

simbola. Z druge strani označuje razvojne etape vsake kulture in jih primerja z odgovarjajočimi etapami drugih kultur. Tako skuša določiti tudi starost evropske (faustovske) kulture, zlasti starost sodobne evropske umetnosti. Pokaže se, da je pergamska umetnost v skladu z glasbo Berlioza, Liszta in Wagnerja. (Glej zanimivo knjigo Lazarjeva «Spengler o umetnosti», 1922., str. 104.). «Vse, kar je Nietzsche napisal zoper Wagnerja in Bayreuth, zoper 'Prstan' in 'Parsifala', — vse more veljati tudi za helenistično plastiko. Ista teatraličnost, isto izposojanje od starih avtorjev, ki ne vzbuja, marveč že uničuje mitična verska čuvstva, isto nezadržno vplivanje z masami na živce pa tudi analogična moč, plemenitost, vzvišenost, ki pa je sicer že v znatni meri izgubila svojo notranjo silo» (36). Sodobna umetnost očituje sliko popolnega bankrota: «Vse, kar se dandanašnji nudi občinstvu pod tančico umetnosti, je onemoglost in laž; na plenarni seji akcionarjev ali inženjerjev se kaže nepri- merno več inteligence, okusa in značaja, nego v vsej glasbi in v vsem slikarstvu moderne Evrope.»

Moj članek ni imel namena, podvreči kritiki argumente, ki jih uporablja estetska skepsa v svoj zagovor, in preiskati pravilnost prognoze o bližajočem se ali že nastopajočem «koncu umetnosti». Moderna estetska skepsa je združena s splošnim skeptičnim nastrojem naših dni, ki nas spominja analognega skeptičnega razvrata ob koncu XVI. stoletja. Pesimistični sklepi o koncu umetnosti so zanimivi zbog tega, ker prihajajo avtorji k njim z raznih premis — filozofi, umetniki in nacionalni ekonomski. Ta okoliščina sama na sebi, kajpada ne dokazuje, da so taki sklepi pravilni, vendar očitno priča o tem, da je popularnost podobnih idej s socialnega zreljšča simptomatična in potem takem zasluži, da jih začnemo filozofsko raziskavati.*

Prevel B. Borko.

GLEDALIŠKI FRAGMENTI

B R A T K O K R E F T

Neka čudna naivnost vlada v našem kulturnem življenju. Deset let nove države smo prešli skoraj molče. V tem molku se skriva nekaj kakor slaba vest. Nujno potrebno bi bilo ob taki priliki podrobno pregledati vse, kar se je zgodilo v tem desetletju, mogoče bi se mili Trubarjevi Slovenci vendarle malo vzdramili in premislili, kako naprej. Kaj pomaga knjiga «Slovenci 1918—1928», ko pa vendar v njej niso obseženi vsi Slo-

* Ta razprava je izšla v zborniku «Současná ruská filosofie» (Praga 1929) in je prevedena z dovoljenjem njegovega urednika dr. Ferdinanda Pelikana.

venci! Res, preklavrno se je obnesla ob desetletnici vsa tako zvana napredna javnost. Ostro bi bilo treba ločiti ne samo duhove, temveč tudi delo. Mogoče, da bi se potem kaj zasvitalo... Slovenci nikoli nismo ljubili kritike, za kar je najboljša priča rajnki Levstik. Toda danes nam je kakor nikoli potrebna najbrezobzirnejša kritika vsega našega bivanja in nehanja. Edino taka kritika nam lahko odredi pravo pot. Vse naše kulturno življenje je podoba onemoglega človeka, ki se duši v lastnem močvirnatem vzdušju. Fraza in laž je, da smo v krizi. To je danes, ko se svet ponovno konsolidira, to je ponovno razdeljuje, najbolj jalov izgovor, za katerim se skriva najstrahopetnejša strahopetnost. Odtod prikrito sovraštvo do kritike. Resnica je, da bo taka kritika morala 99 % vsega uničiti, raztrgati, kajti pregled teh desetih let ne nudi kdo ve kaj pozitivnega. Najznačilnejša poteza naša je cincarjenje, neodločnost, nihanje. Temu pa je treba napraviti konec.

Vse to sem napisal samo zato, ker je vse naše življenje, bodisi politično, bodisi kulturno v tako tesni zvezi med seboj, da ni mogoče iztrgati kakega kosa, ne da bi se pri tem ne ozirali na celoto. Tista prej omenjena naivnost se očituje prav v tihi, prikriti borbi proti kritiki, ker mnogi mislijo, da se bo potem pozabilo marsikaj neugodnega in slabega, kar so zakrivali sami. Toda to je velezmota, zakaj račun bo kljub temu treba dajati. Zgodovina vse zabeleži in gre brezobzirno tudi preko grobov, ki jih razkoplje in pokaže potomstvu, da ve, odkod je izšlo, kdo in kakšni so mu bili očetje.

Krize v naši umetnosti ni več. Samo smrt je, konec in nepotrebno životarjenje mrličev, ki hočejo po sili živeti. Vsa ta praznosta, vse mrtvilo našega kulturnega življenja ni nič drugega nego izraz prav zgodovinsko mrtve točke, na katero smo stopili po 10 letih nove države.

Zelo kočljivo je danes pisati o politiki, četudi je prav v sodobnosti ena izmed najvažnejših polj človekovega udejstvovanja; zakaj borba za vsakdanji kruh se očituje pri malem narodu v veliko večji meri, četudi si tega nočemo priznati. Iz vsega našega življenja zadnjih desetih let si je treba razlagati dejstvo, zakaj vlada v umetnosti tako mrtvilo, zakaj je originalni slovenski knjižni trg po Cankarjevi smrti tako rekoč izumrl. Kako globok simbol, da je Cankar umrl prav 1918. leta! Res je, da je socialna borba nekoliko odmevala v leposlovju, da je našla besedo v Seliškarjevih Trbovljah itd., toda kljub temu je v glavnem današnja slovenska umetnost spet v neizmernih kilometrskih daljavah od življenja. Vse, kar se temu upira, kar se bori za novo vsebino slovenskega življenja, se zatira in duši.

Nihče ne more zanikati, da se je v teh desetih letih naše gledališče po svojem repertoarju izkazalo kot najkonservativnejši del

naše umetnosti. Tako slabo bilanco je težko najti še pred vojno, ko je vznemirjal duhove Cankar. Gledališče je lahko (in bi tudi moralo biti) najvažnejše poprišče narodne kulture. Tega se je v polni meri zavedal do sedaj samo še Cankar in iz tiste zavesti se je porodil njegov neusmiljeni bič, s katerim je izganjal govekarstvo in Krpanove kobile. Toda kobile ni poginila. V raznih novih oblikah (Krpan mlajši, Zapeljivka itd. . . . da se omejim samo na nekatera dela) domuje naprej.

*

Nikakor ni bilo prav, da je šla slovenska javnost tako malomarno mimo desetletnice obstoja našega novega gledališča. Novega pravim, ker se je leta 1918. v resnici začela nova doba njegovega zgodovinskega razvoja. Ne mislim tukaj na repertoar, temveč na igralsko umetnost in režijo. Marsikaj zanimivega se je zgodilo v našem gledališču od 1918. leta preko raznih intendantskih, ravnateljskih, ruskih in umetniških kriz, preko gostovanja hudožestvenikov, preko Shakespearea, Cankarja, Golarjeve Zapeljivke in demonstracij mladine do enajste sezone, ko je vodil intendantske posle pesnik Oton Župančič, ravnateljstvo drame pa Pavel Golia. Ne bilo bi napak, da bi gledališče in kritika, dnevna kot revijalna, podali račune, zakaj vedno je potrebno, da človek svoje vrste in svoje delo dobro premeri, ker potem ve, kje je in se mu mogoče tudi zjasni, da spozna, kam je treba . . .

Slovenci smo bili za jubileje navadno zelo navdušeni. Prav lepo in pravično bi bilo, če bi naše gledališče proslavilo del enajste sezone z najbolj uspelimi, umetniško najpopolnejšimi predstavami tuje kakor tudi domače literature. Ali res samo ni našlo ničesar v sebi in je zato prešlo svoj jubilej s kratkim uvodnim člankom v svojem uradnem glasilu? . . . Dovolj žalostno spričevalo.

Zato bom meril moč naše gledališke umetnosti po predstavah letošnje sezone.

*

Sezona se je pričela s Shakespearejevo žaloigro »Romeo in Julija«. Enajst Shakespeareov po letu 1918! Tako je bil Shakespeare nekaka os repertoarja in v 1. številki Gledališkega lista je zapisano: »Povzpeli smo se do repertoarja, ki po svoji vsebini in vrednosti prav nič ne zaostaja za repertoarjem svetovnih odrov. Enajsto Shakespearejevo delo, ki pride letos na pozorišče, je za trditev najboljša priča.« Ali je ta trditev resnično resnična, danes, v enajsti sezoni? To je važno vprašanje, zakaj mislim, da Shakespeare v 20. stoletju, v dobi popolnoma druge vsebine, oblike in smeri, ni vseskozi

merodajen, da bi lahko odtehtaval mnoge avtorje bližnje preteklosti kakor sodobnosti. Tudi je zelo malo res, da tvori Shakespeare stržen repertoarja svetovnih odrov. Pojdite v Berlin ali Moskvo, pa boste videli, koliko Shakespeareov je tam. In tudi v London in Ameriko pogledajte. V Shakespearea se zabubati, kakor smo se zabubali mi, se pravi, bežati pred sedanjostjo. In to se je tudi zgodilo. Svetovni odri so sicer skušali z raznimi atrakcijami Shakespearea modernizirati, ga hoteli sodobnemu človeku približati, toda Shakespeare ostane Shakespeare. Vsi razni eksperimenti, ki pa so bili potrebni za grenko spoznanje, da je vse to predvsem izraz obupa sodobnega meščanskega človeka, so šli seveda mimo nas, zato ker smo premodri za iskanje... To ni bila samo moda, temveč je bil delirij tistega, ki se boji smrti. Svetovni odri so se že precej našli. Mnogi so se celo komercializirali. Reinhardt n. pr. je danes precej malo do umetnosti, on se rad peča s »šlagerji«. Kljub vsem tem razmeram pa so prodrli v umetniški repertoar mnogi sodobni pisatelji. Svetovni odri se vračajo k Strindbergu, Wedekindu in v Nemčiji zlasti k mladim dramatikom, kakor so Toller, Rayanal, Hasenclever, Lampel, Frank itd. in celo k najmlajšim. Mnogo borbe je bilo, veliko tavanja in iskanja. Vse to pa je šlo mimo nas, kakor gre mimo nas navadno vsaka borba... in naša edina tolažba je običajna cmeravost, birokratična vdanost, okostenelost, moralnost in hinavščina z mnogimi drugimi čednostmi. Naše gledališče igra osladne, kvantarske igre francoskega buljvara, cenzura pritisne na plakat »Mladini neprimerno«, kadar pa človek citira ali zahteva kakega Wedekinda, pa že pridejo moralisti in umetnjakarji s svojo moralo. Strašno se bojimo n. pr. erotičnih problemov v resni luči, bolje je Teodor & Comp. nego Cerkvenikovo razmišljanje o grehu in kazni. Zato jaše naš gledališki repertoar Shakespeareja, ker on je priznana veličina — preteklih, daljnih stoletij... Nekoga pač moramo imeti. Toda tudi pri tem ognju smo se osmodili in opekli. Zakaj nikakor ni več pohvala za našega »Hamleta«, da je najboljša ljudska predstava, temveč ponižanje. Kako je omršel Shakespeare pri nas, je najjasnejši dokaz letošnja uprizoritev »Romea in Julije«. Ne igralci, ne režiser (ki se je popolnoma izčrpal), ne občinstvo je niso sprejeli tako, kakor kakega Shakespearea pred leti, ko je bil dogodek. Danes ni več. To še potrjuje javna izjava, da bomo zdaj Hamleta za dve leti odložili... Shakespearea bo sploh treba odložiti. Dovolj nam ga je. In kritično ga bo treba pregledati, da pride res samo v svojih najboljših delih na oder.

Da nista sledili Klabundov »Krog s kredo« in Cankarjevo »Pohujšanje«, bi človek že v prvem mesecu moral obupati. Klabundova

kitajska igra je osvežila literarno in igralsko, k čemur je mnogo pripomogla Debevčeva režija. Socijalni problem, ne vem, koliko stoletij starega dela, je tako sodobno živ (kljub pravljičnemu okviru), da je radi njega nazval Govekar v Slovenskem narodu Klabunda — komunista. Očitane, da je igri vrnil revolucionarnega brata Haitange, je zadelo rajnega Klabunda tudi v nemški kritiki. Pa jim je dokazal, da prav Čang-Lingova beseda v njegovi predelavi verno odgovarja kitajskemu tekstu. Večje sramote reakcionarna kritika ni mogla doživeti. Lastno reakcionarnost skrivati za takimi denunciacijami... Da, kitajski pesniki so bili pred tisočletji mnogo bolj socijalno borbeni nego mnogi sodobni pisatelji in kritiki. Delo je lepo prevedel Župančič.

Bergmannova «Noblova nagrada» je sicer v prvih dveh dejanjih razvlečeno pisana igra, ki pa s svojimi čehovsko tragikomično se vrstečimi prizori v tretjem in zlasti v četrtem dejanju z močjo svojega realizma močno poseže v pozornega človeka. Ni bilo prav, da je nekam bežno šla mimo nas.

Tolstega stoletnico smo skušali proslaviti z «Živim mrtvecem», ki je igralsko zaradi Fedje hvaležna drama. — Od bližnjih tujerodcev se nam je ponovno predstavil Büchner (1813—1837), nesrečni mladi človek iz dobe po francoski revoluciji. Iz Napoleonovih in nemških osvobodilnih vojen. Samo radi svojega brezupa in dekadence je tako blizu sodobnemu meščanu. Büchner je predčasni evropski meščan-dekadent, ki sluti svoj padec, ki je rano spoznal, kako hitro je prenehalo revolucionarstvo meščanstva. «Dantonova smrt» je izpoved njega, ki se je puntal proti redu, taval v labirintih življenja in iskal izhoda za sebe in za druge, a je obupal. V «Dantonu» se je predal usodi in ustvaril — usodno žaloigro. Delo je res samo Dantonova smrt. Vse te scene so samo peto dejanje neustvarjene drame. Ko je Büchner pisal to delo, je bila pred njim samo še smrt, ki je že v prvih scenah zapisana tudi njegovemu Dantonu. Zato se ne bori več, samo zagovarja se s slavo smrti, ki mora priti. Dokler je bila v njem vera v revolucijo, je pobijal kontrarevolucijo, dokler je veroval v življenje, je delal. Ko je vero izgubil, se je predal smrti. Zato mu Robespierre po pravici očita kontrarevolucionarstvo in Büchnerjevo delo ni revolucionarno delo, temveč dramatiziran obup, odpoved, smrt. Izpoved bivšega puntarja, ki je obupal.

Dogodek svoje vrste je bila Bena Jonsona neblaga komedija «Volpone», ki jo je po Stefana Zweiga predelavi skrbno prevedel Albrecht. Komedija je tako uspešna satira na denar in pohlep, da človek pozabi na kostume in 17. stoletje, v katerem je delo pisano. To je povsem nekaj drugega kakor Shakespeare in je po njem prijeten oddih. To je kritika, sarkazem, napad — *ridendo dicere ve-*

rum — na čednosti, lastnosti in razmere porajajočega se denarnega gospodarstva in njega zastopnika — denarnega plemiča — meščana. Jedka šatira je to, res neblaga komedija, ki govori odkrito in naravnost, ne skriva nobene misli, temveč seka, biča, udari s pestjo v obraz, ko se ji najbolj smejiš.

Romaina Rollanda «Igra ljubezni in smrti» je prišla premalo črtana na oder. Pri Rollandu odbija njegova sladkost in dobrohotnost ter večno govorjenje o dobrem in o zlem. Premalo poguma je v njem za odločno besedo, to je zlo, to je dobro. Drama se mogoče dobro bere, toda na odru je bila dolgočasna. Claudea Farrereja «Bitka» (dramatizacija) je vplivala samo radi režije, o čemer bo govor na drugem mestu. Prisiljeno in tuje je bilo za človeka tisto govorjenje o domovini, o japonski domovinski ljubezni, o žrtvovanju žene itd. — ko pa v resnici vse skupaj ni drugega kot produkt japonskega imperializma. Literarno dramatizacija ne pomeni nič. Uprizorili so tudi Bourdetovo komedijo «Pravkar izšlo» in igro v devetih prizorih «Piskač se smeje», ki jo je spisal Hermon Ould, tajnik Penkluba, prevel pa Griša Koritnik. Doživela je krstno predstavo pri — Slovencih.

*

Izmed domačih del smo o Cankarjevem «Pohujšanju» že podrobno poročali. Sledila je nato še njegova «Lepa Vida», delo, ki ga Cankar sam ni znal označiti. Nežno, lirčno in simbolično v prvem in tretjem dejanju, se v drugem meša z ostro realitiko zdravnika, da v gledališču ne veš z njo ne kod ne kam. Nepotrebna, celo kvarna pieteta je bila, ki je zavedla delo na oder. Pri premijeri je govoril prof. Sovre. Povedal ni nič samoniklega. Iz lanske sezone so igrali še Novačanovega «Hermana Celjskega». Mnogo se je pisalo o tem delu — k vsemu pripomnim samo še to: ali ni danes anahronistično zavijati nemške grofe-fevdalce, ki so trpinčili naše ljudstvo, v jugoslovanstvo? Veronika ni nikoli šla v zarje Vidove in tudi Herman Celjski ni nikoli mislil ne na hrvaško ne na slovensko ljudstvo, ampak samo na osamosvojitev svoje fevdalne oblasti. Celjani niso slovenska heroična zgodovina, zato tudi niso primerni za junake slovenskih narodnih tragedij. Kako da se avtor «Naše vasi» ni ozrl po kmečkem puntu, po Matiji Gubcu in po vseh neštetih brezimnih junakih kmečkih vojsk, ki še do danes niso našli močnega odmeva v slovenski umetnosti? Tudi Cvetka Golarja «Vdova Rošlinka» nas je spet obiskala, toda tako močno črtana, da od nje ni ostalo prav za prav nič drugega nego prizor s posteljo. In to bi naj bila slovenska reprezentativna komedija? O tempora, o mores!

Poleg tega smo doživeli kretni predstavi dveh novih del: Pavel Golia se je predstavil z «Betlehemska legenda», Angelo Cerkvénik z «Grehom».

Golia, ki je do zdaj pisal samo igre za mladino, je v teh petih odrekih slikah skušal začrtati svoj prehod v dramo. Stvar pa se je ponesrečila. Sicer se je sam skušal že vnaprej opravičiti s tem, da je delo označil: pet odrekih slik. Toda označba ne odtehta dela, ki je edino merilo avtorjeve umetniške sile. Nikakor ni odrekati avtorju dobre volje, tudi sočutja in usmiljenja ne ter nagnjenja do filozofiranja, toda «Betlehemska legenda» je v tej koncepciji na odru popolnoma nemogoča. Avtor je to čutil sam, saj jo je od premijere do premijere vedno bolj črtal, da je na koncu ostalo slabo odeto okostje, ki so mu igralci skušali vdahniti življenja. Resnica je, da delo ni drugega nego pet odrekih slik, od katerih sta še dve živi, ali bolje rečeno, mrtvi sliki. Ves koncept kaže, da je hotel avtor napisati dramo, saj je paralitičnemu Herodu postavil nasproti nevidnega akterja — novorojenega kralja brezpravnih. Ideja nevidnega nasprotnika ni napačna in je, dobro izoblikovana, lahko v gledališču prav močna. Med Herodom in njim bi se naj vršila borba, ki jo pojmuje Herod kot borbo za svoj prestol — v nasprotju z borbo ponižanega judovskega ljudstva. Toda na odru so bile samo besede, ki so se brez dejanja izgubljale. Herod, ki je v tej obliki nemogoča figura (Rogoz je to občutil), braha vse tri slike iz sebe obilo besedi. Poleg tega se ves čas govori o rojstvu kralja brezpravnih, ki smo ga samo videli (in še to slabo) v dveh mrtvih slikah. Čutili ga nismo. To je krivda teksta. Podobnega nevidnega igralca ima Maeterlinck v «Vasiljenki», kjer je dejanje sicer mistično skrivnostno, vendar otipljivo močno, naravnost realistično osredotočeno v borbi nevidnega igralca Smrti in bolnice. Bolje bi bil storil Golia, da tega dela ni uprizoril.

Cerkvenikov «Greh» je prišel precej kasno. Konstatirati moram, da je vodstvo gledališča precej zakrivilo, da je «Greh» prišel še le po dolgem razdobju v Narodno gledališče. Cerkvénik ni novinec, pač pa pastorek našega gledališča. Zakaj se «Greh» ni uprizoril že v prejšnjih sezonah, zakaj je ljubljansko gledališče začelo Cerkvénika upoštevati še le lani z «Roko pravice»? Ali res ni zaslužil, da bi že pred leti, ko so plesali «Krpami mlajši» in «Zapeljivke» po odru, prišel tudi on na vrsto? Pikra so ta vprašanja, toda upravičena. O, res je, da Cerkvénik ni prijeten dramatik, ker obravnava drugače erotične probleme nego Golar ali pa kaka «Kukuli», «Theodor & C.» itd. Napisal je trilogijo, od katere sta bila dva dela priobčena v Ljubljanskem Zvonu. Cerkvénik bi bil danes najbrže že močno napredoval, če bi mu bil stik z gledališčem bližji. Za naše literarne

(oficijelne) razmere so njegove drame tuje. Zato mu vse očita nasilje, ker publike ne zabava, ampak zahteva, da po njegovo misli ž njim.

«Greh» ni njegovo najjačje delo. Najbolj se mu pozna, da je hotel avtor izvesti svojo idejo in jo odrsko prikazati. Tu je večkrat premalo objektiviral svoje osebe, da jim ne verjamemo. Drama je zelo kočljiva oblika, ker je najbolj občutljiva. V romanu ali v povesti lahko mnogo svobodneje razvijaš svojo tendenco nego v drami, ki zahteva močne in vsestranske označbe oseb. Koliko mu je za idejo, dokazuje dejstvo, da se žena pri skoku skozi okno ne ubije. Zato je seveda epilog nujen, četudi drama trpi radi tega. Mogoče je to vpliv novele. Pripomnil bi na značilno razliko gradnje drame in novele s sledečo primero: Krleža je napisal dramo «V agoniji». Tudi on je takorekoč dramatiziral eno izmed svojih starejših novel. Toda značilna oblikovna razlika, ki je v gledališču obenem tudi vsebinska, se čuti med obema. V noveli Žena ne umre, samo težko se rani in ostane pri življenju, v drami se ubije, je mrtva, ker potek dejanja potrebuje zaključenega konca, zahteva zaključka tragedije na odsekan način. Ta dva primera pri istem avtorju sta prav pomembna za razliko novelistične oblike od dramske. Neprijetni so nekateri prav vsakdanji Cerkvenikovi vzkliki, kakor n. pr. v III. sliki na grobu: «Pustite, da se razjočem! ... Dovolite, da sedem. Zelo sem utrujena.» Te besede bi vešč režiser, ki bi se v dejanje res poglobil, črtal. Pri branju ne motijo, pač pa v gledališču. «Greh» je stilistično neenoten. In v tem vsakdanjem izražanju in miselnosti je težišče napake, ne pa v sami ideji dela, kakor se je to pisalo v dnevnem časopisju. Hinavsko je, trditi, da takih žensk ni, kakor je v drami Žena. Res je samo to, da jih v drami Slovenci nismo do zdaj poznali, če smem šteti Kraigherjevo «Školjko» za izjemo. Sicer pa gre Cerkvenik svojo pot in je prav tako. Od «Greha» do «Očiščenja» gre razvoj naprej. Ali mogoče prav radi tega nismo videli «Očiščenja», ki je bilo prvotno napovedano?

*

Ves ostali repertoar je stal na zelo lahkih, boljše, šibkih nogah: Jaeger-Schmidt-Sturm: Kukuli, ki je dobil v Ljubljani ime «Pahopaho», Nestroy (v slabem prevodu): Utopljenca, Čapek-Bradač: Tajna dolgega življenja — skonstruirana žurnalistična nemogočnost, Nancey-Armont: Theodor & Comp. Dovolj žalostno, ako sestavljači repertoarja ne najdejo boljših veseloiger nego sta «Kukuli» in zadnja. Nikakor naj kdo ne misli, da imam mogoče kake moralne ugovore. Najmanj. Najhujše graje pa je vredno dejstvo, da se vržejo na oder vsa taka dela naglo in s slabo pripravo. V nekaki zadregi

pomanjkanja repertoarja. Pri premijerah so večkrat nemogoči od-mori, šepetalka agilna in igralci šepajo v tekstu. Poleg tega so skrajno nemarno opremljene (Utopljenca), režiser v enem tednu tudi ne more vlti v tako delo posebne umetnosti, če je delo samo po sebi že šibko. Zato so predana usodi posameznih igralcev, ki pa se sami tudi pre-dajo usodi...

Debevčev članek o mladinskih igrah v gledališču je bil mrtvo-rojeno dete. Videli smo: Drinkler-Župančič: Krojaček - junaček, Segur-Pitray-Skrbinšek: Modri osliček ter ponovitev Golijevih »Pe-trčkovih poslednjih sanj». — Ponavljale so se končno nekatere igre iz prejšnje sezone (Švejk, Fany, tete, strici itd.).

Če pregledamo repertoar, moramo priznati njegovo nesistematič-nost. Kje je tista vodilna linija, ki jo mora zasledovati vsako gleda-lišče? Marsikaj se vedno obljublja, pa se ne izpolni. R e s, r e p e r -t o a r j e g i b l j i v a s t v a r, t o d a š e p a v a n e s m e b i t i. Potrebno je, da se ravnateljstvo izpove, tudi polemika bi ne bila odveč. Wedekinda še sploh nismo videli. Strindberga so že pozabili, na mnoge druge, zlasti mlajše, pa sploh ne mislijo. Prav prijetno bi bilo, če bi po kakem Theodorju & Comp. zažvižgal Strindbergov ali Wedekindov bič...

*

Četudi je pred leti Ciril Debevec mnogo pisal o vprašanju reži-serjev našega gledališča, vendar nismo prišli mnogo naprej. Režiser-sko delo, režiserska umetnost nista prav jasna ne publiki, ne kritiki in tudi v gledališču samem vlada jo precej površni pojmi. Režisersko delo se smatra bolj kot rokodelstvo, ne pa ustvarjanje. To pričata režiji Lipaha: »Vdova Rošlinka» in Golie: »Živi mrtvec» ter »Betle-hemska legenda». Tudi Bratina se ni izkazal kot režiser, temveč samo kot inscenator. Dvakrat usodno je bilo za »Betlehensko legendo», da jo je režiral avtor sam. Režiser je prav tako umetnik, ki mora biti rojen. Sicer je samo inspicijent. In to je bilo v obeh prvih slučajih. Tako so vodili igre pri nas pred vojno, v Nemčiji pa pred Meiningov-ci. Lipahove »Vdove Rošlinke» niti ne bom ocenjal. »Živi mrtvec» in »Betlehemska legenda» sta živi priči razkosanih, odrsko brezzveznih nastopov (zunanje in notranje). To še daleko ni režija, če določiš, kje so vrata, okno in kje mora kdo stati. To je lahko nekaj povsem zunanjega, tehničnega, ako tega notranje ne utemeljiš. Postavljati figure kar tako za pogled je končno zmožen vsak boljši inspicijent. Ustvariti vez, nastrojenje, vdahniti odrskemu prostoru atmosfero, živost, notranje zvezati igralce med seboj, ob pravem času vsakega poudariti, prisluhiniti njih govoru in doživetju, ga voditi in vse to — skomponirati v predstavo... to bi bilo na kratko in preprosto po-

vedano, kaj je naloga režiserja. Režiser je tudi skladatelj teksta in mora biti poleg tega igralčev najboljši vodnik in kritik. Seveda, recepta ni mogoče napisati in po receptu tudi ni mogoče delati. Treba je talenta, osebnosti. Zato se režija ne da priučiti, kakor govornišvo. Človek se lahko nauči (in se tudi mora) vseh tehničnih stvari, če pa v njem ni stvariteljske sile, moči, talenta, ki očituje osebnost, je brezuspešno vse.

Odrsko tehnično smo pri nas sploh zaostali. O kakem gledališkem inženerstvu ali gledališki arhitekturi pri inscenacijah ni mogoče govoriti, ker se je niti še ne zavedamo. Tehnične pomanjkljivosti in tudi neznanje se očitujejo iz vseh kotov. Recimo: kostumi. Popolnoma nerazumljivo mi je, kako je mogel režiser obleči kralja Heroda za vsa dejanja v dolgo belo haljo, mu dati na glavo kraljevi venec in ga takega poslati na sprehod med betlehemske pastirje. Človek je imel ves čas vtis, kakor da gleda Heroda v predolgi nočni srajci. Sploh so kostumi posebno poglavje v našem gledališču, vredno (tudi nujno potrebno je že), da se zmenimo ob priliki o njih, ker vidimo včasih gorostasne stvari v nemogočih kombinacijah. Zlasti bo treba na to misliti pri bodočih inscenacijah Shakespearea. Četudi je oblika resničnosti gledališča drugačna kakor življenje, bedasta ne sme biti. So neki trenutki, ko se obe obliki krijeta. Noben kralj se ni nikoli sprehajal z zlato kraljevsko krono med pastirji. Nikar ne zamenjamo kraljevskega ornata svečanih prilik z vsakdanjo obleko, ker bi sicer morali poslati Macbetha z zlato kraljevsko krono in haljo na fronto, ali pa Napoleona v znanem kraljevskem ornatu na — Berezino... Tehničen diletantizem.

Kakor se mora enkrat za vselej izpodbiti diletantsko načelo, da je vsak, ki ima kakšno doživetje, že lahko igralec, tako bo treba opredeliti režisersko umetnost, da se neha z diletantizmom. Ker ne-režiserji niso samo v kvar igri, temveč vsakemu igralcu. Igralec se v takih primerih kratkomalo ne more najti. Sam je. Ne vidi, ne sliši nikogar, edina zasilna rešitev mu je, da stopi pred rampo in govori naravnost občinstvu. Toda to se redko obnese.

Popolnoma zunanjo stran režije poudarja Šest. Ima smisel za figuralno kompozicijo, četudi je ponajvečkrat optična ter notranje neutemeljena. Tudi na barvno razporeditev scenerije gleda. Šest ljubi obliko kakor l'art pour l'artističen pesnik. Zato so njegove režije ponajvečkrat gladke, a mrtve. Notranjo režijo zanemarja. Artist je. V teh desetih letih je postavil na oder Shakespearea. Njegova marljivost je bila (poleg prevajalca), da ga je bilo toliko. Ni treba izgubljati besedi, kak je bil naš predvojni Shakespeare, četudi v glavnem dosedanjemu delu, ki leži v šestovem Shakespeare-

ju, ne moremo drugega priznati nego pridnost in delavnost. Župančič je Shakespearea prevedel, Šest ga je spravil na oder, ga «moderno» (večkrat izrazito po tujih vzorih) opremil, toda ustvaril ga še kot režiser ni. Najznačilnejše za Šesta je oko. Slikovitost mu je glavno, ne pazi pa na tekst, na govor itd. Ko bo svojemu Shakespeareju ustvaril še notranjo podobo, ko bo prešel iz formalizma v zadržaj, ko bo prešel v igralce, v notranjost, v dušo dela, ko se bo poglobil vase in pozabil na vse predstave, ki jih je videl po svetu, takrat bo Shakespeare nov dogodek v slovenskem gledališču. Površnost, ki jo očitujejo nekatere njegove režije, pripisujem njegovi prezaposlenosti, ki človeka naravnost sili v rokodelstvo. Od letošnjih režij sta bili «Volpone» in «Dantonova smrt» najboljši, vendar dajem «Volpona» na prvo mesto. V njem sta bili zunanja in notranja režija še precej v ravnovesju, četudi je v zadnji sliki popolnoma odpovedal. Komedije so mu sploh bližje. Z Büchnerjem je bilo dvakrat težje. Rešiti je bilo treba tehnično stran številnih prizorov, kakor poglobiti se v borbo nasprotujočih si sil. Na eni strani revolucija s Robespierjem, na drugi Danton, v katerem se trgata preteklost in sedanost, ki se že vdaja brezupu in usodi bodočnosti. Že prej sem napisal, da je «Dantonova smrt» usodna igra. Nasprotujoča si pola: Robespierre in Danton sta bila premalo poudarjena, premalo režijsko zvezana. Borba, ki jo mora vsebovati scenična atmosfera, je manjkala. Šest si je sicer skušal pomagati z množico, ki jo je zato postavil še za oder in jo stiliziral. Domislek ni slab, vendar je bil prevelik prepad med stilizirano množico za odrom in realistično na odru. Stiliziranost je množico zapeljala včasih tudi na odru. Sploh je Šest preveč pažnje vložil v množico, ki v Büchnerjevem delu niti ni tako aktivna. Človek jo sicer čuti in ve zanjo, vendar ne nastopa s tako ostroostjo kakor bi moral Danton ali Robespierre. Množica je bila v stilizirani obliki močnejša nego v realistični. Dualizem režije je zapeljal režiserja tudi pri sceni v ječi, ko stoji množica za železno ograjo. Tam so se stilizirani kriki vsiljevali med realistične. Karakterizacija Dantona ni bila pravilna. V tekstu samem je označen kot lev in človek, ki se tika s sanskiloti. Gledali pa smo finega, lepega, salonskega krasnoslovca, a ne leva, ki v resnici ni bil niti lep. Ženske so ga ljubile radi njegovega naravnega veselja do življenja in uživanja. Brez sentimentalnosti. Zgodovina priča, da je Danton govoril vedno nepripravljen. Vedno iz trenutka, za trenutek, kakor mu je prišlo iz srca. Tudi Robespierre bi ne smel biti tako svilen kakor kak dvorjan Ludovika XVI. Nikakor ni istovetiti njegove čistosti z nališpanostjo, ki je bila v prizoru na ulici potem, ko je množica napadla bednega človeka radi svilenega robčka, nelogična. Posamezni amaterji (v konventu) so se ostro čutili.

Temu se režiser radi pomanjkanja stalnega zbora ni mogel izogniti. Marseljeza po St. Justovem govoru ni bila revolucionarna pesem. Šolsko petje: «Bog ohrani...» Vsa režija je bila osredotočena v tehniki in obliki, ki sta postali sami sebi namen. Bili so sicer trenutki, ko sta se oblika in vsebina našli (pohod k giljotini) in takrat je človeka prevzelo. Tempo izvrsten, inscenacije slikovite (Vavpotič). Tudi Balatkova muzika je bila v stilu.

Druga nasprotna skrajnost je Skrbinškova režija. V «Pohujšanju» pa je napravil močan korak naprej. Sicer je drugod pretežno režiser zadržaja, radi katerega rad vsebino podrobno razčleni in razkosa v drobce, v pomanjkanju časa (ker ga prehiti predstava) pa ne pride do sinteze. Samo toliko k izpopolnitvi ocene Skrbinškove režije.

Ciril Debevec je že v lanski sezoni z Maeterlinckovim «Stilmondskim županom» dokumentiral svoj režiserski talent. V «Krogu s kredo» si ga je utrdil. Najkrajša oznaka v režiserski trojici: Debevec stoji v sredini med obema skrajnostima. Hodi srednjo, solidno pot in v «Krogu s kredo» je ustvaril predstavo, ki stoji častno ob svojevrstnem Skrbinškovem «Pohujšanju». Debevec pazi na tekst, na besedo in govor. Režiral je še Bergmannovo «Noblovo nagrado», Cankarjevo «Lepo Vido», ponesrečenega Drinklerjevega «Krojačka - junačka», «Bitko», Rollandovo «Igro ljubezni in smrti» ter «Piskač se smeje». «Bitka» je bila zanimiva samo radi režije in radi Skrbinška. Režiserju Debevcu gre v čast, da je stopil igralec Skrbinšek tako močno v ospredje in da je v tej sezoni lahko ustvaril tako močne like. V tem primeru se praktično dokazuje, kako lahko dober režiser in dober igralec ustvarjata. «Krog s kredo» je doživel v tej sezoni poleg «Ukročene trmoglavke» častne (pri nas redko) številne reprize. Vredno bi bilo spregovoriti tu o vprašanju publike in — repertoarja... Kako enoto so tvorili vsi nastopajoči z režiserjem, je dokazalo gostovanje Vike Podgorske iz Zagreba. Njena Haitanga ni našla odziva v naši predstavi. Debevec je v princu in Haitangi poudaril romantičnost in sentimentalnost, ki je po moje bila včasih res prehuda. Podgorska je bila bolj realistična. Zunanji znak realistične režije je bil tudi sramoten oklep, ki ga je Debevec zamenjal z verigo. Sodni prizor je bil radi manjkajočega občinstva pomanjkljiv. Škoda. Poleg tega se je izpustilo četrto dejanje. Zakaj? To je greh! V IV. dejanju sta dva lepa govora Čang-Linga in Haitange. Škodovalo je zlasti Čang-Lingu, ki ga je igral režiser sam. V I. dejanju je bil preveč osoren, odbijajoč. Prehoda v revolucionarja nam tekst ne utemelji, zato bi ga moral režiser omiliti. Čang-Ling je nesrečen študent. Njegova beseda ni osorna, temveč trpka. Življenje ga je zagrenilo in od tod njegova zbadljivost.

Pri «Lepi Vidi» se je sicer Debevec zelo potrudil, napravil pa je, kolikor je mogel, četudi je I. in II. dejanje režiral preveč realistično. Nežni simbolizem «Lepe Vide» se ni mogel najti v naturalistični sceneriji. Med govorom in okolico je bil prepad, ki ga je skušal Debevec premostiti z Griegovo godbo. Sanjski prizor III. dejanja se je tehnično ponesrečil. Mislim, da je enkrat za vselej dokazano, da «Lepa Vida» ni za oder. «Noblova nagrada» je pokazala Debevčevo zmernost v zunanjih efekti. Prav tako. «Igra ljubezni in smrti» pa je bila z odmori preveč razvlečena. Manjkalo je sinteze. «Piskača» nisem videl. «Krojaček - junaček» je bil pastorek spora med ravnateljstvom in režiserjem. Vprašam: kako pridejo otroci do tega, da nosijo posledice takih sporov? Teorija Gledališkega lista o pravljičnih igrah in «Krojaček - junaček» sta si bili v kilometrski razdalji. Poleg tega še nesmiselno ektemporiranje igralcev. Zdelo se mi je, da je bila edina pozitivnost predstave v Bratinovem improviziranem stavku, da si morajo otroci zobe čistiti ... Škandal.

Bratina je režiral Cerkvenikov «Greh», a je uspel samo kot inscenator. V delo se ni poglobil. Ni ga razčlenil, ni ga kot režiser v sebi doživel. Cerkvenikovo delo zahteva močnega režiserja, ki ume obravnavati tudi tekst. Zakaj črtanje teksta ne spada k zunanji režiji, kakor se pri nas navadno misli in dela, temveč je — operacija, ki zahteva večšega operaterja. Režiser je ustvaril samo okvir, podoba je bila razbita. Drame, ki so pisane v slikah, zahtevajo še prav posebno osredotočene režije. Način insceniranja pa je bil res — Bratinov in tega mu ni mogoče odrekati. Mesto notranje režije pa je zevala praznota in ni prav, če se vsa krivda pripisuje avtorju.

*

Igralsko so posamezni liki stali na močni višini. Naš maloštevilni igralski zbor se v resnici lahko v posameznikih kosa z marsikaterim svetovnim odrom. Da niso razmere take, da bi jim ne bilo treba toliko igrati, da bi se lahko bolj in delj časa poglobljali v svoje vloge — bi imeli gledališče, ki bi preneslo močno konkurenco. Še v teh razmerah, v katerih živijo, se mnogokdaj povzpno na višino, ki jo mora priznati vsaka kritika. Levar, ki letos ni dosegel višine Hermana, je kot Volpone, Danton, Ču-Ču in še celo kot Sadok močno izrazil svoje igrilstvo. Kako lahko močan igralec v slabi režiji in delu prenese težišče glavnega motiva na svojo vlogo, je dokaz Sadok. Kar je bilo pozitivnega pri «Betlehemiški legendi», je bil Levarjev lik. Napravil je iz «Legende» dramo — Sadoka. «Volpona» je kazilo nerazločno govorjenje verzov, kar se pri njem rado ponavlja. Včasih tudi ne premeri razdalje med kričanjem in govorjenjem. Pri verzih rad preide v naglo, preveč glasno in brezbarvno deklamiranje. Kot

Danton je bil posebno močan pred tribunalom, četudi je bil proti koncu navadno že hripav. V Rollandu se je postavil v II. delu. — Rogoz, ki je že pred koncem sezone odšel v Prago, je bil na višku kot Robespierre. Tukaj je njegova, v marsikateri drugi vlogi preveč hladna virtuoznost govora našla svoje mesto. Simpatičen je bil njegov Fedja («Živi mrtvec»), kot Mosca (Volpone) pa ni ogrel. Preveč je bil govornik, premalo akter. Kot Herod se je mučil, kot Svedenhielm je bil srednje izrazit. — Najzanimivejši igralski razvoj te sezone pa je pokazal Skrbinšek. Ma, Corbaccio in admiral v «Bitki» so najboljši liki te sezone sploh. — Jan še vedno trpi na preveliki sentimentalnosti. Včasih preveč poje. Zlasti verze. Camille (Dantonova smrt) pa je častna in lepa izjema. Njegov najboljši lik te sezone. Tudi kot poročnik Svedenhielm je prepričeval. V «Igriljubezni in smrti» pa je bil že izčrpan. Janov razvoj je važen. Treba bi ga bilo poslati v inozemstvo, sicer se pogubi. — Cesar, ki se v Tongu ni prav prepričevalno smejal, je slavil svojo zmago v Buči (Utopljenca). Z njim je nadkrilil vse svoje dosedanje vloge, tudi Švejka. V Buči je nenadomestljiv in originalen. Dunaj ne zmore boljšega. Kot zdravnik v «Lepi Vidi» se je spozabljal. Zapeljeval ga je stavek: «Prinesite vina!» — Debevec se kot igralec še ni našel. Vtisnil se mi je v spomin kot Čang-Ling, ko je rekel: «Plačem nad Kino!» in pri eni izmed repriz «Lepe Vide» kot Mrva v I. dejanju. — Kralj, ki je lani ustvaril nepozabnega starca v «Stilmondskem županu», je bil letos preveč obložen s komičnimi vlogami, ki pa niso vse na višini hlapca «Danes bomo tiči». Ivan Petrovič, Šenkendorf, Corvino so bili letos najboljši. Tudi v «Romeu in Juliji» je bil simpatičen. Nekoliko neambiciozen je postal. Prav bi bilo, da dobi sebi značilnejše vloge. — Gregorin se udeležuje vsestransko. Kristus, Čao, Karenin, Poljanec . . . Zadnji je bil preveč naturalističen. — Lipahov Erikson je bil preprost, a pristen, četudi so ga po krivici po večini preslišali. Še vedno ga slišim in vidim, ko pravi Svedenhielm (Noblova nagrada): «Tudi jaz bi bil rad srečen . . .» — Bratina se je našel kot Zorobabel, kot odvetnik Fedje in v «Grehu» kot drugi mož IV. slike. — Železnik, ki je prišel iz Maribora, je v Teodorju pokazal svojo rutiniranost, ogrel pa ni. — Sancin je bil dober kuli, še boljši clown. — Kavkler in Jerman sta stopila iz ozadja v «Grehu». Plut, Potokar i. dr. niso bili posebno aktivni. Dobro bi bilo, da bi Potokar bolj brzdal svoj glas. Včasih je nemogoč. Ali ga režiserji ne slišijo?

Marija Vera je v tej sezoni nekam utihnila. Izjemi sta Ana Dimitrijeva in mati lepe Vide. Danilova je slavila svoj jubilej kot Emilija Marty. Vloga ji ni odgovarjala. Šaričeva je začela kot Julija nekam utrujeno, razgibala pa se je kot Haitanga, ki je gotovo njena

najboljša kreacija. Le petje in ples (isti defekt pri Podgorski) sta motila. Ponoven dokaz, da mora biti dramski igralec vsestransko izobražen. Medvedova je bila kot Maša (Živi mrtvec) v sednji sliki med vsemi svojimi vlogami najboljša. Tudi Čangovka je bila, Juliette in Dantonova žena, prav gotovo pa še boljše v «Noblovi nagradi». Canina pa ni bila zanjo. Sebi primerne vloge letos ni imela. Nablocka je bila najboljša (poleg Kukuli) kot Canina. Samo neerečna ruska slovenščina... Mira Danilova je napravila močan korak naprej kot Yü-Pei in Maxion. Yü-Pei je bila močno, vsestransko in za njen napredek prijetno presenečenje. Debeljakova se je po dolgem času našla v vlogi hčerke Svedenhielma, kjer je ustvarila svoj do sedaj najboljši lik. Tudi Vida Jurvanova je bila v isti igri prav simpatična, kot Julije je nisem videl. Rakarjeva, edina naša igralka groteskno-komičnih vlog, je zabavala kot babica v «Krogu s kredco» in kot Matilda v «Utopljenicah». Slavčevi je pristojala Saša v «Živem mrtvecu», Gabrijelčičevi pa Rifa v «Betlehemski legendi» bolj nego žena v «Grehu».

Kinematografski igralec Gajdarov in žena sta poneorečeno gostovala z «Gospodom Lambertijem» (Vernaille). Kako se je blamirala ob tej priliki dnevna kritika, sem pisal že v «Slovenskem Narodu». Vika Podgorska, članica zagrebškega gledališča, nas je pocstila kot svojevrstna Hsítang. Gostovanja posameznikov v tujem jeziku v dramah težko uspevajo, zlasti pa, ako niso v stilu režije. Hsítang ni njena vloga. Vse drugačna je bila lani v «Agoniji». Poleg teh so gostovali še trije praški igralci z O'Neillovo igro «Ami Christie». Na koncu sezone so gostovali v «Romeu in Juliji» Mariborčani Kraljeva, Zakrajškova, Rakuša in Skrbinašek. Njih slaba izgovorjava, deklatoratorična zanesenost, ki se je zlasti očitovala pri Kraljevi in Rakuši, nepravnoteženost govora, ki je bil zaradi patetike včasih vprav v nasprotju s vsebino besede, so škodovali že itak otežkočenemu nastopu v dramah, ki je doživela svoj neuspeh že v domači zasedbi in režiji.

Odbor SSIJU za proslavo desetletnice slovenske univerze (bolje rečeno AD «Jadran» z gosti) je v Andrejeva «Dnevi našega življenja», z dramo, ki jo je nekdo zaradi nerazumevanja svojevoljno prekinil v «študentovski ljubezen», zaključil letošnjo sezono. Za nastrojenje tistih dni bi bilo bolje, da bi igrali «Rokovnjače». Tako bi se vsaj ne pregrečili nad Andrejevim.

... Vse to so samo odlomki. O vsaki predstavi bi moral napisati toliko, kakor sem o «Pohujšanju», če bi hotel vse povedati. Posebna poglavja bi bilo treba posvetiti prevajalcem, črtanju tekstov,

insceniranjem, «Gledališkemu listu», gledališki kritiki itd. Treba bo skrbeti za teorijo, za gledališko znanstvo, dramaturgijo, kajti gledališče nam ne sme biti hiša predstav, temveč poleg univerze naš najvišji kulturni zavod. Dramaturgija, raziskavanje in določanje odrskega jezika — vse to bo moralo najti mesto tudi na univerzi. Treba je kar največje vestnosti in ostre samokritike. Nihče naj se ne izgovarja z zastarelim izgovorom, da kritika samo ruši, da nismo zreli zanjo itd. Tudi nikar vedno in vedno ne citirajmo razmer. Zakaj pa bi vsi skupaj ne bili proti razmeram? Sicer zveni to slovenski tradiciji nekoliko tuje, mislim pa, da bi ne bilo slabo... Nikar se ne bojmo borbe in zahtev, ki nam jih stavi čas. Tudi takih izjav na zlato, ljubljeno, drago publiko naj igralci nikar več ne objavljajo v «Slovenskem Narodu», kakor se je zgodilo letos. Nevredno in sramotno je tako za umetnika kot za človeka. Klečepazenje pred publiko...

Splošno bi omenil še to: našemu gledališču poleg drugih nedostatkov manjka — organizacije. V današnjem času in pri vsaki večji instituciji ni mogoče shajati, ako ni delo dobro organizirano. In to se pri nas vidi ne samo v repertoarju, temveč n. pr. tudi v podeljevanju režij. Včasih stoji kak režiser ali tudi igralec v zatišju, kar naenkrat pa mora bruhniti na dan s številnimi deli, kakor recimo Debevec kot režiser «Bitke», «Igre ljubezni in smrti» ter «Piskača». Za božjo voljo, saj režiranje ni čevljarstvo! Človek vendar ne more kar iz rokava stresati novih misli in ustvarjati kar čez noč. To se pravi ubijati ljudi. Zakaj se delo ne porazdeli vsaj za pol sezone naprej? Vsi režiserji in vsi igralci bi lahko bolje delali.

To so že spet same zahteve, kajne? Toda v «Gledališkem listu» na str. 62/63 je napisano sledeče:

«Vrniti igralca njegovi tvorni obsedenosti, režiserja njegovi obsedeni volji, ravnatelja njegovemu čutu odgovornosti in pripravljati izraz za bodočo dramo — to se pravi, boriti se za gledališče... Kdor se dá torej zadrževati zaradi zahtev, ker teh zahtev v njih zadnji jedrovitosti ni mogoče izvršiti, ta ne ve, da dosežejo nekaj samo tisti, ki zahteve visoko napnejo, da dosežejo bližino samo tisti, ki postavljajo cilj v daljavo.

Ali je bilo to objavljeno samo zaradi lepšega? Kdaj postanejo te besede meso?...

S E R E N I S S I M A

Z G O D O V I N S K I R O M A N — J O Ž E P A H O R

5.

(Nadaljevanje.)

Dolgi tedni so prešli in brezup obleganih je nenadno presekalo veliko dejanje. Guerrini, zviti, drzni poveljnik nekaterih beneških galej, je prevaril turško čuječnost in vdrl v pristan Famagoste. Pripeljal je par tisoč novih, svežih bojevnikov in, kar je bilo glavno, tudi precéj živil. Turki so sicer obstreljevali zaliv, toda pogumnega Guerrinijevega nastopa niso mogli preprečiti, ker niso imeli niti dovolj ladij.

To je bil svetel žarek za mesto v stiski in nesreči. Famagosta sicer ni bila rešena, toda bednim ljudem je vlil dogodek novega upanja. Nekje daleč v temni prihodnosti so vendar zagoreli novi plamenčki.

Malokdo pa je imel zdaj toliko posla kot Lorenzo. Vse pristanišče je bilo njegovo, vse je pregledal in preiskal. Kar je prišlo novih bojevnikov, jih je presodil na oko in pretehtal z besedo. Iskal je kakega znanca ali vsaj človeka, ki je mislil s svojo glavo in ki bi mu mogel povedati, kakšno je življenje tam zunaj. Kaj mislijo in kaj čutijo, kako se pletó stvari, kako trdna je Serenissima. Previdno je tipal, ni li kakih uporov, poizvedoval, kako se je končala vstaja v Zadru, izpraševal o znanih in neznanih ljudeh.

Drugo, kar ga je zanimalo, so bile vesti o Turkih, posebno pa še o taborišču in o življenju v njem. Vse je poizvedoval, kar bi količkaj utegnilo koristiti pri begu. In ko je našel vse, kar je hotel najti, je vzel s seboj pričo, beneškega mornarja, doma nekje iz Istre. Ž njim je šel k Golji. Nesel mu je posebno novico, žalostno in težko, tako, da je s silo dušil svojo bolečino.

Našla sta častnika v vojašnici, ko je pravkar prišel z nočne straže. Umival se je ter se čudil, zakaj mu je Lorenzo pripeljal neznanega mornarja.

«Zakaj? Da boš čul na lastna ušesa!» je zavrelo iz Dalmatinca. «Da boš verjel njemu, ker meni ne bi!»

«Kaj se je zgodilo?» osupne Golja.

«Vendramina so ubili!» prikipi iz Lorenza, kakor bi se trgalo iz dna njegovih prsi.

«Kaj? Ubili? Plemiča?» krikne Golja, pobledi in vztrepeče kakor da ga je nekdo z vso silo udaril pod kolena.

«Ta naj govori!» pravi še Dalmatinec z naporom, nato pa se sesede na klop in skrije obraz v dlani. Železnega mornarja je premagalo, prvič po dolгих letih so mu privrele solze v oči.