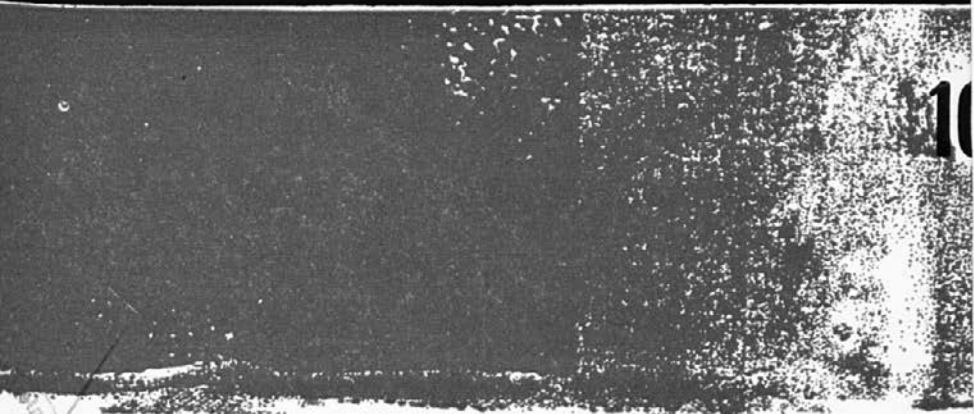


drama

SLOVENSKEGA
NARODNEGA
GLEDALIŠČA



10

gledališki list

REPERTOARNI NAČRT ZA SEZONO 1965-66

VELIKI ODER

Shakespeare: TROILUS IN CRESIDA

Bertolt Brecht: MATI COURAGE

A. P. Čehov: STRICEK VANJA

J. P. Sartre: HUDIČ IN LJUBI BOG

KOMORNI ODER

Slavomir Mrožek: TANGO

Peter Weis: ZASLEDOVANJE IN USMRTITEV JEANA PAULA MARATA

John Arden: PLES NAREDNIKA MUSGRAVA

ODER KOMEDIJA

J. B. Molière: UČENE ŽENSKE

A. T. Linhart: TA VESELI DAN ALI MATIČEK SE ŽENI

Mira Mihelič: URA NAŠIH DNI

J. M. Synge: VRAŽJI FANT ZAHODNEGA SVETA

Edward Albee: DROBCENA ALICE

V sezoni 1965/66 bodo ostala na programu tudi sledeča dela iz prejšnjih sezon:

B. Behan: TALEC

E. Albee: KDO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF

W. Shakespeare: KRALJ LEAR

A. Miller: PO PADCU

I. Cankar: POHUJŠANJE V DOLINI ŠENTFLORJANSKI

Euripides: MEDEA

M. Krleža: V AGONIJI

M. Zupančič: DOLINA NEŠTETIH RADOSTI

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.
— Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. —
Urednik Janez Negro. — Osnutek za naslovno stran: ing. arh. Uroš Vagaja. — Izhaja za vsako premiero. — Naslov uredništva: Ljubljana, Drama SNG, poštni predal 27. — Naslov uprave: Ljubljana, Cankarjeva cesta 11. — Tiska tiskarna Časopisnega podjetja »Delo«, Ljubljana. — Številka 10., letnik XLIV., sezona 1964—65

IZ VSEBINE:

Bojan Štih: Ob novi uprizoritvi »Pohujšanja«, str. 446 — Pregled uprizoritev Cankarjevih dram, str. 450 — Dušan Pirjevec: Mati — domovina — Bog, (odlomek iz knjige »Ivan Cankar in evropska literatura«) str. 466 — Dušan Moravec: V spomin Lojzetu Potokarju, str. 473 — Dr. Vladimir Kralj: O tragičnem, str. 482.

IVAN CANKAR —
POHUJŠANJE V DOLINI
ŠENTFLORJANSKI

ODER — KOMEDIJA
IVAN CANKAR

POHUJŠANJE V DOLINI ŠENTFLORJANSKI

Farsa v treh aktih

Režiser: MILE KORUN

Glasbeno vodstvo: BRANE DEMŠAR

Scena in kostumi: MELITA VOVKOVA, UROŠ VAGAJA in MILE KORUN

Osebe:

(premierska zasedba)

Krištof Kobar, imenovan Peter	POLDE BIBIČ
Jacinta	MOJCA RIBIČEVA
Župan	STANE SEVER
Županja	IVANKA MEŽANOVA
Dacar	BERT SOTLAR
Dacarka	MIHAELA NOVAKOVA
Ekspeditorica	MILA KACIČEVA
Učitelj Šviligoj	JURIJ SOUCEK
Notar	RUDI KOSMAČ
Štacunar	FRANCE PRESETNIK
Štacunarka	ANGELCA HLEBCETOVA
Cerkovnik	MAKS BAJC
Debeli človek	VINKO HRASTELJ
Popotnik	JOŽE MRAZ
Zlodej	LOJZE ROZMAN

Vrši se farsa v dolini šentflorjanski ob današnjih časih

Vodja predstave: MARJAN BENEDIČIČ

Masker in lasuljar: ANTE CECIČ

Sepetalka: HILDA BENEDIČIČEVA

Frizerka: ANDREJA KAMBIČEVA

Odrski mojster: ANTON AHACIČ

Razsvetljava: LOJZE VENE

Sceno izdelale Gledališke delavnice SNG pod vodstvom ing. arh.
ERNESTA FRANZA

Kostume izdelale gledališke krojačnice pod vodstvom STANETA TANCKA
in ELI RISTICEVE

Vodja mizarskih del: VIKTOR LOGAR

Vodja slikarskih del: LADO SKRUŠNY





OB NOVI UPRIZORITVI „POHUJŠANJA“

Dolina Šentflorjanska je živelá brez umetnikov doslej, pa bo izhajala tudi poslej! Mi vemo, kar vemo: da je umetnost zakrpana na suknja nečistosti in drugih nadlog.

Županov govor v prvem dejanju.

Več kot pol stoletja je preteklo od prve predstave Cankarjevega Pohujšanja v dolini šentflorjanski. Ko smo na vajah vnovič prisluhnili Cankarjevi besedi in si zamišljali prizore iz farse, se nam je nenadoma zazdelo, da je tisto o petih in več desetletjih neresnična in povsem izmišljena pravljica o času. Ko s kritičnimi očmi pregledujemo duhovno in idejno vsebino Cankarjeve razposajeno zlobne in hudobne komedije in ob tem pomislimo na nekatere javne in zasebne zadeve našega življenja in naše dobe, z grenkobo spoznamo, da se »junaki« Pohujšanja še niso izgubili v zgodovini, marveč so včasih prav tako mogočni in vitalni, kakor so bili na začetku tega stoletja. Kajti življenje ljudi je bister studenec in je hkrati tudi kalna reka. Preobleke in imena se sicer v zgodovinskih menjavah izpreminjajo, toda zapletena narava človekove osebne in družbene biti je trajni moralni problem. Sodobna tehnokratska civilizacija je seveda prazna in brezdušna, pa tudi amoralna s svojo sociologijo strojev, dezintegracij in struktur. In ker je takšna, kakršna je, vsak dan poraja nove župane in nove cerkovnike, daccarje in štacunarje. Občutljiva človekova vest in umetniškova resnicoljubnost se morata umikati v tragično anonimnost pred svetom popevkarstva, športnih in drugih tekmovanj, pred prometnim veselo razposajenim pobijanjem na cestah, pred svetom praznih dogodkov, ki naj s svojo zunanjo paradnostjo osmislijo in opravičijo polprazno eksistenco povprečnosti. Če pravimo in trdimo, da je Cankarjeva farsa živa in aktualna, potem seveda mora biti v določeni obliki in intenzivnosti tudi živ in aktualen moralni svet, ki je v Pohujšanju bil predmet ostrega satiričnega posmehovanja in zasmehovanja. In prav s to podmeno smo se dotaknili bistvenega vprašanja o tako zvanih trajnih, oziroma večnih vrednotah umetniškega izpovedovanja in oblikovanja. Le tista literarna ali dramska dela niso utonila v pozabi, v katerih se je izrazila trajna resnica o človekovi osebni in družbeni biti, o moralnih konstantah te biti ne glede na posamezne zgodovinske okoliščine in posebnosti. Antigona še danes bije boj za veljavo človečnosti in za svojo osebno svobodo, Tartuffov je zdaj menda več, kot jih je bilo v času Molièra, osebe Čehova še danes brezupno razmišljajo o odtujitvi in o življenjskem absurdu in Cankarjevi narobe junaki so zvesti spremljevalci našega življenja in našega časa. Umetnost, kot najvišja oblika zavesti, tedaj s svojimi večnimi vrednotami pripoveduje Divino commedio o zgodovinski in moralni neizpremenljivosti skupinskih in osebnih življenjskih konvencij in nas vsak trenutek spodbuja k duhovni čistosti in lepoti, k aktivnemu, upornemu in resnicoljubnemu dejanju. In prav v tem moramo videti in občutiti čudežno moč umetnosti in njene eksistenčne vitalnosti. Zato resnične, duhovno vzvišene umetnosti ni mogoče zapreti v muzej, kot ni mogoče s predpisi ukiniti vsebine človekove sodobne eksistenčne drame. Sodobni umetnik se danes ne more

in ne sme izogniti kritiki denarništva in oblastništva, kakor se ni izognil kritiki Ivan Cankar, ko se je bojeval proti politiki panem et circenses, ko je bičal provincialno poniglavost in se bojeval za družbeno veljavo umetnikov resnice in kritike. Cankarjeva farsa o nepotrebnem umetniku, ki je nekaj corpus alienum v vsesplošni narodni čednosti in pohlevnosti, potemtakem nikakor ni izgubila svoje moralne veljave. In kdor koli poskuša to delo obravnavati zgolj z zgodovinskega stališča, se pravi kot pojav preteklosti, ukinja njegovo sodobno umetniško in moralno idejo. In ker verujemo, da je Ivan Cankar naš sodobnik, s tem opredeljujemo tudi načelni odnos do besedila in uprizoritve Pohujšanja. Izoblikovati predstavo Cankarjeve farse tako, kot bi se ta čudežni tekst slovenske dramske literature pojavil v naših dneh in v naših razmerah, je bilo poglavitno idejno vodilo nove odrske postavitve Pohujšanja v dolini šentflorjanski.

BOJAN STIH

OCENE „POHUJŠANJA“ 1907-1908

Cankar ima čudovito privlačno moč, dasi ne mara, da bi drla tolpa za njim čez drn in strn bujne fantazije. Tista diabolična energija njegove umetnosti mami ljudi, da drevé slepo za njim, dokler mu morejo slediti, a ko jim opešajo moči, strmé še za njim, ne vedé, ali je bil le prazen fantom, ki jih je mikal in varal, ali zlodej, ki jih je zapeljal, občutno ošvrkal in opalil. Iz same hvaležnosti molče ali mu pa ploskajo. Ta misel ga je morala obhajati tudi predsnočnim, ko se je iz intendantske lože, zadovoljno se smehljajoč, zahvaljeval slovesno razigranemu občinstvu, ki je napolnilo do zadnjega prostora naše gledališče... Cankar je moral biti tiste urice v divni, razposajeno veseli ubranosti, ko je pisal te duhovite utrinke. Vse dejanje ima značaj genialne hitrice v drznih potezah karikaturista. V živem spominu nam je lanska njegova komedija »Za narodov blagor«. Koliko je bilo takrat odkrite navdušenosti in prikrite ogorčenosti! Takega moralnega uspeha »Pohujšanje« ni doseglo. Preveč je v njem simbolične, kakor da bi jo moglo širše občinstvo umeti na prvi pogled. Zato se bo farsa gotovo več čitala ko na odru uprizarjala... Občinstvo se je prav dobro zabavalo. Eni so zabavljali, češ, da se avtor norčuje iz vseh, iz sebe in občinstva... Menili so, da bi drugod vdrl na oder in vse doli pometali, igralce z avtorjem vred. Drugi pa so se prijazno smejali in se delali, kakor bi vse razumeli.

dr. Ivan Merhar
(SN — 23. dec. 1907)

Umetniške vrednosti to najnovejše delo Cankarjevo nima nobene, kar bo sicer priznal vsakdo, pa tudi vodilna misel je pogrešana, kajti ljudje niso tako neumni kakor si jih predstavlja Cankar, on pa ne tako vzvišenopameten, kakor samega sebe slika v svojih proizvodih. To je vse, kar imamo povedati o »Pohujšanju«. Mislimo, da ga na celem širnem svetu ni odra, ki bi si upal predstavljati tako igro razun orfejev ali kabaretov. Pustnopusto pretiravanje ni noben sarkazem in nobena farsa, temveč kvečjemu tingl-tangl... Naslikal je par pajacev, pa naj

pomenijo slovensko domovino! Zlodej, ki v ti igri nastopa, je pravi diabolus ex machina, nepotreben, neumen, dolgočasen in bebast, vsa simbolika konflikta pa je velik balast, kajti okomatati misel, ki je samanasebi čisto vsakdanja, s toliko mistiko, se pravi trošiti po nepotrebnem velika sredstva za majhen namen. Potrata časa in besed. Če je pa Cankar s svojim »Pohujšanjem« hotel vleči izvestno ljubljansko gledališko občinstvo, je svoj namen popolnoma dosegel. Ljudje, ki ploskajo in si od navdušenega smeha in naslade nad tako igro tiščijo trebue, so zares doma v dolini šentflorijanski in nihče ne sme pisatelju očitati, če se je hotel zabavati z njimi... Mi nimamo povoda smatrati Cankarjevih vsakokratnih ekstravaganc za literarne posebnosti; to je takorekoč njegova osebna stvar, ki nam nič ni mar. S tem smo s »Pohujšanjem« opravili in resnično nam je žal, da to ni delo, o katerem bi se mogle pisati ocene. Oceno bi zaslužili samo igravci in občinstvo. Bila je prava zloraba Verovška, da smo ga spravili v tak šmir, seveda, da bi on vlekel, kar igra ne more.

Franc Terseglav

(Slovenec -- 23. dec. 1907)

Anglež Bernard Shaw je izdal knjigo o Ibsenu, v kateri hoče pokazati kvintesenco ibsenizma. Ibsen po njegovem mnenju ilustrira tezo, da je pravo suženjstvo sedanjih dni »robota čednostnim idealom«. Cankar si je prisvojil te Ibsenove nazore, samo da jih on ne ilustrira, ampak karikira. Ta njegova »čista« umetnost prezira vse, kar je moralno; kdor hoče veljati za moralnega, ali kakor pravi Cankar, za krščanskega in rodoljubnega človeka, pa je hinavec, grd in vsega zasmeševanja vreden. To nam hoče dokazati tudi v tej farsii, v kateri povzdiguje svojo umetnost na račun nezavednega občinstva, ki ploska, kadar je blamirano... Frivolnega namigovanja je v igri vse polno, celo Salomin ples v mnogo bolj rafiniranih okoliščinah mora pomagati, a najbolj se upira konec, ko »rodoljubna« družba, polna greha in hinavščine, ironično zapoje himno — svetemu Alojziju. Taka frivolnost mora odbiti s studom tudi onega, ki je že vaje modernih satanizmov. Cankar hoče s svojo predrznostjo imponirati in se norčuje iz onih, od katerih zahteva, da se mu klanjajo in poljubljajo noge njegovi malo oblečeni umetnosti. Mi pa nismo takih misli, in kakor radi priobčujemo vse dobro, tudi kar Cankar napiše, odklanjamo njegovo pohujšanje.

Evgen Lampe

(DS 1908)

Česar pogrešamo pri tej Cankarjevi farsii, je enotnost motiva; to ne moti malo in je v prvi vrsti vzrok, da je bilo treba igri komentarja. Po prvem dejanju ne pričakuje nihče, da bo Cankar v drugem dejanju povedal to, kar pove. Vsekakor je vsebinska zveza med prvim in drugim dejanjem zelo rahla, tretje dejanje pa nam itak še zdaj navzlic razlagam in navzlic temu, da smo tudi lastne možgane napenjali malo, ni docela jasno. Dalje se nam vidi, da je v farsii vendarle nekoliko preveč donkišotstva in pretiravanja. Če mi potiplje kdo na drobno žilico in mi namigne: »Vidiš, poznam tvoje male slabosti!«, me bo zaskelilo, a če mi reče: »Tat, razbojnik!«, se mu bom bržčas samo smejal. In zato dvomim, da bi bil Cankar s farso dosegel svoj namen. Farša je ugajala, to se ne da tajiti. Ploskali so ji ljudje, ki so jo umeli, in ploskali ljudje, ki je niso umeli. Tisti, ki so umeli, so ploskali, ker so

mislili: »Saj nismo mi tisti!« Vprašamo pa: Kdo so tisti in koliko je bilo sploh takih v gledališču, ki bi se bili čutili zadete! V tem tiči rešitev uganke in zato se mi vidi popolnoma neopravičeno zgražanje na eni in triumfovanje na drugi strani radi tega, ker se je ploskalo. Število tistih, ki so ploskali radi tendence igre, je bilo gotovo jako majhno. Farsa ugaja pač sama na sebi! Zato pa so nemara še najbolj ploskali tisti, ki niso umeli! In to je dobro znamenje za Cankarjevo umetnost, kajti s tem je dokazano, da se da Cankarjevo delo tudi naivno uživati, kar bi bilo izključeno, če bi ne bilo umotvor. Lepo, napol nago žensko telo, obrito od bajne mesečine, no, kar molčimo! Z umetniškega stališča seveda nekoliko grobo sredstvo, a tu umestno, ker je hotel Cankar ad oculos demonstrirati. »Vam ugaja, kajneda? Vidite, kakšni ste, hinavci?« tako si je mislil Cankar. Po moji sodbi se je pisatelju v celi farski baš to najbolj posrečilo, dasi sem uverjen, da je bilo v gledališču ubogo malo takih, ki so se zavedeli, da so se mu usedli na limance.

dr. Fr. Zbašnik
(LZ 1908)

Farsa se je medtem že uprizorila in je žela pri širokih vrstah mladine jako mnogo — smeja. Očividno je bilo, da so gledalci videli na odru predpustno burko, velezabavno glumo, da pa nihče ni videl satire ali farse ter da nihče ni občutil udarcev, ki so leteli nanj z odra doli. To je dokaz, da je dramatik svoj namen docela zgrešil in da je šibal sence, kar ni bolelo prav nikogar. Simbolne strani farse pa ni pojmovala niti večina gledaliških inteligentnih posetnikov, tako da ni dosegel avtor svojega namena niti pri masi, niti pri inteligenci; kapucin se je torej izpremenil v harlekina, bič v coriandoli! Farsa pa je tudi samo na sebi slabo, konfužno delo brez dramskega zapletka, brez novih misli, brez enotnosti in harmonije, v naglici zmašeno in na hitro skrpno delo, ki beletristu ne dela nove časti ter le iznova dokazuje, da Cankar ni dramatik.

Fr. Govekar
(»Slovan« 1908)

»Pohujšanje« je ostra, strupena, besna satira na slovenske literarne in umetniške razmere, in če priznavamo, da je pravična in zaslužena, bomo rekli, da je strašna. Pene, ki so bruhnile nanjo, so priznanje in so logično tisti uspeh, ki ga je avtor pričakoval, bolj rečeno: hotel. Cankarju so očitali pomanjkanje dramske tehnike. Tehniko si dela talent sam, tehnika se ravna po snovi in po značaju snovi; česar bi ne prenesla »Phedra«, »Julij Cezar« in »Devica Orleanska«, da navedem par primerov, to je »Pohujšanje« pogoji. Tehnika je trikrat slaba, kadar gledalci zaspe ... Ali ste pa videli občinstvo pri Cankarjevi farski, kako je z napetostjo sledilo »konfužnemu delu brez dramskega zapletka« in je spremljalo dejanje za dejanjem s frenetskim ploskanjem? Cankar je podal v »Pohujšanju« chef d'oeuvre ... In njegovi kritiki so dozoreli za Smrekarja, njih pobalinstvo za bič ... Poštena je bila kritika samo v »Narodu« in v »Dom in Svetu«; gospod dr. Lampe je povedal o »Pohujšanju« sicer tisto, kar smo pričakovali, toda kot zastopnik načelne katoliške kritike je osramotil rokovnjače, ki so se iz osebnosti do golega slekli ne le gentlemenkega, temveč tudi rokovnjaškega takta.

Vladimir Levstik
(LZ 1908)

CANKARJEVE DRAME V SLOVENSKIH GLEDALIŠČIH

JAKOB RUDA

16. marca 1900, Deželno gledališče Ljubljana
(Režiser — R. Inemann, Ruda — I. Borštnik, Ana — M. Ogrinčeva)
29. januarja 1919, Drama SNG Ljubljana
(Režiser A. Danilo, Ruda — A. Danilo, Ana — M. Šaričeva)
5. junija 1922, Drama SNG Maribor
(Režiser — M. Skrbinšek, Ruda — M. Skrbinšek, Ana — Š. Skrbinškova)
12. maja 1926, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — M. Skrbinšek, Ruda — M. Skrbinšek, Ana — M. Šaričeva)
1. oktobra 1944, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — M. Skrbinšek, Ruda — M. Skrbinšek, Ana — V. Juvanová)
29. decembra 1951, Mestno gledališče Ljubljana
(Režiser — J. Tiran, Ruda — F. Presetnik, Ana — S. Glavinová)

KRALJ NA BETAJNOVI

9. januarja 1904, Deželno gledališče Ljubljana
(Režiser — F. Lier, Kantor — F. Lier, Maks — O. Boleška, Francka — K. Rückova)
18. oktobra 1908, Slovensko gledališče Trst
(Režiser — A. Verovšek, Kantor — A. Verovšek, Maks — Viktor, Francka — Mekindova)
25. marca 1913, Deželno gledališče Ljubljana
(Režiser — M. Skrbinšek, Kantor — I. Borštnik, Maks — M. Skrbinšek, Francka — Setfilova)
17. decembra 1918, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — A. Danilo, Kantor — I. Borštnik, Maks — R. Zeleznik, Francka — L. Marjanović-Markova)
11. januarja 1919, Slovensko gledališče Trst
(Režiser — M. Skrbinšek, Kantor — M. Skrbinšek, Maks — J. Martinčević, Francka — Š. Skrbinškova)
19. junija 1920, Drama SNG Maribor
(Režiser — R. Zeleznik, Kantor — H. Nučič, Maks — R. Zeleznik, Francka — V. Podgorska)
11. decembra 1922, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — M. Skrbinšek, Kantor — M. Skrbinšek, Maks — R. Zeleznik, Francka — M. Šaričeva)
2. oktobra 1923, Drama SNG Maribor
(Režiser — V. Bratina, Kantor — V. Bratina, Maks — Tomazič, Francka — Jelenčeva)
26. septembra 1931, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — C. Debevec, Kantor — I. Levar, Maks — C. Debevec, Francka — M. Danilova)
14. novembra 1931, Drama SNG Maribor
(Režiser — J. Kovič, Kantor — P. Kovič, Maks — V. Skrbinšek, Francka — E. Starčeva)

1938/39, Drama SNG Maribor

(Režiser — J. Kovič, Kantor — P. Kovič, Maks — V. Skrbinšek, Francka — B. Rasbergerjeva, E. Kraljeva)

20. februarja 1944, SNG na osvobojenem ozemlju, Črnomelj

(Režiser — M. Bor, Kantor — L. Potokar, Maks — J. Gale, Francka — E. Starčeva)

18. januarja 1947, Drama SNG Ljubljana

(Režiser — V. Skrbinšek, Kantor — I. Cesar, Maks — S. Sever, Francka — V. Levstikova, A. Svetelova)

23. decembra 1947, SNG Trst

(Režiser — J. Babič, Kantor — M. Košič, Maks — J. Lukeš, R. Nakrst, Francka — Z. Rodoškova, Z. Jugova)

1. novembra 1949, Drama SNG Maribor

(Režiser — F. Žižek, Kantor — F. Presetnik, Maks — E. Verdonik, Francka — B. Verdonik-Rasbergerjeva)

18. novembra 1952, Drama SNG Ljubljana

(Režiser — F. Jamnik, Kantor — P. Kovič, Maks — B. Kralj, Francka — V. Grilova)

27. decembra 1961, Drama SNG Ljubljana

(Režiser — S. Jan, Kantor — S. Sever, Maks — B. Kralj, Francka — S. Drolčeva)

ZA NARODOV BLAGOR

(28. februarja 1905, Pištekovo divadlo, krstna predstava)

13. decembra 1906, Deželno gledališče Ljubljana

(Režiser — V. Taborský, Ščuka — O. Boleška, Helena — M. Taborska)

16. aprila 1919, Slovensko gledališče Trst

(Režiser — M. Skrbinšek, Ščuka — J. Martinčević, Helena — I. Kavčičeva)

16. septembra 1920, Drama SNG Ljubljana

(Režiser — O. Šest, Ščuka — E. Gregorin, Helena — I. Pregarčeva)

29. decembra 1921, Drama SNG Maribor

(Režiser — M. Skrbinšek, Ščuka — M. Skrbinšek, Helena — B. Bukšekova)

11. novembra 1925, Drama SNG Ljubljana

(Režiser — M. Skrbinšek, Ščuka — M. Skrbinšek, Helena — C. Medvedova)

8. marca 1927, Drama SNG Maribor

(Režiser — J. Kovič, Ščuka — R. Železnik, Helena — B. Bukšekova)

1. oktobra 1932, Drama SNG Maribor

(Režiser — J. Kovič, Ščuka — V. Skrbinšek, Helena — E. Starčeva)

24. septembra 1936, Drama SNG Ljubljana

(Režiser — B. Stupica, Ščuka — C. Debevec, Helena — S. Severjeva)

25. novembra 1940, Drama SNG Maribor

(Režiser — J. Kovič, Ščuka — D. Gorinšek, Helena — E. Starčeva)

17. oktobra 1945, Drama SNG Ljubljana

(Režiser — B. Stupica, Ščuka — S. Jan, Helena — S. Severjeva)

27. oktobra 1948, Drama SNG Maribor

(Režiser — E. Verdonik, Ščuka — D. Gorinšek, Helena — B. Verdonik-Rasbergerjeva)

16. oktobra 1949, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — S. Jan, Ščuka — V. Skrbinšek, Helena — M. Danilova, V. Juvanovca)
21. aprila 1951, Slovensko narodno gledališče Trst
(Režiser — S. Jan, Ščuka — R. Nakrst, Helena — N. Gabrijelčičeva)
17. oktobra 1958, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — M. Korun, Ščuka — P. Bibič, Helena — D. Počkajeva)
21. februarja 1961, Mestno gledališče Ljubljana
(Režiser — I. Pretnar, Ščuka — J. Albreht, Helena — N. Juvanovca)

POHUJSANJE V DOLINI SENTFLORJANSKI

2. decembra 1907, Deželno gledališče Ljubljana
(Režiser — L. Dragutinović, Peter — H. Nučič, Jacinta — J. Kreisova, Zlodej — L. Dragutinović)
17. maja 1919, Slovensko gledališče Trst
(Režiser — M. Skrbinšek, Peter — J. Martinčević, Jacinta — I. Kavčičeva, Zlodej — M. Sila)
20. maja 1920, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — O. Šest, Peter — J. Martinčević, E. Kralj, O. Šest, Jacinta — I. Pregarčeva, M. Šaričeva, Zlodej — B. Peček)
25. novembra 1920, Drama SNG Maribor
(Režiser — M. Skrbinšek, Peter — H. Nučič, Jacinta — Š. Skrbinškova, Zlodej — M. Skrbinšek)
5. oktobra 1924, Drama SNG Maribor
(Režiser — V. Bratina, Peter — R. Železnik, Jacinta — Kovačičeva, N. Gabrijelčičeva, Zlodej — V. Bratina)
26. septembra 1928, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — M. Skrbinšek, Peter — S. Jan, Jacinta — M. Danilova, Zlodej — E. Kralj)
2. oktobra 1929, Drama SNG Maribor
(Režiser — J. Kovič, Peter — E. Grom, Jacinta — E. Starčeva, Zlodej — V. Skrbinšek)
17. septembra 1933, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — O. Šest, Peter — I. Jerman, Jacinta — K. Kukčeva, Zlodej — B. Peček)
3. oktobra 1936, Drama SNG Maribor
(Režiser — J. Kovič, Peter — R. Nakrst, Jacinta — B. Rasbergerjeva, Zlodej — D. Gorinšek)
23. septembra 1940, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — O. Šest, Peter — S. Jan, Jacinta — A. Sancinova, Zlodej — B. Peček)
12. oktobra 1946, Drama SNG Maribor
(Režiser — F. Žižek, Peter — J. Babič, F. Blaž, Jacinta — B. Verdonik-Rasbergerjeva, Zlodej — J. Mlakar)
2. decembra 1950, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — S. Jan, Peter — S. Sever, Jacinta — V. Simčičeva, Zlodej — B. Peček)
28. novembra 1953, SNG Trst
(Režiser — J. Babič, Peter — M. Baloh, Jacinta — Š. Drolčeva, Zlodej — R. Nakrst)

13. oktobra 1956, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — V. Molka, Peter — A. Kurent, Jacinta — D. Počakajeva, N. Kacinova, Zlodej — V. Skrbinšek)
14. oktobra 1956, Mestno gledališče Ljubljana
(Režiser — J. Tiran, Peter — F. Presetnik ml., Jacinta — M. Sardočeva, J. Staričeva, Zlodej — J. Albreht)
2. marca 1962, Slovensko ljudsko gledališče Celje
(Režiser — J. Kislinger, Peter — J. Eržen, Jacinta — V. Perova, Zlodej — S. Krošl)
4. oktobra 1962, Drama SNG Maribor
(Režiser — M. Herzog, Peter — M. Bačko, Jacinta — M. Bedenkova, Zlodej — R. Lavrač)

LEPA VIDA

27. januarja 1912, Deželno gledališče Ljubljana
(Režiser — A. Verovšek, Vida — N. Wintrova, Poljanec — M. Skrbinšek)
10. aprila 1919, Slovensko gledališče Trst
(Režiser — M. Skrbinšek, Vida — S. Pavlinova, Poljanec — M. Skrbinšek)
11. decembra 1928, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — C. Debevec, Vida — M. Šaričeva, Poljanec — E. Gregorin)
23. marca 1944, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — C. Debevec, Vida — M. Šaričeva, Poljanec — S. Jan)
6. marca 1953, Mestno gledališče Ljubljana
(Režiser — M. Mahnič, Vida — S. Glavinova, Poljanec — M. Zupančič)
21. januarja 1956, Mestno gledališče Celje
(Režiser — A. Hleng, Vida — M. Krošl-Horvatova, Poljanec — S. Krošl)

HLAPCI

31. maja 1919, Slovensko gledališče Trst
(Režiser — M. Skrbinšek, Jerman — E. Kralj, Lojzka — Kavčičeva, Župnik — M. Šimenc)
11. decembra 1919, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — O. Šest, Jerman — J. Martinčević, Lojzka — M. Šaričeva, Župnik — R. Pregarc)
18. septembra 1920, Drama SNG Maribor
(Režiser — V. Bratina, Jerman — M. Skrbinšek, V. Bratina, Lojzka — E. Kraljeva, Župnik — E. Grom)
18. oktobra 1922, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — O. Šest, Jerman — E. Kralj, Lojzka — I. Zbočilova, Župnik — Z. Rogoz)
4. oktobra 1926, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — M. Skrbinšek, Jerman — E. Kralj, Lojzka — D. Debelakova, Župnik — J. Cesar)
6. oktobra 1928, Drama SNG Maribor
(Režiser — J. Kovič, Jerman — V. Bratina, Lojzka — E. Kraljeva, Župnik — E. Grom)
4. oktobra 1934, Drama SNG Maribor
(Režiser — J. Kovič, Jerman — R. Nakrst, Lojzka — E. Kraljeva, Župnik — M. Furijan)

9. oktobra 1934, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — C. Debevec, Jerman — C. Debevec, Lojzka — M. Boltarjeva, Župnik — M. Skrbinšek)
2. februarja 1939, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — C. Debevec, Jerman — C. Debevec, Lojzka — M. Boltarjeva, Župnik — M. Skrbinšek)
11. novembra 1948, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — S. Jan, Jerman — S. Sever, Lojzka — A. Levarjeva, Župnik — M. Skrbinšek, M. Furijan)
17. decembra 1948, SNG Trst
(Režiser — J. Babič, Jerman — R. Nakrst, Lojzka — Z. Rodoškova, Župnik — J. Babič)
27. marca 1952, Mestno gledališče Celje
(Režiser — F. Gradišnik, Jerman — B. Gombač, Lojzka — B. Vrečkova, Župnik — G. Grobelnik)
20. novembra 1958, Drama SNG Maribor
(Režiser — V. Skrbinšek, Jerman — H. Florjančič, Lojzka — T. Leonova, Župnik — V. Skrbinšek)

ROMANTIČNE DUŠE

6. oktobra 1922, Drama SNG Ljubljana
(Režiser — M. Skrbinšek, dr. Mlakar — M. Skrbinšek, Pavla — V. Danilova)

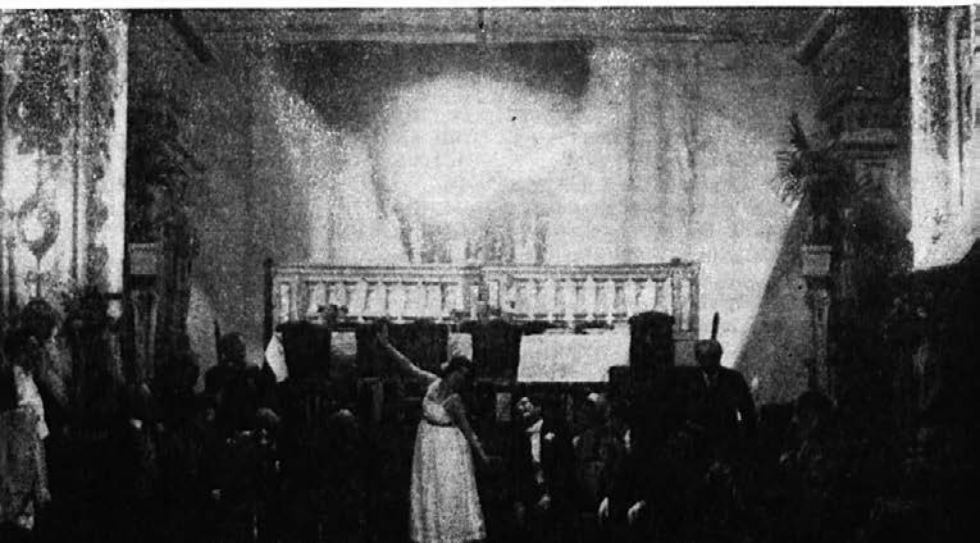
OPOMBE

Seznam je urejen po tistem redu, kakor so drame prihajale na oder. Upri-
zoritve posameznih dram so spet razvrščene po časovnem zaporedju, ne glede
na to, kje so bile posamezne premiere. Upoštevana so samo poklicna gleda-
lišča, ki še žive. Dramatizacije niso upoštewane.

(Iz kartotek Slovenskega gledališkega muzeja v Ljubljani)

Letak krstne predstave 1907

Sestava uprizoritev »Pohujšanja« v ljubljanski Drami 1919/20



V soboto, dne 21. decembra 1907.

Gostuje gospod Anton Verovšek iz Trsta.

zvirna noviteta.

Izolina novitida.

Pohujšanje v dolini šentflorjanski.

Farsa v treh aktih. — Spisal Ivan Cankar. — Režiser Leon Dragutinovič.

Debes:

ristof Kobar, imenovan Peter; umetnik in razbojnik
cinla, popotnica, družica njegova
ipan
panja
car
carica
karka
kspeditorica
krelj Svlligoj

Notar
Štacionar
Štacionarka
Cerkovnik
Debeli člov
Popotnik
Zlodej

Josip Toplak.
Rudolf Bukšek.
Marija Puhkova.
Josip Molek.
Anton Vaverka.
Josip Križaj.
Leon Dragutinović.

Povh.
Farsa se vŕši v dolini šentflorjanski ob današnjih časih.

Pri predstavi sodeluje orkester c. in kr. pehotnega polka Leopold II., kralj Belgijcev, št. 27.

PARTER:	LOŽE:	GALERIJA:
Sedeži I.—III. vrste	Vstopnina za dijake	Sedeži I. vrste
IV.—VIII. "	"	II.—V. "
IX.—XI. "	BALKON:	Stojišča
Stojišča	Sedeži I. vrste	
Dijalske vstopnice	"	
Voljske vstopnice	II. "	
	III. "	
	IV. "	
	V. "	
	VI. "	
	VII. "	
	VIII. "	
	IX. "	
	X. "	
	XI. "	
	XII. "	
	XIII. "	
	XIV. "	
	XV. "	
	XVI. "	
	XVII. "	
	XVIII. "	
	XIX. "	
	XX. "	
	XXI. "	
	XXII. "	
	XXIII. "	
	XXIV. "	
	XXV. "	
	XXVI. "	
	XXVII. "	
	XXVIII. "	
	XXIX. "	
	XXX. "	
	XXXI. "	
	XXXII. "	
	XXXIII. "	
	XXXIV. "	
	XXXV. "	
	XXXVI. "	
	XXXVII. "	
	XXXVIII. "	
	XXXIX. "	
	L. "	
	LI. "	
	LII. "	
	LIII. "	
	LIV. "	
	LV. "	
	LVI. "	
	LVII. "	
	LVIII. "	
	LIX. "	
	LX. "	
	LXI. "	
	LXII. "	
	LXIII. "	
	LXIV. "	
	LXV. "	
	LXVI. "	
	LXVII. "	
	LXVIII. "	
	LXIX. "	
	LXX. "	
	LXXI. "	
	LXXII. "	
	LXXIII. "	
	LXXIV. "	
	LXXV. "	
	LXXVI. "	
	LXXVII. "	
	LXXVIII. "	
	LXXIX. "	
	LXXX. "	
	LXXXI. "	
	LXXXII. "	
	LXXXIII. "	
	LXXXIV. "	
	LXXXV. "	
	LXXXVI. "	
	LXXXVII. "	
	LXXXVIII. "	
	LXXXIX. "	
	LXXXX. "	
	LXXXXI. "	
	LXXXXII. "	
	LXXXXIII. "	
	LXXXXIV. "	
	LXXXXV. "	
	LXXXXVI. "	
	LXXXXVII. "	
	LXXXXVIII. "	
	LXXXXIX. "	
	LXXXXX. "	
	LXXXXXI. "	
	LXXXXXII. "	
	LXXXXXIII. "	
	LXXXXXIV. "	
	LXXXXXV. "	
	LXXXXXVI. "	
	LXXXXXVII. "	
	LXXXXXVIII. "	
	LXXXXXIX. "	
	LXXXXXX. "	
	LXXXXXXI. "	
	LXXXXXXII. "	
	LXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXV. "	
	LXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "	
	LXXXXXXXI. "	
	LXXXXXXXII. "	
	LXXXXXXXIII. "	
	LXXXXXXXIV. "	
	LXXXXXXXV. "	
	LXXXXXXXVI. "	
	LXXXXXXXVII. "	
	LXXXXXXXVIII. "	
	LXXXXXXXIX. "	
	LXXXXXXX. "</	

Blagajnica se odpre ob 7.

Začetek ob polu 8.

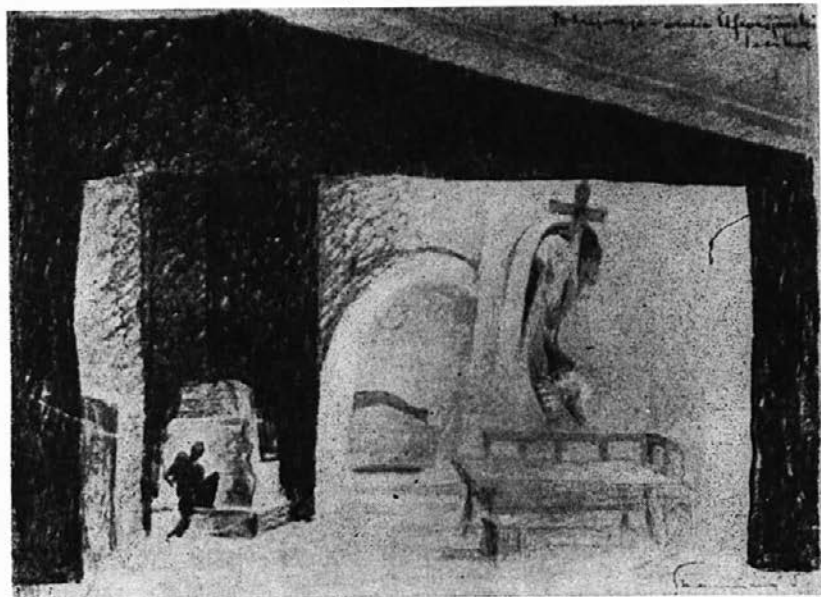
Konec ob 10.



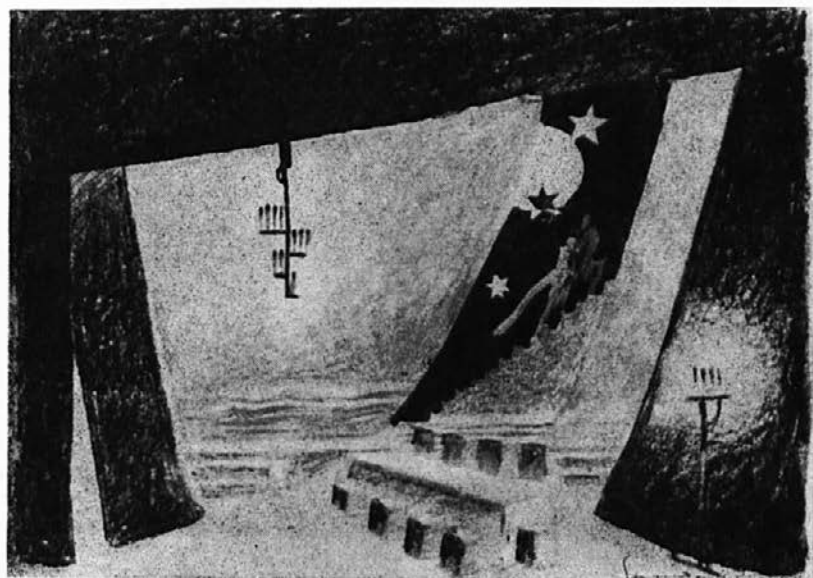
**Z. Rogoz kot cerkovnik
(1919/20)**



**Sestova uprizoritev
v ljubljanski Drami 1920/21
(zaključni prizor)**

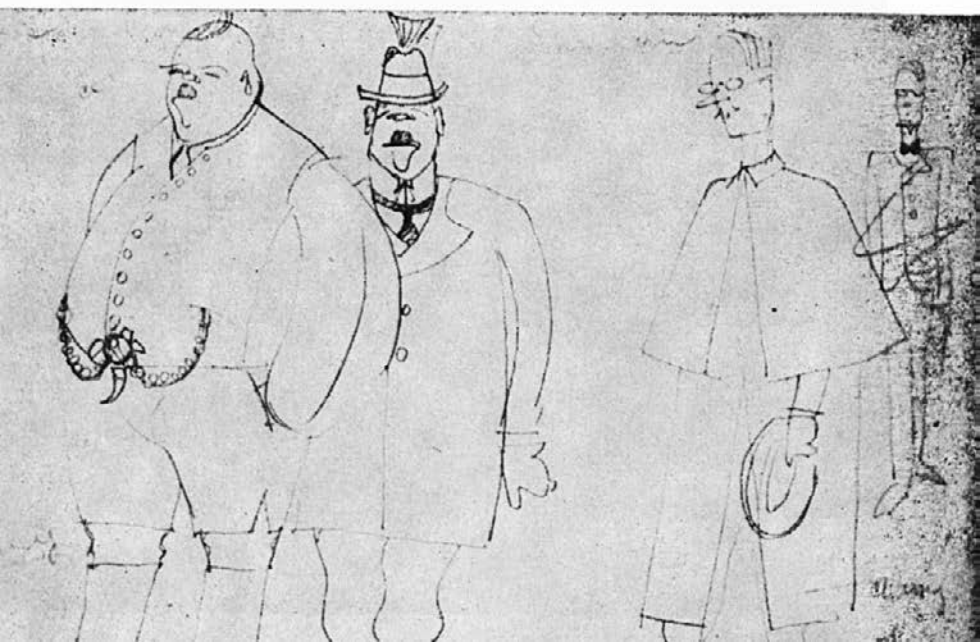


V. Skrušny: Scenski osnutki za Skrbliškovo uprizoritev v ljubljanski Drami 1928/29





Kostumski osnutki za uprizoritev v Brnu (1934)



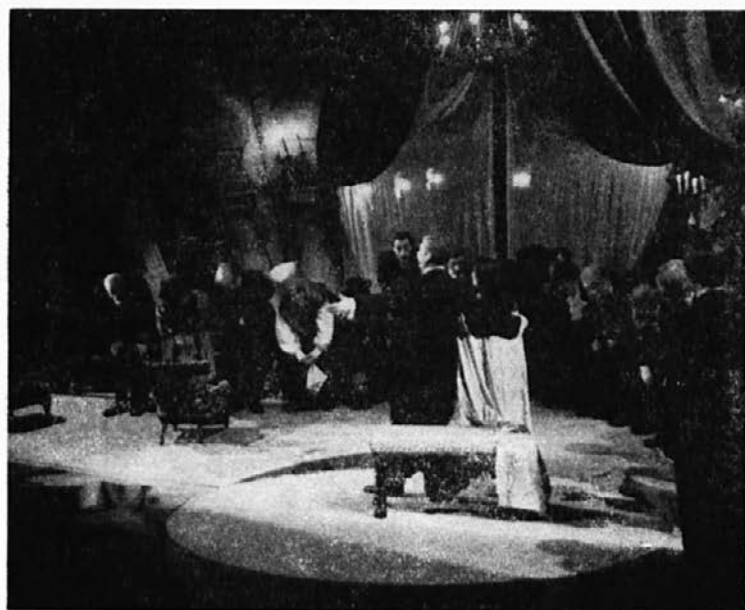
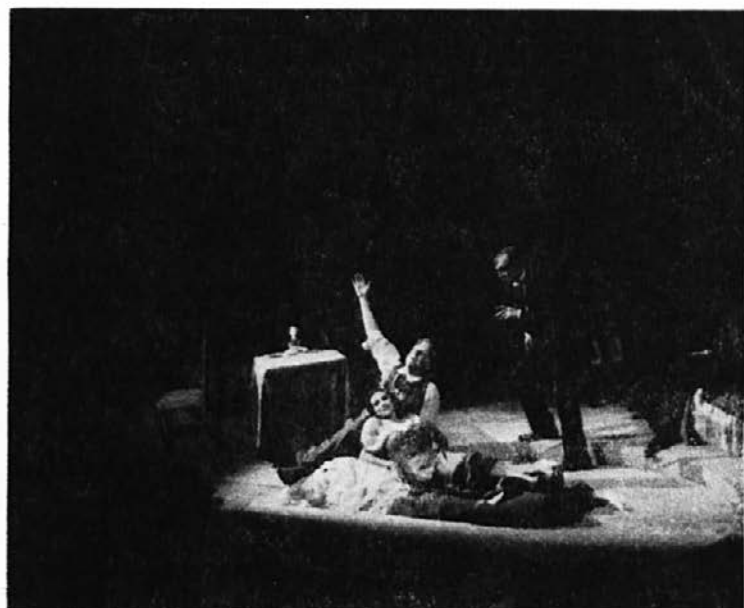


Sestova uprizoritev v ljubljanski Drami 1940/41 (Peter — S. Jan, Jacinta — A. Sancinova,
Zlodej — B. Peček) — in str. 460



Janova uprizoritev v ljubljanski Drami 1950/51 (Peter — S. Sever, Jacinta — V. Simčičeva, Zlodej — B. Peček) — in stran 462





Babičeva uprizoritev v Trstu 1953/54
 (Peter — M. Baloh, Jacinta — S.
 Drolčeva, Zlodej — R. Nakrst)

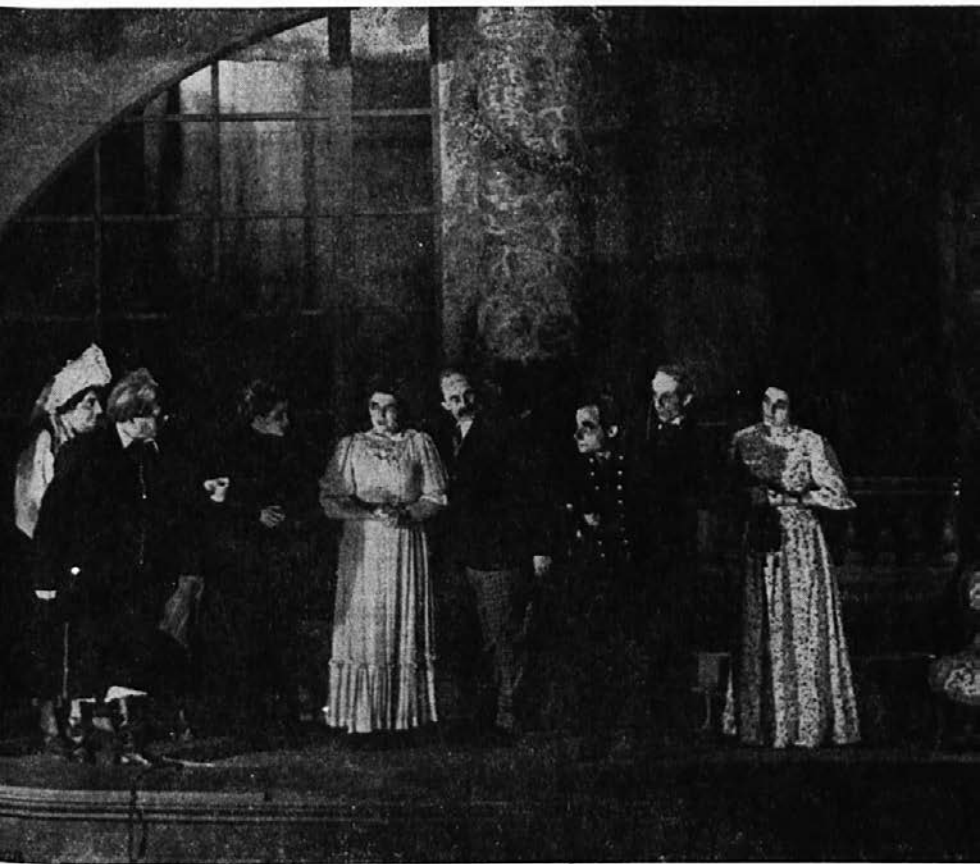


Tiranova uprizoritev v ljubljanskem
Mestnem gledališču (Peter — F. Pre-
setnik ml., Jacinta — M. Sardočeva,
Zlodej — J. Albreht) in na naslednji
strani





Kislingerjeva uprizoritev v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju



MATI - DOMOVINA - BOG

Vsebina in smisel Cankarjevega tujstva sta nam zdaj gotovo mnogo bolj jasna in zato lahko po vsem tem trdimo: problem alienacije in dezalienacije, dezintegracije in integracije je po vsem videzu tista temeljna prвина, ki je bila za Cankarja tako rekoč vedno odločilna. Ni šlo torej samo za abstraktni problem abstraktnega človeka, središče je bilo vprašanje človeka v alieniranem svetu — in temu središču se Cankar ni nikdar izneveril, saj naše razpravljanje jasno kaže, da se je odrekel slehernemu miselnemu sistemu natanko tam, kjer so se začele pojavljati takšne prvine, ki so pripovedovale, da je problem alieniranega človeka v poteku umovanja začel izgubljati svojo prvotno in odločujočo funkcijo. Zavračal je vse tiste poskuse, ki so hoteli doseči enotnost sveta in človeka ne glede na stvarno situacijo in ki so se zaradi tega spreminjali v čisto fikcijo, zatajevali alienacijo in se v določenem trenutku utegnili zaradi svoje neavtentičnosti spremeniti v negacijo človeka. Zavrnil je sleherni misel, ki se je vdajala iluziji, češ da je vprašanje človekovega soskladja s svetom možno rešiti le s človekovo subjektivno pripravljenostjo in dobro voljo in ki je verjela, da je svet že a priori svet odprtih možnosti in torej že vnaprej pripravljen na človekov prihod.

Za Cankarjevo ravnanje je tedaj značilna neka povsem razvidna in izredno jasna doslednost. Ob tej osrednji zadevi ni nikdar omahoval in se ni nikdar zmotil — ukrepal je z neko nenavadno zanesljivostjo, čeprav je moral pri tem nenehoma grešiti zoper tista pravila logičnega mišljenja, ki so veljala v svetu tradicionalne metafizike, in čeprav se nam zdi včasih njegov miselni svet, če ga presojamo le s stališča racionalne logike, sklop nezdružljivih protislovij in nasprotij. Logika njihovega ravnanja ni logika silogizmov in znanih temeljnih stavkov, marveč je to logika posebne doslednosti in svojevrstne zanesljivosti.

Ceprav bi bila dolžnost druge in drugače zasnovane razprave, da opiše in odkrije smisel te Cankarjeve doslednosti in zanesljivosti, bomo vendar že tu skušali opozoriti na nekatera dejstva, ki utegnejo vsaj nekoliko prispevati k razjasnitvi tega vprašanja. Pri tem pa izhajamo iz prepričanja, ki ga nam vsiljuje vse naše dosedanje razpravljanje, da sta bili zanesljivost in doslednost, ki o njiju tukaj govorimo, po vsem videzu nekaj tako prvinskega, da si ju ni mogoče razlagati z nobenim čisto zunanjim dejstvom, ne iz naključij pesnikovega javnega in privatnega življenja, zlasti pa ne iz tujih literarnih in idejnih vzorov. Zato je treba poseči globlje — in pri tem se zdi, da pridemo do virov zanesljivosti in doslednosti Cankarjevega ravnanja še najlažje tako, če si skušamo pojasniti najprej smisel in izvor njegovega posebnega odnosa do lastne matere.

Splošno znano je, kako izjemno mesto ima lik matere v Cankarjevem literarnem delu, in verjetno moramo dati prav tistim trditvam, ki nas skušajo prepričati, da takšnega odnosa do matere ne moremo najti pri nobenem drugem pomembnejšem avtorju tedanje evropske literature. Če govorimo samo na splošno in če se zadovoljimo le s površnim pregledom, potem opazimo najprej, da sta pesnikov odnos do matere

urejali nekako dve tendenci. Ena se razodeva povsod tam, kjer Cankar mater poveljuje in ji — kot je sam rekel — postavlja spomenik, kjer torej opisuje njeno tiho trpljenje, njeno nenavadno, a na zunaj komaj opazno moč, njeno dosledno, skoraj nadčloveško odpoved in nenehno žrtvovanje same sebe. Druga tendenca pa ga je silila, da se je materi kar naprej izpovedoval, polagal ji je račune o svojem delu in življenju, kakor smo to ugotovili npr. za črtico *Moja miznica*. Hkrati se je nenehoma trudil, da bi popravil krivice, ki jih je prizadejal kot lahkomisljen otrok, poravnati je hotel neporavnane, a tudi nepovračljive dolgo-ve, kakor npr. v črticah *Skodelica kave*, *Tuja učenost*, *Desetica*, *Datelj-ni* itd. Stalno ga je mučila pri tem tista nikdar izgovorjena beseda ljubezni, tista enkrat za vselej zamujena priložnost, ko bi bil lahko z majhno kretnjo izpričal svojo ljubezen, kakor pripoveduje o tem npr. tudi naslednji odstavek uvoda k *Podobam iz sanj*:

Spomni se na svojo mater, nanjo, ki je v grobu! Povej, kaj ne bi šel po goli kolonih, odkopal grob z rokami, da bi ji rekel, kar ji nisi hotel reči, dokler te je slišala? Eno samo besedo morda, le eno, iz nečimrnega sramu, iz srčne skoposti zatajeno?

Cankar očitno ni bil, kakor je to o sebi zapisal Župančič, le sam svoj upnik in le sam svoj dolžnik. Njegov upnik je bila njegova mati, in dolžnik ni bil sebi, marveč svoji materi. Mati je bila zanj vrhovni etični princip in simbol neke zaveze in dolga.

Kako naj si vse to razložimo. Ali naj se zatečemo k pojmu Ojdipovega kompleksa? Ali naj rečemo, da gre pač za svojevrstno potezo Cankarjevega mišljenja, čustvovanja in literarnega dela? Ali naj trdimo, da je bil mladi Cankar pač že a priori tako neskončno občutljiv in tako dobrega srca, da se mu je globoko v spomin vtisnila podoba trpeče in samopožrtvovalne matere? Takšne in podobne razlage nam ne morejo zadostovati, ker odkrivajo samo individualno psihološki, samo čustveno nagonski, ne pa tudi etično socialni smisel in izvor pesnikovega odnosa do matere. O vsem tem pa nam še najbolj avtentično govori predvsem Cankarjeva literatura sama. Zato je naravno, da se bomo zdaj povrnili k že obravnavani noveli *Ob smrtni postelji*, ki je, kot vemo, nastala leto dni po materini smrti in v času, ko je dobil pesnikov odnos do matere v bistvu že vse tiste poteze, ki so se ohranile vse do *Podob iz sanj*.

Ugotovili smo že: v noveli *Ob smrtni postelji* je mati tik pred svojo smrtjo izročila svoje materinsko poslanstvo svojemu sinu. Naročila mu je, da mora skrbeti za vso družino, ki zdaj izgublja svojo rednico. Vendar pa v noveli ne gre za prehajanje materinskih dolžnosti od matere na sina, marveč še za nekaj drugega, kar je za našo analizo naravnost odločilnega pomena. Iz novele je namreč razvidno tudi tole: v trenutku, ko je umirajoča mati izročila svoje materinsko poslanstvo svojemu sinu, je bila s tem enkrat za vselej določena vsebina vsega bodočega sinovega življenja. Še več. V tem trenutku je sinova eksistenca sploh šele dobila svoj pravi smisel. Smisel sinovega bivanja se je konstituiral iz materinega naročila; od matere torej sin ni prejel samo golo življenje, marveč tudi smisel življenja. In če uporabimo pojme Freudove psihoanalize, potem smemo verjetno reči, da se pri Cankarju kot njegov nad-jaz, *superego*, ni pojavil oče, marveč mati.

V zvezi s tem so za nas še posebej pomembni tisti odlomki novele, ki opisujejo ravno tiste trenutke, ko mati izroča sinu svoje poslanstvo. Pri tem govori umirajoča mati sinu takole:

Ravnokar sem se vzbudila in — misli si, Fran, kaj se mi je sanjalo... Ležala sem nekje visoko gori v črni posrebrjeni rakvi, in vse polno luči je gorelo. Vi pa ste stali naokrog in vsi ste bili srečni in veseli, kakor da bi se odpravljali na svatbo.

Mati torej sinu ni izročala samo neko abstraktno poslanstvo in samo neke bolj ali manj nedoločljive skrbi za preostale brate, sestre in očeta — predajala mu je tako rekoč starodavne sanje o sreči. Nekje iz globin njenega bitja je v predsmrtnih sanjah priplaval na površino njene zavesti prvinska podoba sreče, ki naj bi je bili deležni vsi, ki so se iz nje rodili. Zato ni slučaj, da je bil to sanjski privid; — sanjski značaj namreč njenega privida prav nič ne razveljavlja, ravno nasprotno: ker se ji je ta privid prikazal ravno v sanjah in ker so jo te sanje obiskale tik pred smrtjo, ima zato ta privid samo še večjo elementarno silo in še usodnejšo obveznost, dobiva — če smem tako reči — magično moč.

In ko mati slednjič sinu dokončno izroči to svojo vizijo v varstvo, se začne približevati konec, saj lahko šele zdaj umre, šele zdaj je njen privid v varnih rokah. Materino umiranje je Cankar popisal takole:

Govorila je zmerom bolj počasi in z muko, in trepalnice so se polagoma strnile. Smehljaj je stal na licih in ustna so v polsanjah še vedno lahno trepetala.

»Samo nate se bodo opirali...«

Smehljaj je stal na materinih licih, smehljaj zato, ker je v predsmrtnem prividu, tako rekoč že z onega sveta, videla uresničitev svoje vizije, kar pomeni, da je natanko vedela, da bo sin poslanstvo, ki mu ga je izročila, tudi zares izpolnil. In še v smrti, tako rekoč še iz onstranstva, je mati sinu naročala: »Samo nate se bodo opirali...« Ne le živa, še mrtva je mati sporočala sinu svoje naročilo.

Res je, naš opis Cankarjevega besedila najbrž ni dovolj plastičen, kljub temu pa nam utegne pomagati, da opredelimo nekaj bistveno pomembnih značilnosti in prvin. Ko namreč skušamo definirati značaj dogodka, ki smo si ga ravnokar priklicali pred oči, si še najlaže rečemo takole: izvršilo se je nekaj, kar je še najbolj podobno večni zavezi in prisegi, kar je skoraj pravi zakrament. In priznati moramo, da je v Cankarjevem delu dobil njegov odnos do matere večkrat tak sakramentalni značaj, kot je to med drugim razvidno tudi iz črtice *Sveto obhajilo*, kjer je materina skrb za otroke poveljučana v zakrament svetega obhajila.

Na drugi strani pa je iz našega opisa novele *Ob smrti postelji* razvidno tudi, da je mati svojega sina zavezala in zaprisegla svoji družini, se pravi določeni socialni skupini ali enoti. O tem pa ne pripoveduje le obravnavana novela, marveč tudi tisto pismo, ki ga je kot petnajstleten študent pošiljal svoji materi za god in ki smo ga že večkrat omenjali. Mladi pesnik je pisal med drugim tudi tole:

Danes je Vaš god. Jaz vem, kako vi mislite o meni; da sem lahko miseln, malovreden človek, kateri samo na tisto ne misli, kar bi bilo treba, na drugo vse. Bog mi je priča, kako sem se jokal, ker mi je vse spodletelo, s komur bi mogel Vam pomagati. Kdo drugi bi obupal, ko bi tolikokrat trkal na vrata, katera peljejo k sreči, kakor jaz, in bi se mu dalo vselej le velik kozarec obupa. Ali mene je to še bolj utrdilo, in samo nekoliko previdnega storilo. Mene ne pozna noben človek... Jaz sem ponosen na to, ker, kar samo jaz vem in gotovo tudi Bog, ker imam boljše srce in boljšo pamet kakor drugi ljudje. Sicer sem že kedaj samega sebe prašal: kaj, ko bi to res ne bilo. Pa

stresel sem se in nekaj mi je dejalo, da je res ... Naposled Vam vošim jedino to, da bi dočakali dan, ko poda sreča vsi naši rodovini roko, ko se odpočijete od nečloveškega truda in napora.

Cankar je torej stopal v svet z zavestjo, da je boljši od drugih ljudi, da ima boljše pamet in boljše srce. Obdarjen s talenti in plemenitostjo je trkal na »vrata, katera peljejo k sreči« — a ne le zato, da bi dosegel srečo samo zase, marveč tudi za mater in vso »rodovino«. Ze tu je torej mladi pesnik z materjo delil njene materinske dolžnosti, že kot petnajstleten študent je bil tako ali drugače zavezan tudi svoji »rodovini«, kar vse pomeni, da sakramentalnega značaja ni imel samo njegov odnos do matere, marveč ravno tako tudi njegov odnos do »rodovine«, do določene socialne skupine. Sakramentalni akt, ki ga opisuje novela *Ob smrtni postelji*, ni vezal Cankarja samo na mater, marveč tudi na rodovino, kar pomeni, da je ta akt pesnika tudi socializiral. dajal je njegovi zavezanosti in zapriseženosti izrazito socialno razsežnost. Hkrati pa je določal tudi kriterij ravnanja, določal je sredstvo za akcijo, kar vse je nadvse jasno razvidno zlasti iz tistih stavkov pisma materi, v katerih ji sin zagotavlja, da ima boljše srce in boljše pamet kot drugi ljudje. Če to poudarjeno pesnikovo izpoved o lastnih kvalitetah smiselno vključimo v celotno besedilo, potem se sam od sebe izoblikuje sklep, ki pravi nekako takole: Cankar je zahteval, da se mu odpro »vrata, katera peljejo k sreči« samo zato, ker je imel do tega tako rekoč apriorno pravico, ki je izvirala iz njegove višje vrednosti, ali z drugimi besedami: srečo je treba in jo je možno doseči samo z zares plemenitimi in moralno neoporečnimi sredstvi. Zato je docela naravno, da se je moral tudi nekdaš zavrženi študent Frank Zadnik v noveli *Ob smrtni postelji* tako docela in dosledno spremeniti. Njegova notranja sprememba v bistvu ni pristajanje na veljavno konvencijo, marveč je v njej spregovorila čisto določena predstava o edino veljavnem, edino učinkovitem in edino moralno neoporečnem ravnanju. Ko je torej mati zaprisegla sina neki rodovni viziji sreče, ga je hkrati zaprisegla tudi neki iz rodovne skušnje izvirajoči predstavi o načinu ravnanja in sredstvih delovanja.

Vsemu temu, kar smo doslej izluščili iz Cankarjevih besedil samih, pa bi bilo treba zdaj določiti še konkretni življenjski smisel in pomen. To bi seveda lahko storila samo stvarna sociološka analiza, ki bi edina mogla zanesljivo pojasniti konkretno situacijo takšnih velikih proletarskih družin, kakršna je bila Cankarjeva, in razložiti njihovo matriarhalno ureditev ter močno medsebojno navezanost njihovih članov. Kljub temu, da takšne analize ni mogoče vključiti v pričujoče delo, pa hočemo vendar opozoriti na nekaj dejstev.

Proletarska družina Jožefa Cankarja je živela sredi večjega trga, obdana od trškega malomeščanstva, kulaštva, bogatih obrtnikov itd., zaradi česar se je morala počutiti kot nekakšno tuje telo, hkrati pa je morala živo občutiti tudi svojo materialno in družabno manjvrednost. A to najbrž ni niti najbolj pomembno. Verjetno je bilo mnogo bolj usodno dejstvo, da to ni bila že od vsega začetka proletarska družina, marveč je bila v resnici le sproletarizirana skupina, ki je šele naknadno zdrknila na družbeno dno in se znašla na klancu siromakov. Njena zavest je bila tedaj obremenjena s posebno skušnjo in njen nenadni materialni in družabni polom je odnose z okolico samo še zaostril, kar se je na znotraj utegnilo uveljaviti v večji strnjenosti pa tudi v posebni miselno čustveni usmerjenosti. Ta sproletarizirana skupina, ki jo je

nenadni materialni polom kar naenkrat potisnil na dno družbene hierarhije, namreč ni mogla privoliti v misel, da je njena nenadna preseleitev na klanec siromakov samo posledica njene lastne nesposobnosti, neodgovornosti itd., kakor tudi ni mogla verjeti, da je polom sam že nekaj dokončnega in nepopravljivega. Vse to — pa še druge prvine, ki si jih ni težko predstavljati — so gotovo ustvarjale pogoje, da je ta sproletarizirana »rodovina« vzdrževala na eni strani mit o lastni sposobnosti in vero v boljše življenje, medtem ko se je na drugi strani morala na znotraj kar se da konsolidirati in strniti v dovolj izrazito samostojno skupino ali grupo.

Marsikaj pa nam utegne pojasniti tudi to, kar je malo pred svojo smrtjo pripovedoval o družinskih razmerah Cankarjev brat Karlo. Iz njegovih besed je razvidno, da sta se v Cankarjevi družini že zelo zgodaj oblikovala — zaradi cele vrste okoliščin, ki jih tukaj ni mogoče več naštet — dva tabora: na eni strani je bil oče, na drugi strani pa mati z otroki. Oče za družino ni kdo ve koliko prispeval, njegovo ravnanje je bilo dokaj neodgovorno. Še več: s svojim načinom življenja je bil neke vrste zapeljivec, ustvarjal je videz, da je možno v življenju uspeti tudi z drugimi sredstvi in ne le s tistimi, ki jih je priznavala mati in ki jih je tudi rodovna skušnja potrjevala za edino učinkovita in moralno neoporečna. Jožef Cankar pa je hotel svoj nekdanji polom prikriti, ni se hotel sprijazniti z novim položajem, še vedno je preko lastnih možnosti skrbel za svojo zunanost, silil se je v družbe, kamor po svojem novem socialnem statusu ni več sodil, hotel je opravljati družbene in družabne funkcije, ki mu niso več pristajale, kot je to npr. zelo dobro razvidno iz Cankarjeve črtice *Slavnostni govor*, prav tako pa tudi iz njegovega romana *Na klanec*. Bila je torej nevarnost, da bo oče s svojim vedenjem zapeljal s prave poti tudi druge člane družine — in zato je moral slej ko prej napočiti trenutek, ko je bila mati prisiljena storiti vse, da bi se otroci strnili ravno okrog nje in iz takšne strnjivosti črpali tisto moč, ki jim je bila potrebna, da bi se ubranili škodljivemu očetovemu zgledu in tako ohranili status strnjene grupe nasproti materialnemu in moralnemu pritisku družbe. To pa je bil — če uporabimo nekatere Sartrove pojme — trenutek prisege in medsebojne zadolžitve pod vrhovnim vodstvom matere, ki je zdaj postala izvrševalec prisege in njeno zagotovilo.

Matriarhalna ureditev Cankarjeve »rodovine« pa je imela, kakor nam to dokazujejo omenjena dejstva, tudi jasen splošno socialni izvor ter splošno družbene razsežnosti. Njen pomen se ni izčrpaval le v ozkih mejah rodovine same, marveč je segal preko družinskih okvirov. Zaradi tega lahko sklepamo tudi takole: ko je bil Ivan Cankar zavezan lastni rodovini, je bil s tem zavezan tudi povsem določenemu družbenemu sloju. Tudi to razširitev prisege na družbeni sloj bi lahko pojasnila le sociološka analiza — mi jo tukaj pač lahko samo ugotovimo in dodamo, da Cankar ni bil zavezan le družini, v kateri se je rodil, marveč tudi natanko tistemu sloju, za katerega vemo že od Karla Marxa naprej, da doživlja alienacijo v njeni najhujši, najbolj nesmiselni in najbolj kruti obliki. Ko je tedaj prejel od matere naročilo, naj gre iskat sreče za vso rodovino, je hkrati odhajal iskat domovino tudi za vse tiste, ki ta svet z delom lastnih rok sploh omogočajo, a ga hkrati nenehoma izgubljajo, tako da postaja njihovo lastno delo izvor njihove lastne nesreče in trpljenja.

Ko je Cankar malo pred smrtjo sklepal svoje račune, je napisal črtico *Konec*, ki je objavljena na zaključku *Podob iz sanj* in ki pripoveduje, da je prišla k pesniku smrt sama ter mu zastavila tako rekoč zadnje, edino odločilno in usodno vprašanje: »Človek, povej, kako si živel, komu živíš?«

V mukah tega zasliševanja in v predsmrtni stiski je pesnik smisel svojega življenja skušal strniti v naslednje tri besede: *Mati, Domovina, Bog*.

Morda v celotnem Cankarjevem delu ni besed, ki bi kakor te tri, tako strnjeno in tako zvesto podajale smisel vsega njegovega prizadevanja, kajti nam je zdaj po vsem tem, kar smo povedali o problemu alienacije, o pesnikovi doslednosti in o njegovi zavezanosti materi in njenemu spominu, že jasno, da je možno smisel teh besed podati tudi takole: od matere je prejel naročilo, naj najde srečo. Najti srečo je pomenilo realizirati šoglasje med svetom in človekom — to pa je bilo možno le, če postane svet zares človekova domačija, če postane njegov dom, njegova resnična domovina. Sele ko bo človek našel svojo domačijo, ko bo postal svet zares človekov svet in ko bo človek zares človek v svetu, bo dosegel tudi Boga, ki v tem primeru ni nič drugega kot Bit sama.

Proti tej interpretaciji se seveda lahko pojavi ugovor, da nekam enostransko razlaga zlasti pojem domovine in da zanemarja njegovo konkretno zgodovinsko vsebino. In res. Ko razglabljamo o Cankarjevi doslednosti in zvestobi, ni mogoče mimo tistega, kar ponavadi označujemo z izrazom domovinska ljubezen. Vendar se moramo najbrž pri tem zavedati najprej, da tu ne gre za poljuben nacionalni problem, marveč za problem malega, nesvobodnega in nenehoma ogroženega naroda — in tudi o tem bi morala podrobneje govoriti ravno sociologija. Mi lahko rečemo le to, da je verjetno usoda in situacija takšnega naroda v alieniranem svetu, v svetu težkih razrednih in nacionalnih konfliktov zelo podobna usodi in situaciji njegovih najnižjih slojev. To je en razlog več, zakaj morajo člani takega naroda čutiti problem alienacije mnogo bolj intenzivno kot pa svobodni intelektualci, sprehajajoči se po širokih prostranstvih Evrope. Morda je ravno v tem vzrok, da naša kulturna zgodovina ne pozna npr. nekaterih skrajnosti, do katerih so pripeljali tisti splošno evropski idejni in literarni tokovi, ki so oplajali tudi našo kulturno zavest.

Za nas pa je zdaj odločilno dejstvo, da je Cankar slovenski nacionalni problem doživljal kot problem proletariata, kakor je razvidno iz njegovih znanih besed o narodu proletarcu, o narodu kmetov in delavcev, o narodu sužnjem itd. Poleg tega vemo, da je Cankar zapisal nenehne teze o različnih poteh v socializem in tako znal sredi vsesplošnega oportunizma in praktikizma nemško avstrijske socialne demokracije skoraj edini razrešiti nasprotje med načelom nacionalnosti in internacionalnosti. In če zdaj vse to zares upoštevamo, potem lahko sklepamo nekako takole: iz Cankarjevega ravnanja in njegovih načelnih stališč je razvidno, da proletariati svoje osvoboditve ne more doživeti drugače in drugje, kakor le v lastni domovini, zaradi tega zanj vprašanje nacionalne eksistence ni le taktično strateške narave, ni le eden izmed problemov, marveč je to zanj bitni problem, in sicer natanko v tistem smislu, kakršnega izraža znani Heideggerjev stavek, ki pravi: Jezik je hiša biti. Tako se morata torej vprašanje človeka v svetu in sveta za človeka nujno zlit v eno z vprašanjem domovine. S tem čisto

načelnim — in seveda še zdaleč ne zares popolnim pojasnilom, je vsaj za zdaj odstranjen nesporazum, ki bi ga lahko povzročila naša, na prvi pogled enostranska interpretacija pojma domovina, kakor se pojavlja v zaporedju *Mati — Domovina — Bog*, oziroma kakor smo ga mi preinterpretirali: *Mati — Domačija — Bit*.

Črtica *Konec*, v kateri so zapisane te tri besede, pa pripoveduje še, da je privid smrti kar naenkrat izginil šele v trenutku, ko so bile te tri besede do kraja izrečene, in Cankarjevo besedilo se zaključuje takole:

V tistem hipu, ob tisti besedi sem se sladko zbudil iz dolge strašne bolezni. Poleg mene ob čaju je sedela svetnica odrešenica, držala me je za roko in smehljala se je, kakor se mati smehlja otroku, ki je ozdravel.

Ime ji je bilo: Življenje, Mladost, Ljubezen.

Ali smemo ob teh zadnjih treh besedah narediti naslednje tri enačbe: *Mati* = Življenje; *Domovina* = Mladost; *Bog* = Ljubezen? Morda. Vendar pa si moramo ob tem ogledati najprej še črtico *Ponočni spomini*, ki je izšla v »Domu in svetu« leta 1914. V njej popisuje Cankar noč, polno duševnih muk in stisk, noč, »ki je posoda tolikega trpljenja, da ga ne izkriči in ne izjoče nobena beseda«. To strašno in neizrekljivo trpljenje prinašajo s seboj spomini, ki v noči obiskujejo človeka. S spomini prihajajo namreč starodavni grehi in hudodelstva. Vendar to niso dejanska hudodelstva in dejanski grehi. Cankarja ne muči to, kar je storil, ampak to, česar ni storil, kar je v nemarnosti pozabil storiti. To so tiste neizrečene besede, o katerih pravi v uvodu k *Podobam iz sanj*, da jih človek zataji bodisi iz nečimrnega strahu ali pa iz srčne skoposti. Spomini, ki zdaj prihajajo, terjajo izpolnitev dolga, očitajo prelomljene obljube in izdane prisege.

Vso noč mučijo Cankarja ti spomini, dokler ne pride jutro. Črtica se konča takole:

Ko je pogledal zjutraj skozi okno, je bilo nebo vedro in veselo. Na kostanjih se je svetila rosa, potrčkavala je narahlo od lista do lista. Zatisnil je oči in dihal s polnimi požirki čistih rezki zrak.

O mladost, o življenje!

Da bi ne bilo te grenke polnoči, ko prihajajo v gosti uboge blodne duše, ob cestah ranjene.

Smisel, ki ga zdaj lahko izluščimo iz črtice *Ponočni spomini*, je mogoče opisati takole: te grenke noči so ovira, da pisatelju mladost in življenje nista dana v popolno last, kar pomeni, da bi se ju lahko zares veselil šele ko bi imel dokaz, da je ostal zvest svojim obljubam, zavzam in prisegam.

Problem, ki smo ga izluščili iz črtice o ponočnih spominih, je v tem času, se pravi v letih 1913 in 1914 zajel celotno pesnikovo delo in se pojavil v celi vrsti besedil; naj omenimo samo naslednje črtice: *Večerni gost*, *Z druge plati*, *Sošolec Tone*, *Črtice*, *Grobovi*, *Večer na vrtu* — in kakor vemo, se pojavlja tudi v sklepnem delu uvoda k *Podobam iz sanj*, kjer je govora o tisti zatajeni in neizrečeni besedi. Zdi se, kakor da so v letih 1913 in 1914 navalili na Cankarja vsi njegovi neporavnani dolgovi, in tako na gosto so se nagnetli okrog njega, da so mu zgradili pot do življenja in mladosti — in seveda tudi do ljubezni. Življenje, mladost in ljubezen, vse to je bilo »onkraj«, onkraj tega plota, ki so ga tvorile te uboge, blodne duše, ob cestah ranjene.

In če zdaj ta spoznanja uporabimo pri interpretaciji sklepane črtice *Podob iz sanj*, potem se nam sama po sebi porodi naslednja misel: Mladost, Življenje in Ljubezen so bile Cankarju dane, ker je pred ne-

izprosnim sodnikom, pred smrtjo samo izpričal svojo zvestobo, in s tem je bilo potrjeno, da ni nikoli prelomil svoje prvotne prisege in zaveze, ki jo je dal lastni materi.

In tako je tudi prav, saj je celo naša analiza privedla do spoznaja, ki pravi, da so bile za vse Cankarjevo ravnanje vseskozi značilne nenavadna doslednost, neomahljivost in zanesljivost, kar vse se nam zdaj razodeva kot zvestoba zavezi in prisegi — a trajnost in trdnost te zvestobe ni nič drugega kot znamenje magične moči, s kakršno sta na pesnika delovala prisega in zaveza. Vse njegovo ravnanje in delo je potekalo v znamenju te magične moči, ki je bila čista luč, iz katere je v temó sveta in zmede časa sinil jasen, neomadeževan žarek, ki je pesnikova življenjska pot sama.

(Iz knjige Dušana Pirjevca »Ivan Cankar in evropska literatura«, str. 435—443.)

VEČERI S KANTORJEM, S PARTIZANOM SOVO, Z MODRIM MOŽEM SOKRATOM

(Pred prvo obletnico slovesa od Lojzeta Potokarja)

Ko smo pred dobrim letom z Borovimi »Raztrganci« znova obiskali naša belokranjska mesteca, je bila zbrana še skorajda vsa partizanska družina. Skorajda: Drago Makuc in Ivo Puhar sta se poslovila malo prej, vsi »protagonisti« s krstne predstave pa so bili še pri življenju in tudi še toliko pri močeh, tako smo takrat zapisali, da so lahko igrali kar svoje stare vloge. Tudi oba režiserja sta takrat še obiskala Črnomelj, Metliko in Semič — Lojze Potokar in Jože Tiran — in oba sta še stopila na partizanski oder: Črešnik in Mihol. Komaj se je izteklo dobro leto od takrat, pa sta oba kar na hitro odšla: »Prečuden cvet je v grapi črni, pod njim tih partizan leži...«

Veliko je bilo večerov z Lojzetom Potokarjem, veteranom partizanskega teatra, vedrih in intimnih večerov, v pomenkih z njim in v tišini gledališkega avditorija, ob radijskem sprejemniku ali ob filmskem projektorju.

Prva srečanja s takrat že zrelim igralcem segajo v leta pred zadnjo vojno: na tej strani dijaško stojišče, na oni veliki oder. Če iščeš danes po spominu ali listaš po seznamih njegovih vlog, resda ne najdeš zvenceh imen dramskih junakov. Vse prepogosto so zapisane ob njegovem imenu vloge brez imena: vrtnar in ključar in policist, tretji vojščak in drugi starec in celo šesti veteran — vse tisto, kar je našemu človeku resnično približalo njegovo umetnost in jo odkrilo z nove, pristnejše strani, pa je staro komaj dve desetletji. Vendar tudi vse tiste zgodnje vloge niso šle v pozabo, mnoge od njih so zgovorno govorile o daru, ki mu še niso dali kril in v marsikateri od teh drobnih epizod bi lahko iskali kralji za prihodnje velike stvaritve. Ob dveh primerih iz zadnjih predvojnih let, pa če še tako malo pomembnih na pogled, se je spomin prav zaradi tega pomudil: »podpredsednik« Cikan in vedež Teirezias. Sofoklejevega vedeža je igral že takrat s tisto žlahtno umirjenostjo, ki

ga je vodila do enega najzrelejših vzponov na igralski poti, do Sokrata. Kaj pa Cikan? Na ime smo že zdavnaj pozabili, kdorkoli pa je presedel večer ob domiselni in takrat zelo aktualni Wernerjevi drami »Na ledeni plošči«, se bo še spominjal prizora s prostodušnim proletarskim fantom, ki vdere v spodobno meščansko hišo, s katero je našel zvezo prek vseh barier: domači sin je kapetan, ključavničarski vajenec Cikan pa podpredsednik nogometnega kluba. Vloga, neznatna, pa še danes živa (igral jo je Lojze Potokar že v petintridesetem letu življenja!), vloga, od katere vodi pot ob Nušiču k njegovim velikim komedijskim kreacijam vse do partizana Sove.

Zares, nenavadno naključje je bilo, skoraj ironično, pa le resnično: treba je bilo velike vojne in poti med partizane, treba se je bilo tako-rekoč odreči igralskemu poklicu, da je postal Lojze Potokar v novem teatru sredi belokranjske republike — prvi igralec tega novega teatra, Cankarjev Kantor pri sami začetni predstavi. Pa ne samo Kantor. Tako kot je bil kar se da širok razpon dramskega sporeda v tem gledališču, prav tak je bil razpon Potokarjevih vlog: igrali so Borovo dramo, rojeno sredi hajk, dali so z Linhartom in s Cankarjem primer domačega kulturnega izročila, z Nušičem in s Čehovom dva popularna komediografa, da ne govorimo o že večkrat opisani podobi Molièra na partizanskemu odru, o Molièrovih postavah, odetih v kostume iz zavezniških padal! In tako je bil Lojze Potokar namišljeni bolnik Argan in oča županove Micke, Jerotije in Čubukov in Borov režiser in pri Nušiču, ko je bila že taka potreba, še celo scenograf...

Ko smo nekaj mesecev pred slovesom obujali spomine na tiste čase in skušali ujeti vsaj nekaj njegove pripovedi na magnetofonski trak, je posebno rad govoril o Kantorju. Svoj čas je igral v Ljubljani Kantorjevega oskrbnika, lik betajnovskega mogotca pa je bil njegov igralski sen, odkar je spremljal to predstavo z največjim umetnikom slovenskega odra: »Že od nekdaj je bila to moja želja, posebej še od tedaj, ko sem videl kmalu po vojni Borštnika kot Kantorja. Ta lik mi je ostal v nepozabnem spominu in ga imam še vedno živo pred sabo, prav zato pa mislim, da mu nisem segel niti do kolen. Mislim, da ni igralca, ki bi mogel Borštnika prekositi ravno v tej vlogi.«

Tudi režiser je bil takrat Lojze Potokar in botroval je krstu Borovih »Raztrgancev«. »Prišel sem k teatru zato, da bom dober igralec, ne pa slab režiser,« je povedal v tem razgovoru. Takrat pa je ravnal, kakor so terjale razmere, vabila ga je tematika igre, saj jo je sam v veliki meri doživljal, vabil ga je krst svojevrstne slovenske drame, rojene v takih izjemnih delovnih pogojih, prijateljstvo z avtorjem. Poprijel je in uspel. Potem je dočakal tam zunaj svoj petindvajseti igralski rojstni dan: izbral si je svojega priljubljenega avtorja, Nušiča. Bil je to eden manj srečnih dni partizanskega teatra, o katerem je bilo treba že takrat zapisati bolj kritično besedo in o katerem je tudi jubilar v tem razgovoru priznaval, da »smo pravzaprav imeli mi večjo komedijo gor na odru, bolj smo uživali mi igralci kakor pa publika sama«. Po predstavi pa so sedli z jubilentom k zakuski, katere se je Lojze Potokar še v teh zadnjih mesecih prav dobro spominjal: »Bila je tako pristržno skromna, da mi skoraj solza pride še danes, ko se spomnim nanjo. Bilo je nekaj, kar je zemlja dala — en kos kruha za vsakogar — črne-ga, ki ga tedaj ni bilo, to je bila redkost, taka redkost, in pa seveda, belokranjsko vino. To je bilo vse obilje na tej mizi. Bilo je to veliko doživetje.«

Prva povojna leta so dala Lojzetu Potokarju sloves enega najpopularnejših igralcev, vedno znova je oblikoval nove podobe na gledaliških odrih, v radijskih igrah in v mladem slovenskem filmu in dvakrat se je vzpel v sam vrh našega igralstva.

Najprej v filmu, v prvem domačem filmu »Na svoji zemlji«. Skorajda mu ni bilo treba igrati, saj to ni bila samo vloga, kar se da primerna zanj, temveč tudi zares: pisana zanj. Zares, Ciril Kosmač je predobro poznal človeške prvine in igralsko naravo Lojzeta Potokarja in takega si je zamislil svojega starega partizana Sovo, iz živega življenja zajeto poosebljenje neskajljene vedrine, zavzetosti in pristrčnega tovarištva. Njegove so prve besede, izgovorjene v slovenskem umetniškem filmu: Sova se okrene, s široko kretnjo vrže desnico čez sedlo nad dolino in s sijočim obrazom pridružno krične: »Glej jo, našo grapo!« V njegovem glasu, tako nam opisuje Sovo in Lojzeta Potokarja pisatelj, se mešata ginjenost in navdušenje, a hkrati mu z obraza sije otroški ponos, kakor bi bila vsa grapa njegova last. Baška grapa! »Naša vas... Očka Orel je že nakosil trave. Nančika pere pri koritu nad Drago. Dragarica kriči za Drejcem... Angelca gre po vodo...« Tak je začetek, prvo srečanje s Sovo v obetajočih septembrskih dneh 1943. leta. Potem ga spremlja filmska kamera v domala vseh urah, kakršne je preživljal — sredi hajk, v zimskih zametih, sestradanega in prisiljenega k molku, ki mu je bil hujši od gladu, pa v zaupnem pomenku in spet v razigranih dneh, kadar so boji potihnili. Vselej se prepletata v njem dve lastnosti, ki jih Lojzetu ni bilo težko igrati: človeška toplina in neskajljena vedrina.

Bolj naravne, bolj doživete, resničnemu življenju bližje podobe partizana ne bo slovenski igralec nikoli več ustvaril, ne na gledališkem odru, ne v filmu.

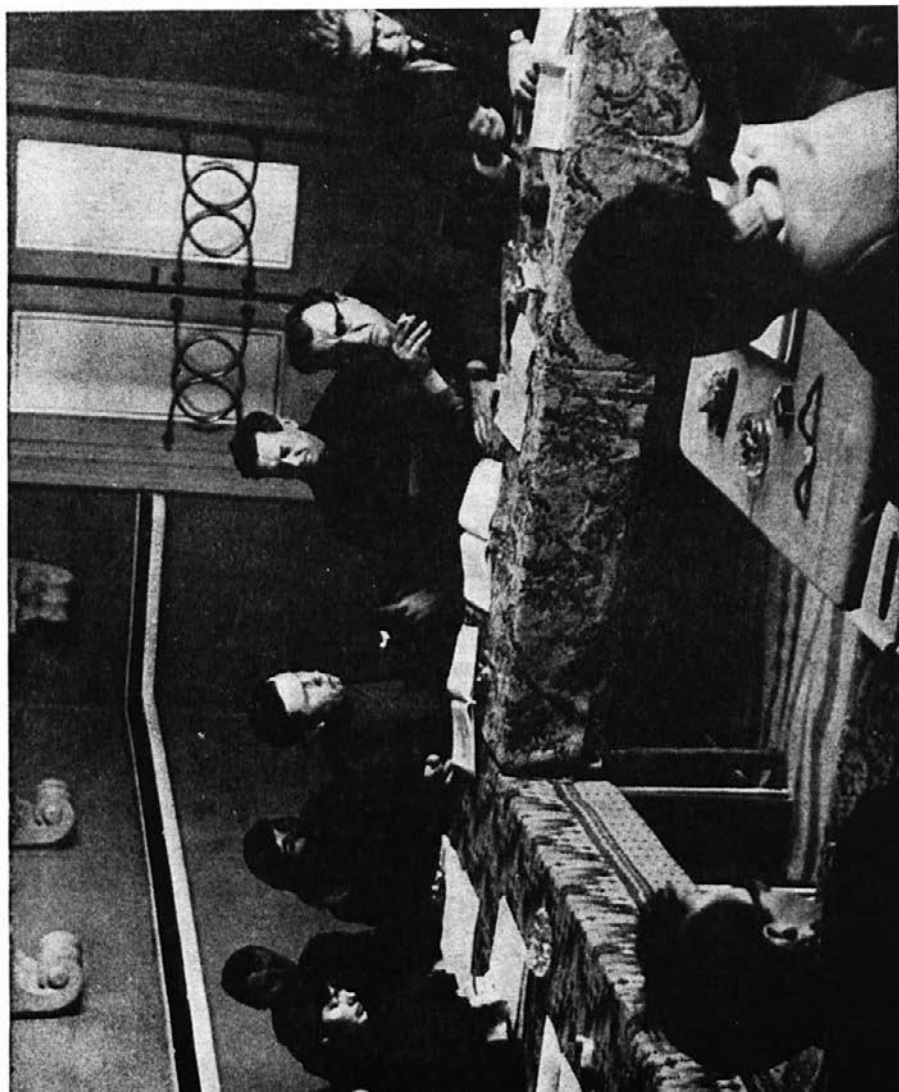
Potem pa so mu dali novo, docela drugačno nalogo: igral naj bi Sokrata, modrega moža. Če je bila vlita podoba partizana Sove iz vroče, še kipeče lave, je bil izklesan lik njegovega antičnega filozofa iz zlahtnega kamna, izklesan z umirjeno roko iz enega samega kosa, s poudarkom in z življenjsko zrelostjo. Bil je vzpon, o katerem smo vedeli že takrat, da je poslednji, vzpon, ki ga igralec preseči ne bo mogel več, pa naj mu bo dodeljeno še toliko let in še toliko možnosti oblikovanja. Tisti večer je bil doživetje za vse, ki smo cenili umetnost Lojzeta Potokarja že od prej in presenečenje za vse, ki vanjo dotlej niso verjeli. Nemara prvi primer, ko Prešernovi komisiji ni bilo treba niti za hip oklevati, komu naj da najvišje priznanje.

Nekaj mesecev pred slovesom smo poskušali ohraniti vsaj odsev te čudovite stvaritve na magnetofonskem traku. Zal, uspelo je posneti res komaj zbledel odsev nekdanje umetnine, poslednje besede pa so pretresljivo zapisane in izgovorjene: »Saj vidite, da stojim na kraju življenja in že blizu groba... Zakaj, jaz stojim danes tam, kjer ljudje najraje prerokujejo, to je na pragu smrti... Zdaj pa je čas, da gremo: jaz v smrt, vi v življenje. A kateri gremo v boljše, je vsakomur prikrito, razen bogu.«

Lojze Potokar je bil eden zadnjih veteranov starega teatra, ki pa je umel bolj kakor kdo ujeti korak s sodobnimi tokovi življenja in umetnosti. Ničesar drugega bi mu ne bilo treba ustvariti v življenju kakor ti dve podobi: partizana Sovo in Sokrata, filozofa, pa bi zmeraj živel s slovenskim teatrom.

Svet se je ta čas premaknil v tečajih in tolikokrat zapisane besede o tragični minljivosti igralčeve umetnosti so komaj še veljavne. Lojze Potokar stoji na meji tistega igralskega rodu, ki mu ne bo treba več iskati podobe v orumenelih fotografijah in nezanesljivih izpiskih časopisnih recenzij. Lahko bomo še preživljali večere z njim ob tem prvem, starem, dobrem filmu, ob radijskem zapisu »Crainquebilla« Anatola Francea ali Cankarjevega Hvastje, ob preprostem, iskrenem pomenku o partizanskem teatru, v katerem je ohranjen tudi Lojzetov široki smeh. Ali ni tudi nad to, od vseh najbolj enkratno umetnostjo, smrt izgubila dober del moči?

D. MORAVEC



F. KAFKA

PROCES

(LE PROCES)

Prevedla DJURDJICA FLERETOVA z uporabo
prevoda Kafkovega romana »Proces« v slovenitvi
JOŽETA UDOVIČA

Režiser: Balbina Baranovičeva

Scena in kostumi: Marija Vogelnikova
Glasba: Igor Stuček

O s e b e :

(po vrstnem redu govornih nastopov — premierska
zasedba)

Josef K.	Danilo Benedičič
Franz	Branko Miklavc
Wilhelm	Dušan Škedi
Gospa Grubach	Vida Levstikova
Nadzornik	Boris Kralj
Ravnateljjev namestnik	Ali Raner
Gospodična Bürstner	Stefka Drolčeva
Rabelj	Stane Česnik
Človek	Ivan Jezernik
Deklica z žogo	Lenka Ferencakova
Deček	Niko Goršič
Perica	Vika Grilova
Student	Mito Trefalt
Sodni sluga	Janez Albreht
Čakajoči	Stane Česnik
Dekle	Marija Benkova
Pojasnjevalec	Tone Homar
Uslužbenka	Metka Leskovškova
Stric	Ivan Jerman
Leni	Slavka Glavinova
Odvetnik	Boris Kralj
Preiskovalni sodnik	Tone Homar
Block	Branko Miklavc
Tovarnar — klient	Pavle Kovič
Bančni sluga	Niko Goršič
Klient	Dušan Škedi
Drugi klient	Dare Valič
Dekle	Lenka Ferencakova
Drugo dekle	Metka Leskovškova
Titorelli	Andrej Kurent
Sodnijski uradnik	Mito Trefalt
Duhovnik	Janez Albreht
Stražnik	Dušan Škedi
Gospa	Marija Benkova
Gospod	Ivan Jerman

Na levi: Vaja za »Pohujšanje«



D. Benedičič

Albrecht
in D. Benedičič



Miklavc in D. Benedičič



**D. Benedičič
in Glavinova**



**D. Benedičič
in Levstikova**

Desno: Drolčeva
in D. Benedičič



Desno: D. Benedičič
in Grlova

O TRAGIČNEM

TRAGIČNO IN KOMIČNO (SPLOŠNO)

Tragično in komično tvorita moralno vsebino dramskega dejanja. Obe sta antinomični nasprotji, ki so ju že stari Grki upodobili v svojih dveh gledaliških maskah, tragični z obrazom, spačenim od muke in trpljenja, in komični z obrazom, izkrivljenim od porogljivega režanja. Stari Grki sicer tragike in komike na svojem odru niso mešali, prikazovali so ju ločeno, ko so na svojih gledaliških festivalih uprizarjali najprej tragedije, nato pa za konec satirsko igro, ki je bila neke vrste komična parodija prejšnjega tragičnega dejanja. Vendar so se stari Grki zavedali soodvisnosti obeh oblik gledališča in Platon v svojem Simposionu na Sokratova usta zatruje, da je zadeva istega pesnika pisati tragedije in komedije. Ta misel, ki je sicer le redkokdaj uresničljiva, tako npr. pri Shakespearu, pa vendarle vsebuje idejo, da šele obe obliki moralnega odnosa do človeške eksistence obsežeta celotno življenje.

Obe dramski obliki, tragedija in komedija, izhajata iz enakega spoznanja večne človeške pomanjkljivosti. Obe razodevata človeške protislovnosti v človeku samem in v situaciji, v katero je postavljen. V tragediji gre za duhovni smisel celotne eksistence, v komediji za moralni red neke družbe, nekega občestva. Tragedija kaže brezizhodnost človeka v neki situaciji sveta, komedija absurdno zmedo nekega reda v družbi.

Tragično in komično kot soodvisni protislovnosti pa je razlikovati od resnega in šaljivega. Resno še ni nujno tragično in šaljivo še ni nujno komično. Šaljivemu, zgolj zabavnemu manjka priokus tragičnega in zlasti neka družbenomoralna odgovornost. Področje zgolj zabavnega, šaljivega, je smeh zaradi smeha, brez moralnega interesa, kakor je to primer v italijanski *commedia dell'arte* in vseh oblikah zgolj zabavne burke.

TRAGIČNO. PODOBA TRAGIČNEGA V ESTETSKEM IN VSAKDA-NJEM SVETU

Pojem tragično, tragika izhaja iz grške besede *tragoedia*, ki je prvotno pomenila spev kozlov, to je igro v kozle (*tragos*) preoblečenih častivcev boga Dioniza. Grška tragedija kot kulturno gledališče ne pomeni prikazovanje nekega pomembnega, toda žalostnega, celo grozljivega dejanja. Iz grške tragedije se je pozneje prenesel pojem tragičnega tudi v rabo vsakdanjega življenja, torej izven strogo estetskega področja, vendar se ta pojem tragičnega v marsičem razlikuje od pojma tragičnega v estetskem pomenu.

Če moremo tragično na estetskem področju, se pravi v drami ali romanu najbolj splošno označiti kot propad nekega pomembnega, vrednotnega stremljenja, se vsakdanja raba tragičnega s tem pojmom povsem ne ujema. V dnevnem tisku pogosto beremo o tragični smrti v zvezi s kakšno prometno nesrečo. Ta dogodek pa je z vidika estetskega, bolj zahtevnega pojma tragičnega samo žalosten. Samo žalosten je ta dogodek tudi, če gre pri tej prometni nesreči za smrt pomembnega človeka, raziskovavca ali javnega delavca. Dramsko pojmovanje tragičnega namreč zahteva, da mora človek, junak, propasti prav zaradi svojega pomembnega stremljenja in da je prav to njegovo po-

membno, dragoceno stremljenje vzrok njegovega propada. Takemu pojmovanju tragedije je že bližji primer, če se kak znanstveni raziskovalec v svojem trdovratnem boju zoper neko neozdravljivo bolezen sam okuži s to boleznijo. Hotel je pomagati vsemu človeštvu in je pri tem plemenitem stremljenju sam propadel. Če se ta primer ne ujema še povsem z dramskim pojmovanjem tragičnega, je to zaradi okolnosti, da so omenjenega znanstvenika pogubile naravne sile, ne pa neko nasprotno človeško hotenje, oziroma kar je v tragičnih dramah še bolj pogosto, neko protislovje v njegovem hotenju samem, ki ga nazadnje pogubi.

V splošni, zgolj formalni opredelitvi tragičnega na estetskem področju, je tragično sleherno plemenito oziroma pomembno, dragoceno stremljenje, ki privede zaradi protislovnosti vsega človeškega junaka v propad. Junak propade prav zaradi svojega pomembnega stremljenja, kar more v gledavcu zbuditi občutek, da je v življenju vse, kar je velikega, pomembnega, obsojeno na propad, medtem ko povprečneži in oportunisti triumfirajo.

To in tako zahtevno pojmovanje tragičnega pa dobi v teku razvoja evropske dramatike tudi svoje manj zahtevne, predvsem bolj pasivne oblike tragičnega. Izza nastopa naturalizma v dramski umetnosti, ki s svojima determinantama — dednostjo in okoljem, zmanjšuje ne samo junakovo svobodo, njegovo dragoceno stremljivost, marveč tudi njegovo odgovornost za dejanje, izgubi dramski pojem tragičnega svojo nekdanjo bistveno sestavino — junakovo delno sokrivdo pri lastnem poginu in tragično postane sedaj sinonim za sleherni propad človeka brez njegove krivde. Za tako dramatično tragiko pa že zadostuje, da se človek iz čisto objektivnih vzrokov, brez lastne krivde ne more dvigniti iz svoje človeka nevredne animalnosti v svet duševne in duhovne podjetnosti, v svet osveščene človečnosti. Tako tragiko kažejo npr. začetne male drame ameriškega dramatika Tennesseeja Williamsa.

GRŠKA TRAGIKA — TRAGIKA SITUACIJ

Ko govori Aristotel o tragičnem junaku, ki pride iz sreče v nesrečo, govori pravzaprav o karakterni tragiki, ko pa govori pozneje o štirih vrstah tragedije, so vse te tragedije pravzaprav tragične situacije, v katere je junak postavljen in kjer nevedé ali vedé krši obstoječi svetovni red. In prav okolnost, da je junak v grški tragediji postavljen v neko tragično situacijo in da je sam že od vsega začetka ne povzroči, dalje okolnost, da je največjega tragičnega občutja vreden tisti junak, ki nevede in nehote žali svetovni red in okolnost, da se čuti junak odgovornega samo temu objektivnemu svetovnemu redu, vzbuja misel, da je v grški tragediji žaljen in s tem tragičen pravzaprav vedno neki objektivni npravni red in da je pri tem človek, junak, samo demonstrator tega žaljenega npravnega reda. To je tudi v skladu s starogrškim gledališčem kot kultno ustanovo. V grških tragedijah ne gre za srečo in interes človeka, in vse grške tragedije so pravne tragedije, gre za srečo in interes polisa, atenske mestne države, ki je v varstvu svojih bogov, svetovavcev, svarivcev in kaznovavcev. In prav ima Hegel, ki pojmuje starogrško tragedijo, Aishilovo in Sofoklovo, kot prizorišče skoraj izključno javnih, družbenih in državnih interesov in tematiko te tragedije — prikazovanje zgodovinskih sprememb iz rodovnega v

državni red — kot politično zgodovinsko tematiko, ne pa kot zadevo človeških osebnih strasti in interesov.

Protislovje vednosti in nevednosti, spoznanja in nespoznanja prave poti, ki vodi v zvezi s hamartijo človeka do tragične kršitve svetovnega reda, kaže premoč teh višjih, neznanskih, človeku nedoganljivih sil, ki vladajo nad njegovo nemočno vednostjo, in s tem občutek antičnega grškega človeka o nezanesljivosti, nestanovitnosti, labilnosti njegove osebnosti in družbene eksistence, glede katere v zadnji pristojnosti ne odloča on sam. Ta občutek labilnosti človeške eksistence proseva skozi že izrazito evropskega duha antične kulture še vedno kot neki ostanek orientalskega fatalizma, vzhodnega sveta, ki je pomagal graditi staro grško kulturo.

In ali ni 5. stoletje starega štetja, to je doba od grškega političnega in kulturnega vzpona pa do politične in kulturne nemoči Grčije, z vsemi svojimi političnimi dogodki, nenehnimi državnopolitičnimi in meddržavnimi boji ne samo prava podoba skrajne nestanovitnosti človeške eksistence, marveč je hkrati v smislu Aristotelove definicije tragedije žaloigra nenehnih obratov iz velike sreče v postopen propad spričo omejenega človeškega razuma in nedoganljivega božjega, kozmičnega reda?

Moralnovsebina Aristotelove teorije o tragediji, zlasti glavni namen tragedije, katarza, očiščenje ali osveščenje, je gotovo izraz Aristotelove filozofije tragičnega, ki jo je Aristotel kot grški mislec že daleč od grških teoloških, mističnih teženj in že blizu grškemu razsvetljenstvu, normativno projiciral v grško tragedijo, o kateri je razmišljal iz časovne razdalje 150 let.

Kakšen pa je bil dejanski učinek tega, po svojem nastanku in po svojemu namenu kulturnega gledališča, Aishilovega in Sofoklovega, o tem je mogoče samo uganiti. Spričo prikazovanja človekove stremljivosti in njegove popolne nemoči nasproti nadmočnim in nedoganljivim višjim silam je bil učinek na socialno in intelektualno gotovo zelo mešano občinstvo tega kulturnega gledališča gotovo predvsem religiozne narave, je bil fobos — strah božji.

BISTVO TRAGIČNOSTI IN TRAGEDIJE

Starogrška tragedija, o kateri je Aristotel napisal svojo teorijo o drami, je prva evropska gledališka igra, ki prikazuje tragično občutje sveta.

Tragično samo pa bo v sledečih dobah dobivalo vedno nekoliko drugačno vsebinsko podobo, saj je pojmovanje tragičnega v sleherni zgodovinski dobi odvisno od vsakokratnega družbenopolitičnega in moralnega podnebja nekega časa in kraja, v vsaki dobi bo pojem tragičnega ostal najvišji in zadnji kriterij za vrednotenje sveta, človeške eksistence, najvišji duhovni vidik, kako gleda človek na svoj čas in prostor, v katerega je urojen.

Tragično v vsakem času so torej tiste okoliščine, ki onemogočajo, da bi človek veroval v najvišje smotre zakonitosti v sebi in svetu, in tragične dobe so tiste dobe, v katerih se človek zaveda pomanjkljivosti svetovnega reda oziroma dobe, ali v katerih človek dvomi, da tak smotrni red sploh obstaja.

V tem smislu pa je netragičen ves krščanski srednji vek, saj ga vodi in ureja neki domneven najvišji red, božja previdnost, netragični

pa so tudi vsi tisti zgodovinski trenutki, ko se človeku zdi, da je smotrnost svetovnega reda kot celote nesporna, torej neogrožena, kakor je to v veliki meri značilno za čas evropskega razsvetljenstva, za 18. stoletje.

V tragediji ali v tragični drami je lahko izhodišče in poudarek tragičnosti v dramskem dejanju samem, v dramski situaciji, ali pa je njeno izhodišče in poudarek v dramskem karakterju, v lastnostih dramskega junaka. Navadno pa tragedija oziroma tragična drama vsebuje obe tragični gibalni, tragično situacijo in tragični karakter, se pravi junakovo katastrofo pripravlja in izvrši tako neka tragična situacija, v katero je junak postavljen, kakor tudi tragična strast junaka, ki ga pogubi.

SITUACIJSKA TRAGEDIJA

Situacijsko tragedijo moremo imenovati že antično grško tragedijo, kjer junak ne ustvarja sam tragičnih okoliščin, marveč je vanje tako rekoč postavljen, se mora z njimi spoprijeti in jih skuša obvladati.

Za to vrsto tragedije in tragične drame je pogosto značilna tako imenovana tragična dilema. V dilemi kot tragični situaciji mora junak izbirati med dvema protislovnima možnostima, ki sta zanj enako nesprejemljivi in v nekem smislu enako pogubni.

Tako tragično dilemo je postavil Aischil na oder v svoji Oresteji. Orest se nahaja v situaciji, ko mora maščevati smrt svojega očeta Agamemnona, če pa to stori, mora umoriti svojo mater Klitemnestro, ki je ubila Agamemnona, njegovega očeta. Kakor se bo že odločil, se bo Orest neizogibno pregrešil zoper svetovni red. Tako tragično situacijo vsebuje tudi Aischilova tragedija Sedmorica proti Tebam, Sofoklov Oidip, Evripidova Medeja in Ifigenija itd.

Situacijska tragika je značilna tudi za francosko tragedijo 17. stoletja, ki sledi vzorom antične grške tragedije, tako za Corneillovo kakor za Racinovo. Tudi tu je v ospredju dramskega dejanja tragična dilema, pred katero je junak postavljen, tako Rodrigo in Chimena v Corneillovem Cidu, junakinje v njegovem Horacu, Cinni in Polyuctu.

Tragične dileme sestavljajo tudi dramska dejanja v Racinovi Andromahi, v njegovem Britaniku, Bajazetu, Bérénici, Ifigeniji.

KARAKTERNA TRAGEDIJA

Karakterna tragedija je igra, kjer sta tragično izhodišče in tragični poudarek dejanja v karakterju. Dramski junak sam povzroča tragične okoliščine, ki ga pogube.

Dosledna karakterna tragedija je bila mogoča šele v času avtonomne človeške zavesti, osvestitve človekovega individua, tj. v času evropske renesanse, na področju dramatike pa zlasti elizabetinske renesanse s Shakespearom kot njenim vrhom.

Shakespeare sicer nima neposrednih naslednikov, vendar se načelo individualizma kot glavnega gibalnega junakove dejavnosti, njegove napačnosti proti obstoječemu redu, nadaljuje tudi v poznejši dramatiki, kolikor ta ni neposredno pod vplivom antične tragedije. Individualizem je tudi glavna značilnost evropske meščanske karakterne drame, katere zadnji klasik je Henrik Ibsen.

DRAMA

Drama v ožjem smislu kot posebna odrska zvrst je tragediji najbolj sorodna, saj se je razvila iz nje za poznega, že meščanskega razsvetljenstva preko Diderotovega »genre sérieux« kot vmesna vrsta med tragedijo in komedijo. Enako kakor tragedija prikazuje tudi drama neko tragično ali vsaj resno dejanje v demokratskem, pogosto meščanskem okolju in brez duhovne vzvišenosti tragedije in njene zahtevnosti po absolutnem. V nasprotju s tragedijo se drama pogosto tudi spravljivo konča.

Enako kakor tragedija se deli tudi drama v karakterno in situacijsko. Po svojem položaju med tragedijo in komedijo in svojem moralnem podnebjem 19. stoletja, v katerem se je razvila, vsebuje sestavine, ki so nekdanji tragediji tuje: moralno in intelektualno skepso, posmehljivo ironijo, predvsem pa izkustveno psihološki in sociološki interes.

Predoblike drame nahajamo že v starejši, celo najstarejši dramatiki. V to zvrst spadajo že Sofoklov Filoktet, Evripidova Helena in Ifigenija na Tavridi, Shakespearov Cymbelin, Beneški trgovec, Milo za drago, Diderotove resne drame in tako imenovane ganljive meščanske drame 18. stoletja.

V drugi polovici 19. stoletja dobi drama podobo družbenokritične in psihološke drame (Ibsen, Cankar, Krleža).

MELODRAMA IN PESNIŠKA PRAVIČNOST

Melodrama je prvotno pomenila vsako zvezo dramskega besedila z glasbeno spremljavo (grško melos — ton, zvok).

Melodrama v današnjem smislu pa se je razvila ob koncu 18. stoletja pod vplivi tragedije, meščanske drame, solzave komedije in burleskne komedije. Vse sestavine imenovanih dramskih vrst uporablja melodrama z grobimi dramskimi učinki, s pogostimi coups de théâtre, mračnimi spletkami in nakanami, dvoboji, sentimentalnim romantičnim patosom, zelo povprečno psihologijo in konvencionalnimi tipi.

Priljubljena téma melodrame je preganjana nedolžnost, ki jo zatira kaka tiranska oseba. In tu je tudi jedro melodrame: ne sočutje s tragičnim junakom, marveč vzbujanje ganotja spričo zatirane pasivne žrtve. V zvezi z melodramo nahajamo najbolj pogosto to, kar imenujemo poetično pravičnost. Poetična pravičnost je nujna vzročna zveza krivde in kazni, ki je v resničnosti nikoli ni, je torej morala praviljične pravičnosti, da se v drami zlo vedno kaznuje, dobro pa nagrajuje.

ČAS V DRAMI IN AVTOBIOGRAFSKI ELEMENT V DRAMI

Čas dramskega dejanja je sedanost. Gledavec mora imeti občutek, da je problem, ki se obravnava v drami, tudi problem njega samega, problem njegovega časa. Zato dramska sedanost, današnjost izključuje vsako zgodovinsko enkratnost in zahteva vedno neko človeško splošnost.

Ze Aristotel v svoji Poetiki trdi, da je »poezija bolj resnična kot zgodovina«, in pravi, da ni pesnikova naloga pripovedovati to, kar se je v resnici zgodilo, marveč to, kar bi se lahko zgodilo. In da poezija govori bolj o splošnem, zgodovina pa o posameznem.

»Pod 'splošnim' razumemo, če kdo opisuje, da bi človek s takim in takim značajem po zakonih verjetnosti in nujnosti storil to ali to:

in ravno to je smoter poezije, imena pa so ji le nebitven dodatek. Pod 'posameznim' pa razumemo, če npr. kdo opisuje, kaj je Alkibijad naredil in doživel.»

Aristotelovi misli pritrjuje tudi Lessing v svoji Hamburški dramaturgiji (77. list), ko pravi: »Aristotel je opazil, da sočutje zahteva neko sedanje zlo, opazil je, da z davno preteklim ali z nekim v daljno prihodnost odmaknjenim zlom morda sploh ne sočustvujemo ali vsaj tako ne, kot s sedanjim zlom, da je tedaj treba dejanje, ki hoče zbuditi sočutje, posneti ne v pripovedni obliki, marveč kot pričujoče, to je v dramatični obliki.«

V drami torej ne sme biti nič, kar je že odmaknjeno, kar je zgolj enkratno, zgolj posebno, kar vzbuja v gledavcu vtis, da se je sicer v preteklosti morda zgodilo, da pa ni tako splošno, da bi moglo biti tudi sedanje, današnje. To pravilo velja celo za zgodovinske drame, se pravi za tiste, ki obravnavajo neko zgodovinsko, preteklo snov.

Celo Shakespearove histories, njegove kraljevske drame, ki se zde pisane kot zgodovinski pouk na odru, in enako njegove velike zgodovinske tragedije, so nenehno prepletanje preteklosti in neposredno navzoče, aktualne sedanjosti, saj je bilo vezanje in mešanje dejstev in dejanj neke zgodovinske preteklosti z dejstvi in dejanji časovne sodobnosti in to v pogledu podobnih dogodkov kakor podobnih značajev in usod ustaljena gledališka konvencija elizabetinske dobe. Ta tehnika medsebojnega prepletanja dveh zgodovinskih ravnin, pretekle in sedanje, je sicer pri elizabetincih gotovo ljudsko primitivna in v spotiko vseh zgodovinsko izobraženih gledavcev nekdanj in danes, toda ne glede na primitivno obliko tega načina (številni grobi anahronizmi!) vsebuje to vezanje pretekega in sedanjega neko globoko resnico vse dramske umetnosti, namreč to, da gleda gledališko občinstvo kakršnokoli tematiko na odru, zgodovinsko ali nezgodovinsko, vedno z očmi svojega časa, da hoče v neki gledališki igri videti in spoznati samega sebe, upe in obupe svojega časa in da se zato dramatik neke tematike, zgodovinske ali nezgodovinske, ne sme lotevati kot nečesa pretekega, ne več perečega, časovno in osebno neprizadetega, marveč kot nečesa vseskozi sedanjega, aktualnega, časovno in osebno prizadetega in doživetega. Tako in samo tako je lahko drama res prisposodba človeškega življenja, nekdanjega in sedanjega, ne pa zgolj dialoško pripovedovanje na odru.

Sleherno dogajanje v drami je bolj ali manj simbolno, se pravi, da prek svoje enkratnosti, posebnosti, vedno meri v splošno in s tem v človeške probleme, ki so živi v vsakem času, tudi v sedanjosti. Sodobna dramatika, ki obravnava zgodovinske snovi, kakor so to Sartrove Muhe, Anouilhova Antigona in Škrjanček, Smoletova Antigona, očitno projicirajo moralno podnebje današnjega dne in njegove probleme v neko bolj ali manj odmaknjeno preteklost in v teh »zgodovinskih« dramah se dejansko obravnava sedanjost, ne pa zgodovinska preteklost.

Enako kakor je enkratnost kot neko posebno drami nevarna, je nevarna tudi preočitna avtobiografičnost, saj je tudi avtobiografičnost zgolj enkratna, posebna, ne pa splošna.

Prava zvrst za avtobiografičnost so memoari in vse pripovedništvo, ne pa drama. S tem seveda še ni rečeno, da je drama kot pripoved na odru brez avtobiografičnih sestavin in navdihov, saj je vendar vsa leposlovna umetnost, tudi drama, stvar bolj ali manj osebnega doživetja, osebnih življenjskih izkustev, toda avtobiografično mora dobiti

na odru značaj tipičnega, splošnoveljnega, če hoče gledavca prepričati, da so zadeve, ki se obravnavajo na odru, tudi zadeve njegovega izkustva, zadeve njegovega časa, njegove sedanjosti.

TRAGIČNOST V ČASU PO ANTIČNI TRAGEDIJI

1. SREDNJEVEŠKA VERSKA DRAMA

V srednjeveških verskih igrah, misterijih, miraklih, pasijonskih igrah in moralitetah je težko govoriti o tragičnosti čeprav v teh igrah obstajajo elementi tragičnega v junakovem stremljenju po absolutnem, to je po odrešenju. Kar pa tem tragičnim osnovam jemlje tehtnost, je prav okolnost, da odrešenje grešnega človeka ni odvisno od njega samega, marveč le od milosti božje. V teh igrah je v neki meri tragično zgolj junakovo omahovanje med dobrim in zlom, najbolj prikazano v tako imenovanih moralitetah (Slehnernik). Ko pa v verskih igrah milost božja junaka spozna za vrednega, je njegove duševne tragike konec, vse telesne muke, ki jih spreobrnjenec pretrpi od sovražnikov prave vere, so zgolj ideološke, mazohistične naslade, ki jih mučenec uživa v mislih na svoje odrešenje.

Problematičnost te religiozne tragičnosti je predvsem v pasivnem značaju religioznega junaka, kar je ugotovil Lessing v Hamburški dramaturgiji v svoji polemiki zoper Corneillovega Polyucta.

2. TRAGIČNOST PRI SHAKESPEARU

Nasproti situacijski tragediji, ki se zlasti v svojih antičnih primerih konča vedno s spravo (v tretjem delu trilogije), je Shakespearova karakterni tragedija, kjer junak sam povzroča tragične okolnosti, ki ga pogube, tragedija brez sprave. In za Shakespeara tragedija, ki se ne konča z junakovim poginom, sploh ni tragedija.

Tragična pri Shakespearu je človekova čezmernost, junakovo čezmerno hotenje, njegova neobzdržana strastna narava, obsedenost junaka od ene same velike strasti, brez slehernega korektiva moralnega razuma, kar ga vodi nujno v propad.

Renesančna bohotna strastnost je vzrok junakovih propadov, kakor neučakana ljubezenska strast v obeh junakih Romea in Julije, ljubezenska strast v nasprotju s politično preudarnostjo v Antoniju in Kleopatri, strast častihlepja, vladoželjnosti v Rihardu III. in Macbethu, strast slepega ljubosumja v Othellu, strast umovanja, ki hromi voljo v Hamletu, strast starčevske nečimrnosti v Kralju Learu, strast političnega idealizma v Brutu (Julij Cezar), strast aristokratske oholosti v Coriolanu. V Shakespearovih tragedijah se vedno pravdata srce in razum, strast in moralna svoboda, pri čemer zmeraj tragično zmaguje srce, človeški nagon, človeška strast nad preudarnostjo razuma.

Pri Shakespearu tragika ni zasnovana na neki časovni ideologiji, marveč vedno na človeški naravi, na renesančno bujnem in nezadržljivem človekovem individualizmu, zato Shakespeare, kakor nam pravi njegov sodobnik Ben Jonson, ni umetnik enega samega časa, marveč umetnik vseh časov.

3. TRAGIČNOST V DRAMATI KI ŠPANSKEGA ZLATEGA VEKA

Če je tragičnost pri Shakespearu človeška tragičnost vseh časov, je v španskih comedias zlatega veka to izključno tragičnost španskega temperamenta in španskega družbenega ambienta 17. in 18. stoletja.

Moralno izhodišče in osnova za tragičnost španskih resnih comedias je odrevenela družbena konvencija, ki izhaja iz španske več kot 700 let trajajoče osvobodilne vojne zoper okupatorje, neverne Mavre. Moralno podnebje tega časa je imelo za posledico bizarne, nenavadne človeške nravi, ki se prikazujejo v španski dramatikii zlatega veka: a) pretirano pojmovanje hišne in rodovne časti, kar zadeva ljubezen, okolnost, da zahteva ne samo neka nelegitimna ljubezen, marveč celo nekaj, kar vzbuja le sum o taki ljubezni, brezpogojno smrtno kazen. b) Pretirano pojmovanje vladarjeve nedotakljivosti, okolnost, da je vsaka žalitev, storjena vazalu od vladarja samega oziroma od članov njegove družine, nekazniva. c) Konvencija španske katoliške ideologije v najbolj sholastični podobi, ki prenaša človekovo svobodo delovanja in nehanja na bogoslovsko kazuistiko in prek nje na dilemo človekovega pogubljenja in odrešenja, kjer se torej srednjeveška mistika srečuje in veže z občutjem izrazitega baroka.

4. TRAGIČNOST V FRANCOSKEM GLEDALIŠKEM KLASICIZMU

Tragično v francoskem gledališču 17. in 18. veka ima podobo tragične situacije in tragične dileme. Pri Corneillu, kjer so v ospredju možati moški, so te dileme heroične, pri Racinu, kjer so v ospredju občutljive ženske, pa so to intimne, srčne, ljubezenske dileme.

Corneillovi junaki se morajo odločati med svojim osebnim nagnjenjem, ljubeznijo in neko splošno dolžnostjo, rodovno ali državno: Cid, Horace, Cinna, Polyeucte.

Pri Racinu je dilema med nagnjenjem, ljubeznijo in dolžnostjo postavljena v intimnejši svet erotike, to je dileme ljubezenske zvestobe in nezvestobe: Andromaha, Bérénice, Bajazet, Britanik, Fedra.

5. TRAGIČNOST V NEMŠKEM GLEDALIŠKEM KLASICIZMU

Nemški gledališki klasicizem, predvsem Goethejev in Schillerjev, je po pravem pojmovanju njunih del med vsemi klasicizmi najbolj meščanski in s tem tudi najbolj pravno spodbudna tragična klasika, ki hoče svoje meščansko občinstvo predvsem vzgajati v visokem, plemenitem mišljenju. Tragično protislovje, ki ga postavlja nemški gledališki klasicizem, je nasprotje med posebnim in splošnim, med hotenjem in moranjem, ki pa ga oba nemška klasika ne pojmujeta enako.

Pri Goetheju je hotenje neko posebno, individualno, celo subjektivno človeško stremljenje, splošno, se pravi moranje, pa je tisto, kar je objektivno utrjeno in veljavno; tragičnost je pri Goetheju v tem, da se hotenje in moranje v človeku razhajata. Tako pride človek kot posameznik, kot individuum v konflikt z neko nujno obliko življenja, z pravimi družbe, in mora v tem boju kot posameznik podleči. Toda pri Goetheju ne zmaga moranje nad hotenjem, Goethe skuša človekovo hotenje, njegovo posebno, individualno, se pravi njegovo naravno zakonitost približati in izenačiti z moranjem, človekove osebne interese z neosebnimi, splošnimi interesi. Hotenje samo hoče torej napraviti naravno in objektivno veljavno. Ta problem odseva v Goethejevih dramah in tragedijah kakor Egmont, Torquato Tasso, Ifigenija idr.

Tudi pri Schillerju je tragičnost v konfliktu med posebnim in splošnim. Vendar pojmuje Schiller to protislovje kot izrazito moralno nasprotje. Posebno, to je hotenje, je pri Schillerju čutnost, naravno

nagonski svet v človeku, splošno, to je moranje, pa je človekova nrvnost, svet nrvnega odločanja, ali kakor pravi Schiller, človekova moralna svoboda.

Schillerju je pri tem izhodišče Kantov kategorični imperativ, to je Kantov poziv človeku, naj deluje samo po tistih življenjskih pravih, o katerih je prepričan, da bi mogle biti splošno veljavne zakonitosti v urejeni družbi in državi.

Zakoni nrvnosti in narave so po Schillerju prvinska protislovja v človeku, ki nujno povzročajo konflikte in s tem tudi tragiko človekove eksistence. Proti moralni svobodi so naravne sile v človeku in svetu vse tiste sile življenja, ki niso pod zakonitostjo moralnega razuma, torej tako svet nagonov, telesnih strasti, kakor tudi svet fizične nujnosti, usode.

Schillerjev tragični junak v svojem odločanju stori to, kar mu velevala dolžnost, in dokaže prav s tem svojo nrvno veličino. Junak se dvigne v vsej svoji nrvni svobodi prav v trenutku, ko ga usoda zdrobi.

6. TRAGIČNO V ZGODOVINSKEM DOGAJANJU IN FRIEDRICH HEBBEL

Heglova filozofija zgodovine se ponazarja v tragedijah in dramah nemškega dramatika Friedricha Hebbela.

Vse, kar je, že vsebuje neko protislovje in vse, kar je, traja le toliko časa, kolikor se v njem obseženo protislovje ne razvije v svoje nasprotje. Iz neke zgodovinske teze se razvije zgodovinska antiteza in kot antiteza traja toliko časa, dokler se ne razvije v sintezo, v združitvev in izravnavo obeh poprejšnjih protislovij itd. Zgodovina je proces osveščujočega razvoja, napredka. V tem procesu je posebno, individualno, to je posameznik, samo potreben činitelj, ni pa uporabnik tega razvoja in napredka, ter je, kakor pravi Hegel, kot zastavonoša napredka hkrati tudi klavna žrtev tega razvoja in napredka.

Dramatik Hebbel je Heglovo zgodovinsko teorijo uporabil v tem smislu, da pride nrvnost posameznika v konflikt z nrvnostjo vsakokratnega svetovnega stanja, kar se dogaja zlasti v tako imenovanih kriznih obdobjih, v katerih staro že odмира in se poraja novo. Ta boj slika Hebbel v svojih igrah kot boj posameznika in družbe, boj posebnega s splošnim. Z vidika absolutne nrvnosti imata oba nasprotnika svoj prav in svoj neprav. Svoj prav zato, ker s svojim bojem življenje, zgodovino šele omogočata, in svoj neprav v tem, ker sta po Heglu in Hebbelu oba enako oddaljena od absolutne nrvnosti. Kolesje zgodovine se vrti z nenehnimi dvigi in padci in v tem razvoju zdrobi posameznika med svojim zobovjem.

V tem boju je možna dvojna drama in dvojna tragika: drama in tragika zapoznevca, človeka, ki nove dobe ne more več razumeti in ga zato zdrobi, primer, ki ga je Hebbel upodobil v svoji meščanski žaloigri Maria Magdalena, ali pa tragika junaka, ki razvoj prehiteva, kar je tudi vzrok njegovega propada, ker so sile preteklosti še premočne, da bi mogel zmagati, primer, ki ga je Hebbel prikazal v svoji žaloigri Herodes in Mariamna.

7. TRAGIČNOST V NATURALISTIČNI DRAMI

S tragiko zolajevskega naturalizma na odru so podobne težave, kakor s sleherno dramo, kjer omejuje junakovo svobodo, svobodo njegovega odločanja in ukrepanja, neka nadosebna determinacija, bodisi

kakor milost božja v španski klasiki ali dednost in okolje v naturalistični drami 19. stoletja.

Junak naturalistične drame ni junak v smislu klasične drame, marveč je zgolj bolnik dednosti in okolja, torej nadosebnih sil, ki junaka nazadnje uničijo. Vzrok njegovega propada so ali alkoholizem, kakor v drami Gerharda Hauptmanna *Pred sončnim vzhodom*, ali paraliza, kakor v Ibsenovih *Strahovih*, ali podedovana slepota, kakor v Ibsenovi *Divji raci*, ali podedovana zločinska narava, kakor v *Térèse Raquin* Emila Zolaja.

Gledališki naturalizem tega starejšega zolajevskega tipa razširja novejša ameriška dramatika s Freudovo psihoanalizo, z učinki in odločitvami človeške podzvesti.

Tako evropski kakor tudi ameriški naturalizem v gledališču narekuje potrebo razširiti v dramaturgiji pojem tragičnega, kakor ga zastopa klasična dramatika, to je stremljivost junaka in njegov padec iz visine prav na njegovi poti nesebičnega prizadevanja za blaginjo človeka in sveta, razširiti ta pojem tragičnosti na ravni naturalizma. To pa se pravi pojmovati kot tragično vsako stanje človeka, ki se iz objektivnih ali subjektivnih vzrokov ne more dvigniti iz svoje moralne in fizične bede v visino, do človeškega dostojanstva. Tako bi bili videti tragični ne samo bosjaski junaki Gorkega *Na dnu*, marveč tudi junaki novejše, zlasti ameriške naturalistične dramatike.

8. TRAGIČNO V SODOBNI PROBLEMSKO AKTUALNI DRAMI

Sodobna dramatika z eksistencialno miselnostjo raznih smeri kot »filozofski traktat«¹ na odru nima neposredne tragične učinkovitosti. Tragična v njej je predvsem njena filozofija, osrednja misel, ne biti svoj, biti brez možnosti svobodnega samoodločanja, biti preplavljen od sestavin drugih, v svetu tenničnega in družbenega kolektivizma, biti brez bistvenega jedra, popredmeten v praznino nič ali kakor pravi Sartre v *Huis-à-lors*: *être mort c'est être en proie aux vivants*.

Blížja tragiki je sodobna groteska. Ta je današnja podoba nekdanje tragedije, samo da vzvišenost tragedije nadomešča krvava porogljivost.

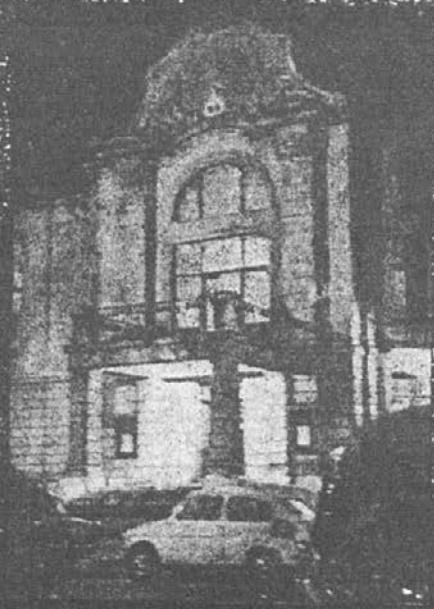
Kakor junak tragedije je junak sodobne groteske postavljen v tragično situacijo, ki pa je tokrat groteskno absurdna. V nasprotju z nekdanjo tragedijo pa je sodobna groteska brez sleherne utehe. Poraz tragičnega junaka je v tragediji kljub vsemu vendarle priznanje nečesa absolutnega, poraz junaka v sodobni groteski pa je osmešenje absolutnega, katero razkrinka kot slepi mehanizem.

Ionesco, zastopnik sodobne groteske, pravi o groteskno komičnem: »Komika (to je groteskna komika) kot intuicija absurdnega se mi zdi bolj absurdna kot tragika, komika je namreč brezizhodna.«

Predstava absolutnega kot absurdnega mehanizma, ki nadomešča boga, naravo in zgodovino kot smotrne sile, je zadnji zamisel tragične groteske. Obe, nekdanja tragedija in sodobna tragična groteska, obravnavata isto témo, toda témo z nasprotnima predznakoma, verovanje v absolutno, v neki višji smotrni red in neverovanje v absolutno, v neki višji smotrni red. Nekdanji tragični heroj je postal sedaj tragični burkež tako v Camusovih dramah, pri Beckettu, Dürrenmattu, Frischu kakor tudi v malih groteskah Ionesca in Albeea.

(Iz knjige dr. Vladimirja Kralja: »Dramaturški vademecum«)

drama



gledališki list