

Fant jo krepko stisne in ima od sreče rosne oči.  
— Boš videla, kaj se pravi biti svoj!  
Gina drhti, omahne na stol in zapre oči.  
— Moj Bog, kako jo je prevzelo! jo budi mati.  
— Bo že, bo že! se nerodno prestopi Albin, — samo, da se je odločila.  
Po cerkvah v mestu pozdravljajo jutro nebrojni zvonovi.

## POSLUŠAJ BAJKO . . .

A L F O N Z G S P A N

**P**rinč Ypsilon pod javorom sedi,  
poslušá listje, ki srebrno šelesti,  
in gleda mesec, ki kot zelen pav  
se vozi mimo črede zvezd:  
mehko nakodranih ovčic in krav.

Težko mu je, samota ga boli,  
bolan je strašno, a zdravila ni . . .  
Zaljubil se je v zalo pastirico,  
a mrki dvorni marešal  
drugod mu je izbral — kraljico.

Zdaj bridko toži blede princ:  
„O koliko krivic na svetu!  
Strmim v nebo,  
kdo ve, morda je sleherni oblak  
razkošna zibel in v njej znak  
čarobna ljubica leži,  
a mesec prosto roma po nebesih  
in se zdaj tu, zdaj tam  
za kratek hipček pomudi.“  
Potem pa sladko kakor vonj resede . . .

\*

Ej, le čakaj, da ti jo razbijem — bajko.  
Kaj ti veš . . . Če človek sanja,  
hoče v sanjah za zvezdami,  
a ko ga lepota zmami —  
ga udari pest v obraz!

## OBZORNIK

### OB ZAČETKU GLEDALIŠKE SEZONE

Kljub premnogim razmišljanjem o smereh in ciljih, o izrazu in vsebini našega odrskega ustvarjanja, kljub iskanju etičnih in estetičnih svojstvenosti našega umetniškega izživljanja, kljub vsem plodnim spoznanjem je pomen slovenskega gledališča še vedno borno neznamen, brez značilne vrednosti. Ni kriva temu le estetična plitkost in etična ozkost vodstva, ampak tudi njega neslovenska miselnost, njega nesodobnost in idejna otrplost, ki postaja od dne do dne usodnejša za vse naše kulturno nehanje in stremljenje. — Pred človekom vstaja težka — kakor iz steklene groze porojena — vprašanja.

Ali ne segamo morda previsoko, ne stremimo morda po ciljih, ki nam niso dostopni, do katerih se ne bodo nikoli sprostile naše šibke moči? Ali je slovenska kultura le fatamorganični privid, privid izmišljene resničnosti? V osnovah našega človeškega dna so tedaj zgolj smešna protislovja, neskladja resnice in sanj, sanj in resnice? — Kje so temelji slovenske kulturne samobitnosti, kje osnove naše samorasle duševnosti, duševnosti samostojnega, polnega življenja? Kje se je v teh bolnih dneh do dna umetniško izkravela kri naše duše, kje se je stvariteljsko učlovečila duša naše krvi? — Ali ne vidiš v modrih obrazih naših velmož skrivnostno upodobljenega propada slovenske besede in misli, joka in smeha? Ne vidiš, kako veličastno in mirno molče pred razpokanimi ranami dni, pred tvojo od blaznih dvomov in zbeganih misli raztrgano dušo; kako brezskrbno spe kakor kralji Matjaži ob kamenitih mizah svojih časti in kako se njih dolge brade zaslužnih del in predsodkov ovijajo tvojega razbičane srca? — Kdo naj bi tihotapsko udiral v hrame njih zaspanih duš, v brezidejne cilje njih molka in jih budil iz sladkega spanja?

\*

Cankar je v „Kralja na Betajnovi“. Mnoge raziskovalce „Kralja na Betajnovi“ je predvsem zanimal Kantorjev etični svet, njegova osebnost, zanimal jih Kantor kot človek, „ki tako mogočno stopa preko trupel“, kakor pravi Maks. Nekateri so slutili v njem moč nadčloveka, razbrzdanost samosilnika, a našli so komaj da kralja na Betajnovi.

V drami se kreše borba dveh značajev, dveh etičnih in svetovno nazorskih principov, ki pa izhajata iz istega skupnega stremljenja: iz želje po zmagi svoje osebne smeri, svoje najosnovnejše idejnosti. Usodnost Maksove poti je dosledna posledica Cankarjevega stvariteljskega intelekta, še več, Cankarjeve psihološke osnove, ki izhaja iz usodnosti njegovih idejnih zamisli in spoznanj. Oba, Kantor in Maks, sta idejno privrela iz velikega Cankarjevega življenjskega etičnega nazora o usodni tragiki notranje vsebine značaja in njegovega enosmerne hotenja. Toda Maks je v marsičem še odblesk Cankarjevega osebnega idejnega spoznavanja, v njem je pesnik izoblikoval svoja najosebnejša idejna razmišljanja o svetu in življenju.

Kantor in Maks, osrednji osebi v drami, sta dvignjena po svojem dejanju nad okolico, nad neznačilno množico, ki se upogljivo plazi od enega k drugemu, okoli obeh tečajev idejnih žarišč. Oba morata odmreti ljubezni, miru, da moreta nevezana dograditi vsak svoje veliko delo: Kantor svoje kraljestvo, Maks svoj etični nazor o razbitju Kantorjevega na krvi in trpljenju sezidanega nepoštenja. Oba utemeljujeta etično vrednost in neobhodnost svojih dejanj z nepremakljivo usodnostjo svojih poti.

Prav zato Kantorjev vzpon kvišku ni neomajno samozavesten in dosleden, ampak je poln etičnih opravičb in izpodbud. Kantor se zaveda, da je njegovo kraljestvo majhno. „V svoji fari sem kralj, ali moje kraljestvo je tako tesno omejeno; onkraj plota ne vedo o meni ničesar.“ Ve za svoj cilj in za nujnost, ki ga sili k temu velikemu cilju, a vendar išče neprestano etične opore. Ko se v vedno ostrejšem zaletu pne kvišku v borbi s svojim nasprotnim tečajnikom, se vendar bolešno plazi do očiščenj, dokler ne pade pred samim seboj, pod težo vizij in groze, dokler ne razgali pred sodniki svoje razdvojene duše, raz-



bičane od etičnih očitanj, in se ne izpove: „Jaz sem ga ubil.“ Kantorjevi izreki o neizogibnosti njegovih dejanj ne izvirajo iz volje nadčloveka, ampak človeka, ki se zaveda usodnosti svojega značaja in poti, izvirajo iz etičnih spoznanj. „Ali ne vidiš, da je moralo biti? Ali ne vidiš, da je bilo meni samemu hudo (nadčlovek?), ko sem vzel na rame tako težko breme (usoda!). Grešil sem, ker sem *moral* (!) grešiti.“ In znova pravi Kantor: „Jaz moram po svoji poti dalje, ni greha tako velikega, da bi se mogel spotakniti obenj.“ Na višku svojega triumfa, ko bi moral biti zmagoslaven, vzklikne mehkobno: „Francka, nisem delal in trpel sam zase — kaj mi bo zdaj oblast, ko nimam nikogar, da bi ljubil mene in mojo oblast?“ V Kantorju se tedaj prepletata idejna programatičnost in njej nasprotna notranje človeška etična čuvstvenost, kar razodeva Cankarjevo ustvarjalno osebnost.

Maks, ki se ponaša z vagabundovstvom, s svobodo in maščevalnostjo vagabunda, je očitneje pasiven, kakor bi moral biti, se bolj razkraja kakor Kantor in močnejše trpi od vizij in sanj, od svoje čuvstvene mehkode kakor Kantor. Njegov padec učinkuje prej pomilovalno kakor pa odrešujoče. Samoto svoje poti ostro propoveduje in zasmehuje neborbeno „smradljivo zadovoljstvo“ filistrstva. Razvoj Maksovega delovanja v drami razločno očituje njegovo razmišljujočo pasivnost, njegovo neprestano usihanje vase in beganje pred temnimi slutnjami; njegova poslednja borba je zato prej razodevanje nemoči kakor pa moči. „Tako bojzljivo prihajam, kakor bi bil sam hudo-delec“, pravi pred odločilnim dvobojem v drugem dejanju in nadaljuje kesneje svoje razmišljanje: „Ali če ti prav resno rečem in brez vsega — razlaganja, da je mojega življenja konec — — tedaj mi to verjemi. —“ In kakor tih porog zazvene njegove neodločno odločne besede, ko vzklikne Kantorju: „Krono z glave!“ Prav tu je na višku svojega padca, svoje neborbene borbenosti. Vse svoje nehanje pa končno izpove kakor neko neobhodno nujnost, kakor nujno usodnost. Vse Kantorjeve razloge razumevajoč, vzklikne: „Pravite, da vam ne morem zastaviti pota — no, poskusiti je vendarle treba, pa naj že bo, kakor je božja volja (!).“ Pasivnost svoje narave pa izpove takole: „Jaz sem se že od nekdanj ukvarjal s stvarmi, ki sem vedel naprej, da se mi izjalovijo. To je moja usoda, glejte!“

Dramatična zgodba je krepko uravnana, dejanje se zunanje in notranje stopnjuje in se v močnem dialogu med Kantorjem in Maksom v drugem dejanju krepko vzvršiči v višek in notranji konec. Zadnje dejanje je prav za prav samo še neizogibni zaključek prvih dveh. Toda prav v zadnjem dejanju se umetniška celota drame prelomi in zvodeni v medlo shematičen konec, ki skriva v sebi več simbolne satiričnosti (napitnica) in ironije kakor pa prave umetniške sile. Cankar je sicer dosledno gradil idejo v konec, a žrtvoval je s tem prelomom logiki ideje življenjsko vrednost dela. Čuti se, kako je presekal magični tok življenja in spremenil vzdušje visoko resnega dejanja v duhovito polzenje misli. Župnik, France Bernot in sodnik so tipizirane ideje: zvitorepi, prihuljeni katolicizem, „smradljivo“ filistrstvo in slepa pravica; njih poseganje v dejanje daje drami marsikak idejni vzlet in marsikateri vsebinski oris obema glavnima junakoma. Nina je plod Cankarjeve simbolno čuvstvujoče in snujoče umetniške domišljije, nestvarna v stvarnosti, stvarna v nestvarnosti, neotipljiva, prej lirična kakor dramatična, v drami je le njeno

temno ozadje. Cankarjeve ženske so v dramah bežno narisane, tihe, pasivne, notranje si vse slične. Sem spada Francka, a v Hani se prebujata Cankarjevo gledanje matere. —

Vprizoritev je bila svojevrstna zavoljo svojega mirnega poteka, dognane ulitosti in jasne zamisli. Režiser je odrsko dogajanje uravnal v idejni zagon drame in s tem poostril dvoboj med Kantorjem in Maksom. Problematika obeh nazorov je bila dosledno podčrtana, a kljub temu ni zatemnila življenjske učinkovitosti dela. Nekateri predvolumni pisatelje izraze in opombe je *Ciril Debevec* črtal in s tem obvaroval vprizoritev pred grotesknostjo. Ni se pa mogel izogniti nekaterih presamosvojih pisateljevih simbolnosti, ki so preveč podčrtane in se prevečkrat ponavljajo (n. pr. usodnost puške, oba Kantorjeva otroka itd.). Tudi odrsko gotovo nerešljivega, presimbolično psihološkega in skoroda mistično medlega vložka v prvem dejanju, kjer Maks razodene Kantorjev zločin, ni mogel povsem preleti v dogajanje, čeprav ga je spretno vpletel v svoje pojmovanje drame.

Igralci so tvorili igralsko in stilno zaključeno enoto, močan odrski organizem. *Ciril Debevec* je brez dvoma naš najmočnejši odrski oblikovalec strnjениh, notranje sozvanjajočih, igralskih skupin. Posamezne igralske stvaritve so nekajkrat manj pomenile. *Levarjev Kantor* je le zunanje rastoč, ves se izživlja v mimiki, v gibih in v telesnem zagonu, manj v prepričljivosti notranjih umetniških vzletov. Odtod nekatere nejasnosti v njegovem pojmovanju, odtod nekateri nelogični trenutki. Življenjsko je bil *Levarjev Kantor* prepričljivejši od *Debevecovega* Maksa, ki snuje svoje maščevanje preveč na logičnih podlagah spoznanj, idejno pa je vendarle podlegel *Debevecu* jasni in mirni izvedbi. *Kraljev Krnec* je bil nekoliko bolj zunanji, kakor pa so druge njegove stvaritve. Vendar pa se je krepko ločil od *Gregorinovega* Franca Bernota. *Župnika* je režiser v nasprotju z dosedanjimi pojmovanji bolj počlovečil, toda *Cesar* ni prišel vlogi do jedra. Med ženskimi vlogami je poleg Hane — *Marije Vere*, ki je bila dobra in topla, *Šaričeva* zanimivo prikazala zagonetnost abstraktne Nine, toda končne stvariteljske jasnosti ni bilo. *Vera Danilova* se je v Francki neprestano iskala, a se ni povsem našla.

(Konec prihodnjič.) — *Anton Ocvirk*.

## KNJIŽEVNA POROČILA

*France Bevk: Vedomec*. Roman. Gorica, 1931. Izdala in založila Knjiž. zadruga „Goriška Matica“. Natisnila Tipografia Consorziale v Trstu. Ovitek je narisal *Julče Božič*. 230 str.

Tja do druge tretjine knjige se včasih vprašaš, ali se je Bevku s tem delom zahotelo milega domačega jurčičevanja. Votek se druží s takole osnovo: tihotapci, prenašanje tobaka čez turško mejo, potikanje po gozdovih in svislih, orožniško zasledovanje, ljudske vraže o vedomcih, kmetska lakomnost in prežanje na zemljo, družinski razpori, sovraštvo med bratoma radi grunta, beg pred dolgo vojaščino, kmetsko umiranje, oporoška, pogrebščina pri fari, fantovanje in snubitve. Vse na trdnem, izpopolnjenem, izčiščenem okviru krepkih, kratkih, za čudo jasnih, učinkovito skladnih stavkov, s pripovedno tehniko pogostega mešanja sedanjosti in preteklosti, slastnega opisovanja divjih, grča-