

odkrili nemalo slabosti. Ne glede na to, da so kapitalistični »stari« in njihovi pripadniki vedno smešni slabiči, boječi in negotovi, Mihalić ne zna svojih pogovorov niti logično graditi niti organsko zaključiti. Tako se n. pr. Rakovac, ko ga gozdar Bučar vpraša, kako je mogel poštenjak Karas voliti vsako vlado, izmuzne odgovoru takole: »Umjesto, da odgovorim, recite mi, ako možete, što ste vi to danas razgovarali s gospodinom doktorom (Ribićem). (Str. 36.) In takih miselnih umikov in nedoslednosti, s katerimi skuša pisatelj sebi in svojim junakom pomagati iz zadrege, je v knjigi vse polno

Mihalić nas torej s svojim romanom ni zadovoljil, ker — kakor na 85. str. priznava na Rakovčeva usta — kljub vsemu prizadevanju ni mogel osvoboditi in očistiti samega sebe vse mogoče miselne navlake in tendence, ki ga zavaja v karikature, v tirade in pozerstvo ter hudo ovira njegovo ustvarjanje. Pisatelj je povedal marsikatero grenko na račun hrvatskih fiškalov (advokatov) in njihove politike, oplazil je Akademijo in profesorje, ošvrknil nezdrave razmere med literati (dramatik San), spregovoril o zakonu, o vzgoji mladine in o vplivu okolja itd. Priznam, da je tu in tam tudi kakšna trezna misel, toda kdo jo bo našel v zmedu nerešenih problemov in dostikrat zelo plitvega pojmovanja življenja?

(Dalje.)

Gregorič Joža.

Gledališče

Kronologija:

Naša Drama

Klabund, Praznik cvetočih češenj; premiera 8. februarja 1940; rež. C. Debevec.

F. Mauriac, Asmodej; premiera 22. februarja 1940; rež. M. Skrbinšek.

H. R. Lenormand, Strahopetec; premiera 2. marca 1940; rež. O. Šest.

Fr. Herczeg, Severna lisica; premiera 18. marca 1940; rež. O. Šest.

Že ob pogledu na imena režiserjev igranih del v zadnjem obdobju dela v naši Drami kaj lahko uganemo, da sta bili dve premieri namenjeni predvsem zabavi, ali bolje: da sta bili veseli, igrive vsebine. In čeprav je to res, moremo vendar priznati, da smo videli v tej dobi v nekem oziru napredek; da so dobili igralci tudi prilike, pokazati svoje zmožnosti ob dobrih in umetniško močnih delih. Mislim na Mauriacovega Asmodeja in na Klabundovo prepesnitev tragedije japonskega pesnika Takede Izuma »Vaška šola« — na »Praznik cvetočih češenj«. Zadnja je sicer obnova repertoarja nedavnih let, vendar pa taka, da ne moremo šteti tega koraka Drami v slabo.

Japonska tragedija »Vaška šola« je dobila v prireditelju Klabundu moža, ki je znal ohraniti nje prvobitno veličino, obenem pa jo prepojit s svojo individualno čustvenostjo. Reči bi mogli: ponekod celo s prenežno liričnostjo. Njegov »Praznik cvetočih češenj« na ta način ni več samo izraz in odraz vdanosti višjemu bitju ter žrtvi zanj in za sočloveka, ampak je prilita tej osnovni misli tudi še kapljica čisto človeškega čustva, ki pa ni prav nič manjše: kapljica požrtvovalne in žrtvujoče se ljubezni. Ta dva elementa je znal Klabund združiti v taki harmoniji in vse tako spretno prenesti na evropska tla, da ni zabrisal one osnovne gonilne sile, ki razvija dejanje in je gibalo

vsemu nehanju: poslušnost do Buddhovih zakonov pa bodisi, da se izraža ta poslušnost v samozataji, žrtvi, ljubezni, človečnosti, moškosti, ženskosti ali pa v molitvi hrepenenja, starčkov-romarjev.

Mlada Kotaro ve, da gre v gotovo smrt, ko se napravi za materjo k vaškemu učitelju Genzi, kjer živi skrito poslednji potomec dinastije, na katere mesto je prišel po krvi tiran, ki preti uničiti še zadnjega — Kwana. Kotaro je z lastnim primerom dokazala, da je v njej najmočnejši oni notranji zakon, ki ga priznavajo Genzo in njegovi učenci v molitvi. »Živa sila je žrtev. Najvišja sila je žrtev. Žrtvuj se hlapec gospodarju, prijatelj za prijatelja, učenec učitelju, učitelj učencu, podanik vladarju, vladar podaniku, vsi skupaj Bogu«. Na tej osnovi vzcvete prijateljstvo med Kotaro in Kwanom že ob prvem srečanju. Ko pa se pridruži taki osnovni razpoloženosti še ljubezen dekleta k fantu in fanta k ženski, je podan s tem samo še nov moment, ki sili na zaključek, kakršnega nudi »Praznik cvetočih češenj«: na popolno obojestransko žrtev, ki bi se nam utegnila zdeti že celo nesmiselna, ali pa vsaj zamanska, če ne bi upoštevali še drugega elementa — človeške ljubezni. Gamba je žrtvoval hčerko Kotaro za edinega naslednika vladarske rodbine, kateri je sam pripravil pred leti krvavi praznik cvetočih češenj. Na novi praznik cvetočih češenj naj bi Kotaro s svojo krvjo oprala njegovo krivdo; a prav na ta praznik cvetočih češenj se je pridružil prostovoljno žrtvovani tudi ta, za katerega rešitev je bila žrtev namenjena.

Ob podtalni ideji z vdanostjo višji volji in ob dostojanstvenosti obrazov iz Praznika cvetočih češenj se spomni kaj lahko poslušalec Sofoklove Antigone. Vendar pa more opaziti kaj kmalu, da ni v Prazniku cvetočih češenj tiste analitičnosti, podane v tako demonskih neizprosnostih, pred katero trepeče slehernik v grški tragediji, in se ji vendar klanja, ne da bi sploh pomislil na drugačen izhod. Že zunanja zgradba sama je pri obeh delih različna: pri Antigoni je zbor starcev sestavni del drame in daje poteku dogodkov s svojo monotonostjo in zamišljenostjo še veličastnejšo podobo. Rekli bi samo: zbor starcev v Antigoni prestreza krike posameznikov in jih blaži ali stopnjuje ter vse skupaj priliva večno goreči luči vesoljnega življenja in vesoljne moči v žrtev in dar temu življenju in tej luči, romarji v Prazniku cvetočih češenj pa so preje le okvir visoki pesmi etične žrtve in čisto človeške ljubezni nosilcev dejanja. Prav v tem pa je dejstvo, da deluje tragedija japonskega pesnika na poslušalca neposredno, človeško, a da se moremo ob grški antični umetnini prav za prav le molče prikloniti.

Iz popolnoma drugega okolja in iz druge dobe je Mauriacov »Asmodej«, globoka, psihološko bogata in razgibana slika, kakršno odkriva ta pisatelj z Dostojevskega prodirnostjo v svojih osebah. Z dostojevskijsko? — Ta izraz moramo takoj omejiti, ker bi nas utegnil sicer zapeljati: Dostojevskega duše so v svoji notranjosti razdvojene in nezadovoljne iz vse drugih ali vsaj iz še drugih vzrokov, kakor na primer Emanuela, hči Marcele de Barthasove v Asmodeju, in njena mati Marcela.

Pri nji se pojavi razdvojenost prav za prav le v čisto življenjskem vprašanju: pri materi v obliki želje mlade vdove po novem, morda zadnjem cvetu, in pri hčerki v na prvi pogled naivnem, a v okoliščinah in z nekate-

rimi namigi dobro utemeljenem strahu, ali sploh sme imeti rada moškega, ne da bi s tem žalila Boga, oziroma: ne da bi na ta način izključila Boga iz svojega srca. Vendar pa sta kakor mati tako hči toliko močno vsidrani v osnovnem tiru življenja, da ju ne more tudi to, sicer ne novo, pa kljub temu vedno se ponavljajoče vprašanje spraviti s tira. Vse drugačno je razdejanje v duši hišnega učitelja Blazija Coutûra, duševno strtega človeka, ki hoče vsemu svetu dopovedati, da se žrtvuje za druge, v resnici pa je okruten samodržec nad vso okolico in človek, ki ga menda boli vse, kar ne izhaja iz njega in se ne vrača zopet vanj. Prav ob tej postavi domačega vzgojitelja, hrepenečega za mlado vdovo in oboževanega po mladem dekletu, je pokazal François Mauriac, kako globoko ume prodreti v globino človeške duše in s kakšno natančnostjo more zaslediti in podati sleherni utrip človekove notranjosti.

Obenem pa je ob sožitju duševno uravnovešenih z neuravnovešenimi mogel dati občutiti tudi noto, ki je opazna v katoliški literaturi: posledice erotičnega viharja v onih, ki so čistih src, in v onih, ki nimajo opore niti sami v sebi, niti izven sebe. Mislim predvsem vdano odpoved vdove Marcele in strtega vzgojitelja Blazija Coutûra, dasi bi mogel pritegniti tudi nesrečno ljubečo »gosposodično«, ki ji pisatelj večkrat dovoli celo jasno izraziti skrajno pot iz obupa in jo — zavoljo skladnosti s celoto — rajši pusti v pozabo, kakor pa da bi presekala, oziroma razvozla vozle med njo in ljubljnim Blazijem, ki mu služi njena ljubezen prav za prav največ le kot sredstvo za dosego njegovih načrtov, v bistvu pa jo Blazij skorajda sovraži ali vsaj odbija — menda prav zato, ker jo je že dosegel.

Pisatelj romanov je naslovil svoj dramatični prvenec *Asmodej*, po imenu iz svetega pisma znanega demona ljubavnih in zakonskih spletk. Temu imenu je priličil življenje Angleža Harryja Fanninga, ki je namenoma zašel v podeželsko graščino Barthosovih, da bi se seznanil z življenjem v notranjosti tega samotnega podeželskega dvorca. Ta Harry je prav za prav vzrok, da zavihari v samotni graščini. Sam se imenuje Asmodeja, dasi ne popolnoma upravičeno, čeprav je res, da se prav v njegovi osebi in ob njem pokaže dejstvo ljubavnega viharja.

Ta, ki zapleta dejanje, je prav za prav hišni učitelj Blazij Coutûre, pa čeprav se zdi, da je na koncu klonil. Kajti prav on je tisti, ki je molče izgovoril poslednjo besedo ob Emanuelini odločitvi.

Zelo dobremu uspehu Mauriacovega dela na našem odru je pripomogla tudi odlična interpretacija Blazija Coutûra, ki jo je Sever podal z dovršenostjo in skrbnostjo, kakršno je redko videti ob tako težkih vlogah, kakor je bila prav ta.

Tema tehtnima umetninama sta se pridružili v šestovi režiji Lenormandova detektivska skica »Strahopetec« in Herczegova salonska zgodba »Severna lisica«.

V prvi sicer zablesti tu in tam pomemben utrinek, a ne more priti prav do izraza, ker se že prej izgubi v razdrobljenosti (igra ima deset slik) in v psihološko sicer dobro zajetih, toda le preveč fragmentarnih orisih okolja v »višinskem sanatoriju vzhodne Švice«, kjer se zdravijo bolni in zdravi, bolniki in strahopetci in — vohuni. Tudi pacifistična nota, ki je bila za nastanek

dela gotovo važna komponenta, se ne more v osebnosti slikarja Jacqua, ki se je zbal vojne in razglasil za jeitičnega, dovolj odraziti. Človeku se namreč zdi, da je Jacques vse prej sploh življenjski slabič in strahopetec od nog do glave ne samo v tej zadevi, ampak na sploh, in zato se nam ne zdi njegova usoda tragična, dasi je sicer dobro nakazana in tudi utemeljena z nehoteno izdajo domače tajne službe nasprotnikovi. Nekako najbolj izven enotnega okvira je šesta slika: bar v hotelu, ki je s hrupno prikazanostjo še bolj izstopila iz celotne zgradbe ter delo še bolj razbila. Res je, da ni neutemeljena nje osnovna misel, poudariti, kako »plešejo na pol mrtvi poslednji ples«, vendar pa ni nujna. Za tak ples namreč ni treba prizvoka topovskega grmenja; reči mislim: možen je tak ples »na pol mrtvih« kjer koli in kadar koli. In še dalje: tak in podoben ples ne more ničesar dodati in ničesar vzeti »pacifistu« Jacquu; razen to, da mu da prilike za nov privid v obliki vojaka z bajonetom na puški.

Strahopetni Lenormandov »Strahopetec« ostane slej ko prej res tudi poskus psihološke oznake duševnosti strahopetca, vendar pa ne prepriča z mislijo, ki jo ta strahopetec izpoveduje, ko trga visoke misli z visokih gora na še višjem nebu. Kajti ta strahopetec se prav za prav boji celo živeti, dasi to želi; ta strahopetec živi prav za prav le zase in za svoje življenje, ki pa v tako odločilnih trenutkih, kot je vojna, ko se pišejo in podpisujejo usode narodov, ne more biti merodajno merilo.

V glavnem je reči, da uprizoritev »Strahopetca« ni nudila tistega, kar so obetali glasovi, ki so jo napovedovali, le da je dala Kralju priliko poskusiti se v psihološki igri, Levarju pa prikazati tip brezobzirnega in prebrisanega vohuna.

V nekem oziru srečnejša je bila izbira s Herczegovo »Severno lisico«, salonsko zgodbo o modernem zakonu; njega problemčkom in razrešitvijo. Ta igra je prikazala Herczega kot mirnega opazovalca moderne družbe, spretnega odrskega tehnika in tu pa tam šegavega, včasih domiselnega dovtipneža. Severna lisica prav za prav ne stavi nobenega niti družabnega niti moralnega problema. Je — kakor se reče — zapletena zgodba zavoljo zapletene zgodbe o modernem zakonu dobrodušnega profesorja Pavla, njegove živahne in nestalne žene Ilone, lovke na severno lisico, spretna računarice z moškimi krepostmi in slabostmi, katere obnašanje pa skuša pisatelj vsaj razložiti, če že ne opravičiti, ko razodene malo pred koncem, da je Ilona prav za prav že iz vsega početka ljubila svojega in svojega moža znanca in prijatelja Tiborja. Naravno in v skladu z nastavkom: Tibor pozabi na epizodo z baronom Trillom iz Carigrajske ulice in vzame Ilono, profesor pa nadaljuje s tako rekoč nečakinjo Lizi skupno gospodinjstvo, započeto že po prvem odhodu Ilone.

Da ni napisana Herczegova zgodba tako indiferentno in lahko in da je Herczeg posegel globlje, bi mogel izluščiti iz te zabavne zgodbe tudi jedro, ki ga nekateri Ilonini namigi — posebno pa njena izpoved na koncu — dajo slutiti; misel namreč, da pri vsej mehaničnosti moderne družbe vendarle ni vse tako okostenelo in tako le zunanje, kakor da soditi lice te družbe in kakor utegne soditi družba sama.

Vran.