

tragična, je vse preveč deskriptivna in grajena bolj na ostrih razumskih premisah kot notranjih konfliktih, je bolj borba in obtožba kot odrešenje. Vem, da bi kdo utegnil pri tem oporeči, da ne razumem sodobne realistično kolektivne umetnosti in da bi hotel nazaj v naturalistično individualno tragedijo. Nikakor ne! Opozoriti bi hotel samo na Krležo-dramatika, ker vidim v njem veliko borbo epičnega elementa s tragičnim in je epični v premoči in da je prav to ono, radi česar ga ne morem priznati kot največjega sedanjega dramatika, kakor bi ga rad. Krleža ne more v etično-tragično globino. Iz istega vzroka tudi v poeziji propade lirika ob epski osnovi. Krležina lirika je deskriptivna, grajena na marksistični premisi dveh racionalno ločenih socialnih svetov. Tako vidi Krleža ves svet v razumskih kontrastih, in je kontrast glavno kompozicijsko sredstvo njegovega ustvarjanja. S takim sredstvom resda poudari idejni smisel dejstva, ne seže pa mu v duhovno bistvo, kjer šele se poezija rodi. Tak način iskanja motivov — zoperstavljanja dveh, na nasprotnih socialnih tleh stoječih predmetov in njih čuvstveno ilustriranje — je zelo lahak in ima zato za posledico veliko produkcijo: treba je piscu samo tehnike poetičnega oblikovanja, umetniške rutine, ki jo ima Krleža v veliki meri. Osebnost pesnika pa je pri takem poslu malo udeležena in je zato pesem brez tople srčne krvi. Zato so te in take njegove pesmi izvečine samo realistični opisi bodisi zunanjega videza stvari ali zunanjih gest človeka, lirično razvlačenje razpoloženj in monologov, zaporedno, analitično naštevanje predmetov, dogodkov in čuvstev, ob kolektivu človeka, živali in stvari zapada v klasicistične personifikacije in alegorije, ob katerih tudi ni prost sentimentalnosti (Smrt trave u predvečerje). Čudim se samo, zakaj ni Krleža krepkeje poudaril etične borbe v socialnem nasprotju razredov, kar bi njegovo poezijo vsekakor poglobilo, dočim je ostala tako na samem površju. Je pa Krleža hotel biti vedno umetnik, to je: gleda predmet samo kot snov za umetnostno obdelavo brez tendenc na drugačen uspeh. Iz tega vzroka sem se tudi trudil, da bi mogel sprejeti njegovo poezijo, ki jo sicer zavračam. Ali ne morem se ji privaditi. Vidim namreč, da se vsi sodobni socialni pesniki, ki ne priznavajo etosa stvari, le dejstva, gube v me-

šanju epike z retorično, monološko refleksijo, ter ne morem drugega, kot da gledam v tem pravcu smrt lirike. V Wolkerju ali Seliškarju je vprav ta etično-duhovna osebna nota rešila poezijo. V Krleži — pesniku — je ne vidim več. V »Knjigi pjesama« ga gledam kot umetnika močnega poetičnega izraza in temperamenta, življenjsko trudnega pesimista in analitičnega kritika socialnega reda, ki samo vizualno in razumsko dojema svet in njega razdor ter novinarsko hitro, s priznано pesniško rutino, beleži v svoj poetični zapisnik socialna in realna dejstva, kot so mu padla bolj v oko kot v srce. Tako je ta zbirka polna »ljudi, punih briga, škripanja i kišobrana«, pesem pa je takoj nekje zadaj in jo je Krleža samo nekajkrat ujel.

Tine Debeljak

## GLEDALIŠČE

Ivan Cankar: Kralj na Betajnovi

Narodno gledališče bi moralo vsekakor poglavitno skrb posvečati domačemu slovenskemu sporedu. Vprašanje je zanj sicer težavno, ker primanjkuje del neoporečne umetniške vrednosti in idejne pomembnosti. Vendarle pa bi tu moral biti vidik za izbiro bistveno drugačen nego za spored iz svetovnega slovstva: dočim naj bi veljal za le-ta dela samo najstrožji vidik, se mora v skladu z bistvom vsega umetnostnega življenja, ki je kakor vse podvrženo rasti, razvoju in izpopolnjevanju, v razmerju do domačih del pridružiti merilu vrednosti še umetnostno-vzgojni vidik, porojen iz ljubezni do naše zemlje in kulture, radi katere ne gre zavračati in ovirati ničesar, kar je pognalo, čeprav še ne najpopolnejše, iz resnega umetniškega prizadevanja. Kako upravičene so tožbe naše gledališke kritike, ki vsako leto znova poudarja nujnost uprizorjanja slovenskih del za narodno gledališče. Tudi letos je bilo naše upanje zaman; po dobro obetajočem začetku je sledil takoj umik. A mi smo vendarle prepričani, da strah pred domačimi deli ni upravičen v toliki meri, kakor to misli vodstvo našega gledališča. Prav »Kralj na Betajnovi« nam je nudil prepričevalen dokaz o tem. Uprizoritev tega Cankarjevega dela je bila v letošnji sezoni resnično praznik v slovenski drami. Dokazala je dokončno, da je to delo nesporna vred-

nota naše dramske literature, pravtako pa je vprizoritev tudi režijsko in igralsko dosegla lep uspeh. Nujno pa se mi zdi tudi pripomniti, da je število uprizoritev, ki ga je delo doseglo, častno spričevalo za našo publiko, ki vendarle više ceni Cankarja, nego pisatelje plitkih komedij, izmed katerih je marsikatera morala prej s sporeda.

Nemajhen pomen letošnje uprizoritve »Kralja na Betajnovi« je prav v tem, da nam je nedvomno razodela duhovno podobo Cankarjevega dela, kar je seveda v prvi vrsti režiserjeva zasluga. Cankarjeva drama je — to smo ob tej uprizoritvi spoznali v vsej jasnosti — tako zelo zasidrana v domači zemlji, v slovenstvu, da je kljub svoji večni etični ideji snovno naravnost nerazumljiva, razen v okviru časa, v katerem je nastala. Kakor vsaka, je tudi Cankarjeva borba imela svoje časovno ozadje in s tem tudi svoj zgodovinsko-prodorni smisel. Po tej strani vplivajo njegovi spisi danes naravnost že kot zgodovinski dokumenti (kar nadvse jasno razodevajo n. pr. »Hlapci«), a idejna borba in bolečina Cankarjevega duha je po zaslugi njegove umetnosti postala vsenarodna in občečloveška vrednota. Jaz vidim v tem tudi vzrok za nerazumevanje njegovih sodobnikov, ki so v Cankarju nujno morali videti nasprotnika, če se niso hoteli zgroziti nad lastnim temnim življenjskim idealom. Popolnoma jasno moremo razumevati Cankarja prav za prav res šele sodobniki, otroci njegovega duha.

Nobenega dvoma ni, da je njegova drama kljub realističnemu okviru zgrajena na idejnih in idealističnih osnovah. Med seboj se borita dva svetova, red in nered, luč in tema, vest in nagon. Maks in Kantor sta le utelešena principa dobrega in zlega, dasi sta čudovito organsko pojmovana in vzeta iz slovenske duhovne problematike tedanjih dni. Drama je podoba Cankarjeve borbe zoper svet slovenske sodobnosti, nadosebne borbe v imenu usodnega izbranstva in duhovnega poslanstva. Podoba Maksa nam daje prav tako ključ za razumevanje pisateljevega notranjega bistva, kakor n. pr. lik Jermanov iz »Hlapcev«. Oba sta v medsebojni idejni in organski zvezi. To sta dve podobi hamletske tragike slovenskega človeka na začetku stoletja, ki je pomenila upor zoper obe slovenski obliki našega javnega in duhovnega življenja, upor v imenu novega

ideala čiste človečnosti in oznanilo tega novega, neposrednega in resničnega človeka. Le tako moremo ob Kantorju razumeti tudi podobo župnika: to ni nosilec katoliške ideje — tudi Cankarjeva biografija govori za to —, marveč je njegov lik mogoče razumeti le z onega nekompromisnega vidika, s katerim je Dostojevskij zasnoval svojega »velikega inkvizitorja«, to strahotno obsodbo liberalizma in materializma, odetega v plašč navideznega katolištva. Kantor in župnik: liberalni princip in versko-politični formalizem z roko v roki, meščanstvo in hierarhija v službi moči, oblasti, posvetnosti in koristi. Nasproti Maks, Cankar, bolečina novega človeka: vest, poštenje, služba duhovnemu idealu. (Pravtako se je Jerman v borbi zoper nered v hierarhiji in zoper »hlapce« zatekel v samoto in ostal sam s svojo človečnostjo in svojim Bogom. Odkar je XIII. zvezek Cankarjevih Zbranih spisov prinesel oni pretresljivi dokument o pisateljevem religioznem življenju, mi je Jermanov lik vedno jasnejši in umljivejši.) Cankar je sicer šel tu in tam morebiti predaleč — danes vidimo in vemo, da je bilo mnogo nerazumevanja in krivde na njegovi strani —, toda v bistvu je vendarle imel prav, saj ga je potrdil zgodovinski razvoj sam.

Zato so popolnoma zgrešeni tudi vsi poizkusi, najti etično opravičilo za Kantorja, ki je tako očividno le podoba zla, podlosti in greha. Pred nami ne stoji nadčlovek, še manj tragični heroj, marveč zločinec. Drama je goreča izpoved pisateljevega naziranja, da je nadčlovek nemogoč, da ni — tretjega kraljestva onstran dobrega in zlega. To je poudarek C. etične ideje v tem duhu. Toda to borbo je Cankar prav zato, ker jo je bil iz sebe, iz bolečine svojega osebnega življenja, zvezal s podobo svojega časa, o čemer sem govoril že zgoraj. S tem pa mu je bilo mogoče ustvariti tudi fabulo, ki je daleč od vsake izkonstruiranosti in ki mu je bila potrebna za umetniško jasno podobo drame. Tako se je ognil pretiranemu in v drami tveganemu simbolizmu in takoj je sedaj drama dostopna tudi preprostejšemu človeku, čeprav vrta v globino, v dno etičnih problemov. Zdi se mi pa, da realni milje v drami ni služil le temu smotru, da pisatelj postavi spor dveh principov na ravnino človeškega, marveč je nedvomno s tem hotel poudariti tudi občečloveško smiselnost pri-

kazane duhovnosti, in to še posebej v našem slovenskem svetu. Betajnova je vendar simbol slovenske domovine, pravitako kakor »dolina šentflorjanska«. Kakor idejno, je tudi snovno vsebinsko ozadje, sociološki milje prikazane duhovne borbe izrazito slovenski. Osrednji spor drame se sicer vrši le med Maksom in Kantorjem, ki sta predstavnika dveh idejnih tečajev. A ta spor je znal Cankar spretno urediti v okvir zgodbe, kar mu je omogočilo tudi stilno združiti idealizem in realizem, tezo in psihologijo, tako da vse to daje delu bolj življenjski, bolj plastičen, a tudi dramatičnejši obraz. Že zgoraj sem omenil, da ga pri tem niso vodili samo estetični oziri, marveč je Cankar s tem vso dramo utemeljil tudi sociološko. V tej zvezi je važna vloga Kantorjeve žene in družine sploh, dalje Lužarice, a tudi vseh ostalih predstavnikov našega družabnega življenja, ki nastopajo v drami. Vse te osebe so podobe, negativne in pozitivne podobe našega ljudstva. Eni dopolnjujejo podobo in moralni svet Kantorja, a drugi zopet (družina, Lužarjevi) podobo in etični ideal Maksa.

Pojmovanje Maksa v smislu pasivne človečnosti pa se mi zdi pravitako zgrešeno, kakor če bi videli v njem le upor vihrave mladostne, vnanje revolucionarnosti. Kajti Maks — to je heroizem etične vdanosti, podoba človečnosti, ki služi edinole Resnici. A Kantorja je mogoče umeti zopet le kot njegovo nasprotje, čeprav nekje izjavlja: »Jaz moram po svoji poti dalje...« Te besede je treba razumevati mnogo manj komplicirano, nego je to storil del naše kritike. Da te besede niso izraz etičnega imperativa K. narave, marveč nasprotno izraz njegovih osebnih, »kantorskih« smotrov, je razvidno že iz konteksta. Kantor šele pred trenutkom pravi Maksu: »Vi nosite sabo predragocene stvari (M. ve namreč za njegov umor), da bi Vas pustil na cesto.« Pa tudi smisel drame bi onstran etičnega dualizma postal nesmisel. A še drug, notranji dokaz naj navedem za to svoje pojmovanje. Kako le bi bil Kantor, če v svojih mračnih delih zares sledi glasu vesti in povelju absolutnega Duha, notranje te-man, in to ne le za nas, ki priznavamo etični dualizem dobrega in zlega, kar bi bilo naposled še razumljivo, marveč je ta razkol v njem samem. Potemtakem pa tudi on nosi v sebi slutnjo krščanskega etosa, kot n. pr.

njegova žena, hčerka, Maks itd., onega etosa, na katerem je idejno zgrajeno vse delo? Le tako je mogoče, da se tudi v Kantorju te ma razsvetli takrat, ko se misli spovedati (nerazumljivo je, kako je bilo tu mogoče govoriti o nadčloveku!). Kantor doživlja etični problem v sebi takole: ali naj se odpove kantorstvu in se vda Maksu, kar bi ne pomenilo nič drugega nego da bi sledil klicu vesti — zunanji poraz bi bil etična zmaga, pravitako kakor pomeni sedaj njegova zunanja zmaga etični poraz. Toda Kantor je sam izpovedal, da noče vesti, marveč hoče vztrajati v službi svojemu temnemu življenjskemu idealu moči, koristi in osebnega sveta ter stopati »preko trupel«. Da pa vztraja na svoji mračni poti, je Cankar globoko utemeljil: on se sploh ne more več spokoriti, on je vendar ubil Maksa, svojo vest — in za ta greh ni nobenega odpuščenja več. Tako je C. drama postala naravnost triumf etične ideje, apoteoza vesti in sredotežne človečnosti, dasi ne prikriva njene tragike v tedanjem slovenstvu. Ne satio, marveč tragiko vidim na dnu pričujočega dela, tragedijo slovenstva, ki rodi in se klanja Kantorjem.

Tako je dramo popolnoma pravilno pojmoval tudi režiser Ciril Debevec. Pri tej priliki moram poudariti eno najbistvenejših potez njegovega odrskega ustvarjanja. Debevec je v prvi vrsti dober literarni režiser, to se pravi, da on nikoli ni naklonjen goli teatraliki, marveč išče v bistvu skladnosti med gledališčem in pesnikom. Jasno je, da je tako usmerjena režija za razvoj gledališča največjega pomena. Da je poudaril notranjo dinamiko drame in jo idejno izčrpal do čim večje globine, je opustil ves teatralični patos ter ga nadomestil z mirom, celo s tišino, pravitako pa je bila s tem v skladu tudi ubrana in preiščljena recitacija. Posebej je treba omeniti hamletski prizor mest med Kantorjem in Maksom, ki je začuda jasno odgrnil duhovni smisel drame, in pravitako zaključno sceno. Razen nekaterih manj posrečenih likov (Francka in deloma Kantor) so vsi igralci dali močne odrske podobe.

Uprizoritev je poglobila naše prepričanje, da bi Cankar moral biti stalno na sporedu slovenskega narodnega gledališča.

France Vodnik