

PROSVETNIDEL

POT DO ROMANTIŠKEGA POJMOVANJA NARODNE PESMI.

ALOJZIJ RES.

Baročni dobi silnega razmaha moči je sledila doba utrujenosti, stoletju velike strasti je sledilo stoletje najrafiniranejšega uživanja, ki je iz Francije zajelo ves tedanji kulturni svet.¹ Vsebinska tega »siècle absolutement corrompu« ni bilo drugega ko erotično izžitje človeka, ki zna in hoče le eno: uživati in izživeti se v sladostrastju do zadnje kaplje blede krvi. Rokoko ni poznal ljubezni, poznal je zgolj ljubimkanje, ni poznal velikih dejanj, ampak samo čutno sanjarjenje in hrepenenje po otoku Cythere in blaženih arkadijskih vrtovih; ni poznal silnih besed in iskrenega ognja ustvarjajočega duha, ampak le duhovito besedičenje, z ironijo in bolno čutnostjo prepleteno. »Le roi s'amuse« je bilo geslo tedanje kaste aristokratov, višje duhovščine in drznih pustolovcev, ki so edini tvorili »narod«, vse drugo je bilo brezpravno, do mozga izsesana masa, brez človeka vrednega in dostojnega življenja. In življenje te kaste ni bilo in ni moglo biti življenje, to je polno udejstvovanje živih človeških sil — bilo je životarjenje brez resnega cilja, neutrudno brezdelje brez počitka. Vse mišljenje, hotenje in čuvstvovanje tedanje evropske družbe se je zgostilo v strupeno, s parfemom napojeno omotično ozračje, ki ga je pretrgal le pri-tajen šepet, frivolna šala ali žgoč posmeh. Vse drugo se je odmaknilo duševnim očem: namesto resnega študija je vladal zvečine puhel videz, lesketajoča se pena; umetniškemu hotenju in potrebi po duševnih vrednotah je zadostoval lasciven roman ter učitelj plesa in francoščine, v tedanjih salonih, središčih družabnega življenja, je gospodarilo brezplodno duhovičenje, jedro vsega pa so bile ljubavne spletke. O preteklosti, o domovini in o slavni prednikih je tlel v sreč le še pomilujoč, mrzel spomin, od rodbine je sredi te orgije ostalo komaj ime, brez vsebine, brez čuvstev, brez odgovornosti. »Non operavano, non amavano e per ciò avvilivano la fede e il lavoro... Quella gente vecchia e la nuova che le s'imbrancava, non aveva virtù di sentimento per cosa alcuna; vivacchiava di giorno in giorno, paga di sè, mollemente, morbidamente, e perdeva le ragioni della vita per l'abborrimento d'ogni sforzo, d'ogni disagio che la vita im-

pone a chi quelle ragioni cerca, e le trova, nell' amore e nell' opera.«²

Drugo, umstveno plat evropskega življenja sredi XVIII. stoletja pa označuje popolna zmaga racionalizma. Brezobzirna kritika je počasi, a dosledno izpodkopavala vso dogmo avtoritete cerkve in države in se ni ustavila pred nobenim življenjskim pojavom, tudi ne pred umetnostjo. Pod neizprosno, ledeno-mrzlim nožem razuma se je razkrajalo vse: religija in obstoječe družabne uredbe, država in nje ustroj — vsepovsod je zavladal čisti razum kot najvišji in edino možni pravec vsega življenja. Le tako je bilo mogoče, da je Samuel Formey (1711—1797), berlinski profesor retorike in filozofije, mož francoskega pokolenja, mogel napisati razpravo »Elementarni principi lepega slovstva«, ki je dala smer vsej tedanji literarni, posebno pesniški produkciji. Formey je zanikal skoro vsako umetnost Homerja, Danteja, Shakespearea in drugih klasikov, češ, da tvorijo njih dela en sam kaos nezmiselne fantazije, ki da je nujna posledica nepoznanja estetično teoretičnih pravil. Zavrgel je vse to, kar je za naše pojmovanje umetniškega ustvarjanja bistveno: notranje doživetje, inspiracijo in fantazijo, in postavil določene vzorce in pravila kot edino sredstvo za pesniško izražanje. A nujna posledica takega splošno priznanega in praktično izvedenega pojmovanja je bila vsa obširna verzifikacija tedanje dobe: brez življenja, ker brez resnice, brez srčne krvi, ker brez čuvstva, na katero gledamo z nekim pomilovalnim posmehom, ki je v toliko krivičen, v kolikor zahtevamo od nje to, česar nam ni mogla dati, ker je in more biti vsaka umetnost le produkt svoje dobe, zvest odsev mišljenja, hotenja in čuvstvovanja časa in družbe, ki sta jo rodila. Zato se Giosuè Carducci po pravici vprašuje: »Quelle guerre d'ingordigia o di rapina senza furore; quei dispotismi più o meno paterni, illuminati e pettegoli, carretti e corruttori, materiali; quella tolleranza religiosa, non per convincimento, ma per lassezza; quegli scontri a mezz'aria degli ardimenti filosofici con le riforme che venivano dall'alto; quella leggerezza onde credevassi potes collare il vecchio edificio a passi di minuetto, senza par levare il polverio; quella società, quella conversazione quella vita che aveva a far con la lirica?«³

² Guido Mazzoni, G. Parini. — V »La vita italiana nel settecento«. Milano, Treves, 1903.

³ Giosuè Carducci, Il libro delle prefazioni: La lirica classica nella seconda metà del secolo XVIII. Predgovor k »Lirici del secolo XVIII.« — Firenze, 1861.

¹ Prim. Muther, Geschichte der Malerei² III, 7. — Berlin, 1912.

Medtem je Nemčija od izžite Francije polagoma prevzemala literarno in kesneje tudi filozofično vodstvo. Že v drugi polovici XVIII. stoletja je razmajal nemške duhove »Sturm und Drang«, ki je zahteval pravico srca proti nasilstvu navad in običajev in poudarjal versko čuvstvo proti plehkemu in ciničnemu gospostvu razuma prosvitljencev. Hamann (1730—1788) se je uprl mehaničnim pravilom poetike in zaslutil lepoto »prapoezije« kot izraz naivne, nepokvarjene ljudske duše. Isto pot je šel še dalje Herder (1744—1803), kateremu se je pri poglobljanju v slovstva vseh narodov in časov razkrila žarka lepota narodne pesmi (Volkslieder, 1778). Vstal je nov rod, ki bi bil hotel z ognjem in mečem ustvariti nov, močan svet: Goethe je napisal »Götza von Berlichingen« in Schiller svoje »Roparje«. Toda nebrzdanemu divjaštvu »Sturma und Dranga« je sledila kmalu reakcija, ki je zagledala svoj cilj v umerjenosti grške lepote. Nov razcvit znanosti, posebno zgodovinskega študija, je obrnil pogled v davno preteklost in razpršil temo, ki jo je do tedaj pokrivala. Estetika je zaklicala umetnikom, da morejo ustvarjati lepo le, če se naslanjajo z imitacijo na že dano klasično lepoto.⁴ Duh antike je zavel preko Evrope in zaokrenil vso umetnost v klasicistično smer. Iz dramatika »Götza« je postal pesnik »Ifigenije«, iz poveljevalca »Roparjev« — pevec »Mesinske neveste« in grškega sveta. Izza te kulturno-literarne slike druge polovice XVIII. stoletja, ko je prosvitljeni absolutizem neomejeno vladal po vsej evropski celini, pa se reži mefistovski obraz najstrastnejšega zagovornika in propagatorja njegovih idej, Voltaireja. Sicer se je dvignil mož, ki je zaklical vladajoči kasti, nad lastnim grobom plešoči, v blaznem deliriju se potapljajoči: »Nazaj k prirodi!« Toda Rousseaujev svareči klic je prišel prepozno, spoznanje ga je komaj doumelo in iskalo poti k rešitvi in pokori, ko se je sestradano in izbičano ljudstvo, ki je hlastno posrkalo vse racionalistične nauke o svobodi, enakopravnosti in bratstvu, brez avtoritete in vesti, brez nračnosti in religije, nauke, s katerimi si je gospoda po aristokratskih salonih preganjala dolgočasje in enoličnost lenih ur dneva in noči, ko se je ta meščanska »kanalja«, dolgo in predolgo tlačena in izkoriščana, zavedla svoje moči in planila iz temnih kleti, zakotnih ulic in umazanih podstrešij ter z divjim krikom postavila sredi Pariza, »otoka blaženih«, — giljotino. Cinični izrek markize Pompadourske »Après nous le déluge!« je postal strašna resnica: aristokratsko kulturo Ancien Régime so zagnili potoki gorke človeške krvi. Vzklik »Vive la joie!« je prerezalo jeklo,

»Vive la mort« je postal bojni klic revolucije, ki je pomedla tudi z umetnostnimi ideali prosvitljenstva.

Toda iz krvi revolucije se je moglo le polagoma porajati novo kulturno in socialno življenje meščanske dobe in je imelo v svojih početkih premalo moči, da bi dalo umetnosti popolnoma novo smer. Nova tla kulture so se že majala in iskala trdne opore pod seboj, treba je bilo enotnega pravca, ki pa je v zmešnjavi naziranj postal nemogoč. Vrh vsega tega je bilo tedanje v povojih se nahajajoče liberalno meščanstvo tako malenkostno in ubožno, da ni moglo nuditi velikih idej in impulzov, ki so za razgib novih umetnostnih sil nujno potrebne. Toda vsak zgodovinski preobrat na kateremsibodi poprišču se vrši v znamenju borbe z reakcionarno sodobnostjo, ki le polagoma prepušča bojišče močnejši, vstajajoči novi sili. Čim večji je odpor, tem silnejša je borba, tem dalekosežnejše so njene posledice.

To se je zgodilo tudi na pragu XIX. stoletja. (Dalje.)

MEDVEDOVA DRAMATIKA.

DR. IVAN PREGELJ.

Medvedova epika sama po sebi ni vredna književnega opisa. Z Aškercem primerjati Medveda ne gre. Celó spricho bahato bogatega in rapsodično zgovornega Toneta Hribarja je Medvedov epski dar skromen. Nekoliko pa vendar tudi Medvedova lirsko-epska pesem zasluži, da jo spoznamo. V toliko, v kolikor to nujno zahteva študij Medvedove drame.¹ Medved epike v sebi ni doživljal:

¹ Šestdeset »epskih spevov« in romanc je zbral Medved v svojih »Poezijah«. Vrh tega je napisal nekaj pesniških komentarjev ob tuje klišeje za vzgojno ljudsko berilo. Opel je nekaj lokalnih mitičnih, legendarnih in zgodovinskih motivov (Soror Klara — Velenjska, Veronika z Malega grada i. p.). Z Bogdanom Venedom je odkril ekzotičnost slovanske davnine, bližnja mu je bila snovnost biblije (Ljubezen prerokova, Absalom), legende, anekdote (Literat). Aškercovega vpliva ni zatajil, tudi Lermontovega ne (Med peklom in zemljo). V okviru Lampetovega lista je prisluškoval zlasti epiki epigonskega romanticizma v nemških družinskih listih. Tipično njegovi sta kupletna vložnica (Dve roži ob Visli, Za njim, Sirotina tožba, Usehla kita, Vojakovo slovo, Jutranji pozdrav, Ob vrnitvi, Mnenja) in domača (Levstik—Ropotec, Gregorčič, Stara mati kara me), idilična, kmetiška romanca (Znana bolezen, Na deželi, Mate Mari, Pomenek). Omeniti moram posebej »Vzore«. Le redko (n. pr. Sveti kelih) se je posrečilo Medvedu ustvariti tisto jasno realnost, ki je Aškercovo pesem tako močno poljudila. Zlasti apartnost motivov odtuja Medveda, ki sicer kakor miselni Schiller ne zna »naivno« pripovedovati, »nima fantazije«, kakor je pokazal

⁴ Prim. uvod mojega članka »Giovanni Segantini« v Domu in svetu, 1915, 149 sl., in pa Muther, n. d. 109 sl.