

prav gledanje njegovih površin, braunejevsko reliefno ornamentiranje, ki v glavnem in povprek sestoji iz fine melodije devovk iz Hollywooda, iz fabrike parfimerije, iz reklame Shampoo, iz afere: Truda je pala u nesvest, iz šefa pisarne, tihega kapitalističnega demoni, ki ves svoj ženski personal smatra za javno hišo i. t. d., skratka: vse to je dobršen kos sodobne nraavstvene in kulturne zgodovine ali vrsta socijoloških slik našega časa, ki jih Braune ni umel vobraziti in povrh vsega s svojo romantično-proletarsko nerodnostjo povzročil, da bo ta njegov dični roman tudi enkrat sestaven drobce nraavstvene zgodovine XX. stoletja. Vsekakor del sodobne proletarske umetnosti ni nobeno novo razodetje, kar sta že W. Haas in F. Werfel dobro razložila v svojih esejih. Izvečine je to v bistvu ona davna malomeščanska osladno idealistična literatura, ki se je nekdaaj sprehajala in solzila po starih gradovih in böcklinskih samotnih razvalinah, danes pa po bančnih pisarnicah razdvaja svet v temoto in svetlobo in pravljíči o »novi stvarnosti«.

Dogodek v B. romanu (stavke deklet i. dr.) samotno in neprijetljivo učinkuje, ker pač ni naturalistična slika dejstev in tudi ne simbol človeške usode ali življenja. Pri tem se spomnimo na B. Travna. Kaj bi n. pr. on vse ustvaril in izpesnil iz Braunejeve fabule! Bila bi sicer to težka proletarska obtožba, a hkrati pesnitev i za sedanjost i za bodočnost. V romanu Brauneja pa doživljamo le senzacijo, zlasti v notranjosti, ki jo polni plehka cestna reklamnost, ki razglasi vsako idejo in tudi táko, kakor je proletarsko-kolektivistična, ki jo nosi največkrat ulica.

Boris Orel

GLEDALIŠČE

Miroslav Krleža: Gospoda Glembajevi in Leda, Shakespeare: Kar hočete, Maurice Rostand: Vest, Bernard Shaw: Zdravnik na razpotju, Sophokles: Kralj Ojdiplus.

Lahko se reče, da so bili višek minule sezone, kakor že tudi poprejšnje sezone 1930-1931, ko se je delo pri nas prvič uprizorilo — »Gospoda Glembajevi«. Drama, ki pomeni nedvomno višek v sodobni hrvat-

ski dramatiki, je v interpretaciji slovenskih igravcev dosegla popoln uspeh. Uprizoritev pa ni bila samo dokaz tega, kaj zna avtor, marveč pravtako tudi dokaz tega, kaj zmore naše gledališče, bolje naš igravski ansambel, kadar svobodno ustvarja z roko v roki z odličnim režiserjem in močnim dramatikom. Miroslav Krleža je s pričujočim delom nudil našim igravcem tekst, ki je pod spretnim vodstvom režiserja-gosta dr. Branka Gavelle eruptivno razvezal njihove stvariteljske sile v pravcati odrski triumf. Nič provincijonalizma, nič diletantizma ni bilo v tej uprizoritvi, v kateri se je vse majhno in nedozorelo popolnoma umaknilo véliki, nesporni umetnosti.

»Gospoda Glembajevi« so v resnici mogočno delo, ki človeka pritegne in porazi z neko, rekel bi, nevidno magično močjo, čeprav drama sicer kot idejna manifestacija pisateljeve borbe, a tudi kot čista literarna tvorba v marsičem odbija. V čem je torej njena magična, osvajajoča moč? Ni mogoče reči, da bi to bila samo naturalistična fabula, ki odkriva pred nami v treh dramskih dejanjih gnulobo in propad glembajevskega rodu, pravtako ne, da bi to bila v prvi vrsti antimeščanska smer pisateljevega idejnega napora. To oboje sicer prav močno karakterizira delo, vendar pa je njegova človeška globina in zlasti umetniška vrednost vsebolj v elementarnosti, strastnosti in silovitosti, s katero trga Krleža-borec krinko z obraza ljudi ter ustvarja Krleža-tvorec like svoje dramske vizije. Umetnik, ki priznava samo umetnost zaradi življenja, je pokazal v tem delu toliko elementarnega umetniškega talenta, da je morebiti neprostovoljno ustvaril videz naturalistične umetnine. V resnici samo le videz, zakaj tisti, ki tolmačijo »Glembajevi« izključno naturalistično-larpurlartistično, nikakor niso na pravi poti. Če smo namreč le nekoliko pozorni, spoznamo kmalu, da so »Glembajevi« drama nesporno idejnega in sicer etično ter družabno revolucionarnega značaja. Z njo pisatelj podaja analizo meščanske družbe, a tudi osebno izpoved, srd, ogorčenje, obtožbo in kritiko. Naturalistična fabula mu je tako postala umetniško potrebna. Dala mu je tla, konkreten svet za njegovo borbo. Brez nje bi se bil izgubil v dialektiki dialogov, ali pa morebiti v lirizmih in patosu. Obstal bi bil tam, kjer obstanejo navadno vsi refor-

matorski retoriki in ideologi: pri mesijanizmu brez umetnosti. Krleža je gotovo čutil to nevarnost, zakaj kot močan intelektualist ji je bil zelo blizu. (Ekspozicija!) Nedvomno pa je pri tem odločevalo še nekaj drugega. Pisatelj je potreboval dokaz za upravičenost svojega ogorčenja, protesta, borbe. »Glembajev« je zamislil Krleža-ideolog, ustvaril pa jih je Krleža-umetnik. Zato se nam dozdevajo njegovi liki zdaj polnokrvni ljudje z individualnimi potezami, zdaj zopet le človeški simboli in fikcije. Gospoda Glembajevi ali glembajevščina? Vseeno. Podoba zla in pokvarjenosti, ki izziva upor — aktivni nosivec tega upora v drami je Leon, ki je obenem v umetniškem smislu nosivec protiiigre in glavni povzročitelj dramatskih sporov in akcije —, ta podoba mora vsakogar voditi na mejo in k razgledom novega sveta. A kam? Ali ni drama brez odgovora? Leon je kljub upor do svojega rodu vendarle tudi Glembay. Morebiti je sestra Angelika simbol nečesa neizgovorjenega, nadglembajevskega, večnega? Zdi se, da tudi ne. Zadnjega zadovoljivega odgovora nam pisatelj ne da. V tem je tragika Krleževega svetovnega naziranja, naturalističnega idealizma, ki sicer pozna in prizna razliko med zlim in dobrim, ki pa vendarle ne deluje odrešujoče, ker ne pozna absolutno dobrega in ker se obenem zoper človeško zlo bori tudi zoper idejo Boga.

To daje drami nekak osnovni značaj brezupnosti in pesimizma. Po tem pesimizmu se ločijo »Glembajevi« od del meščanskega naturalizma; a pravtako se prav po tem nepremagljivem pesimizmu ločijo tudi od klasičnih del bodisi grške, bodisi moderne tragične umetnosti.

Tak vtisk je napravila na nas tudi uprizoritev, ki pa je bila sicer v čisto odrskem smislu na višku. Režiser dr. Gavella je s pravo umetniško strastjo ali ljubeznijo ustvaril tekstu primerno odrsko podobo. Prostor in vzdušje, ljudje in igra, posamezniki in celota, maske in način interpretacije, vse se je skladalo v enotnem stilu, ki nam je odkril glembajevsko aristokracijo v zunanjem blesku ter notranji razrvanosti in gnolobi. Uprizoritev je napravila vtisk plaz, ki se je utrjal ter se ne ustavi pred koncem. Igravci so teže igre vzdržali do konca ter pokazali odlične sposobnosti. Levar kot stari Glembay, Kralj kot Leon in Nablocka

kot baronica Castelli so imeli najtežje vloge, a so jih rešili nadvse zadovoljivo in umetniško prepričevalno. Dobesedno predstavili so se v svoje like, se potopili v njihove psihološke in intelektualne sestavine ter nam jih podali verno v maski, gesti in govoru. Enako so ob njih ustvarili doživete ter individualno izdelane odrske podobe Jerman kot Silberbrandt, Daneš kot Fabryczy, Železnik kot Puba. Tudi Skrbinšek, Sancin in Šaričeva, ki so igrali vidnejše, dasi manjše vloge (zdravnik, nadporočnik, Angelika) so pokazali, da so odlični igravci. Kot celota nas dosedaj še nobena igra ni tako prepričala o velikih sposobnostih naše drame, kakor uprizoritev »Gospode Glembajevih«.

Nemalo pa nas je razočarala »Leda« istega pisatelja. Delo spada sicer v serijo Krleževih del o Glembajevih (za to izmišljeno rodovino je pisatelj duhovito konstruiral obširen rodovnik), vendar je v primeri z »Gospodo Glembajevimi« precej medlo v dramatskem smislu in napravlja vtisk nedovršenega koncepta. Ista snov gnilega in dekadentskega meščanskega življenja je ostala v »Ledi« gola fabula v naturalističnem smislu. Delo je dolgočasno in umetniško neprepričevalno kljub uspehim dialogom. A ta miselna dialektika pač prenese Krleževo družabno kritiko, ne more pa nadomestiti drame, ki je nikjer ni. Prav tako se nam upira znana snov, čeprav čutimo avtorjeve namene z njo. Za njo čutimo samo ideologa, stvaritelja ne.

Prepričan sem, da tega dela zaradi usodnih napak, ki so v njem samem, ne more popolnoma rešiti nobena režija. Delo je pri nas režiral Gavella, ki je sicer predčasno odšel ter zamisel prepustil Kreftu, vendarle ta uprizoritev režijsko ni razodevala ničesar izrazito svojkega. Igravci so imeli v igri, ki je tako rekoč brez dejanja, izredno težko nalogo, v kateri so se izkazali posamezniki (Železnik, Levar, Nablocka, M. Danilova), a delo zaradi zgoraj navedenih vzrokov vendarle ni ogrelo.

Razen obeh Krleževih dram je režiral Gavella tudi komedijo »Kar hočete«. Uprizoritev je bila ena izmed najzanimivejših in najboljših letošnjih predstav ter je dokazala, da je Shakespeare našemu gledališču še vedno potreben ter tudi za njegov razvoj koristen. Sicer pa, ali ni delo tega

edinstvenega gledališkega stvaritelja večno? Mnogo genijalnih dramatikov pozna svetovna književnost, toda nihče med njimi ni bil tako vsestransko velik, da bi se v njem kakor v Shakespeareju spajala oba tečaja dramske umetnosti, tragedija in komedija. Zadnje čase upošteva naš dramski spored v prvi vrsti vprav njegovo komedijo, ki je bila do novejšega časa — gotovo predvsem zaradi pomanjkanja prevodov — našemu občinstvu manj znana stran Shakespearejeve umetnosti. Ta dela nam dokazujejo, da je poznal njih avtor ne samo temne prepade človeških strasti, usod in tragedij, ampak prav tako tudi vedrino neba, ki blesti nad zemljo in se smehlja nad človekom. Tudi »Kar hočete« spada v to vrsto del, katerih namen je: vzbuditi v nas smeh ter nam darovati veselje. Komedija je spretno sestavljena iz ljubeznivo satirične burke na račun puhloglavega in domišljivega dvornika Malvolija ter iz romantično-idilične ljubavne zgodbe.

Gavellova režija nas je prepričala, da ima Shakespearejevo gledališče marsikaj skupnega s sodobnimi stremljenji. Namesto včasih neokusnega in diletantskega »moderniziranja« nekaterih modernih režiserjev je rešil on vprašanje današnjega shakespearkega odra na ta način, da se je pravemu in zgodovinskemu Shakespeareju čimbolj približal, čeprav je obdržal le princip, a si poiskal modernih sredstev. Ni dvoma, da mora biti moderni scenograf bliže arhitektu nego slikarju. Kulisa v navadnem pomenu je menda vobče odigrala, vsaj modernega človeka moti. Sploh je značilno, da sodobni človek, kakor v nobeni umetnosti, tako tudi v gledališču več ne prenese naturalizma. A Shakespeare v naturalistični obliki bi bil še celo nemogoč, naravnost nesmiseln. Gavello je pravilno pojmoval svojo nalogo in najprej domiselno in posrečeno rešil vprašanje scene. To, kar nam je pokazal s pričujočo uprizoritvijo, je bil zares shakespearovski oder. Gledališče ni resnično življenje, marveč samo »ogledalo življenja« — igra, ki potrebuje igravcev in gledavcev. V skladu s tem je tudi najbolje, ako je scena nekonkretna in brez vidno-iluzionističnih sredstev zmožna vseh sprememb, ki jih zahteva vsebina. Kako rešiti to vprašanje? Gavello je zavrgel vso naturalistično konkretnost, ki je v gledališču itak samo ilu-

zija, navadno celo zelo revna iluzija, ter je postavil, kakor pravi sam, abstraktno sceno, ki pa je bila od drsko vendarle konkretna. Postavil je — kot skupen produkt svoje zamisli, kakor zamisli zagrebškega scenografa Ljube Babića — na oder le dve polovici prerezanega valja: vse drugo je takorekoč prepuštil fantaziji gledavcev. Dasi le-ti niso videli pred seboj scene, so imeli vendarle vtisk prostora, na katerem se bo odigravalo dejanje. Oboje je režiser zvezal oziroma koncentriral na ta način, da je določil igravcem premikanje »sten« med igro, kar ni bilo le v korist gledavčevi fantaziji, marveč je bila s tem tudi na zunaj označena in poudarjena notranja ritmika dejanja. Delo je bilo tako odigrano v shakespearovski-prvotnem stilu, a režiser je s to rešitvijo pokazal edinstven, res odličen primer skladnosti zunanje in notranje režije, t. j. skladnosti scene in interpretacije pesnikovega teksta. Izmed harmonične igre celote je posebej omeniti Sancina in Cesarja, ki sta zelo sposobno vlila podobama vitezov Bledice in Tobije mnogo resničnega humorja. Tudi Levarjev dvornik Malvolio je bil skrbno naštudiran. Vendarle je njegova igra bila pretirano resna ter je prehajala v tragičen lik, ki je namesto smeha vzbujal prej sočutje. Novo, poglobljeno pojmovanje Norca je pokazal Debevec.

Čeprav je »Vest« (L'homme qui j'ai tué) z umetniškega vidika prej slabo nego dobro literarno delo, je naše gledališče z nje uprizoritvijo vendarle doživelo lep uspeh. Avtor drame, Maurice Rostand, sin znamenitega pisatelja, nikakor ni močan dramski oblikovavec, zakaj drama je podoba življenja v sporu in borbi elementov, on pa nam je podal vsebolj samo lirično izpoved v epsko-dramatski obliki. Fabula sama na sebi — vzeta iz povojnega življenja — razodeva sicer stremljenje za objektivno življenjsko podobo, vendar pa je delo radi idejnih predpostavk stilno mogoče označiti edinole za nekak rahlo alegorični simbolizem. Razločno se v njem čutijo še vedno elementi Maeterlinckovega idealistično-romantičnega, lirsko dramskega pojmovanja. Idejno pa je delo namenjeno notranji vzgoji sodobnega človeštva, ki je še vedno obteženo in zaznamovano z znamenjem Kajnovnega greha svetovne vojne. Ta ideja plemenitega človečanstva in mednarodnega

mirovnega mesijanizma napravlja dramo socijološko zelo pomembno za sodobno gledališče. »Vest« je namenjena širokemu občinstvu, do katerega se obrača z etičnim namenom. Delo je prav za prav v resnici intimna moderna ljudska igra.

Debevec je dojel pravilno, da je bistvo drame v človeški bolečini in misli ter da delo vodi v notranjost. Da potemtakem tudi odrska igra stilno ne more biti realizem, je jasno. Režiser je ohranil vernost pisatelju s tem, da je postavil na oder podobe med osebami in simboli, poudaril notranjo igro ter približal govor stilu recitacije. Igravsko sta se odlikovala zlasti Skrbinšek kot profesor Holderlin in Marija Vera v ulogi njegove žene Luize. Njene podobe mater so resnično doživete in ustvarjene. Pretresljiv je bil mestoma tudi Marcel, katerega je igral Ciril Debevec. Marsikdaj pa nas pri njem, žal, odbija preostro intelektualno pojmovanje vloge, radi česar postaja nelahkoten, tu in tam celo preveč težak.

Bernard Shaw je bil v zadnjih letih že nekajkrat na sporedu naše drame. Toda »Zdravnik na razpotju«, katerega so igrali letos ob njegovi petinsemdesetletnici, nas ni navdušil zanj, kljub temu, da je bila uprizoritev izredno dobra. Shaw nas ni popolnoma prepričal niti umetniško, še manj pa nas je zadovoljil s svojim pojmovanjem življenja. Fabula njegove drame je vzeta iz življenja zdravnikov. Sicer pa njegovo delo ni drama v avtonomnem smislu. Njen izvor je predvsem v intelektu. Idejno pa je drama zgrajena na »nasprotju med družabno-zdravniško in umetniškovo moralo«. (Debevec.) Toda to nasprotje, kateremu je avtor resda poiskal individualna nosilca v zdravniku Ridgeonu ter slikarju Dubedatu, vendarle pogreša dramatskih osnov resničnega življenjskega spora, marveč sloni na intelektualnih osnovah mnogih, sicer duhovitih debat. Fabula sama je mnogo bolj epsko prikazana, to se zlasti občuti pri petem dejanju, ki je v dramatskem smislu le šibak in medel epilog. Prav te miselne osnove so omogočile avtorju prizore, v katerih nastopa — na njegov ukaz — zdravniška družba. Radi teh osnov je delo bolj satira, nego čista komedija, predvsem pa moramo v njem, kakor v vsakem delu te vrste, videti avtorjevo osebno življenjsko izpoved. Delo je skrajno subjektivistično,

čeprav so izraženi nazori včasih tudi življenjsko pravilni ali pomembni. A dasi je komedija zelo duhovita, je vendar brez resničnega humorja, še bolj brez vedrega, čistega veselja, kakršno nam nudi v svojih komedijah n. pr. Shakespeare. Prepričani smo o smešnosti pisateljevih zdravnikov, dasi ne verjamemo popolnoma v njihovo zlobo. Le Ridgeon se nam zdi zares tak, kakršnega nam je hotel naslikati Shaw: vemo pa, da je to poteza njegovega značaja, a ne njegovega poklica. Ali ni umoril Dubedata predvsem zaradi njegove žene? In tako se prav v središču zmajejo idejne osnove Shawove drame. Toda njegovo delo ni pomanjkljivo samo umetniško, marveč tudi idejno ne more zadovoljiti zlasti ne sodobnega človeka. Nosivec neke pisateljeve osnovne življenjske usmerjenosti je slikar Dubedat. Kljub slavosplovu na njegov lik, kakršne sem čital tudi pri nas, me je ta pisateljeva podoba najbolj razočarala. Ni me ganila niti njegova smrt, zakaj še nikdar nisem čital ali videl kaj tako patetičnega in obenem življenjsko neprepričevalnega, kakor je slikarjeva takozvana umetniška verzija: »Verujem v Michelangela...« Ne, Shaw v resnici ne veruje v Michelangela, ker véruje morebiti v njegovo umetnost, ne pa tudi v njegovo človečnost, v njegov etos, v njegovo religioznost, zakaj Shaw, ta glasnik predvojnega filozofskega relativizma, življenjskega amoralizma ter umetnostnega esteticizma sploh ne véruje v vse to. Shaw zna pač duhovito, prav voltairejansko duhovito analizirati in kritizirati življenje in ljudi, a njihove večne skrivnosti — ne pozna.

Idejno je razčlenil Debevec dramo v svet zdravnikov ter v slikarjev svet. Toda iz tega celotnega okvira so izrazito izstopili tudi posamezniki. Zlasti nekateri tipi zdravnikov so bili tako v maski kakor v individualni karakteristiki zelo plastični, tako n. pr. v prvi vrsti Debevec (Patrick), Lipah (dr. Blenkisop), a tudi ostali (Železnik, Gregorin, Cesar). Bohemskega umetnika je živo ustvaril Kralj, pravtako Šaričeva njegovo nežno ženo Jennifer. Skrbinšek je v ulogi razumskega in mračnega Ridgeona pokazal znova svojo veliko nadarjenost za igro te vrste značajev.

Lep dogodek v pretekli sezoni je bila tudi uprizoritev »Kralja Oidipa«, dasi je

vplivalo delo bolj samo po sebi kot človeško in pesniško pomembna umetnina.

Nihče ne more zahtevati od sodobnega gledališča, da bi morala biti uprizoritve kateregakoli dela minulih časov natančen posnetek zgodovinskega vzora. To je apriori nemogoče in vsak tak poskus bi bil tudi z umetniškega vidika nepristen. Nedvomno velja tudi za gledališče načelo, da se sme spremeniti vse, kar je samo časovnega, da pa mora nasprotno ostati vse bistveno. Bistvene pa so ne le vsebinske, marveč tudi oblikovne osnove vsake dramske umetnine. Zato se smejo menjati in času primerno uporabljati samo sredstva interpretacije.

»Kralj Oidipus« je poleg »Antigone« najpomembnejša Sophoklejeva tragedija in gotovo eno največjih in najdovršenejših del tragične umetnosti vsega sveta. Kljub občečloveški pomembnosti pa nosi nekatere neizbrisne individualne poteze grštva. Semkaj moramo prištevati ne le snov, marveč tudi idejo, a razen tega še mnogo oblikovnega, tako n. pr. osnovo igre, ki sloni na nasprotju igravcev in zbora, spremljavo glasbe itd. Vse to ni nekaj, kar bi se moglo poljubno spreminjati, zakaj vse to ni le stilno pomembno, marveč sloni na teh osnovah tudi umetniška vrednost tragedije. Vse to ohraniti je zaradi tega potrebno z umetniškega vidika, kar je tem lažje, ker so omenjeni elementi grškega gledališča tako občečloveški, da morejo popolnoma ustrezati tudi našemu sodobnemu pojmovanju. Delo, kakršno je »Oidip«, ni moglo biti sicer zaželeno na sporedu individualistično-naturalističnega gledališča, a danes, ko se tragični človek sodobnosti zopet domotožno ozira proti mejam duhovnega sveta, nam je zelo drago in blizu. Toda čemu bi bilo treba spreminjati njegovo idealistično in kolektivistično podobo ter jo individualizirati in naturalizirati, kakor je to žal skušal storiti režiser C. Debevec? Če sodobni človek lahko uživa »Slehernika«, mu je tem lažje sprejeti vase »Oidipa«. Ne smemo pa pozabiti, da je to delo izrazito idealističnega značaja. Ne bom tu obnavljal fabule, ki jo pač vsakdo pozna: nekdo je nevede ubil očeta in se oženil z materjo. A tragedija sama nam prikazuje le, kako se njenemu junaku odkriva zlo njegovega življenja in kako ga to spoznavanje — srečnika doslej — spodnaša s trdnih tal v brezpomolnost vedno dlje in

dlje. Tak način prikazovanja snovi je bil za avtorja dramsko nujen, če ni hotel podati samo epsko-lirske parabole mitične snovi. Vendarle »Oidip« nikakor ni individualna drama, tragedija poedinca, kakor jo je skušal razumovati naš režiser. Prav to, kako je grški dramatik mitično fabulo združil s svojim verskim pojmovanjem, je bistvena poteza njegove tragedije, ki je tako preko individualno-realistične podobe zadobila občečloveško-simboličen pomen, kar je v skladu z njenimi idealističnimi osnovami. Pesnik nas uči ponižnosti in vdanosti pred Bogom, kažoč nam na zgledu našo nemod iz samih sebe. Prav tu pa se nam odkrije tudi resnično tragična osnova njegove drame. Oidip propade brez osebne krivde. Ne strinjam pa se z mnenjem, češ, da današnji človek ne more občutiti človekove tragičnosti brez subjektivne krivde. Krivda (kazen) in tragika ni isto. Moralni nazor grškega pesnika se nam zdi v primeri z našim krščanskim pojmovanjem v resnici trd, etično nesprejemljiv. Toda njegovo doživetje tragičnosti se ujema tudi z našim sodobnim prepričanjem. Resnična tragika vedno sloni na osebni nekrivdi in zaradi tega vodi tudi v očiščenje. Prav v tem je moč Sophoklejeve tragedije. Njegov Oidip ne samo da ni kriv, ali ni marveč celo bežal pred grehom? On ni samo etično korekten, marveč naravnost etično heroičen. Ta idealizacija glavnega junaka nikakor ni slučajna in se v delu jasno čuti, zlasti v primeri z njegovo ženo Jokasto. Z njo je dosegel pesnik dvoje: prvič je s kontrastom tembolj poudarjal nasprotje med človeško ničevostjo in božjo vsemočnostjo; drugič pa je s tem ustvaril resnično tragedijo. To se čuti tudi iz tega, ker nas usoda Jokastina, čeprav je strašnejša, gane vendar mnogo manj nego Oidipovo zlo. Zdi se nam pač zaradi njenega moralnega značaja bolj zaslužena kazen nego resnična tragika. Značilno za religiozni značaj Sophoklejeve tragedije je tudi to, da zaključek ni porazen, mračen in brezupen, kakor pri naturalističnih usodnih tragedijah, marveč je globoko pretresljiv, poln sočutja in ves svetel zaradi diha večnosti, zaradi očiščenja ali katarze, ki je zadnji namen tragedije.

Mnogo tega smo pri uprizoritvi čutili, pravtako pa je, žal, marsikaj ostalo neizraženo. Brez množice, brez muzike, s skraj-

no poenostavljenim ter celo deklamatorsko slabim zborom, v tesnem, zaprtem prostoru je igra izgubila skoraj ves sijaj ter vso monumentalnost. Njena moč je bila zlasti v besedi, v izčrpavanju pesniških lepote, prav tako pa tudi v osebnem poudarku igravskega izraza. Zato celoten vtisk ni bil tako prepričevalen, kakor igra posameznikov. Levar, ki je igral Oidipa, je dobro izražal poteze njegovega značaja od samozavesti do tragične skrušenosti. Marija Vera je v ulogi Jokaste podala blesteč lik kraljice brez vsakega pretiranega patosa. Svojske poteze in igravske vrline so pokazali tudi Skrbinšek (Kreon), Lipah (sluga), Daneš (sel), Plut (pastir), zborovodja (Gregorin).

Žal pa moramo kljub vsemu pozitivnemu letošnjo uprizoritev »Kralja Oidipa« z vidika celotnega tolmačenja imenovati samo eksperiment. Gledališka ustvaritev — to ni bila in Sophokles je ostal zaenkrat še vedno brez svoje podobe v našem gledališču.

France Vodnik

Z A P I S K I

† **Kipar Franc Berneker.** Dne 16. maja t. l. je po kratki bolezni umrl Franc Berneker, kiparski sodobnik slovenskih impresijonistov, javnosti sicer nekoliko manj znan. Pokojni je bil rojen 4. okt. 1874 v Lehnu pri Slovenjgradcu in je po daljši delavnosti v podobarskih delavnicah l. 1896. odšel v Gradec na obrtno šolo, odtam pa l. 1897. na Dunaj, kjer se je vpisal na akademiji v šolo prof. Edmunda Hellmerja. Na Dunaju je ostal B. do l. 1915., ko je moral k vojakom, po prevratu se je pa za stalno naselil v Ljubljani in je zadnje čase poučeval na tukajšnji Tehnični srednji šoli. Njegova najbolj znana dela so skupina Drama (mavec, 1905), ki se nahaja v Narodni galeriji v Lj., spomenik Primoža Trubarja v Lj. (marmor, 1908), spomenik sv. Janeza Nepomuka v Kranju (marmor, 1910), ženska glava v Narodnem muzeju v Lj. (marmor, 1909) in portreti.

Vnanje in stilistično karakterizira Bernekarjevo delo Hellmerjeva šola (prim. samo tip ženske glave, ki se povsod ponavlja) in osebni stil učitelja, preko katerega ni B. nikoli prišel, niti ga dosegel. Lirični realizem je v njegovem kiparstvu popolnoma razjedel

formo in tako je čisto gotovo, da je svoje čase Župančič njegovega Primoža Trubarja i vsebinsko i formalno popolnoma napačno interpretiral (LZ, 1908, str. 513), opevajoč ga kot »moža prepričanja in moža dejanja«. Nejasno pojmovano in slabo podajano poetično razpoloženje Bernekerjevih del ima na drugi strani ekvivalent v nedovršeni, skoz in skoz skicni naravi vsega, kar je ostavil, zaradi česar je slika njegovega kiparstva zelo slabotna. Kljub temu bo morala zgodovina slovenske novejšje umetnosti tega gotovo talentiranega moža omenjati, saj zlasti z deli, napravljenimi o. 1900—1910, na neki način vendarle zastopa moderni izraz.

R. L.

Oton Župančič: Ciciban. Opremil in ilustriral Nikolaj Pirnat. Izdala »Umetniška propaganda«. V Ljubljani, 1932. Str. 79.

Bila je zelo posrečena misel, izdati Župančičevega »Cicibana« v novi in topot ilustrirani izdaji. Ilustracijo je prevzel Nikolaj Pirnat, slišali smo, da nekako šele v zadnjem hipu, in delo ni bilo lahko. Vendar ga je Pirnat izvršil v splošnem dobro. Držal se je merila največje nazornosti in je zato skoraj večino pesmi ilustriral tako rekoč dobesedno, vzel je n. pr. pesem treh kitic in je upodobil osnovno situacijo vsake izmed njih (15), drugod je ilustriral kompozicijsko nasprotje (34), še drugod je ilustriral vsak distih posebej in v okviru njega celo še prvi in drugi verz (46) z antitezo ilustracij v knjigi (pod. 54) itd. itd. Le malo je pesmi, ki je njih ilustracija monografična, kot je n. pr. 30, 42, 60, 72. Lahko bi si zato predstavljali »Cicibana« tudi v drugačni risarski izdaji in nedvomno je Pirnat z nami istega mnenja, toda v svojem žanru je ta izdaja lepo delo. Refleksivni vprašljivosti Župančičeve mladinske pesmi, ki le-to največkrat postavlja v somrak med umetnostjo za otroke in ono za odrasle — vpraševanje je zamotana zadeva, posebno če vprašujemo odrasli za otroke in namesto njih tudi odgovarjamo, kakor da bi bili otroci; s tega stališča se gre Župančičev pesniški izraz v »Cicibanu« otroške igre, je bližji ostali njegovi liriki nego čisti mladinski umetnosti in v okviru neoromantične literature niti osamljen niti neumljiv niti nelogičen primer — tej refleksivni vprašljivosti, pravim, nekako odgovarja poteza Pirnatove risbe s svojo