

njujejo vrzeli ostalega koncertnega programa z deli sodobnih mojstrov. V tem času je Collegium musicum priredil dva večera. Na prvem, 15. januarja, je predstavil sodobno ameriško skladateljsko dejavnost z deli Diamonda, Ivesa, Pistona, Porterja in Helma. Objektivne težave, ki nastajajo pri nabavi in izposoji materiala, so narekovale program, pri katerem so izpadli mnogi vidni skladatelji kot Barber, Harris, Schumann, Sessions, Copland in drugi, brez katerih je slika današnje ameriške glasbe nujno nepopolna. Za drugi koncert je Collegium musicum pridobil znanega teoretika dvanajsttonske glasbe — skladatelja Renéja Leibowitza, ki živi in deluje v Parizu. Pod njegovim vodstvom je orkester Slovenske filharmonije izvajal najprej dve Mozartovi deli (*Uverturo* k Figarovi svatbi in *Jupitrovo simfonijo*), ki sta bili lep uvod v zelo pestri in zanimivi drugi del s skladbami Antona Weberna (*Passacaglia*), Leibowitza (prva izvedba *Concertina* za pozavno in orkester z izvrstnim Vinkom Globokarjem) in Ravela (*La valse*). Žal dirigent ni imel na voljo dovolj vaj in tako spored ni bil naštudiran, kot bi si želeli. Uspeh koncerta pa vzpodbuja k prirejanju sličnih prireditvev, ki naj bi predstavljale našemu občinstvu dela starih, pozabljenih mojstrov in pa naj sodobnejša dela, ki sicer ne najdejo prostora v rednih sporedih (22. februarja).

Med prizadevanja za sodobno glasbeno umetnost lahko štejemo tudi nastop »Pro musica viva« 10. januarja, ki združuje sedem mladih skladateljev. Uspeh Večera komornih del članov te grupe upravičeno vzbuja upe naši mladi skladateljski generaciji.

Ivo Petrić

GLEDALIŠČE

IVAN CANKAR, KRALJ NA BETAJNOVI

1.

Kralj na Betajnovi velja nedvomno po pravici za eno izmed najbolj realističnih Cankarjevih del. Družbena slika slovenskega podeželja, ki jo odstira ta drama pred gledalčevimi očmi, je še danes kljub občutni zgodovinski razdalji, ki nas loči od tedanjih razmer, presenetljivo jasna, točna in pronicljiva. Lahko bi celo rekli, da je toliko bolj jasna in točna, kolikor bolj se nam tisti čas odmika in kolikor bolj se v naši zavesti ohranjajo in utrjujejo samo njegove najbolj značilne in najbolj bistvene poteze. Ali z drugo besedo: dramski spopad, ki ga je upodobil Cankar v *Kralju na Betajnovi* in ki ga poosebljata na eni strani Kantor in na drugi Maks, ne le da raste iz zgodovinsko popolnoma določenih in realnih družbenih razmer, marveč je že od vsega začetka izbran in zastavljen tako, da je globoko karakterističen za svoj čas, da se opira na njegova temeljna družbena protislovja in da prav iz njih črpa svojo poglavitno akcijsko napetost in idejno ostrino. Mislim, da je prav v tej zgodovinski zvestobi in zgodovinski vezanosti *Kralja na Betajnovi* iskati vzrok, če je ta drama kljub svoji čvrsto oblikovani zgradbi in kljub svojim močnim, sugestivnim prizorom za sodobnega gledalca morda manj problematična in manj vznemirljiva, kot pa je bila takrat, ko je ponazarjala še vseskozi živo, perečo in od zgodovinskega razvoja še nepremagano resničnost. Kajti tudi osebe, ki nastopajo v tej drami,

so vse izrisane in izoblikovane tako, da s svojimi medsebojnimi konflikti in in s svojimi notranjimi moralnimi dilemami v bistvu ne prestopajo in ne pre-
raščajo trdno določenih okvirov temeljnega, objektivnega družbeno zgodovin-
skega spopada, ki so vanj zapletene. Oba glavna junaka, Kantor in Maks, sta
s tega vidika nenavadno funkcionalna: skoraj presenetljivo redkobesedna sta
v svojih idejnih izjavah in načelnih utemeljitvah svojih moralnih odločitev in
dejanj, hkrati pa v vsem svojem zadržanju globoko poslušna križajočim se
družbenim silnicam, ki jih vsak po svoje predstavljata in ki so vselej, kadar bi
utegnila stati pred morebitno izbiro, daleč močnejše in odločilnejše od njunih
čisto zasebnih želja in njunih trenutnih čustvenih razpoloženj. V tej njuni
pokorščini in podvrženosti višjim, objektivnejšim, da ne rečemo nadosebnim
ciljem in ukazom je izvor tiste usodnosti, ki je tako intenzivno razprostrta
čez celega *Kralja na Betajnovi*. Zaradi nje se Maks odpove svoji ljubezni in
svoji prostosti in ostane na Betajnovi, čeprav ve, da se boj s Kantorjem ne
more izteči ugodno zanj. Iz nje dobiva Kantor ponovno potrdilo, da »mora«
tako ravnati, kakor ravna, iz nje črpa svojo brutalno samozavest, ki mu ne
da, da bi se zaustavil na pol poti, in zaradi nje si, čeprav nerad, naloži
na dušo breme novega hudodelstva, še preden je uspel moreči spomin
na prejšnje do kraja zatreti in potlačiti v sebi. Prav v tej pasivnosti in
podrejenosti vnaprej določenemu poteku dogodkov, v tej apriorni porazdelitvi
in determiniranosti življenjskih vlog, v tej skorajda slepi službi neizogibni,
fatalni nujnosti, ki je močnejša od človeka in ki jo človek Kantorjevega kova
bolj nagonsko kot razumsko zaznava in ji s samogibno vztrajnostjo sledi, se
preprosto in nezakrito razodeva logika družbene zakonitosti, ki nedvoumno
opredeljuje oba Cankarjeva junaka in njun življenjski položaj in ki hkrati
nepreklicno ločuje v konkretni resničnosti trdno zasidranega silaka Kantorja
od Nietzschejevega sublimnega nadčloveka in od raznih njegovih bolj ali
manj težno, spekulativno zasnovanih literarnih sorodnikov. Pri tem imam v
mislih tudi tiste Ibsenove dramske postave, ki nedvomno niso šle brez sledov
mimo Cankarjevega literarnega ustvarjanja in ki so, kot na primer John
Gabriel Borkman, po vsej verjetnosti, če sodimo po nekaterih analognih izjavah,
tudi neposredno vplivale na formacijo Kantorjevega lika.

Nič manj funkcionalna in resnična pa nista Kantor in Maks, če ju pre-
sojamo z vidika njune notranje, psihološke verodostojnosti. Ne samo da sta
njuna individualna značaja vseskozi plastično izrisana in da je zlasti Kantor
v tem pogledu že monumentalno jasen in izrazit, marveč sta oba junaka
hkrati izoblikovana tako, da je vse njuno ravnanje tesno zraslo z njuno indi-
vidualno človeško naravo in da je kot tako v najglobljem soglasju z zakoni
psihološke nujnosti. Ta ugotovitev kajpa v ničemer ne zmanjšuje vrednosti
tega, kar smo malo poprej povedali o družbeni determiniranosti njunih dejanj
in odločitev. Družbena in psihološka resničnost se namreč v Cankarjevi drami
vseskozi dopolnjujeta in prekrivata, kar je zanesljivo znamenje njene ostre
življenjske pronicljivosti na eni in njene umetniške dognanosti na drugi strani.

Napak pa bi bilo misliti, da je Cankarjeva drama *Kralj na Betajnovi* že
s samim tem, ker operira s tako resničnim človeškim in zgodovinskim gradivom
in ker daje tako zanesljivo in realno podobo družbenih razmer v čisto kon-
kretnem času in prostoru, tudi sicer, se pravi v literarno stilnem in oblikovnem
pogledu, do kraja določena in pojasnjena in da jo lahko brez pomislekov opre-
delimo kot čistokrvno realistično delo. Tudi če ne bi ničesar vedeli o Cankar-

jevem pisateljskem razvoju in o njegovi literarni usmerjenosti v času, ko je nastajal *Kralj na Betajnovi*, nas že sama Cankarjeva drama s svojo precej kompleksno notranjo strukturo opozarja, da se moramo takih vse preveč preprostih in enosmernih sklepov izogibati, če si nočemo zapreti vrat do temeljitejšega razumevanja njenega literarno stilnega značaja in s tem tudi do globljega in boljšega pojmovanja njene idejne vsebine. Poleg izrecno realističnih dramskih sestavin, ki smo najizrazitejše med njimi vsaj mimogrede že navedli, vsebuje namreč Cankarjev *Kralj na Betajnovi* tudi vrsto elementov, koder ne gre več za strogo realistično ponazarjanje objektivne snovi, temveč v soglasju z zakoni simbolistične estetike v bistvu že za njeno subjektivno poetično in idejno interpretacijo. V ta okvir kajpa ne sodi samo prizor s hipnozo, ki na simbolično poetičen način demonstrira resnico o Kantorjevi moralni krivdi, ampak tudi vsi drugi podobni prizori in momenti, ki je njihova poglobljena funkcija v tem, da napajajo to dramo z močnim, odrsko vznemirljivim in sugestivnim čustvenim ozračjem in vnašajo s tem v njeno objektivno dogajanje še tako imenovano četrto, irealno razsežnost. V ta okvir spadajo prav tako prizori in momenti, kot na primer scene z Bernotom, z župnikom in na kraju s sodnikom in z volilnimi možmi, ki se skozi razodeva pisateljev polemični komentar, njegova kritika, ironija, sarkazem, skratka njegovo poudarjeno osebno idejno in moralno razmerje do objektivnega gradiva. V tej zvezi bi lahko navedli tudi Cankarjev jezik, ki se v njem prav tako prepletajo izrazito trezne, realistične prvine s čustveno melodičnimi. (Ta ugotovitev o dvojni naravi Cankarjevega odrskega jezika pa seveda nima namena, kakorkoli zagovarjati tisto predahnjeno in privzdignjeno praznično govorico, tisti apriorni, zlagani lirski »stil«, ki se k njemu tako pogosto zatekajo naša gledališča, kadar uprizarjajo Cankarja, in ki je kakor sleherna manira v bistvu slep in gluha za resnično vsebino in za avtentično miselno in čustveno oblikovitost Cankarjevega besedila.) Razumljivo je, da vse te različne literarno stilne sestavine ne živijo v Cankarjevi drami ločeno, v dveh raznorodnih in neenovitih plasteh, marveč so kot elementi enega umetniškega organizma vseskozi zlate in uglašene po logiki enega samega urejajočega kreativnega principa.

Veljavnost družbene slike, ki nam jo odstira Cankar v *Kralju na Betajnovi*, potemtakem ne sloni samo na realistično zvestem in psihološko zanesljivem opisu zunanjega dogajanja, miljeja in posameznih značajev — čeprav tudi teh elementov in njihovega nespornega deleža nikakor ni mogoče podcenjevati —, temveč temelji globlje, na analitični resnici, ki je skrita pod površino dogodkov in stvari in ki je podobno kakor rentgenski posnetek bolj kot za posamezna zunanja dejstva občutljiva za notranjo idejno in moralno konstitucijo pojavov, ki jih raziskuje.

2.

O letošnji uprizoritvi *Kralja na Betajnovi* v ljubljanski Drami velja ugotoviti predvsem, da je šla bolj ali manj zavezanih oči mimo nakazanih stilno oblikovnih in idejno vsebinskih vprašanj. Režiser Slavko Jan je Cankarjevo delo pojmoval kot čisto objektivno, stvarno in na zunanji verjetnosti dejstev temelječ zapis določene zgodovinske resničnosti. S to koncepcijo, ki je v bistvu faktografska in veristična, je močno poenostavil značaj Cankarjevega realizma, saj mu je odvzel velik del njegove analitične moči in prodornosti, docela pa si je zapravljal možnost, da bi prodrl globlje v poetično tkivo Cankar-

jeve drame, v njeno simboliko, da bi oživil njeno vznemirljivo čustveno ozračje in zaigral na rezko struno Cankarjeve kritične ironije.

Tako se je zgodilo, da je zaradi enostranske in stilno neodmerjene režijske zasnove deloval na primer prizor s hipnozo neverjetno in prisiljeno, kakor da gre za nenaden Cankarjev spodrsrljaj, za nekakšno tuje telo v pisateljevem dramskem besedilu. Dejansko pa je ta simbolični prizor s svojim nedvomno domišljenim in pretehtanim ključnim položajem, ki mu je dodeljen v dramski zgradbi, tisti preizkusni kamen, ob katerem lahko zanesljivo merimo vrednost ne avtorjeve, ampak režiserjeve zamisli in presojo, koliko se ta zamisel sploh prilega stilnemu značaju in stilni strukturi Cankarjevega dela. Te preizkušnje Janova režija ni vzdržala, kakor je ni vzdržala tudi marsikatera druga režija pred njo. Kolikor lahko pomnim, je bila, kar se tega tiče, edina resnična izjema uprizoritev *Kralja na Betajnovi* v tenkočutni režiji rajnega Jožeta Koviča in v vzorni ansambelski izvedbi mariborskega gledališča malo pred zadnjo vojno.

Še bolj značilno za režijsko koncepcijo in za celotno uprizoritev še bolj usodno pa se mi zdi režiserjevo pojmovanje Nininega lika. Kakor stari Krnec ali Lužarica sodi tudi Nina med tiste človeške like v *Kralju na Betajnovi*, ki naj pričajo o tem, kakšno socialno in človeško razdejanje pušča Kantor na svoji silaški poti za seboj, le da je — za razliko od prejšnjih dveh — Nina kot bližja sorodnica mnogih Cankarjevih pol otroških, pol odraslih ženskih postav izrazito poetičen lik z močnim simboličnim nadihom. Nina je poosebljenje vsega tistega, kar visi kot neizbrisen sum in kot obsodba nad Kantorjevo hišo in je kot taka bistveni sestavni del nemirnega, z emocijo nasičenega ozračja, ki napolnjuje Cankarjevo dramo. Slavko Jan je Nino v skladu s svojo veristično koncepcijo raztolmačil kot težak psihopatološki, bolezenski primer in s tem zagrešil dvojno napako: razveljavil je in Cankarjevo delo osiromašil za čustveno poetični čar in za asociativno, simbolično vsebino, ki ju nosi s seboj ta krhka, subtilna ženska postava, in kar je še manj sprejemljivo, predstavil je Nino v natančno tisti luči, v kateri jo je svojim gostom s prozornim namenom predstavljal Kantor, se pravi, da jo je osvetlil iz zornega kota, ki je Cankarjevemu ravno nasproten, in da je s tem premaknil vrednostna sorazmerja, ki vladajo v *Kralju na Betajnovi*.

V tej koncepciji sta prav tako ostala nezadostno izražena ironija in sarkazem, s katerim je Cankar dosledno obarval vse prizore, ki v njih nastopajo razni predstavniki podeželske družbene hierarhije. Ta pripomba velja zlasti za prizor s sodnikom in z volilnimi možmi v zadnjem dejanju, ki sta vse preveč težila k strogo realističnim situacijskim in psihološkim utemeljitvam.

Iz tega faktografskega in verističnega režijskega okvira pa so izstopali nekateri posamični, prav nasprotni režijski posegi: tako na primer dokaj svobodna igra z lučjo ali pa svobodna obravnava sicer vseskozi realistično pojmovanega prostora, in to na začetku z Nininim kotičkom in na koncu z Bernotovim sprevodom čez oder. Posebno poglavje v tej zvezi predstavlja sentimentalna vokalna spremljava, ki ž njo Kantorjevi gostje — iz gole prijaznosti — podpro Maksa, ko se v drugem dejanju čustveno izpoveduje Francki in ko se poslavlja od Nine. Ta sentimentalna spremljava spada k tisti vrsti spodrsrljajev, ki se resnemu režiserju ne bi smeli pripetiti; obrazložimo si jo lahko le kot tipičen izraz veristične zadrege in nemoči pred celotnim poetično čustvenim kompleksom

Cankarjevega dramskega besedila, ki je ostal večidel odrsko neizčrpan in neizkoriščen.

Razumljivo je, da tak režijski koncept ni dajal igralcem prave ustvarjalne orientacije in pobude, da bi zastavili globlje in presegli s svojo igro običajne, bolj ali manj konvencionalne izvajalske okvire. Severjev Kantor je bil očitno skrbno pripravljen, odmerjen v gestah in gibanju in psihološko zelo dosledno in enotno izrisan. Manjkala pa mu je še ena dimenzija, tista, ki je manjkala vsej predstavi. Mestoma je šel Sever z glasom zelo v nižino, bržčas zato, da bi svojemu liku dodal več grozljivosti, vendar brez potrebe, kajti Kantorjeva figura je vsa v močni notranji koncentraciji in v sugestivnem ozračju, ki jo obdaja, in ji lahko forsirana igralska sredstva samo škodujejo. — Še bolj pogostne so bile forsirane nižine pri Maksu. Sploh je Boris Kralj zastavil svoj cankarjanski lik preveč retorično. Topel in prizadet je bil v odnosu do očeta in do Nine, docela pa mu je manjkala tista ostra intelektualna ironija, ki je bistven predznak tega značaja in ki Maksu ravno omogoča, da obvladuje in ustrahuje mnogo močnejšega Kantorja. Zaradi te pomanjkljivosti ni bilo v prizorih med njim in Kantorjem zadostne dramske napetosti. — Štefka Drolčeva je ustvarila zelo plastičen, hkrati pa zelo subtilen, čustven lik, ki ni bil brez poetičnega nadiha. V njeno Francko je bilo s tiho diskretnostjo položeno vse tisto, kar veže to dekle na Maksa, manj pa tisto, kar jo veže na očeta in v čemer se nam Francka kljub vsem okoliščinam razodeva kot Kantorjeva hči. — Hana Vide Juvanove je bila izdelana z zunanjimi igralskimi sredstvi, brez večje notranje koncentracije in brez prave tragike. — Nina Metke Leskovskove je bila odigrana prizadevno, a docela v skladu z režiserjevo koncepcijo. — Aleksander Valič je dal župnika, ki je bil bolj kmečko okoren kot duhovniško mehak, gladek in prilagodljiv. — Rozmanov igralski temperament je preeksploziven in prestrasten, da bi se lahko popolnoma prilegel ironično obarvanemu tipu Cankarjevega filistra, zadovoljnega s svetom in s samim seboj. Kljub temu je pokazal igralec v Bernotovi vlogi precej smisla za drobno oblikovanje značaja. — Maks Furijan je staremu Krncu dal mestoma že preostre in pretrede karakterne poteze. — Občutena in človeško pretresljiva je bila Ivanka Mežanova kot Lužarica, zlasti v svojem prvem nastopu. — Janez Cesar je vlogo sodnika odigral z ustrezno rutino. — Danilo Benedičič je dal z adjunktom živahen, a za vzdusje Cankarjeve drame preveč komedijski, gogoljevsko obarvan lik. Ni tudi docela jasno, iz kakšnih razlogov je režiser poudaril adjunktovo vlogo in ali ne bi bilo primerneje slediti Cankarju, ki je v svojih navodilih za prvo uprizoritev *Kralja na Betajnovi* predlagal ljubljanskemu gledališču, naj se ta vloga sploh izpusti.

Po vsem, kar smo povedali o letošnji uprizoritvi *Kralja na Betajnovi*, se nam samo po sebi zastavlja tole načelno vprašanje: Ali namreč velja res uprizarjati in obnavljati iz leta v leto v naših gledaliških hišah dobro znana domača ali tuja klasična dela tudi takrat, kadar se gledališče ni dovolj pripravilo za tak korak in kadar režijska zamisel ni dovolj dozorela, da bi bila sposobna izbrano delo res doumeti v vsej njegovi umetniško vsebinski problematiki in literarno stilni razčlenjenosti, ga osvetliti z novih strani in z novih vidikov, nam ga na zanimiv, a hkrati zanesljiv in umetniško prodoren način raztolmačiti in nam ga tako prečiščenega in oživiljenega in po svoje tudi obogateneega znova priklicati v našo zavest?

Drago Šega