

samo tiste nagibe, ki sem se jih nekoč v »Pogovoru« malce objestno (priznam) dotaknil in ki sem jih razbiral iz Vidmarjevih kritik in esejev. To so nagibi, ki se porajajo v nadpovprečnih naravah in ki ne ugasnejo na zapoved ali po povodu take ali drugačne odločitve, na primer drzno preizkuševanje volje spričo resničnih življenjskih nevarnosti, posmehljivo roganje tem nevarnostim, neke vrste avanturizem v višjih sferah tveganja in spopada s silnimi, morda celo demoničnimi doživetji, gotovo tudi ambicija (zopet v čistem odnosu do družbe) in ne nazadnje tudi slast stati med prvimi v odločilnih trenutkih.

Ad III. Josip Vidmar oporeka resničnosti mojega poročila o nameravani likvidaciji belogardistov, ki bi bila utegnila imeti za posledico usmrtitev skupine talcev, v kateri sem bil.

V noči 13. februarja 1945 na Doblički gori sem prvič slišal potek tega dogodka, in sicer prav v tej obliki — deloma tudi iz Vidmarjevih ust — kakor sem ga zapisal. Kasneje ob povratku Louisa Adamiča v domovino, sem to zgodbo pri nekem kosilu ob navzočnosti Josipa Vidmarja pripovedoval Louisu. Josip Vidmar jo je smehlja se poslušal in komentiral, ne da bi me bil opozoril na tiste netočnosti, ki mi jih v oceni očita.

Avtor ne misli braniti »Lesene žlice«, niti ji pomagati, ker se je zdaj sama prepričala, da se »čudeži« ne gode, in da bi ji prav nič ne koristilo, če bi se bila v rokopisu zatekla h kritiku po nasvete za kake popravke.

Juš Kozak

GLEDALIŠČE

KRALJ NA BETAJNOVI — V LETU 1952/53

»Mladi« na odru ljubljanske Drame

Premiera, s katero je ljubljanska Drama v letošnji sezoni začela svoje delo, je iz tehničnih razlogov zakasnila in se zavlekla v pozno jesen. Pričakovali smo jo z zanimanjem, s katerim običajno pričakujemo začetek sezone. To pot je bilo pričakovanje še za stopnjo bolj vroče, kajti že dolgo pred premiero so se širili skrivnostni glasovi, ki so napovedovali neobičajen gledališki dogodek.

Beseda je meso postala. Uprizoritev Kralja na Betajnovi se sicer ni spremenila v nenavadno gledališko senzacijo, bila pa je zanimiva, v marsičem in za marsikoga celo razburljiva gledališka predstava. V življenje ljubljanske Drame je vnesla vsaj nekaj tiste razburjenosti, ki je zdravilna in vzpodbudna tako za samo umetniško ustvarjanje kot za razmišljanje o njem. Publika, ki o predstavah razmišlja in jih sodi, se je ob uprizoritvi razgibala in vznemirila. Njeno vznemirjenje ni bilo enolično, saj so v njem razločno brnele kar tri strune: od rahlega ogorčenja preko uvidevnega kimanja in zmajevanja z glavo do odobravanja, ki je v uprizoritvi videlo hvale vredno in dognano umetniško dejanje. Ne da bi že vnaprej pritegoval kateremu teh mnenj, se mi zdi hvale vredno predvsem dejstvo, da je uprizoritev prinesla v naše gledališko življenje, ki postaja včasih enolično, vsaj nekaj svežega in vzpodbudnega gibanja.

Med tistimi, ki so uprizoritev odobraval, so bili predvsem mladi ljudje. To je naravno, saj je bila uprizoritev sama delo mladih ljudi. Res so imeli polovico vlog v rokah starejši igralci, toda nekaj vidnejših likov so v drami ustvarile predvsem mlade igralske moči. V prvi vrsti je pa seveda celotna uprizoritev bila delo mladega režiserja, ki sta mu stala ob strani mlada inscenatorja. Potemtakem moremo upravičeno videti v predstavi neke vrste afirmacijo mlade gledališke generacije in govoriti — če vso stvar nekoliko pretiram — o »mladih« na odru ljubljanske Drame. S tega gledišča postane nekoliko nenavadni in razburljiv dogodek v ljubljanskem dramskem gledališču bolj razumljiv: od kod drugod naj namreč pride na naše odrske deske razburjenje, če ne iz vrst mlade generacije? Od kod drugod iskanje novih poti, razgibanost in eksperiment, če ne iz mladosti, ki je sama na sebi iskanje in eksperiment?

Vendar bi v našem primeru ne bilo prav, ko bi se predolgo ustavljali ob splošnih ugotovitvah o pravici, ki jo ima mlada generacija do eksperimenta in podobnih stvari. Mladi gledališki delavci, ki jih danes šele spoznavamo, bodo čez nekaj let med pomembnimi ustvarjalci slovenskega gledališča in nove slovenske gledališke umetnosti. Zelo koristno je torej videti, kam so že danes usmerjeni njihovi koraki, kakšen je značaj njihovega iskanja, odnos do gledaliških problemov in do umetnin, ki jih interpretirajo. Osebnost režiserja je za slovensko gledališče danes in v bodoče še posebnega pomena. Zato nas mora ob uprizoritvi Kralja na Betajnovi še posebej zanimati njen režiser.

O vsem tem nam je naša uprizoritev mnogo povedala. Režiserja Franceta Jamnika smo imeli priliko spoznati že lani ob Anouilhovi igri. Bolj odkrito kot tuje, skoraj nepoznano odrsko delo nam je o njegovi režijski fantaziji in prijemih spregovorila domača, tradicionalno priznana in poznana drama. Ni brez pomena, da je bila ta drama prav Kralj na Betajnovi. Ob njem so se namreč morali mladi gledališki delavci spoprijeti še s prav posebno težkimi problemi idejne in umetniške interpretacije.

Kralj na Betajnovi ni samo eno najpomembnejših slovenskih odrskih del, ampak sodi obenem tudi med najtežja in najbolj komplicirana. Težava je v tem, da je ta drama istočasno preprosta in zamotana. Preprosta in jasna je snov, ki je v nji oblikovana in ki zajema določeno razdobje v družbeno-političnem razvoju našega naroda. Preprosto in jasno je v svoji osnovni liniji moralno in nazorsko stališče, ki ga je v svojem delu zavzel avtor do stvarnosti, ki jo prikazuje. Zamotana in problematična je pa v svojih idejnih in čustvenih odtenkih tista prizma, skozi katero oblikuje Cankar tej stvarnosti njeno umetniško podobo in ki so se mu skozi njo pokazali liki, usode in dogodki, kakršne najdemo v Kralju na Betajnovi. Ta prizma je prav tako komplicirana, kot je bil kompliciran Cankar sam, ko je pisal svojo dramo. Da njegova osebna in družbena zavest v tem času ni bila zelo jasna in preprosta, nam povedo dela, ki jih je napisal tik pred Kraljem na Betajnovi. Zakaj ni bila in niti ni mogla biti, nam pove analiza tedanjih družbenih pogojev na Slovenskem.

Posledica teh in drugih okoliščin je, da Kralj na Betajnovi ni preprosta in lahko uprizorljiva drama. Že površen kritičen pogled nam odkrije, da se v delu na svojski način prepletajo različne idejne sestavine: bistra analiza razrednih in moralnih odnosov v buržoazni družbi ter satira nanje, etični individualizem, moralna obtožba buržoaznega izkoriščanja in nasilja, socialni

anarhizem, obenem pa življenjski fatalizem, v katerem prihajata do izraza šibkost in nerazvitost naprednih družbenih sil oziroma njihove ideologije, na katero bi se mogel Cankar opreti v času nastanka te drame.

Ker za razumevanje in ocenitev Jamnikove uprizoritve ni potrebna idejna analiza dela, se na tem mestu ob njej ne bom ustavljal in jo bom prihranil za poseben članek. Razumljivo je, da je že poizkus idejne in estetske razlage, ki naj bi zajela vse sestavine dela, jih smiselno povezala in razložila, težavna naloga. Še teže je seveda dramo tako uprizoriti, da bo njena idejna vsebina ne samo izčrpana, ampak tudi v razumljivi, jasni in smotrni obliki postavljena na oder.

Pri presoji Jamnikove režijske zamisli nas bo torej predvsem zanimalo, koliko se mu je posrečilo zadostiti tej nalogi. To vprašanje nam bo obenem merilo za uspešnost uprizoritve. Preden si pa uprizoritev pobliže ogledamo, si moramo načelno razjasniti problem, okrog katerega sta se kot okrog svoje osi vrtela tako režiserjeva zamisel kot razburjenje publike in ocenjevalcev: kakšna je stilna oblika, v kateri je drama napisana in ki je primerna za njeno uprizarjanje?

Kralj na Betajnovi — realizem ali simbolizem

Da bi nas razmišljanje o vprašanju, ali je Kralj na Betajnovi realistično delo, ne zapeljalo v neprijetne nesporazume, naj najpoprej opozorim na dejstvo, da uporabljamo besedo »realizem« običajno v dveh različnih pomenih. V prvem primeru ji dajemo širši, vsebinskoidejni pomen. V skladu z njim pravimo, da so realistična tista dela, ki se od konkretne človeške resničnosti ne izgubljajo niti v zgolj individualne probleme, niti v neko transcendentnost, ampak prikazujejo ljudi in njihovo individualno življenje običajno v povezavi z družbenim življenjem in njegovimi pogoji, v okviru določenega družbenega procesa, tako da je objektivna vsebina tega procesa podana točno ali vsaj neizkrivljeno.

Če gledamo na Cankarjevo dramo iz te perspektive, moramo seveda reči, da je ne samo realistična, ampak celo izrazito realistična.

Druga opredelitev realizma je mnogo ožja in označuje določeno razdobje v zgodovini literature, oziroma bolje: oblikovne in stilne značilnosti tega razdobja. V tem primeru mislimo predvsem na literarno metodo, ki sta jo v prejšnjem stoletju razvila realizem in naturalizem, na metodo, katere glavna značilnost je morda ta, da skuša v uporabljanju življenja zajeti ne samo njegovo vsebino, ampak obenem ohraniti tudi obliko, v kateri se pojavlja objektivna realnost, obnoviti njen zunanji videz, ki naj se izraža v zunanji verjetnosti in utemeljenosti dogajanja, v zunanji in psihološki kavzalnosti, determiniranosti itd.

Ali moremo imenovati literarno metodo in obliko, v kateri je napisan Kralj na Betajnovi, realistično v pravkar označenem smislu? O deležu realizma in simbolizma v tej drami si mnenja niso edina. Bratko Kreft je v svojem komentarju h Kralju na Betajnovi zapisal, da je »stilno enoten, čist, saj Cankar v njem nikjer ne preskakuje iz realizma v simbolizem in obratno«. Nasprotno pa je zagrebški dramaturg Marijan Matković mnenja, da Kralj na Betajnovi ni brez realističnih in simboličnih momentov, ki da se prepletajo v sleherni Cankarjevi drami.

Izmed vseh možnih interpretacij se mi zdi ona o »preskakovanju iz realizma v simbolizem« najbolj nerodna in nenazorna. Zato bom problem preprosto poenostavil v vprašanje: realizem ali simbolizem?

Mislim, da literarno metodo in obliko, ki je za Kralja na Betajnovi v celoti značilna, ni mogoče imenovati realistično. Čim sodimo namreč dramo po vidikih realističnega oblikovanja, trčimo ob vrsto pojavov, v katerih bi morali videti ne samo logično pomanjkljivo motivacijo, ampak kar precejšnje prestopke proti zunanji verjetnosti, utemeljenosti in psihološki kavzalnosti. Kantor ubija, da bi ljudje ne izvedeli za njegovo zločinsko preteklost, nato pa razlaga prav istim ljudem, da pelje pot do trona samo preko »gorkih človeških trupel«, kot bi bili njegovi zločini vsem znana in priznana dejstva. Prav tako bi v odnosih med Kantorjem in Maksom, v konfliktu med njima in v razpletu tega konflikta odkrili z logično analizo vrsto podrobnosti, ki niso v skladu z zunanjo verjetnostjo, ker so premalo nujne in determinirane. V že omenjenem prizoru, v katerem razklada Kantor dekadentno filozofijo nasilja zaostalim kmetom, je komaj mogoče videti situacijo, ki bi sociološko in psihološko bila utemeljena in verjetna. S stališča realističnega oblikovanja so ti in podobni prizori pač slab realizem.

Položaj se izpremeni, čim se odrečemo misli o realističnem oblikovanju in priznamo, da imamo opravka s pisateljem, ki ne goji objektivističnega spoštovanja do objektivne realnosti oziroma do njenega pojavnega videza, ampak je v tem oziru mnogo bolj subjektivno razpoložen in ima zato tudi drugačen način in vidike oblikovanja. Kakšni so ti vidiki, je povedal Cankar že v epilogu k Vinjetam: »Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše — moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva...« Tu je jasno povedano, da se je pisatelj odrekel objektivizmu, ki ustvarja po vidikih zunanje verjetnosti in utemeljenosti. Glavno vodilo mu je postalo izražanje lastne subjektivnosti, ki si suvereno podreja objektivno realnost in jo po potrebi tudi deformira ali po svoje stilizira, kot je pač primerno naravi tega izraza. Ta vidik oblikovanja je viden v vseh Cankarjevih delih, pri čemer Kralj na Betajnovi ni v izjemnem položaju. Tudi v tem delu vidimo, kako si njegova idejna in čustvena vsebina, naj je satirična ali pa fatalistična, utira pot do izraza včasih tudi na račun zunanje verjetnosti in kavzalnosti, preko deformacije in stilizacije objektivne realnosti.

Iz te perspektive je dramo pač težko imenovati realistično. Prav tako bi jo pa le s težavo vklenili v rubriko simbolizma. Čeprav je resničnost, kakršna je prikazana v Kralju na Betajnovi, po svoje stilizirana in včasih celo deformirana, je pa vendarle res, da ta deformacija ni niti zelo močna, niti ne razkraja konkretne resničnosti do take meje, da bi njeni pojavi poleg realnega pričeli dobivati še drug, globlji pomen in se tako spremenili v prispodobne in simbole. Res imajo nekateri prizori nekakšno simbolično barvo, ki je pa bolj stilizirana gesta in štimunga kot resničen simbol. Pravo simboliko bi v drami vnet simboloslovec le s težavo našel.

Iz teh in podobnih razlogov je razumljivo, da v primeri s tistimi Cankarjevimi deli (Pohujšanje v dolini Šentflorjanski), v katerih je prehod v deformacijo in simboličnost do kraja in dosledno izveden, vzbuja Kralj na Betajnovi videz realistične drame. Iz te, relativne perspektive imamo pač nekaj vzroka, da govorimo v zvezi s to dramo o realizmu. Pri tem pa ne

smemo pozabiti, da je ta realizem samo realizem v narekovajih, ki ga je zato priporočljivo označiti in opisati kot idejni, pridvignjeni ali pa stilizirani »realizem«.

Katera odrska forma je torej najprimernejša za uprizorjanje Kralja na Betajnovi? Zdi se mi, da narava drame precej jasno odgovarja na to vprašanje. Doslednega realizma v sceni, režiji in igri to dramsko delo ne prenese. Vse rešitve v tej smeri morajo z veliko verjetnostjo ostati umetniško brezuspešne, ker se jim nikdar ne more posrečiti, da bi izčrpale vse idejno in in oblikovno bogastvo dela, in ker bi v njihovi interpretaciji ostala vrsta prizorov neprepričljivih, če ne celo absurdnih. Prav tako neprimerna je seveda odrska rešitev, ki bi posegla v področje pretiranega in zverženega simbolizma. Med obema skrajnostima se pa razpenja obsežna skala možnosti, ki bi z bolj ali manj stiliziranimi oblikami utegnile ustvariti Kralju na Betajnovi ustrezno odrsko podobo. Najboljša med temi možnostmi je pač tista, ki skozi njo na najbolj smotrni in neobtežen način prihaja do izraza idejna vsebina dela.

Eno od teh možnosti nam je pokazala letošnja uprizoritev Kralja na Betajnovi. Režijska zamisel Franceta Jamnika je namreč izhajala iz prepričanja o nerealistični obliki Cankarjeve drame in ji je zato iskala odrsko rešitev s pomočjo stiliziranih in celo simboliziranih oblik.

Kakšna je bila ta rešitev?

Smotrnost oblike ali oblikovni l'art pour l'art

Oglejmo si tiste sestavine, na katerih je gradila režija in ki so bile za uprizoritev najbolj značilne:

Prva je domislek s tekstno recitacijo, ki je uvedla predstavo. V ta namen je bil iz drugega poglavja povesti Na klancu izbran in prebran odlomek, ki govori o kapitalistu Slokarju: »In tako je predel mrežo kakor pajek in je bil omrežil že vse po obližju; koče, ki so visele na holmu, ob klancih, so bile njegove in, kar je bilo gostačev in kočarjev, so bili vsi njegovi delavci — na žagi, na polju, v gozdu, in preko sto ljudi iz cele fare mu je delalo v ope-karnici. On sam je stal na balkonu in se je smehljaj ...«

Z oblikovne strani je takšna »intonacija« problematična, ker se z obešanjem tekstnih dodatkov na trdno in zaključeno dramsko kompozicijo ustvarja nesorazmerje, ki je že samo na sebi neestetsko. V našem primeru bi bilo iz več razlogov bolje, da bi tega dodatka ne bilo. Prvič: če naj bi dal dogajanju v drami jasen družbeni poudarek, je bil nepotreben, ker so te stvari v drami sami dovolj jasne in poudarjene. Drugič je bil pa nepravilno uporabljen in idejno zato zgrešen. Teksta, ki govori o bogatem Slokarju, namreč ni mogoče prenesti na Kantorja — iz preprostega razloga, ker Slokar ni Kantor. Obadva sta sicer predstavnika istega izkoriščevalskega razreda, toda njuni osebnosti kot tudi okolnosti njunega izkoriščevalskega vzpona so povsem različne. O Slokarju je v povesti Na klancu malo pred uporabljenim mestom rečeno, da »je bil debel in vesel človek in je bogatel čudovito: letelo mu je od vseh strani, lilo mu je z neba, vrelo mu je iz zemlje«. In Kantor? »Jaz ne vem, da je meni vsaka stvar tako težka, pot do najbližjega cilja tako dolga! Kar se drugim ljudem, ki so slabši in bojazljivejši od mene, kar tako posreči, je zame skoraj nedosežno: razmakniti moram prej devetero zidov ... Jaz ne morem svobodno, brezskrbno poseči po stvari, ki bi jo rad ...«

Kantor ni takšne vrste človek, da bi »stal na balkonu in se smehljale«. Prav tako je predstava o pajku, ki prede mrežo, popolnoma nezdružljiva z njegovo brutalno, odkrito in celo neokretno osebnostjo, ki ji v veliki meri manjka potrpežljivo snujoča preračunanost. Kantorjevo ravnanje je sunkovito, pogosto nepreračunano in odkrito. To ni pajek, ki prede mrežo, ampak silak, ki se sunkovito poganja po poti do trona in oblasti, po poti, ki pelje »preko gorkih človeških trupel«. Ne pajkova mreža, ampak surova sila in zločin sta Kantorjevo orodje in simbol.

Ob tem vprašanju sem se malo dalj ustavil, ker ne gre samo za obrobno napako, ampak za zmoto, ki je posegla prav v središče režijske zamisli. Intonacija, ki je nastala iz nepreverjene in zgrešene idejne analogije, je bila namreč samo uvod v scenski koncept, ki je gradil ravno na motivu pajka z mrežo. Inscenatorja (Niko Matul in Mile Korun) sta nad prizoriščem razpela pajčevino, v katere objemu se je odigravalo celotno odrsko dejanje. Ta mreža je bila ne samo tehnično nerodna in nehvaležna, ampak pravi scenski narobe-svet, saj je visela nad dogajanjem ne kot njegov smiselni izraz, ampak kot idejna zmota ali vsaj kot formalen domislek, ki je bil nepotreben in brez zveze z dramo.

Ta domislek je postal usoden za celotno inscenacijo. Zaradi mreže je namreč moral odrski prostor ostati odprt in nezaključen, »začaran grad, brez sten, brez oken in brez vrat«, zagrnjen v mrak in v enolični clair obscur. Cankarjevi drami sta pa potrebna prav zaključen, čeprav morda stiliziran scenski okvir in večja menjava svetlobe in sence, kot jo nudi clair obscur. Brez obeh namreč ni mogoče ustvariti atmosfere, ki je nekaterim dramatičnim, lirsko pobarvanim prizorom v tej drami tako potrebna. Zato so ti prizori v Jamnikovi uprizoritvi ostali neprepričljivi. To velja zlasti za sceno s hipnozo, ki je bila pa tudi slabo režijsko postavljena in zaigrana. Prav tako neučinkovito je izpadla dramatična scena na koncu drugega dejanja. Kje sta bila groza in slikovita sila tega prizora, ki je pomemben v slovenski dramatični literaturi? Za izraz teh in drugih važnih momentov je bila nasilno zveržena, razbita in nepregledna scena neprikladna.

Odprt odrski prostor je zapeljal režijo v nekatere nepotrebne in nasilne nesmisle. Tak nesmisel je bilo odprto gostinsko omizje v drugem, še bolj pa sprevoz z obsojencem v tretjem dejanju. Ne vem, kako je mogoče v uprizoritev, ki teži v simbolično stilizacijo, vrniti tak grob naturalizem, ki se ga je že avtor izognil s tem, da ga je postavil za oder.

Med ostalimi, deloma simbolnimi sredstvi, s katerimi je režiser oblikoval svojo zamisel in ki so posegla v izvirni tekst in ga celo spreminjala, so bila za uprizoritev značilna in zato omembe vredna še naslednja:

Simbolnemu poudarku in ustvarjanju razpoloženja so bolj ali manj uspešno služili rekviziti in igra z njimi: n. pr. drdranje šivalnega stroja v začetku drame, Maksova igra s Franckinim šivanjem, petje narodnih pesmi, zelena in rdeča luč v drugem dejanju in igra z njima. Nekateri teh prijemov so bili primerni in uspešni. Nekaj jih je izsilila neprimerna scena in so bili zato slabši od onih, ki jih predpisuje izvirni tekst. Sem spada Ninina igra z lučjo v začetku drugega dejanja, ki je mnogo manj povedala, kot pa Cankarjeva preprosta in skoraj šablonska opazka: »Nina pri oknu; odmaknila je nekoliko zastor, tako da pada v sobo pramen mesečine.« V tej opazki je žalostna poezija, ki je v Jamnikovi kombinaciji ni bilo.

Bolj usodni so bili za uprizoritev trije pomembni režiserjevi posegi v Kantorjev tekst. Prvi je bil Kantorjeva igra s puško v drugem dejanju. Ta prizor je bil oblikovno nepotreben naturalizem, obenem pa idejna napaka. Preveč realistično je namreč poudarjal preračunano načrtnost, ki ni v skladu s Kantorjevo situacijo v teh prizorih. Drugi neuspešni poseg najdemo na koncu drugega dejanja, ko se Kantor po zločinu znajde sam. Cankarjevo navodilo se glasi: »Kantor sam; postoji, nato sede k mizi spredaj, zakrije obraz z rokami in se skloni k mizi, da se dotakne roba s čelom.« Pri Jamniku je to situacijo nadomestila Kantorjeva simbolna igra z lučjo. Situacijo, ki pomembno karakterizira Kantorjevo osebnost in je bistvene važnosti za razumevanje idejne vsebine dela, je s tem izrinila literatska simbolika, ki ne pove ničesar.

Prav tako idejno okrnjen in zabrisan je bil prizor Kantorjeve »spreobrnitve« v tretjem dejanju, prizor, ki je, če je pravilno igran in poudarjen, v drami velike važnosti. Pri Cankarju »gre Kantor počasi proti oknu, pogleda skozi okno z mehkim nasmehom,« itd. Jamnik je svojega Kantorja negibno posadil na skrinjo sredi odra in ga tako omejil na izrazne možnosti, iz katerih bi tudi velik igralec ne napravil mnogo. Takšno rešitev je seveda narekovala neprimerna scena.

Poleg omenjenih režijskih prijemov, ki so bili za uprizoritev posebno značilni, je bilo vanjo vložena še mnogo podrobnega režiserskega truda. Ta trud je bil v smiselni razčlenitvi dialoga, v pravilni in nazorni obdelavi mnogih situacij in podrobnosti mnogokrat pravilno usmerjen in zato uspešen. V teh in drugih stvareh se je Jamnik pokazal kot občutljiv, spreten in s pravo mero režijske iznajdljivosti obdarjen režiser.

Nekoliko drugače se bo glasila sodba o uspešnosti uprizoritve kot celote. Če naj strnem svoj pregled njenih bistvenih značilnosti, moram reči, da rezultat ni opravičil mnogovrstnosti in daljnosežnosti sredstev, ki so bila zanj uporabljena. Za odsko interpretacijo drame so bila izbrana najbolj svobodna, nenavadna in skoraj eksperimentalna sredstva. Toda ne samo, da se tem sredstvom ni posrečilo izčrpati idejno in čustveno vsebino Kralja na Betajnovi, ampak so celo nekako zdrsnila mimo nje, jo zmedla in zabrisala. Prav tista sredstva in značilnosti, ki so v sceni in režiji uprizoritev najbolj karakterizirala, so bila za idejno vsebino drame najbolj nepotrebna ali so jo celo kazila in potvarjala; opuščeno in zanemarjeno je pa bilo marsikaj, kar bi ji lahko pripomoglo do jasnega in smotrnega izraza.

O metodi in načinu Jamnikove režije mi je uprizoritev zapustila tale vtis: zdi se mi, da Jamnikova režijska zamisel ni temeljila na temeljiti idejni in estetski analizi drame. Nasprotno, koncept, ki ga je iz uprizoritve mogoče rekonstruirati, je površen, deloma napačen in pomanjkljiv. Pomanjkljiv do take mere, da bi najbrž sploh težko govorili o nekem idejnem konceptu. Prav tako se mi zdi, da obliko, v kateri je bila drama uprizorjena, režiserju ni narekovala sama drama s svojo idejno vsebino, ampak da je ta oblika nastala v prvi vrsti iz režiserjevih bolj ali manj že v naprej določenih in usmerjenih prizadevanj po nekih izrednih in izvirnih odrskih oblikah ali pa celo iz bolj ali manj slučajnih in nepovezanih formalnih domislekov. Skratka, oblika zaradi same sebe in ne zaradi drame. Le tako si namreč morem razložiti dejstvo, da so stilna in oblikovna sredstva, ki jih je režija uporabljala, tako slabo in nesmotrno izpolnila svojo nalogo, saj so se, v kolikor niso zavedla

celo v napačno razlago teksta, v najboljšem primeru izkazala za nepotreben oblikovni larpurlartizem, ki je segel precej onstran stilnih oblik in možnosti, ki so za Kralja na Betajnovi primerne.

Ce je moja domneva o metodi Jamnikove režije pravilna, moram seveda pristaviti, da je ta metoda nevarna. Režiserjevo delo mora imeti po vsej priliki samo eno izhodišče in cilj; in ta je pravilna in zvesta interpretacija dramskega dela, ne pa samovoljno in v formalnost obrnjeno eksperimentiranje. Popolna zvestoba tekstu in njegovim idejnim ter stilnim značilnostim je v režiji vedno najboljša metoda.

Igralci in stil

Igralska stran uprizoritve je bila samo deloma odraz režiserjevih prizadevanj. Režiserjevo delo z igralci je imelo namen, izdelati način igre, ki bi ustrezal idejno privzdignjeni in stilizirani atmosferi celotne drame. Režiserjevo prizadevanje se mi zdi v bistvu popolnoma pravilno. Dosledna realistična igra v Kralju na Betajnovi ni na mestu. Že sam dialog zahteva tudi v kretnji in igri primerno stilizacijo.

Iz onih igralskih mest, kjer je bil režiserjev koept primerno izveden, moram sklepati, da je bil ta koncept pravilno usmerjen. Bil bi tudi prav uspešen, ko bi bil v celoti realiziran. Žal mu večina igralcev ni našla zadovoljivega izraza in je zato igrala bolj ali manj po svoje in tradicionalno. To je deloma razumljivo, ker so bili v ansamblu starejši in mlajši igralci, ki jih je bilo že med seboj vskladiti težko. Prav zato je bila igralska stran stilno neenotna.

Primerno stilizirani igri se je najbolj idealno približala Vika Grilova v vlogi Francke. S togo in plastično igro se ji je posrečilo ustvariti uspešno in enotno stiliziran lik. Francka je bila tudi sicer najboljše zaigrana vloga uprizoritve. Edina kritična pripomba bi bila tale: Franckin značaj je bil morda bolj močan in trden, kot ga prikazuje in zahteva tekst: »Ubožica... tako slabotna in tako plaha kakor si!«

Manj uspešen je bil Maks Krnec, ki ga je igral Boris Kralj. Predvsem ni bilo vsebinsko podajanje te vloge popolnoma pravilno. Maksov lik ni preprost in enostranski, prav zato ga je mogoče igrati preprosto in enostransko. Takoj po osvoboditvi bi ga najbrž igrali bolj junaškega in revolucionarnega, kot v celoti je. Boris Kralj je zašel v drugo skrajnost. Vseskozi in enolično je poudarjal predvsem šibke, depresivne, avtosarkastične, mehke in celo mehkužne poteze Maksove vloge. V nekaterih momentih je bil njegov Maks — z značilno mimiko okrog ust — meščansko utrujen in blaziran intelektualec. Oblikovno je bila Kraljeva igra predvsem govorna igra, zato vprašanja stilizacije ni popolnoma zadovoljivo rešila.

Tretja vloga, ki je bila zasedena z mlado igralsko močjo, je bila Nina (Majda Potokarjeva). Njen lik vsebinsko ni ustrezal pravi podobi Nine in je bil včasih precej neprepričevalen. Poleg tega sta režija in scena obremenili igralko z nerodnimi in nemogočimi situacijami. Stilizacija v igri je bila nasilna in nesigurna.

Med starejšimi igralci sta najboljše izvedla svoji vlogi oba Potokarja. Stane Potokar je Franca Bernota igral s smiselno preciznim in ostrim izrazom. V prvem dejanju je morda zašel malo preveč v skrajnost in se bližal kariki-

ranju. Prehod v drugem dejanju je bil dobro izveden. Lojze Potokar je svojega župnika igral z običajno župnijsko uspešnostjo. Odlika tega župnika je bila zlasti ta, da je tako nazorno izražal trdnost in enakovrednost svojega položaja nasproti Kantorjevemu. V tem oziru je Maks Furijan v isti vlogi precej grešil, ker se je šibko in voljno podrejal svojemu protiigralcu. Furijanova igra je bila obenem preveč razumsko satirična.

Najbolj problematična igralska figura je bil Kovičev Kantor. Pavle Kovič je to vlogo igral za svojo igralsko petindvajsetletnico z veliko prizadevnostjo in je v nekaterih prizorih tudi uspel. V celoti pa Kantor ni ustrezal njegovemu igralskemu naturelu. Kantor ni samo zelo težka in komplicirana vloga, ampak mora igralec biti zanjo prav rojen. Kovič ni ustrezal že po svoji zunanji podobi in prav tako sta bila ton in govorna dikcija, ki se ju je posluževal, za vlogo premonotona in neprimerna. Predvsem pa je njegovemu Kantorju manjkala sila notranjega izraza, tisti mračni ogenj, ki mora goreti in gori v Kantorju, udarja iz njega ter obvladuje ljudi in dogajanje. To in pa napačna režijska obdelava te vloge sta krivi, da je ostal Kantor neprepričevalna in tudi nerazumljiva ter nejasna odrska pojava, saj si ob njem gledalec ni mogel pojasniti, kakšna sta bistvo in pomen te osebnosti, kakšni so vzvodi njenega ravnanja in smisel Kantorjevega včasih precej nenavadnega govorenja. To je tudi deloma vzrok, da je uprizoritev idejno obvisela v zraku.

Med manjšimi vlogami je bila najboljša Mira Danilova kot Lužarica. Elvira Kraljeva vlogi Hane ni popolnoma ustrezala, prav tako je bil Milan Skrbinšek za starega Krneca nekoliko preveč demonski. Gregorin je kot sodnik bolj ali manj prepričevalno izpeljal svojo kočljivo vlogo.

Omeniti moram še, da je bila skupinska igra šibka točka uprizoritve, pomanjkljiva in površna tako v razvrstitvi igralcev kot v njihovi soigri.

Janko Kos

POROČILA

PROBLEM KRIMINALNEGA ROMANA

Kriminalni romani in razne detektivske zgodbe imajo po vsem svetu nenavadno mnogo bralcev. Anglijo bi lahko imenovali celo klasično deželo kriminalnega romana; tamkaj izhaja največ literature te vrste in krog bralcev je tamkaj relativno največji. Statistike in ankete iz naših knjižnic bi pokazale, da tudi pri nas ne manjka navdušenih bralcev raznih »detektivk«. O slovitem državniku Briandu je znano, da je zelo mnogo bral kriminalne romane. »Dvesto detektivk imam,« je dejal, »in ko preberem vse, začnem iznova. Njihovo vsebino pa takoj pozabim.«

V čem je pravzaprav problem kriminalnega romana in raznih detektivskih zgodb? Vprašanje je zanimivo iz več razlogov; iz družbenih, vzgojnih, založniških in literarnih. Drži namreč, da literatura te vrste vleče, da imajo detektivske zgodbe zlasti na mladino vpliv, saj je kriminalni roman, kot ugotavlja Kasimir Edschmid »slovo od Karla Maya in Gerstäckerja, od Defoea, kapitana Marryata in Cooperja in tudi od Scotovega »Pirata«, slovo od strahov,