

njem je tudi preureditev scene, ki ne služi več prikazovanju realnih dogodkov, ampak ponazorovanju abstraktnih, simbolnih in mističnih občutij skrivnosti v človeku. Seveda je sedaj dobila scena nov stil, ki je zahteval novega sorodnega načina igranja. S tem je Strindberg razbil tradicionalno odrsko tehniko, najbolj v scenični sestavi «Sanjske igre».

Po vsem tem se kaj lahko vživimo v vzdušje «Neveste s krono», ki je Strindbergovo manj značilno delo iz te dobe. Po doslednosti nove kompozicije in vsebine celo daleč zaostaja za igrama «Proti Damasku» in «Sanjsko igro». Kljub temu pa je po človeški potezi, folklornosti in močnih karakterizacijah in karakterjih, ki so tu osnovani na čudoviti realnosti severne narave, življenjsko in človeško zelo blizu, je močna in objektivnejša. Pravljičnost v drami ima globlji — ne zgolj pravljico — pomen in vse bajne osebe (babica, povodni mož, belo dete) in dejanja (dogodki v gozdu, v mlinu) so poglobljena v simbolno prikazovanje nerealnih, mističnih moči, ki vladajo nad človekom. Zato so personificirane — ali točneje — stilizirane v posebne človeške like, ali neverjetna dejanja, da tem bolj poudarijo vso svojo nadnaravno silo. Kersti — osrednja postava drame —, ki je iz ljubezni izgubila «krono», mora s svojim trpljenjem in smrtjo očistiti in odrešiti dva sovražna si rodova, ki se v smrtni nevarnosti (v 6. sliki) — Strindberg je simbolno v sceni poudaril psihološko važen slučaj! — ob njenem truplu spravita. Kot osrednji, simbolni znak višje, nadnaravne resnice in milosti božje pa je v drami cerkev, ki se dvigne po Kerstini smrti znova iz vode. V cerkvi je poudaril Strindberg poleg pravljice dogodka višjo simbolno spoznanje, ki pomeni odrešenje moža po ženi in njeno mistično lepoto in moč. S tem je naznačena zadnja logičnost — dasi navidez pravljica — celote, ki je komponirana v dveh baladno močnih čustvenih osnovnih tonih: «Kakšna radost nekdanj, kako otožno je zdaj!» in «Jaz zaupam, jaz zaupam, da moj Zveličar me reši!» V prvi je otožna groza, v drugi tajen dih religiozne ekstaze. Dejanje, ki je pomaknjeno v duševno in mistično dogajanje, se dramatično razpleta v šestih slikah, ki jih prepaja polnota severne zemlje in vanjo pogreznjenega človeka. V «Nevesti s krono» je Strindberg oživil vso zagonetno svojstvenost švedskega človeka, njegovo baladnost, mističnost in psihološko svojevrstnost. Vse scenične izrednosti, ki naj vzbujajo pravljico, in vse zagonetnosti so zajete iz tajne bajnosti severne zemlje in njene mistične groze. Kljub temu pa je osnovno človeški občutek v drami grajen na tipih posameznih oseb, ki so v bistvu svojega hotenja vendarle občečloveški. Oba gibalna motiva — boj obeh rodov med seboj in ženska kot rešiteljica — vodita v dramatični razgibanosti do zadnje stopnje — do odrešenja. V tem je nova Strindbergova etična globina, kljub demoničnosti, mrzli grozotnosti in zagonetnosti posameznih oseb in dejanj. (Konec prih.) — A. O c v i r k.

## G L O S E

**O gledališču in kritiki.** — Zadnji čas je stopilo v ospredje javne diskusije vprašanje slovenske gledališke kritike. Nekako sprožil je to vprašanje ravnatelj drame, P. Golia, ki je v letošnji številki «Slovenskega Naroda» podal neko čudno polemično izjavo. Kot glavno oviro gledališča je nazval gledališko kritiko. Pri tem je dnevniško kritiko, ki pri nerazsodnejšem občinstvu gledališče res lahko v neki meri podpira ali ovira, previdno zamolčal in se omejil zgolj na napad na gledališko kritiko «Ljubljanskega Zvona» in na njegovega urednika. (Ker je urednika tega lista imenoma napadel v stvari, ki z gledališčem sploh nima nikake zveze, je dovoljeno misliti, da nagib, iz katerega je izšel ta napad, ni docela čist.) Gledališki kritiki «Ljubljanskega Zvona» je

očital nezrelost in jo obdolžil naravnost — pa brez vsakršnega dokaza — «najbolj krivega pričevanja». Pozivu podpisanega, naj se izrazi nekoliko konkretnje, se je izmaknil ravnatelj Golia z — dovtipi. — Ravnatelj drame se šali. Ampak ravnatelj drame naj se ne šali.

Vprašanje slovenskega gledališča «Ljubljanskemu Zvonu» ni šala, prav tako, kakor zanj vprašanje gledaliških funkcionarjev ni vprašanje kruha in časti. Da P. Golia svoje ravnateljsko mesto venomer istoveti s pojmom kruha in časti, priča samo, kako skromno materialistično pojmuje on svoje zvanje, videč neprestano krog sebe celo tolpo namišljenih tekmecev, ki bi se iz same zavisti radi polastili njegovega mesta. — Gledališče je javen zavod, za svoj posel javno odgovoren svojemu narodu. Gledališki funkcionarji, tudi če jih vzdržuje država, niso zgolj birokratski nameščenci, marveč še nekaj več. Vprašanje gledaliških (kakor vseh javnih) funkcionarjev je vprašanje z m o ž n o s t i, v e s t i i n j a v n e o d g o v o r n o s t i. Delokrog gledališkega vodstva pa ne obsega samo upravnega področja, marveč se razteza na vse polje gledališke umetnosti. Pri presoji pravnega umetniškega poslovanja gledaliških funkcionarjev zatorej ne more odločati vprašanje časti in kruha, temveč samo umetnosti.

V čem torej se je «Ljubljanski Zvon» pregrešil «najbolj krivega pričevanja»? Ker si ni mogoče misliti, da bi to bilo Ocvirkovo poročilo o uprizoritvi Goethejevega «Fausta», o katerem razsodnejši člani gledališča sami izjavljajo, da je strogo in brezobzirno, a pravično in utemeljeno, pridejo tu v poštev edinole Kreftovi «Gledališki fragmenti», ki so se objavili v lanskem letniku. Ti fragmenti so pri marsikaterem članu gledališča izzvali odpor. Da zaradi avtorjeve skrajno subjektivne zaostrenosti urednik tega lista v vseh podrobnostih ni soglašal s piscem, je tudi brez izrecne pripombe za vsakogar, kdor objektivno zasleduje poročanje «Zvona» o našem gledališču, pač jasno. A v osnovi so ti «Fragmenti» pravilni in pravični; da, bili so naravnost potrebni. Pisec izpoveduje v njih svoj gledališki nazor, ki je revolucionarno-sodoben. Zahteva od našega gledališča, ki le prečesto zaide v okostenel akademizem, v šablono, brezosebnost in neizrazitost, več sodobne razgibanosti, tako pri izbiri repertoarja kakor pri režiji. Zato zavrača celo Shakespeareja. Ako ga zavrača na splošno, je to razumljivo — tudi Shakespearejeva umetnost ne govori vsem dobam in generacijam z enako silo, zlasti pa ne našemu revolucionarno-išočemu času — a je, če gledamo iz slovenskih potreb, nedvomno zmota. Shakespeare je, pravilno tolmačen, v umetniško izoblikovani predstavi, nastajajočemu slovenskemu gledališču vsekakor potreben še za dolgo vrsto let. Ne, to kar je pisec vsaj hotel predvsem zavrniti, so naše uprizoritve Shakespeareja. Te uprizoritve so zadnja leta močno stereotipne, šablonske v igri in režiji.\* Zato niti zdaleka ne nudijo tistega vtisa, ki ga ima čitatelj pri čitanju del. Mrzle, nežive, nesugestivne so. Naš gledališki zgodovinar ima za to dokaze (Macbeth, Ukročena trmoglavka, Romeo in Julija). Ako pisec trdi, da se danes godi Shakespeareju po vsej Evropi tako, je to zame samo dokaz, da naša doba nima igralcev in režiserjev, katerih umetnost bi se v resnično tvornem odnosu približala Shakespearejevi umetnosti. To pa je tudi edini razlog, radi česar bi moralo biti vodstvo drame danes skrajno oprezno z uprizorjanjem Shakespearejevih kakor vseh klasičnih iger, ki bi naj jih v večji meri nadomeščala živa sodobna dela, lažje pristopna igralcem, režiserjem, pa tudi občinstvu.

\* Izjema je uprizoritev «Viharja», ki je bila znatno skrbneje prirejena od velike večine dosedanjih Shakespearejevih del. — F. A.

Drugo je vprašanje režiserjev. Vidnejša sta samo dva: O. Šest in C. Debevec. (M. Skrbinšek, F. Lipah in M. Vera so zaposleni le pri redkih, čisto specialnih igrah.) Da ta dvojica brez občutne škode za umetniško stran dela sama ne zmore vseh velikih nalog, ki jih mora opraviti slovenska drama v eni sezoni, je jasno. Režisersko delo, ki ga je opravil O. Šest v zadnjem desetletju, je kvantitativno ogromno. Ta kvantitativnost pa ni v pravem razmerju s kvaliteto njegovih režij. Pa fudi nè more biti, ako režiser ni samo pokorno orodje avtorjevo, temveč sam stvarjajoč umetnik.

Ako je B. Kreft poudaril negativne strani šestovih režij — se je mar pregrešil krivega pričevanja? Kje je tu zlohota ost, kje sebičen nagib, na katerega namiguje P. Golia v svoji izjavi? Ako bi uredništvo čutilo le trohico kakega grdega, nestvarnega motiva, bi Kreftov članek pač nikoli ne bil izšel v «Ljubljanskem Zvonu».

P. Golia trdi nekaj in ne dokaže ničesar. S stola gledališkega ravnatelja deli kritiki in uredniku svoje ukore in nauke, kakor da je to njegova naloga. Ne, njegova naloga je skrb za slovensko dramo; ne samo za uprizarjanje nekkih iger v slovenskem jeziku, marveč tudi briga za slovensko dramatiko, ki jo je vodstvo drame dve tretjini letošnje sezone tako suvereno preziralo. Vest pa bi končno človeku velevala, da svoje trditve tudi podpre z dokazi.

\*

O «Naši gledališki kritiki» je predaval v zbornični dvorani univerze C. Debevec. Njegovo predavanje je bilo zlasti uvodoma globoko zasnovano in je, oprto na izreke znanega nemškega gledališkega misleca Diebolda, razvilo nekaj važnih in pomembnih misli. Potem, ko je predavatelj očrtal svoj ideal gledališkega kritika, je prešel na slovensko gledališko kritiko. Tu je postavil tezo, da se je slovensko gledališče v večji meri približalo idealu umetniškega gledališča nego slovenska gledališka kritika svojemu idealu. To nekoliko tvegano trditev je pozneje pri debati opredelil tako, da je slovensko gledališče v posameznih predstavah in posameznih osebnostih ustvarilo pomembnejše, idealu bližje vrednote nego kritika. To pa je pravilno. Dejstvo je, da Slovenci doslej nismo imeli in še nimamo gledališkega kritika v pravem pomenu besede. Naša kritika je močno prigodniška, ker se ji niti oddaleč ne posveča tista važnost, kakršna se danes vsepovsod posvečava gledališčem, posebno pa pri nas, kjer jih država favorizira v neprimerno večji meri od vseh ostalih umetnosti. Zato je naravno, da nam bo pomembna, avtoritativna gledališka kritika morala nastati, kakor je naravno, da nam ni nastala v predvojnih letih, ko smo imeli samo tako zvano gledališče. Štirideset let slovenskega gledališča je iluzija.

Naposled je predavatelj prešel na karakteristiko in kritiko posameznih povojnih kritikov (ne vseh, temveč samo nekaterih). To ni bila samo najbolj delikatna, marveč tudi najmanj uspela stran Debevčevega predavanja. Ni segala v osrčje, gubila se je na površini. Njegove sodbe niso imele vedno tiste dostojanstvene distance do imen (če je že moral navajati imena), kakršno mora imeti kritik do svoje snovi. Presoditi bi bil moral celokupno kritično delo posameznih ocenjevalcev po edino meritornih znakih njih praktičnega ovladanja in poznavanja tvarine, absolutne nepristranosti, umetniškega čuta in notranje svobode s tisto vestno natančnostjo, ki jo je sam pravilno priporočal gledališkim kritikom. Tako pa so vzlic težnji po objektivnosti tudi njegove sodbe koncem koncev izzvenele v tisto metodo, ki jo je sam tako kruto — s preotipljivo krutostjo! — izrogal na Govekarjevem primeru. V metodo klasificiranja.

\*

V dvorani Delavske zbornice je končno o sodobnem gledališču predaval pisatelj B. Kreft. Njegovo predavanje je bilo zgolj informativno, opisujoč predvsem tehnične in vnanje režijske pridobitve ter naziranja Stanislavskega, Tajrova, Majerholda in Piscatorja. Predavatelj je izkazal znatno verziranost v tvarini, njegovo predavanje pa bi bilo neprimerno pomembnejše, ako bi govornik opredelil svoj lastni odnos do obravnavanega gradiva. Predavateljeva izvajanja so skušali pojasnjevati nekateri zanimivi, a manj uspeli skioptični posnetki.

Fran Albrecht.

## KRITIK IN IGRALEC

### S a t y r u s

Kaj pa, za vraga, spet ta dva se kregata,  
kot da oba tja pod nebo že segata?  
Pozdrav vsakdanji v zemlji med črviči  
je ta: «Vsak bolje stóri, a ne — kriči.»

## G O R E Č N I K U

### S a t y i r i c u s

Je žima struna? Je.  
Je struna žima? Ne.  
Struna poje, plaka,  
žim brek kréca, graka.

## V K A V A R N I

### P.

Dr. Pregelj: Živel, Jalen! Veš li, kako visoko ceni naš Plečnik Tvojega  
Ovčarja Marka? Da je evropsko zajemljiv.  
Jalen: Vem. Ali si mi nevoščljiv?  
Dr. Pregelj: Bog pomagaj! Ne! Nisem j a l e n.

## K R O N I K A

**Dokument o fašizmu.** Gaetano Salvemini, eden najboljših modernih italijanskih zgodovinarjev, znan tudi nam po knjigi «Dal patto di Londra alla pace di Roma», ki je pred leti ubežal fašističnemu terorju v Franciji, je objavil v zbirki «Les Documents Bleus» (N. R. F.) knjigo «La Terreur fasciste», strogo zgodovinsko študijo dnevnega življenja v Italiji pod fašističnim režimom. Salvemini razgrinja, opirajoč se na obširno dokumentacijo, pred nami metode fašistične vladavine in zlasti osvetli in pojasni temno in zapleteno ozadje Matteottijeve afere. Dosedaj še ni nihče združil toliko neoporečnih dejstev in toliko pojasnil o fašističnem režimu in vladi. Salvemini namerava napisati še drugi del te knjige, študijo o rezultatih, ki jih je dosegel fašizem v politiki, ekonomiji in financah.

St. L.

**Marinetti akademik.** — Tudi Italija ima danes svojo akademijo. Njen član je tudi Marinetti. Bodočnik Marinetti, večni mladinar, preziralec in rušilec prošlosti, zaničevalec vsakršne umerjenosti in ustaljenosti, ki je pred vojno po raznih odrih neustrašeno kljuboval po zraku frčečim klopotcem in gnilemu sadju — akademik? Šaljivi francoski romanopisec Maurice Bedel se je temu zelo začudil in poredno vprašal, kako bi mogla futurizem in akademija vkup orati. Marinetti je visokostno odvrnil, da je kot futurist ponosen na svoje