



SL. 5. A. DURER: BABILONSKA PRESESTNICA.

NOVI ITALIJANSKI TEATER.

ADRIANO TILGHER.

Novi italijanski teater, kakor so ga pač konvencionalno nazvali, živi šele malo let, ker se je rodil sredi hrušča in trušča svetovne vojne. Vojna je ustavila ali vsaj znatno oslabilala dotok francoskih komedij na italijanske odre; tako je vojna italijanskim pisateljem tudi omogočila, da so lažje spravili svoja dela v ogenj prve predstave. In v resnici je prav v tej dobi prišla do moči večina italijanskih dramskih pisateljev, ki se še danes drže na površju. Čas je bil ugoden, da se dramatičnemu slovstvu odpre nova razvojna stopnja. Historična drama Gabriela d'Annunzia, domotožno in senzualno občudovanje razbrzdanih strasti je v vojnem metežu izgubilo svoj pomen, zakaj vojna je nudila v razbrzdanosti strasti pač čisto drugačne in mnogo močnejše prizore — veristična in naturalistična komedija je namreč izginila že mnogo prej — pasijonalna in psihološka komedija po francoskem vzorcu pa ni mogla naprej in je samo še mencala po vedno istih problemih ter prežvekovala psihologijo, ki je bila preveč enostavna. Na drugi strani pa je vojna napolnila duhove z nemirom in mukami ter je ustvarila potrebo, vrniti

se k starim vrednotam; in ta potreba je morala prej ali slej najti svoj izraz. Tedaj se je pojavilo to, kar so konvencionalno nazvali »teater groteske«, s katerim se v debelih potezih začelja novi italijanski teater.

Teater groteske je dobil svoje ime od prvega in najbolj posrečenega dela te vrste, ki ga je pisatelj Luigi Chiarelli nazval baš grotesko: »La maschera e il volto.« (Krinka in obraz.) Predstavljal se je v maju l. 1916. Že sam naslov komedije je cel program. Življenje se zdi Chiarelliju kakor kontrast med spontanostjo vitalnega instinkta in med socialnimi maskami, ki se mu same nadevajo, da bi ga zadušile, in ki se končno strgajo ter zlete v zrak.

Ta komedija je lepa, je imela uspeh in je šla zmagoslavno po vsej Italiji. A njena važnost je bolj kulturnega kot umetniškega pomena: vsi so namreč začutili, da je končana doba meščanske komedije, da je izginila slepa vera v njene vrednote, in da je prišel čas, ko je treba te vrednote revidirati. V tem zmislu znači Chiarellijeva komedija poseben datum v zgodovini italijanskega teatra. Chiarelliju je sledila vrsta posnemalcev in pred vsemi drugimi Chiarelli sam, ki je mislil, da ga njegovo zmagoslavje veže na gotovo formulo in mu nalaga dolžnost, za italijansko občinstvo dobavljati neko posebno življenjsko filozofijo. A ker je Chiarelli pisatelj po instinktu, ker mu manjka refleksije in je brez kulture, se ni znal držati v višini prvega uspeha. Njegova dela, ki so sledila »Krinki in obrazu«, so malo več kot farse in operete ter temeljijo na lahki življenjski filozofiji, ki je pesimistična in cinična. Osebe so lutke, ki mnogo govore, čutijo malo, delujejo pa še manj. Toda signal je bil dan, vstajali so novi pisatelji in so nadaljevali delo, ki ga je bil on začel: Luigi Antonelli, Enrico Cavacchioli in Massimo Bontempelli so najvažnejši med njimi. Toda njihova dela imajo samo vrednost navadnih poskusov. Zašli bi predaleč, če bi hoteli preiskovati posebno fiziognomijo vsakterega izmed naštetih pisateljev; sicer pa je važna samo splošna fiziognomija pokreta, ki so mu dali življenje. Teater groteske prelomi z vso odločnostjo tradicijo meščanske komedije, ki je pasijonalna (strastnostna) in psihologična, ne veruje več v vrednote, katere oznanja pesimistična in cinična meščanska komedija, ljudje se ji zde lutke, ki se krečejo v temi in praznoti in katerih napori ne vzbude drugega čuta kot čut žalostnega in mrtvaškega humorizma. Teater groteske se trudi, da bi obnovil tradicionalno tehniko, se postavlja izven zasnove (načrta) normalne realnosti, uvaja fantastične osebnosti, personificira duševno stanje in psihologične sile ter skače v nerealnost in samovoljnost. Danes se zdi, da je ta teater že zaključil kratki cikel svojega življenja, ne da bi zapustil kako umetnino, ki bi bila v

resnici živa in življenjska. Važen je vendar ta teater. Pokazal je, kako se je meščanska in psihologična komedija postarala, kako enostavna je njena psihologija, kako konvencionalna njena morala. Odprl je novo pot, četudi ni imel moči, da bi jo vso prehodil. A raztegnil je svoj vpliv celo na pisatelje najstarejšega kova (n. pr. Nicodemija, Barzinija, Fraccarolija), ki so se tudi oprijeli nove mode in so začeli pisati groteske, akoravno jim sreča ni bila mila. Meščansko in psihološko komedijo je bila diskreditirala tudi futuristična propaganda za sintetičen teater. Futuristi so zahtevali, da naj bi že vendar enkrat pometli z verizmom naturalistične komedije ter s počasnim in trudapolnim analitičnim razvojem psihološke komedije: zahtevali so teater, v katerem bi suvereno dominirala fantazija, in ki bi v bistvu šel za tem, da bi neprestano presenečal gledavce in bi s pomočjo cele vrste slik, ki naglo slede druga drugi, ne nudi reprodukcij realnosti ali pa sentimentalnih peripetij, ampak atmosfere, bistvene geste ter tipične, razburljive izraze življenja. Zahteva pa je ostala do danes zahteva, a zasluga F. T. Marinettija je, da je ta razvoj sploh pognal kako kal. Gotovo pa je pospešil razkroj starega italijanskega teatra.

Jačji udarec pa je dobila meščanska ali psihološka komedija starega kova od mladega Sicilijanca Rosso di S. Secondo. Rosso je eden izmed najbolj talentiranih pisateljev novejših italijanske književnosti: sam instinkt ga je, je bogat, pa nediscipliniran, genijalen, pa neenak, kakor hudournik, ki prinaša kamenje, pomešano z biseri. Glavni motiv njegove umetnosti je žalovanje po nebeški domovini, ki jo je človek nekoč izgubil: to življenje in ta svet izgubita v njegovih očeh, ko ju primerja z nebeško domovino, vsako realnost in stvarnost ter se razpršita liki sanjska megla; prikažeta se semtertja ali kot nerealna igra z lučmi in barvami ali pa kakor turobna ječa, ki nima izhoda. Radi tega Rossova umetnost koleba med muzikalno idilo in tragičnim humorizmom. Med številnimi teatskimi deli sta »La bella addormentata« in »Lazzarina fra i coltelli« pravi pravcati idili, ki pojmujejo življenje kot frivolno in nerealno igro z lučmi, z barvami in glasovi. Marionette che passione! pa, ki je njegov chef d'œuvre, je scenična slika ene in iste ljubezenske strasti, katero prime v treh momentih njenega razvoja in jo kruto ironizira. Rossove osebe so brez imen, kaka vnanja posebnost v obleki zadostuje za njih označbo; to so lirične projekcije duševnega stanja, ki ga pesnik zagradi v abstraktnosti in brezosebnosti. Dejanje ima abstrakten in liričen pomen. Zato povsem radikalno zanika osebo in značaj stare komedije. Verizem, naturalizem in psihologizem nimajo prostora v Rossovem teatru, ki se razvija po čisto drugem načrtu kakor teater meščanske komedije.

A največji dramaturg, kar jih ima danes Italija, je Luigi Pirandello. Luigi Pirandello ima danes 56 let, a za teater piše šele malo časa. Začel je kot naturalističen propovednik à la Verga; toda njegove osebe so kazale že tedaj

nekak metafizičen nemir, ki ga Vergove osebe niso poznale. Svoj pravi »jaz« je vendar Pirandello dosegel samo v teatru in njegov teater je napravil v manj kot dveh letih iz malo znanega in malo cenjenega pisca enega izmed največjih živčnih italijanskih pisateljev. Centralni problem Pirandellovega teatra je dualizem med življenjem, življenjskim razmahom, neprestanim stvariteljem novosti, in med oblikami, ki si jih mora dajati, a se jim ne more prilagoditi, zato se za človeka izpremene v neizogibno ječo. Pirandellova drama se začne, kadar se človek, ki je živel zaprt v gotovi obliki, zave dotične oblike, katero si je bil dal sam ali pa so mu jo bili dali drugi, to je, kadar človek neha zgolj in enostavno živeti ter pride do zavesti, da živi. Tedaj pa trčita druga ob drugo življenje in oblika. Človek poskuša za trenutek uiti iz te oblike in živeti onkraj vseh oblik, v pijanosti neskončne prostosti. A posreči se mu ne in tedaj se vrne v prvotno obliko ali pa padé v drugo, ki je še slabša. Kritični moment Pirandellove drame je tisti moment, ko si človek dela prehod iz čistega, enostavnega življenja do zavesti, da živi, ta prehod pa je delo misli in refleksije. Pirandellovi junaki so zategadelj vsi neutrudljivi misleci. Odtod tudi cerebralnost, ki mu jo očitajo. On je prvi dramaturg, ki možganov svojih oseb ni pustil neizrabljenih in ki se ni zadovoljil s tem, da jim trpljenje nalaga, ampak jih kaže tudi, kadar pametno govore ali nespametno besedičijo o svojem trpljenju. Pirandello razdira stari statični in enotnostni načrt osebe in pojmuje posameznika kot kontradiktoričen kaos tendenc. Oseba in značaj njemu nista nekaj, kar je dano enkrat za vselej, oseba in značaj sta mu tekoč in gibljiv produkt, kreacija misli in refleksije. Za Pirandella ne obstoji več svet stvari in vrednosti, ki jih osebe morajo doznavati, za vsako izmed njih je svet to, kar si ustvari in zgradi, torej toliko svetov, kolikor mislečih posameznikov. In vsi ti svetovi so med seboj istovredni; ker so pa vsi misleči posamezniki neprenosni, so tudi vsi ti svetovi med seboj neprenosni. Vsak posameznik je zase nekaj, kar je drugačno od tistega, kar je posameznik za druge. In Pirandellova drama se začne tedaj, ko to, kar je posameznik zase, začne nasprotovati temu, kar je posameznik za druge, in zgradbi, ki so si jo iz njega napravili drugi. Pirandello je umetnik subjektivnega idealizma, je umetnik filozofije, za katero je biti toliko kolikor zdeti se in ki pojmuje svet kot kreacijo misli. Njegove drame se začno s počasno pripravo, v kateri začnemo polagoma preko na videz nerednih taktov razločevati usodni dogodek; nato se pojavi v njegovih dramah trenutek, ko življenje in Oblika, Obraz in Krinka trčijo drug ob drugega, potem pa dogodki strmoglavijo proti vihravemu in pospešenemu koncu. Problem, ki ga Pirandello načne, je vedno isti. Nad njegovo umetnostjo leži kot mora neka okorelost. Njegova umetnost napreduje, pa ne v smeri, da bi se obogatila z novimi motivi, ampak v smeri, da vedno bolj pogloblja in utemeljuje dominantni motiv. Po-

gosto njegove drame niso nič drugega kot scenična pretveza abstraktnih tez, matematična demonstracija filozofskih teoremov. Vendar je vsaj šest komedij (Sei personaggi, Henrico IV, Pensaci Giacomino, Così e se vi pare, Il berretto a sonagli, Come prima meglio di prima), v katerih Pirandello mračno trpljenje oseb čudovito predstavlja in realizira.

Tako originalen pisatelj, kot je Pirandello, pač ni bil ustvarjen nalašč zato, da bi občinstvu ugajal, in Pirandello si je v resnici težko osvojil italijansko občinstvo. In občinstvo mu bolj ploska, kot ga ima rado. Paralelno z njegovim ustvarjajočim delom se je Pirandellu razvijalo kritično delo, ki je poskušalo občinstvu razlagati Pirandellovo umetnost in probleme moderne umetnosti vobče. Pisatelj tega članka je poskusil dokazati, na kak način zahteva izpremenjeni svetovni in življenjski nazor nov dramatičen izraz. Stari teater je bil docela psihološki in strasten (pasionalen), njegovi konflikti so bili vsi sentimentalne in moralne vrste, novi teater je mogel biti torej samo tak teater, v katerem bi bila tvorna sila konfliktov misel. V času, ko filozofija pojmuje svet kot kreacijo misli in misel kot aktivnost v neprestanem nastajanju, je bilo treba zapustiti stari statični pojem o osebnosti. Končajmo tudi z značaji starega teatra. Novo gledališče je moralo realizirati nov pojem o osebnosti, osebnosti, ki naj se pojmuje kot fluidna in ne statična, kot proces in ne kot stvar.

Položaj teatra je danes v Italiji tale:

Starejši pisatelji (Praga, Bracco) ne pišejo več in so popolnoma pozabljeni. Niccodemi, Benelli in pisci zgodovinskih dram po vzorcu Benellijevem (n. pr. Berrini) pišejo še, a ljudem se zdi, kot bi spadali v drugo generacijo. Gledališče groteske je v bistvu končano. Rosso di San Secondo sicer še vedno mnogo producira, a njegovo delo je neenako in ne napreduje. Suvereno dominira le Pirandello. Je sicer nekaj pisateljev starega teatra, ki poskušajo obnoviti svojo umetnost s tem, da zajemajo motive pri Pirandellu.

Poleg teh faz, ki so glavne v razvoju takozvanega novega italijanskega teatra, je seveda še vse polno poskusov, ki gredo za tem, da se obnove stare oblike. Na eni strani se zdi, kakor bi se hotel začrtavati povratek h klasičnemu gledališču, in sicer na podlagi jasno začrtanih idealnih antagonizmov. In po tej poti, se zdi, hočeta hoditi precej gosposko in ne brez uspeha Alessandro De Stefani in F. V. Ratti. Drame obeh dveh so zasnovane na podlagi konflikta med nasprotnimi življenjskimi vidiki (nazori). Zdi se, da sta abstrakcija in shematizem napaka tega teatra in nevarnost zanj.

Somračni predvojni teater, čigar temeljni motiv je bil, da ni mogel živeti junaškega življenja ter je vsakdanjo realnost akceptiral kot ječo, iz katere ni izhoda, ta predvojni teater je po vojni imel nekaj uspeha s pisateljema: Ercole Luigi Morselli, ki je v dveh delikatnih delih (Orione in Glauco) vžil novega modernega življenja starim klasičnim bajkam. S pridušenim glasom je opeval ničemurnost ambicije, ničemurnost slave ter pro-

slavljal skromno srečo pri domačem ognjišču, ki ga cenimo samo tedaj, ko ga izgubimo. Drugi pa je Fausto Maria Martini, čigar teater ima za temeljni motiv melanholično domotožje po nemogoči sreči; Martiniju pa je izpremenjena dramatična atmosfera nekaj sugerirala, zakaj zadnja Martinijeva dela dejansko jasno kažejo vpliv, ki so ga imele nanj osebne Pirandellove drame.

Velikanski dotok inozemskih modernih novosti neprestano bogati občutljivost in kulturo občinstva. Med starim in novim teatrom je zazijal prepad.

Po znamenitem pojavu Pirandellovem se danes zdi, da sta v našem teatru zavladala puščoba in molk. A kdor ima oči, da vidi, in ušesa, da sliši, čuti, da se v tej praznoti in v tem miru predelavajo sile za bitke in zmage bližnje prihodnosti.

Prevedel Ivan Gruden.

PESNIK VLADIMIR SOLOVJEV.

DR. F. GRIVEC.

V pesmih je o Bogu razmišljal kralj David, v pesniškem zanosu je modroval modri Salomon, v pesniških svetopisemskih vizijah se predstavlja večna Modrost. V pesmih so modrovali najstarejši modreci, v pesniške višine se dviga Platonova modrost. Pesnik po milosti božji je bil največji ruski mislec Vladimir Sergejevič Solovjev.

Tri duševne velikane je osuplemu človeštvu v groznih bolečinah rodila ogromna Rusija: Tolstoj, Dostojevskega in Solovjeva. Najbolj evropski in vsečloveško vesoljen je Solovjev.

Ob desetletnici (1910) smrti Vladimira Solovjeva je pisal njegov učenec filozof Sergej Bulgakov, da je veličina Solovjeva podobna visokim goram, ki se tem više dvigajo pred nami, čim bolj se od njih oddaljujemo. Isto misel smemo ponoviti ob 25 letnici smrti ruskega velikana.

1. Življenje in osebnost.

Vladimir Sergejevič Solovjev (Solovjov) je bil rojen leta 1853 v Moskvi. Njegov oče Sergej Mihajlovič, sin pravoslavnega duhovnika, je znan kot največji ruski zgodovinar. Mladi Vladimir je v gimnazijskih letih prestal težke duševne boje za svetovno naziranje. To ga je še bolj utrdilo v krščanstvu.

Kot slušatelj moskovskega vseučilišča se je sprva odločil za naravoslovje, eno leto je študiral bogoslovje, naposled se je posvetil modroslovju. Enoindvajsetletni mladenič se je že habilitiral za docenta filozofije z disertacijo »Križa zapadne filozofije« in bil istega leta (1874) imenovan za docenta filozofije v Moskvi. Sredi leta 1875 je bil na študijskem potovanju v zapadni Evropi in potem v Egiptu. Ob koncu leta 1876 se je vrnil v Moskvo. Naslednje leto je bil odslovljen iz Moskve in imenovan za člana »Učenega odbora« pri prosvetnem ministrstvu v Petrogradu. Predaval je na vseučilišču, na višjih kurzih in v zasebnih krogih. L. 1881. je javno priporočal pomiloščenje morilcev carja Aleksandra II. Zato