

«DON KARLOS» V NAŠI DRAMI

ANTON OCVIK

Schiller je v «dramatski pesmi» — Don Karlos — ustvaril idejno dramo vsebinsko trajno se ponavljajočega etičnega in političnega boja, ki je večer radi notranje snovne poglobljenosti, pa še radi naravnih potez v razvoju tragičnosti oseb in silnega dramatičnega napona dejanja, ki učinkuje s svojo idejno doslednostjo, z notranjim in zunanjim stopnjevanjem dramatičnih napetosti in s svojo odrsko efektivnostjo. Vse to presega golo znanje in preračunano teatraliko. Schiller je ustvarjal. O umetniški dograjenosti, polnosti in globini posameznih oseb ali o njih elementarnosti ne bom govoril. To presega mojo zasnovo. Jasno mi pa je, da je Schiller v «Karlosu» izoblikoval umetnino, ki je po idejni moči, po živem notranjem razmahu dvignjena do višine občečloveških spoznanj, ki je zaradi tega v vsakem času sodobna in dojemljiva. Po ideji in umetniškem razmahu. Ne mislim le na osnovno idejnost drame, ampak predvsem tudi na inkarnacijo bistveno človeškega v njej, na življenje, ki ga je Schiller v «Karlosu» razodel. O njeni moči pa me preverjajo tudi silni dramatični elementi, ki kažejo pesnikovo virtuoznost v formi in tehničnosti. Celota pa priča o vulkanični eruptivnosti, kar dokazuje preobširen koncept, zadnja nedograjenost, vsebinska in dramatična širina. Odtod toliko nejasnosti in pojmovanj, odtod toliko najbolj različnih uprizoritev.

Predvsem vidim v «Karlosu» štiri važne vsebinske smeri, ki se prepletajo med seboj, stopajo očitneje v ospredje in zmagujejo druga nad drugo: Idejna borba dveh svetov (inkvizicija — svoboda), ljubavna tragedija — tragedija Karla in Elizabete, državne intrige ali Filipova drama in končno himna prijateljstvu. Trdim, da ni popolnoma prav, ako se osredotoči kdo izključno na eno vsebinsko smer, kakor tudi ne, ako motri potek dejanja le iz enega žarišča. Pravilneje se mi zdi, poudariti vse štiri momente. Pri tem tvori ljubavni motiv potek, zaplet in razplet dejanja. Borba dveh idejnih principov ustvarja poteze značajev in osnovno etično bazo drame, ki ureja medsebojne odnose oseb, njih odpore in zveze. Dasi zmaga Schillerju idejno nasprotni svet, ki pravične uniči, vendar etično zakraljuje mrtvec. Državnointrigantski motiv povzroča napetost dejanj s tem, da ustvarja v Filipu polno sumenj in prikrite odnose med osebami. Dramatične učinkovitosti. Himna prijateljstva pa je na koncu čuvstveno močno poantirana s povzdigovanjem etičnih vrlin zvestega prijateljstva. To očituje, da ta mladostna Schillerjeva drama ni popolnoma enovita, in da povzroča sozvočje vseh motivov

vidne težkoče jasnosti, uravnovešenosti in razumevanju celote. Razumljiva nam postane šele, če dojamemo osnovni miselno-idejni pesnikov nazor, s katerim je skušal motivirati svoje delo. V tem hipu razpade drama v dva sveta: prvi je življensko bolj usidran in zgodovinsko razumljiv, drugi, dasi etično višji in po ideji močnejši, šibkejši po življenski moči in sili. Odtod tragičnost oseb, odtod smisel drame.

«Karlos» je v tem hipu idejna, kozmopolitična drama, je ponosno razkritje pesnikovih misli o svobodi. Trdim: iz žarišča etičnih in političnih načel, ki se tro drugo ob drugem. Nova doba ob stari okosteneli dobi, Osnovna ideja drame leži v konfliktu dveh etičnih principov, ki se bijeta. Konservativnemu in etično nenaravnemu katolicizmu, — naznačil ga je Schiller v vtelešeni ideji velikega inkvizitorja — se upre mlad in še svež nazor o svobodi človekovega življenja, mišljenja in o človekovi osebni vrednosti, ki jo zanosito zagovarja filozof Poza. Ker pa si je inkvizicija podredila tudi državo (katolicizem v državni obliki!), je očitno, da je ideologija Poze nasprotna tudi kralju. «Ich will es mir zur Pflicht machen, in Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen», piše Schiller v pismu Reinwaldu. Zato Filip ne more doživeti človeka, kakor ga doživlja Poza, ker mu je po vzgoji in mišljenju tuj in ker je vezan na moralno silo inkvizicije, dasi je v njem želja, otresti se je in postati samovladar. Tu je tragična krivda, ob kateri doživi Filip tragedijo, kakor jo ob njem doživita Poza in njegov idejni dvojnik Karlos. Filip in Karlos sta si po ideološki osnovi antipoda, ker sta ideala dveh idejno si nasprotnih principov. Ta dualizem v drami je očit. Očita je tudi karakterizacija oseb v tem smislu. Trdim pa, da je vkljub temu nad Schillerjem-ideologom zmagalo življenje, da je zmagal Schiller-umetnik. Schiller je umel utisniti osebam svoje drame še notranje človeški obraz, iz globine človeškega bistva preko teaterskih gest in miselne tendenčnosti. Osnovna umetnikova potencia.

Sledeč nakazanemu dualizmu spoznamo dvojnost v drami, spoznamo močne in slabe, krivične in pravične. Inkvizicija, Filip, Alba, Domingo, Eboli — Karlos, Poza, kraljica. Poslednji trije so žrtev tedanjega dvornega življenja. Ti trije tudi padejo. Schiller je spoznal globino življenja. Vsi trije so zapisani poginu, ker mora njih etični in miselni ustroj zadeti radi njih predčasnosti ob mrzlo neizprosno časa in izpačenost dobe. Tu so tragično krivi. Ali ni ljubezen Karlova do kraljice in prijateljstvo Karla in Poze poantirano v smislu etičnega poudarka? Kajti njih čuvstva so elementarna in v opreki z moralnimi vezmi cerkve in državnih institucij. Vezi

teh ustanov so umetne in lažnive. Ta shematika je ključ še do drugih značajev, ki so jih izoblikovale vezi dvornega življenja (Karlos in kraljica in Poza trpijo zaradi njih!): etiketa (vojvodinja Olivareška), priliznjenost, zvodništvo in hinavščina (Domingo), slepa vdanost, suženjstvo nad samim seboj, okrutnost in pokorščina (Alba), ljubavno intrigantstvo (Eboli). Do tu tendenca. Toda Schiller je segel še preko tega in ustvaril ljudem globino, ne vsem, toda večini. Shematičnost Pozinega značaja je vendar zasidrana v čuvstvu prijateljstva. Filip si želi ob sebi človeka in čuti očetovstvo. Toda doslednost njegovega značaja, njegova struktura ga vržeta nazaj in zato morata pasti ob njem Karlos in Poza. V tem je resda Filip centralna postava drame, po svoji moči in po karakterni doslednosti. Tu je močnejši od Poze in še celo od Karla. Res, da se suče dejanje ob Karlu, toda razdvojenost v njem ga slabi. V značaju je razkosan. Je vroč, divji, impulziven, pa hkratu razmišljen in melanholičen. V sebi razbit — pa ne hamletovsko! Karlos ljubi Elizabeto, ljubi prijatelja in ljubi tudi idejo svobode. Dasi je v začetku značaj Eboli negativen, vendar je v njem plemenita poteza. Grof Lerma je pravičen, resnicoljuben, zvest, on je v bistvu dober. Redkost med večino. — Mnogi značaji se ne ločijo iz shematike. Alba, Domingo. Popolnoma miselno in idejno pa mora biti dojet veliki inkvizitor. Ostati mora simbol moči, ki je siva, stara, slepa in moralično trhla, ki pa še živi in vlada. Razlika med Schillerjevim in Dostojevskega inkvizitorjem je v dojetju po religiozni mentaliteti. Razlika med protestantskim Nemcem (Poza) in pravoslavnim Rusom. Simbolnost ideje — človeška globina. — Elizabeta je v drami najbolj dosleden ženski značaj. To je ideal ženskosti, plemenitosti, čistosti, odločnosti, s tipično nemško psihološko karakterizacijo v opisu, ki ga napravi o nji Poza. — Presenetljivo globino in zanimivost kažejo še psihološki odtenki v mnogih prizorih. Odlikuje jih mehka niansiranost. (Pogovor Karla in Eboli. Karlos in Elizabeta. Dialog: Elizabeta-Poza.)

Analiza dramatičnega poteka dejanja se giblje v drugi smeri. Med seboj se bijejo vsakovrstni elementi, ki imajo podlago v različnih motivnih centrih. Življenje drame je vezano na žive elemente psiholoških spoznav o človeškem bistvu, logično doslednost v drami pa urejujeta teatraličnost in dramatična gradba, ki pa sta delo umetnika, ki oblikuje. Radi filozofskih in etičnih tendenc je zrasla drama v tako obširen tekst. Gibalo drame je P o z a. Ob njegovem nastopu se začne dejanje zavozljavati in siliti po vzročnem principu v višek, ki ga doseže v pogovoru kralja s Pozo in zadrevi končno z divjo naglico v katastrofo. Tu je silni dramatični pomen Poze, kakor

je nevidna inkvizicija absolutna moč, ki ureja osebe v celoto. Namen Poze, odtrgati Karla iz Madrida, je prva in zadnja njegova misel skozi vso dramo. Poza premaga tudi ovire, ki se stavijo Karlu na pot. Ljubezen do kraljice mu pravilno usmeri, skuša vplivati na Karlov odnos do Filipa, se bori s predsodki kraljice, uničuje pomen Eboline zvijače in še pred smrtjo sklone rešiti Karla z begom. Mislim, da je mimo prijateljske geste, preko idejne in moralične, še popolnoma teatarska gesta, čeprav trdi Schiller, da je v Karlu idejno poudaril princa bodočega človeštva. Poza se giblje v dveh lokih. V prvem, ki vklepa vase vse scene do pogovora s kraljem, je urejal potek dejanja izven kraljeve vednosti, bil je zanj neviden, v drugem delu pa se zgodi preobrat, kjer je vodstvo dejanja popolnoma v njegovih rokah in so njegove namere Karlu neznane. Če je prvi del drame miren in jasen, se v drugem delu dejanje zavrti in zdivja z besno naglico v katastrofo. Zato je drugi del dramatično silnejši. Značilno je, da razvija dejanje Pozi v nasprotno smer Eboli in tu je njen veliki dramatični pomen, kajti katastrofa izvira iz nje, ker je Karlos napačno razumel njeno pismo. Tu je dramatično — ne idejno — jedro vse katastrofe.

Poza spozna globoki pomen in posledice te Karlove zablode:

Poza: «Die Fürstin Eboli
durchschaute dich. Kein Zweifel mehr, sie drang
in deiner Liebe innerstes Geheimnis.
Du hast sie schwer beleidigt. Sie beherrscht den
König.

Karlos: Sie ist tugendhaft.

Poza: Sie ist's
aus Eigennutz der Liebe.

Ljubavni motiv je torej dramatična snov. Eboli ovadi kraljico in Karla iz ljubosumnosti, kar ustvarja v drami močne zapletke in učinkovitosti. Njen značaj je Pozi jasen, zanj je slab. Razumljiv je zato njegov naklep, zapreti Karla — to pogubi oba! —, manj razumljiv, žrtvovati samega sebe, bolj iz situacije nejasen kot iz ideje. Predpostavljam teatraličnost. Ovadba Poze je zato dvoumna. Menim, da je tu ključ do subtilnih podrobnosti — n. pr. do odnošaja Poze do kraljice, motivacije njegovega pisma, pa še do ideje prijateljstva. Važen je zato pogovor med kraljico in Pozo v 4. dejanju. Poza je bistroiden, toda prehitel se je in zaigral, tako da padejo v prah še njegovi poslednji naklepi. Dramatična napetost je v teh prizorih silna. Scena, ko hoče Eboli priznati kralju svojo zablodo, je na robu skrajne napetosti in doslednosti. Učinkovitost pritirana do viška. Toda tudi globina tiči v teh prizorih. Na koncu drame poveliča Schiller etične vrline Poze in Karla (učinkovit govor o

prijateljstvu!), ki se skonča z idejno poanto ob nastopu velikega inkvizitorja. Tu se dopolni idejni napon drame, Filipova tragedija.

Poleg te glavne smeri je tekst še bogat na mnogoštevilnih podrobnostih, ne samo idejnih, tudi teatralnih. Okoli glavnega dramatičnega vrtinca se suče še polno manjših vrtincev, ki pa so vklenjeni v celoto. Alba pojasnjuje in tipizira življenje na dvoru, Domingo pa idejno vlogo dvornih duhovnikov z medlo karikaturjo v izrazu. Velikega pomena so pisma, ki so večinoma usodnih posledic za junake v drami, dasi niso vsa motivirana (n. pr. pismo Eboli Karlu itd.). To otežkočuje razumevanje, moti. — Schillerjev jezik je bogat, sentenčen, patetičen in teatralično učinkovit. Drama je polna retorično dovršenih monologov, ki so v stilu tedanje dobe, nam pa danes nič več dojemljivi.

*

«Don Karlos» je za uprizoritev preobširen, zato je krajšanje nujno. Zgodovina krajšav ima že bogato tradicijo. Drama mora biti krajšana seveda po principu, da se ohrani enotnost. Ostati morajo prizori, ki so važni za razumevanje celote in za potek dejanja. Seveda ne sme krajšava prezreti najpomembnejših karakteristik oseb in situacij, ne smejo odpasti prizori, ki motivirajo dogodke ali dejanja oseb. Zato nikakor ni pravilno, ako se izpusti nastop velikega inkvizitorja, kot imajo to nekatere nemške krajšave. Krajšave režiserja C. D e b e v c a se v večini ujemajo s Kilianovo krajšavo (E. Kilian: Don Karlos. Bühnenausgabe 1904), ki je obdržala vse prizore razen dveh, ki res nista važna. Debevčeva krajšava je prirejena do minimuma in skuša zasledovati v glavnem le dejanje, izpuščene pa so vendar scene in prizori, ki bi v celoti ne smeli izpasti, ker je z njimi izgubila uprizoritev mnogo važnih črt, ki urejajo «Karlosa» v celoto. (Ostati bi morale predvsem slike: 4. dej. 21. priz. Kraljica-Poza; 4. dej. 22. priz. Kraljeva predsoba. Scena je važna radi Eboli in situacije. 5. dej. 6. priz. Karlos - Mercado. Poleg teh bi «Karlos» v celoti bil močnejši z nekaterimi doslednejšimi črtami: n. pr. 3. dej. 9. priz.: ostati bi moral drugi del Pozinega monologa. 2. dej. priz. 15.: Poza karakterizira Eboli in kraljico.) V notranjih črtah se je Debevec držal Kiliana: n. pr. začetek 1. dej.; sprejetje prizora «V kartuzijanskem samostanu» v 3. dej. (Kilianova motivacija se mi ne zdi povsem pravilna!); strnitev več prizorov po sceni Eboli - Karlos (2. dej. 9., 10., 11., 12., 13. priz.) itd. — Prevod Frana A l b r e c h t a je v bistvu dober in podaja Schillerju lastno izraznost. Da se prevajalec ni držal toge shematike peterostopnega jamba, razumem pač s stališča naše dobe in še iz gledališke mentalitete. Na nekaterih mestih prevod ni dosleden in ne dosega besedne elastičnosti izvirnika, toda to je skoro neopazno.

Ciril Debevec je usmeril svojo režijo v poudarjanje osnovnih konfliktov v «Donu Karlosu». Podčrtal je idejno borbo, ki se izbojuje med inkvizicijo - Filipom - Poza. Zato je ljubavni motiv podredil idejnemu in ga močnejše naznačil le v začetku, kakor je na koncu (scena XIV.) poudaril motiv prijateljstva. Doumel je primarno dramatično silo «Karlosa»; odtod pravilno pojmovanje inkvizitorja, odtod ostra usmerjenost njegove režije in dinamičnost končnih scen. Stil režije vidim v jasnosti, s katero je režiser usmeril potek dejanja, ga zunanje stopnjeval z značilnim nastopom igralcev, z inscenacijo, kjer je poudaril pomen prostora, in še v celotnem ritmu, ki je lasten uprizoritvi. Ne samo ubranost inscenacije z delom, ampak tudi ubranost inscenacije z igralci in stilom celote mora biti režiserjev namen. To vidim, dasi ne popolnoma dosledno in jasno, v jedru pri Debevčevi režiji. To imenujem stil režije. Tudi tempo klasične drame sem občutil pri uprizoritvi, notranjo naraščajočo intenzivnost konfliktov. Predstava — tu mislim predvsem premiero — je tekla v začetku v uglajenem mirnem ritmu in polagoma prehajala v hitrejši, kakor je «Karlos» res uglašen.

Debevčeva notranja režija je vidna v komponiranju prizorov (scene z množico, idejne scene, karakterne scene, Karlos - Eboli, Filip sam, Filip - Poza, Karlos sam, Filip - inkvizitor itd.). Tu je važno grupiranje ljudi, stilizirano ali naravno, poudarjanje poglobitnega v celoti. Debevčeva notranja režija je proniknila tudi v individualnost igranja posameznikov, tako v prizorih: Filip - Poza; Karlos - kraljica itd. Poudarek režiserjeve individualnosti v delu je zame nujen, posebno še pri stilizirani režiji. Individualnost igralčeva ostane še vedno predvsem priklenjena nase in more kljub režiji nemoteno ustvarjati. Seveda mora biti igralec močan.

Inscenacija «Dona Karlosa» je stilizirana. Obdržal se je dodelni oder z značilnimi tremi stopnicami, kar je pri nas v tradiciji. Prav tako tudi scena z zavesami. Značilno je, da je dosedanja tovrstna inscenacija bila večidel malo smiselna, nedognana. Toda Debevec je vdahnil navidezni shematiki toploto, miselno doslednost in urejenost. Oživil jo je. Pravilnost in dognanost njegove inscenacije temelji v razporedbi prostora, ki je večinoma dosledno izvedena, ne pride pa do popolne veljave v dveh prizorih (slika VIII. Filip - Poza. Moti uredba kraljevega odra. Slika V. Kartuzijanski samostan). Težišče dejanja je položil Debevec na drugi del odra, na sprednji nižji del je položil težišče gibanja, kar natančno in pravilno kaže IX. slika (galerija); tudi stopnice ponazorujejo gibanje in so na mestu v velikih scenah, kjer se združita oba prostora (n. pr. I., XIV., XV.). S tem je Debevec stilno zaključil svojo režijo tudi v inscenaciji. S spremembo sceničnih risb v ozadju je dognana tudi moč

posameznih slik, kar je v tesni zvezi s celotno režijo. Vsaka slika mora namreč plastično nakazati tudi prostore, ki so za sceno, če naj popolnoma učinkuje. To sem opazil pri sceni III. (Eboli - Karlos), kjer je bilo čutiti na levi kraljičine prostore in to z drobno lučjo v notranjosti. Ustaviti se moram vseeno ob nekaterih prizorih, ki niso povsem dograjeni. Tako so kraljičina predsoba (III.) in soba pri kraljici (VIII., XIII., XVI.) prerevno opremljene in niso tipične v ničemer. Tudi scenične risbe v ozadju so prerevne in ne učinkujejo. Najučinkovitejša je scena «kraljeva spalnica» (VI.), toda tu občutno moti svetloba, ki ne more ponazoriti jutranje svetlobe. Zakaj ne dogorevajo sveče? Še nekaj o XV. prizoru! Gotične dvorane si tu ne morem predstavljati, kaj šele tako nedosledne v stilu. Španija! Premalo učinkovita je scenično tudi ječa, več masivnosti sem pričakoval. — Oprema je bila dobra, ne vsa v stilu, niti ne tipična. Tudi barvna razsvetljava je bila točna in dosledna. Ujemala se je z barvo zastorov, ki pa so bili nepravilno ornamentirani, niso bili v stilu. Luč je najbolj motila v VI. sliki. Vsebinsko nemogoča je bila, premočna in brez prave barve. Seveda bi svetlobno morala biti vse bolj učinkovita tudi v kraljevi predsobi (slika XV.). Scenična opazka: *Es ist Abend und Lichter werden angezündet.* — Kostumi so bili španski, a zakaj ne do potankosti? Manjkale so vendar malenkosti. Kostum grofa Lerma reven, neznatn. K VI. sliki spada scenična opazka: *«Der König, von oben herab, halb ausgekleidet.»* Tega nisem opazil pri nas. Janov beli kostum je neumesten. Kot kuriozum besedo o sabljah. Ali so bile španske?

Debevec je omejil igrilstvo do minimuma. Zato je opustil mnogo sceničnih učinkovitosti, poleg vsega še sceničnih nujnosti. Sicer pa velike nedoslednosti pri uprizoritvi ni bilo. Hudo je le, če primerjamo tekst z uprizoritvijo. Premalo dvorjanov, dvorjank, spremstva, pažev in duhovščine, tako v I. sliki kakor v zadnjih, kjer je množica nujna. Nekaj opazk: Značilna opazka k III. sliki (predsoba pri kraljici): *«Die Hofleute, welche sich im Vorsaal befinden, zerstreuen sich bei seiner Ankunft.»* V kraljevi spalnici *«im Hintergrunde des Zimmers einige Pagen auf den Knien eingeschlafen.»* V X. sliki pa bi nujno moralo biti več spremstva in ne ena sama dama. Schiller piše: *«Alba, Domingo treten erschrocken ein. Damen folgen.»* in *«Die Königin geht ab, begleitet von den Damen.»* Prav tako v XV. sliki v «kraljevi predsobi»: *«Ein Gedränge vieler Granden.»*

Vtis enotnosti je puščala uprizoritev gotovo predvsem radi enotnosti, ki jo je ustvaril režiser. Zato so ostali igralci v mejah, niso preveč uhajali iz celote; posamezniki so pač silili iz strnjene celote, hoteč poudariti sebe, tako Domingo. Kljub temu in morda prav radi

tega so pokazali igralci, da je v njih vendar samolastna moč, dasi še neurejena.

Levar kot Filip II. ima svoje osebne prednosti. Jedkosti, mraza, mrzkosti, zaprtosti in zakrknjenosti ni ravno bilo v njem. Ne v naturi. Levarjev Filip je bil bolj demoničen, sikajoč, teman, podoben ukročenemu levu, ki se premaguje. Čutiti je bilo tudi daljno slutnjo Filipovega karakterja. To štejem Levarju v prid in še to, da je krotil svoj glas, dasi ga je petkrat premagala navada. «V spalnici» dvakrat, v pogovoru s kraljico dvakrat in v blazni sceni (XV.). Pri reprizah pa še večkrat. Tudi tolčenje po mizi ni tu na mestu. Sikanje, grgranje, dihanje spominja še močno na opero. Krča v obrazu ne razumem, ni na mestu. Levarjeva hoja je pojoča, za Filipa ni, posebno ne v stilu Filipovega karakterja. Zato Levarjevo sprehajanje v X. sliki, v pogovoru s kraljico, ne zgrabi. Levarju lastna gesta roke na glavo ni na mestu. — Maska značilna. Mimika dobra. Glas njegov je večinoma prijetno nov. Nedvomno je Levarjev Filip, dasi ni povsem Schillerjev, njegova posebnost, in neizmerno pomembnejši od Fausta. Zadnje umetniške izoblikovanosti v celoti še ni. V trenutkih pač preseneti. Prime pri malenkostih, v spalnici v pogovoru z Lermo v vprašanju: «Je res?». Prehoda iz blaznosti v predzadnji sliki ni iznesel dovolj prepričljivo, dasi je bilo razpoloženje v njem pravo. Prav isto sem zapazil v pogovoru s Pozo. Tu je Levar skočil iz značaja Filipovega. Prečloveški je hotel biti.

Šarčeva kot Elizabeta je bila zunanje popolna. Toda ni se mi vtisnila. Obledela je. Premehka in prelahka je bila. Bila je v jedru žena po Schillerjevi zamisli, toda radi okrnjenih prizorov ni mogla tega izvesti. Presijala so jo močnejša žarišča. V X. sceni je v pogovoru s kraljem bila učinkovita; preveč melodioznosti v njenem glasu ni soglašalo s stilom Schillerjevih kraljic. Ta poteza je njena in izvira iz novejših dram. Iz šole. V njeni igri je očitno doživetje, včasih silnejše od izvajanja. To je njena moč.

Karla je igral Jan, ki ni doživel vse razgibanosti njegovega značaja, kakor je očrtan v drami. Jan je preenoličen, v čuvstvu prehladen in monoton v stilu igranja. Tudi glasovno. Njegove geste so primitivne in niso v pravem soglasju z besedami. Jan ima veliko možnosti, toda vse so še premalo razvite. Ne vem, kdaj neha pri njem priučenost, šola in efektnost in kdaj igra neposredno. V ječi je bil močan, a zakaj je treba tako kričati? Mimike mu je manjkalo. Patos je pri njem očit, deklamatorski patos. Kot Karlos je bil mogoč, dasi še nepristen. Težkoče so izvirale vsekakor iz Karlovega neenotnega značaja, kar bi mogel urediti le močan igralec, ki bi poudaril

najmočnejšo črto v njem. Jan je bil brez črte, kar pa ni motilo, ker je bila drama režirana v drugi smeri.

Poza bi potreboval močnega igralca. K r a l j mu ni bil docela kos, dasi je v drugem delu igral. V idejno silnih scenah pa je memoriral tekst. Osebnost v njem ni bila dovolj očita. Po sili vtelešene idejnosti ga je veliki inkvizitor nedosežno prekosil. Tudi kozmopolitske širskosti je bilo v njem premalo. V pogovoru s kraljem je zmagoval tekst. Umel ga je prednašati razumno, toda ne doživljeno. Bližji mu je bil zato v drugem delu, v teatraličnih scenah. Kralj ima mnogo prirojene teatralične krvi v sebi. V taki vlogi to moti. Notranjega ognja je imel v sebi veliko, v zaključni sceni premalo.

Videli smo dve Eboli. M i r a D a n i l o v a je poudarila negativnost Ebolinega značaja in je precizno igrala prvi del; posebno monolog je bil jasen. Nji pač manjka primarne sile, preveč nedoživetja je v njeni mimiki, tudi v glasu, ki ima primes brezbarvnosti. Poudarila je podlo Eboli. B o l t a r j e v a (prvi nastop), ki je še nejasna v celoti in v podrobnostih, je poudarila pristno žensko v Eboli in zato je bila najmočnejša v prizoru s kraljico. Tam je zmagala.

Vojvodinja Olivareška — M. V e r a in Mondekar — M e d v e d o v a v stilu. M. Vera dosledna svoji vlogi, vsa v njej.

Alba — S k r b i n š e k mrzel, mrk, pravi Alba. Glasovno ni vedno ugajal. V značaju je bilo veliko volje in hotenja.

Domingo — G r e g o r i n v mimiki dosleden svoji vlogi, zvijačen, hinavski, pa vse preveč v karikaturi, ki je vzbujala neopravičen smeh. Pri njem je očito uhajanje iz celote.

Veliki inkvizitor — D e b e v e c miselno dosledno izveden, do potankosti premišljen, v maski in podobi dovršen do kraja. Motila me je artikulacija. Debevec je zadel shematiko svoje vloge, igralsko je ni izčrpal.

Med najneznačilnejše pri celoti pač spadajo: Lerma — J e r m a n, ki ni bil kos tej vlogi, preskromen, neigralski in prenejasen. Feria — K a u k l e r, v govoru, mimiki in nastopu še negotov. Ostali: paž, častnik so zaključevali celoto.

Uprizoritev «Dona Karlosa» spada k uspelim primerom, da je pri nas mogoče ustvariti delo, ki je, kljub pomanjkljivostim vendarle v celoti dojmljivo in dobro. Razlika med uprizoritvijo «Fausta» in «Dona Karlosa» je neizmerna, ne samo v režiji, ampak v celotnem konceptu. S «Karlosom» je drama sebe potrdila.