

1. 1945

6,

F. X. SVOBODA:

POSLEDNJI MOŽ



F. X. Svoboda:

Poslednji mož

VESELOIGRA V TREH DEJANJIH

POSLOVENIL F. GOVEKAR

Režiser: prof. O. ŠEST

Osebe:

Petelin, hišni posestnik	Cesar	
Petelinka	Nablocka	
Helena	} njuni otroci {	Rasbergerjeva
Zdenka		V. Juvanova
Jaroslav		Verdonik
Dr. Gabersček	Drenovec	
Inž. Sodar	Nakrst	
Tončka Kavčič, gimnazijstka	Svetelova	
Barica, služkinja pri Petelinovih	Mazovčeva	
Vojak	Raztresen	

Godi se v večjem mestu okrog leta 1910.

1944



Öst.: F. X. Svoboda: „Poslednji mož“

Odkar stoji svet, sta huda tašča in hišni tiran najbrž oni postavi, ki vzbujata smeh neprizadete okolice, a strah in plahost vseh, ki imajo z njima neposredne rodbinske, poslovne ali kakršne-koli že stike.

Kdo ne pozna prizora, ki se je odigral v neštetih odtenkih, posebno ob lepih nedeljskih popoldnevih, ko sije lepo solnce in vabi meščana ven v naravo, na izprehod, na oddih. Prosim: spredaj dvojce ali troje hčera, vse v enakih oblekcah, čeprav jih leta že močno ločijo, zadaj sinova in prav na koncu te procesije stopata roditelja, on na desni, ona na levi. Vsa ta procesija ne govori, temveč stopa nemo in boguvdano, kot kaznovane živali, s pogledi obrnjenimi v tla. — Le »On«, glava družine stopa visoko zravnano, samozavesten, ponosen in glup in misli, da predstavlja zavidanja vredno postavo, kateri ga ni para pod božjim solncem. —

Danes so take procesije bolj po redko viden prizor, čeprav niso še izginile, vendar tip hišnega zmaja, despota in uničevalca rodbinskega življenja še vedno živi. — Živi na skrivaj in se kaže in razvija samo doma, ker dobro ve, da bi bil zunaj domačega okolja smešna figura. Doma ni smešna figura, doma je žal nekaj več, doma je osovražena, s stisnjenimi pestmi in zobmi tolerirana oseba, do katere imajo domači ljudje še mnogo manj odnosov, kot jih ima rekrut do korporala, ki mu utepa v butasto glavo blagodat discipline. —

* * *

Veseloigra »Poslednji mož« prav za prav ni veseloigra, temveč je komedija ali čisto tragedija in bi se lahko imenovala tudi »Tiran« ali »Hišni zmaj«. Slavni komik Pallenberg je sprejel to igro v svoj repertoar in igral jo je pod naslovom »Der Wauwau«, kar tudi odgovarja bistvu značaja njenega glavnega junaka.

Okolje, v katerem se odigrava komad, ki utegne imeti nešteto tihih variant, spada v polpreteklo dobo, ki jo označujemo danes na kratko in vsem razumljivo: čas pred prvo svetovno vojno. Dolga krila nosijo ženske, kite in visoke frizure, njih osebna svoboda je samo svoboda štirih sten, pletenja nogavic, krpanja perila in čakanja

na ženina, katerega bodo izbrali roditelji (kako imenitna beseda), v prvi vrsti seveda oče ali verjetnejše »gospod papa«. — Moški hodijo večinoma kosmati po svetu, to se pravi brade, brke in odlične zalizce nosijo, kajti to je zunanji, pravi in imenitni tehtni znak moštosti in temeljite energije. H kosmatemu okrasju lica se pridružujejo običajno še visoki, trdi ovratniki, salonske suknje, zlato obrobljeni, strogi ščipalniki, verižice z obeski — v domačem običaju pa večinoma še pipe z dolgimi koli in copate. Za naraščaj, za otroke pa velja le neznatna količina besed: »Tiho! Prosi! Mir! Ne dovolim! To se ne spodobi! Ali znaš vse za jutri? Kam greš? Kje si bil?« — Tako je bilo in hvala Bogu, da je čas pospravil s to šaro, ki se je imenovala »dobra, solidna, domača vzgoja«. Ta vzgoja je negovala in gojila samo preplašene, nesamostojne fantiče in zlagana, plaha, cmerava dekleta, ki so rešila sama sebe edino le tedaj, ako jih je gnala edino le njih prava natura, da so po svoji volji, seveda skrivaj, živela svoje pravo življenje. —

V tej patrijarhalni, idilični dobi je užival izrek »kadar mačke ni doma, miši plešejo«, gotovo večji in opravičenejši sloves. Temu se nikdar ne čudimo, kajti oddih, sprostitev, je pomenil kratek cdhod hišnega tirana, za vse domače in za vso okolico. —

* * *

Stoj! Ne glejmo samo eno plat medalije. Tudi druga je tu in tudi ta ima svoj prav. Možak, bradač, ocilindrani gospod, glava hiše je hotel prvotno gotovo prav vsem dobro, najprej in najbolj pa ženi, otrokom. Pripraviti ljudi na življenje, da bodo resni, da ne bodo lahkomišeln, da bodo vestni, da ne bodo površni, da bodo vpljudni, da ne bodo — itd. Skrbi in brig je bilo v tiranovi glavi na pretek, a malenkosti so jih često prerasle, nevažno je stopilo v ospredje in zatrio vse dobre in pogosto blagoredne sklepe. — Tako se je zgodilo, da je domoval in vladal samo tiran, katerega se je vse balo, pred katerim je vse trepetalo — ubogi očka pa je bil stisnjen nekje v kotičku, v zapečku in z vso svojo gorečo ljubeznijo ni mogel zaživeti, niti ni mogel iz svojega zapečka nežne ljubezni, v otrocih netiti in ji prilivati dobrote, odpušcanja in miline...

* * *

Okrog teh zadev se plečejo stvari v »Poslednjem možu«. Izrez iz vsakdanjega meščanskega življenja. Verjetno še dandanašnji cvete v lepem zatišju prijetne domačnosti, v vili ali petnadstropni hiši taka bujna cvetka. Podnebje se je sicer močno izpremenilo in ne pospešuje rasti — a včasih se zgodi vendar, da rastlina, cvetka ali drevo požene tudi o nepravem času. —

* * *

Vedre situacije in skrbno, zelo opredeljeno risani tipi dajejo avtorju možnost, da spretno razvije in razgiblje dejanje in ga privede končno v pristan spoznanja: da je krivda na obeh straneh in da je mogoče tudi drugače živeti — seveda, če so dani drugi predpogoji.

Avtor F. X. Svoboda, ki uživa v svoji domovini velik ugled, se to pot prvič sreča z našim gledališčem. Njegova veseloigra »Poslednji mož« spada med najbolj igrane komade na Češkem in gotovo ga ni gledališča, kjer ni bila uprizorjena, saj dosega število vprizoritev število 6000. — Na knjižnem trgu je njegovo ime prav tako znano in samo gledaliških komadov najdemo zaznamovanih 16. — »Poslednji mož« je izšel tudi pri nas v knjigi v prevodu Fr. Govekarja, ki je snov predelal in jo približal našim prilikam.

Janko Moder: Dramaturgovi pomenki

Ob besedni umetnini.

Umetnine so po svojem bivanju in odnosu do dojemalcev bistveno različne, saj jih delimo na tako imenovane prostorne, zvočne in časovne. Arhitektura na primer izpolnjuje in oblikuje prostor in je ne moremo v trenutku dojeti. Drugače je že s kipom ali sliko, ki ju oko zajame v momentu, čeprav ju s tem ne izčrpa ter se še rado vrača k takim »momentom«. Glasbena ali literarna umetnina pa momentanega uživanja in zaobseganja sploh ne pozna. V trenutku sicer lahko dojamemo lep ton ali trizvok, ravno tako tudi lepo ali sugestivno izrečeno besedo, a to še ni umetnina. Glasba in literatura sta torej značilni časovni umetnosti: dojemalec se mora

za dalj časa prepustiti njenemu vplivu in delovanju, preden moreta učinkovati nanj v zadnjem smislu in pomenu lepote in estetskega vplivanja.

Zaznavanje umetnin je dokaj različno tako po dojemajočem organu kakor tudi po estetskem učinku, veliko bolj pa si je podobno nastajanje umetnin. Ne mislim pri tem tehničnega deleža pri rojstvu umetnine, ko mora na primer kipar klesati trdi marmor, slikar z voljnim čopičem božati platno, pesnik pisati ali kako drugače memorirati in posredovati ljudem svoje doživljanje, bolj me zanima tisti globlji, vsem umetninam in umetnikom sorodni plodni čas navdiha in porajanja umetnine v umetnikovi zavesti. Ob nadrobnejšem premišljevanju čudovitih skrivnosti, ki jih je težko opisati in določiti, se zaustavimo ob umetninah, za katere ne zadošča enkratno rojstvo iz umetnika, ampak terjajo še poudaritev, oživitve, dejansko ostvarete. Pri tem mislim na skladbo, na pesem, na dramo. Dokler kipar samo sanja o svojem kipu, ga vzneseno opisuje prijatelju ali zarisuje bežne osnutke na papir, toliko časa ni še kipar, marveč — če vzamemo, da ni samo reporter — pesnik ali slikar. Kakor hitro pa mu izpod dleta zraste kip, je kipar. Njegova umetnina s svojim bistvom in bitnostjo že polno učinkuje na dojemalca. Drugače je, recimo, s pesnikom. Tudi pesnik lahko sanja o svoji umetnini, jo opisuje prijatelju ali skicira na papir. Ves ta čas je njegova umetnina še imaginarna in objektivno dvomljiva. In čeprav jo dokončno zapiše in izroči bralcu, še zmerom ni popolna, ker pesem ni optična, marveč akustična umetnina. Napisana pesem je torej samo osnutek, nekakšen notni material, ki poznavalcu takih umetnin pač lahko posreduje uživanju in užitek, nikakor pa ne izčrpa svoje polne vrednosti in moči. Recimo, da jo pesnik sam recitira. Šele zdaj se je — v idealnem primeru — ta besedna umetnina priklopala do svojega naravnega in polnega učinkovanja in delovanja. Umetnina se je zares rodila. Res se ta idealni primer dostikrat spremeni ob praktični ugotovitvi, da je večina pesnikov le delno usposobljenih za vzorno podajanje svojih besednih umetnin. Zato je za resnično praktično idealno oživitve takih umetnin potreben še en člen med dojemalcem in umetnikom, tako imenovani poudarjajoči umetnik: igralec, recitator, glasbenik itd.

Ni tako lahko biti poustvarjajoči umetnik. Medtem ko je za pesnika dostikrat zadostno močno čustvo, ki v strastnem izbruhu rodi umetnino, sta za recitatorja te umetnine potrebna tako razumska kakor tudi čustvena moč in bogastvo. Recitator se mora znati vglobiti v celotnega pesnika, v vse njegovo siceršnje delo, da more konkretno pesem skladno uvrstiti v pesnikov ustvarjalni obseg. Potrebno mu je torej znanje in poznanje, znati mora pesem analizirati in jo razumsko dojeti ter vključiti v naravni cikel podobnih stvaritev. Potrebna pa mu je tudi čustvena razgibanost in prožnost, da se more ne samo vživeti v določeno umetnino, marveč jo tudi z ustreznimi sredstvi posredovati drugim. Poustvarjalni umetnik je iscer drugoten in nekako manj priznan v umetniškem svetu, toda njegova naloga je ne samo tehnično, marveč tudi duhovno-čustveno-ustvarjalno neprimerno težja. To smo ugotovili že ob eni sami pesmi, a resnični poustvarjalni umetnik še ni tisti, ki zna idealno podati in ostvariti eno samo umetnino. Zanj ne sme in ne more biti meja. Tako rekoč vsaki umetnini vsakega umetnika mora biti kos tako s svojo razumsko kakor tudi čustveno klaviaturo.

Jasno je, da je potrebno za vsako poustvarjalno delo dosti časa. Normalno več kakor za samo ustvaritev umetnine, če vzamemo, da je večina umetnikov izrazito eruptivnih. (Pri tem seveda ne moremo šteti romanov ali obsežnih kompozicij.) Poustvarjalec se mora najprej seznaniti z umetnino, recimo pesmijo. Njegovo takratno notranje, tako rekoč podzavestno delo bi lahko primerjal modernemu stavnemu stroju. Ko prebira črke in vrstice, mu je, kakor da pritiska na skrivnostne tipke, ki v samogibnem mehanizmu razuma in srca pobudijo nešteto vzvodov in kolesij, preko katerih se prebrana misel vlije v trdno gmoto. Misel do misli, vrsta do vrste: stolpec, pesem; umetnina je postavljena. Kdor je že kdaj spremljal tak stolpec skozi vse korekture in predručajitve, tako zunanje tiskarske, slogovno slovnične in avtorsko notranje, vsaj malo sluti, kakšen je nastanek poustvarjene umetnine. Predvsem mora biti delo počasno in vztrajno, brez hlastnosti, brez živčne naglice, brez raztresajočega nemira.

Nadalje mora poustvarjalec umetnino razčleniti: zatopiti se mora v njen svet, poiskati njene bistvene sestavine, jih slogovno,

čustveno in miselno opredeliti, ujeti v njej bistvene značilnosti pesnika in dobe ter vse to podati skozi prizmo svoje duševnosti in telesnosti. Pri tem ni mogoče trditi, da je konkretna pesem mogoča samo v taki zamisli in v takem podajanju, kajti drug poustvarjalec bi jo nemara podal drugače, ker je drugačna osebnost. Prav tako je nedotakljiva trditev, da je pesem ob določeni poustvaritvi boljša, kakor je bila v avtorjevi zamisli, kajti samo pomanjkanje avtorjevih poustvarjalnih sposobnosti še ni dokaz, da jih niti v zavesti nima. Ravno v svojstveni obliki in koncepciji poustvarjene umetnine, v nekakšni vezani svobodi in svobodni vezanosti, je resnični čar in moč posameznega poustvarjalca, ravno to je tisto, kar ga dviga nad navadnega mehaničnega reproduktorja. In kakor je za slehernega umetnika potrebno trpljenje, iz katerega se rodi resnična umetnina, tako tudi poustvarjalec — kolikor je umetnik — ni izvzet iz tega pravila. Trpeti mora, dolgo trpeti za — prav za prav — trenuten in bežen rezultat: dejanski nastop.

In še ena težava čaka poustvarjalca: prisotnost dojemalcev. Kipar dela v svoji delavnici in svetu pokaže samo rezultat, sam se lahko umakne. Sad svojega dela razstavi šele takrat, ko ga je vsestrano izgladil in izoblikoval. Enako pesnik, enako slikar. V svojem ateljeju lahko do neskončnosti popravljata, brišeta in prekrivata prvotni zapis, prvotni osnutek. Sicer je vse to tudi delež poustvarjalca, a vendar je vezan na termin nastopa in ne samo to, vezan tudi na svojo osebo, ki pri tem nastopu lahko po svoje vpliva s svojim razpoloženjem ali nerazpoloženjem. Poslušalec terja celoto, spoznanje, dognanje. Niti malo ni voljan spremljati poustvarjalčevo iskanje, hoče vedeti samo za rezultat. In pri tem mora biti ta rezultat idealen, kajti računati je treba s tem, da posamezni dojemalec še ni imel in ne bo imel tiste pesmi nikoli več pred seboj. Torej se v celoti prepusti poustvarjalcu, ki ga ne sme speljati na krivo pot, mu ne skaziti umetnine.

Pesem je slušna umetnina, ne optična. Pri podajanju je torej manj kretenj in mimike, več glasovnih nians in celotna izraba govornih sposobnosti. V tem je pesem sorodna z glasbo, le da je pomensko globlja in polnejša. Kakor pri glasbi pa je treba tudi pri

recitaciji imeti pred očmi celotno umetnino, ne le posamezne drobce. Poustvarjalec mora torej zatajiti svoje študijske porodne bolečine in analizatorne sposobnosti ter podajati, poustvarjati, oživljati celoto. Samo tako bo drugo rojstvo besedne umetnine boljše od prvega in bo s tem tudi bitnostno utemeljeno.

O smehu.

Med raznimi lestvicami čustev se najpreprostejša, pa hkrati najrazsežnejša pne od žalosti do veselja ter se razodeva z obema tečajnima izrazoma: jokom in smehom. Nekatere umetnine so malo vezane na nujno čustveno sodelovanje dojemalca, sleherna dramska stvaritev pa je docela odvisna od njega. Da namreč priznamo slikarsko umetnino, nam dostikrat zadošča že, če jo lahko občudujemo, pri drami pa je to premalo. Golemu strmenju nad dramatičkov iznajdljivostjo, spretnostjo ali znanjem se mora pridružiti tudi dojemalčeva čustvena podreditev ali vsaj vistosmeritev, pri čemer se šele rode resnični rezultati dramske umetnine. Če dramatik nima moči, da bi sprostil dojemalčevo individualnost, jo razgibal in razvnel po svojih zamislih, je slab dramatik; če se mu posreči razgibati samo domišljijo ali zanimanje, je opravil šele tehnični, zunanji del drame. Globljega, večnostnega namena igrske umetnine pri tem še ni dosegel, kajti ta temelji v spreminjanju, prekvaševanju, spreobračanju, revolucionarnosti. Čam dalje stran od teh mejnikov je efekt drame, tem bliže je tisti dramatik rutinerju in larpurlartistu, tem manj se je poglobil v jedro dramske umetnosti.

Smeh in jok sta dva izmed polarnih izrazov človeškega čustvovanja. Ob obeh se razmehča povrhnja skorja individualne volje in se pripravi celotni duševno-telesni organizem za zunanje vplive. Če je stik z odrom pravilen, je že ob dosegi tega ali onega pola lahko konec drame in ni več potrebna očitna vzgojnost ali tendenčnost. Človek odide od take predstave odprtejši, sprejemljivejši za sosesko, rahločutnejši, a evndar ne omajan v svoji pozitivni volji, svoboden in vendar vezan.

Za rahljanje čustev, ki je potrebno, da ob trdotah življenja ne zakrknemo v mrzle oklepnike, je posebno zaželena in prikladna

vesela igra v vsem nizu od najizbranejše in najplemenitejše kome-
dije do najpreprostejše in najnezahtevnejše burke, ob katerih se
proži v nas vsa klaviatura smeha in veselosti. Ob zdravem smehu
se nam vsa notranjost sprosti in zrahlja, da smo kakor plodna njiva
ob pomladnem oranju in prekopavanju. Če bi ne bilo smeha, bi
zaroženele vsak v svojem kalupu in odmrli bližnjemu, nenehni
udarci usode bi nas utrdili in skrepnili, nam odvzeli sposobnost
sočustvovanja in pristrčnosti. Kdor se ne zna smejati, je ne samo
sam neserčen, ker je oropan za čudovit božji dar, marveč je tudi
po preprostem ljudskem modroslovju bolno zagrenjen do drugih.
(Zanimivo pa je pri tem, da je v vsakdanjem življenju smeh lahko
nevarnejši od joka. Če izvzamem golo živčno izčrpnost, spričo
katere ima marsikdo kaj brž pripravljene solze, je namreč jok
dokaj pristnejši in neposrednejši od smeha. Kdor se nam v obraz
joka, nam ne grozi, kdor pa se nam smeje ali priliznjeno smehlja,
nas očitno žali ali nam za lažnivo krinko skriva svojo resnično ne-
razpoloženost.) Vesela igra je torej nekakšen sanatorij in hkrati
letovišče, zaželeno in potrebna posebno v hudih časih. A pri tem
spet ne kar od kraja sleherno delo, ki se ponša s tem podnaslovom.
Kakor pravijo, da se poezija začne tam, kjer se neha poetično, tako
bi lahko rekli, da se resnični smeh začne tam, kjer se neha smešno.
Kajti komedija mora biti v vseh svojih vrstah več od anekdote,
trenutne domislice in privatne šale, odrski dovtip še ni samo nasi-
ljevanje navadnega življenjskega reda in vzročnosti. Biti komik je
težje kot biti traged. Resničen komik mora biti osebnost. Osebnost,
ob kateri se v avditoriju sproščajo mišice, še preden kaj spregovori,
še preden se zgane. Električna iskra in sugestivna moč delujeta že
s samo pojavo. Komik po vsej sili ali, kakor pravimo s tujo frazo
à tout prix, je pa po sili komik in vzbudi prej pomilovanje kot
sproščen smeh. Ni namreč bistvo komike in humorja našemljenost
in pavlihovsko oblačilo, marveč notranja moč. Čim manj je treba
vpiti, da je komik, tem boljši in pristnejši je. Isto velja seveda tudi
za sleherno veselo igro.



BERNARD SHAW:

PYGMALION

PREMIERA V NEDELJO, DNE 4. MARCA 1945

Ciril Débevec: Zapiski ob „Pygmalionu“

Nekoč je živel kipar, Pygmalion po imenu, ki se je globoko užaljen po ženski lahkomiselnosti, odpovedal sladkosti skupnega življenja in ki se je togo prebijal v tegobi svojih osamljenih dni. Nekega dne pa je v tihi želji izklesal iz bele slonovine čudovito soho ženskega telesa. Bila je tako krasna, ljubka in očarljiva, da si je lepše in popolnejše niti v najvišjih sanjah ni bilo mogoče več misliti. Pygmalion je hodil ves zavzet okrog nje, jo ves srečen ogledoval, jo božal, lišpal, oblačil, ji dvoril — skratka, vedel se je z njo, kakor da je bela podoba živa in ne mrtva, iz kosti izklesana oblika. Od svoje lastne umetnine je bil do kraja očaran. Na praznik ljubezni pa je osamljeni in nesrečni kiparček sklenil svoje roke k vroči molitvi in iz dna svojega zapuščenega srca zaprosil vsemogočno boginjo Venus, da mu blagonakloni ženico, ki bi bila podobna njegovi sohi. Zaplamtelo je trikrat na žrtveniku — in že je bila njegova prošnja uslišana. Drhteč je hitel domov, se sklonil k prelestnemu kipu, ga poljubil — in glej, čudo nebeško: hladna soha se je nenadno ogrela, po žlah ji je zaplala kri, srce ji je v grudih začelo utripati, na lica ji je dahnila rdečica, ustna so vrnila poljub in ko je „plaho odprla žareče oči, je obenem z nebesi ugledala tudi ljubimca.“

Kdor hoče to zgodbo uživati v čisti poeziji, naj prebere Ovidovih metamorfoz petinštirideseto . . .

Moj Bog! Kakšna čudežna pravljica! Morda zlepa nikjer kot v tem primeru ni čutiti takó nazorno, tako zgovorno in tako prepričljivo, kaj je to prav za prav „mitologija“ in kaj je to prav za prav „bajka“ . . . Mogoče je tudi, da se je to zgodilo v pradavnih, barbarskih časih, ko so imeli baje celo umetniki zdrave živce in ko jih takle nenavaden dogodek očividno ni kdo ve kako pretresel! Če bi se to zgodilo recimo na primer danes, potem sem

prepričan, da bi današnjega Pygmaliona od same sreče, ganotja in hvaležnosti na mestu zadela kap. Naj bo iskreno zahvaljena ljuba boginja Venus, ki se je s takim razumevanjem in z resničnim uvidevanjem kočljivosti celotne zadeve blagovolila usmiliti vsaj našega prednika, če že nam sodobnim siromakom nikakor ne more več pomagati.

Zahvaljena bodi, o Venus!

(Pri tem gotovo in resnično hvaležnostnem čustvovanju pa mi nagaja nesrečna misel: Kaj, za Boga bi bilo, če bi ljubeznivo boginjo na lepem popadla hudomušnost in bi prešerno vseprek uslišala prošnje vseh včerajšnjih in današnjih „Pygmalionov“ in bi vse te razne in znane, sedaj še mrtve likovne podobe nenadoma zadobile dušo in življenje?)

Zahvaljena bodi, o Venus! . . .)

* * *

Stari, irski posmehljivec je vedno rad karkoli prevrnil in prekopicnil na glavo. Tudi v svojem „Pygmalionu“ je znano izročilo nekoliko po svoje zaobrnil in po svoje seveda tudi priostril. Stara bajka — in tudi Ovid — prenehata s svojo povestjo tam, kjer je soha oživela in ugledala hkrati „nebo in ljubimca“. Pametno in previdno. Kako se je vse to „sožitje“ razvijalo in odvijalo — poslej — to sta vir in pesnitev tenkočutno zamolčala. Že samo delna fantazija pa dopušča v tej kombinaciji vsekakor zelo raznovrstne domneve in predstave. V kombinaciji namreč, kjer je umetnik napravil obliko in kjer je božanstvo vdahnilo dušo.

Za Shawa pa kaže, da ga je zamikala ravno nasprotna varianta: Elizi, dekletu iz predmestja, je Bog dal dušo. profesor Higgins (znanstvenik-umetnik) pa ji hoče napraviti obliko. Konflikt je ostrejši in pa, kar je za oder najvažnejše — proces sám je pred nami opazen in viden! Že samo srečanje teh dveh prvin — oblikovatelja in snovi — vsebuje že samo po sebi toliko najraznovrstnejših opazovanj, zasledovanj, približevanj, obračanj, ugnentanj, napadanj, izmikanj, ujemanj in spodtikanj, da je že samo po sebi skoro nemogoče zgrešiti latentno, vedno pričujočo napetost in zanimivost, ki skrivnostno tiči v tem večno nerešljivem razmerju med oblikovateljem in snovjo! Kakšne iskre se morajo užigati šele

tedaj, če zgrabi, napenja in proži to v tisoč barvah, zvokih in odtenkih prelivajoče in lesketajoče se razmerje mož take ostre misli, takega prodirnega duha, take blesteče duhovitosti, take življenjske izkušnosti, zrelosti, pogumne iskrenosti in zlasti take brezobzirne resnicoljubnosti?

Napetost razmerja, ki ga je Shaw v „Pygmalionu“ deloma samo nakazal, deloma pa tudi podrobneje prikazal in razvil, v vsem svojem neskončno raznolikem spreminjanju, stremljenju, prizadevanju, iskanju, upiranju, trenju, premagovanju, bolečinskem, včasih celo okrutnem napadanju in radostnem, včasih naravnost blaženem uspevanju. Morda nikomur ni znano tako, kakor ravno gledališkemu oblikovatelju, predvsem v razmerju režiserja do igralca in potem v razmerju igralca do svojega lastnega lika.

V „Pygmalionu“ je tisoč spoznanj in resnic, ki ne veljajo samo za tiste, ki ga gledajo in poslušajo, temveč, ki pomenijo morda še mnogo več za nas, ki ga izvajamo in igramo.

Shawu so mnogo očitali, da je suh intelektuallec, da je bolj ali manj zabaven pridigar in včasih že kar naravnost dolgočasen moralist. Mislim, da po krivici. Kajti, kdor zna pravilno in tanko prisluhnuti, ta bo čutil, da se je za tem njegovim površnim, morda jedkim, morda tudi žgočim zasmehom skriva ne samo mnogo sijajnih misli, duhovitih, bistroumnih in dovtipnih besed, temveč mnogo, zelo mnogo velike, zdrave pameti in zelo mnogo velikega, dobrega in resnega srca.

In kdor je tako kakor Shaw pomagal vedriti pamet in krepiti srce, ta si je tudi v srcih in v pameti dobrih ljudi postavil neviden, a tem zlahtnejši in dragocenejši spomenik, ki ga kljub vsem nasprotnim naporom in kljub vsemu nasprotnemu videzu nobena sila na svetu ne bo mogla do kraja porušiti in podreti.

Janko Moder: Dramaturgovi pomenki

Ob prevajanju

Ne mislim ne hvaliti ne grajati, ne dajati receptov ne jih spodbijati, rad bi marveč opozoril samo na nekaj prevajalčevih težav in radosti, ki marsikoga silijo k prevajanju tudi izven špeku-

lacije na slavo in bogastvo (ali sodobneje povedano: kljub izgubi slave in bogastva, kajti dandanes je prevod tako slabo plačan, da malo manjka, pa bi moral prevajalec živeti od zgube, pa tudi tako malo vpoštevani in priznani, tako všteti med nujno zlo, da je prevajalec že ob dobro ime, še preden se mu je ponesrečil kak prevod). Ne bi rad širil kake krive vere o prevajalcih, tudi jim ne reševal zgubljenih cen. Dolžnost prevajalcev samih je, da si z vestnim delom pridobijo mesto ustvarjalcev ali vsaj poustvarjalcev, v obeh primerih pa umetnikov, ne samo spretnikov.

Prevajalčevo delo ni zmerom enako lahko in prijetno. Odvisno je od jezika, iz katerega prevaja, in od pisatelja izvirnika. Mislim samo na prevajalce literature, dasi se zavedam, da morajo tudi prevajalci raznih uradnih listin in korespondence premagati enake, če ne še večje težave, in da so njihove strokovne dolžnosti do stvarnosti in do jezikovne dognanosti enako velike in neopustljive, dasi so lahko samo znalci in spretniki, ne pa tudi umetniki-iskalci.

Nekateri jeziki so po vnanjem sestavu in notranjem duhu precej podobni slovenščini, drugi pa v tem ali onem od njega bistveno različni. Nekateri pisatelji imajo docela stvaren slog, lahko ujemljiv v vsakem jeziku, drugi pa so pesniki in muziki svojega jezika, so domiselni preoblikovalci vsakdanjega sloga v tako imenovani osebni slog ali v slog dobe in sloja. Stvarna besedila je sicer večidel lahko prevajati, a ne posebno prijetno, ker zahtevajo zgolj mehaničnega dela, osnovanega samo na poznanju frazeološkega gradiva v obeh jezikih in na boljšem ali slabšem spominu. Prijetneje je prevajati pisatelje, ki jim je v suho stvarnost dihnila iskra osebnosti in umetnika, prijetneje, a teže in tudi obratno: ker teže, tudi prijetneje! Tu mora prevajalec izven snovi izluščiti tudi duha, se uživati v pisateljevo gledanje in mišljenje, opisovanje in doživljanje. Pa ne samo uživati! To naredi vsak bralec! Prevajalec mora vse te prvine, ki jih dojame bolj nagonsko kot analitično, ohraniti in jih preliti v svoj prevod, če hoče, da ne bo samo vsebinski prenos besedila, prestava, prestavitev, kakor so to vrsto prevodov krstili kritiki. Če se prevajalcu ni posrečilo, da bi ujel božansko iskro ali jo prelil v svoj prevod, je škoda, da se je lotil prevajanja, kajti s tem je več škodoval kakor koristil. Ne samo, da je s

tem prevedeni pisatelj napačno prestavljen, ne samo da je vrednost in moč njegovega dela s tem skrčena na minimum, tudi nezahtevne in narazgledanega bralca tak prevod ne more ne ogreti ne prevzeti. Utegne se pa zgoditi, da je imel prevajalec napačno predstavo o izvirniku, da ga je slogovno in globlje duhovno dojel iz drugega občutja in iz tega občutja tudi prevajal in poustvarjal. Tako delo je sicer napaka in greh zoper pisatelja, ki je s tem napačno prestavljen, vendar se lahko zgodi, da je bralcu, ki ne pozna izvirnika, popolnoma zadoščeno. Podobni primeri se pogosto ponavljajo tudi v igralski stroki, kjer bodisi režiser v celoti drugače dojame in poda delo, kakor si ga je zamislil dramatik, ali pa posamezen igralec ustvari s pisateljevo zamisljo neskladne podobe. Sploh bi se dalo v marsičem vzporediti igralca in prevajalca.

Posebno področje prevajalskega dela se odpre človeku, ko naleti na besedne igre v izvirniku. Tu zahteva delo še posebnega mojstra in virtuoznega obvladovalca jezika. Koliko lepote in pesniških moči mora odpasti že ob tem, ko prevajalec prezre skrite aliteracije, asonance in sorodne besede z različnim pomenom, koliko metafor in metonimij je docela neprevedljivih, ker so bodisi banalne, bodisi pomensko nemelodiozne in ubijajo ubranost, bodisi pojmovno neznane, da se v slovenščini zgube. Tako nastanejo praznine, kjer so v izvirniku cvetovi, in podobno. Koliko besednih domislic in poglobitev, osnovanih na krajevnih rečenicah, besednih korenih ali lokalnih barvitostih, se prevajalcu tako odločno upre, da jim ne more blizu niti največji mojster. Polno zgledov za to je najti v Shakespearu. Mirno lahko trdim, da imamo v slovenščini Shakespeara prevedenega tako, kakor bi ga niti v angleščini ne mogli imeti, a vendar se je moral celo naš Župančič tu in tam ukloniti in odnehati. Kajti v resničnih umetninah in velikih delih se ne da nič pregoljufičiti in poduhovičiti, tam mora biti ali je pa škoda truda. Jasno je namreč, da pisatelj ne napiše duhovitosti kar tjavdan, gotovo mu je nosilka take ali take karakterizacije, ali pa takega in takega poudarka, torej je v obeh primerih na skrajnejši izpostavljenem mestu. Kako naj si tod človek pomaga z bledico in slabokrvnostjo! Tu je potreben že več kot prevod, potrebna je prepesnitev!

Pa še drugačne so težave in zahteve, ki jih stavijo izvirniki

na prevajalca. Recimo Shaw, da bom čimbolj stvaren. Recimo njegov Pygmalion, da bom živo aktualen. Na prvi pogled ni delo nič posebnega. Jezikovno in slogovno je sicer dokaj zanimiva in svojstvena tvorba, a v tem bi se mu dalo z večjim ali manjšim prevajalskim formatom že priti do živega. Ravno tam se pač začno težave. Delo zahteva z vlogo Elize nujno krajevno opredeljenost, zahteva vsaj dva svetova: gosposkega in predmestnega. Za kakega drugega pisatelja bi se dala ta dva svetova poiskati resda v katerem koli mestu, v kateri koli deželi. Za Shawa vsaj veliko teže, če že ne sploh ne. Kajti Shaw je izbirljen. Ne mara površnih oznak ali splošnih zabavljic, Shaw je do bolečine konkreten. Tako tudi v Pygmalionu. Delo je namreč tako izrazito londonsko, kakor je kak Nušić beograjski, da ga ni mogoče presaditi v tuje okolje, če mu človek noče odvzeti cele vrste osti in duhovitosti. Po drugi plati je pa ob uprizoritvi tega dela z vlogo Elize postavljen problem na glavo, kajti dosti njene komike in figurativne polnosti gre ravno na račun njene vraslosti v okolje, kjer naj bi bilo delo uprizorjeno. Ali naj torej na ljubo Shawu ohranimo londonsko okolje in s tem zbledimo postavbo Elize, ali pa rešimo Elizo in presadimo Shawa recimo v Ljubljano, pri čemer bi se sicer Elizino narečje dalo veliko stvarneje in komičneje lokalizirati, pa bi se verjetno marsikaj drugega zgubilo, tako na primer vsa kritika družbe in pretirane aristokratske blaziranosti, ki je kljub vsemu pri nas še ni toliko, da bi zaslužila tak napad. Mogoča (dasi po moje nemogoča) bi bila še tretja inačica, da bi bila volk sit in koza cela, da bi namreč rešili Shawa in Elizo s tem, da bi se delo sicer dogajalo v Londonu, a da bi jo Eliza sekala po moščansko ali šišensko. No, jaz si s to tretjo varianto ne bom belil glave. Vsekakor pa je Shawov Pygmalion značilen primer, kako včasih ne pomaga prevajalcu niti prepesnitev, marveč mora iti še dalje, ko mora delo povsem ponášiti in skrbeti samo zato, da dobi ustrezne oblikovne in miselne poudarke, ne oziraje se na dobesedno vernost izvirniku.

Za gledališče prevajati je še teže. Pri tem si je namreč treba priklicati v spomin dejstvo, da je knjiga le knjiga, namenjena za tiho branje, ko se vsak posamezen bralec tako rekoč samo z očmi in duhom prekopicuje čez bolj ali manj posrečeno besedilo, igra

je pa igra, kjer vse te preslišimo, kajti namesto oči in duha jih opravlja jezik. Kako poleg vsega dati prevodu še govorljivost in predstavno živost, kako ne prezreti vseh muzikalnih in drugačnih zahtev, to se pač pravi — znati in o tem kdaj drugič kaj več.

*Državno gledališče v Ljubljani razpisuje ob stopetdesetletnici smrti
Antona Tomaža Linhart, prvega slovenskega dramatika,*

Linhartova spominska nagrada

za novo izvirno slovensko dramo

Nagrada bo vsako leto slovesno podeljena v gledališču dne 28. decembra v spomin na prvo slovensko uprizoritev Linhartove Županove Mice v ljubljanskem stanovskem gledališču

Tekmuje lahko vsak Slovenec z delom, tisto koledarsko leto uprizorjenim v Ljubljanski Drami ali vsaj do 15. novembra poslanim v dveh tipkanih izvodih na naslov: Vodstvo Drame, Ljubljana (Linhartova spominska nagrada).

Dela bo ocenila posebna petčlanska komisija, sestavljena iz strokovnjakov za gledališče in literaturo. Če bi komisija ugotovila, da nobeno delo ne ustreza razpisu, se podelitev nagrade za tisto leto lahko pridrži.

Za leto 1945 je razpisana nagrada v znesku 15 000 Lir.

V Ljubljani dne 1. marca 1945

BERNARD SHAW :

Pygmalion

KOMEDIJA V PETIH DEJANJIH. SPISAL BERNARD SHAW

Scena: V BRATINA

Režija: VL. SKRBINŠEK

Higginsova	Šaričeva
Profesor Higgins	V. Skrbinšek
Doolittle	Kovič
Eliza	Verdonik-Rasbergerjeva
Eynsford Hillova	Ukmar-Boltarjeva
Clara	J. Boltarjeva
Freddy	Verdonik
Polkovnik Pickering	Košuta
Pearceova	Kraljeva
Postopač	Brezigar
Zbadljivi opazovalec	Gorinšek
Hišna	Rodoškova

Sodelujejo še nekateri člani Dramskega studia.

Prvo dejanje: Neki trg v Londonu; drugo: Wimpole Street; tretje: Pri gospe Higginsovi; četrto: Wimpole Street; peto: Pri gospe Higginsovi.

Kostumi: D. KAČERJEVA

8
S. LAGERLÖF — B. BEGOVIĆ:

GÖSTA BERLING

PREMIERA DNE 14. MARCA 1945

J. Moder:

Selma Lagerlöf

Ob koncu devetnajstega stoletja sta pisala Švedom dva velika duhova: faustovski nemirnež August Strinberg in ponosna pravljíčarka Selma Lagerlöf. Medtem ko je bil Strinberg nesrečen ahasverski iskalec in glasnik dekadentnega evropskega človeka z vsem materialističnim in revolucionarnim zagonom fantasta, je bila Lagerlöfova umirjena popotnica in vneta občudovalka domače pokrajine in zgodovine, pri čemer se je ves čas zavedala vrednot, ki jih nudi tesna povezanost med tostranskim in onostranskim, med mitom in tradicijo po eni strani in moderno civilizacijo in etosom na drugi. Ta globlji nravní moment je v njenih delih tako močan, da ji gre kljub številnim romanom in novelam in potopisom prvenstveni naslov: pravljíčarka.

Rodila se je v srcu Švedske, v Vermlandu, 20. novembra 1858. V zgodnji mladosti ji je ohromela noga. Gotovo je tudi to med drugim po svoje vplivalo na njeno duševnost in zanimanje. Namesto telesnih sil je toliko uspešneje razvijala duševne in se že v rani mladosti ob babici, ki ji je od jutra do večera pripovedovala pravljíce, seznanila s pravo poezijo. S sedmim letom je začela sama brati in poslej ni bila nobena knjiga varna pred njo. Med raznimi domačimi in tujimi mojstri je predvsem rada prebirala angleškega romanopisca Walterja Scotta. To ji je nedvomno še bolj razgibalo domišljijo, kar se ji tudi pozna iz marsikaterega njenega pisateljskega dela.

69

Leta 1885 je dobila službo učiteljice. Medtem je preživela bridke čase, ko so ji obubožali in ji je bil na dražbi prodan, ko je zaman iskala zdravja po raznih krajih, ko je občutila prvi literarni neuspeh, ko ji je neki časopis vrnil pesmi, a vse to je ni strlo, marveč jo je napolnilo še z globljo ljubeznijo do rodnega kraja, ji dalo notranjo moč za samostojno pot skozi življenje in jo privedlo iz vezane besede v prozo, pri čemer se ji je začel oblikovati roman o Gösti Berlingu, delo, ki jo je na mah postavilo med svetovne pisatelje. Napisala ga je dvaintridesetletna, a je po zamisli in izvedbi, problemu in miljeju edinstven tekst ne samo švedske, marveč svetovne literature. V njem sta strnjena dva na videz nezdružljiva svetova: tradicionalni svet nordijske sage s fantastičnim in legendarnim dogajanjem ter moderni čas z iskanjem problema, družabnimi razlikami, psihološko utemeljitvijo in vsakdanje verjetnimi dogodki. Ta švedska ilijada čudovito baja o razposajenih, brezdelnih kavalirjih z Ekebya, ki jim načeljuje odstavljeni pastor, hkrati pa se v njem plete usodna življenjska uganka: kako naj bi bil človek hkrati dober in srečen. In pisateljica, ki z božansko kretnjo rojene pravljicarke rešuje najtežja vprašanja, odgovarja z zdravim, otroškoženskim optimizmom: z delom in ljubeznijo!

Štiri leta za Göstom Berlingom je Lagerlöfova izdala zbirko novel Nevidne vezi, kmalu potem pa je nastal po popotovanju po Italiji roman Antikristovi čudeži s protisocialistično tendenco. Vendar to delo ne spada med dognana, ker pisateljica ni bila kos težavnemu problemu. Po zbirki pripovedk iz Skandinavije Kraljice v Kungahällije izšla leta 1899 Zgodba o blaznem Gunnarju, ki jo prištevajo med najlepše umetnine svetovne književnosti. Vse delo je odeto v pravljичni čar in razodeva nenavadno spretnost, s kakršno posega pisateljica v zamotano duševno življenje zblaznega študenta, ki ga ljubezen mladega dekleta spet prikliče v življenje. Dve leti za Gunnarjem je izšel Jeruzalem, obsežen roman v dveh delih iz devetnajstega stoletja o novi verski sekti, ki je navdala kmete s hrepenenjem po Jeruzalemu, da so odšli tja in zaživel v Jutrovi deželi. Delo samo je mogočen narodni epos globoke domovinske ljubezni. Kot odsev Jeruzalema je nastala prelepa zbirka Kristusovih legend z osnovno mislijo o Kristusovem poslanstvu

na zemlji. Razen romana o požrtvovalni očetovski ljubezni Klara Gulleborg naj omenim še edinstveno potopisno pravljico delo o Čudovitem popotovanju Nilsa Holgerssona po Švedskem. Knjiga je nastala v letih 1906 — 1907 na prošnjo, naj bi Lagerlöfova napisala knjigo o švedski domovini. Fantek Nils Holgersson prepotuje, spremenjen v palčka, z divjimi gosmi vso svojo domovino in doživlja pri tem kar najčudovitejše dogodivščine, a se hrati seznanja z zemljepisom, zgodovino in ljudmi svoje švedske zemlje.

Uboga učiteljica Selma Lagerlöf, ki je izven naštetih napisala še nad dvajset knjig, je bila mahoma postavljena med najvidnejše predstavnike svojega naroda. Deležna je bila največjih časti in odlik. Leta 1909. je dobila Nobelovo nagrado, ki ji je omogočila, da je odkupila na dražbi prodano očetovo posestvo Marbacko in se nanje preselila, tam živela in ustvarjala do svoje smrti 16. marca 1940. Gmotni pisateljski uspehi so ji omogočili veliko potovanj po vseh evropskih pokrajinah, duhovna veličina pa jo je postavila za častno doktorico upsalske univerze in za članico švedske akademije znanosti in umetnosti. Njena dela so prevajali vsi evropski narodi v svoje jezike. V slovenščini imamo Gösto Berlinga (1930 in 1944), Kristusove legende (1927), Zgodbo o blaznem Gunnarju (1931), Klara Gulleborg (1935), Dekle z Močevja (1943) in zdaj dramatizacijo Göste Berlinga.

Iz del Selme Lagerlöfove diha mitos švedske zemlje, sanjajo pravljice, živijo čudeži, njene ljudi navdaja močan družinski etos. Selma Lagerlöf je pisateljica z evangelijem ljubezni do domovine, do staršev, do otrok, ljubezni med možem in ženo, ljubezni do Boga; z evangelijem odpušcanja, pravice in odrešenja; polna je vere v človeka, ki ni nikoli do konca pokvarjen, ki trpi in greši zaradi usodnih nespornostim, ki ga pa odrešuje vsemočna božja in človeška ljubezen. V vsakem njenem delu je boj dobrih in zlih sil, nad vsem pa se razgrinja pravičnost pravljice.

GÖSTA BERLING

ENAJST SLIK PO ROMANU SELME LAGERLÖF
PRIREDILA BOŽENA BEGOVIĆ. PREVEDEL R. K.

Režiser: C. DEBEVEC

Gösta Berling, bivši pastor	Vl. Skrbinšek
Margareta Samzelius, imenovana majorica z Ekebya	Marija Vera
Major Bernt Samzelius, njen mož	Kovič
Mati	Kraljeva
Grofica Märta Dohna	Gabrijelčičeva
Gref Henrik Dohna, njen sin	Nakerst
Grofica Elizabeta Dohna, njegova žena	Verdonik-Rasbergerjeva
Sintram, graščak	M. Skrbinšek
Župnik na Brobyu	Plut
Ana-Liza, njegova hči	Tina Leonova
Kapetan Christian Bergh	Cesar
Polkovnik Beerencereutz	Gregorin
Major Anders Fuchs	Gorinšek
Mali Ruster, bobnar	Brezigar
Praporščak Rutger pl. Örneclou	Bratina
Patron Julius	Lipah
Grof Khevenhüller	Raztresen
Magister Eberhard	Košuta
Stric Christoffer	Blaž
Baron Löwenborg	Verdonik
Liliencrona	Bitenc
Okrajni glavar Scharling	Peček
Gospa Scharlingova	Ukmarjeva
Jan Hök, bivši vojak	Sever
Njegova žena	Rakarjeva
Krčmarica	Mazovčeva
Kmetica	Pugljeva

Gostje, kmetje in kmetice, posli. Sodelujejo člani Dramskega studia.

Godi se v Värmlandu, v veliki švedski pokrajini okoli leta 1825. Med drugo in tretjo sliko poteče pet let.

Drugi prizori se zgodijo v enem letu od božiča do božiča.

1. slika: V snegu. 2. slika: Krčma v Brobyu. 3. slika: Sveti večer v kovačnici.
4. slika: Božič na gradu Ekebyu. 5. slika: Ples pri okrajnem glavarju. 6. slika:
Na gradu Borgu. 7. slika: Vrnitev k materi. 8. slika: Na gradu Borgu. 9. slika:
V kmečki koči. 10. slika: V gozdni kolibi. 11. slika: Na gradu Ekebyu.

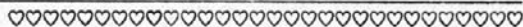
Odmor po 2. 4. 8. in 10. sliki.

Scena: BRATINA

Kostumi: KAČERJEVA

STANKO MAJCEN:

MATERE



PRVA PREDSTAVA V PETEK 27. APRILA 1945.

Janko Moder:

Stanko Majcen: »Mater«

Ko sem lani prebral Majcnove »Mater«, mi je prijetno odleglo. Naveličan sem bil že prebiranja slabih in slabših, bolj ali manj ponesrečenih poskusov slovenske dramatike, ki so domala vsi stopali po dobro steptanih tleh dolgočasnih zgodb in dolgovernih pogovorov, tako značilnih za vse naše povprečno dramsko ustvarjanje. Naletel sem na delo, ki res ni bilo drama v šolskem pomenu besede, ki pa se je tega samo tako prostodušno zavedalo, da me je že to poživilo in pridobilo. Zgodba se mi ni zdela nič novega, a obdelana je bila tako neprisiljeno svojsko in notranje plemenito, da je spričo njene tihe lepote zginilo precej dramaturških pomislekov. Prav iz tega razloga bi jo rad marsikateremu našemu dramatikumu začetniku priporočil za vzgled. Mogoče se mu bo ob tej preprosti zgodbi, tako lahkotno pripovedovani in vsak trenutek naravni, razodela vsa izumetničena in prisiljena teža in preobremenjenost lastnega dela, ki bi z njim rad posnemal bodi severnjake bodi zahodnjake, pri tem pa mu je do obojih enako daleč, najdalje pa do resnične drame. Dvakrat, trikrat sem že zapisal, kako večina naših dramatikov poskusnikov ne zna izbrati sebi ustreznega in svojim močem primernega motiva, kako ne loči dramske zgradbe in oblike od mrtve shematizacije in nenaravne preručljivosti, kako ne čuti, kdaj je pogovor prazen, plehek in

nepotreben, kdaj pa tehten, živ in nujno povezan z vsem drugim v nerazdeljivo celoto. Vsem tem in takim bi rad nasvetoval, naj prisluhnejo Majcnovim »Materam«. Kdor bo ob njih zaslišal sebe, bo prej ali slej odkril tudi svoj pravi izraz in nam mogoče z njim ustvaril novo literarno delo.

Zanimiva se mi zdi Majcnova pot od prvotnih ekspresionističnih stvaritev do današnje. Mogoče bi jo lahko precèj dobro označil z mislijo, ki jo je po svetem pismu sam zapisal v Bogarju Mehu: »Tako je z božjim kraljestvom, kakor če človek vrže seme v zemljo; on spi, vstaja ponoči in podnevi, seme pa poganja in raste, in človek ne ve kako. Sama od sebe namreč zemlja rodi: najprej bilko, potem klas, nato polno žito v klasu. Neskončna svoboda, zbranstvo v samem sebi, mir...« Ta svoboda, ta zbranstvo, ta mir, to so tiste tri velike odlike sodobnega Majcnovega ustvarjanja. Ne večje ga nobena oblika več, ves je svoboden, ne lovi se za noben izraz več, ves je zbran, ne buri ga nobena skrb več, ves je miren. Vrnil se je v naravno snovanje zemlje, kakor se zrel klas nagne k svoji rodniči, kakor se je v liriki že pred dvajsetimi leti nagnil k nji in našel klen, samostojen in literarno poln izraz.

Stanko Majcen spada pri nas med pisatelje, ki so o njih malo, premalo pisali. Odločilen razlog za to je nedvomno dejstvo, da je kljub precejšnjemu številu literarnih del do pred kratkim v knjigi izdal samo dve: Kasijo in Za novi rod. Lani je tema dvema dramskima deloma pridružil še knjigo zgodb in legend Bogar Meho. Vse drugo je raztreseno po listih in revijah, predvsem po Domu in svetu, kjer je njegova najzrelejša lirika iz cikla Zemlje in najznačilnejša proza (Detinstvo, Zenin), pa tudi začetna dramatika (Dediči nebeškega kraljestva, Apokalipsa). V slovstveni zgodovini torej še ni postavljen na mesto, ki ga zasluži. To pomanjkljivost bo treba popraviti in jo bo tudi lahko odpraviti, saj nam Majcen

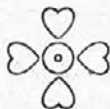
ravno zadnji čas kaže povsem mladeniško delavnost in umetniško dozorelost, potem ko je tako rekoč dvajset let popolnoma molčal, ker ga je vsega vpila služba našega najvišjega upravnega uradnika.

Majcen ni gledališki novinec. Že leta 1912 je objavil v Zori odlomek petdejske drame »Alenčica, kraljica ogrska« s svojsko obdelano snovjo narodne pesmi. Pomembnejša pa so leta po prvi svetovni vojni, ko so se mu drame kar vrstile izpod peresa, a jih je bilo le nekaj objavljenih. V Kasiji, drami v treh dejanjih, družabni in psihološki podobi iz prevratnih dni v Beogradu, prikazuje položaj žene v zasedenem mestu. Leta 1920 so izšli v Domu in svetu Dediči nebeškega kraljestva, sanjska igra, tudi zajeta iz vojnega razdobja. V njej prikazuje življenje vojnih sirot. Leta 1922 so izšle v Trstu v knjigi tri enodejanke pod naslovom Za novi rod (Profesor Gradnik, Knjigovodja Hostnik, Zamorka), vse tri ubrane na enotno temo: materinstvo in njega odmev v družini in svetu. Naslednje leto (1923) je Dom in svet prinesel njegovo sila izrazno vizionarno podobo izpred vojnega sodišča »Apokalipso«. V isto plodno razdobje dramskega ustvarjanja spada tudi »Prekop«, drama iz življenja barjanskih kmetov, ki pa je bila po čudnem naključju objavljena šele leta 1935 v Mladiki. V tej najbolj na široko zasnovani, a deloma stilno, deloma snovno nedognani in neenotni odrski umetnini se je Majcen najbolj razmahnil in ustvaril delo, ki bi vsekakor zaslužilo ponovno skrbno predelavo. Za to mi govori tudi letošnja uspela uprizoritev tega dela v radiu, kjer je bilo moči nekaj šibkosti odpraviti, zato pa so seveda nastale druge, ki so neločljivo zvezane z vsako igro, ki ni napisana nalašč za poslušanje. Izven teh dram, iz tistega časa objavljenih in igranih, jih je bilo — in jih je najbrž še — nekaj v rokopisu. Prav iz zadnjega časa pa so med drugimi rokopisnimi odrskimi deli »Matere«, snéženska zgodba v treh dejanjih. Kar pomeni v prozi Bogar Meho,

ki je letos dosegel pokrajinsko literarno nagrado, isto je v drami ta preprosta povest o kmečki materi. Drugje sem se že dotaknil tega Majcnovega priljubljenega motiva, tu naj opozorim še na drugo zunanjo osnovno 'uglašenost' domala vsega njegovega literarnega dela, namreč: vojne. Kakor je bila Majcnova misel, ki jo je zapisal leta 1915 v nekem pismu na uredništvo Doma in sveta, nenavadna in po svoje paradokсна, tako je vse njegovo umetniško udejstvovanje prav do danes utrdilo njeno notranjo vrednost in osebno doživljenost. Takrat je namreč zapisal: »Vojna je velik ventil, skozi katerega se izlije smrad in gniloba stoletja. Ljudje sami spoznajo, da ne pojde več naprej, da je blata in brozge že previsoko, zrak prepoln kužne zlobe in zatohle ničvrednosti, in si sami odpro tak ventil . . . Samó resnično velik duh more tako suvereno poiskati táko pozitivno stran najstrašnejše človeške zablode. In iz tega globokega spoznanja se Majcnu nizajo vojne zgodbe, ki jim je vsem vdahnjena optimistična vera v boljšega človeka in njega duhovne ideale.

Majcnovi ljudje so večinoma resnični ljudje iz naše posredne in neposredne okolice. V zadnjem času so to posebno ljudje iz naših Slovenskih goric, tam od Marije Snežne, kjer žive še nepokvarjeno, pristno, naravno življenje z vsem bogastvom ljudske duše. Vendar niso to vsakdanji ljudje, povprečneži in prozaične postave, marveč zmerom in povsod spretno izbrani značaji, pogostoma nekoliko čudaški in posebni, vselej pa prijetno izvirni in zdravo domiselni, kakor je Majcen v svojem snovanju bil in je: pogumen, ponekod kar tvegav, tako v izbiri motiva kakor v izrazu in opisu. To ga je že svoj čas dvigalo nad njegove sodobnike in mu pridobilo Cankarjevo pohvalo, to ga tudi danes še dviga nad naše pisatelje in mu tako rekoč odpira vrata v svet, kajti prepričan sem, da bi bila taka proza tudi kod drugod zaželená in brana.

Ob koncu naj ugotovim samo še eno: Kakor je bilo avtorju pisanje te zgodbe v odpočitek in tolažbo, tako je bilo tudi gledališču pripravljanje tega dela v uteho v nemirnih dneh. Naj se ta blagodejni blagoslov razlije tudi na vse številne obiskovalce naše drame, naj jim bo v oporo in spodbudo in naj jim prikliče v viharju časa pred oči večno blagi lik matere in njene ljubezni.



Iz pogovora s pisateljem „Mater“

Kaj ste hoteli s tem delom?

Hotel sem, ko sem pisal, iztrgati se iz hudih dni, v katerih živimo, vsaj za nekaj ur, izruvat se iz časa in okolja, ki sem vanju zaprt, sleči se in biti drug človek. Kakšen? Miren, ne živčen, trezen, ne vročičen, spravljen, ne nadražen, resničen, ne lažniv. Delo sem pisal, da se premamim. Zato naj tudi občinstvo ne išče v njem, česar v njem ni. Strašnih ugank, ki nam jih zastavlja čas, ne rešuje in jih ne bo reševala umetnost. Slike so to iz življenja mojega kraja, napisane brez pretenzije, da sem zgradil dramo. Urezal bi se profesor, ki bi hotel ob tem delu dijakom razložiti zakone dramske arhitektonike, to je, tiste umetnosti, ki so jo utemeljili stari Grki in klasiki raznih literatur prignali do nekega vrha. Meni so ljubše slike iz vsakdanjega življenja.

Ali se niste s tem že dotaknili nekih svojih vzorov?

Seveda imam vzore, kakor jih ima vsak pisec. Vzor je nekaj, kar je nedoseženo, in tako so tudi moji meni. Čehov, Leonid Andrejev, Arcibašev, Gorki... Ruski realisti. Mednje štejem seveda tudi ruske realiste prozaiste. Ti ruski realisti so po mojem učitelji nove drame. Knjižnica mi je polna G. Hauptmanna. Tudi on se je učil pri Rusih. Tudi Skandinavci so učenci ruskih realistov. Kdo se ni učil pri njih? Romani. Zato tudi drama pri njih teče po drugih tirih, ki se meni zde slepi. Prej imenovani avtorji so pesniki vsakdanjega življenja. Če se ti ukreše iskra iz kamna na cesti, je to več vredno, kakor če se ti ulomi diamant iz cesarske krone.

Kaj sodite o današnji gledališki umetnosti?

Ne morem soditi, ker ne hodim v gledališče. V desetih letih, kar sem v Ljubljani, sem bil komaj petkrat v njem. Vem pa le, kaj se v njem godi. Slučajni gost vidi več kakor stalni... Odrska umetnost je tolikanj mednarodna, da mi ni treba potovati v kakšno evropsko metropolo, da bi se prepričal o stanju te umetnosti danes. Malo slovensko gledališče mi pove isto. In veste, kaj mi je najodločnejši vtis, vsaj pri nekaterih uprizoritvah? Počakajte, ne bo lahko povedati. Moj vtis je bil, da je režiser režiral in igralec igral neposredno pred občinstvom, kot bi režiral in igral za platno. Za učinek v dve dimenziji. Sami veste, da je igranje pred filmsko kamero drugačno od igranja pred živo publiko. Filmska kamera ima samo eno oko, publika tisoč. Filmska kamera posnema situacije z ene same točke, publika jih sprejema vase s tisoč točk. Tretja dimenzija se je odru zgubila, igranje v globino, in to je tisto, kar je škoda! Škoda zato, ker je v tej tretji dimenziji skrivnostna moč, ki jo ima oder pred filmom in ki bo storila, da bo oder živel, ko bo platno že davno služilo drugačnim namenom.

Ali imate kake želje glede uprizoritve?

Igralec je po mojem skromnem mišljenju sam svoj umetnik. Zakonov, po katerih ustvarja, mu ne more predpisati literat. Ne uvidevam, da je igralec poustvarjajoč umetnik, avtor pa ustvarjajoč. Oba kdaj ustvarjata, kdaj poustvarjata. Hočem postaviti na oder na primer tip učitelja s kmetov. Moram ga iti študirati, kjer je. Igralec ga mora igrati. Ali bo prišel vprašat avtorja? Študirat ga bo šel, kjer ga je našel avtor. V mojem delu je mnogo režijskih pripomb. Po tem, kar sem povedal, se razume po sebi, da so povsem neobvezne. Če režiser vidi drugače — kdo bi si upal trditi, da je njegova slika slabša od avtorjeve? — Občinstvu želim, kar bi želel sebi, če bi bil gledalec: Da me igra zajame in da jo napeto sledim do konca, naj bo zgrajena, kakor hoče. Saj mi ni do oblike, do stvari mi je.





STANKO MAJCEN:

MATERE

SNĚŽENSKA ZGODBA V TREH DEJANJIH.

Szena: Ing. FRANZ

Režiser: M. SKRBINŠEK

Lebar, kmet	Cesar
Lebarka	Kraljeva
Julka s ceste	Ukmar-Boltarjeva
Cestar Anton, njen oče	Skrbinšek Vl.
Učitelj Negnoj	Peček
Orglar Vinko Frlinec	Nakrst
Sosed Vogrin, mlinar	Kovič
Njegov pastir	x x x
Nac, občinski siromak	Sever
Župnik	Gorinšek

Godi se za prve svetovne vojne; prvo dejanje okrog trojiške nedelje,
drugo v pozni jeseni, tretje konec zime.

