

OB ZAČETKU GLEDALIŠKE SEZONE

ANTON OCVIRK

Uvod.

Preden preidem k podrobni oceni del in uprizoritev, se mi zdi posebno ob začetku gledališke sezone nujno, opozoriti na nekatera važna gledališko kulturna vprašanja. Zavedati se moramo, da ne sme biti odnos «Ljubljanskega Zvona» do slovenskega gledališča le kronističen, da ne sme beležiti zgolj gledaliških dogodkov, ampak mora biti kulturno soustvarjajoč in ploden v kvalitativno visoki literarni in gledališki kritiki. Zato ni važna le ocena dramatičnih del, ki jih mora kot literarni list predvsem upoštevati, ampak tudi ocena gledališkega vodstva, dramaturga, režiserja in igralcev. Razpravljati je treba o umetniški višini vodstva, ki je vidna v repertoarju in gledališki politiki, o pomembnosti dramaturga in o umetniški moči igralcev. To smer prikazovanja in premišljevanja o slovenskem gledališču si je «Zvon» že lani začrtal, ko je pričel graditi ideološko in umetniško pojmovanje slovenskega gledališča, ko se je bavil s podrobnimi gledališkimi problemi: z analizo repertoarja, dramatičnih del, z oceno uprizoritev in igralsva ter je končno strnil svoje doznatke v sintezo. V isti idejni smeri bo moral graditi še naprej v globino spoznavanja in v višino ocenjevanja, skušajoč se vedno bolj organsko poglobljati v vsakovrstna važna gledališka vprašanja. Poleg podrobnih literarnih ocen dramatičnih del, kjer bo vedno nadvladovalo kvalitativno merilo in bodo slovenska dela natančno predelana, bo gledališki kritik govoril o uprizoritvah, o igralcu in tudi o posameznostih: o pojmovanju dramaturga, o odrskem prikazovanju, o slovenskem dramatičnem seminarju, o pojmovanju in stilu režije in podobnem. V svesti si moramo tudi biti, da je slovenski človek že prešel naivno dobo kulturnega tipanja in da mora začeti z zrelim pojmovanjem umetnosti, kulture in literature.

O novi gledališki sezoni vodstvo gledališča ni objavilo še nikakega zaključenega repertoarja, če izvzamemo dvomljiva namigavanja v časopisju. Da je v dosedanjem repertoarju že naznačena smer bodoče sezone, je jasno. Vendar o tej smeri še ne moremo govoriti, ker bo bržčas podvržena hipnim časovnim spremembam in miselnosti vodstva.

1. Shakespearejev «Sen kresne noči».

Shakespearejeve vesele igre niso svojske le po pesniškem izrazu in umetniški lepoti, ampak predvsem po pesnikovem notranjem doživljanju in pojmovanju komičnega. Vsa prelest bajnih bitij,

vpletena med dramatično dogajanje osrednjega motiva, prepletena nato s temnimi nestvori ali smešnimi nerodneži, vsa besedna muzičnost in ritmičnost, vsa modrost, aforistična duhovitost in pesniška vznesenost, vsa ta obsežna vsebinska in oblikovna raznobarvnost Shakespearejeve vesele igre je spretno stkana in zlita v umetniško celoto. Te različne posebnosti pa so dramatična gibala, ki ustvarjajo njegovim delom dinamično gibčnost in prožnost. V taki navidezni atektoniki, preobloženosti, pestrosti in baročni bujnosti je vendar vidna enotna dramatična črta, ki veže dele med seboj v dejanje, je torej svojstvena tektonika dogajanja. V tej mnogobarvni enotnosti je skrit Shakespearejev umetniški, življenjski in svetovni nazor. Če je klasična komedija tipizirujoča, ker sloni predvsem na komiki prikazovanja slabosti posameznega človeka, ki jih tira do skrajnosti, ali če postanejo osebe v komediji le še obrisi ali liki, ki predstavljajo posamezne smešne človeške lastnosti (Molière), je v primeri z obema tipoma komedije komičnost Shakespearejeve vesele igre v vsebini dogajanja, v celotnem vzdušju drame. V njej ostanejo ljudje še vedno posamezne individualne celote, le njih strasti so pritirane do skrajnega viška smešnega. Tipizirujoča komedija se torej naslanja bolj na razum, dočim je Shakespearejeva vesela igra plod skrajno razigrane fantazije. Prav ta vsebinska polnost vodi dejanje do zelo zamotane zapletenosti, ki se stopnjuje z dogodki. Vse osebe pa so v svojih dejanjih, v svojih strasteh skrajno resne, in prav ta njih resnost je komična. Ta skrajno prosta pesnikova domišljija je mogla preobraziti v sodobni dramatiki okostenelo in običajno maskeradno igro v živ umetniški umotvor, poln globine in vsebine.

«Sen kresne noči» je pomaknjen v skrajno fantazijsko razgibanost, ne da bi vkljub temu prešel v nejasnost; postavljen je v sanjsko resničnost, ki ima na sebi podobo konkretne resničnosti, in niha med tečajema verjetnega in neverjetnega — pravljичno bajnega. Tu se strasti in čuvstva razbohotijo nad mrzlim razumom. Toda resničnost tega sveta je umetniška, je človeško polna, stkana iz močne simbolike. Življenje in sen se stekata v eno resničnost, sen in resnica in resnica in življenje se medsebojno prepletajo in dopolnjujejo. Osrednji vsebinski motiv «Sna» je ljubavni. Ljubezen kot strast je prikazana v vsej emocionalni moči, ko se ljubavno čuvstvo sprevrže v skrajno strastno slepoto, kjer razum otemni. Tu leži jedro ideje «Sna». V gradbi igre je očit trojni svet: bajni, svet vil in nadzemskih bitij, ki so posebljene zemske moči (Oberon, Titanija, Spak) ali tudi umetniški simboli (Ariel v «Viharju»); dejanski svet resničnosti, osrednji in glavni del igre; in končno svet duševno nerazgibane okornosti (rokodelci) ali simbolne upodobitve čutne

mesenosti ali živalske sle (n. pr. Kaliban v «Viharju»). To je trojno stopnjevanje in prikazovanje fantazije. V prvem svetu — svetu posebne vzročnosti in reda — so razklenjene meje fantazije v nedogled, tu je svet vsemogočega, dočim je kontrast tega sveta svet duševne negibčnosti, ki je brez fantazije in prefinjenosti. Osrednji dejanski svet je tisto dramatično žarišče, kjer dobita oba skrajna svetova svojo upravičenost in bitnost.

Središče dogajanja je torej srednji svet te trojnosti, zaradi njega in iz njega obstojita oba ostala. V čustvenem afektu — pri «Snu» je ta zaobjet v 2., 3. in 4. dejanju — so nehanja oseb mogoča v višjem svetu, ki tudi posega s svojo močjo mednje (motiv učinkovanja rožnega soka), in dobijo svojo upravičenost v svetu druge vzročnosti in reda. Tu je torej mogoča vsa razsežnost čustev in strasti in zdi se, da je človek igrača nadnaravnih sil (Spak), ki so hudomušne, a blage. Tako je «Sen» pomaknjen popolnoma naravno — naslov ponazori smisel drame — v zaostrenost in obenem v komičnost, ki jo poveča ostro kontrastiranje. To kontrastiranje doseže svoj višek takrat, ko poseže v dogajanje okorni svet — rokodelci. Zanimiva in dramatično silno učinkovita je preobrazba Klobčiča v osla, ki nevede govori oslovsko modrost. S Titanijino strastno ljubeznijo do Klobčiča pa je kontrast na višku. Tak kontrast se ponovi na koncu pri uprizoritvi «otožne burke» — «Smrti Pirama in Tizbe». Toda zaljubljeni so že odrešeni kresnega čara in se morejo zato nad igro zabavati. Vsi ti kontrastirujoči prizori pa so dramatično motivirani. V svet čiste fantazije in umetnosti ne morejo groba dejanja, ne da bi ga razdrla in uničila njegovo iluzijo. (Uprizoritev «otožne burke».) Moč čustvenega afekta pa je tako silna, da more Titanija ljubiti ničvredni in nakazni stvor, preobraženega Klobčiča. Idejna vsebina teh prizorov je globoka.

Vse te misli so učlovečene v izrednih Shakespearejevih simbolih. Poosebljevanje je višek njegove umetnosti. Vsaka izmed oseb je individualno ostro očrtana. Rokodelci so krepki možaki in nič na njih ni karikiranega, saj so že s svojim bistvom smešni. Vilinski svet je eterično prosojen, kot dih ustvarjajoče fantazije (pomen njih nevidnosti). Dramatična gibala Shakespearejeve vesele igre so torej kontrasti, ki učinkujejo smešno zaradi svojega nesoglasja. Natezanje strasti do skrajnosti je izvedeno v osrednji igri zaljubljenecv. Iz prvotnega začetnega položaja v prvem dejanju, ko je Hermija za Lišandra in Demetrija središče ljubezni in stoji Helena ob strani, se sprevrže položaj na višku tretjega dejanja v popolnoma nasprotno smer. Demetrij in Lisander se bijeta za Heleno in Hermija blazni od ljubosumja. Ta prehod pa se izvrši po skali vedno bolj naraščajočih zapletljajev, ki jih Shakespeare nato s čudovito preprostostjo

razreši. Simbol tvorne fantazije pa je Spak, ki je gibalno igre. On je neke vrste slutnja poznejšega svetlega Ariela.

Če pregledamo celotno igro, zapazimo, da se vsi trije svetovi med seboj mojstrsko prepletajo in zapletajo in da rase dejanje silno jasno in logično do viška in v konec. Pestrost in vsebinsko barvitost povzroča tudi podobnost ljubavnih parov (Titanija-Oberon; Hermija-Lisander; Helena-Demetrij; Tizba-Piram), ki se harmonično ujemajo z dogajanjem in bistvom vsakega izmed treh svetov. Središče drame je torej poanta o ljubavnih parih — to je igra krogov v krogu, ki ga kot okvir tvorita s svojo zrelostjo, dognanostjo in veličino Tezej in Hipolita. Oba sta tudi varna pred čari kresnega večera. V 5. dejanju je pesnik odkril vso modrost, pomen in idejno vsebino «Sna» v začetnem Tezejevem dialogu s Hipolito. O čudovitostih sna v kresnem večeru govori:

«Zaljubljeni in norci so možgan
tako kipečih, fantazije tvorne,
ki dojmi, česar hladni um ne pojmi.
Zaljubljenec, blaznikov in poetov
je sama domišljija...»

In to osnovno misel pesnik nato pesniško zveže v podobo o umetniškem ustvarjanju:

«Oko poeta kroži v lepi blodnji,
z neba na zemljo, z zemlje k nebu bliska;
in kakor domišljija vstvarja like
stvari neznanih, pesnika pero
jih oblikuje, nič zračnemu
daje ime in stalno bivališče.»

Tu so gibalna Shakespearejeva umetniška vizionarnosti.

Ves potek dejanja je prijetno lahak, poln pesniške lepote in blage šegavosti. Dejanja vsake osebe so psihološko fino očrtana in človeško globoko zajeta. Igra v celoti je dramatično zelo učinkovito zgrajena. Od prvega prizora rase v lahnem zaletu vedno hitreje kvišku in se v gradbi sestavi nekako v srednji sanjski del (srednja tri dejanja) in v oklepajoči ga začetni in končni del. V tem je arhitektonika celote. Shakespearejeva umetniška veličina diha iz vsakega stavka in je tu potopljena v mistično blagodejnost, ki tako prisrčno zazveni na koncu igre v ljubkem končnem akordu kot opravičilo:

«Če vas sence smo vžalile,
mislite, da vse to bile
so le sanje, da zaprli
ste oči, prikazni zrl.

S to slovesno besedo se je umetnik umeknil v svet svojih vizij in se zaklenil vase, potem ko je razpredel pred nami vse bogastvo svojega genija. «Sen» je čudovita slika umetniško oblikovanega življenja, ki se utaplja v sen in prečiščeno in prerojeno znova vstaja.

S «Snom kresne noči» je drama otvorila letošnjo sezono. Uprizoritev pa je bila precej oddaljena od Shakespearejeve zamisli in je bila igralsko popolnoma negibčna. Režiser O. Šest je predstavo poudaril predvsem v inscenaciji, ki je bila prijetna zaradi enostavnosti in ker so se vanjo pravilno stekale niti dogajanja. Seveda bi nekoliko manjše stiliziranje scene (soba v Dunjevi hiši) in večja plastičnost gozda povzdignila iluzijo pravljичnosti in sna. Odrske učinkovitosti so bile običajne: glasba in balet. Režiser je to pot premočno podčrtal muzikalno interpretacijo igre (Mendelssohn), ki bi brez škode lahko izpadla, ker spravlja v delo melodramsko občutje, zavaja igralca v deklamacijo in uničuje dramatično iluzijo (razvlečenost predigre). Režiser naj bi uporabljal glasbo le v nujnih slučajih, in sicer pianissimo, naraščujoč do mezzo forte, to je v pravem sanjskem nastrojenju, ne pa s tako glasnim izvajanjem. Prav isto je bilo z baletom, ki bi bil lahko zelo učinkovit, če ne bi bil tako vsakdanji, banalen, neuglajen in brez vsebine. Figuralne sence in svetlobne učinkovitosti so običajni režiserjevi dodatki, ki pa, žal, nimajo preveč skupnega z notranjo režijo dela. Sami na sebi so brez pomena. Bolj potrebno bi bilo, da bi režiser nadomestil praznoto prizora s pomnožitvijo spremstva Tezeju in Hipoliti in dvignil pravljичnost z Oberonovim spremstvom. Še bolj nujna bi pa bila igralska izvedba — režija igralcev. Zunanjo zasnovu dela je pojmoval Šest v običajnem zmyslu režije Shakespearejevih del. Hudo je, da prehaja ta režija v šablono in da se mučno ponavlja. Ideja take inscenacije je Reinhardtova, toda njegov «Sen» je pravljичno izreden, najsi v baročnem ali antičnem pojmovanju. Pravilno je Šest odločil z odmori srednji del (2., 3. in 4. dejanje) od prvega in zadnjega, ki mu je pridal še drugi prizor 4. dejanja.

Režiser je sicer občutil prijetno lahkoto dela, toda v njegovi režiji je ni bilo. Pri ustvarjanju celote je preveč pomaknil v ospredje rokodolce s tem, da jih je tipiziral in skoroda karikiral. Tako je pravljичnost sna potisnil v ozadje. Globine «Sna» ni bilo v igralskem podajanju. Pravljичno mil konec je izzvenel deklamatorično in neigralsko. (Spakov monolog. — Recitiranje zaključnih verzov.) Srednji del igre, beganje po gozdu, je bil prej drastično oduren in neokusen kot pa komičen. Igralci so kričali, se metali po tleh, mahali z rokami, divjali — le igrali niso. Predvsem pa je manjkalo predstavi vzdušja, poezije, bila je mrzla, brez čuvstva in globine, ki jo je v svoji smeri n. pr. utisnil Debevec v «Nevesto s krono» s poudarkom zagonetne mistike. Notranje režije ni bilo. Šest je obstal pri zunanostih.

Prav tako je bilo z igralci. Nihče ni ustvaril posebnega lika, kaj še umetniškega. Igralsko dobra je bila edino Š a r i č e v a kot Tita-

nija, dasi ni bila nova, ne izredna. *Spak Vide Juvanove* je bil zunanje prijetno pojmovan (po Reinhardt), toda občutno je bolehal le na površnem predstavljanju. Ni mogel v globino končnega monologa, ki je igralsko izredno močan. Bil ni torej prava umetniška stvaritev. Zanj bi bilo treba močnega igralca ali igralke. V celoti pa je predstava očitovala tri glavne igralske hibe: kričanje, patetičen, nejasen govor ter odurne gibe, mimiko in kretanje. *Levar* kot *Tezej* je obtičal v melodrami in recitaciji tako pomembne vloge. *M. Vera* je bila kot *Hipolita* medla. *Oberon M. Danilove* ni bil pravljичno zagoneten, ampak recitirajoč in telesen. *Jan* kot *Lisander*, *Železnik* kot *Demetrij*, *Gabrijelčičeva* kot *Hermija*, *Boltarjeva* kot *Helena* pa so zahajali v prepovršno podajanje Shakespearejevih junakov, bodisi v besedni patos (*Jan*), v kričanje (*Gabrijelčičeva*), deklamacijo in recitacijo (*Jan*, *Železnik*, *Boltarjeva*), ne pa v notranje stvaritve. Prav tako uničuje odrsko iluzijo tudi ponavljajoče se nesmiselno kriljenje z rokami (*Železnik*), neubrana hoja, strastno premetavanje telesa (*Gabrijelčičeva*) in brezizrazna mimika. Tak način igre razgalja igralčeve izrazne slabosti, ki se sprevračajo prej v odrsko drastiko in neužitnost kot pa v komičnost. — Skupina atenskih rokodelcev je bila celotnejša, čeprav je tipiziranje telesnih slabosti tu pa tam precej motilo. Komičnost obstoji namreč že v njih samih. Realizem bi bil tu zelo prikladen. Umetniške veličine ni bilo med njimi. *Daneševa* komika (*Klobčič*) je besedna, ne kreativna. *Lipah (Dunjaja)* ga je nadkrilil po umevanju vloge in po smiselnem prednašanju.

Velika igralska napaka vsega ansambla je v govoru. Ni tuje našim igralcem samo smiselno naglašanje besedi v stavku, ampak povečini vobče ne obvladajo mirne, čiste in jasne govorice, posebno v hitrem ali stopnjujočem se govoru. Govor v verzih prednašajo pretežno recitativno, skoroda pojoče monotono in ne stavčno smiselno. Igralec se ustavlja ob rimah ali na koncu verza, dasi tu ni logičnega konca. Naš igralec ni samo oddaljen od popolnega obvladanja igralske govorne snovi, ampak se mora predvsem boriti še z govorno uglajenostjo. «*Sen kresne noči*» je mimo drugega preveč razodeval tudi to hibo. V bistvu je ta pereča hiba stalna tudi pri drugih igrah in pri večini igralcev.

2. Dve slovenski drami.

A. Leskovec «*Kraljična Haris*». — *Leskovčeva* tri-dejanka je po pesniški zasnovi in dramatični izvedbi delo zelo iskajočega in nemirnega duha, ki še ni našel svojim notranjim po-

dobam umetniške oblike in čigar osebe niso porojene iz vroče krvi in živega mesa. V njegovi drami ni še upodobljeno življenje. Besedna bujnost, pesniški eksotizem, meglenost, nejasnost, preabstraktno simboliziranje oseb in njih bistev so še znaki notranje neizčiščenosti, prekipevajočega hlepenja po izrednostih, po živčno in telesno razburljivih prisposodobah, protirečjih in nesoglasjih. Drama ima dvojno lice: fabulativni del, kjer se dogajajo le dramsko vnanji dogodki: denarni propad Kneza ob Sabini in vzrast Jošta, — in abstraktni del, ki je dramatika vse bolj privlačil. Ta del je poln simbolizma — ime «Kraljična Haris» —, teme, zagonetnosti, čutnih odnosov in etičnih ozadij — Knezov beg od mesenosti v čistost, od bolezni v zdravje. To je dokaj jasna tendenca Leskovčevega dela. Leskovčeva borba za dramatično jasnost je borba dramatika za vsebinsko nadvlado enega izmed obeh svetov. V «Kraljični Haris» je ta boj zelo jasen in usoden za dramatika in delo. Prehajanje od fabule v simbole in prisposodabljanje ter od dejstvenosti v neko fiktivno leporečje kvvari celoto in enotnost drame. Prvi del sili v dramatično trenje, toda ovirajo ga meditativnost, prehodi v neubrano prikazovanje simbolov (ples «Kraljične Haris»), lirizmi (pesem «Kraljične Haris»), besedne izrednosti, da utone končno v miselno narejenem vzdušju in v nejasni čuvstveni blodnosti.

Sabina Isteniška živi dvojno življenje. Njena narava je dvojna. Čutna, telesna, strastna in računajoča je Sabina, njena zagonetnost pa je iz pravljičnice kraljične Haris, iz nekega bivšega življenja, ki ga je dramatik nato razložil s polblazno boleznostjo. Taka nedognanost ne more do jasnosti. Tudi druge osebe so v drami statične in nedelujoče. Knez je prav za prav pasiven, on stremi le po svobodi iz Harisinega bolnega čara. Polajnar samo krasi okolico in je ob zlem Joštu medel. Jošt edini stremi, toda nima nikake protiigre. Človeško resnična je edino Joštova mati, poznamo jo iz Cankarja. Vse drugo okrog je okras. Helena ni v ničemer posebna ženska postava, pač pa je zelo medla ob Sabini. Drama je v osebah in v dejanju iluzorna. Iz začetnega dogajanja preide v drugem dejanju v popolno dramatično negibnost in končno v nejasen konec. Opozorim na melodramatičnost vpletene pesmi o «Kraljični Haris» in na njen ples, na Griegovo glasbo (Peer Gynt), ki ga spremlja, in na motiv s sliko, ki je popolnoma nedramatičen. S prehodom v pravljičnost hoče pisatelj ponazoriti pomen kraljične Haris in zato zdrkne v besedno opisovanje. Opis plesnega prizora je v kontrastu s fabulativnim dogajanjem in jasno kaže, kako se je dramatik iskal. «Pokáže se poltemen prostor, fantastična pokrajina z eksotičnim rastlinjem in cvetjem v ozadju.» Ves ta prehod ni motiviran, prav tako je tudi narejena smrt gospe Isteniške, ki umre sredi pesmi. Taki

efekti so seveda vsekakor *deus ex machina*. Pri Leskovcu ne moremo govoriti o mistiki, tudi ne o višji vzročnosti, ampak o literarnem običajnem iskanju in njegovi notranji nedognanosti. Vsako višje tolmačenje je tukaj prisiljeno in smešno. Na dnu drame valuje neka spolzka čutnost in erotika, ki jo je pisatelj odel v blagodoneča pravljlična in religiozna imena. Prav to prikazovanje ga je zavedlo v nejasnost in nedramatičnost. Kaj naj sicer pomeni v dramo neorgansko postavljena Zofija? Tudi Sabinin ples je le preodeta erotična ekstaza, prav tako kraljična Haris na sliki. «To je lepota, ki požiga.» To pojmovanje privede tudi do razrešitve Sabinine narave in njenega simbola «Kraljične Haris».

V istem nesoglasju je tudi pisateljev slog. Iz stvarno objektivnega in skoroda realistično dnevnega dialoga (Krista-Balant) se prevrže pisateljev slog v indirekten dialog (Sabina-Knez in drugi v 1. dejanju, Sabina-Polajnar ob sliki v 2. dejanju itd.). Preprosto grajeni stavki se razbohotijo v preobložene — vedno v čutnih scenah — in takrat usahne njih dramatična sila. — «Kraljična Haris ima prsi posute s solzami boginj (!) — krog rok se ji ovijajo kače z rubini v očeh — smaragdne in safirne želve ji tko mavrico krog ledij — a na vratu lepé kaplje strnjene krvi golobic.» — Nedramatičnost in osladnost takega literarnega sloga je podčrtal Leskovec še z religioznimi prispodobami. «Ko je Mozes gledal Gospoda, je bilo pod Njegovimi nogami kot safir — in ko je Ecehiel gledal božjo krasoto, je bilo nad njim kot safir.» — Pri slikanju temačno mrzlega gradu uporablja običajne podobe: papigo, vrana, okostenjak, baročni slog v gradu, temne slike, zavese itd. — To je bolj opis za novelo kot dramo.

Kljub vsem tem nedognanostim, miselni shematiki oseb in stilni nepristnosti je čutiti v Leskovcu neko zelo valujočo dramatično silo. V sestavljanju celote je spreten in ume uporabiti vsako podrobnost za dramatično oporišče, seveda ga uporablja preabstraktno (n. pr. Joštovi strupi v začetku 1. dejanja in končna scena v 3. dejanju, Zofija ne nastopi ne v 2. in ne v 3. dejanju, a jo čutimo na odru, čeprav je njena vloga preveč vnesena v celoto itd.). Tudi spretnost v vpletanju in razpletanju prizorov je Leskovcu lastna. Nikjer ni grobih tehničnih nesmislov. Osnovna, nedramatična nesoglasja izvirajo, kakor sem že omenil, iz njegove snovne in idejne neuravnovešenosti in iz etosa. Po vsem tem je Leskovec oblikovno bolj spreten kot pa ustvarjalen — to posebno kaže prvo dejanje, kjer je dispozicija dokaj spretno podana, in ume uvesti vse osebe svoje drame v medsebojne odnose. Seveda nastanejo takoj prelomi v dramatiku in osebah. Vsebinsko, človeško in umetniško pa se Leskovec bori za svetove, ki so plod njegove računajoče domišljije,

odel jih je v shematične like, ki se bijejo za lastne sence. Jedra ni v drami, človeka ni, zato ni ne umetnosti ne sile. Od prvega dejanja se vedno bolj pogreza v brezdušno praznino in utone v njej. Ne razblinijo se samo osebe, ampak tudi njih dejanja splahnejo v praznino. Seveda je še mnogo vsebinskih nesoglasij (Pjer posega v igro brez haska — zato je v 3. dejanju njegovo prisluškovanje nesmiselno), vsi važni dogodki se gode v ozadju (denarni propad Knezov), prihod Joštove matere v 3. dejanju je nemotiviran in nedramatičen, prav tako je skoro vse 2. dejanje polno lirizma in nesoglasij (nemotivirana smrt gospe Isteniške, glasba, ples, dialog s Knezom itd.). Na vsak način Leskovčevo dramatsko iskanje kljub temu ni brez zanimivosti in bi morala uprava to delo že prej v skrbni in večji režiji odrsko preizkusiti.

Lipahova uprizoritev je v glavnem trpela na vsebinsko neenotni črti. Režiser je prenesel besedilo iz knjige na oder, ne da bi ga bil režijsko preobličil in mu vdahnil jasnega osebnega pojmovanja. V Lipahovi režiji ni bilo samo režijskih pomanjkljivosti, ampak njegova uprizoritev je že itak temno pisateljevo igro še bolj zagonetila in jo s tem odrsko ubila. Vešč režiser bi iz tega dela napravil plastičnejšo uprizoritev. Režiser seveda, ki je individualnost. Lipah je nihal med fabulo in simboliko, ne da bi se bil odločil za enojnost, seveda v obliki, da ne bi trpela nobena izmed obeh smeri, ampak da bi sledilo dogajanje brez preskokov drugo iz drugega. Zato so bile pisateljeve čustvene ekstaze tako osladne in se je podvojil občutek iz knjige. Režiser bi moral najti tem mestom poseben stil, jih poenostaviti in vsaj delno ubrati. Vsekakor bi moral igro režijsko predelati. Potem ne bi bilo prišlo do osladnega in odrsko nemogočega Sabininega plesa, ne do recitacije pesmi o kraljični Haris in podobnega. Inscenacija je bila neznačilna — pretesno odvisna od knjige, ne od dela. Scenično je bilo plesno pozorišče prej bar kot pa «fantastična pokrajina z eksotičnim rastlinjem in cvetjem v ozadju». — O notranji režiji tu ni govora, ker so bili igralci nejasni v svojih vlogah in neuglašeni med sabo.

Nablocka kot Sabina je pritirala iz vloge zagonetne hipe, pa jih je tolmačila bolj telesno kot pa v vzdušju kraljične Haris. Njen ples je bil zato presnoven in prazen. Pisateljeva razdvojenost se je očitno kazala v njej, zato je nihala med samimi nejasnostmi. Skrbinek kot Knez je poznal svojo vlogo in jo dosledno izobličil v mrzlo veličastnost. On je v resnici igral in ni zahajal v nejasnosti. Gospa Osojnikova - M. Vera je bila dobrotna v obrazu in izrazu, materinska. Gospa Isteniška - Medveda pa je z igralskim realizmom v maski, govoru in kretnji v edinem prizoru izoblikovala zunanjo postavo stare dame. Medle

postave brez igralske oblike in vsebine pa so bile: *Levarjev nepredmetni Jošt*, *Železnikov blede Polajnar*, glasovno in igralsko nedognana *Helena — Boltarjeve* in ostale. Igralsko zrele in umetniške vloge pač ni bilo v celi igri.

M. Šnuderl, «*Pravljica o rajski ptici*». — Šnuderlova problemska drama je enostavna v primeri z Leskovčevo «*Kraljično Haris*» in vsebinsko in oblikovno zelo neprožna. «*Pravljica*» je fabulativno jasna, toda pesniško in človeško mrzla in negibčna. Šnuderl je v risanju značajev robat, okoren, v izrazu hladno računajoč, rezek in pesniško nebohoten. Snov svoje drame, ki je dramatično zanimiva, ne pa nova (L. Frank, «*Karl und Anna*»), je skušal dvigniti s tem, da jo je odel v simbolni okvir s pravljico o rajski ptici, z vpletom sličnosti med njo in dvema osebama: Ivanko in Francetom. To prilikovanje in dviganje vsebinskega pomena drame je Šnuderl dramatično izrazil z motivom otroka, ki vsa tri dejanja posluša dvakrat prekinjeno pravljico, ne da bi sam imel za dramo vsaj najmanjšega pomena. Ta nasilni motivni vplet je skrajno nedramatičen, lomi potek dejanja in bi moral na vsak način odpasti.

Igra je odrska shematika juridičnega problema, ki je v tej obliki prej zanimivo izpitno vprašanje, kot pa živa dramatična snov. Kočljivost in zverženost tega problema je tudi pisatelja zavedla zgolj v odrsko debato, kjer je osebe razporedil v zastopnike dveh nasproti si delujočih strank, jih v tem smislu orisal v sentimentalno-naivne (Ivanka, France) in v materialistično stvarne (Breda, Tone), v dobre pa tragične, v temne pa zmagujoče. Prve je orisal kot verujoče v ljubezen, druge kot telesne (Breda), prve poštene (France veruje v zmago resnice in pravice), druge podkupljive (Tone). Potem je s pravljico o rajski ptici hotel posplošiti to na dobo: France in Ivanka sta še otroka predvojne dobe, zamaknjena v pesem minulih, rajskih (?) dni, ki se vrmeta v materialistično, mrzlo sodobnost, kateri predstavnik sta Breda in Tone. Prav v tem pojmovanju dobe in ljudi je očita Šnuderlova naivnost, njegovo shematiziranje oseb, ki so zrasle iz njegovih misli, ne pa iz ustvarjajoče emocije. Osebe so torej le v like oblečene misli in niso živi stvori pesnikovega ustvarjanja. Prav isto je z dejanjem, ki je strogo umerjeno po miselni preračunanosti, po strogo zasnovanem pravdnem načrtu, ki ga je nato Šnuderl odel z besedno in situacijsko prevleko. Pisatelj tudi rešuje težak juridičen, ne pa življenjski problem. Tako je od Francetovega nastopa vsa drama vklenjena v sodno logiko, po kateri se ravnaajo osebe do konca. Njih pogovori pa so sodne debate. Vsaka oseba ostane v svojem ozko zasnovanem svetu in ne doživi nikakega spoznanja, če izvzamemo naivno Francetovo slepoto, ki

veruje v ženo in dom. Med njimi ni notranjih osnovnih človeških pretresljajev, ni vroče človeške krvi, zato tudi igre ne moremo imenovati psihološke drame, ko je vsa psihologija obsežena v lagodni meditativnosti oseb.

Potek drame je zelo teatraličen in preračunan. Poizkus Bredinega samomora v 2. dejanju ni notranje nujen, prav tako tudi ne konec drame. Ne človeško ne etično ne bi mogel dramatik v tako negacijo osnovnih človeških elementov. V tem oziru je Frankova drama «Karl in Ana», ki je snovna predhodnica Šnuderlovi, zgrajena na močnih človeških osnovah, na čuvstveno resničnih in dramatično tenkočutno prikazanih prizorih. Šnuderlova drama je ob njej dramatično poantiran sodni akt. V resnici ni v njegovi igri nikakega človeškega trenja. Vsa igra se suče okoli Franceta, ki ga žene v smrt usodno spoznanje, da ga je čas prehitel. Ivanka pa je že itak z novo dobo na jasnem. Notranje drame torej ni. — Gradba je v primeri z Leskovčevo dramo preprosta. Enotnost kraja je v skladu z dogajanjem. Spoznanje v Francetu dozori v drugem dejanju, kjer se drama v bistvu že zaključí. Čuti se, kako je dramatik iz prvotnega drugega dejanja razvlekel snov še v 1. in 2. dejanje. Če bi to izvedel manj umetno, ampak bolj organsko, bi se ne čutilo, kako je drama sestavljena. — «Pravljica o rajski ptici» daleč zaostaja po pesniškem in dramatičnem vzletu za Leskovčevo dramo. Ne more se meriti ob njej ne samo po oblikovni in jezikovni gibčnosti, ampak predvsem ne po notranji dramatični sili. Seveda je Šnuderl snovno zaobjel bogatejši in bolj človeški svet.

Skrbinškova režija je Šnuderlovo dramo rešila. Režiser je napravil iz nje več kot je dramatik vanjo položil. Mimo scenične banalnosti, mimo celotne inscenacije, ki je razodevala obilico neokusnosti, je Skrbinšek dogradil dramo v igralcih. In to je režiserjeva naloga. Njegovo pojmovanje igre je bilo zelo globoko, le, žal, da ga je dovedlo do premočnega kontrastiranja med obema življenjskima nazoroma, kar pa je po premieri ublažil. Strnjenost igralcev v skupno igro, strogo podajanje besedila z miselnimi in čuvstvenimi akcenti priča o močni notranji režiji. Prvotno recitirajoče pripovedovanje pravljice je režiser popravil in tako prišel do zlite celote. Seveda je njegovo režijo še vedno izpodmikal tekst (motiv pripovedovanja pravljice). Skrbinšek je dognal vloge do jedra in tako igralce notranje strnil. Njegova režija je pokazala, kako more delo režiser dvigniti.

Ivanko je igrala Šaričeva. Njena vloga je bila igralsko izredno zrela. Mrtvo vlogo je tako prepojila z živim ognjem svojega igralskega fluida, da je v nekaterih hipih presenečala in se dvignila nad vse igralce. Njen «ah», ko spozna vrnivšega se brata, je bil

višek igralske izraznosti. V zvoku, mimiki, gibih, v celotnem vzdušju je bil ta hip čuvstvena in oblikovna umetniška inkarnacija. V nekaterih prizorih, kjer je besedilo uhajalo v notranje nesoglasje, je morala seveda za njim. Tako pri pripovedovanju pravljice, ki ga je po premieri spremenila iz recitacije v stvarno pripovedovanje.

Kralj je bil kot France odrsko močan, le čuvstvene prepričevalnosti ni bilo v njem. Kralj reagira na neskladno vlogo in zato se je mučil ob režiserjevi zamisli, ko ni mogel do osebnega odnosa do nje. Po prvem dejanju je občutno popustil v dialektičnih prizorih in končno igral besedilo. Prvotne sile iz 1. prizora ni več dosegel.

Šaričevi in Kralju nista bila igralsko dorasla ne Gabrijelčičeva kot Breda in ne Jerman kot Tone. Če sta Šaričeva in Kralj virtuoza v obvladanju igralske oblike, sta Gabrijelčičeva in Jerman prav v tem skrajno nerazgibana. Zato si je Gabrijelčičeva skušala pomagati z divjim mahanjem, kričanjem, ki je prehajalo v drastično grotesko in ubijalo vsako iluzijo. Njeno pojmovanje vloge je bilo sicer po tekstu pravilno, le igralsko ga ni umela podati. Isto je bilo z Jermanom, ki pa je močnejši od Gabrijelčičeve, ker je kljub neubranemu in preglasnemu govoru vendarle imel nekaj mirnih hipov. Oba sta še na igralskem začetku. — V vlogi Brede je gostovala Sava Scherbaum-Severjeva. Igralsko je še dokaj neuglajena, posebno v igralskem izrazu (glasovno in artikulacijsko) in v prednašanju. Poslužuje se običajnih igralskih sredstev, ne da bi iskala svoje oblike. Njena vloga je bila po pojmovanju Brede bolj človeška od Gabrijelčičeve, ne vedno njena igra. Nekateri hipi so pokazali, da občuti, toda v igralski snovi je še povsem na začetku.

Z A Š Č I T A N A R O D N I H M A N J Š I N

J O S O J U R K O V I Č

III.

(Konec.)

Mirovne pogodbe določajo, da tvorijo člani o zaščiti narodnih manjšin temeljne zakone prizadetih držav. Ker pomeni v dosedanji terminologiji temeljni isto kot ustavni, bi bili ti člani del ustavnega zakona v dotičnih državah. Ta razlaga pa je nemogoča. Kajti ustavni zakoni niso nič nespremenljivega; ne samo ustavotvorna skupščina, celo navadna skupščina s kvalificirano večino lahko spreminja ustavni zakon. Da bi bili gospodje pri mirovni konferenci, ki so videli, da se nekatere države upirajo mednarodni zaščiti manjšin, kakor je razvidno iz pisma Clemenceauja Pade-