

Tretji del knjige — *Spisek skladb* — je nedvomno najboljši in bo koristil vsakomur, ki bo hotel raziskovati Lajovca, tako tudi *Imenik pesnikov in prevajalcev pesnitev Lajovčevih skladb* in *Začetni verzi pesnitev*. (Knjiga je opremljena še s *Posnetkom* v francoščini in z *Imenikom o knjigi omenjenih glasbenikov*.) Mimogrede sem našel protislovje: na str. 48 je označen kot prevajalec tretje pesmi na besedilo Koljčova Cvetko Golar, na str. 98 (št. 49) je kot prevajalec iste pesmi omenjen O. Župančič.

Preostane še beseda o jeziku, a ta bi morala biti pregrenka. Zato naj sledi kar gol seznam. Sam je dovolj nazoren.

Pravopisne napake: *orglje* (str. 16), *undecimakkord* (24), *triptik* (to je potni list za avtomobil — namesto triptiha, to je trodelna skladba; 37), *plagalna* (*kadenca*; 42), *Korzakov* (nam. Korsakov; 51), *akompanjirana* (*monodija*; 53), *drobnjičav* (68), *predno* (73), *Domjanović* (nam. Domjanić; 73), *neizpolnjiva* (74). Nedovoljene besede: *itak* (25, 63, 70, 71), *dočim* (28, 42, 57, 61), *dosloven* (52, 63, 89). Germanizmi: »*Gartenlaube*«-slog (20), *b-misel*, *B-odstavek*, *solo-violina* ipd. Romanizmi: *dominanta* od *subdominante* (25), *on* (46). Oblikoslovne napake: *rukovetov* (42), edninski rodilnik *ronda* (83), *med dvemi gledanji* (89), *v razlikih* (66). Napake v sintaksi in napačne zveze: *sam zapade nostalgичnemu razpoloženju* (38), *izvedba je bil dogodek* (77), *ki se ne vidi utemeljen* (79), *smatrati kot* (80), *prvih sedem taktov je navezано* (85), *otopeti* v prehodnem pomenu (89), *ki je vplivan od številnih smeri* (91). Napačno rabljene besede in spački: *igriv* v pomenu: ki se more igrati, izvedljiv (31), *nekega* namesto *kakega* (36), *neke* — odveč (36), *zbiralnik* v nejasnem pomenu (38), *emocialno gibanje* (41), *s sosednimi kulturnimi pridobitvami*, to so kulturne pridobitve sosednih narodov (54), *oživotvorjenje* namesto *oživitev* (57), *osupljenje* namesto *osuplost* (73), *prehod* — mišljena je skladba, ki je nastala sredi dolgega premolka — *je bil priobčen leta 1910* (73), *ta postavitev karakteristike se je Lajovcu utrdila* (81), *razume se skoraj samo po sebi, da je A' h koncu spremenjenega ponovitev odstavka A* (83), *ko je globlje prisluhnil intonaciji naše govorce, kateremu je vedno močnejše skušal prilagoditi svojo uglasbitev* (73), *morda nastanek obeh primerjanih samospevov ni isti, gotovo pa med njima ni velika časovna razdalja* (46).

Pavle Merku

## GLEDALIŠČE

### MATEJ BOR, ZVEZDE SO VEČNE

V tej svoji novi igri iz narodnoosvobodilne vojne\*, prva so Raztrganci, je Matej Bor postavil v idejno središče notranjega dejanja problem, ki je problem vsake ideološke vojne in vsake revolucije — vprašanje, kako naj se v taki historični situaciji, kjer gre za napredne družbene ideale, zadrži izobraženec, razumsko zavesten človek, ki se sicer ne ukvarja s politiko, ki pa živi z ljudstvom, iz katerega je izšel. Mimo tega psihološko izredno zanimivega in tudi dramatično zelo uporabnega problema je doslej molče šla skoraj vsa naša partizanska proza in brez izjeme vsa naša partizanska dramatika,

\* Drama v štirih dejanjih. Uprizoritev ljubljanske Drame. Režija: Slavko Jan; scena: Vladimir Rijavec.

čprav je na dlani, da je bil prav ta problem vso dobo okupacije izredno živ in pereč. Mnogi naši izobraženci, tako imenovani apolitični ljudje, so se v tem času čutili še v marsičem vezani na domačo tradicijo, ne da bi bili pri tem slepi za njene številne negativne strani, ki so jih v času okupacije ostro obsojali, in ne da bi se hkrati mogli odločiti za njeno zgodovinsko antitezo, za drzen skok v docela novo. Ne glede na to, koliko bi mogel avtorja Zvezd ta družbeno psihološki problem našega izobraženca med okupacijo intimneje zanimati, nedvomno drži, da si je avtor z izbiro junaka, ki je glasbeni umetnik, že vnaprej zgradil pot k tako pojmovanemu in zastavljenemu problemu. Med vsemi izobraženci namreč žive komponisti, ako so dobri komponisti, skoraj izključno v svojem, glasbenem svetu, so med vsemi izobraženci najbolj odmaknjeni resničnemu življenju in tako najmanj dovzetni za družbena razmišljanja in najmanj sposobni za zrele politične odločitve. In tako se je avtorju z izbiro njegovega junaka družbeno psihološki problem nujno moral zožiti v moralni problem, na svojem junaku komponistu Brinarju je mogel avtor samo dokazati, da je v dobi usodnih zgodovinskih kriz samo aktivna udeležba na strani progresivnih sil rešilna in je vsaka druga pot, tudi neudeležnost na tej ali oni strani, nujno pogubna. *Quod erat demonstrandum.*

Z Brinarjevim problemom, kakor si ga je avtor zamislil in kakor ga je potreboval za svojo dramsko idejo, pa so v svetu realistične odrske vizije, v katerem piše Matej Bor, nastali še drugi problemi: kako takega človeka, ki ni niti aktiven bojevnik niti aktiven politik, tolikanj nevarno zaplesti v politične interese nasprotujočih si taborov, da bo ta junak zanju nevarno zanimiv in ga bosta skušala oba ali pridobiti ali pa ga kazensko likvidirati. V ta namen si je moral avtor mimo dokumentacije NOV in mimo splošne mehanike revolucije svojo fabulo skonstruirati: Eno izmed uspešnih kompozicij nadarjenega komponista Brinarja uporabi belogardistično vodstvo kot političen adut, da se z njim prikupi italijanskemu okupatorju in ga napravi bolj dostopnega za svoje politične načrte. Kompozicijo posveti brez pristanka komponista, toda z naivnim posredovanjem njegovega strica pod naslovom Roma aeterna visokemu komisarju Ljubljanske pokrajine. S tem belogardistično vodstvo Brinarja ožigosa v napredni javnosti za okupatorjevega podrepnika. Brinarjevo pismo visokemu komisarju, v katerem Brinar ugovarja taki zlorabi, pa napravi Brinarja sumljivega tudi pri vodstvu bele garde, ki sklene od njega dobiti preklic tega pisma ali pa ga likvidirati in njegov umor prevaliti na OF.

Fabula kot taka je sicer človeško možna in s tem tudi verjetna, vendar je način, kako je avtor dejanje te fabule prenesel na vojno ozemlje, na partizansko in okupirano, zahteval veliko izjemnih situacij in naključij, ki zbuja vtiis izrazito teatralne optike, ne pa vidika resničnega življenja na odru. Moral se je posluževati igre intrige, nepričakovanih naključij in nenadnih obratov — *coups de théâtre*, kakršne pozna romantična melodrama, oziroma še pred njo starejša komedija.

V ta svet teatralne optike kot nadomestka za logiko vsakdanjega življenja in notranjo psihološko igro spada že avtorjeva razlaga junakove tragike, ki je v tem, »da je kriv, ne da bi bil kriv«, da »je kriv brez krivde«.

Tako pojmovana tragika, ki je tragika junakove nezadostne osveščенosti, je v svetovni dramatikii precej pogosta — od Sofoklejevega Ojdipa preko Goethejevih in Hebblovih junakov do naturalističnega gledališča. Toda Brinarjevo krivdo brez krivde je že na njenem izvoru povzročila situacija, ki

je v bistvu komedijska — ne do kraja prebrano pismo. Brinar bere stričevo pismo, v katerem ga ta prosi za dovoljenje, da lahko njegovo politično vodstvo posveti nečakovo skladbo visokemu komisarju. Brinar sredi branja togotno zmečka pismo, ne da bi prebral tudi stričev dostavek, da bo on, če v kratkem ne dobi od nečaka pismenega odgovora, imel njegov molk za privolitev. Tako postane Brinar brez krivde kriv.

Podobnih tragičnih naključij pa se mora avtor posluževati tudi še nadalje, ko pripelje fabulo iz Ljubljane na vojno ozemlje. Ko se namreč komponistov stric in dobrotnik, župnik Dagarin, vrne iz Ljubljane na svojo faro v spremstvu belogardističnega likvidatorskega oddelka, ki išče njegovega nečaka, se ta nečak kakor nalašč nahaja v župnikovem farovžu. Po srečnem naključju se sicer Brinar umakne iz farovža, kjer odslej gospodarijo belogardistični likvidatorji, toda tragično naključje hoče, da sicer dobrodušni, toda večno pijani organist nehote izblebta kraj, kamor je Brinar verjetno odšel. Belogardisti se odpravijo takoj za njim v Hudi Javor, se na poti preoblečejo v partizane (preobleka v tragični drami!), s to preobleko prevarijo prebivalce zdravnikove vile, s fizičnim in moralnim mučenjem prisilijo Brinarja, da potrdi svoje že preklicano posvetilo visokemu komisarju (podobno samomorilno pismo narekuje pri romantičnem Schillerju intrigant Wurm Luisi). Toda po srečnem naključju se prav tisto noč pojavijo na Hudem Javoru, v zdravnikovi vili, partizani, ujamejo vodjo likvidatorskega oddelka Mokorela in ga soočijo z Brinarjem, ki jim je izza objave njegove Romae aeternae več kot sumljiv. Tragično naključje oziroma intriga usode pa deluje z neverjetno naglico. Nekaj ur nato, ko je Brinar podpisal svojo usodno izjavo, najde obveščevalna služba OF to obremenilno izjavo v podbukovškem farovžu med Brinarjevimi notami, obvesti o tem partizanski oddelek, ki je prišel na Hudi Javor, in Brinarjeva usoda se zdi dokončno zapečatená, tembolj, ko zaigra prijeti Mokorel pri svojem zasliševanju naravnost jagovsko diabolično igro, izdaja Brinarja za svojega pajdaša in izpove, da so ga hoteli vtihotapiti v obveščevalno mrežo OF. Toda Brinar se reši tudi iz te na videz brezizhodne situacije, slabo zastražen skoči skozi okno in ubeži tako neizogibni likvidaciji. Toda njegova nedolžnost se kmalu nato vendarle izkaže. Srečno naključje mu pomaga, da primejo partizani kmalu po zasliševanju Mokorela še drugega člana belogardističnega likvidatorskega oddelka in ta postavi vse Mokorelove izjave na laž ter izpove, zakaj so Brinarja lovili in kaj so hoteli od njega.

Torej zgoščeno obilje nepričakovanih naključij in tragičnih obratov! Teorija francoske klasicistične tragedije, predhodnice evropskega realističnega gledališča, je označevala zelo junaške *coups de théâtre* za *invraisemblances héroïques*, zelo ganljive pa za *invraisemblances impudentes*.

Zdaj ko je Brinarjeva nedolžnost s strani OF tako rekoč uradno ugotovljena, bi se mogel Brinar končno odpraviti na osvobojeno ozemlje, kamor ga vlečejo notranje simpatije. O njegovi izkazani nekrivdi bi ga moglo obvestiti vsaj njegovo dekle, ki je organizirano in ki je bilo v hiši, ko so zasliševali oba belogardista. Pa ga ne! In tako se nesrečnik odpravi nazaj v stričev farovž, kjer se po likvidaciji obeh belogardistov naravnost ponuja maščevalnosti bele garde. Kaj ga žene nazaj v pogubo? Očitno nič drugega, kakor avtorjeva namera, napraviti iz njega žrtev lastne zablode, ga žrtvovati svoji dramski ideji in ga uporabiti za teatralno smrt pred oltarjem.

Kakor ima vsaka zgodovinska drama v svojem kompozicijskem središču svoj ljubezenski zaplet, na katerem odsevajo javni, politični dogodki, ki jih na drugi strani ta ljubezenski zaplet pospešuje ali ovira, tako imajo tudi Borove Zvezde tako osišče v ljubezenskem odnosu med Brinarjem in Jasno, hčerko podeželskega zdravnika, ki je simpatizer OF, medtem ko je Jasna organizirana članica tega gibanja. Ljubezenski zaplet v Borovi drami pa ima dve lastnosti: ljubezensko zgodbo mrači politični, Brinarjev problem in ta ljubezenski zaplet je po svojem kratkem trajanju pravzaprav bolj obrobno dejanje, saj zavzemajo prizori ljubezenskega zapleta komaj eno četrtno celotnega besedila, ki se ukvarja izključno s početjem bele garde na vojnem ozemlju. To se pravi, Brinarjev problem docela odriva njegovo ljubezensko zgodbo, oziroma v dramaturškem jeziku, ljubezenska zgodba je v tej igri le toliko razvita, kolikor je barometer za vero ali nevero, ki jo ima OF, poosebljena v Jasni, v Brinarjevo politično poštenost in zanesljivost. V tej ljubezenski zgodbi, kakor je prikazana na odru, pa se očitno razhajajo interesi obeh mladih ljudi in interesi avtorja, ki hoče napraviti junaka za žrtev politične zablode, kar ima za posledico motno psihologijo v ljubezenskih prizorih. Zakaj Jasna niti z besedico ne svetuje Brinarju, naj bi zapustil zanj nevarni farovž, odšel na osvobojeno ozemlje, pojasnil partizanskemu vodstvu vso zadevo z Romo aeterno in jo dal objaviti v partizanskem tisku, namesto da trati čas z dovolj konvencionalnim ljubkovanjem? In zakaj se ji Brinar po onem usodnem dogodku v noči takoj ne izpove, njej, svojemu dekletu in terenskemu zaupniku OF, zakaj je ta Brinar tako brez vsakega čuta za samoohranitev, da se ji ne more in ne more izpovedati, ko je s svojim od njega izsiljenim dejanjem vendarle rešil njeno življenje, zakaj s to svojo rešilno izpovedjo v treh retoričnih zaletih pričinja in nato nenadoma obmolke, dokler s svojim omahovanjem ne doseže, da mu Jasna ne more več verjeti in da kvitira njegovo končno izpoved s posmehom na obrazu in z besedami: »Zakaj nisi dal, da bi padla? Storil bi mi veliko uslugo?« Kakor Brinarjeva zmedenost in neodločnost ima tudi Jasnina premajhna podjetnost, rešiti svojega zmedenega glasbenika, če se ta že sam ne zna reševati, vzrok v avtorjevi nadmočni volji, naslikati v Brinarju izobraženca, ki odklanja »aktivni angažman«, kakor temu pravimo danes, imeti njegovo zmedenost, njegovo omahovanje za glavne simptome izobraženca, ki se v usodni zgodovinski uri ne more odločiti za aktivno udeležbo na strani progresivnih sil. Toda kdo je kriv, da je Brinar komponist, če ne avtor sam?

Z izbiro svojega junaka kot muzikusa, se pravi družbeno najmanj osveščene in najmanj aktivnega izobraženca, je zašel avtor proti svoji volji v nerodno situacijo, da je moral reševati svojo dramsko idejo z naključnimi odrskimi situacijami, ki niso iz sveta logike vsakdanjega življenja.

Matej Bor je danes brez dvoma naš najpomembnejši, najvidnejši in odrsko najučinkovitejši dramski pesnik realistične smeri. S svojim dramskim temperamentom in s svojo odrsko izkušnjo je zmagovito premagal anemičnost naše realistične drame v preteklosti: njeno liričnost in s tem šibko odrsko učinkovitost, njeno medlo neizrazito mimično in akcijsko podobo, njen neokretni in neantitetični dialog, njeno pomanjkanje barvitosti in gibanja na odru. V tem primeru kaže Borova dramatika velik, razveseljiv napredek, zrelo obvladovanje odra, učinkovite dramatične preobrate in močne nosilne prizore in zelo okreten in zaostren dialog. Kar pa pri tej dramatici in konkretno tudi pri njegovem

zadnjem delu še vedno pogrešam, je tisto pravilno sorazmerje med učinkovito teatraliko nekega dramskega besedila in njegovo notranjo logiko in psihologijo, ki šele ustvarja velike odrske umetnine. Na tej razvojni stopnji, katero je dosegel Bor tudi s pričujočo dramo, je njegova dramatika v svetovnem merilu po kompoziciji in tehniki še najbližja drami sudermanskega tipa. Toda niti malo ne dvomim, da se Matej Bor s svojim izrazito dramatskim temperamentom in svojim poslušom za psihiko našega človeka ob tej razvojni stopnji ne bo ustavil.

V zvezi z nadaljnjimi pripombami k Borovi dramatiki bi hotel na tem mestu pobiti neko pri nas precej razširjeno zmoto, da je namreč komedija kot nezastrt prikaz neke družbe, brez idealističnega zanosa in brez tragičnih primesi, estetsko manj vredna oblika v primeri s tragično dramo. Današnja komedija, ki je mešanje komičnega z resnim, in ta tip prevladuje dandanes tudi v svetovni dramatiki, je v psihološkem pogledu, v pogledu temeljitega poznavanja družbe in človeka, ki zahteva zrelega človeka, zahtevnejša od tragedije. To sem hotel povedati v zagovor komediji nasploh, preden zaključim svoje misli o Zvezdah in zavozlam nit, ki se opazno vleče skozi vse moje razmišljanje o najnovejšem Borovem dramskem delu.

Borova resnična nadarjenost je v komiki, ne v tragiki, kar velja tako za njegovo komponiranje dejanja kakor za slikanje značajev in celo za njegov dialog. Najbolje se mu posrečijo žanrski prizori in žanrske, po miljeju slikane figure, oboji oživiljeni z opazno komično noto. Kako imenitna je figura štajerskega kurirčka v tej igri ali podoba podeželskega zdravnika dr. Kamina, oskrbnice Marjane, organista Fonze, vse pričajo za avtorjevo zanesljivo opazovanje človeka v okolju in za njegov prirojeni smisel za humor. Nekatere teh komičnih figur spominjajo na Shakespearove komične klovne, kar je pri Boru kot Shakespearovem prevajalcu razumljivo. Tak Shakespearov komični klovn je zlasti dobrodušni, toda venomer pijani organist Fonza z vsemi odlikami pa tudi nakazami elizabetinskega klovna — z ljudsko drastičnim humorjem, z očitno težnjo parodirati resne osebe v igri, pa tudi s svojo besedno akrobatiko, ki se ne straši niti največjih banalnosti.

V zvezi z nižjim moralnim svetom, ki se v nasprotju s tragedijo že od nekdaj pripisuje komediji, je v Borovi dramatiki opazen avtorjev nenavaden interes za osebe zelo problematične morale, za ljudi, ki se za vsako ceno znajdejo v vojnem in povojnem motnem svetu, pogosto naravnost z diabolično okretnostjo in spletkarstvom. Tak je Ferlež v Raztrgancih, tako je dr. Koritnik v Kolesih teme in tak je Mokorel v Zvezdah. Ako premaknemo te osebe iz komedijskega v tragijski svet, postanejo nujno odrski intriganti, križanci Jagov, Moorov in Wurmov, sicer učinkoviti kot figure zase, toda nekoliko tuji v okolju realistične drame.

Toda niso samo omenjene intrigantske osebe negativne v Borovem dramskem osebju, negativni so pogosto tudi njegovi junaki, kakor je na primer v Zvezdah Andrej Brinar. In tako mora Bor za dobro stvar, konkretno, za tezo aktivne udeležbe izobražencev v boju za družbeni napredek, pledirati tako rekoč *per negationem*, se pravi, v takih negativnih junakih kazati občinstvu svarilen primer, kako vodi neurejenost, zmeda v človeku nujno v pogubo. In tudi to plediranje *per negationem* je značilno za komedijski prijem, in če bi zmedenega neodločnega Brinarja prestavili s tal tragične drame na komična

tla, bi bil ta junak tip večno raztresenega, večno duhovno odsotnega in večno neodločenega profesorja v komediji.

Uprizoritev Borove drame je bila odrsko zelo učinkovita, k čemur je v nemali meri prispevala okolnost, da so nekatere figure te drame očitno pisane na vodilne igralce ljubljanskega gledališkega ansambla. K režiji samo eno pripombo: ali ne bi bilo boljše, v naglem tempu kakor v kaki Shakespearovi history pognati akcijo čez oder, kakor pa se zamujati z iskanjem psiholoških situacij?

Junaka Andreja Brinarja si je zamislil Bert Sotlar po dveh osnovnih potezah te vloge, s trmasto upornostjo do svojega strica in njegovega belogardišnega varuštva in z notranjo razklanostjo umetnika, ki se v tem svetu zanj nepričakovanih zahtev in dolžnosti ne more znajti ter se pred kruto resničnostjo vedno znova umika v svoj zamišljeni umetniški svet. V Dagarinu je mojstrski tolmač župnikov, Lojze Potokar, upodobil novo inačico kranjskega župnika, v bistvu dobrodušnega duhovnika, zaskrbljenega predvsem za svoj farovž in svoje sorodstvo in brez smisla za boj za oblast, ki samo ograja njegov telesni in duševni mir. S to zamislijo farovškega človeka se je ujemala tudi Mila Kačičeva kot dobrodušna, samo za blaginjo svojega gospoda in njegovega gospodinjstva zaskrbljena oskrbnica Marjana. Organista Fonzo je upodobil Stane Sever s svojim prirojenim instinktom za ljudske modrijane, malce havarirane po alkoholu, vendar vseskozi bistre in simpatične. Fanatičnega kaplana Gnidovca, poveljnika vaše straže, je igral Stane Potokar z vsemi satiričnimi poudarki, ki jih je avtor dal tej vlogi. Posebno pozornost občinstva je zbujal Boris Kralj kot Mokorel, »belogardist z zaupnimi nalogami«, s svojo premišljeno preprosto igro, ki je zlasti učinkovala v diaboličnem prizoru, kjer skuša Mokorel še pred obličjem smrti pogubiti Brinarja.

Junakinjo Jasno je igrala Slavka Glavinova zelo diskretno in prisrčno v ljubezenskem prizoru z Brinarjem. Svojo že nekaj časa omajano vero v politično zanesljivost svojega fanta pa je premalo poudarjala, tako da je bilo njeno rezko slovo od njega nekoliko nepripravljeno. Odlična šarža podeželskega zdravnika je bil Janez Cesar kot dr. Kamin. In da ne pozabimo kurirčka Alija Ranerja, ki je s svojo narečno govorico in mimično igro izvrstno tolmačil svojo sicer kratko, toda kabinetno vlogo.

Tudi vse manjše vloge so bile prepričljivo igrane: Kajetana je igral Jurij Souček, njegovega pomočnika Antona Danilo Benedičič, oba partizana Stane Cesnik in Rudi Kosmač, partizanskega funkcionarja Boštjana Drago Makuc, oba belogardista France Presetnik in Dušan Škedl, Dominika Jože Zupan, Gašperja Polde Bibič in capitana Gobinija Branko Miklavc.

Vladimir Kralj