

Vso to vsebino nam podaja, smotreno razčlenjeno, jasno in umljivo Sovrè v uvodu, ki ni ne pretesen, ne preobširen. Vsa izvajanja so jasna in točna, tako da si tudi nestrokovnjak lahko napravi popolno sliko dialoga in da z večjim in lažjim razumevanjem čita dialog sam.

Prevod sam je na isti višini kakor dosedanji Sovretovi prevodi, ki so priznani in točni, čeprav jo Sovrè večkrat ureže po svoje, kar pa ni v kvar, temveč napravi dialog živahnejši. To pa dialog mora biti, saj vemo, da so Platonovi dialogi (zlasti mladostni) dramatično zasnovani. Tako jo je na str. 61. prav dobro pogodil, ko je *αλεθέςταταλέγεις* prevedel: «Kakor suho zlato so tvoje besede»; lepšega superlativa in živahnejšega odgovora ne bi mogel najti. In sličnih primerov je nebroj, ki dokazujejo, da prevajalec razume doobra original in ima svojo materinščino popolnoma v oblasti.

Primerno je prevedel pojem *καλὸν αὐτό, καλὸν καθ'αὐτό* itd. z «lepo po sebi, po-sebi-lepo». Prav tako mi ugaja «vrlina in zloča» za *ἀρετὴ καὶ κακία*. Pri vzklikih bogovom bi jaz tudi v slovenščini pridržal plural, n. pr. *Νῆτους θεός* = «Bogovi so mi priča» namesto «Bog mi je priča».

Glede naglasov sem mnenja, da so premnogi nepotrebni, odnosno vsiljeni, n. pr. *ἀποπρῶτον*, *πῶτος*, *ἐπιπρῶτον* (ne vem, kje bi to besedo tako naglašali!), *ἀγαθὸν* (saj je naglas upravičen, a jaz ga ne bi označeval), *πρῶτος* (pristuje pač, pristoji pa menda ne), *ὀφθαλμοί*, *ὀφθαλμῶν*, *ὀφθαλμῶν* itd. V verzih bi slednjič ne rekel, a v prozi je to prisiljeno; sicer ima tudi proza svoj ritem in vemo, da so stari govorniki zelo pazili nanj, toda na mestih, kjer stoje v prevodu gori navedeni izrazi, nisem mogel zaslediti, da bi ritem zahteval naglase, ki jih nosijo ti izrazi. Prav tako se mi zdi oblika *μοῖρα* (morejo) nekam prisiljena, enako *ὀρεῖς* za (*ἀδῶν*) *ὀρεῖς*, zlasti pa *κόλι* v pomenu *precej* (str. 82. «še koli spravlljivo») ter *ἄρα* za *ἄρα* (str. 59).

Sicer pa se mi zdi — in štejem mu to v dobro —, da rabi Sovrè v tem prevodu mnogo manj takih izrazov, ki jih skuša v drugih prevodih bržčas zaman oživiti.

Za prelepo in današnji dobi primerno knjigo smo hvaležni prevajalcu in izdajateljem. Nikomur ne bo žal, da je segel po tem odličnem Platonovem delu, ki ga bo čital v vzornem, lahko umljivem prevodu z užitkom in notranjim zadovoljstvom. Bogate opombe na koncu knjige mu bodo posvetile v vsak še morda mračen kotiček in bo črpal iz njih obilo razumevanja in znanja.

Fr. Bradač.

GLEDALIŠKI PREGLED

Strindberg: Nevesta s krono. «Proti Damasku» in «Sanjska igra» sta začetna in sklepna drama Strindbergovih petih cikličnih skupin «mističnih iger», ki so nastale v dobi (1897—1902) njegovega duševnega preobrata iz skeptika, racionalista, pristaša naravoslovne znanosti in psihologije, demonista in satanista v okultista, teozofa, metafizika in religioznega mistika. Prehod je jasen v «Infernu». Poleg blazne bolečine, ki ga je pregnjala, in miselne blodnosti ga je tako bičala notranja duševna groza, da je vedno silneje iskal zadnje utešitve v spoznanju in dojetju skrivnostnega, ki je višje od mrzlih, moralnih ugotovitev. Zadnje utešitve ni na zemlji. Človek mora — tako je spoznal Strindberg v tej novi dobi — skozi greh v kazen in pokoro, da pride do odrešenja in očiščenja. Samo v Bogu je ljubezen. Vse drugo pomeni nenehen boj, pomeni «inferno» življenja, pot skozi nižino, polno trpljenja in bolne groze, odkoder odreši človeka le smrt. Takšna je podoba Strindbergove raz-

rvane notranjosti, njegove nemirne narave, ki ne najde utehe nikjer, ampak se meče iz bolečine v bolečino, iz spoznanja v spoznanje, v večnem valovanju, ki mu je lastno v največji miselni uravnovešenosti, najsi je svobodomislec, ateist ali religiozni mistik ali dogmatik. Strindberg se še v največji vernosti bori z Bogom in z nadnaravnimi silami. Strindbergova narava črpa svoje moči v neprestanem glodanju vase, v dojemanju nasprotij in v borbi z dobrim in zlim, kletvijo in molitvijo, razumom in čuvstvom.

Tudi v religiozni smeri je še vedno ljubezen osnovni motiv njegovih del, le da je sedaj grenka in demonična poteza njegovih žena milejša in da je Strindberg vanje položil že simbolne pomene, ki spreminjajo njih obraze v nadnaravne idejne simbole. Še vedno se muči po labirintih duš, v magični odvisnosti moža in žene, še vedno veruje v iluzivnost njunih odnosov, toda z novo osnovno potezo, ki izvira iz njegovega novega doživljanja življenja. Mož mora iskati svoje odrešenje po ženi. To je nova vsebina njegovih del, toda dvignjena je nad osebno vezanost, v mistično vzdušje.

Iz strogega vzorca naturalistične drame, ki ga je Strindberg začrtal do skrajnosti, se je njegova nova igra sprevrgla v oblikovno sproščene lirične meditacije in psihološko zanimive samogovore, ki se oklepajo osrednje glavne misli in doživetja. Vse osebe so le variacije enega in istega — pa notranje stooobraznega — obraza, ali pa celo personificirane vizije njegovih groz in občutij, idej in spoznanj («Proti Damasku» in «Sanjska igra»). Vsaka individualna karakterizacija oseb je odpadla. Dama («Proti Damasku»), Indra («Sanjska igra») in Kersti («Nevesta s krono») so ustvarjene iz enega občutja in spoznanja žene, ki je rešiteljica, ko gre skozi trpljenje in se žrtvuje. «Proti Damasku» je zgled nove Strindbergove literarne smeri. Tu ni nikakega hotenega dejanja, ni dogajanja, ki bi dramo razgibavalo, ker je vsa vsebina in napetost celote povzdignjena v svet drugih vzrokov in posledic, v svet, kjer se živa bitja pretvarjajo v shematične like, ki so le simboli misli ali občutij, vizij in idej. Jasno je, da tu odpadejo znaki naturalistične drame: dejanje, dialog, točno poudarjanje časa in prostora, oseb in vzdušja; odpadejo mimika, naturalističen govor in scena. Nova igra je dvignjena nad realnost v drug, mističen svet. Strindberg je s svojim novim usmerjenjem ugladil pot evropskemu ekspresionizmu, ki je videl v njegovi «Sanjski igri» in «Proti Damasku» najvišjo notranjo popolnost in umetniško veličino — bodisi zunanjo v sceni in duhovno v mistiki celote — novega duhovnega nazora in hotenja. V «Sanjski igri» je podan točen razkroj zunanje — scenične — logičnosti, ker sta dejanje in vsebina pomaknjena v «logičnost» in vzročnost sanj in njegovih zakonov. Časovne zaporednosti ni. Prostorninsko pojmovanje v realnosti je izginilo. Vsa racionalna logičnost se je prelila v iracionalno, vse je napojeno s fluidom mističnega strmenja, nenehnega porajanja skrivnosti. Zato je vse le simbol, globok in miselno često nedoumen, ker so njegova zadnja razodetja v drugem svetu. Ni skrivnosti in vendar je vse skrivnost, vse nedosledno in vendar čudovito dosledno. Pod vsem tem baldahinom mističnih prelivanj se pa še vedno premetava ranjeno in izbičano Strindbergovo srce, razrvano od čuvstvene blaznosti in ožgano od lastnega mesa in krvi.

Njegova oblika se je izlila v skrajni primitivizem besednega izražanja, ki naj bi naznačeval le izraz bolečine, groze, skrivnosti in tajnih čuvstvenih doživljanjev. (Pri «Nevesti s krono» je značilen v tem smislu raznobarvni «O» na koncu scen in med scenami!) Izrazno hotenje poviša in izpopolni glasba, ki je v teh Strindbergovih dramah dopolnilo celote. Ta ne ustvarja samo mističnega razpoloženja, temveč izraža neposredno vse čuvstvene odtenke, ki jih more edino ona s svojo močjo izraza prenesti od človeka do človeka. V zvezi z deja-

njem je tudi preureditev scene, ki ne služi več prikazovanju realnih dogodkov, ampak ponazorovanju abstraktnih, simbolnih in mističnih občutij skrivnosti v človeku. Seveda je sedaj dobila scena nov stil, ki je zahteval novega sorodnega načina igranja. S tem je Strindberg razbil tradicionalno odrsko tehniko, najbolj v scenični sestavi «Sanjske igre».

Po vsem tem se kaj lahko vživimo v vzdušje «Neveste s krono», ki je Strindbergovo manj značilno delo iz te dobe. Po doslednosti nove kompozicije in vsebine celo daleč zaostaja za igrama «Proti Damasku» in «Sanjsko igro». Kljub temu pa je po človeški potezi, folklornosti in močnih karakterizacijah in karakterjih, ki so tu osnovani na čudoviti realnosti severne narave, življenjsko in človeško zelo blizu, je močna in objektivnejša. Pravljičnost v drami ima globlji — ne zgolj pravljico — pomen in vse bajne osebe (babica, povodni mož, belo dete) in dejanja (dogodki v gozdu, v mlinu) so poglobljena v simbolno prikazovanje nerealnih, mističnih moči, ki vladajo nad človekom. Zato so personificirane — ali točneje — stilizirane v posebne človeške like, ali neverjetna dejanja, da tem bolj poudarijo vso svojo nadnaravno silo. Kersti — osrednja postava drame —, ki je iz ljubezni izgubila «krono», mora s svojim trpljenjem in smrtjo očistiti in odrešiti dva sovražna si rodova, ki se v smrtni nevarnosti (v 6. sliki) — Strindberg je simbolno v sceni poudaril psihološko važen slučaj! — ob njenem truplu spravita. Kot osrednji, simbolni znak višje, nadnaravne resnice in milosti božje pa je v drami cerkev, ki se dvigne po Kerstini smrti znova iz vode. V cerkvi je poudaril Strindberg poleg pravljice dogodka višjo simbolno spoznanje, ki pomeni odrešenje moža po ženi in njeno mistično lepoto in moč. S tem je naznačena zadnja logičnost — dasi navidez pravljica — celote, ki je komponirana v dveh baladno močnih čustvenih osnovnih tonih: «Kakšna radost nekdanj, kako otožno je zdaj!» in «Jaz zaupam, jaz zaupam, da moj Zveličar me reši!» V prvi je otožna groza, v drugi tajen dih religiozne ekstaze. Dejanje, ki je pomaknjeno v duševno in mistično dogajanje, se dramatično razpleta v šestih slikah, ki jih prepaja polnota severne zemlje in vanjo pogreznjenega človeka. V «Nevesti s krono» je Strindberg oživil vso zagonetno svojstvenost švedskega človeka, njegovo baladnost, mističnost in psihološko svojevrstnost. Vse scenične izrednosti, ki naj vzbujajo pravljico, in vse zagonetnosti so zajete iz tajne bajnosti severne zemlje in njene mistične groze. Kljub temu pa je osnovno človeški občutek v drami grajen na tipih posameznih oseb, ki so v bistvu svojega hotenja vendarle občečloveški. Oba gibalna motiva — boj obeh rodov med seboj in ženska kot rešiteljica — vodita v dramatični razgibanosti do zadnje stopnje — do odrešenja. V tem je nova Strindbergova etična globina, kljub demoničnosti, mrzli grozotnosti in zagonetnosti posameznih oseb in dejanj. (Konec prih.) — A. O c v i r k.

G L O S E

O gledališču in kritiki. — Zadnji čas je stopilo v ospredje javne diskusije vprašanje slovenske gledališke kritike. Nekako sprožil je to vprašanje ravnatelj drame, P. Golia, ki je v letošnji številki «Slovenskega Naroda» podal neko čudno polemično izjavo. Kot glavno oviro gledališča je nazval gledališko kritiko. Pri tem je dnevniško kritiko, ki pri nerazsodnejšem občinstvu gledališče res lahko v neki meri podpira ali ovira, previdno zamolčal in se omejil zgolj na napad na gledališko kritiko «Ljubljanskega Zvona» in na njegovega urednika. (Ker je urednika tega lista imenoma napadel v stvari, ki z gledališčem sploh nima nikake zveze, je dovoljeno misliti, da nagib, iz katerega je izšel ta napad, ni docela čist.) Gledališki kritiki «Ljubljanskega Zvona» je

GLEDALIŠKI PREGLED

Strindberg: Nevesta s krono. (Konec.)

Uprizoritev «Neveste s krono» je bila na višini, ki je izredna za našo dramo. Očita je bila v inscenaciji, režiji in igri. Kar moram nad vse poudariti, je bila stilna ubranost in enotnost v celoti, ki je pri nas redka. —

Krajšave niso vsebinsko okrnile dela, dasi je izpadla 3. slika in nekaj važnih sceničnih značilnosti (v 4. sliki ni bilo čolnov, v zadnji niso pele divje race, v zadnji sceni se na koncu ni prikazala cerkev. Režiser si je tu pomagal s svetlobnimi efekti). — *I n s c e n a c i j a* je pravljíčnost prikazala in je bila v stilni uravnovešenosti z notranjo režijo. Režiser C. Debevec je preskrbel tehnično izvedbo podrobnosti do viška, kolikor je to pri nas mogoče. Dopršeni so bili zlasti začetni prizori, tehnično najbolj učinkovit je bil pač prvi, režijsko svojevrsten po vsebinskem pojmovanju režiserjevem pa drugi (tretji) in četrti. Vsebinsko in scenično je bila najmanj dodelana zadnja slika. Najrazličnejše scenične učinkovitosti je režiser pravilno izvedel, ne da bi motile dogajanje samo. Bili so namreč zlití z igro v celoto tudi njeni sestavni deli. Žal, da je izpadlo nekaj učinkovitosti Strindbergove mističnosti scene (premikanje ognjišča, prihajanje otroka iz odprtine, nekateri svetlobni efekti in inscenacijski v zadnji sliki — pokanje ledu itd.). Vse te učinkovitosti so namreč pri Strindbergovih pravljíčnih igrah važne. — Prevod C. Debevca ni bil povsod dograjen v stilu, ki je lasten Strindbergovi prozi, dasi ni bil brez poezije.

Smer Debevčeve režije je bila usmerjena v izoblikovanje folklorne plasti dela, ki je v dramí močno vidna, in poudarjanje njene mistične pravljíčnosti, ki jo je režiser skušal poglobiti iz zunanje barvitosti v notranjo duhovno dramatično trenje. Vsekakor je zadel v z d u š j e dela, ne pa toliko ideje in misli celote, kar dokazuje zadnje dejanje, ki je že dvignjeno nad vsako krajevno tipičnost in ima v sebi zgolj notranji pomen, ki je logični zaključek celote. Idejne enovitosti sem pogrešal pri režiji, če naj ne smatram za to bogato pravljíčnost in folklorno tipiziranje. Toda kljub temu režiserjevemu poudarku se je ohranila enotna vsebinska linija, in sicer boj obeh sovražnih si rodov, podan krajevno in realno. Ker v četrti sceni ta realnost usiha in v peti usahne, je šla režija za njo. Prav tako je režiser poudaril še obe simbolni postavi iz pravljíce: babico in povodnega moža. Pravilno. Kljub notranjemu vsebinskemu pomanjkanju smeri je režija ostala v svoji smeri stilno enotna do zadnjih prelomov.

Posebnost in izrednost r e ž i j e je v kompoziciji ansambla, ki je bila očita v 2. in 3. sceni, kjer je umel režiser strniti vse igralce v skupno in ubrano celoto. V tem je dosegel nov in močan utis, ki je prišel do viška v 3. sceni (ženitovanjski obredi!) in je do podrobnosti uplival v 2. sceni; tajinstvenost zemlje pa je dihala prva slika. Tudi kretanje, govorjenje in mimika so bili novi, kot tudi nad vse posrečene maske in kostumi. Poudariti moram še nekaj podrobnosti. Predvsem pravljíčno mirnost, ki se je očitovala v tempu predstave. Nato muzikalno pestrost, ki je vedno pravilno sozvanjala z vsebino trenutka (petje povodnega moža in izpreminjanje njegovega čuvstvenega poudarka: prednašanje glasbe za odrom).

V režiji je bila že podana smér igre posameznim igralcem, ki so igralsko ustvarjali svoje vloge še v kljub — da, celo radi — celotne strnjénosti ansambla in stroge režije.

K r a l j je M a t s u utisnil potezo zdrave in naivne moškosti, ki je v sebi neupogljiva in naivno resna. V njegovem Matsu je bilo mnogo doživete stvariteljske resničnosti, ki je premagala njemu lastno teatraličnost. Razvojna črta

njegovega igranja v «Nevesti s krono» je bila res svojstveno močna in je kazala pravilno razumevanje značaja, kljub nekaterim nepravilnim poudarkom v 4. sliki. To si razlagam s tem, da je Kralj dojel Matsa bolj instinktivno kot pa vsebinsko in razumsko miselno. Kralj je v Matsu pokazal svojo igralsko moč, ki je pri njem nova in kaže njegovo sposobnost podajanja enosmernih karakternih potez in svežega igralskega prednašanja, kljub nekaterim nedognanostim.

Šaričeva je v Kersti našla sebi ustrezajočo vlogo, ki je v skladu z njeno ženskostjo in čuvstveno razgibanostjo. Ženska zagonetnost je že lastna njeni naravi, kakor iz nje izvirajoča mistična breztelesnost, — eteričnost. Igrala je tu pa tam preveč samo sebe in šla zato mimo Strindbergove Kersti, kar je razumljivo iz njene narave. V celotnosti režije je njena eteričnost včasih utonila v realistični skupini tipov (2. in 3. slika). Kadar pa je proti sebi igrala realno Kersti, je navadno motil simbolični tekst. Njena Kersti je v izvedbi in pojmovanju močna igralska postava, v hipih prav posebna. (Višek v 3. sliki, ko izgubi krono.)

Še tri vloge imajo svojo igralsko posebnost, kar se tiče njih obsežnosti. *Marija Vera* kot *Kerstin* *mati* je bila sicer bolj v ibsenskem vzdušju, toda njena govorica se je kljub zateganju tu podala pravilno. Njeno pojmovanje in izvajanje vloge je bilo močno in igralsko resnično. *Brita* je našla v *Miri Danilovi* igralsko interpretacijo, kjer se značaja obeh oseb krijeta. Zato je učinkovala njena rezka in mrzla mimika, tudi njeno akcentuiranje je oglašalo. V *Miri Danilovi* je več volje kot moči. To jo je pri *Briti* dvignilo in pokazalo njeno igralsko sposobnost. V *Briti* je *Mira Danilova* sebe odkrila. — *Skrbinšek* kot *Župan* je bil svojstven v maski, igralsko močan v razumevanju značaja in v govorjenju. Mogočnost in resna groza, ki jo je izdihavala njegova kreacija, sta osupljali na nekaterih mestih, dasi je v igranju šel tu pa tam preko režiserjeve zamisli. *Skrbinškova* demoničnost in zagonetnost sta strindbergovski. *Župan* je *Skrbinškova* resnična ustvaritev.

Med ostalimi so se še rešili iz pasivnosti, ki je združena pri nas z majhno vlogo: *Cesar* kot *Matsov ded*, ki je pokazal svojo igralsko silo v vsaki gesti prav z nadpovprečnim igranjem. Poseben v maski in mimiki, prav poseben v govorici. — *Hoteno* *sladki obraz* *pastorja Gregorina* z grenko potezo v obrazu je bil nov, v celoti zadrževan v igri, kar je učinkovalo igralsko pravilno in dobro, dasi si zamišljam *pastorja* popolnoma drugače. *C. Debevec* je s prijetnim, temnim petjem, ki se je v modulaciji ravnal po vsebini, ustvarjal močne čuvstvene poudarke. *Edino Rakarjeva* je kot *Babica* motila s svojim prisiljenim vreščanjem, ki ji je pri takih vlogah lasten. Šablona. Čemu v drastiko, če se hoče ponazoriti groza, tema in simbol zlega?

Ostali: *Potokar*, *Jerman*, *Gabrijelčičeva*, *Kaukler*, *Medvedova*, *Vida Juvanova* in *Plut* so dopolnjevali režiserjevo zamisel s harmonično enotnostjo. Bili so svojski v maski in govoru.

«Nevesta s krono» je nad vse značilna za našo dramo v enem: v zunanji in notranji dograjenosti, režiserjevi dognanosti in ubranosti. V tem je v naši drami letošnja najenotnejša predstava, morda bo tudi najboljša.

Anton Ocvirk.

Marihorska drama. — Zimsko četrtletje: St. Przybylski: *Sneg, Lord-Chaine: Naš gospod župnik.* (Ponovitev: *Lepa pustolovščina*). — Režiser: J. Kovič.

Občuti se kot mrtvilo, a je v resnici preobloženost in utrujenost. Družina šteje 15 članov, ki igrajo tudi opereto. Dosihmal je trpela kakovost, tokrat je zaostalo tudi število novih uprizoritev. — *Lepa pustolovščina:* je ponovitev lanske uprizoritve. V. Skrbinšek je obnovil Pergarčevo režijo. —