

niso posledica zabavljanja večvredne »lepe duše«, ne blede dokumenti o kakih prenapetostih novoromantičnega kulta umetnika, ampak so dokumenti Cankarjevega boja za umnikovo polnopravno navzočnost v družbeni »areni življenja«. Za ta cilj se je začel bojevati tedaj, ko se je napovedovala možnost, da se Slovenci vendar že konstituirajo kot polnopraven in državni narod, ki bo odgovoren za vse sestavine in prilastke svoje individualnosti. Torej tudi za svojo umetnost.

Boj za družbeno priznanje umetnika pa je združil tudi z bojem za umnikovo nrvnost, tj. z njegovo odgovorno službo resnici. Z bojem zoper vsako teološko povzrojeno ali kako drugače neodgovorno leposlovje. Posredno tudi z bojem zoper vse, kar se je kadarkoli brez moči potikalo po »areni literature« ter se ukvarjalo ali z navideznim artističnim izumiteljstvom ali pa z lažirevolucionarno, dehumanizirano »literaturo«.

## UPRIZORITVENE DILEME IN VARIACIJE OB CANKARJU IN MIMO NJEGA

Dušan Moravec

Takole govore številke, zbrane ob letošnjem jubileju: do danes so doživele Cankarjeve drame stodvajset različnih uprizoritev na slovenskih in prek šestdeset na tujih odrih; to delo je opravilo nekaj več kakor osemdeset režiserjev. Tak podatek pa bodi predvsem globlje in bolj vabljivo vprašanje: koliko je bilo med temi uprizoritvami različnih, izvirnih in novih pogledov na pisateljevo dramsko delo, koliko iskanj, poskusov, da bi ob vsej zvestobi besedilu vendarle utrli nova pota k razumevanju tega besedila, koliko dilem in variacij, pa spet — koliko samovoljnih posegov in hotenj uveljaviti za vsako ceno moč in domiselnost uprizoriteljev, pa četudi mimo Cankarja? Na vsa ta in taka vprašanja ni mogoče več zanesljivo odgovoriti; zelo redke so predstave, dokumentirane s sodobnimi sredstvi, kakršna bodo zanamcem dovoljevala kontrolo našega dela; kar je ohranjenih poročil, so ta le malokdaj skušala predstavo tudi nazorno opisati, in če so jo, je tako pisanje le do neke mere pričevanje z resnično dokumentarno ceno. Tako bi ostal v veliki meri praznih rok, kdor bi skušal zanesljivo rekonstruirati prizadevanja večine teh osemdesetih Cankarjevih odrskih razlagalcev.

Pričujoče vrstice nimajo takega namena; rade pa bi opozorile ob nekaterih značilnih primerih na plodna iskanja in stranske poti, predvsem na nekatere skrajnosti pri uprizarjanju Cankarjevih dram, na

dileme, ki so jih morali premagovati režiserji vsak po svoji volji in moči, na variacije, h katerim Cankarjeva dramska dela vabijo s svojim miselnim in stilnim bogastvom slehernega odrskega oblikovalca, ki ni le posredovalec, temveč hkrati ustvarjalec.

1

Leta Cankarjevega življenja so le v zelo majhni meri premagovala dilemo, *kako* uprizarjati te nove, za naše takratne razmere nevsakdanje drame; dilema tega časa je bila že v tem, *ali* naj bo domači oder tem novostim sploh na voljo. Tako je šel rokopis »Romantičnih duš« v pozabo, »Jakob Ruda« in »Kralj na Betajnovi« sta čakala mesece in leta pred zaprtimi vrati, komedija »Za narodov blagor« je doživela krst na Češkem, »Hlapci« po pisateljevi smrti v Trstu in Zagrebu. Pa ne samo to. Vloge takratnega režiserja še zdaleč ne moremo primerjati z današnjo in tako bi razmišljanja o interpretacijskih variacijah, tudi če bi bilo gradivo na voljo, ne mogla biti kaj posebno plodna. Igralec je bil v veliki meri navezan nase, bil je brez opore, kakršno ima v režiserju današnjih dni, bil pa je hkrati — če je bil osebnost — svobodnejši, samostojnejši ustvarjalec. Pač, tudi oporo je imel: Ivan Cankar je še živel in bil je vse prej kakor brezbrizen do odrske podobe svojih del, bil je radodaren z nasveti, skrbel je ne le za razlago drobnih črt v značajih svojih oseb, temveč celo za njihove kretnje, kostume, frizure. (Mimogrede: vsi ti nasveti so še danes veljavni in na voljo vsem uprizoriteljem, ki se jih hote ne ogibajo.)

Posebej se je pokazala avtorjeva navezanost na oder in želja po sodelovanju pri tako občutljivih tekstih, kakor je npr. komedija »Za narodov blagor« (zaradi pravilnega razumevanja satire, ki je dvignjena nad vsakdanjost in kazanje s prstom), ob farsii »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« (zaradi simbolike in posebnih stilnih značilnosti te igre), ali ob »Lepi Vidi« (zaradi krhke občutljivosti besedila, ki ga lahko že malo premalo obzirna roka odrskih oblikovalcev stre).

O vsem tem je Cankar veliko razmišljal, pisal in se razgovarjal z gledališkimi šefi, pa tudi z igralci samimi. Kolikšno skrb je namenil že sami razdelitvi vlog, s kakšno zavzetostjo je hodil na vaje (pa tudi uhaljal z njih, ko je videl svojo nemoč v boju z ožino domačih teaterskih razmer ali s skromno zmogljivostjo ustvarjalcev), kako je spremljal borbo mnenj, ki so se križala po sleherni predstavi! Na videz droben, pa zelo značilen primer, ki ga je mogoče nekoliko otipljiveje izpričati, je njegova skrb za zvesto upodobitev Ščuke, ko je prišla komedija o narodovem blagru po šestih letih, ko je popustila »cenzura meščanskih

rodoljubov«, vendarle tudi na ljubljanski oder. Znana so podrobna navodila, ki jih je pošiljal avtor gledališki intendantci (da Ščuka »za Bóga — — — ne smé prodajati pátosá«), bil pa je v neposrednem stiku tudi z interpretom te vloge, s češkim igralcem Otonom Boleško. Zanimivo je, da je to vlogo napačno razumel celo razgledani profesor Friderik Juvančič, ki je takoj ob prevzemu gledališkega vodstva na široko odprl vrata Cankarjevim dramam (tako kot so jo napačno razumeli mnogi kritiki in razlagalci vse do najnovejšega časa, iskaje junaka drame v Grozdu in v Gorniku in vsepovsod, le v Ščuki ne!): Juvančič je videl model za žurnalista (ker je bilo model pač za vsako ceno treba najti) — v ljubljanskem časnikarju Malovrhu. Pismo, s katerim se je Boleška zahvalil pisatelju za njegove nasvete, je pomembno tako zaradi zdrave presoje vloge, ob kateri lahko sklepamo, kakšna je ljubljanska uprizoritev želela biti in, vsaj do neke mere, kakšna je bila; hkrati pa nam tudi pove, kakšna je bila praška krstna predstava, ki jo je spremljal Boleška kot gledalec in spoznal njeno osnovno interpretacijsko zmoto, vsaj kar zadeva Ščuko. Boleška je zavrnil najprej Juvančičevo pojmovanje in pripisal svoje, temu nasprotno: »Mislim, da se v tem zelo moti; meni se zdi, da Ščuka govori Vaše nazore, da je to prav za prav popolnoma *Váš člověk*, in v tem smislu ga hočem tudi igrati!« Tako si je bil češki igralec do kraja na jasnem, kje je jedro njegove vloge. Nič bolj zapleteno pa ni bilo zanj vprašanje, kako je treba ustvariti odrsko podobo te vloge, docela v Cankarjevem smislu — in hkrati v nasprotju s stilom praškega krsta: »Kar se tiče pathosa, bodite popolnoma brez skrbi: sem *največji sovražnik pathosa na odru!*« Ravno o praškem igralcu Strouhalu pa je sodil, da je »igral Ščuko pathetično sladko, ironično à la Scribe in je popolnoma pokvaril s tem igro.«

Ta podatek je dragocen. Omogoča nam vsaj do neke mere določiti značilnosti praške krstne predstave, kar ob kritikah ni mogoče storiti; predvsem pa nam pove, kakšna je bila osnovna črta, po kateri naj bi tekla ljubljanska premiera. Če je Boleški njegov namen vsaj do neke mere uspel, je bila predstava zdrava, kajti s pravilno interpretacijo Ščuke — in ne Grozda ne Gornika ne kogarkoli, čeprav je Cankar sam pomen teh vlog namerno pretiraval in o Ščuki prav tako namerno malo govoril — stoji in pade komedija o narodovem blagru na odru, takrat in danes in jutri.

Cankar svojega Ščuke nikoli ni slišal govoriti z odra. Poznal pa je drugo vlogo Otona Boleške, njegovega Maksa. Temu je bil češki igralec zelo blizu, tudi po avtorjevi sodbi, sicer bi si ga ne bil želel pozneje še za Petra v »Pohujšanju«. Gotovo, Boleška je bil v takratnem ljubljanskem gledališču igralec izjemnega daru in naravne inteligence, bil pa je hkrati

člen docela nenormalnega, danes komaj še razumljivega pojava: krstne predstave Cankarjevih dram so oblikovali na osrednjem slovenskem odru večidel češki režiserji in češki igralci — prva Francka, prva Helena, prva Jacinta, prva Vida — vse so bile Čehinje. Pri krstni predstavi »Kralja na Betajnovi« je igral Verovšek župnika, prav vsi drugi — od režiserja do malega Kantorjevega sina pa so bili tuji komedijanti in resnično slovensko predstavo je doživel Kralj šele več let kasneje — v Trstu.

Zanimivo pa je: temu pojavu ni Cankar nikoli ugovarjal.

2

Kakšna škoda, da si danes ne moremo in si nikdar ne bomo mogli ustvariti samostojne sodbe o prvih podobah Kantorja, kakor sta ga oblikovala domača umetnika: Verovšek v Trstu (1908) in Borštnik v Ljubljani (1915)! *Katerokoli slovensko knjigo tistega časa lahko znova vzamemo v roke, pred katerimkoli platnom lahko znova postojimo in oboje presojamo iz takratnega in današnjega zornega kota, o odrskih stvaritvah pa je ohranjenih komaj nekaj bežnih, nemara čisto osebnih in malo zanesljivih sodb. Pač, tudi Verovškov glas je ohranjen, vendar je besedilo, ki mu ga je bilo treba govoriti, do kraja nepomembno, omejeno zgolj na burko ali kuplet; tudi Borštnikova živa igra je bila malo pred smrtjo nekajkrat posneta na filmski trak, pa za njim zaman iščemo sledov. Za Verovška, ki so ga v Ljubljani dolga leta utesnjevali s Krjavlji, je bila tržaška uprizoritev Kralja izjemna priložnost: ni se mu moglo pripetiti tako kakor v Ljubljani, da bi ga bili hvaležni občudovalci sprejeli s smehom, ko bi stopil v tragični vlogi na oder, lahko se je zresnil ob Cankarjevem liku, ki mu je bil blizu in ga je mogel (v svoji režiji) samostojno oblikovati. Vendar, nikogar ni bilo, ki bi nam bil to njegovo stvaritev vsaj podrobneje opisal, če že ne ocenil. Ob Borštnikovem Kantorju je to storil in skušal pojasniti bistvo igralčeve umetnosti mladi Fran Lipah: »Njegova umetnost je mnogo več ko samo posnemanje resničnega, v njej je vse mlado, samostojno in nanovo rastoče. On nam ne pokaže samo junaka, kakršen je, ampak nam tudi razloži, zakaj je tak. Kjer niste razumeli Cankarjevega Kantorja, tam razumete Borštnikovega. On je poet, ki ustvarja sam. V njegovi umetnosti tiči velik del lepote. — — — Če bi mogli natančneje definirati Borštnikovo umetnost, bi lahko rekli, da je v njej združena klasična rutina in poza z moderno psihologijo. — — — Borštnik živi.«*

Zelo verjetno je, da so bile prve postumne uprizoritve Cankarjevih dram zvestejše in domiselnejše v Trstu kakor v Ljubljani, spričo ne-

urejenih razmer in neuglašenega ansambla pa je šlo v obeh primerih prav gotovo komaj za povprečne stvaritve. Zahtevnejši kritiki so ob prvih ljubezenskih srečanjih nekajkrat očitali, da režija ni dala ničesar novega, da se je gibala v čisto stereotipnih in šablonskih mejah, da je bila brez sleherne izvirne črte — hkrati pa opozarjala, da se odpirajo ob uprizarjanju Cankarja iznajdljivemu režiserju novi razgledi, novi cilji, ki bi morali utirati samosvoja pota porajajoči se slovenski drami. Priznanja, da je šel vsaj nekoliko po taki poti, po poti iskanja novega in vendar tudi dobrega, je bil tudi pri ljubljanskih srečanjih prvi deležen Milan Skrbinšek; prav ta režiser pa se je po prvih poskusih, ki so se kljub iskanju novega gibali vendarle še v mejah solidnega in predvsem Cankarju do kraja zvestega gledališča, odločil v letu 1928 za svojevrstno interpretacijo tistega Cankarjevega dela, ki daje med vsemi njegovimi res največ priložnosti za variacije na staro temo in zastavlja vsem iskalcem največ vprašanj, »Pohujšanja v dolini šentflorjanski«. Režiser je ravnal zelo pogumno in tudi, če presojava njegovo delo z današnjimi merili, zelo sodobno: lotil se je režije s hotenjem, da poda »Pohujšanje« tako, kakor ga občuti danes, tako se je izpovedal, v slogu, ki je v njem, in v duhu modernega teatarskega človeka. Kdor pozna Skrbinškovo zavzetost za Cankarja, lahko verjame, da je bil namen dober; kaj pa predstava? Bila je gotovo res nova, pogumna, pomenila je prelom s tradicijo in konvencijo. Vendar je ostal pri presojanju tega Skrbinškovega koraka skorajda osamljen mladi Kreft, ki mu je nastopil režiser to pot vstric pisatelja, izluščil delo iz strogo slovenskega miljeja, tako da je »Pohujšanje« dobilo nekako splošno kozmopolitsko obeležje — zanj je bila to najzanimivejša ustvaritev slovenske gledališke umetnosti po vojni. Vendar — skorajda samo zanj. Koblar je sicer priznaval Skrbinšku, da je (to se pravi: da je bil dotlej) najtreznejši Cankarjev odrski razlagalec, ta njegova stvaritev mu je kot režija zase nedvomen uspeh, vendar izven mej Cankarjeve individualnosti, brez ritma in poezije, nasprotje Cankarjevi sladkohudobni domačnosti — v tem se Kreft in Koblar pravzaprav ujemata, le da je prvemu ta element režije delo dvignil, drugemu uničil. Podobnega mnenja kakor Koblar je bil tudi Zvonov kritik Fr. Albreht: njemu je bila nova uprizoritev tipičen vzorec čistega in golega intelektualizma, režija se je (samovoljno) dvignila iznad dela in postavila na oder lutke namesto ljudi ter ga iztrgala iz pristno slovenske miljejnosti.

Svojo misel pa je povedal tudi najobčutljivejši spremljevalec našega takratnega gledališkega razvoja, Oton Župančič. Ni je sporočil javnosti, zaupal jo je le svojemu dnevniku, pravzaprav svoji delovni knjigi, v

katero si je kot gledališki upravnik zapisoval najbolj vsakdanje dolžnosti, opravke in načrte, to pot pa je napisal pravi miniaturni esej o svojem pojmovanju te Cankarjeve umetnine in ohranil v njem tudi te misli:

»*Pohujšanje* v Skrbinškovi režiji izgubilo vso poezijo, vso lahkotnost, ki je prav znak tega Cankarjevega dela bolj nego katerega drugega. Rodoljubi spremenjeni v odurne spake, pokveke, ki se jim ne moreš od srca smejati. Teksta šlo vse polno v izgubo. Skrbinšek, ne Cankar. Cankar je kljub satiri vendarle jasnina. Ženijalna lahkota. — — — O čudežna Jacinta! — — — nima duha, nima bleskovitosti — kje! Niti osebnosti. Ničesar prečudežnega — — — Vsa domačnost, slovenskost dela zbogom. Občinstvo jo je v Šestovi režiji (ki je imela svoje napake) sprejelo — bila je naša ljudska igra. Zdaj jo bo prav gotovo odklonilo — — — eksperiment brez genijalnosti ni za Narodno gledališče. — — — Ženske obleke samo neokusne — ne z okusom karikirane. Igrali sami Slovenci po Skrbinškovi želji: a kje je slovenskost te predstave? To je materijalno slovenstvo — — — Omejeno slovenstvo, Krähwinkel.«

Kdo po vsem tem »pravo trdi«? Vse kaže, da je šla predstava ne le mimo Cankarja, temveč tudi mimo režiserjevega prvotnega hotenja. Njegova želja po sodobnem tolmačenju Cankarjeve farse je bila, to je treba ponoviti, v osnovi zdrava in bi bila lahko plodna; če le kdo med našimi režiserji, je Skrbinšek spoštoval Cankarjevo delo in tudi »slovenskost« tega dela; priznanja, ki so ga dajali mladi (da je dobilo delo, izluščeno iz strogo slovenskega miljeja, nekako splošno kozmopolitsko obeležje) je bil režiser nemara prav tako malo vesel kakor bi bil Župančičevih očitkov, ko bi mu bili v taki obliki sporočeni (že sam Župančičev podatek, da je zahteval v takratnem raznorodnem ansamblu čisto domačo zasedbo, dovolj zgovorno potrjuje to misel).

Mnenja so šla navzkriž, tako kakor ponavadi ob takih priložnostih, ko rastejo odrske stvaritve v skrajnosti, pa naj že vodi roko gledaliških interpretatorjev čista misel poiskati v delu nove, boljše: še nezapažene prvine ali pa želja po uveljavljanju samega sebe mimo literarnega dela. Ne verjamem Župančiču, da je vsa publika odklonila tak odrski eksperiment, pa če je bil tudi »brez genijalnosti«, verjamem pa mu, da so tako sodili z njim najbolj tenkočutni esteti, tudi tisti, ki niso imeli obrambe Cankarjeve nedotakljivosti za svojo prvo dolžnost. Ne samo zaradi tega, ker zaupam Župančičevemu čutu za lepo in dobro na odru, ne samo zato, ker je izpričana (vsaj v tem obdobju) njegova zvesta privrženost Cankarjevemu delu (ki je bila kdaj prej tudi sporna), tem-

več predvsem zaradi njegovega nazornega, preprostega in prepričljivega opisa tistih prvin Skrbinškove variacije na staro temo, zaradi katerih je njegovo tolmačenje z vso ostrino, lahko celo rečemo: z bolečino zavrnil.

### 3

Skrbinškov poseg v občutljivo tkivo Cankarjeve dramske umetnine je bil prvi otipljivejši primer, da je skušal režiser na novih *estetskih* osnovah, tujih Cankarjevi misli, razlagati občinstvu njegovo odrsko stvaritev. Kasnejša leta so iskala v teh dramskih besedilih tudi *idejnih* poudarkov, ki niso bili duhu Cankarjevega dela nič manj tuji, pa naj jih je že narekovala taka ali drugačna politična stvarnost. Izhodišče sta bili namreč obe skrajnosti: preveč zaostrena Cankarjeva revolucionarna misel, njegov poziv na upor in neprikrita napoved revolucije (Ščuka, Kalander) ali pa celo — v drugačni politični konstelaciji — strah, da je glasnik naše revolucije premalo — ali vsaj v enem samem delu premalo — povedal.

Prvi primer je presenetljiv in zaradi določenih okoliščin komajda razumljiv, tudi še po pogovoru z režiserjem. Tako kakor v Skrbinškovem primeru imamo tudi zdaj, pri Cirilu Debevcu (v letu 1939), opraviti z režiserjem, ki je izpričal ob mnogih priložnostih izjemno spoštovanje od Cankarjevega dela, uprizoril (in to zvesto ob Cankarju, brez kakršnega koli hotenja po uveljavljanju samega sebe) vrsto njegovih del, že v zgodnjih letih svojega gledališkega iskanja zapisal načelo »nobene sezone brez Cankarja« in pozneje, ko mu je bilo dano izpolnjevati tako načelo, ostal svoji nameri v veliki meri zvest. Še več: ob novi uprizoritvi »Hlapcev« na večer pred veliko vojno, ob predstavi, ki naj bo predmet te glose, je sicer kot režiser sporočil svojim igralcem ukaz oblasti, da je treba črtati v besedilu najbolj ognjevite besede, ki so budile aplavze na odprti sceni — sam pa se kot igralec po tem ukazu ni ravnal, pa čeprav je imela njegova vloga (Jerman) največji del cenzuriranih stavkov.

Kako je po vsem tem mogoče, da je režiser, ob vseh drugih priložnostih Cankarju najbolj zvest in tudi v tem primeru, v spopadu s cenzuro, pokončen — prej kakor cenzura posegel v Cankarjevo delo, komaj zaznavno, pa vendar kar se da odločilno? Primer je zelo preprost, nobena Cankarjeva beseda ni bila izpuščena, nobena dodana, nobena spremenjena, in vendar, spremenjena je bila misel, ena od tistih, na katerih je zgrajeno idejno jedro te Cankarjeve drame:

Ob koncu četrtega dejanja, ko čaše žvenkečejo in leté proti Jermanu, ko ta omahne s stola, ko glasovi v ozadju kriče »Ubijte ga!« —

takrat nastopi (v Cankarjevem besedilu) župnik, visok in širok med durmi v ozadju z besedami »Vade in pace!« — za njim pa stopi kovač pred duri, prime stol z roko, pove in vpraša: »Jaz sem Kalandar, kovač; kdo bi rad še kaj vedel?«

Ničesar drugega ni napravil režiser v letu 1939, samo poslednji dve repliki je zamenjal, pa je spremenil idejno poanto: najprej je vprašal Kalandar (tisti Kalandar, čigar roka bo kovala svet), kdo bi rad še kaj vedel — za njim je nastopil župnik in njegove tri kratke besede so zazvene kot tih, odločen odgovor Kalandru — pojdi v miru, jaz sem tisti, ki bi rad še kaj vedel, meni gre poslednja beseda!

Nadvse zanimivo je: tiste dni se je veliko, nenavadno veliko pisalo o tej predstavi, posebej o publiki, ki so jo Cankarjeve besede tako razvnele, da je s svojim ploskanjem vrgla delo »iz višin čiste umetnosti v dnevni krohot« — pa tudi o tistih, ki so to ploskanje zabranili in z rdečim svinčnikom oskrunili Cankarjevo besedo. Ne kritična poročila v meščanskem dnevnem tisku, ne razgrete glose v levo usmerjenih revijah — nihče ni zapazil (ali ni hotel omeniti?) te režiserjeve globoke zajede v Cankarjevo delo.

Zapazili pa smo jo z globokim razočaranjem in ogorčenjem na dijaškem stojišču, tega se dobro spominjam; spominja se je tudi režiser sam in ne išče opravičila zanjo, le pojasnilo: da je ravnal tako, ker je videl v takem koncu bolj smotrno dramaturško poanto, pa tudi zato, ker v pripeki tistih razgretih dni, vdan svojemu pacifističnemu nazoru, ni hotel poudarjati že tako poudarjene Cankarjeve napovedi revolucionarnega boja.

Naj so že bili razlogi taki ali drugačni, učinek je bil porazen. Še nekaj več: hote ali nehote je bila napravljena lepa usluga oblastnikom, ki jim je bil tak konec četrtega dejanja veliko ustrežnejši, veliko manj nevaren. Bolj natančno povedano: *bila bi* napravljena taka usluga, ko bi jo bili oblastniki zapazili. Treba pa je bilo vendarle precej dobro poznati besedilo Hlapcev, da ni šla v vrvežu sklepnega prizora ta, za vsakdanjega gledališkega obiskovalca komaj opazna sprememba, mimo. In koliko je bilo ljudi v avditoriju, ki so jo zapazili?

4

Kakor je želel Ciril Debevec v letu 1939, ko se je vžigala Evropa, utišati Kalandrovo preroško vizijo neizprosnega boja, tako je bil, ravno nasprotno, Bojanu Stupici v prvih tednih po zmagi revolucije v letu 1945 žurnalist Ščuka *premalo zgovoren, premalo dosleden* in tako kakor Debevec se je odločil za ponaredek, ki pa je meril v nasprotno skrajnost.



Oba sta bila zelo domiselna, saj se ne prvi ne drugi ni dotaknil Cankarjeve besede: Debevec je samo komaj opazno zamenjal župnikovo in kovačevo repliko, Stupica pa je izpopolnil besedilo z glasnimi gesli, ki je res prav vsa pisala Cankarjeva roka, vendar vrsto let kasneje, v »Kurentu«, v »Hlapcih« in, če nas spomin ne vara, tudi v političnih spisih.

Ne bilo bi prav, ko bi ob teh očitkih ne spomnili, da sta bila oba posega (tudi Stupicevega publika večidel ni zapazila, napravil pa je nanjo izjemen vtis) del dveh uprizoritev, ki sta bili pripravljene z znanjem, z zavzetostjo za Cankarjevo delo in z bogastvom idej: ravno teh je bilo toliko, da so zašle med mnogimi vrednimi nekatere v že opisane skrajnosti. In vendar, beseda ponaredek ne v prvem ne v drugem primeru ni pretirana. Cankar je natančno vedel, zakaj je dal Kalandru ob koncu razgretega četrtega dejanja govoriti poslednjo besedo, ki je pomenila prvo v prihodnosti. Prav tako je natančno vedel, zakaj ni upodabljal Ščuke od prvega do zadnjega prizora kot premočrtnega besednika, zakaj je pustil v njegovem značaju in v njegovem dejanju in nehanju odseve časa in človeške poteze, ki dvigajo ta lik v višji svet, hkrati pa mu je dal govoriti mnogo besed, ki jim slovenska drama ne prej ne pozneje ne pozna enakih. (Kadar ne bo več ‚naroda‘; kadar bodo samó ljudjé, samí svoji, predrzni in ponosni . . . . Vašo polno mizo bodo zasedli tisti pozabljeni hlapci, tisti zavrženci in razcapanci . . . . Zakaj začenja se boj — — proti blagru naroda — proti narodovim idealom . . . .). Zato je vsakršno dopolnjevanje takega besedila ne le samovolja, temveč hkrati tudi nesmisel.

Bilo je kajpada še veliko primerov, ko so želeli režiserji približati Cankarja svojemu času ali, bolj natančno, svojemu pojmovanju njegovega dela. Oder je bil za take namene vselej najbolj primeren, saj je najbolj neposreden in zato tudi najbolj vabljev. Tako je v zadnjih predvojnih mesecih reševal mladi Zvonimir Sintič, oplojen po razgibanih zgledih praških avantgardističnih šol, uprizoritveni problem »Lepe Vide« s tem, da se je lepe Vide enostavno izognil. Tudi to je bil prav gotovo domislek, četudi spet nasilen; ko bi bil hotel doseči z njim vsaj artističen uspeh, bi bila morala biti uprizoritev pripravljena z izjemno močnim in nadarjenim ansamblom. Prav »Lepa Vida« je budila vselej kar najbolj eskremne zamisli režiserjev, od uporabe hreščeče in oglušujoče muzike pa do žlahtnega vonja kadila, ki naj bi pričaral iluzijo nadzemskih simbolov te drame. Nič manj značilen primer ni bilo tudi uprizarjanje »Pohujšanja« v prvem povojnem desetletju. Babičeva interpretacija v Trstu, Molkova v ljubljanski Drami in Tiranova v Mestnem gledališču ljubljanskem pričajo, kako široke uprizoritvene možnosti daje

to svojevrstno delo režiserjem, ki žele oblikovati samostojno, pa se vendarle ne odrečejo zvestobi avtorju, koliko možnosti nudi to besedilo, da izluščiš in poudariš njegovo grotesknost, liričnost ali intimnost, posmeh ali ljubezen, kako se lahko ogneš enosmernosti in siromašenju umetnine, ne da bi se dvigal nad njenega avtorja.

Vendar, če hočemo ostati zvesti namenu teh odstavkov in se pomuditi le ob skrajnostih in samovoljnih posegih, ob variacijah, h kakršnim vabijo režiserje bogate uprizoritvene možnosti v Cankarjevih dramah, potem lahko zrele, manj pretenciozne primere samo omenjamo. Najznačilnejši in najzrelejši tak primer so bili gotovo Janovi »Hlapci«, uprizorjeni najprej v letu 1948 in obnovljeni s posebnim namenom — za prvo gostovanje v svetu — v letu 1956. Predstava je bila pripravljena z vsem spoštovanjem, brez iskanja stranskih poti, oporo pa ji je dajala enkratna galerija igralcev, kakršna se ne vrača z vsakim rodom.

## 5

In še današnji dan?

Razumljivo je, da skuša vsaj do neke mere tudi naše gledališče ujeti korak z novimi iskanji v svetu in v domala vseh umetnostnih zvrsteh doma in na tujem. Razveseljivo je, da se je mlad režiser, kar je bil Mile Korun ob prvih srečanjih s Cankarjem, s tolikšno zavzetostjo poglobil v njegovo delo. Prav je, da iščemo v tem delu danes novih uprizoritvenih vzmeti, da skušamo na odru razčleniti v njem še (nemara) nepojasnjene prvine in jih osvetliti iz današnjega zornega kota. Vse to je prav, dokler gredo vsa ta prizadevanja *ob Cankarju*. Je bilo tako v vseh teh primerih današnjega dne, od ljubljanskega »Pohujšanja« do celjskih »Hlapcev«?

Ne. (Odgovor se ne brani očitka subjektivnosti, pač pa želi zavreči drug pomislek: take sodbe ne piše pero gledališkega zgodovinarja ali muzealca, ki bi želel konzervirati Cankarja, temveč pero dramaturga, ki je dolga leta — v nekoliko drugačnih razmerah in okoliščinah, kakor so dandanašnje! — odpiral enega od slovenskih odrov ne le sodobnim repertoarnim tokovom iz širokega sveta, temveč tudi svobodni interpretaciji teh tokov.)

Ne, kajti ti odrski poskusi razodevajo (v najboljšem primeru) enostransko razumevanje Cankarjevega dela, mu jemljejo sleherno poezijo, ki je vsaj enakovreden element kakor satira (npr. v »Pohujšanju«) kažejo skrajno pomanjkljiv estetski okus (če ne celo gojenje slabega okusa), pomanjkljivo spoštovanje pisateljeve gradnje (vrstni red prizorov, samovoljni nastopi oseb v dejanjih, kjer jih sploh ni), predvsem

pa pisateljevega besedila, ki ga po svoje razstavljajo in spet na novo vežejo, vse to v dobri veri, da je »beseda v gledališču drugačna od besede na papirju«. Samo bolj poudarjena je ta beseda, bolj neposredna, sicer pa do kraja enaka, če jo interpretiramo tako, kakor je bila zapisana; pri tako spretnih obratih, kakršnim smo bili priča, pa se kajpada res lahko pripeti, da je v tej besedi »nekaj drugega«, »z drugim smislom in drugačnim pomenom« — ne pa »drugačno doživetje«, ne, take moči še tako brezobzirni posegi v delo (na srečo) ne morejo imeti. Zato je naše dandanašnje posredovanje Cankarja ljubljanski in celjski gledališki publiki natančno tisto, kar pravi režiser v svojem teoretičnem zapisu, da ni: aktualizacija in modernizacija, hotena za vsako ceno, od samovoljnega ravnanja z besedilom pa do kričočih scenskih elementov, ki so napovedali boj temu besedilu.

Edina poteza, ki jo sme napraviti dramaturgov ali režiserjev svinčnik, je črta. In že to je poteza, ki ima nenavadno moč (napravljenaj kajpada iz dramaturških, ne iz političnih, kakršnihkoli nazorskih, torej cenzurnih namenov); vendar njena moč lahko delo marsikdaj dvigne, uničiti pa ga ne more. Sleherni drugačna poteza pa da delu res lahko (celo v primeru, ko ni tak njen namen), »drugačen pomen«. V tem se z Miletom Korunom pravzaprav strinjava, le izhodišči nista čisto enaki: njemu pomeni tako dejanje vrednoto, meni nasilje.

V razgrete pomenke o poslednjem ljubljanskem »Pohujšanju« je segel eden izmed zagovornikov z nestrpnim vprašanjem: kaj pa Skrbinšek 1928? Res, spet sva oba pomislila na isto vzporednico, le spet vsak iz svojega zornega kota: prepričan sem, da je bila tista predstava za tisti čas prav taka samovolja (po namenu ali samo po rezultatu?) kakor naša za naš čas (ali obratno). Vendar »Pohujšanje« ni najbolj občutljiv primer (in v samem »Pohujšanju« najmanj zloglasni strip-tease). Ta farsa je tisto Cankarjevo delo, ki omogoča in dopušča kar največ uprizoritvenih variacij (le depoetizacije ne), vabi režiserje in celo terja novih, nič zato, če tudi ne prav vsakdanjih iskanj in razlag.

Drugače pa je s »Hlapci« (in vse prej navedene režiserjeve misli so iz zagovora uprizoritve te drame.). »Hlapci« so *nedotakljivi*. Ne (samo) zato, ker so naše najzlahtnejše gledališko izročilo, temveč zaradi tega, ker so živo besedilo moderne slovenske dramatike, bolj sodobno od domala vsega, kar nam daje sodobnost. Prav zato pa se *morejo in morajo* odreči slehernim prekrščevalcem.