

Rosiji) nasprotno Leninovo zmago iz «prokletega maksimalizma ruske duše», zgodovinskega sovražnika evropske državnosti petrograjske dobe. Tudi Miljukov smatra, da «vodita Lenin in Trockij pokret, ki spominja bolj na ljudske upore XVII. in XVIII. stoletja: Pugačeva, Razina, Bolotnikova, kakor na zadnje besede evropskega anarho-sindikalizma». Mnenja o ruskem komunizmu so jako različna. Njegov sovražnik profesor Struve ponavlja besede znanega P. Čaadajeva (1836): «Zdi se, da je cilj našega (t. j. ruskega) življenja, podati veliki nauk človeštvu», in sicer za predrago ceno (Rusk. Misel, 1923, I.). Zato misli prof. F. Stepun (Sovremen. Zapiski, XV), da niso ruske izkušnje prepričevalne za druge narode, kajti v ruskem komunizmu je več Rusije kakor socializma. — Ne smemo zahtevati od g. Jelačića nedosegljive objektivnosti, naj jo še tako poudarja, in sicer tembolj, ker se predstavlja kot «publicist i aktivan političar». V knjigi se neizbežno zrcalijo avtorjevi politični nazori. Neizvedljivo načelo popolne nepristranosti škoduje celotni preglednosti dela. Kot zgodovinski pripomoček bo seveda izpopolnila «Ruska revolucija» dosedanje vrzel na trgu, toda ne bo ustregla onim zahtevam «praktične politične modrosti», o katerih piše v temperamentnem uvodu M. Čurčin.

Priloženi «Kratek pregled literature» je slučajen. Med spomini ni na primer Herzenovih «Byloje i dumy». Namesto težko pristopnih del Leroy-Beaulieuja in Wallacea bi se lahko priporočala novejša O. Hötzscheva «Russland» itd. Knjiga, žalibog, nima seznama gesel in osebnih imen. Zadnja so podana v predomači obliki (dasi nedosledno, n. pr. Philippe, 56), ter čitamo: Gliša Raspućin, Svetopuk-Mirski, Kašen, Sadul, Giljbo itd. Tozadevni tiskovni popreški niso popravljeni: na str. 96. in 132. mora biti Čhejidze, na str. 186. Perekop. Ruski «y», ki je izostal v imenih kot Vyrubov, Stolypin i. dr. je pokvaril antitezo uvodne pesmi Nekrasova: «svesilna — potištена» (zabitaja) Rusija, ne pa «zaboravljena» (zabytaja). Zadnjo napako je pogrešil menda Harambašić? (prim. 44).

N. P r e o b r a ž e n s k i j.

KRONIKA

DOMAČI PREGLED

Drama. — Begović: Božji človek. (Vtiski uprizoritve dne 6. marca 1927.)

Begović pravi o sebi, da je modernist. Naša kritika, kolikor je bila do sedaj objavljena, je mnenja, da je to njegovo delo precej šibko in premalo umetniško, njegovega modernizma ne najde v drami in gre preko tega vprašanja. Vendar priznava skoraj enoglasno, da stvar vendarle ni tako brezpomembna, da ima neko jedro, le ne vé, kje stvar boleha, v drami sami ali v njeni uprizoritvi.

Mislim, da je Begović avtor, ki zasluži več pozornosti. Njegova drama «Božji človek» je precej pomembno delo, vsaj za naše skromne razmere, četudi je res malo malce literarno, ki pa vseeno jasno dokazuje, da avtor vé, kaj hoče. On pojmuje današnji čas in njegovo zahtevo po izrazu, stil sedanjosti, kot malokateri na našem jugu. Struktura te njegove umetniške zgradbe je dramatsko-ekonomska in organsko dosti logična, a kar je glavno: njegov realizem raste neposredno iz življenja, je silen, živ in sočen, se dejansko pretvarja v zdravo in naravno duhovnost ter v organsko-pristni simbolizem. Vpliv Pirandella, Shawa in morda še kakega drugega večjega sodobnika je pri njem viden, vendar je Begović prirodnejši. Moderna drama se sicer zaveda, da so antični časi, da je Shakespearejev svet za nami, zato je temeljito

obračunala z junaki tako zvane klasične dobe, vendar so izvečine njene dramske osnove in njeni tipi še vse preveč homunkulozni, da bi mogli biti kruh in mleko ljudskemu mišljenju in najti stik z dušo širših množic. Begović pa je izdatnejše obdarjen s čutom pristnega onostranstva in spaja trenutno vsakdanjost po umetniški magiji z nadnaravnostjo, ki je sicer umničenju nedostopna: on je kakor studenec, izvirajoč iz domače grude, razlivajoč se po pestrih livadah in skalinah in ki usiha zopet v rodni zemlji. Njegovi tipi, da, vsa snov te drame ni podana perfektivno in finalno, temveč razvojno, ne razvojno v fabuli, temveč v karakterjih. To pa je bistvo moderne drame, ki je zavestno prekoračila antični in shakespearski svet, od katerih smo bili do zadnjih dni tako odvisni na tem polju. S tem so podani novi vidiki: snov, tipi modernega sveta ne rastejo več na vzven in le v zaključeno fabulo, temveč na znotraj, v karakter, iz realnih tipov nastajajo simboli, iz zaključenih oseb — prispodobe, vedno odprte in nezaključene, ker stoje v živem življenju. Uvod in konec te Begovićeve drame sta dva močna stebra. Uvod odpira vrata: ne kakemu antičnemu mitu, ampak večni postavi, ki teče skozi notranjost vsakega človeka, ravno tako zaključek drame dejansko ne zaključuje drame, marveč jo spaja s prihodnostjo. Zato je jasno, da se vmesno ne more doigrati dejanje, ki bi bilo ločeno od uvoda in konca, temveč se mora bočiti mogočna kupola dejanja, tesno, organsko sloneča na obeh stebrih. Za boljše umevanje povedanega je treba navesti nekaj osnov.

Za današnje čase je zmotno videti vzor drame v antičnem svetu ali v shakespearskih umetninah. Starogrška drama je živela ob mitu. Ti miti so bili za one čase žive knjige, v katerih so bile podane za antičnega človeka slutnje večnih zakonov, onostranstva, bile so svete pravljice, iz katerih mu je vrela živa religija: bili so zrcalo njegovemu trpkemu realnemu življenju. Zato se vrši vse dejanje teh mitov v svetu velikašev in bogov in nikdar ne v življenju ljudskih množic. Brez teh mitov si helenske drame niti misliti ne moremo. Vsi ti miti pa so nastali iz svetovnega nazora starega sveta, ki ni veroval in ni mogel verovati v razvoj človeškega značaja, zato se dozdeva površnemu opazovalcu, in to napako sta zagrešila celo Goethe in Schiller, kakor da bi bila nosilka tragike življenja — usoda. Antični človek ni premagal zakona substance, njegov karakter ni segal v onostranstvo, zato se je morala vsa njegova življenska tragika doigrati v fabuli, v mitu. V tem okviru so mogli antični junaki le poginjati, brez upa zmage, le zato in le v toliko vzbujajo ti heroji še dandanes v nas neko sočutje, ki je pa bolj estetske nego življenske narave.

Drugače shakespearski svet. Ta ni veroval več v naravno-historični mit v antičnem zmislu, ampak pred njim je ležala gola realnost življenja. Tudi Shakespeare ni segal v življenje ljudstva, ampak nalik antiki v svet gospodujočih, kjer žive ljudje v polnem razmahu, zato se je njegov genij osredotočal v smeri karakterja. Človeški karakter je zanj ves resnični svet. Ako so bili antičnemu svetu miti prvinski elementi, ki so podajali snov za oblikovanje značajev, kot rezonanca življenja vobče, je pri Shakespeareju tak mit le umetno prikrojena fabula. Na eni strani je tedaj mit — vir drame, na drugi le — prikrojena fabula, četudi vzeta iz resničnega življenja, le pomožno sredstvo za razvoj značaja. Odtod vsa bohotnost njegovih značajev. Toda pri Shakespeareju so vsi njegovi karakterji, kakor pri antiki, po svojem jedru p o g a n s k i: ne eden ne drugi svet ni premagal zakona substance in njene težnosti. Njih najpristnejši znak je vera v zunanji, materialni svet in njih trmasta nezlomljivost volje.

Moderna, ta sfinga vsega sodobnega umetniškega sveta, pa koraka v novo dobo razvoja človeškega življenja, sicer polagoma in često z neuspešnimi poskusi, a vendar s pravim intuitivnim občutenjem. Ta je že vstopila v tajnostni svet notranjosti človeka, spoznavajoč možnost duševnega razvoja in vstajenja, ki ga je oznanjalo že prvotno krščanstvo. Za znamenitimi predhodniki in oznanjevalci nove dobe, kot so bili Tolstoj, Dostojevskij, Solovjov, Čehov i. dr., je tudi znanstvo odprlo duri v ta novi svet človeške duše. Koliko gradiva že nam je podala na tem polju moderna psihologija v svojih panogah, kot v psihoanalitični, eksperimentalni, primerjalni, razvojni itd. Vse to delo ni v bistvu nič drugega nego iskanje dokazov za možnost razvoja človeškega značaja, od animalnega človeka do božje-človeškega. V tem delu se osredotočajo vsi napor modernega človeka, ki hoče za vsako ceno ločitev od poganstva, ki hoče preko nauka krščanstva — v doživljanje krščanstva, to pa v vsej njegovi življenski resnici.

Tu se odpirajo razvoju duševnega življenja nova, vsestranska pota. Nauk krščanstva je za današnji racionalistični in mehanistični svet v premnogih primerih temačen in poln svetobolja. Toda doživljanje krščanstva v modernem zmislu, kakor ga pojmujejo Scheler, Wittig, Werfel, Zweig i. dr., je vse nekaj drugega nego odpoved od življenja, nego le suhoparna falanga teoloških pojmov. Kakor gotovo pomenja vse teološko pojmovanje nujno potrebno prestopnjo za preciziranje noumenona (Kant) in noetike vobče, tako nujno mora projicirati in izžarevati ves ta svet pojmov — zmagoslavno zavest notranje svobode, moči in ustvarjanja tja v življenje. To pa je mogoče le tedaj, ako spoznamo, da karakter ni stacionarni in neizpremenljivi element, temveč genetični in evolucijski.

Gre tedaj za dva osnovna tipa človeškega značaja, za poganski tip, kakršnega je doživljala antika, in za pristni krščanski tip, ki je doslej živel v svetu le malo umevan, nadvse skromno, skoro izključno le v nauku in ki stopa sedaj polagoma dejansko v življenje. Tu vodi mejna črta med staro klasiko in med vedno živo, do sedaj povsem še ne doumljeno romantiko. (Strich.) Vsak teh tipov ima svoje izhodišče: teoretično spada prvi v materski, odnosno splošno-ženski, drugi v očetovski, odnosno splošno-moški kompleks (Danzel, Gräbner, Frobenius), prvi je le vzprejemajoč, upirajoč se zlu in zato segajoč v skrajni, materialni individualizem, drugi, po spoznanju ničevosti zemeljskega, snovnega individualizma, le podajajoč, stvarjajoč in prehajajoč v duhovno individualnost. To so seveda le termini tehnici za razumevanje eksistence teh dveh svetov, v organskem življenju pa sta oba opisana elementa združena v človeku in sta glavna nosilca dramatičnega razvoja vsakega posameznika. Osnove prave umetniške drame, ki se odigrava na odru, stojé tedaj v tesni zvezi z živim življenjem in če teh ni, ali če so nezadostno razvite, nas mora pustiti vsako tako delo hladne.

Iz zgoraj povedanega je razvidno, da je edini nosilec resnične umetniške drame — k a r a k t e r, ki se izživlja ali v zunanjem, historičnem, že dovršenem mitu kot živi emanaciji življenja, ali pa v notranjem, vedno odprtem mitu človeške psihe. Za polnokrvno izživljanje enega ali drugega tipa karakterja pa je nujno potreben idejni svet, ki tvori nekako avreolo krog svojega materialnega jedra. Ta idejni krog, brez katerega ne more biti nikakega življenskega razvoja in ki ga označujejo n. pr. Frobenius s terminom: *paideuma*, Spengler z: *dušo kulture*, Platon z: *večnimi idejami*, katoličanstvo z: *vero v posmrtnost* itd. — je vedno futuristične narave. Dandanes je ta ver-

nost v prihodnost pri vseh narodih, ki so doživeli v zadnjih letih svoj debakel, deloma uničena, deloma še zelo malo razvita, odtod šibkost umetnin, odtod oklevanje avtorjev, ki se ne morejo ločiti od preteklosti in ne vstopiti z vso odločnostjo v novi svet. Vse te, za nepoznavalca zakonitih osnov duhovnih ved zmedne niti pa segajo tudi do režiserja, ki čestokrat ne more razbrati osnove in tenorja dramatičnega dela. Ako režiser tega ne zadene, je vsako delo na odru že vnaprej izgubljeno. Zato sem mnenja, da današnje gledališke krize ni kriv le avtor in ne le publika, ki išče nadomestka v kinu, ampak v veliki meri režiser z vsem svojim predstaviteljskim aparatom.

Vse to je bilo treba povedati, da bo vsaj malo razumljivo, kar navajam o Begovičevi drami. On je romantik v pravem pomenu besede. V kolikor njegovo delo ni bilo podano po njegovih intencijah, ni kriv avtor, ampak režija. Navadno so režiserji današnjega časa kot osebnosti prešibki, da bi mogli uprizarjati dramatska dela povsem enotno in zaokroženo s svojim zamislekom in svojo inspiracijo na podlagi avtorjevih intencij. Gre za individualnost režiserja, ki mora imeti vse predpogoje za popolno umevanje dramatskega dela in njegovega težišča: zato mora biti režiser sam — umetnik. Kjer ni tega, dopuščajo le-ti igralcem svobodno pojmovanje in podajanje tipov, seveda poleg lastnih potez, tako, da zadeva dvoje pojmovanj drugo ob drugo. S tem je enotnost uprizoritve uničena. Dobro, ako bi dopuščali svobodo individualnega podajanja — igralcem do skrajne meje, v zmislu ruske šole. O sijajnosti tega načina smo se prepričali pri Rusih samih. Vendar je treba pomisliti, da zahteva ta način obširnega študija, veliko časa in zato gmočnih sredstev. Tega pa mi kratko ne zmoremo, ker bi morali imeti najmanj trikrat večji igralski zbor.

Iz vsega navedenega sledi, da je pač najslabše, ako je režija amfibične nature: malo po starem, malo po novem. Take neenotne uprizoritve vplivajo na gledalca nadvse porazno, ga razdvoje, ga ne morejo zadovoljiti, ne duševno ubrati in ne nasititi. To je tedaj mogoče doseči edinole z enotnostjo in zaokroženostjo, ki naj bo končno stvorjena po novem ali starem receptu. Na ta način se dá napraviti celo iz šibkih del nekaj pomembnega.

Poznam Pugljevo delo in njegov dober čut za neko panogo dramatskih del, vendar moram to pot resnici na ljubo pribiti, to pa kljub Begovičevi pohvali, da v tej drami ni potegnil črte dosledno, kakor jo zahteva delo samo. Ostal je vse preveč pri tleh in celo uvod in zaključek sta padla skoro na nivo pridige, dejanje med njima pa je mesto dvigajoče se stavbe — le precej pohleven obok. Snov te drame zahteva, da raste v kupolo, iz realizma v simbolizem, karakterji morajo rasti iz realnosti v tipičnost — vse mora preiti več ali manj v koturen. Ker ni bilo tedaj pravega pojmovanja in zamaha v osnovah, zato tudi Damjan ni mogel biti dosti več kot šablonski tip duhovnega človeka. Mara je bila v prvi polovici igre dobra, pozneje pa je njena živost preveč ponehaval: postala je le resignirana, ni pa oživela duhovno. Najbolj pa so se pogreški režije pokazali v sceni z bolniki in pohabljenici. Ta del igre je naravnost prehajal v nov koncept, to pa radi prehudega podčrtavanja posamnih tipov. Videl sem, kako je vse to vplivalo na publiko, ki se je prav predpusno zabavala. Ako se kedaj kritik jezi nad publiko, češ, zakaj se smeje mesto joče, tedaj je treba vedeti, da gre to izvečine na rovaš režiserja. Kapetan je bil premalo tipičen, čisto nedosleden; posebno ne gre menjavati ritma govora vloge z ritmom vsakdanje govorice. Krstan je silna figura, ki zahteva duhovitega igralca.

Prepričan sem, da bi doseglo to delo prav lep uspeh, ako bi bilo dobro zasedeno in enotno uprizorjeno. Mislim, da se izplača uprizoritev zgraditi iznova, ker je delo domače.

Ivan Rozman.

Božična razstava. (Jakopičev paviljon, december 1926. — januar 1927.) Malo pred božičem je ljubljanski odsek Združenja likovnih umetnikov priredil svojo «razstavo umetnin». Bila je to prva umetnostna prireditev tega strokovnega društva, ki pa z ozirom na kvaliteto podanega materiala svojega imena ni zaslužila. Razstavljenih je bilo sicer prav mnogo proizvodov dvajsetorice slikarjev in kiparjev, toda umetnin je bilo malo med razstavljenimi blagom. In če ne bi bilo dvoje, troje dobrih imen med njimi, bi bila prireditev nudila še žalostnejše lice.

Odličnost in visoka umetnostna izrazitost R. Jakopičevih slik je med šibiki sosedji postala še vse očitnejša in izkazalo se je iznova, da je pri starih svežina in mladostnost, ki je naraščaj vedno ne kaže. Zanimive so bile te večjidel nedovršene pokrajinske študije od Save, motivi iz gozdov in zimske impresije po svojem svetlejšem in — če je to mogoče —, še harmoničnejšem koloritu, nego ga poznamo iz njegovih žgoče barvitih slik zadnjih let.

Več blejskih pokrajinskih vedut je poslal Matija Jama. Spadale so z Jakopičevimi med najboljše in tudi tehnično najdovršenejše, kar je razstava nudila. Novega z njimi ni pokazal.

Poleg teh dveh je stal visoko nad celotnim miljejem neorgansko sestavljene razstave plodoviti kipar Lojze Dolinar. Med novimi deli je priljubljeni njegov motiv «Putifarke» pokazal pravo umetniško podobo: slikovito razgibano, močno baročno pojmovano, a notranje malo izrazito življenje. Sem spada tudi posrečena, čisto impresijonistično nemirna «Sfinga». Bolj sveže podana in naturalistično točneje obdelana je bila študija velikega ženskega poprsja. Ta «Torzo» bi skoro smatral za eno izmed najmočnejših in obenem po svoji neprisiljeni naravnosti tudi najsimpatičnejših Dolinarjevih del zadnjih let. Spričo njega ne morem razumeti, odkod izvirajo nekatera (najbrž istočasna) dela, kakršna smo n. pr. videli v dveh eksemplarjih «Krista». Nedoživljena, nepresnovana zamisel in nesamostojna oblika.

Grafik Miha Maleš je to pot v domovini menda prvič pokazal večjo zbirko. Bilo je vsega preveč, vendar se je njegova podoba prav jasno očrtala. Najjače se je tvorčeva individualnost izživela v litografiji. Bilo je tam par zanimivih listov («Na kanapeju», «Strah» in dr.), kjer avtorjeva oblikovalna odvisnost in nesigurnost ni mogla zabrisati njegove stvariteljske sile. Dasi je bila med ujedkovinami «Misel» (suha igla) krepko pojmovana, v splošnem treba ugotoviti, da se v tej grafični panogi Maleš še ni našel. Osebnostne od teh in lesorezov so bile kolorirane risbe, kjer zna z barvo prav prijetno oživiti predmete («Polakt», «Devica»). Poleg nenavadne plodovitosti kaže Maleš navzlic mnogim še neprebavljenim vtisom veliko mero osebnosti. Bolj sam sebi zvest je v mirnih, sanjavih nastrojenjih, nego v navidezno strastnih, pogosto na gol efekt računajočih kompozicijah. Napredek, ki mladega grafika vodi navzgor, je dobro viden.

Med ostalimi razstavljalci se vrstijo imena, ki jih srečujemo nekatere česče, druge redkeje na naših umetnostnih prireditvah: Franjo Ančik, Stane Cuderman, Dragotin Fatur, Ivan Franké, Maksim Gaspari, Elko Justin, Fran Klemenčič, Fran Repič, Hinko Smrekar, Saša Šantel, Avgusta Šantlova, Henrika Šantlova, Anton Trstenjak in Ivan Zajec. Kakšni umetnostni vidiki so vodili strokovno juryjo pri presoji vposlanih proizvodov, ni razumljivo. Saj