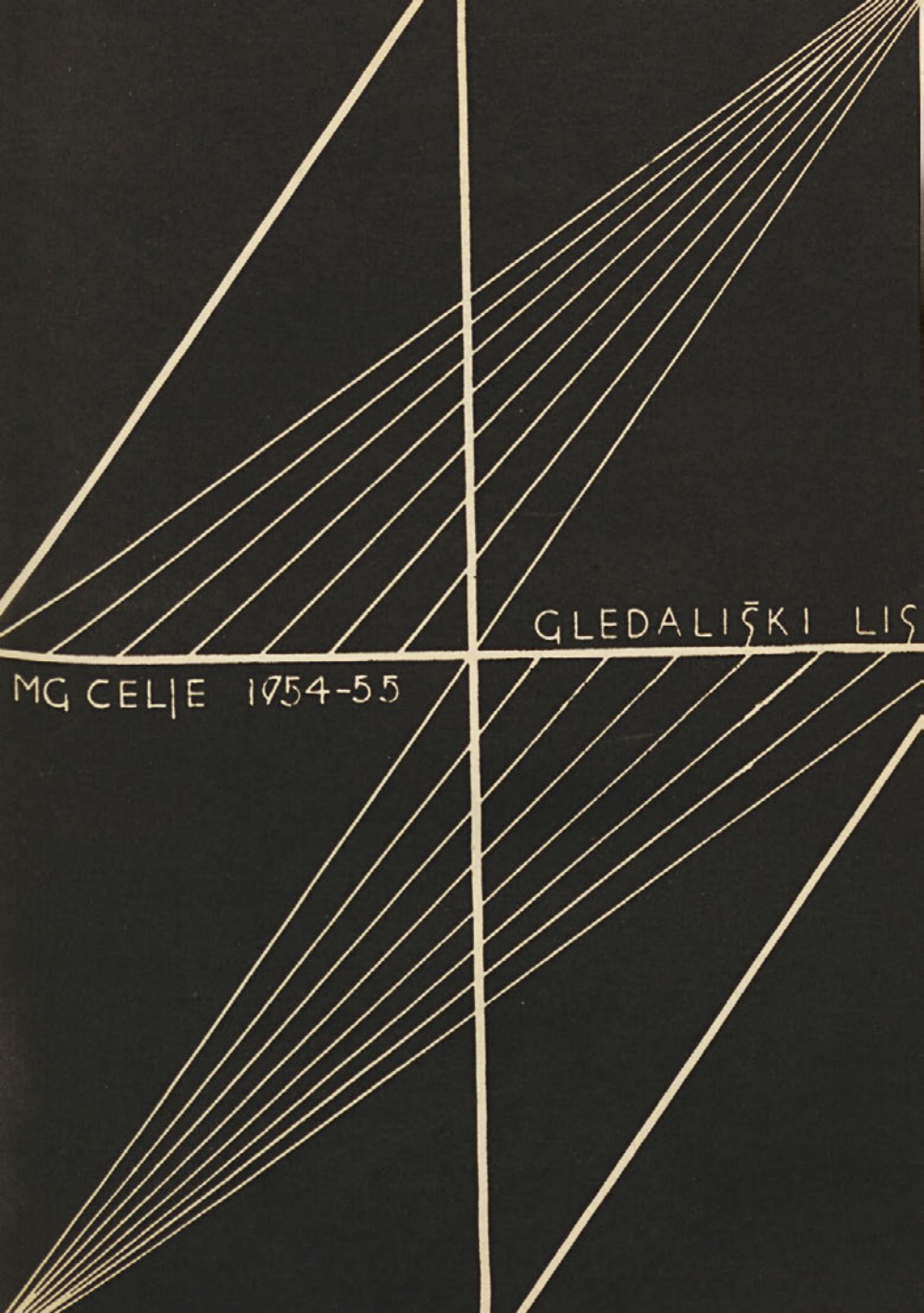




MG CELJE 1954-55

GLEDALIŠKI LIŠ

*Kvaliteta
tkanin,
čista volna
z odličnim
krojem in
kompletno
velikostjo
daje naj-
boljše izdelke
in taki so
tudi vedno
najcenejši,
zaradi tega
zahtevajte
povsod
izdelke
znamke
» T O P E R «*

***to*per** **celje**

TOVARNA PERILA,
KONFEKCIJE, PREŠITIH ODEJ TER PLETENIN

*

Tel.: 22-31, 22-32 — Poštni predal 3 — Brzjav TOPER Celje

GLEDALIŠKI LIST
MESTNEGA GLEDALIŠČA
V CELJU • SEZONA 1954-55
LETO IX • ŠTEVILKA 4

LUIGI PIRANDELLO
ŠEST OSEB IŠČE AVTORJA

Tretja premiera v sezoni 1954/55 in šestnajsta premiera
v novi gledališki hiši

Premiera v sredo, dne 10. novembra 1954 ob 20

LUIGI PIRANDELLO
ŠEST OSEB IŠČE AVTORJA

Komedija, ki jo velja napisati

Prevod: Ivo Šorli

Režija: Andrej Hieng

Scena: arh. Sveta Jovanović

IGRAJO:

Oče	Slavko Strnad
Mati	Klio Maverjeva
Pastorka	Marjanca Krošlova
Sin	Aleksander Krošl
Deček	x x x
Deklica	x x x
Gospa Pace	Zora Červinkova

Gledališki ravnatelj . . .	Janez Eržen
Primadonna	Neda Sirmikova
Prvak	Pavle Jeršin
Druga igralka	Marija Goršičeva
Mlada igralka	Mina Jerajeva
Mladi igralec	Viljem Tomšič

Igralke: Mara Černetova, Danica Frecetova,
Ida Lesova, Pavla Škofova

Igralci: Janez škof, Avgust Sedej, Franc Mirnik,
Tone Vrabl, Jože Domljan, Silvo Duh

Inspicient	Peter Božič
Suflerka	Tilka Svetelškova
Garderober	Marijan Dolinar
Odrski mojster	Franjo Cesar
Vratar	Vlado Novak

Tehnično vodstvo: arh. Sveta Jovanović

Inspicient: Peter Božič — Suflerka: Tilka Svetelškova — Lasuljar:
Vinko Tajnšek — Lasuljarka: Pavla Gradišnikova — Razsvetljava:
Bogo Les — Odrski mojster: Franjo Cesar — Krojaška dela pod vod-
stvom Amalije Palirjeve in J. Gobca — Slikarska dela: Ivan Dečman.

L U I G I P I R A N D E L L O

Š E S T O S E B I Š Č E A V T O R J A

Bolj jasno, stvarno in neposredno kot bi to mogel storiti kdorkoli drugi, razlaga in razčlenjuje eno svojih najboljših dram ŠEST OSEB IŠČE AVTORJA sam avtor Luigi Pirandello v obsežnem uvodu, ki ga zato objavljam skoraj v celoti. Menim, da bo tak način obravnave uprizorjenega dela za bralce GLEDALIŠKEGA LISTA zanimiva novost in da jim bomo s to novostjo ustregli.

Urednik

Ze dolga leta (toda kot da je šele včeraj nastopila službo) služi moji umetnosti dekla, urna in bistra in vselej nova in drugačna pri poslu.

Ime ji je Fantazija.

Nekolikanj hudomušna in posmehljiva je, in ko se rada oblači v črnino, bi le nihče ne mogel tajiti, da je često norčava, in zopet nihče ne bi verjel, da počenja vse vedno resno in vselej enako. Roko si zarine v žep; iz njega si privleče pavlihovsko čepico s kruguljčki; natakne si jo na glavo, rdečo kakor petelinji greben — in ubeži. Danes tukaj — jutri tam. In zabava se s tem, da mi prinaša v hišo (zato, da bi jaz iz njih izlekel novele in romane in drame) najbolj nezadovoljne ljudi, kar jih je najti na svetu, moške, ženske, otroke, zapletene v nenavadne zadeve, iz katerih se ne znajo več izmotati; protislovne v sami zasnovi; prevarjene v upih; in s temi priti na kraj, to je včasih prav resda zelo hudo.

No torej, ta moja dekla Fantazije mi je, nekaj let bo že tega, po zlem navdihu ali po nesrečni muhi privedla v hišo celo družino (ne vedel bi povedati, kje in kako jih je iztaknila) — češ da, po njenem, iz njih lahko izkopljem snov za imeniten roman.

Znašel sem se pred možem, starim kakih petdeset let, oblečenim v črn suknjič in svetle hlače, namrščenega obličja in oči, zlovoljnih od ponižanja; pred ubogo ženo v vdovski žalnini, ki je vodila za roko štiriletno deklico, na drugi strani pa dečka, ne dosti starejšega od desetih let; pred drznim in smelim dekletom, tudi v žalnini, toda bogato, drzno in dvoumno oblečenim, polnim drhteče, vesele, jedke mržnje zoper onega starega ponižanca in zoper nekega mladeniča kakih dvajset let, ki se je držal pri strani, vase zaprt, ko da jih vse skupaj zaničuje. Skratka, teh šest »oseb«, ki se zdaj prikažejo na odru ob začetku igre. In zdaj ta, zdaj oni, večkrat pa celo drug preko drugega, so mi ti ljudje pripovedovali svoje bridke zgodbe, mi kričali v obraz vsak svoje razloge, mi lučali pred noge svoje zapletene strasti, tako kakor to zdaj v igri počenjajo z nesrečnim Ravnateljem.

Kje je avtor, ki bi kdaj vedel povedati, kako in zakaj se mu v fantaziji rodi neka oseba? Skrivnost umetniške stvaritve je ista kakor skrivnost naravnega rojstva. Ženska, ki ljubi, lahko še tako želi, da bi postala mati; toda želja sama po sebi, naj bo še tako silovita, ne more zadoščati. Nekega lepega dne ugotovi, da je mati, ne da bi se natanko zavedala, odklej. Tako umetnik, ki živi, zbira v sebi toliko življenjskih

klic, da nikdar ne more reči, kdaj in zakaj se mu je ena teh klic vrnila v fantazijo, da bi se tudi sama spreobličila v živo stvaritev, na življenjski ravni, ki je višja od one nestanovitne, vsakodnevne bitnosti.

Samo to lahko rečem: ne da bi jih bil pravzaprav iskal, sem se znašel pred temi šestimi osebami, ki so zdaj na odru, znašel se pred njimi, tako živimi, da bi se jih bil lahko dotaknil, tako živimi, da bi bil malone utegnil slišati njih dih. In tako so čakale, prisotne tu pred mano, vsaka s svojo mučno skrivnostjo in vse združene po rojstvu in po razvoju medsebojnih odnosov, čakale, da bi jim odprl vstop v svet umetnosti, da bi zložil iz njihovih osebnosti, iz njihovih strasti in njihovih dogodivščin roman, dramo ali vsaj novelo.

Žive rojene — so hotele živeti.

Toda pri tem je treba vedeti, da meni nikdar ni zadoščalo, predstaviti podobo nekega človeka, naj bo še tako posebna in značilna, samo zaradi veselja do predstavljanja; pripovedovati neko določeno dogodivščino, veselo ali žalostno, samo zaradi veselja do pripovedovanja; opisovati pokrajino samo zaradi veselja do opisovanja.

So pisatelji (in ni jih malo), ki poznajo to veselje in ki zadovoljni nič več ne želijo. So pisatelji, ki so po naravi bolj pravi pripovedovalci.

So pa tudi drugi, ki čutijo mimo tega veselja še neko globoko duhovno potrebo, tako da ne dajo mesta osebam, dogodivščinam, pokrajinam, ki niso prepojene, da se tako izrazim, z nekim posebnim življenjskim smislom, in ki v sebi ne dobivajo nekega vesoljnega smisla. So pisatelji, ki so po naravi bolj filozofsko opredeljeni.

Jaz sem tako nesrečen, da pripadam tem poslednjim.

No, naj sem še toliko iskal, v tistih šestih osebah omenjenega smisla nisem mogel najti. Zatorej sem sodil, da jih ni vredno oživljati.

Sam pri sebi sem mislil: »Tako sem že izmučil bralce s sto in sto novelami: zakaj bi jih mučil še s pripovedovanjem bridkih prigod teh šestih nesrečnikov?«

In v takih mislih sem jih odrinil. Bolje rečeno — sem se z vsemi močmi potrudil, da bi jih odrinil.

Toda takšne »osebe« ne rodiš za prazen nič.

Stvaritve mojega duha — so zdaj (vseh šest) živele že svoje, ne več moje življenje, življenje, ki jim ga jaz nisem več mogel odrekati.

Res je nekaj: ko sem jih tako vztrajno preganjal iz svojega duha, da že skoraj nikake pripovedne opore več niso imele, kakor osebe iz romana, ki so po čudežu ušle iz knjige, v kateri so prej domovale — so pričele živeti kar na svoj račun; iskale so take in take trenutke in mojem dnevu, da so se mi spet vrivale pred oči sredi samote delovne sobe, in zdaj ta, zdaj druga, ali po dve hkrati, so prihajale, da bi me izživale, da bi mi predlagale takšne ali drugačne prizore, ki naj bi jih predstavil ali opisal, takšne ali drugačne učinke, ki bi jih bilo mogoče izkopati iz njih, mi prikazovale zanimanje, ki bi se utegnilo zdramiti ob kaki neobičajni situaciji — in tako naprej.

Za hip sem se dal premagati — in vsakokrat je zadoščalo že to popuščanje, že to, da sem se dal le malo prevzeti: iz tega so izsrkale novo življenjsko moč, močnejšo otipljivost in zato kajpa tudi prepričljivost do mene. In tako sem se jih jaz čedalje teže osvobajal, one pa so se

po drugi strani čedalje laže vračale, da bi me znova izzivale. Nekaj časa so me že kar prav dobesedno obsedle. Naposled pa — v hipu — se mi je zasvetilo, kako se jim lahko izmaknem.

»Zakaj neki,« sem si dejal, »ne uprizorim tega docela novega primera, kako neki avtor noče oživiti nekaterih svojih oseb, živo rojenih v njegovi fantaziji, in kako te osebe, ko so pač že vsrkale življenje, nikakor nočejo ostati izključene iz sveta umetnosti? Odtргale so se že od mene; na svoj račun živijo; pridobile so glas in sposobnost gibanja; osamosvojile so se torej že in so v tej borbi, ki so jo bile z menoj za svoje življenje, same po sebi postale dramske osebe, osebe, ki se lahko same gibljejo in govorijo; znale se bodo torej tudi braniti pred drugimi. No torej, kajpa, dajmo jim prosto pot tja, kamor po navadi gredo dramske osebe, da bi oživele: na oder. Bomo videli, kaj bo.«

Luigi Pirandello



Tako sem storil. In zgodilo se je kajpa, kar se je moralo zgoditi: mešanica tragičnega in komičnega, fantastičnega in realističnega, v humoristični situaciji, resnično novi in zapleteni, kot le kaj; nastala je drama že zaradi oseb (ki dihaajo, govorijo in se gibljejo), ker jo nosijo same v sebi, ker jo trpe; drama, ki mora zato za vsako ceno najti scensko realizacijo; in nastala je komedija tega jalovega poskusa scenske improvizacije. Najprej presenečenje teh ubogih igralcev, ki sredi dneva vadijo na odru, na katerem ni kulisa, ne scen; presenečenje in nejevernost, ko vidijo, da se pred njimi prikaže teh šest »oseb«, ki pravijo, da kot take iščejo avtorja; kmalu nato pa, po nenadni nezvesti v žalnino oblečene Matere, njihovo instinktivno zanimanje za dramo, ki jo zaslutijo v njej in v ostalih članih te čudne družine, za mračno in dvoumno dramo, ki se tako neverjetno odrazi na tem praznem in nepripravljenem odru; in kako to zanimanje polagoma narašča, ko izbruhnejo protislovne strasti — zdaj v Očetu, zdaj v Pastorki, zdaj v Sinu, zdaj v oni ubogi Materi; strasti, ki se skušajo, kot sem dejal, druga drugo prehiteti s tragičnim krvavim besom.

In glej — tisti obči smisel, ki sem ga prej zaman iskal v teh šestih osebah — so zdaj same v sebi našle, ko so samostojno odšle na oder,

posrečilo se jim je, da so ga našle v razgibavanju brezupne borbe, ki jo bijejo druga proti drugi in vse skupaj proti Ravnatelju in proti igralcem, ker jih ne razumejo.

Ne da bi hotele, ne da bi vedele, v stiski vznemirjenih src, da bi se obranile medsebojnih obtožb, izražajo (vsaka izmed njih) kot svojo živo bol in svojo muko vse tisto, kar je leta in leta mučilo mojega duha: prevaro medsebojnega razumevanja, temelječega neizbežno le na prazni abstrakciji besed; mnogoterno osebnost slehernega človeka, skladno z vsemi možnostmi, ki so v slehernem izmed nas; in naposled še tragični, immanentni konflikt med življenjem, ki se neprestano giblje in spreminja, in formo, ki ga — nespremenljiva — ustaljuje.

Zlasti dve med temi šestimi osebami, Oče in Pastorka, govorita o tej grozotni, neodpravljeni ustaljenosti svoje forme, v kateri vidita oba za večno in nespremenjeno izraženo svojo bistvenost, ki pomeni njemu pokoro, njej maščevanje; in branita jo zoper spakljivi videz in nezavedno frfotavost igralcev in skušata z njo navdahniti banalnega Ravnatelja, ki bi jo hotel predrugačiti in prilagoditi tako imenovanim »potrebam odra«.

Očividno ni vseh šest oseb razpostavljenih po istem formacijskem planu, toda ne zato, ker so med njimi podobe prvega in drugega plana, to se pravi »protagonisti« in »šarže« — kar bi bila le osnovna perspektiva, potrebna za vsako scensko ali pripovedno arhitekturo — in ne zato, ker ne bi bile vse dokončno izoblikovane za svoj namen. Vseh šest je na isti stopnji umetniške realizacije in vseh šest na isti ravni realnosti, namreč na ravni dramske fantastike. Če so kot duševnost realizirani samo Oče, Pastorka in tudi Sin, tedaj je kot narava ravno tako realizirana Mati; kot »pričujoča« pa Deček, ki opazuje in opravi eno veliko kretnjo, ter Deklica, ki je povsem negibna. Nezavestno me je dojmilo, da moram predstaviti ene bolj realizirane (umetniško), druge manj, druge spet komaj komaj izoblikovane kot prvine dejstva, ki naj se prikaže ali pove: najbolj živa, najbolj popolno ustvarjena, Oče in Pastorka, prideta kajpada najbolj v ospredje in vodita in se zaganjata ob malone mrtvo gmoto ostalih: izmed teh se zopet eden, Sin, upira; druga, Mati, je kakor zaznamovana klavna žrtev med onima dvema malima bitjema, ki malone nimata druge bitnosti mimo pojava, in še tega komaj, in ki ju je treba voditi za roko.

In res! Res so se morale prikazati vsaka ravno na tej stopnji ustvarjenosti, ki so jo dosegle v avtorjevi fantaziji v trenutku, ko jih je hotel pregnati proč od sebe.

Če zdaj o tem razmišljam, kako sem intuitivno doumel to nujnost, kako sem nezavestno našel način, po katerem bi to opravil s pomočjo neke nove perspektive, in način, kako sem to dosegel — se mi zdi vse kakor čudež. Dejstvo je, da sem zasnoval to igro prav zares v hipni razsvetlitvi fantazije, v takem trenutku, ko po nekem čudežu vse prvine duha soglašajo in sodelujejo v božanskem skladu. Ni jih človeških možganov, pa naj so se pred tem še toliko mučili, ki bi s hladnim premislekom kdaj dosegli to, da bi prodrli v vse nujnosti svoje forme in ji mogli povsem zadostiti. Zato nikakor ne kaže pojmovati teh razlogov, ki jih zdaj pripovedujem, da bi razjasnil vrednote te forme, zato

jih nikakor ne kaže pojmovati, pravim, tako kot da so bili to moji prvotni nameni, ko sem se lotil ustvarjanja, in kot da jih zdaj le skušam zagovarjati. Ne, to so le odkritja, ki sem jih mogel sam spoznati kasneje, s spočitno glavo.

Hotel sem prikazati šest oseb, ki iščejo avtorja. Drama je neuprizorljiva ravno zato, ker ni avtorja, ki ga te osebe iščejo; namesto drame se uprizori komedija tega jalovega truda, z vsem tistim vred, kar je v tej komediji tragičnega spričo dejstva, da je bilo teh šest oseb zavr-njenih.

Toda mar je mogoče predstaviti osebo, če jo zavrneš? Očividno jo moramo — če jo hočemo predstaviti — ravno sprejeti v fantazijo in jo tedaj izraziti. In jaz sem teh šest oseb v resnici sprejel in jih realiziral: toda sprejel in realiziral sem jih kot zavr-njene: kako iščejo drugega avtorja.

Treba je tedaj doumeti, kaj sem pri njih zavrnil; njih samih namreč očividno nisem; pač pa njihovo dramo, ki jih, brez dvoma, zanima bolj ko vse drugo, a ki mene ni zanimala, iz razlogov, ki sem jih že naznačil.

In kaj pomeni neki »osebi« njena drama?

Vsak stvor fantazije, vsaka stvaritev umetnosti mora imeti, da bi sploh lahko obstajala, svojo dramo, to je dramo, v kateri nastopa kot »oseba« in zavoljo katere je sploh »oseba«. Drama je *raison d'être* osebe, njena življenjska funkcija: neogibna, da bi mogla živeti.

Pri teh šestih sem torej bivanje sprejel, smisel bivanja pa zavrnil; vzel sem organizem in mu zaupal namesto njegove prave funkcije — drugo, bolj zapleteno funkcijo, v kateri je njegova prava funkcija igrala komajda vlogo podatka ali dejstva. Strahotna in brezupna situacija zlasti za tisti dve osebi — Očeta in Pastorko —, ki jima je bolj od ostalih do življenja in ki se bolj od ostalih zavedata, da sta »osebi«, to se pravi, da neogibno potrebujeta dramo in to ravno svojo pravo, edino, ker si moreta samo v njej sebe predstavljati — in ki se zavedata, da jima je bila odrečena. »Nemogoča« situacija, iz katere vesta, da morata ubežati za vsako ceno, za ceno življenja ali smrti. Res je, da sem jim dal kot *raison d'être*, kot smisel bivanja, kot funkcijo — neko drugo situacijo, namreč prav to »nemogočo« situacijo, to dramo, da — zavr-njene — ravno iščejo avtorja: toda da bi bil to *raison d'être*, da bi bila to zanje, ki so že imeli svoje življenje, prava in nujna funkcija, zadostna za življenje — tega niso mogle niti od daleč slutiti. Če bi jim bil to kdo povedal, mu ne bi bile verjele; zakaj nemogoče je verjeti, da je edini smisel našega življenja neko gorje, ki se nam zdi krivično in nerazložljivo.

Toda ne znam si predstavljati, zakaj, na kakšnem temelju me je obšla zasnova, da oseba Očeta ni tisto, kar bi morala biti, ker je prekoračila svojo lastnost in svoj položaj kot »oseba« ter se premaknila, kdaj pa kdaj, v lastnost in položaj in dejavnost avtorja. Jaz, ki razumem tiste, ki mene ne razumejo, jaz vem, da prihaja ta zasnova od tod, ker ta oseba izraža kot svoj trud duhovni napor, ki je priznano moj. To je kajpa povsem naravno in ne pomeni prav nič. Ne glede na premislek, da ta duhovni napor v Očetovi »osebi« izvira iz razlogov in vzrokov, ki nimajo nič skupnega z dramo moje osebne izkušnje, ne glede na ta pre-

mislek, ki bi sam po sebi odvezel kritiki sleherni veljavo — želim razjasniti še to: eno je imanentni napor mojega duha, napor, ki ga smem po vsej pravici (če ji le organsko pristaja) obravnati v neki osebi; čisto nekaj drugega pa je dejavnost mojega duha, razvita v realizaciji tega dela, dejavnost torej, ki se izkaže v oblikovanju drame teh šestih oseb, ki iščejo avtorja. Če bi bil Oče deležen te dejavnosti, če bi tekmoval v oblikovanju drame, ki je v tem, da živiš kot oseba, ki išče avtorja, tedaj pač, in samo tedaj, bi bilo upravičeno reči, da je Oče včasih avtor sam in da zatorej ni to, kar bi moral biti. Toda Oče tega svojega bivanja kot »oseba, ki išče avtorja« ne ustvarja, temveč ga trpi, preživlja kot nerazložljivo usodnost in kot situacijo, ki se ji skuša z vsemi silami upreti in izmakniti: torej je prava »oseba, ki išče avtorja« in nič več, četudi izraža, kot da je napor mojega duha njegov. Če bi bil deležen avtorjeve dejavnosti, bi znal popolnoma razložiti tisto usodnost; videl bi se sprejetega (pa čeravno kot zavrnjeno osebo, vseeno sprejetega) v fantazijski maternici poetovi in ne bi več imel razloga, da trpi ta obup spričo brezplodnega iskanja nekoga, ki bi ustalil in zložil njegovo življenje »osebe«: reči hočem, da bi prav rad sprejel *raison d'être*, ki mu ga nudi avtor, in bi se brez ugovorov odrekel svojemu smislu bivanja; poslal bi k vragu tistega Ravnatelja in tiste igralce, h katerim se zateka kot edini rešitvi.

Med njimi je tudi oseba — Mati — ki ji prav nič ni važno, ali je živa ali ne, vsaj ne v smislu, da bi bilo življenje smoter sam po sebi. Sama niti najmanj ne dvomi, da je že živa; niti ji nikdar ni preblisnilo možganov, da bi se vprašala, kako in zakaj, v kakem smislu je živa. Skratka — sploh se ne zaveda tega, da je »oseba«: zato tudi nikoli, niti za hip ni odtrgana od svoje »vloge«. Ne ve, da ima »vlogo«.

To ji povsem organsko pristaja. Dejansko njena vloga kot Mati sama po sebi, v svoji »naturnosti«, ne prenese duhovnih razgibanj; zato tudi ne živi kot duhovno bitje: živi v neprestanem čustvovanju, ki se nikdar ne more razrešiti, in zato si ne more pridobiti zavesti o svojem življenju, kar pomeni z drugimi besedami: o tem, da je »oseba«. Toda, kljub vsemu temu, tudi ona išče po svoje in s svojimi smotri — avtorja; v nekem trenutku se zazdi, da je zadovoljna s tem, da so jo privedli pred Ravnatelja. Morda zato, ker tudi sama upa, da jo bo oživel? Ne: zato, ker upa, da ji bo Ravnatelj dal uprizoriti sceno s Sinom, v katero bi vložila toliko svojega življenja; toda te scene ni, je nikoli ni moglo niti je nikdar ne bi moglo biti. Tako se vobče ne zaveda, da je »oseba«, to se pravi, da bi lahko oživila v življenju, utrjenem in opredeljenem, hip za hipom, docela, v sleherni kretnji in sleherni besedi.

Prikaže se skupaj z ostalimi osebami na odru, toda ne da bi razumela, kaj ji te nalagajo, da naj počne. Očividno si predstavlja, da je ta besna želja po življenju, ki navdaja moža in hčer in ki je tudi njo spravila na oder, samo eno izmed običajnih čudaštev tega mučitelja in mučenca, in — o groza, groza — le še novo, dvoumno dviganje glave te njene uboge, zapeljane hčerke. Popolnoma pasivna je. Okoliščine njenega življenja in vrednost, ki so jo te okoliščine dobile v njenih očeh, celo njen značaj — vse to so reči, ki jih povedo drugi in ki jih

ona enkrat samkrat zanika, ker se v njej upre in zgane materinski nagon, ki hoče razložiti, da nikakor ne mara zapustiti ne sina ne soproga; zakaj sina so ji odvzeli in soproga jo je prisilil, da ga zapusti. Toda tu samo popravlja navedbe dejstev: ne ve in si ne razlaga ničesar.

Skratka — Mati je n a r a v a. Narava, obrisana v liku neke matere.

Ta oseba mi je dala prej neznano zadoščenje, ki ga ne bom zamolčal. Skoraj vsi moji kritiki, namesto da bi jo opredelili (kakor po navadi) kot »nečloveško« — kar je menda prav nespremenljiva in posebna značilnost brez izjeme vseh mojih oseb — so jo blagovolili označiti »s pravim veseljem«, češ da je naposled moja fantazija le rodila nad vse človeški lik. To pohvalo si razlagam takole: ker je ta moja uboga Mati vsa uklenjena v svojem naravnem materinstvu, ker ni zmožna svobodnih duhovnih premikov, ker je maloda zgolj kup mesa, ki se povsem izživlja v tem, da se plodi, doji, skrbi za potomstvo in mu naklanja ljubezen, ne da bi sploh čutila potrebo, izzvati delovanje možganov — zato najbrž predstavlja sama po sebi pravi in popolni »tip človečnosti«. Prav gotovo je tako, zakaj kazno je, da nič ni bolj odvečnega v človeškem organizmu kakor duševnost.

Toda kritiki so se ob vsej tej hvali vendarle hoteli čimprej znebiti Matere, ne da bi se potrudili poglobiti v jedro poetičnih vrednot, ki jih ta oseba v igri zaznamuje. Nad vse človeški lik, da, zato ker nima v sebi duševnosti, to se pravi, ker se ne zaveda, da je, kar pač je, ali ker: se vsaj ne skuša sama sebi razložiti. Toda dejstvo, da ne ve, da je »oseba« — je še ne osvobodi tega, da je to. To je njena tragedija v moji igri. In najbolj živi izraz te okoliščine izbruhne v tistem njenem kriku, ko ji skuša Ravnatelj dopovedati, da se je vse vendarle že zgodilo in da zatorej le ne more biti povod za nove tožbe: »Ne, godi se zdaj, godi se vedno! Moje gorje ni narejeno, gospod! Jaz sem živa in prisotna, vedno, v vsakem trenutku svojega gorja, ki se obnavlja, vedno živo in prisotno.« To čuti, brez zavesti, in zato kot nekaj nerazložljivega: toda čuti z vso tisto strahoto, ki ne misli in niti ne more biti razložljiva, ne sebi, ne drugim. Čuti pač, nič več. Čuti kot bolečino in ta bolečina neposredno zakriči. Tako se v njej odraža odrejenost njenega življenja v obliki, ki — drugače — muči Očeta in Pastorko. Ta dva sta duševnost; ona narava; duševnost se upira ali, če more, skuša najti korist; narava, če je ne podžge spodbuda čutov, joče.

Imanentni konflikt med življenjskim gibanjem in formo je neizprosni pogoj ne samo duhovnega, ampak tudi naravnega reda. Življenje, ki se je ustalilo, da bi obstajalo, v naši telesni formi, polagoma ugonablja to svojo formo. Jok te ustaljene narave je neogibno, vztrajno staranje našega telesa. Materin jok je ravno tako pasiven in trajen. Obrnjen k trem obličjem, zapleten v tri različne, a sočasne drame — je ta imanentni konflikt v igri tako najbolj popolno izražen. In še več: Mati s tistim svojim krikom pred Ravnateljem tudi razlaga posebno vrednost umetniške forme — forme, ki ne zaobjema in ne ubija njenega življenja in ki je življenje ne razjeda. Če bi Oče in Pastorka sto tisočkrat znova in zapored zastavila svojo sceno — bi vsakokrat, v določenem trenutku, v hipu, ko se mora življenje umetnine izraziti s tistim krikom, ta krik spet zadonel: nespremenjen in nespremenljiv v svoji formi, toda ne kot mehanično ponavljanje, ne kot nujno povračanje

zunanje neogibnosti, marveč (nasprotno) vsakokrat živ in kakor nov, rojen iznenada tako in za vekomaj: živ balzamiran v svoji netrohljivi formi. Tako bomo vsakokrat, če odpremo knjigo, našli Francesco, ki živa izpoveduje Danteju svoj sladki greh; in če bi sto tisočkrat znova spet in spet brali ta odstavek, bi nam sto tisočkrat Francesca spet in spet ponovila iste besede, a ne bi jih ponavljala mehanično, marveč bi jih izgovorila vsakokrat prvič in s tako živo in iznenadno strastjo, da se bo Dante vsakokrat znova onesvestil. Vse, kar živi, in ker živi — ima svojo formo, in zato mora umreti: razen umetnine, ki živi večno ravno zato, ker je forma.

Rojstvo stvara človeške fantazije, rojstvo, ki je prehod čez prag med ničem in večnostjo, se lahko dogodi tudi iznenada, iz maternice nujnosti. Recimo, da je v neki drami potrebna oseba, ki bi storila ali rekla nekaj nujnega; in že se ta oseba rodi in ravno ta in natančno taka, kakršna mora biti. Tako se rodi Madame Pace med onimi šestimi osebami, in zdi se kakor čudež oziroma kot potegavščina na tem odru, realistično uprizorjena. Toda ni potegavščina. Rojstvo je resnično, nova oseba je živa, ne, ker je že bila živa, marveč, ker je srečno rojena, tako kot ravno prenese njena narava, to se pravi — recimo — narava »neogibne« osebe. Toda tu je nastopil prelom, nenaden preskok v ravni realnosti scene ker se oseba tako lahko rodi samo v poetovi fantaziji, nikakor pa ne na deskah odra. Ne da bi se kdo tega ovedel, sem v hipu spremenil prizorišče: za ta trenutek sem ga vključil v svojo fantazijo, ne da bi ga potegnil gledalcem izpred oči; tako sem jim tedaj pokazal, namesto samega odra, svojo fantazijo v hipu stvaritve, v obliki tega istega odra. Ta oder — že zato, da bi mogel sprejeti fantastično realnost teh šestih oseb — ne obstaja sam po sebi kot določeno in nespremenljivo dejstvo, tako kakor v tej igri nič ni na svojem mestu in ugotovljeno: vse nastaja, vse se giblje, vse je poskus in improvizacija. Tudi raven realnosti kraja, na katerem se spreminja in znova spreminja to neformirano življenje, ki hrepeni po svoji formi, se tako organsko premika. Ko sem si zamislil, da se mi bo iznenadno na tem odru rodila Madame Pace, sem začutil, da to lahko storim in sem to tudi storil; če bi se bil ovedel, da me to rojstvo prestavlja drugam in mi v enem samem hipu, tiho in skoraj neopazno — sprevrže raven realnosti prizorišča, tega prav gotovo ne bi bil storil, ker bi se bil zgrozil pred očitno nelogičnostjo. In zagrešil bi bil nesrečno iznakaženje lepote svojega dela, pred čemer me je obvaroval zagon duha: zakaj v nasprotju z lažnivim videzom logičnosti je to fantastično rojstvo oprto na pravo nujnost v skrivnostni organski povezanosti z vsem življenjem tega dela.

Ce mi zdaj kdo reče, da to delo ni polnovredno, kakor bi lahko bilo, ker v izrazu ni komponirano, marveč kaotično, ker je preveč romantično — mi to izzove le nasmeh.

Razumem, zakaj mi je to kdo oponesel. V mojem delu namreč uprizoritev drame, v katero je zapletenih teh šest oseb, nikakor ni urejena, marveč se zdi zmedena: ni logičnega razvoja, ni povezave dogodkov. Vse to je res. S svetilko ob belem dnevu ne bi bil mogel najti bolj neurejene, bolj čudaške, bolj samovoljne in zapletene oblike za uprizoritev te »drame«, v katero je zapletenih onih šest oseb. Vse to je res, toda saj jaz nisem uprizarjal te drame: uprizoril sem drugo —

in ne bom več ponavljal, katero! — dramo, v kateri je skrita (mimo vseh drugih lepot, ki jih vsakdo po svojem okusu v njej utegne najti) ravno neka pritajena satira na romantični postopek. In drama teh oseb, uprizorjena ne, kakor bi se bila organizirala v moji fantaziji, če bi jo bil sprejel, marveč tako, kot zavrnjena drama, ta potemtakem v mojem delu ni mogla obstajati drugače nego kot »situacija« in v nekakem razvoju ter ni mogla priti na dan drugače nego v namigih, zmedeno in neurejeno, v silovitih odlomkih, v kaotični obliki: neprestano spet prekinjena, zavozlana, v protislovnostih in vrhu tega celo tako, da jo dve osebi sploh zanikujeta, dve drugi pa sploh ne preživljata.

Res je tu tudi oseba — tista, ki dramo »zanika«, četudi je sama oseba te drame, namreč Sin — ki dobiva vso svojo obliko in vrednost le iz dejstva, da je oseba, ne tiste »igre, ki jo velja napisati« — saj kot taka skoraj sploh ne nastopa — marveč iz uprizoritve, ki sem jo jaz zasnoval iz vsega. Skratka, Sin je edini, ki živi samo kot »oseba, ki išče avtorja«; le da avtor, ki ga išče, ni dramski avtor. Tudi to ni moglo biti drugače; tako, kakor je ves značaj te osebe organski v moji zasnovi, tako je logično, da povzroča v dani situaciji skrajno zmedo in nered in še en romantični kontrastni motiv več.

Toda ravno ta kaos, organski in naraven, sem moral uprizoriti; in uprizoriti kaos, to še ne pomeni, uprizarjati kaotično, to se pravi romantično. In da je moja uprizoritev vse drugo prej kot zmedena, namreč dokaj jasna, preprosta in urejena, to dokazuje dojemljivost, ki se je izkazala pred očmi vseh publik na svetu, ki so vse zlahka spoznale zaplet in značaje, fantastične in realistične, tragične in komične ravni moje igre; tistim, ki imajo bolj prodirne oči, se prikazujejo tudi neobičajne vrednote, skrite v njej.

Silna je zmeda jezikov med ljudmi, če takšne kritike še najdejo besede, da se v njih izrazijo. Tako velika je ta zmeda, kakor je popoln intimni zakon urejenosti, ki mu je moja igra v vsem sledila, tako da je postala klasična in tipična in da onemogoča sleherno besedo, ki bi jo izpodkopavala. In res: vsi že razumejo, da življenja ni mogoče umetno ustvariti in da brez avtorja, ki bi sprejel dramo teh šestih oseb v svojo dušo, te drame ni mogoče uprizoriti; samo Ravnatelj še prav banalno želi izvedeti, kako so potekala dejstva; to spodbode Sinu, da vzklíče spomin na ta dejstva v materialni zaporednosti trenutkov, brez karšnega koli smisla in zato celo tako, da niti ni več potreben človeški glas — in tedaj se sesuje, grobo, nesmiselno, s strelom mehaničnega orožja, in razpade in se razgubi jalovi trud oseb in igralcev — očitno brez poetovega sodelovanja.

Poet, ki oni zanj niti vedeli niso in ki je tako rekoč od daleč ves čas opazoval ta njihov trud, ta pa je medtem s pomočjo prav tega truda in ravno iz njega izoblikoval svoje delo.

Tutto il teatro di Luigi Pirandello.
Machere nude, I, Mondadori, 4. ponatis, 1941.

Še za eno novost smo se odločili v tej številki GLEDALISKEGA LISTA: objavljamo odlomek iz knjige amer. dramaturga J. W. Krutch'a »MODERNIZEM«. V MODERNI DRAMI, v katerem obravnava Luigija Pirandella, in sicer dosledno dokaj ostro odklonilno. S piščevimi izvajanjem in zaključki se sicer ne strinjamo, vendar odlomek objavljamo v želji in s težnjo, da našim bralcem objektivno posredujemo tudi mnenja proti našemu avtorju in proti delu, ki ga uprizarjamo. S tem, priznam, nenavadnim poskusom, ki ga, kolikor vem, doslej v gledališču ni še nihče preizkusil, želimo doseči dvoje: najprej to, da bi tisti, ki jim uprizorjeno delo ne bo ugajalo, a morda sami ne bodo točno vedeli, zakaj jim ne ugaja (in to se velikokrat dogaja), dobili oporišča za svoje pomisleke. Tako bo prišlo do debat in polemik in končno se bo, vsaj v perspektivi, izpolnila naša davna želja, da bi namreč kontakt občinstva z gledališčem ne bil pasiven, konvencionalen in medel, marveč kritičen, živ, konstruktiven. Torej samo prizadevanje, da pospešimo formiranje razgledane, kritične in zahtevne publike. Nov poskus v seriji poskusov kot so javne razčlembene vaje, kritični razgovori z občinstvom itd. S tem pa smo tudi že izčrpali drugi razlog: prispevek k splošni kulturni razgledanosti vsega občinstva. Razgledanost namreč ni razgledanost, če je enostranska, če se omejuje samo na argumente »za«, argumenti »proti« pa ji ali niso dostopni ali pa si pred njimi zatiska oči. In mi smo daleč od tega, da bi argumente »proti« (konkretno tokrat argumente proti Pirandellu) pred občinstvom prikrivali.

Objavljamo Krutchovo mnenje, dasi bi lahko izbrali tudi katerega drugega avtorja, zlasti še iz prvih desetletij tega stoletja, ko so Pirandella popolnoma odklanjali. Za Krutch'a smo se odločili zato, ker je eden redkih sodobnih dramaturgov, ki Pirandella še danes odklanjajo in ker živi in dela v Ameriki, kjer moderna drama, katere oče je prav Pirandello, doživlja izreden razvoj. Predaleč bi nas vodilo, če bi hoteli razkriti razloge za to Krutchovo negacijo moderne drame in za njegove trditve, da je moderna drama na najboljši poti, da sama sebe uniči in da v tej smeri mora priti do tega, da bo drama kot literarna zvrst sploh prenehala obstajati. Taka razprava bi prerasla obseg in okvir našega GLEDALISKEGA LISTA.

Odlomek, ki ga, kot rečeno objavljam ad informandum, je preveden iz knjižne izdaje, prvi tatis, 1953, Cornell University Press, Ithaca, New York in Oxford University, London.

Urrednik

Pirandellove igre so interpretirali na različne načine in znan sodobni kritik mu je nedavno priznal ugledno mesto v moderni drami. Ne glede na to mišljenje ga bom obravnaval kot dramatika, ki je — ali kot bi bilo mogoče bolje reči o tako dvoumnem piscu, ki se mi zdi, da je — zanikal vse. Se pravi, da je zanikal, da sploh obstoji trajen in več ali manj trden značaj ali osebnost, ki jo pripisujemo vsakemu človeškemu bitju, posebno pa samim sebi.

To je mogoče najneprijetnejši predmet, o katerem bom razpravljaj, deloma zato, ker sta postavki »jaz sem jaz« in »ti si ti« najosnovnejši, kajti zdi se nam samo po sebi umevno ne samo, da resničností so, ampak, da tudi trajajo, tako da sta včerajšnji in današnji jaz le nadaljevanje istega, ne glede v kakšni smeri se ta jaz razvija. Na

tej predpostavki morajo sloneti vsi moralni sistemi, kajti jasno je, da nihče ne more biti dober ali slab, kriv ali nedolžen, če ne obstoji kot trajna enota. Končno pa niso odvisni od tega le vsi moralni sistemi, ampak tudi drugi poskusi sistematske ureditve pojavov človeškega življenja. Celo mehanisti, ki zanikajo prosto voljo in trdijo, da je osebnost ali karakter zgolj produkt vplivov okolja, se morajo sprijazniti s tem, da je ta od okolice pogojeni karakter neka trajna celota. Tudi mehanist mora torej priznavati »jaz«.

Če bi bil Pirandello popolnoma edinstven pojav ali tudi če bi se podobni nazori pojavili le v drami, ne bi bil tako pomemben, da bi našel mesto v tej razpravi. Dramatik pa ima naziranja, ki se pojavljajo tudi pri drugih pisateljih, ki pa jih ni neobhodno povzel po njih, ampak mogoče »iz zraka«; kot pravi Ibsen, je ustvaril svojo idejo. Ta pojav, o katerem bom sedaj govoril, in ki so ga imenovali »razkroj osebnosti«, se je tako razmahnil, da so ga opisovali kot enega najpomembnejših procesov v sodobni miselnosti.

Ni moj namen zanikati, da niso že dolgo poznali nekega paradoksa v vsakdanjem pomenu besede »jaz«. Sicer je že Heraklit trdil, da nič ni trajnega razen spremembe in neka stara grška šala govori o hudo delcu, ki se protivi kazni zato, kar je storil včeraj, ker danes »on« ni več »on« isti kot je bil včeraj. Kljub priložnostnemu igračkanju s takimi paradoksi pa je klasična etika odvisna od predpostavke, da obstoje posamezne, notranje trajne osebnosti.

Vemo, da so ljudje često nedosledni, toda to bi nič ne pomenilo, če bi ne predpostavljali, da je nekaj trdnega, kar je od časa do časa omahljivo. O dejanju nekega človeka rečemo, da ga ni vredno. Svečano ga zaklinjamo, naj ostane »zvest sam sebi« ali mu svetujemo: »bodi mož«. Spoznanje omahljivosti že vsebuje apriorno in pomembnejše priznanje trdnosti. Ne moreš biti zvest samemu sebi, če ni nekega »sebe«, ki si mu lahko zvest.

Rekel sem že, da klasična etika predpostavlja to trajno resničnost jaza in bi brez tega ne mogli biti. Pripomnil bi, da si tudi zgodovine ali zgodb brez tega ni mogoče zamisliti, kajti v pripovedi o nekem časovnem razdobju je zapopadeno nekaj trdnega, kar se skozenj giblje — to je človek.

Pri Pirandellu pa naletimo na primer pisatelja, ki skuša napisati neko vrsto dramo, ki pa, kot je videti, zanika običajne nepogrešljive vrednote. Po kratkem pojasnilu, kaj s tem mislim, bom primerjal ta nenavaden poizkus z drugimi novejšimi literarnimi pojavi. Sedaj si pa oglejmo eno Pirandellovih del.

Pirandello je avtor več bolj ali manj znanih del, ki so si med seboj zelo podobna. Najbolj znana pa je, vsaj pri nas, igra ŠEST OSEB IŠČE AVTORJA, ki je imela na Broadwayu velik uspeh.

Ko se pri ŠESTIH OSEBAH dvigne zastor, vidimo gledališki oder, kjer Ravnatelj premišljuje o novi predstavi. Šest ljudi si izsili pot k njemu, pojasnijo mu, da so osebe, ki jim je vdihnili življenje dramski pisatelj, pa jih je zapustil, in vztrajajo v svoji pravici, da igrajo v dogodkih, za katere so bile ustvarjene. Proti ravnateljevi volji zasedejo oder in uprizorijo čudno in zamotano zgodbo o odnosih moža do žene, od katere je ločen in do njenega otroka, ki mu je on oče in pa lju-

bimec. Vsakogar v igri muči ljubosumnost, ljubezen, sovraštvo in predvsem mogoče občutek strahu.

Če odbijemo posebnost, da imamo tu igro v igri in odštejemo vse filozofske polepšave, nam ostane le še precej mračna in turobna drama. Toda zanima nas v prvi vrsti, kaj nam avtor pove o resničnosti. Psihološke drame so še dovolj pogoste. ŠEST OSEB ISČE AVTORJA pa ni toliko psihološka kot filozofska.

Skeptičizem, h kateremu nas skuša zavesti, gre skoro do skrajnosti. Videti je, da je teza: človeško bitje ne more ločiti dozdevnosti od resničnosti, mogoče take razlike sploh ni. Resničnost je zgolj videz, v katerega verujem, zgolj zabloda, ki sem ji zapadel. Ali, če citiram naslov nekega drugega Pirandellovega dela: Prav imaš, če misliš, da si!

Tako je že v samem začetku zabrisana razlika med »resničnim življenjem« in med ustvarjenim, ko šest oseb stopi v svet »resničnega življenja« in se prične udeleževati v istem svetu kot gledališki direktor. Zdi se, da umetnost ni manj resnična kot narava. Mogoče je celo bolj resnična, ker imaginarna oseba živi v nedogled, živ človek pa je minljiv, in mogoče tudi zato, ker je fiktivni osebi možno vdihniti trajen »ego«, ki ga oseba v resničnem življenju nima.

Še več: celo v zgradbi igre v igri je vse skoro enako dvomljivo. Različne osebe vidijo dogodke različno, zlasti pa vidijo drug drugega v različni luči. Pisec ostane nepristranski.

Omenil sem že, da ideje, ki jo Pirandello razvija do logičnega ali nelogičnega ekstrema, ne najdemo le pri njem, ampak da so včasih gledali tendenco »razkrojiti jaz« kot na omembe vredno značilnost našega časa. Nedvomno ima smer, ki jo zavzema psihološki študij, mnogo opraviti s tendenco. Ta študij je posvečal posebno pozornost »duševnim stanjem«, večjo kot temu, kar na široko imenujejo »značaj«. Predočil nam je omahljivost in nedoslednost v naših občutjih in ponašanju, konflikte in nasprotujoče si nagibe. Posledica je, da ne mislimo o drugih in včasih o sebi kot o trdnem značaju, ki ga včasih zamrači nekarakteristično dejanje, ampak se zavedamo, da smo čisto preprosto, od trenutka do trenutka drugačna rezultanta raznih sil, ki delujejo v tem trenutku na našo zavest in podzavest.

Nedvomno stremljenja moderne psihologije precej modificirajo klasično pojmovanje »jaza«. Če priznamo teorijo o podzavestnem in o njegovi vlogi, če postavimo da je »jaz« kot ledenik, katerega je vsaj tri petine pod vodno gladino, mora postati jaz vsaj dvojna, ne pa enotna stvar. Drugo vprašanje je, če koncepti moderne psihologije — celo če vzamemo, da so popolnoma pravilni — resnično nujno vodijo do popolne disolucije »jaza«. Nimam namena tega vprašanja tu načenjati; želim le povedati, da je značilna tendenca »razkrojiti ga« in da je — če se še enkrat vrnem k osrednji metafori — ena najpomembnejših razlik med preteklostjo in bodočnostjo ta, da je v prvi vladal »ego«, igralec, ki ga je vodila osebnost s trdnim jedrom, medtem ko bodo v prihodnosti le stanja zavesti, ki bodo trajna le v tem smislu, da bodo delovala nekaj časa v neki določeni lobanji s pomočjo nekih določenih možganov.

Prej sem rekel, da želim omeniti tudi druge pojave o razkroju jaza v novejši literaturi. Poudaril bi le dve stvari: da prvič ta metoda skuša poudariti fluid kot nasprotje nazora o čvrsti individualni oseb-

nosti, celo če ni nikakega dogmatičnega zagotovila, da je razvoj edina ali najbolj pomembna lastnost osebnosti. Drugič pa mi dovolite, da rečem, da je Marcela Prousta »Remembrance of Things Past« eno najbolj impresivnih del sodobne literature in eno tistih, kjer je »razkroj jaza« najbolj očiten. Ta disolucija je bila tema, ki se je je avtor dobro zavedal in h kateri se je ponovno vračal. Swann, vojvodinja de Guermantes in gospod de Charlus živijo kot imena. Toda mnogo je odvisno od Proustove zamisli, da osebe, ki nosijo ta imena, niso v vsakem trenutku to, kar so bile prej in da je koncepcija, ki si jo je ustvaril že prej, ko je o njih slišal, mnogo trajnejša in resničnejša, kot razni resnični pojavi, ki jih od časa do časa srečuje. Nedvomno je na Pirandella kot na Prousta vplivala Bergsonova trditev, da je zadnja resnica sprememba v času. Naj bo kakorkoli, Proust manj fanatično, a zato ne manj temeljito kot Pirandello zanika klasični ego.

Zaskrbljen niti ne poskušam opozoriti na velike posledice splošnega in popolnega zanikanja klasičnega pojma o »jazu« za družbo, filozofijo in moralne sisteme. Prepustil bom to vaši domišljiji in zaključil z manj usodnim pomislekom. Kakšen bo učinek drame, če bodo teorije in način Čehova in Pirandela prevzeli dramski pisci na splošno in izvedli logične zaključke?

Teoretiki na plošno trdijo, da je duša drame dejanje ali karakter. Aristotel poudarja prvenstvo dejanja, ko trdi, da je fabula najvažnejši del tragedije. Nasprotno pa mnogi moderni pravijo, da je značaj, ki se odkriva skozi konflikt, važnejši kot zgodba. Ne morem si pa zamisliti, da bi lahko imeli igró brez dejanja na eni strani ali pa brez odkritja značaja na drugi. Toda Čehov se otrese dejanja, Pirandello pa karakterja. Človek je skoro na tem, da bi nekoliko lahkomišelnó napovedal — če sploh moremo napovedovati o bodočnosti, ki leži onstran prepada — da je skoro povsem zanesljivo: drame sploh več ne bo.

Z A P I S E K O P I S A T E L J U

Domislek, ki tvori snovno hrbtnico Pirandellove drame ŠEST OSEB ISČE AVTORJA, je edinstven v vsem svetovnem slovstvu: pisatelj je v svoji ustvarjalni domišljiji izoblikoval nekaj oseb, toda dalje od tega ni prišel; drame, v kateri naj bi nastopale in resnično zaživele, ni napisal. Obsojene na golo eksistiranje, se zdaj te osebe odpravijo na pot, da bi poiskale pisatelja, ki bi njihovo dramo tudi napisal in jim tako omogočil, da zažive resnično in polno življenje. Pridejo v neko gledališče, prekinajo vajo in zahtevajo od gledališkega ravnatelja, naj vendar napiše njihovo dramo in jih tako reši trpljenja.

Tu se začneja dejanje Pirandellove drame. V njej nastopata dve seriji oseb: prave, resnične, take iz mesa in krvi (sem spada vse gledališko osebje, ki ga prihod novih oseb zmoti pri vaji) in ustvarjene, nekaki fantomi, ki si hočejo izsiliti vstop v dramo, na oder in s tem v življenje.

V dogajanju te drame, v diskusiji med Očetom in Ravnateljem najdemo vse bistvene elemente Pirandellovega pogleda na svet, življenje in umetnost, z vodilnim motivom skrajnega relativizma.

Poglejmo na kratko nekatere teh elementov:

Pirandellu je vse relativno: eksistenca, resnica, dejstva.

Eksistenca posameznika in njegov karakterni profil sta mu sporna; sporna toliko, kolikor je mogoče trditi, da je z enega stališča eksistenca in karakter tak in tak, z drugega stališča pa, da je drugačen. Sodba posameznika o samem sebi, ali točneje, pravilnost te sodbe je skrajno relativna. »Nismo to, kar mislimo sami, da smo, ampak to, kar drugi mislijo, da smo,« je ena od njegovih trditev. Življenje mu je igra, v kateri si vlog ne moremo izbirati sami, marveč nam jih diktira okolje. Okolje, v katerem živimo kot družabna bitja, nas sili, da se pretvarjamo, da se kažemo drugačne kot smo v resnici.

Resnica je Pirandellu prav tako relativna: z mojega stališča je taka, s stališča nekoga drugega je lahko popolnoma drugačna. Subjektivno mu je obakrat resnica. Enako sodi o dejstvih in dogodkih v človeškem življenju.

V umetnosti je Pirandello podrl monumentalni, celostni lik, kakršnega je ljubila klasična umetnost. Tu se je začela pot k moderni umetnosti, ki jo psihoanaliza vodi k razbijanju človeške duševnosti.

Luigi Pirandello se je rodil 28. junija 1867 v Agrigentu na Siciliji, umrl pa je 10. decembra 1936 v Rimu. Do prve svetovne vojne je kot profesor poučeval na rimskem ženskem učiteljski, pozneje pa je postal režiser, gledališki direktor in gledališki podjetnik.

Do prve svetovne vojne s svojimi pesmimi, romani, novelami in dramami ni našel odmeva ne pri kritiki ne pri občinstvu. S koncem vojne pa je nastal preobrat, njegove knjige so začele izhajati v velikanskih nakladah v vseh svetovnih jezikih, drame pa so začela, tudi po več hkrati, uprizarjati največja gledališča po svetu.

Razrvano obdobje po prvi svetovni vojni, polno krčev in nasprotij je namreč ustvarilo plodna tla za Pirandellova dela.

Leta 1934 je prejel Nobelovo nagrado.

Zadnja leta fašistične vladavine v Italiji je veliko potoval po svetu, v Italijo je prihajal le še mimogrede in tako se je čisto po naključju zgodilo, da je umrl 1. 1936 v domovini. Odkar je 1. 1933 Mussolini javno obsodil njegovo delo, je bil Pirandello pravzaprav emigrant in zadnja tri njegova odrska dela so doživela krstne uprizoritve v inozemstvu (na Portugalskem in na Češkem). Pirandellova literarna žetev je ogromna: sedem romanov, 235 novel, in 44 dram.

Slovenci imamo preveden njegov roman *Pokojni Matija Pascal* (Ljubljana 1942, prevajalec Božidar Borko), nadalje 15 novel, ki so 1. 1952 izšle v prevodu Silvestra Škerla pri Slovenskem knjižnem zavodu v Ljubljani pod naslovom *VRTNICA* in štiri drame, ki jih je prvo uprizorilo Slovensko Narodno gledališče v Ljubljani. Dne 11. oktobra 1924 je bila v režiji Osipa Sesta in prevodu Iva Šorlija uprizorjena drama *ŠEST OSEB IŠČE AVTORJA* (torej uprizarjamo v Celju to dramo ponovno skoraj natančno po 30 letih); 13. januarja 1926 je bila premiera *HENRIKA IV.* (režija Osip Šest, prevod Silvester Škerl); 16. marca 1939 v režiji Cirila Debevca in prevodu Cirila Kosmača, premiera igre *KAJ JE RESNICA?* (*TAKO JE, ČE VAM JE PRAV*) in 21. oktobra 1941 v prevodu Smiljana Samca ter v režiji in scenski opremi Bojana Stupice premiera igre *NOCOJ BOMO IMPROVIZIRALI*.

Drama ŠEST OSEB ISČE AVTORJA sodi med najboljša in najpomembnejša Pirandellova dela. Prešla je vse svetovne odre in to z velikanskim uspehom. Edno Pariz dolgo časa ni odprl temu delu dostopa na svoje odre. O tem zanimivo poroča v Gledališkem listu Comédie Française (sezona 1953/54) Benjamin Cremieux, ki je to in mnoga druga Pirandellova dela prevedel v francoščino: Pirandella sem spoznal v Italiji l. 1910, preden se je začel poklicno ukvarjati z gledališčem. Naravno, ponudil sem se mu, da ga bom uvedel v Francijo, kjer sem že bil prevedel nekatere njegove najboljše novele.

Kot prvo delo sem pozneje izbral najzanimivejše, kar jih je do tedaj napisal (1921), dramo ŠEST OSEB ISČE AVTORJA. Moja prva misel je bila, da bi jo ponudil v uprizoritev Copeauju v gledališču Vieux-Colombier. Copeau je bil edini gledališki direktor, s katerim sem imel osebne zveze. Copeau je dal moj prevod brati Julesu Romainu.

Med tem časom se je z dramo seznanil Pitojev in me prosil, naj mu dam prevod. Dal sem mu ga. Toda niso ga takoj igrali. Nastale so komplikacije. Žena Pitojeva, ki naj bi sodelovala, je pričakovala otroka. Pozneje se niso mogli zediniti glede zasedbe. Pitojev je sprva nameraval igrati gledališkega Ravnatelja, vlogo Očeta pa je nameraval dati Michelu Simonu. Ta takega angažmaja ni sprejel. Pozneje so se stvari zasukale tako, da je Pitojev igral Očeta, Simon pa Direktorja. Ta vloga mu je prinesla prvi veliki pariški uspeh. Pitojev si je kot režiser zamislil, da bo šest oseb prišlo na oder z nekakim »liftom« od zgoraj. Pirandello je izjavil, da se s tem ne strinja in da ne bo na to nikoli pristal, nakar je Pitojev sklenil, da uprizoritev sploh opusti. Uporabiti sem moral vse diplomatske sposobnosti, da sem preprečil polom.

Končno se je Pirandello pripeljal v Pariz, da v spremstvu D. Nicodemiya, ki je ŠEST OSEB režiral v Italiji, prisostvuje vajam. Nesrečni »lift« mu še vedno ni bil po godu, toda bil je preveč teatarskega človeka, in navsezadnje je popustil in pristal na ta skonstruirani efekt...

Tako vidimo, da je bila že prva uprizoritev ŠESTIH OSEB v Parizu zvezana s pomembnimi imeni francoskega gledališča. Lansko leto pa je delo prišlo celo na oder Comédie Française.

O tej uprizoritvi sem že pisal. Na tem mestu samo to: režijska nedomiselnost (nesrečni »lift« iz prve pariške uprizoritve je ohranjen, le da pripelje osebe na oder v obratni smeri: iz pododrišča), zato pa naravnost nepozabno doživetje ob igri resnično velikih igralcev!

Pirandellovih ŠEST OSEB uprizarjamo v Celju zato, ker smatramo, da se ima naše občinstvo dolžnost in pravico seznaniti z dramskim delom, ki je vzdano v temelje svetovne moderne drame ter z najpomembnejšim in najznačilnejšim delom L. Pirandella literarnega in gledališkega velikana, očeta moderne drame.

Njegove večno žive ustvarjene osebe nas bodo obiskale, z njimi pa tudi duh njihovega ustvarjalca, ki se je ves razdal, potem pa skromno in kot mimogrede izginil z odra »živih lutk« in »golih mask«. V oporoki pravi: »Naj me mrtvega ne oblečejo. Golo telo naj se zavije v rjuho. In nič cvetlic na postelji. Niti ne prižganih sveč okrog nje. Mrtvaški voz najnižjega razreda kot za siromašne. Nihče naj me ne spremlja. Ne družina in ne prijatelji. Voz, konj, voznik in basta!«

Lojze Filipič

ZGODOVINA CELJSKEGA GLEDALIŠKEGA ŽIVLJENJA

Prvi nastop CPD pod koncertnim vodstvom dr. Schwaba je bil na Silvestrov večer dne 31. decembra 1903. O tej prireditvi je poročala »Domovina«: »Silvestrov večer« se je obnesel res tako, kakor smo pričakovali, nad vse imenitno, no, pa saj moramo reči, da so sodelovala vsa celjska narodna društva v dosegu skupnega, lepega uspeha. Spored je bil obširen, skoraj bi rekli preobširen. Narodna godba je otvorila zabavo in potem je nastopil mešani zbor CPD pod vodstvom dr. Schwaba ter zapel Ipavčevo »Kukovco« in Vilherjeve »Proljetne zvuke«, z znano in priznano točnostjo in fineso. Veliko pohvalo je žela Minka Mopsova, ki je pela s spremljevanjem gosli (g. Vrečer) in glasovirja (gca. Mila Sernečeva) eno pesem in pozneje v ljubkem dvospěvu z gco. Anko Vrečerjevo še eno, za kar jima je občinstvo izkazalo vse priznanje. Moški zbor, nekaj nenavadnega v Celju, ako izvzamemo »Slovensko delavsko podporno društvo«, je pod istim vodstvom zapel dve pesmi: »Nočno roso« in »Planinsko rožo«, katerih zadnja se je morala ponavljati. Bariton — solo je pel najizborneje naš znani solist dr. Gvidon Sernec. Igra »Dva gospoda in en sluga« (Goldoni — Dav. Hostnik) je uspela tako dobro, da so se čuli vseobči glasovi priznanja. Ženski vlogi sta bili v rokah gospic Mile Sernečeve in Kokolove. Gca. Sernečeva še ni bila dostikrat na našem odru, a videli smo, da smo dobili z njo najboljšo moč. Igra premišljena, kretnje preproste, neprisiljene, živeti se mora igravec v svojo vlogo, to je prava igra in tako se je tudi igralo. Upamo, da bo gca. Sernečeva ostala še nadalje zvesta našemu odru. Gca. Kokolova je vlogo hišne pograbila prav dobro, in kar smo rekli o skupni igri, velja tudi zanjo. Sluga »Dveh gospodov« je bil gospod Salmič, ki je, kakor vedno, svojo vlogo rešil najizbornejše, slikar Prostin (dr. Štiker) je bil prav dober in tudi Grdin je obče ugajal. Da še enkrat ponovimo občo sodbo: igra je uspela, da boljše ni mogla. Po kratkem nagovoru čitalniškega predsednika g. dr. Serneca, se je zastor zopet vzdignil in reči moramo, da je bilo občinstvo naravnost očarano po velekrasni alegoriji: Novo leto (Sinček gosp. Benčana) prihaja k nam, ne, nosi nam ga krassen angel (gospa Benčanova) v košarici med bujnimi cveticami v blestečem bengaličnem svitu. Čestitati moramo najodkritosrčneje vrli rodbini Benčanovi na tej čarobni prireditvi, kajti izraz občega mnjenja je pač, ako rečemo, da kaj tako lepega še ni videlo občinstvo v celjskem Narodnem domu. V g. Benčanu imamo pač aranžerja, za katerega nas lahko zavidajo vsi naši bližji in daljni sosedi.«

Na odborovi seji dne 5. januarja 1904 je bilo sklenjeno, da bo prihodnja premiera dne 2. februarja, in sicer Karla Coste komedija v petih dejanjih »Njen karneval« (prev. A. Levec). O tej predstavi je objavila »Domovina« tole poročilo: »Nismo zastoj pričakovali, da bo naše občinstvo z veseljem pozdravilo, da se udeleži prireditve igre »Njen karneval«. Po pravici moramo reči, da se tako velikanske udeležbe nismo nadejali, kajti dvorana in galerija je bila polna do zadnjega kotička razprodale so se vse vstopnice razen okrog dvajset sedežev. — Glavni vlogi sta bili v rokah gce. Mete Baševe (Rezi) in g. Salmiča (Istvan).

Gca. Baševa je po dolgem presledku zopet nastopila na našem odru. Težko smo jo pogrešali, ker smo jo poznali kot našo najboljšo igralko in reči moramo, da bi jo v bodoče še težje pogrešali, ako bi se morda, kar pa upamo, da se ne bo zgodilo, zopet odrekla nadaljnjemu sodelovanju. Rezi gce. Baševe je bila tako umetniško zaokrožen značaj, da je boljše ni najti niti na največjih odrih. Odkritosrčno ji čestitamo na krasnem uspehu. Iz občinstva se ji je poklonila krasna kita cvetja. Vreden drug ji je bil g. Salmič v vlogi Istvana, možatega značajnega korporala. Novo izborna moč je pridobilo »Celjsko pevsko društvo« z gospo Venturinijevo, ki je podala zaljubljeno staro devico baronico pl. Rumpelsburg tako dobro, da boljše ni mogoče. Kuharica Marička (gospa Sadarjeva) je bila prav dobra. Manjši vlogi sta imeli gca. Mila Sernečeva (Pavla) in gca. Koroščeva (Komarjevka), ki sta jih izvršili kar najpovolnejše. Gca. Koroščeva je nastopila drugič še v majhni vlogi z gco. Vresnikovo kot prodajalka. Večji vlogi sta imela Copat (g. Ekar) in Nace Keber (g. dr. Štiker) in sta jih tudi izvedla tudi v obče priznanje. Manjše vloge Rudija (g. Meglič), tehnika Svetliča (g. Pahor), hišnika Lovrota (g. Terček), notarja (g. Dobršek), Slaparja (g. Kavča), korporala Martina (g. Dergas), prodajalca (g. Andrič), Franceta (g. Bevc) in drugih komijev so se izvedle v popolnem soglasju s celoto, tako da je bil končni uspeh takšen, da je bilo občinstvo prepričano, da tako uspele igre še v Celju ni videlo. Pohvaliti moramo še malčka Mici in Karla (Joštova), ki sta jako samozavestno izvršila svoji vlogi. Obča želja je, da se igra v letošnji sezoni gotovo še uprizori. V tem poročilu je zanimiva pohvala nastopa obeh otrok združnega tajnika Frana Jošta. Bil je to prvi in poslednji nastop sedanjega starokatoliškega škofa dr. Radovana Jošta na gledališkem odru. Kdo ve, kakšna bi bila njegova pot, ko bi bil ostal zvest Salmičevemu ansamblu?

Velik uspeh, ki ga je imela igra »Njen korporal«, je navdal igralce z novim pogumom. Ker je imela vloga, ki jo je CPD naslovlilo na Posojilnico za subvencijo, uspeh, in je ta nakazala 200 Kr podpore, se je tudi gmotno stanje društva toliko popravilo, da so lahko mislili na nabavo nove opreme in kostumov. Vodstvo petja je prevzel dr. Schwab in s tem je prišlo končno tudi do ožjega sodelovanja med CPD in Slov. delavskim podpornim društvom, ki je obljubilo, da bo njegov pevski zbor nastopil pri prihodnji gledališki predstavi. Da se zagotovi stalno sodelovanje igralcev, ki so pripomogli k tako velikemu in gmotnemu uspehu igre »Njen korporal«, je bilo na seji dne 13. febr. 1904 sklenjeno, da se pošlje vsem igralcem pismena pohvala za njihovo požrtvovalnost. Ker trajajo skušnje pozno v noč, so dovolili igralcem za nabavo okrepčila za vsako predstavo po 20 Kr.

Pričele so se velikopotezne priprave za uprizoritev nove igre in odločili so se za Govekarjevo igro »Legionarji«, ki so jo pravkar igrali v ljubljanskem gledališču z velikim uspehom. Ob tej priložnosti so se prvič poslužili sklepa zadnjega občnega zbora, da društvo lahko pošlje posamezne igralce v študijske namene gledat predstave v večja gledališča izven Celja. Tako je bilo sklenjeno na seji dne 26. febr. 1904, da gredo na društvene stroške k predstavi »Legionarjev« v Ljubljano, pod vodstvom Rafka Salmiča tile igralci: Ekar, Pahor, dr. Štiker, Meglič in Anka Vrečerjeva. Pod vodstvom dr. Schwaba so se pričele skupne

pevske vaje s pevci CPD in Slov. delavskega podpornega društva, Narodna godba pod taktirko Frana Koruna je prevzela orkestralne točke, nabavili so nove kostume in odrsko opremo — z največjim elanom so se lotili dela vsi od prvega do zadnjega kakor še nikoli. Dokazati so hoteli, da se da z združenimi močmi tudi v Celju veliko doseči.

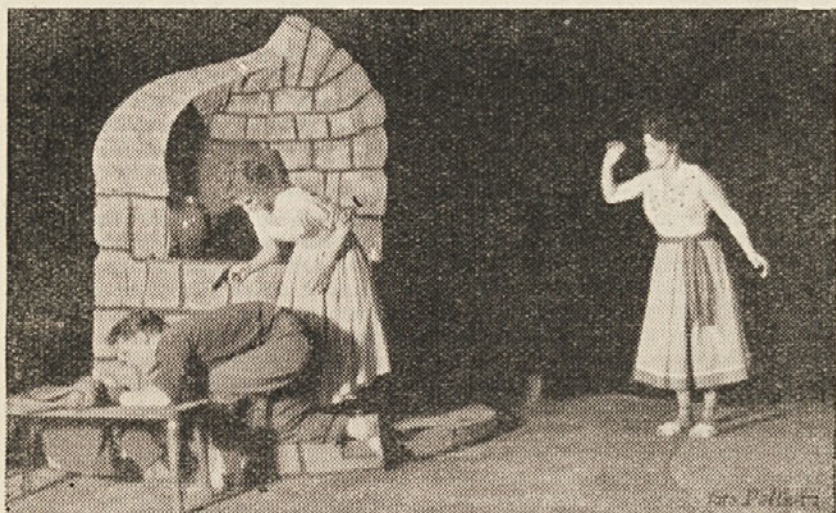
In tako je tudi bilo. Premiera »Legionarjev« je bila 6. marca 1904. Kako velik uspeh je dosegel požrtvovalni trud celjskih gledališnikov s to uprizoritvijo, dokazuje poročilo, ki ga je objavila »Domovina«:

Zadnje nedeljo (6. marca) je celjski »Narodni dom« zopet zbral v svojem okrilju ogromno slovensko množico iz vseh krajev Spodnje Štajerske. Našemu občinstvu se je nudi lep duševni užitek s F. Govekarjevo igrjo »Legionarji«. Kolikorkoli je ta igra povzročila prirediteljem pod režiserjem g. Salmičem skrbi, predno se je v Celju uprizorila, tem večje je bilo v srcih vseh zadoščenje, ko se je tako sijajno končalo. To delo, vzeto iz pristnega domačega slovenskega življenja, je segalo globoko v slovenska srca in mi, ki si tu v provinciji malokdaj moremo privoščiti kaj izredno lepega, smo se vračali morebiti z večjim veseljem iz našega malega gledališča, nego veliki meščan iz velikomestnega gledališča, kjer se odlikujejo največji umetniki. K temu pa pripomore pri nas baš to, ker naši igralci niso igrali po poklicu, ampak diletanti v lepem pomenu te besede, ki se potrudijo stvari ne zaradi gmotnega plačila, ampak iz ljubezni do umetnosti in naroda posvetiti vse svoje duševne moči. Ker jim slovenska javnost ne more dati drugega plačila nego priznanje štejemo si v dolžnost, spomniti, kolikor prostor današnje številke dopušča, nekaterih sotrudnikov zadnje predstave »Legionarjev«. To vsakdo ve, da bi brez g. Salmiča ne bilo mogoče v Celju »Legionarjev« igrati. Razen igralcev si nihče ne more predstavljati, koliko žrtvuje g. Salmič za našo dramo kot režiser. To bi se moralo pravočasno izprevideti in ukreniti, da bode istemu tudi mogoče ostati nositelj dostojnega razvoja gledališke umetnosti v Celju. S polnim zadoščenjem pa g. Salmič tudi tokrat lahko gleda na uspeh svojega truda, kajti navzoči ustvaritelj »Legionarjev«, g. Govekar nas je zagotovil, da so se »Legionarji«, katere je v prvi vrsti za celjske razmere priredil, igrali celo mnogo bolje nego v ljubljanskem gledališču ter je Jež (g. Salmič) celo nadkrilil priznanega umetnika g. Verovška. Jež pa je bil v igri res ona oseba, ki je v ti tako na izpremenci bogati celoti bil nekakšna gibajoča moč, ki je igri dala živahno gibanje. G. Salmič je igral kot umetnik, občinstvo mu je svoje priznanje izkazalo z večkratnim burnim pozdravom in latorjevim vencem na njegovo nedosegljivo puško. Kar nam je podala Lavra (gca. Meta Baševa) je pa bil krasen užitek res za vsakogar, če je tudi že v velikih mestih užival gledališče. S tolikim razumom in tako elektrizirajočim nastopom igrati, pomeni globoko izobraženost srca in duha igralca. V pretresljivem zaključku, kjer Lavra ob povratku nesrečnega Ferdinanda (dr. Štiker) umre, ker je njena duša strta vsled prevar in krivde nestanovitnosti, videli smo v mnogih očeh solze rositi. To je pač najzgovornejša kritika v vrednosti tega, kar je Lavra občinstvu nudila. Ferdinand (dr. Štiker) je imel poleg Lavre jako hvaležno vlogo, v katero je pisatelj vlil idealen moški značaj onega Nandeta, katerega poznamo iz »Rokovnjačev«. Njegov mirni moški nastop ob koncu igre je bil res pretresljiv. Prav tipičen značaj je podal

Brnjač (g. M. Meglič). Ljubil je Lavro res strastno in to ga je za trenutek res dvignilo v oči občinstva, toda sočutje z njim se je sprevrglo v srd zoper njega, ko je z brezvestnimi spletkami izposloval krivo obsodbo prijatelja Basaja zaradi tatvine, samo da bi ga odstranil in dobil Lavrino roko. Igral je g. Meglič tako naravno in dobro, da je človeka kar mikalo, pristopiti na oder in ga kaznovati. Baš to je pa zopet najzaneslivejši dokaz, da je bil igralec popolnoma na svojem mestu. Lavrin oče Rak (g. Ekar) je imel težko stališče. Do zdaj je imelo občinstvo navado srčno se mu smejeti, ker ga je videlo zmeraj v humorističnih vlogah, zato so se, kakor je bilo videti, tokrat celo jezili, da se mu niso smeli smejeti, ker je bila njegova vloga mestoma izredno resna. Z menjavanjem značaja v posameznih prizorih je g. Ekar (Rak) dokazal najbolj, kako zelo se mu je posrečilo se prav živeti v svojo vlogo ter jo v vseh nastopih izvajati s čutom. Prav pohvaliti moramo gostilničarja Medveda (g. Terček), ki nikdar ne manjka na našem odru. Podal je s svojim premišljenim nastopanjem v vseh oblikah prav simpatičnim, slovenskega gostilničarja iz lepih starih časov. Poročilo o izdajstvu Brnjača in po vrnitvi Baserja nasproti že umirajoči Lavri, je izvršil mojstrsko. Barba (ga. Ekarjeva) je igrala vlogo stroge žene prav dobro. Kaj pač mora mož na svetu pretrpeti pred korajžnimi ženskami, mislil si je marsikdo, ko je videl, kako neusmiljeno je znala Barba ukrotiti neustrašljivega junaka in hrustača Francozov Ježa. Toda končno je bila vendar dobra ženska, v kateri se je ob povrnitvi moža iz Italije vendar zopet vzbudila skrita ljubezen ter se pojavila naenkrat v obliki gorkega objema. Prav ljubka dobra mamica je bila Eričarica (ga. Koroščeva). Dobra moč! Micike, natakariče, sicer ni bilo mnogo slišati, pa nastopala je prav srečno. Ni ga bilo človeka, ki bi se ne bil srčno smejal, kako okusno je znala smukati skozi vrste paradnih legionarjev. — Kar daje Govekarjevim igram posebno mičnost, je prepletanje istih s pevskimi točkami in to velja posebno v »Legionarjih«. Prav umetniško lepe pesmi poje ob začetku in koncu igre Ana (ga. Vrečerjeva). Skladba je jako težavna in izvajanje tem bolj, ker se giblje v zelo visokih mejah. Gospici Vrečerjevi pa na njeni igri, zlasti pa pesmih, prav srčno čestitamo. Izmed moških igralcev je pel Jež (g. Salmič), jako krute bojne pesmi zoper Francoze, h katerim si je dajal prav izrazit marširajoč takt. Ni čudež, da so legionarji takega popevajočega sobojevnika tako visoko cenili. Ne moremo si misliti nikogar, ki bi bil sposoben Salmiča v pevskih vlogah pri »Legionarjih« namestovati. Glasno odobravanje, katero je za svoje dovršeno petje žel znani basist g. Ekar (Rak), ni bilo prisiljeno, ampak videli smo na marsikaterem obrazu izraz, češ, to je res kaj posebnega, kaj krasnega. Nakar pa smo z vso pravico lahko ponosni, je bil strašno uspeli nastop pevskega zbora legionarjev, v katerem sta privikrat korporativno sodelovali obe pevski društvi »Celjsko pevsko društvo« in pevski zbor »Delavskega društva«. Zbori so se izvajali tako lepo in umirjeno, da se je človeku ob teh zvokih res srce smejalo. G. dr. Schwab, ki ima velike zasluge, da je izšolal pevce delavce, je kot legionar sam nastopil z umetniško izvajanim solospевom, h kateremu mu prav čestitamo. Glede nastopa samega bi očitati nekaterim posameznim legionarjem, da so se držali včasih preveč vojaško in leseno, akoravno to ni pokvarilo lepega vtisa, katerega so vzbudili s petjem in svojimi prav slikovitimi lepimi uniformami. Pohvaliti moramo lepo

uspelo uprizoritev napada Francozov na legionarje in nepretirano in kljub tesnosti našega odra prav izvrstno izvedeno odbitje francoskega napada. — Gotovo se v teh vrsticah nismo mogli vseh sodelavcev »Legionarjev« dovolj primerno spomniti. Splošna sodba je pa, da je vsak bil kos svoji nalogi in da so nam naši diletanti podali tokrat res nekaj izvanredno lepega. Tudi naša narodna godba se je prav vrlo držala in se ji je prav živahno ploskalo. Junaka večera sta pa vsekakor bila Lavra in junak Jež. Slovensko občinstvo je vsem dolžno odkrito zahvalo. Tudi pisatelj »Legionarjev« g. Govekar nas je prišel iz Ljubljane obiskat, da vidi, kako bo njegovo delo uspelo. Občinstvo ga je burno pozdravilo in mu poklonilo v znak priznanja in veselja krasen lovorjev venec. V imenu narodne družbe je po končani igri g. dr. Kukovec še enkrat nazdravil g. Govekarju, izražajoč obenem željo, naj bi nam Govekar, ki dušo našega naroda tako dobro pozna, podaril še kaj podobnega kakor so njegovi krasni »Legionarji« in »Rokovnjači«. Pisatelj, ki je bil vidno zadovoljen z uspehom svoje igre na celjskih tleh, nas je res tudi zagotovil, da smemo od njega pričakovati še novih plodov narodne drame. Udeležba je bila naravnost ogromna in smo videli zastopane vse sloje prebivalstva iz vseh koncev dežele. Pohvaliti moramo naše občinstvo, da je že precej izšolano in da je splošno to, ne samo smešno, ampak mestoma zelo resno predstavo, zasledovalo z dobrim razumevanjem dejanja, dasiravno so se že zgodili slučajji, kjer je neprimeren smeh najlepši vtis nekoliko skvaril. Zdi se nam, da je Celjsko pevsko društvo z »Legionarji« zadnjo nedeljo doseglo vrhunec v svojem delovanju.

(Nadaljevanje prihodnjici)



Ugo Betti: »Zločin na Kozjem otoku«. Od leve proti desni: Marija Goršičeva (Pia), Mina Jerajeva (Silvia), Janez Škof (Angelo)

SODOBNI PROBLEMI MLADIH SLOVENSКИH POKRAJINSKIH GLEDALIŠČ

Pod konec lanske in ob začetku letošnje gledališke sezone je slovenska kulturna javnost začela postajati pozorna na nekatere dogodke in pojave, ki so na prvi pogled povsem nepričakovano in iznenada bruhili izra lepo pobeljene impozantne fasade splošnega mnenja o stanju in delu mladih slovenskih pokrajinskih gledališč. Ob živih polemikah o problemih ljubljanske Drame in njenem repertoarju so ta mlada gledališča v zanimanju najširše javnosti ostajala nekako v ozadju. Saj so pa tudi prav do nedavna uradna statistična poročila s ponosom in samozavestjo vedno znova poudarjala neke zunanje podatke o nedvomno velikih organizacijskih uspehih na tem področju in s tem ustvarjala in vzdrževala prepričanje, da je tu vse v najlepšem redu. Resnično: v zgodovini evropskega gledališča bi zaman iskali primera, da je dvomilijonski narod v tako kratkem obdobju ustanovil pet novih poklicnih in tri polpoklicna gledališča. Toda to nič bolj pomembno kot tvegano dejanje je danes povprečno šest let za nami — najstarejšemu od teh novih slovenskih teatrov je namreč danes sedem, najmlajšemu pa še ne polnih pet let —, zato nas mora danes bolj kot sam začetni organizacijski uspeh zanimati to, kar se je v tem obdobju v novih gledališčih dogajalo, kakšna je bila njihova umetniška rast in do kod so v svojem razvoju prišla.

Kot rečeno, so pred nekaj meseci zazijale v impozantni fasadi splošnega mnenja o mladih gledališčih prve vidnejše razpoke: v republiškem tisku se je po nekaterih prejšnjih osamljenih glasovih vnela polemika o repertoarni smeri pokrajinskih gledališč, kmalu za tem je v javnost prodrla vest o poskusih, da se razpusti Prešernovo gledališče v Kranju in končno sporočilo, da je bilo likvidirano Gledališče za Slovensko Primorje v Postojni in da se je v Kopru ustanovilo novo gledališče z istim naslovom, ki je združilo ansambla dosedanjega postojnskega in koprškega gledališča. Kdor bi po teh simptomih sklepal na neko razsulo in brezperspektivnost mladih gledališč, bi bil slab diagnostik in bi se motil prav tako kot tisti, kdor bi se zanje sploh ne menil. Ne, ti simptomi so izraz in odraz vretja, nenehne borbe, iskanja in tipanja za pravo potjo, so odraz zapletenih in dostikrat bolečih procesov, razprav v ljudskih odborih, v upravnih odborih gledališč, skratka, odraz zavestnega, zagrizeno vztrajnega hotenja, da si ta gledališča pribore in utrde svojo eksistenčno upravičenost, da najdejo pravilno in ustrezno repertoarno smer, da si izoblikujejo enotne, močne umetniške ansamble ter da si pridobe občinstvo in s tem postanejo osrednje, nepogrešljive umetniške institucije svojih teritorialnih območij.

S tem sem obenem že naštel najbolj boleče točke naših mladih gledališč, od katerih se pri vsaki posebej velja nekoliko ustaviti. Ko smo pred leti po vrsti ustanavljali nova poklicna gledališča, je kazalo, da za njihov razvoj ne bo posebnih ovir: po dolgih letih vojne je gledališča žejno občinstvo v organiziranem obisku drlo na predstave, gmotno vzdrževanje pa v tedanjem gospodarskem sistemu sploh ni bil problem.

Zaradi cele vrste psiholoških in družbenih razlogov se je ta tedaj izjemno visoki obisk postopoma zmanjševal in se ustavil nekako na evopskem povprečju, po katerem obišče vsak prebivalec nekega mesta gledališče v sezoni ena in pol do dvakrat. Ob tem normaliziranem obisku pa se je nenadoma izkazalo, da imajo nekatera mesta, v katerih smo ustanovili nova gledališča, premalo prebivalcev, da bi ne glede na gmotno plat, gledališče moglo pred zadosti zasedenimi dvoranami redno vsaj petkrat na teden igrati. Na prvi pogled je kazalo, da je obisk premajhen, zanimanje za gledališče nezadostno. Natančna analiza pa nas prepriča, da zahtevamo pravzaprav nekaj izjemnega: tako rekoč v trenutku bi radi v korist gledališča izpremenili neko ustaljeno strukturo zanimanja, ki ga ljudje goje do posameznih dejavnosti: za umetnosti, za šport, za tehniko itd. Premalo smo upoštevali, da je proces preoblikovanja družbene zavesti zelo zelo dolgotrajen proces, ki ga je sicer mogoče nekoliko pospešiti, ki ga pa na noben način ni mogoče prehiteti.

Tej težavi se je pridružila še ena, v trenutni situaciji nemara usodna: v popolnoma izpremenjenem gospodarskem sistemu so postala gledališča za proračune ljudskih odborov oziroma bodočih komun taka huda finančna obremenitev, da so se zaradi tega marsikateremu gledališču zamajali temelji. Eksistenčna upravičenost poklicnega gledališča v mestih z 20 do 30 tisoč prebivalci je s stališča gospodarstvenikov resda sporna in to ne v banalnem, reakcionarnem smislu, češ, »za milijone, ki jih skupnost daje gledališču, bi lahko kupili kamion«, marveč konkretno zato, ker je ljudi, med katerimi bi gledališče moralo in moglo opravljati svoje umetniško poslanstvo, z eno besedo premalo. Tako gredo subvencije za umetniške ustanove, ki so za najširše plasti v nekem smislu jalove.

Mlada gledališča vodijo borbo za eksistenčno upravičenost v dveh smereh: pritegniti poskušajo — in tudi morajo, če hočejo živeti — okolico in postati ne samo mestna, marveč pokrajinska gledališča z zaledjem 150 do 200 tisoč prebivalcev, z izbranim, revolucionarnim repertoarjem pa poskušajo dvigniti zanimanje za gledališče nad povprečje in privabiti v krog rednih obiskovalcev široke plasti neposrednih proizvajalcev, ki imajo za sedaj z gledališčem le eno zvezo, in sicer to, da ga z viškom vrednosti svojega dela gmotno vzdržujejo.

S tem smo načeli vprašanje repertoarja, to je nemara najbolj zapleteno in dostikrat boleče vprašanje gledališča nasploh, mladega gledališča v specifičnih pogojih pa še posebej.

Polemika, ki se vleče o repertoarnih problemih že dalj časa, ne kaže, da bi se bližala koncu. Vodijo pa jo v glavnem teoretiki: tako tisti, ki zahtevajo, naj pokrajinska gledališča uprizarjajo zgolj ljudski repertoar, ne da bi sami vedeli, kakšen je in ali imamo sploh dela za tak repertoar, kot tisti, ki se s strastno vehemenco bore proti sleherni zabavnejši in manj zahtevni komediji na naših odrih in v imenu visoke umetnosti zahtevajo samo dramo, tragedijo in kvečjemu še karakterno komedijo. Kakor pa so si oboji v zahtevah popolnoma nasprotni, pa jih vendarle družijo, gledano s stališča gledališkega praktika, skupno izhodišče. Oboji so namreč abstraktni. (Tu ne upoštevam prispevkov k razpravi o Drami SNG v Ljubljani). Mladi gledališki ljudje, postavljeni

naravnost iz šolskih klopi v ostri metež živega življenja, so morali v praksi tipati za pravo repertoarno smerjo. In to živo življenje je postavilo, utrdilo in prekalilo tole osnovno načelo: ustvariti je treba živo in sodobno gledališče, umetniško ustanovo, ki bo svobodna tribuna umetniškega udejstvovanja, in to takega umetniškega udejstvovanja, ki bo zvesto, dosledno in brezkompromisno na vsakem koraku služilo osnovnemu namenu, kazati človeku današnjega časa njegov notranji obraz, mu prikazovati bistvene probleme njegovega časa, mu na vsa odločilna vprašanja poskušati dati, pošten, pogumen, odkrit in jasen odgovor.

Ne torej gledališče, ki bi se z ljudskimi igrami izpreverglo v ičično nedeljsko šolo z moralnim naukom, ne gledališče, ki bi bilo v prvi vrsti zabavišče, ne gledališče bi bilo nekaka puritanska institucija za direktno moralno ali za direktno politično vzgojo, tudi ne konvencionalno gledališče, ki bi med Scylo in Karybdo teh različnih gledanj ubralo previdno srednjo elektično pot, marveč umetniška ustanova, ki bo vedno pravično in pogumno zrcalo življenja, takega, kakršno življenje danes v resnici je. Slika, ki jo mora naš človek videti v tem zrcalu, ne sme biti spačena, ne sme biti olepšana niti pogršana, v njej mora človek videti svoje resnično življenje, tako svoje skrbi in bolečine kot svoje veselje in vedrost. Da, tudi vedrost. Jok in smeh, obup in veselje, delo in počitek, študij in razvedrilo, tako je življenje. Če torej nekdo v imenu abstraktnih pojmov o življenju z ognjem in mečem preganja iz repertoarjev vedro komedijo (drugačna je stvar z burko in veseligrigro) ali obratno, če nekdo zaradi neutemeljenega pesimizma rolni zover vsako zahtevnejše delo, češ, da ga preprost človek ne bo razumel, potem oba delata naravi silo, krnita gledališču možnost in pravico do polnega in živega dela.

Na osnovi te temeljne težnje morajo mlada gledališča sestavljati repertoarje tako, da je težišče na drami in komediji iz sodobnega življenja, nadalje tako, da ima v njih svoje mesto klasična slovenska in svetovna drama in da ima končno v njem svoje mesto tudi lahkotna komedija. Sodobna drama, bodisi domača bodisi tuja, posreduje občinstvu zapletene in boleče probleme današnjice in mu poskuša s sredstvi umetniškega oblikovanja dajati na ta vprašanja pravilne odgovore, sodobna komedija pa poskuša s satiro in bičem, ki ga vihti nad negativnimi pojavi našega življenja, pokazati nanje in jih osmešiti. Kar zadeva sodobno dramo in komedijo iz književnosti drugih narodov, velja izbrati tiste, ki obravnavajo za naš čas, za Evropo in za ves svet značilne probleme.

Kot je resnica samo ena, je tudi umetnost samo ena. Namreč: resnična, živa, iskrena in človeška. Ni in ne more biti delitve: to je umetnost za preprostega človeka, za delavca, to pa umetnost za izobraženca. Zato mlada gledališča zanikajo trditev in odklanjajo zahtevo, da naj se repertoar prikraja in sestavlja dvolinijsko, za nekega človeka posebej, za izobraženca posebej. S tem bi se odrekli eni od osnovnih nalog gledališča, umetniški in estetski vzgoji. Moti se, kdor misli, da je ljudski tisti repertoar, ki vsebuje sama nezahtevna, lahkotna, površna dela. Ne. Tak repertoar nikomur nič ne nudi, ker od njega ničesar ne zahteva. Resnična umetnina pretrse, prevzame in prepriča vsakogar. Zdravo človeško jedro nam je pri naših ljudeh ne glede na vse razlike v iz-

obrazbi, okusu, osnovni življenjski usmerjenosti, ne glede na žalostno dediščino preteklosti, garancija in obenem tudi kažipot, ki nas popolnoma jasno vodi v smer kvalitete in umetniško vrednega repertoarja. Izkušnje so pokazale — kljub mnogim izjemam —, da je občinstvo, vse brez razlike, prisluhnilo odkriti besedi, pogumni izpovedi, kritični ostrini, torej vsemu tistemu, kar karakterizira resnično umetnost.

Tu je po moje edina možnost, da se uspešno reši problem omajane in sporne eksistenčne upravičenosti mladih gledališč. Gledališč, ki bodo umetniško živa, trdna in močna, ne bo nihče ukinjal. Če dosežemo to, da bodo predstave pokrajinskih gledališč pomembni umetniški in družbeni dogodki, če bodo gledališča postala tribune duha in umetnosti, bodo zaživela med prebivalstvom kot nepogrešljiva in nujna potreba, brez katere neko mesto in okolica kratko in malo ne bosta več mogla in znala kulturno dihati in živeti. Kjer se bo to zgodilo, bodo ustrezni organi ljudske oblasti vedno našli možnosti in sredstva za prehod od tipa mestnih gledališč k tipu pokrajinskih gledališč in kljub neštevilnim težavam tudi vire za resda sorazmerno visoke subvencije.

Da zaključim: na današnji stopnji družbenega razvoja je osrednji problem mladih pokrajinskih gledališč njihova eksistenčna upravičenost. Ali bodo živel ali umrli, pa je odvisno v prvi vrsti od njih samih. Živi, požrtvovalni, pogumni in ustvarjalni sil polni ansambli bodo znali in mogli premagati vse ovire finančnega in organizacijskega značaja. Tiste pa, ki za življenje niso sposobni, bo razvoj pogoltnil.

Lojze Filipič

Š T U D E N T O V Z A P I S E K O S V O J E M P R O F E S O R J U

Ob petdesetletnici Slavka Jana

Šestega avgusta letos je Slavko Jan praznoval petdesetletnico rojstva. Kdo v naši državi, ki se količkaj zanima za teater, ne pozna igralca, režiserja, pedagoga in bivšega direktorja ljubljanske Drame?! Poznajo ga že dobro v Beogradu, kjer je pred kratkim zrežiral v Srb-skem narodnem gledališču Cankarjeve »Hlapce«, poznajo ga v Zagrebu po gostovanjih, zlasti pa ga poznamo pri nas že od njegovih prvih začetkov gledališkega udejstvovanja (član SNG je postal v sezoni 1924-25) pa po njegovih sedanjih uprizoritvah v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Od časa, ko se je ob hudih naporih vnovič oblikovalo gledališko življenje v slovenski prestolnici, pa do danes, ko se v glavnem posveča režiserskemu in pedagoškemu delu, je preigral izredno obsežen repertoar ljubimcev, mladostnih junakov in psihološko-karakternih likov.

S trdim študijem, idealizmom in predanostjo svojemu poklicu je iz sezone v sezono rasla Janova močna individualnost. Slavko Jan je bil naš profesor. Nekateri smo ga prvič videli igrati v vlogi Hamleta v Gavellovi režiji (1947-48), saj smo mnogi prišli na Akademijo za igralsko umetnost v Ljubljani iz raznih krajev Slovenije. V šoli nas je učil go-

vorno tehniko in recitacijo, zato smo s toliko večjim zanimanjem prišli na premiero, da bi v praksi videli profesorja-igralca v tistem, na kar nas je pri predavanjih in vajah pripravljaj. Ni moj namen pisati o Janovem Hamletu. Hočem le povedati, kako zanosen je občutek gojenca, če vidi igrati svojega pedagoga, za katerega ve, da pot od njegovega igralskega začetka do Hamleta ni bila rožnata, da pomeni dovršeno igrati, se skozi leta in desetletja dan za dnem vztrajno učiti, vaditi, opazovati, poslušati ter z uspehom ali neuspehom poizkušati in vztrajati. Za profesorja Jana smo vedeli, da je prišel iz Zagorja ob Savi v Ljubljano skoraj brez goldinarja v žepu — Slavko je bil zadnji otrok v družini, oče pa mu je umrl že v zgodnji mladosti sredi prve svetovne vojne, da je leta študija na ljubljanski realki, nato na univerzi, ter prva gledališka leta bolj prestradal, kakor pa preživel in da je igral celo vrsto vlog, začel v sezoni 1945/46 tudi režirati, da je preživel med obema vojnama in med okupacijo tako in tako privatno in javno življenje, itd., itd. To so opravili zgodovinarji, nas pa zanima živo življenje.

Studentje radi šušljajo o svojih učiteljih in kje je najti več »obrekovanja« v dobrem in slabem smislu besede kot med gledališkimi sodelavci, kar velja še prav posebej za mlajši, neizoblikovan kader. O profesorju Janu so na takih »posvetovanjih« padale pripombe na račun njegove odlične izreke. Več ali manj vsi začetniki smo le malo vedeli, kaj je v bistvu gledališče, kaj pomeni igralcu — konkretno obvladati odrski govor. Iz nevednosti in nedozorelih pogledov na ustvarjalno delo gledališča so se izcimile burne bolj ali manj nekonstruktivne debate o pouku govornih in dihalnih tehnik ter na sploh o problemih artikulacije, logičnega, stilnega in konverzacijskega govora in slično.

Opazovanja dikcije in njenega odrskega kulta posameznih pedagogov-igralcev in metode za odrski govor strokovno izobražene profesorice Vere Adlešičeve, so nas sčasoma privedla do primerjav različnih individualnih načinov odrskega govora, bodisi pod vplivom te ali one gledališke šole, ali kot rezultat igralčevega lastnega prizadevanja z vajo, eksperimentom in prakso. Pojmi se pač bistrijo po mnogih preizkušnjah in nekdaj dojamem stvari prej, drugi pozneje, zato ni čudno upiranje gojenca igralske šole vsemu tistemu, kar je njegovemu razumu zaenkrat še tuje. Slišali, nato preizkušali smo recitativ Marije Vere in zdel se nam je tuj zlasti moderni konverzacijski igri. Levarjev sicer konverzacijski govor, ki ga Marija Vera v moderni igri, kjer naj bi prevladoval vsakdanji pogovor, ni zmogla ali poznala, nas je s forsiranim poudarjanjem posameznih besed v stavku spravljaj v protislovja s prakso pri pouku dramske igre, kajti predavatelj kot so Mira Danilova, Vida Juvanova, Janez Cesar in Stane Sever, so posredovali realistični govor, kakršen pač danes prevladuje nemara v vseh gledališčih na svetu. Profesor Vera Adlešičeva je s smotrnim, znanstveno poglobljenim teoretičnim in praktičnim poukom govornih in dihalnih tehnik ter z razpravo o mnogih problemih okrog igralčevega govornega aparata vnesla splošno zmedo, toda počasi smo jeli spoznavati bistvo: ločili smo dobro od slabega, dovoljeno od nedovoljenega, žlahtni govor od nasprotnega. Tak govor je gojila tudi mojster odrske besede Mihaela Šaričeva, vendar so njene metode v šoli tako sporne, da bi bilo zdaj preuranjeno kaj reči

o rezultatih, kajti ti se morejo pokazati, pri metodi, ki jo uporablja, čez leta. Gotovo pa bodo njeni gojenci govorno, zlasti za stilno igro, mnogo pridobili.

Po teh na kratko omenjenih opazovanjih smo se lahko ozrli nazaj k našemu prvemu pedagogu odrskega govora — profesorju Janu. Slavko Jan se je po svojih igralskih izkušnjah dobro zavedal, da mora nam »novopečencem« vzbuditi čut za lep, razumljiv ter estetsko in logično govorjen odrski jezik. Pri predavanjih in vajah Slavka Jana ni bilo čutiti razkola med njegovo šolsko metodo in prakso pri njegovih igral-skih nastopih. Lahko mirne duše zapišem, da je bila Janova spoštljiva vnema do domače besede tisti prvi vzvod, ki nas je pripravil k neizogib-nemu študiju za igralca: kult in tehnika odrske dikcije.

Svojega učitelja se učenec rad spomni še posebej ob njegovih praz-nikih, zlasti če učitelj ni bil samo učitelj, ampak skrben pedagog, human v odnosu do svojih gojencev, ki ga morejo spoštovati kot človeka in avtoriteto in ga ceniti za njegova nesebična prizadevanja z namenom: učencu dati kar se da mnogo, ga moralno dvigati in vzgajati v človeka, ki bo nekoč lahko odgovarjal za svoja dela ter pošteno služil družbi, ki ji bo pripadal. Tak je tudi sam Slavko Jan! Ni »pedagog« s častnim na-slovom »gospoda profesorja« te ali one umetniške šole in tudi ne umet-nik, ki bi bil resnično ali namišljeno boemstvo vzgib za umetnost. Življenje, ki ga zna in hoče pošteno živeti, je napravilo iz njega oseb-nost. To ni osebnost s svetniškim sijajem in z narejeno, v bistvu pa prazno avtoriteto. Kdor dela z Janom, mu verjame in zaupa, čeprav morda šele takrat, ko v napornem delu pretehta sebe, se ozre v pre-teklost, v prihodnost pa gleda z nejasnimi občutki nekoga, ki stoji ob grozeči gorski steni, pripravljen na plezalni pohod, pa si daje po-guma, obenem pa je pripravljen tudi na padec in smrt.

Mi, ki danes stojimo nekje ob podobni steni umetniške poti, se s hvaležnostjo spominjamo Slavka Jana ob njegovi petdesetletnici, na novem vzponu pa mu iz srca želimo srečo in zmago.

Zoprne, čeprav morda potrebne, so publikacije, namenjene zaslužni-m umetnikom ob njihovih izrednih in slavnostnih dnevih, ki izzvene pusto zgodovinsko, zato sem iz Janovega obsežnega umetniškega in pe-dagoškega dela namenoma pobral tisto, kar je bilo v šoli začetnikom najvažnejše, slavljenca pa velika odlika in zasluga za razvoj sloven-skega igraltva: Janova izrazita in zavestno dognana odrska beseda, ki je prav v kritičnem času zgodovine slovenskega gledališča po Župan-čičevih, Vidmarjevih in Albrehtovih prevodih ter drugih domačih in tujih dramskih delih v veliki meri pomagal uveljaviti slovenski odrski jezik — za nas in za vse bodoče rodove slovenskih gledaliških ljudi.

In če sem ta skromni članek prepletel z gojenčevim dojemanjem pouka odrskega govora na naši igralški šoli, sem to storil z enim samim namenom: celjski gledališki publiki dati del tistega, kar se dogaja izven njihovega vsakdanjega življenja, gledališkemu internemu življenju pa pomenijo problem, ali če hočete — element za obstoj v sklopu bolj ali manj važnih gledaliških vprašanj.

Slavko Strnad

VI. MEDNARODNI ŠTUDENTSKI GLEDALIŠKI TEDEN V ERLANGENU

(Nadaljevanje)

Torej poizkus obravnavanja sodobnih problemov in duševnosti sodobnega človeka na simbolističen način. Tak način pa se je izkazal kot zgrešen. Za naše pojme je neživljenjski, skonstruiran in močno mistično pobarvan (skrivenostni in strašni stražnik). Mislim, da nisem bil edini, ki je ostal hladen in neprizadet po končani predstavi. Morda je kriva avtorjeva mladost in neizkušenost, vendar se je moral človek kljub hladu in neprizadetosti marsikdaj nasmehniti naivni in celo pubertetni zanesenosti v tekstu in njegovemu pojmovanju življenja.

Avtor je obljubil da bo enodejanko popravil in dopolnil. Upajmo, da bo popravljena boljša in bližja človeku in resničnemu življenju. Turški kolegi jo želijo prevesti in igrati.

Stokholmsko študentsko gledališče nam je s svojo uprizoritvijo Ghelderoda »Balade o mrtvaškem plesu« pripravilo prvo večje in prijetno presenečenje. Priznati moram, da bom še dolgo nosil v spominu podobe, ki sem jih videl tisti večer. Res da ni bilo vse prvovrstno in neprekosljivo, toda bilo je doživetje in bilo je lepo... Prvič od otvoritve se je že nekoliko mračno festivalsko nebo razjasnilo in nam vtilo upanje, da bo tudi na erlangenskem odru posijalo toplejše sonce in nas vsaj malo pogrelo. Ko se je zastor poslednjič spustil, smo se vsi globoko oddahnili: torej vendarle nekoliko umetnosti, vendarle nekaj umetniškega užitka. Publika je ponorela. Zabučal je vihar ploskajočih rok in topotajočih nog, zabučal je vihar stoterih glasov: »Bravo, bravo Švedi, bravo!« Ob tem mogočnem izbruhu navdušenja sem prvič začutil, kakšen kontakt je možen med igralci in publiko, kako lepa in čudovita nagrada je za igralca ena sama navdušenja in priznanja polna beseda: bravo! Kako bobneča dvorana in vriskajoči glasovi prav nič ne žalijo svetosti gledališkega hrama in umetnosti same, temveč ju še povzdigujejo! Hladni severnjaki izgube vso svojo zadržnost in »hladnost« in razgreti od doživetja dobesedno ponore. Ko sem se spomnil medlosti in omrtničnosti naše domače publike, me je stisnilo okoli srca. Ali bo kdaj pri nas publika znala nagraditi, igralce vsaj podobno, kot jih nagradi publika na severu? Ali bo znala kdaj preko svoje zadržanosti, da bi se poklonila umetnosti? Ali bo znala gledališka publika pri nas kdaj darovati igralcu svoje srce in svojo dušo tako, kot daruje svoje srce in svojo dušo igralec večer za večerom? Pri nas ljudje še vedno mislijo, da so pokazali domačemu igralcu že dovolj naklonjenosti s tem, da so kupili vstopnico in obiskali predstavo in ne morejo razumeti, da je prava umetnost dobrina, ki je ni mogoče ne poplačati in ne povrniti.

»Balada o smrtnem plesu« nam pripoveduje o mladih zaljubljenih, Andreanu in Jusimini, ki se zapreta v grob, da bi se lahko ljubila. Pijani Porprenaz odkrije Nekrotezarja, mističnega in skrivnostnega preroka, ki trdi sam o sebi, da je odposlanec boga in da je v njegovem poslanstvu določeno, da izpelje konec sveta. Porprenaz odpelje mračnega preroka k

prijatelju Vuidebolle, miroljubnemu filozofu, ki ga tiranska žena Salivana strašno muči. Vsi trije premagajo ženo in jo zaprejo v klet. Nato se napijejo in nadaljujejo pot oznanjevanja konca sveta.

V drugem dejanju pridejo pred kralja Goulava in mu oznanijo — prav tako kot vsemu ljudstvu — konec sveta. Vse mesto pričakuje dokončno uničenje. Poslednji udarec polnočne ure zamre v blazni pijanski sceni.

V tretjem dejanju je prerok Nekrotezar popolnoma pijan. Oba njegova spremljevalca si domišljujeta, da sta odvrnila usodo, ki je pretila z uničenjem. Despotska in krvoločna Salivana se osvobodi in se hoče maščevati nad filozofom. Maščevanje prepreči kralj, ki jo aretira in obsodi na smrt. Vse se zopet uravna in povrne v prejšnji red. Iz groba se vrnete oba zaljubljenca, Adrian in Jusemina, za katera ne bo nikoli konca sveta.

Vloge so bile izvrstno zasedene in odlično podane. Smisel za stilizacijo, pravo komediantstvo in mojstrsko obvladanje glasu in telesa so odlike mladih švedskih igralcev. Zanimiva je bila inscenacija. Na levi strani odra je bila z zaveso prevlečena kulisa in na njej napis »Grobo«, na desni pa enaka kulisa z napisom »Klet«. V ta prostor vnašata scenske spremembe na odprtem odru dve maski (v vrečevinasto fantovsko nošo preoblečeni in kot klovna maskirani dekleti). Spremembe kraja označujejo nekakšni transparenti z napisi: »Palača«, »Gozd« itd. Torej prav do skrajnosti stilizirana scena, ki se je neverjetno prilagala vsebini in stilu dela samega, kakor tudi igralcem in njihovem načinu igranja.

Naslednji dan so nastopili beneški študentje (Teatro Universitario Ca'Foscari, Venezia) z ekspresionistično psihoanalitično dramo »Vzemi nebo v svoje roke«, ki sta jo napisala Lina Castro in Attilio Carminati. Drama obravnava problem odpuščenega gimnazijskega profesorja, ki so ga pognali na cesto, češ da je duševno bolan. Brez upanja, da bi se mogel normalno vrniti med ljudi in dobiti z njimi življenjski kontakt, se zaklepa v svoj lastni jaz.

Kratka vsebina: Oče, mati in brat se pogovarjajo o profesorju in preudarjajo o morebitnih posledicah njegove bolezni. Profesor si priključuje v spomin vse dogodke, ki so ga privedli v sedanje stanje osamelosti in pregnanstva. Brani se z argumentom, da je moral več misliti, kot ostali ljudje. Ko obišče svojega prijatelja kiparja, se v ateljeju zaplete v erotične vezi z njegovim modelom. Ko ga pride iskat mati, pobegne, izgine v vrvežu mestnih ulic ter najde v prodajalni otroških igrač mlado dekle, ki postane njegov ideal.

Kipar poroča profesorjevemu očetu, da je profesor obljubil njegovemu modelu zakon. Da bi preprečil škandal, plača oče nagrado za molk. Vsi delajo načrte, kako bi oddvojili profesorja od deklice, ki jo je našel v trgovini z igračkami. Profesor izve za te načrte. V sanjah se mu prikažejo direktor, psihiater, prva ljubezen in sošolci, ki ga vsi zaman poskušajo rešiti sedanje ljubezni. Končno se odloči, da bo zapustil dom in starše, sreča dekle na cesti in skupaj z njo se napoti v novo življenje.

(Nadaljevanje prihodnjič)

Aleksander Krošl

GOSTOVALI SMO V BEOGRADU

Naši bralci so sicer že iz dnevnega tiska, ki nas je tokrat spremljal z velikim zanimanjem, informirani o uspehu našega gostovanja v Beogradu, vendar velja v GLEDALIŠKEM LISTU poročati o tej naši poti nekoliko podrobneje. Tudi je naša dolžnost, da objavimo prevode beograjskih kritik v celoti in ne le v izvlečkih, kot je bilo to zaradi omejenega prostora mogoče v dnevnikih in v SAVINJSKEM VESTNIKU.

Najprej nekaj besed o tem, zakaj in čemu smo šli na gostovanje. Zakaj?

Preprosto zato, ker nas je vodstvo Srbskega narodnega pozorišta na gostovanje povabilo. Obiskovalci, ki so bili v gledališču lani 11. decembra, ko je gostovalo pri nas SNP iz Beograda, se bodo spomnili, da nas je upravnik dr. Milan Bogdanović na odprti sceni po končani predstavi povabil v Beograd. Seve, takrat in še nekaj časa pozneje se nam je zdelo, da je bilo to vabilo zgolj vljudnostnega značaja, nekaka običajna družabna gesta. Navada je pač, da gost gostitelja povabi še k sebi. Od tedaj je poteklo skoraj leto dni. In v tem času se je izkazalo, da dr. Milan Bogdanović svojega vabila ni mislil kot vljudnostno frazo, marveč zelo resno. In mi smo se vabilu odzvali, dasi smo se zavedali, da odhajamo pred skrajno kritično občinstvo, ki je vajeno vrhunskih uprizoritev domačih osrednjih narodnih in inozemskih gostujočih gledališč. Zavedali smo se, da nas bo to občinstvo sprejelo z rezervo. Zavedali smo se, da je naše dejanje silno tvegano. Toda kljub temu smo šli na pot. Šli smo pa zato, da preizkusimo svoje sile, da jih prekalimo v resnično neenakem »spopadu« s kritiko in občinstvom glavnega mesta. Na beograjski postaji so nas kljub dve in pol urni zamudi in proti pričakovanju sprejeli beograjski kolege z direktorjem in dramaturgom Drame, generalnim sekretarjem uprave SNP in vodilnimi igalci na čelu. S tem se je začel niz ljubeznivih pozornosti in gostoljubnih gest, kakršnih resnično nismo bili pričakovali in jih nismo vajeni. Slavno in staro, s svetlimi tradicijami ovenčano reprezentančno Srbsko narodno pozorište nas je sprejelo kot sebi enake!

Popoldne pred predstavo smo posneli na Radiu Beograd odlomek drame, nato pa smo po kratki vaji skrajno vznemirjeni čakali začetka predstave. Dvorana je bila zasedena 80 do 90 odstotno. Med publiko smo opazili visoke funkcionarje Zveznega izvršnega sveta, MLO Beograd, književnike, kritike, zlasti pa seve veliko gledaliških delavcev.

Takoj po začetku predstave je postalo jasno, da ne bomo propadli. V dvorani je bila popolna tišina, občinstvo je zavzeto in napeto sledilo dogajanju na odru. Napetost se je stopnjevala in po končani predstavi navdušenega aplavza ni in ni hotelo biti konec.

Na odprtem odru je prvi spregovoril upravnik Mestnega gledališča Celje mr. Fedor Gradišnik starejši, za njim pa upravnik Srbskega narodnega pozorišta, znani književnik in kritik dr. Milan Bogdanović.

Uspeh je bil daleč večji kot smo ga sploh mogli pričakovati. Toda o tem naj govore kritike.

Po predstavi je MLO Beograd priredil banket, ki se ga je udeležil tudi dr. Aleš Bebler s soprogo.

Po sprejemu pri predsedniku Mestnega ljudskega odbora glavnega mesta Beograda, ki je izzvenel nad vse prisrčno, po počastitvi groba neznanega junaka na Avali in po obisku v nekaterih beograjskih gledališčih, kjer smo prisostvovali vajam in predstavam, smo se vrnili v Celje, ponosni na uspeh in ohrabreni za nadaljnje delo ter potrjeni v prepričanju, da smo na pravi poti, ki jo bomo dosledno in kljub morebitnim oviram nadaljevali in na njej vztrajali.

Kritike bomo začeli objavljati v naslednji številki. L. Filipič

DOMAČE GLEDALIŠKE VESTI

PRIHODNJA PREMIERA bo predvidoma 17. novembra. Na vrsti je Roussinova komedija **LEPA HELENA**. Režira Andrej Hieng, sceno pripravlja arh. Sveta Jovanović, kostume Mija Jarčeva, igrajo pa: Mara Černetova, Janez Skof, Mina Jerajeva, Marjan Dolinar in Pavle Jeršin.

IZPREMEMBA V ANSAMBLU. Dne 1. novembra je na lastno željo izstopil iz našega ansambla igralec Milan Brezigar. Na nadaljnji poti mu želimo obilo uspehov!

Veletogovina z alkoholnimi in brezalkoholnimi pijačami



CELEIA • CELJE

dobavlja: vino, pivo, liker, žganje, mineralne vode itd. Poizkusite enkrat naše izdelke in ostali boste naš stalni odjemalec!

»SLAVONIJA«

tovarna pecila in konfekcije Osišek

**POSLOVALNICA ŠT. 36
CELJE - STANETOVA 16**

Velika izbira, moderni vzorci,

odličen kroj moške in ženske konfekcije. Solidna postrežba!

Kar je kvalitetno, je poceni!

Prepričajte se in ostali boste vedno naš stalni odjemalec!

Gledališki list Mestnega gledališča v Celju. Letnik IX, številka 4, sezona 1954—1955. Lastnik in izdajatelj: Mestno gledališče Celje. Predstavnik Fedor Gradišnik, senior. Urednik Lojze Filipič. Zunanja oprema arh. S. Jovanović. Tiska Celjska tiskarna. Vsi v Celju. Naklada devet sto izvodov. Cena izvodu dvajset dinarjev.

TRGOVSKO
PODJETJE

»Jadran«

Vam nudi vse veste barv, lakov,
naftinih derivatov, mil ter priborov
za beljenje in slikanje. Razen
navedenega Vam še nudimo veso
drugih kemičnih izdelkov vse po
najnižjih dnevnih cenah.

Izdeluje vse veste tehnic od
kuhinjskih do vagonskih v izvedbi
avtomatskih in polavtomatskih za
potrebe industrije, transporta,
prometa, skladišč in trgovine. Cene
konkurenčne, zahtevajte ponudbe.

TOVARNA
TEHTNIC
CELJE
TELEFON ŠTEV. 21-41

PODJETJE
ELEKTRO-CELJE
CELJE

Dobavlja potrošnikom električno
energijo po najugodnejših pogojih;
projektira, gradi, opravlja montažo
daljnovodov, prejemnih omrežij in
transformatorskih postaj; izvršuje
vsa elektriško-inštalacijska dela.

Stalno na zalogi: vse pisarniške
in šolske potrebščine, tiskovine za
ucade, šole itd. Pisalni in računski
stroji. Knjižarna, antikvariat,
slike, umetnine. Postrežba
solidna. Cene nizke.

KNJIGARNA IN PAPIRNICA
MLADINSKA
KNJIGA
CELJE - STANETOVA 3

