

9. slika: **Sama beda!** Notranjščina hiše s sledovi borbe, dva sovražnika sta padla v boju drug proti drugemu in umrla skupaj, v kotu pri peči ubita žena, ki se ji oprezno in radovedno bliža dvoje otrok. Iz za vrat se pokazuje mož z najmanjšim v naročju. Umetnik je sočutno prijel voditeljico za roko, ta pa si je v grozi zastrla pogled z obleko.

10. slika: **Bogoskranstvo.** Cerkev s sledovi ropa in borbe. Križanemu so vojaki obesili sablje in torbe in prislonili puške okolu. Obupno je vodnica sklenila roke pred seboj in si pokrila glavo z obleko, da nič več ne vidi; umetnik pa si je z roko zakril pogled.

11. slika: Umetnik je doma v svoji delavnici segel po kredni in z energičnimi potezami poln groze in svete jeze začel risati Boga v oblakih nad darilnima žrtvenikoma Kajna in Abeljina; Bog je jezno dvignil desnico, da prekolne človeštvo, Kajnovi seme.

Frst.

GLEDALIŠČE.

DRAMA.

Sedaj, ko imamo dovršen del gledališke sezone za seboj in že poteka njen zlati čas, nam je mogoče nastaviti vsaj splošno sodbo o nji. Ni nam prinesla ne razočaranj ne presenečenj. Naša drama postaja aparat, ki korektno deluje; njegov ustroj je ostal neizpremenjen in v boljših rokah teče glaje, večkrat pa tudi neprijetno zaškriplje. Ne moremo za to in najbrž še dolgo ne bo tistega, ki bi prinesel novo besedo k nam in kaj dodal k sedanjemu materialu. Vzgoja naših igralcev napreduje počasi in v mnogem oziru sploh ne more naprej, brez nje je napredek gledališča prazna zahteva. Le eno prosimo: naj uprava s poizkusi, kakor je amerikanstvo in židovstvo »R. U. R.«, ne ubija zadnjih ostankov prirodnega okusa pri občinstvu, kajti take senzacije preneso brez škode samo ljudje, ki so izgubili pogoje za čista doživljanja in z duhovičenjem, parafrazo in trivialnostjo ubijajo svoj prenasičeni dolčas. Mi pa smo še tako potrebni kruha! Ta poteza se kot nedostojna kaprica vpleta v resno prizadevanje naših boljših moči, skeli in draži vsakega, ki išče v gledališču predvsem lepote. Ljubša je še tako lahka komedija, ki vsaj ničesar ne pokvari, saj vemo, da gledališče ne more vedno trgati zadnjih mišic človeškega sreča in da komedija poudari tragedijo. Pravzaprav je to edini madež dosedanjega sporeda in dela, ki smo jih videli, pričajo o zavestnem hotenju, pomagati občinstvu do vrednih večerov.

Ker hočem slediti idejnimi stopinjami letošnje drame, se bom omejil le na gotove skupine.

1. Ivan Cankar.

On je dal prvi polovici letošnje sezone odločilen izraz; bil je tudi edini slovenski avtor, če izvzamemo Golievo božičnico »Peterčkove poslednje sanje«. Uprizorili so troje Cankarjevih del. »Hlapci« so v znamenju časa započeli sezono, za njimi so takoj sledile »Romantične duše«, tvegani poizkus pietete do dramatičnega prvenca, ki ga avtor sam ni priznal, njegovo obsmrtnico pa smo

praznovali s »Kraljem na Betajnovi«. Poizkusila sta se pri teh delih dva režiserja, Šest in Skrbinšek. Odrešenje ni bila nobena uprizoritev, kajti uklonil se je Cankar in ne gledališče. Pri zadnjih dveh delih smo čutili, kako se je trudil Skrbinšek, da z razpoložljivimi močmi poda v solidnosti zaokroženo igro. Šest je pač nastavljal nekaj novih perspektiv, ki jih ni izvedel, in »Hlapci« so se rešili le z miselnimi poantami, ki rastejo in bijejo vsak dan huje. Cankar je za gledališče danes problem, kakršen tedaj še ni bil, ko je stal živ in nepoznan nasproti publiku, ki se je pač smejala njegovim šibam, človeka pa, za katerim te šibe tipajo, ni slutila, še manj pa je mogla slediti sestavine te nove umetnosti, ki nikakor ni tako enotna, kakor se zdi. Ta dramatska sila, povsem drug element kot njegova novela, živo korenini v dveh trajnih veličinah, v novem človeku Ibsenu in vsečloveku Shakespeareu ter dobiva v svojih slovenskih figurah simbolično konkretnost, ki je mestoma eterična, mestoma gola materija. Kdor bo utelesil in zvezal ta hudi dualizem med materializmom in simbolizmom, ki je v pretežni meri izrazno sredstvo Cankarjevo, se stopil z bistvom njegove lepote, ta bo prav uprizoril Ivana Cankarja. Pravi idejni poudarek pa mu bo dal, kdor bo obsegel hamletstvo, ki je v njem. Hamletstvo in njegove nasprotni strani so središče Cankarjevi dramatični sili. To je človek brez tal in kril, s čudnim srčnim razodetjem, priklenjen na življenjsko ogabnost. Zaletuje in bori se proti ljudem, ki so jim oči predvsem v tleh, jim drzko merijo stopinje prostor in odrinejo s poti vsakogar, ki so mu oči ušle izpred nog. Dr. Mlakar v »Romantičnih dušah«, oblikovno tako bledem delcu, pade in obleži, ko se mu zbudi vest. Tako točno kot v »Kralju na Betajnovi« ni Cankar podal nikjer obeh principov nasilja in odpora. Ogenj in voda! O »Kralju« in »Hamletu« bi bilo mogoče napisati šolsko paralelo, tako očitna je, le da Cankarjeva naturalistična sila pretegne Kantorja do grozne tragične perspektive, kjer prava duševna drama šele sledi. Kajti ta napol patološki, napol zavestni grešnik se svoje krivde niti rešiti ne more, ko začne duša materije omahovati in izgubljeni v sebi ravnotežje. Ves ozki slovenski kolorit, sestavljen iz malih oseb, ki se vrte okoli človeškega bivanja, pa je razširjen v »Hlapcih«. Ti so bili včasih časovni, danes so slovenski in vobčečloveški. Tragika stanu so, ki ne more imeti v sebi ravnovesja. Ta tragika skoro ne more biti čista, osebe so tragikomične in junaki le ideje, simboli. Hvastja, Lojzka, Kalandar le pravi ljudje — Jerman in župnik principa. — Pa takega Cankarja pri nas danes še ne moremo videti; dozoreli še nismo delu samemu, in naše igralske moči so povečini nezadostni tolmači. Gotova mesta v Cankarjevih delih so ostala mrtva, mučna do bolesti; gledališče jih še ni moglo zvezati s celoto. Kdaj se to zgodi? Smernice za »Hlapce« je podal O. Šest v Gledališkem listu — za bodočnost, za enkrat jih je uprizoril po starem. Kar je dala očesu v IV. dejanju poglobitev v prostor z novo posebno sobo, je razdrila slaba gostilniška množica. Cankarja še čakamo.

Francè Koblar.

dicijah, izvirajočih iz sirijskih in maloazijskih helenističnih središč. Preveva pa jo novo čuvstvanje, ki je tuje helenizmu. Nebistveno odpade, ostane samo, kar je važno za izražanje idej. Pojavi se stroga frontalnost, ki jo zahteva monumentalna reprezentativnost. Prostorna globina se nadomesti s ploskovitostjo, spojeno z mnogobarvnostjo; tej se podvrže tudi ornamentika. Formalni značaj bizantinske figurativne umetnosti je popolnoma cerkven, odgovarjajoč njenim predpisom. Duha te umetnosti pa moramo iskati v zvezi s cerkvenim svetovnim nazorom, ki se je izkristaliziral v Bizancu na temelju antičnih tradicij in krščanstva. Fr. Kidrič ugotovi v študiji »Trubarjevi na votivni sliki v Derendigenu iz l. 1587«, da se nahaja na ti sliki samo najožje sorodstvo Trubarjevo, to se pravi razen njega samega še otroci in žene. Na podlagi te slike dožene, da je imel Trubar vsega tri žene in dve hčeri, po eno iz prvega in drugega zakona. Imena portretiranih so zapisana nad njimi. Škoda samo, da je posnetek narejen po stari fotografiji; našim kulturnim zgodovinarjem bo zelo ustrezno, če se poskrbi in objavi detajlna fotografija, na kateri bo mogoče razločiti obraze in napise.

V. Steska je popisal zanimive baročne freske v Grobljah iz srede 18. stol.

Simon Ogrin pripoveduje v šegavem tonu spomine svojega življenja od l. 1867, ko je vstopil v podobarsko delavnico, do smrti bratov Šubicev. Mnogo zanimivih podatkov in anekdot izvemo iz življenja slikarjev Wolfa, bratov Šubicev in P. Aleksandra Robleka.

Dr. Fr. Mesesnel priobčuje korespondenco Janeza Šubica Vojt. Hynaisu. Zelo zanimiv je uvod, nanašajoč se na Wolfa in njegovo šolo ter na brata Šubica in njihovo razmerje do češkega slikarja Hynaisa. V njem nam je podal pisatelj interesanten izrezek iz slovenske umetnostne zgodovine.

Dr. Evgen Müller-Dithenhof priobčuje v spisu »Freske gradu Bokalce in njihovi mojstri, posebno Almanach« popis umetnostno zanimivega gradu v ljubljanski okolici. Popis je interesanten; pisatelj ni umetnostni zgodovinar; razmotrivanja o avtorjih, oprta na nezanesljive kombinacije, so pa odveč. Posebno glede Quaglie (pisatelj ga dosledno piše Quallia, kar ne odgovarja običajni pisavi) in Fr. Robbe (Narcis). Vsa literarna tradicija o teh vprašanjih, ki jo pisatelj vestno registrira, je razen Valvasorja toliko kot popolnoma neuporabna. Tudi mnenje E. pl. Strahla o Almanachu, da je veliko, in sicer najboljših slik one dobe po kranjskih gradovih njegovo delo, je popolnoma neuporabno in dokler se ne opira na dejstva, niti ne zanimivo, kakor ga je avtor iz previdnosti nazval. Vprašanja, zvezana z umetnostjo bokalškega gradu, bo mogoče rešiti samo kritika sloga, vsa literatura razen Valvasorja ne poda čisto nič uporabnega.

Dragoceni so I. Vrhovnika »Arhivni porbarki o nekaterih slikarjih in kiparjih 15. do 18. stol.«, nabrani mimogredé v kapiteljskem, škofijskem in šentpeterskem župnem arhivu.

Iz. Cankar poroča o zgodovinski razstavi umetnosti na Slovenskem. Dotakne se tudi vprašanja slovenstva umetnosti, ki je prišlo vsem poročevalcem o razstavi pod peró. Cankar postavi gledé tega tole tezo: »Ni tako važno, čeprav je značilno, da se sedaj (v 18. in 19. stol.) lokalni element tudi snovno pojavlja, da se upodablja naša zemlja in njeni ljudje; tudi ni vprašanje, koliko je slovenski značaj umetnosti utemeljen v nacionalni zavesti umetnikov samih ali celo v njih volji, da ustvarijo 'slovensko' umetnost. Nacionalnost kake umetnosti ne korenini v programu umetnika in niti približno ni istovetna s tem, kar imenujemo 'Heimatskunst' ..., marveč je elementarna sila, ki poganja iz določenih tal, vsrkava solnce svoje dežele in deluje v ljudeh, nastalih in živečih na teh tleh in pod tem solncem, ter vodi njih delo, če se tega zavedajo ali ne.« Malo dalje pa piše v tej zvezi: »Vsakokratni stil določenega kulturnega kroga je izraz ene temu krogu potrebne misli, ki se razliva povsod, kjer ga ljudje potrebujejo; stilna mnogoličnost pa temelji na tem, da ga vsaka enotna skupina ljudi izraža na svoj lastni, le njej primerni način.« Zgodovinska razstava je dokazala, da ima slikarstvo od 18. stoletja dalje pri nas nekaj samobitnega, česar ni mogoče imenovati kranjsko, ker se ne ujema v pokrajinske meje, ampak edino slovensko, ker drugega nosilca za to lastnost ni. Ta nazor, ki se v bistvu sklada z mojimi tozadevnimi izvajanjmi, je eden za naš čas najbolj dragocenih sadov razstave; naše narodno samospoznanje in samozavest sta z njim bistveno obogačena.

Razen teh in drugih člankov prinaša Zbornik redno poročila o delovanju spomeniškega varstva v Sloveniji, o Narodni galeriji in o Umetnostno-zgodovinskem društvu. Vsak zvezek poroča tudi o novi literaturi in prinaša bibliografijo vsega, kar se pri nas tiska o umetnosti.

Važen korak naprej je napravljen tudi z začetkom topografskega opisa umetnostne posesti v Sloveniji, ki izhaja pod naslovom »Umetnostni spomeniki Slovenije« kot priloga Zbornika. Prve štiri pole vsebujejo popis umetnin mesta Kamnika. Frst.

GLEDALIŠČE.

DRAMA.

2. Tolstoj in Dostojevskij.

Na odru smo videli dvoje del obeh velikih Rusov tako sporedno, da skoro sama silita v miselno enoto, čeprav ju je ostro razločil že Merežkovskij. Nam spekulativnim Evropejcem, katerim je vse že samo distanca, sistemnost, naravnano čuvstvanje, ki smo v svojih najboljših zastopnikih več izmodrovali, pretehtali in predpisali kot globoko spoznali, sta ta dva suverena misleca in oblikovalca zaprla pot, češ: Virtuoznost je vse vaše nehanje, izbrušeni instrumenti so v izurjenih rokah, ali kam ste začustvovali, zamodrovali elementarnost — same sebe? Ne smemo pozabiti, da nam oba velika tujca v ruski sliki odkrivata

vrhunec asimilacijskega procesa med duhom in materijo, najsrdečiji boj med neukročeno raso, vso cepljeno z elementi tujih plemen, in med hiperevropstvom, ko animaličnost, vsa razbičana s tujo duševnostjo, orgiastično razkriva grozo človeka sedanosti in bodočnosti. Zato je jasno, da tragos take fabule ne morejo biti samo estetično odbrani afekti, kakor je morda velik del naše evropske tragedije, še manj krutost ali sentimentalnost sama na sebi, ki je pogosto nadomestek za tragično vsebino, temveč v njih jasno sledimo pravec, na katerem sloni svet in človeštvo: volja po redu in enoti v sebi in izven sebe, boj dobrega in zlega. Do tu sta si Tolstoj in Dostojevskij v svoji predmetnosti podobna, ločita pa se v svoji umetnosti, v oblikovanju vsebine. Eden dogmatično teoretičen revolucionar, drugi grozen emocionalen videc. Oder je oba še ostreje razločil in tako smo videli, da je Tolstega »Živi mrtvec« kljub dramatični obliki še vedno roman v dialogih, Dostojevskega »Idiot« kljub svoji širini in filozofskemu aparatu završena tragedija. V »Živem mrtvecu« zaigrajo orgle življenja odbrano, polznano melodijo družinske nesreče, ki jo povzroča Fedja, Elizavetin mož, klateč se pri ciganih in po beznicah, ko spozna, da žene ne ljubi in nikoli ne bo ljubil. Gre za nov zakon, ki ga hoče Karenin pravilno skleniti z Elizaveto. Nad usodo teh ljudi stoji Tolstoj kot zdravnik, da rešuje iz predsodkov in postavnih ovir človeka. Tragičen vozel je v pisatelju samem, zato je primoran zastaviti izjemen dogodek, ob katerem razvije spor in ga razreši s svojo lastno izpovedjo. To je bojno sredstvo Tolstega, da vrže novo dogmo in zgled proti starim dogmam in tako skuša izravnati svet in reševati iz njega to, kar mu je čistega. Tu je dejanje ob konfliktu presekalo z analitično se razvijajočo anekdoto, nato ustvaril nov konflikt in ga nasilno rešil. Fedja Protasov se skriva kot mrtvec, nepoznan, da ne bi motil zveze med Elizaveto in Kareninom, živi s ciganko Mašo čisto kot brat ter uživa edino lepo zavest, da ni z ničemer oskrnil svetega čuvstva do nje. A pred sodnikom, ki ga preganja, se razneti v brezobzirne besede in s prostovoljno smrtjo završi spor med sodno pravico in osebno nezadolenostjo. Dasi vidimo, kako Tolstoj ob vsakem koraku nasilno posega v dejanje in ga oblikuje, v dnu vendar jasno čutimo elementarno tragiko družine, države in družbe; en sam izločen dogodek zastopa stotero drugih.

Toda, kjer starec z Jasne Poljane obstane in v zaokroženi umetni formi naznači revolucijo, tam božanski zaznamovanec Dostojevskij začne razpletati in vodi do kaosa — ne meneč se za umetniško kompozicijo, temveč za nujnost posledic. — Tako na razvalinah življenja poslušamo čudo v človeku in spoznavamo njegovo najglobljo in zadnjo tragiko. Vzemite družini Jpančinovo in Ivoginovo, dve sliki petrograjske visoke družbe, importiranega evropstva, v ozadju salon Nastasje Filipovne, kjer se zbira pri sloviti priležnici Tockega moška družba od generala Jpančina do propalnice Ferdiščanka. Poleg je mladi Ganja Ivogin, pohlepnik, ki hazardira s svojimi ženit-

nimi razmerami in jemlje Nastasjo Filipovno z bogato odkupnino njenega javnega znanja, samo da bi mogoče pridobil Aglajo Jpančino — in stotisoč rubljev. V to družbo vrže davna usoda divjega ljubavnika Rogožina in kneza Miškina, na katerem je božja bolezen zapustila sledove čistega svetskega omejenca, ga dvignila iznad ljudi in približala skrivnostim med tem in onim življenjem. Ta človek, zadnji svojega rodu, vsled svoje prejšnje boleznine ne sme misliti na zveze z ženskami, a zabava jih z grozotami človeških skrivnosti: kaj čuti obsojenec, ko zadnjič poljubi spricho množice križ, kaj misli glava še v sekundah, ko odleti izpod giljotine. Ta žrtvuje sebe, da reši Anastasjo Filipovno iz rok Ganje. Vzljubil jo je, ko je bral na njeni sliki sledove trpljenja, in da bi jo rešil tudi pred Rogožinom, začne z njo živeti. Rogožin blazno vali premoženje zanjo in Nastasja sicer ljubi Miškina, a se vrže končno v naročje njemu. Tako se začne in završuje tragedija treh natur: povelčanega trpina, neukrotljivega zločestnika in polpoteptane dobre in nizkotne ženske, ki se upira popolni propasti. Tu nastopijo dejanja, ki niso v človeškem razmerju, grozne vizije bestijalnih duhov, velikodušje demonov. Aglajina razbita drama je le nova zagonetka v vrvežu nedognanih natur.

Na Nastasjo Filipovno se opira psihologija seksualnega morilca Rogožina. Iz demonske razdvojenosti slovite javne ženske, ki ni brez sledov histerije, izžareva trpljenje; ob usmiljenju nad tem trpljenjem se hrani povelčanec-trpin Miškin in se pogubi v svojem nadnaravnem gledanju in čuvstvovanju. Tragedija teh treh ljudi se odigrava v groznem kaleidoskopu cele družbe. Miškin v novem trpljenju svoje boleznine ve, da bo Rogožin nekoč zaklal Nastasjo, ki ne more biti nikoli njegova, boj Nastasje in Aglaje za Miškina že vodi h grozni katastrofi — a božji trpin vzklika: »Govoriti o človeku in ne biti srečen, da ga ljubi? Toliko stvari je na slehernem koraku, toliko lepote, da še tisti, ki je najbolj izgubil samega sebe, občuti njihovo lepoto! Poglejte otroka, pogledajte zarjo božjo, ozrite se na travico, kako raste, pogledajte v oči, ki zro na vas in vas ljubijo...« Že se zaključuje drama generala Ivogina, potem ko so Keller, Ganja in Lebedev, ogabna družba, domodrovali o smrti, o veri, o krščanstvu, človeku, svetu, o grozah, o »biti ali ne biti« in korekciji človeštva. »Nevera v hudiča je francoska misel, je lahkomiselnost.« Tako se zaključuje ob blaznosti Rogožinovi in knezovi borba med Satanom in Bogom v možganih in strasteh, v vsem bistvu stvarstva; ko se vsa materija poduhovi — mora biti konec človeka. Le slutnja rešitve zveni iz potopa. Basnikom idiličnih dogodkov, v posladkanje človeka pišočih, da ga skrivajo pred samim seboj, se tu režijo nasproti grozni obrazi in strah pred prihodnjim človekom.

Pravzaprav pa nam gre za gledališče! Pečali smo se z deli, da bomo prav cenili njih udejstvitvev na odru. Uprizoritev »Živega mrtveca« v režiji ravnatelja Golie in s Šestom kot Fedjo je kazala predvsem pieteto do Tolstega. Otdod morda tudi dejstvo, da je bil aranžma posnet in je manjkalo

lastnih potez. Tolstega grb nad črno draperijo je predstavo in delo samo srečno označeval, a več izraznosti znotraj tega okvira bi bilo še bolj v prid. Kake kvalitete je bila naša predstava, govore tudi priče, ki so kasneje videle »Živega mrtveca« v Berlinu z Moissijem: presenetila jih je čudovita podobnost obeh.

Putjatova dramatisacija »Idiota«, simfonije na višavah človeškega gorja, pri kateri daleč spodaj v grozi trepečoči amater loviš fabulo in v megleni rekonstrukciji tavaš za osnovnim dogodkom, v zvezi disharmonij pa do svoje besede ne prideš, ker beseda preko materije ne seže, tudi ne kretinja in ne izraz obraza — ta dramatisacija je bila drzno početje, kljub temu da so Hudožestveniki že pokazali svoje Karamazove. Putjatova dramatisacija je važno delo samo po sebi. Več kot izraza ne ponesrečene drzovitosti tudi mi nismo mogli doživeti in v tem je vrednost dogodka. Morda je Dostojevskij sam čutil, zakaj ni dal svojim tragedijam oderske oblike, temveč jih je podajal počasi, v širokem romanu, kjer se oprijemlješ od strani do strani in daješ oddiha slabostni materiji svojih možganov. Saj bi jih ne prenesli drugače. Dramatizator je imel voljo, da poda vsega Idiota, zato se ni ognil tudi miselni grozi, zlasti dispusti med Ganjo, Kellerjem in Lebedevim, ni izpustil pripovedi Miškina, završil dramo generala Ivolgina, a vse to se je žal moralo umakniti suhim dejstvom. Odkrito moramo obžalovati, da ta dogodek ni bil tak, kakor je bil prvotno zamišljen — seveda potrebuje dveh večerov. Ne izpustimo ga iz misli, če bomo kdaj imeli Lebedeva. Videli smo sicer bolj zunanje postave, če bi dejal lice, bi bilo preveč — le Rogožin (Putjata) in knez Miškin (Rogoz) sta rastle iz Dostojevskega samega — a Idiot je živ, domač, in to je cena dogodka!

3. Büchner.

Od Dostojevskega ni težko pogledati nazaj na nemško romantiko in nje prelom. Woyzeck (brez vzroka Vojček) Georga Büchnerja se je žal le premnogim zdel važen, ker je režiser Šest ujel na platno kubistične stene 24 drobcev, ki sicer leže razmetani v razsežnosti prostora in časa: ti so tako reševali svoje mnenje s »plemenitim ekspresionizmom«; očitek, da pobiramo stopinje za Dunajem in Berlinom, je bil najbrž bolj zadrega, in če je bil prepričanje, je zmoten. Koncem koncev in najprvo pa je na tem, da to svojevrstno delo, ki z mladostno drzovitostjo porazi, da ti v vihravosti in nezmernosti dejanja ni mogoče ne soditi ne ugovarjati, približaš občinstvu in ga oceniš. Z nerodno izposojenimi naočniki, če ne z zavezanimi očmi, je vendar sodil tisti, ki je govoril pri Vojčku o klasicizmu.

Imamo posla prej s filozofom, nato šele s poetom. Ta Vojček, tragedija človeka, vojaka in fizelirja, je verno dete Büchnerjevo, razbitega spinozianca v romantičnem toku. Iz Spinozovega panteizma drži pot k romantičnim filozofskim graditeljem pojma o človeštvu in svetu kot enotnem organizmu in zbudi hrepenenje po absolutnem; odtod dalje nastopi spričo nasprotij med materijo in

psiho rešitev v absolutno idejo. Proteično človeško naturo izmiri predvsem entuziazem za idejo. Ta ideja absolutno lepega, dobrega, popolnega je za romantika zadnja opora in še pred to reži — romantična ironija, izpoved, da je prepad med končnim in neskončnim nepremostljiv. Iz te miselnosti so se rodile osebe v Vojčku, boljše iz obupa nad samim seboj. (Büchner je umrl vsled živčne zmedenosti 1837 — štiriindvajset let star!)

Cela doba miselnega omrežja se blazno križa v kolobarjih, vsa razjedena od lastne ciničnosti in vbadanja vase. Ali sta svet in človek eno ali dvoje, o smrti in Bogu, o kozmosu in živalih, o vsem govore ti ljudje; eno gre vendar svojo pot: lastna natura. Vojček brije stotnika, ki govoriči o svetovju in morali, pa ne prenese niti besedice smrti; streže doktorju, kateremu postane le še patološki objekt za šarlatansko učenjaštvo — kajti temu vojaku se vsled svetovne blaznosti že moti um — a eno ima svojo lepo idejo, zvezano z naturo: otroka in Marijo. In ko se ta ideja razbije in Marija ni tisto absolutno, temveč zgolj ženska, ki se v navalu nature vrže v naročje plečatemu tamborju, tedaj mora končati pod Vojčkovim nožem, zaradi ideje, čeprav je že spokornica Magdalena: »Nebesa in zveličanje bi dal zato, da bi te smel še pogosto tako poljubljati. Ampak ne smem,« ji pravi tik pred smrtjo. Poraza popolne ideje, ki jo je izrazila romantična literatura zlasti v apotezi ženske (naša Bogomila!), Vojček ne preboli — zato tudi sam pogine v materiji: »Kri, voda je kri — umivam se s krvjo,« ječi, ko se potaplja v jezeru. In svet? Tik pred katastrofo slišimo pravljico o prevaranem otroku, ki se je napotil proti nebesom: solnce je bilo vela solnčnica, luna kos trhlega lesa in zvezde mušice — in ko se je vrnil na zemljo, je videl, da je zemlja le prevrnjen lonček. Vse je negotov videz — zadnja tragika misleca.

Ali je kdo filozofijo cele dobe zgrabil tako od tragične strani kot Büchner? Saj ta Vojček ni drugi kot pisatelj sam, ki se ni izločil iz dela — vojak, trpeč vsled bolesti nad vrtoglavostjo v svetu, je nezmisel. Snovi je tu za kopo dram, da ne čutimo, kako je polblazni viharnik in prevratnik stisnil iz sebe miselno gorje cele dobe. Krog romantičnih sladostrastnikov je sklenjen v peščici oseb, ki jim je kosmos v glavi, večnost v srcu, čista ideja njih slast, življenje pa se jim v grobi realnosti opleta krog nog. Kdor nima sredstev za to moralo, se pogubi. In pogublja se vse: Vojaki in komedijanti se norčujejo iz filozofije in pijani rokodelci žonglirajo s filozofskimi rezultati, kamenčkajo se s pojmi snovnega in duševnega. Stilistika je tu na vrhuncu, le da je nje sila izposojena naravnost pri Shakespeareju in filozofskocinično še stopnjevana. Büchner se je s celim delom postavil romantiki po robu in z njim v polnem obsegu poudaril — romantično ironijo. — Ob Šestovi iznajdljivi in često drzni roki smo ta genialni kaos doživeli v pičlih dveh urah, kar pomeni nekaj let formalnega oderskega razvoja — s to tehniko sta bila v ravnovesju žal edina Juva nova kot Marija in Lipah kot doktor.

France Koblar.

z rožo, značilne in ljubke kipe, ki pa so še vsi v obsegu njegove kiparske tradicije.

Po vsem tem se zdi, da gresta oba brata vsak v svojo smer. Kar imata skupnega, je v prvi vrsti njuna duhovna osnova in tisti lirizem, kateri pa je pri Francetu bistveno drugačen nego pri Tonetu. V pojmovanju predmeta in v formalnem razvoju sta si docela različna. Vidi se, da je z razkrajanjem oblik France prišel do nekega konca in da se sedaj bliža sintezi svojega dela. V čistih formalnih problemih zanj ne leži več mnogo možnosti. Prav nasprotno pri Tonetu. Pri njem o sintezi v tem zmislu ne moremo govoriti, on se razvija na vse strani in jasno diferencira posamezne vrste ustvarjanja. Brez dvoma je, da bo v nadaljnjem razvoju trčil ob probleme, mimo katerih ne bo mogel iti. Intenzivnost njegovega dela je priča za to. Rajko Ložar.

GLEDALIŠČE.

DRAMA.

6. Shakespeare.

Eno je: Shakespeare je za nas nov, zanimanje zanj nadomešča domače premiere, ki nam letos niso naklonili nobene. S Shakespearejem gradimo tudi naše gledališče. Župančičevi prevodi podajajo tekst v enakovredni domači besedi in oder se skromno poizkuša z njim s pomočjo nove tehnike. G. Šest gre vsako leto po svetu, vidi marsikaj in veliko gledališče mu brni po glavi. Tako so te predstave dogodki, ki jih je treba otehtati. Letos smo videli prvič »Othella« in »Kar hočete«; »Hamleta« krčevito drži na stalnem sporedu občinstvo samo. Naj ostane.

Kaj je Shakespeare danes? Če govorimo o njem in nočemo biti vsakdanji, tedaj bi bilo vse tisto, kar bi povedali o njegovem gledališču in brezobzirni neodgovornosti do tujih motivov in fabule sama obširnost; če bi dalje poklicali na pomoč renesanso in barok, da označimo forme njegovega čuvstva in besede, bi bile to tiste časovne slučajnosti, ki ga označujejo zgodovinsko — tako bi ga opisali, kakršen je bil, in čutili bi, kako se njegova naivnost stara iz dobe v dobo — toda tisti, še vedno ne dovolj dognani mož Shakespeare živi, dobiva zvezo z vsakim časom in slehernim človekom, tisti pesniški duh še vedno ustvarja ljudi po svoji volji, v polni resničnosti, smešne in grozne, vedno vnovič razgrinja pred nami globine življenja. V tem, ki je vse, Shakespeare ne zastari nikoli: civilizacija gre povrhu, vsa zunanja prevleka državnih oblik narodnih in socialnih tvorb ne premakne tistega človeka, ki živi na dnu. Anglež je bil, vendar iz njega ne vemo, kako je tedaj mislil in čutil angleški človek, tako zelo je bil samo človek. Ne motijo nas kralji angleški, ne stari rimski veljaki, ne to ali ono pobarvano lice, ne sama pravljica in ne poizkušena zgodovinska risba. Shylock, Othello, Lear, Macbeth, Hamlet, Brut, Falstaff, Malvolio so samo lestvica imen v edini rubriki človeka, ki ga je globoko iz vseh vekov in od povsod zajel in mu zgostil dušo in strasti v same elemente. Kritika o njem je labirint ugibanj, zmot in resnic iz priznanja; edini, ki

poezije ni doživel, ga je odklanjal: racionalizem. Poln, širok je Shakespearejev svet, človeška skrivnost v njem je neomejena; je to skrivnost duha, maščujočega se nad telesom, strast z vsemi svojimi imeni v enem telesnem orodju. Tu zbere žonglerje, kapitalne izgubljenice, zaigra z njimi svojo partijo, sama smešnost proseva skozi brige in trpljenje: boj lastnosti in čuvstev med seboj. In koliko časa za potrato življenja! Tem ljudem se mudi živeti in vendar je njihov čas brez mere! Potem, koliko ornamenta! Trapi in modri duhovičijo. Igra duha se oklepa igre življenja. Antiteza kljubuje trditvi, dovtype prevrača misel, beseda se igra z besedo, duh se kratkočasi sam s seboj in se občuduje v svoji narobe-podobu.

Igra se je srečno končala, zapletena naloga se je povoljno razmotala: plaudite, ker ste gledali komedijo! Za trenutke navadno gre, za voljo po življenju, ljubezen in zaljubljenost, vse smešno, če je samo sebi namenjeno. Benedetto Croce (Ariost, Shakespeare, Corneille. Nemški prevod: Amalthea-Verlag, Zürich, Leipzig, Wien, 1922) označuje to Shakespearejevo lahko razmerje do ljubezni splošno s komedijo ljubezni. Zaljubljenost družu vse druge afekte, pa vzemite v »Kar hočete« puritanskega Malvolia, viteza Andreja in Tobijo ali ves njim nasprotni svet resnih zaljubljenecv: norec se zdi še najmodrejši, ker med trapi igra komedijanta. Človeka smeše, smrt je daleč; nato pa se človek sam utrga s tečajev, upor duše same se začne, dobro in zlo se davita v boju brez poravnave. Tu ljubosumnje, tam lakota kraljestva, groza pred zlobo, zavist dobrote. Smrt gospoduje: **tragedija**. Vzemite »Othella«! Pri vsem tem, da se zdi to tragedija spretne tehnike »peklenskega pismouštva«, ker stopa ustroj igre nenavadno očitno iz notranjosti, da bi se morala skoro imenovati »Jago«, nimamo v bistvu drugega kot samo utelešeno zlo, v nasprotju z dobrim. Zlo je zlo radi sebe in Jago je hudoben, ker se hudobnost udeležuje po svojih lastnih zakonih, brez vzrokov in povodov. Jago ne tehta in tvega, on poraja zlo. Skoro rekvizitne so uvodne besede, da se hoče maščevati, da zamorca sovraži i. t. d. Vsaka spretnost bi bila igra, ki bi se v boju z dobrim vsaj končno morala ponesrečiti (kakor to čuti meščanski gledalec), da ni zlobnost Jagovo bistvo, ki veruje vase in se do konca ohranjuje v samem uničevanju. Da je Jago res v sebi zaokroženo zlo, je jasno, ker nima na sebi še prave demonične poteze: uničevanja samega sebe — še sence tragike ni na njem in le preveč je pade na Othella in Desdemono. Pa v duhu Jaga je del človeka, istega kakor je v Othellu in istega kakor v Hamletu. Naj bo Hamlet dvomljivec, genialen do blaznosti, slabič ali demoničen sanjar in karkoli že so mu našteli modrega in tudi nemodrega: človek je, ki ga uničujejo človeški elementi. Drugje so ti elementi usmerjeni na zunanje, pri njem na znotraj. Groza zla se je zajedla vanj, čisto in dobro se je izprevrglo v trpko razočaranje. Dobro in zlo se hkrati srečujeta v enem človeku in ga ubijata, da izgreši sebe in se vprašuje: kaj je še človek? Bil je in ga ni — telo ni nič, življenje mnogo, večnost vse, zato ne more ne živeti ne

umreti, najmanj sebe ubiti. Prav so imeli tisti, ki so trdili, da Ofelija in Desdemona nimata pravice do življenja, da je njuna krivda tisto absolutno dobro, ki mu v človeku ni prostora. Tragiko tega videza je Shakespeare naznačil v Ofelijini blaznosti: tedaj naenkrat iz ženskega genija začne govoriti razgaljen človek.

To je tedaj v Shakespeareju še danes in ostane. Tupatam vesel pogon v sredo smeha in vrtenje na površini življenja, a kadar se zgane človek, sledi tragedija, ena iz druge, nobena zaključena, vsaka cela, nobena ne prva ne zadnja. »Po uničujoči nevihti se zjasni nebo, poštenjaki zasedejo prestole, s katerih so pahnil nepravilne; zmagalci pomilujejo in slave premagane; toda brezupnost nad izdano zvestobo, poteptano dobroto, uničenje nedolžnih stvari, stiskanje plemenitih sre traja naprej. Po Bogu, ki naj prinese srečo mir, hrepene, ga morda slutijo, a se ne prikaže nikoli.« (Croce str. 135.) Človek biti ni sreča.

Ta Shakespeare je ob prehodu današnjega gledališča vobče posebno živ problem. Tehnika zmaguje zunanje težave, ki jih je prej reševala primitivnost, novo gledališče se poizkuša z neokrnjenim tekstom, scenične prikrojitve glede na enotnost kraja se umikajo, problem celega dela s svojim bistvom stopa v ospredje: gre za pesniško resnico. Naloga gledališča je, da jo enotno vtelesi. Pri tem se zdi, da danes sicer nekoliko trpi prvotna moč Shakespearejeve besede radi heterogenih elementov, pa bodi to preveliko poenostavljenje pozorišča ali rafinirana preobloženost tehničnih kapric, in zdi se, da je bil Shakespeareju bližji oder tedaj, ko so v ogromnem patosu in blesku dvornih gledališč nastajale velike tradicionalne kreacije, v času živih razglabljanj o tragični krivdi te ali one osebe. Idejno je Shakespeare brezčasen, oblikovno ima svoj okvir. Dasi se sam v nekih trenutkih opre na glasbo, zato njegovo izražanje še ne temelji na muziki. Tudi se enega Shakespearejevega dela drži več časovnega kot drugega, eno je bližje konkretnosti kot drugo, zato simbolnost, kot najpopolnejše izražanje neizraznega ne služi vsakemu delu enako, ker sicer se zgodi, da vidimo le gol predmet, ne simbola. — Oglejmo si naše predstave, ki imajo gotovo večjo ali manjšo zvezo z zunanjim svetom! »Hamlet« kot najbolj transcendentno delo prenese največ simbolike: človeški kosmos je tu, in le svetloba more naravnati naša čuvstva: kolikor bi bilo godbe preko Shakespearejeve, moti, ubija iluzijo, in če jo kdo rabi (Hudožestveniki!), ne bi smel nihče vedeti zanjo, tako bi se morala razliti v vihar, nemir, turobnost, spojiti se v eno svetlobo. Scenično je naš »Hamlet« popolnejši kot »Othello«, dasi je bilo pri obeh načelo isto: scena naj omogoči celotni tekst! Othello je igra sveta, blesk in realno okolje se ji dobro prilegata, čeprav je le izrodek realnosti, fineše in moderne stilizacije ne prenese. Zato se zdi, da je bila scena I. dejanja z Markovim stolpom preveč posebna, in svetlobni efekt iz dožve palače preveč tehničen za Shakespeareja, dočim so zastori, ki prevladujejo od II. dejanja naprej, premalo oporišče za »Othello«. Scenično je še najbolj uspela komedija »Kar hočete«.

Predstave so se v splošnem celo dobro posrečile. Naš podjetni režiser zna s svojo sceno podkupiti in zna podkupiti s svojo igro. Pa ima poštene namene! Občutje iz scene prenese celo v igro. Za poetičnost mu je, saj velikih kreacij svojih ljudi ne more pokazati: zaokroženo Shakespearejevo pesem podaja — sicer mogoče malo preveč lirično, toda svoj ton drži tako trdno, da vedno uspe. Pri teh predstavah naš oder v celoti preseže samega sebe, to ni več drzen eksperiment, uspeh neizprosne volje in gradbe je. Te predstave so tako svojevrstne, da vanje ne more noben gost. Dokaz smo občutili, ko je Elski gostoval s Hamletom. Priznava gosta, priznamo pa tudi domače delo, a vsakega posebej, oba hkrati sta nemogoča. V Elskega Hamletu smo videli neprimerno več vsebine kot v Rogozovem in vendar se je predstava ponesrečila. Tako bi označili na splošno igro Shakespearejevih del. Rogozove kreacije, s katerimi je odigral Hamleta, Jaga in Malvolia, vse glavne partije, so dokaz velikega truda in izraz mnogostranskega igralca, a vendar glede na to, kar smo gori rekli o Shakespearejevem bistvu, so še preveč zunanje. Pri Jagu ne moremo priznati narodnega tipa, njegova intriga je preveč načrt, njegova naravna zlobnost pregledka. Bližji do cilja je bil g. Rogoz v Hamletu, dasi je notranjost njegove igre že prekmalu pri naslednjih predstavah opešala; skoro bi upal trditi, da je za igro samo preveč nadarjen, zato se mu je Malvolio izredno posrečil. Gotovo pa je pravo notranjost prvih dveh oseb nemogoče naštudirati v neprestani zaposlenosti, tudi če bi imel vse duševne pogoje zanje. Ofelija in Desdemona sta bistveno istega kova in ga. Šaričeva je v njune rahle odtenske zastavila vso svojo osebnost. To sta lika nedotakljive lepote: če se v njih zgane kri, ti je hudo; niti s stopinjo si ne upaš blizu, dasi jih nosiš s seboj — ko se zgodi, kar se mora zgoditi, si zakriješ oko in bi raztrgal tudi sebe. Taka je ta Ofelija. V Othellovo vlogo je sama po sebi stopila neka zunanost, ki je tradicionalna: postava, glas. Nam je oboje dal operni pevec g. Levar, ki je razvil tudi krasno igro, morda prekrasno. Ali pa je režija že v načelu preveč melodično zasnovala celo delo? Odveč ljubezni do zvoka in harmonije smo čutili, disonance, ki se v Othellu kupičijo do neznosnosti, je g. Levar sproti razvezaval — sebi v škodo, kajti njegova igralska natura je zmožna tega Othella potopiti še v hujše muke. Njega bi naša drama še često potrebovala. — V Hamletu so bili letos novi še kralj g. Skrbinška, kraljica ge. Medvedove in Polonij g. Lipaha, zato pa smo izgubili I. igralca.

* * *

Zaključujem načrt, ki sem ga postavil ob začetku: miselno slediti najvažnejšim delom letošnje sezone. Odpasti je moralo marsikaj, kar bi še kdo pričakoval in sem nameraval: čas in prostor sta izločila; marsikaj tudi ne spada v ta okvir: ker je enodneвно gledališko delo. Poudariti sem hotel mimogrede, da je gledališče tudi letos gradilo; graditi je treba tudi vsem tistim, ki spremljajo to delo.

France Koblar.