

SLOVENSKO NARODNO

GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

GLEDALIŠKI LIST
DRAMA
1950—1951

4

IVAN CANKAR
POHUJŠANJE
V DOLINI ŠENTFLORJANSKI

PREMIERA DNE 29. NOVEMBRA 1950

Ivan Cankar:

Pohujšanje v dolini šentflorjanski

Farsa v treh aktih

Scenograf: inž. arh. Viktor Molka

Režiser: Slavko Jan

Krištof Kobar, imenovan Peter, umetnik in razbojnik	Stane Sever
Jacinta, popotnica, družica njegova	Vladoša Simčičeva
Zupan	Janez Cesar
Zupanja	Polonca Juvanova
Dacar	Ruša Bojčeva
Dacarka	Milan Skrbinšek
Ekspeditorica	Elvira Kraljeva
Učitelj Šviligoj	Vida Juvanova
Notar	Lojze Potokar
Štacunar	Maks Furijan
Štacunarka	Pavle Kovič
Cerkovnik	Mila Kačičeva
Debeli človek	Fran Lipah
Popotnik	Jože Zupan
Zlodej	Andrej Kurent
Prvi gost	Vladimir Skrbinšek
Drugi gost	Bojan Peček
Tretji gost	Stane Potokar
Četrty gost	Milan Brezigar
Peti gost	Nace Simončič
Šesti gost	Aleksander Valič
Sedmi gost	Dušan Škedl
	Tina Leonova
	Ivanka Mežanova

4 strežniki

Vrši se farsa v dolini šentflorjanski okrog l. 1900

Ples Jacinte naštudirala Pia Mlakarjeva. Violino igra Uroš Prevorsek

Kostume po načrtih Mije Jarčeve izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom Cvete Galetove in Jožeta Novaka

Inspicent: Marjan Benedičič — Odrski mojster: Anton Podgorelec — Razsvetljava: Vili Lavrenčič — Lasuljar: Ante Cecić

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1950-51

DRAMA

Štev. 4

Dr. Bratko Kreft:

CANKARJEVA NAJBRIKKEJŠA IZPOVED

V Cankarjevi dramatiki zavzema farsa »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« docela svojevrstno mesto. Ta posebnost se dandanes, ko smo se že zelo odmaknili od časa in razmer — bodisi družbenih, moralnih ali umetniških — ko je delo nastalo, čuti vedno bolj. Simbolika in alegoričnost, v kateri je delo zavito, se čutita vedno bolj, čeprav je idejno jedro bilo in je jasno. »Pohujšanje« je Cankarjeva najstrašnejša satira na takratne naše umetniške razmere, na položaj umetnika v malomeščanski srenji, hkrati pa je bolj ali manj jasna njegova izpoved o poslanstvu umetnosti in umetnika, njegovega razmerja do naroda in družbe sploh.

Kljub vsemu pa je treba ugotoviti, da naleti pri podrobni razčlembi dejanja in oseb na mesta, ki jim ne veš razlage, vsaj ne takšne, da bi zadovoljila odnosno uganko rešila. Farsa »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« je tudi Cankarjeva — smel bi reči — literarno biografska izpoved in obračun, prav tako, kakor so Ščuka, Maks in Jerman tudi podobe njegovega politično-moralnega jaza, toda za umetniško trajnost teh likov bi to bilo premalo, če bi hkrati ne bili zastopniki nečesa splošnega in nečesa tipičnega. Toda v tej tipičnosti je skrita zanimiva individualnost, kajti Ščuka, Maks, Peter in Jerman so v življenju bili sicer redki in posamični primeri, v katerih pa se vendarle odražajo tipičnost razmer, usoda in značaj takšnih, takrat sicer redkih posameznikov, kakor so te tako izvirne in svojevrstne Cankarjeve štiri figure. »Pohujšanje« je obračun umetnika s srenjo, z narodom in družbo, hkrati pa izpoved umetnika in njegovega poslanstva, kakor ga je pojmoval Cankar. Kljub vsemu subjektivnemu in časovno povezanemu je izpoved določenega nazora o vlogi umetnika in umetnosti sploh. Zato sega nekje v svojem bistvu kljub časovni in družbeni determiniranosti v ta večno se ponavljajoči problem, ki ga je v imenu družbe in države načel že Platon. »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« bo poleg »Bele krizanteme« večno spraševalo vest vsem srenjam in razmeram, kakšno je njih razmerje do umetnika in umetnosti. To je morda sploh poglobitveno poslanstvo tega dela, kajti ta farsa ni bila napisana zgolj zaradi farse in samo zaradi

tega, da bi se smejali šentflorjanskim občanom, marveč da bi se sredi smeha ovedli in se vprašali, če se ne smejemo tudi sebi. Vprašanje in vzklík Gogoljevega Poglavarja v »Revizorju« odmevata tudi iz tega dela.

Simbolizmov in alegorij ni malo v tej farsii. Vsiljuje se nam vprašanje: ali more dramsko delo, v katerem je veliko alegoričnosti in to takšne, da potrebuje stalnih komentarjev, biti trajno živo umetniško, gledališko delo? V bistvu prav gotovo ne, kajti smisel umetnosti ni v nejasnostih in meglenostih. Poznamo alegorije iz misterijev, poznamo alegorije iz renesančne dramatike, iz Calderona in Cervantesa, tudi iz Shakespeara, iz Slchernika in še mnogih drugih. To so alegorije, ki predstavljajo Čas, Smrt, Glad, Pravico, Čednost, Greh, Zločin, Denar in tako dalje. Jasne so in dramaturško neproblematične. Vsako dramsko delo ima svojo zgradbo in logičnost, ki je utemeljena v dejanju in v funkciji oseb. V čem je torej skrivnost in pglaviti čar »Pohujšanja«, da kljub nekaterim nejasnostim živi na odru naprej? Dotaknimo se samo dveh podrobnosti.

Zakaj bi naj bil Krištof Kobar, če je umetnik, tudi razbojnik in tat in zakaj pravi Popotnik, da je »komaj tat?« Če je hotel Cankar v takratnih razmerah s tem označiti mržnjo malomeščanskega topoglavca do umetnika, ki mu je enak z razbojnikom, je to za današnjega gledalca vendarle težko dojemljiva prispodoba. Ali ni morda Cankar s svojimi simbolizmi in alegorijami vendarle šel predaleč v abstraktnost? Ali nimamo marsikje v »Pohujšanju« opravka s podobnimi problemi, kakor pri »Lepi Vidi?« Triinštirideset let je preteklo od krstne predstave in ves ta čas ni nihče zmogel jasnejše razčlenbe tega dela, nihče se mu ni hotel niti upal približati s kritičnim razumom, da bi ga razčlenil in razjasnil od prizora do prizora, od stavka do stavka. Ali imamo opravka s takšno umetnino simbolistične smeri, ki naj na tekstovno problematičnih ali nejasnih mestih učinkuje le z melodijo jezika in dialoga? Ali ni s »Pohujšanjem« nekaj podobnega, kakor s kakšno tipično impresionistično sliko Jakopičevega kova, ki se ji ne smeš približati, marveč jo moraš gledati in uživati le iz daljave v njeni celotnosti? Ali se ni Cankar s tem delom močno približal skrajnim strujam tistega časa, kakor so bili futurizem in pozneje ekspresionizem, surrealizem in kolikor je še raznih smeri tako imenovane abstraktne umetnosti? Majakovski je šel še delj. Napisal je tragedijo, ki ji je dal celo naslov »Vladimir Majakovski.«

Nešteto vprašanj se javlja. Slej ko prej jih bo treba rešiti. Naloga estetske kritike je, da spregovori svojo odločno, jasno in odločilno besedo, kajti nihče, ki je odkritosrčen, ne more zanikati, da so se nam nekatera Cankarjeva dela, ki so zelo subjektivna, simbolistična, precej odmaknila. Dolžnost kritike je, da ugotovi, ali je temu vzrok naš realistični čas, ali

Ivan Cankar. (Karikatura, ki jo je narisal pesnikov prijatelj in sodelavec akad. slikar Hinko Smrekar 1906 za Cankarjevo jubilejno knjigo »Krpanova kobila« 1907).



Ivan Cankar

pa morda tiči vzrok v tem ali onem Cankarjevem delu? V jetniškem bolniškem oddelku me je poleti 1942. leta vprašal mlad ilegalec, kaj mislim o »Milanu in Mileni«. Svojci so mu poslali knjigo v ječo, ker si je želel brati Cankarja. Bil je strašno razočaran, celo hudo mu je bilo, ker je mislil, da je on kriv, ker knjige ne razume odnosno, ker mu knjiga nič ne pove. Takšnih primerov je dandanes več. Čeprav ni množje bralcev zmeraj odločilno za umetniško vrednotenje, bi vendarle ne bila nezanimiva statistika iz naših javnih knjižnic, katera Cankarjeva dela sodobni socialistični bralec najbolj bere in upošteva. Prav tako bi bilo potrebno razmišljati o tem, katera dela se prevajajo. Jasno mi je, da tvorijo »Za narodov blagor«, »Kralj na Betajnovi« in »Hlapci« močno dramatsko trilogijo, ki se je v našem času umetniško še bolj utrdila ko v preteklosti. Mislim pa, da se je to zgodilo tudi zaradi tega, ker so kljub raznim simbolizmom v glavnem le realistična dela, ki jih pri podrobni razčlembi prav tako doumeš kakor v celoti. Le eno mesto v »Hlapcih« je tako simbolično, da se mu ne smeš približati z očesom in logiko realizma: problem Goličave, kamor mora učitelj Jerman na kazensko službovanje. Cankar ni podrobneje označil tega kraja, ravno zaradi tega, ker mu je simbol izgnanstva, Sibirijske, skratka kraja, kjer človeka stro in uničijo. Vse, kar je o njem povedal, je, da tam župnik

izpod monštrance gleda. V tej župnikovi kontroli je simbol duhovnega terorja. Edino tako je mogoče razumeti Goličavo, ki že z imenom govori tisto, kar je Cankar razumel s tem krajem. Navajam to zaradi tega, ker je bilo v zadnjih letih več debat o tem in še o marsičem, kar ni bilo jasno temu ali onemu ob gostovanju v Zagrebu in v Beogradu, čeprav žal ni nihče o tem nič napisal. Potrebno pa bi bilo in je potrebno vedno bolj. Cankarjev umetniški portret še kritično ni ugotovljen, kakor še ni ugotovljeno, kaj je v njegovem velikem delu umetnost in kaj le literatura.

»Farsa v dolini šentflorjanski« je za definicijo njegovega umetniškega nazora poleg »Bele krizanteme« najvažnejše delo. Gledališče je zmeraj rado seglo po njem ne samo zaradi učinka, ki ga ima na občinstvo, pač pa tudi zaradi učinkovite teatraličnosti vlog, ki nudijo igralcem veliko možnosti za razmah njih igralske umetnosti. Isto velja za režijo in inscenacijo. Nova uprizoritev skuša ustreči Cankarjevemu navodilu, ki ga je dal že za krstno predstavo: »Moja želja je, da igralke in igralci vse moje besede in vse označene geste karikirajo. Da se torej, kadar spoznajo besedilo in idejo moje komedije, prav nič ne ženirajo, temveč da igrajo z isto razposajeno zlobnostjo, kakor sem jaz besede pisal!«

S takšno strastjo in zlobo je napisal tudi nemški dramatik Grabbe pred več kot sto leti svojo satiro na nemške literarne razmere s komedijo »Šala, satira, ironija in globlji pomen«, kjer ima zlodej sorodno funkcijo ko v »Pohujšanju«. Pokojni profesor dr. Prijatelj mi je pred leti, ko smo imeli precej vročo debato o »Pohujšanju«, dejal, da je Cankar v času, ko je snoval svoje delo, prebiral Grabbejevo komedijo, v kateri je gotovo mogel najti marsikakšno formalno pobudo za »Pohujšanje«. S tem pa nočem trditi, da je »Pohujšanje« v kakšni Cankarju škodljivi odvisnosti od Grabbejeve prav tako duhovite in tudi ne povsod jasne satire na razmerje med umetnikom, moralo in družbo.

Če doumemo idejo Cankarjevega »Pohujšanja« in Cankarjev nazor o poslanstvu in vlogi umetnika, moramo priznati, da jo je razumel borbeno v smislu Shakespeara in Molièra. Bil se je vse življenje za svobodo umetniškega ustvarjanja kakor za socialne pravice človeka. Ne oziraje se na nejasnosti, ki so v tej farsii na tem in onem mestu, je »Pohujšanje« njegov umetniški manifest, ki se po svoji idejnosti popolnoma krije s tem, kar je Prešeren izpovedal v »Novi pisariji«, »Orglarju« in »Pevcu«. Osnovni ton vseh treh Prešernovih pesmi je v njem: neusmiljena satiričnost »Nove pisarije«, načelna bramba umetniškega ustvarjanja iz »Orglarja« in njegova liričnost, kakor težko in tragično spoznanje trpkosti umetnikovega poslanstva iz »Pevca«, pesmi, kakor jih v svetovni liriki motivno morda res ni enake po svoji kratkoči, oblikovni dognanosti, melodiji in idejni globini.

Ivan Cankar:

OSEBE V FARSI »POHUJŠANJE V DOLINI ŠENTFLORJANSKI«

PETER. Ne velik, ne majhen; nekoliko korpulenten šele v tretjem aktu. Frizura kuštrava, drugače pa je obrit, zato da se toliko bolje vidi v tretjem aktu svetlost rejenih lic, v prvem aktu pa humoristična zlobnost na ustnicah in v očeh. Patetičen ni nikoli, tudi ne v tistih verzih drugega akta, ko se nenadoma zasveti v njegovem spominu srd in bolešt preteklosti (»... domovina, ti si kakor vlačuga, kdor te ljubi...« itd.); tudi v teh verzih je poleg vsega srda še zmirom nekaj ironije. Že izba, kakor je, zahteva sama, da ni patetičen ne on in ne Jacinta. Najbolj se podá Petru zmirom grenek in zloben humor; on je tat, ki je v svoji nemorali visoko nad vsemi moraličnimi ljudmi in ki sam čuti to svojo vzvišenost. — Oblečen je spodobno, ampak v prvem in drugem aktu nekoliko nemarno; v prvem ima dolgo kravato, v drugem je golorok; v tretjem pa je zelo baháto našemljen, toda nosi se v tej našemljenosti tako ironično, da gledalec ironijo vidi.

Uloga je težka in igralec jo lahko pokvari z eno samo gesto.

JACINTA. Mora biti lepa, drugače naj se farsa sploh ne igra! Ona je popolna ženska, z vsemi tistimi čednostmi, ki jih moralni ljudje imenujejo slabosti. Sentimentalna je; željna vsega, česar nima; sita vsega, kar dobí in kar je dosegljivo; kakor vsaka ženska: sovražnica spodobnosti in morale; ampak nezavedna, sladka in otroška sovražnica — kakor vsaka ženska. Otroško je njeno hrepenenje po sužnjih, prav tako otroško njeno brzo naveličanje, in še celó je otroška njena razposajenost v tretjem aktu. Njen ples (subjektivno) ni pohujšljiv, temveč naivnovesél. Gledalec mora videti, da se je mogla ob njem pohujšati edinole dolina šentflorjanska. — V drugem aktu ima zelo preprosto večerno obleko, tako da je razumljivo koprnjenje rodoljubov; v tretjem aktu pa mora na vsak način biti oblečena takó, kakor je v komediji napisano.

ZUPAN. Tega bi moral igrati Verovšek! — On je smešen samó zaradi svoje častitljivosti. Ne smé izgubiti grandezze niti, kadar je klavern. V vsem njegovem nastopu se mora videti, da je župan; če igralec karikira, nič ne dé! Ne poniža se župan nikoli, tudi v svoji žalosti ne, in dacar tudi v drugem aktu ne smé biti nesramen do njega. Iz te častitljivosti se toliko bolj čuti njegova skrb in bridkost, in se toliko bolj vzdigne njegovo rodoljubno junaštvo ob koncu tretjega akta. — Oblečen je kakor župan v večjem kraju na deželi, recimo na Vrhniki; debel je in obrit.

NOTAR. To je notar stare šole, kakor jih živi še nekaj; tistih namreč, ki so pač obogateli, pa so zrasli s svojim krajem; malo plešast je že, naočnike ima in sive brke preko ustnic. Kadar govori, žužnjá jezno in cmokasto. — Oblečen je kakor vsi sodnijski ljudje.

DACAR. Ob prvem nastopu se mu vidi, da je falot, prekanjen grešnik. V obraz je pijanec: kuštrave brke, rdeč nos, zalite oči; po obleki je napol škric, napol berač. Gleda zmirom, kjé bi zavohal greh, govori zelo jasno in strupeno.

ZLODEJ Dolg je in suh. Obraz tradicionalnega zlodeja: bledikast, kozobréd, dolgoúh, črnolàs in kuštráv; šépav je in oblečen kakor slabo plačan kancelist: preozke in prekratke hlače, smolasto črno suknjo, végast



*Ivan Cankar kot Don Kihot.
(Karikatura akad. slikarja Hinka Smrekarja.)*

cilinder. Posebno začetkom tretjega akta naj se njegovo dolgo črno telo, z nagnjeno glavo, rokó pod ustmi, krepko izlušči iz svetlega ozadja. V vsej njegovi negotovosti — »ali bi, ali ne bi« — leži mnogo ironije, ki naj jo občinstvo spozna.

Tá uloga je sitna in treba jo je dati vestnemu igralcu.

UČITELJ ŠVILIGOJ je star znanec, dobra duša, naiven rodoljub, drobnó človeče, ki kljub svojim naočnikom ničesar ne vidi. Star »šolmašter«. Igralec naj posebno pazi na tiste prizore, kjer se učitelju bliža pohujšanje: v prvem dejanju, ko pripoveduje, in v tretjem, ko Jacinta pleše; tam se z nečistostjo bori rodoljubnost in zmaga! V tretjem aktu (ob koncu) ne govori učitelj patetično, temveč kakor baš star šolmašter: s povzdignjenim kazalcem in v šolskem tonu.

CERKOVNIK je, kakor so pač vsi cerkovniki. Smolast in cukrán je njegov glas.

POPOTNIK je v komediji sami dovolj opisan. Glavna stvar je, da mora biti diskreten, ker bi drugače motil harmonijo. Kaj bi v farski ta nenadna bridkost?

ZUPANJA je debela ženska, ne prestara in ne pregrda; drugače bi je zlodej ne bil vzel v naročje. Koncem drugega akta mora biti oblečena jako svobodno — kakor je napisano.

EKSPEDITORICA in DACARKA sta suhljati, jezikavi ženski, kakor jih je v Ljubljani veliko.

*

Gledé vseh ženskih in moških toalet (razen Petrove in Jacintine) je treba opomniti, da se vrši farsa v kraju, ki ni ne mesto in ne vas, kjer so torej mode napol mestne, ampak za par let prepočasne. To se mora posebno videti v tretjem aktu, ko pridejo gostje.

*

Moja želja je, da igralke in igralci vse moje besede in vse označene geste karikirajo. Da se torej, kadar spoznajo besedilo in idejo moje komedije, prav nič ne ženirajo, temveč da igrajo z isto razposajeno zlobnostjo, kakor sem jaz besede pisal!

Dr. Anton Bajec:

JEZIK V »POHUJŠANJU«

Dr. Anton Breznik pravi, da je Cankar ustvaril slovenski moderni umetnostni jezik. Zlil je vsebino in obliko v skladno enoto. Napovedal je boj vsemu našopirjenemu, lažnivemu, nenaravnemu tudi v jeziku. Zajemal je jezik iz življenja, ne iz časnikov. Sprejel je le tisto, kar se je res govorilo. Pisal je ljudski jezik tudi tam, kjer so sodobniki rabili izposojenke ali tujke. Cankar pravi o sebi, da mu je okus občutljiv in stvarih izražanja, sloga in jezika in da piše v jeziku. ki ga ljudje poznajo, ne pa v ilirščini. (Jezik naših časnikarjev in pripovednikov, str. 202.)

»Pohujšanje v dolini šentflorjanski« je nekako v sredi Cankarjevega dela, ko je avtor jezikovno že skoroda dozorel in ustaljen. Čeprav se mu je komedija izlila iz peresa v dveh tednih, je vendar jezik čist, slog v vseh tančinah pretehtan, vseskozi domač.

Avtor se zavestno izogiblje nepotrebnim slovanskim izposojenkam in rabi n. pr.: skrivnosti greha (ne tajne); da vam pokažem tega gospoda

(ne predstavim); v izbo (ne v sobo); se pokaže slovesno (ne se pojavi svečano). Seveda Cankar ni bil jezikoslovec in ni mogel izluščiti vseh neštevilnih izposojenk, ki so po nepotrebnem izpodrinile domače izraze; zatorej jih še srečujemo: *opremljen* (domače *opravljen*); *ogorčen* (domače *vznejevoljen*); *razljudil se je* (domače *razjezil se je*); *pojavaljati se* (domače *prikazovati se*); *tajni očitki* (domače *skrivni*).

Vedeti moramo, da je Cankar iz realke, od prof. Levca, prinesel trdne jezikovne temelje. Toda prav glede na nepotrebne slovanske izposojenke je bil Levce še ohlapen kakor vsi sodobniki. Cankar se je moral sam dokopati do spoznanja, da so odveč, in brž, ko je to ugotovil, tiste besede ni več zapisal. Tako mu je postajal jezik od dela do dela bolj domač, bližji ljudstvu. Besed ni iskal po besednjakih, ni jih izkopaval iz ropotarnic, a z vsem srcem se je zavzel za tiste, ki so bile ob njegovem času med ljudstvom še domače, pa so jih pisatelji že jeli opuščati (*kréma, takisto, davi, hram*).

V krepkem ljudskem izrazu, zlasti v metafori naravnost uživa, a vendar se po možnosti izogiblje vsakdanjemu, gorjanskemu izražanju. Zato je njegov sočni slog čisto ljudski, a vendar privzdignjen na umetniško raven. Nekaj primerov iz »Pohujšanja«: pohujšanje se je prikradlo; bi te gnale skomine; takega, ki ima jezik razvozlan; ti šepaš na duši in vesti; še zmerom greha vredna; da vas je greh vpregel in da vas drži na konopcu kakor slepo kobilo; da se mi zdaj izmuzneš izpod nog; odpri obedve ušesi na stežaj; prehudičili so hudiča; do stropa z grehi obložen; drugim bi očital, ko je sam ves sajast; da razodenem, kar zakrivате z veliko plahto. Značilni za tanki jezikovni čut so naslednji primeri. Cankar je napisal: *ker jima nihče ne ve imena* (ne *njunega imena*). Odločil se je za besedni red: *da bi ga v sveto jezo gnala z glagolom na koncu*, kar je že od Levstikovih časov po krivici veljalo za germanizem. Tudi se ni zmenil za pravilo naših stilistov, da se stavek ne začenja z *ampak* in je rajši prevzel ljudsko rabo, da bi ostal bolj resničen: *ampak taka reč; nedolžen je, ampak je treba tudi bistre pameti; ampak kaj sta počela; ampak šepa*.

V eni stvari pa se Cankar vendar ni dal prepričati; to je v rabi romanizma, kakor je recimo v primeru: *tam je sedela, noge navzkriž* (namesto *z nogami navzkriž* ali *s prekrizanimi nogami* ali *prekrižanih nog*). Priznati je treba, da je v tem ali onem primeru mogoče videti elipso in da utegnejo biti taki zgledi ljudski, vendar za večino to ne velja.

Kakor je Cankar na eni strani hotel ostati čisto slovenski in ni maral jezika pačiti z ilirščino, tako je na drugi hotel ostati splošno slovenski in ni pisal narečnih posebnosti. Tri ali štiri najdemo v »Pohujšanju«: *je prisluškaval; duri so na pol zastražene; spetka; hčeri nimata nobene*. Napisal jih je pač podzavestno, ker so mu zvenele kakor splošno slovenske, ni pa jih nalašč iskal.

Ker je »Pohujšanje« odrsko delo, nas predvsem zanima, kakšno izreko je hotel avtor. Da je bil daleč od priskutnega eljkanja in govora po črki, nam je na več mestih izrečno povedal (prim. jedelj - pomarančo in Martina Kačurja!) Toda eljkanje je samo drobec v sklopu vprašanj, ki jih postavlja naše pravorečje, in tudi izgovor polglasnika je samo en del. Kakor pa je mislil Cankar o našem poudarku, kjer je po Brezniku »toliko misli, kolikor glav«?

Izluščiti Cankarjevo izreko ni težko, saj je skorajda vse Cankarjevo delo ritmična proza. Vendar imamo prav v »Pohujšanju« od avtorja

samega dosti dragocenih migljajev. Pri tem ne mislim na liriko drugega dejanja, marveč na številne akcente, ki jih je dramatik sam postavil v tekst in v opombe, poslane intendantu Juvančiču. Postavljeni so tako, kakor bi jih terjalo današnje pravorečje, čeprav se je dokončno izobrazilo šele po Cankarjevi smrti. Vzemimo na primer besede, kjer naši govorniki in igralci še danes omahujejo: *svétoval je, preváíl se je, na spréhod, nihčé, nit, štacúnár, ozrí se, peké, zlodej moléduje, repék, níkamor se ne geníte, temnú je bilo* itd.

Posebno mikavni so primeri preskočnega poudarka v a-jevski sklanjatvi. Čeprav ni imel takega izgovora zmerom od doma, je vendar zapisal: *noé navzkriž, roké so bile gole, polne roké, poljubi mi nogó, med nebom in vodó, položim ti pod nóge* (predlog pritegne poudarek k sebi, samoglasnik se zoži!) Danes je več ko polovica narečij in pretežna večina izobražencev posplošila poudarek *góra, góre*, toda Cankar je nagonsko začutil, da je preskočni poudarek *góra, goré* pesniškemu jeziku neogibno potreben. Zaslutil je, čeprav se morda ni zavedal, da je izenačevanje poudarnega mesta ena od prvih stopenj do enoličnega stalnega poudarka na določnem zlogu, kakor sta ga n. pr. izobrazili češčina in poljščina.

Kadar je bil v dvomu, se je Cankar držal domačega vrhniskega govora: *do mozgá, óbedve roke, da se nehá, da bi se nehála*.

Takšno izreko smo izluščili iz Cankarjevega teksta in takšno podaja ljubljanska Drama ob novi uprizoritvi »Pohujšanja«.

F. Petrè:

CANKARJEVO

»POHUJŠANJE V DOLINI ŠENTFLORJANSKI«

Ivan Cankar je mnogo razmišljal o usodi umetnika v slovenski družbi svoje dobe. To vprašanje ga je neprestano vznemirjalo, izzivalo v njem nezadovoljstvo in ga gnalo k pisanju zelo ostrih črtic in kritik. Obravnavanje položaja umetnika med Slovenci predstavlja zato eno izmed onih snovi v njegovem pisateljskem delu, h katerim se je ponovno vračal in jih vedno znova književno oblikoval. Farsa »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« je nastala v njegovi zreli dobi, v letih, ko je napisal nekaj svojih najbolj značilnih tekstov, »Nino«, »Martina Kačurja«, polemično knjigo »Krpanova kobila«, »Aleša iz Razora« ter »Hlapca Jerneja in njegovo pravico«. Na področju dramatike je imel tedaj že za seboj »Romantične duše«, »Jakoba Rudo«, »Za narodov blagor« in »Kralja na Betajnovi«, »Hlapce« pa je pisal dve leti po »Pohujšanju«.

Casovno spada druga Cankarjeva komedija v ono važno in zanimivo obdobje njegovega življenja, ko je iz literature stopil v aktivno politično borbo in kandidiral pri volitvah v avstrijski državni zbor na listi slovenskega delavstva. Komedijo je napisal na Dunaju neposredno po povratku z daljšega agitacijskega delovanja v domovini. Nastala je v oktobru leta 1907. Pisatelj je bil takrat star trideset let.

Med Cankarjevimi deli za oder ima »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« tri posebnosti. Snov je najprej obravnaval v prozi ter izpremenjeno in poglobljeno predelal v dramsko obliko, farso je pisal izredno naglo, saj je bil rokopis končan v štirinajstih dneh, in končno, komedija je prišla na ljubljanski oder takoj, ko je bila napisana, obenem z izidom v tisku.

Politične izpremembe, ki so se tedaj godile v Avstriji z dopustitvijo nastopa socialne demokracije kot stranke delavskega razreda v parlamentarnem boju so nekoliko sprostile tudi javno življenje pri nas. Posredno se je čutil vpliv tudi na kulturnem področju. Cankarja so nekaj let odpravili s slovenskega odra. Sedaj se mu je odprl. Pet let po izidu knjige so končno uprizorili politično komedijo »Za narodov blagor« in predstava se je izpremenila v predvolilni dobi v demonstracijo proti meščanskim strankam. Cankar je pohitel z novo komedijo, v kateri je pogumno, z objestno prostodušnostjo načel z odra gledališča moralno stran slovenske malomeščanske družbe.

Za krstno predstavo »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« je napisal pesnik gledališkemu intendantu obširne pripombe o posameznih vlogah in igralcih, kakršni naj bi jih igrali. Svoje pisanje je zaključil z naslednjim obćim napotkom gledališču:

»Moja želja je, da igralke in igralci vse moje besede in vse označene geste karikirajo. Da se torej, kadar spoznajo besedilo in idejo moje komedije, prav nič ne ženirajo, temveč da igrajo z isto razposajeno zlobnostjo, kakor sem jaz besede pisal!« (CZS XII, 338.)

Ivan Cankar torej opozarja v teh pripombah, da je poglobljena stvar v njegovi komediji ideja, ki jo je položil vanjo. Vprašanje osrednje misli tega Cankarjevega dela si zastavlja vsak igralec v »Pohujšanju« in zastavilo si ga bo občinstvo, ko bo gledalo uprizoritev. Še več, uprizoritev bo uspela, če bo interpretacija avtorjevega teksta po igralcih taka, da bo ideja komedije izstopila povsem jasno in naravno iz dela.

»Pohujšanje v dolini šentflorjanski« spada med Cankarjeva problemska dela, pri katerih se njegovi sodobniki niso znašli, ker pač niso razumeli celotnega smisla Cankarjeve borbe. Cankar je napadal temelje meščanske družbene ureditve, ki se je večini izmed njih zdela naravna in upravičena. Danes to Cankarjevo borbo razumemo prav zato, ker jo vrednotimo pod vidikom družbenega razvoja. Počasi pa se bodo pri novih generacijah vse bolj in bolj zabrisali vsi tisti elementi v Cankarjevem književnem delu, ki so literarni odraz dobe, v kateri je pisal, karakteristična primes tedanjih umetnostnih smeri, zlasti simbolizma. Ob »Pohujšanju« je nujno izpregovoriti tudi o teh.

Mislím, da je pri Cankarjevi farsí treba ostro ločiti med njeno idejno vsebino in njenimi komediografskimi prijemi.

Idejna vsebina obsega predvsem dva kompleksa. To sta odnos slovenskega malomeščanstva do umetnosti in moralna stran njegovega življenja. Obe vprašanji na prvi pogled nista neposredno odvisni drugo od drugega, toda v svoji globini sta vendarle najtesneje povezani, saj sta prav določena miselnost in poseben način življenja narekovali malomeščanstvu, kot ga slika Cankar, tudi prav take odnose do umetnosti.

V »Pohujšanju v dolini šentflorjanski« si stojé nasproti umetnik in družba veljakov, kot so se našli v oni dobi po slovenskih trgih. Predstavniki te družbe so župan, notar, učitelj, dacar, poštarica ali poštar in žene malomeščanov. Družba je imela toliko močno gospodarsko pozicijo, da je gmotno vladala trg in gospodovala nad njim tudi s svojimi nravnimi pogledi. Politični okvir, v katerem je živelá, je bil rodoljubarski zanos, ki pa je bil že nekoliko smešen in se ga je zvesto oklepá le še učitelj stare šole. Cankarju je dala komedija s svojo galerijo predstavnikov priliko, da jih je vnovič nazorno upodobil in izbičal s satiro, pri čemer je zlasti hudo osvetlil njihovo dvojno moralo. Vse te

trške osebe so realistične, dasi so v komediji karikirane in iz individualnih likov dvignjene v tipe.

Glasnik Cankarjevih nazorov o umetnosti in povezanosti umetnosti z domovino je Krištof Kobar, ki se izdaja za Petra, tat, umetnik, kontrabandar in razbojnik. Umetnik in razbojnik — ta združitev je nenačelna. Iz današnjih časov jo že težko razumemo. Umetnik, to je književnik, slikar, kipar, arhitekt, glasbenik, igralec, ima utrjen družbeni položaj, njegova funkcija v življenju naroda je jasna in priznana kot važna. V Cankarjevem času je bilo stanje drugačno. Umetništvo kot samostojen poklic je bilo skoraj neznano. Če je hotel umetnik živeti samostojno, se je izselil iz domovine, ker je smatral, da v domovini tega ne more doseči. V domovini so gledali nanj kot na človeka sumljive eksistence in dvomljivih moralnih kvalit. Poklic umetnika se je v predstavi malomeščanstva na strogo določeni socialni lestvici približeval izgubljenemu študentu ali vagabundu, ki se je preživljal na negotov način in ni imel ne stalnega bivališča ne družine. Morda še bolj kot pisci so občutili to tedanji slovenski slikarji in kiparji. Cankar je šel v svoji ironiji še korak dalje od teh uveljavljenih predstav in je izravnal umetnika z razbojnikom. Seveda se to ni krilo z njegovo in njegovih sodobnikov-umetnikov predstavo o značaju in poslanstvu umetnika. Prav zato, da bi podčrtal razliko v pogledih, je demonstrativno pretiral površno sodbo malega meščanstva, jo karikiral in postavil na oder oba skrajna pojavi družbene izobčenosti v eni osebi.

Če je bil razbojnik nevaren gmotni imovini posedujočega razreda, je bil umetnik nevaren njegovi miselni, idejni strani, ker je razbijal prepričanje o pravilnosti gospodarskega liberalizma, napadal upravičenost socialnega reda, v katerem so bile silpe razlike med zgornjimi in spodnjimi družbenimi plastmi in bil po zlagani morali malomeščanstva. Tedaj, ko po eni strani proletariatu pri nas meščanstvo ni priznavalo njegovega družbenega poslanstva kot bodočega revolucionarnega prenovatelja družbe in se je po drugi delavski razred sam šele zbiral, organiziral, idejno gradil in prečiščeval, je bila družbena funkcija umetnika izredno važna, odgovorna in tudi močna. Po delu in svojem načinu življenja je vendarle pripadal meščanstvu (saj ni bil ne kmet ne delavec, marveč intelektualec), zato je mogel znotraj meščanstva in s sredstvi, s katerimi je razpolagalo meščanstvo, s tiskom, razstavami, predavanji, razbijati mit izgrajene in upravičene meščanske družbe. Meščan je potreboval umetnika, ker mu je ta ustvarjal nacionalni kulturni fond in dajal družbi kulturno legitimacijo, višjo intelektualno raven, približeval duhovni standard slovenskih mest drugim središčem, obenem pa so mu bile vse manifestacije napredne umetnosti neprijetne, ker so motile njegov mir in družbene privilegije. Dokler umetnost ni bila napadalna in se je omejevala na tisto, kar je meščan iskal in naročal, na primer cerkveno in meščansko slikarstvo, glasbeno reprodukcijo, gledališče in podobno, jo je rad sprejemal in do neke mere tudi podpiral. Toda moderne smeri v umetnosti niso bile take. Odtod konflikt med novimi strujami v umetnosti, simbolizmom, impresionizmom in podobno, ter meščansko družbo. Prav ob »Zgodbah iz doline šentflorjanske« je Cankar napisal one znamenite stavke o nalogah umetnika v družbi:

»Največja resnica pa je ta: resničen umetnik stoji zmirom v nasprotju in v boju s svojo družbo, s svojim narodom in s svojo dobo. Jaz trdim, da drugače ni umetnik. Izgovarjanje na lakoto, draginjo in

kaj še vse — puhle laži! Če resničen umetnik ne more živeti, se obesi; tako je bilo od nekdaj. Kdor se prilagodi, ni bil nikoli umetnik. Ali bom jaz konja gonil, ali bo konj mene? To je vprašanje, vse drugo ni nič.» (Pripomba v izvodu »Zgodb iz doline šentflorjanske«, ki ga je poklonil Cirili Pleškovi, CZS XII, uvod str. VIII.)

Ivan Cankar je torej smatral kritiko obstoječe družbe za najvažnejšo nalogo umetnosti, pravzaprav edino veliko, osnovno nalogo. Zato se ta element v njegovi umetnosti pojavlja tako pogosto in v tako stopnjevani obliki. »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« je ena njegovih velikih manifestacij družbene kritike, enakovredna ostalim njegovim delom takega značaja. Porabil je oder, da bi s to družbeno ustanovo in neposrednim, govorjenim odrskim učinkom povedal slovenski družbi, kar je sodil, da mora povedati.

Komediografska stran »Pohujšanja v dolini šentflorjanski« sloni na dveh zapletih. Prvič je Cankar porabil motiv utajenega nezakonkega otroka, ki so ga našli pred pet in dvajsetimi leti pod vrbo ob potoku. Ker so imeli stare skrite grehe vsi mogotci iz doline, je razjedal strah pred razkrinkanjem vse; Krištof Kobar, ki se je izdajal za sirota, se je široko poslužil možnosti za izkoriščanje grožnje. Drugič pa je tu motiv, ki je posnet iz ljudskih pravljic. Krištof Kobar je sklenil pogodbo s hudičem, da mu bo na en mah pohujšal vso dolino, zato pa mu bo dal zlodej oblast nad njo in obilje. S pravljničnim elementom, ki se ga je Cankar rad posluževal tudi drugod, se je hotel približati ljudskemu načinu fabuliranja in s tem starim sredstvom stopnjevati farso v njeni simboliki. Kot navadno v ljudskih pravljicah, je bil tudi tu zlodej končno osleparjen.

Cankarju so te primesi fantastike v komediji služile pač za opravičilo dejanja, kot bi se v realističnem odrskem delu ne moglo razvijati in kot protiutež težkemu učinku satire na odru. Tudi v umetni književnosti to sredstvo ni bilo novo in niti ne nenavadno. Poslužil se ga je na primer Gogolj v svoji »Božični noči« (delo je bilo prevedeno v slovenščino leta 1899 v Gabrščkovi goriški »Slovanski knjižnici«). Kar dva motiva sta skupna »Pohujšanju« in temu Gogoljevemu delu, zlodej in tajni nočni obiski. Profesor Vojeslav Molè me je pred leti opozoril celo na neko moderno belgijsko delo, ki da je zgrajeno na povsem soroden način kot Cankarjeva farsa. To je »Pan« pesnika Charlesa van Lerbergha, sodobnika Maeterlincka in njegovega rojaka iz Genta. Delo je izšlo leta 1906. (Ker so dunajska gledališča v tej dobi zelo tesno spremljala zahodno simbolistično produkcijo, ni izključeno, da je bil »Pan« igran na dunajskem odru. Van Lerbergh je umrl prav v dneh, ko je Cankar končal svojo farso, »Pan« je bilo njegovo poslednje delo. Knjige nisem mogel najti v ljubljanskih knjižnicah.)

Primerjanje »Razbojnika Petra« iz knjige »Zgodbe iz doline šentflorjanske« in njegove dramske obdelave »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« kaže, da je Cankar v komediji namerno iskal simboliko. Peter se je v »Zgodbah« izdajal za pisarja, le ljudje so sumili v njem vse mogoče, tatu, stopačca, izgubljenega študenta, celo italijanskega vohuna. Nastanil se je v kolibi kraj vasi, kjer so navadno bivali izgubljeni, in ki jo najdemo tudi v drugih Cankarjevih spisih o okolišu Vrhnike. S seboj je pripeljal lepo ciganko, ki je postala vir zgledovanja in pohujšanja za dolino. Spočetka je bil odljuden, šele kasneje je postal bič doline in si kupil z izsiljenim denarjem opuščeno hišico pobeglega

trgovca z lesom. Na vrhuncu izsiljevanja in prešernosti je policija aretirala Krištofa Kobarja in Marino Aškenaze.

To realno dogajanje, ki je že temeljilo na izdajanju za nezakonskega otroka več očetov, je Cankar v farsii izpeljal na obračune v umetnosti, ustvaril Jacinto kot simbol lepega, Popotnika, pravega Petra, kot simbol preganjane, nemočne nezakonske sirote, Zlodeja kot sodnika v merilu pokvarjenosti doline in Debelo postavo kot organa oblasti (ki ni ne vaški policaj ne orožnik ne tajni agent, ampak nekaj sredi vsega tega in tudi sam simbolna postava) ter vse to prepočil s svojim mogočnim, razposajenim smehom.

Mirko Mahnič:

CANKAR IN GLEDALIŠČE

»Dela imam vse polno,« piše Cankar 24. XI. 1899 svojemu bratu, »in sicer sem se zopet z vso navdušenostjo prijel dramatike. Na tem polju moram doseči, kar sem se namenil; moram napraviti nekaj mojstrskega. Četudi napredujem v dramatiki presneto počasi, — vse to nič ne dé. Jaz mislim, da je ravno tukaj *moj talent in moja moč*« (podčrtal M. M.)

To prepričanje je popolnoma upravičeno. Dokazi o tem se nam v njegovem življenju, delu in korespondenci vseskozi naravnost vsiljujejo.

Čudoviti efekti požara, ki je zajel domačo hišo, so za zmeraj uklenili njegovo domišljijo; pri otroških »predstavah« na mesarskih kladah je igral vodilno vlogo in v enajsti šoli pod mostom je našel čudovito rekvizitarno, ki je ob nevarnem jezdenju po globoki vodi nenadoma zasijala v žaru onstranske fantastike.

Prav gotovo je bil najzvestejši poslušalec na vrhniških čitalniških prireditvah, kjer je z nepotešljivo otroško žejo požiral naivne igre, deklamacije, žive slike in slavnostne tekste »narodovih besednikov« (»Jernej, narodov besednik«, »Poglavje o bradavici«, »Dobrotnik«, »Slavnostni govor«, »Albert«, »Skočir v »Schiwitzu«, Tone Mihov v »Na klancu«).

Vemo, da mu je ravno *prirojena igralska nadarjenost* odprla pot v ljubljanske šole. Na dan sv. Alojzija je namreč pri Sv. Trojici deklamiral pesem, ki je poveljevala Marijo Terezijo. Moral je zelo dobro deklamirati, sicer se ne bi oglasila neka trška gospa: »Tega pa dajmo v Ljubljano!« (Moje življenje.)

Že v zgodnjih dijaških letih je vzljubil Shakespeara. (O njem kasneje piše Anici Lušinovi: »Ti ne poznaš te žaloigre? Spisal jo je Shakespeare, nedosežen pesnik in moj največji ljubljeneec.«) V avtobiografski črtici »Mladost« iz l. 1913 pripoveduje, kako se ga je, majhnega in drobneega, na poti Ljubljana—Vrhnika lotila utrujenost pa je legel na trebuh in bral »Riharda III.« v nemščini. »Takrat še ni znal dobro nemški, ali to je bilo njemu in tragediji v prid. Gledal je silne ljudi in silne prigode kakor skoz pajčolan. Počasi, z ogromnimi, težkimi kretnjami so se premikale v daljavi donebesne sence. Govorile so jezik, ki ga je v dnu drhtečega srca vse do kraja razumel, čeprav so posamezne besede zvenele njemu tuje in nenaturno. Za pajčolanom je besnel v viharju veličasten, strahoten požar; in on je občutil v bôli in sladkosti, kako padajo iskre v njegovo dušo ter vžigajo nov plamen.« V hipu je prešla vsa utrujenost in zavedel se je: »Možje so kvartali za kraljevstva, otroci pa omagujejo na poti iz Ljubljane do Vrhnike.«

Gotovo je v Ljubljani pogosto zahajal v gledališče in tisto zabavno-dramatiziranje, ki sta si ga razdelila s Kettejem, najbrž ni edini takratni poskus v smeri dramskega ustvarjanja.

Prva dunajska leta pa je prav gotovo posvetil predvsem gledališču in dramatiki. Med prvimi dunajskimi znamenitostmi si najprej ogleda operno in dvorno gledališče, je že prvi mesec kar trikrat v gledališču ter poroča bratu o Sudermannu in mladem Hirschfeldu (bratu Karlu 4. XI. 1896) 9. VII. 1900 toži bratu o vročih dunajskih zidovih in obžaluje, da so gledališča zaprta, slabo leto kasneje (17. V. 1901) pa veselo zapiše: »Vsa-kih štirinajst dni grem v gledališče.« V jeseni 1901 (15. X. piše Govekarju: »Na Dunaju je spet malo bolj živahno, odkar so prišli študentje gor in so gledališča odprta...«, sredi zime 1905 (23. I.) pa Schwentnerju: »Tukaj je dolgčas. Za gledališče žalibog nimam denarja...« (Prim. še Vinjete: »... naročen sem bil na sedež v gledališču.«)

»Ali bi bili morda radi pozimi v velikem mestu: gledališča, velika, razsvetljena...« (Kralj na Betajnovi).

Strast do gledališke umetnosti ga tu do kraja prevzame in pojmi o njenem poslanstvu se mu tu — kot bomo videli — že zgodaj izčistijo. »Če je pisal neznaten podlistek, mislil je o širokih načrtih; velike, krasne snovi so mu prihajale druga za drugo, osebe in prizori iz tragedij in romanov so vstajali pred njim v bleščeči megli...« (»Ob smrtni postelji, DiS 1898).

Začuti potrebo po lastnem dramskem ustvarjanju in prirojeni teaterski talenti mu brž priskočijo na pomoč. Vsi njegovi teksti pričajo, da je imel mnogo smisla za probleme prostora in luči, mnogo smisla za opremo, najtanjši posluš za psihološko analiziranje in toliko občutka za živo življenje, za gibanje teles, za mimiko in način govorjenja:

»Kajetan Ogrizek je govoril. O, ne izprašuj me, kako je govoril! Stopil je na oder; glava je bila nekoliko upognjena, roke so visele trudno ob životu; pa so nenadoma vztrepetale ustnice, vztrepetala je bradica; in glej — visoko se je vzdignila desnica, krčevito se je tresla pest, in kriknil je glas preko črne množice, glas poln bolesti, poln gnjeva, poln rodoljubive ogorčenosti...« »Kajetan Ogrizek«;

ali prim. opis zaslužnega moža, ki daje izjave o orientalskem vprašanju, o literaturi, o politiki, sploh o vsem, pri tem pa mirno bere inse-rate: »Naša politika... hm« levo oko se je dvignilo, — »naša politika...« levo oko se je povesilo in dvignilo se je desno, — »naša politika... hm« stresel je z glavo še jedenkrat in to jako energično, pomigal z ustmi ter se utopil v in-se-rat-e« (On! SN 1898).

Cankar ni imel samo mnogo daru za deklamacijo in govor, imel ga je tudi za igranje in za režijo. Prav gotovo pa v nemajhni meri za in-scenacijo. Vemo, da je bil odličen risar, da je imel mnogo smisla za arhitekturo in pokrajino (preglej serijo njegovih eks- in interijerov: cerkve, bolnice, kavarne, lepe in strahotne izbe, zidovi, podstrešja, cukrarna, parki, mestne četrti, gozd, njive, lazi, drevje in vse to v različnih, natančno zadetih atmosferah).

Slika bi ne bila popolna, če ne bi omenili tudi njegovih prevodov dramskih del. Prevajal je Anzengruberja (Kirchfeldski župnik), Shakespeara (Romeo in Hamlet). Grillparzerja (Prababica) in Halbeja (Mladost). To je bilo zanj »lepo in prijetno delo« (Levcu 26. VI. 1902), če je šlo za Shakespeara. včasih pa, kadar je delal zaradi zaslužka, neznosno zoprno.

Jedro njegovega gledališkega zanimanja pa predstavljajo njegove odrske stvaritve. Tu njegovemu snovanju ni bilo ne konca ne kraja. Poleg znanih in objavljenih del in poleg, žal, še nikoli uprizorjenih dialogiziranih političnih satir (enodejank, ki jih je lepo število (Purgar, Od Vrhnike do Borovnice, Literarna družba, Strahovi, Brezverci, Program v nevarnosti, Po občinskih volitvah itd.), poznamo iz njegove korespondence dolgo vrsto zasnutkov in načrtov različnih odrskih komadov: 1) *Nioba*; 2) »velika žaloigra slovenskega kmečkega ljudstva v obliki drame izza časa kmečkih puntov« (bratu 19. III. 1901), »ko je pokazala masa našega naroda prvikrat in morda zadnjikrat svoje resnično življenje« (Leveu 7. VI. 1901), ki jo je že načrtal in jo bo začel pisati »takole v avgustu ali pa še prej; 3) *drama*, ki jo je že začel pisati, »eksempel, kako se bori individuum z družbo, z »dostojno družbo« ter v sramoto vse idealnosti imenitno propade« (Govekarju 24. VIII. 1899); 4) *komedija* »*Morálni ljudje*«, ki jo ima v zasnutku, pa se je ni lotil (Govekarju v dec. 1900); 5) »*romantična komedija*«, ki se je ni nikoli lotil in v kateri bodo »poleg drugih ljudi nastopale tudi coprnice, bele žene in torklje« (Župančiču 9. I. 1902); 6) *drama* »*Abdera v strahu*«, ki se je tudi ni nikoli lotil in jo omenja samo v pismu Schwentnerju (27. IX. 1898); 7) »narodna« drama »*Primičova Julija*«, v kateri bosta nastopala tudi dr. F. Prešeren in Andrej Smole, ki jo hoče napisati iz jeze nad Govekarjevo »Kranovo kobilo«; načrt je bil zelo resen, saj je prosil Schwentnerja za Ernestinine spomine, dr. Prijatelj pa mu je »mnogo koristnega povedal izza Julijinih časov« (Schwentnerju 6. II. 1905); 8) *tragedija* »*Starec*«, ki pa je ni začel pisati (bratu Karlu 16. XII. 1913).

Ce po vsem tem pomislimo še na njegove *gledališke kritike in študije* (med drugim je hotel k svojemu prevodu Hamleta napisati uvod o Shakespearu), lahko ugotovimo, da je Cankar edinstvena polnokrvna gledališka osebnost na Slovenskem.

*

Zato njegova odrska dela rasto iz silovite ustvarjalne sile, ki pa je v stremljenju po poslednji dognanosti v neprestanem boju s površnostjo, približnostjo, brezidejnostjo in golo efektnostjo.

17. IX. 1898 piše Župančiču: »Z mano ne gre nikamor naprej. »Jakob Ruda« počiva — brez zadnjega prizora. Ako bi imel denarja in časa, spisal bi zadnji dve dejanji še enkrat. Posebno pa konec, ki je črtan že trikrat. Da je sposoben za naše občinstvo in za naš oder, o tem ne dvomim. A zame ni in morda bi tudi zate ne bil...«

In podobno 9 dni kasneje Lušinovi: »Snoči sem vrgel v ogenj tretje dejanje »J. Rude« ter si prižgal cigareto ob plamenu. Zdaj vidim, da je bilo to zelo nespametno. Zame je bilo sicer zares preslabo, — a za druge bi bilo dobro dovolj in kričali bi čisto gotovo prav tako glasno »živio Cankar«, kakor da bi bil spisal kaj resnično mojstrskega...«

Vseskozi je sovražil »literarične fraze« (Lušinovi 1. IX. 1902) in oblikoval vse svoje stvari s tisto resnostjo, vestnostjo in skromnostjo, ki je značilna za vse velike duhove.

Razpoložen je ob ustvarjanju in oblikovanju »Jakoba Rude« nam najjasneje prikazuje njegovo umetniško resnost in poštenost:

22. VIII. 1898 piše bratu: »Ko bi na pr. jaz ne bil prepričan, da bo moja drama mojstersko delo...«

Mesec dni kasneje (23. IX.) piše istemu: »Drama je taka, da bo tudi filistejcem ugajala, zakaj efekta je precej — *na mojo žalost.*«

27. IX. piše Lušinovi: »Od vsega pa, kar sem spisal doslej, smatram »Jakoba Rudo« za svoje najboljše delo.«

9. III. 1900 spet bratu: »Jaz sem radoveden, kaj bodo napravili iz njega; mnogo ne bodo mogli, ker je delo preveč nezrelo.«

21. VI. pa Levcu: »Jezi me še zmirom, da sem spravil v javnost »Rudo«, ki je proti koncu popolnoma ponesrečen... S prihodnjo resno dramo bom korenito popravil to blamažo.«

Prim. še zgoraj navedena odlomka iz pisem Župančiču in Anici.

V podobnih stiskah so nastajale vse ostale Cankarjeve stvari (prim. Betajново in Pohujšanje). Botrovali sta jim večna nezadovoljnost, želja po izpopolnitvi, po skrajni idejni in tehnični dovršenosti:

»Prihodnjo sezono ljubljanskega odra bom vznemiril občinstvo s komedijo, ki sem se je zopet lotil; to stvar delam z veliko skrbjo in pazljivostjo; tehnika mora biti železna« (bratu 22. III. 1900).

»Ali zdaj imam že zopet v mislih novo večje delo,« piše 6. X. 1900 istemu o Niobi, »ki pa bo tako, da se moram z vso resnostjo pripravljati nanj. Če bo izdelatev pol takó krasna, kot je ideja, tedaj bo ta tragedija vredna vsega, kar sem napisal doslej.«

O Narodovem blagru piše Govekarju v zač. avgusta 1900 naslednje: »Emancipiral sem se tiste stare tehnike še mnogo bolj nego v Rudi. — Ta nova drama (Nioba) me je tako okupirala, kakor doslej še nikoli nobena ideja.«

Ideja mu ne zleti lahko in na papir. Muči ga; neprestano študira in skicira in grabi za viri. Ko 7. VI. 1901 prosi Levca za viro o kmečkih puntih (Dimitz mu je prepovršen in nezanesljiv), zapiše: »Na to prelepo snov so napravili literatje srednje vrednosti že toliko atentatov, da se človeku skoro smili. Zdaj se pa hočem spraviti nanjo jaz in upam napraviti delo, ki ga bom lahko vesel. Toda pripomočkov nimam prav nobenih...«

Jasno je torej, da Cankar ni oblikoval v neki romantični zanesenosti, ki ji nikoli ni do kraja zaupal. Svetle utrinke inspiracije je rad pošiljal — posebno, če je šlo za odrsko delo — v solidne delavnice svojega bleščečega razuma; tam se je šele začelo tisto poslednje, strahotno naporno delo, ki o njem večkrat govori:

»Tako pride še drama in pride roman, zmirom dalje, dokler ne bo siloma izžeta poslednja kaplja zastrupljene krvi. Ali kadar boš brala, kar sem napisal, si nikar ne misli, da sem pisal uživa in z ljubeznijo. Več grenkobe in trpljenja je v eni sami delavni uri, nego v vsem dolgem živalskem življenju! Kaj za to! Človek pač hodi, dokler ne omahne in nemoško bi bilo, javkati in pretakati solze; naposled bi tudi ne koristilo nič!«

Ali nas ne spominja ta izjava na besede, ki jih je zapisal Irving Stone v svoji knjigi o velikem van Goghu:

»Tistega, ki ga lakota in trpljenje lahko ubijeta, ni vredno reševati. Edini umetniki na tem svetu so tisti, ki jih ne more ubiti niti Bog niti hudič — vse dotlej, dokler niso povedali vsega, kar so hoteli povedati.«

Ta njegov ustvarjalni napor, ta njegova resnost nam kažeta pot k najvišjim virom njegovega umetništva: Cankar se je vseskozi zavedal velike odgovornosti svojega delovanja, zavedal se je visoko vzgojnega, etičnega poslanstva svoje umetnosti. Stal je pač v »areni življenja« in gola literatura mu je bila zmeraj »vsega zehanja vredna stvar«. Zavedal se je te odgovornosti zlasti pri svojem odrskem ustvarjanju. In zato pri nas le pri Cankarjevih komadih občutimo dih, ki tako skrivnostno veje iz etičnih osnov starega grškega dramskega obredja, čutimo neko bližnjo sorodnost med njim in Sofoklejem, da, celo med Jermanom in Edipom.

Zato Cankar že zgodaj tako odločno odkloni »dve izvirni drami« (SN 1898), ki sta v tehničnem in idejnem oziru mrtvi, zato v »Melanholičnih mislih« (SN 1900) s tolikim sarkazmom zapiše: »Človeška natura zahteva surovosti, zahteva mesa in krvi. Kolikor bolj se bliža gledališče cirkusu in tingl tanglu, tembolj izpolnjuje svojo nalogo. Publikum je v teh stvareh edino odločilen faktor, njegov okus je zapoved in termometer okusa je kasa.«

Njegov odpor proti neresnemu in neetičnemu pojmovanju gledališča najdemo v črtici »Dunaj poleti« (SN 1900): V »Benetkah igrajo »Krasotico iz Njujorka«. Jaz sem gledal, ali »krasotice« nisem videl. Videl sem samo velikansko žival, ki je vzdihovala in se tresla od poželenja... V taktu so se napenjali in zibali vroči, polni udje, in v starikave, splahnele obraze je stopala zadnja kapljica zastrupljene krvi.«

Podobno pripoveduje gospa Judit o nastopu nemških komedijantov in o publiku, ki se ji je »hlepenje po lepoti izpolnilo v mlaki«. Odpor proti šmiri, tingltanglu in cirkusu v gledališču Cankar jasno izraža tudi v »Popotovanju Nikolaja Nikiča« in v vinjeti »Na večer«.

O zgrešenem gledališču piše 17. V. 1901 tudi bratu Karlu: »Zadnjič sem videl »Ueberbrettel« — neko vrsto »Varietés-gledališča«: pojo »moderne« pesmi, deklamirajo, igrajo pantomime itd. To je nekaj blazirane, za duševno dekadentne ljudi, ki mislijo, da so rafinirani, pa so le duševno in telesno odživelci in perversni.«

S tenkim občutkom za visoko etično poslanstvo gledališča piše istega leta (6. X.) bratu: »Moja komedija »Za narodov blagor« se bo igrala še v tej sezoni, brez črtanja in brez sprememb. Kaj tako rezkega in resničnega nisem napisal še nikoli. Vso gnilo ljubljansko družbo z njenimi gnilimi nazori sem spravil na oder. Zdaj sem že popolnoma ostavil stezo tiste umetnosti, ki ima samo nalogo zabavati filistre, da ne zaspe v svoji masti.«

Najodločneje pa obračuna z neumetniškim in neetičnim pojmovanjem gledališča v »Studiji o gledališču« (Krpanova kobila, 1906), ki jo je domislil že 1901, ko je (1. VII.) pisal Govekarju:

»Nekoliko iznenadilo me je, ko si mi povedal, da ne vpriporite letos komedije »Za nar. blagor«. »Pretežka« praviš, da je za ljubljansko gledališče. S tem si razločno povedal, da se to gledališče ne more ali noče spravljati na resne naloge in da torej ni skoro več drugega nego šmira za galerijo. Zdi se mi, da igralci niso toliko krivi in da se da z njimi nekaj napraviti, če se režiser potruži; tudi »Rudo« so vpriporili v Ljubljani menda čisto dobro. Vzroki morajo biti kje drugje. — Takih stvari, kot so tiste takoimenovane »narodne igre« (»narodne« le v toliko, da se po kmečko kolne v njih), pa jaz nikoli ne bom pisal. Ne le mene, celo mojega peresa bi bilo sram. To se ne pravi občinstvo zabavati, — pravi

se, ljudem okus kvariti, s surovimi špasi in s kodrovsko sentimentalnostjo smešiti in skruniti poezijo in dramatiko. Če nameravate potisniti gledališče tako globoko: — jaz vam pri tem delu ne bom pomagal. « — »In vzemi si k srcu, kar sem Ti bil povedal o gledališču. Tožiti o uboštvu, o nedostatku moči, — to so fraze. Treba je hoteti — in vi vsi skupaj nočete! Honorarji za »narodne igre« so ubili v Tebi poeta in morda celó okus.«

Zahtevi po čistem, visoko vzgojnem, etičnem gledališču se Cankar brezobzirno pokorava. Podredi ji celo svojo jedkost, zafrkljivost in »hudobijo«. (»To je doslej največja hudobija, kar sem jih napisal,« piše bratu o Pohujšanju). Boji se, da ga v Blagru nekateri ne bi napak razumeli in že v zač. avgusta 1900 piše Govekarju: »Morda bo treba, da vrinem tu pa tam par stavkov — za komentar.« In nadalje: »To je najbrž moje zadnje zafrkujoče delo! Potem se bom spravil na stvari, kjer zafrkavanja ni več treba, temveč vse kaj drugega!«

Odkloni kakršne koli usluge enodnevni politični tendenci, ker pozna in prizna samo etično, umetniško vzgojno tendenco, in sporoča bratu, da v Blagru ni hotel napadati Tavčarja, »ker se mi gabi tisto ostudno rogoviljenje proti njemu, ki je dandanes v navadi. Osmešiti sem hotel naše javno življenje — in lahko si misliš, da bi satiri škodovalo, če bi se bil spravil na osebno malenkostno psovanje ljudi, ki so danes slučajno nositelji teh žalostnih razmer. Včeraj so bili drugi in jutri bodo zopet drugi; osebe se menjajo, stvar ostane« (19. III. 1901).

Ze tu se torej pojavi tista njegova osebna umetniška čistost — »kako čudno in zanimivo je, če se prasec, ko se je bil povaljal v mlaki, zamakne v sonce ter postane poet!« (V mesečini) — ki že zdaj in kasneje kot osnovna linija služi očiščenju in pomlajenju posameznika in človeštva. Njegovo gledališče se zaobljubi izključno v visoko službo lepemu, plemenitemu, osrečujočemu in očiščujočemu.

Materin glas (Iz izbe). Franc!

Lojzkin glas (od zunaj). Franc!

Lojzka iz ozadja, v plašč ogrnjena.

Jerman. Slišala si! Duša, dekle, žena! Daj, da naju blagoslovi! (Z njó proti lev.)

/... za novo življenje blagoslovi



Posnetek zadnjega prizora iz knjige Cankarjevih »Hlapcev«, ki jo je pesnik daroval drju Lojzu Kraigherju in v njej lastnoročno dostavil: »... za novo življenje blagoslovi.«

DRAMATURŠKI ZAPISKI

IV.

Naš čas ni prvi, ki se sprašuje, kako je s tendenco v umetnosti, kje se začenja in kje zaradi nje preneha biti neko delo umetnost. Podrobnega, mogoč bi reči, šolskega navodila, ki bi ustrezalo samo po sebi, ni doslej nihče dal in ga tudi ne bo mogel dati. Tudi tako imenovana tendenca v umetnosti je nekaj tvornega. Prav zaradi tega, ker je beseda tendenca dobila slab prizvok, ker pomeni za umetniško delo nekaj, kar delu zmanjšuje umetniško vrednost, je bolje, da je ne uporabljamo tam, kjer ne kazi, kjer je organsko povezana z umetnino ter tako sploh od nje nedeljiva. Tam je namreč ideja. Idej je v umetnosti in filozofiji nešteto. Mnoge si nasprotujejo med seboj. V bistvu jih delimo na idealistično in materialistično smer, čeprav je mogoče najti tudi primere, kjer se ta dva filozofska svetova med seboj prepletata, ali pa celo v tem ali onem vprašanju skladata. To velja zlasti v umetniških delih. Še bolj pa naletimo na protislovja, ki so za umetnost in umetnika velikokrat značilna. Pesnik, o katerem vemo, da je bil njegov svetovni nazor vkoreninjen v idealizmu, ne izgubi svoje umetniške veljave niti za materialista, seveda le za tistega, ki ni top in gluha za umetnost. S čim torej učinkuje umetnikovo delo na nas? Z idejo, ki je nam izrecno nasprotna? Prav gotovo ne. Kaj pa, če je ta ideja prepričljiva zaradi ljudi, ki v drami nastopajo, ker raste iz njih značajev, okolja, družbenih razmer in življenja? Ali nas na to protislovje ne opozarja tudi naslednji Engelsov odstavek:

»... Manifest priznava z vso upravičenostjo revolucionarno vlogo, ki jo je imel kapitalizem v preteklosti. Prva kapitalistična dežela je bila Italija. Zaključek fevdalnega srednjega veka in začetek moderne kapitalistične dobe označuje gigantska postava Italijana: to je Dante, zadnji pesnik srednjega in obenem novega veka.« (Marx-Engels: O umetnosti in književnosti, str. 113).

Engels priznava tukaj tudi v imenu Marxa revolucionarno fazo kapitalizma, ki je pregnal in zamenjal fevdalizem. Ne navaja za primer nobenega politika ali filozofa tiste dobe, pač pa pesnika, v katerega delu in osebnosti vidi zbrane najznačilnejše in najpozitivnejše lastnosti te dobe in družbenega razvoja. Gigantska postava Danteja mu je inkarnacija revolucionarne in družbeno tvorne faze kapitalizma. Da bi ga razumeli, kako globoko ceni in doživlja to osebnost, pravi v naslednjem stavku: »Danes, prav kakor okoli leta 1300, se začenja nova doba zgodovine. Ali nam bo Italija dala novega Danteja, ki bo oznanil rojstvo te nove, proletarske dobe?«

Engelsovo vprašanje je hkrati izpričilo, kako si je zamišljal lepo književnost »proletarske dobe«. S priznanjem, ki ga je izrekel Danteju, je izpovedal pomembnost tako velike leposlovne umetnosti, kakor jo predstavljajo Dantejeva dela, predvsem »Božanska komedija«. Ali ni storil tega zavoljo tega, ker pomeni to Dantejevo delo enciklopedijo takratnega življenja, ker se nam v njem zrcali človeška družba in posameznik v časovnosti in trajnosti, z resnicami in zmotami, s pravicami in krivicami, s svobodo in nasilji, z zločini in čednostmi, z omejenostjo in tragiko? Posredno je priznal, da zajema ta velika umetnina vase ves

svet. Umetnost ni bila Danteju le oblikovno dovršena pesem, v katero je zlil svoja čustva, marveč mu je bila tudi sredstvo, da je izpovedoval svoje najgloblje misli o svetu, družbi in človeku. Miselna, filozofska, idejna plat mu ni bila nič manj važna, toda zavarovati se moramo takoj pred tistim, ki misli, da je že vsaka misel ideja in vsaka modrija modrost.

So umetnine, v katerih prevladuje čustvo, so pa take, v katerih prevladuje razum. Nemški romantiki, katerih teoretik je bil A. W. Schlegl, so se rajši izživljali v čustvih, ker so izgubili vero v razum. Bili so reakcija na francosko revolucionarno razsvetljenstvo in meščanski racionalizem, ki je hudo načel nekatere cerkvene dogme in fevdalizem, s katerim je bila cerkvena hierarhija tesno povezana. Ta smer nemške romantike je bila izrazito reakcionarna, nasprotno pa je bila tista romantika, ki je povezovala na Byrona, revolucionarna. To velja za romanticizem Puškina in dekabristov, prav tako za Lermontova, pri nas pa za Prešerna.

Ibsenova dramatika je etično-razumska, kakor skuša biti Shawova dramatika etično-filozofska. Obe sta razumsko analitski. Ibsenu je psihologija poezija, Shawu pa paradoksi, nasprotja in protislovja v človeških značajih in mišljenjih. Oba sta nasprotnika čustvenosti, Shaw naravnost sovraži čustvenost ker se boji, da bi prešel v sentimentalnost, zato se ji skuša izogniti z ironijo in duhovitostjo, predvsem pa s filozofijo, ki mu je poezija duha. Zato tako nasprotuje Shakespearu in namiguje, da je boljši dramatik od njega. Vsekakor je Shaw bližji Molièru, ki je bil predvsem razum, kakor je Shakespeare bolj čustvo, čeprav ni brez filozofije, da je samo »artist« ne pa tudi »artist-philosoph«, kakor mu očita Shaw v uvodu k »Trem igram za puritance« in k drami »Človek in nadčlovek«.

Zdi se mi pa, da je važna razlika med Shakespearom in Shawom v tem, da gleda prvi svet in človeka kot tragediograf, drugi pa predvsem kot komediograf. To nista le dve različni panogi dramatike, marveč sta tudi dve različni filozofiji.

V.

Engelsov umetniški nazor se najbolj izpričuje v pismih pisateljicama Harkness in Kautski. Znano je, kako sta Marx in Engels cenila Balzaca. Misli, ki jih je Engels pri Danteju le nakazal, je ob Balzacu v pismu Harknessovi (v začetku aprila 1888. leta) jasneje opredelil: »Balzac... nam daje v »La comedie humaine« odlično realistično podobo francoske »družbe«, opisujoč v obliki kronike od 1816 do 1848, skoraj od leta do leta, vedno močnejše sunke vstajajočega meščanstva zoper plemstvo, ki je po 1815. letu zopet postavilo na noge in razvilo, kolikor je pač moglo, zastavo v znamenju vielle politesse francaise (starih francoskih nravi in običajev). Balzac opisuje, kako se poslednji ostanki te zanj tako zgledne družbe počasi podlegali navalu vulgarne, bogate novo pečene gospode in se od nje korumpirali; kako se je la grande dame (visoka gospa) — katere zakonska nezvestoba je bila zgolj sredstvo za samouveljavljanje, popolnoma ustrezajoče načinu, s katerim so z njo v zakonu ravnali —, umikala meščanski, ki se je možila zavoljo denarja ali garderobe; in okoli te osrednje podobe razmesti popolno zgodovino francoske družbe, iz katere sem se jaz, celo kar zadeva ekonomske podrobnosti (na primer novo razdelitev realne in osebne lastnine po revoluciji) naučil mnogo več kot od vseh poklicnih zgodovinarjev, ekonomistov in statistikov tistega časa.«

Ali ni to nov dokaz, da mora umetnost zajeti družbo in človeka v celoti z vsemi nasprotji in protislovji, kajti edino potem je tisto zrcalo življenja, o katerem govori Shakespeare v »Hamletu«? Samo tako moremo razumeti, zakaj je Lenin tako cenil pisatelja Leva N. Tolstoj, čeprav ga je kot filozofa in socialnega reformatorja odklanjal. Umetniku Tolstoj se je kljub nazorom, ki so v precejšnjem nasprotju z Leninovimi, posrečilo ustvariti tolikšno umetniško dovršeno, resnično in prepričljivo podobo dobe, družbe in ljudi, da je po svoji umetniško tvorni poti odkril tista objektivna gibalna človeškega življenja, ki jih je priznaval tudi Lenin. Le tako nam je razumeti Leninovo navdušenje zanj in njegovo ljubezen do Tolstojevskega pisateljskega dela. Vse to se sklada tudi z Engelsovim in Marxovim literarnim nazorom.

Protislovje med pisateljevimi osebnim nazorom in umetniškim delom je Engels jasno označil pri Balzacu:

»Nedvomno je, da je bil Balzac po političnem prepričanju legitimist, njegovo veliko delo je nenehna žalostinka o neizogibnem propadu dobre stare družbe; vse njegove simpatije so na strani razreda, ki je obsojen na propad. In kljub vsemu temu ni njegova satira nikoli ostrejša in njegova ironija nikoli bridkejša kakor prav takrat, ko prikazuje može in žene plemiškega rodu, ki so mu tako zelo pri srcu. In edini ljudje, o katerih govori vedno z neprikritim občudovanjem, so njegovi najhujši politični nasprotniki, republikanski junaki iz Cloitre Saint Méry, ljudje, ki so v tistih letih (1830—1836) zares predstavljali ljudske množice. Dejstvo, da je bil Balzac prisiljen ravnati proti svojim lastnim razrednim simpatijam in političnim predsodkom, da je videl nujnost propada plemičev, ki jih je ljubil, pa vendarle slikal kot ljudi, ki ne zaslužijo boljše usode, in da je prave ljudi bodočnosti videl tam, kjer jih je bilo v tedanjem času edino mogoče najti — to dejstvo imam za enega največjih triumfov realizma in za eno najveličastnejših potez na starem Balzacu.«

V mislih o Balzacu so izrečene osnovne misli Engelsovih in Marxovih nazorov o književnosti. Kakor sta se naslanjala in zanesla v filozofiji in sociologiji na materialistično dialektiko, tako jima je bila ta tudi metoda in nazor pri ocenjevanju umetnosti, odnosno pri ugotavljanju njenih smotrov. Engels dialektik odkriva protislovja pri Balzacovem delu in prav zato, ker je dialektik, mu zna biti pravičen, kakor pri Danteju. Togo, dogmatično, aprioristično stališče do umetnosti, stališče, ki se mehanično oklepa svojega nazora, ne more biti pravično niti napredno, ker skuša razvoj ustaviti in ne prizna trajnosti gibanja v protislovjih, ki je bistvo vsega napredka. Ali se ne sprevrže tisti hip v idealistično, v »schilleriziranje«, kakor pravi Marx v pismu Lassalu (19. aprila 1859).

O tako imenovani tendenci je izrekel Engels tudi dovolj jasne misli, ki še danes veljajo, kar se pa tiče dialektike, je to najbolj pereče vprašanje ravno v dramatik, saj je drama boj dveh ali celo več različnih gibanj, značajeve razmer, strasti in naposled tudi idej, ki se skrivajo bodisi v mislih ali čustvih vodilnih junakov igre in nasprotne igre.

»Ajshil, oče tragedije, in Aristofan, mojster komedije, sta bila izrazita tendenčna pesnika, nič manj Dante in Cervantes, in v Schillerjevem »Kovarstvu in ljubezni« je največ vredno, da je to prva tendenčna politična drama v nemški književnosti. Moderni Rusi in Norvežani, ki imajo odlične romane, so vsi tendenčni pisatelji.«

Sedaj pa sledi najvažnejše opozorilo, ki nam naravnost in jasno izpove, kako si je Engels zamišljal to tendenčnost.

»Mislim pa, da se mora tendenca izražati v sami situaciji in dejanju, da je ni potrebno vleči za lase in da nikakor ni pesnikova dolžnost, da bralcu s prstom pokaže bodočo zgodovinsko rešitev družbenih konfliktov, ki jih opisuje.«

Kaj hoče Engels s tem povedati? Nič drugega, kar sta ugotovila z Marxom v filozofiji in sociologiji, ko sta postavila tezo, da so materialne družbene razmere osnove človekovega mišljenja in da se vrši razvoj na spopadu in trenju nasprotij in protislovij. Če jih odkriješ v njih prvobitnostih, odkriješ gibalą družbe in njenega mišljenja. Toda to je še premalo: odkriti jih mora v njih dialektičnem razvoju v njihovem gibanju, tendenčen pa postaneš, kakor hitro jih postavljaš v statičnost in mehaničnost, h kateri se rada zateka potreba in zahteva tega, čemur pravimo dnevna politika, ki je zato v umetnosti nujno utilitaristična in vulgarna, kar nam izpoveduje tudi Prešernova »Nova pisarija«. V interesu Bleiweisove dnevene politike je bilo, da bi Prešeren pel o povsem vsakdanjih potrebah življenja, kakršnega si je zamišljalo naše jare meščanstvo, ki si je v boju za svoj in narodov obstanek prizadevalo le za civilizacijo, ne pa za kulturo. Civilizacija je le vnanja skorja, kultura pa je tisto, kar daje narodom trajne veljave.

Ker sta dialektiko družbenega razvoja in človekovega mišljenja odkrila v delih Danteja, Shakespeara in Balzaca, sta se morala navdušiti za njih umetnost, kakor sta imela »Heglovo dialektiko kot najbolj vsestranski, vsebinsko najbogatejši in najgloblji nauk o razvoju za največjo pridobitev klasične nemške filozofije.« (Lenin: O Marxu in marksizmu, str. 12.)

Če nekaj od zunaj vsiljuješ osebam v drami, kar ni v skladu z njih osebno dialektiko, stopiš na majavi svet idealiziranja, ki nasprotuje temu, kar je in edino more biti. Umetnina je posnemanje narave, kakor so ga zahtevali mnogi teoretiki v preteklosti, ravno v tem, da mora biti zgrajena na prav tako matematičnih vzrokih in posledicah, protislovjih in enotnostih, kakor je življenje samo. Toda to posnemanje bo tvorno le takrat, kadar bodo zakoni in vzroki, ki določajo dejanje in značaje, tako trdni, podvrženi s takšno logiko družbenega temelja in psihologije, da bodo vplivali neposredno resnično in prepričljivo, kakor življenje samo. Pri vsem ne smemo nikoli pozabiti zelo važnega dejstva: če smo že pristaši materialistične dialektike, se moramo zavedati, da se dialektika življenja uveljavlja na nas prav tako, kakor na naših nasprotnikih, da je prav tako neizprosni sodnik in vodnik naše dejavnosti kakor nasprotnikove, najsi nam je prav ali ne. Na takšni dialektiki so zgrajene vse velike dramske umetnine od Sofoklejevega »Edipa« mimo Shakespearovega »Hamleta« do Göthejevega »Fausta«, čeprav drugi del ni več drama v smislu dramaturgije, ki veže dramatikovo z gledališčem.

Prav zaradi tiste dialektike, ki je v zahtevi, da mora biti pisatelj objektivni do vseh svojih oseb, to se pravi, da mora gledati nanje dialektično in ne tendenčno, je zapisal Engels v pismu pisateljici Kautskyjevi: »Nikoli pa ni dobro, da je pesnik zaljubljen v svojega junaka...« in »da se mora tendenca izražati v sami situaciji in dejanju.« Če bi se bili razni teoretiki in kritiki zavedali tega Engelsovega stavka, s katerim je Shakespearova zahteva, da je »bil že od nekdaj, je in ostane namen gledališke igre, da drži tako rekoč življenju zrcalo; da kaže čednosti njene

poteze, pregrehi njeno podobo, svojemu času in družbi njeno obliko in odtisk,« v popolnem soglasju, bi nikoli tako po nepotrebnem ne begali umetnikov in občinstva. Isto pa velja za umetnike same. Engels je šel celo tako daleč, da je postavil tezo v pismu Harknessovi: »Čim bolj skriti ostanejo avtorjevi nazori, toliko bolj je za umetnino. Realizem, kot ga imam v mislih, se lahko izrazi kljub avtorjevim nazorom.«

Iste misli sta izpovedala Marx in Engels, ko sta ocenjevala Lassalovo tragedijo »Franz von Sickingen«. V tistih dveh pismih sta ustvarila temelje marksistično pojmovane dramaturgije.

PRVO GOSTOVANJE »POHUJŠANJA« PO NAŠI DEŽELI

Po »Jakobu Rudi« (16. marca 1900) je vsaka nova uprizoritev Cankarjevih dram razburkala ljubljansko gledališko občinstvo in pomenila poseben kulturni dogodek. Tako uprizoritev »Kralja na Betajnovi« (19. januarja 1904), posebno pa še komedije »Za narodov blagor« (13. decembra 1906), ki dlje časa po izidu v knjigi ni bila uprizorjena in je prišla na oder v posebnih okoliščinah, ko je moral Cankar izbojevati svoj dvoboj v ostrih polemikah z Govekarjem. Sledila je važna izprememba v vodstvu slovenskega gledališča.

Že za komedijo »Za narodov blagor« je Cankar novemu intendantu prof. Juvančiču pismeno obrazložil svoje želje glede uprizoritve in dodal dokaj podrobno razlago posameznih vlog v igri. Še natančneje je svoje pripombe podal pred uprizoritvijo »Pohujšanja v dolini šentflorijanski«, katerega krstna predstava bi prvotno morala biti 16. decembra 1907, pa je bila nekaj dni pozneje 21. decembra 1907. Te Cankarjeve pripombe so zelo podrobne, tičejo se posameznih oseb farse prav do njih kostimov in so še danes dragoceno navodilo za režiserja. Cankarja so pripravljala dela za krstno predstavo močno skrbela, zato je poskrbel za to, da bi se i režiser i igralci potrudili do najvišje možne mere.

Svojemu bratu Karlu je pisal še z Dunaja, da je to »doslej največja hudobija, kar sem jih napisal. Cenzura (celo ljubljanska) se je upirala, pa je nazadnje požrla vendarle en sam stavek, ki je precēj nedolžen. Zdaj sem zelo radoveden, kakó bo.«¹ Na dan, ko je bila v Ljubljani bralna vaja, je Cankar bral svojo farso večji slovenski dunajski družbi (dr. Prijatelj, oba Jeraja itd.). Pozneje je o tem pravil Albertu Široku:

»Z velikim užitkom sem pisal tudi »Pohujšanje v dolini šentflorijanski«. In nikdar niso stale osebe tako živo pred menoj kakor v tej farsli. Tako jasno sem jih videl, da sem z lahkoto skiciral vse na rob rokopisa'.

»So bile pa to osebe, ki so tudi v resnici živele?«

»Seveda. Jacinta je bila Mici'.

»In kdo je bil razbojnik Peter?« sem vprašal radovedno.

»No, ta sem bil jaz sam!«

Zasmejali smo se in Cankar je nadaljeval:

»To delo sem bral ožji družbi svojih prijateljev in znancev. A ker sem imel poslušalce neposredno pred seboj, se mi je zdelo v delu marksikaj predolgo, prebledo, preokorno — in spreminjal sem kar sproti.

¹ CP I. str. 144.

Cutil sem potrebo po drugačnem izrazu in podal sem vse bolj jedrnato, bolj plastično. In le škoda, da ni bilo nobenega stenografa poleg; imeli bi danes 'Pohujšanje', ki bi bilo vse bolj plastično, bolj odrsko.²

Zelo zanimiva izjava avtorja, ki priča o njegovem praktičnem študiju za čim bolj naravni in življenjski izraz odrskih dialogov.

Podobno kakor Cankar se je na krstno predstavo pripravljati tudi založnik Schwentner, ki je izdal farso v knjigi v svoji založbi okoli 15. decembra 1907. Cankar je v razgovoru s Širokom o tem pripovedoval naslednje: »Sicer pa je imelo tudi tako 'Pohujšanje' v Ljubljani velik uspeh. Mnogo prahu je vzdignilo, mnogo jeze; mnogo prerekanja je bilo, mnogo žvižganja, mnogo ploskanja. Sam sem vodil igro. Igralci so bili dobri, posebno Jacinta: bolj je bila pohujšljiva, kot sem si jo predstavljaj sam. In Schwentner takrat ni hranil z denarjem. Bilo mu je na tem, da igra uspe. Skrbel je za dobro reklamo in najel je celo ploskače, ki jih dozdaj nismo poznali. — Igra je uspela. Že v prvem dejanju, ko je vezal župan z nitjo svoje zveste rodoljube iz doline šentflorijanske, da jih obvarje pohujšanja, je izbruhnil pri odprtem odru močan aplavz.' In Cankar je veselo užival ob spominu na tiste dni.«

Toda neposredno po krstni predstavi je sodil avtor nekoliko drugače in je v pismu šefki Löfflerjevi sodil takole: »Premijera je odlično uspela — hiša je bila že v petek razprodana do zadnjega mesta. A to Ti že lahko brez sleherne domišljivosti rečem, da je uspeh bil skoraj izključno moja zasluga: igrali so namreč strašno slabo! Samo dva sta bila čisto dobra: Jacinta in Zlodej. Igralci so namreč pri nas tako preobloženi z delom, tako zgarani in izmučeni, da je čudo, če toliko store, kolikor so storili. Na primer: Gospa Kreisova je imela v petek skušnjo od 2—5; od 5—7 je ponavljala svoj ples; od 7 zvečer do štirih zjutraj je šivala svoje obleke za Jacinto; od 4—9 zjutraj se je učila vloge; od 9 dopoldne do 1 popoldne je bila glavna skušnja; zvečer premijera. — Pri glavni skušnji sem bil tako besen, da sem odšel; besen ne na igralce, ampak na ta narod, ki si hoče privoščiti veliko gledališče in ga ne more plačati. — Da pa je bil uspeh kljub tem neumnim razmeram velikanski, je dejanje, ki je vredno priznanja. Škoda je zlasti, da nisi videla prizora, ko 'rodoljubi' tiho in žalostno marširajo ob vrvcu. V hiši je nenehoma šumelo; dijaki in 'višje hčerke' so besno ploskali; intendant in Jacinta sta me skušala zvleči na oder, a jaz sem ostal stanovit in sem se le priklonil iz intendantove lože, in sicer samo dijakom...³

Farso so ponovili 6. januarja 1908 pri polnem gledališču, dočim je bila druga repriza 12. januarja 1908 le srednje dobro obiskana. Te tri predstave so dale gledališki blagajni 670 kron inkasa; od vseh dramskih predstav sezone 1907/08 sta samo dve igri dali več inkasa: »Nora« in »Prababica«.

Opombe h XII. zvezku Cankarjevih Zbranih spisov v redakciji dr. Izidorja Cankarja prinašajo podrobnosti, kakšen odmev je imela uprizoritev farse in njena knjižna izdaja pri sodobni slovenski kritiki.

»Rdeči prapor«, ki ga je urejeval Cankarjev literarni in politični prijatelj Etbin Kristan, je sicer naznanil izid knjige: »Pikra satira, ki biča po eni strani moralno hinavščino, po drugi pa naše socialne razmere

² Albert Širok: Pri Ivanu Cankarju (12. julija 1916), »Kres«, I. (1921/22), št. 5—6, Ivanu Cankarju posvečena številka, str. 90.

³ CP III. str. 64/65 odnosno 314/315.

sploh, je Cankarju izvrstno uspela. Figure so naslikane karikaturno, a z izborna karakterizacijo — ocene pa ni objavil.

Pač pa je »Rdeči prapor« registriral odmev, ki ga je imela uprizoritev med slovenskim meščanstvom (z ironičnim prizvokom delavskega lista): »... duhovita Cankarjeva satira, ... je našla zanimiv odmev v meščanskem časopisju. »Slovenski Narod«, ki bi imel stotere vzroke, jeziti se nad njo, jo je lepo pohvalil, da bi se zdelo, kakor da se satira ne tiče njega, ampak le drugih. »Slovenec« je prav pošteno zbesnel; vsak udarec, ki pade na hinavščino, boli naše klerikalce tako, da se ne morejo hliniti: »Naša doba«,⁴ ki bi rada veljala za moderno, je izrekla upanje, da ostane »Pohujšanje« utrinek, ki se ne zasveti več v gledališču. Vsa ta jeza je zdrava in po našem mnenju mora najti pisatelj največje zadoščenje. Saj svoje satire pač ni pisal zato, da bi se filistri naslajali ob njej. Ako bi se bilo to zgodilo, tedaj bi bilo njegovo delo povsem zgrešeno. V gledališču bi se bil človek nekolikokrat res že zbal, da se pokaže kaj takega. V trenutkih, ko švrka Cankarjev bič najkrepkeje, se je razlegel zvonak smeh, da bi se bil človek že sam nasmejal med smejalci. No, tudi to je lastnost filistra, da smatra klofute včasih za božanje. Bilo jih je pa vendar, ki so se tudi jezili, ker so razumeli: »Iz nas vseh se dela norca!« — te jezne besede je bilo pogostoma slišati tisti večer. In to so čutili tudi kritičarji. Kdor ni hotel prav razodeti svoje duše, se je zatekel k stari, znani frazi: To ni umetnost. »Umetnost« je za nekatere ljudi samo njih najljubši parfum. No, potolažijo naj se! Cankarjevo »Pohujšanje« je umetnost in ne zaostaja prav nič za mnogimi proizvodi njegovega duha, ki so jih nekdanji sami hvalili. Umetnost ima pravico, zajemati iz življenja, kjer se ji poljubi, po oni Goethejevi: »Greif nur hinein in's volle Menschenleben, dort, wo du's anpackst, ist es interessant.« Še dobro, da se zdi Cankarju »Dolina šentflorijanska« dovolj zanimiva za umetniško porabo. Že zato naj bi mu bila hvaležna. Saj bi njegova roka lahko posegala drugam. Izbral si jo je vendar in že to je dokaz, da je njegova satira ljubeča. Ljudje iz te doline so mu lahko zoprni, dolina ne. To kaže njegova umetnost. Udarcem biča, ki ima prav blagodejen namen, se pa ne uide z besedo, da niso umetniški.«⁵ Ta notica, ki jo je bržda napisal Etbin Kristan, je za svojo dobo značilna s svojim podčrtanjem socialnega pomena Cankarjeve umetnosti.

*

»Pohujšanje v dolini šentflorijanski« je bila prva Cankarjevih iger, s katero se je moglo v letu 1908 seznaniti tudi naše podeželje. Že več let so po končani sezoni gostovali po deželi ljubljanski igralci. To leto so ponesli s seboj poleg Cankarjevega »Pohujšanja« tudi Meškovo dramatično sliko »Na smrt obsojeni?« poleg drugih iger.

»Pohujšanje« so uprizorili v Gorici 9. aprila in ga ponovili 12. aprila. v Celju 21. maja, v Mariboru 28. maja in v Ptuj 2. junija.

O gostovanju so ohranjeni zanimivi komentarji. Celjski »Narodni list« je zabeležil: »Ta nedosežena satira na rodoljubarsko hinavstvo v našem družabnem življenju je pri občinstvu, kar ga je bilo (dvorana

⁴ Prav: »Nova doba«, glasilo slovenske gospodarske stranke, mladinskih disidentov liberalne narodne napredne stranke.

⁵ RP 28. decembra 1907.

seveda napol prazna) dosegla velik uspeh. «Podobno usodo je imela farsa tudi v Mariboru, od koder je poročal dopisnik »Narodu«: »Vidi se posebno nam, ki imamo malokdaj priliko videti delavce Vašega odra, kako čudovito od leta do leta napreduje slovenska dramatika. Igre »Tat«, »Ob svojem kruhu«, »Pohujšanje« so kar elektrizirale naše občinstvo. Žal pa, da ni obiska, kakršnega bi ti igralci zaslužili. Je pač zopet tisti narodni križ z našo inteligenco osobito z našim uradništvom, ki ima tako malo narodne zavesti. Tam kje v kakšnem kotu se je še pred par leti dal slaviti kot bog ve kakšen narodnjak, v Mariboru pa se skriva pred Narodnim domom in lazi po nemških hotelih in beznicah. Potem pa ga je polna usta samega zabavljanja. Igralci nam nudijo naravnost izboren užitek, a naši ljudje gredo raje vsako kunjco gledat v nemško gledališče, kakor pa dobro igrano slovensko igro. V soboto se predstavljaja Meškova »Na smrt obsojeni« in v nedeljo »Mamzelle Nitouche«. Napoveduje se iz okolice boljši obisk. Okolica bo osramotila meščane«. — Prav tako je poročal dopisnik o gostovanju v Ptuj: »Zavidamo Ljubljancane radi izbornih igralcev: zlasti g. Nučič in gospa Kreisova sta umetnika v svoji stroki. Žal in še enkrat žal pa, da obe predstavi nista bili povoljno obiskani. Ali smo v Ptuj res še na stopnji vaše izobrazbe, ali še res ne vemo ceniti žrtve, ki jih prinašajo igralci na svojih turnejah ljudski izobrazbi na altar. Kamor pogledamo, mlačnost in nič kot mlačnost v vsakem oziru! Bode li kdaj bolje?«

Tej turobni sliki z naše severne meje, kjer so ob prodirajoči nasilni germanizaciji slovenski igralci z vsakoletnimi gostovanji izpolnjevali važno narodno in prosvetno poslanstvo, pridružujemo sliko z gostovanja v Gorici, ki je bilo že pred obiskom v slovenskem Štajerju. V Gorici so gostovali igralci pred polno hišo, četudi so »Pohujšanje« uprizorili dvakrat. V lažje umevanje farse je pred ponovitvijo o njej predaval v goriški čitalnici prof. Ozvald. Predavanje je bilo »jako na mestu, bilo je tudi dobro obiskano.«⁶ Nameravana uprizoritev Govekarjevega »Martina Krpana« pa je na koncu gostovanja odpadla. Zaradi uspeha »Pohujšanja«? Ali so se Goričani zavedli, da ti dve igri ni mogoče skupaj uprizoriti?

Gostovanje v Gorici je povzročilo nekaj polemik v goriških in ljubljanskih listih zaradi bojkota predstav po klerikalcih. Napad »Slovenca« so zavrnil s posebno izjavo člani gledališča. V »Rdečem praporu«⁷ pa se nam je ohranil zanimiv prikaz o tem gostovanju, ki ga je morda napisal dr. Dermota; leta 1907. je bil izvoljen v odbor ljubljanskega Dramatičnega društva, pa se je odborništvo oktobra 1907 odpovedal, ker se je preselil v Gorico. Dopis nosi naslov »Goriški liberalni buržoaz in gledališka umetnost«: »Minilo je gostovanje članov slovenskega gledališča v Gorici. Sočin kritik se je iz hvalevrednega rodoljubja izrazil o tem gostovanju z velikim navdušenjem, saj mu je bila vsa prireditev le dokaz o — napredovanju Slovencev v Gorici. No, — nam da to gostovanje mnogo misliti. Predvsem odločno protestujemo, da bi se smatralo poset takih gledaliških predstav kot »rodoljubna« dolžnost goriških Slovencev, smo namreč mnenja, da se ima ocenjevati gledališko pri-

⁶ Narodni list 29. maja 1908. SN 29. maja 1908, SN 10. junija 1908.

⁷ SN 14. aprila 1908.

⁸ RP 29. aprila 1908.

reditev slovenskih igralcev pred slovenskim občinstvom na slovenskem gledališču zgolj z umetniškega stališča, posebno, ako gostujejo pri nas člani med nami tako renomiranega gledališča, kakor je ljubljansko. Ne bodemo tu pisali ocene vsakega igralca, a smelo trdimo, da niso vsi igralci na našem odru igrali tako, kakor smo pričakovali, nekatere resne vloge so bile naravnost slabe. V drugo pa je za vso olikano družbo pravi škandal, da tako ravnodušno sprejme tak repertoar. Izmed boljših iger se je uprizorilo Ivana Cankarja farso, poleg tega je bil pa in insceniran tudi navaden šund. Kdor je odgovoren za sestavo repertoarja, ne more pričakovati priznanja.⁹ — Gledali smo te rodoljube, kako so z dostojanstveno — narodnimi obrazi in v črnih spoštljivih suknjah sedeli na stolah in ploskali in se divili resnici, katero jim je pravil Cankar z odra. Na stojiščih in na galeriji pa so stali ljudje, ki nimajo besede v družbi »rodoljubov« in ti niso prišli v gledališče kazat svojega »rodoljubja«, pač pa z zahtevo po pravi umetnosti, ki nam jo dober igralec kaže v dobrem igrokazu lahko tudi na majhnem odru. A mesto umetnosti smo videli z malimi izjemami cirkus in rodoljube, ki so ploskali lastni sramoti. In ko je eden onih, ki so stali na galeriji, zažvižgal, — bil je slučajno akademik —, nastal je velik kraval v Izraelu.« »Soča« je sodila, da so tega akademika poslali žvižgat — klerikalci. Dopišnik konča: »Ljubljanski igralci nam torej niso dali tega, kar bi nam lahko dali pri dobri volji; njih naloga bi bila, voditi občinstvo do razumevanja umetnosti, a mesto umotvorov so pitali občinstvo z neslanimi burkami in svetišče Tali je bilo nekolikrat spremenjeno v »Kasperlbude«. Upamo pa, da se bode pri prihodnjem gostovanju toliko impreza, kolikor goriška »Narodna prosveta« ozirala na opravljene želje resnega občinstva in zato se veselimo tudi mi novega gostovanja ljubljanskega gledališča v Gorici, mi, ki nismo »rodoljubi«. O goriških velikih pismarjih in farizejih pa nočemo več zgubljeni besed. — S tem, da ostentativno kažejo na svoje rodoljube, dokazujejo samo, kako malo pravega rodoljubja imajo, obenem pa je to simptom naše socialne mizerije in dokaz, kako malo demokratizma in kako malo svobodne misli vlada med našimi špispurgarji.«

Takole je bilo ob prvem potovanju »Pohušanja v dolini šentflorijanski« po naši deželi. Simbola doline šentflorijanske se je hotelo prav kmalu polastiti naše meščanstvo. Ali naj izpopolnimo to sliko še s tem, da je v napačnem razumevanju tega simbola uporabila organizacija tobačnih delavk in delavcev naslov »Ena noč v dolini šentflorijanski« za mednarodno maškerado v predpustu 1908?

Ne — prišla je mladina, ki je globlje pojmovala pomen Cankarjevih simbolov in razumevajoče sprejemala smisel Cankarjeve umetnosti. Po »Pohušanju« se je Cankar na Smrekarjevo pobudo lotil pisanja komedije o »Konkurzu« slovenske umetnosti.¹⁰ Ali je moglo biti kaj bolj naravnega, kakor da je ta začeta komedija ostala — torzo?

⁹ Poleg Cankarjeve farse in Meškove dramske slike (»nekateri pretresljivi prizori so izvalili nekaj ženskih solza, drugi so se ogrevali, janstveno — narodnimi obrazi in v črnih spoštljivih suknjah sedeli na den. Ni dvoma, da je vplival tudi tu vtisk Cankarjeve farse« — poročilo v SN 13. aprila 1908) so igrali v Gorici še igre: »Tat«, »Dva srečna dneva« in »Velika srenja«.

¹⁰ Primerjaj opombe h XII. zvezku CZS in Smrekarjev člančič »Kako sem ilustriral Cankarjeve knjige«, »Jutro« 9. maja 1926.

Kreft: CELJSKI GROFJE

Režija: Dr. B. Kreft

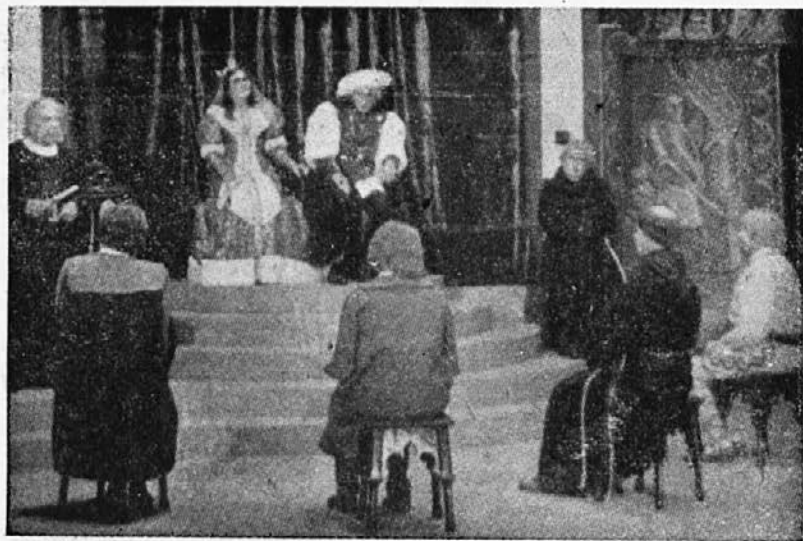
Scena: inž. arh. Hohnjec



Pravdač — Sever, Veronika — Levarjeva, Herman — Levar



Ulrik — Bajc, Barbara — Boltarjeva, Piccolomini — Bitenc



Sodnik — Kovič, Barbara — Boltarjeva, Herman — Levar, Gvardijan — Cesar, spodaj prisledniki sodišča

Janko Traven:

GOVEKAR IN CANKAR OB »POHUJŠANJU«

Govekar je po svojem nekako izsiljenem prostovoljnem odstopu kot intendant slovenskega deželnega gledališča 1906 kaj kmalu našel ravnovesje. Že v začetku 1907 je v kamniškem »Našem listu« na široko odgovarjal članku F. L. Tume o slovenskem gledališču v istem listu. Ta »samohvala«, kakor je članek imenoval novi intendant Juvančič, je danes svojevrsten vir za študij zgodovine slovenskega gledališča v tistem razdobju. Posebne polemike ni izzval, dasi se je v članku v govekarjan-skem žargonu dotaknil tudi Cankarja kot dramatika.

Razmerje s Cankarjem je ostalo za Govekarja tudi po vihnem spopadu v letu 1906 še vedno vprašanje, o katerem še ni izrekel zadnje besede, dasi se je delal, kakor da jo je. Čakal je le ugodne priložnosti za to, kakor so pokazali poznejši dogodki. Cankar pa je nasprotno vztrajal pri izrečenih obsodbah in jih podkrepil na občnem zboru Dramatičnega društva 13. aprila 1907, ki se ga je udeležil osebno, s predlogom, da je treba Govekarja vreči iz društva.

Do osebnega razračunavanja med obema ljutima nasprotnikoma na tem občnem zboru začuda ni prišlo. Govekar se je bil občnega zbora prav tako udeležil in kljub svojemu omajanemu položaju kot bivši intendant in po polemikah s Cankarjem razkrinkani intrigant in neustrezajoči intendant slovenskega gledališča, v razpravi o poročilu intendanta

Juvančiča žilavo branil svoje delo pri gledališču in zagovarjal nekatere konkretne primere iz časa svojega intendantovanja.

Zdi se, da so vsa poročila o tem občnem zboru, ki se je čez teden dni nadaljeval in na katerem do naslednjega občnega zbora v letu 1908 Govekar ni bil izvoljen v odbor, nekoliko nepopolna, odnosno da se je na njem med zborovalci govorilo še o tem in onem, kar navadno tudi najskrbnejši zapisnikarji pri zabeleževanju opustijo.

Važno pa je, da je po ohranjenih poročilih proti koncu zborovanja 13. aprila 1907 Cankar popravil svoj zgoraj omenjeni predlog »naj se vrže Govekarja vun« v toliko, da ni mislil njegove osebe, »ampak tip, zistem; — osebno žaliti ga ni hotel.«

S tem je Cankar poudaril vnovič svoje načelno stališče v stvari, odzvel svojemu predlogu vsakršno osebno ost in se izognil kakršni koli razlagi, ki bi mogla zadevo obeh nasprotnikov, stalno poudarjajočih načelnost svojih gledišč, spraviti na pot sodnega razračunavanja.

Govekar se je očitno s tem zadovoljil. Tak je bil položaj v prvi polovici leta 1907 in kakor kaže, je bila to samo doba čakanja za Govekarja, da čim prej uveljavi vzore svojega »načelnega stališča.«

Medtem se je pri Govekarju zgodilo marsikaj, kar mu je na eni strani povečavalo skrbi, na drugi pa omogočalo široke možnosti publicistične, četudi ne literarne delavnosti.

Že v jeseni 1906 je izstopil iz odbora Društva slovenskih književnikov in časnikarjev v Ljubljani, katerega dejanski ustanovitelj je bil z Rastom Pustoslemškom, zaradi osebnih nesoglasij s posameznimi odborniki. Ti spori so bili deloma v zvezi s spori pri Govekarjevem delovanju kot intendantu slovenskega gledališča in deloma povzročeni po polemikah s Cankarjem. Osebno razmerje Govekarjevo z Miroslavom Malovrhom, glavnim urednikom »Slovenskega Naroda«, je bilo že takrat tako, da je dalo slutiti nadaljnji razvoj, ne prav v okviru kakih prijateljskih odnošajev.

Poleg uredništva mesečne revije »Slovan«, ki ga je izdajal tiskarnar Dragotin Hribar v Ljubljani, je v letu 1907 Govekar hkrati postal urednik tednikov »Slovenija« in »Naš list« v Kamniku.

Izvrševalni odbor Narodno napredne stranke je bil namreč sklenil, da začne izdajati svoje oficialno glasilo, ki mu je spočetka dal ima »Čas«, pa ga zaradi istega leta ustanovljene znanstvene revije Leonove družbe z istim imenom še pred izidom prekrstil v »Slovenijo«. Vodstvo lista naj bi bil imel dr. Karel Triller, urednik pa mu je bil magistratni koncipist Govekar. »Slovenija« naj bi razbremenila »Slovenski Narod«, ki naj bi bil neodvisen dnevnik. Dejansko je bila »Slovenija« izraz trenj v liberalni stranki, odnosno med Tavčarjem in Hribarjem, ki je že takrat grozilo, da se povzpne do kulminacije. V tem smislu je tudi razumeti prostodušno Malovrhovo izjavo, da je »Slovenija« Hribarjev — sekret. Govekar je urejeval list v obliki tedenske, politično kulturne publicistične revije, uvedel poročila o gledališču, dal pisati Levstiku poročilo o Cankarjevem »Hlapcu Jerneju« itd. Toda stranka lista kljub temu ni vzdržala, Štajerci so bili proti fantazijam o vseslovenski politični reviji, končno sta se začasno pomirila Hribar in Tavčar — list je prenehal, dasi je »Slovenija« po »Rdečem praporu« vstopila »z velikim aplombom v žurnalistično življenje in imela biti nekak simbol liberalne renesanse.«

Ker se »Slovenija« kot uradni strankin list po Govekarjevi izjavi ni mogla pričkati, zaradi srditih prepиров in nasprotovanj svojih nasprotnikov pa je Govekar moral najti duška svoji polemični žilici, je našel zvezo s kamniškimi »Našim listom«. Ta list je ustanovil nekaj pred tem kamniški tiskarnar Slatnar in ga je spočetka urejeval Milan Jaklič, prijatelj Etbina Kristana in Cankarja, prvi prevajalec »Komunističnega manifesta« v slovenščino in poznejši sourednik »Zarje«, ter mu dajal socialistično obeležje. Ščasoma pa je list zabredel v težkoče, se ponujal liberalnim mladinskim disidentom, dokler ni dobil nanj odločilnega vpliva in končno uredništva Govekar. Iz tega časa datira njegova izjava: »Toda jaz se jih ne bojim. Zdaj imam za sabo dva lista popolnoma in »Edinost« me gotovo ne pusti.« V nadaljnjih polemikah je Malovrh v »Narodu« podčrtaval Govekarjevo vlogo v dveh uredništvih, opozarjajoč na obveznost strankinih sklepov tudi za »Slovenijo«. »Temu se bode moral tudi gospod Govekar vsaj kot redaktor št. 1 (op. Slovenija) pokoriti. Kakih misli pa je gospod kot redaktor glasila št. 2 (op. Naš list), to pa nima posebnega pomena.«

Poleg kulturnih notic je pisal Govekar po svoji izjavi v »Naš list« večinoma vse politične polemične notice. To je bilo v času, ko je v naraščajočih polemikah sodil Malovrh v tedanjem žargonu: »Naš list', ki prej kot ne sam ne ve, čemu je na svetu, je oddal zadnje čase svoje gnojišče v najem znanemu hujšaku-pisatelju...«

V vrsti divjih notic je Govekar napadel Narodno tiskarno, Tavčarja, Malovrha itd. Tedaj je po Malovrhovi sodbi nastopil trenutek, da tudi on odkrije javnosti Govekarjeve moralne kvalitete po Cankarjevem vzgledu ob literarnem dvoboju iz prejšnjega leta, ki je tudi Malovrhu ponovno razpihal boleče rane iz prejšnjih časov, tičoč se Govekarja. Govekarjevo »impertinenco« je takole osvetlil v »Narodu« 12. novembra 1907: »Znano je, da je Nar. tiskarna vzela Govekarja v čas, ko je bil v jako neprijetnem položaju, pod streho. Govekar je sedel več let v uredništvu SN in je marljivo delal reklamo zase in za svojo kliko. Ko je potem s pomočjo NNS prišel do službe na magistratu, je bilo njegovo prvo delo, da je začel spletkariti zoper »Narodno tiskarno« in zoper »Ljubljanski Zvon« in hotel »Zvon« s »Slovonom« ubiti. O Govekarjevih nizkotnih spletkah zoper »Ljubljanski Zvon« bi se dalo marsikaj povedati, a je škoda prostora in časa. Zdaj se pa ta možakar vedno in pri vsaki priliki zaganja v SN in ima predrznost zabavljati, da ne dela »Slovenski Narod« reklame za »Slovana«. To je že več kot smešno zahtevanje, posebno še, če se uvažuje, da je »Slovane« kaj malo vreden kot literarni list in se še od daleč ne more primerjati »Lj. Zvonu«. Govekar naj bo le potolažen: za njegove kšefte mu mi ne bomo delali reklame in če njegovega »Slovana« sušica jemlje, ga mi ne bomo reševali...«

V približno enakem in še hujšem tonu so se nadaljevale te »prijeteljske« polemike, dokler niso bližajoče se deželnozborske volitve pretrgale to idilo in pomirile nasprotnike. Nič ni Malovrha motilo, da je 20. februarja 1908 objavil naslednjo notico: »Naš list', ki ga izdaja s hvalevredno požrtvovalnostjo že 4 leta g. Slatnar v Kamniku, ima nekaj mesecev sem uredništvo, ki pri vsej neodvisnosti tega tednika prav krepko in odločno zastopa napredna in svobodomiselna načela. To nas veseli. Kakor hitro se je iznebil »Naš list' tistega hermafroditskega slepomišenja, ki je danes zatočišče »Nove dobe«, vidimo v »Našem listu« le

Fran Govekar
ob 20 letnici Cankar-
jeve smrti. (Karika-
tura, ki jo je narisal
Pukl za slovenski hu-
moristični »Toti list«
1938/39.)



dobrodošlega sobojevnika proti klerikalizmu in vladnemu terorizmu. Ta tednik je prav dobro informativen, prinaša iz vseh slov. dežel... Pisan vseskozi dostojno... priporočamo itd.◊

Po tem ekskurzu v močvirje tedanje slovenske publicistike, ki naj prikaže politično in moralno ozadje svoje dobe, naj spomnim, da je v tem ozračju pisal Govekar v decembru 1907 svojo literarno kritiko o Cankarjevem »Pohujšanju v dolini šentflorjanski« za »Slovana«. V tej literarni kritiki mu je farsa »tudi sama na sebi slabo, konfuzno delo brez dramskega zapletka, brez novih misli, brez enotnosti in harmonije, v naglici zmašeno in na hitro skrpano delo, ki beletristu ne dela nove časti ter le iznova dokazuje, da Cankar ni dramatik...«

To literarno soočenje s Cankarjevo farso Govekarju ni zadostovalo za boleče rane iz najbližjega časa. V enem samem naletu je istočasno napisal za »Naš list« tole sodbo:

Dne 21. t. m. smo gledali dramatiziranega Cankarja. Ker Cankar sam na sebi ni prav nič zanimiv človek, je dal lastni dramatizaciji pikantno špekulativen naslov »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« (izdal in založil...) in gledališče je bilo polno. Vsa šentflorjanska dolina je prišla; na dijaškem stojišču jih je par omedlelo. In nastopil je sam Cankar v dveh osebah: kot Krištof Kobar, umetnik in razbojnik, ter popotnik Peter. Torej dva Cankarja na odru; tretji pa je sedel v intendant'ski loži. Šentflorjančanje so se čudili in ploskali kakor blazni: videli so 3 Cankarje naenkrat! In razbojnik, rokovnjac, umetnik Kobar jim je dejal z odra: Vi Slovenci in Slovenke, ste hinavci, lažnjivci, sebičneži,

nečistneži, kanalje, kujoni itd. itd. Jaz, Kobar, pa sem umetnik vseh umetnikov! Vi me redite, mi prinašate denarja in časti, a jaz Vas zato zaničujem! Jaz Vas sovražim! Gorje meni umetniku, da služim taki druhal, takim propalicam! Niste vredni tolikih žrtev, ki jih prinašam Vam jaz — Krištof Kobar, umetnik vseh umetnikov! Sram me je, da sem Vaš rojak, a živeti nočem med Vami, ker se mi gnusite. Zato grem tja, odkoder sem prišel!» In Kobar je stopil pred zrcalo, se priklonil samemu sebi do tal, se sam sebi občudovaje odkril te ošabno odšel... Dijaško stojišče pa je zabesnelo iznova in iznova ter je ploskalo, da se je podirala hiša. Preparatorke so mu poljubile nogo... Cankar št. 3. — oni v loži — pa se je začuden smejal Šentflorjancem in se je ženirano režal do ušes. Da so neumni, je vedel; a da so tako strašno neumni, tega pa vendar ni pričakoval. In odšel je s Krištofom Kobarjem, da napišeta še večje pohujšanje »O domovina, ti si kakor vlačuga«: Kdor te psuje in tepe, tistega ljubiš!

To poročilo je izšlo v kamniškem »Našem listu« dne 27. decembra 1907. Nista minila niti dva dneva, ko je v tržaški »Edinosti« dne 29. decembra 1907 izšlo naslednje poročilo:

Slovensko gledališče.

(Pohujšanje v dolini šentflorjanski, farsa v 3. aktih, spisal Ivan Cankar, premijera dne 21. 12. 07 v ljubljanskem gledališču.)

Presneto slab dan je moral biti na Dunaju, ko je Cankar prišel na idejo, da se zopet enkrat on, »tujec«, Maks Ščuka znaša nad rodoljubi in filistri. Ako bi nam Cankar v svoji jubilejni knjigi ne bil povedal, da je satirik, ironizator, cinik itd., bi si lahko mislili, da je hotel, računajoč na svoj renome pri današnjem gledališču, založniku, publiki, enkrat prav pošteno »potegniti« vso slovensko domovino. Hotel je izliti svoj žolč nad to domovino in začel pisati in nehote je napisal par scen, ki jih je krstil »prvi akt«. In ta akt je romal v Ljubljano; intendantca je udarila na veliki boben svoje reklame in začela študirati. Ali, vraga, spomnili so se naenkrat, da tu pa vendar nekaj manjka, da imamo samo en akt. In gori na Dunaju je sedel Cankar in napisal še dva akta. In šli smo v gledališče. Hm, gost, vabljen, skoro pikanten naslov, namigovanje izza kulis, avtor prisostvuje premijeri, kaj hočete še več?

In zbrala se je vsa »dolina šentflorjanska«, da sliši z odra, kaj je! Slovesno razpoloženje, — zastor se dvigne in poslušali, gledali smo! Prvikrat se nam je zdelo, da vidimo na odru fanta, ki se je postavil, z rokami v žepu, in kliče na korajžo, češ: »Jaz sem jaz in kdor si upa reči le eno besedo, mu pokažem, kaj znam! Zdrobim ga v prah, da se bo smejala vsa dolina šentflorjanska.« Drugič pa se nam je zdelo, da vidimo slavnostno apoteozo pred zrcalom; solnce umetnosti sije na moža, vse drugo je pa temno — nič!

In občinstvo je navdušeno ploskalo. Saj pri nas je plosk nekaj vsakdanjega. Ploskalo se je Govekarju, Deteli, Ganglu, Robidi, Nučiču, Parmovemu »Nečaku«, pa da se ne bi Cankarju?! Ubogi slovenski avtorji, kaj bi bilo, da ni v Ljubljani dijaškega parterja... vse bi propadlo, ker pri nas odločuje o uspehu drame dijaški plosk. In ako bomo nekega dne slišali z odra: »Vsi skupaj ste osli, vredni Zabjaka in vislic« — prepričan sem, da bi sledil tem besedam viharen dijaški aplavz! Mi imamo v današnji »umetniški eri« visoko izobraženo gledališko publiko, ki na ukaz in precizno vsprejema avtorje v slovenski Parnas! In pozna stoletja naših potomcev bodo hvaležna vodstvu »umetniške ere«, da je vzgojilo

ta ko publiko! Klobuk doli pred njo, in kadar pride puščica kolekte za nadaljni obstanek »umetniške ere«, hlače dol in vse na njo v prid »umetnosti do zadnjega vinarja«. Kaj je hotel Cankar povedati, ako je sploh kaj hotel?!

»Dolina šentflorjanska« je od boga in hudiča zapuščena dolina; oni, ki potujejo po njej, so norci, goljufi, prešestniki itd., samo on, Ivan Cankar, je luč, ki sveti in žari! Ljudje, padite na kolena in hvalite boga, da se on, Ivan Cankar, prostituira toliko in piše za vas, ki ste drhali!

Poslušali smo, a slišali ničesar; gledali, videli ničesar, in nekaj težkega se nam je odvalilo od srca, ko je on, »umetnik«, vzel svojo umetnost in jo odradil čez hribe in doline! Mi, šentflorjanci, pa smo čuli, da »umetnik« in njegova »umetnost« nista za nas... Kaj bo, da se nikdar več ne vrne? O dolina! Kaj boš potem ti na svetu brez umetnika in Jacinte? Iskali smo na odru ljudi, a našli jih nismo; iskali misli, a našli nič, samo par karikiranih karikatur in »njega« z Jacinto. In oni Mefisto? Deus ex machina, sploh vse, kar more biti v drami, kar diši po nepotrebnosti, za las privlečeno! Res žalostno, ta okus, pamet in razum naše publike, ki je ostala do konca v teatru!

Videli smo par zaničljivih obrazov, zmišljanih ram... prikrito opazko... in v mojih očeh je bilo to edini uspeh teh treh aktov...

No, in zopet si je dobila »intendantca umetniške ere« en lovorov list... in še par takih lovorovih listov, pa bo zaprta butega. Mi pa z zahvalo odklanjamo take premijere, pa naj jih je napisal kdorkoli! In naša želja je, da nas je zadnjič pohujševal »umetnik iz šentflorjanske doline«, in prav nič nam ni žal, da se je pobral s svojo Jacinto in šel!

Umetniška era — umetniška intendantca, umetniški personal, umetniško navdahnjena publika — bankrot pred vrati. — O umetnik! — o dolina šentflorjanska!

Obe poročili sta svojevrsten dokument časa in razmerja med Cankarjem in Govekarjem. Dasi je poročilo v »Našem listu« anonimno, v »Edinosti« pa zaključeno s tremi zvezdicami, nam slog razodeva Govekarja kot pisca. Pisal je tudi druga gledališka poročila v »Našem listu«, v raznih listih pa so mu bile priljubljena oznaka tri zvezdice.

Ze napadi na intendantco kot vodstvo »umetniške ere« dovoljno izpričujejo Govekarja kot pisca. Kar se pa tiče sloga, opozarjam, da je konec poročila v »Edinosti« slogovno docela podoben koncu Govekarjeve kritike o »Krpanovi kobili« v »Slov. Narodu«.

Surova oblika poročila v »Edinosti« nam končno nudi še en dokaz za Govekarjevo avtorstvo: ko je nekaj zatem v »Ljubljanskem Zvonu« 1908 pisal o »Pohujšanju« poleg Zbašnika tudi Vladimir Levstik, je končal svoje poročilo o kritiki dr. Lampeta, ki da je povedal o farski »sicer tisto, kar smo pričakovali, toda kot zastopnik načelne katoliške kritike je osramotil rokovnjače, ki so se iz osebnosti do golega slekli ne le gentlemanskega, temveč tudi rokovnjaškega takta«. Ne more biti dvoma, da se ta Levstikova opazka nanaša na surovost poročila v »Edinosti«, predvsem v predzadnjem stavku 3. odstavka.

Ne vemo, ali je Cankar bral te izbruhe, takisto ne, kakšno zadoščenje so nudili piscu — Govekarju.

Potek dogodkov v Dramatičnem društvu in slovenskem deželnem gledališču po razpisu mesta gledališkega ravnatelja v letu 1908 nam je

znan. Cankar in Govekar sta si zopet stala nasproti kot konkurenta. Mesto ravnatelja je dobil Fran Govekar.

Cankarjevo dotedanje živo zanimanje za slovensko gledališče je od tedaj naprej popustilo. Dasi imamo za čas po letu 1909. za nadaljnje razmerje med Cankarjem in Govekarjem na razpolago le subjektivne beležke v Govekarjevih spominskih listkih ob Cankarjevi korespondenci, kaže, da je po navedenem letu sčasoma prišlo do normalnih družabnih odnosov med obema nasprotnikoma, ko se je Cankar naselil v Ljubljani.

Za ta čas je nedvomno, da Cankar ni vztrajal pri svoji odločitvi iz leta 1906., da ne dovoli nobene uprizoritve svojih dram na ljubljanskem gledališču, dokler bo intendant Govekar. Ko je napisal »Hlapce«, jih je nameravalo uprizoriti slovensko deželno gledališče, ki mu je načeloval ravnatelj Govekar. Dramatično društvo je »Hlapce« že predložilo cenzuri, ki pa je uprizoritev preprečila. Skoraj ob istem času je cenzura preprečila tudi uprizoritev Govekarjeve nove igre »Grča«. Ali je taka ista usoda obeh iger zblížala nekdanja prijatelja? Ne vemo.

Mar je ostalo v Govekarju še vedno strupeno želo maščevalnosti in sovraštva?

V tem času je Govekar literarno malo delal. Po »Martinu Kupanu« je v dnevnikih dal objaviti, da piše dramo iz življenja Napoleona in njegove ljubice, po rodu iz slovenskih krajev, k čemur ga je morda izpodbudila neka Begovičeva igra iz Napoleonovega življenja, ki so jo igrali v Ljubljani, in lastno nabrano zgodovinsko gradivo, ki ga je pozneje uporabil za svoj zgodovinski roman »Svitanje«. Te igre ni napisal.

Nekoliko pozneje je napisal že omenjeno igro »Grča«, ki jo je pod psevdonimom Rihard Svoboda izdal v knjigi v Gorici in zaradi nasprotovanja cenzure ni prišla na oder. Leta 1910. je odložil uredništvo »Slovana«.

Sele leta 1911. je kot gledališki ravnatelj dal uprizoriti enodejanko »Šarivari« pod psevdonimom Šmehoslav Veselko. »Slovenski Narod« jo je naznanil kot burleskno farso s petjem mešanega zbora. To naj bi bila farsa povsem predpustnega značaja, revija znanih tipov in najkarakterističnejših prizorov klasičnih, modernih in narodnih iger, »Shakespeare, Schiller, Cankar, Finžgar, Govekar, Milčinski, Medved, Albin, Kadelburg, Blumenthal i. dr. imajo besedo v fars, deloma humorno, karikaturno, deloma satirično.«

Uprizorili so jo 19. marca 1911 skupno z Ogrinčevo »V Ljubljano jo dajmo!« Na vrtu gostilne »Pri belem konjičku«, ki sta ji v neposredni bližini Krjavljeva koč in grad poglavarja hajdukov barona Trenka, se najdejo Marija Stuart, Mortimer, zdravnik dr. Pacek, Martinek Spak, Blaž Mozol, Finžgarjev Tonček, Mozolova Polonca, Krjavelj, Jež, Cankarjev Konkordat in baron Trenk. Vse te osebe so medsebojno v nekem čudnem razmerju kakor lutke. Kar jih družijo, da so se zbrali na oder, je zgodba, da se je Mortimer naveličal snubljenja Marije Stuart in bi zato rad dobil Polonco, ki jo, preoblečen v rokovnjaškega poglavarja Nandeta Basaja, tudi osvoji, dočim istočasno baron Trenk odpelje Marijo Stuart na svoj grad.

To je zgodba, prava Govekarjanska dramatizacija dramatiziranih dogodivščin, nerodno in brez esprita izbranih za čudne demonstracije na odru.

V »Rdečem praporu« je napisal o tej »farsi« kritiko Etbin Kristan in skromno priznal, da mu je noviteta delala preglavice. Sestavljena

da je po shemi znanih gledaliških kvodlibetov in ima nekako tendenco, ki pa sama s seboj ni prav na jasnem. »V stvari so prav primerne snovi za prešerno burko in za veselo satiro. Toda pisatelj je prezrl najprimernejše prilike, ker je menda nekaj hotel, kar se s temi sredstvi sploh ne da doseči. Včasih se zazdi poslušalcu, da se pripravlja parodija klasikov, včasih zopet, da nastavlja satira svoje kopje proti Cankarjevi muzi. Toda bodisi da avtorju vendar ni šlo za to, bodisi da sta bila moč in volja v nasprotju — izvedeno ni ne eno ne drugo in poslušalec se zaman vprašuje, kaj da pomeni vse skupaj. Če deklamira Konkordat odlomke svojega monologa iz »Pohujšanja« skoraj brez izpremembe, ne ugame nihče, v čem je globokejši pomen tega nastopa; prav tako ni najti pravega humorja v Mortimerjevi parafrazi Hamletovega monologa. Kompozicija je razblinjena in pomanjkanje vsake vezi ubija tudi učinek onega humorja, ki tiči v karikaturi in v komičnem zoperstavljanju klasičnih, tragičnih in Jurčičevih mešanih prkazni. Škoda! Nekoliko več koncentracije, pa bi bila lahko postala prav dobra burka.«

Tej, še dokaj prijateljski Kristanovi kritiki, se je še tudi resno pridružil kritik uradnega lista — I, ki je sklenil svoje poročilo: manca la forza. Zato pa se je »Slovenčev« poročevalec »Sterofob« razkoračil in oznanil pravo avtorjevo ime: »s tem je Govekar pač pokazal urbi et orbi, da je on edini slovenski dramatik«. Govekar da mu je dejal, da je farsa satira na razne »štile« igranja, čemur poročevalec ne verjame. »Predkoprej Govekar še do danes ni prebolel Cankarjevih brc, ki jih je dobil radi »kobilarenja«. Zato se norčuje iz Cankarjevega jezika — NB. Cankarjev jezik je tako lep, da je perverzen, kdor čezenj zabavlja — in Konkordata, kako, to seveda je drugo vprašanje. Najbrže bo ideja igre to: ako hvalite pri Cankarju tista dela, ki jih ne razumete, hvalite še moje, ker ga tudi ne razumete. Cankarjevega peresa bi bilo treba, da bi ocenil to delo...«

Tega ni bilo treba, ker je Malovrh v »Slovenskem Narodu« enostavneje svojega nekdanjega uredniškega tovariša škodoželjno obglavil. »V nedeljo je bila prvič in zadnjič uprizorjena burleskna farsa z naslovom »Šarivari«. Primernejši naslov bi bil »Repa in korenje ali Govekar ženij, vsi drugi smeti«, kajti ta naslov bi pravilno označil vrednost in tendenco te igre. Ta igra naj bi bila satira, a je samo neokusna samohvala in totalno ponesrečeno zasmehovanje različnih literarnih struj, kritikov in občinstva ter maščevanje Cankarju. Naj že kdo sodi o Cankarju kakor hoče, da je pravi umetnik, tega mu ne more nihče odreči. Pri predstavi navzočno občinstvo je mestoma glasno ugovarjalo in mestoma sikalo.«

Mogli bi zaključiti s temi Malovrhovimi besedami prikaz dvomljive vrednosti Govekarjevega zadnjega poizkusa ironiziranja Cankarjevega »Pohujšanja« in njegove simbolne podobe Konkordata in preiti neokusnosti Govekarjeve farse, ob katere se je obregnila tudi tedanja cenzura in mu »črtala nekaj političnih besednih šal ter imputirane »mefistofelske« Konkordatove besede: »Kajti samo zaradi estetike, samo zaradi uživanja sem prišel!« — toda naključje je hotelo, da sta se Cankar in Govekar v naslednjem letu še enkrat srečala.

Leta 1912. je bila še pod Govekarjevim ravnateljstvom prvič uprizorjena Cankarjeva »Lepa Vida«. Ali je bilo to končno priznanje Cankarja-umetnika? Mesec in pol nato je Govekar vnovič odstopil, da se ne vrne več kot ravnatelj slovenskega gledališča...

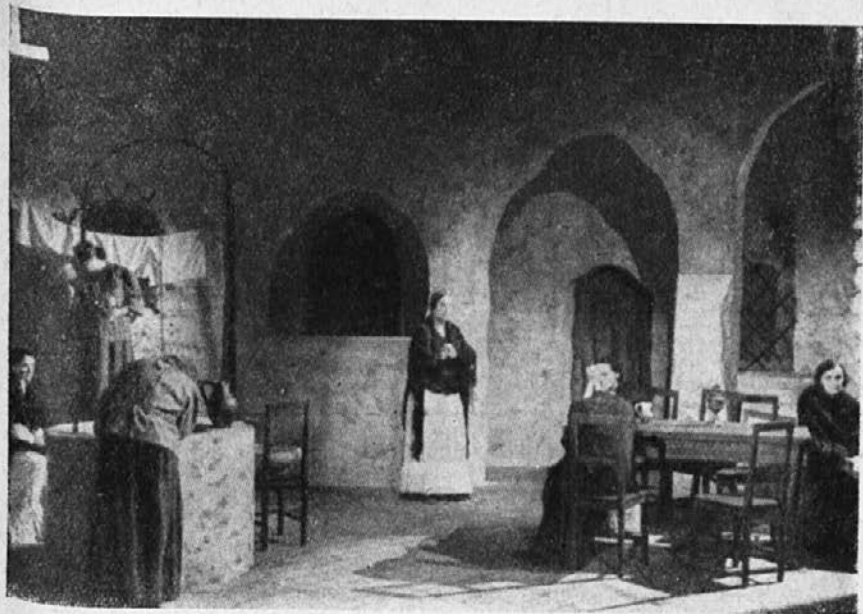
Garcia Lorca: DOM BERNARDE ALBE
Režija in scena: inž. arh. V. Molka



Bernarda — M. Vera, Ponzia — Kraljeva



Adela — Leonova, Ponzia — Kraljeva, Bernarda — M. Vera,
Martirija — Mežanova



*Avgusta — M. Danilova, dekla — Kačičeva, Ponzia — Kraljeva,
Bernarda — M. Vera, Amelija — Levstikova, Martirija — Mežanova*

IZ ZGODOVINE SLOVENSKE GLEDALIŠKE KRITIKE

Ko je Cankar v letu 1910. izdal svojo duhovito knjigo »Bela krizan-tema«, ki jo je posvetil svojim recenzentom, je v njej takole opisal slovenskega recenzenta:

»Beseda vas razodeva, da niste publikum, temveč slovenski recenzent. Ljudjé te sorte namreč ne razlagajo, kakšen da je umotvor, v kakšni in kateri zvezi da je umetnikovo delo s kulturo naroda in časa, temveč le ugibajo ter izprašujejo, če je umetnik po slaniku dišal ali ne. Kadar doženejo, da je res dišal po slaniku, ugibajo še nadalje, kjé da si je tisti slanik kupil ter kako da mu je teknil; navsezadnje zabelijo svojo slaniško modrost še z naukom, kjé da naj si umetnik vprihodnje kupuje svoje slanike in kedaj da naj jih uživa. Ko je recenzent na tak način opravil svoj posel, si zasučé brke ter je učenjak.«

Kritik, ki ga je Cankar tako drastično oznamoval, ni skoraj nikdar razumel Cankarjevega dela in ga zato tudi ni znal obrazložiti, kadar pa ga je poskusil tolmačiti, ga je po večini zmotno in nedoraslo. V isti knjigi pripoveduje Cankar, da je nameraval zbrati v debelo knjigo vse sodbe svojih recenzentov, »pametne in nespametne, prijazne in neprijazne«. Toda premislil se je: »Ali spoznal sem, da ni treba te debele knjige — tudi brez nje bo razodeto, kdo da je bil grešnik in kdo sodnik.« To delo je za Cankarjem prevzela mlajša literarna generacija, ki je zbrala za-

devno gradivo v njegovih Zbranih spisih v primerni časovni razdalji in podala tako osnovo za zgodovinsko oceno razvoja slovenske kritike.

Takisto bo sčasoma potrebno pregledati razvoj slovenske gledališke kritike. Za zdaj podajamo nekaj gradiva o Cankarjevih kritikah, od katerih je Cankar v »Beli krizantemi« nekatero tudi izrečno imenoma apostrofiral.

1. Anton Funtek in Cankarjevo »Pohujšanje«.

Ljubljanski nemški uradni list »Laibacher Zeitung« je o slovenskih predstavah v slovenskem deželnem gledališču objavljajl poročila. Ob polemiki, ki jo je zaradi ugotovljenega nesorazmernega načina hvalisavih poročil o nemških predstavah v primeri s poročili o slovenskih predstavah sprožil »Slovenski Narod« ob slovenski krstni predstavi Mascagnijeve »Cavallerie rusticane«, je uredništvo nemškega uradnega lista razodelo, da mu piše poročila o slovenskih predstavah slovenski pisatelj — Anton Funtek.

Anton Funtek je od leta 1891. pod pokroviteljstvom dr. Ivana Tavčarja urejeval »Ljubljanski Zvon« in začel že v njem priobčevati svoja poročila o slovenskih gledaliških predstavah, ki so bile tedaj še v stari čitalnici. To so bila prva naša revialna poročila o gledaliških predstavah, v katerih oceno se tu ne bom spuščal. Opozorim le na Funtkov prehod iz revialne gledališke kritike, ki jo je nadaljeval v »Ljubljanskem Zvonu« do začetka leta 1895., ko je pod čudnimi okolnostmi odložil uredništvo te revije in ga prepustil Bežku, v dnevniško gledališko kritiko. Ta kombinacija, ki se je v poznejših primerih pri nas izkazala kot posrečena, se v Funtkovem primeru še ni mogla docela izkazati. Vprašanje slovenske gledališke kritike še ni moglo iz povojev in prvih poizkusov, dokler je morala kritika upoštevati najrazličnejše okolnosti v zvezi z ustanovitvijo stalnega slovenskega gledališča in ne nazadnje narodno politično vlogo slovenskega gledališča v prebui slovenskih ljudskih množic. Se pozneje problem slovenske gledališke kritike ni bil tako enostaven, kakor si ga je skušal obrazložiti v »naših zapiskih« leta 1906. France Kobal.

Prav zato Funtek s svojim resnim prizadevanjem ni mogel uspeti. Morda je njegovo sodelovanje kot gledališki poročevalec v uradnem listu zaradi ponovnih napadov po »Slovenskem Narodu« nekoliko tudi pripomoglo k temu, da je moral odložiti uredništvo »Ljubljanskega Zvona«. Vsekakor je ob koncu leta 1897. prišel v tako hud konflikt s »Slovenskim Narodom«, da se je uredništvo uradnega lista odločilo opustiti poročanje o slovenskih gledaliških predstavah. Zdi se, da je pri tem soodločala nekaj pred tem sklenjena politična zveza med liberalci in kranjskimi Nemci v deželnem zboru, ki je v bistveni točki skušala urediti tudi razmerje med slovenskim in nemškim gledališčem.

DLje časa nato uradni list ni prinašal nobenih poročil o slovenskih gledaliških predstavah. Šele leta 1907. pod novim intendantom slovenskega gledališča profesorjem Juvančičem je na občnem zboru Dramatičnega društva sprožil France Kobal vprašanje, zakaj uradni list ne prinaša več poročil o slovenskem gledališču. Na njegovo pobudo se je Dramatično društvo v tej zadevi s posebnim dopisom obrnilo na predsedstvo deželne vlade. Uradni list je na zadnji dan decembra 1907 objavil, da bo z novim letom 1908 vnovič začel prinašati ocene slovenskih predstav v deželnem gledališču.

Ivan Cankar in
»Vesna« (društvo
slovenskih likov-
nih umetnikov, ki
mu je bil član tudi
Hinko Smrekar,
avtor te karika-
ture).



Natanko deset let je torej minilo, da se je na ta način sklenila sporna zadeva med slovenskim gledališčem in nemškim uradnim listom odnosno njegovim gledališkim poročevalcem. Med tem časom se je v slovenskem gledališču že marsikaj spremenilo — med drugim so skušali z vso resnostjo pa s prav majhnim uspehom urediti vprašanje gledališke kritike v slovenskem vodilnem dnevniku »Slovenskem Narodu« — in tudi uradni list je imel od leta 1899. novega glavnega urednika v osebi — Antona Funtka. Predvsem pa je minila nekdanja ozka občutljivost mož pri slovenskem deželnem gledališču.

Krstne predstave Cankarjevih dram »Jakob Ruda«, »Kralj na Betajnovi«, »Za narodov blagor«, kakor tudi njegovih prevodov Shakespeara in Halbejeve »Mladosti« so bile v razdobju pravkar omenjenih desetih let brez ocen slovenskih gledaliških predstav v uradnem listu in zato niso prišle pod Funtkov kritični nož. Zato je prišlo šele sedaj po tolikih letih prvo srečanje gledališkega kritika Funtka in močno se uveljavljajočega Ivana Cankarja, ki je ob koncu stoletja Funtkove pesniške produkte v izdaji Slovenske Matice v razboritem zamahu mlade slovenske pesniške generacije, ki je trkala na vrata, da se ji odpro, neusmiljeno raztrgal.

Ne glede na to so se Funtkove kritike vsebinsko nekoliko poglobile in prav zaradi resnosti njegovega dela kot gledališkega kritika ne more biti nobenih pomislekov, da bi njegovih gledaliških kritik — četudi so bile v tem času pisane v nemščini — ne sprejeli kot zgodovinski dokument v sestav slovenske kulturne dediščine. Funtkova slovstvena zapuščina kot slovenskega dramatika, slovenskega prevajalca dramskih in opernih tekstov in ne nazadnje kot slovenskega gledališkega kritika — da omenimo samo njegovo delo v zvezi s slovenskim gledališčem — nam samo po sebi odgovarja pritrdilno.

Ko je »Laibacher Zeitung« objavila v začetku januarja 1908 Funtkova poročila o slovenskih uprizoritvah opere »Romeo in Julija«, Robidove izvirne drame »V somraku« in predstave za otroke »Trnjulčica«, si je Funtek ogledal reprizo Cankarjeve farse »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« in o njej napisal poročilo, ki ga objavljamo v prevodu:

»Zvečer so v polni hiši vdrugič uprizorili farso Ivana Cankarja »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« (Das Aergernis im Tale St. Florian).¹ Capriccio, ki se izvrstno začne pa se pozneje izgubi v meglovitosti. Vprašanje je, če je naloga satire, ki naj bi zadela v črno, to, da ponuja občinstvu raznotere uganke v razrešitev. Mislimo, da mora imeti prava satira tudi v podrobnostih vseskozi razumljivo zgodbo, ki mora učinkovati tudi brez satiričnega poudarka, torej prosta vseh postranskih odnosov. Sprejemamo sicer enačbe: Krištof Kobar = Cankar, Jacinta = Cankarjeva umetnost, dolina šentflorjanska = domovina, ki se je nasproti avtorju v različnih priložnostih odurno ponašala, toda kam naj vtaknemo diabola Konkordata, kam popotnika, kako naj razložimo marsikatero dogodka na odru, predvsem Kobarjev odhod z njegovo Jacinto? Ali hoče Cankar s svojo umetnostjo zares obrniti domovini hrbet, potem ko je imel kot Kobar vse te »rodoljube« grdo za norca in jih postavil kot premeteno neumno, hinavsko in lažno družbo na sramotni oder? Menimo, da bo to komaj res, rajši bo Cankar bržčas še naprej rabil svojo odlično nadarjenost kot sijajen novelist. Na dramatičnem področju mu seveda ne bodo cvetele posebne lavorike, četudi so se ob njegovi satiri smejali in ji ploskali. Zakaj so se prav za prav smejali? Osnovno zamisel v njeni celoti so gotovo razumeli tako malo kakor mi, toda smejali so se, ker je nosila na odru ekspeditorica kot Marijin otrok znani modri trak in je sramežljivo povešala svoje oči, ker so rodoljubi iz doline šentflorjanske ljubeznivi Jacinti po vrsti poželjivo poljubljali nogo, ker je gospod konkordat pod mizo smrčal in ker je končno vsa družba v svojem veselju, da je pohujšanje izginilo, zapela zahvalno pesem na čast svetemu Alojziju ... S farso se ni čutil nihče zadet in iz tega dosledno sledi, da so gledali rodoljube iz doline šentflorjanske samo kot zabavne karikature in niso razumeli pravega avtorjevega namena, kar je zopet dokaz, da je streljal mimo cilja. Uprizoritvi je posvetilo igralsko osebje največjo pozornost, tako da mu nimamo nič očitati, temveč ga le pohvalno omeniti. Posebno je igral gospod Nučič umetnika in razbojnika Kobarja z ostro karakterizacijo, gospodična Kreisova je bila kot Jacinta zapeljiva; gospodje Verovšek kot župan, Danilo kot dacar in Povhe kot učitelj so se v igri in maski izvrstno izkazali in so imeli smejoče se gledalce na svoji strani; gospod Dragutinovič, ki je igro režiral in postavil farso zelo ubrano na oder, je igral prevaranega hudiča s pametno zadržanostjo in se voljno postavljal ali vlegel na odrejeno mu mesto, se udajal sem in tja filozofskim razmotrivanjem, in je končno, kakor je navada, izginil v smradu po žveplu in peklenskem ognju. Nato smo šli dobre volje proti domu.

—n—

S to svojo kritiko — edino, ki jo je napisal o uprizoritvah Cankarjevih dram v ljubljanskem uradnem listu — se Funtek ni uvrstil med tiste naše sodobne gledališke kritike, ki se jim je zdela takojšnja odklonitev Cankarjeve farse neodločljiva potreba.

¹ Prvi prevod naslova farse v nemščino je bil Funtkov in je ostal tak do danes.

2. Adolf Robida in »Slovenska satira«

Adolf Robida je že za svojih visokošolskih let začel pisati gledališke kritike v »Dom in svet«. Kmalu so ga hoteli voliti v odbor »Dramatičnega društva«, kar je pa odklonil. V letih 1907 in 1908 je napisal dramo »V somraku« in tri enodejanke »Dæmon Venus«, brez posebnega uspeha. Prvo dramo je uprizorilo tudi Slovensko gledališče v Trstu, dočim sta izšli dve enodejanki v »Ljubljanskem Zvonu« oziroma »Slovanu«. Želel je eno svojih dram izdati v knjigi, toda »Slovenska matica« mu je ponudbo zavrnila.

Po tem je v reviji »Čas« priobčil vrsto svojih študij o slovenskih dramatskih delih, ki so bile prvi pregled slovenske izvirne dramatike in so dragocen vir za slovensko gledališko zgodovino. Izdatno je te študije uporabljal Wollman za svojo knjigo o slovenski drami. Brezuspešni poizkusi, da bi svojim literarnim izdelkom utrl pot v druge slovenske revije, so Robido napeljali ponovno v vrste slovenskih gledaliških kritikov. Iz te dobe so pomembni njegovi orisi gledališkega dela in snovanja Ignacija Borštnika, ki jih je ob njegovi smrti 1919 razširil in uporabil pozneje za SBL, kakor tudi igralko Zofije Borštnikove-Zvonarjeve. Pisal je gledališke kritike v »Slovenca« in prehodno 1920 kratek pregled v »Dom in svet«. Pred prvo svetovno vojno so ga žive potrebe ljudskega prosvetnega udejstvovanja na podeželskih odrih privedle k organizaciji »Ljudskega odra« v Ljubljani, kjer je s svojim bratom dr. Ivanom Robido imel vodilno vlogo kot dramaturg in učitelj v dramatični šoli. Prišel je hkrati prevajati in predelavati igre za ljudske odre ter najprej po svoje predelal kot Homunkulus Anzengruberjevega »Krivoprisežnika«, ki ga je pa na podlagi primerjave z originalom dr. Janko Lokar v »Slovanu« odklonil na največjo jezo prirejevalca in prevajalca.

Poleg tega je prevedel še vrsto iger drugih avtorjev, med njimi Strindbergov »Smrtni ples«, in tudi po prvi svetovni vojni nadaljeval

I.



II.



Ivan Cankar in Adolf Robida.
(Karikatura.) »Bodeča Neža«
1914.

s prirejanjem in prevajanjem iger za potrebe podeželskih ljudskih odrov ob robu svojega nekdanjega literarnega hotenja.

Ivan Albreht pripoveduje v svojih spominih na Cankarja (v knjigi »Podoba Ivana Cankarja«) o srečanju Robide z Ivanom Cankarjem, ki mu je Robida predložil svoje spise v oceno, pa mu jih je pesnik po daljšem času docela negativno ocenil. Zelo te odklonitve je obtičalo v Robidi do časa, ko je mislil, da je prišel čas za končni njegov obračun s Cankarjem in njegovo umetnostjo.

Ko je Robida v začetku leta 1914 v »Domu in svetu« prezirljivo odklonil Funtkovo dramo »Tekma«, je pripravil kot nadaljevanje svojih študij o slovenskem dramatičnem slovstvu v »Času« še sklepni del o »Slovenski satiri«, v njem ocenil Cankarjevo komedijo »Za narodov blagor« in farso »Pohujšanje v dolini šentflorjanski«.

Ta Robidov prikaz Cankarjeve farse je zbran repertitorij najbolj negativnih kritik o Cankarjevi farsii od Govekarja do Terseglava, zabeležen za lastnim gnevom proti Cankarju. Če ne presega Govekarja po surovosti, pa ga nedvomno dosega po svojem gnevu. Zadošča le nekaj njegovih stavkov:

Kar loči Cankarja od pisatelja, ki zna le briljantne detajle zbrati v umetniško harmonično celoto, to loči kabaret in variete od seroznega umetniškega gledališča... Cankar stoji na »Ueberbrettlu«, ne na odru umetnosti, je artist, ne umetnik. Brez cilja, brez koncentracije so njegova dela podobna pisanemu kalejdoskopu... Ni več satira, ampak sirovo pljuvanje v obraz vsemu, kar je slovenskega... Cankar se ni niti za trenotek vprašal, če se ne onesnaži, ko bo sprejemal to »golazen«, nič ni imel duševnih bojov, naj li sprejme te nečistnike, ki so pljuvali nanj ali naj jih ne sprejme. Najbrž se je spomnil tedaj, da je ta golazen kupila že nad deset knjig Cankarjevih, od katerih je potem živel deset let... Drugih simbolov v igri ne razumem, ker so silno zagonetni, in ugank reševati ne maram, ker Cankar ni razpisal nobene nagrade za pravilno rešitev...

Poznam gospoda, ki se je zjokal nad Cankarjem, in priznanega literata, ki je rekel, da dokler bo zalagal Schwentner take stvari, ne bo več prestopil praga njegove trgovine...

V takem slogu in takih domislicah je bilo ocenjeno Cankarjevo »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« šest let po njegovi uprizoritvi in izidu v knjigi. Prikriti gnev, ki je gledal iz vsake vrste prav nič resno napisane ocene, je razodeval nevzgodno maščevalnost pisatelja. Tem bolj je bilo to obsoditi, če je hotel Robida oceniti slovensko satiro s slovstveno zgodovinskega stališča in vzdržati resno raven svojih prvih začetnih študij, ne glede na revijo »Čas«, ki je hotela vzdrževati svoj sloves kot znanstvena revija.

»Času« idejno najbližje stoječi list »Dom in svet«, ki je prav v tistem letu doživel literarno revolucijo z uveljavljanjem mladih katoliških slovstvenikov, je moral neokusni in neutemeljeni Robidov napad zavriniti. Tako sta zadnji napad na »Pohujšanje« in Robida postala le plenenega redkih slovenskih karikaturistov...

jt

Molière: LJUDOMRZNIK

Režija: Vl. Skrbinšek

Scena: inž. arh. V. Molka



Filint — Jerman, Alcest — Vl. Skrbinšek



Alcest — Vl. Skrbinšek, Celimena — Levarjeva



*Acast — Bitenc, Clitander — Škedl, Celimena — Levarjeva, Alcest —
Vl. Skrbinšek, Elianta — Simčičeva, Filint — Jerman*

CANKARJEVO »POHUJŠANJE« V NEMŠKI UPORIZITVI

Zamisel o prevedbi te ali one Cankarjeve drame v tuje, svetovne jezike, se je rodila pri nas. Ko so se okoli leta 1922. pojavila poročila, da so Cankarjevo farso »Pohujšanje v dolini šentflorijanski« prevedli v nemščino in jo igrali v nekem gledališču v Hamburgu, so nas iznenadila. Silvester Škerl je pozneje povpraševal pri prizadetih gledališčih v Hamburgu, pa je prejel negativne odgovore. Ugotoviti se ni moglo, odkod je prišla mistifikacija. To je bilo približno ob istem času, ko smo tu in tam po Ljubljani sanjarili o tem, kako čim prej prevesti najmočnejše Cankarjeve drame v svetovni jezik in omogočiti uprizoritev v enem izmed večjih gledališč kakega milijonskega mesta evropskih prestolnic.

Tedaj pa je že prevedel Silvester Škerl »Pohujšanje« v nemščino kot »Das Ärgernis im Tale St. Florian«, kmalu potem Emil Kralj v italijanščino kot »La corruzione nella valle di Sanfloriano«. Sledila sta jima Jerasova s prevodom v francoščino kot »... Corruption dans la Vallée St. Florian«. Francoski prevod farse je prišel celo v roke Gémierja, svetovnega gledališkega strokovnjaka. Slovenski prijatelji v Parizu so tedaj želeli, da bi prišel prof. Šest v Pariz in podvzel tam vse potrebno za uprizoritev.

Medtem pa so prvič uprizorili »Pohujšanje« v nemškem prevodu Silvestra Škerla v Berlinu na prireditvi Jugoslovanske študentske zadruge dne 7. februarja 1923. Uprizorili so samo prvo dejanje in konec tretjega ob navdušenju prisotne jugoslovanske kolonije. Igro sta režirala

Ivo Gabršček in Stane Melihar, glavne moške vloge so igrali: Petra operni pevec Šubelj, Zlodeja Melihar, Šviligoja Gabršček, ostale moške in tudi ženske vloge z Jacinto vred so igrali nemški gojenci neke privatne gledališke šole v Berlinu. Dasi je uprizoritev v tujem jeziku sicer ugodno učinkovala, so v glavnem mogli potek igre ustrezajoče zasledovati le navzoči Slovenci.

Po mnogih letih je bilo »Pohujšanje« pred kratkim vnovič prevedeno v nemščino v Celovcu. Tam je Edvard Kaiser začel izdajati zbirko »Slovenische Dichtung«, v katere prvem zvezku je izšel izbor Cankarjeve proze z naslovom »Aus dem Florianital«. Zbirko ureja in deloma prevaja koroški nemški pisatelj slovenskega rodu Friedrich Perkonig, povečini pa prevaja iz slovenščine Thomas Arco (Hertha Arko - Kralj). Delo iste prevajalke je tudi prevod »Pohujšanja«.

»Pohujšanje« je bilo uprizorjeno v celovškem Mestnem gledališču 18., 19. in 24. maja 1949, sledila je oddaja po celovškem radiu 26. maja 1949. Kobarja je igral Martin Hirthe, Jacinto Agnes Busch, popotnika Erich Repar, Zlodeja Leonhard Horak, župana Georg Bucher, ekspeditorico Dagmar Lippmann, učitelja Šviligoja Josef Schnutt, notarja Rolf Lang, štacunarja Heinrich Jäger, cerkovnika Walter Schmidt, dacarja Josef Hanschulz, v ostalih vlogah so sodelovale dame Lisa Kurt, Hilde Weber, Emilie Potsch in Gellszun ter gospoda Tertschnig in Nowak. Režija Greta Bittner, inscenacija Edi Schuster, glasba Günther Lehman.

Vsi trije nemški dnevnikarji so objavili o krstni predstavi obširna poročila s kratkimi uvodi o Cankarju kot slovenskem pisatelju.

Socialdemokratski »Die neue Zeit« je pisal med drugim: »Igri se pozna, da je nastala iz novele in da je njena problematika — kakor to odgovarja priklenjenosti avtorja v cele generacije nazaj — iz »sveta od včera«. Kljub temu pa je v njem, četudi se ni docela izoblikovalo, nekaj brezčasovnega bistva legende. Nasprotja med umetništvom in malomeščanstvom, med hrabro odločitvijo k oblikovanju lastne osebnosti in strahopetnim begom v dogovorno urejeno družbo, med individualnim etosom in na zunaj uniformirano moralo so prav tako malo nova kakor Faustova zgodba o hudiču, ki so ga osleparili za zmedeno iskajočo dušo... Igra živi iz satirične karikature obče človeških slabosti, iz živega oblikovanja epizodnih tipov in končno iz svojih prvobitnih komedijantskih učinkov, v katerih žari pravo veselje za teater. To velja predvsem za prvo in tretje dejanje; v drugem se Cankar - Antej oddaljuje od zemlje, ki daje moč.« Kritiki Y. je grajal patos režije in opozarjal, da bi bilo treba pomisliti na to, da more pesnik neizrabljenega jezika in kulture mnogokrat še uporabljati vse registre, medtem ko mora nemška interpretacija, ki jo teži vsa teža literarnih tradicij, iskati najbolj preproste in pritajene tone.«

Krščansko socialni dnevnik »Volkszeitung« je sodil po svojem poročevalcu H. S., »da v tej farski — kakor jo je imenoval pisatelj — ni mogoče jasno dognati, ali je simbolična igra, patetični igrokaz ali groteska. V njej so pomešane prvine vseh teh pesniških vrst in je s tem zabrisan Cankarjev namen, da bi poleg prikaza umetniške problematike jasno pokazal revščino pobožnjaškega malomeščanstva prebivalcev doline šentflorjanske v obliki grenke satire. Cankar je prikazal svojo pravljico kot burko deloma po načinu Shakespeara, toda brez njegove velike jezikovne moči in dramatičnega oblikovalnega daru. Poleg tega ji je vzdel poteze karikirane realistične, v kateri straši sofistični in na koncu

vendar po stvarnosti prehudičeni zlodej, da bi na koncu — kljub nekatrim, pesniško izredno krasnim prizorom — dosegel svoj glavni učinek s pohodom nekaterih groteskno risanih meščanov.«

Komunistični dnevnik »*Volkswille*« je poudarjal pomen Cankarja, ki je v tem, »da je tako globoko človeški in tako posebno povezan z naravo, da o njem ni govoriti samo kot slovanskem pesniku (četudi je prvi slovenski pesnik, ki so ga prevajali v druge jezike), temveč kot o pesniku obče pomembnosti.«

Med igralci so poročila pohvalila predstavljalce Zlodeja, župana, učitelja Šviligoja itd.

Koroški Slovenci so pozdravili prvo nemško predstavo slovenskega dramatika v celovškem Mestnem gledališču, toda so mnenja, da se bo kulturna enakopravnost koroških Slovencev manifestirala šele tedaj, ko bodo v celovškem gledališču predvajali igre v slovenskem jeziku. O nemški predstavi »Pohujšanja« so bili mnenja, da nemška uprizoritev ni zadela pravega občutja farse in da zato uprizoritev ni bila posrečena.

Tudi takole so sodili o nemški uprizoritvi: »Ob taki priložnosti pride človeku nehoti na misel, kako dolgo je trajalo, da je prepotovala ena najpomembnejših slovenskih umetnin kratko pot na Koroško iz Ljubljane... Dalje je značilno dejstvo, da se Cankarjeva družba in vse njegovo okolje počuti v teh krajih tukaj popolnoma doma, verjetno bolj doma, kakor pa bi se počutil danes v spremenjenih povojnih razmerah, v dolini šentflorjanski sami... Sodeč po teh vtisih se je verjetno razširjala ta dolina tudi med koroškimi kraji.

Malomeščanski značaji so na odru zaživel s pristnostjo, s prepričevalnostjo, da bi jo bilo težko prekositi. So pač osebe, ki jih igralci srečujejo vsak dan, ob vsakem koraku, lahko si jih vzamejo za predmet svojega proučevanja, za zgled svoje igre.

Drugače pa je s Petrom in Jacinto: to sta dve izredni, cankarjevski pojavi. Kdor ju pozna iz Cankarjevega dela, je videl, da ju celovski igralci niso popolnoma doumeli, niso podali njune prave narave. Vsa predstava je bila kakor sladak, sočen sad, brez trdega, bistvenega jedra.

Izredno gladko in lepo je zvenel prevod v nemščini, kar je gotovo v prvi vrsti pripomoglo do tega, da smo po tolikih letih dobili na celovškem odru slovensko umetnino.«

6. novembra 1950 je bil v Drami ustanovni občni zbor »Društva slovenskih dramskih umetnikov«. V odbor so bili izvoljeni: Levar Ivan, predsednik, Drenovec Lojze, podpredsednik; tajnika: Mira Danilova in Sever Stane; blagajnik Bitenc Demeter; odbornika: dr. Kreft Bratko in Skrbinšek Vladimir; v nadzorni odbor: Cesar Janez in Jerman Ivan. V odboru so zastopani tudi tovariši iz Maribora, Trsta in Mestnega gledališča v Ljubljani.

Spominski članek o pok. Milanu Košiču, režiserju in igralcu Slov. nar. gledališča v Trstu priobčimo v prihodnji številki.

Original lepaka o krstni predstavi Cankarjevega »Pohujšanja v dolini šentflorjanski«, ki ga prinašamo v današnji številki, je iz arhiva Narodnega muzeja v Ljubljani.

Fr. Lipah:

RAZVOJ NAŠE DRAME V LUČI DNEVNIH KRITIK

(Nadaljevanje)

Kabaret »Laterna« — prva samopomoč. »Člani Nar. gledališča v Ljubljani in sicer dramski, operni in operetni prvi umetniki, si ustanove umetniški kabaret, ki bo dajal predstave v veliki dvorani Nar. doma. — — — Na programu bodo sketchi, duhovite šale, pevski humoristični in seriozni samo- in dvospevi in predvsem plesne produkcije solistk in celega ensembela. Kabaret hoče gojiti moderni višji žanr te specialne umetnosti ter ima namen podpreti člane našega gledališča v težkem življenjskem boju potom ustanovitve lastnega podjetja. Program torej lep, namen dober: upajmo, da se vzdrži tudi izvedba ves čas na višini pravega okusa.«

SN 10. I. 1920.

Dr. I. Tavčar: »Krpanova kobila«:

» — — — Igrali so se v zadnjem času v našem gledališču njegovi »Hlapci«, ker pa diktatorčki (namreč dr. I. C. Oblak, op. pis.) zahtevajo, da se mora na Cankarju vse hvaliti in da moramo v njem videti solnce, ki nima peg, dasi jih ima celo solnce, od katerega vsi živimo, ne upa si objektivna kritika na dan, ker bi dotičnik, ki bi jo hotel spisati, moral nag letati pod šibami, da bi tekla kri od njegove razbičane kože. — — — Pri koncu bi svetoval, da naj naše gledališče — za letos bo že prepozno — drugo leto priredi ciklus, pri katerem naj pridejo na oder Cankarjeve drame. Ali o teh predstavah mora biti dovoljena svobodna kritika, ki Cankarju na noben način ne bo toliko škodovala kolikor mu škodujejo dandanes slabo premišljeni in po enem in istem kopitu sešiti ditirambi. Torej, čistilci Cankarjevi, delajmo združeni na to, da nam pride naše gledališče s temi predstavami!«

SN 20. I. 1920.

Lancelot: »Ljubi zmaj«. — »Zmaj? Lintvrn«, vprašujete. No, se že smejete: »No, to bo »Slovenčev« Marij Kogoj ali pa Ben Akiba. — — — Gotovo je le eno: stari ljubljanski zmaj (na mestnem grbu, op. pis.) ni nič originalen, nič tipičen, nič domač. — — — Morda se razvija v velike originale vsaj naša najmlajša zmajčka: Marij Kogoj in Ben Akiba? Potem ju postavimo na najnovejši ljubljanski most (»Zmajski most«, op. pis.) z grozeče razkrcenimi žreli in besno zviti repi. In to bo originalna specialiteta.«

SN 16. II. 1920.

Tudi Fr. Bevka, ki je v »Slov.« zahteval svobodo za gledališko kritiko, so ata Narod poučili: »Način kritikovanja in polemike naj bo vedno tak, kakršen je običajen med inteligenco kulturnih narodov. Ali pa je smatrati Kogojeve izbruhe in kolobocije za inteligentne in kulturne? — »Slovenec« je s svojimi sodelovalci vedno pobijal in ubijal naše gledališče; miroval je le tekom dobe »Kina« ter par početnih mesecev lanske prve sezone. Nato pa je začel iznova svoje herostratsko delovanje in ga — glede opere — dosledno nadaljuje doslej. In to nekulturno razgrajanje obžalujemo.

SN 3. III. 1920.

Prvi pregled gledališkega dela je priobčil P. Golia v »Slov. Narodu« pod naslovom »Pol sezone v drami«. V njem polemizira z M. Skrbinškom glede pravic in dolžnosti režiserja. SN 14. in 16. III. 1920.

Dvoboj med liberalci in klerikalci se ostro nadaljuje. Sedaj posežejo v to bitko tudi igralci, kot prva Z. Borštnikova. Odgovarja Slovenčevemu kritiku, ki je napisal o njeni Nori 16. III. 1920: »Natrpala je svojo postavbo z vsemi sredstvi igre«: naprosili so me, da bi igrala Noro na Ljudskem odru, vse je bilo tam navdušeno za to in jaz sem drage volje obljubila. Zgodilo se je pa, da sem sedaj gostovala na kraljevskem Narodnem gledališču kot Nora — več mi ni treba povedati. Konstatirati hočemo samo še to, resnici na ljubo: na Ljudskem odru sem igrala v veseloigri 22 letno — naivno mlado ženo — tedaj mi je pela kritika v »Slovincu« prave slavospeve — in to v igri »On, ona, on« — potem sem igrala v »Satanovi maski« 18 letno mlado, živahno dekle — zopet mi je kritika v »Slovincu« toliko lepega in sijajnega o moji igri — — — Moj bog, kako vsa drugačna in sijajna bi bila kritika o moji Nori, ki bi jo prinesel »Slovenec«, če bi jo igrala na Ljudskem odru. SN 18. III. 1920.

Dosedanji dramaturg g. Pavel Golia je imenovan za ravnatelja naše Drame v Ljubljani. SN 4. IV. 1920.

Gledališka stavka. Ko je bil imenovan dr. Lubec za začasnega upravnika, so gledališki igralci zahtevali, da se odstrani razglas, v katerem je rečeno, da bo angažiran le tisti, ki podpiše do 11. aprila opoldne.

Člani zbora so prišli maskirani in kostumirani na oder, a peti niso hoteli v prvem dejanju. Nato je bila predstava odpovedana.

Predsednik Združenja g. Anton Danilo je izjavil, da štrajka ne pripušča. SN 13. IV. 1920.

Stavka v Operi končana. Gledališče se zopet otvori 20. IV. 1920 in vstopnice so bile povišane. SN 17. IV. 1920.

Pozor, pesniki! Marš pisat! — »Operni libreto iščeta dva naša skladatelja vsak zase, a ga ne najdeta.

Naši operni komponisti so glede opernih besedil vedno v zadregi, ker ni nikogar, ki bi se s to stroko resno bavil... Jugoslovanske pesnike in dramatičarje opozarjamo: »Vsak narod ima svoje libretiste. Za slovensko Opero treba besedil. Pišite jih!« SN 23. IV. 1920.

Cena Gledališkega lista din 20.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavnik: Juš Kozak. — Urednik: Ivan Jermaň.
Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.