

da se tudi v naslednjih kiticah prav nič ne brani Prešernovih očitkov, marveč nasprotno zagovarja pravico, ki jo ima tudi menih-samostanec do ljubezni, pri čemer se poziva na sv. Hieronima in na Abelarja.

Iz obeh odgovorov je razvidno, da Benvenut „Senana“ ni sprejel z ogorčenjem, kot n. pr. Bleiweis in ostali frančiškani, ki so Prešerna pogostoma napadali zavoljo te pesmi (prim. Trdina, „Tumačenje“ na Reki 1864—1865, Ms. 393 v ljubljanski študijski knjižnici, str. 128.). Zato ni nič čudnega, če se še v petdesetih letih celó sam primerja s Senanom, ki zaman vzdihuje po ljubici, katera ne sme pri njem vasovati (II, 95). Če pa bi prišla k njemu, bi

Sturil kar Senan Venfridi;
Čuval, de si mi nespridi;

Brumno de sveto živi,
Lasu seb ne men kervi.

(II, 114.)

Venfrida, katero omenja še enkrat (II, 277), je menda ime dekleta iz latinske legende o Senanu, ki mi pa ni na razpolago.

(Konec prihodnjič.)

OBZORNIK

MARIBORSKO GLEDALIŠČE.

Idejna smer mariborskega gledališča mora biti prav tako jasno načrtana, mora prav tako sloneti na temeljih slovenske kulture in mora prav tako rasti iz posebnosti naše duševnosti kakor ljubljansko. Obe gledališči bi morali stremeti za plodnim, umetniško visokim, pomembnim in stilno uravnovešenim razvojem. Za oba zavoda morajo torej veljati izključno umetniški in kulturni vidiki; edino ti bodo uravnavali smer gledališkega ustvarjanja, ki je samo plod kulturno visokega vodstva. Zato bi nikakor ne bilo prav, če bi podcenjevali naloge mariborskega gledališča, če bi ga smatrali za manjvredno v našem duševnem razvoju, ali bi ga hoteli iz kakih vzrokov celó zapostavljati. Obe gledališči morata kazati višino naše ustvarjajoče sile, v obeh naj se zrcali naša časovna rast. Pogrešeno je torej, če smo bili doslej premalo vezani med seboj. Ta razdor, ki ima morda svoje upravičene in neupravičene vzroke, se mora odločno odpraviti. Gledališka kritika pa bo morala s primerjanjem in ocenjanjem igralsko tvornih sil do sintetičnega pregleda obeh gledališč.

Mariborsko gledališče občutno trpi zaradi brezciljne idejne smeri in zaradi neizrazitega, umetniško manj pomembnega repertoarja. Pri mariborskem gledališču je to tem slabše, ker se bolj izživlja v opereti in zapostavlja dramo. Ta neuravnovešenost razbija idejno celoto in enotnost ter zavaja razvoj gledališča na kulturno nepomembna stranska pota. Problem mariborskega gledališča je rešljiv edino z resno odločitvijo zgolj v smer drame, kar bo povečalo pomen gledališča samega in dvignilo hkratu njegovo kulturno in umetniško vrednost. Saj je itak anahronizem, če se danes slovenski človek naslaja ob plitkem vele-mestnem kiču, ki ga vendar lahko v popolnejši obliki „uživa“ v zvočnem

filmu. Močno in umetniško muzikalno delo pa bo gledališče kljub temu moralo še podpirati, seveda s pravilnim odnosom do drame.

Končno bi moralo mariborsko gledališče v igralskem in scenskem pogledu do korenite notranje preosnove. Izginiti mora prelagodno, predomače in prepovršno pojmovanje odrskega prikazovanja, ki zavaja igralca in gledalca v nepravilen medsebojen odnos in poplitvuje ustvarjalno moč. Ta skrajna lagodnost je prav posebno vidna v jezikovnem podajanju. (Govorim na podlagi treh predstav, ki sem jih letos videl.) Glede jezikovne neuglajenosti in neenotnosti je vtis mariborskega gledališča naravnost porazen. Predvsem manjka igralcem izrecno slovenske jezikovne izobrazbe. Slovenci smo se s trdom in naporom končno dvignili do že precej izoblikovanega odrskega jezika, ki ga nikakor ne smemo pačiti z dialektično mešanico. Kako naj človek hladnokrvno posluša samovoljno izgovarjavo igralcev, naglašanje besed in celó hrvatzime v izreki in besedni stavi? Tako nepravilnost bi moralo vodstvo brezobzirno odpraviti. Vsako medlo in brezciljno jezikovno izživiljanje vodi v diletantizem. (Ali nam ne bi bil že skrajno potreben slovenski dramatični seminar?) Kakor boleha mariborsko gledališče na jezikovni razbitosti, prav tako se kaže velika in nedopustna hiba v slabih gledaliških prevodih. Sodim po nepesniških, jezikovno in stilno zelo pomanjkljivih slovenitvah „Karla in Ane“ ter „Cirkuške princeze“. Iz tega bi se dalo sklepati, da se gledališko vodstvo ne zaveda važnosti dobrih prevodov, ki so pač prvi pogoj uspele interpretacije, ne glede na to, da je ena poglavitnih nalog vsakega gledališča, da stremi za čim popolnejšo jezikovno in stilno dovršenostjo.

Poleg teh kratko naznačenih kritičnih opomb, ki osvetljujejo stanje mariborskega gledališča, bo morala gledališka kritika z umetniških vidikov do podrobne ocene smeri gledališkega vodstva, do presoje prave vrednosti režiserjev in igralstva. Popolnoma jasno pa je že iz naznačenih hib, da vlada v mariborskem gledališču precejšnja neurejenost, brezidejnost in brezciljnost. Po vsem tem je razumljivo, da gledališče ne more do stilnega ravnovesja in ne do pravilne rasti. Pri uprizarjanju slovenskih del, ki so v Mariboru dokaj številna, kar kaže na pravilen odnos do slovenskega dramatičnega ustvarjanja, mora vsekakor odločati kvaliteta, sicer postane gledališče zgolj preizkuševalen zavod. Skrajna rigozornost v tej smeri pa tudi ni upravičena. Na podlagi te presoje bo mogoče uravnati mariborsko gledališče v tisto smer, ki bo za našo kulturno rast plodna in ki bo gradila naše gledališko ustvarjanje. Kritika posameznih uprizoritev naj utemelji te zgolj idejno naznačene misli.

1. L. Frank: „Karel in Ana“. — Povojna drama L. Franka je izrazito poglobljena v prikazovanje notranjega dogajanja. Celotno vzdušje je usmerjeno v psihološko dramo kljub nespretnemu uvodnemu prizoru, ki razblinja enotnost dogajanja in dokaj shematično podaja kočljiv življenjski in duševni problem. Pisatelj se je tu in tam preveč naslajal ob golem slikanju povojne erotične razbitosti družinskega življenja, preveč je nagrmadil včasih le opisujočega dogajanja in oseb (n. pr. prvo dejanje, Marija in njen mož) in se zadovoljil z naivnim motiviranjem oseb in njih svetov. Pri psiholoških orisih je tu in tam mnogo sentimentalnega lirizma (monologi) in prelagodnega poetiziranja; prepovršno so zajeta notranja trenja oseb, tudi njih odločitve so prevnanje in preenostavne (končna Anina odločitev!). Gibalne silnice oseb so precej nestvarne, posebno v dramatičnem trenju. Ljubezen Riharda do Ane

je zgrajena na zgolj čuvstvenem sozvanjanju, isto je s čuvstvom Marije do Karla. Toda kljub nekaterim stilnim in sceničnim nabreklostim, kljub preenostavni dramatični zgradbi je igra odrsko sveža, tu in tam zelo učinkovita, v celoti snovno zanimiva in nekajkrat psihološko močna. Drama pač izdihava v celotni zasnovi nekoliko nad realnostjo dvignjen svet, ki je odmaknjen navadni preračunanosti. Zato nikakor ne prenese pregrobage podajanja niti ne prestvarnega pojmovanja, ker zdrkne sicer v spolzkost in telesnost.

Uprizoritev „Karla in Ane“ je bila režijsko in igralsko popolnoma zgrešena. Režija J. Koviča, ki je dramo tudi nepesniško in slabo prevel, je izrecno poudarila vsa šibka mesta v igri. Zaradi pregrobage podajanja so odpadli vsi psihološki odtenki in celotna uprizoritev je preočitno kazala zgolj mrzlo ogrođje. Inscenacija drame je bila neskladna in ni ustvarila pravega vzdušja (Anina soba). Največja hiba neuspele režije pa je tičala v izredno nespretni igralski režiji. Psihološki, problemski in čuvstveni prizori so bili docela neizdelani. Pri psihološki drami je navezan igralec na poglobljeno igro, le tu se razodeva njegova oblikujoča moč. Zato je nujno, da so igralci ubrani v celoti. Režija je v tem popolnoma odpovedala in ostala le pri zunanosti. Odtod popolna razbitost v celoti in potankostih. V režiji ni bilo niti stilne razvojne črte niti dramatičnega naraščanja; delo brez vsake notranje režije.

Posamezne igralske stvaritve so bile medle, brez igralske moči in poglobljenosti. Večjidel so igralci le mrtvo prednašali besedilo. Pavle Kovič kot Rihard je izvedel svojo zelo težko vlogo omahujoče neznačilno, nikjer ni segel v globino, ni ustvaril odrskega lika, temveč je le jezikovno in mimično obnavljal besedilo. Ana Elvire Kraljeve je bila sicer parkrat za malenkost igralsko občutena, a v celoti je bil njen lik zgolj mrtev shema brez igralske prepričevalnosti. Jože Kovič je bil v zadnjem dejanju le za hip verjeten, a tudi njegov lik je bil v celoti popolnoma medel. Anica Savinova kot Marija in Maks Furičan kot paznik ujetnikov sta istotako bila igralsko in jezikovno neznačilna.

2. Radivoj Rehar: „Učlovečenje“. Reharjev „misterij življenja“ v 16. slikah je zapoznalo delo zgodnjega ekspresionizma, ki se je pri nas odzval v letih 1920 do 1925 in je danes že popolnoma odmrlo. „Učlovečenje“ ni ne literarna ne odrska novost. Predvsem to delo ni drama, česar se je pisatelj najbrže sam zavedal, ko je igro imenoval misterij. V dramatičnem smislu pa je le bled shema brez notranje življenjske sile, saj je celota zasnovana preabstraktno in so ljudje zgolj sence nekega imaginiranega življenja. Tudi ni v igri nikakega hotenja, nikakega dejanja, niti dramatičnega trenja. Zasnova igre je zelo miselna, neka besedna in metaforična bujnost zakriva njeno skromno ogrođje, ki je precej nepesniško odeto v prispodobe, poetične opise, čuvstvene izlive in okraske. Vrhu tega je „Učlovečenje“ vsebinsko nejasno, si miselno oporeka in je v ideji nedosledno. Igra kot celota je en sam monolog, ki ga prepletata še monologa Nje in Žene, in je razdeljen na tri miselne dele: Iskanje, Beganje, Spoznanje, s prologom in epilogom. Osrednje vsebinsko pisateljevo izhodišče je temeljilo v prikazovanju razvojne življenjske poti moža (Njega) od rojstva v neznano odrešitev. Pisatelj je to vsebino opisal še z razočaranjem moža ob ženi, z doživetjem smrti lastnega otroka in z neutešenim hrepenenjem za končnim spoznanjem življenja in smrti. Reharjev junak (On)

je neke vrste moderni skeptik (pisatelj ga je našel v Goethejevem Faustu in ga skromno prenesel v svoje skrajno avtobiografsko vzdušje), ki išče rešitve življenjske uganke v knjigah, gre za ženo, ki ga vabi v življenje, blodi od nje vase in se iz doživljanja smrti končno skuša ločiti od sveta v neki zelo nejasen in meglen svet neznanih razodetij. Sploh je stvarnost popolnoma razblinjena z nekim brezdušnim ozračjem, ki je pesniško in odrsko precej mrtvo. Avtor spremlja svojega junaka po njegovi življenjski poti z medlim dialektičnim in aforističnim meditiranjem o vseh mogočih stvareh, ki nikakor ni usmerjeno v idejno in vsebinsko dograditev dela. To duhovičenje, ki je prepleteno z vsemi mogočimi, danes že obrabljenimi izrazi, z dolgoveznim „qui pro quo“, omlednimi lirizmi in čuvstvenimi izlivmi, nikakor ne učinkuje pesniško. Osebe v drami so blede in brezkrvne, so le poosebljene pisateljeve ideje. Zato niso med seboj vzročno zvezane in ne tvorijo nikakega dramatičnega dogajanja, niso pesniško notranje nujne, ampak so le ilustracija besedila. Celota je poleg tega preobsežna; slike so vsebinsko premonotone, meditativnost v njih se ponavlja, zato ni nikakega gibanja in ne pravega pesniškega niti dramatičnega učinka. Preabstraktno prikazovanje življenja, četudi v mističnem vzdušju, ni dramatično. Stilno in pesniško je Reharjevo „Učlovečenje“ neskladno, preračunano na precej običajno ponazorovanje misli, na melodijo zvoka in na nejasno prispodabljanje. Prevečkratno ponavljanje istih misli in figur delo še bolj razkraja. Le tu in tam se utrne notranje doživeta in pesniško oblikovana beseda, ki pa utone v celotni neubranosti.

Režija *Hinka Tomašiča* je delo odrsko prikazala z ilustrativno inscenacijo, običajnimi zavesami, temačnostjo, glasbo, melodičnimi okraski (recitativni zbor) in s projekcijo posameznih slik. Kljub že znanemu načinu inscenacije je režiser vendarle parkrat vprizoritev poglobil, dasi je občutno motilo premonotono podajanje in premalo naraščajoče recitiranje. Igranje se je izživljalo le v boljšem ali slabšem recitiranju, zato ni mogoče izreči o igralcih zaključene sodbe. Z razumevanjem je prikazoval *Vl. Škrbinšek* glavno in preobsežno vlogo (Njega), dasi je tu pa tam utonil v preveliko enoličnost in jezikovno ni bil popolnoma izglajen. V splošnem pa je bil v recitaciji jasen in razumljiv. *Elvira Kraljeva* kot *Ona* je bila manj skladna v recitaciji, dasi je kljub jezikovnim hibam nekajkrat igralsko zaživela. *Ema Starčeva* kot *Žena* je bila medlejša.

3. *E. Kalman*: „*Cirkuška princesa*“. Poudariti moram sicer veliko umirjenjše in prijetnejše izvajanje „*Cirkuške pincese*“, ki je bila bolj uprizorjena od običajnih ljubljanskih operet, dasi nikakor ne zagovarjam uprizarjanja takih vsebinsko plitkih in glasbeno prelagodnih del, ki služijo občinstvu za plehko zabavo. Stvar sem si ogledal edinole zaradi izvedbe. Dasi je ta v splošnem uglajenejša, vendar občutno moti premalo razgiban in glasovno pomanjkljiv zbor, slabo izvedeni plesi, razne scenične nedoslednosti in končno *izredno* slaba izgovarjava. (Trbuhovičevo neverjetno pomanjkljivo, nejasno in jezikovno mešano govorico moramo odločno odkloniti!) Med igralci je bil najvidnejši *Vl. Škrbinšek*, najsi te vloge ne morem prištevati k resnim kreacijam. Prijetnemu glasu *Pavle Udovičeve* manjka uglajenosti in pevske izčiščenosti.

Anton Ocvirk.