

vanje glasbenega poročevalca. Naj navedem nekaj besed, ki smo jih čitali ob njegovi smrti v listu, v katerem je poročal:

»Emil Adamič je bil kot kritik širok, razgiban, nemiren duh, ki se ne da zajeti v kalupe in stlačiti v kakršnekoli sistemel. Njegova kritika je bila izraz njegove osebnosti in njegova osebnost ni bila sestavljena iz samih knjižnih formul in znanstvenih dognanj, marveč je — kakor vsaka resnično živa osebnost — po svoje agirala in reagirala, doživljala in ustvarjala v svežem zamahu življenjske volje, v toplem utripu srca, v impulzivni razgibanosti duha, ki veje, koder hoče.«

Urejanje »Nove Muzike« ne ostane v njegovem plodovitem delovanju zadnje po pomenu. Zaradi popolnega nerazumevanja je moral ta glasbeni list, ki naj bi bil nadaljevanje »Novih Akordov«, res da prenehati, a Adamič je kljub hudemu odporu občinstva znal združiti celo vrsto sodobno orientiranih skladateljev, in pokojnik bi mogel, če bi še živel, danes kakor prvi dan svojega uredništva zbrati podobno družbo ustvarjajočih in analizirajočih glasbenikov, ki so s svojimi prispevki polnili strani tega lista.

Da torej na kratko ponovim: Adamič je v prvi vrsti velik zborovski skladatelj; dalje predstavnik **s l o v e n s k e g a** glasbenega romantičnega realizma v orkestralni glasbi; utemeljitelj slovenske mladinske glasbe; esejist in kritik in svoječasni organizator družbe sodobnih skladateljev okrog »Nove Muzike«. Značilne so besede, ki jih je Adamič napisal na pot »Novi Muziki«:

»Začenjamo pogumno. Začenjamo, ker lahko začenjamo, saj mnogi že razumejo in govore novi glasbeni jezik; začenjamo, ker moramo, ker je zato že skrajni čas, sicer zaostanemo.

Naša pot je pot v negotovo neznano bodočnost; toda nekdo je rekel, da je boljše potovati brez kompasa kakor brez vere; naša vera pa je velika in močna.

Delali bomo. Upajmo, da bo naše delo vedno boljše! Naše delo mora biti boljše! Priskočiti nam morajo na pomoč oni, ki žele naši mladi novi glasbi razmaha in zmage doma in v tujini. Naše početje ni početje enega posameznika, ampak je početje nas vseh. Vsi smo zanj odgovorni. Vsi se moramo zanj truditi. Ne tarnajmo nad tem, kar se je za večno zrušilo! Pričnimo veselo in pogumno z novim delom!«

Te besede nam kažejo pokojnikovega zrelega duha. Danes kakor takrat so njegove misli aktualne.

Marijan Lipovšek.

ZAPISKI OB PREMIERAH

Malomestno življenje je zavzelo mesto v naši književnosti kmalu za prvimi neblogljenimi poizkusi slovenske kmečke, vaške povesti. Značilno je razmerje našega pisatelja do dveh tipičnih predstavnikov naše družbe, do malomeščana na eni in do kmeta na drugi strani: kmeta je po navadi precej nekritično idealiziral, malomeščana nekritično karikiriral. Zakaj? Menda v precejšnji meri zato, ker je bil slovenski pisatelj po navadi sam kmečkega porekla in je iz mizerije našega zatohlega malega mesta sentimentalno gledal na vas kot na kos svoje mladosti. Malo mesto je pomenilo zanj klavirno sedanjost, vas z melanholičnimi sanjami ožarjeno preteklost.

Zanimanje slovenskega pisatelja je bilo pretežno usmerjeno na vas, kjer je videl pozitiven del naše družbe, negativni malomeščan ga je odbijal in je bil le izjemoma in le redko predmet njegovega umetniškega zanimanja. Zato ni čuda, da še danes nimamo močne realistično psihološke proze in drame iz malomeščanskega življenja, kakršno imajo n. pr. Rusi s Čehovim in Gorkim in zapadni narodi v svojem realizmu. Cankar je v našem malomeščanu videl predvsem filistra, ne pa malega buržuja, videl je v njem samo njegovo moralno stran, le redko pa njegovo, rekel bi: biopsihološko stran, ki je predvsem zanimala in še zanima vse velike realiste. V naši povojni dramatik in prozi je izšlo iz Cankarjevih umetniških osnov dvoje glavnih struj: na njegov idealizem in simbolizem so se naslonili ekspresionisti (po večini katoliki), na njegovo socialno tendenco pa avtorji naše slabe tako zvane socialne literature (socialisti in krščanski socialisti). Prva kakor druga teh struj pa je v svoji ekskluzivnosti in nepristnem odnosu do življenja izključevala živ realizem kot umetniško formo in metodo prav tako kot zajemanje snovi iz meščanskega življenja: ekspresionizem je živel izven realnega prostora in časa, psevdosocialna literatura pa med abstraktnimi proletarci, ki niso bili mnogo bolj podobni resničnemu proletarcu kakor svoje dni pastir v pastirskih igrah resničnemu kmetu in pastirju. Ob takem stanju naše literature ni čuda, da po vojni nismo dobili nobene močne drame iz našega meščanskega življenja. Komedijska, ali bolje, satirična drama (kakor Golieva »Kulturna prireditev v Črni Mlaki«, Kranjčev »Direktor Čampa«, Vombregarjevo »Zlato tele«, Kreftovi »Malomeščani«) si je izposodila ost pri Cankarju in jo namerila tja, kamor jo je nameril že Cankar, na filistrsko in hlapčevsko naturo našega malomeščana; a ta ost je v tem času otopela.

Slovenski pisatelj je torej tudi po vojni pisal iz malomeščanskega življenja po večini komedije, to pač zato, ker je videl v njem predvsem predmet socialne in moralne kritike: in komedija se mu je zdela najpripravnejša za tako kritiko. Pri tem je, kakor je videti, docela pozabil, da ima živa, skozi in skozi realistična drama veliko večjo moč socialne in etične kritike kakor spretno zgrajena, a umetniško prazna komedija. Ni neznailno, da obe močnejši drami iz našega malomeščanskega življenja (mislim na Kraigherjevo »Na fronti sestre Žive« in Grumov »Dogodek v mestu Gogi«) zgrabita človeka prav pri seksualno psihološki plati, torej na tisti strani, ki jo je n. pr. Cankar skoro docela prezrl. Pri Kraigherju goni seksualno-erotična strast ljudi kot slepo pokorne mehanizme v propast, pri Grumu pa si zatrte strasti in neizživljena poželjenja bolešno krčijo pot na dan in pri tem izpačijo ljudi v groteskno tragične, brezupne figure. Jasno pa je, da malomeščan, zožen zgolj v svoje seksualne meje, še ne predstavlja malomeščana v vsej njegovi resničnosti.

Zdi se mi, da je Joka Žigon hotel napisati resno, realistično tragedijo iz našega malomeščanskega okolja in čim bolj živo in drastično naslikati njegov izkrivljeni, klavrni in brezupni profil. Hotel je v dramo zajeti tragiko moralnega in socialnega propadanja naše malomeščanske družine in družbe sploh. Vendar bi moral biti za to veliko bolj odkrit in brezobziren psiholog in nič manj prodoren socialni kritik in analitik, kakor se je pokazal v svoji prvi drami. Glavno, kar bi nas v taki drami zanimalo,

namreč tisoč drobnih vezi med psihično moralno podobo našega malo-meščana in njegovim položajem v družbi, ki se mu vedno bolj maje pod nogami, je Žigon v svoji drami popolnoma zanemaril.

Kaj prav za prav pomeni »oblak«, ki se »utrga« v tej drami ter grozi uničiti elektrarno in jez nekoč bogatega posestnika Kalana, nekakega bližnjega literarnega sorodnika »Kralja na Betajnovi«? Ta oblak ni nikakšen simbol za jezo tlačenih množic, ki bi grozile uničiti svoje zati-ralce, marveč je samo simbol božje jeze, ki bo nekoč sama opravila z vsem, kar je gnilega in slabega na tem »najboljšem izmed vseh svetov«. Ta oblak pomeni usodo, ki kaznuje vsak greh in razkrije vsako laž in neresnico. Če bi hoteli prevesti vsebino te drame v nekaj stavkov, bi se glasila nekako takole: Stari Kalan, bogataš in posestnik nekje na Gorenjskem, zaide v času krize v lesni trgovini in v času velikih povodnji v zelo težaven finančni položaj. Normalno bi bilo, da bi se v takem položaju človek z njegovo brezobzirnostjo poslužil vseh mogočih sredstev, da bi se rešil bankrota, ali pa bi izgubil živce. Kalan pa je obsojen, da postane žrtev velike tragedije, ki jo je avtor sklenil napisati baje po vseh morilnih pravilih starega Aristotela in krutega Sofokleja (po »Slovenskem domu«). Kajti samo tako lahko razumemo njegov notranji preokret, ki ga Žigon sploh ne utemelji in razloži; v njem se namreč nenadoma oglasi vest: svojega sina hoče poročiti s hčerko žagarja Andreja, kateremu je svoje dni prepodil očeta z njegove zemlje, ki je nanjo kasneje postavil svojo elektrarno. S to svojo odločitvijo, ki je nazadnje tudi verjetna, a v naši drami privlečena za lase, izproži stari Kalan vso tragedijo: po celi vrsti intrig in zapletljajev, ob bobnenju narasle vode in v mračni »štimgung« dolgotrajnega deževja se nazadnje izkaže, da sta Žagarjeva hči in Kalanov sin po poli brat in sestra, kajti Kalanova žena je pred poroko grešila z Andrejem in posledica tega greha, ki ga prizna šele sedaj, ko se boji krvoskrunstva, je bil seveda Lojze, ki ga je imel Kalan za svojega sina. Da bi bila tragedija popolna, je pustil Žigon, da na koncu propadeta nedolžni žrtvi Andrej in njegova hči, ki gre za njim v smrt.

Žigon je hotel na vsak način poiskati dogajanju v Kalanovi hiši in dogajanju v prirodi (povodenj, ki uniči Kalanovo nezavarovano elektrarno) neke skupne, usodne vzroke in je s tem nenaravnim in zgolj literarnim početjem pokvaril svojo dramo: kajti zaradi te tendence je nagatil dramo z nekakim zgolj literarnim, cenanim demonizmom in se je trudil, da bi dal dejanju čim bolj mračno, usodnostno vzdušje. Namesto da bi napisal realistično tragedijo, je napravil vprav romantično zatohel gledališki komad, tako glede fabule kakor glede karakterizacije oseb. Realist je bil torej le v izbiri snovi in miljeja. Osebe, kakršen je njegov intrigantski, osladno perverzni, literarno demonski, grbasti trgovec Izda ali pa patetično maščevalni žagar Andrej, žive v raznih kostumih po vseh ropotarnicah slabe romantične literature. Vse ostale osebe s Kalanovo ženo vred, ki so jo nekateri radodarni kritiki proglasili za velik tragičen lik, so povsem neoriginalne, slabo orisane in kvečemu bolj ali manj spretna literatura.

Nekateri kritiki vidijo v tej drami tipično »ibsenovko«. Vendar je njena analitičnost povsem zunanja; kake prodorne analize preteklosti

in analitičnega osvetljevanja značajev ne zaslediš. Za analitično dramo je potreben izredno jasen, miren, psihološko analitičen talent. Ibsen je bil v tolikšni meri filozof, da bi lahko namesto svojih dram pisal filozofske razprave.

Analitična gradnja zahteva umirjen, jasen, precizen dialog, dejanje naše drame pa visi na nabreklem, hlastnem, včasih neokusno zanešenjaškem dialogu; kakor v marsikateri začetniški drami, se je tudi Žigonu zgodilo, da skušajo besede prekričati dejanje, s katerim nikakor ne morejo doseči potrebnega ravnotežja. Dejanje ne rase od psihološke nujnosti do sledeče nujnosti, marveč od besede do besede, od fraze do fraze v papirnato gramatično zgradbo, ki se zamaje že ob malo bolj prodornem in kritičnem pogledu.

To se je pokazalo tudi ob vprizoritvi. Ciril Debevec, ki je dramo režiral, je mnogo pripomogel do tega, da so pri vprizoritvi izstopile na dan vse napake. Kajti v svojem znanem nagnjenju do »demoničnosti« je vse »demonске« poteze dela debelo podčrtal in pritiral čez skrajno mero okusnosti, ne vedoč, da je vsa Žigonova »demoničnost« samo nemoč začetnika, ki skuša z njo nadomestiti pravo umetniško sugestivnost. Tako že dolgo časa niso kričali niti pri Debevčevih vprizoritvah kakor to pot, takih »demoničnih« spak (Andrej, Izda) že delj časa nismo videli. Skrajni čas je, da Debevec spozna tisto preprosto, a ogromno razliko med grozotnim in veličastnim, med vzvišenim in smešnim, med lažno demoničnostjo in sugestivnostjo, ki izvira iz umetniške moči. Ta slabost do grozotnosti in literarne demoničnosti je napravila neužitno celo veliko večino del tako velikega umetnika, kakršen je bil Hugo; kako se nam ne bi priskutila v predstavah režiserja Debevca, ki ga vsekakor — vsaj kar se tiče umetniške sile — menda ne moremo primerjati z velikim francoskim romantikom. Žigon in Debevec sta se pri vprizoritvi srečevala najbolj zaradi svojega nagnjenja do grozotnosti. To nagnjenje pa ima pri obeh različne izvore: pri Debevcu je to že domala manira in sterilnost, pri Žigonu pa nemoč začetnika. Druga napaka režije, ki izvira iz prve, je popolno pomanjkanje nekega umetniškega miru, ravnotežja, ki je osnovna prvina vsake resne umetnine. Žigon je napisal dramo hlastno, premalo premišljeno, Debevec kot izkušen režiser bi moral te napake po možnosti odpraviti ali vsaj zabrisati. Namesto tega gre in stopnjuje vse slabosti dela do skrajnosti. Vtis imaš, da se Debevec slehernega dela loti z vse preveliko, skoro pedantsko resnobljostjo, ki mu jemlje čut za tisto, kar je pri umetnini glavna stvar, namreč za njeno človeško stran. S tako mračno, elegično resnobljostjo režira Debevec celo komedije, kakor n. pr. Wernerjevo »Na ledeni plošči«. Zdi se ti, da se iz teksta smehlja nekoliko žalostni, malce resignirani, a vseeno dobrodušno razumevajoči Wernerjev obraz, ki pa se v naši vprizoritvi sprevrže v tragično, histerično, pedantsko masko, v kateri pa, če pogledaš natančno, spoznaš Debevčovo duševno fizionomijo. Z Wernerjeve komedije je resnobljost Debevec posnel tisto prikupno avtoironijo, ki morda v vsem delu največ velja. Debevec se je postavil popolnoma na stran starega, dobrega, poštenega, a od življenja oddaljenega profesorja Juneke in pokazal figo osnovni ideji komedije. Kajti Werner le bolj zaupa mladini ko Junek, nanjo postavlja z vedrim

obrazom bodočnost, dobrodušno in smehljaje izpregleduje njene človeške slabosti, napake in grehe. Werner je postavil male grehe mladine na veliko tehtnico in hotel pripraviti ljudi do smeha in premišljevanja, Debevec pa, kakor da nas je hotel spraviti v obup. Redko se zgodi, da bi režiser s svojim enostranskim pojmovanjem umetnine vrgel neko delo z njegovih »tečajev« tako, kakor se je zgodilo ob naši vprizoritvi dobrodušne Wernerjeve komedije.

»Konjeniška patrola«, najnovejše delo češkega pisatelja, vojaškega zdravnika Františka Langerja, zapušča v človeku kljub svoji človeški toploti in tehnični dograjenosti nekam razdvojen, neudoben občutek: premalo doslednosti, premalo odkritosti v sociološkem in zlasti političnem oziru. O političnem ozadju legionarskega problema ne izveš mimo nekaterih bežnih namigavanj ničesar. In vendar bi morala biti taka drama zlasti politično do kraja konsekvantna. Če bi bil Langer izvedel do konca nekatere samó načete probleme, bi seveda prišel do zaključka, da je ravnanje čeških legionarjev v Rusiji usmerjala zapadnoevropska reakcija, ki kajpada ni izbirala sredstev, da bi zavrla gibanje ruskega ljudstva. Velesile so bile voljne diplomatsko podpirati komaj osvobojeni češki narod, če jih Čehi podpro v Rusiji s svojimi bataljoni.

Langer se je temu problemu hote ali nehote izognil ter je napisal samo izredno živo in močno dramo, katere umetniška tendenca je slavo-spev junaškemu legionarskemu patriotizmu in katere skrita, rekel bi, polemična ost je opravičenje čeških legionarjev. Značilno je, da ni med temi Langerjevimi legionarji nobenega oficirja, nobenega inteligenta, marveč nastopajo sami preprosti ljudje — kmetje, obrtniki, proletarci, preoblečeni v vojaške uniforme. V njihovih medsebojnih razmerjih ni vojaške discipline, temveč bratstvo in tovarištvo. K njihovemu ravnanju jih ne sili nobena avtoriteta, temveč zgolj lasten preudarek in svobodna odločitev. Ostali so sami v zasneženi sibirski stepi, zabarikadirani v zapuščeni kmečki koči, daleč od svojih tovarišev; konje so morali pobiti, ker jim jih je pohabil mužík, čigar bajto so zasedli. V neenaki borbi s partizanskim krdelom morajo podleči. Drug za drugim padajo, a se nočejo vdati, pa tudi ne sprejmejo ponudbe boljševiškega voditelja Tajožnega, nekdanjega moskovskega odvetnika, ki jih vabi, naj preidejo na rusko stran. Razgovor s Tajožnim (iz katerega je Skrbinšek po svoji maniri naredil »demon«) je izredno živ in nenavadno objektivno izdelan. Nazadnje ostaneta pri življenju le še Soukup in Saidl, a tu prehaja tragedija tudi v naši vprizoritvi iz psihološkega realizma že v simboličnost in ekspresionizem. Tovariška zvestoba prestopi že človeške meje in se spreminja v ekstatično zvestobo do mrtvih.

V teh preprostih legionarjih je Langer rahlo naznačil tudi borbo njihove nacionalne zavesti z medlo, še neprebujeno razredno zavestjo. Zmaga seveda prva. Langer je — kakor sem že omenil — vnesel v dramo nekakšen polemičen motiv: legionarji se fanatično borijo, a ne iz sovraštva do boljševikov, marveč iz goreče domovinske ljubezni.

Drama je kljub premalo jasnemu idejnemu ozadju zgrajena tako, kakor znajo graditi le rutinirani mojstri naroda z močno razgibano in razvito teatersko kulturo. Langerjev odnos do človeka je human in poln

prisrčnosti, da te docela osvoji, njegovo življenjsko občutje preseva s svojo toploto vse delo do zadnjih globin. Njegov življenjski nazor je zakoreninjen v češkem demokratičnem humanizmu, ki ga je v češki politiki in javnem življenju uveljavil Masaryk in v literaturi generacija njegovih literarnih sodobnikov.

Pri vprizoritvi »Konjeniške patrole« je skušal Kreft poudariti najlepšo stran te drame: njeno človeško vsebino. Odkrival in oblikoval je za Langerjem sceno za sceno, detajl za detajlom, da je šla tragedija čez oder kakor življenje samo. Kar smo pri Kreftu včasih pogrešali, smo tu našli v polni meri: utrip živega srca, valovanje tople človeške krvi.

Vladimir Pavšič.

OB PUŠKINU - KRITIKU

Puškin ni bil teoretik umetnosti. Ne samó, da ni imel kakšnih dograjenih in v sistem povezanih načel, na katerih bi bil vse svoje življenje gradil nazore o umetnosti; kljub bogatemu razvoju svojih pogledov na umetnost si ni nikoli prizadeval, da bi se opredelil in pismeno izrazil katerekoli splošne teoretične temelje, čeprav le za posamezne stopnje tega razvoja.

Puškin je strastno ljubil umetnost, zlasti književnost. Kakšen pomen ima lahko literatura v družbenem življenju, tega vprašanja si v začetku svojega delovanja ni postavljajal. Saj se niti ni vprašal, za koga prav za prav pisatelj piše. Pred sabo je videl nekakšen nejasen kolektiven obraz — »bralec« — in v tej vabljeni, simpatični podobi je Puškin ločil svoje prijatelje, ljudi svoje družbe in še nejasne obraze sodobnikov in potomcev, ki bodo z navdušenjem sprejemali darove njegove muze.

V resnici pa je za Puškinovega življenja njegov bralec napredoval. Najprej je bil to predvsem tenak sloj salonsko-graščinskega plemstva. Ali ta ruska izobražena družba se je čedalje bolj večala; vedno bolj so jo polnili demokratski elementi, dokler ni postal Puškin proti koncu svojega življenja zares pisatelj za mnoge deset tisoče, med katerimi je imel večino novi čitatelj, t. j. meščansko, malomeščansko, uradniško-inteligenško občinstvo in deloma celó zelo tenka višja plast kmetov.

Če govorimo bolj na splošno, lahko rečemo, da je Puškin skraja dejanski pisal za plemiške čitatelje in kadar je mislil na bralca, je videl pred sabo plemiča; proti koncu njegovega življenja pa je bilo njegovo občinstvo predvsem »meščanstvo« v širokem pomenu te besede in je pesnik tudi sam razumel, da piše v prvi vrsti zanj.

Vzporedno z vsem tem so se razvijali tudi Puškinovi pojmi o pesniku sploh in o samem sebi kot pesniku. Sprva je za Puškina pesnik gmotno preskrbljen človek, ki se od časa do časa popolnoma svobodno zaradi nekega vzvišenega poklica predaja nadzemskemu delu poezije, ki jo gleda kot nekakšno razkošno dopolnilo svojega človeškega, ali še bolje: gosposkega življenja. Morda so pesniku subjektivno njegova popotovanja na Parnas najpomembnejše in najlepše, kar ima v življenju; ali vendar je vse to samó plemenito amaterstvo.

Sčasoma pa se vse pogosteje pojavljajo pri Puškinu izpovedi, ki