

2

D O M

I N

S

V

E

T

í

9

2

4

VSEBINA STEVILKE 2.

LEPOSLOVNI DEL:

- I. **Pesmi:** Ivan Robida: Balada o gospodu Joštu. 57. — Stanko Majcen: Drevo. 62. — Anton Vodnik: Večer dogori. 63. — Anton Vodnik: Uspavanka. 63. — Tone Seliskar: Obup. 65. — Dante Alighieri: La Divina Commedia III. XX. 70.
- II. **Drama:** Janez Jalen: Srenja. 66.
- III. **Pripovedna proza:** Ivan Pregelj: Šmonca, II. Gostoseveci. 49. — Miran Jare: Razprožajoči se valovi. 58. — Ksaver Meško: Jesen. 63.

PROSVETNI DEL:

Gledališče: 1. Članki: France Koblar: Gledališče (za uvod nekaj o bistvu). 73. — Marija Vera: Kako igralec-umetnik ustvarja. 75. — Fr. Lipah: Opombe k notranji režiji. 76. — O. Šest: O sceničnem ozračju. 79. — Josip Vidmar: O gledališki kritiki. 80. — Ivan Vurnik: O gledališču kot zgradbi. 82. — Silvester Škerl: Misli o gledališču v bodočnosti. 85. — Stane Melihar: Gledališče in film. 88. — Miran Jare: O lutkovnem gledališču. 91. — 2. Ocene: Shakespeare v ljubljanski drami (Adolf Robida). 93. — Naša dramatična literatura (Fr. Koblar): Ivan Rozman: Testament, 95; Ivan Cankar — Skrbinšek: Hlapec Jernej, 95; Alojzij Remec: Užitarji, 95; Janez Jalen: Dom, 95; Pavel Golša: Peterčkove poslednje sanje, 95; Fr. Milčinski: Mogočni prstan, 95; Anton Linhart: Županova Micka, Veseli dan ali Matiček se ženi, 96; Šolski oder, 96.

PLATNICE:

Iz naše dnevne kulture: Iz univerzalnega besednjaka »ljublanskega« gledališkega kritika. O znanstveni in stilistični antitezi. — Prejeli smo v oceno.

ILUSTRACIJE:

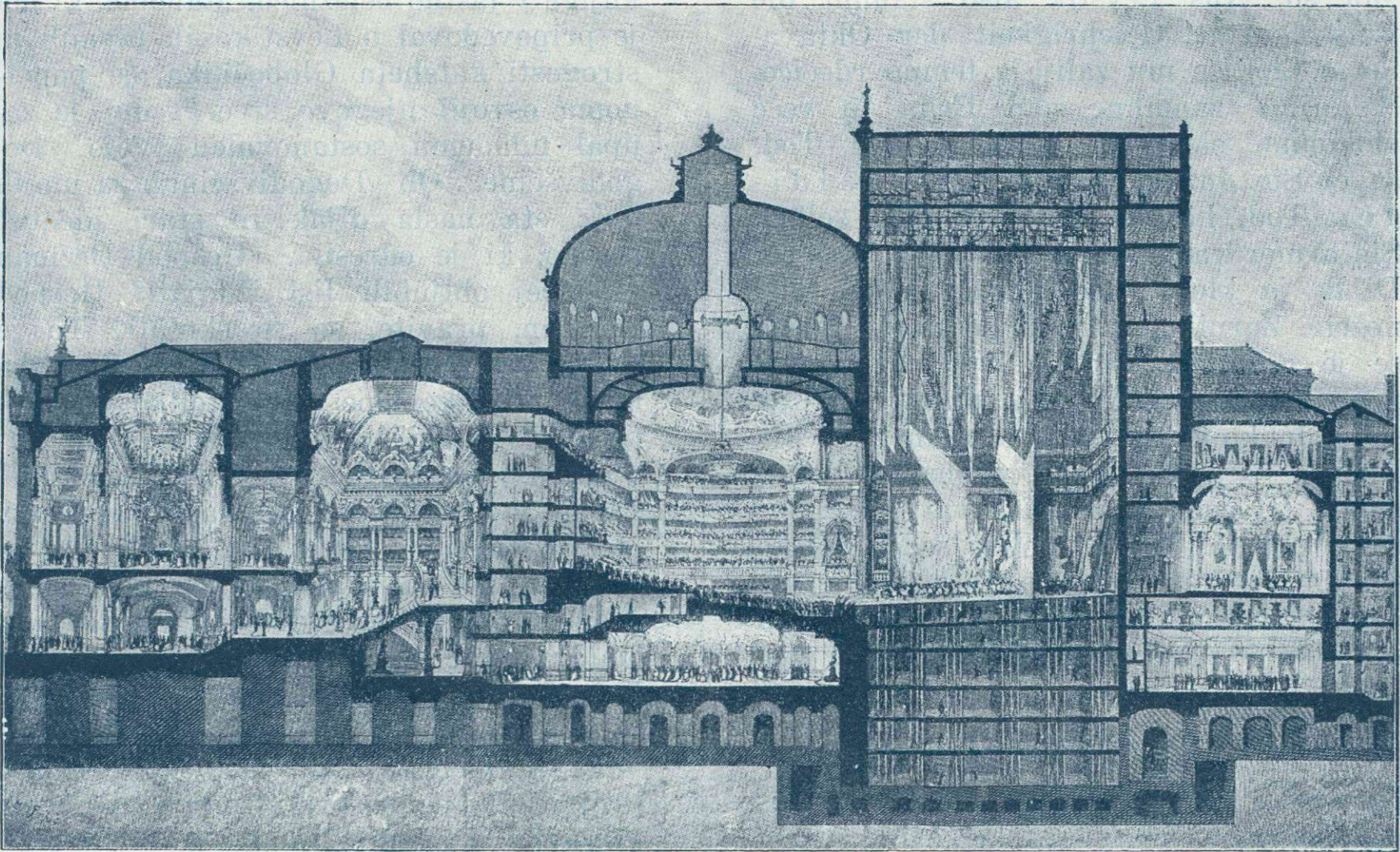
Priloga II.: Shakespeare v Ljubljani: sl. 4. Finale Beneškega trgovca; sl. 5. Finale Kar hočete; sl. 6. Beneški trgovec: Bassanijeva snubitev; sl. 7. Hamlet: Pri materi; očetov duh. — Slike v tekstu: Velika opera v Parizu, prerez, str. 49. — Palladio, Teatro olimpico, str. 51. — Oberammergau, floris scene, str. 53. — Dvorno in nacionalno gledališče v Monakovem (Shakespearejev oder), str. 53. — Novo gledališče v Berlinu, floris, str. 55. — Oberammergau, scena, str. 57. — Gledališče Scala v Milanu, str. 59. — Prinzregententheater v Monakovem, floris, str. 61. — Velika opera v Parizu, floris, str. 63. — Dvorno gledališče v Wiesbadenu, floris odra, str. 66. — Dvorno gledališče v Wiesbadenu, odrska mašinerija, str. 70. — Dvorno gledališče v Wiesbadenu, prečni prerez, str. 73.



»DOM IN SVET« IZHAJA VSAK DRUGI MESEC. :: NAROČNINA ZNAŠA LETNO 100 DIN, DOVOLJENO JE POLLETNO PLAČEVANJE PO 50 DIN, V IZJEMNIH SLUČAJIH TUDI ČETRTLETNO PO 25 DIN. NAROČNINA ZA DIJAKE (ŽELIMO, DA NAROČAJO SKUPNO) 75 DIN. :: UPRAVNIŠTVO: LJUBLJANA, JUGOSLOVANSKA TISKARNA. :: ZALOŽNIK IN LASTNIK: KATOLIŠKO TISKOVNO DRUŠTVO. :: TISK IN KLIŠEJI JUGOSLOVANSKE TISKARNE V LJUBLJANI. :: UREDNIKA: PROFESOR FRANCE KOBLAR (ZA LEPOSLOVJE), LJUBLJANA, JANEŽIČEVA ULICA 10 (PRULE), IN DR. FRANCE STELE (ZA PROSVETNI DEL IN OPREMO), LJUBLJANA, SV. PETRA CESTA 80.

DOMIN SVET

LETNIK 37. V LJUBLJANI 1. APRILA 1924. ŠTEVILKA 2.



VELIKA OPERA V PARIZU, PREREZ.

ŠMONCA.

IVAN PREGELJ.

II. GOSTOSEVCI.

»Bonum est viro cum portaverit jugum ab adolescentia sua. Sedebit solitarius et tacebit, quia levabit super se. Ponet os suum in pulvere, si forte sit spes...« Katehet, profesor Globočnik umolkne, se oddahne in pozove trpko: »Zarnik. Ponovite po besedi in zmislu.« Zarnik se dvigne: »Ponet os in pulvere et tacebit.« Nekaj medlega smeha. »Mandele,« vikne učitelj. Dijak molči. Komaj še se mu je posrečilo skriti drobno rdečo knjigo, katero je bral pod klopjo. »Erjavec, Jenko, Stritar,« kliče bridko učitelj. Dijaki se dvigajo molče. Molče iz družbenosti, dasi vedó. »Tušek,« zategne katehet in prestriže rdečo knjigo, ki je zdrknila nerodnemu Selčanu izpod jopiča. Dijak jeclja, umolkne. Katehet je knjigo spo-

znaval po barvi. Ob ustnicah mu je zadrhtelo zasmehljivo. Išče po novi žrtvi, jo najde. V prvi klopi sedi bled fant z dolgimi, mehкими lasmi. Odsoten je. Medel, bolno bloden nasmehljaj mu leži ob ustih. Sanja. Ne vidi, ne sliši. Kaj Levstik! Dijak sanja svojo srečo. Sobotni dvainosemdeseti list Novic za kmetijske, obrtnijske in še narodske reči mu je natisnil gloso treh decim ob Pignottijeve besede: Scrivete pur scrivete, di fame morirete, ma sarete immortali... Katehet vidi srečo sanja-jočih usten in je ne zna brati. Trpi užaljeno. »Bril!« Dijak se prebudi, išče zmedeno, odgovori zmedeno: »Weiss, blau und rot bis in den Tod.« Učitelju se izbulijo oči. Gleda, ne veruje. Kratek smeh pošli zamre trenotno. Ni šala. Brilov odgovor je kletev ob Jeremijevi modrosti, je glas prosvedovanja proti nauku suženjstva in učiteljevega samodrštva. Tišina. Katehet je stopil k oknu in ga odprl,

kakor da se duši. Čuti je, da bije nekje cerkvena ura dvanajst. Katehet se je našel, navidez premagal in umiril lice. Dvigne knjigo, katero je zaplenil, deje hripavo, zlostno, neskončno zasmehljivo: »Ja so. Aus Levstik also stammt die weissblaurote Gelehrigkeit der Oktavaner.« Lice se mu zalije s temno rdečico. S knjigo zamahne nad Brila in reče zlokobno, slovesno: »Bis in den Tod, sagen Sie. Jaz pa pravim: In den baldigen Tod, hätten Sie antworten sollen, Sie armer vaclavscher Hektiker, Sie...« Dijak je klonil pod besedo kakor pod nožem. Zarnik je zaječal od zlosti. Tušek se je mrzlično stresel. Erjavec je uprl proseče svoje rjave oči v učitelja. Brilov sosed Jenko je šepetnil: »Gib ihm zurück!« Bril je vzrastel, zganil z bledimi ustnicami. »Hočete še prosvedovati?« se poroga učitelj. Dijak molči, sede. Šolsko sobo zalije šum ljubljanskih zvonov. Poldanska pesem 16. oktobra 1854... In samo še šest ur mora miniti, preden vzi-
dejo G o s t o s e v c i na slovensko nebo...

* * *

Slovensko nebo... Hudič, govôri, ali veš podobo, da bi več pokazala? Ali veš ime, ki bi povedalo bolj? Nebo... večni vrt zvezda in luči in sanj, nebo, neskončni dragulj, pa zajeto v skromni okvir malega prstana, v zlató slovenskih mejâ... naše nebo. Kdo je meril naše nebo? Ali ni od vekov in v svetove? Od vekov in v svetove je nebo, in je naše nebo in le zvezde večernice je bilo treba, da se je vžgala, in gostosevcev je bilo treba, da so padli kakor zlato seme iz božje dlani, in cvetejo in svetijo na našem nebu od šestih zvečer do zadnje noči, do zore... Hudič, govôri, ali veš podobo, da bi več pokazala? Ali veš ime, da bi povedalo bolj?

* * *

Osmošolec Valentin Mandelc je stanoval v Eggenbergerjevi hiši razmeroma prijetno. Veliko in svetlo sobo mu je bilo deliti samo z enim, z gospodom Martinom Polšetom, ki je bil petdesetleten, izmučen notarski pisar, sicer pa svoje vrste človek, šilersko mlad, domorodec, knjigoljub, že iz leta osemindeset član »slovenske družbe«. Tomana se je učil na pamet,

Koseskega in Dežmana je že zdavna znal. Bleiweisa je koval v zvezde in si osvojil njega krilatico, da odličniki zvonec nosijo. Ne le, da je prebral slednji list Novic od prve črke do zadnje, izpisoval je celó iz knjige v lastno beležnico. Mandelc, ki mu je pripovedoval o Levstikovih pesmih in strogosti kateheta Globočnika, je popolnoma osvojil njegovo srce. Tedaj je zapal mlademu sostanovalcu svoje »Dogodivščine«. Ob »Dogodivščinah za mojih dni« sta našla dijak in stari idealist besedo, ki je odrešila. »Gospod Dežman so torej obljubili list izdajati? Gospod Dežman, pravite, so se skujali? To je hudo,« je trpel Polše. »Ne, tu je treba misliti. Toliko lepe setve, toliko vrednih pesnikov in spisovateljev ne sme usahniti v puščavi. Gospodje! Ali je res nemogoče? Ali ne morete osnovati lista sami? Sloga jači. Ustvarite si svoj list, pišite ga, če vam ga ne natiskajo, kakor pišem jaz svoje skromne ‚Dogodivščine‘. Pišite! Iz malega raste veliko.«

Iz malega je zrastle veliko. 28. oktobra so se sestali prvič Vajejci. Martina Polšeta so imenovali za častnega sočlena. Prej pa so še prebrali zadnje strani iz njegovih »Dogodivščin«...

* * *

Zadnje strani iz Polšetovih zapiskov pa slovejo tako:

»V s r e d o, 11. j a n u a r j a: Slava, slava velikemu Slavjanu. Milostni gospod škof Anton Alojzij so blagosrčno obljubili pripomoči, da pride toliko zaželjeni slovenski besednjak Vodnikov na dan. Dunaj, Celje in Trst se radujejo in želijo, da bi se delo le kmali začelo in bi se kak izvrsten in priden mož vsega dela lotil, da se vdahne obilni nameri le en duh. Živel duh slavjanski!«

»V s r e d o, 18. j a n u a r j a. Živel duh slavjanski! Živel car Nikolaj! Živeli rusovski junaki! Kalafat je padel. Umiraš, ha, umiraš, kleti Turčin, smešni m r t v i mož ob govejem brodu Bosforu. Junaki slavjanski od Belega do Petrovega grada ti pogrebno pojo: dvuh smertej nebivat, odnoj neminovat. Evropa, čuj in strmi! Takih vremen ni napovedoval jolsvajski prerok.«

»V s r e d o , 1. f e b r u a r j a. Slava Ljubljani slovenski. Slavna prvopevka, Slavjanka, gospodična Schmidtova v nemškem gledišču slovensko pojo. ‚Laibach‘ je zares ‚in einem anderen Welttheile‘. V slavjanskem.«

»V n e d e l j o , 11. f e b r u a r j a. V Šenklavžu sem slišal pridigati preč. gospoda Miroslava Barago, škofa mišiganskega. Slavnoznanemu spisovatelju Dušne paše, Zlatih jabelk in Nebeških rož kličem vneto: Bog plati!«

»Z velikim veseljem berem, kar pišejo gospod Miha Verne o božji previdnosti v naravi, in hvalim lepo pomladno vreme, trgam trobentice, kurice in cingeljčke in se grejem na solncu, Bogu hvaležni starček, čigar kri se je že ohladila, čigar čutnice so že omedlele in čigar žubelje življenja že vgasuje. Čast in slava Bogu!«

»V n e d e l j o , 19. f e b r u a r j a. O uboge spomladančice! Vzel vas je sneg. Jaz pa bolan ležim in sem žalosten, ker berem, kako je na svetu. Duh Byzantizma je oživel v stari Evropi. Politika je zvijača postala in srčen biti se pravi dandanašnji le pravico voditi za nos. O moj Bog, in v Kalafatu so res še vedno Turki doma ...«

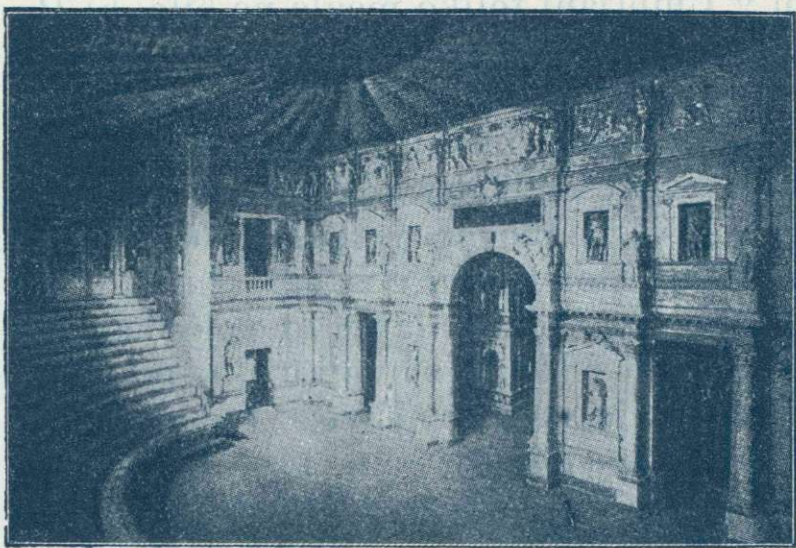
»V s r e d o , 8. m a r c a. Slovenski slovník bodo vredili gospod Matej Cigale. Slava jim!«

»V s r e d o , 22. m a r c a. Angleži štajerske gozdove za svoje brodovstvo kupujejo. Mislijo z ladjami udariti na Sevastopolje. Štajerci neki radi prodajajo. Kako pa je pel Slavjan Stanko Vraz? ‚O joje, joje in prejoj, oj ni, Slovenska, čas še Tvoj!‘«

»V s r e d o , 5. a p r i l a. Rusovske vojske so vzele Hirsovo, Isakčo in Badagh. Slava, slava, slava!«

»V s o b o t o , 29. a p r i l a. Turki sami so prepričani, da jim zadnja bije. Po štiri sto letih se spolnujejo prerokbe. Krščanske vojske so v Carigradu. Da bi bil Mohamed le zares boljši prerok kakor vremenski jolsvajski. Menčikov je iztrgal le par listov iz korana, lord Cambridge in princ Napoleon sta vrgla vso knjigo v Bosfor.«

»V s r e d o , 3. m a j a. Košutove banknote in Mazzinijeve obligacije so hudó prepovedali. Hvala Bogu, da jih nič



PALLADIO, THEATRO OLIMPICO.

nimam. Nisem kriv hudodelstva velije izdaje ali Hochverrath. Črnogorcem pa kličem: živeli. Za Jurjevo pojdejo (!) nad Turke.«

»V s o b o t o , 6. m a j a. Zakaj se neki cepijo Srbi v rusoljubce in turkoljubce? Ojoje, joje in prejoj, oj ni, Slavjanska, čas še Tvoj!«

»V s r e d o , 7. j u n i j a. Josipini Turnogradski na prerani grob.

Cvetica mlada stala na livadi,
Nar lepša, kar pomlad jih je rodila.
Pa glej! ko še stoji v nar lepši nadi,
Le pade nanjo slana oj nemila.
Kakor za rožco, za Teboj, Pepina,
Žalujem jaz in moja domovina ...«

»V s o b o t o , 24. j u n i j a. Slava Koseskemu! Bog jim vrni zdravje!

Abbano! Z novega letos zročim ti ljubljenca!
Ah! dovrši mu kmali polno ozdravljenje,
Da slavil Betzajdo bo novo sam te
Orfej slovenski!«

»V s r e d o , 5. j u l i j a. Slava, slava, slava! Nov slovenski pesnik. Prešern oživljeni! Levstik mu je ime. ‚Hrepenenje mladega pesnika.‘ Berem in jočem.«

»V s o b o t o , 8. j u l i j a. ‚Gospodje, Gospoje! Sem priden stergar, Ovarjem vas ognja za majhen denar ...‘ Čedna pesem. Kdo je ta Francé Blažič? Zavidam mu.«

»V s r e d o , 23. a v g u s t a. Urno, kaj novega! a) Lepo so popisali gospod doktor Mitteis ljubljansko obnebje. Dognali so, da imamo osem stopinj srednje gorkote po Romirjevem gorkomeru. Za vse žlahtno sadje in žito je gorkote dovolj in tudi trta bi utegnila dobro zoriti grozdje, ako

bi v Ljubljani toliko megle ne bilo. b) Rusovski vojskovodja Goršakov je zapustil mesto Bukarešt. Rekel je, da se vrne, preden bi kdo mislil. c) Omer-paša je obhajal slovesen vhod v Bukarešt. Če že ni nazaj šel, odkoder je prišel. č) Gospod profesor Metelko in gospod fajmošter Potočnik sta pregledala prvo polovico črke A v slovenskem slovníku in pohvalila delo, da je neprecenljivo, vredjeno z veliko premišljenostjo in posebno marljivostjo. Čast vredniku Cigaletu!»

»V s r e d o , 27. s e p t e m b r a. Cajnica mnogovrstnih novic. a) Tomin ima svoje ime od tmine, ker so se Tominci trdo svoje ajdovske vere držali. Misijonarji so jim zato rekli, da so tminci, to je ljudje z dušno tmo obdani. b) Francoski vojskovodja St. Arnaud je pisal cesarju Napoleonu, da bo Sevastopolje vzel, sicer da ga cesar ne bo več videl. Čul sem pa, da Francozi prav radi bahajo. c) Berem, da je rusovski cesar Nikolaj najlepši mož svojega cesarstva in da očituje Apolona in Zeusa v eni osebi. Uniforme ne sleče nikoli. Bože hrani! č) O kako lepo so zapisali gospod Šolar, da ne bodimo Slovenci prehitro pripravljeni vse svoje, če se z drugim ne vjema, zavreči in da raji naravo svojega jezika natanko preiskujemo. 'Za nas je naš jezik nar boljši, pa je tudi nar lepši za nas.' Kakošen da je pa, nam pa ne kaže ne horvaški ne češki ne poljski ne rusovski ne staroslovenski, ampak le n a r o d a našega — priprostih Slovencev jezik. Kakor je ti ne zavijajo po ptujih jezikih, tako je tudi mi nikar ne zavijajmo ne po horvaško ne po rusovski ne po poljsko ne po češko in tudi po nemško ne, ampak vedno čisto slovensko govorimo in pišimo. Saj vemo, da 'kdor zaničuje se sam, podlaga je tujčevi peti!'«

»V s r e d o , 11. o k t o b r a. Vojskovodja St. Arnaud je umrl za kolero in Sevastopolje stoji. Vojskovodja je bil dober jolsvajski prerok. Mesta ni vzel in cesar ga tudi ne bo videl več.«

»V s o b o t o , 14. o k t o b r a. Slava 'našim pevcom!' Kdo je novi Orfej — i — ? Tako lepo se je razpredel ob Pignottija: scrivete pur scrivete, di fame morirete, ma sarete immortali... O, zakaj nisem tudi jaz pesnik!«

* * *

Slovensko nebo, ljubljansko Bleiweisovo! Osem stopinj srednje gorkote ima, trta bi rodila in zvezde bi utegnile sijati. Ako bi megle ne bilo...

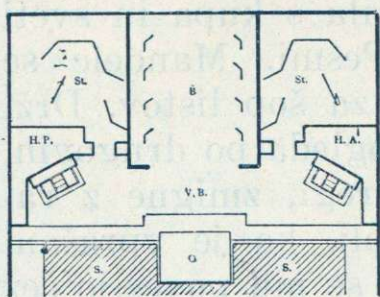
* * *

Gostosevci so vzšli. Ob šestih zvečer kakor navadno vsako jesen za praznik svetega Simona in Jude. Daljni so, komaj vidni. Nejasna, neznatna meglica na vzhodu nad našimi mejami, na našem nebu. Zorna deca, prometejski, vedno novi zarod na starem nebu. Seme iz božje dlani, da bi cvetelo in svetilo v visoko polnoč. V visoko polnoč, ki nima zvonov, da bi peli visoki poldan...

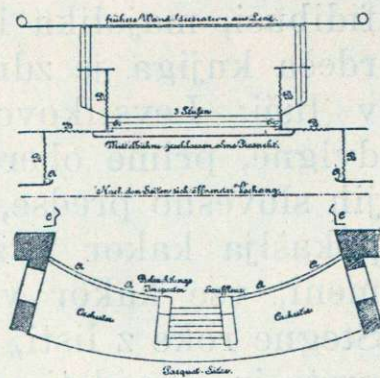
Slovenski gostosevci so, a tudi Vajeveci jim pravijo. Iz hrepenenja in sanj, jure sanguinis so vstali. Nimajo nego besedo, a poje jim sama v ritem in sili v sladko vtelešenje. Še v monogramih so eno pismo. En obraz so v šestih licih: tipika ene vzgoje, ene šole, ene pesmi iz šestih mater. Jure sanguinis et loci so obdarovani s štipendijem mukotrpnega domačega učiteljstva. Šli so skozi abecediko šolmoštrov, skozi nemške normalke v latinsko gramatiko in humaniora, prvi, drugi praemiferi ali vsaj med njimi, ki »his proxime accesserunt«. Po reformi so želi zgovorno nemško pohvalo: »Mit scharfer Auffassung. Theilnehmender Fleiss. Allseitig thätig. Sehr ernstlich.« Trinajstletni so doživeli leto pomlajenja narodov in iskali kakor v zagonetko, v občutje časa in nove besede: konstitucija — vladija — sovlada — stara pravda — ustava. Zavidali so narodne stražnike in ude »slovenske družbe« in si osvojili pozdrav: weiss, blau und rot bis in den Tod. Iz tega prvega cvetja živijo še vedno, ne vedó za Bacha in njegove huzarje, vedo komaj za kateheta Globočnika, ki jim je slovensko peti prepovedal za slavje cesarjeve poroke, vedo za Nemca Reichela, ki jim je naklonjen, in je še eden tujec, ki je pravičnejši kakor domačin...

Neurejeno bero, a vedó vse. Nagonsko. Nagonsko je zavabila nekatere med njimi nova veda v šoli: naravoznanstvo. Tiste, ki so zapadli slastem lepe knjige, je rahlo obliznilo wertherjanstvo. Prav nič jih ni blaziral Byron. Iz Prešerna živijo svobodo »Zdravljice«. Hvaležno se spominjajo uči-

teljev Pečarja, Metelka, Šolarja, ki jih je pravkar zapustil. Dežmanu, ki jih je z listom potegnil, niso zamerili, Bleiweisa spoštujejo, Jerana ne razumejo. Koseske-mu prizanašajo. Cegnarja cenijo po vrednosti, Valjavca vzporejajo z Uhlandom. Njihov bog pa je Levstik. Ne umejo ga sicer. Zakaj neki noče delati mature? Stritarju zavidajo, da se tiče ž njim. Zamerijo mu pa, da je visok in mož »druge baže« ... Po abecednem redu so se razvrstili: V a c l a v je prvi. Najmlajši je, še negoden in vendar bolno zrel. Z neznansko naglico meri pot v življenje. Ena bolest ga postara, treh radosti je treba, preden se mu lice znova pomladi. Strašno je lepo to lice. Tako nenadno prehaja iz solnca v noč. Bledi človek hodi z drugovi in jim je vendar, kakor da ga ni. Drag jim je in jim je vendar v bridkost. Kakor da se ga boje. Le S i m o n mu je bližji. Jenko ve, da se Bril krčevito bori ž njim. Z bridko ironijo izpoveduje svojo zavist, da mu verzi ne teko kakor Jenku. Jenko bi se rad približal nesrečnemu, protejskemu tek-mecu, a se ne zna, se ne more. Preveč je sam po sebi, preveč je cvet svojega ob-nebja. Prestar je, da bi bil Vaclavu brat, za mentorja pa je — premlad ... Polno moško zrelost očituje v družbi »Bog oče«, kakor pravijo E r j a v c u. Francé je Ljubljčan. Očeta so mu ubili me-sarji, mater je poveljala romantika slad-ke pravljice, da je bila najlepše ljublj-an-sko dekle. Sam je zrastel tršato in krepko in zdravo kakor iz kmetiške idile na Polici med huzarji. Nič prometejskega ni v njem, komaj je rahla senca nekake osodnostne vere. Ljubi berilo, a nad vse mu je drag Stifter. Iz drobnih gub kraj dobrih, rjavih oči veje prizanesljiva hu-domušnost, dobrohotna zlost: šalica — ža-lica. Drugovi vedo o njem, da ve že zdaj več nego profesor Mitteis, da občuje z Dežmanom, ki je strašno učen, in da za-haja v Šiško k slovitemu naravoznancu »Šnakšnepsovskemu«. Erjavec je bil, ki je pritegnil v Vaje Ivana Tuška, kateremu so zdeli priimek »ovce« zaradi njegove pohlevne nravi. Tisto ljubi, kar Erjavec, katerega slepo obožuje. Saj pove prav tisto, kar Erjavec, a Francé ve, da pove včasih bolje: po selško, po domače, po šoli iz peresa Šolarjevega ...



OBERAMMERGAU,
TLORIS SCENE.



DVORNO IN NACIO-
NALNO GLEDALIŠČE
V MONAKOVEM.
(SHAKESPEAREJEV ODER.)

Neločljiva sta oba Valentina, Mandelc in Zarnik. Čudaško sta pietetna. Mandelc obožuje mater, ki je perica, Zarnik baha z očetom nič manj kakor po požaru v cukrarni, ko je ceste pometal. Deželska kri sta. Ne v obleki ne v besedi se ne bosta zatajila, a Ljubljano poznata kot lasten žep. Njiju prijateljstvo je večno zbadanje. Ne sličita si, a spopolnjujeta se: o Mandelcu je rekel Tušek, da sliči ruske-mu carjeviču Aleksandru, Zarnik je sam o sebi povedal, dasi je najlepši, a da svoje kozave kože v zrcalu ne gleda. Mandelčev izraz je francoski kupletski humor, Zar-nik je trpko robot, nemško predmetni satirik. Mandelc ima obzorje, Zarnik ne-posredno iznajdljivost. Da bi Zarnika simetrično uravnovesili z Erjavcem, so ga drugovi nazvali renesančno domače: »Oča Pan« ... Oča Pan pa je postal: »oče slovenskih taborov« ...

* * *

Recimo, da se dvigne zastor. Tedaj se je glavni del prve seje Vajevecev že odigral. Prostor je seveda še isti: Mandelčeva in Polšetova soba v Eggenbergerjevi hiši. Stenska ura, ki kaže šest, miza, stoli, okno. Na mizi luč, ki je živeje zažuborela, čim se je ustalila ob oknu megljena ljubljanska noč. Zadaaj na levi postelja v polu-mraku. Ob njej sloni Martin Polše. Ob mizi sedijo Vajeveci. Luč je vsa lica mi-stično razvnela, da sijejo kakor v teatra-liku von Wernerjeve Sedanske noči. Štirje obrazi so polno čelje: Erjavec, Tušek, Mandelc, Zarnik. Njim na desni in levi dva profila: Jenko in Bril. Rahlo vstran prazen stol, Polšetov. Zarnikova dijaška pipa in Mandelčeva kitara na stolu. Na mizi šop listov, pisalno orodje, posoda s

fidibusi, majolika in kup knjig. Drobna, rdeča knjiga je zdrknila s kupa in sveti v luči: Levstikove Pesmi. Mandelc se dvigne, prime oberoč za šop listov. Drži jih slovesno predse, pogleda po drugovih, pokašlja kakor v zadregi, zmigne z rameni, vse kakor v šoli, ko je vprašan. Stegne roke z listi, da se mu povesijo čez prste in je videti na ovitku Tuškova naslovna risba. Vsi obrazi so slovesni. Le Zarniku je preletelo ustnice kakor kratek ironičen nasmeh. Polše pa se je vzravnal teatralno.

Mandelc. Drugovi! Dete naše bolesi se je torej rodilo. Hvala vam. List imamo, »Vaje« so žive. Nadaljujmo v zvestobi, kar smo začeli v ljubezni.

Tušek. Bomo.

Mandelc. Zdaj pa vstanite. Zapečatili bomo, kar smo obljubili. (Vsi se dvignejo.) Govorite za meno! (Prestane za trenotje, nato slovesno.) Naj čuje zemlja in nebo...

Vsi. Naj čuje zemlja in nebo.

Mandelc (navaja, drugi za njim). Kar dans pobratimi pojo, Naj se od ust do ust razlega, Kar vsak med nami dans prisega; Da srce zvesto kakor zdaj Ostalo bode vekomaj! (Utihnejo.) Hvala, drugovi! (Slovesen molk. Ogenj iz luči ožarja lica. Gorijo, cveto kakor niso nikoli nikdar cvetele zvezde v nobeni Plejadi. Sedajo. Le Polše stoji in je dvignil desnico za prisego.)

Zarnik (živo). Pravo, Bril, pravo!

Bril. Jaz? Prisega je vendar Jenkova.

Mandelc. Da, Simonova je.

Vsi (drug ob drugem). Hej, Šmonca! Živel! Iz srca nam vsem. Naš Beranger si.

Jenko (v zadregi). Dajte no mir. Pri tiče se, pa je.

Mandelc (neprisiljeno). Še eno besedo, drugovi. Prijatelj Šime nas misli nocoj še drugače razveseliti. Slučajno praznuje danes svoj god. Povabil nas je na čašo vina. Vsi. Zdrav, Simon! To si jo dobro izpletel. Kol'kor kapljic, tol'ko let. (Se rokujejo z njim. Le Bril je nekam odsoten, nem.)

Jenko. Hvala, tovariši. Domenite se, kam gremo.

Zarnik. Stoj! O tem ne pustim zborovati. To prepustite meni. Moj oče redko stopi v gostivnico, a kadar gre, stopi tja,

kjer točijo pristno. Jaz pa sem sin svojega očeta.

Mandelc. Verujemo, Tine. Zanesemo se. Kar vodi nas. (Odpravljajo se.)

Zarnik (Mandelcu). Kitare ne zabi. (Drugim.) Hej, fantje, sursum, za meno! Levate os vestrum ex pulvere. Šmonca! Prepoceni ne bomo. Hajdi.

Jenko (se je rokoval s Polšetom). Takoj, takoj. (Erjavec, Mandelc, Tušek in Zarnik skozi vrata.)

Bril (se ustavi na vratih, počaka Jenka). Simon, vse najboljše ti voščim.

Jenko. Hvala lepa, Vaclav.

Bril. Oprosti, da ne morem z vami.

Jenko. To je izdajstvo, tovariš. Moraš!

Bril (sanjajoče). Pusti mi svobodo. Presrečen sem nocoj. Tvoja pesem, naš list...

Jenko. Moja pesem?

Bril. Saj veš, da ne pijem. Po vsaki kapljici me boli glava... Ne veruješ? No, bodi, hočem povedati vse. Z Matildo imam sestanek, ljubi me.

Jenko. Kremžarjeva s Starega trga?

Bril (osuplo). Kaj jo poznaš? Reci, ali ni najlepša?

Jenko. Če jo ljubiš, je.

Bril (bolno). Ne, Simon. Reci drugače! Tako, da bom videl, da mi privoščiš.

Jenko. Ljubosumen si? No pa. Lavoslava je lepši.

Bril (otroško, vedro). Ne. Poldka ni lepši. (Čez čas.) A tvoja pesem je boljša.

Jenko. Zares si ljubosumen. (Se obrne odločno.)

Bril. Simon, ne, ne, ne.

Mandelc (se je vrnil). Tak, pojdita že. Zarnik se pridušuje spodaj. Gospod Polše, ali Vi ne greste?

Polše. Jaz? Dovolite. Ne, ne. Ne spodobi se zame.

Mandelc (Jenku in Brilu). No, pa idimo. (Jenku.) Ti, kako krepko extempore. (Udari v strune.) Kako veselo!

Jenko (poslušne v strune, nato v čudni sli, moči in vedrosti). Kaj krepkega, deš? Pa takoj? Dobro. Mlada mlinarica se je sestala z ljubčkom na samem. Mlinar jo sumi. Poj! (Deklamira, preide v petje.)

Zaklel se je mlinar,

takole je djal:

»Stezo bom popravil,
bom vrbe požgal,

da moja se žena
skuštrala ne bo
i več si obleke
zmečkala tako.«

Mandelc. Šime, duša. Levstika si posekal. No, idimo. Zdravstvujte, gospod Polše. (Gre, Jenko in Bril za njim. Kitara, pesem.)

Da moja se žena
skuštrala ne bo...

(Pesem ugaša.)

Martin (se dvigne iz ozadja, ko je pesem utihnila. Pristopi k mizi. Vzame šop listov v roke. Lista. Vzdihtne zadivljeno.) Vaje... (Čez čas, bere.) Vaclav Bril, Fran Erjavec, Simon Jenko, Valentin Mandelc, Valentin Zarnik, Ivan Tušek... (Živo.) Slava, slava! (Ginjeno.) In tudi mene so družbe vrednega spoznali... Blagoslovljeni! (Poljubi liste.) Floreant, crescant! (Zastor.)

* * *

Mandelčevo stanovanje. Nedelja, 13. maja. Ura na steni kaže pol dvanajsto. (Režiser ž njo ne bo imel torej preveč posla!) Visoka solnčna luč je napolnila sobo. V sobi so Erjavec, Tušek in Mandelc. Erjavec in Tušek se skupno učita. Seveda Horac. Mandelc bere ob oknu nemški časopis. Erjavec. Integer vitae, scelerisque purus...

Tušek. Unbescholten und sittenrein... Mandelc. Kdo stavi, da sploh ne bo padel?

Tušek. Kaj Bril?

Mandelc. Smešno. Sevastopol. Stavita?

Erjavec. Koliko, Tine?

Mandelc. Kar hočeš. Tri bokale vina, kraške črnine. Velja?

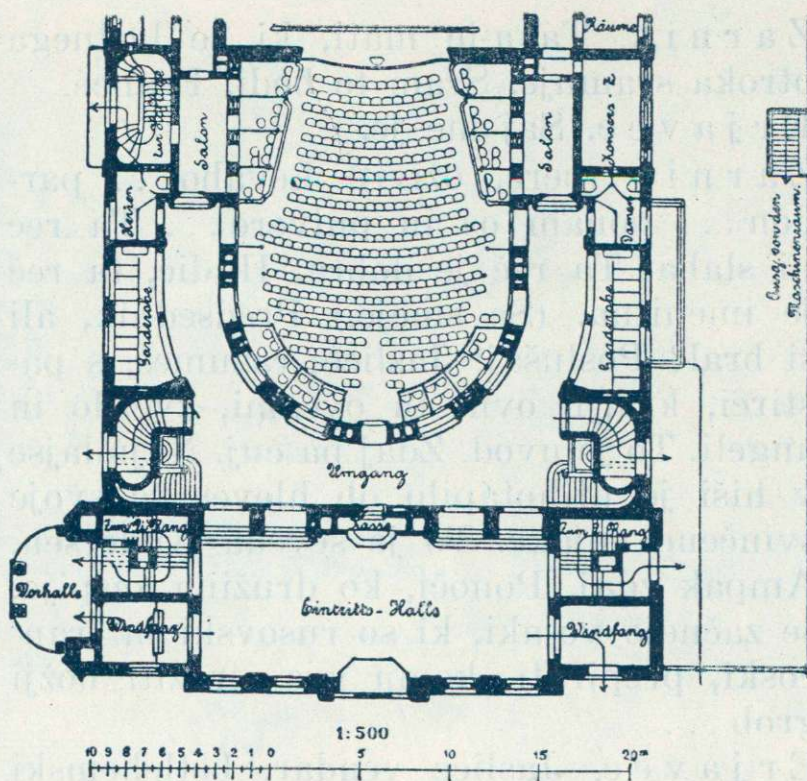
Erjavec. Naj pa velja.

Mandelc. Tušek je za pričo. Plačal boš. Canrobert se je imenitno osmešil. (Odloži list, pogleda na uro.) Pol dvanajstih, in še vedno samo mi trije.

Erjavec. Saj veš, kaj pravi Prešeren. »Mrtvih ne budi.«

Tušek. Kaj mrtvi. Matura, matura.

Mandelc (živo). Vrag naj nese maturo. Jaz pravim Vaje, Vaje! Ali kaj preveč zahtevam? Malo zvestobe in točnosti. Največ sem se žrtvoval, pa imam to za plačilo. (Zunaj je čuti, da nekdo prihaja.) No vendar. Finalmente...



NOVO GLEDALIŠČE V BERLINU, TLORIS.

Zarnik (vstopi). Bog i narod. (Se ozre.) Dobra je ta, nisem zadnji.

Mandelc (bridko). Slaba tolažba. Kje sta pa Bril in Jenko?

Zarnik. Ne presedaj, predsednik. Jaz ju nimam v žepu.

Tušek. Že pri maši ju ni bilo.

Mandelc. Saj res. Pa čakamo!

Zarnik (se zasmije). Toda gospod častni sočlen. Kje so ta visoki žlahtnik ostali? Tine! Omen. Zaprimo svoje Muzine dvore.

Mandelc. Preden imamo dogovorjeni šesti zvezek Vaj? Prosvedujem, branim se. Živel Sevastopol. (Uradno.) Na red!

Zarnik. Do poldne. Niti minute čez.

Mandelc. Prvi po abecedi... Francé.

Erjavec. Imam nekaj, a ni primerno. Pravljico, bi dejal...

Zarnik. Beri. Pravljica je vedno primerna, kadar nič boljšega ni.

Erjavec (razvije list). »Jaslice ali Mir ljudem na zemlji.«

Zarnik (veselo). Ne, Francé. Tega pa ne bomo poslušali v maju. Oddaj za domačo božično nalogo.

Erjavec (spravlja list). Saj sem rekel.

Tušek. Pa stvar je strašno smešna, dejal bi, izvorna satira.

Zarnik. Daj, pogledam.

Erjavec. Strpi se. Bral boš za božič, ko bo primerno.

Mandelc. Nobenih otročarij. Francé, beri, ali pa daj Zarniku, naj on.

Erjavec. Predsedniku se seveda pokorim. (Da list Zarniku.) Pa daj po tihem.

Z a r n i k. Taka-le mati, ki se lastnega otroka sramuje. Sram te bodi, Francé.

E r j a v e c. Saj me je.

Z a r n i k (bere, oživi). Levabo... pardon... ponam os in pulvere... Ta reč ni slaba. Ta reč je dobra. Hudič, ta reč je imenitna. (Se smeje.) Predsednik, ali si bral? Poslušaj! Jaslice, razumeš, s pastirci, kralji, ovni in ovcami, zvezdo in angeli. To je uvod. Zdaj pa čuj. Najmlajše v hiši je utihotapilo ob hlevec še svoje svinčene vojake. To je seveda Andersen. Ampak zdaj. Ponoči, ko družina zaspijo, se začnejo vojaki, ki so rusovski in francoski, prepirati, komu gre stražiti božji grob...

E r j a v e c. Jaslice vendar, betlehemski hlevček.

Z a r n i k. Se razume, Francé. (Mandelcu.) Ti pa strmi. Ena, dve, tri, ali nimaš pravega evropejskega koncerta pred seboj? Vojaki, pastirji, ovce in ovni, pes in volk, koze in palme in mah, kralji in sužnji, še vol in osel, vse ti pride navzkriž. Tepó se, kolnejo, grizejo in vse v najlepšem redu pod napisom, ki ga nosijo angeli: Mir ljudem na zemlji.

M a n d e l c. Pravo, Erjavec! Stvar pride v list. Pripomnim sicer, da jaz odločno držim z Rusi.

Z a r n i k. Politična pesem... Pusti. Naprej, drugi.

M a n d e l c. Torej naprej. Drugi sem jaz, ker ni Jenka. Prevel sem sto verzov iz Fausta.

Z a r n i k. Kaj, Koseskemu lezeš v zelje? Bodi! Sprejmemo, a Erjavec bo pregledal jezik kakor po navadi.

E r j a v e c (veselo). Ali moram biti res vsega sveta Pilatuž?

Z a r n i k. Ponas os tuum in pulvere! Tušek!

T u š e k. Imam risbo svete Moskve.

Z a r n i k. Raglan bi te bil vesel. Strahovito osvajaš. Odesa, Kijev, Moskva. Sprejmem.

M a n d e l c. Kaj imaš ti?

Z a r n i k. Jaz? Le uredite lepo, kar imate. Jaz bom pa kazalo sestavil. (Smeh). No, kaj? Delo je delo. Spričo tega, da so celó častni sočlen...

M a r t i n (omahne v sobo, razpaljen, razigran, smešen).

Z a r n i k. Fabulus in lupa.

M a r t i n (ves zasopel). Ggospodje... (Zmedeno, otroško.) Pijan sem. Prvič v življenju.

Z a r n i k. Hudič, ta ni slaba.

M a r t i n. Od samega veselja sem pijan in pa srečen, tako srečen. Ggospodje, vesel, zato, zato, ker, ker, ker, ker sem... pijan.

Z a r n i k. Ta sintaksa je dobra.

M a r t i n (vikne). Ggospodje... jaz sem pesnik.

Z a r n i k. Imenitno. (Se zasmee.)

M a r t i n (izvleče zadnjo številko Novic). Izvolite, berite.

Z a r n i k. No pa. Berimo. (Bere.) »Plaćilo sveta. Na vira mokre pene — čebelo piš zažene. In vir jo če vmoriti in v penah potopiti. Jaz vzamem jo iz vode, pa v prst mi želo vbode. Kar ona je storila, se od ljudi je učila.« (Ironično.) Slava, gospod častni sočlen! (Podobno še drugi.)

M a r t i n. Hvala, prijatelji, hvala! Pa čujte, kaj se mi je še zgodilo. Grem od maše, ovijem krog vogala, zadenem v nekoga, pogledam, vidim, ostrmim. Sam gospod doktor Bleiweis so pred menoj. Prosim odpuščanja. Gospod prikimajo. Jaz, jaz se ojunačim. »Moje ime je Martin Polše.« Gospod še prikimajo. »I, M—i—r,« povem, »sotrudnik v listu, ki ga preučeni vredujejo.« Gospodje! Pa čujte. Gospod doktor čestitajo, mi sežejo v roko. Omahnem naprej, ne upam se ozreti. Pogledam v dlan. Vidim srebrn goldinar...

Z a r n i k. Grem in ga zapijem... Slava, slava.

M a r t i n. Da, gospodje. (Omahuje.) Pa ne bom motil, takoj se umaknem. A povedati sem moral. Oprostite mi, prijatelji, oprostite. (Odide v ozadje. Sede apatično.)

Z a r n i k. Pojdi in ne greši več. (Drugovom.) Stvar je bolj tragična nego smešna. Kdo med Vajevci se more ponašati, da si je s pesmijo zaslužil goldinar?

E r j a v e c. Bogve, jaz, privoščim tudi Martinu.

Z a r n i k. (Nevoljno.) Ali mu jaz ne? Ali sem mar Brilu v žlahti?

M a n d e l c (bridko). Tine. Kako si včasih zloben. Vsem se nam ubogi fant smili, le tebi se ne. Pa saj le tako govoriš.

Z a r n i k. Pa naj govorim tako. (Ironično.) Zato me pa pusti dogovoriti. (Ker je obrnjen s hrbtom proti vratom, ne

opazi, da je vstopil Jenko, bled, ubit. Vidi le začudena lica svojih drugov. Besno mu raste beseda.) Pesnik, velite, da je. Da trpi. Smešno. Ali je pevec voditelj svojega naroda, ali ni? In če je, ali naj bo vodnik bolan, slab in otročji? Hvala lepa za take vodje, za take čemerne Jobe na gnoju...

M a n d e l c (burno). Tine. Umolkni.

J e n k o (omahne med drugove). Naj govori. Resnico govori. (Sede.)

Z a r n i k (se zmede v zadregi). Non c'e torto che scusi un tradimento.

E r j a v e c (Jenku). Ali ti je slabo, Simon?

J e n k o (trpko). Pil sem.

Z a r n i k (oživi). Duša! Lumpal vso noč?

J e n k o. On je hotel. Ni pustil, da bi šel. Plačeval je do zadnjega beliča.

M a n d e l c. Kdo pa, Simon?

J e n k o. Zarnika vprašaj, on ga pozna.

M a n d e l c. Vaclav, Bril?

J e n k o (trpko). Der vaclavsche Hektiker. (Plane divje.) Ampak jaz sem nedolžen. Jaz nisem kriv. Ali sem mu jaz prevzel Matildo? Mar mi je baba. A on vso božjo noč le o njej in moji pesmi. In plačuje za vino, se opravičuje, laska, se poslovi, stopi na cesto... (Utihne.)

Z a r n i k (drugovom). Ali ga umete?

J e n k o. In den baldigen Tod, mu je rekel. Ali je to prav? In četudi je vedel, tega naj ne bi bil dejal. (Sklone glavo.)

Z a r n i k. Šmonca! (Trdo.) Kakšna šleva pa si! Povej že! Kaj je z Brilom?

J e n k o (zmedeno). Kaj? Praviš, da je namenjeno? Lažeš se. Ni namenjeno. On je hotel s a m tako.

Z a r n i k. Vrag naj ga razume. (Se okrene, da bi šel.)

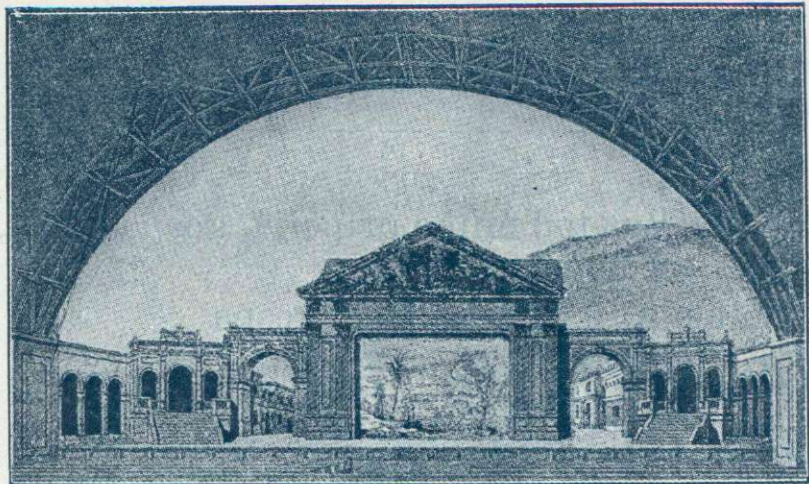
J e n k o (se najde). Prijatelji! Kri je bruhnil. Tovariš Bril je umrl. (Se zgrudi.)

M a r t i n (se je predramil, plane). Kaj pa je, kaj, kaj?

Z a r n i k (trpko). Gospod častni sočlen. Vajevecev ni več. (Poldanski zvonovi. Zastor.)

* * *

In osem stopinj srednje toplote. Trta bi utegnila zoriti grozdje. Zvezde bi sijale in zahajale šele z jutranjico v zori mladega dne. Tako pa gasnejo v meglah, v visoki polnoči, ki ne ve za zvonove visokega poldne...



OBERAMMERGAU, SCENA.

BALADA O GOSPODU JOŠTU.

IVAN ROBIDA.

Odkod tako naglo in kam, gospod Jošt?

Od Vitovca jezdim domov.

In v takem deževju in v meglah noči,
gospod Jošt?

Pri Vitovcu bil sem v gosteh.

Kdor bil je v gosteh, ima časa dovolj,
a Vam se mudi, gospod Jošt?

Tri dolge noči sem pil in igral —

Pa pili, igrali noči bi še več, gospod Jošt!

Treh bilo dovolj je, da v njih zavadljal
svoj grad sem in mlado gospo, ohjó!

— — — — —
O kaj ste storili, gospod Jošt?

— — — — —
In jašete pónjo, sedaj, gospod Jošt?

Da, pónjo! a jašem jo sebi otet,
čez gor in dolí jo ponesem devet,
hojó!

— — — — —
Pa Vaša mlada, lepa gospa
ves čas Vas čakala je sama doma,
gospod Jošt?

Na gradu je tudi vrtnar še mlad.

Kaj dela ta mladi vrtnar, gospod Jošt?
Al žvižga, al poje, al rože sadi,
gospod Jošt?

Rožam zaliva in čuva grad.

In mlado gospo, gospod Jošt?
Ta mladi vrtnar? Gospod Jošt?

Če pot Vas tod mimo pripeljá, gospod Jošt,
pa poveste mordà;
da imela je mlada, lepa gospa
ha! ha!
vse plahe oči — — —
in da tisti mladi vrtnar,
ha! ha!
rože sadi,
rdeče kot rdeča njegova je kri! ha! ha!
gospod Jošt.

In sredi rož, teh rdečih rož
belo-bela smrt stoji.

RAZPROŽAJOČI SE VALOVI.

MIRAN JARC.

Novemu mestu.

1.

»Danes si pa stopil z levo nogo v jutro, Danijel!«

»Ne v jutro, ampak v mrak, v noč, v môro sem stopil, vidiš, to je ... za to ... za to ...«

»Premalo si se vživel v Horacija, Danijel, kajti carpe diem, Danijel, sicer te bodo levi raztrgali ...«

Danijel Bohorič pa je molčal in se poigraval z vrbovko po rečni vodi. Motril je vedno širše kolobarje valov, ki so se izgubljali k drugemu bregu.

Na grmiču se je pozibavala ptica, ki je v velikem loku zdrsnila raz vejo preko gladine v goščo, vso rožnato od zahajajočega solnca.

»Vidiš ptico, ki leta nad bregovi? Čuješ rožnato pesem umirajočega dneva? O, Hilarij, ničesar ne vidiš in ne slišiš, ker ti šumi po ušesih vedno le odmev profesorjevih besed v šolski sobi ...« je osmošolec Danijel glasno pomislil in se v svojega tovariša ozrl šele, ko mu je ta odvrnil: »Da, odmeva mi ... profesorjeve besede mi odmevajo ... Horacij, integrali ... Platon in hiperbole ... jutri, jutri je izpit ... Zarjo pa naj občudujejo ljudje, ki so že nekaj ...«

»Ljudje, ki so že nekaj? Kaj? Ali midva morda nisva že nekaj? Vrag vzemi tvoje ljudi in tebe, Hilarij Jerman.«

»... potrpljenje, potrpljenje, Danijel,« se je Hilarij spet nasmehnil, toda, ko je uvidel, da se je Danijel zmračil, je pristavil: »Saj me ne razumeš, sicer pa ... levi te raztrgajo ...«

»No, tebe pač ne bodo nikoli,« je Bohorič odvrnil in se samoljubno nasmehnil, »kajti ti si Hilarij!«

»Dobro si povedal, naj bo. Zdaj pa pojdiva pod ,zarjo petrolejke', kajti jutri ...«

»Pojdi, jaz ostanem tu ...«

Danijel je trdovratno vztrajal in Hilarij je odšel proti mestu nazaj.

In bilo je spet tiho. Le od časa do časa so se zganili listi na vrbah. Zavele so večerne sapice.

Ko se je Danijel uveril, da je nadležni tovariš že zdavnaj izginil za hišami malega mesta, je tudi on vstal in šel ob bregu po visoki travi proti mlinu. Pri jezu je sameval čoln ... Nad mlinom je viselo strmo pobočje, gosto zarastlo z robidami, koprivami in osatjo, a Danijel se ni menil za neprijazno pot. V njem je zamolklo ihtelo in hotel bi trnja, da bi mu prebodlo kot môra težeč plašč brezbesednosti. Šele na vrhu je obstal. Globoko spodaj se je plazila zelena, skrivnostno vase zamišljena reka. Godba njenega pritajenega valovanja je pregrinjala s čudežnim soglasjem na bregu počivajoče mestece, ki je sličilo težki misli, o kateri ne veš, ali je prikrita boleost ali pa slutnja še nezapete pesmi. Iz zgoščajoče se dre mavice tihih hiš se je v ostrih črtah dvigal le izrazit gotski zvonik, nad čigar vrhom je zasijala prva zvezda ...

»Čisto kakor v pesmi,« je pomislil Danijel, ki je prisluškoval rahlemu šumenju temne vode ... kakor v pesmi:

Tiha in nema
se vije krog mesta
in ga objema
kot ljubica zvesta...

Toda tu še Kette nima miru ..., tu v ozračju integralov in hiperbol ...«

Mimo je prišel profesor matematike, ki se mu je Bohorič ponižno plaho odkril in se svoje prihuljenosti sramoval še potem, ko je njegovega učenika že skrilo smrečevje na ovinku.

Danijel je stopil na cesto. Polaščal se ga je vedno večji nemir. Šel je, šel, pa zopet

obstal. Češče je prisluhnil, kot da sliši drdranje..., toda bil je le ropot tam doli na žagi. Večkrat se je sklonil naprej in napeto zrl v daljo; včasih je res izza ovinka pridrdral dobrodušni kmetiški voz..., a Danijel je postajal vsebolj razburjen... Razum ga je svaril: »Vrni se, vrni se, če je čas!« In že se je ustavil in se obotavljal. Vztrepetaval je: »To je iz krvi,« bodril se je in še trdovratneje nadaljeval svojo pot; začel se je spešiti, že se je pohiteval, bil je kakor vročičen, čudno truden in mrzlično veder obenem. Pokrajina na desni strani ceste, glasovi, šumi in šepeti — vse to se je sploščevalo v daljšajoč, vedno bolj ožec se ogromen trak koprnenja, ki je brzel tja daleč nekam, kjer je pa vendarle bilo vse tiho.

»Morda je zdaj še v Ločni,« je pomislil, a še preden je utegnil izmotati iz valujočih misli nov sklep, je obstal kot prikovan: iz daljave je spet začul drdranje in — na belo cesto je kanila izza ovinka črna pika, ki se je vedno bolj gostila in večala.

Danijel je vedel vse. —

Z vso silo si je krotil razburjenost in samogibno si je popravil suknjo, zadrževal je naglo hojo, da bi bil vsaj navidez miren.

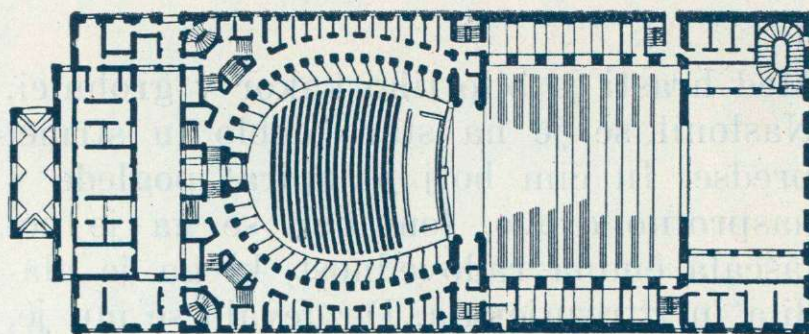
Nehote se je domislil Hilarijeve šaljivke »levi te bodo raztrgali, Danijel!« Toda teh besed se je zdaj spomnil kot iz neke daljne daljave, tuj in nerazumljiv mu je bil njihov pomen. Tudi valovita pokrajina, ki jo je na obzorju mejilo orjaško hribovje, se mu je zazdela povsem tuja, nova, čudovito lepa in neznana. Celo sam sebi se je zazdel tajinstven, zagoneten.

»To je iz krvi, krvi!« se je tolažil in si otrl potno čelo.

Drdranje od daleč se mu je kruto zarezovalo v misli.

»Čemu tako drevi,« se je razvnemal in se nerodno stiskal h kraju ceste, v naslednjem hipu pa se je spet vprašal: »Morda se mi le dozdeva.« Toda v trdovratni podzavesti je slutil, da se zdaj, zdaj zgodi zanj nekaj nepričakovanega, nekaj povsem novega.

Kočija se je bližala, bližala, bližala. Grajska gospodična v beli obleki je vodila konja. Bel konj — sanjski val, ki se je prelil v mrak.



1:500

GLEDALIŠČE SCALA V MILANU.

Bič je lahko švignil po zraku, da je zaisvistelo kot po vztrepetanju jeklenih strun. »Tudi njen brat je zraven. Čemu še on,« je šinilo Danijelu v misli. Že se je obotavljal, toda v čudnem nagonu in kot blazen je razprožil roke in zaklical:

»Gospodična!... Gospodična Lea!«

Menil bi, da hoče ustaviti voz. V resnici pa je bil njegov krik komaj slišen in njegove kretnje so bile rahle in pritajene in — gospodična mu je z belo roko zamahnila — ali v začudenje ali v pozdrav — o, kot da je silna luč za hip presekala gosto mrakovje in — voz je lahkotno švignil mimo...

Vse to se je zgodilo v trenutju. Ali Danijel se je ošibil, vse telo mu je zdrgetalo v moten klic za bežečim vozom: »Jaz!... Jaz??« — —

In je omahnil brezmočen v vlažno travo in si oči zakril z rokami; toda zaman: še jasneje je videl belo roko, ki je presekala gosto mrakovje...

V veličastno grozo tega usodnega trenutka, ko je prvičrat v svojem življenju umrl, pa se je zlilo kalno valovje mučnih podob: videl je množice, ki se gneto okrog njega z rogajočimi se rokami, lici in pogledi. Te postave so se izoblikovale v določene obraze meščanov: debelušna ženska je z ostudnim smehom razkazovala radovednežem šopek vrtnic, ki jih je osmošolec Bohorič poslal »grajski gospodični« za god... in še več je videl: Hilarij spakovaje čita razposajenim sošolcem njegove stihe, povezane v rdeč trak...

Ko je vstal, se je opotekel in zasramoval se je, da bi sebe preklel. Svojega telesa ga je bilo sram, celo lastno ime mu je bilo zoprno, zoprno, da ga je bolelo.

In je šel, šel, šel čez travnike, čez polja kot bloden, za njim pa je vršela divja plav krohotajočih se misli...

2.

Med hrasti je bilo tiho kakor v grobnici. Naslonil se je na staro deblo in strmел predse. In čim bolj je upiral poglede v nasprotno drevo, tem bolj se ga je pollaščala čudna radovednost, ki ga je hladila in iztreznjevala. Dozdevalo se mu je, da se na ono drevo naslanja nekaj črnega, ki izproža iz sebe valove prav rahlih trepetanj. In ko je še bolj pozorno gledal v ono smer, je ves strmeč vzkliknil: »Ti — ti, Hilarij?!«

Od tam je prav tako začudeno, a zamolklo odmeló: »Ti, Danijel?!«

Stopila sta drug k drugemu, še vedno vsa zavzeta. Spet se je vprašanje podvojilo kakor v odmevu:

»Kaj delaš vendar tu?«

Danijel: »Ah... gozdne duhove sem prišel poslušat... in ti, kaj nisi pri Horaciju? O carpe diem!«

German: »Ha, pri Horaciju? Kaj me res še ne poznaš. O, jaz se rešujem! Rešujem se, veš!« Poslednje besede je govoril Hilarij German zamolklo, na okroglem obrazu se mu je vil bolesten podsmeh in iz majhnih oči je mežikala groza onemoglosti.

»Pojdiva,« je zapovedal in prijel Bohoriča za rame, »pojdiva...«

Nekaj časa sta brodila molče po slabotni mesečini, ki je lila skoz drevje. Njun molk se je vrtal v mesečinsko snovanje pokrajine kot skalni pomol v kristalno ozračje.

Danijel se je plaho in nemirno ozrl okrog sebe, kot da išče nekaj, tam daleč, morda že onkraj obzorja.

Hilarij pa je mrko in z rahlim posmehom upiral oči v tla, kakor da ne more odtrgati pogleda od zemlje.

Dospela sta na vrh in se ustavila pri stari kapelici.

»Vidiš, vidiš... Kaj misliš,« je vprašal German in zrl v dolino, ki se je vsa srebrila v mesečini.

»Kaj mislim? — Ne vem... Čemu me vedno zasleduješ, Hilarij... Čemu me vedno prebujaš... da, kakor da me prebujaš...«

»Tako misliš, Danijel? Čuden si, čuden! Kaj si nisva potrebna? Ne zasledujem te, nikakor ne, le iščem te, da bi govoril s človekom, s človekom, slišiš!!«

»Včasih je taka pokrajina lepša kot človek, Hilarij. Glej, glej: ta srebrnina od zemlje do nebes! To mesečinsko morje, ki razjeda gozdove, gore, celo skale...«

»Tudi skale morda, toda srca nikdar, mene nikdar,« je German temno odgovoril.

»Tebe nikdar?! Kdo te naj razume, Hilarij!«

»Ne razumeš, Danijel, ker živiš ves v samem sebi, ker se nočeš vživeti še v druge ljudi; ne razumeš, ker se vdajaš hipnim čuvstvenim dražljivostim in vplivom od zunaj, ker nočeš, nočeš, ker si le struna... Praviš, to je lepo... Kaj je lepo? Kaj ni lepo? Hm, ali je to važno? Važno je, da vsak hip veš, kaj moraš storiti, važno je, da si vsako stvar ogledaš, ali ti je potrebna ali ne. Vse, kar je za tvoj razvoj nepotrebno — zavrzi!«

Bohoriču je bilo, kot da mu ta temni prijatelj trga dušo. Obšla ga je tesnoba, kot je še ni nikoli poznal.

Oni pa je ledeno odločno nadaljeval: »Si že kdaj mislil tole: danes moram umreti. Si se že vprašal, ali sem v življenju kaj ustvaril ali ne? In priznati bi si moral, da nisi ničesar ustvaril, da si brezplodno živel. Vidiš: to je tisto... to je tisto, kar me muči in kar naj bi tudi tebe mučilo... in ker vem, da nisi kot vsi oni tam doli, zato ti tako govorim...«

»Da nisem še ničesar ustvaril?« se je Bohorič zavzel. »Ustvaril? Da nisem?!«

Spomnil se je na svoje polno, notranje življenje, na godbo barv in zvokov, besed in pogledov, zôr in solnc, mrakov in noči, polj in vodâ, gozdov in gôr... Toda, kako bi naj vse to povedal temu človeku z eno besedo, z eno samo besedo?

»Da nisem?« se je boječe branil, toda že ga je davila strašna negotovost, ki se je preobrazila v ledeno jasnost: nisi!

In zašepetal je: »Ne vem...«

German pa je hladno-mirno nadaljeval: »Ali si že mislil o — Bogu? Bog! Bog!« Bog? Ta beseda ni v Danijelu izzvala nobenega odmeva. Bog? — Vedel je le za vonj cvetlic, za sijaj zarij, za zvenenje zemlje sredi noči... to je videl in slišal in doživljal, ta beseda pa mu ni živela.

Z otroško radovednostjo se je ozrl v Germana, ki je imel bolešno razprte oči, v katerih se je zrcalila ogromna žalost, ki jo je še povečavala razkošna lepota noč-

nega stvarstva. Šumenje reke tam v dalji je sličilo zamolklemu prelivanju trudnih misli.

Bohoriča se je polastila neodoljiva rado-vednost: Kaj vse ve ta človek, kake za-gonetne tajne se skrivajo v njegovih sivih očeh, kake misli se pleto in gneto za tem čelom, od katerega drsi opojna mesečina kot ob skalnatem pobočju.

Toda z radovednostjo se je v sanjaču zbu-dila sprva že rahla groza pred tem ne-izprosnim ubijalcem, groza, ki se ga je začela vsega pollaščati in ki je vezala polet njegovim mislim, razmah njegovim že-ljam, ki mu je sklepala celo roke in ovirala vsako prosto telesno kretnjo. V nerazum-ljivem nagonu se je nagnil k Jermanu:

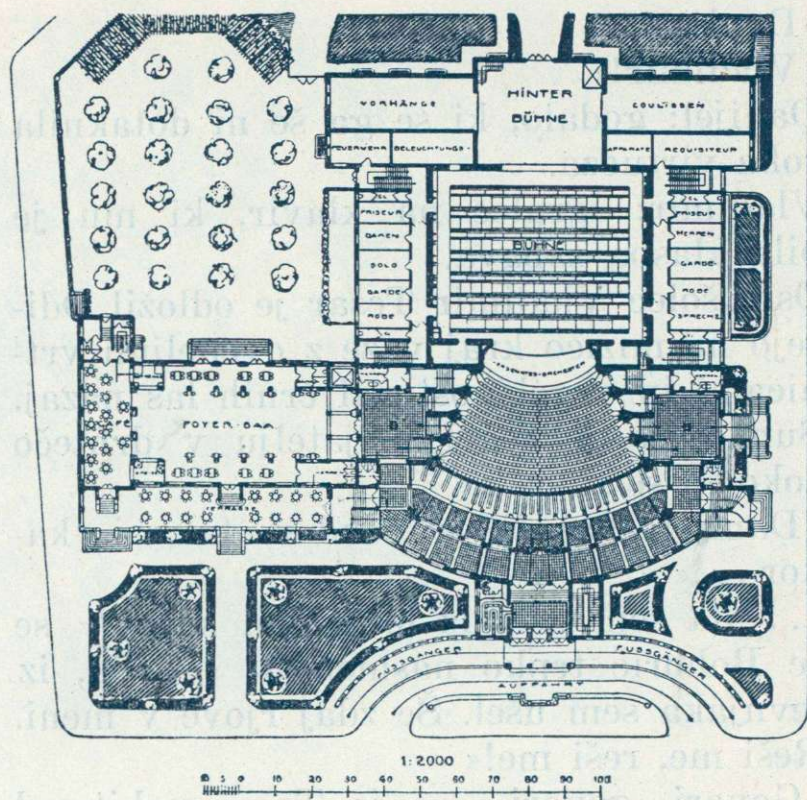
»Da, midva sva si potrebna! O, tebe sem potreben, Hilarij, ti si tako bogat, tako bogat!« je zaprosil in ni slutil, koliko bogatejši je on sam, ki ga pa je prividna veličina tega zanikovalca in miselnega ubijalca slepila.

A komaj je izrekel te proseče besede, že se je v grozni jasnosti zavedel, kako ga je strah pred Jermanom, kako daleč, daleč proč bi hotel biti pred tem človekom, ki ni pred njim varno ničesar, niti — ve-soljstvo samo ne...

»Toda, zdaj me pusti samega... pusti me domov... z bogom, z bogom!«

Jerman se je začudil mrzličnim prijate-ljevim besedam, ki so tako nasprotovale baš izrečeni prošnji za prijateljstvo. Mirno ga je odpustil. — —

Kaj je z menoj? Kaj je z menoj? se je Bohorič vso pot mukoma spraševal. Kot mesečnika ga je neslo skozi omotično po-krajino, ki je sličila utelešeni godbi. In zdelo se mu je, da plove skozi pravljične dežele s skrivnostnimi gozdovi, z gradovi na visokih pečinah ob tihih vodah in sanjajočih jezerih, z ravninami, ki se na obzorju neslišno prelivajo v večnost. Mimo so šelestela drevesa, bdeča nad viharnimi ljubeznimi in sovraštvu. Temu mrzličnemu begu prividov je pripevala zamolkla in temna reka otožja, ki se je pod dnem za-vesti prelivalo in penilo v razkošje slik. Tedaj — tedaj pa se je zgodilo, kot da je v lunin svit zaplula bela ptica ali kot da bi srebro udarilo med jutro in večer in ju razklalo na dvoje: — — bela roka je presekala gosto mrakovje.



PRINZREGENTENTHEATER
V MONAKOVEM, TLORIS.

In kakor v snu je Danijel spet zaslišal roganje: »Glej, glej, da te ne raztrgajo levi, Danijel...«

Bohorič se je kakor prebudil: bil je že pred prvimi hišami. Truden, truden... oči pa so divje nemirno iskale, iskale, iskale. Kri je burno butala ob stene žil. Razmaha, razmaha, pa četudi do smrti! Vriskal bi, kričal, tepel bi se in metal, butal bi, četudi ob drevo, ob zid, ob tlak...

Pa je bilo vse tiho, tiho...

To je praznina, to je osamelost.

Spomnil se je Hilarijevih besed: »Važno je, da si vsako stvar ogledaš, ali ti je potrebna ali ne. Kaj lepota... vse ne-potrebno zavrzi...«

Divje se je nasmehnil. Zasovražil je tega ubijalca. Šele zdaj je v vsej jasnosti spo-znal uničevalno velesilo osamljajočega razuma, — razuma, ki pretvarja bučni slap življenja v leden kip... razuma, pred katerim je sramotno zatajil samega sebe...

In mu je bilo, kot da je drugič umrl. — Sodbe! Sodbe! je zavpilo iz njega kot blagovest, kot razodetje...

3.

Pozno v noči je Danijel pritaval do pod-strešne izbe, kjer je stanoval njegov pri-jatelj Vladimir Tešar. V svit petrolejke je zapelo dvoje imen:

»Danijel!«

»Vladimir!«

Danijel: godalo, ki se ga še ni dotaknila roka virtuoza.

Vladimir: igralec na klavir, ki mu je bila glasba zabava.

Osmošolec Vladimir Tešar je odložil Odisėjo na mizico kraj vaze z ovenelimi vrtnicami in vrgel gost val črnih las nazaj. Sunkovito je segel prijatelju v drhtečo roko in se zavzel:

»Danijel, kaj ti je vendar, tak si, kakor...«

»...da sem ušel iz levnjaka, kajne?« se je Bohorič trpko nasmehnil, »— da, iz levnjaka sem ušel. Še zdaj rjove v meni. Reši me, reši me!«

»Govori, govori,« se je Tešar pohiteval in mu ponudil stol pri peči.

»Ne, o tem pozneje, Vladimir. Zdaj pa godbe, godbe, godbe, da si izlečim to pekočo rano, to strašno rano... godbe... godbe!«

In Danijel je odprl star klavir in izbral fantazijo ob Berliozovi Fantastični simfoniji.

Skoro nasilno je zapovedal Vladimirju, naj igra.

In Vladimir je sedel h klavirju in udaril na tipke.

— — — — —

Kličejo me. Iz motnih daljav me kličejo... Kdo ste, vešče? Kdo ste, duhovi? Kličejo me, kličejo me! Kdo ste, vranci? Kdo ste, belci? Kličejo me?!

Korenine ječe... zemlja me ne izpusti... korenine ječe... zemlja kriči...

Zemlja je vonjiva kot ženski lasje... zemlja je godba trav in zarij, zvezd in vodâ...

Kličejo me... kličejo me... Kaj je z menoj... Kdo sem jaz? Kdo sem jaz? Vihre, požari, nevihte, oviharite me, opožarite me, razstrelite moje besneče rjoveče srce!

Srce! Srce!

— — — — —

Nenadoma je Danijel ves bledeč in drhteč po vsem telesu z majavim korakom stopil k smehljajočemu se sviraču in zaklical z vročičnim glasom:

»Stoj, zdaj bom igral jaz!...«

Vladimir je začuden odstopil in prepustil sedež razviharjencu.

In ta je udaril na tipke... udaril trdó, kot da zabija žeblje na rakev... kot da hoče prebiti strašno steno... ali roke so mu omahnile in zastrmel je prazno predse. Ko se je porazgubil poslednji razzvok v votlino duhovne razklanosti, je Danijel zaklical:

»O, da bi bil jaz Ti!«

»Jaz?« se je Vladimir zavzel.

»Da bi bil svirač! Razumeš? To je tisto, to je tisto, zdaj, zdaj vem... Lahko noč, lahko noč, lahko noč, zdravstvuj...«

Vladimir je plašno zrl za odhajajočim. Videl ga je v luninem svitu: ziblje se kot val, kot zvoki... tenak je in vitek kot glasbena črta... saj to je živa melodija! Gledal ga je in zgrozila ga je zavest: ta ne bo nikoli svirač, ker je že sam viharo godalo...

Danijela je neslo, neslo, čez pota, čez trate in polja, vse delj, vse globlje... za pesmijo, ki sta jo peli luna in voda... neslo ga je vse niže, odkoder je vel topel hlad valov... in ni več ločil valov mesečine od reke ali od misli in vse se je pretapljalo v godbo, v kateri je izginjal on sam...

DREVO.

STANKO MAJCEN.

Drevo,
kot da je v muki okamenelo,
na tla se zgrudilo
telo...
daljine strašne preletelo,
izgorelo, ugasnilo
drevo.

In zdaj
z medlečimi sokovi,
ihtječimi mrakovi
ne more nazaj,
naprej ne more in čaka,
da kdo ga strese iz mraka:
... Kaj?

Otiplje tla,
vsrkne sok zeleni,
počasi se pretegne
do neba —
in v sijajini iskreni,
v sam zrak zveneči, medeni
prebudi se kot... iz sna...

VEČER DOGORI....

ANTON VODNIK.

Večer je brez daljav,
tako si blizu.

Od tesnobe
krog ene same luči
so se misli zbrale.

Kako nekoč so v tvojem srcu
moje žalosti jokale....

Kako je moja rana ozka — oh!

Večer dogori
in vrtovi so prazni.

Svetleje, svetleje
bridkost gori....

USPAVANKA.

ANTON VODNIK.

Pred tvojim spanjem
stojijo ciprese.

Jutro ob tvojem zglavju
in zarja večerna
ob tvojih nogah.

In prožijo zvezde
nad tvojo dušo

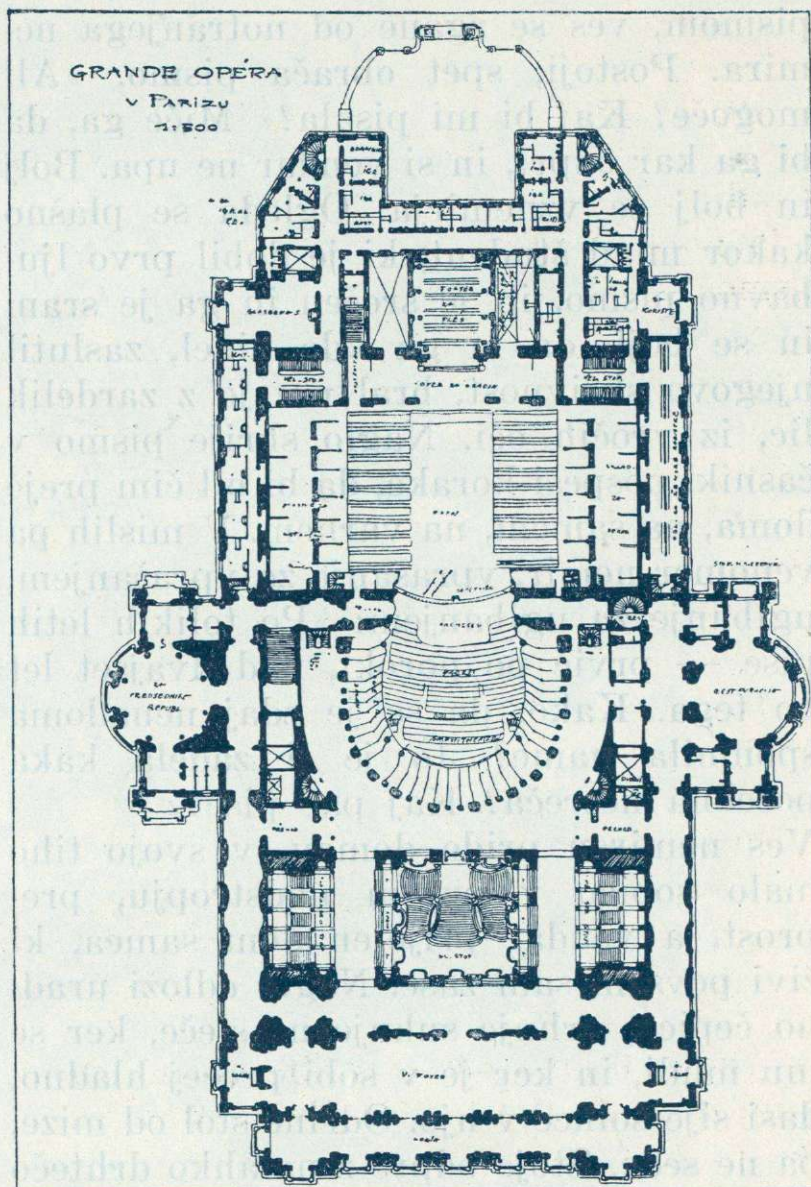
in daven smehljaj
nad tvoje ustnice....

Nikar ne jokaj!

JESEN.

KSAYER MEŠKO.

Mirna jesen. Pač gori dan za dnevom
na nebu solnce; toda njegov pla-
men je umirjen, kakor da je pre-
obilno mlado moč izžarelo v poletnih
mesecih in se sedaj smehlja na zemljo v
pokojni, blagi odpovedi. Mirna je tudi
zemlja, od obilnosti sadu, ki ga je rodila
in ga pravkar zadnjega oddaja človeštvu,
vsa utrujena: materinstvo utruja. Polja
so živa. Kmetje pospravljajo zadnje pri-
delke. A tudi pri delu je vse bolj mirno,
bolj umerjeno nego poleti. Ni glasnega
smeha žanjic, ne vriskanja koscev in



VELIKA OPERA V PARIZU, TLORIS.

sušilcev. Le pastirji pojo in vriskajo na
travnikih in njivah; zanje, ki šele sto-
pajo v življenje, tudi jesen nima otožnosti
in težeče resnobe minljivosti; zanje je še
vse samo življenje in veselje.
Časih pribeži čez polje veter. Hiti čez
pokrajino in si kakor vesel fant poltiho
požvižgava. Ob njegovem vihravem begu
zašumi listje kostanjev ob železniški po-
staji glasneje, nemirno vzplapola, se de-
loma lušči od vej, frfota po zraku, pada na
cesto, v živo mejo med cesto in njivami.
Prva hiša pod postajo, še zunaj trga, je
pošta. Iz te hiše pride takega jesenskega
popoldne gospod proti petdesetim letom v
uniformi železničnega uradnika. Časnik
in pismo drži v roki. Počasi stopa po cesti
doli v trg, ogleduje pismo spredaj in
zadaj, pretehtava pisavo, razmišlja: »Od
koga vendar?« Znana bi mu morala biti
pisava in se vendar ne more prav do-
misliti, čigava roka bi bila pisala te lepe,
precej velike črke. Pogleda znamko, pe-
čat na znamki in se zdrzne: »Ali mogoče?
Od nje, od Franke?« Zadrhti mu roka s

pismom, ves se zgane od notranjega nemira. Postoji, spet obrača pismo. »Ali mogoče? Kaj bi mi pisala?« Miče ga, da bi ga kar odprl, in si vendar ne upa. Bolj in bolj se vznemirja. Ogleda se plašno kakor mlad študent, ki je dobil prvo ljubavno pismo, in je srečen in ga je sram in se boji, da bi ga kdo videl, zaslutil njegovo skrivnost, bral mu jo z zardelih lic, iz vročih oči. Naglo skrije pismo v časnik, pospeši korake, da bi bil čim preje doma, na samem, na varnem. V mislih pa venomer nemir, vprašanje za vprašanjem, ugibanje za ugibanjem: »Po tolikih letih piše — prvič po poroki, nad dvajset let bo tega. Kako, da se je zdaj nenadoma spomnila name? Jo je li zadela kaka posebna nesreča? Kaj pač piše?«

Ves nemiren pride domov, v svojo tiho malo sobico v prvem nadstropju, preprost, a vendar prijeten dom sameca, ki živi povsem sam zase. Naglo odloži uradno čepico, vrhnje suknje ne sleče, ker se mu mudi, in ker je v sobi precej hladno, dasi sije solnce v njo. Odrine stol od mize, pa ne sede. Stoje odpre z nalahko drhtečo roko pismo, vznemirjen pogleda najprej podpis.

»Res, od Francke.«

Dolgo strmi v podpis, znan mu izza mladih let. Le da je sedaj pisan z bolj odločno, morda bolj težko, bolj okorno roko. Strmi v podpis in v spominih gleda tisto lepo gostilničarjevo hčerko, ki jo je v mladosti ljubil, pa mu jo je odvzel tovariš uradnik, na kar se je dal prestaviti daleč proč. Ljubil jo je še vse poznejše življenje, a srečali se niso v življenju nikoli več. Druge ni mogel vzljubiti, zato se tudi poročil ni; odtegnil se je življenju, živel, kolikor je bilo to v svetu pač mogoče, le sam zase in svojemu poklicu.

Šele po dolgem času se zdrami iz teh spominov. Sede, obrne pismo in bere:

»Začudili se boste, dragi prijatelj, da Vam pišem. Ne obsojajte me. Pišem Vam, ker tudi najbolj molčeči človek mora kedaj govoriti, zlasti če čuti, da bo z besedo vsaj nekoliko popravil krivico, ki jo je storil kedaj v življenju z dejanjem. Zato Vam pišem.

Mislím nazaj na najina mlada leta, na leta, ko ste me ljubili. Pa sem dala srce

in roko drugemu. To je bila velika krivda mojega življenja, to krivica zoper Vas. Bila sem pač mlada, prenevedna, prepovršna in prelahkomiselna, da bi mogla devati vsa dejanja ljudi, vse njih besede na zlato tehtnico. In vendar bi bilo to za srečo življenja tako potrebno. Jaz sem tedaj tehtala le prešerno veselje, mogočen, bahat nastop; in to je odločilo v mojem življenju.

Danes vem, da za vsako krivico pride prej ali slej kazen. Tako je prišla tudi za mojo. Njemu, ki sem mu sledila, Vas pa odbila, sem postala z leti brezpomembna, nepotrebna, breme morda. V tem je moja kazen, resnično velika in bridka, v tem maščevanje za Vas, morda Vam zadoščenje. Ne pišem tega, da bi Vam svojega moža tožila in grdila. Ne. Da Vas umirim, da Vam povem, kako usoda kaznuje, bolje: kako pravično plačuje. Tako bodo, upam, Vaša zadnja leta mirnejša; več zaupanja boste imeli v življenje in v usodo, ker več prepričanja, da gospodujejo nad nami večne moči, večni, neizprosni zakoni.

Kako bridko je, če si mora človek reči: »Nepotreben, brezpomemben!« Kakšen pomen ima potem še življenje? Ali ima še kakega? — Ni še dolgo tega, kar sem slišala, kako je govoril moj mož gospodu, ki prihaja pogostoma k njemu: »Jaz živim zdaj samo prijateljem.« Ne vem, je li vedel, da ga slišim. Ali je govoril celo z namenom, da ga slišim? Poznate ga, od nekdanj je bil družaben, ni vztrpel sam. Vendar so me te besede bridko zbolele. Povejte mi, je li prijateljstvo več ko vez zaprisežene ljubezni, ki bi naju naj vezala do smrti? Kako, da se ta vez tako lahko zrahlja? Je li res breme, ker ga odvržejo mnogi tako kmalu in tako brez pomsleka? Razmišljam mnoge ure, trpinčim si srce z vprašanjem: »Ali res ni mogoče ljubiti večno, do smrti? Je li res bližina za ljubezen strup, popolna posest ljubljene bitja ljubezni smrt?« Ko pa vendar življenje stavi to trditev na laž. Ko pa se jih toliko prostovoljno odpove življenju in slede ljubljene mu možu, oboževani ženi v smrt. Torej je ljubezen močnejša od smrti, če zaničuje in zmaga smrt in sledi ljubljene mu bitju skozi mračna vrata smrti v neznane daljave in tujine. Zakaj v enem slučaju tako, v drugem ne? —

Edini odgovor, ki mi ga najde srce na ta žgoča vprašanja, je: »Kazen usode.« Vi tega ne okušate. To Vam bodi zadoščenje.

Tudi otroci hodijo svoja pota. Vem, ni drugače mogoče: življenje je to. Zreli sad odpade drevesu, otrok z leti staršem. Odraščajo, govori jim srce in jih vabi na druga pota kot so jih hodili, dokler je bilo srce samo za mater in dom in jim ni še nič govorilo o življenju, o ljubezni. Ne morem, ne smem se pritoževati. Doživljam, kar doživlja vsaka mati. Otroci delajo, kar smo delali nekoč mi. Usode večna pota. In vendar je tudi v tem bridkost. Vi je ne poznate. Blagoslov je to.

Vem, vse se godi, kakor bi bila morala naprej vedeti, da se bo godilo. A je vendar težko; vendar lega ob tem na srce utrujenost kakor utrujenost jeseni v prirodi. Tiha bridkost se vsiljuje in vseljuje v misli. Tako odpada polagoma od človeka vse kakor v jeseni sad od drevesa. In ko ga tako vse zapušča, se misli tako rade obračajo nazaj v pomlad, vračajo nazaj v mladost, v lepe, solnčne dni. Tako mislim zdaj pogosteje in pogosteje na Vas. Razmišljam, kako bi bilo, če bi si bila midva dala roke za življenje in bi šla skupaj skozi življenje. Bi li bila danes tudi tako samotna in utrujena? Morda ne. Že zato ne, sodim, ker ste bili Vi globlji kot oni, ki sem ga volila; ker ste bili resnejši. Ni Vam bila vse šumna družba, dovolj ste bili sami sebi. Umeli ste pač govoriti sami s seboj in s svojim srcem in svojo dušo — da je to največja umetnost na svetu, trde nekateri; meni se zdi, da je tudi najlepša. Takim ni nikoli dolgčas. Tako bi Vam morda tudi ob meni ne bilo, dasi na mojih licih ni več tiste lepote, ki ste jo nekdanj ljubili. Pomislite, močno sem že osivela. In moje oči, ki ste mi nekajkrat pisali o njih tako laskavo, nimajo več nekdanjega življenja in bleska. Utrujene so. Cela množica gubic se je že nabrala ob njih, dalje in dalje se razpredajo po licih... Kakšni ste pač Vi? Imate še tiste mirne, globoke oči? In še tisti otroško vdani, nedolžni smehljaj? Ali ste morda tudi že Vi osiveli? Tako je prišla za oba jesen? Pa zaveje morda jutri, pojutrišnjem hladni dih smrti in naju odnese s tega pozorišča, kakor odpihne jesenski veter suh

list. Kateri bo umiral laže? Sodim, da Vi. Na nikogar niste navezani, od nikogar se ne boste poslavljali z bridkostjo, ločili s trpljenjem.

Videla bi Vas rada še enkrat. Morda bi Vam mogla povedati, da sem v resnici ljubila le Vas. A bili ste pretihi. Drugi so govorili glasneje, postavljali se smejeje, smejali se bolj razposajeno, ropotali bolj mogočno in samozavestno s sijajno bodočnostjo. Pa so mi omamili mlado, neizkušeno, lahkoverno srce. V življenju je videz in drznost več nego skrita cena srca. Tako sem šla pot, ki sem jo potem morala hoditi in ki sem jo hodila pošteno in zvesto, kar mi je sedaj edina tolažba. In upam, da se ne pregrešim zoper svoje poštenje, če Vam sedaj, v življenja jeseni, ko me pač ne bi več ljubili, če bi me videli odevetelo, utrujeno, povem po resnici in pravici: ljubila sem Vas...

Morda mi bo laže po tej izpovedi, tem laže, ker čutim, da se ne bodeva nikoli videla in mi ne bo treba zardeti pred Vami, da sem Vam priznala, kar sem vsa ta leta nosila pokopano globoko v srcu. Želim Vam, dragi prijatelj, da bi bili srečni, srečni vsaj zdaj v jeseni življenja, srečnejši nego Vaša vdana Francka.»

Solnčni žarki so medtem, ko je mož počasi bral, užival s sladkostjo in bridkostjo slednjo besedo, izginili iz sobe. Hlad je napolnil sobo, da se je bralec zdaj zdaj stresel, od hlada, še bolj od srčne boli. Veter zunaj je postal močnejši, kakor bi z velikim, bolnim nemirom nekogar iskal, je tekal okoli voglov, jokalo z zateglim, obupnim glasom.

Mož je prečital. Roka s pismom se mu je povsila na mizo, oči so se mu zameglile. Naslonil se je z lehtmi ob mizo, objel si z rokami glavo, solze so se mu vsule po licih ter padale na pismo na mizi...

OBUP.

TONE SELIŠKAR.

Sredi noči je zavpil nekdo.

Kdo vendar si, ki kličeš v noč?

Ali si fant, ki k ljubici greš,
ali si ptič-skovir, skozi vihar leteč,
si duh-nepokoj, za bliskom hiteč?

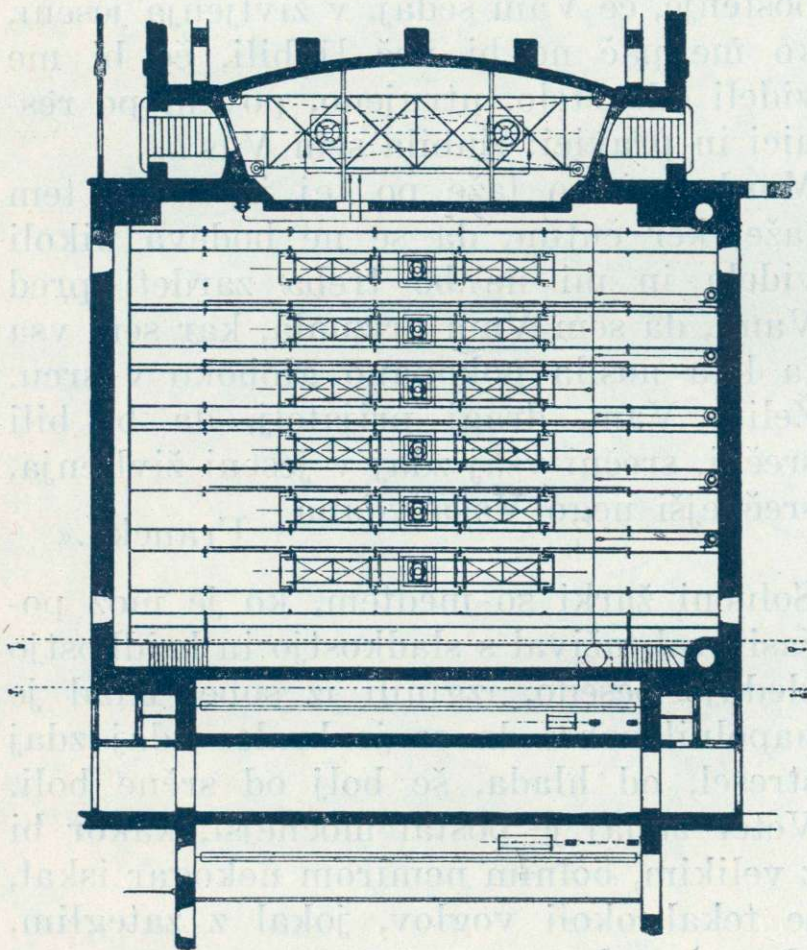
Skozi okno gozdovi šume,
obraz moj na mizi leži
in srce drhti v klicu noči —

Kdo si?

Ah, sedaj vem!
To je bil vzdih srca
mojega, tvojega — vseh ljudi,
ki kolnejo noč.

In vzdih je obup,
v obupu je dolga noč!

Rdeč sij lije v papir —
pesem sem pisal iz veselih dni —
zdaj je ožgan papir,
je ožgan obraz
in črn kot žalost teh dni.



DVORNO GLEDALIŠČE V WIESBADENU,
TLORIS ODRA.

SRENJA.

JANEZ JALEN.

Drama v štirih dejanjih.

Čas: Po letu 1900.

Kraj: Slovenska vas.

OSEBE:

Pogačar Lovro, gospodar in podjetnik; vdovec; živita mu dve hčeri:

Martina, starejša, v zavodu vzgojena,

Dana, mlajša, je dovršila trgovsko šolo.

Franica, njegova sestra, gospodinji in nadomestuje hčerama že izza mladih let mater.

Ržen Ivan, inženir; po starših je podedoval kajžo.

Gros Viljem, tovarnar, ima v bližini vilo za letovišče.

Franci, njegov sin, inženir.

Ovsenek Jernej, kmet, načelnik srenje.

Pozorišče — od gledalcev.

PRVO DEJANJE.

Pozorišče: Salon pri Pogačarjevih. Na levi vrata na hodnik, na desni v sobe. Zadaaj veranda, z nje stopnice na vrt. Na vsako stran verande okno — oprava je bogata, lepa in okusno izbrana. Na levi: spredaj miza z divanom in fotelji, zadaj kredenca. Na desni: spredaj visoka peč, zadaj mizica s stolčki. Na verandi pletena miza in stoli. Na mizi časopisi in nekaj knjig. Ob oknih zastori; po stenah slike, svete in posvetne; naokrog rože, vaze in kipi, drobnjarija, ki diha toploto v stanu. Od stropa visi lesteneč s petrolejko.

Nedeljsko poletno popoldne.

Martina (čez dvajset let stara, vitke postave, temnolasa, skrbno oblečena, prinese z vrta nekaj nageljnov in vrtnic, jih uredi in ljubeče poljubi).

Franica (ne manjka ji dosti do petdesetega; še se ji pozna, da je bila mlada lepa; oblečena je kakor ženska iz boljše družine v kuhinji; vstopi tiho od desne in se dobrohotno smehlja nečakinji): **Martina!** Ali bo Ivan kmalu dokončal načrt?

Martina (veselo navdušena): Nič se ne boj. Lahko ga bo papa predložil do določenega dne in takega, da bodo vodno silo v Bobnovcu prisodili nam.

Franica: Nam? — Od kdaj si pa tudi ti v družbi, da praviš »nam«?

Martina: Saj sem vendar Pogačarjeva.

Franica: No, da. — Da bo le Ivan kmalu gotov, ker drugače bi Pogačarjev vrt Pogačarjeva Martina čisto izropala.

Martina: Teta? Tistemu, ki s toliko vnemo dela skoraj noč in dan za nas, ko se še ni utegnil odpočiti od dolge poti, bi bil tudi ves vrt le majhna nagrada. Čeprav bi ne bil Rženov Ivan.

Franica (skoraj kara): Zopet si rekla »za nas« namesto »za papana«. In »čeprav bi ne bil Ivan« ni bilo treba pristavljati.

Martina: Teta —?

Franica: S cvetjem sem ti samo ponagajala. (Vedro.) Nosi mu ga, če ga veseli.

Martina: Vselej ga poljubi. (Pritisne cvetje k obrazu.)

Franica (nagajivo): In vrtnica, katere se dotakne z ustnicami, bi bila vselej rada ti.

Martina: Tista vrtnica —?

Franica: Zdi se mi, da si včasih.

Martina: Zakaj pa ne. Saj sva že tri leta zaročena. (Odhiti vesela na levo.)

Franica (resno, sama sebi): Pa bosta morda še tri, ker je voda odnesla denar za balo. (Odide na vrt.)

Franci in **Dana** (prideta od leve in gresta na vrt).

Franci (okoli trideset let star, temnih las, z majhnimi brki, prej lep kakor povprečen, v novi športni obleki): Gospodična! Vodo v Bobnovcu dobro poznam.

Dana (dvajsetletna, svetlolasa, prikupna po postavi in obleki): Gotovo, gospod inženir. Saj ste se prvi ukvarjali z njeno izrabo.

Franci: Saj.

Dana: In mislite, da gospod Ržen ne more prekositi Kavalarjeve zamisli?

Franci: Težko. Tudi tega ne morem verjeti, da so Kavalarjeve postavke vse pravilne, čeprav jih je komisija potrdila. Odkod naj izvirajo več sile nego sem jo izračunal jaz.

Dana: Zelo bi me veselilo, če bi se pokazalo, da Vas Kavalarjevi niso nadkrilili, in — da Vas tudi Ržen ne more.

Franci (ljubeznivo): Dana!

Dana: Ne še. (Odide po stopnicah.)

Franci (postoji): Ne še —? (Gre za njo.)

Pogačar (star nekaj čez petdeset, močne koščené postave, v lase in brke že precej osivel, v letni obleki brez telovnika in s temno kravato, pride od leve, gre na verando, pogleda na vrt in se takoj vrne): Kako jim je dobro. (Sede k mizi, premišljuje, nehote vzame svinčnik iz žepa in se igra z njim.)

Franica (se vrne z vrta z zelenjavo v rokah in neopazena opazuje nekaj časa brata): Ali naj prinesem papirja?

Pogačar: Počemu?

Franica: Da mi zopet ne počekaš prta s svojimi večnimi računi.

Pogačar: Preklicano malo veš ti o računih; v kuhinji.

Franica: To vem, da se še nisi priračunal do milijonov in da zadnje čase obgodrnjaš vsak vinar, ki ga zajemo.

Pogačar: Saj tudi potratnate. Ali mislite, da denar kopljem?

Franica: Skoraj si ga včasih. Sedaj ga jemlješ na posodo.

Pogačar: Kakor britev imaš ostrega.

Franica: Škoda, da nisem izpregovorila že prej, preden si se vtaknil v Bobnovec. (Zloguje.) Bob-no-vec.

Pogačar (vstane in jo oponaša): Bob-no-vec. Meni ne bo bobnal. Kavalarju naj pa le, da bo do smrti pomnil, kdaj je silil tja, kjer sem jaz začel. (Škodoželjno.) Naj le počaka na Rženov načrt.

Franica: In če se načrt ne posreči?

Pogačar: Vidiš, da nič ne veš. Vendar bo inženir, ki je delal pri ameriških vodnih napravah, ugnal take merjevce, kakršne more najeti Kavalar.

Franica: In če kljub temu gosposka ne prisodi tebi?

Pogačar: Mora. Za vse slučaje bom kupil od srenje ves svet.

Franica: Če bi imel denar.

Pogačar: Saj ga ima Gros dovolj.

Franica: In če ne bo naprodaj?

Pogačar: Če, če, če. Odkod jih jemlješ toliko. Kaj nisem dobil Ilovih jam na prvi mig?

Franica: Pred leti, ko si samo pogledal, pa so morali vsi tvoji dolžniki prikimati. In razen Oreharja, Krasnika in Čopa so bili več ali manj vsi odvisni od tebe.

Pogačar: Govoriš, kakor bi jih šla najrajši hujskat.

Franica: Bog se te usmili. Ali ne vidiš posojilnice v župnišču?

Pogačar (razdražen): Kaplane gledam, drugega za drugim. Molijo naj! Kaj preštevajo denar!

Franica: Začeli so ga šteti tik po Ilovih jamah. Morda prav zato, da danes srenje nihče ne more siliti, naj mu proda svet. Če ga pa postavi naprodaj, ga vsem, ne samo tebi — tudi Kavalarju.

Pogačar (se izprehodi; mirno): Če pride Gros, naj počaka. Po Ovsenka grem, da se dogovorimo. (Odide na levo.)

Franica (govori za njim, ko je že zaprl vrata): Če, če, če. — Preveč teh »če« mu leži posekanih čez pot. (Odide na desno.)

Franci in **Dana** (prideta z vrta in obstaneta na verandi).

Franci: Gospodična! Prav nič več ne smeva odlašati.

Dana: Gospod inženir! Pustiva papana, dokler se hujših skrbi ne odkriža.

Franci: Napačno sklepate.

Dana: Kako to?

Franci: Če Vaš oče dobi dovoljenje za zgradbo električne centrale, Vam odšteje nekoč težko doto. Ljudje bodo potem rekli, da sem snubil doto, ne Vas.

Dana: Jaz Vam tega niti v najbolj skritih mislih ne bom očitala. Ljudje naju nič ne brigajo.

Franci: Najbližji že nekoliko. Če, na primer, Vaš papa ne prodre, potem —

Dana: Potem boste snubili mene, ne dote.

Franci: Potem bo najbrže moj oče nasprotoval.

Dana: Tako —?

Franci: Zato dovolite —

Dana: Sedaj morate čakati, dokler se ne odloči. Ne zaradi očetov; zaradi naju.

Franci: Gospodična —

Dana (začuje prihajati ljudi, zato ga prekine): Pssst. (Pokaže na leva vrata, sede in odpre knjigo, čita samo navidezno.)

Franci (tudi sede in vzame zaradi lepšega časopis v roke).

Gros (ne manjka mu dosti do šestdesetega, velik in suh, napol siv in še nič plešast; brke ima kratko pristrižene; govori kakor bi vsako besedo posebej preudarjal; oblečen je svetlo; pride od leve, sede na divan, odloži belo čepico poleg sebe, zamišljeno puši cigaro in se čez nekaj časa, prisluškujoče ozre v odprta vrata na levi, skozi katera se čuje pogovor).

Ovsenek (postaven kmet v najboljših letih, golorok, a čedno oblečen, prikadi cigaro).

Pogačar (vstopi tik za njim): Sedi, Ovsenek! (Mu pokaže fotelj.)

Ovsenek (sede): Ne vem, če se bodo dobro počutile moje trde kosti na mehkem.

Pogačar: O, si trd, si. Tako se krčiš za tisto kamenje v Bobnovcu.

Ovsenek: Za zlodja, saj vendar svet ni samo moj. Ima razen mene in vas še triinšestdeset gospodarjev.

Pogačar: Kaj te moram vedno kaditi s srenjskim načelnikom? Drugi bodo tako naredili, kakor boš ti nasvetoval.

Ovsenek: Ne rečem. Me poslušajo, kadar ni Rženovega inženirja doma. Kadar pa je, gremo vsi z njim. Je preudaren fant. Do sedaj nam ni bilo še nikoli žal.

Dana (vstane, se nasloni na verandi blizu vhoda in posluša, napol obrnjena v salon).

Gros: Tako —?

Ovsenek: Saj za vaju to ne bo napak.

Pogačar: Misliš?

Ovsenek: Če bo vašo Martino vzel. Električna, opekarna in še drugo, kar mislita, gotovo precej nese. Pri vas sta pa samo dve dekleti in nobenega fanta.

Dana (nejevoljna): Papa —!

Pogačar: Pa nikar ne poslušaj.

Ovsenek: Kaj bi skrivali, gospodična, ko že vsi vemo.

Dana (se obrne in gleda na vrt).

Gros: Prijatelj Ovsenek! Ali bi ne bilo lepo, če bi Vam svetila električna namesto petroleja?

Ovsenek: Lepo že, lepo. Drago pa tudi. Zame predrago.

Gros: Ako nama srenja proda Bobnovec, jo bomo Vam, načelniku, napeljali zastonj.

Pogačar: Slišiš? Pa še pomišljaš.

Ovsenek: Sem že rekel, da ne morem sam. — Za danes sem ukazal v srenjo. Zbirajo se že. Stopita z mano, se bomo pa dogovorili. (Vstane.)

Pogačar: Pridem.

Gros (Ovsenku): Še eno cigaro. (Mu jo ponudi.)

Ovsenek: Vas bom preveč oškodoval. (Jo vzame in vtakne v gornji žep telovnika.) Hvala, gospod. (Odhaja.)

Pogačar (mu naroča): Izpregovori medtem kakšno pametno, nama v dobro.

Ovsenek (med vrati): Če ima Rženov tako razstavljeno, kakor sem rekel, naj vaju nikar nič ne skrbi. (Odide.)

Pogačar (zapre vrata): Koliko naj jim ponudim? (Sede.)

Gros (počasi otrse pepel v školjko): Kako kaže gospodu Rženu?

Pogačar: Pravi, da dobro.

Dana (se obrne k Franciju): Povsod in vse Ržen.

Franci: Za malega boga ga imajo.

Pogačar (posvari): Dana, ne moti!

Franci (vstane in ponudi Dani roko): Pojdiva nazaj na vrt.

Dana: Ne. Jaz ostanem. (Sede in vzame časopis.)

Franci (se vstopi v kot in gleda Dano).

Gros (odgovarja Pogačarju): Pravi, da dobro. Potem sva itak midva na vrhu. Če dajo za pametno ceno, udarite. A razmetavajte za enkrat še ne.

Pogačar: Kaj pa, če si je Kavalar isto zamislil?

Gros: Če pride poizvedovat —. Tudi naša blagajna je globoka.

Franci (stopi na prag salona): Ne tvegaj preveč, papa!

Gros (ga vprašujoč pogleda): Nooo —?

Franci (gre do mize): Na svetu je še na tisoče prostih voda, ki se dajo izrabiti na nešteto načinov. Zakaj tiščiš baš v Bobnovec?

Dana (stopi med vrata verande, se nasloni in jih gleda).

Pogačar: Gospod inženir? Kaj naj to pomeni?

Franci: Po Vašem lastnem glasu sem spoznal, da ste me prav razumeli.

Pogačar (se razburja): Skoraj ne morem razumeti, ker ste Vi najbolj priganjali, dokler je veljal Vaš načrt. (Vstane.) Sedaj, ko sem razmetal težke tisočake komisijam in ko sem za zlate denarje nakupil ilovnata polja, vidite druge vode in drugačne tovarne. In jaz naj iz gora ilovice vrtim na roko šiške.

Dana (ga miri): Papa, ne razgrevaj se!

Pogačar: Prav imaš, Dana. Za tako podjetje dobim družabnikov, kolikor hočem.

Gros (ugasne cigaro in odloži ogorek v školjko): Franci! Gospodična Dana se dolgočasi. Bodi vljuden. (Mu namigne, naj odide.)

Franci (se vrne k Dani): Oprostite, gospodična.

Dana: Nič zato. (Se vrneta nazaj na verando in molčita.)

Gros: Saj razumete, gospod Pogačar. Mlad je še, pa ga boli, da še vsega ne zna.

Pogačar: I, kajpada razumem.

Gros: Torej —.

Martina (naglo odpre vrata na levi in hiti vesela do Pogačarja): Papa! Posrečilo se mu je. (Kaže na odprta vrata, med katera je stopil Ržen.)

Ržen (čez trideset star, visok in postaven, temne lase ima precej kratko pristrižene, je gladko obrit; v ponošeni sportni obleki, z mapo v levi, vstopi in se odkrije): Dober dan!

Pogačar (mu stopi naproti): Častitam. (Si sežeta v roke.)

Ržen: Hvala!

Gros (se narahlo dvigne in ponudi roko): Tudi jaz, gospod inženir.

Ržen (mu seže v roko): Hvala!

Pogačar: Za koliko ste jih, Kavalarjeve?

Ržen: Za šestnajst konj.

Franci: Ni mogoče.

Ržen (užaljen): Vendar ne bom —. Prosim prepričajte se, gospod kolega. (Razgrne načrte po mizi.)

Franci (pristopi): Prosim.

Ržen (mu kaže z eno roko posamezne dele na risbi, z drugo postavke v računih in pol-

glasno opozarja): To —. To —. To —. Pa še to —. In še to —. In tu —. In še tu —?

Franci (mu mrmraje pritruje): Da —. Da —. Da —. Razumem —. Da —. Da —. Da —. Da —.

Gros (se dvigne in molče in mirno gleda v načrte).

Pogačar (nestrpnó zasleduje Ržena in Francija).

Dana (pride k peči in od daleč gleda na obraze).

Martina (stopi k njej): Dana, kako sem vesela. (Se hoče pritisniti k sestri.)

Dana: Ne prevzemi se prezgodaj.

Martina (osupne): Dana?

Dana: Lahko še zmaga — Franci.

Martina: Če tako razumeš —. Usahne naj Bobnovec. (Odide na verando in sede v kot.)

Dana: Trenutek naj še počaka.

Ržen (je medtem razložil načrt in se samozavestno zravna): No, gospod inženir?

Franci: Častitam. (Roke mu ne da.)

Ržen: Vendar. Hvala. (Zloži načrte nazaj v mapo.)

Dana (odide na verando): Martina! Sedaj naj pa Bobnovec le usahne. (Sede v drugi kot.)

Gros: Kako, da danes mladi tako nepremišljeno govore.

Franci: Ko ne veš, papa —. (Hoče na verando, pa se premisli, sede k mali mizici in si prižge cigareto.)

Pogačar: Naj govore. Midva pa zanje misliiva.

Gros: Prav. (Sede.) Podjetje naj bi bilo delniška družba.

Pogačar: Dobro.

Gros: In delnic si vzameva vsak polovico.

Pogačar: Rad bi si jih obdržal več.

Ržen: Sama si hočeta vse razdeliti?

Gros: Želite morda tudi Vi —?

Ržen: Ne. Nimam denarja odveč.

Pogačar: Nič ne de. Jih že še dobite.

Gros: In z njimi vred lepo nagrado, gospodično Martino.

Martina (vstane in se umakne v kot).

Ržen: Pustimo sedaj to. Hotel sem le vprašati, če Krasnika, Oreharja, Čopa in drugih ne bosta povabila zraven.

Pogačar: Počemu?

Ržen: Dva, trije rodovi že pečejo opeko in sedaj —.

Gros: Sedaj bodo morali pač pustiti.

Ržen: Pa bodo trmasti, kakor so, odnehali šele takrat, ko jim uniči konkurenca še grunte navrh.

Gros: Gospod inženir! Denar je muhast. Včasih dvigne najprej na tron, potem pa vrže ob tla.

Pogačar: In vsak hoče najvišji tron. Še midva se puliva za delnice.

Gros: Prepustim Vam jih šestdeset od sto. Samo —. (Rženu.) Visoko Vas spoštujem, gospod inženir, le v denarjih ste premehki, če sem prav slišal —. Naš Franci naj bi bil ravnatelj.

Pogačar: Morda bi bilo res bolj prav. Kaj mislite, gospod Ivan?

Ržen: Nič. Tamle sedi. Njega vprašajte, kaj misli.

Franci (vstane): Mislim, da bo tisti, kateremu se že naprej smilijo celo konkurenti, preveč popustljiv nasproti delavcem, posebno, če bo marsikdo med njimi njegov najbližji sorodnik.

Dana (stopi proti njemu): Gospod inženir, da ste rekli, ni bilo potrebno.

Franci: Hočem samo podjetju, pri katerem bo težko udeležen moj oče, zagotoviti največji uspeh.

Ržen: Če bo udeležen Vaš oče, se mora seveda vse umakniti.

Martina: Ivan, nikar!

Ržen: Nisem prvi jaz pokazal na sorodstvo.

Franci: Vam bi bilo seveda všeč, da bi na tuje stroške ljudje dobro živeli.

Gros: Samo dobro delo morem dobro plačati.

Franci: Kako bo dobro delal, če ne zna. Delavci za opeko so na jugu doma in vešči strojniki na severu. Te bo treba privabiti.

Pogačar: Ne morete tajiti, gospod Ržen.

Ržen: Lahko tajim, ker sem sam videl naše ljudi, ki so se lotili dela, kateremu so vsi drugi odnehali, in zmogli so ga. Videl sem jih, kako so se igrali s stroji, katere sever komaj pozna.

Pogačar: Na tujem, doma ne.

Ržen: Saj jih še izkusiti nočete —. Ooo —. Naj gre oče v Ameriko, da koplje sinu študentu kruh. Naj ga zasuje tam, sin se bo že pristradal do inženirja. Če je pošten, bo potem zaželel poklekniti na očetov grob. Kaj zato. če ga ne najde več. Da se le nauči, kako je treba divji vodi izvabiti največ sile, kateri ne zmore nihče konkurirati. In on, on sam naj ostane vprežna žival. Njegov sin naj gre znova na pot.

Franica (vstopi proti koncu od desne. Privabili so jo razgreti glasovi).

Martina (ga prosi): Ivan, nikar!

Ržen (jo odkloni): Pusti me. (Odpre mapo in vzame togoten načrt v roke.) Samo, zaenkrat niste vpregli pravega osla. (Hoče načrte strgati.)

Pogačar (stegne roko): Neee!

Dana (ga prime za roko): Ivan, nikar!

Franica (mu potegne pole iz rok): Če ste v zadnjih nočeh izgubili živce, ni treba še pаметi.

Ržen (jih hoče nazaj): Gospodična?

Franica: Ne, ne dam. Vsi ste razburjeni. Pojdite z mano, da se mirno pogovoriva.

Ržen: Imate prav.

Franica (vzame še mapo in ga odvede na desno).

Gros: Ko bi manj govoril, Franci, bi ne bilo tega.

Franci: Te komedije.

Dana: Kar je govoril, mu niso drugi napisali.

Franci: Gospodična?

Dana: Nikar tako, gospod.

Gros (vstane; Pogačarju): Pojdite v srenjo in — naj se Vam ne smilijo tisočaki.

Pogačar: Če pride Ržen za mano, bo vse zastonj.

Gros: Gospodična Martina bo pač imela toliko vpliva nanj, da ga nekaj časa zadrži. Pojdiva, Franci. Na svidenje.

Franci: Klanjam se.

Pogačar, Martina, Dana: Z Bogom.

Gros in Franci (odideta skozi leva vrata).

Pogačar: Si razumela, Martina?

Martina: Sem. Ampak, papa —.

Pogačar: Nič ampak. Pridrži ga. Za to prekleto vodo sem strašno mnogo tvegala.

Dana: Ne samo vsega premoženja. Tudi naju dve.

Pogačar: Molči! Če si že na zunaj vsa po materi, vsaj misli včasih po moje. Ne pa, da usekaš človeka, kadar ne morem drugače.

Dana: Pomagaj si drugače in z nama nikar ne barantaj.

Pogačar: Že vem, kaj delam.

Dana: Jaz tudi. (Odide na verando.)

Pogačar: Jezik, jezični. (Sam zase.) Tudi v duši čisto kakor ona. (Odide na levo in trdo zapre vrata.)

Dana (čez kratek čas): Ali ga boš res zadrževala.

Martina: Ko je papa vse zastavil. Saj nazadnje bo tudi za Ivana to dobro.

Dana: Čudim se ti. Že prej bi bila morala ti rešiti načrte iz njegovih jeznih rok, ne teta.

Martina: Saj sem hotela.

Dana: Hotela —. Da je on z mano zaročen —.

Ržen (vstopi od desne z mapo v roki; Franci, ki mu sledi): Ne samo jaz, še mnogi drugi Vam bodo hvaležni.

Franica: Ne govorite tako.

Ržen: Govorim zato, ker novega načrta ne bi mogel dokončati pravočasno.

Martina (stopi obotavljajoč se k njemu): Ali že greš?

Ržen: Moram v srenjo. (Pogleda na uro.) Že tako pozen.

Martina: Zame ti vedno manjka časa.

Franica: Lepo bi bilo.

Martina: Ostani!

Ržen: Da ne boš rekla. (Sede k mali mizici in odloži mapo.)

Martina (sede poleg njega): Tako sem skrbela, kako se boš vozil preko morja, pa mi do sedaj niti z besedico nisi omenil.

Franica (prisede): Da, to nam povejte.

Ržen: Da ni bila ladja trdno zgrajena, ne vem, kako bi bilo.

Martina: V takem viharju si bil?

Dana (pride z verande): Gospod inženir! Ali bo ta povest dolga?

Ržen: Precej.

Dana: Odložite jo do večera. V srenji kupuje papa Bobnovec, da Vam zveže roke.

Ržen (naglo vstane): Kupuje Bobnovec. In jaz tu posedam. (Pograbi mapo in odhiti na levo.)

Martina (počasi vstane): Dana, kaj si naredila!

Dana: To, kar bi bila morala ti.

Franica: Dana, zdi se mi, da se preveč poteguješ za Ržena.

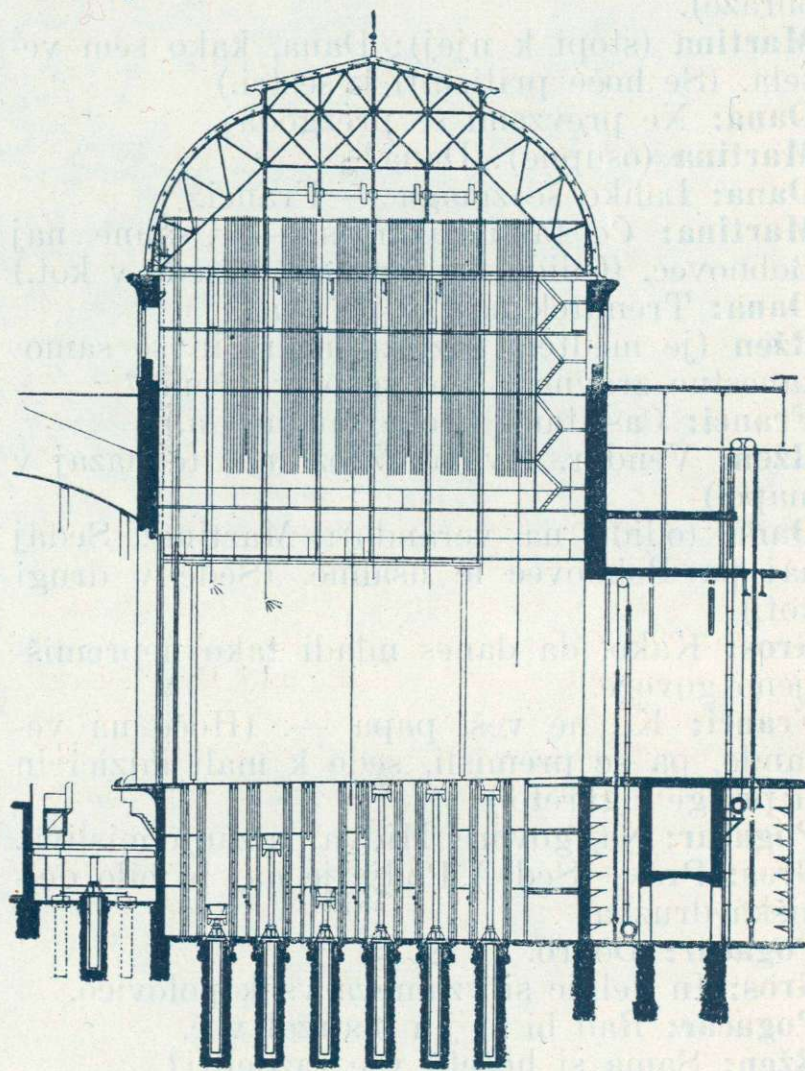
Dana (se obrne in molče odhaja na verando).

Martina: Nič ne odgovoriš —?

Dana (molči).

Franica: Še s tem začnita. Pamet! Sestri sta.

Zastor pade.



DVORNO GLEDALIŠČE V WIESBADENU.
ODRSKA MAŠINERIJA.

DANTE ALIGHIERI: LA DIVINA COMMEDIA.

PREVEL IN RAZLOŽIL J. D.

III. del: RAJ.

Spev XX.

Tudi v tem spevu (prav do konca!) smo še na šestem planetu, Jupitru (ali Jovu, kakor se tudi lahko reče), kjer — kakor smo že dvakrat omenili, v 18. in 19. spevu — pravični vladarji in državniki (ali politiki, če hočete) uživajo rajsko blaženost. Kot lučke so, ki so se pred očmi Danteja strnile v prekrasen lik Orla, simbola rimskega cesarstva. Slišali smo v prejšnjem spevu odgovor tega Orla na Dantejev dvom, kaj je po smrti z ljudmi, ki brez lastne krivde niso nikoli v življenju nič izvedeli o evangeliju, o Kristusu; slišali smo tudi trdo sodbo istega Orla o premnogih vladarjih Evrope 13. in 14. stoletja (torej o sodobnikih pesnika Danteja). Nekatere

je Orel imenoval kar naravnost: bestije, zveri. Po tistih besedah je Orlov kljun umolknil. In s tem se pričinja XX. spev. Pričinja se s primero: kakor se na nebu menjavajo pojavi, da za solncem pridejo zvezde (ki po nazoru srednjega veka dobivajo svetlobo od solnca), takó so se, ko je Orlov kljun utihnil, žive lučke, v Orlu združene, še bolj zasvetile in pričele peti rajsko melodijo, ki pa jo je pesnik — kakor sam priznava — pozabil (*«canti, da mia memoria labili e caduci»*). Če pesnik pravi, da so se tiste lučke še bolj zasvetile, še bolj zažarele, vemo iz dosedanjega čtiva, kaj to pomeni: to, da so občutile še večjo ljubezen napram njemu, še večjo radost. In ker je nasmeh zunanji izraz notranje radosti, piše pesnik, da je videl njih usmev in da so bili ti ljubeči duhovi zaviti v plašč usmeva. (V. 1—15.) Pa kateri pravični vladarji so vendar tu? Mi bi vsaj nekaj imen radi čuli. Pesnik nam zdaj uteši našo radovednost. Orlov kljun začne zopet govoriti. Kar v petih tercinah nam opisuje, kako je slišal najprej neko šumenje v Orlu (kakor če bistra voda šumlja od skale do skale), potem se je tisti šum oblikoval v vratu Orla v glasove (kakor se v vratu kitare, kjer kitaraš drži strune, ali v ustni luknji piščalke, ki vanjo pastir piha, zvok oblikuje) in so prišle iz kljuna besede, zanj polne tolažbe. In kljun mu veli: »Glej mi v oči! Punčica v mojem očesu — je kralj David, ki zdaj uživa plačilo za svoje prostovoljno sodelovanje z navdihovanjem svetega Duha. (V. 37—42.) In glej mojo obrv! Tisti, ki je najbližji kljunu, je rimski cesar Trajan (98—117), ki je — kot pravičen vladar — poslušal tožbo siromašne vdove in kaznoval tiste, ki so ji bili ubili sina; bil je sicer pogan in je moral okusiti najprej trpljenje pekla, toda molitev papeža Gregorija Velikega ga je rešila; on zdaj ve, kaj je življenje brez Krista in s Kristom. (V. 43—48.) Glej še dalje v mojo obrv! Tisti, ki tvori vrh obrvi, je bil dobri judovski kralj Ezekija, ki si je s solzami izprosil 15 let odloga smrti. (V. 49—54.) V obrvi — poleg njega — je pravični cesar Konstantin, ki se je iz Rima umaknil v Konstantinopelj in postal — brez svoje namere — povod bizantinske kulture in poznejšega cerkvenega razkola. Namen je imel dober! (V. 55—60.) Nekoliko dalje od njega v moji obrvi vidiš lučko Viljema Dobrega, kralja Sicilije (1166—1189), ki še zdaj za njim žaluje Sicilija, dočim ji bridkosti prizadevata Karel in Friderik, o katerih sem ti govoril malo prej (spev XIX, v. 127 in 132). (V. 61 do 66.) In kot šesti se tu sveti trojanski državnik Rifej, ki o njem poje Vergilij:

Cadit et Ripheus, iustissimus unus,
qui fuit in Teucris et servantissimus aequi.

(Aen. II. 426. nsl.) (V. 67—72.)

Pa že vidim tvoje strmenje (kakor se barva vidi, čeprav je pod stekleno ploščo!), češ: Kaj, dva pohana v Raju? Poslušaj! Kar je duš v nebesih, so se vse izveličale ali v veri v Zveličarja, ki bo šele prišel (fide in Christum passurum), ali pa v veri v Zveličarja, ki je že prišel in trpel (fide in Christum passum). In tako sta ta dva

pogana verovala. Trajana je iz pekla rešila vztrajna molitev svetega papeža Gregorija Vel., (v. 106—117), Rifej pa je po posebni božji milosti — ali predodločbi, predestinaciji — zavoljo svoje pravičnosti videl v duhu tisočletje naprej osebo (ličnost) Odrešenikovo in prejel krst želja, ker je častil one tri svete žene, katere si videl v Vicah, ob desnem kolesu triumfalnega voza Kristusovega (Vice, XXIX, 121—126), t. j. Vero, Upanje, Ljubezen. (V. 118—129.)

Kdar solnca žar, svetá svetiljke jasne,
raz našo vtone ták v zatón poluto,
da dneva blesk poslednji ž njim ugasne,

4 tedaj nebó, s to lučjo prej prepluto,
nenadoma spet zažari, z zvezdâmi,
ki luči iste so odsev, posuto.

7 Prišel je v misel ta pojav nebá mi,
ko umolknil najprej ptič je oni sveti,
cesarja in cesarstva znak med nami,

10 nato pa koj še bolj se v njem zasveti
svit živih lučic, ki so jele speva
— žal zabljenega! — melodijo peti.

13 Ljubezen sladka, skrita v plašč usmeva,
kák v tebi so iskrili se duhovi,
ki sama sveta misel jih preveva!

16 Ko vtihnili so angelski glasovi
draguljev svetlih, s kterimi pretkán je
planet ta, šesti, ki je zvan po Jovi,

19 se zdelo mi, kot slišal bi šumljanje,
kot bistro čul bi s skal vodó skakljati,
kot z gorskih tal bi šlo vodé padanje.

22 In kakor strune don v kitare vrati
postane zvok, in v zvok se pih prelévi,
v piščalko če prične pastir piháti,

25 ták oni šum se v ptici je kraljévi
nemudoma, da v vratu je, naznanil,
in šel po vratu gôri kot po cevi,

28 se v glas pretvoril tu in v kljun ji planil
in bila za besedo je beseda,
uteha srcu, kjer sem vse jih shranil.

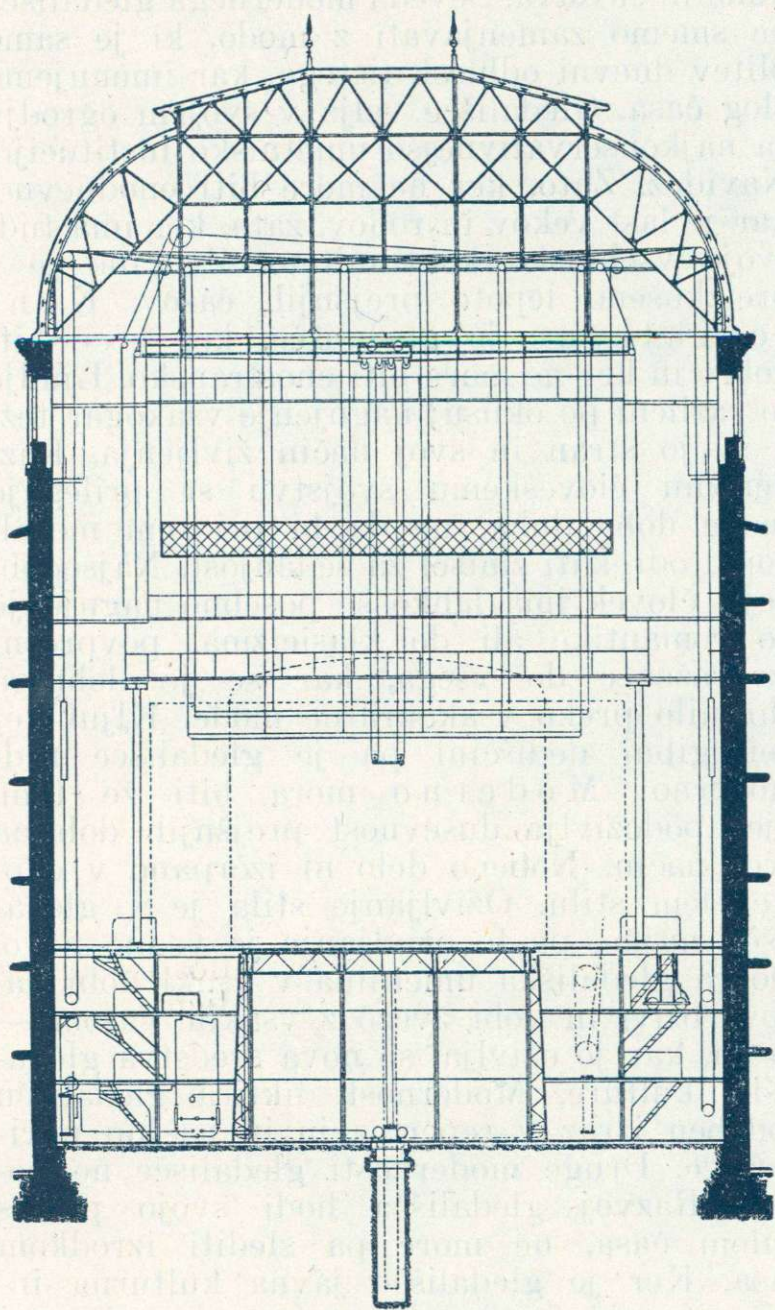
31 »Ta del na meni, kteri v solnce gleda
pri orlih zemeljskih,« — prične tako mi —
»pozornosti zdaj tvoje bodi sreda!

34 Med lučcami, ki tvorijo teló mi,
so prve, so najvišje mi v telesu
le-te, ki v glavi tvorijo okó mi.

37 Le-tá, ki mi je punčica v očesu,
po svetega Duhá navdihu pel je,
pred skrinjo pel zaveze je ob plesu;

40 zdaj ve, kaj vreden bil ta slavospjev je,
vkolikor pel po lastnem je odloku,
ve po plačilu, ki ga zanj prejel je.

- 43 V petorici, ki v obrví je loku,
je ta, ki mu najbližji kljuna kot je,
utešil vdove žalost po otroku;
- 46 zdaj ve: kedòr brez Krista hodil pot je,
drago plačuje! Ve, ker vživa v Bogu,
ko te sladkosti prej je vžil nasprotje.
- 49 Naslednji, v vrhu, v obrví polkrogu,
resnično se skesàl je umiraje
in milost našel v smrti je odlogu;
- 52 zdaj ve: s tem večni sklep se ne omaje,
če Bog nam žitja dan, ko bi se krčil,
podaljša, vredni prošnji ustrezaje.
- 55 Ta tik, da bi ob papeža ne trčil,
na vzhod v nameri dobri je zablodil,
se sam z zakoni, z mano vred — pogrčil;
- 58 zdaj ve: dasi mu blagi čin obrodil
je sad, da zdaj ves svet razdor razriva,
si vendar sam za večnost s tem ni škodil.
- 61 In tu, kjer se obrv znižuje kriva,
zreš Viljema, ki kraj za m r t v i m joče,
kjer Karel, Fridrik tožbam vzrok sta — ž i v a ;
- 64 zdaj ve: Bog ljubi kralja, kateri hoče
pravičnost vsepovsod! Da ve, to lice
njegovo kaže, v rãdosti sijoče.
- 67 A kdo verjel tam v svetu bo krivice,
da tu Rifej Trojanec, ta pogan, je,
kot pēti med nebés prištet kresnice?
- 70 Zdaj ve: — ni dano svetu to spoznanje! —
da z božje milosti močjó otet je;
v globine nje — sevé — ne zre brezdanje.«
- 73 Kedar škrjanček začne svoje petje,
pojoč se dviga, dviga gor k sinjini
in vtihne, ko od rãdosti prevzet je:
- 76 tàk Orel vtihnil je, zavzet nad čini
Ljubezni večne, ki budi teženje
po Dobrem v duši vsaki poedini.
- 79 Tàk vidno moje je bilò čudenje,
kot barva je izpod steklene ploče;
no nisem ždel molčé na pojašnjenje,
- 82 nestrpno se mi: »Kaj? Je li mogoče?«
iz prs pod dvoma težo je izvilo...
V hip duše vzradoste se, bolj sijoče;
- 85 in bolj se Orlu okó je zaiskrilo
in tàk mi odgovoril znak je sveti,
da bi čimprej čudénje me minilo:
- 88 »Ti verješ, da ti duši sta oteti,
ker jaz to dem, ne vidiš pa razloga;
ti verješ, jasno pa ne moreš zreti.
- 91 Tàk si, kot kdor pozna imena mnoga,
a bitnost mu stvari je nepoznata,
dokler, da razloží, ne najde kôga.
- 94 Le s silo prebijó nebes se vrata:
ljubezen žarka, krepkoživa nada
nad božjo milostjo oblast imata.
- 97 Ne tàk, kot v borbi mož možá obvlada:
obvladata, ker milost sama dá se,
ki — zmagana — naprej pomaga rada.
- 100 Da svetita v obrvi moji dva se,
se čudiš; da Rifeja in Trajana
svet angelov vzprejel v okràs je vase.
- 103 Al znaj: nista s svetá šla kot pogana:
v kri verujoč, ki je, ki bo prelila
na križu se, bilà sta že kristjana.
- 106 Duša enega v teló se je vrnila
iz Pèkla, kjer nič več ni spokoritve.
(Za trdno upanje glej v tem plačila!)
- 109 Za trdno upanje, ki v moč molitve
je upalo, da Bog ga bo obudil,
svobodne dal mu čas spreobrnitve.
- 112 Pa slavni duh ni dolgo se pomudil
v telesu; al verôvati začel je
v Njegà, ki bil rešitev mu je nudil,
- 115 in v božji se takó ljubezni vnel je,
da drugič vmrlega po vsi pravici
ga médse naš veseli krog vzprejel je.
- 118 A drugi — z milostjo, ki vir v krnici
ima globok takó, da v nje veličnost
prodreti dano ljudski ni zeníci —
- 121 tam doli ljubil je samó pravičnost;
zato — od milosti do milosti — v dalj zroče
uzrle so oči mu Spasa ličnost;
- 124 in véroval je vanj in nemogoče
poganstva mu je smrad bilò trpeti
in karal je ljudi, v blodnji živoče;
- 127 in krst prejel od Treh Ženâ je sveti
(tam videl si ob desnem jih kolesu!),
preden je bil deljén, pred tisoč leti.
- 130 Predestinacija! Sličiš drevesu,
čigar so korenine daleč skrite
Pravzroka še ne zročemu očesu!
- 133 Zato, ljudje, prenašlo ne sodite!
O izbrancih niti nam, ki v Bôga zrêmo,
odločbe božje niso nam očite!
- 136 Iz téga mi neznanja slast pijêmo:
ker naše dobro v vek se bo množilo
prav v tem, da, kar če Bog, mi vsi to čemo.«
- 139 Tàk Orla znamenje nebeškomilo,
da vid mi omejëni razbistrí se,
dajàlo mi prijetno je zdravilo.
- 142 Kot dober kitaráš prilagodi se
ob petju pevcu dobremu, brenkaje,
in petje blagolasneje glasí se:
- 145 tàk oni lucci blaženi bliskaje
med Orla govorom sta plapolali,
v en hip — okó z očesom! — mežikaje
- 148 in Orlove besede spremljevali.



DVORNO GLEDALIŠČE V WIESBADENU,
PREČNI PREREZ.

GLEDALIŠČE

ZA UVOD NEKAJ O BISTVU.

FRANCE KOBLAR.

Ni samo moda, da danes, v času splošne analize, poprašujemo tudi po bistvu gledališča. Ko se revidiramo vsepovsod, ko izločujemo stransko in se poglobljamo v prvine in jim dajemo smeri, upravičene v svojem času, je tudi beseda o gledališču potrebna. Kajti gotovo je, da slepo sprejemanje duševne dediščine, površno poudarjanje socialne strani v umetnosti, tudi gledališča ni poglobilo in da so dnevna gesla tudi tukaj premaknila pojme. Pri tem pa ne mislimo v prvi vrsti na občinstvo, na reprezentativno stran današnjih prireditev, na domišljene

družabne obveznosti, ki vržejo v gledališče ljudi zadnje kvalitete kot so parvenijski pridobitveniki, ne mislimo na modno torišče za tiste, ki ne prihajajo gledat, temveč sebe kazat, tako gledališče sta poznala že Ovidius in Horatius — govoriti hočemo o tistih, ki gledališče vodijo in v njem delajo.

Gledališče je v svojem razvoju postalo podjetje, ki v neki meri kupčuje z reproduciranim duševnim blagom; pri tem le prerado uporablja principe navadne blagovne kupčije pri izključno duševnih vrednotah. Pa to ni edina slaba stran. Vsako tako dobo kot je naša, veliko v poizkusih in majhno v dejanskih uspehih, spremlja tudi trop zanesenjakov, ki segajo preko sedanjosti in verjetne bližnje bodočnosti v oblake; ti so, izgrešivši realne temelje, postali enostranski verniki čuvstev in smešni mučeniki nemogoče prihodnosti. Ti vidijo tudi v gledališču več kot more biti, iščejo v njem zadnje harmonije za človeštvo in ga zamenjujejo z religijo. To je drugi ekstrem. Gledališče ima svoje bistvo in le v njem se more prav razvijati. Razvojna linija, ta najzanesljivejša vodnica pri spoznavanju vsakega duševnega napora, nam bo najuspešnejše sredstvo, da se približamo svojstvu gledališča in ga uporabimo za našo dobo.

Mimično izražanje je človeški naturi prirojeno, toda to nagnjenje mora doseči svojo notranjo napetost, da se sproži in razgiblje do polnega izraza. Od nekdanj in povsod je bilo mimično izražanje, bolj kot katerokoli izražanje notranjosti, opoj, ekstaza. Ob posebni priliki je človek nujno stopil iz sebe, prenehal biti zmerena srednja oseba v svoji okolici in je na poseben način pokazal svojo notranjost, zdaj sveto zdaj grozno v sebi, — ter ta opoj svoje notranjosti, svojo ekstazo prenesel na druge, da so jo uživali. Od mesene verske orgije do oponašanja v mimu, od ljudske burke do tragedije in komedije je ta opojna linija jasna povsod pri Grkih in Indih, srednjeveškem misteriju, tedanji posvetni igri, najsibo avtohtona ali oplojena z rimsko komedijo, preko novega veka do poizkusov nacionalnega gledališča tuintam: ekstaza duha in telesa, ki se iz naravnega komediantstva in diletantstva polagoma zakroži v estetičnih mejah poklicnega igralca kot vrednega tolmača tuje pesniške umetnine. Psihološko vodijo gibala gledališče po najglobljem dnu in najplitvejši površnosti človeškega življenja, vsebinsko se bore z zadnjim dognanjem človekovim — in to zadnje dognanje smeše. Ekstatična resnost in nebrzdana veselost utemeljujeta začetke in periodično uveljavljanje gledališča; opa-

janje z globinami in površnostjo življenja in duha je nadaljno delo in razvoj gledališča, tragikomedija človeškega dostojanstva, ki je celo v misterij zanesla profanost. Ta največja svetost in svetnost, druga poleg druge in druga v drugi, ob skrajnem robu duševnosti, a vedno v ospredju civilizacije in kulture, je zadnji razkrojni rezultat gledališkega bistva. Čisto naravno je, da je ta komplicirana, neredna človeška duševnost imela v asketih največje nasprotnike. Svet zase je to, resničen, a ne realen, človek ga doživlja, pa ne živi v njem. Zato je gledališče omejeno samo v eno stran: v čisti realizem. Realizem je v gledališču najbolj tuj, nemogoč in bi bil tudi konec gledališča.

Seveda se gledališko ustvarjanje, kakor si ga prav mislimo, začne šele s pesnikom in igralcem in se je vedno najidealneje izražalo s pesnikom-igralcem, ki je s svojo ekstazo nekaj določnega hotel. Pesnik-igralec je bil tudi reformator, samostojen stvaritelj gledališča svoje dobe. Problem gledališča se seveda premakne šele s poklicnim igralcem, z družbo igralcev med seboj in gledališčem kot ustanovo, ki ima nalogo, da samostojno izraža, da poustvarja pesnikovo delo, tisti prvotni nagib pesnikove ekstaze. Tedaj tisti opoj, o katerem smo govorili, postane zvezan z objektivnimi estetičnimi zakoni, živi priklenjen na razum in čuvstvo obenem. To je igralec. Estetični opoj je vsebina tistega demoničnega poklica, čigar pravi izvoljenec ugonablja sebe, da opaja druge, je instrument in virtuoz obenem. Sicer tudi za igralca ne velja več romantično-idealistično pojmovanje, da umetnik trpi namesto drugih in nosi gorje svojih oseb, ker vemo, da igralec postaja predvsem eksakten intenziven delavec, vendar bi bil izmed vseh ustvarjajočih on mogoče še najbližji temu pojmovanju, ker njegovo živo, neposredno delo velja le drugim in umira v trenutkih. Za njim ostane samo sloves — brez dela. Med pomilovanjem in spoštovanjem se giblje sodba o igralskem poklicu in vendar vemo, da tudi on živi za duševne vrednote, da tudi on ustvarja del kulture, ki bi je brez njega ne bilo.

Tako torej zmisel gledališča ne more biti tisto, kar je hotel Schiller, ko je pisal »Die Bühne als moralische Anstalt betrachtet«, tudi ne religija in bogoslužje — odkod profanost vanj? — pač pa je lepota, ki se izraža z ekstazo duha in telesa in živi v vsakem času v svojem opravičenem slogu. Naloga današnjega gledališča kot umetniške institucije je, da gledališko bistvo ohranja v živih estetičnih mejah in onemogočuje golo delo instinkta spričo žrtev tistih, ki se mu posvete in zanj živijo. Še vedno govori Hamlet igralcem: »Pazite posebno na to, da ne presežete naravne zmernosti. Zakaj vse, kar je pretiranega, nasprotuje namenu igre, katere smoter je bil že od nekdaj, je in ostane,

da kaže takorekoč naravi ogledalo, čednosti njene prave znake, grehu resnično podobo, stoletju in času njunega bitja obliko.« Gledališče mora biti hram čiste lepote, to je, biti mora živ, najpopolnejši izraz sodobnih teženj duha in čuvstva. Seveda modernega gledališča ne smemo zamenjavati z modo, ki je samo plitev dnevni odblesk tistega, kar imenujemo slog časa. Gledališče velja v svojem ogrožju za najkonservativnejšo umetniško institucijo. Navidez. Zato, ker ne more biti enodneвно, kar je last vekov in rodov, zato, ker ima tudi svojo vsebinsko kontinuiteto. Zvezano je s preizkušeno lepoto prejšnjih časov. Konservativno je gledališče, ker hoče biti dobro in ker ne more biti enostransko. Ljudje so različni po okusu; nagnjenje vsakogar teži v svojo stran in svoj način življenja. Različnemu človeškemu svojstvu se prilagajajo razne dobe duha, ne da bi pri tem morali komu odrekati zmisel za sedanost. Najsodobnejši človek ima lahko še posebno nagnjenje do romantike ali do klasicizma, povprečni izobraženec do vsega, kar se je dobrega ohranilo preko vsakokratne mode. Kljub tej neizogibni dediščini pa je gledališče tudi moderno: Moderno mora biti že tam, kjer podoživlja duševnost prejšnjih dob na svoj način. Nobeno delo ni izčrpano v okostenelem stilu. Oživljanje stila je v gledališču nujno, pa to oživljanje je vedno novo. Dobra gledališka umetnina v vsaki dobi nanovo oživi in dobi zvezo z vsakim časom — to pa, kar jo oživlja, so nova sredstva gledališke kulture. Modernost diktira gledališču sodoben izraz v repertoarju in načinu uprizoritve. Druge modernosti gledališče ne pozna. Razvoj gledališča hodi svojo pot s stilom časa, ne more pa slediti izrodkom časa. Ker je gledališče javna kulturna institucija, je jasno, da se mora ogniti vsi duševni enodnevnosti in izrazu za golo oko in instinkt, kakor ga nudita cirkus in kabalet. Odklanjati mora vse, kar bi bilo v zvezi s primitivnostjo, ki jo poznamo v besedi »teater«, in se čisto vtihotaplja tudi pod krinko rafinirane modernosti, ker sicer ponižuje igralca-umetnika in ga meče v naročje komediantu. Gotovo pa je, da bo gledališče v novih dobah šlo svojo pot navzgor, ki bo globlja in manj komplicirana, kakor so pozikusi današnje dobe.

Zanimiva in tehtna bi bila razmišljanja o pojmu nacionalnega gledališča. Izključno nacionalno današnje gledališče ne more nikdar postati, dasi mora biti njegovo stremljenje iskreno nacionalno; negovanje domače besede doseže največjo popolnost v duševnosti domačega dela; neiskreno in nacionalnega imena nevredno pa je gledališče, ki radi poetične veljavnosti kakega originala naloži svojim igralcem, da govore sebi in publiki nedomač jezik. Vendar pa to vprašanje spada k lastnostim, ne k bistvu gledališča. Enako mora biti gledališče v nekem oziru socialno;

približati se mora v cenah in primernem repertoarju tudi nižjim slojem; ljudsko gledališče ni specifikum gledališča, temveč upravna zadeva.

Tako je današnje gledališče; ni njegova usoda, da bistveno drugače biti ne more. Konkurenca, ki je nastala ob njem, se je rodila v forsiranju mode in tehnike, iz spekulacije, ki enkratno ustvaritev mašinsko potisočeri, ne iz idealnih, temveč kupčijskih nagibov. Gledališče ima trenutno v kinu nevarnega konkurenta — ki trajno nevaren ne bo ostal, kajti čista gledališka umetnost ostane vendarle še popolnejši izraz neposrednega estetičnega doživljanja; vez žive osebe sega v najintimnejše moje življenje, dočim v nemem filmu te vezi nimam.

Pri razglabljanju gledališkega bistva pa smo pustili ob strani — literaturo. Da se danes gledališče s precejšnjo nezaupnostjo odmika od »literature«, ni neutemeljeno. »Gledališču vsa literatura ni nič mari,« je energično in samozavestno o priliki poudaril dober gledališki delavec. Literarno gledališče je res povzročilo navidez napačne pojme, da gledališče proizvaja v dramatični obliki pisano literaturo. Oddaljenost pisateljev od odra in pomanjkanje odrskega posluha je dalo slaba odrska dela, ki so dobila ime knjižnih dram; marsikomu je dramatična oblika postala celo formalen dovtip. Vendar ni nikdar mogel kdo zahtevati, da bodi gledališče kos vsakemu delu, ki ima ime drame. Tako pojmovanje je nesporazumljenje. Dramatična literatura se je razvijala ob gledališču, njeni najboljši zastopniki so obenem stvaritelji gledališča: grški tragiki, Shakespeare, Molière. Bili pa so boljši literati kot igralci. Novejša zgodovina pozna velike igralce in gledališke reformatorje in neznatne pesnike. Shakespeareju bi bilo v novi dobi mogoče primerjati edinega Ibsena. Ogromno število najboljših del je nastalo zunaj odra, in kar je bilo pisano naravnost za oder, se je redko vzdržalo. Pesniško delo je vrednota zase, gledališko delo je tudi svoja vrednota, a njena cena je odvisna vsa od popolnega izraza pesniškega dela. Gledališče ima svobodne roke pri izbiri literature; to delo mu služi, je za gledališče dobro, ono mu ne služi, je za oder neuporabno. Ker pa gledališče hodi za literaturo, je star proces, da šele poznejša doba odkrije gledališko veljavnost marsikakega dela. Tako se je godilo navadno visokim romantikom, ki jih je šele ekspresionizem mogel uveljaviti. Novejše gledališče rado sega celo preko dramatične literature in dramatizira. To se pravi, išče dramatičnosti povsod, celo tam, kjer je dramo prekril epos. Torišče odrske umetnosti se širi in pogloblja, a s tem se je literaturi še bolj približalo. Gotovo pa je nekaj drugega literarno uživanje kakor odrsko uživanje istega dela. Literatura je sprejela v svoje varstvo in oceno celo tista dela, ki jih je ustvaril starejši oder, in težko je reči,

čigava so: so gledališka in so literarna last. Pravo odrsko delo mora biti tudi literarno popolno, ker je kot delo lepe besede osnovano na temeljnih načelih estetičnega organizma. Literatura je zvezana z gledališčem in gledališče z literaturo; njuno razmerje pa loči fina linija, ki pušča vsakemu svoje bistvo, le da je literatura povrh še tista, ki varuje gledališče marsikakih zablod, zlasti komediantstva.

KAKO IGRALEC-UMETNIK USTVARJA.

MARIJA VERA.

Prav živo se spominjam nekega prizora iz šolskih let na dunajski umetniški akademiji. Bil je pouk pri dobrem, meni nepozabnem profesorju Römplerju, članu Burgtheatra in učitelju mojstru, ki je prezgodaj umrl in ki je še takrat, malo pred svojo smrtjo, posvečal zadnje svoje moči nam, mlademu dramskemu naraščaju, ker nas je tako zelo rad imel. Torej takrat, nekega dne, stoji na šolskem odru majhna nadobudna sentimentalka. O, mi vsi smo bili takrat silno nadobudni, vsaj po lastnem prepričanju. Torej ona kleči tam na odru in govori monolog Margarete iz Goethejevega Fausta, tisto divno molitev obupane Margarete pred sliko Marije Bogorodice: »Ach, neige, du Schmerzenreiche...« Govori in ihti in ihti in ihti... Kar naenkrat pa se oglasi iz ozadja dvorane naš profesor: »No, kaj pa je, gospodična? Saj ne razumem ne ene besede!« In mala bodoča umetnica dvigne vsa zbegana svoj obraz doli v mrak, v avditorij in zaihti: »Saj ne morem govoriti, ker se tako jočem...« Mi ostali »nadobudni« seveda v smeh, dobri profesor pa precej nervozno nadaljuje: »Otrok moj, da se Vi sami jočete pri tej Goethejevi poeziji, je sicer zelo lepo in naravno in vsaka ženska bi jokala. Toda to ni nobena umetnost. Govorite to molitev tako, da bo pri tem publika jokala! Vidite, to je umetnost.« Dobri, veliki mojster Römpler! — Če se ne motim, je nekdo na Dunaju po njegovi smrti napisal knjigo, ki se imenuje »Aleksander Römpler als Lehrer«. Nisem je čitala — vem pa, da ne more biti v njej toliko gorečih besed in umetniškega ognja, kakor ga je mojster sam dal v srce vsakemu, ki je imel srečo, biti njegov učenec — če je bil vreden te sreče. In pred diletantizmom nas je svaril vedno in vedno. »Otroci, nikarte,« je dejal, »samo tega ne! Sveta umetnost in poezija nesmrtnih pesnikov vam ne bodi igrača! Gotovo, da vi vsi, ki smo vas po resni preizkušnji sprejeli v to šolo, imate talent, eden več, drugi manj. Toda to ni dovolj za umetnika. Treba je dela in truda, treba je trpljenja in požrtvovanja. »Golgota« se imenuje pot, ki vodi gor na vrhunec umetnosti, in vsak, ki hodi po nji, mora biti pripravljen

na obupno samoto vrta Getzemanskega, in da bo njegova duša krvavi pot potila — da bo s trnjem venčana — mogoče tudi križana!« — Tako je sovražil diletantizem, da je nekoč rekel, da bi vsaka kulturna država morala policijsko zabraniti diletantizem in ga kaznovati kakor zločin.

»Kako igralec-umetnik ustvarja« — o tem sem hotela govoriti, in zato sem pričela z onim dogodkom iz akademske šole, pa so mi vstali spomini, tako živi, da jih nisem mogla premagati. Pa naj zdaj tam nadaljujem, kjer sem pričela.

Publika in lajik često pravita, da ta ali oni veliki igralec ali igralka »doživlja« na odru svoje vloge, da jih »živi«. Jaz pa mislim, da je obratno: publika je tista, ki doživlja vloge teh dramskih umetnikov, igralec pa jih ne doživlja, on jih ustvarja, in to je njegova umetnost. Tudi če igralec ne joka resničnih solza na odru, a publika pri tem joka, je to umetnost; in prav tako je tudi s smehom. S tem hočem reči tole: »doživi« se vendar nekaj nenadoma, trenutno, nepripravljeno, igralec pa se mora na svojo vlogo pripraviti — temeljito —, saj vprav to je njegovo umetniško delo. Igralec mora ustvariti vlogo — in to se ne zgodi zvečer v trenutku pri predstavi. Igralec, ki je res umetnik, se ne sme zanašati na to, da mu bo že med igro njegov osebni občutek pomagal igrati. Dilentanti so tisti igralci, ki delajo tako, in še hujši dilentanti so tedaj, če mislijo in trdijo, da prav delajo in da umetniško delajo. Seveda morajo vsi občutki igralca vsak večer iti čim več z njegovo vlogo — čim več. — Toda najprej mora ta vloga biti od njega popolnoma ustvarjena. In to je dolgo, trudapolno, veliko delo. Recimo takole: igralec prečita vso dramo — enkrat — večkrat. Zdaj stopi iz okvira drame njegova vloga, kakor jo je napisal avtor — oživi, in kakor senca, kakor iskra ali luč pade v dušo igralca. To naj imenujem »umetniško spočetje« za igralca. In zdaj se začenja polagoma ali pa tudi z elementarno silo ta senca oživljati, ta iskra, ta luč goreti, in igralec ne bo imel ne miru ne pravega pokoja, dokler ji ne da novega življenja, ji ne da bitja od svojega bitja, krvi od svoje krvi. In iskal in našel bo vlogi melodijo iz svoje življenjske melodije — kakor napiše komponist skladbo iz notranjih harmonij. In dal ji bo solz in radosti iz svojega srca, in krik in šepet in vzdihe ji bo poiskal iz svoje duše. In tako bo delal tako dolgo, dokler vloga nanovo ne stoji pred njim, to je, dokler ne dozori v njem samem in ne postane del njega samega. In ko jo potem na odru igra, mora sicer on sam živeti v vlogi in z vlogo, toda povrh tega mora tudi stati izven nje in kontrolirati mora samega sebe, to je sebe v vlogi, katero igra, imeti se mora tako v oblasti, da njegovi lastni občutki nikdar ne udarijo čez mejo in ne pokvarijo s tem vloge, da njegov jok ali smeh ne onemogoči teksta,

da njegov šepet ostane razumljiv in njegov krik ne postane mučen. In na toliko drugih važnih stvari mora še paziti, n. pr.: na partnerja, na kretnje, na želje režiserja, na sceno sploh itd. itd. In kolikor bolj na vse to pazi, tako da tega nihče ne zapazi, toliko večja je njegova umetniška zasluga. Tako ustvarja — po mojem mnenju — igralec-umetnik. Seveda predpostavljam, da je poprej v dobri temeljiti umetniški šoli premagal vse tehniške težkoče, da je izsolal svoj govor, glas in kretnje. In treba je, da ima globoko umetniško fantazijo, široko literarno razumevanje, da mu je duša naivno čista, duh prožen, srce občutljivo in zmožno sprejemati trpljenje in hrepenenje, nade in radosti vsega človeštva.

OPOMBE K NOTRANJI REŽIJI.

FR. LIPAH.

Najprej moram pibiti, da hočem govoriti popolnoma preprosto o svojih osebnih vtisih in mnenju, ki ga imam in ki sem si ga pridobil, bodisi teoretsko ali praktično, glede najvažnejših točk takozvane notranje režije.

Laže bi mi bilo govoriti zgolj teoretsko o tem poglavju; in to ne samo radi tega, da se izognem morebitnemu očitku, da hočem kritikovati. Kdor bo moje vrstice brez predsodkov prečital in imel dobre volje dovolj, da spozna, da mi je šlo predvsem za stvar samo, me bo tudi razumel, da je o tej zadevi zelo kočljivo govoriti.

Zame takozvane notranje režije sploh ni, in to radi tega, ker razen notranje režije sploh nobene druge režije ne pripoznavam.

Postaviti se moramo — posebno v sodobnih časih materializma — zgolj na stališče pesnika in njegove umetnine. Vse drugo nam bo dano samo po sebi. Obenem pa takoj poudarim, da spadajo kulise, luč in sploh vsi odrski zunanji efekti k »notranji« režiji, kateri morajo brezpogojno služiti in jo podpirati. Kadar občinstvo občuduje kulise, če kritika pohvali inscenacijo, takrat je vselej notranja režija slaba. Saj naloga gledališke umetnosti ni iluzija in potem pa morata biti igralec in kulisa neločljiva zaveznika v službi umetnine in pesnika. Ta ideal doseči nam bo šele takrat mogoče, kadar dobimo inscenatorja, ki ne bo imel samo tehničnega znanja in okusa vsaj toliko, kolikor ga je treba človeku na tako važnem mestu, temveč ki mu bo predvsem tekst znan in pravitako smerne režije. Idealni inscenator se bo gotovo udeležil bralne skušnje in več odrskih skušenj in potem bo vzel šele tekst v roko in bo začel skupaj z režiserjem premišljati, katere točke so važne in katera mesta morajo biti z zunanjimi sredstvi tako podčrtana in po-barvana, da bodo služila pesnitvi. — Vse to

sem poudaril radi tega, da ne bo kdo mislil, da zunanjih odrskih efektov ne štejem k »notranji« režiji, ali pa celo, da priznavam kako samostojno, drami ne odgovarjajočo — »inscenacijo«.

Glavni objekt notranje režije pa je ono čudo, ki predstavlja ljudi, tat tujih duš, kraljberač: igr a l e c.

Samo en tip igralca potrebujemo danes: i n t e r p r e t a p e s n i k o v e g a. Kakor je mnogo del, ki imajo na zunaj dramatično obliko in niso drame, prav tako se zviija po odru mnogo nesrečnikov, ki so lahko zvezde, ljubimci površne kritike in odrsko nevzgojenega dela občinstva — pa niso interpreti. Igrati ne znači, potvarjati samega sebe, delati na odru čarovnije, ki jih drugi ne znajo, niti ne biti artist, besedni žongler i. t. d., najmanj pa igrati zato in tako, da postaneš ljubljeneč občinstva. Največ igralcev, ki so imeli v mladosti dovolj zmisla in zmožnosti, da bi postali dobri igralci, je pokvarila režija, ki ni imela zmisla zanje, in še več kritika, ki je hvalila samo tiste igralce, ki so igrali takozvane »velike« in »hvaležne« vloge. Prišli smo tako daleč, da je tisti igralec dober, ki si je znal najti pot do velike vloge. Koliko se v tem zmislu greši na neumetniških odrih, bi bilo žalostno pisati.

Poudarim še enkrat, da potrebujemo samo interprete, vsaj pri velikih dramatikih, ki nimajo nobene vloge za artiste. Prvi grobar v Hamletu mora biti tako močan karakterni igralec, da vzbuja scena pred in pri nastopu Hamletovem grozo ne samo v Hamletu, ampak tudi v občinstvu. Isti igralec bo igral tudi vratarja v Macbethu. Najmanjšega smeha ne sme vzbuditi Ballested v »Gospe z morja«, temveč mora biti obdan z zagonetno grozo kot stari Ekdal, Engstrand in vsi, ki spadajo v družbo — Ulrika Brendla. Hudožestniki so šli že tako daleč, da ni prišel pri njihovem Hamletu drugi grobar do nič manjše veljave kot prvi ali Polonij. Važno je, da vprav pri Shakespeareju ne igra »naslovne« vloge vedno »prvi« igralec, temveč da sta si režiser in dramaturg edina v tem, ali je treba za to vlogo junaka, ljubimca, karakterja ali komika. S tem ne bomo samo bolje interpretirali dela samega, ampak pomagali marsikateremu »manjšemu« igralcu do »večje« vloge in bomo zadali zadnjo rano artističnemu starstvu. Po vojni je izrekel dramaturg Burgtheatra dr. Hock znane besede: »Največji sovražnik našega naroda ni lakota ali pomanjkanje, ampak slaba literatura. Fantazijo so nam uničili s kinom in s slabimi inscenacijami ljudskih odrov...« K slabi interpretaciji pa ni nihče bolj pripomogel kot tisti, ki obdaja »glavno« osebo s kopo »manjših« igralcev in pa površni kritik, ki se postavi na stališče publike, češ, tisti je bil najboljši, ki je igral največjo vlogo. To je tipično za vsa trgovska gledališča povojne Srednje Evrope.

Mile ženske figure pri Shakespeareju (lady Macduff, Oktavija, Kordelija) imajo vedno manjšo vlogo, če nastopajo poleg njih močnejše ženske osebnosti, ki ne »igrajo«, temveč so glavne vloge (lady Macbeth, Kleopatra, Regan) — toda morajo biti — dasitudi so navidezno »nehvaležne« — v rokah najboljših igralk.

Ko govorimo o starih, moramo v isti sapi omeniti »nehvaležne« vloge. Pri velikih dramatikih so samo daljše in krajše vloge, pri velikem dramatiku v dobri režiji pa nehvaležne vloge sploh ne sme biti.

Idealni igralski zbor razlikuje med seboj samo različne zmožnosti in različna sredstva svojega članstva — igralce, ki igrajo daljše, in igralce, ki igrajo krajše vloge, — ne pa velikih in malih igralcev. Če se pri takem zboru pokaže, da nekateri člani ne pridejo preko povprečnosti, je dostikrat kriva režija in nič manj kritika, ki se v splošnem za razvoj igralca premalo zanimata.

* * *

Drama je samo izrezek iz človeškega življenja brez pravega začetka in konca. In to bodi temelj režiji teksta. Režija teksta pa je prvi in najvažnejši del režije vsakega dela.

Že pri ekspoziciji človek vidi in čuti pred seboj ton, glasove in cele ljudi in gledalec mora jenjati živeti za svoje interese. Vzemimo za zgled »Macbetha«.

1. Tri večje in viharne vreme tvorijo podlago za razpoloženje vse igre. Pesnik nas takoj pograbi in vleče siloma za seboj: večje govore grozno, da se jih človek prestraši in boji. (Primerjaj začetek ekspozicije pri Hamletu: straža in duh.) Govore o mačku in sovi — in šele tu slutimo, kdo so, le napol jih spoznamo, in komaj izgovore ime »Macbeth«, se megla vzdigne... Kako velik mora biti človek, da se n a d n a r a v n a b i t j a zanj zanimajo in žele celo ž njim govoriti!

2. Prizor pred Duncanom: krvavi mož (stotnik) umirajoč slavi junaštvo Macbethovo in umre pred kraljem... Kak junak, katerega vrline proslavlja umirajoč vojak v smrtnih vzdihljajih! — Kralj ga imenuje za tana. — Ni še nastopil in že je slaven v naših očeh, trikrat se je že imenovalo njegovo ime.

V hreščeči pesmi več sta prvi dve besedi, ki se izpregovorita, prvi besedi Macbethovi, ko nastopi. Notranja vez teh besed — ki pa morajo biti onomatopoetično predstavljene in režijsko izdelane tako, da so komaj razumljive iz vetra in groze viharja, — nas navdaja s strahom za usodo Macbethovo; vidimo, da je že v pesti temnih sil, in se zanj bojimo; slutimo, kam se bo drama razvila in da bo junak propadel. Niti ena beseda ni izgovorjena radi publike, niti ene ni, ki bi bila izgovorjena brez obzira na publiko.

Ta klasična ekspozicija, ki jo moremo odigrati v približno dvanajstih minutah, mora biti tudi z dramaturške strani znana režiserju in igralcu in se mora podati z bistvenimi poudarki v zmislu avtorjevega sloga.

To vse je mogoče doseči pri bralnih vajah, ki so pri Shakespeareju bistveni predpogoj interpretacije. Pri taki vaji naj se že tudi doseže, da so vsi sodelujoči pripravljeni, igrati shakespearske junake v strahu pred genijem, in posebno glavnim osebam je treba že tu vcepiti v razum in srce, da Shakespeare ni pisal samo glavnih vlog, da mora vpričo njega vsakega igralčka oblititi zona sramu, če se, z njegovimi verzi oborožen, drzne vsiljevati se publiki, kazati nase in siliti se preko konvencionalne meje pred rampo. Govoriti v publiko pri Shakespeareju radi tega ni potrebno (vsaj interpretu ne, ki je dorastel njegovim verzom), ker je pri Shakespearejevih dramah moč mojstrove besede tako vzvišena nad vsako artistovstvo in pozerstvo, da ne potrebuje nobene pomoči od igralca. Pač pa zahteva to zlato zrnje, da ga nosimo v kraljevskih posodah. Prepričan sem, da bo Shakespeare v bodoče manj potreboval kulis in vseh zunanjih aparatov kot pa dramaturga, režiserja in inteligentnega igralca.

Vsi rastoči in padajoči akti v drami, vrh in preokret morajo biti dramaturgično enako močno občuteni kakor ekspozicija; enako močno občuteni po režiserju in igralcu. Prehodov med njimi ne smemo opaziti, in to bo mogoče le takrat, ako je igralec bil poprejš nanje opozorjen. Publiki ne smeš pustiti, da bi začela premišljati. Predvsem jih mora občutiti, duševno zaužiti in prebaviti igralec. Kako lahko mu bo potem igrati tudi najtežja mesta v Shakespeareju in celo monologe! Pograbljen od viharja dikcije, sloga in dejanja, bo pozabil na malenkosti kot so poza, dramatični patos, gesta i. dr., bo sam instinktivno na pravih mestih našel pravo pot.

Monolog v vrhu in preokretu zahteva največje pažnje. Monolog ni nič samoraslega in se ne sme kot tak podajati. Saj ni nič drugega kot razgovor junaka s svojo okolico, usodo in lastnimi mislimi. Zato je napačno izluščiti »Biti — ne biti« iz ostalega Hamleta. Prvič ker imamo še dva nič manj važna Hamletova monologa. Recimo monolog po igralski sceni:

In zdaj sem sam!

O jaz ničvrednež, o jaz podli suženj!

in potem najvažnejši Hamletov monolog po Fortinbrasovem odhodu na danski poljani:

Kako me obtožuje vse, priganja osveto mojo leno! Kaj je človek, če jed sta in pijača mu bogastvo največje in njegovih ur dobiček? Žival, nič drugega!

Ta »žival« in pozneje:

...nežen kraljevič,
ki ...sreči, smrti in nevarnostim
nastavlja drzno del svoj umrjoči —
...za orehovo lupino. —

sta za Hamleta in njegovo radovoljno smrt prevažna, da bi jim ne pripisovali vsaj iste veljave kot monologu »Biti — ne biti«.

Monolog se ne sme prinašati režijsko kot monolog, temveč kot enakovredna bistvenost v stavbi vse drame. Igralsko prinašati monolog kot monolog je stara zabloda, katere se moderni igralec ne bo več posluževal.

Saj bi potemtakem Learov monolog o pustinji:

Da, kralj je to vsak palec!

Če le pogledam, vztrepeta podložnik!...

izgubil vso groteskno grozo Learove tragedije in bi nas vrgel iz tira avtorjevega sloga in zavedali bi se, da smo v gledališču, kar znači pri Shakespeareju smrtni udarec za režiserja in igralca.

Zato moramo Faustov monolog v prvi sliki:

Sem z modroslovjem, ah, se vgnal

in s pravdarstvom, zdravilstvom vprek

in z bogoslovjem tudi, žal...!

govoriti ne kot monolog, temveč kot logično nadaljevanje njegovih obupanih misli v momentu, ko se je slučajno dvignilo zagrinjalo. Drama je končana. Tema in vihar se položeta, luč zasiže, in to pri Shakespeareju skoro vedno v istem slogu: primerjaj govore Fortinbrasa, Oktavija i. dr.

Ti konci morajo biti govorniško podani z največjim retoričnim bleskom, sugestivnim zmagoslavjem in morajo nositi solnce do zadnje galerije. Najbolj preprosti gledalec mora iti pomirjen, oproščen in veren domov. Zato pa jih mora govoriti najboljši igralec — govornik.

* * *

Mnogo bi se moglo o tem pisati, predvsem seveda v interesu predmeta, v zmislu izmenjave misli posameznikov, v svrhu in pogum do iskanja novih potov. Ta pa bodo, kakor hitro izluščimo nepotrebni režijski balast in nekultiviranost, umetniško nesolidnost igralstva, tradicijo in navade občinstva — zelo enostavna, vsem dostopna in razumljiva. In to mora Shakespeare in vsak resnični dramatik pri nas tudi postati. Prve začetke tega ideala smo že zaslutili pri Hamletu, o katerem pišejo, da je postal naša najboljša in menda edina ljudska igra.

Idealna notranja režija — in s tem končam — pa bo mogla uspevati samo pri inteligentnih igralcih. Mislim s to besedo: pri izobraženih ali odrsko inteligentnih igralcih.

Zakaj prvo in poglobitno je: zakriti, zatajiti samega sebe in služiti

samo umetniki. Iskati umetniške enostavnosti, vsem znane in vendar velike. Nikjer naj se ne čuti režiser, dramaturg, igralec ali celo kak star iz starih časov, temveč skupina in idealno delo ljudi, ki tvorijo umetniško družino, katera si je postavila za cilj: družbo po vsakdanjih fizičnih naporih pokrepiti z duševno hrano in ji s smelo gesto dati vsaj nekaj onega, česar je današnjemu rodu tako zelo potreba: poezije.

O SCENIČNEM OZRAČJU.

O. ŠEST.

Shakespeare naznači svoje brezštevne scene vselej le s prav kratkimi besedami, kajti vso razlago zunanosti položi navadno eni ali drugi osebi v usta, včasih pa jo prepusti popolnoma fantaziji gledalčevi. Tako povabi Shakespeare publiko v prologu k Henriku V., naj mu prizna, da je nemogoče, postaviti na sceno ravnine Francije, in naj se potrudi verjeti temu, kar stoji na odru.

Tisti, ki sedi v teatru in ne more verjeti za nobeno ceno v pristnost in resničnost tega, kar odkriva oder, bo smatral tudi prave dragulje v uhanih igralke za ponarejene, človeški glas za gramofon in človeka morda za spretno narejen aparat. Poznam krilatice: »Ali prosim Vas, tako vendar nihče v resnici ne joče, tako ne meče nikogar božjast, tekom petnajstih verzov ne postane nihče pijan, pa tudi luna sveti vse drugače.« Poznam te krilatice in vem, da je bila dotična igralka, ko je odhajala za kulise, vsa objokana, da je razmazala šminko s solzami, in da so bili celo kulisaki ginjeni. Tisti, ki gleda tako, o, tisti naj ostane rajši doma, naj ogleduje bacile v mikroskopu, neguje ciklame v lončkih, zbira znamke — v teater pa naj ne hodi, ker je pač naturalist in ker je tako nadvse »resnicoljuben«, da ne trpi prevare.

Kajti teater je prevara, splošna, zavestna prevara. Vendar je življenje in resničnost ta prevara, modrost in znanost, dasi ne za hladno oko učenjaka, ne za ostri aparat fotografa — temveč le za oko, ki gleda skozi čarobne naočnike Ciarlatana Cepionata. Torej prevara, a prekrasna, tako prekrasna, da se izplača radi nje živeti.

Nekaj čudovitega je teater! Vzbuja popolnoma drugo logiko čuvstev, popolnoma druge »odnošaje«. Ima svoj realizem, scenični realizem, in ta nima skoraj ničesar skupnega z življenjskim realizmom; ta realizem ima svoje prvine. Ima človeka — akterja, ima barvo, luč, ima platno in tri dimenzije — in pa voljo enega samega. Vsota vseh prvin: uprizoritev. Vsota, ki jo ustvarja živi material: notranja režija. Vsota onega, kar sprejema oko: zunanja režija. Beseda — okvir. To je skoraj nedeljivo, ker eno sega tako

ostro v drugo — in eno rodi drugo, podpira, jasni, družni.

Tisto »zunanje«, pa je tisto, kar daje vsaki uprizoritvi ozračje. In pogoditi vsakemu odrskemu delu pravo, odgovarjajoče ozračje — to je naloga inscenacije — režiserja. Ta pa je spremenljiva, hodi s časom, mora hoditi s časom.

Občutiti ozračje, slog odrskega dela — to je zadeva, katera se ne da priučiti: je v človeku — ali pa ni. Tisti, ki ima dar, občutiti slog — ga spozna takoj, kot spozna pevec pravi ali napačni ton koj prvi hip, spremeniti pa ta občutek sloga v besedo — bi morda ne znal. Ozračje in slog, to predstavlja v vsakem komadu svoj svet, svet, kjer so zidane hiše morda brez pravil, kajti v tistem svetu žive ljudje morda lahko brez spanja, ali pa ustvarjajo sami nove svetove, morda hodijo preko morja in ostanejo suhi, morda žive v času čez tisoč ali več let. A ne samo v takih izjemnih slučajih, ne samo v takih velikih potezah se razlikuje ozračje od ozračja. Kako različen je gozd v Shakespearejevem »Snu kresne noči« od onega v Petrovičevem »Gozdu« in kako različen zopet oni čeških lesov, kjer domujejo Schillerjevi »Razbojniki«, od onega v Hauptmannovem »Potopljenem zvonu«. Koliko tisoč razlik je med govorico in govorico, hojo in hojo, cesto in cesto, sobo in sobo. Med hotelsko sobo in mesečno sobo je razlika, med to hotelsko sobo in drugo je zopet razlika. Tisti, ki domujejo v njih, ji dajejo ozračje. Tisoč možnosti... in zrak in solnce in ozvezdje, vse se izpreminja...

In ta zrak je ono, kar daje igralcu možnost, da lahko razvije in oživi svojega človeka, ta okolica mu daje možnost, da mu verujemo, in prav ta okolica ga osvoboduje od lastnega »jaza« in mu pomaga približati se avtorju — doživeti njegovo željo in se približati inkarnaciji te želje.

Okolica akterja, to je: podoba odra, govori svoj jezik, in naučili smo se brati v njem — razumemo ga, morda celo hitreje kot pa govorno besedo. To, kar govori slika, kar diha iz nje, je pogostokrat jasnejše kot ono, kar slišimo, ker si moramo vse šele po razumu spremeniti v čuvstvo.

Barva in obris imata pri teatru namen, da izražata svet, košček sveta, ki je baš potreben, da žive v njem čisto določeni ljudje. Režiser pa naj obrača uro čuvstva, ta neskončno občutljivi instrument, in regulira razmerje med notranjim in zunanjim. Pravim: med notranjim in zunanjim, ker okolica (dekoracija) v sliki in kostum sta rekvizita in ne smeta postati nikoli namen samemu sebi. Vedno služita drami, torej ljudem, ki jo igrajo, ki imajo odete kostume in jih dekoracija obdaja.

Vedno prevladuje akter, tudi v dekoraciji, ki ni in ne more biti nič drugega kot projekcija, ki jo dajejo osebe. Dekoracija govori o človeku, ga spremlja v njegovem početju. Edino

to je njena dolžnost — in njena pravica. Več častihlepja nima. Aplavza ne rabi.

Zlivati prvine zunanosti v harmonijo, je naloga inscenacije — zlití zunanost z notranjostjo v celoto — je naloga režije.

Poiskati momente, kjer se pojavljajo te prvine: barva, luč, zvok, kretnja, posebno jasno — to se pravi momente, ki se rode iz pesnitve — jim dati krila, to je ono najlepše v času, ko skušnje zoré... In o tem lepem naj govorim.

Hamlet. Iz zločina, storjenega na očetu, se rode Hamletove misli. Od vekomaj je barva zločina rdeča... Tla gore pod njim, ki tava naokrog. Barva ognja rdeča... Strasti dihaajo v njegovi materi... strasti, pohota... zopet plamen nad krvosramno posteljo... Preko trupel pride Fortinbras — kar je bilo, je raztrgano — ozadje se raztrga... požar... nova doba... iz sanj k zavesti... iz višin v topo vsakdanjost... v blesk, v pozo. Tri dimenzije naj bodo podčrtane, tu bolj radi notranjosti, manj radi zunanosti... Stopnice... Koncentracija slikovitosti, združene z ubranostjo, pa zaživi najbolj ob začetku in ob koncu tragedije. Začetek: straža na terasi. Vihar, daljna godba, zvok in nepremičnost. Iz zvoka se rodi beseda... Konec: beseda ostane zvok... nato molk, tišina — mir.

»Hlapci.« Ti so ostali samo šele v misli — v idealni inscenaciji. Visoke stopnice. Ob straneh in zadaj zavese. Spredaj siv portal s transparentnim trikotom preko vse odprtine odra in ta kaže sceno. Najprej: oddaljeni griči, cerkvice, gostilna. Potem: konferenčna soba: na obeh straneh na stopnicah visoke omare. V trikotu spredaj knjige, šola, zvo-nec... Jermanova soba, zastor v ospredju... zgoraj pokrajina prvega dejanja na jesen... Vse drugo je rekvizit — potreben le tedaj, če služi ilustraciji. Hlapci rastejo, padajo... gredo navzdol... Le Jerman, Lojzka in župnik ostanejo... Konec je vizionaren... hoče luči in zvoka... Morda nekoč, o priliki, ko nastane potreba...

»Pohujšanje.« Vse to je globlje kot je mogla podati naša scena. Vse to, kar je šlo trideset večerov preko odra, so oblikovale razmere, da ne rečem pomanjkanje sredstev. V »Pohujšanju« leži še neizkopen zaklad. Recimo tretje dejanje. Belo, okrušeno zidovje, stebričevje, mah. Svatba... Girlande. Dvajset slug dekorira, pospravlja, pripravlja Baližev grad v gozdiču, plezajo na lestve, pribijajo trakove. Zgoraj ob vhodu na verando — zlodej. Krog njega vrvenje. Potem gesta, in sluge odhite, izginejo v kuhinjo in kleti. Luč temni polagoma, ko korači zlodej. Njegovo razpoloženje je nejasnost — tema. In osvetljen od svoje luči, govori svoj monolog: »Zdaj bi le rad vedel...« V mraku, kajti on tava v mraku. Potem luč, gosti prihajajo. Svatba, godeci, šum... zaprta veranda. Edino pri zaprti verandi govori lahko Krištof Kobar s samim seboj, s Petrom, edino iz verande

prinese lahko sluga »gosli«. In ples Jacinte! Samo ona živi takrat, samo ona je takrat misel vseh navzočih. Od spredaj, iz podaljšanega odra, od onstran meja prihiti popotnik v dolino šentflorjansko, — v neznano, v tujino »črez hribe in doline in vode«, odhitita Peter in Jacinta, — obdana od luči, preko podaljšanega odra. Zvoki, ko odideta, luči in zvoki zamro...

In še druga Cankarjeva dela in Ibsen in Molière in Shakespeare — in vsi nešteti posamezniki — hočejo svoje scene... Ta naj ne bo samo okvir, temveč jasno zrcalo besede, ki jo govori akter. — Naše gledališče hodi, kar se tiče scene, pot, ki je zmerna, vendar gre navzgor in v pravem tempu. Razvija se polagoma iz jasnih vzrokov. Zato ostane marsikaj samo želja ali opazka v režijski knjigi. Eno pa je gotovo: začetek tistega, kar se imenuje scena, ki odgovarja sodobnim zahtevam, je že prekoračen, in dane so vse možnosti razvoja.

O GLEDALIŠKI KRITIKI.

JOSIP VIDMAR.

Tole razpravljanje je nastalo iz namena, poiskati in zbrati glavna načela gledališke kritike. Kot rezultat premišljevanja o kritikah raznih avtorjev in o naravi gledališča bo skušalo pokazati načela te vrste proizvodov neposredno, medtem ko so v kritikah skrita ta načela v načinu obdelovanja snovi. Zato bo mogoče iz tega razpravljanja nastalo okostje kritike, ki bi bila po svoji mnogostranosti popolnejša in vzornejša od tistih, ki nam jih prinaša vsak dan. Nima pa namena, postavljati edino pravih navodil, kako naj se kritike pišejo.

Kritika vobče ima — če pogledamo notranjost — svojo nalogo v analizi in raziskovanju umetnin; na zunaj pa je ta naloga v posredovanju med umetnostjo in občinstvom, v uvajanju občinstva vse globlje in globlje v notranjo zakonitost življenja umetnin. To je njena edina naloga, sodba se pri analizi pokaže sama od sebe. Kritika, ki hodi obratno pot, ki sodi in se raziskovanja umetnin poslužuje le v toliko, da jih lahko sodi, je izraz slabotnejše kritičke potence. Isto nalogo ima v svojem delokrogu gledališka kritika. Posebna narava njenega delokroga ji daje značilnosti, ki jo ločijo od drugih kritik.

Iz dvojne narave našega gledališča — iz slovstvene in odrske — sledi predvsem, da se gledališka kritika nanaša na dva svetova: na slovstvo in oder. Njeno temeljno načelo je primerjanje; in sicer primerjanje pisateljevega umotvora z umotvorom, ki je nastal na odru. Vsako primerjanje predpostavlja podrobno poznanje obeh delov. Zato mora biti gledališka kritika izraz temeljitega poznavanja slovstva, ne glede na njegovo zgodovino, temveč glede na njegovo živo bistvo.

(Zgodovinsko znanje je le prepogosto nadomestek.) V prvi vrsti pa mora biti polna poznanja odrske umetnosti same.

Primerjanje je značilna lastnost vsake kritike takozvanih reproduktivnih umetnosti, zato je treba iskati značilnosti gledališke umetnosti še globlje v njenem predmetu. Odrska umetnost razpade v dva dela: v igralsko delo in v režijsko delo. Temu primerno razpravlja tudi kritika o vsaki izmed obeh komponent posebej.

Poklic igralca je, ustvarjati s svojim telesom in v svojem telesu ljudi, ki mu jih z besedami in dejanji označi pisatelj. Pri tem se gibljejo njegove izrazne možnosti v dveh dimenzijah: v razsežnosti govora in kretnje. (Mimika, h kateri spada tudi maska, je le posebni del gestikulacije.) S primernim udejstvovanjem v teh dveh razsežnostih pričara lahko igralec iluzijo človeka, ki ga je zamislil. Zakaj občevanje človeka s človekom je mogoče edino le prek telesa. Edino otipljivo, česar se more kritika pri raziskovanju igre posluževati, sta govor in kretnja. Kakor ima beseda po svojem pomenu svoj ne popolnoma določen in omejen obseg, tako ima tudi izgovorjena beseda poleg pomenskega obsega še obseg glede na iskrenost. Kombinacija teh dveh obsegov dobi pri igranju za spremljavo in pojasnilo še kretnjo. Na ta način nastane kompliciran stvor, ki prenaša igralčevo občutje na gledalca. Cela vrsta takih likov tvori igralčev umotvor. Stvar kritike je, ta umotvor razvozlati in ga obrazložiti v njegove dele. Pri tem se bo pokazalo razmerje med njegovimi komponentami. Takih razmerij je lahko brez števila. Pri vsakem značaju je to razmerje že v vsakdanjem življenju čisto drugačno. Kritika pokaže, v koliko je našel igralec značaju igrane osebe primerno razmerje. Poleg tega pokaže tudi to, katerega izmed obeh izrazil se igralec več poslužuje in katerega uspešneje. (Kdor je videl igrati filmskega igralca na odru, se bo spomnil, kolikšna je bila razlika med njegovo gestikulacijo in govorom.) Nadalje preiskuje kritika igralčevo besedo in kretnjo tudi glede istovrstnosti, to je glede tega, ali izvirata iz istega in izražata isto. Končno mora pregledati igralčevo delo še glede na časovno vrsto posameznih podob iste vloge; to pokaže doslednost ali nedoslednost igralčevega doživljanja iste vloge.

S takim raziskovanjem prodre kritika do jedra igralčevega zasnutka in pokaže, ali je njegovo delo res ustvarjanje ali je samo boljše ali slabše ilustriranje pisateljevega teksta. Možno je obojno; kajti so igralci, ki res obujajo k življenju, in so taki, katerih podobe ne primorajo gledalca, da bi videl v njihovem dejanju in nehanju res dejanje in nehanje ene same resnično žive osebnosti.

Ko kritika prodre do jedra igralskega umotvora, ga primerja z umotvorom pisateljevim. Tudi to primerjanje bo mnogo doprineslo k

približanju do poslednje skrivnosti, ki jo mora kritika skušati pojasniti, do umetnikove osebnosti. Kajti pokazalo bo, v čem je igralec avtorju sledil in v čem ne; in zakaj mu je v nečem sledil, v drugem pa ne. Vendar je prva in poglobitna stvar igralca igranje, prilagoditev njegovih likov k likom pisatelja pa šele druga. (Glede na kakovost igranja in prilagojevanja k pisatelju se razpredele igralci v štiri glavne tipe: prvič v igralce, ki svoje postave res ustvarjajo, in sicer v skladu z avtorjem, drugič so igralci, ki ustvarjajo, toda mimo ali zoper avtorja, tretjič igralci ilustratorji, dasi igrajo za avtorjem, in četrtič igralci ilustratorji, ki ne slede avtorju.)

Vsaka raziskana vloga pokaže večjemu očesu del igralčeve notranjosti, cel niz vlog lahko da jasno zemljepisno podobo njegove duševnosti, z vsemi njenimi globinami in plitvinami. Podati tako sintetično sliko umetnikove notranjosti je končni cilj, kakor vsake kritike, tako tudi gledališke.

Igralčeva umetnina je podana v zelo konkretnem in splošno zelo dostopnem svetu. Popolnoma drugače je z režiserjevim delom. Njegov umotvor je podan v svetu, ki je dosti manj otipljiv in preprostemu očesu manj dostopen. Njegovo delo je delo gradbenika, ki gradi iz posameznih, že izdelanih umetnin novo umetnino. Njegova zgradba je zgolj intelektualna in živi v samih odnosih med posameznimi deli celote. Če vzamemo kot jedro vsake osebe, ki nastopa v drami, neko silo, je režiserjevo delo v tem, da sile, ki jih je avtor spel v dejanje, na odru predstavljene izravna in uravnovesi, tako da je linija predstavljenega dejanja res linija, v kakršne se izliva življenje, ne pa čačka brez pravilnosti in zakonitosti.

Režiserjeva izrazila so ritem igranja (ali časovna razsežnost posameznih delov), dinamična linija in končno oblikovanje skupin in scenerije. Poslednjima dvema naj posveča kritika manj pozornosti kot prvima dvema, ker sta manj važna elementa. Njun namen je, ustvariti nekako iluzorično ozadje, pred katerim se dejanje vrši. Bistveni del razsežnosti režijskega stvora sta le prva dva momenta.

Pod ritmom je razumeti hitrost, ki naj jo ima tok dejanja v posameznih prizorih. So drame, ki zahtevajo skozinskoz hiter ali počasen ritem; so pa tudi take — in teh je največ —, ki zahtevajo v različnih prizorih različne hitrosti. Izbiranje hitrosti je stvar, ki zahteva preudarnost in pravi instinkt. Še važnejša stvar je doseči pravilne prehode iz enega ritma v drugega. Ritmika igranja je eno najvažnejših sredstev za ustvarjanje potrebnih razpoloženj. Drugi element režije — dinamika — je po pomembnosti prvemu enak. V vsaki drami so momenti, ki so važnejši od drugih; ne samo v vsaki drami, temveč celo v vsakem prizoru je nekaj, kar je vredno

večjega poudarka kot ostali del prizora. Stvar režiserja je, te momente plastično povzdigniti nad ostalo dejanje. To lahko doseže s tem, da določi igralcu v takih trenutkih posebno intenzivno in izdelano igro, medtem ko pusti vse drugo manj izdelano. To nasprotje med igro, ki je gnana do skrajnosti in med manj podrobno igro, je zanj isto, kot za slikarja svetloba in senca. Dostikrat so važni trenutki v slabših dramah zabrisani in neplastični; režiser ima možnost, da jih s pomočjo primerne ritma in stopnjevanje intenzivnosti igre dvigne in oživi.

Naloga režijske kritike je v tem, da režijski umotvor najprej dvigne iz telesa vsega odrskega stvora. Nato ga razmota v glavni dve liniji, iz katerih je spleten. Ko kritika načrta celo dinamično in celo ritmično linijo, pokaže zakone, po katerih sta spleteni; obenem lahko najde, katerega obeh izrazil se režiser predvsem poslužuje in zakaj. Režijska kritika ima težje delo od igralske, vzrok zato leži seveda v abstraktnosti umotvora samega. Vendar je tudi njena pot v prodiranju od izrazil v umotvor in od umotvora v umetnikovo notranjost.

* * *

S tem bi bili nekatere važnejše notranje principe gledališke kritike našteali in kolikor toliko pojasnili. Sledi naj še nekoliko misli o načelih, ki se tičejo bolj zunanje plati gledališke kritike. Prva stvar, ki jo je treba omeniti, je priprava za kritiziranje. Kdor hoče res preiskovati, mora, kakor že rečeno, poznati najprej slovstveni umotvor. Pri tem naj se ne zadovolji samo s tem, da ga je prebral, temveč ga mora v sebi razkrojiti do poslednje potankosti. Ne samo, da mora poznati značaj vsake osebe, vsake scene, marveč mora iztehtati težo vsakega stavka, mora čutiti vlogo vsake besede v celoti. Le s tako pripravo bo lahko sledil igralcu in režiserju. Druga stvar, ki naj jo kritika upošteva, je sledeče: odrski umotvor je v svoji celoti (v režijskem delu) in v svojih delih (vlogah) pri vsaki predstavi drugačen, kakor je vsakikrat drugačna ista kompozicija, čeprav jo isti virtuozi zaigra. Naloga kritike je, najti kakor za režiserjevo delo, tako tudi za posamezne vloge skrajni dve točki, med katerimi vsak umotvor pri svojem kolebanju niha. Zgodí se pa lahko tudi tako, da igralec pozneje isto vlogo popolnoma drugače zasnuje kot jo je igral prvotno. Iz teh razlogov je potrebno, da prava kritika zasleduje vse predstave.

Končno še v glavnem o naši gledališki kritiki. Imamo gledališko kritiko za igralski del. Ni se sicer še povzpela, da bi mogla podati notranjo podobo kateregakoli naših igralcev, toda imamo jo. S pravim kritikom bo postala tisto, kar ima postati. Nimamo pa še, niti v povojih ne, režijske kritike. Edino, česar se naša kritika v tem oziru dotakne, so najbolj

zunanje stvari režiserjevega posla: scenerija, maske, svetlobni efekti i. t. d. Čas je, da se prične delo tudi na tej stvari, kajti s tem se bo razodelo marsikaj, kar bo pripomoglo do boljšega razumevanja gledališča, slovstva in umetnosti sploh.

O GLEDALIŠČU KOT ZGRADBI.

IVAN VURNIK.

Bistvena dela vsakega gledališča sta: 1. tisti prostor, kjer nastopajo igralci, 2. prostor, odkoder gledajo gledalci. Gledališča v tej najpreprostejši obliki imamo v srednjem veku. Na cestah in trgih so takrat predstavljali potujoči križarji razne zgodbe iz Palestine, občinstvo se je pa zbiralo okrog njih ali pa gledalo iz oken okoliških hiš. Predstave križarjev so se razvile v pasijonske igre, za katere so po raznih srednjeevropskih mestih napravljali na trgih velike trinadstropne odre,¹ kjer so istočasno predstavljali v najvišji etaži nebeško veselje, v srednji trpljenje na zemlji in v spodnji kraljestvo satanovo. Ob obeh straneh odra so bile postavljene tribune za gospodo, meščani in vojaki so se pa gnetli prosto na cesti. V smislu tega razvoja so bila tudi v 16. stoletju Hans Sachsova gledališča. Na preprostem, velikemu zaboju podobnem odru, ki je v svoji notranjosti vzbujal predstavo sobe ali trga, so igrali maloštevilni igralci kratko burko, — spredaj, na nekakem tramu so pa kimali že maskirani igralci, pripravljeni za nastop v naslednji burki. Ko so se igralci prve igre odstranili, se je prebudil na tramu sedeči prvi igralec, zvalil svojega najbližjega soseda na oder in začel tam z njim novo komedijo. — Doba od križarjev pa v 16. stoletje se drži skoro v vsi srednji Evropi tu označene tradicije.

V 15. stoletju (z renesanso) pa je oživela v Italiji starogrška in rimska kultura gledališč, katere zadnje plodove vidimo še v naših današnjih gledaliških stavbah. Začetki te kulture segajo v čas, ko so si Rimljani za svoje igre izbrali od treh strani zaprto podolgasto dolino med Palatinom, Mons Caelijem in Aventinom, od Tibere sem pa so prihajali po ravnem na bojnih vozovih: to je bil znani circus maximus, v katerega so gledali s pobočij prej navedenih gričev. — V Argosu so si Grki izbrali skalnato kotlino. Položnejšo stran njenega pobočja so obdelali v obliki stopnišča, na katero so posedli gledalci. Dno kotline je bilo pa zravnano za igralce. Že pri circusu maximu, še bolj pa pri grškem teatru se je uveljavil tretji bi-

¹ Drugo mnenje pravi, da so bili vodoravno tridelni. Op. ur.

stveni del modernega gledališča: stopnice. Misli tu navedenih dveh slučajev starih gledališč so našle svojo usovršenost v rimskih amfiteatrih in stadionih, kakršni so bili zgrajeni po vseh kulturnih središčih rimskega imperija. — Tekom srednjega veka so amfiteatri propadali, ob njegovem koncu je oživela s križarji zgoraj opisana kultura gledališč, z renesanso pa so stopile v ospredje zopet pridobitve starega veka. Laški plemiči so si pričeli graditi privatna gledališča. Ercole I. v Ferari n. pr. je dal postaviti na dvorišču svoje palače gledališče, na katerem so predstavljali staroklasične Plautove komedije. Za uprizoritev posameznih iger je žrtvoval ogromne vsote; o neki komediji vemo, da ga je stala nje uprizoritev (l. 1486.) 1000 ducatov. Pri teh predstavah so prisostvovali odličnejši gostje po arkadah, ki so obdajale dvorišče — prosto ljudstvo pa je bilo spodaj na dvorišču. — Ker se je pri takih predstavah večkrat zgodilo, da je igralce in goste pregnal dež, je to dalo povod, da so pričeli nameščati gledališča v velike dvorane in galerije palač. Motiv dvoriščnih arkad (lož) je ostal še do danes.

Prvo laško gledališče v še danes modernem zmislu je zgradil znani arhitekt, mož precej Michelangelovemu sorodnega značaja Andrea Palladio v Vicenzi (1580). On je izrabil misel grškega gledališča, namestil za gledalce v poleiptični obliki položene sedeže, v sredini spredaj velik prostor (trg) za igralce, ki nastopajo skozi portale baročnega ozadja iz sedmero radialno zgrajenih ulic. Srednji portal — porta regia — je služil prav kot pri klasičnih odrih za glavne vloge, njemu bližnja portala za stranske vloge, mala stranska dva pa za zборе. (Glej sliko str. 51.) Misel Palladiovega gledališča je zorela dalje v teatro Farnese v Parmi. Temu so pa sledila še danes rabljena gledališča v Neapolu, Scala v Milanu in v Genovi. Istočasno kot v Italiji se je pa vršil precej vzporedno in sorodno razvoj francoskega gledališča. V Parizu je dal 1640 kardinal Richelieu pri svoji novi palači, poznejši Palais Royal, zgraditi cel trakt za namestitev gledališča, ki ga je Ludovik XIV. (1660) izročil na razpolago Molièru. — Z gledališčem v Bordeauxu je bil koncem 18. stoletja ustvarjen tip modernega francoskega gledališča, ki je dosegel v novi veliki operi v Parizu (1861) višek baročne lepote in bogastva. Ob tem primeru (glej sliko str. 63.) si hočemo ogledati notranjo razdelitev gledališča, ki je več ali manj tipična za vsa druga starejša gledališča. — Najpreje nam razpade tloris po črti, v kateri pada glavni zastor odra, v dva dela: v tistega za občinstvo in v tistega za igralce. V sprednjem delu (za občinstvo) imamo v sredi amfiteatralično oblikovan prostor za goste: v njegovi sredini parterne sedeže, v loku pa lože, od katerih ima vsaka zadaj majhen salon.

Lože obdaja širok obhod, ki je na sprednjo stran zvezan s tremi glavnimi stopnišči. Od teh je srednje gala-stopnišče, ki služi predvsem za goste lož I. reda, stranski stopnišči sta pa namenjeni za obiskovalce cenejših prostorov. Poleg teh troje glavnih stopnišč so pa v hodniku, ki obdaja lože, še štiri majhna stopnišča, ki vežejo obhode lož v vseh etažah med seboj tako, da se gostje lož — kakor je to pri francoskih gledališčih sploh navada — med predstavo in v pavzah lahko obiskujejo. Za obiske jim služijo prej omenjeni salončki ob ložah. Okrog glavnega stopnišča vidite četverkotni obhod, ki služi za promenado in ki veže amfiteatralični prostor za gledalce z lepim dolgim foyerjem, pred katerega je položena še logia. Na obeh koncih je foyer zvezan po stranskih hodnikih na levi s saloni za predsednika republike, na desni pa z restavracijo. Saloni predsednika imajo ob proscenijski ločilni steni zvezo z njegovo ložo. Ta ima navzdol stopnice k intendantovi loži, skozi proscenijsko steno pa vrata na hodnik, ob katerem imajo svoje salone igralke-solistinje. — Ta ureditev je postala običaj, ki so ga obdržali pri vseh dvornih gledališčih. Prostoru za gledalce nasproti leži oder, za odrom širok hodnik, ob njegovih koncih pa obodrske stopnice. Preko odra in preko tega hodnika morejo videti gledalci v baletno dvorano. Na levi strani te (plesne) dvorane je svetlobno dvorišče, na desni pa prostor za dekoracije. — Vsi prostori, ki obdajajo tu opisano jedro igralskega dela stavbe, služijo na levi in zadaj igralcem-solistom, na desni pa koristom.

Sedaj pa zasledujte še prerez pariške opere (slika str. 49.). Na njem vidite spodaj od leve prihajati goste — ti so prišli peš —, ki gredo v smeri glavnih stopnišč. Gostje pa, ki so se pripeljali in so izstopili ob desni strani hiše v okrogli veži pod restavracijskimi prostori, se zbirajo v obsežnem vestibulu pod prostorom za gledalce in krenejo nato na levo, da dosežejo glavno stopnišče. Vse to vidite v pritlični etaži, v višji etaži se pa vrste od leve na desno sledeči prostori: logia, foyer, hodnik, ki obdaja gala-stopnišče, nato gala-stopnišče, nato zopet hodnik med gala-stopniščem in malimi saloni, nato saloni in lože. Pred odrom v parterju vidite muzikante, nato oder, ki sega visoko navzgor, in 6 etaž navzdol. Zgoraj vidite obešene prospekte, kulise, galerije za urejevanje kulis in razsvetljavo, mostičke, plavalne oziroma letalne aparate, vrvi za dviganje kulis itd. — Spodnje etaže pa služijo za pripravljanje kulis, za dviganje podija, za urejevanje razsvetljiv in podobno. — Za odrom slede obodrske stopnice, nato plesna dvorana; okrog nje, t. j. zgoraj, spodaj in zadaj, so pa sobe za igralce.

V času, ko se je vršil na Laškem in Francoskem tu opisani razvoj gledališč, so Nem-

cem gradili gledališča največ Italijani (zelo znana je rodbina Bibiena), a nekoliko tudi Francozi. Šele v dobi po katastrofalnem požaru dunajskega Ringtheatra (8. XII. 1881.), ko so razni stavbno-policijski predpisi popolnoma točno orisali način teatarske gradnje glede na javno varnost, se je začela razvijati nemška kultura gledaliških stavb, ki je v par desetletjih zgradila tisoče gledališč po Nemčiji, po Rusiji, po alpskih deželah in po Balkanu do Male Azije. Ta gledališča v arhitektnem oziru ne prinašajo nič posebno zanimivega, pač pa se vedno bolj izpopolnjujejo glede na svojo uporabnost in javno varnost. — Da vam pojasnim razliko med francoskimi, laškimi in nemškimi gledališči, si oglejmo še tlorise Scale v Milanu (slika str. 59.) in Seelingovega »Novega gledališča« v Berlinu. — Kakor že omenjeno, je milanska Scala gledališče precej starega tipa. To se vidi predvsem iz nejasno urejenih stopnišč, iz maloštevilnih tesnih stranskih prostorov, garderob pa tu sploh ni opaziti. — Lože so med seboj popolnoma ločene s stenami, spredaj imajo celo stebričke, tako da so videti iz sredine parterja kakor arkade ali lože renesančnega dvorišča. Na zunanji strani lož je hodnik, preko hodnika so pa majhni saloni, ki pripadajo ložam. Ta ločitev lož in salonov dela salone malo uporabne. — Zgoraj navedeno Seelingovo gledališče (slika str. 55. nam kaže njegovo pritličje) ima veliko vhodno vežo, širok hodnik okrog prostora za gledalce, v vsako etažo gledališča vodi po dvojne stopnišč, dostopnih naravnost s ceste in iz pritličja; tloris kaže primerne garderobe in skromne lože, ki obdajajo v višjih etažah celo steno U-oblike. Lože niso v zgornjem delu med seboj ločene, salonov ni, pač pa je nad vhodno vežo skozi obe višji etaži segajoč foyer z okrepčevalnico.

Iz tu opisanih treh slučajev: pariške opere, Scale v Milanu in berlinskega gledališča razberemo naslednje značilnosti za gledališča teh narodov: Italijan prisostvuje samo njemu ljubim dejanjem ali arijam opere, potem se umakne v svoj salon ali pa odide; dalje se tudi drži svojega tradicionalnega tipa: renesančnih arkadnih dvorišč, misli, ki so jih izrabili še v zadnjem času pri gradnji enega največjih gledališč v Palermu. To gledališče kaže v tlorisu kombinacijo pariške opere in milanske Scale. — Francoz je mnogo svobodnejši; on hoče sedeti v odprtih od vseh strani vidnih ložah, a ima zadaj za ložo svoj majhen salon, v katerem sprejema obiske. V opremi je baročno razkošen. Nemec pa plača točno vstopnico za vso predstavo, sedi točno vso predstavo na svojem mestu, gleda in posluša vse, kar mu more dati gledališče, lože hoče imeti odprte kakor Francoz, a ne rabi salonov, pač pa foyer. Zlasti novejša nemška gledališča tekmujejo predvsem v svoji praktičnosti, nudijo pa jako malo v arhitektnem oziru.

V okvir nemškega prizadevanja na polju gledališke kulture spadata tudi takozvano Rih. Wagnerjevo gledališče in Shakespearejev oder. Bistveni deli Wagnerjevega gledališča so: 1. pogreznjen orkester in nad njim pušteni mistični prepad, 2. amfiteatralna ureditev sedežev po vzoru grškega gledališča. S pogreznjenim orkestrom in visokim praznim prostorom nad njim je skušal Wagner zvišati iluzijo predstave in dvigniti umetniški efekt. Z idejo pogreznjenega orkestra je brez dvoma uspel. To misel so izrabila vsa novejša gledališča, mističnega prepada pa niso še nikjer popolnoma izvedli. Zelo zanimiv tip R. Wagnerjevega gledališča je Prinzregententheater v Monakovem (glej sliko str. 61.). Gledališki prostor je izpolnjen z eno lego amfiteatralno urejenih sedežev, za njihovim hrbtom se nahajajo garderobe in dvojne široke promenadnih hodnikov. Foyer je pa nameščen ob strani in združen s kavarno ter obsežnim vrtom. Sedeži so dostopni od obeh strani iz obsežnih kvadratičnih vež preko stopnic, ki vodijo nekatere navzgor, druge navzdol. Gledališče ima samo dvojne stopnišč, ki vodita v II. foyer, ki leži v višini zadnjih sedežev. Za temi zadnjimi sedeži je dvorna loža in lože za tujce.

Bistvo Shakespearejevih gledališč je pa tako poenostavljeno odra, da se morejo vršiti vse izpremembe samo z izpreminjanjem perspektiv in z zastori. Kot kaže slika na str. 53., obstoji oder iz treh delov: iz prostora pred glavnim zastorom; ta prostor je na sprednjo stran prikrojen v obliki segmenta in ima široke stopnice, ki vodijo do občinstva. Za glavnim zastorom je ca. 25 m širok srednji del odra; ta ima na vsako stran po dvojne z zastorom zaprtih vrat (B), zadnjo steno pa zapira večji zastor. Če še tega odstranimo, se nam odpre nov, za tri stopnice vzvišen oder, ki ima zadaj perspekt, ob perspektu na vsako stran po tri stopnice navzdol, malo bolj v ospredju pa na vsako stran po ena z zastorom zaprta vrata. Rabi se pa oder n. pr. takole: pred glavnim zastorom se govore prologi, deklamira, poje; če se glavni zastor dvigne, se odpre perspekt in kulise gozda ali pa trga ali veže. Če se pa dvigne še drugi zastor pred tremi stopnicami, pa vidimo v sobo. Tako je mogoče z zelo majhnimi sredstvi hitro izmenjavati scenerijo, kar je zlasti pri dramah, ki imajo mnogo scen, neobhodno potrebno. Po ideji Shakespearejevega gledališča je izvedeno tudi gledališče v Oberammergauu, ki ima, kakor kažeta sliki na str. 53. in 57., spredaj širši oder, na katerega so odprta v ozadju trojna vrata jeruzalemskih ulic. Na levi odra je portal Pilatove hiše, na desni pa Anove. Srednja odprtina more služiti tudi za to, da se vanjo vstavijo kulise za dvorano, kakor pri Shakespearejevem gledališču.

Kot neko posebnost baročne dobe moramo omeniti še vrtna gledališča. Vse kulise so

tu izvršene iz pristriženih dreves na umeten način. Med skupine teh dreves so bili postavljeni kipi, vodnjaki in podobno.

Doslej smo opazovali predvsem razvoj sprednjega dela gledališča, kjer imata svoje mesto občinstvo in orkester. Sedaj si oglejmo še nakratko, kako je na drugi strani harlekinovega plašča, kakor imenujejo draperijo vrh proscenijske odprtine. — Renesančna in baročna gledališča so razpolagala že z zelo visoko razvitim odrskim ustrojem, ki obstoji v nameščanju kulis, v dviganju prospektov, dviganju takozvanih praktikablov (drevesnih skupin, skal, vodnjakov), iz pododrskih prostorov, iz aparatov za dviganje in premikanje podija, letalnih aparatov, priprav za razsvetljavo itd. itd. Ves ta ustroj so izpopolnjevali do leta 1881. odrski strojni mojstri, ki niso imeli nobene splošne tehnične izobrazbe, marveč so gojili to znanje kot nekake rodbinske tajnosti, v katere niso nikogar uvedli, če ni bilo to v njihovem interesu. S tem ustrojem so bili režiserji povsem zadovoljni, kljub temu, da ni bil v prav nobenem skladu z napredkom moderne tehnike. Vsi aparati so bili po večini leseni, razsvetljava na plin itd. Po znani teatrski katastrofi na dunajskem Ringu so pa začeli delati vse nove odrske konstrukcije iz železa ter jih opremljati z vsemi izkustvi moderne tehnike.² Slika na str. 66 nam kaže tloris modernega odra; spredaj vidimo pogreznjen orkester, kjer se dajo tla poljubno dvigniti; na odru vidimo črte, ki gredo preko vsega odra, te značijo pota (tire, zareze), po katerih se dajo premikati kulise iz ene strani na drugo. Med temi tiri so deli odra, ki se dajo dvigati ali pa pogrezati. Sliki na str. 73. in 70. nam kažeta prečni in podolžni prerez odra. Na podolžnem vidimo spodaj celo vrsto dvigalnih aparatov, zgoraj pa še več naprav za dviganje kulis in prospektov. Na desni so dvigala za prospekte, spodaj pa konzole za shranjevanje prospektov. Na prečnem pa spodaj dvigalni stroj, nad njim prospekt, v srednji črti letalni aparat, višje gori mostiček za urejevanje prospektov, ob straneh vrvi za dviganje prospektov.

S tem bi bil podan nakratko opis in dosednji razvoj gledaliških stavb. Če se sedaj vprašamo, v katero smer bo šel nadaljnji razvoj, moremo ugotoviti sledeče:

Režiserji bodo stremeli za takimi hišami, v katerih jim bo mogoče igralni prostor neomejeno izrabiti in raztegniti; hoteli bodo igrati na odru, v dvorani med občinstvom (že Shakespearejevo gledališče vsebuje to težnjo), eventuelno tudi v zračnem prostoru med ložami: kratko, skušali bodo doseči zvezo z ulico; pri tem pa seveda izrabiti vsa le mogoča tehnična sredstva, kakor delajo to že proizvajalci filmov. Ta težnja je danes že

čisto jasno podana pri novem velikem gledališču v Berlinu, ki so ga pred nedolгим adaptirali iz nekega cirkusa. Pri teh stremljenjih bi bilo pa seveda treba zelo paziti, da bi ostalo gledališče še v mejah umetnosti. — Brez dvoma je pa tudi resnično, da teži moderno gledališče v prav isto smer kakor sta jo že šli upodabljajoča in glasbena umetnost — za ekspresionizmom.

Občinstvo pa zahteva kolikor mogoče mnogo udobnosti tako na poti do svojih prostorov, t. j. mimo blagajne po stopniščih, hodnikih, mimo garderob, kakor udobnost za razvedrilo v pavzah. (V tem slednjem oziru so danes razna variete-gledališča že zelo razkošna.)

S stališča arhitekture se bo pa brez dvoma skušal uveljaviti skrajni individualizem, in to po mojem mnenju pri gledališčih bolj kakor pri katerikoli drugi vrsti stavb — ker leži to že v naravi namena, kateremu naj služi. Gledališče si morem misliti prav tako do skrajnosti resno in monumentalno in brez vsakega dekorja — kakor zopet do razigranosti bizarno, izdolbeno kakor hram lutk ter pisano, da bi ljudje vriskali, ko bi prihajali vanj. Vprašanje je samo, kakim predstavam in za kako občinstvo bi se gradilo.

MISLI O GLEDALIŠČU V BODOČNOSTI.

SILVESTER ŠKERL.

Negotovost, nestalnost, neprestano pretvarjanje: to je bistvo današnjih dni. Zato je težko osredotočiti svoje misli, dosledno reševati postavljeno si nalogo; in če ostanejo naslednje vrstice le odlomki, ni moja krivda. Zaganjamo se v iskanju, nalagamo si neizvedljive naloge, rešujemo nerešljive zagonetke, vsak hoče, da ves svet upošteva njegove teze in smernice, vsak hoče s svojim razumom po svoje živeti in zahteva od drugih, naj store po njegovem.

Knjige, predavanja, javne prireditve, gledališče, kritike, film... vse zasleduje z največjo marljivostjo cilj: razrešiti zmešnjave, razkriti zagonetke, razgaliti skrivalnice. In profit je ta: tragedija zmešnjav raste iz dneva v dan.

Dokler stoji človek bodisi kot igralec ali kot gledalec pred gledališčem, je osredotočeno njegovo mišljenje v pričakovanju. In to pričakovanje ostane vedno poplačano z razočaranjem. Težko je, stopiti iz kroga igralcev in gledalcev ter premišljevati o gledališču. Kdo more obiskovati danes gledališče in vsaj razumeti, kaj predstavljajo? Le tisti, ki pozna splošno zgodovino umetnosti, književnosti, estetike itd. In gledališče je od dne do dne bolj prazno takih obiskovalcev; zakaj danes ne more vsakdo poznati vseh teh stvari v zadostni meri. Posledica je, da se ostali obiskovalci gledališča zanimajo za igralce, ne

² Za napredek o moderni konstrukciji odrov je mnogo storila dunajska družba »Asphaleia«.

za igranje, za repertoar, ne za književnost, in da se bolj dolgočasijo kot uživajo. Zakaj cilj gledališča je: nuditi užitek.

Spričo tega dejstva se sprašujemo: ali ne pride dan, ko ne bo moglo gledališče nuditi ničesar več? Zakaj senzacija, t. j. moda, dekoracija, dražljivost novitet, mora po zakonu minljivosti končati, ker je le človekov stvor, ne človekov del. Torej... konec gledališča? Z gotovostjo smemo pričakovati konec tega gledališča. Stanislavskij, ki je danes gotovo največji mož v gledališkem svetu, vidi, kako rapidno prihaja ta konec. Zdaj je usmeril svoje delovanje na novo pot. Pravi: Človeku je treba velikih čuvstev. In v tem ima prav. Namen gledališča je: zbuditi v človeku vedno nanovo čuvstva, zbujaati v človeku najplemenitejši del: srce. To je praznična naloga. Vsakdanjost zahteva od človeka le razuma, ali srca ne zahteva — in srce propada. Užitek, ki leži v delu, je izginil, ker ne zna človek uporabljati svojega srca pri delu. In kadar pride koledarski praznik, je človek nesrečen, ker ne ve, kaj bi počel. Srce pa leži zaprašeno in pozabljeno.

Velikih čuvstev potrebujemo v gledališču! Ne literature, ne znanosti... ničesar drugega, kot čuvstva. Kakšno opravilo imajo v gledališču krojači, strojniki in slikarji? Kaj imajo opraviti vsi ti, v svojih strokah časti vredni ljudje... z gledališčem?

Gledališče ne sme reševati problemov. Gledališče mora enostavno izražati človeška čuvstva; mora zbližati ljudi, kjer so si enaki: v srcih; mora zbuditi v ljudeh zavest, da se ne smejo bojevati in sovražiti med seboj; ampak skupno delati in uživati; naloga gledališča je, da prinese ljudem, ki delajo pošteno, poštenega velikega užitka: praznik.

* * *

Dve reki se stekata v eno morje: v igralca. Eros in Religija. To sta dva vedno enako čisti, vedno enako veliki čuvstvi, in ni se bati, da postaneta monotoni in vsakdanji. Obe sta večni praznik. In pravo gledališče, ki nikoli ne more propasti, temelji na vzganju in razsvetljevanju ljudi s tema čuvstvom.

Morda se posreči gledališču, da omeji tekmo za zunanosti in da zbudi v ljudeh odkritosrčnost. In tedaj ni daleč do sreče. In ta sreča ni šumna, glasna, velikomestna, temveč tiha, globoka in trajna. Harmonija v vesoljnem ritmu: biti eno s telesom, z razumom, z dušo in s srcem; in biti eno z vsemi ljudmi.

* * *

»Leonardo se je spomnil besed, ki jih je rekla Monna Lisa o Michelangelu: da je njegova sila podobna viharju, ki podira gore in ruši skale pred Gospodom, in da je on, Leonardo, močnejši od Michelangela, kakor je tišina močnejša od viharja; zakaj Gospod

je v tišini, ne v viharju... Zdaj mu je bilo jasnejše kot kdaj prej, da je temu res tako: Monna Lisa se ni zmotila in prej ali slej se bo človeški duh povrnil na pot, ki jo je Leonardo pokazal, iz kaosa v harmonijo, iz nenotnosti v enotnost, iz viharja v tišino. In vendar, kdo more vedeti, koliko časa ostane Buonarrotti zmagovalec in koliko rodov bo potegnil za seboj?« (Dimitrij Merežkovskij: Leonardo da Vinci, XVI. knjiga, V. poglavje.) Michelangelova pot je pot današnjega časa. Kdo se more odpovedati tej poti, kdo se more preosnovati, postati tišina iz viharja? Kdor noče, ne more. Ali Leonardova pot je še vedno močnejša; ne genialna, temveč človeška; ne slavna, temveč lepa.

Ako postaviš belo nasproti črnemu, imaš kontrast. Ali ta kontrast ne more poroditi zmešnjave. Ako nevede in nehote stopiš pred same take kontraste ter jih primerjaš, iščeš globin in problemov v njih, če postavljaš svoje mišljenje in svoje življenje v službo rešitve kontrastov, si stopil na Michelangelovo pot. Zakaj rešitve teh vprašanj in problemov ni.

Take rešitve človek tudi ne potrebuje. In rafiniranost, prebrisanost, ki jo njegov razum pri tem doseže, je le škodljiva, ker ga bolj in bolj odvrča od užitka, ki je v njem. Kdor išče užitka in praznika v stvareh, ki so izven človeka, ga nikoli ne bo našel.

Današnje gledališče rešuje in razglablja probleme in kontraste; vse, kar zmore, je senzacionalno odkritje vseh mogočih stvari, ki obstajajo le v lažnivi domišljiji. In to je pogin gledališča.

Problematičnost, v katero smo prijadrali, ne more pomiriti človeka, povzdigniti ga, napraviti ga čistejšega, lepšega, veselejšega. Tiho mora biti gledališče. In za vse ljudi. Gledališče se bo rešilo iz kaotične zmešnjave le tedaj, ako bo nehalo biti luksuz in senzacija. In ker je gledališče del človeka, zakaj v gledališču se vrši daritev čuvstev po človeku, in ker je gledališče last skupnosti, ne posameznikov, kakor je življenje vsem ljudem skupno, je naša dolžnost, da skupno ustvarimo gledališče.

To gledališče ni današnjega gledališča nadaljevanje ali izpopolnitev njegova, temveč nekaj čisto ločenega od tistega, kar imenujemo dandanes gledališče.

Ako hočemo doseči skupnost ljudi, bomo dosegli to skupno gledališče. S skupnim gledališčem bomo dosegli tudi skupnost ljudi.

* * *

Na odru potrebujemo predvsem ubranosti. Zakaj ubranost čuvstev na odru se preliva v ljudi in pomaga ljudem, da najdejo sami pravo pot v življenju. Igralska družina naj bo simbol človeške družine. Kakor uspeva zbor s svojim petjem, orkester s svojo godbo le v popolni ubranosti, uspeva na odru le v

popolni ubranosti igra, ki je simbol resnice, in more objeti ljudi z navdušenjem in veseljem, z žalostjo in z ljubeznijo. More ustvariti vsaj za čas tisto ubranost, ki je človeku in človeštvu vedno potrebna.

Poglobiti se moramo v čuvstva, ki so vsem skupna. Mi pa še naših lastnih ne čutimo. Vdati se moramo, ne premagovati: višjemu in nerazumljivemu: za srečo v lepoti.

Igralec, ki sam sebe ne pozna, ne bo nikoli spoznal soigralca. Hodil bo vedno mimo njega in mimo sebe. Prazen. Toda potreba je po polnem, ne po praznem. Po ubranosti, ne po zmešnjavi. Sree je čut fantazije. In ta čut potrebuje kljub navidezni svobodi ubranosti bolj kot kateri drugi.

Gledališče naj s svojo ubranostjo pripomore tehtnici: sovraštvo — ljubezen, vsaj do ravno-vesja. Z dobro voljo in hotenjem so dosegli ljudje zmešnjavo. In sovraštva preveč. Z dobro voljo in hotenjem morejo, če hočejo, doseči ubranost. In ljubezni dovolj.

Bolj kot kdaj prej potrebujemo jasnosti in čistosti. Bolj kot kdaj prej potrebujemo potrdila za naše hrepenenje po pravem. In naše pričakovanje je mrtvorojenec, — v zraku vise naši dnevi, naša dejanja. Malomarnost se je kakor kuga razširila v naših vrstah. Neodločnost nas vodi, in mi smo ji podlegli, kljub našemu hrepenenju in hotenju po pravem.

Nismo verni. Naše hotenje je brez vere; naše hrepenenje zato brez nade. Sto borb za razne stvari nas je prevzelo (in te borbe so brez temelja), a da bi si priborili vero, nam ne preostaja časa.

Na rimski cesti na nebu je naše življenje, kakor ga gledamo z očmi svojih sanj. Bijemo pa boj za prazne, suhe pašnike, da bi pasli na njih svoje sanje. Vere nam manjka, da bi predstavili ž njo nebeško rimsko cesto med nas, da bi po njej hodili, srečni, v večni borbi za našo pravo srečo.

Pohodili smo, kar je v nas skrivnostnega. Zvonjenje zvonov v nas. Zdaj smo goli in se napol sramujemo, napol se omamljamo s svojo goloto. Ker ne verujemo onega lepšega, kar bi nas osrečilo, verujemo v suho materijo ter pričakujemo od nje sreče. Ker smo izgubili zmisel za praznovanje življenja v delu in počitku, smo si vsilili zmiselnost lenobe in prisiljenosti v delo. Ker nam je predaleč cilj: rimska cesta, smo si postavili za cilj uro in ulico. Ker smo zanikali življenje, živimo brezskrbno v propadanju.

In ker smo zgubili vero v voljo in v moč, smo prepričani o svoji brezvoljnosti in nemoči.

Zakaj bi ne ostalo, kakor je? Ali ima zmisel, izboljševati, kazati pravo pot, ko smo že našli zadovoljstvo v propasti, na stranpoti?

Pijana glava, ki tako misliš! Ali te nikoli ni spekla vest, ali te niso nikoli preganjale po cele dolge noči strašne sanje, ali te ni

strah smrti, čeprav tajiš in praviš: čimprej pride konec, tem bolje?

Sam si želiš v svojem srcu, da bi bilo konec tega kolovratenja po praznem. Lažeš, da bi ne moral v boj, iz malomarnosti in pijanosti v delavnost in treznost, v veselje!

Gledališče je poklicano, da bo hram prebujenja vere v nas. V gledališču, na odru in med gledalci, mora biti vera v simbole, ki se poosebljajo in postajajo resnica med nami. In gledališče naj ima toliko vere v sebi, vere v pravo in dobro, da se ta vera razširi, da spreobrača ljudi, da jih krene z leve na desno.

Toliko čiste, globoke, iskrene vere naj bo v igranju, da ostane neskajeno pričakovanje vsakogar, ki je prišel z enostavno mislijo: da si pripravi praznik, da dvigne svoja čuvstva: veselje in žalost.

Vera je predpogoj, če hočemo predstavljati simbole resnice. Kdor veruje v simbol kot v resnico samo, bo našel gotovo pot, ki pelje od simbola do resnice. In gledališče, pravo gledališče, je simbol in pot do resnice obenem.

* * *

Od kdaj je postala ljubezen problem? — Odkar so ljudje iskali v ljubezni manj kot ljubezen - večnost in več kakor trenuten seksualen užitek. Zdaj ne boleha le posameznik ob tem problemu ljubezni, temveč večina ljudi in povrh tega še kultura, umetnost, in vsa človeška prizadevanja po skupnosti: od družine do države.

Pikanterija je stopila na prestol, ki je določen skrivnostim ljubezni. Roman na mesto življenja v ljubezni.

Melanolija je edini sad teh zablod. Tarnanje na ovenelem cvetju. In parfimirane solze. To ljubimkanje, kakor ga imenujemo, se povzpne kvečjemu do zaljubljenosti, kateri pajdaši ljubosumje. V tem je dosegla problematičnost ljubezni svoj vrhunec.

Kakor neverjetna pravljica, ali zgodba iz davnih časov, ki jo smemo po družabnih pravilih le z lahnim nasmehom na robu ustnic in z morjem bridke ironije v srcu poslušati, so pripovedi o tisti monumentalni enostavnosti, ki ji je ime: ljubezen, — in ki »baje« resnično še živi v kakem kotičku na zemlji. Da bi pa sami mislili, hoteli se ji vsaj približati, iskati jo, — to se nam zdi — izkušenim in blaziranim — kvečjemu zaničljivega ali sanjavega hrepenenja polnega smehljaja vredno.

Sprejemati in stotero povračati kakor polje; dajati veselje, nositi žalost kakor cvetlice na vrtu; biti solnce, ki se vse v njem zrcali, in mesec obenem, ki vse tiho zakriva v pokoju. In skrivnost je ena: spraviti v sklad svoje dejanje s svojim prepričanjem.

Le tisto delo, ki je iz ljubezni porojeno, bo rodilo dobre sadove. Kolikor star je ta izrek, bi ga bilo vendar treba neprestano ponav-

ljati in končno spraviti v splošno veljavo; vsak pri sebi.

Kdo more govoriti o pravi družini, ako ni v njej prave ljubezni? Kdo sme začeti gledališče, ki je namenjeno tako težkim in lepim nalogam, z igralsko družino, ki v njej ni prave ljubezni?

Kaj koristi igranje družine, ki živi v svojem lastnem domu v prepiru? Kaj koristi človeškim družinam tako igranje? Ali ni le potrdilo za njih slabosti, za njih sovraštvo, za njih propadanje in za vsa zla in gorja, ki jih nosijo?

Toda kdo se danes vprašuje po koristi in po škodi, kadar gre v gledališče? Saj je gledališče postalo rob ljudi, namesto njih vodnik. Saj jim je le za kratek čas, namesto za svečanost, pred katero se klanjajo.

»Ustvariti moramo gledališče za nas in za naše prijatelje ter za nekatere preproste ljudi, ki morejo radi svoje čiste enostavnosti razumeti, kar razumemo mi z učenostjo in z miselnim trdom.« (William Butler Yeats: Manifest za ustanovitev irskega gledališča.)

GLEDALIŠČE IN FILM.¹

STANE MELIHAR.

Vzemimo zgled iz najbližje zgodovine. Reuter je kratko izjavil: Amerika se aktivno udeleži vojne. Mislečemu politiku pa je bilo treba sedaj najti odgovor na vprašanje: zakaj? On se z gesli, stvorjenimi za maso, ni smel zadovoljiti. Da krvavé centralne države za nemški eksport, je vedel. Zakaj pa naj krvavi ameriško ljudstvo? Če je pričel iskati vzročnost sklepa ameriške vlade na povsem drugih poljih kot pa psiholoških in političnih — v tem slučaju na gospodarskih, je kmalu naletel na pravi obraz te vojne napovedi: Standard Oil Company.

Ali sme postopati gledališki znanstvenik manj širokogrudno — ali se sme omejiti na manjše ali celo vaško obzorje, kadar išče vzroka propadanju današnjega gledališča? Tudi on ni upravičen, motivirati ga iz spe-

¹ Prepričan sem, da bodo ta izvajanja naletela marsikje na oster odpor. Posebno mesta, kjer je govor o filmu. Osebnost me je skoro nekoliko sram zagovarjati to panogo umetnosti (čeprav še vseeno kot prvi v slovenski publicistiki), zagovarjati jo danes, ko je našla svoje navdušene pristaše med genialnimi misleci vsega sveta. (Anatole France, Henri Barbusse, Romaine Rolland, Carl Hauptmann, Gorki, Lunačarski itd.) Videti je kot — v slovenski literaturi že tradicionalno capljanje za inozemstvom. Potreba članka pa je evidentna. Ne da bi vplival na neverne Tomaže, ampak da se da majhna pobuda posameznikom za razmišljanje o problemih, ki so jih dosedaj načeloma odklanjali.

cialnih gledaliških vidikov, kakor politik ni upravičen motivirati svetovne dogodke iz sekundarnih psihološko-političnih posledic, ako noče, da ga postavi zgodovina nekoč na laž. Medlost dramatične produkcije i. t. d., to so vse sekundarni pojavi. Primarno pa je v tem slučaju: psihološka preorientacija širokih mas. Zato bo danes gradil pravilne premise za bodočnost gledališča — psiholog in ne zgodovinar.

Če hoče gledališki strokovnjak danes reorganizirati moderni oder na podlagi svojega znanja o grškem teatru — iz časov, ko je bil to izraz vsega naroda, — če postavi zato zakone kot jih je imel grški oder v času svojega največjega razcvita, tudi za naše gledališče, je to naivno početje. In taka neresna stremljenja niso osamljena! Misel, da je za sanacijo naših gledaliških razmer treba samo prenesti zakone antične tragedije, atiškega teatra, na sočasno gledališko udejstvovanje, je usodepolna pogreška mnogoterih delavcev na polju gledališke kulture. Da bi bila današnja forma le drugačen zunanji izraz za povsem isto stremljenje? Da je to napačno, nam dokazujejo moderni raziskovalci atiškega teatra — ki so si vsi v tem edini, da imamo tu opravka z neke vrste bogoslužjem. Torej bi grška drama preje našla svoje nadaljevanje v cerkveni propovedi današnjih dni, kot pa v gledališču naturalistične dobe. Grki tedaj potrebe po gledališču v našem zmislu sploh poznali niso — in pridejo mogoče časi, pridejo mogoče generacije, katerim bo naš »Talijin hram« le historičen spomin na svoje pradede. Če vzamemo slučaj — da bodo poznali takrat v svojem vsakdanjem življenju samo film (kar sicer ni verjetno) — smemo biti prepričani, da ne bodo nikoli trdili, da je ta nastal iz gledališča dvajsetega stoletja (kot se pri nas še trdi, da stojimo na atiški tragediji), ker bodo pač natančno poznali njegov samostojen postanek. Težnja, ki je porodila antično tragedijo, ni istovetna s težnjo, ki je porodila srednjeveški misterij — in ta zopet ni istovetna s težnjo, iz katere je vzrastla stavba modernega literarnega gledališča, še manj pa s stremljenjem, ki je zadobilo svoj izraz šele s tehnično iznajdbo filmskega aparata. Vzročnosti med tema zadnjima pa sploh nikake ni — ker je to dvoje sporednih udejstvovanj, ki se križata šele v nedosežnosti. Gledališka kultura je akcija aristokratov-intelektualcev in filmska kultura (o tej danes že smemo govoriti, akoprav stojimo šele na početku razvoja) je akcija zadnje in pa bobodočih generacij; ta je in bo gotovo kolektivnejša kot maloštevilna kasta intelektualcev. (V številkah povedano: vsak večer sedi po kinogledališčih okroglo pet milijonov ljudi, z edinim namenom, da sprejemajo, — koliko jih sedi po gledališčih?)

S tem je tudi že začrtan namen tega članka: pokazati, kako daleč še sega območje moderne gledališča in kje se začne ono idejno

okrožje, kjer nastopa film svojo zmagovito pot — in to ne kot konkurent, ampak kot samsvoj gospodar.

Banalno je sicer stvar ponavljati — toda drži: časi lirike o lilijah, rožah, pastirski radosti, so za večno izgubljeni. Nič ni našemu dnevu nasprotnejšega od one objestno zadovoljne obširnosti in pedantnosti prošlega stoletja, onega igrčkanja z vsemi malenkostmi vsakdanje okolice — kar je kultivirala umetnost preteklih desetletij. Kdo bere še danes tisočstranske romane? Enostavno nedostaja časa za to, da se izve, kako je junak te povesti pritiskal za kljuko in kako je junak druge prebavil svoje kosilo. Naš človek nima časa in predvsem — nima volje za te nevažne enoličnosti — ako ni baš priklenjen na bolniško posteljo. Foliantski roman je v času, ko imamo komaj strpljenje za majhne skice, za kratke stavke — brezdvomen anahronizem. Življenjski tempo se je povsem izpremenil. Koncentracija bistvenega — osvobojenje od nebistvenega — aksiom. In tako ni čudno, da se že razlega glas: gledališče je za naš čas anahronizem. Naša zastarela gledališka kultura ni dolgo, predolgo, reagirala na psihični preobrat svoje publike. Ni čudno, če pomislimo, da je vprav gledališče ena izmed najkonservativnejših institucij, ki se je branila z vsemi silami proti neurju časa, proti reformam, in si v tej svoji zagrizenosti znala angažirati krog sebe vse one elemente, ki so pripravljeni dokazati, da se moramo držati starih, »preizkušenih« navad in form — drugače, da nam preti neizogibna izguba vseh kulturnih vrednot. In značilno: kot kulturna vrednota se smatra v teh krogih le to, kar so ustvarile prejšnje generacije — ni se pa še zgodilo, da bi ti ljudje spoznali ali pa vsaj opazili ogromne kulturne vrednote (vrednote, ki so zmožne zrevolucionirati duševnost človeštva), ki jih z muko in težavo poraja in ustvarja naša doba — naše generacije. Življenje pač hoče vedno imeti svojo tragikomedijo: dovoljuje zmago šele takrat, ko je pokopanih milijon in milijon prednikov — dovoljuje zmago šele tedaj, ko nosi tudi ta že v sebi smrtni kal senilnosti.

Panika, ki je nastala v zadnjem času v vrstah gledaliških činiteljev, je rodila kuriozno idejo: v boj proti filmu z njegovimi lastnimi sredstvi. Torej poizkus homeopatičnega ozdravljenja. Nastala je kampanja za reformo gledališča v duhu filma. (Na Dunaju je najmarkantnejši propovednik Egon Friedell, praktično najpopolnejši rezultat tega stremljenja, kolikor je pač mogoče premostriti internacionalni položaj, pa je ustvarila v Berlinu ravnateljstva dvojica teatra v Königgrätzerstraße, Berlin.) Ker je ta poizkus nastopil svojo pot preko civiliziranega sveta (Amerika, nordijske države, Anglija, Avstrija i. t. d. so že bile deležne tega razodetja), bo dobro, če se pomudimo nekoliko pri njem.

Pri neki dramatizaciji E. T. A. Hoffmannovega življenja sta leta 1922. in 1923. uporabila ravnatelja Meinhard in Bernauer po njih zamišljeno in po znanem Svend Gadeju konstruirano tehnično novost, ki je neverjetno pospešila scenične promene in na originalen način oddelila odrski prostor. Drama je imela dvainštirideset scen. (Film normalne dolžine bi v slučaju potrebe tudi izhajal s tem številom.) Premori med posameznimi scenami so bili skoraj tako majhni kot pri proizvodnji dogotovljenega filma. Naravno, da je igrala pri tej čudotvornosti moderna odrska razsvetljava odločujočo vlogo. Svetlobni stožci reflektorjev poskakujejo z leve na desno, z desne na levo, s sredine scene v parket (kamor je oder podaljšan), iz parketa v najtemnejše ozadje — in takoj nato je zopet ves oder v žolto-zelenih bojah električnih energij — zatemni pa samo trenutek, in vsa sila te luči se nabere v desnem ali pa levem kotičku scene. Sredi zločeste črnine v ozadju — na zadnji steni — visi naenkrat ovalna slika. Luč — in najintimnejši, najminiaturejši odrček postane viden. Igralci se gibljejo sicer nekako boječe, kot da se boje, da padejo iz te srčkane slike — toda gibljejo se. In ko se oči še pasejo na staromodnem spinetu, ki se vidi v tej ovalni sliki — zažari že na levi nova slika, sedaj za spremembo štirioglasta. In ko gledamo še v neizraziti obraz akterja v tem okviru, moremo že istočasno pomežikovati s svojim levim očesom k ubogemu Hoffmannu, ki hodi na desni strani zadnje stene in obupuje in hrope in cvrči v ljubosumnosti. — Rezultat tega, brezdvomno ogromnega truda? Spoznanje, koliko laže, efektneje in sploh neprimerno bolje se da taka zadeva napraviti v onem drugem miljeju, ki ima skoro neomejene možnosti. Iz vsega se moremo učiti — najlaže pa iz porazov. Publika je po tehničnih čudežih zadnjih velikih filmov razvajena. Taka »bagatela«, kot jo je videla tu, ji ne more imponirati. In »bluff« je padel v vodo. Gotovo bi bila stvar boljša, ako bi se bila uprizorila močna drama. Toda če imamo močno dramo — kdo rabi za njen uspeh čudežev tehnike in milijonsko reklamo? Kalkulacija je že od prvih nastavkov na napačni poti. Prvič je danes sploh nezmislno izdati parolo proti filmu. Pravitako nezmislno pa je, boriti se proti njemu z njegovim orožjem, ker ni možnosti, da bi ga gledališče moglo v isti meri uporabljati. Kje je v gledališču aparat, ki nam bi omogočal tako gledanje, da ne izgubimo niti momenta igralčeve mimike? Kje je v gledališču možnost tistega lahkega variiranja, ki daje publiko povsem specifičen estetski užitek, ki ji nudi senzacijo in zadovoljenje njene čutne organe? Nikjer! In kar so ti reformatorji pozabili — tudi potrebno ni! Gledališče ima svoje orožje, če ga ne bo znalo izrabiti in če ga bo še zanaprej pustilo rjaveti, se bo pač moralo

umakniti, toda s tujim rekvizitom si ne opomore, ampak si koplje še globljo propast. Ko smo tako sledili vplivu, ki ga ima film na sodobno gledališče, se lahko tudi obrnemo in gremo nasprotno pot. Kajti brezdvomen je tudi vpliv gledališča na sodobni film. Samo, kar je bilo tam znak nemoči, je tukaj otroška bolezen, ki se z doraščanjem povsem zatne. Vsaka umetnost ima nekje svoj začetek. Če ga je imela filmska šele pred dobrim četrstoletjem, ker je morala čakati na tehnične izpopolnitve fotografa, kdo bi ji zameril, da se je skušala v svoji prvi boječnosti nasloniti na že priznanega velikana — gledališko umetnost. Da se filmu še danes brani nositi naziv »umetnost«, je edini vzrok njegova mladost. (Kot da bi bila, recimo, posebna zasluga slikarstva — da so barve in platno že starodavni rekviziti.) Početki filma so le slaba kopija gledališča. Literatura je tudi tu bohotno zavladala — razlika je edino v kvaliteti te literature. Pri gledališču se je našlo mnogo zrna, tudi dela in misli genijev so bila zastopana — tu pa se je vrinila literatura najslabše vrste. Kopija pa ni bila še nikoli umetnina — tudi tedaj ne, če je tako natančna kot jo omogoča fotografija. (Ustvaritev nove krave je naloga krave-matere in ne slikarja ali pa kiparja — je nekje opomnil znan ekspresionist.) To nemo posnemanje gledališča je rodilo pri gledalcih nadvse mučen vtis. Ti so videli, kako se akterji krčevito mučijo v svoji mimiki, da bi publika »slišala«, kaj so pravkar napravili in povedali. Iz kretnje in mimike, ki je spremljala igralčev govor na odru, je tako nastalo groteskno zavijanje — ker je bila pač vsaka kretnja posledica govorne besede —, a vprav v pomanjkanju te tiči nemoč ali uboštvo filma. Beseda je orožje gledališča. Ker pa vedno težimo za onim, česar še nimamo, so nastali mnogoštevilni poizkusi, kako združiti govor s filmom. Naslov tega prizadevanja: V boj proti gledališču z gledališkimi sredstvi. Eksperimentatorji se sicer še niso upehali, toda porajajoča se dramaturgija filma jih je pustila ob strani, kot je pustila ob strani farso barvanih filmov. Pustila jih je ob strani v spoznanju, da je film upodablajoča umetnost — umetnost, ki je odkrila znova magijo telesa in misterij geste — umetnost črno-belega kontrasta — umetnost skrajne nerealnosti, ki si je izbrala najidealnejše sredstvo za dokaz svoje realnosti — fotografsko kamero, čije plošči moramo verjeti. — Toda če je film še danes navezan na gledališče, ali ni to znamenje ogromnih energij, ki se še nahaja v tej panogi umetniškega udejstvovanja, — ali ne priča to dejstvo dovolj jasno o nezmiselnosti trditve — da se nahaja moderno gledališče v agoniji? Bolnik vendar ne izposoji svoje lastne substance. In vendar ta trditev ni samo prazna fraza. Današnji teater je bolan. Ne izposoji pa svoje lastne substance (katere že skoro več

ni), ampak ono, ki si jo je početkom impresionistične ere bil sam izposodil od — literature. Ona, rekel bi — za nemški narod tipična zahteva, da umetnost ne sme biti kratkočasna, se je že tudi v gledališki zgodovini večkrat pojavila. (Atiška tragedija izpodrine mymos — rimska komedija napravi prostor resni drami — Gozzi in Goldoni se umakneta pred invazijo literature — naturalisti in simbolisti naenkrat ne vidijo hvaležnejše in bolj umetniške naloge kot uprizarjati najbolj neteatrska dela, dramatizirati romane, dramatizirati filozofijo.) Ta pojav nam je brezdvomno zapustil marsikatero duševno vrednoto, toda za resnično gledališke vrednote je bil to vedno čas propadanja. Ker gledališko udejstvovanje ni nič drugega kot — igra. In to ni nobeno uboštvo. Igra pa ni že apriori umetnost. Lahko pa postane — toda ne radi literature, kateri se povsem udinja, ampak radi povsem teatrskih elementov, od katerih je pač najbistvenejši — igralec. Literatura pa ubije igralčevo individualnost. Kajti ena sama svobodno izvajana gesta, porojena iz igralske krvi — razdrobi okvir dramske koncepcije. Zato doba naturalizma ni imela igralskih osebnosti — imela je le bolj ali manj dobre posnemovalce ljudi s ceste. Ker dramatik te struje ni drugo kot živ gramofon, ki s svinčnikom in beležko v rokah prisluškuje za vogali, v sobanah, na polju — anonimnim akterjem pravega, istinitega življenja. Ker torej naše gledališče ni radi samega sebe tu — ampak le kot izvajajoči organ dramske literature, je naravno, da je tudi film prepojen z njo. Samo, da ji ta v svoji kolektivnosti ne bo nikoli podlegel, kot je bil to slučaj pri gledališču, ker temelji film preveč v socialnih momentih. (Tudi gledališče kot igra sloni na njih — na to se počasi zopet spominja.) Edino literatura je zmogla napraviti iz komedianta — uradnika. Ta uradniški aparat, ki je prevzel dediščino pravih komediantov, se je sicer spojil z meščanstvom, toda v korist igralski umetnosti to ni bilo. Trpela je fantazija, ki je skoroda postala balast. Zato ni čudno, če se je porodil odpor, deloma zavesten, deloma nezavesten, ki narašča od ure do ure. Proti družabnemu in duševnemu zastoju je nastopil nov pokret, ki govori namesto tisočem — milijonom. Najbrže prvič v zgodovini človeštva zaznamujemo postanek umetnosti, ki je res internacionalna. Naš povprečni intelektuallec ima za film še vedno zaničevalno gesto duševnega parvenija, ki se je pravkar dokopal do edino »prave«, edino »mogoče« umetnosti. Sáj so dnevi, ko se je tihotapil inteligent v kino, kradoma, s povešenimi očmi, da bi nihče ne oznanil njegove sramote, komaj za nami. Ni še dolgo, ko so profesorji apostrofirali redoma vsak dan film z nekulturo. Ves ta odpor ni odstranil problemov, ki jih vedno znova postavlja civilizacija. Nasprotno — ljudska sila se je v svojem

odporu proti zastoju, v svoji duševni preorientaciji, o kateri poklicani niso hoteli voditi računa, še bolj zagrizla v nov kult, kult filmske umetnosti — kult filmske industrije.

Pameten človek bo skušal na to neizbežnost vplivati — ako je vpliva sploh zmožen — v zmislu svojega etičnega prepričanja. Višja nramnost je bila vedno kontrola pri vsaki porajajoči se umetnini. Zakaj je toliko gnilobe pri filmu? Ker imajo vso produkcijo v rokah špekulanti. In kjer je denarna špekulacija, ne more biti zdravih razmer. (Glej zgled v politiki!) Zakaj pa bo film živel in napredoval — in ga ne bo zmogla uničiti niti njegova lastna ničvredna produkcija? Ker je jedro pravo! Združi to pravo jedro z resnim umetniškim stremljenjem — pa boš pomagal ustvariti novo umetniško kulturo — ki bo po svoji silnosti presegala vse dose-danje.

Danes imamo samo enega Chaplina. Danes imamo samo eno Asto Nielsen in samo eno Mary Picford. Ko pa bo napočil čas, da bo pri tej umetniški internacionali sodeloval ves umetniški element, ne bomo imeli več vzroka zmajevati z glavo nad to — indu-strijo. Če Chaplin v svoji genialni revolucio-narnosti osmeši z eno samo gesto vso avto-riteto policijske države, če se mu v par sekundah posreči dokaz skrajne lažnivosti onih gesel, ki delujejo danes pod rubriko: ideali — če se mu to posreči tako v Ameriki kot v Afriki ali Evropi — ali ni to ogromen korak k vrednejšemu življenju, ki ga gleda-lišče v svoji nacionalni in regionalni veza-nosti ne bo nikoli doseglo? Zato manj na-sprotstva pa več aktivnega sodelovanja, da se izviije ta genialna iznajdba iz rok navadno najreakcionarnejših in moralno najbolj ne-čistih elementov!

In gledališče? Tisto gledališče, ki smo ga vzljubili in za katerega so pripravljene mno-žice intelektualcev dati vse, kar zmorejo? Gledališče kljub vsemu ne bo izumrlo! Ono je preozko spojeno z žitjem naše celotne kulture, da bi mu sploh kdo zmogel resno oporekati eksistenčno upravičenost. Toda še enkrat: reforma, reforma, reforma. Če ustvari genialni Stanislavskij še par takih družb kot je njegova ena, dobe impresionizma ne bo rešil, ampak le impozantneje zaključil njen konec. Proti toku časa ni mogoče plavati. In kot se javlja iz Rusije socialni preporod — tako se javlja od tam tudi preporod gleda-lišča. Tajrow ga oznanja, in kar je važnejše — tudi praktično ustvarja. In poleg njega drugi, v idejno povsem nasprotnem pravcu, toda nič manj v duhu časa — veliki aranžerji množic. O idejah teh tvorcev bo potrebno spregovoriti posebej. Za sedaj naj zadostujejo te kratke misli, katerih edini namen je, vsaj malo pomagati pri prizadevanju, da se ener-gija stoletij, nakopičena v gledališkem trudu in delu, ne razblini nazadnje v prazno peno.

O LUTKOVNEM GLEDA-LIŠČU.

MIRAN JARC.

Njemu, ki je prvi povedel Gašperčka med nas — Milanu Klemenčiču!

V dobi, zrastle iz davnih prorokb, v raz-plamenjeni in razviharjeni od novih bi-čarjev in skakačev, vedomcev in vešč, rajajočih na okrvavljenih ruševiščih in po-goriščih stoletnih vladarstev, v dobi, ki jo ožarjajo divji plesi satana in smrti, se je spet znova pojavil tudi večni burkež Gašperček Larifari in se ves domač pri-družil svoji čudaški bratovščini črnih in rdečih odreševavcev umirajočega človeštva. Zanimivo je, da zagledaš tega dobrodušnega veseljaka zvesto v vsakem sprevodu takih skrivnostnih spokornikov in bogokletnikov, ki se prikazujejo v onih usodnih dobah, ko se razdivjani val človeštva zgrozi ob velikem brezdnju in skloni nad šumenjem onostranosti. Tako je zanimanje za marionetne igre prav posebno oživelo v času, ko je srednji vek tonil v novo dobo, v času po tridesetletni vojni; pa tudi po francoski revoluciji se je zelo razbohotilo rajanje mičnih čečic, kra-ljičkov in palčkov, ki so po svoji železni zakonitosti obiskali tudi Slovence v dobi »razpadajočega zapada«.

Pred štirimi leti jim je slikar Milan Klemen-čič uredil v Mestnem domu varno pribeža-lišče, kjer so vsako zimo razpredali prav-ljični pajčolan svojih doživljajev pred še nenavajenim jih občinstvom.

Tudi lutke prikazujejo dejanje in nehanje svojega življenja na odru; ta oder je majhen, a v svoji pravljčni ličnosti in bajni oprem-ljenosti mnogo bolj jači videz, kakor ga more pričarati veliko gledališče. Tudi na tej mali pozornici se odigravajo prizori iz živ-ljenja, toda te igrice včasih namerno, vedno pa z neko odličnostjo smešijo pretresljivo »resne, dušeslovne žaloigre« velikih odrov, ki najdrobnejše dogodke silno povečavajo, pre-pričajoč zgrozenega gledalca o »velevažni resnosti življenja«.

V lutkovnem gledališču je baš obratno: še tako važni in usodni zapletljaji so tu silno pomanjšani, prikažejo se kot malenkostni, neredko kot smešni dogodki. Ta ptičja per-spektiva pa gledavcu nikakor ne razdre — kot n. pr. satira ali farsa — opojnega videza — temveč še s pestrejšimi odsevi razsvetli bajno kraljestvo pravljčnosti.

Iz ptičje perspektive so zrlji na človeštvo vsi veliki duhovi, ki so se po silnem trpljenju izvili iz globeli v samoto gorâ, kjer so se jim, prebujencem, zročim v obšir brezkraino-sti, rodile mogočno preproste besede, očiščene v sinjem ozračju večnosti.

Torej so lutkovne igre baš radi svoje vse-zornosti, v katerih zaman iščeš bolečnih du-

šeslovnih zakrajanj, vendarle nekaj več kot le »zabava za otroke«?!

Že samo dejstvo, da so poleg mladine tudi ljudje z izrazito rastjo iz grezovite močvare materializma največji prijatelji takega malega gledališča, potrjuje velik kulturni pomen tega svojevrstnega izrazila umetnosti.

Dickens se je n. pr. ves vzradoščen izrazil, da je našel v lutkah najčistejše in najpopolnejše uresničenje prave poezije, — podobno tudi Balzac, Goetheja pa je tak docela diletantski odrček, na katerem so predstavljali zgodbe dr. Fausta, navdušil za njegovo življenjsko pesnitev; sloviti glasbeniki, kakor Haydn, Gounod, so ozvočili več lutkovnih oper, in tudi v najnovejši dobi so znani evropski pesniki, kakor Maeterlinck, D'Annunzio, H. v. Hoffmannsthal, A. Schnitzler, napisali lepo vrsto takih del.

Najboljši kažipot pri proučevanju te umetnosti pa so Poccijeve igre.

Nemec Poccij je nekak Shakespeare marionetnega gledališča. Mož je bil pravi hoffmanski duh: na zunaj neizprosen čuvar plemiške dostojanstvenosti, v samem sebi pa vprav dionizični razviharjenec, ki si je že kot otrok začrtal svoj čudaški grb — trojico: Smrt, Mefistofela in Harlekina. Ta zagonetnež se je uravnovešal v čudnih igricah, ki jih je spisal pač nekaj dvanajstic za monakovsko marionetno gledališče. Te bajke sličejo širokim epom v malem. Nastopajoče osebe govore nekam okorno, a jedrovito, individualnost se je porazširila v tipičnost, analiza se je umaknila sintezi. Besedna slogovitost pač odgovarja telesni usposobljenosti lesenih glumačic, ki jih mora voditi na niti nevidna roka in jim nemost nadomešča človeški glas. Tako je že v zunanji podobi lutkovne pozornice utelešena Balzacova pripodoba o duhovnih silah, o zvezdah usode, ki na njihovih žarkih nihajo človeške duše... Vsebinsko se prelivajo motivi donkihotskega zanesenjaštva v vztočnjaško čarodejstvo in romantično hrepenljivost, ki se slednjič le izmiri v trezno in zdravo zemljanstvo.

Fabule marionetnih iger so le najpestrejšje inačice Odiseje in spominjajo na pripovedništvo, ki je v svojem razvoju obstalo na stopnji srednjeveških epov. Običajni junak je kak kraljevič, vitez ali plemič, ki se odpravi na pustolovsko pot iskat svojo Lilijano. Zgodba se vselej srečno završi, kajti razvozlavalec vseh zadreg in zank je baš večni hudomušnež in nesmrtni burkež Gašperček Larifari, ta osrednja postava lutkovnih iger. Že iz vsebinske zgradbe katerekoli igre (»Skrivnostno zrcalo«, »Gozdni kralj Lavrin«, »Rožencvet in Lilijana«) ti koj zažari osnovna misel: izrazito podčrtavanje zdravega zemljanstva. Zanesenjaka, ki bi faustovsko potrkal na skrivnostna vrata večnostnih razodetij, Gašperček koj užene s kretnjo vedre šegavosti. Hrepenenje teh ma-

lih bitij se proži vzporedno z njihovimi silnicami, ki izžarevajo iz vsakega človeka življenjski krog uresničenj. Tudi pri Grkih najdeš ta krog pod imenom: mera, red, preudarnost, zakonitost. Ali niso že stari bogovi kaznili vsakogar, ki se je drznil prestopiti odmerjen mu krog? Obupni boj, ki čaka titana, ki se je osmelil prekoračiti črto zakonitosti, pa je predmet tragedije; s tem sem že izčrpno označil bistveno razliko med dramo in lutkovno igro.

Res je, da celo Gašperček v svoji nagajivosti nekajkrat pozabi na svoje poslanstvo (»Čarobne gosli«, »Sovji grad«) in bi rad tekmoval celo s Paganinijem, toda če ne odoliš zvokom njegove čarodejne violine, utegneš zaznati na njegovem obrazu isto brezdanjost glupega samozadovoljstva in iz vedno v smehu razpotegnjenih ust zaslišiš njegovo nevenljivo klicanje: »He, nasiti me in napoji; moja duša — to je moj želodec!« Ta porog, kakor je sicer nedolžen in izvablja celo blagodejen smeh, povzroča tudi strmenje. Značilno je, da v »Dr. Faustu« sluga Gašperček svojega gospodarja, ki se je zapisal satanu, zapusti, tudi to je pomembno, da vrage, ki jih učenjaški čarodej le s težavo kroti, nimajo nad malim neugnancem nikake oblasti; ko pride Mefisto po Faustovo dušo, se bivši sluga Gašperček niti malo več ne zmeni za svojega nekdanjega gospoda, temveč mu vošči še »srečno pot v pekel«, in kot nočni čuvaj oblastno naznanja prebivalcem čas (!) in skrbi za red (!).

Gašperček torej spominja... spominja... na koga neki že? Ali ni tudi Sancho Pansa z isto lačno ujedljivostjo trgal dolgina Don Kihota iz koprenastih sanj? In okrogli Lam Dobrin, ki spremlja velikega borca Ulen-spiegla? Toda, kaj segam tako daleč, Gašperček ti je še bliže, vsepovsod ga srečaš, na vasi in v mestu, včasih celo v — samem sebi, imenuje se — zdrava ljudska pamet. To je tisto zdravje, ki žari iz smeha ljudi, ki sta jih oblikovala zemlja in solnce, to je tista porednost in šegavost, ki zruši včasih najzamotanejšo mrežo visoke učenosti, to je tisti modrijan, ki ve, da je strah votel, ob krajih ga pa nič ni, to je tisti varuh, ki je že premnogege duhovnega zavratneža ustavil pred obupnim skokom v vesoljno temo in ga privedel nazaj na obalo, da ga za nov polet v vseмир duha okrepi s sokom zemlje...

Gašperček kot varovnik pred obsedenostjo in duhovnim mesečnjaštvom — v tem je njegovo veliko poslanstvo. Odtod tudi razumljivo, da se ta šaljivec tako rad pojavi ob hudih urah, kot nam bijejo zdaj, v dobah, ko preti nevarnost, da se človeštvo iz prestrašne borbe za golo življenje rešuje v prav tako strašno in blazno fantomstvo boleznega bičarstva.

* * *

Dočim imajo lutke pri drugih narodih že prastaro tradicijo, smo Slovenci šele po vojni otvorili v ljubljanskem Mestnem domu tih hram te svojevrstne umetnosti. Pri nas se je ta mala pozornica morala, kljub prizadevanju ravnatelja slikarja Milana Klemenčiča in malega kroga požrtvovalnih igralcev, boriti za svoj obstoj, bodisi ker je še vedno razširjeno mnenje, da »so marionete zabava le za otroke« (večina razumnikov nima še nikakega razumevanja zanje), bodisi da so krepak razvoj ovirale neugodne gmotne razmere, ki so prisilile vodstvo, da je moralo letošnjo sezono kar nenadoma ukiniti.

Od slovenskih pisateljev, ki so doslej napisali lutkovne igre, omenjam Ivana Laha (»Sne-gulčica« in več »Prologov«), Milčinskega, Mirka Pretnarja (»Sedem razbojnikov«) in Mirana Jarca (»Godec Janez«, »Gašperčkovo božičevanje« in »Prolog«).

OCENE.

SHAKESPEARE V LJUBLJANSKI DRAMI.

Uprizarjanje Shakespearejevih del so vice čiščenja v trojnem oziru: za občinstvo, za igralce, za režiserja in scenografa. Naša publika je to preizkušnjo morala prestati brez prehoda, ker je bil skok od predvojnega repertoarja do danes vratolomen in za naše razmere skoro nevaren. Od raznih »On in njegova sestra« preko »Ulice šte. 15« in »Eveline« smo veseli nad sočnato pojedino, na katero nas vabi že par let režiser Šest, ki nas je pogostil letos kar s štirimi izbranimi Shakespeareji »Kar hočete«, »Othello«, »Hamlet« in »Beneški trgovec«.

Shakespeare zahteva dobrega prevoda; take prevode imamo hvalabogu; imeni Ivan Cankar in zlasti Oton Župančič povesta to. Imamo igralce, ki so veseli težkih nalog in ki imajo resno voljo, dovolj inteligence in ljubezni do umetnosti. Zakaj bi tedaj ambiciozen režiser, ki je videl več svetovnih odrov kot vsi ljubljanski kritiki skupaj in ki mu je delo, udejstvovanje idej in gledališče kot tako več kot poza in beseda, ne poskusil z najtežjo nalogo vsakega odra, s Shakespearejem? Tako se je zgodilo, da so letos v dveh mesecih navrtali štirikrat trde glave in še trša srca gledališkega občinstva ljubljanskega in glej — v dobi šimija in blusa, tanga in jave, bostona in drugih modernih zviranj je vsaka Shakespearejeva uprizoritev razprodana. Krpanarji bi skoro govorili o pokvarjenem okusu, jaz pa pravim, da je že prišel čas, ko bo za vse svete posodil Konrad svojo piščalko Hamletovemu grobarju.

Shakespeareja podajajo pri nas z najstrožje svetovno-teatralnega gledišča dobro, za provinco prav dobro, za Ljubljano in naše razmere izvrstno. Seveda moram pri tej sodbi vedeti, da ima vsaka šmira vsaj 10 Hamletov in nobenega Rozenkranza v ansamblu in da še celo Reinhardtov »Hamlet«, ki sem ga gledal pred letom v

Berlinu, ni bil vsestranski ideal. Če pa le malo zaljubljeno gledamo ljubljanskega Shakespearea, nam mora ugajati. Seveda, če smo poštene. In odkritosrčni. In če hočemo ostati samo kritiki. In če naše gledališčno znanje ni nezakonski otrok leksika. Itd., itd.

Nekaj posebnega, za nas novega je scena v Shakespeareju. In v tej je Šest mojster. Po vzorcu monakovskega odra dela samo z okvirom v portalnih kulisah in z lamberkenom, ki je skladen z idejo, ki jo Šest izrežira od slučaja do slučaja. Ozadje so enkrat gobelini, drugič slike iz Benetk, tretjič kopije slavnih umetnin, včasih pa navadni zastorji v raznih draperijah in aranžmajih. Kar razumemo pod stransko kuliso, je pri nas zastor. Oder sam je deljen v dva dela; prednji del je za tri stopnice nižji kot zadnji del. To omogoča plastiko aranžmaja in poveča iluzijo posameznih prizorov. Staroshakespeareški nadoder uporablja naša režija samo v Othellu s tem, da sestavi s poldrug meter visokimi praktikabli kar najbolj zvišano pozorišče. Odrskih rekvizit potrebuje taka scena kaj malo: klečalnik, prestol, klop. S tem se je režija približala elizabetinski angleški drami in osredotočila vso pozornost na besedo in gesto. Torej poglobljenje vase in s tem poglobljenje v pisatelja. Slavni Laube, ki je vedno rekal: »Ganz Ohr und gar nichts Auge«: »Oko ni nič, uho je vse«, bi bil vesel tega načina uprizarjanja. S tem se skrčijo odmori od 10 minut na 10 sekund in dejanje poteka neraztrgano.

Šest, ki ima rad »stil« v vsem, zahteva glede odrske slike, glede razsvetljave, pregrupacije v okviru scene enotno linijo, kot jo zahteva tudi od igralcev v okviru celote. Ker ni moderni režiser samo reproduktiven in ne samo pesnikov stroj in njegova lutka, ampak soustvarjajoč umetnik, ki retušira in korigira, ki vatira in vulkanizira delo, ki ga režira, pa naj si bo sam Shakespeare, zato moramo biti Šestu hvaležni desetero, da mnogo misli namesto nas. Pavze ne naredi takrat, ko je Shakespeare končal II., III., IV. dejanje. Čemu tudi, če ti konci dejanj niso notranje potrebni, niso elementarni za enotno linijo razvijajočega se dejanja? Othello odide na Ciper — pavza; Hamlet odpotuje na Dansko — odmor; Antonio je definitivno zapadel Shylocku in je vse premoženje izgubil — luč, oddih — kako naravno se zdi to danes, a toliko Shakespearejev sem videl po svetu, tolikokrat sem bral njegova dela, pa ta naravni domislek ni nikdar zašel v moje možgane.

Shylock je zrušen, obsojen, uničen, odide. Porcija zahteva prstan. Ne dobi ga. Šele na ulici ga pri-neso za njo. Ulica je pred doževno palačo. Doževa palača visi v prvem potegu odrskega vrvišča. Povsem naravno. Porcija nastopi pred doževno palačo. Ta cesta je pri nas orkester. Ali ni ta domislek lep, originalen, naraven, resen? Mahler, doslej nedosežen ravnatelj dunajske dvorne opere, je rekel: Tradition ist Schlamperei. Ljubljanska režija je zlomila z vsemi tradicijami, za to ji tudi nihče ne more očitati površnosti. Originalne, ampak docela v stvari utemeljene domisleke je treba vpisati v dobro, ne pa v breme.

Pomislite, v Hamletu sta na desni in na levi odra, prav v ospredju dva kraljeva prestola. S hrbtom obrnjena proti občinstvu. In zastrupljeni Klavdij in umirajoča Gertruda kažeta pet minut občinstvu hrbet. Taka netaktnost?! Ne, ni, ker igralec ve, da ne more niti prvi svetovni umetnik pet minut dobro mimično igrati zastrupljenca. Opešal bi, padel, omagal v zanimanju. Tako pomaga dober režiser soigralcu in reši originalno neestetski pogled na spačene in spakujoče se obraze umirajočih. Saj obešajo tudi ne več javno in kraljica in kralj sta na smrt obsojena zločinca. In s tem postane zamenjava čaš verjetna, resnična, ker jih zamenjajo tik pred publiko, na suflerski kolibici, ki je spremenjena v mizo izven odrskega okvira.

Sploh ta sufler. Slišati ga pri Shakespeareju ni. Pa so ga izpremenili v sedež za Hamleta, kjer modruje svoj »Biti ali nebiti, to je zdaj vprašanje«. Čemu ta eksperiment? Hamlet je solnce tragedije in središče zanimanja za publiko. Za to je prostor sredi rampe kompromis med tragedijo na odru in med občinstvom v gledališču. Središče, iztočiče, solnce, os, okrog katere se vse suče.

Pa smo slišali razgovor o Putjati in Levarju, kdo je bil boljši ali kdo slabši Othello. In so rekli: »Beneškega bi sploh ne smeli dajati, ker ne Rogoz in ne Lipah nista Shylocka? Tretji so kritizirali: »Hamlet — in Rogoz?!« Moj Bog! Bodi sodba taka ali taka, bodi senca tu in solnce tam. Gledali smo vse te igralce in dali so nam nekaj. In to nekaj ni bilo nič. Nič je superkritika, ker sama sebe pojé. Naši Hamleti, Othelli in Shylocki so pa bili, če ne povsem, pa vsaj v precejšnji meri, dostojni, še več, celo spoštovanja so me naučili. Videl sem Fijana, Nučiča, Inemana, Kainza, Moissija in Novellija v Hamletu. Vsak drugačen, vsak več ali manj samsvoj. Pa mi ta ali oni ni ugajal, temu in onemu pa je. Celota pa, gospoda, roko na srce, je nekaj, je »Hamlet«, je »Othello«, je »Beneški trgovec«, je »Kar hočete«. Je dober teater in to stoji.

Skrbinškov kralj in Verina kraljica. Če niste zadovoljni, pojdite in nam pokažite, kako naj se naredi bolje. Smerkoljev Gildenstern, Rogozov Malvolijo, Lipahov Aragonski, Juvančina Marija so pa naravnost stvarce, ki jih Zagreb nima in bi jih bil Berlin vesel.

Pri »Kar hočete« je režiser podčrtal zamenjavo. Žarišče je Viola — Orsino, Sebastijano — Olivija. Burkaste scene je podredil glavni tezi. Ali ni tega konsekvntno izpeljal? Zamenjava, kozerija, galantnost je bistvo renesanse in to je bilo za režijo izhodišče. Po moje prav!

Hamlet viharik. Hoče, pa ne more; ljubi, pa sovraži; nima vere v prijatelje, v ljubico, v mater, v okolico in vendar jih ljubi. Velik črn maček mu sedi na vratu. Žal, da so izpustili v IV. dejanju veliki prizor ravnina na Danskem. Še bolj bi to označilo Hamleta. Hamlet viharik, poln življenjske filozofije, prenasichen domislic, globok do neizmernosti, išče in ne najde — umre. Pa pride Fortinbras in si z gesto vzame vse. Ali ni to renesansa. In na tej podlagi je režiran Hamlet. Beneškemu trgovcu je podčrtal Šest karneval in

še v Benetkah povrh. Mladost, razposajenost, mlado, nevležano vino vre in kipi, lahkomišelnost, pomlad: Jessica, Belmont, Nerissa. V to vriskanje in prekipevanje je vplel Shakespeare Shylocka in njegovo dejanje. Vem, da Rusi igrajo Beneškega tako, da se igra pred sodnim dvorom konča. Shylock je alfa in omega. Po mojem igrajo ti Rusi Shylocka, ne pa Shakespearea. »Igrajo se« stare in paradnike, ne igrajo pa veseloigre. In Beneški je veseloigra. Kam naj damo sicer V. dejanje. Belmont je odveč. In če je režija tu porabila orkester za dohod iz Benetk v Belmont in obesila za prospekt bajno palačo najviše izcizelirane arhitektonike, je ostala sama sebi zvesta, da je še za konec zacingljaj karneval s kraguljčki. Starejša generacija stare šole, ki veruje v bogove temporis acti in ki nosi v sebi rudnike žlahtnih in koristnih kovin in kamenov, se zgraža. Pa zakaj bi ne videli enkrat kaj novega, samo, da spada v celotni okvir. Naprej, napredek; če ne morem za tabo, bom ti od daleč sledil, zaviden ti ne bom, če te moje noge ne dohajajo. To je pač moja krivda, ne tvoja.

Šestovi režijski domisleki so v celoti in v detajlu, enako tudi v inscenaciji in v shvačanju iger kot takih v renesanci porojeni, v rokoko kodrčkah vzgojeni in moderni preprostosti oblečeni gurmami. Bodimo za to, ali pa proti temu, eno stoji: kultura je v tem, napredek oplemenjen s šolo preteklosti in oblečen v kostum resnega dela. Ljubljanska režija vpleta godbo v vse shakespeareske uprizoritve. Godba mora igrati na hodniku drugega nadstropja, ker drugod ne more, ker mora biti zaradi izprememb ob odprti sceni tudi zadnja lučka ugašena. Zato se včasih ta godba čuje čudno, najboljša je v Othellu. Režija pač da, kar more. Če ni denarja za dramo, je tudi temu denarju primerno malo godbe. Če gleda človek sijajne opreme v operi in vidi hamletske komparze v zadnji sceni v trikojih in v čevljih na zadrگو, ga boli srce in prekel bi Laha Puccinija na račun Angleža Shakespearea. Pa kaj hočemo. Šest in Rukavina, dasi je Shakespeare vedno razprodan. Kako je že Montecuccoli rekel o denarju...?!

Facit: Lepe predstave; inscenacije dostojne, originalne; v pojmovanju režije enotna linija in izdelana vsaka posameznost: Beneški trgovec najboljši; vprašanje scenske slike je ekonomično in umetniško hvalevredno rešeno; težke župančičeve verze še precej dobro govore. Malenkostne hibe ne motijo, posebnih odlikovanj tega ali onega »stara« ni. Vse je retuširano in se pokori resni volji, ki ve, kaj hoče.

Edina hiba režiserja našega Shakespearea je ta, da še 20 let ne bo obhajal abrahamovanja — in da je — Slovenec. Adolf Robida.

NAŠA DRAMATIČNA LITERATURA.

Ob pogledu na našo dramatično produkcijo v zadnjem času moremo ugotoviti edino to, da smo pri vseh ne maloštevilnih novih zalogah vsakovrstnega blaga ostali z dvema, tremi izjemami izven prizadevanja ustvarjati slovensko dramo.

Proizvajamo in izdajamo za trenutne razmere, merilo nam je dežela. Ne da bi tajili pomen ljudskih odrov, ki upravičeno zahtevajo svojega blaga, nasprotno, le preočitno je, kako malo je vreden velik del te literature, ker marsikdo misli, da je za preproste ljudi prav vse dobro. Še sedaj ne moremo prenehati z dramatizacijami naših najpopularnejših povesti, čeprav se do danes še nobena ni kaj posrečila. Brez zmisla za lep in živ izraz prikrajajo ti dramatizatorji obširno snov za majhne razmere, ko vendar količkaj čuteč človek ve, da široke povesti ne more preleti v vezano formo petih dejanj in da so podobe, ki jih majhen oder more podati, kaj revne ilustracije za tiste lepe predstave, ki si jih bravec sam ustvari ob povesti. Ne ubijajte v ljudeh lepote! Nekateri zopet prevajajo manj vredno blago in z njim store prav slabo uslugo tujemu pisatelju, ki ga predstavljajo celo v najslabšem delu — pa tudi prevodno literaturo smeše. Vsaj prevodna literatura naj ne skrbi za poplitvičenje naših malih razmer. Ne bo nobena nesreča, če ne množimo društvene literature kateksohén. Zato je treba tembolj ceniti tistega, ki s pošteno voljo in pravim čutom poda delo, ki zasluži ime lepe stvaritve in je dostopno tudi širšim masam. Splošno pa tudi o teh delih moramo reči, da niso dovolj živo sklenjena s časom, ne v duhu ne v izrazu. Tako bi bili v splošnem označili vso našo produkcijo, ki jo izdajajo razni Odri in Knjižnice. O nekaterih delih je potrebno, da izpregovorimo posebej.

Ivan Rozman: Testament. Ljudska drama v štirih dejanjih. Drugi, popravljeni natis. V Ljubljani, 1923. Natisnila in založila Zvezna tiskarna in knjigarna. Splošna knjižnica: 3. Str. 105. — Pisatelj pravi: »Legenda je povzeta iz romana Janka Kersnika«. Pazen čitatelj, ki bo to trditev preizkusil, bo dognal troje: direktnega Kersnika, ki v precej točno povzetem govoru iz romana zavzema večino dela, nekaj scen, ki naj bi dale lice ljudski igri, kakor da se je pisatelj bal za čisto dramo: ti tipični originali in kmetje so Jurčičevi in so patent naših proslulih dramatizatorjev; te scene so najslabše — in nazadnje imamo samega Rozmana, avtodidaktičnega filozofa, predhodnika »Nove erotike«. Njegovo lastno delo, ki nas more tu zanimati, je bilo, da je razčlenil roman, spretno zvezal scene in dal drami lasten etični naslon. Zato ne moremo trditi, da bi bil storil svoje delo brez čuta za oder, pa tudi brez čuta za sedanost ni prirejal, kljub temu, da »se dejanje vrši v preteklem času«. Dramatizator je čutil, da mož, kakršnega je opisal Kersnik, nekaj realistični predhodnik naturalističnega Kantorja, ne spada več pred naše oči, zato je temu veljaku prejšnje dobe, nesimpatičnemu materialistu, dodal idealista, v sinu, semeniščniku Andreju, ki se vrže v kmeta. Nehote spominja tehnično ta podoba na Maksa v »Kralju na Betajnovi«, dasi dramatično ne seže nič globoko. Pa tudi stavek: »Vidiš, to je tisto, kar hočem: ubiti laž, pa naj se skriva kjerkoli,« nam je zelo znan. Nasprotje med očetom in sinom ne dozorj dovolj močno, dasi reši notranji spor

in teoretično završi dramo. Preveč motijo slučajnosti, na katere se opira že fabula v romanu, in tudi dramatizator ni mogel brez njih opraviti — popolnoma lahko pa bi bil konec tudi zunanje rešil brez tolikih naključij. Ta naključja preprečijo pravi napon dramatične linije in vnovič glasno govore, da eposa v dramo ni lahko preleti. Gledališče danes pač more dramatičen epos scenično prikrojiti, ali drama iz eposa ne bo nastala nikoli. Ne moremo pa dovolj poudariti, da je Rozman pri nas prvi, ki je segel v dramatizaciji preko romana in povesti. To je že ustvarjanje. Njegov filozofski del, dasi bolj poetičen kot dramatičen, daje drami lepo, novo lice, dasi bi bil boljši, če bi bil manj sentenčen.

Ivan Cankar: Hlapec Jernej in njegova pravica. V devetih slikah za oder priredil Milan Skrbinšek. Izdala in založila Narodna knjigarna v Gorici, 1923. Tiskala Narodna tiskarna v Gorici. Str. 78. — Ko govorimo o principih sceničnega uprizarjanja, nam je Skrbinšek v Jerneju podal zgled novejšje, čiste dramatizacije. V vsem delu ni takorekoč ene Skrbinškove besede, tudi med oklepaji ne. Dramatizatorjevo delo je bilo, da je organsko strnil več poglavij v eno sceno. Pri tej Cankarjevi povesti občudujemo preprostost forme, skrajno ekonomijo, s katero se stopnjuje v dialogu in monologu tragika starega blodnega vernika v svojo pravico. Ta skopost, ki se je razdala in razgovorila vsa v eni osebi, je bila v dobro dramatizatorju. In kakor je Cankarjeva povest malone film, tako Skrbinškova dramatizacija kljub deveterim slikam ni nič manj filmska. In govorniška. Skoro ves oder zavzame Jernej in njegova beseda. Nedvomno je zelo učinkovita in utrudljiva — za igralca pa fizično skoro nemogoča, kajti v delu ni zareze in mora teči brez odmorov. Delo bo našlo za uprizoritev svoje ljudi in prilike. — Omeniti bi bilo treba še tudi zgledno knjižno izdajo — pa saj je drugod izšla!

Alojzij Remec: Užitkarji. Kmečka žaloigra v treh dejanjih. Mohorjeva knjižnica št. 1. Založila Družba sv. Mohorja na Prevaljah, 1923. Str. 34. Remec vztraja pri drami in ima uspehe. Še nobena igra si ni tako naglo osvojila odra, čeprav nima prav nič tistih efektov, ki smo jih bili dozda navajeni. Drama je udarila v življenje in našla odziv, pri tem pa ljudje niti opazili niso, da je precej moderna. Ostro začrtana dramatična povest v treh kratkih, skoroda preskopih dejanjih, sega s svojo nepodkupno pristnostjo v tragiko malih kmečkih ljudi, a vzporedno vrže tudi pogled na — državnega užitkarja. Tragika dozori neizprosno do katastrofe, kajti Remec je dosleden dramatik, ne dela idejno osladkanih koncesij nikomur in gre v živo psihološko resnico. Le tuptam kako mesto spomni na literaturo, zlasti v drugem dejanju in sploh tam, kjer skuša npr. stvarno slikati. Po svojem bistvu je Remec zmeren modernist; njegova misel je bistrejša kot izraz, s katerim se ne prehiteva, dasi je ustvarjal močne pesmi. Zunanji vtis njegovih del je iskrena skromnost. Dasi je imel v tem delu preveč pred očmi nebogljenost podeželskih Tali-

jinih hramov in bil zgledno ekonomičen na vse strani, je ustvaril ljudsko dramo resne literarne vrednosti.

Janez Jalen: Dom. Drama v štirih dejanjih. Ponatis iz Doma in sveta. Založila Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani, 1923. — O tem svojevrstnem poizkusu kmečke drame bi bilo v tej zvezi prilično izpregovoriti — pa obljubljena ocena še ni prišla.

Pavel Golia: Peterčkove poslednje sanje. Božična povest v štirih slikah. Splošne knjižnice 11. zvezek. V Ljubljani, 1923. Str. 84. Da je ta igra zasnovana ob dveh najboljših zgledih otroške drame, ob Hauptmannu in Maeterlincku, smo ugotovili že svoj čas (Dom in svet 1922, str. 341.); mogoče bi bilo to tujo motivnost v enem ali drugem delu razdeliti na slike v Peterčku, če ne bi bilo krivično. Golievemu delu ne more nihče odrekati poezije, zlasti tretja slika *Svetla noč v gozdu* je polna poetičnega čara in v zasnovi pravo slovensko maeterlinckovstvo v dobrem pomenu — dočim je druga slika *Pri kralju Matjažu* priostrena preveč šolsko, dasi bo zbor Matjaževih vojščakov živel tudi izven knjige. Imamo pa tudi kopo naglih verzov, ki bi jih pesnik ne bil smel pustiti. Hiba te igre je, da dramska zasnova, ki je precej široko eksponirana, v deliriju seže premalo globoko in da je mnogo mest bolj dekorativnih kot psihično aktivnih. To, kar nam je Golia podal v Peterčku, so vendarle naše prve odrske »Jaslice«, in kdor je videl njihov vtis izven Ljubljane, je tem bolj prepričan, da so dobre. Čakamo pa še človeka, ki bo našo božično starodavnost popolnoma narodno in globoko zajel. Moral bo biti velik mož.

Fr. Milčinski: Mogočni prstan. Narodna pravljica v štirih dejanjih. Splošne knjižnice 12. zvezek. V Ljubljani 1923. Str. 91. — Milčinski je prijeten, duhovit, zabaven, včasih tudi trpek in izrabljen v svojem feljtonu. Tu je zdaj edini pri nas. Literatura svoje vrste je to, njena najvišja cena je dnevna aktualnost. Usoda tega humorja je, da obledi prej in da ob drugih razmerah ostane samo še dovtip — če se ni pisatelj rešil v tipičnost in segel tudi praktično človeku do dna. Je pa Milčinski tudi zgolj umetnik. V Pravljičah se je podal na tla čiste poezije in tudi oder mu ni neznan. Cigani so živa kulturna satira in, če jih popravi, zaslužijo tudi Ljubljane (morda bolj kakor da popravlja Župančič Ugrabljene Sabinke). — V Mogočnem prstanu je združil pravljico s satiro. Trdil bi, da ni storil prav. Pravljica je izraz naravne, naivno dobre preproste duše. Nadnaravna sreča in nesreča se v čaru prepletata, tehtanja in dognanja ni, ker se vse mora tako završiti, kakor je prav. To je pravljica. Če hočeš biti srečen, beri jo, če hočeš biti otrok, pojdi jo gledat v gledališče med otroke. Zakaj je Milčinski danes, ko stojimo že izven nove romantike, dramatično predelal »Pastirja«, bi ne našli drugega razloga, kakor da jo je hotel podati na svoj način. Pomešal je pravljico z racionalno dnevno satiro in poskrbel za ožji in širši domači kolorit. Tako je Mogočni prstan postal res precej jugoslovanski. Čeprav so ti satirični deli sami

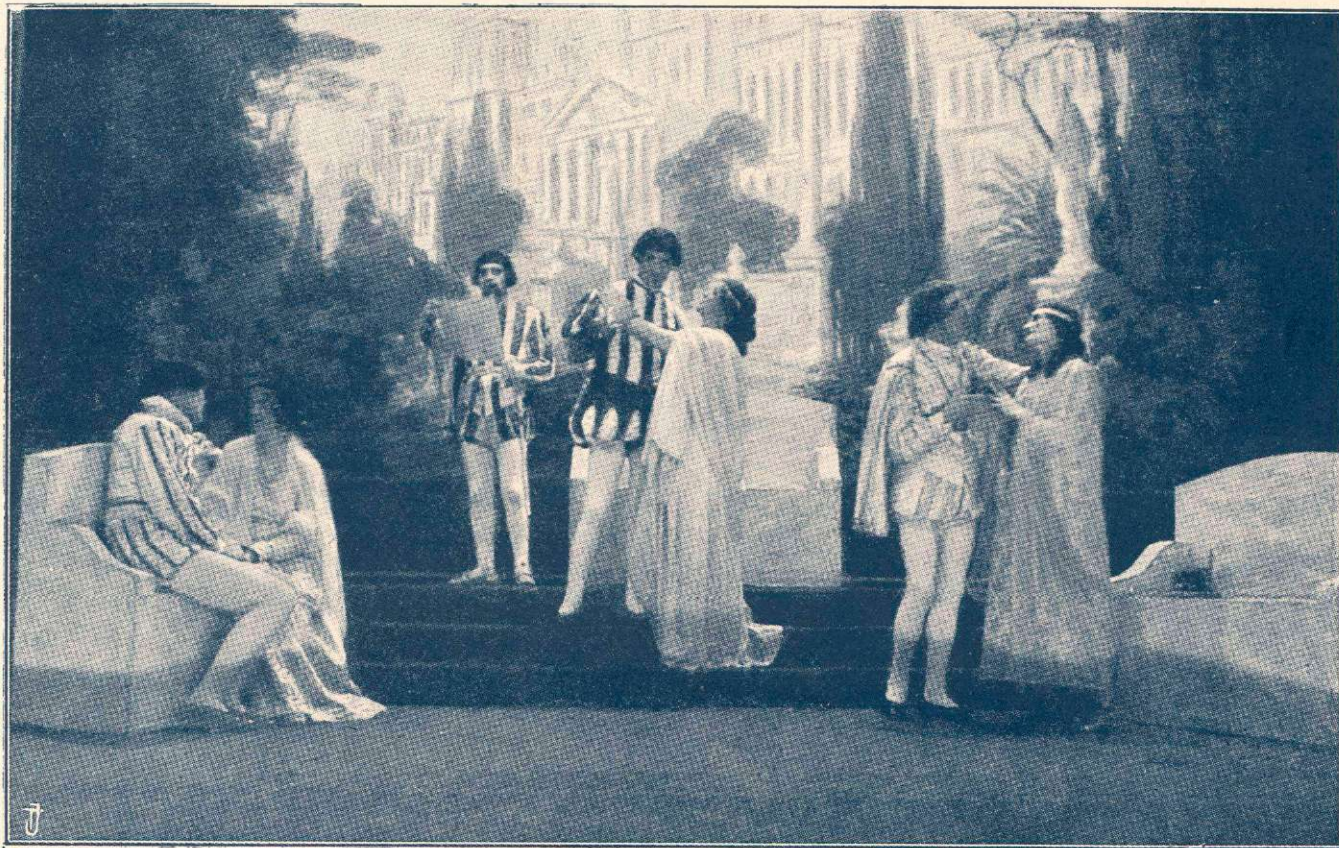
zase najboljši, so vendar odveč, ker so ubili pravljico. Pri uprizoritvi sem se spomnil na igralce v prejšnji dobi, ki so si včasih v pravljici dovolili burko in zraven kovali dovtipe, prepričani, da igrajo »samo« otrokom. Tako je hotel Milčinski pisati pravljico otrokom in odraslim obenem, pa je pri vsej ljubezni, ki odseva iz dela, nikomur ni. Nedvomno je v delu preveč motivov in tudi preveč zahtev za oder. Čudovit je prizor o ljubem vsakdanjem kruhku. Eno je in to je vse, kar boli pri tem delu: pri vsi poeziji, lepim mislim in mnogim dramatičnim prizorom ne veš, kam bi ga dal.

Anton Linhart: Županova Micka. Veseli dan ali Matiček se ženi. Nova izdaja. Zbirka Oder 6. zv. Izdala Zveza kulturnih društev. Založila Tiskovna zadruga. Natisnil Makso Hrovatin. V Ljubljani, 1923. — Pripombe je napisal dr. J. Šlebinger, ki je gotovo tudi prireditelj teksta po prvotni Linhartovi redakciji. Pomanjkanje tega dela je bilo v naši literaturi že dolgo zevajoča zev, saj niti Županove Mieke nismo imeli v pravi obleki, čeprav so jo igrali povsod, in Matička smo poznali samo iz literature. Zato je skoro žal, da ta naša literarna starina ni izšla v monumentalnejši izdaji »Slovenski pisatelji« — saj spada tja! Praktični smoter bo ta izdaja samo deloma dosegla, kajti Matiček bo mogel le redkokje dostojno na oder. Je sicer slovenski, preprostejši kot original, pa vendarle še ves Figaro in glasno govori o kulturni in časovni razdalji. Zato bo ta izdaja ostala čtivo, kar je za nas njen pravi pomen. V navedbi francoskega izvirnika je napaka: »on le mariage«... — namesto »ou le mariage de Figaro«.

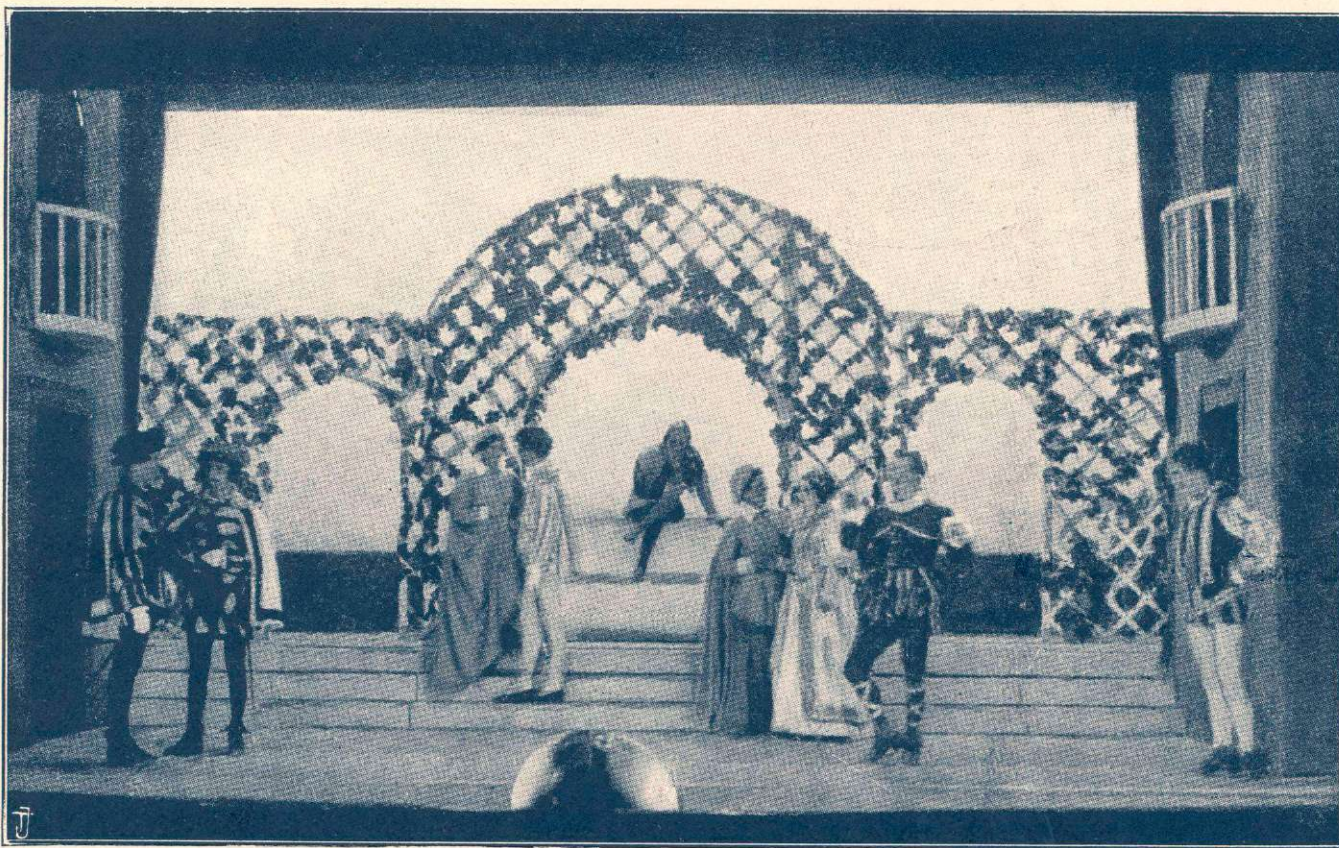
Šolski oder, ki ga je začelo izdajati Poverjeništvo UJU v Ljubljani, je prinesel dozda v dveh zvezkih sledeče igre: **Josip Korman: Povodni mož.** Igrica za mladino v treh dejanjih. **Fr. L.: Božična pravljica.** Otroška igra v treh slikah. **Ernest Tiran: Čudežne gosli.** Pripovedka s plesom in petjem v treh dejanjih. **Anton Medved: Ali vino ali vodo?** (Četverogovor zdržnika, pivca, pijanca in njegove žene.) — Izdaja in literatura je snažno šolsko blago, povečini vzgojno spolirano. Omembe vredni bi bili Kormanova in Tiranova igra. Obe sta boljši kakor tisto, kar so dozda prinašali naši mladinski listi. Pri Kormanu motijo predvsem nekatera izposojena mesta, najmanj mi je všeč: »Sedaj bomo pa tako naredili, da bomo kaj jedli.« — Tiran je včasih v verzu slab: težka je za uho zlasti rima: roke si dajmo — brž zarajajmo. Naivna uniforma se kaže na koncu: »Pavle (vsem): Iskrena hvala! Zdravo! (Odide.)... To mesto bodo morali pač tupatam zopet uniformirano izpremeniti, seveda če bo Poverjeništvo UJU to dovolilo in ne ostane stanovski patent?

Facit? Pri vseh originalnih poizkusih, ki bi jim mogli zagotoviti ime za prihodnost, vidimo, da ni nobenega dela nad povprečnost; niti ne vidimo gotove in jasne smeri, ki bi ji rekli, da je pravi izraz časa. Visi samo še Veronika. Kot visok up?

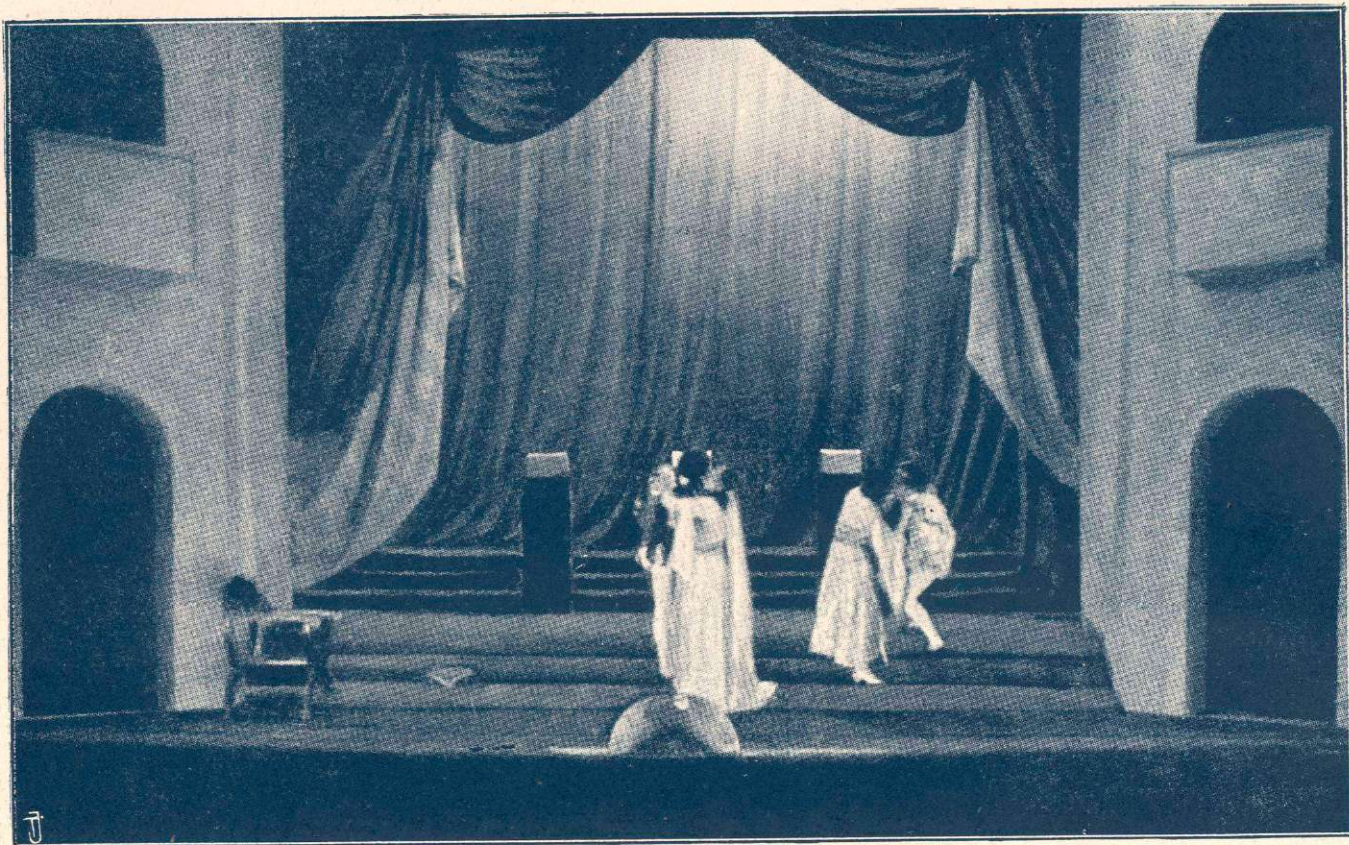
France Koblar.



SL. 4. »BENEŠKI TRGOVEC«: FINALE.



SL. 5. »KAR HOČETE«: FINALE.



SL. 6. »BENEŠKI TRGOVEC«: BASSANIJEVA SNUBITEV.



SL. 7. HAMLET, III./4.

IZ NAŠE DNEVNE KULTURE.

Iz univerzalnega besednjaka »ljublanskega« gledališkega kritika

(ki ga je Udruženje gledaliških igralcev molče aprobiralo in ga ljubljansko občinstvo z užitkom prebira).

Motto: »Narodno gledališče mora paziti na vse, biti povsod na stališču izobrazbe in okusa.« (M. Z. Slov. Narod 1922. št. 90.)

Politika. Literatura.

Navadno dajejo Polonija s častitljivo vnanjostjo, s sivo dolgo brado, kakor jo ima n. pr. Pašić. (Hamlet.)

To lice bi bilo na mestu v prelepi igri »Die Gigerln von Wien«. (Marija Stuart.)

Verska čuvstva.

Zdelo se mi je, da režija in igralsvo sploh niso prodrli v duševno jedro Preglove igre in so si nalogo olajšali s tem, da so jo enostavno igrali kakor igrajo pobožni kmetski diletanti kak svetli pasijon. Kaugumi, kadar je že docela razzvečen in razvlečen. (Azazel.)

Poleg »Francozov« I. in I. je stal še neki vitez žalostne postave, »premstvo« menda; namesto da bi ga bili pošteno našminkali, mu je nekdo potegnili čez lice par rjavih madežev, da je izgledal, kakor bi se bil zaobljubil Mariji Pomagaj, da se sedem let ne bo umival. (Madame Sans Gène, 1922.)

Slovnica in tehnika.

Leicester (Dudleya) je Elizabeta enkrat nagovorila »Dúdlej«. To pa ni velelnik glagola »dudlati«. (Marija Stuart.)

Svetujem še več: Don Antonijo naj bi se iz kake luknje v stropu nad občinstvom s pajacovskim »talataitlii« spustil po vrvi dol. (Beneški trgovec.)

Stanovi.

Tiste rdeče roke so mu mahale iz dvorjanskega slabo vezanega fraka, kakor bi spadale h kovaškemu pomočniku. (Madame sans Gène, 1922.)

Enako nevzgojeno se je vedla popivajoča družba plemiških gostov. Če sede pri »Figovcu« skupaj kočijaži in mešetarji, se ne vedejo nič slabeje. (Otok in Struga.)

Ti oficirji so še vedno taki, kakoršni bi ne smeli biti. So izgledali kakor mladi komiji, če gredo na kostimiran ples. Če bi jih vsaj gledališki frizer v roke vzel. (Madame sans Gène, 1923.)

Med obogatelimi primorskimi trgovci najdeš večkrat take zavaljene dedce, ki v basu prednašajo svoj nervozni dialekt. Po mastnih licih linije prekajenosti, surovega egoizma in bahaštva, okrog ust nekaj, kakor spomin na poslednjo bržolo in kozarec vina. Tak animalski tip je tudi Markovičev poglavar. (Revizor, 1923.)

Živalstvo.

Tale Elizabeta je glede obleke dišala malo po »šmiri«. Elizabeta je s svojim pahljači podobnim ovratnikom, s svojo frizuro, s preščipnjenim, negibkim životom in umetno napihnjenim krilom v resnici morala izgledati kakor pav ali puran, kadar se vrti v ošabnem samodopadajenju. (Marija Stuart.)

Precijoze (pravzaprav bi po naše morali reči »precijozniki in precijoznice«) so bili ljudje, ki so svoje »fine« manire in svojo izobrazbo razkazovali na poseben, zumetničen način. Po ljubljanski bi jim rekli »afne«... Takih moških in ženskih »afen« je večkopreveč; le oblika je druga... Danes so drugi na vrsti. Njih zrcala so razne modne revije, v katerih se nam kot idealni tip današnje elegantnosti predočujejo v nemogoče gliste zvaljana ženska in moška telesa, s histeričnim pogledom ter krempljem podobnimi prsti. (Smešne precijoze.)

Kuhinja in klet.

Pravi Molière seveda to ni bil. Razloček je bil morda podoben onemu, kakor če ti pariški zrezek pripravi poštena kranjska kuharica, ne pa izučen francoski kuharski umetnik. (Namišljeni bolnik.) Igra v sedanji obliki pa bi lahko rekli »Tavčarkino«... Naj bo že kakor hoče, v današnji obliki je spominjala igra na pristen kinematografski golaž. (Otok in Struga.)

Pravi rajželjček je naša I... (Gospa z morja.) Vendar — zdaj prihaja majhen vendar — bi si bil, kakor že večkrat pri I. želel, da bi bila pred vsakim aktom izpila kozarček šampanjca. (Marija Stuart.)

Psihofiziologija (s koncem: naturalia non sunt turpia).

Ta bavbav s svojim bramarbaziranjem bi realnega dr. Wangla utegnil požgečkati do homerskega smeha in se samo še izgubiti z vidika, blamiran do kosti. (Gospa z morja.)

Ni čuda, da je ta ljudožerski cepec (Holofernes) lahko in humoristično dunajsko dušo v osebi Nestroya brž zapeljal do pesnitve parodije na Hebblovo dramo... Pojte no; ta Judita je vendarle histerična samica, ki jo po dolgi samoti spretlavajo spomladanski občutki, da voha za samcem. (Judit.)

Madame Sans Gène je uloga, ki zahteva, da prihaja od igralke na občinstvo tudi neki lahko seksualni fluidum. (Madame Sans Gène, 1922.)

In dvorne dame — nihče jim ni pokazal niti, kakšne so bile empire-frizure — v tistih revnih oblekah in ti pokloni kakor bi jih —. (Madame Sans Gène, 1923.)

* * *

O znanstveni in stilistični antitezi.

Ko smo v 1. številki nekega našega mesečnika za književnost in prosveto pri označbi 16. stoletja brali: »Slovenski jezik dobi primerno upoštevanje pri protestantih Trubarju, Dalmatinu itd. Katoličan Adam Bohorič izda l. 1584. prvo slovensko slovnico« — smo mislili, da stojimo pred novo znanstveno tezo. Zato nam ni bilo nič prav, ko smo pozneje brali popravek: »V prvem delu te razprave naj se bere na str. 48. namesto: Katoličan Bohorič — pravilno »Krčan« Bohorič«... zato ne, ker nas je pisatelj pripravil ob znanstveno tezo in stilistično antitezo. — Mi smo vendar toliko maloverni, da nam ta popravek le ne gre gladko v glavo, in ne moremo približati protestantom »Krčana« in tudi ne moremo obojih stavljati nasproti, saj je v tistem »itd.« tudi Bohorič primerno upošteval slov. jezik — če je bil že v 1. številki protestant, tedaj za »Krčana« ne bi bilo smelo nič ostati? — Hva-

ležni pa smo ljubi slovenščini, ki je bila vendar enkrat sijajna pomočnica celo znanstveniku. Kako grozno bi bilo s popravkom, če bi bila ta razprava v jugoslovenščini izšla. Protestantom nasproti bi prvotno stal na primer kak »katolik« — tedaj bi se s primerno tehniko popravek moral glasiti: Katolik Bohorič — pravilno »Krkolik« (ali pridite mi na pomoč kakorkoli, za popravek, evo, dajem vam, slog, jezik ali kar hočete). — In še za nekaj nam je žal. Ta »Krečan« Bohorič je vzel katoliku Bohoriču iz rok prošnjo svečice, ki jo je pisatelj prižgal, preden je začel moralizirati o grehih naših starih opatov. Tako je ne-prostovoljno postal — svoboden znanstvenik.

PREJELI SMO V OCENO.

Nova Evropa, knj. IX, br. 1. — Osnovni pogledi Nove Evrope. — Pregled naše privrede u 1923. br. 2. — Najveći neprijatelj našeg naroda — tuberkuloza.

Przegląd powszechny, mesečnik, posvečen verskim, kulturnim in družabnim vprašanjem. Kraków, 1924.

Razprave I. Izdaja Znanstveno društvo za humanistične vede v Ljubljani, 1923. Natisnila Učiteljska tiskarna v Ljubljani. (Vsebina: Prijatelj Ivan: Predzgodovina ustanovitve »Slovenske matice«. — Veber Franc: enačbe človeške pozornosti. — Kos Franc: Iz zgodovine devinskih gospodov. — Nahtigal Rajko: Doneski k vprašanju o postanku glagolice. — Kidrič Franc: Ogrodje za biografijo Primoža Trubarja. — Oštir Karel: Alarodica. I. — Hauptmann Ljudmil: Mejna grofija spodnjepanonska. — Grafenauer Ivan: Naglas v nemških izposojenkah v slovenščini. — Ramovš Franc: Deklinacija slovenskega imena očā, ōče < otiec.

A. Linhart: **Županova Micka in Veseli dan ali Matiček se ženi.** Zbirka »Oder«, Tiskovna zadruga, Ljubljana, 1923.

Cvetko Golar: **Pastirjeva nevesta.** Zbirka povesti. Učiteljska tiskarna v Ljubljani, 1923.

Trezvenost. Organ Jugoslav. saveza trezvenosti. Urednik dr. Pavle Mitrovič. L. XIII. Sarajevo.

Euharistijski kongres u Zagrebu 18.—19. kolovoza 1923. 2. izd. Zagreb »Život«, 1923. Poročilo o evhar. kongresu u Zagrebu. Ilustrirano.

Fr. Maselj-Podlimbarski: **Zbrani spisi I.** Zal. Tiskovna zadruga v Ljubljani, 1923.

Ameriški družinski koledar za l. 1924. X. 1. Izd. Jugosl. delavska tisk. družba, Chicago, 1923. Spisi A. Cerkenika (Drama »V kaver-ni«), F. Seliškarja, Fr. Albrehta, Iv. Molka 1. dr. Med slikami Fr. Tratnik »Slepci«.

Nova Evropa knj. IX, br. 2. Najveći neprijatelj našeg naroda — tuberkuloza. — Br. 3. Brankovo kolo (splet jugoslovanske lirike). Med drugim Stano Kosovel: Isus u pustinji, Iv. Pregelj: Ex tempore in O. Župančič: Pod križem (odlomek iz drame »Nesrečno lepa Veronika«).

Jos. Jurčič: **Spisi.** Uredil dr. Iv. Grafenauer. II. zv. Jugoslov. knjigarna v Ljubljani, 1923. (Vsebina: Jurij Kobila. — Tihotapec. — Vrban Smukova žnitev. — Kloštrski žolnir. — Grad Rojinje. — Golida.).

Pod lipo. Pogovori s slovenskimi zadrugarji. Družinski mesečnik za vse, ki so dobre volje. L. I. Urejuje Anton Kristan, Ljubljana, 1924.

Dr. Jos. Tomišek: **Nemško-slovenski slovar** za domačo in šolsko rabo. V Ljubljani, 1924. Ig. Kleinmayr & Fr. Bamberg. V zasnovi 2. del »Praprotnikovega« slovarja. Paginacija nadaljevanje 1. dela. Samostojno poraben. Praktična priročna knjiga brez znanstvenih svrh.

Bernhard Kellermann: **Predor.** Roman, Prevedel Fr. Kobal. Zal. in izdala Tiskovna zadruga v Mariboru, 1922.

Dante. Raccolta di studi a cura di Alojzij Res per il secentenario della morte di Dante. Giov. Paternolli, Gorica, 1924. (Vsebina: A. Res: Ob šeststoletnici. — G. Salvemini: Dante in politične borbe njegovega časa. — G. Mazzoni: »Dolce stil nuovo«. — T. Gallarati-Scotti: »Vita nuova«. — E. G. Parodi: La divina commedia — pesem svobode individua in XXVII. spev Vie. — B. Croce: Značaj in enotnost Dantejeve poezije. — A. Ušeničnik: Dante in filozofija. — V. Rossi: Dante, pesnik naroda in človečnosti. — O. Župančič: V. spev Pekla v slov. prevodu. — J. Puntar: Dante in Prešeren. — V. Molè: Dante in poljska romantika. — M. Kos: Dantejevi sledovi med Jugoslovani. — J. Debevec: Dante v slovanskih prevodih. — Fr. Stelè: Mirko Rački — Dantejev ilustrator. — Ta izdaja je razen zadnjega članka prevod slovenske izdaje, ki jo je izdala založba Kleinmayr in Bamberg v Ljubljani.)

Dr. Stj. Mohorovičič: **Kratka uputa u političku aritmetiku sa pomoćnim tablicama** i sa Stampfer-Doležalovim logaritmičkim tablicama sa 6 decimalnih mjesta. Za školsku i privatnu uporabu. Izd. Bibliografski zavod Zagreb, 1923.

Dr. M. Stojšić: **Francusko dopisivanje za srednje škole.** Izd. Bibliografski zavod, Zagreb, 1923.

E. Dabac: **Gospodarsko-trgovački zemljopis za trgovačke škole.** Priređen po Zehden-Stoiserju. Izd. Bibliografski zavod, Zagreb, 1923.

Dr. Vl. Prestini: **Hrvatsko-njemačko trgovačko dopisivanje.** Izd. Bibliografski zavod, Zagreb, 1923.

Jos. Jurčič: **Spisi X.** Uredil dr. Ivan Grafenauer. (Vsebina: Slovenski svetec in učitelj. — Veronika Deseniska.) Ljubljana, 1923. Jugoslovanska knjigarna.

Ivan Cankar: **Hlapec Jernej.** Za oder priredil M. Skrbinšek. »Narodna knjigarna« v Gorici 1923.

Nageljčki. Okrogle narodne pesmice. »Narodna knjigarna«, Gorica, 1923.

France Bevk: **Tatič.** Opremil T. Kralj. Naša založba, Trst, 1923.