, saj so menda slutili, da bi tako srečanje le prehudo razkrilo njihovo nemoč pred resničnim življenjem. Pravo kmečko povest je ustvaril šele realizem preteklega stoletja in tako ni čudno, če se vsa kmečka beletrija giblje odtlej v mejah realizma. Literarne šole, ki so iskale v iracionalnem in abstraktnem prostor svojega izživljanja, ki jih je zaposljeval predvsem razkroj dekadentne osebnosti in analiza bolne podzavesti, so bile daleč od kmečke realnosti. In tako je povsem logično in razumljivo, da je prerod naše

kmečke proze tesno povezan z nastopom našega novega, ali bolje, prenovljenega realizma. Pred leti je bila ravno kmečka novelistika, ki je napovedala konec ekspresionizmu in drugim idealističnim strujam pri nas.

Ne bom se spuščal v teoretična razpravljanja o tem, kaj loči novi realizem, ki vstaja zadnja leta po Evropi kot najmočnejša metoda literarnega ustvarjanja, od realizma preteklega stoletja, omenim naj samo, da predstavlja novi realizem organsko rast iz starejšega in njegovo korekturo obenem (odpor proti psihologizmu bourgetovskega, proustovskega romana, zolajevskemu naturalizmu), poskus ustvariti sociološki realizem balzacovske vrste, brez Balzacovega političnega legitimizma, poskus ustvariti roman v skladu s progresivnim pojmovanjem družbe in zgodovine. Ideal tega realizma je organska združitev balzacovske epske širine s progresivnim pogledom na družbo in zgodovino. Da tak programatičen realizem pri nas že obstoja, si ne bi upal trditi, kajti nova realistična literatura v zadnjem desetletju je zrasla bolj spontano kot programatično iz odpora proti ekspresionizmu. Toda na vsak način vsebuje ta nova literatura toliko elementov programatičnega novega realizma, da jo lahko označimo za novorealistično. Nastala je brez programa, spontano iz potreb sodobne stvarnosti, toda ali ne uči zgodovina, da so tako nastajala vsa pomembna nova književna gibanja, ki so jim po navadi pisali programe šele tedaj, ko so bila že živo dejstvo. Nobeno pomembno literarno gibanje ni zraslo v laboratorijih kritikov, temveč se je formiralo po življenjskih zakonitostih, v laboratorijih časa in življenja.

Dejal sem že, da igra kmečka proza pri razvoju tega našega novega realizma zelo pomembno vlogo. Zanimivo je, da je ta proza med drugim odkrila v literaturi doslej neznane ali zelo malo znane predele slovenske zemlje. Prekmurje in Štajerska, posebno vzhodna, zavzemajo v tej novi prozi podobno mesto, kot ga je zavzemala v času Levstika in Jurčiča Dolenjska, ki sta se ji s Finžgarjem, Pregljem in Bevkom pridružili Gorenjska in Primorska. Tako sta sedaj doživeli tudi zgoraj omenjeni slovenski provinci svoje literarno oživljenje. Gotovo gre del privlačnosti in »novosti« v delih Miška Kranjca, Ferda Godine, Ingoliča tudi na račun novega miljeja, novih pokrajin, ki segajo od pohorskih pobočij, Slovenskih goric tja v Ptujsko polje in Prekmurje, ta del Panonije, ki smo si jo Slovenci kdo ve kako še hranili. To je svet, ki je dal naši literaturi na vsak način nekaj novega, pa naj si bo v etnološkem, krajinskem ali sociološkem pogledu. Nova krajina, posebno prekmurska, je prinesla v beletrijo novo krajinsko nastrojenje — prve novele Miška Kranjca s svojimi akacijami, jagnjedi, prostranimi razdaljami in v ravnine razpotegnjenimi vasmimi, so na nas alpske Slovence delovale skoro eksotično; s podobnimi občutki bi morda kak Tirolec ali Švicar prebiral madžarske ali ukrajinske noveliste — socialna problematika, ki je nastala iz agrarnega osvobojenja izpod madžarskega fevdalca, je dala tej Kranjčevi prozi novo sociološko in idejno bazo. Prav tako se je panonski tip kmeta precej razlikoval po svoji notranji strukturi od kmeta, ki smo ga poznali iz naše dotedanje povesti. Življenjsko občutje Kranjčevih kmetov je bilo vendarle precej drugačno, kljub vsej podobnosti, od občutja Jurčičevih ali Finžgarjevih dolenjskih in gorenjskih kmetov. — Svet, ki ga je v svoje novele in povesti zajel Ingolič, je precej bližji slovenskemu osrednjemu okolju, saj je bil mnogo bolj povezan z ostalim slovenskim ozemljem kot Prekmurje, vendar je pomembno, da doslej skoro še ni bil literarno eksploatiran in da so ga Ingolič in drugi mladi pripovedniki prav za prav na novo odkrili slovenski literaturi.

Če se je Ingolič v svojih Lukarjih mudil med kmeti in trško »buržoazijo« na ptujskem polju, se je s svojo Sosese umaknil pod pohorska pobočja, v nekako

zatišje, kamor civilizacijski proces še ni posegel tako odločilno. Kmečki individualizem, pohlep po zemlji, ki je slep, kakor je slepa sleherna strast, tragični spori med zahtevnostjo zemlje in zahtevnostjo srca, ta večni motiv kmečke literature — skoro je ni slovenske kmečke povesti, ki ga ne bi na svoj način obravnavala — osebni razkroj človeške osebnosti, ki ga zanašajo na vas pomanjkanje, vojna, alkoholizem, pa spet pradedna idilika običajev, povezanih z monotonim ritmom dela, tiha poezija razoranih njiv, gmajn in gozdov — vse to napolnjuje ta Ingoličev roman. Njegovo pravo vsebino pa tvori spor okoli soseske, skupnih gozdov, ki so jih prebivalci Raven dobili pred davnimi leti od nekega samostana v kolektivno posest in uporabo. Osebna drama starega Korena, ki nazadnje propade v borbi z onimi, ki si hočejo v svojem naivnem pohlepu po zemlji razdeliti gozdove in gmajno, ta osebna tragedija starca, ki se globoko zaveda pomembnosti skupne posesti, ki mu je gmajna in soseska prav tako globoko prirasla k srcu kot njegov lastni grunt, pa izgubi nazadnje eno kot drugo, se vendarle nekako izravna in ublaži: stari Koren se poravna s svojo hčerjo, ki jo je bil pognal od hiše, in najde pri njej svoj novi dom, obenem pa uresniči svojo dolgoletno zamisel z ustanovitvijo bajtarske soseske in gmajne. Bajtarji, ki so jih večji posestniki odrinili od soseske in gmajne, nazadnje vendarle dosežejo svoje pravice. Prehod ponosnega kmeta Korena med bajtarje, ki jih je vse življenje ošabno gledal od zgoraj navzdol, se bo morda marsikomu zdel umeten, izkonstruiran samo zaradi tendence in ideje. Vendar je opisan tako verjetno in je tako utemeljen, da nazadnje prepričuje. Razen Korena je ustvaril Ingolič še vrsto drugih prav zanimivih oseb, kakor sta njegova sinova, sosed Pišorn, invalid Smeh, razni kmetje okoli soseske, prav posebno pa njegova hči Veronika: to mlado, zdravo dekle, od jutra do večera zakopano v polje in gospodinjstvo, nima niti časa, da bi premislilo do kraja pomembne odločitve svojega življenja in se šele v zadnjem trenutku zave nepravilnosti svojega ravnanja. Če se ne motim, je neka kritika hudo »raztrgala« psihologijo Ingoličevih oseb. Vendar, kaj je neverjetnega in nepsihološkega na primer v ravnanju Veronike, tega v delo in zemljo zaverovanega dekleta, ki najprej žrtvuje svojo ljubezen gruntu in nazadnje vendarle ne more kljubovati zahtevam svojega srca. Kaj je neutemeljenega v zgodbi nesrečnega, v vojni na pol oslepelega invalida Tomaža, Korenovega starejšega sina, ki se v svoji zagrenjenosti vse globlje pogreza v alkoholizem in nezdravo razmerje z bratovo ženo, in kaj je nazadnje bolj človeško kot ta nečimerna žena Liza, ki je priskakljala vsa sladka, nakičkana in zalita na Korenov grunt, potem pa vpregla koleselj in se kar ni hotela več vrniti s proščenj, žeganj in veselic, zapodila svojega malo slaboumnega moža iz postelje med krave v hlev, pijana legla k njegovemu bratu Tomažu in s svojim jezikom odgnala starga gospodarja?

Ingolič ima zdrav, neizumetničen pogled na življenje in namesto, da bi stikal za podzavestnimi globlinami človeške psihe, se zadovoljuje s čim jasnejšim opisovanjem in upodabljanjem vsakdanjega človeškega dejanja in nehanja. In v tem se je pokazal kot dober psiholog in soliden pripovednik. Morda je med vsem mladimi prozaiki še najbolj zasidran v tradiciji naše pripovedne proze, vendar jo je oplodil z novimi, širšimi, sodobnejšimi vidiki, z globljim razumevanjem družbenega dogajanja, z globljim sociološkim in psihološkim realizmom. Če bi ga primerjal z Miškom Kranjcem, bi dejal, da je manj subtilen, a bolj plastičen in dinamičen. V njegovih osebah je več aktivizma in jim je tuj nekoliko vzhodnjaški, sanjavi pasivizem Kranjčevih Prekmurcev. Njegovi ljudje so izrazitejši, a manj notranje niansirani, bolj se izživljajo v dejanjih in manj v lagodnem meditiranju. Ingolič ne pozna umetnosti, ki je dobro znana Kranjcu, potapljati

se v skrita, samotna zatišja človeške duše in analizirati rast in razkroj intimnih duševnih stanj in nastrojenj. Ingoličev dramatism, združen s Kranjčevim subtilnostjo, bi mogel roditi velikega pisatelja.

Vladimir Pavšič

ALBERT MATHIEZ: »FRANCOSKA REVOLUCIJA« (Prevedel Dušan Ker-mavner. Naša založba.). V letu pred 150letnico francoske revolucije smo tudi Slo-venci dobili v prevodu najboljšo francosko delo o revoluciji, delo Alberta Mathie-za v dveh knjigah »Francoska Revolucija«.

Mathiezovo delo odlikuje predvsem silna dokumentiranost njegovih ugotovitev, ki ne slone le na obče znanih in že neštetokrat uporabljenih virih, marveč je sam našel in obdelal celo vrsto novih, do tedaj nezanih ali zanemarnjenih virov in na njihovi podlagi osvetlil v revoluciji marsikaj s povsem nove strani. Tako je vrgel s piedestala Revolucije koruptnega Dantona, ki je bil za večino do Ma-thieza centralna osebnost Revolucije, in postavil nanj povsem upravičeno Robe-spierra, najbolj čistega in doslednega revolucionarja Velike revolucije, v katerem pa so do Mathieza videli večinoma le njenega najhujšega krvoloka. Toliko o pomenu Mathiezovega dela za nove poglede na francosko revolucijo.

Mathiezova »Francoska Revolucija« pa še tudi v drugem pogledu prednjači pred njenimi predhodnicami. V nobeni obdelavi tega za Francijo in ves ostali svet toli važnega razdobja nista bila do Mathieza zadostno obdelana gospodarsko in socialno ozadje in osnova revolucije. Mathiez pa podrobno obravnava gospodar-sko krizo v l. 1788.—1789., gospodarske krče Francije v l. 1789.—1792., ko je vla-dalo bogato meščanstvo, si polnilo s špekulacijami in nakupovanjem plemstvu in cerkvi odvzetih posestev žepe, pustilo pa v bedi in lakoti glavnega in resničnega borca za novi red, francosko delovno ljudstvo. Šele Robespierre, Saint Just in Couthon so izvedli ukrepe, ki so tudi le-temu prinesli ugodnosti — maksimiranje cen, delitev zaplenjenih posestev tudi med neposedejoče, — zaradi česar pa je reakcija bogatih meščanov in skritih rojalistov tudi storila vse, da navedeno trojico vrže z oblasti, v čemer je tudi uspela. Posamezna razdobja, v katerih se vrste posamezne socialne plasti oz. njihovi predstavniki na oblasti, borbe, ki te prehode povzročajo, njihove gospodarske in socialne korenine in vzroke teh borb, je Mathiez tako jasno nakazal, da je razredni značaj francoske revolucije po-vsem očiten in da bo po Mathiezovem delu smešen videti tudi pri nas, kdor bi še trdil, da sta si razredni boj izmislila Marx in Engels in ga zanesla med ljudi in s tem napravila med njimi zdražbo, katere zle posledice danes prenašamo.

Kar Mathiezovo delo najbolj bralcu prikupi, je toplota, s katero je pisano. To ni suha sociološka analiza dogodkov pred 150 leti, marveč zgodba živih tedanjih ljudi, katerih najvidnejše osebnosti prikaže otipljivo žive, z vsemi vrlinami in slabostmi in njihovimi borbami. Ne omeji se le na najvidnejše, temveč iz ko-respondence med navadnimi tedanjimi državljani in smrtniki ponazori Mathiez takratno vzdušje med ljudmi, njihov zanos in polet njihove misli, čustev in hotenj. V tem je Mathiezova knjiga najprivlačnejša. Uspelo mu je prikazati brez pom-poznosti in poveljevanja veličino francoske revolucije, ki je obstajala v spro-stitvi človeka, vseh njegovih najboljših sil — nekateri se trudijo revolucijo pokazati le kot sprostitve najslabših sil v človeku — umstvenih in čustvenih, ko se je posameznik na mah dvignil iz ozke, omejene sredine, ki ga je oklepala in dušila in zazrl obzorja, ki so presegala meje Francije in zasegla ves svet — pri-kazati torej srečo teh ljudi ob zavesti, da žive v teh za nadaljnjo pot človeštva ta-ko pomembnih dneh in letih, da morejo pripomoči po vseh močeh k pravilnosti te poti; razvoj vseh njihovih sil in vzpon naporov ob tej zavesti. Skratka, predstavi

se nam v vsakem posamezniku cel človek, ki živi in ki ve zakaj živi in živi z občutkom, da je vredno živeti.

Vse to nam naslika Mathiez s tolikšno toplino, da ta stran knjige človeka najbolj zajame in ga osvobodi gotovo vseh morebitnih predsodkov, vcepljenih v šoli in vzgoji proti francoski revoluciji. Iz nje pa veje tudi ponos in radost, da se je tako odločilno poglavje človeške zgodovine započelo in najbolj dosledno dokončalo na francoskih tleh ter da so ga izvedli Francozi. Vse odobravanje podrobnosti in občutij posameznikov se zlije v apoteozo francoskega ljudstva kot kolektiva in Mathiez obravnava dogodke vedno tudi s tega vidika; očrti posameznikov, vidnejših in navadnih povprečnikov iz ljudstva služijo le v oznako razpoloženja in čustvovanja in narodnega in družbenega kolektiva. »Naša založba« v Ljubljani je z izdajo tega dela v zelo dobrem prevodu Dušana Kermavnerja in lepi opremi arh. Bojana Stupice doprinesla najboljši delež k dostojni proslavi 150letnice Francoske revolucije tudi pri Slovencih.

Vito Krajger

KRONIKA. Anno Domini 1939. je slovensko deželo razburjala »spomeniška afeta«. V Muzejskem parku se je nenadno pojavil spomenik, na katerem je bila groteskno vpodobljena žena z otrokom in s kravjo glavo. Idejna vsebina, ki so jo oglasili za simbol slovenske matere in zemlje, si je bila z groteskno obdelavo v opreki, in večina je proglasila spomenik za spako. — — V temni noči so zaradi simbola vznemirjeni elementi ženski glavi prizadejali, spomenik s katro nom polili, kravi rogove odbili in napis pustili, da se slovenska žena zgraža nad svojim simbolom. Čez nekaj dni je znani slovenski biolog prof. dr. Boris Zarnik, ki spomenika ni videl, v dnevniku »Jutro« napisal javno pismo uredniku kulturne rubrike B. Borku, ki je malo prej načelno odklonil tako spomenik kakor ročno dejanje nad njim. Prof. dr. Zarnik je znanstveno pojasnil, da je ponočno razbijanje spomenika z biološkega stališča najrazveseljivejši pojav zadnjih let v slovenski deželi. S tem dejanjem da so Slovenci dokazali elementaren izbruh slovenske rasne samozvesti in odklonili proizvod degenerirane čustvenosti in fantazije »umetnikov«, ki so izgubili vsako vez z narodno dušo. Duševno zdravi in čili ter svoje slovenske krvi svestni elementi so obračunali z umetnostjo, našemu duhu, našemu v dednih osnovah (spermi, op. kron.) vcepljenemu pojmovanju o lepoti diametralno nasprotni. Prof. Zarnik jim je ves vznemirjen zaklical »Bravo, dečki!« (Spomin nas opominja, da bi se bilo kaj takega utegnilo pred davnimi časi primeriti Zajčevemu »Prešernu«, ki je žalil okus 95% zdravega, slovenskega katoliškega ljudstva. Op. kron.) Tako nam je spomeniška afeta rodila »Bravodečka« znanstvenega in umetniškega pojmovanja, ki so ju nekje za mejo krstili za »Entartete Kunst — Eingeschaltete Wissenschaft«. Profesorju »Bravodečku« je napisal odgovor znani slovenski pesnik Igo Gruden v rimanih epigramih, ki jih je biolog zdrave slovenske rase v pristnem, kranjskem slogu odbijal. Še preden je »Jutro« temu šaljivemu dvoboju konec storilo, saj so moči duelantoma očitno pešale, je razpošiljal neki »Janez Svoboda« pisma naokoli — tudi Lj. zvonu ga je poslal — v katerem poučuje urednika B. Borka po značilnem političnem uvodu o razvoju pojmovanja germanske svobode »die Freiheit« in francoske matrone »Liberté« v slovenskem kulturnem življenju, in še prav posebno v »klerikalnem« in »antiklerikalnem taboru«, da naj si poišče mlado, svežo bistro Črnogorko, »ki mu bo o svobodi povedala marsikaj, o čemer ni še doslej razmišljal.« Tako nam je spomeniška afeta rodila nov motiv za bodoči groteskni spomenik v Muzejskem parku, »Bravodečka« in »Janeza Svobodo« v objetju mlade, sveže bistre Črnogorke na podstavku zdrave in čiste slovenske rase, in vse tri osvetljene z reflektorji našega v dednih osnovah vcepljenega pojmovanja o lepoti. Kronist

NOVE KNJIGE

(Knjige označene z * so tiskane v cirilici.)

ADLEŠIČ MIROSLAV: NARAVOZNANSTVO IN SVETOVNI NAZOR, Jugoslovanska knjigarna, Ljubljana 1939 (Zbirka Kozmos).

BORŠNIK-SKERLAK MARJA: AŠKERC (njegovo delo in življenje), Modraptica, Ljubljana 1939.

ČUFAR TONE: MALI BABILON, »Naš kovinar«, Jesenice 1939. (Ljubljana.)

GOSPODARSKA STRUKTURA SLOVENIJE, izdelal Geografski inštitut na univerzi kralja Aleksandra. Socialno-ekonomski inštitut, 5. zv. Ljubljana 1939.

KOLENDAR DRUŽBE SV. CIRILA IN METODA, 1940, Vodstvo CMD, Ljubljana 1939.

LEDINEK MILOŠ: MOJ RAZRED (Pedagoški tisk, 3—4), Maribor 1939.

REŠIMO MLADINO PRED ALKOHOLIZMOM, izdanje higienskega zavoda v Ljubljani, 1939.

ŠTIRM FR.: FRANCOSKO-SLOVENSKI SLOVAR, 1—2, (Francoski inštitut), Ljubljana 1939.

ZAGORSKI CVETKO: BOG UMIRA, Samozaložba 1939.

20 LET LJUBLJANSKE MEDICINSKE FAKULTETE, Ljubljana 1939. (Ponatis iz »Zdravniškega vestnika«.)



Manufakturna
veletrgovina

A. & E. SKABERNE

L J U B L J A N A

ima sedaj poseben od-
delek za

zavese,
linolej,
preproge
in notranjo
opremo.