

Spominjam se, da so o analognem primeru pisali italijanski listi: profesor in tipograf iz istega mesta, sila podobna drug drugemu, sta izginila v vojni. Po demobilizaciji so odkrili v neki blaznici enega izmed teh dveh, vendar ni nihče vedel, ali je blaznež profesor ali tipograf, ker je izgubil ves spomin na preteklost.

Kulundžić je postavil podoben časniški report v domači svet in v konflikte realnega življenja. Tipograf Brujac in profesor Kamić sta dvojnika; prvi se je bil že vrnil z vojne, drugega še pogrešajo. Tipograf pride zaradi neke tatvine na pokopališču in po pričevanju invalida, ki spozna v njem tovariša — profesorja s fronte, v blaznico. Tu spozna profesorjeva žena v bolniku pogrešanega moža in ga vzame k sebi. Zdaj se ji vidi docela prerojen, tak, kakršnega si je bila prej zaman želela: goreč ljubimec. Žena je tedaj zadovoljna z izpremembo domnevnega soproga. Medtem se pojavi pravi soprog in pravi profesor Kamić, ki se zaustavi pri predmestni krčmarici; ker najde ondi zadosti utehe, skriva svojo identiteto. Ker pa je v Kamićeви hiši čedalje večja zmešnjava, se jame uganka po prizadevanju Kamićevega prijatelja poslanca reševati. Naposled trudoma razkrinkajo Brujca, Kamić pa prizna, da je pravi profesor Kamić.

Pisec je pokazal tudi v tem komadu svoje simpatije za groteskne strani človeškega življenja in za ironijo usode. V razpletu dejanja se je umel brzdati, tako da groteskna fantazija ne skače po strani, temveč gre mirno, dramatsko pretehtano in resnobno svojo pot med čudnimi zapletljaji človeških vezi in med zankami ironične usode. Poglavitno jedro dogajanja je tudi tu libidiozna strast: Brujac, Kamić in zlasti Kamićeva žena so nature s prikritim hrepenejem po razuzdanosti; v čudnih okoliščinah bruhne vse to na dan in preobrazi njih vsakdanja lica. Na vsem je tudi pečat trpljenja in zagrenelosti, povsod še pljuskaajo valovi velike vojne. Pisec je posamezne dramatis personae psihološko dobro karakteriziral, manj prepričevalna je psihologija nekaterih situacij. Želeli bi tudi nekoliko več lahkote in vedrine, zakaj tu in tam se še vedno čuti, da so obrati nekam težki in narejeni. Odrski uspeh tega zanimivega komada, ki po svojem sujetu in načinu obdelave zbližuje gledališče s kinom, se bo šele pokazal.

B. B.

# K R O N I K A

## P O M E N K I

### II.

#### Evropski okvir za arhitektoniko in Puntarjeva bramba.

V zvezi s kratkim informativnim orisom evropskega okvira za prizadevanja slovenskih arhitektonikarjev hočem dokazati, da je dr. Josip Puntar v brambi teže o zavestni matematični arhitektoniki v Prešernu pred mojimi pomisleki veren učenec dvobojnih metod onega drja. Avgusta Žigona, ki je že 1907. ob začetku boja za matematično arhitektoniko v Prešernu v odgovoru na pravilne udarce Izidorja Cankarja izpričal namero, da misli braniti svojo pozicijo le z osebnimi žalitvami, neosnovanimi podtikanji in doslednim izmikanjem stvarnemu govoru o protidokazih (LZ 1928, 378).

Ko je novembra 1908. dr. Tominšek v oceni Žigonove «Tercinske arhitektonike v Prešernu» opozoril tudi na okoliščino, da «v drugi polovici prejšnjega stoletja so se bili klasični filologi vrgli na to polje in so kar pri vseh pesnikih:

lirikih, epikih in dramatikih, „našli“ sila simetričnosti, šteli in šteli verze, jih seštevali, odštevali, delili, dokler niso dobili kosov, ki so si med seboj odgovarjali» (LZ 1908, 118), sem bil že v dvorni biblioteki na Dunaju, kjer sem poskusil, da se s pomočjo našega klasičnega referenta informiram o dotičnih kontroverzah v klasični filologiji (prim. LZ 1928, 376), kar se mi je vsaj deloma tudi posrečilo.

Obenem se je pojačil moj interes tudi za druge obravnave problemov, ki jih je v tej zvezi dobro imeti v evidenci. Na misli so mi tu n. pr.: novejši zgodovinarji nemške romantike (Ricarda Huch 1899—1908, Marie Joachimi 1905, Waizel 1908) in zgodovinarji «Mlade Nemčije» (Proelss, Das Junge Deutschland, 1892; Ladendorf, Historisches Schlagwörterbuch, 1906; Houben, Jungdeutscher Sturm und Drang, 1911), kjer so bila podčrtana razna gesla Prešernove dobe, n. pr. tudi geslo romantikov o središču; Adolf Hildebrand, avtor dela «Problem der Form in der bildenden Kunst» (1893), ki razlikuje v likovni umetnosti med «Wirkungsform» in «Daseinsform»; Anton Riehl, ki je z razpravo «Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst» (Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie, 1897/98) poskusil uveljaviti Hildebrandov nazor v besedni umetnini; R. Riemann, ki je analiziral «Goethes Romantechnik» (1902); Wilhelm Dilthey, ki je 1906. v knjigi «Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin» ponatisnil eseje iz 1860—1870 o umetniškem doživetju, a tudi v spisu «Systematische Philosophie» (Kultur der Gegenwart. I/VI, 1907) pojem umetniškega doživetja poglobil; Oskar Walzel, ki je stal v prvi vrsti borcev proti enostranskemu prevladovanju snovno-zgodovinsko-biografske smeri in za umetniško-tehniško obravnavanje pesniških del, podčrtaval to tendenco ob raznih prilikah (n. pr. 1909. v «Hebbelprobleme»), a obenem osvetljeval pojem organičnosti v estetiki Shaftesburyjevi, Herderjevi, Goethejevi, Schellingovi, se ustavljal ob geslu o «središču» itd. (Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18. Jahrh., Germanisch-Romanische Monatschrift, 1909; Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe, 1910; uvod in opombe za Goethes Schriften, jubilejna izd. 36 itd.); anonimni «Grundriss einer Methodologie der Geisteswissenschaften mit besonderer Berücksichtigung der Poetik» iz 1908.; oris novoromantične poetike, v katerem se naglaša tudi načelno vprašanje, v koliko je primerna metoda za obravnavanje likovne umetnosti tudi za obravnavanje poezije; Bernhard Seuffert, ki je v razpravi «Beobachtungen über dichterische Komposition» govoril o besednih umetninah kakor likovnih, omenjal simetrijo, paralelizme itd. (Germanisch-Romanische Monatschrift, 1909, 1911); Käthe Friedemann s knjigo «Die Rolle des Erzählers in der Epik» (1910) in drugi.

Okoli 1911. po preteku petih let, kar je Žigon predložil prve matematične vzorce, je bila situacija takale:

Skupina nemških literarnih zgodovinarjev je pod vplivom primera umetnostne zgodovine in ob kontaktu z novejšo estetiko že bila usmerjena na fronto za prenos težišča pozornosti od pesnikove osebnosti na pesniško delo in za diskreditiranje literarnih zgodovinarjev z večjim interesom za «pisma in dnevnike nego za dela», a še ni imela kriterija, ki bi ji dal čut trdne osnove.

Del klasičnih filologov, med njimi Slovenca Arneja in Beranič, je zagovarjal najstrožjo matematično arhitektoniko v besedni umetnosti grške in rimske antike (prim. LZ 1928, 376), opexiral torej z momentom, ki je bil vabljev tudi za nove nemške literarne zgodovinarje, toda ta skupina je imela v lastnem

taboru toliko nasprotnikov s tehtnimi ugovori, da je nemški literarni zgodovinarji po vsej priliki tudi radi tega niso klicali na pomoč.

Žigon, slovenski umetnostni zgodovinar, ki ga je v božiču 1902. dr. Prijatelj opozoril na Prešerniana v posesti Emila Gutmana ter ga s tem pridružil slovenskim prešernoslovcem, je tičal v delu za priznanje poizkusa, ki ga nemški literarni zgodovinarji še niso imeli v službi svoje nove smeri: da se v ustvarjanju modernega besednega umetnika ugotovi slično vpoštevanje merske estetike, kakor pri renesančnem likovnem umetniku. Toda Žigon pri osvetljevanju suponirane subjektivne Prešernove namere ni mogel priti preko priznanja, da ne vé, odkod ima Prešeren vse to, oziroma je le namigaval, da se je odprlo Prešernu tako spoznanje šele 1832. po celovski dobi, in sicer pod vplivom Čopove šole (ZMS 1906, 64, 71, 75, 100), češ, da je «te in take arhitektonike Prešeren vpolagal ravno prvič in v prvi vrsti v pesmi, ki jih poje Čopu — za spomin». Prizadevanja novih nemških literarnih zgodovinarjev so bila Žigonu povsem tuja, a matematični vzorci, ki jih je predlagal, alfa in omega «domače naše nove estetske kritike». Nervozen strah, s katerim je motril Žigon že od početka vsakega dvomljivca o pravilnosti predloženih vzorcev, je pač tudi posledica zavesti, da se zamajejo temelji, če se izlušči le en kamenček.

Grafenauer je sicer pritrjeval Žigonovemu principu in vzorcu, a brez poglobitve.

Puntar, ki je začel 1910. sekundirati Žigonu s pozivi na prizadevanja nekaterih klasičnih filologov in s citati iztrganih stavkov iz Walzelovih razprav o pojmu organizma v 18. in prvih desetletjih 19. stoletja, je pač skušal ustvariti nekak evropski okvir, toda v njegovih razpravah se je jasno odražalo: prvič, da je prezrl, kaj je bilo glavno Walzlu, ki vkljub razmišljanju o «organizmu» in «središču» takih vzorcev, kakršne je predlagal Žigon, še niti iskal ni; drugič, da je prezrl, kako eventualni dokaz matematične arhitektonike v antiki ali kjersibodi ne more biti dokaz take arhitektonike v Prešernu, če se ta ne dá drugače neomajno izpričati.

V iskanju novejših nemških literarnih zgodovinarjev je bilo nedvomno mnogo elementov, ozir na kakršne je mogel tudi slovenski literarni zgodovini zelo koristiti. Toda priznati moram, da se mi je zdela že takrat struja sicer v mnogoterem oziru preenostranska za popolno slovensko aplikacijo: slovenska literarna zgodovina še niti približno ni bila prerešetana po onih vidikih, katerih saturiranost je pri Nemcih opravičevala in omogočala novo iskanje; a preporoditeljska vloga slovenske tiskane besede mi je rinila v ospredje metodo, ki zavestno vpošteva ta element ter se ne omejuje na vrhove. Kdor je gledal na problem tako, je mogel biti le zadovoljen, da je Žigon ohranil smisel za «pisma in dnevnike» in mnogo, mnogo drugega, kar so Walzel in drugovi mrzeli. To tem bolj, ker je kazal Žigon povsod, kjer ni šlo za matematično arhitektoniko, veliko kritičnost, izredno akribijo in doganljivost.

O matematični arhitektoniki v Prešernu pa je bila moja sodba taka, da pridemo do zadovoljive rešitve problema le v etapah, ki jih določaj sistem. Mislil sem, da je najprej treba vsestransko prerešetati predložene matematične vzorce o Prešernu, a posebno pozornost posvečati onim pesnitvam in skupinam, kjer nam dajajo varijante priliko, da se ustavljamo ob raznih stadijih pesnikove oblikovalne misli: če se v matematični preizkušnji izkaže, da so predloženi matematični vzorci pravilni, pridi tudi v prešernoslovju na vrsto iskanje paralel in odgovorov na prašanje, odkod slovenskemu pesniku

to spoznanje; če pa bo rezultat matematičnega preizkusa ugotovitev, da so delali predlagatelji matematičnih vzorcev Prešernovi subjektivni nameri silo, potem pa izgube eventualne paralele ustvarjanja po načelih zavestne matematične arhitektonike za prešernoslovca svoj pomen.

Vsako namigavanje o moji apriornosti je gola nesmiselnost. Ta znanstveni problem zame ni bil niti prvi niti edini, pač pa od početka eden izmed onih, za kakršne mora imeti znanstvenik zelo enostavno formulo: išči komponente, napravi črto in napiši sodbo, ki se ti po pretresu vseh momentov zdi pravilna. Niti Žigona niti Puntarja nisem 1911. osebno poznal; seveda tudi nisem mogel slutiti, v kakih okoliščinah se bomo v življenju še srečali. Osebno je bilo že 1911. zame popolnoma brezpomembno, ali je v Prešernu bila subjektivna namera za ustvarjanje po vzorcih matematične arhitektonike ali ni bila; če se izkaže, da je bila, no, je pa bila! Ne mislim, da sem nezmotljiv; tudi oni pogum imam, da lahko vsako svojo zmoto brez oklevanja priznam in popravim; a rešpekt sem imel že 1911. le pred argumenti, ne pa pred psovko, podtikanjem in demagoštvom.

Ko sem se 1911. odločil, da objavim prve svoje pomisleke proti predloženim vzorcem (LZ 1911, 429—431), sem se ustavil ob vzorcih za suponirano subjektivno Prešernovo namero treh pesnitev, oziroma skupin. Te so: *Sonetje nesreče* (Prešeren ni hotel položiti v to skupino sedmerodelne kompozicijske ideje s sonetom «Hrast, ki na tla vihar» kot «glavnim vrhom v piramidalnem zaostrenju», ker je prvi sonet «Pov' do let starih» še pred prvo objavo skupine 1834. eliminiral in obdržal tudi v Poezijah 1846. v tej skupini le šest sonetov, tako da je ostal «Hrast» degradiran); *Krst* (Prešeren ni snoval Krsta po predloženi matematični shemi z dvema somernima vrhoma, ker strofe «Bogu sem večno čistost obljubila» v izdaji iz 1836. še ni bilo, in torej «vrh» drugega dela niti po številu strof ni bil več someren prvemu, medtem ko pesnik 1846. omenjene 42. strofe gotovo ni vrnil zato, da pokrije svojo računsko blamažo in reši antitetično pravilo); *Poezije* 1846 (če bi bil hotel Prešeren v Poezijah uveljaviti petorično kompozicijo z «Različnimi poezijami» kot «poudarjeno arhitektonsko in vsebinsko sredino», bi morale «Gazele» in «Sonetje» tvoriti eno skupino).

Odgovora na svoje pomisleke sem iskal 1912. v Puntarjevih «Zlatih črkah». Ko sem se z muko preril do strani 61., sem našel mesto, kjer govori Puntar o drugi izdaji Hermanove «Épitome» iz 1844. s «stropharum ordo: α'. β'. γ' μεσφδοσ γ'. δ'. β'. δ» in nadaljuje: «Žal, da nisem do korekture dobil prve izdaje, ki mora gotovo imeti ta paragraf z besedilom in obrazcem vred. Ker imamo v Prešernovem zapuščinskem aktu tudi prvo izdajo «Épitome», sledi z vso težo sklep, da je poet moral znati za to umetniško kompozicijo ob strani učitelja poetike — Čopa!! Ali drži dovolj trdno ta **direktni dokaz** za vir Prešernove simetrije, dr. Tominšek in dr. Kidrič??? Upam, da je s tem udarcem docela razbit odpor — protiarhitektonikarjev.»

Ko sem se prepričal, da v Prešernovem zapuščinskem aktu Hermanove «Épitome» ni, sem «Zlate črke» odložil, ker sem hotel počakati, da vročekrvni brambovec svojo eksponirano zmoto spozna in popravi. A čakal sem zaman mesece in leta. Okupirali so me drugi problemi starejše in preporodne dobe naše književnosti, in šele po preselitvi v Ljubljano sem svoj sklep izpremenil, ko me je prisilil k temu nov poklic in nov delovni program.

V območju evropske, zlasti nemške literarnovedske teorije in prakse, kjer se začelja 1911., ko sta izdala K. Unger knjigo «Hamann und die Aufklärung», a Fr. Gundolf knjigo «Shakespeare und der deutsche Geist», novo raz-

dobje, se je zgodilo medtem tudi mnogokaj, kar bi bilo moglo pomoči doktorju Žigonu in drju. Puntarju — Grafenauerja so opozorili med drugim menda tudi razni novi vzorci za «Krst», da je v «Kratki zgodovini» postal previdnejši — da pomakneta svoj voziček z mrtve točke.

Nekak mejnik tvori v tem pogledu leto 1912., ko je Carl Steinweg izdal svojo razpravo «Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen» (Halle a. S.), a Heinrich Wölfflin prvič poročal o svojih «osnovnih umetnostno-zgodovinskih pojmi» (Sitzungsber. d. Berliner Akad. d. Wissensch. 1912, XXXI). Steinweg je razlagal simetrijo Corneillejevih, Racineovih in Goethejevih italijanskih duševnih dram iz stavbne umetnosti, a za Lafontaineovo basen o volku in psu je skušal skonstruirati ravnovesno skupino s sledečimi števili verzov: 12—8—1—8—12. Wölfflin je določil v spisu, ki je izšel kmalu tudi kot knjiga (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1. izd. 1915., 2. izd. 1917., 3. izd. 1918.), pet kategorij za razlikovanje med renesančno likovno umetnostjo 16. in baročno 17. stoletja: 1.) linearnost—slikovitost; 2.) ploskev—globino; 3.) zaprto obliko—odprto (tektonično in atektonično) obliko; 4.) mnoštvo—enotnost; 5.) jasnost—nejasnost. O simetriji v likovni umetnosti meni med drugim: «Die Symetrie ist auch für das 16. Jahrh. nicht die allgemeine Kompositionsform gewesen, allein sie hat sich leicht eingestellt und wo sie nicht im greifbaren Sinne ausgebildet wurde, finden wir doch immer ein deutliches Gleichgewicht der Bildhälften; das 17. Jahrh. hat dieses stabile Verhältnis des Gleichgewichtes in ein labiles umgesetzt» (izd. 1918, 138).

Že Steinwegova knjiga se je mnogo opazila, a Wölfflinove kategorije so pomenile novo epoho za razne umetnostne panoge. V njih so končno tudi tendence nemških literarnih zgodovinarjev po «literarni zgodovini brez imen» dobile element, ki jim je mogel služiti za osnovo. Wölfflin sam je sicer že 1912. govoril o možnosti, da bi se dal razvoj, ki ga je na osnovi svojih petih pojmovnih dvojic našel v renesansi in v baroku, mutatis mutandis najti tudi v godbi in literaturi, vendar so izvršili aplikacijo šele drugi. Walzel je v tej dobi publiciral razne stvari, katere za iskatelja informacij o evropskem ozadju Prešernove dobe niso brezpomembne (Haymova «Romantische Schule» v 3. izd. 1914., v 4. izd. 1918.; nova in pomnožena izdaja lastne «Deutsche Romantik»; «Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik», 1918, in v «Vom Geistesleben alter und neuer Zeit», 1922, itd.). Najvažnejše pa je, da je postal glavni borec za literarno-zgodovinsko iskanje ob vodstvu Wölfflinovih petih pojmovnih dvojic (Die künstlerische Form des Dichtwerks, 1916; Die wechselseitige Erhellung der Künste, 1917; Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, 1923/25). V Walzlovem smislu si je vzel Wölfflinove «osnovne umetniške pojme» za smernice pri obravnavi literarnih del Fritz Strich za nemško pesem v 17. stoletju (razprava je izšla v: Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, Festaussgabe zu F. Munkers 60. Geburtstage, 1915) ter za nemško klasiko in romantiko (Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit, 1922). Istodobno je prenesla Louise Potpeschnigg, ki je bila, kakor Žigon, učenka Strzygowskega, sistem svojega učitelja od likovne umetnosti na literaturo (Planmäßige Wesensforschung in der Dichtkunst, Ilbergs Neue Jahrbücher, 1917).

Osnovna načela Wölfflin-Walzlove šole so si vzeli za smernice tudi razni drugi predstavniki ejdološkega obravnavanja literarnih umetnin. (Kontrolo in izpopolnilo moje serije omogočajo danes n. pr.: referat Jos. Körnerja v Literaturblatt für germanische und romanische Philologie, 1918, št. 1 in 2,

str. 18—26; Werner Mahrholtz v knjigi «Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft» iz 1923., ki govori o potih in nalogah nemške literarne zgodovine izza 1811.—1812., ko ji je Goethe v 7. knjigi «Dichtung und Wahrheit» odkazal novo smer; Walzel v knjigi «Gehalt und Gestalt» iz 1923./25., ki je opremljena tudi s točnim stvarnim in osebnim indeksom; seznam Walzelovih spisov do 1924. v knjigi «Vom Geiste neuer Literaturforschung, Festschrift für Oskar Walzel»; «Reallexicon der deutschen Literaturwissenschaft», zlasti sijajni informativni članek Lempickega pod naslovom «Literaturwissenschaft» iz 1926., ki obravnava naše probleme pod 4: Eidologische Betrachtungsart —  $\gamma$ : Kunsttechnische Betrachtung in pa pod 6: Entwicklungsgeschichtliche Betrachtungsart — a: Die kunstgeschichtliche Auffassung). Znanstvenik, ki načeloma zagovarja medsebojno osvetljevanje umetnosti, se trajno skoraj ne more izogniti vprašanju, ali se da jo tudi v besedni umetnosti ugotoviti primeri slične «merske estetike», slične «številčno-stroge tektonike», kakor v likovni umetnosti nekaterih dob. Walzel, ki je hotel aplicirati Wölfflinovo razpravljanje o simetriji v likovni umetnosti, je sprejel Steinwegovo zbirko primerov «strogo številčne tektonike» literarnih del ter jo izpopolnil (Gehalt und Gestalt, zlasti 260; 282—327; Dichtkunst und bildende Kunst; dopolnila na str. 399). Zlasti se radi kompozicije v tej zvezi omenjajo: Odiseja, Vergil, Dante, Boccaccio, Aystein Asgrimson, Corneille, Racine, Lafontaine, Leconte de Lisle, Goethe, Schiller, Holtei, Jean Paul, G. Freytag, Gottfried Keller, Wagner, Zola, Wilhelm Raabe, Albrecht Schäffer, Georg Ompfeda, Richard Dehmel. Seveda gre Walzlu le za posamezna dela teh avtorjev, ker ne zagovarja sličnega nazora kakor Koblar (DS 1925, 288), da «ni mogoče priznati gradbe nekaterih pesmi, drugih ne».

Ne sme se pa prezreti, da je Walzelova aplikacija Wölfflinovih kategorij in njegova teza o medsebojnem osvetljevanju umetnosti zadela tudi na rezek odpor, in sicer tako pri literarnih kakor tudi pri umetnostnih zgodovinarjih (Reallexicon II, 286). Tudi Izidorja Cankarja «Uvod v umevanje likovne umetnosti» pomenja v več ozirih odmaknitev od Wölfflinovih smernic in Walzelove aplikacije, nego je opazila slovenska kritika. Medtem ko se Wölfflin opetovano obrača proti vpoštevanju svetovnega nazora, poganja Cankarju «stil iz globin človeške duše, iz njegovega svetovnega nazora in življenjskega čuvstva». Namesto Wölfflinovih kategorij se propagirajo v Cankarju druge skupine vidikov za razbiranje likovnih umetnin: idealistična, t. j. za umetnikove idejne potrebe prikrojena snov — ploskoviti stil — brezprostorno prizorišče — vezana kompozicija s teženjem k absolutni simetriji figur; naturalistična snov — slikoviti stil — brezmejno prizorišče — svobodna kompozicija; realistična, t. j. eksperimentalno možna, a izbrana in v višji red dvignjena snov — plastičen stil — omejeno prizorišče — tektonska kompozicija, ki se dá sicer «največkrat reducirati na kakšen geometričen lik», n. pr. pravilen četverokotnik, a je vendar «prosta sile adicije in simetrije». Medtem ko je Wölfflin pisal svoje kategorije z ozirom na slikarstvo, kiparstvo in arhitekturo, a Walzel imel v evidenci vse umetnosti, se Cankar nekako omejuje na slikarstvo in kiparstvo, češ, da sta v «nasprotju z arhitekturo, katera ne obravnava iz narave povzetih likov» (77). Literarno-zgodovinska aplikacija njegovih smernic za «umevanje likovne umetnosti» se odraža v «Uvodih» k «Zbranim spisom» Ivana Cankarja, kjer se govori v zvezi s «Klancem», «Novljanom» in «Hišo Marije Pomočnice» tudi o eventualni «ritmični jukstapoziciji» enakih sestavnih delov v idealistični poeziji (VI, 15). Tako poznavec Wölfflina in Walzla! In vendar mi ni znano, da bi bil isti

Izidor Cankar svoje pomisleke proti predloženim vzorcem matematične arhitektonike v Prešernu izpremenil ali se z Žigonovimi in Puntarjevimi tezami sprijaznil...

Za literarno zgodovino je velik pomen Walzlovih prizadevanj mimo vseh pomislekov in upravičenih ugovorov v stremljenju, da zajame «notranjo zvezo med smislom in besedo, med duhom in obliko». Tudi mnogo Walzlovih izvajanj o «številčnostrogi tektoniki» lahko sprejmem. To je sploh samo ena izmed mnogoterih komponent Walzlove zgradbe, ki more ohraniti svojo eksistenčno upravičenost, četudi se izkaže, da ni vsak uporabljen kamenček primeren. Pri tem je Walzel smotren in previden, kakor pričajo sledeči njegovi stavki, ki bi že mogli obrniti nase pozornost slovenskih arhitektonikarjev (podčrtal jaz): Nicht ob solches Ebenmass, solches genaue Zahlenverhältnis des Aufbaues besteht, sondern nur, ob die Gestalt sich neben dem Gehalt überhaupt fühlbar macht, kommt für mich in Frage (262). Die Erforschung dieser Beziehungen fällt ins Gebiet des Sehens, nicht ins Gebiet naturwissenschaftlicher Ableitung. Das Gebiet des Sehens verlässt nur, wer fordert, dass ein bestimmter Gehalt eine bestimmte Gestalt haben muss (371). Plotin, Goethe, Herder und Schiller lassen solche strenge Bemessung nur zu, wenn sie dem inneren Wesen eines Gegenstandes entspricht (329). (O Boccacciojevem Dekameronu:) Aus dem Vorgang, aus dem vorgeführten Leben erwächst die Einfügung der Novellen. Einmal kann das so gemacht werden. Jede Wiederholung dieses Schemas wäre blosser Abklatsch (358). Ganz anders als Lyrik oder Epik kann das Drama Mittel verwerten, die das Eigentum bildender Kunst sind. Es wirkt unmittelbar wie auf das Gehör auch auf den Gesichtssinn (378). Iz vrste arhitektonikarjev med klasičnimi filologi se je zdelo Walzlu primerno pozvati na pomoč le enega (Heinzeja). To je pač v zvezi tudi z okoliščino, da je primerov matematične arhitektonike v Žigonovem in Puntarjevem zmislu v Walzlovi zbirki sploh malo, ker je usmeril svoja iskanja na spise iz določenih sestavnih delov, pri katerih je tektonika evidentna in fundirana, četudi ne matematičnostroga po številu verzov ali vrst: drame; pesnitve z jasno in vidno markiranimi zarezi; «okrogla števila» poglavij itd. Da je odstranitev od te poti opasna, se vidi tudi pri Walzlu. Čudim se n. pr., kako je mogel Walzel sprejeti v zbirko tudi Steinwegovo misel o subjektivni Lafontaineovi nameri, da bi gradil basen o «volku in psu» po shemi za število verzov 12—8—1—8—12 (prevod basni je v LZ 1927, 768): pesnik sam take strukture ni markiral, kar bi pač bil storil, če bi hotel vplivati s takimi elementi za oči; a stavek «za mano, če vam je do boljše sreče kaj», je tu premalo pomemben, da bi mogel biti «os», okoli katere se vse vrtil, «1».

Brez pridržka priznavam, da more tudi poglobljanje v to teorijo in prakso Walzlovo slovenskemu literarno-zgodovinskemu iskanju mnogo koristiti. Ko sem 1925. moral začasno prevzeti skrb za komparativno književnost ter sem 1927. dobil prvi kredit za seminar komparativne književnosti, je bila Walzlova knjiga «Gehalt und Gestalt» med prvimi, ki sem jih nabavil, a v sporazumu z ravnateljem ljubljanske študijske knjižnice in predstojnikom germanističnega seminarja se trudim, da dobimo čim več del omenjene serije v Ljubljano. Toda ko podčrtujem umestnost iskanja, v katero Wölfflinovo ali Cankarjevo skupino spada Prešeren (po moji sodbi prevladujejo v njem črte, ki jih veže Wölfflin s pojmom renesanse, a Cankar s pojmom realizma), moram obenem naglasiti, da niti Žigonove niti Puntarjeve objave ne pričajo o sličnem formuliranju problema.

Vodstvo študijske knjižnice v Ljubljani je v času do 1925. nabavilo Wölfflina (v 2. izd. iz 1917.) in Walzlovo «Gestalt und Gehalt» iz 1923./25., sicer pa je za nabavo del iz označene serije tudi v dobi 1918. do 1925. skrbelo manj, nego so dovoljevali takratni krediti, ki so bili v primeri z današnjimi precejšnji. Značilno je, da tudi Steinweg ni prispel v biblioteko.

Opazljivo je tudi, da se v Žigonovih in Puntarjevih objavah iz 1912. do 1925. o arhitektoniki sodobni spisi označene serije le redko omenjajo: Steinweg sploh ne; Wölfflin pri Žigonu sploh ne, tudi ne v sintezi «Francè Prešeren — poet in umetnik», čeravno je izšla ta knjiga šele 1925. in čeravno citira Žigon v njej tiske iz 1919. (II, 86), pri Puntarju do 1924. le mimogrede (Čas 1919, 187; Dante 1921, 126); iz Walzlovih del te dobe pri Žigonu nobena (Francè Prešeren II, 85, le oba spisa o Shaftesburyju iz 1909. 1910.), pri Puntarju do 1924. le člančič «Beschreibung von Dichtungen» iz Berliner Tagblatta 1916 (Čas 1919, 187) in pa «Deutsche Romantik» iz 1918. (Dante 1921, 138, itd.). Šele 1924. v zvezi s citati iz Walzlovega predavanja «Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk», ki je bilo objavljeno v «Neue Freie Presse» 4. novembra 1925. in 15. januarja 1924., in pa v zvezi s citati iz reklamnega oglasa, ki je bil priložen 1925. prvim sešitkom «Handbucha der Literaturwissenschaft», je zabeležil Puntar tudi naslove Wölfflinovih «Grundbegriffe» iz 1915. in Walzlove «Wechselseitige Erhellung» iz 1917. (DS 1924, 28). O poskusu, da bi se v Walzlovem zmislu aplicirala petorica Wölfflinovih «osnovnih umetnostno-zgodovinskih pojmov» na določanje literarne umetnine, ni pri Žigonu in Puntarju nikjer sledu, pač pa priča Puntarjev literarno-zgodovinski program iz 1924. (DS), da ima tudi Puntar pri nas še mnogokaj za potrebno, proti čemur se Walzel že dolgo bori.

Puntarjevemu stavku, da je dr. Žigon «prišel na osnovnih načelih Walzlove šole» (DS 1928, 156), se torej lahko očita, da je vedoma prikrojen za napačno asociacijo misli in da predstavlja vsiljivo-priskutno obešanje za tuj frak. Obenem pa moram naglasiti, da so tudi po 1925., ko sem začel zopet objavljati svoje pomisleke proti podmeni o subjektivni Prešernovi nameri, da bi se ravnal po predloženih matematičnih vzorcih, ostali brezuspešni vsi moji poskusi, na konkretne pomisleke dobiti konkreten odgovor.

V drugem mojem članku o zavestni matematični arhitektoniki v Prešernu (LZ 1925, 23—34) so bili na vrsti: Sonet je nesreče (nov je tu moj ugovor proti absurdni Puntarjevi podmeni, da bi bila Prešernu sedmica postala «sveta» radi števila črk v «Primitz»); Krst (stance «Bogu sem sveto čistost obljubila» Prešeren ni vrnil 1846. radi «kritičnega  $7 \times 7 = 49$ » mesta, ampak iz vsebinskih razlogov); Dem Andenken des M. Čop (kompozicija na dva dela z enakim številom tercij je nastala slučajno, ker je nastala šele potem, ko je objavo prve redakcije preprečila cenzura); V spominj Matije Čopa (razne varijante pričajo, da distihon «Ti si zaklade», ki je v nekaterih objavah 8. med 15., v to matematično sredino ni prišel iz matematično-arhitektonskih, ampak iz vsebinskih razlogov, in da poetu njegove pozicije in oblike tudi še po objavi v Poezijah ni bilo mnogo mar); sonet «Je od veselja časa teklo leto» (sonet je nastal iz vsebinskih, ne kompozicijskih namenov, in sicer ne po 1838.).

V obširnem članku o onem Čopu (SBL 97—109), ki bi naj bil duševni oče Prešernovi matematični arhitektoniki, je več takih stavkov, ki so napisani radi prizadevanj slovenskih arhitektonikarjev, n. pr.: v ostalini . . . ni niti enega stavka, ki bi pričal, da je Čop o kakem problemu iz klasične ali romantične poezije v smeri novih znanstvenih izsledkov ali iz znanstveno-



publicističnih namenov razglabljal (103, kol. 2.); grajal (je) Vergilovo Eneido, «francoske klasicistične dogmatike» (104, kol. 1.); v njegovih izjavah se ne čuti nikjer ... kaka težnja po uveljavljanju mitoloških ali mističnih elementov v moderni poeziji (104, kol. 1.); kake nove formule za sintezo antike in moderne ni iskal (104, kol. 1.); vsi ... soneti, ki jih imenuje Čop 16. februarja 1853, v IB «v obliki vzorne» (oziroma v zgodovini: «posrečene poskuse»), so brez arhitektonske ideje objemanja (106, kol. 2.); smernice, ki jih je dajal Čop Prešernu v «deželi duhov» ... ne morejo biti različne od onih, ki jih je podčrtal v pismih, beležkah, zgodovini, oceni Čbelice in abecedni vojski (a tam nikjer ni niti migljaja o kakem interesu za matematično arhitektoniko: 108, kol. 1.). Že tu sem seveda tudi povedal svojo sodbo, da «Žigonu in Puntarju ni uspelo dokazati, da bi bila Čop in Prešeren na osnovi matematične arhitektonike, simbolike številčk itd. iskala novo sintezo antike in moderne» (108). — V obširni oceni Puntarjevega članka o «Danteju in problemu Prešernove „nove pisarije“» sem iznova kazal na absurdnost Puntarjevega operiranja s simboliko številčk z ozirom na Prešernovo poezijo (LZ 1925, 632, 633).

Ko sem torej problem lani mimogrede omenjal (LZ 1927, 455, 456; članek «Prešeren» v NE), sem se mogel oslanjati na neovržene svoje pomisleke iz 1911. in 1925. Med 1925. in 1927. se ni zgodilo prav nič, kar bi me bilo moglo nakloniti, da bi svoje pomisleke proti predloženim vzorcem izpremenil. Žigonova izumetničena izvajanja o grškem «nomu» (Francè Prešeren I, 25, 28, 148 sl., 171, 172, 178, 184—186) morejo pravilnost preloženih shem za Prešerna še manj izpričati nego Walzlova serija primerov številčnostroge tektonike. A «Lepa Vida» (DS 1927, 37—41), Žigonov «načelni odgovor» na moj članek v Zvonu 1925. (DS 1928, 155)? Ko pa je dr. Žigon prezrl: prvič, da jaz o «Lepi Vidi» nisem govoril; drugič, da so moji ugovori taki, da jih nobena shema o — «Lepi Vidi» ne more podreti; tretjič, da dela Prešernovi subjektivni nameri s svojo matematično shemo zopet silo, o čemer se hitro prepričaš, če primerjaš s predloženo shemo ono združitev vrstic v skupine, ki jo ima «Lepa Vida» v Prešernovem rokopisu in tisku!

Matematičnih shem, ki delajo Prešernovi subjektivni nameri silo, je v Žigonovi «Prešernovi čitanki» tako mnogo, da je knjiga radi njih po moji sodbi za kakršenkoli šolski pouk nerabna, ker morata kritična učitelj in učenec v predloženem markiranem tekstu vedno zopet popravljati Žigona in braniti Prešerna! Toda od 1925. mi je postajalo vedno jasneje, da bi tratil čas, ako bi se s predloženimi shemami še dalje ukvarjal, dokler dr. Žigon in dr. Puntar ne moreta razpršiti konkretnih ugovorov, ki sem jih objavil.

Silno sem se torej začudil, ko sem opazil, da se dr. Puntar, ki se je «po dolgem zopet» pojavil na bojni plani (DS 1928 za maj), tudi to pot izmika izmenjavanju nazorov o konkretnih ugovorih, a se povrh še junaško skriva za obrabljeni ščit vseh zadregarjev, ko piše, da «ni pa tu mesto, da bi vedo profesorja Kidriča že zdaj stvarno zavračal» (157).

Da vidimo, kaj ima gospod dr. Puntar nestvarnega povedati!

Puntar skuša vzbuditi sožalje s pozivom na Žigonovo in svojo «dolgoletno specialno delo». Če bi ta argument kaj zalegel, bi bilo vprašanje o «perpetuum mobile» že rešeno!

Puntar pričakuje mojega odgovora radi Walzla, Žigonovega «noma» in Žigonove «Lepe Vide». Toda samo naiven entuzijast v najpristnejšem pomenu besede bo pričakoval, da more ali celo mora prijazen odnos do nekaterih primerov Walzlove «strogoštevilčne tektonike» vplivati na oceno matematičnih vzorcev, ki sta jih predložila Žigon in Puntar za onega Pre-

šerna, ki ga Walzel komaj pozna! K temu je po Walzlu nemška romantika pač «ljubila slikovitost, atektoničnost» (Vom Geistesleben, 1922, 87), medtem ko Žigon in Puntar pišeta, da je Prešeren dal «celo sami nemški romantiki njeno umetnino: tisto umetnino in umetnost, ki si je sama iz svoje teorije ni v praksi dozorila» (Žigon, Kronološki pregled 74; Puntar, DS 1923, 251). A zakaj šele Walzel s spisom iz 1925., ko gre v glavnem za vzorce, ki jih je predložil že Steinweg 1912.? Puntar poskakuje od veselja, ker misli, da se Keleminov «naivni entuziazem» (Veda 66) obrača proti meni in da ima v Kelemini sobojevnika za predložene vzorce v Prešernu. Naj odgovarja drju. Puntarju dr. Kelemina sam, ki mi je pisal 8. junija 1927. sledeče (objavljam z njegovim dovoljenjem): «Kdor pozna Tvoje kritično prizadevanje v vprašanjih literature, ne bo nikoli prišel na misel, da bi govoril o Tebi in Tvojem delu v takih izrazih ... Ako citiram Žigona I, str. 20 pripomb, hočem opozoriti na način, kako on razmišlja o teh stvareh, ne pa poseči obenem meritorno v vprašanje arhitektonske gradnje pri Prešernu. Na žalost mi obenem ni prišlo na misel, da bi registriral Tvoje in drugih antikritične glasove. Tudi bi bilo dobro, da sem dostavil misel, da zavedejo take študije (diagrami, piramide, številke) do shematiziranja in nasilnosti naproti pesniškemu umotvoru'. Tako bi seveda ne nastal vtis, da vihtim kopje za Žigonove enostranosti.»

Puntar ne more preboleti, da sem drja. Bradača prosil, naj se loti problema matematične arhitektonike v antični literarni umetnosti, in v dobrem poznanju svoje lastne metode misli, da sem Bradaču rezultat kar — predpisal. Zakaj bi pa dr. Bradač, ki ima doktorat in povrh še izpite in docenturo, ne smel enkrat «prvikrat» pisati o tem problemu svoje stroke?! Koliko let dela je pa imel za sabo dr. Puntar, ki je 1912. izdal «Zlate črke»?! Ali je bil arhitektonikar že v materinem telesu?! Ali ima pravico začeti pisati o tem samo oni, ki trobi v Puntarjev rog?!

Puntar ugotavlja, seveda s prozornim namenom, da so izšle «Razprave» «brez označenega odgovornega uredništva». Naj vzame na znanje, da je izšlo v taki opremi že več «Razprav», ki je «Dom in Svet» brez sličnih opomb o njih poročal. Dalje, da nosim odgovornost za sprejem razprave pred «Znanstvenim društvom» jaz, ki se tolažim z zavestjo, da prepovedi pisati proti matematični arhitektoniki v Prešernu v finančnem zakonu še ni, in da je Bradačeva razprava v metodološkem oziru neprimerno boljša od Puntarjevih. Puntar ne more prikriti nejevolje, da sem povzročil možnost kontrole za ono Lafontaineovo basen (gl. Debeljakov prevod v LZ 1927), za katero propagira prisiljeno matematično shemo Steinweg, po Steinwegu Walzl, po Walzlu Kelemina, toda ta indigniranost mi samo kaže, da želi dr. Puntar ribariti v kalnem.

Tisto pomoto v «Zlatih črkah», ki sem o njej govoril v Zvonu 1925., str. 24—25 (primerjaj spredaj), obravnava Puntar tako, da mora nepoučeni čitatelj dobiti vtis, kako je dr. Puntar iz lastnega nagiba stvar «osebno pojasnil», jaz pa vkljub temu še o njej javno govoril. Toda tak sklep bi bil napačen: dr. Puntar mi je stvar «osebno pojasnil» šele potem, ko sem ga jaz osebno na pomoto opozoril, a javno sem o njej prvi izpregovoril zato, ker on ni.

Puntar rešuje svojo tezo s tem, da označa moje poročilo o arhitektonskem poglavju prešernoslovja v članku o Prešernu v Narodni Enciklopediji za «silno subjektivno in pristransko barvano», bibliografijo k temu članku pa za «čudno subjektivno pristransko sestavljeno», češ, da «omenjam točno svoje stvari», a da sem «zamolčal in namenoma prezrl» Žigonovo «Letnico 1833» iz 1906. in Žigonovo «Lepo Vido» iz 1927. Tako se drzne govoriti tisti dr. Puntar, ki mu je prav, da je dr. Žigon v svojem seznamu «spisov o arhitektoniki v

umetnosti poezije» (Prešernova čitanka 230) eksistenco ugovorov sploh in namenoma zamolčal in s tem zavedel najbrž tudi Kelemino, da je prezrl opozicijo! Čujte, gospod moralist! V enciklopedijah Stanojevičevega tipa, kjer ni mogoče navajati razlogov ali celotne bibliografije, moramo iskati posebnih poti, kako bi omogočili čitatelju ob čuvanju avtorjevega prepričanja na čim krajši način tem večjo možnost, priti do bibliografije: Žigonove «Letnice 1833» nisem citiral, ker sem citiral Prešernovo čitanko, kjer je navedena; Žigonove «Lepe Vide» nisem citiral, ker je dotični matematični vzorec že v Prešernovi čitanki, ker moj članek v nobenem oziru ne sloni na njej in ker opozarjam na Šlebingerjeve bibliografije; svoje «Prešerne» iz 1927. sem citiral, ker slonijo na njem prvi stavki mojega članka o Prešernu, toda ko trdite, da omenjam «točno vse svoje stvari», se zopet motite in ne govorite resnice, ker med drugimi članka o arhitektoniki iz LZ 1911. nisem citiral (ker sem citiral pač članek iz 1925.); v članku je stavek, da iskanje zavestno-matematične arhitektonike ni uspelo, ker ima članek vendar moj podpis, a omenja se v njem izrecno Vaše in Žigonovo ime, o katerih je pisal v delu Grafenauer in ne jaz, tako da lahko dokumentacijo nasprotnega mnenja vsakdo išče tudi tam. Ker ste vi vse to vedeli (za bibliotekarja bi bilo žalostno, če takih stvari ne bi vedel), ste me povsem prepričali, da je Vaše pojmovanje objektivnosti tako, kakršno ne bodi moje in mojih učencev nikdar!

Puntar pridiga, da odslej «izostati mora iz resne polemike sklicevanja na anonimno publiko», a se sam še v isti številki poziva na anonimno publiko «vseh, ki so verjeli» Žigonu in njemu. Seveda mi «anonimna publika» ni argument; na dejstvo, da je Žigonovo in Puntarjevo prešernoslovje publiko pred Prešernom ostrašilo, bom pa še opozarjal.

Puntar si prisvaja pravico, da urgira mojega Prešerna. Ali ni pogumen prijatelj onega drja. Žigona, čigar «Prešernova čitanka» je izšla 1922. s prvotno letnico 1913, «Francè Prešeren» s prvotno letnico 1914 šele 1925., a to s prisilnim zaključkom, in čigar korektura Levstika se je zavlačevala tako dolgo, da je podjetje raje zgubilo težke tisočake, nego še čakalo dalje?! Ker določam sam svoj delovni program in na račun Prešerna še nisem niti prejel predujma niti se vezal za rok, moram Puntarju vsako pravico do take urgence odrekati. Puntar me pita v članku z zafrkljivo «vedo», «žurnalizmom» itd., a tista reč na platnicah, ki se je zdela uredništvu tako nujna in zrela, da je radi nje črtalo poročilo o «razstavi Maleš-Cuderman» (gl. 2. stran platnic), obstaja v glavnem sploh iz samih takih cvetk. Obsodbo članka na platnicah si je napisal Puntar sam že 1912., ko je pisal: «Prvo, kar mora posebno osupniti resnega znanstvenika, je gotovo smešiči — ton kritikov! Že ta označuje voljo ‚objektivnosti‘ dovolj» («Zlate črke» V). Ker dvomim, da bi bil Puntar na te svoje besede pozabil, sklepam, da si lasti tudi glede «smečesega tona» pravice, ki jih drugim odreka. Tu kaže res talent za specialista. Skrb za «Dom in svetov» nivô sicer ni moja stvar, vendar ugotavljam, da se pod protekcijo «Dom in sveta» za moje delo že drugič z zaplotniško gesto propagira oznaka «žurnalizma» (Žigon, DS 1925, 285; Puntar, DS 1928, 156). Toda Žigon, Puntar in «Dom in svetovi» uredniki se motijo, ako mislijo, da morejo tako odmevi neprespane jeze kakorkoli name vplivati. Da ne sme biti moj «žurnalizem» tak, kakor je Puntarjev, to sem vedel že prej; obžalujem pa, da ne utegnem biti češče «žurnalist» po svojem pojmovanju! Itd. Itd.

Osebnost g. nasprotnika me je začela zanimati, a na 56. str. njegovih «Zlatih črk» sem našel tudi ključ za razumevanje njegove metode. Pravi namrec: «Treba bo še obilo pridnih mislecev in nešteto rok, preden priznajo vsi

učenjaki, da je vladala čudovita enotnost kompozicijskih principov v vsi stari umetnosti. Jaz v e r u j e m v to enotnost in zato tudi — v ‚matematiko‘. Torej zato mu je veda tako zoprna, ker je v nasprotju z njegovo vero! Najprej črta in rezultat, a potem iskanje!

Dr. Fr. Kidrič.

**Opera.** — Koncem sezone smo doživeli še štiri premiere: Puccinijevo «Dekle zlatega zapada», Kalmanovo opereto «Čardaška kneginja», drugi baletni večer in R. Straussovo «Salomo».

«Dekle zlatega zapada» je Puccinijeva celotonska opera. Snov je filmska. S srečnim izidom. Naslovno vlogo je pela Mitrovičeva briljantno. Dasi opera pevcem ne nudi take prilike razvoja kot njene posestrime Tosca, Boheme in Butterfly, je vendar Puccini napisal nekoliko viškov, ki po zunanji dramatikini in sijaju efektnost imenovanih oper celo prekašajo. V glavni moški vlogi me je tokrat Gospodinov precej zadovoljil. Ostale partije so bile vseskozi prav dobro zasedene. Holodkov je pel zmagovito, o njegovi izgovarjavi itd. se je pisalo že dovolj. Betetto je svoj part odpel prekrasno, posrečen tip nam je podal zopet Janko. Dirigiral in režiral je opero ravnatelj Polič izklesano kakor vedno. Orkester je storil več kakor svojo dolžnost. «Dekle zlatega zapada» je občinstvu očitno ugajala, dasi ji v glasbeni literaturi ne prisojamo bogve-kakega pomembnega mesta. Gotovo bo v prihodnji sezoni še nekolikokrat napolnila gledališče.

«Čardaška kneginja» se po vsebini bistveno ne razlikuje od vseh drugih operet; glasbeno je zelo invencijozna in dobro inštrumentirana. Dirigiral jo je temperamentno Štritof, režiral Povhè. Poličeva je krasno odpela in odigrala hvaležno vlogo kneginje, Drenovec se glasovno boljša, v igri je pa prav dober. Ostale vloge so bile v običajni zasedbi.

II. baletni večer je dirigiral zopet Balatka, režiral pa baletni mojster Vlček. Zdi se mi, da so nastavili premiero nekoliko prekmalu, tako da je bil I. baletni program boljši in temeljiteje pripravljen. Najboljša in najživahnejša točka so bile Piernejeve «Impresije», ki jih poznamo že iz I. večera. V solo-plesih sta Vizjakova in Vlček znova pokazala višek baletne umetnosti.

Poseben dogodek letošnje sezone je bila uprizoritev Straussove «Salome». Po Prokofjevih «Treh oranžah» gotovo najuspelejši korak v repertoarju. «Saloma» danes ni več tisto strašilo kot je bila nekaj. Nastala je menda leta 1905. ter so jo tedaj splošno nazivali revolucijsko opero. Strauss se je s svojo smerjo in uspehi očitno zadovoljil in v poznejših delih ni prinašal novih problemov v glasbi sami. Nekoč so smatrali Nemci edino Regerja za nevarnega Straussovega tekmeča. Sinfonik Gustav Mahler je bil precej preziran. Na splošno so ga taksirali kot manjvrednega Brucknerjevega epigona. Imel je malo pristašev, med njimi pa Zemlinskega in Schoenberga. Pa kolo časa se je zasukalo; Strauss je še vedno oni, kot je bil, — preziranega Mahlerja pa smatramo danes kot stvaritelja nove smeri: Mahler-Zemlinsky-Schoenberg-Berg. Strauss je najbrž zaključek novoromantične epohe, ki so jo ustvarjali Berlioz, Liszt in Wagner. Tipika novoromantike se pojavlja v «Salomi» v vsem. Velikanski orkester s šestimi rogovi, večkrat deljenimi godali itd. so markantni znaki Berlioz-Liszt-Wagnerjeve smeri.

Ker je že Wagner vzlic svoji iznajdljivosti in izredni plodovitosti bil le člen novoromantične verige, ni čuda, da so vsi njegovi epigoni imeli neuspeh. Radi tega je bilo treba iti dalje. In to je storil R. Strauss. Tako vidimo na nekih mestih v partituri «Salome» že atonalne plohe, ki jih je v oni dobi pisal le še kakšen Debussy in pojavljajoči se Stravinskij. Straussova melodika je ostala prej ko slej wagnerska in tudi metoda uporabljanja «Leitmotivov».

Takoj v začetku se pojavi motiv Salome, ki se vrača v nešteti melodičnih, ritmičnih, harmoničnih in inštrumentalnih spremembah. Nekoliko vsakdanji motiv Johanaana se ponavlja ob vsakem nastopu osebe, — tudi tedaj, ko Saloma dobi Johanaanovo glavo. Motiv, zgrajen na «vižo» bivše avstrijske «retraite», se v drugem delu in posebno proti koncu neprestano pojavlja. V plesu Salome se z orientalskimi ritmi spaja prekrasna valčkova melodija na G-strunah, ali usodni Salomin motiv jo zopet prekine. Orkester se premika v neprestani polifoniji, prepleteni s kromatičnimi okraski. Vsa glasba je bolj sinfoničnega značaja nego opernega. Posebnih efektov (glissandov, poraba strun za kobilico na kontrabasih in podobno) se Strauss ne izogiblje. Besedilo je posneto z majhnimi krajšavami po O. Wildejevi genijalni drami. Po mojem mnenju glasba vzlic vsemu aparatu, originalno zasnovanemu, silnemu tekstu ni kongenijalna. Vsekakor je pa genijalna sama po sebi.

Z nekim strahom smo pričakovali premiere. Holodkov in Rumpel sta se pri vajah «prehladila». Hvala bogu je ravnatelj Polič pravočasno poskrbel za nadomestilo ter imel pri tem srečo. Holodkova je nadomeščal Primožič ter kreiral Johanaana z vso sigurnostjo izkušenega pevca in igralca. Ima prav prijeten organ, je trden v ritmu, vsako besedo (hrvaški) smo razumeli. Za pripravo je imel na razpolago le par dni. Da je tako častno nastopil, priča o njegovi visoki muzikalni kulturi. Takih pevcev nujno potrebujemo. — Janko je odpel «Rumplovega» Žida tudi po pardnevnem študiju. — Naslovna vloga je bila na ramah Thierry-Kavčnikove. Plesa ne prištevam k njenim obveznostim, v petju in igri je nadkrilila vsako pričakovanje. — Heroda je pel Kovač tako lepo in prepričevalno kot doslej malokatero vlogo. Tudi v igri je bil prav dober. — Herodijada Medvedove mi je istotako zelo ugajala. — Banovec je bil izvrsten Narabot, Betetto glasovno mogočen, idealen Nazarenc. Škoda, da ni vloga obsežnejša. — Vsi ostali so zelo zadovoljevali. Naj omenim še Mohoriča kot prvega Žida v uspelem kvintetu in Perka kot drugega Nazarenca.

Levji del uspeha pa pripada tokrat zopet orkestru. Po vseh neprilikah našega gledališča v poslednji dobi bi bil pričakoval depresijo, posebno radi tega, ker ta naš orkester številčno ne zadošča niti za Puccinijeve opere, kaj šele za ogromno zasedbo v Salomi. Partituro so morali prikrojevati skoraj na vsaki strani in dodeljevati važne partije inštrumentov, ki jih pri nas ni, drugim. Operni orkester se mora številčno kompletirati, pa naj bo na račun česarkoli, kajti fizične sile članov orkestra pod takimi okolnostmi morajo končno odreči. S tem bi pale predstave na nivo najšibkejših provincialnih teatrov in opera bi nam postala sčasoma neznosno breme. Tem večje priznanje članom orkestra, ki so pri Salomi pokazali neverjetno disciplino in požrtvovalnost.

Predstavo je dirigiral Štritof z največjim uspehom. Neomejeno priznanje gre ravnatelju Poliču, ki je opero režiral ter vzlic vsem finančnim in drugim neprilikam vztrajal na nje izvedbi. Scenerija Vavpotiča je bila v celoti in v detajlih skrbno izdelana ter je mnogo prispevala k temni atmosferi zagonetne svetopisemske štorije.

S «Salomo» smo zaključili letošnjo bogato operno sezono tako častno, kakor bi ne bil mogel pričakovati največji optimist. Slavko Osterc.

**Mariborska drama.** Zadnje tromesečje: Tolstoj: Kreutzerjeva sonata; Cail-lavet-Flers-Rey: Lepa pustolovščina; Shakespeare: Othello; Nušič: Svet; Dostojevskij: Idiot.

Višek sezone je v Idiotu; najkrepkejše delo, izrazita notranja režija (Pre-garca), stilna inscenacija, ruski miljé, z umetniškim hotenjem zasnovane

posamezne igre. Doseči zaokroženo umetno celoto, ne dopusti umetniško ne-kvalificirani del igralcev. Pregarc ustvari Rogožina močno, temačno, odvraten tip, a resničen v strašni notranji razgibanosti. Kraljeva je v Aglaji dovršena, družabno vzgojeno dekle s čistim, a ženskim srcem. Kovačičeva je mnogokrat resnična Nastazja Filipovna, zlasti doživljen je konec, igra je izpiljena, celota pa večkrat pretrgana. Starčeva alternira z njo v tej ulogi in opraviči svoj poklic. Knez Miškin Železnika je formalno pravilen, vsebinsko top in mrtev, dočim sta prav dobra Skrbinšek in Furjan. Drugi po večini le — igrajo. Othello v režiji Koviča propade; ni le brez režije na znotraj, celo umevan ni vseskozi; ostaneta le scenerija in iluminacija — in Desdemona Kraljeve, ki je vsa izgubljena s svojo lepo kreacijo. Grom razen postave nima ničesar za ulogo Othella; povrh še zamisli Železnik à fond napačno osebo Malvolia kot mačjega Mefista. Ob nedostatnih silah je značila postavitev Othella na repertoar drznost in nerazumljivo precenjevanje.

Svet (režira J. Kovič spretno, a plitko) ni dal nič posebnega, srbski prav gotovo ni bil, tipi sicer diferencirani, a nedodelani, zlasti bi bila mogla Bukšekova kot Porentova in Grom kot Porenta dati več, ko je Kraljeva izrazito ustvarila svojo klepetuljo.

Takisto je tudi Kreutzerjeva sonata uspela le napol, v kolikor sta jo vzdržala Kraljeva v zanositi, strastni igri kot Pozdniševa in VI. Skrbinšek kot klasičen «kavalir» s Truhačevskim. Kovič je v igri in režiji formalist, notranji svet mu je še ves zaprt. On pozna novi oder in njega igro, a iz starega ne more. Zato njegov Pozdnišev ne najde preliva s poslušalcem in ostane verzirana odrska figura brez doživetja.

Sama na sebi lahka francoska družabna komedija Lepa pustolovščina pokaže, da je treba tudi v takih stvareh seči globoko, in dá režiserju Pregarcu priliko, da zadene stil te konverzacije, Kraljevi pa, da poda vprav mojstrski originalno stanko, in da postane prvakinja naše drame. V lepi in kultivirani formi igre je Starčeva, povsem pravilna sta Skrbinšek in Železnik kot ženina. Sezona je rekordna. Ustvarila si je lepo dramsko občino, dala največji obisk in inkaso. Ustvarila je trajne vrednote, ki prvič v celotni zasnovi in izdelavi streme k umetniškemu bistvu. Ta bilanca bodi kažipot: ohraniti je vse one člane, ki so v tem stremljenju; vsi drugi se morajo izločiti in končati tradicijo dramatičnih društev z njih rodoljubno, umetnosti tujo pozo in emfazo zaslužnosti. Potreba čiščenja v ensemblu in ohranitev umetniško hotečih igralcev s Pregarcem ali njemu enakovrednim je praktično dognanje te sezone. Kajti državna subvencija je le tedaj opravičljiva, ako se daje v kulturno svrhu. Ni v to dana, da bi se nameščali delavci, ki v njo ničesar prinesli nimajo, socijalni vidiki pa so nevpoštevni, ker bijejo po smotru gledališča.

H koncu velja kronistu še reči, da sta bili tudi opereta in opera, obe po obči sodbi, zlasti radi nezadostnega števila pevcev in premajhnih sredstev pač dokaj za dramo. Gmotna kriza (zopet znižana subvencija, pravecatu stupidno pobijanje kulturnih interesov v obmejnem mestu napram močni kulturi) je oboje ubila. Požrtvovalni upravnik (dr. R. Brenčič) skuša rešiti vsaj dramo. Ko v interesu drugega slovenskega odra pošiljamo nujen apel na mariborsko mesto in oblast, želimo tudi, da se uprava strogo ravna po kažipotu iz bilance potekle sezone. Merodajni ljudje pa se naj že končno prepričajo, da se drugi slovenski oder resnično umetniško udejstvuje. M. Šnuderl.

---

Urednikov «imprimatur» 1. septembra 1928.