

platonična, kakor bi človek pričakoval od tako mladih src, — ne, te lesničke ljubijo prav realistično in kar zares.

K sreči je povest, ki ima nekaj prav poetičnih slik, kratka, nezapletena in pisana v precej srbskem jeziku; sicer bi je morda ne bil mogel prebrati do konca. Vem pa, da bi bila taka, kakršna je, v slovenskem slovstvu popolnoma nemogoča. Med branjem sem se spominjal Murnikovega «Dnevnika nadebudnega Dvojkogojca», ki to cmeravo zgodbo daleč, daleč prekaša. *Ivan Zorec.*

Čika Jova-Gradnik: Kalamandarija. Ljubljana 1921. Izdala Tiskovna zadruga.

Ze pred meseci, ko sem opozoril na Zmajeve otroške pesmi, sem izrazil obžalovanje, da jih nimamo tudi mi v slovenskem prevodu. Toda s pričujočo Gradnikovo knjigo je ta tiha želja mnogokaterih izpolnjena. Teško je najti pravih otroških pesmi, kajti otrokova duša hoče pristnosti, naivnosti, zdravja, naravnosti in zato je zaman vse solzavo in s še tako patetičnostjo opremljeno rimanje — otroka ž njim ne pridobiš. Z izdajo Kalamandarije je izpolnjena velika vrzel v naši mladinski literaturi, kajti knjiga je postala v pravem pomenu besede — naša. Čita se prijetno, verzi teko sami od sebe, nikjer nobene prisiljenosti, narajenosti, kar se tolikrat opaža pri prevodih. To delo v resnici ni le prevod — temveč je k nam presajena cvetka, ki je ostala še ravno tako sveža in bo rastla dalje v srcih naših malih, razveseljajoč jih s svojo pestrostjo in vonjem. *Z. Z.*



KRONIKA.

Drama. Kakor da se moram s kruto in brezobzirno roko dotakniti razbolele rane, mi je, kadar razmišljam o prilikah in usodah slovenske gledališke umetnosti. Zdi se, da je to v današnji dobi najbrezvestnejših špekulacij, materijelnih in duševnih, ena najboljčutljivejših točk našega kulturnega organizma. Zakaj, kakor kroži po človeškem telesu kri, prihajajoč iz srca in vračajoč se spet vanj, prav tako bi morala vsaka umetnost, zlasti pa še gledališka, izrasti naravnost iz osrčja ljudstva in se vračati vanj. Le tako more vršiti svojo, od pamtivekov ji izročeno poslanstvo, drugače je brezplodno in brezpomembno sleherno prizadevanje. In evidentno je, da bi bila danes najtehtnejša naloga slovenskega gledališča, poiskati to pof, odkriti tiste najtanjšje vezi in vlakna, ki spajajo zunanjo obliko in izraz slovenske duše z njenim pravim, pristnim in nepotvorjenim bistvom. Seveda je v kaotičnih dobah iskanj in tipanj, notranje neustaljenosti, presnavljanja, fluktuacije, snujočih se oblik, ki jih je razobličil in razvrednotil čas, neizmerno otežkočeno iskanje zvez te brezčasne kontinuitete ter jih je malone nemogoče dejansko realizirati. Zato ni čudno, če se zdi, da gradimo in zidamo na peščena tla, da je naše gledališče samo skromen surogat, nedostaten provizorij. Mene polne hiše ne varajo. Večini tistih ljudi namreč, ki obiskujejo gledališče danes resnično zaradi gledališča samega, vidim zapisano na čelu: in fuga salus... Ta beg je strašen. Brez pretiravanja trdim, da to, kar gledamo danes na našem odru, po veliki večini ni naše, marveč prinešeno od drugod, pri-

učeno, več ali manj spretno podano. Ne glede na to, da je naše gledališče danes samo nekoliko boljše diletantsko vežbališče, ne glede na naravnost obupno pomanjkanje izvirnih umetniških dramatičnih del, ne glede na igro posameznikov, soigro in režijske tvorne sile bi človek, ki ni čemer zabavljač, ko stopi v slovensko gledališče, pričakoval vsaj eno: da bo v tem svetišču lepote začul svojo materinščino v tisti pravilni dovršenosti in krasoti, ki je prvi predpogoj vsaki igri. A kako se motiš! Slovenščina, ki jo govori danes slovenski igravec na slovenskem odru, ni slovenska, ni živa, ni resnična, ni ljudska. Teorija in mučna priučenost se čutita za njegovo govorico. Saj je naposled vse eno, če pretirava igravec na odru in pravi „govorilj“ ali pa „govorivv“; oboje je zlagano, potvorjeno, narejeno. Nekaj drugega, mnogo globljega in finejšega je, kar ti naredi govorico zares živo — ne „živo“ v vulgarnem pouličnem smislu — marveč v tistem višjem pomenu, ki zahteva, da imej vsaka figura na odru svoj lastni izraz, svoj posebni, samorodni, karakteristični ton. Najti ta ton in mu dati naturen izraz, ki je v skladu z jezikom in z življenjem, more seveda samo resničen, zrel umetnik. Slovenski igravec pa se le prečesto bori še z osnovnimi gramatikalnimi pojmi in na prstih ene roke lahko sešteješ ljudi, ki obvladajo svoj jezik s svežo prirodnostjo. Ta kričeči kontrast med igrano in govorjeno vlogo se prikazuje naravnost groteskno pri igradah, ki jim je vzeta snov iz ljudskega življenja, kar se je pokazalo posebno pri Finžgarjevi drami „Razvaline življenja“.

To vse so najprimitivnejši, najosnovnejši zakoni, že neštetokrat povedani, a jih je treba pri mladem, snujočem se gledališču neštetokrat poudariti. To so temelji, brez katerih ni mogoče graditi v bodočnost in kateri pri slovenskem gledališču vzlic trem sezonam izza prevrata in par desetletjem slovenske drame pred vojno niso konsolidirani. Mi danes še ne moremo razmišljati nad onimi oblikami bodočnosti, ki že z vso nujnostjo udarjajo na vrata sedanjosti: s simbolizmom, ekspresionizmom v igri. Preboriti se moramo preko diletantsko-umetniške do umetniško-realistične igre, približati se idealni višini te smeri, kot smo jo videli v nekaterih primerih pri posameznih članih moskovskega umetniškega gledališča, o katerih bo treba še obširneje razpravljati in ki bi morali biti igravcem slovenske drame, povečini naraščaju, vstvarjajočemu brez tradicij, visoka šola, vzgon in svetel zgled. Dolžnost gledališkega vodstva pa je, da temeljito prerešeta svoj ansambl, ga čim liberalneje izpopolni s sposobnimi močmi — če ni domačih, makar s tujimi — ter dá potem vsem svojim članom možnost častnega tekmovanja, brez vsakršnih predsodkov in eventualnega zapostavljanja. In če izzori iz tega naraščaja resničen umetnik, si bo že sam našel obliko, odgo-varjajočo njegovi notranji potrebi in sodobnemu umetniškemu izražanju. Stremljenje naših igravcev pa, kot vidim, teži danes drugam: ne v umetnost, marveč v artizem, ne v resnično, elementarno vstvarjanje, marveč v pusto in brezplodno modrovanje in teoretiziranje. To je kužni duh časa, največja zabloda naših dni. Umetnik sega v povprečnost in relativnost samó, da manifestira kontakt svoje duše z večnostjo, da dá kratkemu trenutku težo neskončnega, da oveje relativnost z dihom absolutnega.

S tega, edino pravega stališča ni mogoče mnogo govoriti o umetniški višini pretekle polovice sezone. Ni nam dala doživljajev, kot je doživljaj sleherni umetniški čin. Ni nas oplodila in obogatila, pustila nas je uboge. Vse se je razpršilo: i groza i slast, i solza i smeh. Par figur, doživljenih in sodoživljenih, vidim pred

sabo, stoječih na pragu dveh svetov, njih govor, kretnja, smeh, obup in jok je v meni, a njih okolica je odpadla, razblinila se, kakor pogine vse, kar je rojenega iz hipa v hip.

Relativno najboljši, najharmoničnejši predstavi sta bili uprizoritvi Shakespearjevega „Sna kresne noči“ in Beaumarchaisjevega „Figara“. Prvo komedijo so uprizorili slovenski, drugo ruski igravci v svojem jeziku. Dočim smo pri tem Shakespearjevem groteskno-razigranem delu interpreti njegovih junakov, v celoti seveda dokaj zaostajali za junaki, ki bi jih zahtevala avtorjeva umetnost, da bi se uveljavila z vsemi bajnimi čari tega speva čarobnih moči, noči in ljubezni in so igravci omagovali pod blestečo težo verzov, ki jih je v Župančičevem prevodu sama muzika, a so vendar v obrtnikih-igravcih postavili na oder dvoje — troje zanimivih figur in je Šaričeva kot Titanija in V. Danilova kot palček Spak skušala preko šablone do svojega izraza, tako da se je vzdržala uprizoritev na precej dostojni višini, je bil Beaumarchaisjev „Figaro se ženi“, zelo vestno in spretno izpiljen in izdelan in je zlasti Putjatov čvrsti Figaro izžareval ostro osebno noto interpretovo. Tudi Hauptmannova naturalistična satira „Bobrov kožuh“ je našla par spretnih in razmeroma dokaj markantnih interpretov, le da je Peček kot Werhahn vse preveč pretiraval in Gregorin na vso moč poudarjal Nučičevo šolo. Manj se je posrečil Strindbergov „Smrtni ples“, ki smo ga videli letos v obeh delih. V to vizijonarno delo je uklenjena vsa transcendentalna groza življenja, smrti, samote in ljubezni. Dvoje vampirjev, žročih drug drugega, pijočih drug drugemu kri. In kadar bo našla ta težka, komplicirana drama kje na svetu svoje verne tolmače, bo tako resnična in tako strašna, da bo oblivala publiko zóna kakor na sodni dan. V okvir slovenskega repertoarja je komaj spadala. Zbledela je v naravnost mučno monotonijo, trikrat podčrtano odurnost in ni uspela vzlic nekaterim svetlim, skoro velikolepim in nepozabnim trenutkom Rogozovega Edgarja in Borštnikove Alise... Do dna ni segla, globin ni izčrpala, ostala je v sredi.

Širšim plastem gledališke publike je bila namenjena božična pripovedka „Cvrček za pečjo“, ki jo je po Dickensu dramatisiral Francmesnil in jo je s toplimi akordi svoje muzike opremil Massenet. Dramatisacija sama ni bogve kako duhovita, saj kar štrlé iz nje tisti zlati šolarski nauki in pravila, po katerih je treba pisati dramo, da bo našla milost v očeh gospoda profesorja, a je vendar ohranila sledove tiste prelepe, do solz ganljive romantike prejšnjega stoletja, v kateri je bil očarujoč in nedosežen umetnik-mojster dobri, stari Dickens, mož svetle duše in notranjih lepote. S kako čudno milino se te dojmi v dobi seksualnih perversnosti in zakonolomstva zlata pesem o domačem rodbinskem zatišju, preprosta, naivno lepa morala o zmagi poštenja, nesebičnosti, vernosti in dobrote v času zločinske bankokracije in verižniških propalic... Dih lepote, za katero begamo po tako rafiniranih potih in stranpotih z najostroumnejšimi sredstvi, se tukaj na preprost način bliža preprostim, neskvarjenim dušam. Po vsej priliki bi morala ta predstava, ki ne preseza naših moči, šteti med najuspelejše v letošnji sezoni. Da ni tako, je kriva napačna zasedba, ki razen v osebi lesorezca Caleba (Kralj) in morda še Tackletona (Ločnika) ni našla primernih moči. — Istim plastem in istemu okusu kot „Cvrček za pečjo“ je prikrojena Jeromeova veseloigra „Miss Hobbs“, dostojen fabrikat, ne brez duhovitosti, kozerij, s tisto v Angliji in v Ameriki monopolizirano ostjo proti ženski emancipaciji. Rogoz je v slovenski predstavi spretno in vešče krmaril proti svojemu cilju, ostala

dva moška sobojevnika pa sta preočito karikirala svoji nehvaležni vlogi. Šaričeva je bila, kot običajno, elegantna v svojem spleenu. — Ruske predstave Sardou-jeve veseloigre „Madame Sans-Gêne“ poročevavec ni videl, ker je gledališka uprava prodala njegov sedež. Vprizorila pa se je samo enkrat.

Po Novem letu je prišla na oder prva izvirna noviteta, Kraigherjeva „Školjka“, ki je dolga leta bila prisiljena tičati v knjigi, zapečatenam vsem, ki smo željno čakali njenega vstajenja. Ob nje rojstvu se je v naših literarnih gajih vnela zaradi nje mala bitka, iz katere je izšla — kot se je zdelo — „Školjka“ zmagovito, zlasti ker ji je dal svoj močni, premočni poudarek velik, cenjen mož. Avtor pa je moral sam slutiti problematičnost svojega dela; pred slovensko uprizoritvijo je šel in prepilil dramo, skrajšal jo za oder. In ko je zagledala luč gledaliških desk, smo v svoje največje začudenje osupnjeni spoznali, da v „Školjki“ — ni bisera. Čemu to, odkod ta veliki razloček med včeraj in danes? Ali smo se spremenili mi ali doba, v kateri živimo? Oboje! Zdaj mi je natanko jasno: aktualnost te drame nas je presenečala in navdušila. Zakaj poglobitna vrlina in hiba te drame je, da je tako zakopana v svojo dobo, da ne more nikoli več iz nje. In mi vsi smo tedaj z dušo in s telesom živeli tisti čas, ki so ga francoski absintovci nazvali „fin de siècle“; ničvredna, prazna, površna, votla doba. Ta doba je zamenjavala virtuoznost z umetnostjo, predrzno zunanjo gesto je smatrala za pogum, ki ji je imponiral, seksus ji je bil pol življenjskega smotra. Med tem pa je prišel petletni vihar, ki je razbistril marsikaj in pometel marsikatero laž z duše tistega, ki je trpel in gledal v prepade... In čas, ki je prišel, je jel tehtati svoje junake drugače. In tako se je zgodilo, da gospa Pepina s svojim lepim „hrepenenjem“ ni tragična junakinja. Brezobzirno je razkrinkal ta čas, da je Pepinino hrepenenje parfimirala laž, histerična kapricijoznost, ki sili v višave samo zaradi lepe geste, v svojem bistvu pa je plehka in votla. Zakaj ženska, ki jo je očetov greh zavedel v greh, je prej vlačuga nego svetnica, nemara hereditarno defektna ženska. Edino to bi bila njena tragika: da greši, ker mora grešiti... A ona je brutalna prešuštnica, njen pogum je brezstidnost. In vsa njena okolica je taka: to so prazni, votli, polteni, do mozga zlagani poljudje. Junak je samo Tonin; a ne avtorjev. Avtor mu dela krivico, nasilno ga je pritiskal k tlom. Toda v Toninu je vzlic temu več globine in ljubezni, nego v vsej druhali krog njega, ne izvzemši Podboja. Samo škoda, da se je šel streljat; slab je bil, to je njegova krivda; mar naj bi bil obrnil hrbet temu plitkemu cinizmu okrog sebe in šel moško svojo pot; naj kriči srce, kaj za to!... Da, zdaj vidim jasno: ko bi bil Tonin avtorjev junak, bi „Školjka“ pred leti ne bila aktualna, pač pa bi bil nemara v nji lep, zlahten biser... in „Školjka“ morda celo najboljša slovenska drama. Tudi uprizoritev sama, dasi vestno naštudirana in režijsko ter scenično skrbno pripravljena, nam ni prinesla tistega, kar smo pričakovali. Pepina Šaričeve, v zunanosti izdelana do zadnje podrobnosti, ni užgala ne prepričevala. Rogoz se je častno boril s svojim nehvaležnim Toninom, Kralj pa je samo oddaleč naznačil svojega Maksa. Olga, ki je najbolje karakterizirana v vsej drami, se je Juvanovi dokaj posrečila v svojem grobem, ciničnem temperamentu, v rezki naturalistični luči. Terčičev Podboj in Pregarčev Lubin sta bila brez izvirnih črt, z očividnim notranjim protestom je Danilova podala Strelovko. Zadnja velika scena je učinkovala hrupno in robato, ne pa dramatično. Človeku se je zdelo, da pobijajo Blaža Mozola na odru...

Da, slovenska drama nima sreče!

Fran Albrecht.