

Š P A N S K I P L E S

F R A N E L L E R

Zvonke gosli in kitare,
cimbale pojo ubrane,
in poredne kastanjete
klokotajo rezko vmes.

Gibkih parov lahne čete
iščejo se in gubijo,
ziblje ko barvito polje
se pred nami španski ples.

Mladih mož oči sokolje —
v svili prožijo se meča,
kamižole in pasice,
pester val trakov in tvez.

In mladenke rjavolice,
izpod las jim tle uhani,
smeh belino zob odstira,
in pogled pri kresu kres. —

Na bregeh Gvadalkvivira
kri cvetè iz oleandrov,
sklanjajo v objem zefira,
v krilo palm se in cipres.

Na bregeh Gvadalkvivira
je doma ljubezen žarka,
tam bi hotel biti suženj,
dan v peklino nje išes.

Gosli glas, drhteč in južen . . .
in kitare zagrmijo,
piski švignejo ko bliski,
iz viharne sle teles

bruhnili so rdeči vriski,
ves v plamenih je fandango. —
Čuvaj se, a če si upaš,
brat, ne jemlji jih zares!

O UPRIZORITVI GOETHEJEVEGA »FAUSTA»

A N T O N O C V I R K

«Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag
Und ist so wunderbar, als wie am ersten Tag.»

(Faust: Prolog im Himmel.)

Spričo uprizoritve prvega dela Goethejevega »Fausta» v naši drami se mi zdi nujno spregovoriti o pomenu te genialne umetnine, o odnosu tragedije do gledališča, o uprizoritvi sami ter o zmožnostih naše režije in igraltva. Trdim in sem prepričan, da je bil presmel korak naše gledališke uprave, seči po tako avtohtono svojevrstni umetnini, ki zanjo nismo dorasli, kar jasno priča uprizoritev bodisi režisersko bodisi igralsko. Ni me v tem potrdil samo razkol, ki vlada med delom, pisanim za gledališče, in delom, pisanim za umetniško resnico življenja, ampak vse bolj razkol med obzorjem našega človeka in med njegovim hotenjem, ki se premalo ravna po svoji notranji moči in le prerad sega po delih, ki jim ni kos. —

Pomen Goethejevega »Fausta« je neizmeren. Njegova umetniška sila ga uvršča med najpomembnejša dela svetovne literature in njegova življenska vrednost ga bo ohranila preko tisočletij. Iz sebe je predvsem rodil Goethe »Fausta« in mitično fabulo srednjega veka je še preko sebe dvignil na višino tragedije genija in mu vdahnil poleg osebnega znamenja še pečat kozmične sile, občečloveškega spoznanja. Ustvaril je tako tragedijo Č l o v e k a, dvignjenega nad čas in kraj, ne samo tragedijo Evropca (Spengler), tragedijo č l o v e k a s p l o h, ki ga zaznamuje neutešeno hlepenje po spoznanju vsemirja, večno iskanje resnice izven časa v dihu neskončnega, blodnja iz praznote v praznoto in skrivnosti v skrivnost, iz vere v vero — in hrepenenje po opoju trenutka, časovnem izživiljanju, ki je čarobno ukleto v telesu — mikrokozmu — in vseh njegovih omamah. To je Faust, ki prisluškuje dvojnemu glasu v sebi, ki se bori z dualizmom svoje narave in išče pravira večno snujoče sile, ki giblje svet iz časa v večnost. Pot iz osebno egocentričnega žarišča v neki duhovno panteistično poglobljeni praosnutek, iz katerega — kot z drugega brega spoznanja — valuje oživljujoči dih življenja: »Dass ich erkenne, was die Welt / Im Innersten zusammenhält« in slutnja spoznanja: »Wo fass ich dich, unendliche Natur? / Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens, / An denen Himmel und Erde hängt.« Zato je Faust borilec z »duhom zemlje«, borilec z zlim in božjim, dokler se ne očisti duša vélikega modreca v purgatoriju osebnega tragičnega spoznanja, ki ga ob koncu prvega dela vrže ob tla (ob tragediji Marjetice), ga biča skozi drugi del, dokler se po blodnjavah ne umiri v božjem utešenju neskončnosti. Goethe je »Fausta« dvignil v misterij, kjer se božje sile merijo ob človeških in duhovih teme, kar je Goethe naznačil s Prologom v nebesih, ki poglobljuje Faustovo tragedijo v tragedijo duše. Prvi princip Faustove narave je doživetje večnega, spoznanje veselstva in zlitje z njim — bogom — nevidnim snovalcem — »Ins hohe Meer werd' ich hinausgewiesen, / Die Spiegelflut erglänzt zu meinen Füßen, / Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag«; to je miselni in filozofski in transcendentalni Faustov napon, to je hotenje izven časovnega spoznanja bistva in smisla življenja. Temu principu nasproten je — čeprav za istim spoznanjem hlepeč — princip uživanja, radosti telesa, nagnjenje za hipnim in realnim. Tretji princip — nekako osnovni notranji glas — je Faustova nemirna narava sama, ki sedaj vse negira, sedaj zraste visoko in se vrže zopet v drugo smer; del te skepse je upodobil Goethe v personifikaciji Mefista, velikega cinika. V boju med obema principoma — časovnim in večnim — nastane faustični konflikt v metafizičnem svetu ali kar pove isto, v boju med titanskim v Faustu (Gundolf) in Erosom. Nikjer ni zla, Goethe ga celo jasno taji v

Mefistu kot osebi, ampak mogočna razgibanost in nenasitljiva duševna žeja, ki žene Fausta iz bolečine v bolečino, iz omame v omamo. V Faustovi notranjosti je očita večstopna graduacija, ki ga ob vsakem tragičnem spoznanju postavi na novo pot. To stopnjevanje se vrsti skozi oba dela, od ozdravljenja iz hrepenenja po »razsežnih morjih» neskončnosti, in iz magije v telesno radost, pa preko tragike z Marjetico in hrepenenju po idealu lepote (Helena) in tragičnem koncu z njo, do ustvarjalca, ki obliči prirodo po svoji volji. Mogočna črta njegove življenske poti se konča na najvišjem vrhu, ki je človeku mogoč. Kakor nejasni, mračni koraki so še spomini na Marjetico, hrepenenje po slavi (Tatengenuss), idealna Helenina lepota, ko se Faust zlije z večnim v sebi in doživi svoje poveličanje.

Na ta osnovni Faustov razvoj v tragediji je nanizal Goethe neizmerno globokih miselnih in filozofskih sentenc, ki dobijo posebno v drugem delu največja simbolna znamenja, saj je tudi celoten »Faust» mogočen simbol skritega notranjega sveta genijevega, čigar duh je prehodil vso pot od zmisla začetka do konca, se očistil v vseh slapovih duhovnih očiščevališč in zrasel še preko sebe do zadnje ustvarjalne resnice, ki jo je Goethe zamolčal, ker molk je bistvo njene moči. V »Faustu» je Goethe premeril pot od pekla (Mefisto) preko zemlje, ki jo je poveličal v sto podobah od pomladne idiličnosti do grandiozno temne grozotnosti njenih sil, ki jih je poosebil v »Duhu zemlje», pa do nebes, ki jih je karakteriziral z resno mogočno dikcijo Boga, angelov in s tajno silo religiozne mistike (Marjetičina molitev, Maša zadušnica). Z ustvarjalno roko je segel prav v jedro življenja, »ins volle Menschenleben». V sebi hrani »Faust» modrost stoletij, obilje psiholoških resnic, izkristaliziranih v oblikovno silnih sentencah, ki jih napaja skrit fluidum umetniškega čuvstva, da govore tako neposredno in resnično. To so hihi, kjer začuti človek v enem samem verzu odpev iz večnosti in obenem iz pravira lastne duše. Razen tega je Goethe proniknil v »Faustu» v vso bajeslovnost srednjega veka, v okultno in temno magično ozračje in mu dal pečat drugotnega pomena, s tem da je uzrl v njem le večno človeško. In je tu antika, romantika, so svetovi izumrlih dni in človek v prometejskem zanosu. Poleg vsega velikega bogastva Fausta posebno dviga čudovit jezik in stil, v njem je bogastvo nemškega jezika, ki mu je izkopal pesnik najgloblje pomene in najtrajnejše lepote, raztkal ga je po vseh mogočih formalnih oblikah in ga spletel v mogočne čuvstvene celote; iz vokalov, ki barvajo verze, poje skrivnost melodične lepote in njih izmenjavanje razgiba čuvstveni človekov svet, ki gre za valujočim ritmom celote. Že sam zasnutek »Fausta» nosi na sebi odblesk genijevega prometejstva. —

Oba dela »Fausta« tvorita šele zaključeno celoto, ki more podati ves titanski vtis pesnitve. Toda tudi prvi del je že zase celota, ki se v glavnem konča s tragedijo Marjetice. V tem delu so očitne tri stopnje v notranjem razvoju Fausta. Prva se prične s Faustovim tragičnim spoznanjem, da je brezplodno vse učenjaštvo, da ono ne vodi do resnice, da se »duh zemlje« noče enačiti z njim, in da je življenje, ki ga je obvarovalo pred samomorom — zlitjem v večnost — še zadnja njegova rešitev, in se konča s pogodbo. Logično s to Faustovo odločitvijo (Sprehod!) je zvezan nastop Mefista, ki je personificirana vaba v uživanje telesa in njega opojnost, ki mu jo Mefisto oblubi. Idejno značilna je pogodba, ki sicer v prvem delu ne pride do veljave (še na koncu II. dela): »Werd' ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zu Grunde gehn!« Psihološka črta pa je naznačena v Faustovem vzkliku: »Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit!« Druga stopnja v razvoju Faustove tragedije se prične v Auerbachovi kleti, se razplete do ljubezni z Marjetico in nje notranjim koncem in konča z mašo zadušnico v cerkvi. Tretja stopnja je tragičen konec Marjetice, ki ga Faust zasluži v Valpurgini noči, kamor ga Mefisto namenoma spelje, da bi ga razvedril od žalosti, in ki se resnično zaključi v ječi, kjer Faust spozna svojo tragično krivdo in kjer Goethe znova dvigne tragedijo v misterij z značilnim čustveno močnim »Glasom od zgoraj« in še močnejšim izgublajočim se glasom »Henrik, Henrik!« od znotraj, ki veže prvi del z drugim.

Vsak prizor je korak v notranjem razvoju Faustove tragedije in zato nikakor ni pravilna sodba o epizodnosti prizorov. Seveda so nastopajoče osebe le toliko nujne, kolikor stopnjujejo Faustovo pot kvišku in je tragedija Marjetice le stopnjevana tragedija Fausta, vendar je še v njih individualni karakterizaciji neki nujnosten značaj, ki veže vse dele v eno celoto. Ob Marjetici trčita v Faustu oba osnovna principa njegove narave in nastane značilni faustični konflikt med telesom in duhom in tragično spoznanje. Nepravilno je zato in proti pravemu smislu notranje razvojne črte tragedije izpustiti Valpurgino noč in Intermezzo (»Die Welt des schönen Scheins«), kajti v Valpurgini noči se Faust do kraja zave, kaj je storil z Marjetico. Kako močna je tragična slutnja Faustova, ko govori z Mefistom:

«Mefisto, siehst du dort
Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehen?
Sie schiebt sich langsam nur vom Ort,
Sie scheint mit geschlossenen Füßen zu gehen,
Ich muss bekennen, dass mir d ä u c h t,
dass sie dem guten Gretchen gleicht.»

Še bolj jasno naznačuje svoje spoznanje Faust:

«Wie wunderbar muss diesen schönen Hals
Ein einzig rothes Schnürchen schmücken,
Nicht breiter als ein Messerrücken!»

Čisto notranje nujno je, da prida Goethe Valpurgini noči še Intermezzo, da bi odmaknil Faustovo pozornost z veselo igro od misli na Marjetico. Po Intermezzu pa udari v Fausta trda realnost, ki jo je Goethe sijajno označil s prozo v sledečem prizoru »Žalosten dan. Polje«. Če bi izpustil kdo Valpurgino noč in Intermezzo, mora potem nujno odpasti tudi prizor »Trüber Tag. Feld« že radi značilne stilne posebnosti.

*

«Der Worte sind genug gewechselt,
Lasst mich auch endlich Taten sehen!»

(Vorspiel auf dem Theater.)

Goethejev »Faust« je tako odmaknjen grobi teatraliki in vse njegove osebe so prežete s tako globoko individualno življensko silo, da zahtevajo naravnost genialnih igralcev, globokih v razumevanju in s širokim obzorjem, da zmorejo izigrati ves duševni kompleks njih sveta, kajti vse to dela še velikim odrom mnogo težkoč. Ravno radi širine in globine teksta se poraja mnenje, da Faust ni uprizorljiv in da bo moral ostati le idealna tragedija brez odra. Temu navidez resničnemu mnenju ugovarja dokaj močnih razlogov, ki sem jih deloma omenil. Res pa je, da je »Faust« v prevodu večidel neuprizorljiv — izjema je le kongenialen prevod — posebno če je prevod le slutnja originala. Tak prevod je Funtkov, ki je ne samo zastarel, ampak večidel pesniško mrtev, neokreten, neduhovit in v vsem negoethejanski, ker mu manjka tistega živega vrelca besedne, ritmične in sentenčne gibčnosti, ki je svojstvena delu. Že to dejstvo bi moralo odvrniti upravo, režiserja in dramaturga od uprizoritve. Razen tega zahteva »Faust« velik oder, na katerem se da uprizoriti kolikor mogoče v celoti, ker z odrom v zvezi je tudi krajšanje in prirejanje teksta, pri čemer se mora skrbeti, da ostane delo čim bolj neokrnjeno in pristno. Krajšanje teksta pri nas je pokazalo prvič precejšnje nerazumevanje dela; tako je namreč po sceni v cerkvi sledila scena »Oblačen dan. Polje«, ki ne bi smela, kar sem že zgoraj dokazal; drugič so krajšana mesta, ki naravnost govore o inscenaciji (Faustovi monologi), ki se je morala omejiti na razmere našega odra, radi česar sta morala odpasti Valpurgina noč in Intermezzo. Da je na tak nič nasilno skrajšana tragedija le še

karikatura Goethejevega »Fausta«, upam, mi ni treba dokazovati. Bila pa je karikatura tudi v inscenaciji, režiji in izvajanju.

Svojo inscenacijo je O. Šest imenoval misterijski oder, dasi mu očitvidno ni povsem jasno, kaj je misterijski oder, kakšne posebnosti ima, v čem obstoji pomen njegove trodelne arhitekture z devetimi ložami, še manj, kake historične zakonitosti ima in ali je »Faust« sploh možen v tej shemi. (Primerjaj L. Franke: »Ueber die Mysterienbühne« in E. Devrient). Šestova inscenacija je bila le trd, nejasen, brezstilen shema, ki je že itak oslabelega »Fausta« še uničil. Nelogičnost režiserjeve inscenacije kaže že način uporabe dvojnega odra, ki mu ni vdahnil nič misterijskega, ko je na nadoder, kjer so peli angeli v nebesih, postavil Marjetičino sobo, del mesta, vrt, polje itd. in že s tem raztrgal celoto. Očitneje je prišla ta prisiljena stilizacija do poloma v sceni Sprehod, kjer je uničila pravilno pojmovanje te scene brezsmiselna uporaba predodra in nadodra, ki ni mogla vzbuditi pravega velikonočnega razpoloženja, ki diha iz teksta in je iz notranjega razvoja dela nujno. Kje je bila tukaj priroda, o kateri govori Faust? In pomlad? Razen tega je pa tak način inscenacije tudi razumsko nemogoč, kar se je še očitneje pokazalo v sceni Vrt (nemogoče sprehajanje zgoraj in spodaj!), v zamenjavanju Marjetičine sobe (prvič zgoraj, pri podoknici spodaj), v nepravilnem pojmovanju cerkve, ki je delala bolj vtis zakristije kot pa gotične katedrale. In kje je bila maša zadušnica? V simbolnem kolobarju? Kjerkoli zahteva tekst širine, mogočne prirode, je inscenacija odpovedala, zato je v tem stilu »Faust« sploh neizvedljiv. Z majhnim zvišanjem odra v ozadju, lučjo in zavesami bi bil učinek neprimerno večji in bolj plastičen. Če bi režiser pomislil na to, bi se mu takoj razdrla prisiljena shematika dvodelnega odra. Neodpustno pa se mi zdi tako astilno pojmovanje gotike. Gotika je vendar temna, njej lastno je kipenje kvišku, višina in tesnoba, vitkost šiljastih lokov, mráz sten v polmraku, vsi koti so izpolnjeni s stebriči. Goethe sam je že naznačil scenerijo v prvem prizoru: »Noč. V visoko obokani, tesni gotski sobi Faust n e m i r e n — že tu opozorim na Levarjev nastop! — na stolu ob pisalniku.« Pri Šestu pa je bila soba široka, nizka, neobokana, svetla in v ničemer podobna študijski sobi učenjaka, alkimista, astrologa in okultista. (O skopi in scenično prazni sobi z eno retorto, nekaj knjigami, čudnim globusom sploh ni vredno govoriti!) Enaka je bila celotna arhitektura odra. Nad široko pravokotno steno se je dvigal nadoder z nekakim — sicer preširokim — quasi gotičnim lokom. Temu primerno so bila široka tudi okna, vrata in drugo. O gotika! Kako smešno zveni potem v tej širini stavek Faustov:

«Weh', steck' ich in dem Kerker noch?
 Verfluchtes dumpfes Mauerloch,
 Wo selbst das liebe Himmelslicht
 Trüb durch gemalte Scheiben bricht!» itd.

Rembrandtova slika Faustove sobe, bi že lahko vse povedala režiserju, ali pa del H. Heinejevega Tanzpoema »Dr. Faust«. Scene, ki bi morale slikati širino, pomladno razpoloženje, so pa bile stisnjene v prazen shema (n. pr. sprehod, vrt, polje). Na enako brezsmiselno insceniranje opozorim pri sceni Pri vodnjaku, ko je režiser postavil na nadoder v tekst nespadaajočo čudno zverženo sliko nekega srednjeveškega mesta, ki mu pomena seveda ne vem in slike ne razumem. Posebno omembe vredna se mi zdi Čarovniška kuhinja, ki bi jo označil kot blasfemijo Goethejeve Čarovniške kuhinje. O projekciji slik in o čem podobnem pri nas še ni duha ne sluha.

Poleg te okorne sheme je vso celoto uničevala nepravilna barvna razsvetljava, brez razumevanja za harmonijo barv (n. pr. v Prologu zlata in rdeča, v ječi in cerkvi ni bilo nikjer prave temačnosti, razsvetljava v Faustovi sobi!) in za ustvarjanje prostora z lučjo in barvo (stena je bila brez značilne barve). Isto neskladnost je povzročala glasba, ki se ni v vsem držala teksta (v cerkvi pri maši zadušnici bi morali peti vendar koral), ni bila v ničemer značilna in ni nikoli prišla iz fortissima, ko vendar najbolj učinkuje pianissimo in crescendo do mezzo forte, ki ustvarja mistično razpoloženje. Ne-karakteristične so bile obleke. Faust je bil oblečen v salonsko obleko Shakespearejevih junakov, ki nima nič opraviti z zamazanim poguljenim talarjem srednjeveškega učenjaka (glej H. Heine Tanzpoem!). Mefistova obleka je bila brez značilne barve in preveč brez smisla prikrojena. Obleke ostalih pa so bile najrazličnejših slogov, dob in pomenov, da o kostumu vešče in vešč niti ne govorim.

Tudi podrobne režije ni bilo videti. Šest je izpustil vse učinkovitosti, čeprav jih Goethe izrecno našteva. »Duh zemlje« se ni niti kot plamen pokazal, ni bilo megle pri zaklinjanju, ne plamenov iz politega vina, dasi se te stvari dado z lahkoto prikazati. Čarovniška kuhinja je bila naravnost tipičen zgled brezfantazijske režije, veščino zaklinjanje je bilo brez poudarka, ko vendar vemo, kaj pomeni »Hexeneinmaleins«, in kako se vrste obredi pri zaklinjanju. Čarovnice pojmujejo pri nas kot zadirčne in nenaravno cvileče prikazni. Goethe jih ni. (Primerjaj »Geistesbeschwörungsbücher« in J. Wierusa knjigo o čarovnicah.) Kot režijsko kurioznost naj omenim le čarodejno ogledalo. To je bilo bolj izložbeno okno kot to, kar bi moralo biti. Nerazumevanje luči!

Kot je bila malo pomembna režiserjeva inscenacija v glavnem zasnutku in podrobnostih, tako nejasna, režisersko brezosebna je

bila notranja režija, če je o tej sploh mogoče tu govoriti. Razkol med inscenacijo in podajanjem je bil očividni. Igralci so bili prepuščeni sami sebi in nikaka celotna črta jih ni vezala. Delo je bilo v igralcih nedeživeto, večina teksta jim je bila nerazumljiva, kar se je opazilo posebno pri večjih scenah n. pr. Sprehod, Auerbachova klet, ki jo, na ta način režirano, moram imenovati karikaturu Goetheja in sicer tipično slovensko, z našim brezniškim kruljenjem. Režiser je menda mislil s tem prizorom učinkovati, ga narediti »ljudskega«. Saj se je pisalo v časopisih o »ljudskem Faustu«. Očividno mu je pomen te scene tuj; a Goetheja seveda podomačimo s Cesarjevo pijanostjo in Faust je takoj »ljudska igra«. O čarovniški kuhinji sem že govoril. Scene z množico, ki jo je zastopalo pet nemih oseb, so bile neznatne (n. pr. V cerkvi, Sprehod i. dr.). Tudi v vsem ostalem nisem opazil nobene skupne, za zadnjim smislom hoteče, notranje režijske črte, prav posebno pa pri glavnih igralcih ne, kar moram zvrniti na nerazumevanje prave notranje vsebine tragedije. Saj so malone vsi igralci hlastali le po zunanjih učinkovitostih (n. pr. Mefisto).

Levar kot Faust je že v prvih prizorih, ki so po svojem notranjem viharju močno težki, popolnoma izpadel iz besedila in je v bistvu igral Wagnerja, ne Fausta. (Opombe vredna je tu tudi nemogoča maska!) Sodim, da mu je Faust notranje tuj, saj ga je tudi prednašal tako malo pristno, brez bolečine in brez doživetja. Zato so se monologi pri njem spreverčali v deklamatorično izražanje, ki mu je dajal barvo patos — značilno hitro govorjenje in požiranje besedila. Njegov Faust ni bil ne prometejski, ne učenjaško miren in ne veličasten; v njem nisem opazil modrijana (prvi monolog Levarjev je bil, ne samo vsebinsko, tudi življensko nemogoč), ampak vse bolj raztrgan je bil in popolnoma nejasen. Zato tudi ni mogel izigrati notranjih bojov in odločitev, ki sem jih omenil pri analizi dela (n. pr. prehod iz spoznanja brezplodnosti učenjaštva v hotenje zlitosti se z vsemirom itd.); nikjer ni bilo miselnih in čustvenih pavz (monologi!), ne vsebinskih akcentuacij, o notranjem dvoboju sploh ni govoriti. V začetni sceni stoji ob mizo naslonjen (tekst!), pove besedilo monologa, ne da bi vsaj oddaleč zaživel v njem, se meče s knjigo (— srednjeveške knjige nisem videl —) po tleh, vzklika, kriči, roti, pa vse v nekem nenaravno hitrem tempu. Pogovor z Wagnerjem je bil klasičen zgled notranje neistinitosti. Ker ni bilo v Faustu prave osnovne črte, zato se ni spremenil tudi v odnosu z Marjetico, vedno isti, enak, nikjer gnan od čustva ali miselne sle; v pogovorih z Mefistom — njiju vedenje je sploh novo poglavje! — je bil večidel aroganten in često izven vsebine. Njegovo značilno kriljenje z rokami, (Sprehod, Čarovniška kuhinja,

pogovor z Marjetico na vrtu) zavijanje postave spominja bolj na operno kot na dramsko kreacijo. Tako Levar, žal, ni dorasel postavi Goethejevega »Fausta«, o kateri pravi pesnik v Eckermannu: »Faust ist ein so seltsames Individuum, dass nur wenige Menschen seine inneren Zustände nachempfinden können.« (Str. 147.) Kako naj potem doživi res pristno tragedijo ob Marjetici, ko gledalec ob njem ne občuti nič pristnega, le staro igralsko rutino in čudno nazalizirano in patetizirano govorjenje.

Tudi Skrbinšek v Mefisto ni bil pravilno igran, dasi je v pogovoru z učencem v nekaterih hipih zaživel pravi Mefisto—veliki cinik. V Prologu je Skrbinšek igral popolnoma izven teksta, z zadirčnim pačenjem, ki spominja na poljudne hudiče v ljudskih igrah. Goethe piše zopet v Eckermannu: »So der Charakter des Mephistopheles ist durch die Ironie und als lebendiges Resultet einer grossen Weltbetrachtung wieder etwas sehr schweres.« (Str. 147.) V Mefistu se galantnost meša z ironijo, filozofsko modrostjo in dialektiko. — Tudi pravega odnosa do Fausta nisem opazil. Nepravilen pa je bil v sceni v Čarovniški kuhinji, na vrtu, kjer je lascivne črte preveč poudarjal (n. pr. suvanje s komolcem in gledanje po strani), da tekst ni ostal več pravilen; v drugih prizorih pa je prevladovala poza in groba deklamatoričnost nad ciničnim galantnim dialektikom in učlovečeno negacijo ter pri-ljudno zvitostjo, ki je »ein Teil von jener Kraft, dass stets das Böse will, und stets das Gute schafft.«

Marjetico je igrala Nablocka, ki kljub igralskemu doživetju ni mogla do pristne nedolžne naivnosti Goethejeve Marjetice. Tudi ona ni razumela pravilno teksta. Res je, da je Marjetica prava in polnokrvna ženska, toda v zadnjih scenah jo prešine spoznanje, ki jo tira do blaznosti, katere Nablocka ni vedela pravilno izigrati v ječi, prizor, ki, močno igran, zapusti globok čuvstven vtis. Občutno je motila njena slovenščina. Psihološko močnega konca — ko se lastnovoljno odtrga od Fausta, ki jo hoče rešiti — tudi ni pravilno podala, ostala je le teatralična gesta brez vsebine. Temu je krivo neenotno igranje vseh glavnih igralcev, ki so si pomagali z zunanjim, ko do notranjega niso mogli.

Tudi ostali igralci Lipah kot Wagner, Medvedova kot Marta, ki je prehajala v karikaturu, večča — Rakarjeva in drugi se niso povzpeli do harmoničnega ustvarjanja celote. Napake so bile očite končno tudi v glasovih za odrom (glas Boga, Zli duh). Ne razumem, od kod imajo naši igralci navado izgovarjati abstrakten ali mističen tekst z zategovanjem in pojočim moduliranjem. Tudi zadnje tragične čuvstvene pointe uprizoritev ne ostavlja. Namesto angelov na koncu bi bil mnogo učinkovitejši le »Glas od zgoraj« — kot je

Goethe tudi napisal — in namesto vzklika Henrik, ki ga pojejo, bi čuvstveno vse bolj razgibal »Glas iz notranjosti«, ki se izgublja.

Kljub napornemu delu režiserja, igralcev in inscenatorjev, »Faust«, žal, ni doživel uprizoritve, ki bi se vsaj nekoliko smela imenovati dostojna veliki umetnini. Še vsak namen veliko umetnino ponižati in jo približati »ljudstvu« se je maščeval in tudi »Faust« se je. Najprej mora dozoreti občinstvo do »Fausta«, če bo hotelo doživeti njegovo mogočnost; s takimi uprizoritvami pa bo otopelo za vse, kar nosi na sebi znamenje nesmrtnih veličin.

S E R E N I S S I M A

Z G O D O V I N S K I R O M A N — J O Ž E P A H O R

Golja je bil več dni popolnoma prost. Priprave zaradi nevarnosti, da napadejo Turki same Benetke, so se mrzlično nadaljevale in zaposlile vse vojaštvo, ki je čakalo v lagun-skem mestu. Zmeda je naraščala, nihče se ni več spomnil Famagoste in njenih odposlancev.

Golja se je sicer zglasil, kakor se mu je bilo naročilo, a menda niso imeli časa zanj, zakaj odslovili so ga spet, češ, naj se javi pozneje. Sprehajal se je po mestu in gledal, da bi našel kakega znanca. Vojna pa je menda vse preorala, niti Lorenza ni srečal nikjer.

Čim bolj so bežali dnevi, tem silneje je moral misliti na Amelijo. Kje je, kdaj in kako jo bo videl, kaj dela, kako živi, ta in še druga vprašanja so ga vedno bolj mučila. A bil je sam in kakor od vseh odrezan v tem velikem mestu, polnem življenja in vrvenja.

Spet je sedel, kakor vse večere, z materjo in pripovedoval svoje doživljaje. Pozno je že bilo, ko je nekdo potrkal na vrata. Iznenaden jih Golja odpre, pred njim stoji mornar.

«Kdo si?» vpraša častnik kratko.

Mornar pa ne odgovori na vprašanje. Pove samo, da ga je poslal Marko. Golja se začudi. »Marko,« ponavlja mornar, »govoril bi rad z vami!»

Justu ni prijetno, da ga nadleguje ob tej uri.

«Povej, kdaj in kam! Jutri pridem!»

«Nocoj, ne jutri!» pravi mornar. «Prosil me je, da bi šli kar z mano.»

Častnik pomišlja, ali bi šel. Hitro se odloči, pripaše si meč in vzame plašč.

«Kam moraš iti?» vpraša mati, ki ga ves čas opazuje. «Ali ni že prepozno?»