

leže, to je dobra in hladna kapljica. Drugič pa podarim tebi, oskrbnik, to srebrno skledo, ná jo! Vidva, konjušnika moja, vzemita ti dve čaši od pozlačenega srebra. Vi, paži, boste tri mesece brez skrbi zastran šibe, in ti, dušica, jim daj tudi moje lepe perjanice z zlatimi sponami. Vam, častiti Udar, podarim to srebrno steklenico — tole drugo pa dam kuharjem. To srebrno košarico poklonim komornikom, konjarjem pa tole ladjico iz pozlačenega srebra, vratarju le-ta dva krožnika, mezarjem pa teh deset žlic. Ti, Trudon, vzemi vse ostale srebrne žlice in skodelo za sladčice. Vi, lakaji, vzemite ta véliki solnjak. Le dobro mi služite, prijatelji, vam že povrnem; ker, tako mi duše! to mi lahko verujete, rajši prenesem v vojni za našega vrlega kralja sto udarcev s kijem po šlemu, nego da bi me taka cafovski svinja enkrat samkrat pred sodišče gnala, zakaj? ker se je tolstemu popu tako zahotelo!»

Prevel A. Debeljak.

## GLEDALIŠKA KRONIKA

IVAN CANKAR: POHUJŠANJE V DOLINI  
ŠENTFLORJANSKI

**D**vajset let po tem, ko je bilo delo spisano, je doživelo povsem novo uprizoritev v našem gledališču. Dejstvo, da je slovenski režiser pretrgal s tradicionalnimi, dejal bi, konvencionalnimi dosedanji uprizoritvami tega dela, nam priča, da dobivamo že neko distanco do Cankarja. In to nam je pri naših literarnih razmerah nujno potrebno. Zakaj v teh desetih letih po Cankarjevi smrti še nimamo niti enega dela, niti ene razprave, ki bi se drznila kritično nastopiti zoper Cankarja. Name-noma pravim: zoper Cankarja, mislim pa pri tem na Cankarja sploh in še prav posebno na tistega Cankarja, ki nam ga predstavljajo izza njegove smrti. Zakaj zgodilo se je ž njim to, česar si ni sam nikoli želel, kar je celo sovražil. Od njegove smrti do danes je Cankar obdan z gloriolo popolnosti, hvale in mode. Kakor so ga nekoč mrzili in napadali, tako ga danes vpoštevajo in hvallijo. In on se ne more braniti več. Naša literatura se mu epigonsko klanja in zato je statična. Učitelj Šviligoj že od 1918. leta govori svoj slavni govor (III. dejanje), v katerem konstatira, da umetnik Peter ni prinesel «pohujšanja» v dolino šentflorjansko, da je povsem častitljiva in za narod, politiko in gospodarstvo zaslužna osebnost... S Cankarjem se uganja danes taka hinavščina, kot še z nobenim slovenskim umetnikom. Sedaj po njegovi smrti so ga

lepo vezali, da ga je čedno videti v biblioteki, oblekli ga v priznano slavo, katere se nikar ne dotikaj, sicer ga oskruniš. Tak je danes evangelij o Cankarju. Jaz pa sem mlad in dovolj predrzen, da si upam trditi, da je kljub dolgemu Šviligojevemu govoru, kljub lepi vezavi in vsej pripisani mu posmrtni slavi, kljub vsemu in kljub nam vsem, Cankar vendarle prinesel «pohujšanje» v to dolino šentflorjansko. In danes ob desetletnici njegove smrti ga bo treba izkopati iz te «slave» in tega «priznanja» — treba ga bo odkriti na novo. To se pravi: treba bo nastopiti zoper vse tiste, ki se mu epigonsko klanjajo, kakor zoper njega samega. Treba bo že vendar končno javno in odkrito priznati, da Cankar ni povsod to, kar bi si želeli in kar smo mnogokrat mislili. Najlepše se bomo odolžili Cankarju s tem, da ga bomo začeli ceniti tam, kjer je to potrebno, ker sicer bomo še naprej lagali sebi in njemu. Zakaj jasno je, da je vsak umetnik vzrastle iz svoje dobe, da nosi njene vrline in njene spono. Cankarja bo treba oceniti. To je v njegovem interesu kakor v interesu razvoja vse slovenske leposlovne umetnosti. Naša doba se v marsičem že odmika od Cankarjeve dobe in naša literatura ne bo napredovala poprej, dokler ne bo Cankarja in njegove dobe zaključila. Mislím, da me vsakdo lahko razume, kaj hočem reči s tem; kajti jaz nikakor ne prikimavam onim, ki so nekoč Cankarja povsem zavračali, nikakor se ne solidariziram z učitelji Šviligoji, ki so blagi ljudje in imajo naočnike... Učitelji Šviligoji, ta večna pojava našega kulturnega življenja, še nikoli niso umeli umetnosti in je tudi nikoli ne bodo. Zakaj zanje je umetnost neprijetna in pohujšljiva zadeva. Treba nam je danes samo enega: da se III. dejanje Pohujšanja odigra — da se učitelju Šviligoju vzame beseda in da končno vendarle spoznamo, kdo je bil Ivan Cankar in kaj je v resnici pomenilo njegovo delo in njegova doba za razvoj slovenske literature, za slovensko kulturo sploh. Dokler pa se bomo kot do sedaj hlapčevsko klanjali, bomo škodovali njemu in sebi in bo to naša historična sramota. Toliko bodi povedano za uvod moji gledališki kritiki zadnje uprizoritve «Pohujšanja v dolini šentflorjanski». Zakaj popolnoma jasno je zame, da je farsa poleg marsikaterih Cankarjevih del po svoji zgradbi in izvedbi problematična. Ni pa več problematična tako, da je ne bi mogli oceniti. V delu prehaja Cankar mestoma iz simbolike v alegorijo, ki ni tako podrobno jasna, kot se je do sedaj pisalo. Kajti kaj naj pomeni Cankarjev odgovor na koncu III. dejanja? Ali je to sploh odgovor? Vsaka alegorija potrebuje razlage in vesel bi bil, če bi ravno farso do podrobnosti analizirali tisti, ki pravijo, da jo razumejo. Razumeti se pravi biti si jasnih misli ob vsaki besedi, ob vsakem stavku, ob vsakem prizoru... Kdo je

Peter, ki odide z Jacinto in kdo sirota, ki zbeži pred postavo? Ali sta dvojnika? Ali sta samo alegorija — enega?

Pri nas pa je tako, da se publika smeje, policija pritisne na lepak rdeči trak: «Mladini neprimerno», kritika napiše še par «sentenc» — odkloni režijo in Cankar je slaven — — —

Osnova današnjega gledališča je režija. Tega še povsod nočejo in ne morejo razumeti. Zlasti se to dogaja pri nas. Svetovna gledališča nosijo imena svojih glavnih režiserjev, ki so s skrbjo in trudom ustvarili stil svojega teatra. (Stanislavskij, Majerhold, Tairov, Reinhardt itd.)

Če govorimo o režiji, moramo predvsem govoriti o stilu uprizoritve. Že v pretekli sezoni sem v svojih gledaliških zapiskih v Sv. Mladini opozoril na to, da naše uprizoritve nimajo stila, ker so mnogostilne. V konstruktivistično sceno postavljajo naturalističnega igralca, v stilizirano dekorativno scenerijo vmešavajo naravne rastline, v pretirano dvodimenzionalnost trodimenzionalne predmete. Najbolj so se doslej posrečile pri nas predstave s skromno, tradicionalno naturalistično scenerijo, ki koncentrirajo vso uprizoritev na igralca in na notranjo režijo. Skrbinškova režija «Pohujšanja» je že zaradi tega dogodek in korak naprej, ker lahko v glavnem govorimo o stilu, po katerem je stremel. Igranje, scenerija, delo je bilo radi enotne režije harmonično. Farsa na noben način ni naturalistično delo, saj je polno simbolizma ne samo v besedi, ampak v posameznih osebah. Režiser je delo izluščil iz strogo slovenskega miljeja, tako da je «Pohujšanje» dobilo nekako splošno, kozmopolitsko obeležje. Problem slovenskega umetnika in slovenskega občinstva se je po tej režiji posplošil in atribut «slovenski» je izpadel. Tako nam je Skrbinšek prav gotovo podčrtal tisto, kar je v delu obče umetniškega in obče človeškega. Kajti problem razdvojenosti med umetnikom in občinstvom ni izrazito slovenski, ampak je doma povsod, kjer so taki župani in učitelji šviligoji.

Skrbinšek sam imenuje svojo uprizoritev — «stilizirano». Koliko ta terminus odgovarja temu, kar je dal, ne bomo razpravljali, ker je za nas edini činitelj uprizoritev, delo, ki stoji pred nami. Marsikoga je motilo to, da nosi uprizoritev tako močan pečat režiserjev. To se sicer ni zgodilo prvič pri nas, nekaj podobnega se je poznalo Kulundžičevi «Polnoči» v režiji C. Debevca. Za naše razmere je to na vsak način nekaj novega, ker doslej se nam še nobeden izmed režiserjev ni predstavil tako izrazito kot Skrbinšek v «Pohujšanju». — Zato je povsem razumljivo, da je naletel na odpor marsikje, tudi pri kritiki. Enega pa še do danes nihče ni opazil. Naši igralci, vajeni anarhističnega nastopanja, igranja brez po-

sebeno trdne medsebojne zveze, ki se je navadijo predvsem pri Shakespeareju, so to pot nastopili kot enota, kot ansambl. Ne sicer povsod in na nekatere nedostatke bom še opozoril. Poleg tega pa so iz običajnega naturalističnega igranja prešli v novo «stilizirano» igranje. To kar so po desetih letih tradicionalnosti pokazali v «Pohujšanju», priča, da so naši igralci prožni (kar mora biti vsak igralec) in zmožni tudi «stopiti iz sebe.»

V zunanjem gledališkem svetu se je v zadnjih letih mnogo obravnaval problem literature in gledališča. Zelo dobro bi bilo, če bi se tudi pri nas začeli pečati s tem, kajti dokler si ne bomo na jasnem, kaj je literatura (dramska) in kaj gledališče in kako mora biti za procvit in uspešen razvoj njuno medsebojno razmerje, tako dolgo bo tudi naše gledališče tavalno v polovičarstvu. Dosedanje naše gledališče je v glavnem literarno gledališče in naša dosedanja gledališka kritika — literarna kritika. Doslej smo vedno samo vpoštevali pisateljevo delo — vse ostalo smo prešli mimogrede.

Skrbinšek je v «Pohujšanju» nastopil kot režiser vštric pisatelja. Baš pri Cankarju se je videla do sedaj v našem gledališču ona sekundarna vloga igralca in režiserja, ki je pogosto celo škodovala uprizoritvi. Res je, da lahko režiser delo uniči, lahko ga pa tudi (in samo tisti zasluži ime režiserja) — postavi na noge. Drama je v knjigi mrtvo telo, ki pa oživi in se razgiblje v dejanje le v gledališču. Skrbnišek je farski skušal najti primeren stil igranja, inscenacije — skratka: hotel je delu vzporediti režijo, ki bi bila prepojena z isto osnovno mislijo kot delo samo. Zato je moral prelomiti s tradicijo. Vprašanje je zato samo eno: koliko se mu je to posrečilo.

Najbolj enotni sta prvo in tretje dejanje, ki sta tudi tako pisani, da noben posameznik ne stopa v preveliko distanco od ostalih. Režija v teh dveh dejanjih ne pozna posameznega igralca, ampak samo ansambl. Noben igralec se ne more udejstvovati individualistično, kakor se je to godilo še pred štiridesetimi leti v vseh gledališčih, kjer so delili igralce v prve, druge, epizodne itd. in kakor se to še pri nas godi navadno pri Shakespeareju. Režiser je posamezne igralce postavil v medsebojno ravnovesje. Vsak je dobil svoj trenutek in vsi vse. To se je pokazalo tudi v tem, da ponekod govore celo v zboru. Zato se ne da govoriti o glavnem igralcu, temveč bi bil nosilec večera lahko kvečjemu režiser. A režiser ni sam. On je samo člen, ki bi bil brez igralcev prav tako mrlič kakor igralci brez njega. Vsi so udje enega telesa. Vsi služijo enemu: gledališču. Tudi Stanislavskemu so v začetku očitali, da so njegovi igralci njegove lutke. Danes tega nihče ne reče več.

Zato ne, ker si je Stanislavskega gledališče ustvarilo trajen način uprizorjanja in občinstvo ne misli več na tistega skritega človeka, ki je nekoč prelomil s tradicijo in stopil z vsem svojim ansamblom na nova pota. Danes, ko že objektivneje gledamo na Hudožestveni teater, vemo, da to gledališče ni samo in edino produkt Stanislavskega, ampak, da je produkt dobe, njega in njegovega ansambla. Poudarjam to samo radi tega, ker je zame zelo razveseljivo dejstvo, da je prineslo «Pohujšanje» tako delovno harmonijo med režiserjem in igralci. Reči moram, da so nekateri igralci zame šele v tej predstavi stopili v ospredje, to pa ravno zaradi tega, ker jim je režija določila mesto, ki jim v igri gre. Tako so v svojem delokrogu lahko pokazali, koliko zmorejo.

Vse to bi bil nekak perspektivičen pogled na uprizoritev. Podroben pogled pa dokazuje, da režiser ni bil povsod dosleden, kar se je seveda takoj pokazalo na igralcih. Z II. dejanjem si ni bil na jasnem. Ne z vsebino, mislim z načinom. Prvič ni tu niti v delu več tiste priklenjene zunanje vezi, kot v ostalih dveh dejanjih, drugič pa se nam predstavi nova oseba: Jacinta. Peter in Jacinta objasnjeta drug drugemu svoje razmerje in končno, ko sta to uredila, iščeta skupno distance do doline šentflorjanske. Nastopanje šentflorjančanov je bilo tehnično nerodno in nepraktično, kar je nekoliko zakrivila scenerija. Nastop županje pri županovem poljubu je preveč prisiljen — prehud deus ex machina. Prav tako so predolgi odmori med posameznimi nastopi. Scenerija bi morala biti taka, da bi bili ti dve srečanji (županje, dacarja in župana) lažji in vsebinsko nujnejši. Tu pa je bilo preveč scenske nujnosti. Mislim, da bi ne bilo napak, če bi bila scenerija taka, da bi ne prihajali vsi od iste strani, ampak iz različnih, skrivajoč se drug pred drugim — kar bi potem prineslo neprisiljeno «slučajno» nujnost, da se srečata ravno dacar in župan. Tudi odhod bi ne smel biti na isti strani kot prihod. To je pri stilizirani, simbolistični uprizoritvi dovoljeno, ker ne gre za naturalistično vernost prostora in kraja. Potem bi bil tudi tempo bolj tekoč.

V tretjem dejanju je občutna vrzel v nastrojenju, pomanjkanje godbe. Odhod šentflorjančanov, ki jih je to pot namotvozil sam zlodej, je preveč pantomimičen in bi zaradi tega potreboval godbe, ki bi nekoliko ublažila in uravnovesila groteskno poskočnost in lahkotnost šentflorjančanov. S tem bi režiser prizor podkrepil. Kako močno vpliva godba na vse občutje, je dokaz Jacintin ples, ki ga nihče ne vidi, občuti pa ga z grozo vsakdo, ko vidi pred seboj maso cmokajočih mežnarjev, pohotnih dacarjev in spodobnih švi-

ligojev. Nekaj groznega je v tistem prizoru, ki vzbudi v človeku z dušo in razumom bol in ne smeha.

Scenerija, ki zaznamuje v našem gledališču že več poizkusov, ki so bili včasih bolj (Boljši gospod) ali manj (Hlapec Jernej) posrečeni, je bila v precejšnjem skladu z uprizoritvijo. Le v III. dejanju bi bilo treba več razkošnosti, kar pa je spet vprašanje — denarja. Kostumi (v gledališču ni oblek) so kozmopolitičnemu nastrojenju odgovarjali. Zlodeju bi bilo treba naštudirati nov kostum, da ga že končno rešimo kostuma «črnih bukev». Jacinta zaradi preveč tesnega in izrezanega kostuma ni bila zapeljiva. Tudi barva se ni skladala z lučjo in okolico, kar je v II. dejanju zelo kazilo. Vpliv kostuma v gledališču je drugačen nego v salonu. Zato ima svoje zakone, ki morajo računati na igro, igralca, luč, scenerijo, distanco itd. V zadnjem dejanju smo v dolgem plašču gledali bolj lepo Heleno nego Jacinto. Tudi kostum Gabrijelčičeve ni bil Jacintin.

\*

Predaleč bi prišel, če bi hotel podrobno oceniti vsakega posameznega igralca, kljub temu, da bi bilo ravno pri tej predstavi to nujno potrebno. Že gori sem zapisal, da je zame pri tej predstavi prvič na našem odru nastopal ansambl, zato nikakor ne morem reči, da je bil zlodej važnejši od mežnarja — odnosno, da je bil kot igralec na odru — sam. Brez zlodeja ne vidim in ne občutim ne Petra ne dacarja in prav tako obratno. S tem pa še ni rečeno, da so storili vsi to, kar bi morali ali mogli. Župan (Bratina) je zlasti pri reprizah glasovno rapidno padal, tako da mestoma ni več obvladal Šentflorjančanov. To sem opazil zlasti pri odhodu v I. dejanju in v nagovoru v III. dejanju. Županja, dacar, dacarka, ekspeditorica (mestoma preveč razkavo kričeča), trgovec, notar, mežnar, učitelj Šviligoj itd., vsi ti iz množice šentflorjanske so močne kreacije naših igralcev. Peter (Jan) ni bil povsod siguren in je v II. dejanju malce presentimentalen, kar mu je menda ostalo od Romea. Jacinti smo imeli dve. Pod Skrbinškovo režijo naštudirano Mire Danilove in gosta-Jacinto Gabrijelčičeve. Vsaka je postavila svojo Jacinto, vendar je Jacinta Danilove bila bolj v stilu celote nego Gabrijelčičeve. Razlika med obema Jacintama pa je ta: kar ima prva, manjka drugi in kar ima druga, manjka prvi. Jacinta mora biti lahka, živa kot gorski potok. Zato je zanjo govor premalo. Igralka, ki hoče dobro kreirati Jacinto, mora obvladati svoje telo, mora tako rekoč imeti posluš ne samo za svoj glas, temveč tudi za svoje telo. To seveda velja za vsako igralko kakor igralca. Kajti telo ni, da bi ga človek na odru preziral ali pa preslišal. Pri Danilovi sem opazil, da gibi njenega telesa včasih pre-

hitevajo njen govor — ali pa zaostajajo. Zato vplivajo mestoma prisiljeno, kljub temu, da Mira Danilova razpolaga s precejšnjo tehniko, ki pa je nedostajala Gabrijelčičevi. Oceniti igralske sposobnosti te igralko po tem edinem nastopu ni mogoče, ker se je poznalo, da Gabrijelčičeva nastopa na odru po precejšnjem presledku. Prinesla je mestoma precej doživetja, a skoraj nič tehnike. Vsak nadarjen igralec pa si more in mora to sčasoma priboriti.

Kakor pa so bili vsi nastopajoči vsaj do prve reprize v svojih likih precej sklenjena celota, tako je vse graje vredno kesnejše ekstemporiranje. Ekstemporiranje ni samo, če igralec v kaki komediji ali opereti pove nekaj, česar ni v tekstu, ekstemporiranje je tudi, če igralec po dveh ali treh reprizah začne svojo vlogo «napihovati» ali celo variirati. Poleg te graje je res prebridka resnica, da je za sklenjene like, kakršni bi z generalko morali vsi biti, naš igralec mnogo, premnogo preobložen. Vzamem tu v zadnjem času naravnost kričeč primer Jana, ki je v kratkem razdobju moral igrati kar tri težke vloge. Tega talentiranega igralca bodo te razmere prav gotovo ubile, če bo moral še nadalje toliko igrati. Zaradi te preobloženosti so trpele vse tri njegove kreacije v Krogu s kredo, Romeo in Peter.

To, da so naši igralci prav zaradi teh razmer tako navezani na tako zvano in premnogokrat izrabljeno «doživetje», ovira, odnošno naravnost zapira našemu igralcu pot k mojstrstvu. Če bi imel prostora, bi podrobno navedel, koliko variacij je bilo tekom štirih predstav Pohujšanja, ki sem si jih ogledal. Kraljevo žvižganje v I. dejanju, ko spi pod mizo, je pri reprizah postajalo celo žvrgolenje in pričakoval sem, da bo končno še zasmrčal kako arijo. Zakaj je, recimo, pri tretji reprizi, ko je gostovala Gabrijelčičeva, izostal tisti «óhó —» med županom in dacarjem, ko se nepričakovano srečata pri vhodu Petrove kolibe? Takih momentov, ki so naravnost variacije, sem v našem gledališču zaznamoval že v prejšnjih letih več. Igralec in režiser končata svoje delo z generalko. Osebo, ki jo moraš predstavljati, moraš ustvariti do generalke, ne pa da jo iščeš še pri reprizah. Resnica je, ki jo ponovim še enkrat, da so naše gledališke razmere radi majhnega ansambla take, da naravnost tirajo igralca v take «samolastnosti». Toda omeniti je treba, ker se je to pri nas udomačilo in je stvar prišla tako daleč, da naši igralci radi osebne nedisponiranosti na nekaterih večerih popolnoma odpovedo. Ako jih napade in slabo oceni dnevna kritika (revijalna ne pride v poštev, ker je časovno mnogo kasnejša), potem je navadno prva repriza — nedisponirana. Za božjo voljo, ali igrate in ustvarjate zaradi kritike ali zaradi ljudi? Malo več samozavesti, malo več utrjenosti svoje no-

tranjosti bi prav nič ne škodovalo, pa najsi vas Borko ali Albrecht ali Kreft ali kdorkoli «raztrgajo». Kakor življenje, je tudi vsako umetniško ustvarjanje boj in ta boj je, ki daje iniciativo in stremljenje za popolnejše ustvarjanje.

Podobno lekcijo zasluži tudi naša publika, ki je popolnoma brez volje in samostojnosti. Prečita «Jutro» ali «Slovenca» in če je poročevalec napisal, da mu to in to ni bilo po godi, pa že publika ne gre več v gledališče. Prvič naša dnevna gledališka kritika niti kritika ni, ampak kvečjemu poročevalstvo, ki pa je prepogosto skrajno subjektivno, ker je poročevalec, ki mora napisati poročilo še isti večer, podvržen trenutnim, časovno nekontroliranim vtisom. In zato mora občinstvo vendar že preiti v aktivnost in vsak posetnik gledališča bi moral stremiti po tem, da bi si ustvaril lastno sodbo o igranem delu. Ko pride občinstvo do samozavesti, bo tudi naše gledališče lahko nudilo več nego nudi. In kljub nekaterim nedoslednostim, kljub raznim nedostatom je zame ves ansambl z režiserjem vred dokazal, da je zmožen ustvarjanja. Zame nova uprizoritev «Pohujšanja» ni samo poizkus kljub temu, da je za naše razmere bil. Stremljenje režiserjevo kakor tudi igralcev je bilo resno in tega jim ne more odrekati nihče. Dejstvo samo, da je uprizoritev vzbudila mnogo debat in razmišljanj pri marsikom, pa dokazuje, da je dogodek svoje vrste. Zame osebno je najzanimivejši produkt slovenske gledališke umetnosti po vojni sploh. Naše gledališče je to pot prvič stopilo iz okvirov tradicionalnosti in epigonstva. Samo stopilo je, izstopilo še ni. Za izstop, ki bi bil trdna, sigurna nova pot, je treba trajnejšega in podrobnejšega dela. Prvi korak pa je napravljen. Bratko Kreft.

\*

Uredništvo objavlja gorenje poročilo, dasi se v mnogočem ne strinja s piščevimi izvajanji. Mnenja pa je, da je treba o uprizorjenih delih odličnejših avtorjev, posebno pa o spornih uprizoritvah, ako pričajo vsaj o resni volji umetniškega stremljenja, razpravljati podrobneje nego se je godilo to doslej po slovenskih listih. Igralska in režiserska umetnost je časovno vezana in zato je samo pravično, da se njuno delo, kadar so mnenja deljena, presoja z raznih, najsi tudi si še tako nasprotujočih vidikov, samo da so izrečene sodbe zadostno podprte. Inteligentni gledališki posetnik kakor tudi poznejši zgodovinar si utegneta na podlagi takih protivnih si sodb in argumentacij ustvariti jasnejšo in pravilnejšo sliko o umetniških vrednotah in pomembnosti igralskega in režiserskega dela. — Pogled, ki vidi v Skrbniškovi režiji Cankarjevega «Pohujšanja» pozitivno vrednoto, je ocena B. Krefta,



drugo naziranje, ki se od prvega bistveno loči, priobčuje uredništvo v naslednjem.

\*

Skrbinškova režija Cankarjevega «Pohujšanja v dolini šentflorjanski» je mrtvoroden poizkus. Ne odrekam Skrbinšku napora in resne volje, ustvariti polnovredno, samoniklo in svojevrstno umetnino. Ne odrekam interesantnosti, smelosti in upravičenosti Skrbinškove zamisli. Nedvomno zahteva uprizoritev «Pohujšanja» primerno stilizacijo. Tudi nisem končno tako tesnosrčen, da bi odrekal pravico prav vsakemu poizkusu na odru, ker vem, da je odrska kakor vsaka druga umetnost nekaj večno gibljivega, rastočega, prelivajočega se, podvržena tipanju, iskanju in poizkusom, ki utegnejo, časovno negativni, imeti v sebi vendarle kako živo kal za bodoče tvornejše generacije. Naša doba, polna furioznega beganja, tipanja, iskanja, vratolomnih, ekvilibrističnih poizkusov, je v svojem jedru vendarle umetniško sterilna, negativna, in zato samo plodno gnojilo za umetniško tvorno bodočnost. Naša doba je doba čistega intelektualizma. To pa je tisto, kar moram z vso kategoričnostjo zanikati: da bi izključni in goli intelektualizem mogel kdajkoli ustvariti polno, živo, potentno umetnino. Vsaka resnično umetniška tvorba je plod najčistejše ljubavne združitve razuma in čuvstva. Skrbinškova režija «Pohujšanja» je tipičen vzorec čistega in golega intelektualizma.

To Cankarjevo delo je nedvomno v marsikaterem pogledu precej problematično. Predvsem pogrešam v farski tiste neizprosne premočrtne jasnosti, ki jo zahteva vsaka komedija ali burka, zlasti pa satira. Ta nejasnost je posebno občutna v osrednji osebi, v Petru. Kaj je ta Peter ali Krištof Kobar: umetnik ali slepar? Bil je nekoč umetnik, pravi Cankar, in je slepar. Morda je hotel izraziti pisatelj v tej osebi neko globoko psihološko jedro človeške dvojnosti in dvoobraznosti: notranje čisti lik umetnika ter nelep vnanjo podobo človekovo; morda je hotel nadalje naznačiti, da je vsak umetnik v svojem delu velik iluzionist, vedež in čaralec, ki obuja v realnost neko navidezno, neistinito življenje. Toda ta Peter se, postavljen v vulgarnost šentflorjanskih nižin, razblini v nebulozen tvor; ostal je samo še Krištof Kobar, znameniti prevarant, vagabund in kontrabantar, umetnika mu človek vzlic njegovi fini izpovedi v drugem aktu težko verjame; od umetnika mu ostane samo še anarhična neskrupuloznost in predrznost svobodnega, bohemskega duha. Zaradi te osebe boleha vsa farsa, ki že skoro prekorači meje umetniške verjetnosti. Kakor vsaka satira, je delo seveda tendenčno pretirano v vseh osebah. A Cankar je zastopnike svojih šentflorjančanov opremil s tako genialno in

niansirano karakteristiko, da se farsa vzlic Petru še giblje v mejah neke umetniške verjetnosti. Režija, ki hoče ohraniti to verjetnost (kar je pač pogoj vsaki umetnini), mora grupirati vse dejanje okrog teh ostro izdelanih oseb.

Skrbinškova režija je uničila umetniško verjetnost, ker se je dvignila iznad dela. Postavila je na oder lutke, ne ljudi, marionete, ki so ponekod izmaličene do neužitnosti. Edini, ki vzlic vseobči «stilizaciji» ni mogel iz okvira neke preproste realitike, je Bratinov župan. V Kraljevem Zlodju je režija kljub stilizirano zlomljeni hrbtenici podala dokaj stereotipno figuro. Nekatero osebo (ekspeditorica, štacunarka) so po svoji vnanjosti predstavljale prekrasne tipe iz albuma zločincev. Delo je iztrgano iz pristno slovenske miljejnosti, ki je po moji sodbi poglavitna ovira, da ta farsa ne more prodreti v inozemstvo, kamor bi po mnogih svojih vrlinah sodila, ter postavljeno v neki brezzračni prostor. Skrbinšek je korigiral Cankarja s tem, da je ples, ki ga zahteva avtor na odru, črtal in prestavil za kulise; na odru pa je grupiral satansko sliko neke infernalne pohote. To je velika zmota. Cankarjevo delo je napisano iz tiste vesele objestnosti in prešerne hudobnosti, ki je bila tako lastna pisateljevemu značaju; njegova satira je ostra, a vesela; samo enkrat bolno krikne iz nje (Domovina, ti si kot vlačuga), da se Peter moralno opraviči. A pisateljevi šentflorjančani niso živalski zločinci, infernalni razvratneži, svetski razuzdanci. Grešniki so, hinavci in licemerci, ki samo v vinjenosti svobodno zažive svojim instinktom; a to so skromni slovenski trški bakhanali. Drugače pa so to «krepotni» ljudje, ki ustanavljajo čednostne družbe in greše na skrivaj, greše tako rekoč sramežljivo in ponižno, saj so Slovenci. In temu pristno slovenskemu grehu in pohujšanju se roga pesnikov veselo hudobni smeh.

A ta prešerna objestnost dobi v Skrbinškovi interpretaciji nekaj mračnih, naravnost čemernih potez. Cankarjeva lahkotna in duhovita improvizacija, iskra, fluidna, polna humorja, ki bi morala blisniti preko odra kakor neresničen sen, se izpremeni v nekaj težkega, študiranega in iztuhtanega ter leže na človeka kakor môra. Vsa Cankarjeva pretiravanja je Skrbinšek zaostril in privil do nemožnosti ter s tem uničil umetniško realnost tega dela.

Tako nam je danes, ob desetletnici pesnikove smrti njegovo «Pohujšanje», ki je bilo nekoč med vsemi Cankarjevimi dramami gledališkemu občinstvu najdražje, bolj tuje in nepristopno, nego tedaj, ko je izšlo. A ne bo preteklo deset let, ko bo vstal nov svež režiser ter dal delu na podlagi prejšnjih osnov in tudi sedanje zamisli novo odrsko podobo, podobo, ki ne bo pravičnejša samo življenju, temveč tudi Ivanu Cankarju.

Fran Albrecht.