

materinski radosti itd. — kar je povsem resnično in utemeljeno. Toda vso to prvinskost v *taki* obliki je umetnik prenesel tudi na *človeški lik*. V »Ljubavnem paru« (terakota) šari fant za hrptom dekleta in ta je v polodprtih ustnicah napela jezik, — prav kakor ljuba živinica! To izenačevanje umetniškega predmeta je ponekod v plastiki naravnost boleče in vodi v naturalizme, ki so samo zato dopustni, ker je meja plastike postavljena ob dekorativnosti. Robustna primitivnost po mojem mnenju ni prava umetnost, ker ruši nekje harmonijo, ki je predpogoj za nastanek umetnosti. V današnjih časih pa je ta način upodabljanja postal moda, ki je zelo privlačna in ima veliko posnemalcev. Najboljša je Kraljeva okrasna plastika tam, kjer je snov preprosta in neteoretična, postavim v likih živali, kot so »Pingvini«, »Ribe« itd.

Kljub tem pripombam pa je vrednost umetnosti Franceta Kralja zame izven vsake debate. Njegova ustvariteljska strast, združena z izredno delavnostjo, je in bo še ustvarila dela, katerim ni mogoče oporekati visoko umetnostno kakovost. Umetnostni lik Franceta Kralja je bil v preteklosti in je tudi danes aktualen — upajmo, da še ni spregovoril zadnje besede.

Stane Mikuz

GLEDALIŠČE

IVAN CANKAR, POHUJŠANJE V DOLINI ŠENTFLORJANSKI

Med Cankarjevimi sedmimi dramskimi deli sta dve napisani v izrazitem stilu findesièlskega simbolizma — Lepa Vida in Pohujšanje. Od teh dveh pa je prva slej ko prej knjižna drama, druga pa je njeno živo nasprotje, je odrsko teatralno najbolj učinkovita simbolistična komedija sploh in je med našimi dramami edino delo, ki je brez pridržkov sposobno za izvoz.

Pohujšanje pa spremlja že od njegovega rojstva vrsta protislovnih razlag in paradoksov. Eden teh paradoksov je ta, da je bila ta naša najboljša komedija ob svoji prvi uprizoritvi občinstvu pravi umetniški rebus in da ta rebus, kakor kažejo poznejše uprizoritve, tudi do danes ni do kraja razrešen. Drugi paradoks: Simbolistična dramatika, namreč ona brez naturalističnih primesi, zaradi svojih stilnih posebnosti — liričnosti in pomanjkanja dejanja, ni bila na odru nikoli posebno trdna in zategadelj tudi odrsko ne posebno trdoživa, lirično-simbolična drama, ki jo je započel Maeterlinck, je danes samo še predmet znanstvenega zanimanja, simbolistično gledališče je bilo živo samo kot kratkotrajna epizoda, ki pa je s svojimi elementi plodno vplivala na nadaljnji razvoj evropske drame, kakor nam to kaže že samo primer Čehova. Cankarjevo Pohujšanje pa ni bilo odrsko živo samo ob svojih prvih uprizoritvah, marveč je ostalo živo do današnjih dni, živo vsebinsko in živo tudi v stilnem pogledu oziroma bolje — prav stil te komedije ohranja tudi njeno vsebino živo.

Kako je s tema paradoksa? Ne glede na posebnost simbolistične struje, ki je svoje simbole rada zastirala in nikoli do kraja pojasnjevala, da se ne bi

poplitvili v razumske alegorije, izhaja relativna nejasnost, nedoločnost, zgolj nakazanost nekaterih oseb in prizorov v Cankarjevem »Pohujšanju« iz okolnosti, da je Cankar malo pred svojo komedijo pisal Zgodbe iz doline šentflorjanske, torej novele z enako ali vsaj sorodno tematiko, da pa v svojo komedijo ni prevzel karakteristike oseb in vzročnosti dogodkov v oni relativni določenosti, ki jih nahajamo v zgodbah in so zato te zgodbe literarno zgodovinski ključ do popolnega razumevanja komedije.

Drugo protislovje — da je dramsko delo, ki je komponirano v izrazitem findesièlskem simbolistiènem stilu, odrsko nadvse učinkovito, se da razložiti z nenavadno kompleksno, raznovrstno motiviko, iz katere je to delo zgrajeno. Samo glavni, idejni motiv, motiv umetništva in z njim v zvezi nasprotje umetnika in amuzične družbe in vzporedni motiv umetnika in neumetnika je brez dvoma neoromantiènega izvora, vsi drugi motivi, ki pa so z omenjenim zlitih v enoto, so starejši, odrsko že preizkušeni motivi. (Pro domo: Dramatikove izvirnosti niti najmanj ne zmanjšujejo od drugod izposojeni motivi, njegova izvirnost je v tem, da prevzete motive samostojno oblikuje in jih zlije v novo umetnino. Če bi bilo drugaèe, bi moral veljati Shakespeare za najveèjega literarnega tatu.)

V zvezi z iskanjem literarnega kljuèa do Cankarjevega Pohujšanja je opozoril svoj èas profesor Ivan Prijatelj na zanimivo okolnost, da je Cankar v èasu, ko so njegove zgodbe iz doline šentflorjanske nastajale, vneto prebiral nemškega dramatika Grabbeja, zlasti njegovo veseloigro »Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung« (Šala, satira, ironija in globlji pomen). Omenjena komedija pa je izrazita literarna satira po Tieckovi maniri in edino, kar bi moglo Cankarju dati neko pobudo za njegovo delo, je njeno osebje, v tej igri nastopajo namreè enako kot v Cankarjevi komediji — učitelj, pesnik, hudiè in razbojnik.

Kljuèa do motivično tako kompleksnega dela kot je Pohujšanje verjetno sploh ni iskati v nekem posameznem delu, marveè v raznovrstni motiviki, ki sestavlja Cankarjevo komedijo. Kateri so njeni motivi?

1. Motiv nezakonskega oèetovstva, ki se pripisuje veè oèetom oziroma roditeljem hkrati in v zvezi z njim motiv izsiljevanja prizadetih oseb s strani domnevnega nezakonskega sina (akcijski motiv).

2. Motiv zakotne, spokojne in navidez èednostne sredine, ki se ob prvem pretresu od zunaj razgali v vsej svoji prikriti grešnosti (miljejski motiv).

3. Motiv pohujšanja kot prešuštva v dobesednem in simbolnem pomenu — v dobesednem kot nemorala, ki rodi žalostne posledice, v simbolnem — umetnost kot sinonim grešnosti in umetnik kot sad prešuštnega greha (idejni motiv).

4. Motiv lažne osebe, to je osebe, ki se izdaja sama ali ki jo imajo drugi za nekoga, kar ni, in v zvezi s tem simbolna inaèica lažne osebe — oseba, ki je res umetnik, in oseba, ki se samo dela umetnika, ki ni veè umetnik (akcijski in idejni motiv).

5. Motiv osleparjenega hudièa, to je motiv zgodovinskega Fausta iz ljudske knjige. (V obliki, ki ga uporablja Cankar — akcijski motiv.)

Prvi motiv, po katerem imajo Cankarjeve zgodbe in komedija svoje ime, motiv prešuštnega greha v preteklosti, podtikanje nezakonskega oèetovstva veè osebam in izsiljevanje teh oseb s strani domnevnega nezakonskega otroka je v starejši komediografiji ne samo neznan, marveè tudi

predmetno nemogoč, ker temelji ta motiv na razmeroma novejši zakonodaji, ki daje nezakonskemu otroku pravico, iskati svojega očeta, nezakonskemu očetu pa nalaga dolžnost, plačevati zanj določen čas alimente. Okolnosti, ki so v zvezi s tem motivom, prihuljenost greha, pobožnjakarstvo grešnikov, pa kažejo na poniglavo, zakotno sredino, v kateri je ta motiv mogel nastati, konkretno na alpsko pobožnjaško, vaško ali trško okolje in s tem tudi na področje motivike, ki jo uporablja alpska ljudska veseloigra pod vplivom Anzengruberjeve dramatike. In tak dramski tekst, ki ima s svojim akcijskim motivom veliko podobnost s Cankarjevim Pohujšanjem, tudi obstaja, namreč »Trije vaški svetniki« Maxa Neala in Maxa Fernerja, na kar sta opozorila v dnevnem tisku že dr. Koblar in Frigid v času, ko so to delo igrali med obema vojnama Tegernseejevci v Ljubljani. Čeprav je glavni motiv te »kmečke šale« zasnovan drugače, namreč na zmotni zamenjavi s srečnim zaključkom, po katerem županova hči proti volji svojih staršev vendarle dobi svojega ljubega (učitelja) za moža in se ubrani vsiljenega ženina, ki pa najde po svoji izbiri za ženo njeno prijateljico, hčer županovega sosedu, je vendar sprožilni in akcijski motiv te veseloigre Cankarjevi komediji zelo podoben. Tudi tu nahajamo motiv domnevnega nezakonskega očetovstva kot izsiljevalno sredstvo, tudi tu je grešni župan predsednik društva za čednost in ostali veljaki člani tega društva, tudi tu so varuhi javne morale hodili pred petindvajsetimi leti k neki lepi pritepenki in se je iz tega razmerja baje rodil nezakonski sin, za katerega domnevni očetje skoraj petnajst let štejejo lepe denarce. In tudi tu so ti čednostni rodoljubi pripravljani storiti oziroma dati vse, da se njihov greh ne razglasi po fari. Tudi v tej bavarski komediji je prizor, čeprav uporabljen v drugačnem smislu, da se petindvajsetletni tujec vrže osuplemu županu okrog vrata z vzklikom: »Dragi oče!«

Vzročna zveza te ljudske igre s Cankarjevim Pohujšanjem je sicer možna, ni pa bogvedi kako verjetna, ker je eden od avtorjev tega dela Max Ferner, s pravim imenom Max Sommer, monakovski igralec in pisec številnih zabavnih ljudskih iger, petnajst let mlajši od Cankarja in bi moralo biti njegovo delo ali v obliki knjige ali v obliki uprizoritve na kakem dunajskem ljudskem odru Cankarju dostopno najkasneje do leta 1905—6. Sicer pa bi bila ugotovitev take dejanske zveze med obema deloma samo literarno zgodovinska zanimivost, nujna taka zveza ni, ker je mogel Cankar dobiti navdih za svoje delo iz kake resnične zgodbe o kolektivnem očetovstvu, s katerimi škandalna kronika naše doline šentflorjanske nekdanj ni bila revna.

V prvi povesti Zgodb iz doline šentflorjanske, v Mesečini, napisani že leta 1905, ima »pohujšanje« dva obraza: v prvem delu te novele je brlog pohujšanja mlin z lepo mlinarico, kamor zahajajo na skrivaj vaški veljaki z županom na čelu. Na to konkretno nemoralo brez simbolnega pomena se veže zgodba nesrečnih mladih zaljubljenecv, županovega Tineta in štacunarjeve Mance, ki je z vidika zapeljivke mlinarice variran motiv Putifarke. Županov Tine prvi Manci: »Mlinarica ga je (njegovega očeta) vročila, dala mu je pijačo, ki mu je zmedla glavo in srce.« — »Huda mačeha bi mi bila, ali potrpel bi vse in bi ne rekel nič in še molil bi zanjo, samo da bi mi pustila tebe. Kaj ji je na poti najina ljubezen?« — »V veži, ko je bila tema, je hotela nekoč, da bi jo poljubil, jaz pa nisem hotel, zato me ne mara. In ženiti se ne smem, ker bi rada sama gospodarila in županovala.« In tako mladi par sklene, da pojde v smrt.

Tega motiva ganljive tragike dveh mladih, čistih ljudi, ki se morata pokoriti za grehe svojih staršev, torej motiva greha na tragični osnovi, Cankar v svojih zgodbah ni več ponovil, razen v spremenjeni obliki v Polikarpu. Ta motiv ni bil za komedijo primeren motiv in spričo tragike mladih zaljubljenecv pravi v Mesečini zlodej: »Nikoli bi si ne bil mislil, da so še taki ljudje na svetu, posebno pa ne v dolini šentflorjanski.

Že v Mesečini pa je zlodej prepričan, da ne more Šentflorjancev noben satanski služabnik tako pohujšati, kakor se sami in že tu si dovoli galantno avanturo z mlinarico, kakor si jo v komediji dovoli z županjo.

V središču drugega dela omenjene novele pa je že motiv umetništva. Oblikovan je v dialogu med Dionizom in Hiacinto, to je Petrom in Jacinto poznejše komedije. Z junakovim imenom Dioniz je motiv umetništva celo bolj poudarjen kot pri Petru iz komedije, ki je bil umetnik, saj je Dioniz po antični mitologiji bog ustvarjalne sile, glasbe in strastnega opoja in je prešel v krščansko mitologijo kot hudič, zato pa je tudi odnos Dioniza do zlodeja v tej noveli drugačen kot odnos Petra do zlodeja v komediji. V komediji sta si nasprotna, v smislu Faustovega motiva se skušata drug drugega prevariti, v noveli pa sta si sorodna, oba sta v smislu Nietzschejevega dionizijstva onstran meščanskega dobrega in zlega, sta prijatelja in Dioniz predstavi Hiacinti zlodeja kot »ljubeznivega kozjebračca, ki je že mnogokrat večerjal z mano v Parizu«.

Motiv umetništva, kakor je prikazan v Mesečini, ima vse značilnosti neoromantičnega pojmovanja umetnosti, saj je prav neoromantika nenavadno visoko dvignila vrednost in pomen umetnosti in pripisovala umetniku najvišje poslanstvo v družbi ter hkrati z vzvišenim posmehom gledala na praktično utilitarno purgarstvo, amuzično občinstvo, ki umetnika ne razume in ga prezira. Ako prenesemo amuzično občinstvo, ki zahteva od umetnika razumne, koristne in zabavne umetnosti, iz evropske ravni v družbeno bolj poniglavo in primitivno alpsko pobožnjaško okolje, dobimo dolino šentflorjansko, s to novo poanto, da umetnost »praktični družbi« ni samo luksus, nepotrebna potrata, marveč da je umetnost v zvezi z ohlapno moralo umetnikov sinonim greha, pohujšanja in da je umetnik, nezakonski sin družbe, njen grešni sad, za katerega se mora čednostna družba pokoriti. Izum doline šentflorjanske kot amuzične, na videz krepostne, v resnici pa prihuljene, licemerne, samo materialnim užitkom dostopne družbe in enačenje umetnosti z grehom in umetnika s pankertom družbe je čisto Cankarjev, slovenski prispevek h karikaturam meščanske družbe, ki jih je ustvarila neoromantika ob koncu preteklega stoletja.

Že tu v Mesečini, v zgodbi Dioniza in Hiacinte, pa je nakazana dvojna usoda umetnika oziroma dvojni obraz umetnika, ki nastopa pozneje v komediji kot samostojni akcijski motiv. Na zlodejeva usta pravi ironično Cankar Dionizu, to je samemu sebi: »Blizu je tvoj čas in kmalu pride ura, ko se bo treba odločiti: ali vrv ali slavna onemoglost. Odloči se za poslednje, Dioniz, za poslednje se odloči! Koliko je slavnih penzionistov v teh lepih krajih in vsi so čaščeni. Nekateri so še v najlepših letih. Lasje jim še niso osiveli, roke se jim ne tresejo, ozirajo se celo še po ženskah. Poznal sem nekoga, ki mu je bilo komaj dvajset let, pa je bil že slaven penzionist. Tak zrak je v teh lepih krajih, da človeku čudo hitro izsesa in izsuši mozeg in mladost. Prijetno je življenje penzionista. Ljudje ga ljubijo, kakor ga niso

ljubili prej nikoli. In časte njegovo onemoglost, kakor niso njegovo moč nikoli častili. Zakaj zobje so mu otopeli, škrbast je in len in komoden, ne grize več in komaj zalaja, če mu je češčenja premalo.«

Tudi to razliko med umetnikom, ki še išče lepoto in resnico in ga zategadelj občinstvo odklanja, in umetnikom rutinerjem, ki piše po okusu občinstva in ga to slavi in plačuje, je iz arzenala neoromantične estetike, ki je bolj kot katera umetniška struja tenkosluho ločila umetnika od rutinerja.

Ze v Mesečini je nakazan prizor prisiljenega in poniževalnega poklanjanja rodoljubov pred Hiacinto — umetnostjo, lepoto. V tem nakazanem prizoru so očitne Cankarjeve avtobiografske poteze, spomini na Štefko Löfflerjevo, ki jo je prav tisti čas nameraval vzeti za ženo in se z njo preseliti v domovino, o kateri ji je pripovedoval na Dunaju toliko lepega in grenkega. Hiacinta — Štefka pravi Dionizu — Cankarju: »To Dioniz, je tvoja domovina! O, Dioniz, kako čudno se mi zdi, da vidim resnično z odprtimi očmi pred sabo to lepoto. Ali se še spominjaš, ko sva se sprehajala v Salonu (dunajski umetniški galeriji, kjer so razstavljali tudi slovenski impresionisti) po dolgih brezkončnih galerijah portretov, pokrajin in golih žensk? Ljubila sem tiste pokrajine in sladko mi je bilo pri srcu, ko sem jih gledala, toda zdelo se mi je, da niso resnične, temveč da so se porodile v domišljiji umetnika.« In tedaj se Hiacinti, ki gleda pokrajino iz samotne tesne kolibe, nenadoma zahoče, da bi jo videla ob belem dnevu, da bi spoznala še graščaka in njegovo gospo, da bi videla »štafažo«, to je vse poniglave veljake doline šentflorjanske, ki naj bi se poklonili pred njo. Dioniz pa jo zavrne: »Odpovej se štafaži. Pokazili bi ti sliko! Böcklinu ni prišlo nikoli na misel, da bi postavil v ospredje tiste pokrajine... debelega monakovskega pijanca.«

V naslednji zgodbi iz doline šentflorjanske, v Razbojniku Petru, je junak Peter, ki prinese v dolino ponižanje, brez umetniških prilastkov, je samo poslanec greha, evangelist nečistosti »pokora doline šentflorjanske« za njen greh pred petindvajsetimi leti in skladno s tem tudi njegova družica ni predstavnica vsega lepega in idealnega, marveč ciganka, v pisane židane cunje odeta pustolovska lepota, zato tudi v tej zgodbi ni motiva umetništva in je vsa povest razmeroma realistična. Peter je pustolovski izsiljevalec, ki je na račun skritega greha Šentflorjancev »v gradu gospodaril in gospodoval kakor svoje čase nemški graščaki nad kmeti, podložniki in tlačani« in ta Peter nazadnje povabi svoje dozdevne nezakonske očete na svatbo s ciganko. Peter je to pot brez svojega spremljevalca — zlodeja, ker je on sam posebljeno zlo, dacar ga imenuje »zlodejevega sina«. Docela realističen je zlasti razplet te zgodbe: po pustolovski par prideta na grad dve civilni osebi, detektiva in ga odvedeta kot že dolgo iskana pustolovca in sleparja, Krištofa Kobarja in Marino Askenaze. Pustolovski par je očitno že vaje takih nadnaravnih koncev, saj se nevesta po ugotovitvi istovetnosti zasmee rekoč: »Resnično! Samo haljo si bom ogrnila, gospod.«

V tej noveli se junak prvič imenuje Krištof Kobar, zloglasni razbojnik, ki vznemirja vso deželo, ni pa še tu njegovega dvojnika, kateremu je ukradel njegovo pošteno ime. Ime njegove družice sicer ni cigansko, pač pa špansko židovsko, oba sta pa po mnenju dacarja iz Trsta, edinega večjega mesta na slovenskem ozemlju, od koder so tisti čas prihajali v še kmečko primitivno šentflorjansko dolino razni poklicni zmikavti, vlomilci, sleparji in pustolovci.

Posebnost razbojnika Petra pa je v tem, da je enako kot Peter v poznejši komediji lažna oseba, slepar, da ni to, za kar se izdaja oziroma za kar ga rodoljubi imajo, drugič, da to pomoto v osebi izrablja v svojo korist, da ljudi izsiljuje in živi na njihov račun nekaj dni prijetno, veselo življenje in izgine, brž ko se pojavi oblast. Temu motivu je v komediografiji najbližji Gogoljev Revizor, ki je brez dvoma vplival na končno redakcijo šentflorjanskih zgodb v komediji. Na Gogoljev vpliv kaže tudi komično ponavljanje prizorov, v katerih prinašajo krajevni veljaki lažni osebi svoje darove, da bi jo ohranili pri dobri volji. Sicer pa je vse osebje tako Cankarjevih zgodb kot njegove komedije po svoji tipiki izrazito komedijsko osebje, označeno zgolj po svojih poklicih in funkcijah: župan (glavar), županja (glavarica), poštar, štacunar in v komediji še notar in ekspeditorica, samo tri osebe so pravzaprav čisto cankarške, šentflorjanske, to je učitelj, cerkovnik in dacar. Razlika med tipiko obeh komedij je samo stilna, Gogoljeve osebe so realistično, Cankarjeve pa simbolno groteskne.

Nekako v istem letu kot novela Razbojnik Peter, vendar še pred komedijo je nastala Cankarjeva novela »Mrovec in njegova slava«, ki po tematiki tudi spada med Zgodbe iz doline šentflorjanske. Mrovec je tretja figura, ki pripravlja in pojasnjuje Krištofa Kobarja, imenovanega Petra, umetnika in razbojnika v komediji. In je hkrati podrobnejša izdelava motiva dvojne usode in dvojnega obraza umetnika, ki ga je Cankar nakazal že z Dionizom v Mesečini.

Kakor poznejši Peter v komediji, je tudi Mrovec človek, ki je bil nekoč umetnik, ki pa je v kratki, čudoviti pustolovščini postal to, kar si je želel v šibkih trenutkih svojega umetniškega romanja, namreč obče čaščen in spoštovan razbojnik, nakar ga je usoda zopet vrgla v bedo brezdomnega umetnika ter si v gostilniškem brlogu s pijačo utaplja žalost. »Jaz se pišem Mrovec, Jožef Mrovec,« pravi nesrečni, izgubljeni literat avtorju novele, »in sem bil nekoč umetnik. Nekoč!« — — — »Veliko je umetnikov na svetu, veliko pa jih je tudi, ki niso!« — — — »Spominjaš se name, kako si me videl pred davnimi leti. Takrat sem bil mlad, takrat sem bil umetnik. Ne vem natanko, kakšne sorte umetnik, ampak toliko vem, da je gorel v meni sveti ogenj. Kar pa je poleg še gorelo v meni, je bila pregrešna častihlepnost.« Ko je Mrovec spoznal, kdo ima na tem svetu moč in veljavo, je prišel do spoznanja, »da je pač lahko dokopati se do časti in slave, časnega in večnega blagra, ampak, da si zaslužiti človek teh stvari ne sme, da ne sme geniti mezinca zanje.« — — — »Poznal sem človeka, ki se ni brigal za čisto nič, nego za jelo in pilo in ki je bil kljub temu obče znan, imeniten in požrtvovalen rodoljub. Zgodilo pa se je, da se je ta človek po čudnem naključju nenadoma zdramil iz svoje lenobe in da je začel, bogvedi kaj ga je obsedlo, pošteno delati za kulturo svojih bližnjih. Od tistega dne ga noben rodoljub več ne pozdravi, nobena usta ga več ne imenujejo in zapuščen bo križ na njegovem grobu. Narobe se je zgodilo nekemu drugemu, ki je bil poet in velik revolucionar. Kdor ga je takrat poznal, je pljunil, preden je izgovoril njegovo ime. Nato pa se je nesrečnež tako privadil kamenju, ki so ga metali za njim, da se je polenil in da je začel pisati strahovito dolgočasne verze. Komaj so ljudje to opazili, so ga posadili na prestol in so ga venčali z glorio.«

Ko je Mrovca to čudno spoznanje obsijalo, je v njem ugasnila slutnja boga in je ostalo samo še nizkotno poželenje po glori, pa se je poslovil od umetnika in sklenil za nobeno ceno ne delati. »zakaj vedel sem dobro, da bi si z delom in zasluženjem zgradil pot do slave.« In tako je Jožef Mrovec romal po deželi in živel nekoliko od miloščine nekoliko od kraje in ko nekega dne v kmetski hiši lačen ukrade gnjat, ga primejo žandarji, naložijo na voz in odpeljejo v mesto. Tu pred sodnikom pa Mrovec spozna, da ga niso prijeli zaradi ukradene krače, marveč zato, ker ga imajo za Krištofa Kobarja, razbojnika, ki se je v tistih časih klatil po deželi. Ta Krištof Kobar, ki je spočetka »ropal in ubijal samo iz potrebe, da je preživel pošteno sebe in svojo družino«, je postal nato tako rekoč umetnik v razbojništvu, ubijal in požigal je iz nujne estetske potrebe, »ker je hotel do dna izživeti svojo življenjsko silo.« Spočetka se Mrovec na sodišču upira očitni zmoti v osebi, ker pa sodnik ne popusti in ker ga hočejo imeti za Krištofa Kobarja, se nazadnje Mrovec vda in živi kot splošno spoštovan in čaščen razbojnik Krištof Kobar udobno in lenobno, brezdelno življenje, ki mu poteka v splošnem govoričenju o kulturi, politiki, znanosti in umetnosti z uglednimi rodoljubi. Mrovčeva slava pa ni dolga, kajti nenadoma se oglasi pravi Krištof Kobar in Mrovca s sramoto zapode kot sleparja. Škandal je bil velik, ker se je izkazalo, »da je vsa naša kultura, politika, znanost in umetnost sam humbug in švindal« in da Krištof Kobar ni bil sloviti razbojnik, marveč čisto navadna sirota, ki je ukradla kračo.

V Mrovčevi čudni pustolovščini je že podan ves motiv lažnega Petra, Krištofa Kobarja v komediji. V tej noveli je tudi dovolj določeno povedano, kaj je Cankarju »razbojništvo«, »razbojnik« in kaj umetnik. Razbojništvo so mu ugledne pozicije v politiki in kulturi, v javnem življenju sploh, dosežene in dosegljive samo brez dela in brez duha, samo z nasiljem in z malopridnostjo, skratka iz potrebe — »do dna izživeti svojo (brutalno) življenjsko silo«. Umetništvo pa mu je s trdim delom, s srčno krvjo, z notranjim ognjem in s slutnjo o bogu (o dobrem in lepem) odkupljeno poslanstvo, ki pa ga družba zaničuje in umetnika obsoja na bedo in sramoto. Cankarjeva karikatura amuzičnega, samo v pridobivanje in zunanji blesk zaverovanega meščanstva nima samo estetsko kritične, marveč ima tudi socialno kritično potezo.

Problem in nasprotje umetnika in družbe, to je amuzične, v praktično pridobivanje zaverovane družbe, je postavila, kot smo že omenili, neoromantika kot poseben motiv v ospredje literarnega zanimanja. Najbolj skrajno, že čisto larpurlartistično formulacijo tega nasprotja nahajamo pri Wildu. Cankar ni šel nikoli tako daleč, njegova estetska kritika stvarnosti, družbe se vedno prepleta s socialno, lepo z dobrim, s socialno pravičnim. Bližnja nalika Cankarjevega problema umetništva na področju komedije pa je Utva Čehova, ki je izšla leta 1896 in ki je mogla biti ena izmed pobud za Cankarjevo komedijo, objavljeno dvanaest let po delu Čehova.

V Utvi nastopata dva umetnika, pisatelja kot tekmeča tako v umetnosti kot pri dekletu, umetniško navdahnjeni Nini, ki postane igralka. Starejši med njima, Trigorin, izrazit bonvivant in rutinerski pisatelj, piše po okusu občinstva, ki ga ima z Nino vred za velikega pisatelja, v odnosu do človeka pa je, kakor bi dejal Cankar, pravi razbojnik, zavestno zapelje in onesreči mlado, neizkušeno Nino, ki mu je komaj več kot prijetna epizoda v njegovem lagodnem, lahkoživem življenju in primeren tragičen motiv za njegov bodoči

roman. Mlajši, Trepljev, ki ga prezira lastna mati in vsa okolica, ker je fantast in ker se je osmešil s ponesrečeno dramo, posvečeno Nini, je pravi umetnik, ki piše iz notranje potrebe in išče novih izraznih možnosti ter sovraži Trigorinovo rutinersko opisovanje življenja, pred katerim beži, »kakor je Maupassant bežal pred Eiffelovim stolpom, ker mu je sušil možgane s svojo glupostjo«. Trepljev v tekmi s Trigorinom podleže, ubije utvo, simbol svojega umetniškega hrepenenja in po vrnitvi onesrečene Nine, ubije sam sebe. Zanimiva podrobnost v tej igri naravnost spominja na Cankarjevo komedijo. V Trepljeva ponesrečeni monodrami, ki prikazuje boj duha s hudičem, mora namreč po navodilih avtorja, podobno kot v Faustu, ob pojavi hudiča zasmrdeti po žveplu.

Ko je Cankar na podlagi svojih Zgodb iz doline šentflorjanske napisal svojo komedijo, je dotodanjim motivom dodal še dva: zlodeja v smislu Fausta po ljudski knjigi, toda v komični fakturi, in Krištofovega dvojnika — pravega Petra, sirota iz doline šentflorjanske.

Figura zlodeja, ki sklene s Petrom za ceno njegove duše pogodbo, po kateri mu bo pripravil nekaj dni veselega, zemeljskega življenja, ki pa prične v teku dogodkov sumiti v identiteto svojega pogodbenika, ne prinese v komedijo samo izredno hvaležnega detektivskega motiva, ki poveča odrsko učinkovitost dela, marveč se s to figuro v ozračju komedije olajša Peter onega negativnega karakternega deleža, ki bi ga brez zlodeja moral nositi. In tako je Peter v komediji res prav ljubezniv razbojnik, je po svoji strani ironična podoba Cankarja samega v tistih šibkih trenutkih njegovega umetništva, ko je utrujen od večnega romanja in naveličan svoje nenehne tlake umetnosti mislil na to, da si v domovini dobi stalno namestitev, ki mu bi zasigurala življenjski obstoj, na kar je dejansko mislil v zvezi z nameravano poroko s Štefko Löfflerjevo.

S svojim drugim motivom, ki ga v Mesečini še ni, ki ga pa imamo že v Razbojniku Petru, da je namreč junak komedije lažna, sleparska oseba, pa se je po zahtevah komedijskega paralelizma pojavila potreba, pokazati na odru tudi pravega Petra, kakor je Gogolj na koncu svojega Revizorja najavil pravega revizorja. Ta Peter, prava sirota doline šentflorjanske, nezakonski sad njenega greha, ki ga oblast na njegovem romanju po svetu zasleduje zaradi ukradene krače, je ustrezní pendant razbojniku Petru, je potencialno resnični umetnik z žejo po lepoti in resnici, toda z usodo, da se nazadnje konča z vrvjo. Zakaj je Cankar tega Petra samo obrisno nakazal, postavil na oder samo kot folio Petru razbojniku? Verjetno iz istega razloga kot je Gogolj s sporočilom o prihodu pravega revizorja zaključil svojo komedijo. Težišče obeh komedij je osmešenje in ponižanje neke na videz častivredne, v bistvu pa pokvarjene in omejene sredine in s pobegom sleparja je ta smoter dosežen in komedija zaključena. Prihod prave osebe je v obeh komedijah samo formalno soočenje in potrditve izvršene prevare.

Pohujšanje je Cankarjevo stilno najbolj enotno odrsko delo in prav ta enotni stil varuje to delo pred zastaranjem in ta stil je stil findesièlskega simbolizma. V grafiki je temu stilu kongenialen Smrekar, naj najboljši satirični ilustrator. Kakšni so elementi tega stila? S simboliko dvigniti lepo, vzvišeno v splošno veljavnost in karikaturno zaostriti poniglavost, prostaštvo v groteskno tipiko. Drugi element vsebuje miljejske lastnosti — ožino okolja, v katerem se zgodba vrši, in poniglavost oseb, ki v njem žive.

Zgodovinsko družbeni ekvivalent te groteske je alpsko pobožnjaška provinca v okviru nekdanje Avstroogrske. Kajti enega pri Pohujšanju ne smemo nikoli prezreti, da je namreč šentflorjanstvo sicer mišljeno kot simbol vse Slovenije, da pa so moralni elementi tega šentflorjanstva izključno kranjski. In v zvezi s tem okoljem še nekaj — tehnika te farse je tehnika kmečke ljudske umetnosti, kakor jo nahajamo v ljudskih prizorih na starih panjskih končnicah in ljudskih rezbarijah, vsi šentflorjanski tipi govore kmečko ljudski jezik z metaforiko pretežno liturgičnega izvora in celo zlodej, ki prihaja s Francoskega, je po Cankarjevih navodilih oblečen kot zanikrn kanclist kake trške sodnije. V tem stilu, ki je bil najbližji Cankarjevemu pojmovanju te komedije, je uprizoril to delo po prvi svetovni vojni Osip Šest.

Razumljivo je, da režiserji neradi hodijo po že izhojenih poteh in neradi delajo po že izdelanih kalupih, ker hočejo kot soustvarjalci odrske umetnine pokazati v njej tudi svoj delež. Te svobode jim ni mogoče kratiti, tem manj, ker tudi gledališko najbolj izkušen avtor navadno nima one mimične in odrske fantazije, kakor jo mora imeti odrski strokovnjak — režiser in ker se more neko dramsko delo res pokazati z raznih umetniških vidikov, ki jih delo latentno vsebuje. Pri vsej svobodi režije pa velja tudi zanjo en zakon — ne sme se oddaljiti od glavnih elementov stila, v katerem je neko delo napisano, in ne sme prekoračiti meje okusa. Oboje pa se je zgodilo pri letošnji uprizoritvi Pohujšanja.* To malodane ni bil več Cankar. Cankarjevi komediji tuja je bila scenska zamisel uprizoritve, Cankarju tuji so bili karakterni tipi, prikazani z zgolj zunanjimi poudarki v igri, maskah in kostumih, karnevalsko našemljene spake.

Za pokrito orkestro podaljšani oder se je v strmem kotu dvigal proti ozadju in bil na tej, cesti podobni ploščini okvirjen z vrsto stranskih ulic, ki so nakazovale zdaj mesto, zdaj gozd, zdaj grajska stopnišča. To je francoska baročna scena, Ljubljčanom poznana izza Villardovega gostovanja, odrsko funkcionalna samo za francosko klasiko, kjer se besedilo brez miljejske pogojenosti govori v nekem nevtralnem okviru, dvorani ali trgu imaginarne antične ali eksotične dežele. V Pohujšanju kot simbolistični komediji pa je okolje, ki ustvarja odrsko atmosfero, nujno in neogibno dopolnilo k besedilu in brez tega okolja, to je šentflorjanstva, to besedilo spodrezano visi v zraku. Prvo dejanje, v županovi krčmi, se je godilo na široki avtostradi, ki je bila ob straneh zazidana z Dukičevim blokom z osvetljenimi okni v večernem mraku. Ljubljana Konkordata in razbojnika Petra ni imela razen cukrarne ene same štirinadstropnice in zanjo je mnogo bolj značilna perspektiva Kladezne ulice v krakovskem predmestju. V drugem dejanju sta Peter in Jacinta kampirala na isti avtostradi, kjer ni bilo niti bohemske kolibe niti poezije mesečine. Še najmanj je motila ta scena v zadnjem dejanju, kjer je ustvarjala iluzijo bahavega glavnega grajskega stopnišča s stranskimi dohodi.

Pa če bi se tudi mogli tako ali drugače sprijazniti z odsotnostjo značilnega šentflorjanskega okolja, je glavna napaka te prostrane, prazne scene v tem, da pada v njej Cankarjeva beseda nujno v prazno. Ali se je že kdo od režiserjev Pohujšanja zamislil nad značajem dialoga, ki ga govore rodo-

* Režija in scenografija inž. arch. Viktor Molka. Otvoritvena premiera jubilejne sezone 1956—1957 v ljubljanski Drami.

ljubi, ki ni dialog v običajnem smislu, marveč so to na glas govorjene misli, na glas izrečeni strah, kesanje, zavist, pohota, ubrani v muzikalni ritem, in da je treba tak komorni zbor nujno igrati v manjšem, zaprtem scenemskem prostoru?

Šentflorjanstvo, ki tvori okolje in vsebino tega dela, je bilo gotovo že od vsega početka mišljeno kot simbol vse Slovenije, toda umetniško gradivo in moralno ozračje vsega dela je izrazito *kranjsko*. Šentflorjanstva kot družbenomoralnega življenjskega stila ni bilo niti na Primorskem niti na Koroškem in Štajerskem, saj je predvsem v kranjski kotlini protireformacijska in pozneje janzenistična slana zamorila prirodnost in svobodnost človeka, pohabila njegov značaj in prav ta moralna pohaba tvori karakterno vsebino Cankarjevih grotesknih likov. Namesto da bi režija umetniško zajela ta *spiritus loci* Cankarjevih figur, jih je opremila z zgolj zunanjimi smešnimi poudarki, jih kazila z nepotrebniimi vatoni, burkastimi maskami, telesnimi okvarami in krčevitimi gibi, skratka, napravila iz grotesknih karakternih tipov galerijo norčavih pustnih šem. Zbor Šentflorjancev je bilo pravo zmagoslavje neokusa ob popolni slepoti za barvitost scene, kar je tembolj čudno pri režiserju, ki je že večkrat dokazal svoj umetniški okus, in pri delu simbolistične dobe, ki pomeni po dolgi sivini realizma in naturalizma na odru prerod barvite scene in rojstvo umetniško ubrane moderne inscenacije sploh!

Čemu ves ta napor, biti za vsako ceno izviren mimo stila nekega dramskega dela, zlasti če spada to delo v našo dramsko klasiko. Ali ne bi bilo umetniško bolj pošteno in našega klasika bolj spodobno zlasti v sezoni Linhartovega jubileja, če bi režija to našo najboljšo komedijo odrsko razgibala po njeni notranji strani in v območju estetskih elementov, iz katerih je zgrajena!

Režijski zamisli dela so se še najbolj uspešno ubranili Vladimir Skrbinšek kot zlodej, Duša Počkajeva in Nedeljka Kacinova kot Jacinti, Branko Miklavec kot učitelj, Andrej Kurent kot Peter, Stane Potokar kot župan in Drago Makuc kot popotnik. Skrbinškov zlodej je bil zelo blizu tradicionalnemu, doslej klasičnemu pojmovanju te figure, edini vidnejši odmik je bil v njegovem socialnem pojmovanju Konkordata. Skrbinškov Konkordat ni bil več kranjski, zadregarski kancelist, marveč svetovljanski rezoner s širokimi kretnjami in uglajenimi manirami. Cankarja zelo dostojni sta bili obe Jacinti, Duša Počkajeva, ki jo je upodobila s stilno udržano, zelo dekorativno igro, in Nedeljka Kacinova z bolj dekliško naivnimi poudarki. Cankarski je bil tudi Branko Miklavec kot učitelj. Andrej Kurent je sicer igral vseskozi simpatičnega, študentovsko zanesenega Petra, kot tak pa je bil bolj govorec Petrovega besedila kot pa njegov karakter — razbojniški in sleparski Peter, ki se po navodilu Cankarja od nastopa do nastopa redi, to je postaja vedno bolj šentflorjanski. Dovolj cankarska sta bila tudi Stane Potokar kot župan in Drago Makuc kot sirota.

Ves ostali šentflorjanski zbor pa je bil dobesedno pohujšan tako v kostumih, maskah in spakljivi igri v dvomljivo slavo režije, ki je to pot iskala in tudi našla zaželeni aplavz galerije.

Vladimir Kralj