

GLEDALIŠČE

LUIGI PIRANDELLO IN NJEGOV »HENRIK IV.«

(Gostovanje SNG iz Trsta v ljubljanski Drami)

Pirandellovo dramatiko je kritika dvajsetih let tolmačila kot izraz avtorjeve osebne življenjske krize in splošne moralne krize, ki jo je preživljala Evropa po prvi svetovni vojni. Njegovemu novemu gledališkemu prijemu, dvojništvu odrskih oseb, ni pripisovala večjega pomena ter se ji je zdela ta »mehanizacija zapletov« čisto Pirandellov osebni, v bistvu neposnemljivi izum. Kritika se je motila tako v prvem kot v drugem pogledu. Spoznavni in moralni relativizem, ki je osnova Pirandellovega dela, se je pojavil že mnogo pred Pirandellom ne samo v evropski misli, marveč tudi v gledališču samem, saj ga najdemo ne samo pri mračnem Strindbergu, marveč tudi pri mnogo bolj ljubeznivem in človečanskem Čehovu, ki pravi v Treh sestrah na usta Čebutikina: »Morebiti pa nisem niti človek, marveč se samo tako delam, ko da bi imel roke, noge in glavo; nemara sploh ne eksistiram, temveč se mi samo zdi, da hodim, jem in spim.« — »Morebiti se nam le zdi, da živimo, a v resnici nas niti ni. Nič ne vem, nihče nič ne ve.« Ta dvom o lastni eksistenci in njeni smiselnosti je že čisto pirandellovski, čeprav Čehov ni imel duševno bolne žene, ki bi ga z logiko blaznosti spravljala v dvom o njegovi osebni normalni zavesti.

Moralna kriza, ki je našla izraza v Pirandellovih dramah, torej ni niti čisto Pirandellova osebna zadeva niti zadeva samo njegove dobe, marveč je izraz krize določene oblike evropske kulture, obolelega individualizma, ki se krčevito oklepa svojih pravic iz klasične meščanske dobe in se upira slehernemu omejevanju svoje suverenosti. Vsa današnja zapadnoevropska problemska dramatika obravnava v raznih podobah taisto temo — tesnobo in odpor človeškega individua, ki se neče dati duhovno razlastiti od raznih novih objektivnih bogov — bodisi da so ti naravoslovna mehanika, bodisi da so vsemogočna družba in država. Tako je tudi umljivo, da je danes, petdeset let po prvem Pirandellovem tekstu, romanu »Pokojni Matija Pascal«, pirandellovstvo v sodobnem gledališču bolj živo, kot je bilo kdaj in da ga srečujemo vedno znova v novejših francoskih, angleških in celo ameriških dramah, in to ne samo kot zelo uporaben in učinkovit odrski prijem, marveč, kar je še bolj značilno, kot ustrezno obliko določene moralne osnove današnje zapadne dramatike.

Vsi prilastki, s katerimi je skušala svoj čas kritika opisati bistvo Pirandellovega gledališča, kakor grotesknost, irealnost, ekspresionizem in iluzionizem, se dajo izvesti na skupni imenovalec, ki mu pravimo romantika, romantika v smislu Schlegel-Tieckovega pojmovanja tega izraza kot nasprotja med videzom in resničnostjo, in dejansko je miselno izhodišče Pirandellove umetnosti nemška metafizika, kakor ima vsaka zahtevna subjektivnost človeške zavesti, všteveši Sartrovo, svoje korenine v nemški spekulativni filozofiji. V historičnem prostoru je bila Pirandellova umetnost odpor zoper tedanji naturalizem in verizem, kakor je bila nemška romantika odpor zoper Kantov racionalizem; sleherna romantika pač po svoje razbija vsakokratne omejitve, pregrade človeškemu duhu ter jih skuša s svojo duhovno suverenostjo izravnati. Pot v idealizem, ki

ga je našla nemška romantika, so Pirandellu zapirala razna objektivna dejstva, tako pričetni razkroj meščanske družbe, meščanskega razreda, iz katerega je Pirandello izšel, in pa naravoslovni, pozitivistični determinizem, ki je v leposlovju prikazoval fiziološko in miljejsko resnico o človeku, mimo katerih Pirandello kot človek izkustvenega veka ni mogel. Obe resnici naturalizma, fiziološko in miljejsko, nahajamo pri Pirandellu z negativnimi predznaki v njegovem umetniško spekulativnem sistemu: Ako je človek samo igrača svojih gonov, je zavest samega sebe v njem zelo motna, je kalna zavest in človek je pred samim seboj nekdo drug, kot je v globinah svoje podzavesti, in nekdo drug do svojega bližnjega. Vrh tega milje, zunanji svet, ki ga imenuje Pirandello »svet mask, svet konvencij«, nenehno vdira v človekovo zavest, omejuje in razlašča njeno bitnost, tako da človek ni več on sam, marveč je to, kar drugi vidijo v njem. In tako je po Pirandellu popolnoma nemogoče spoznati najvažnejšo resnico na svetu, resnico o samem sebi in s tem popolnoma nemogoče doseči svobodo.

Tragedijo človeške zavesti, človeške nezmožnosti biti on sam, biti svoboden, je Pirandello opisal v svojem prvem pirandellovskem tekstu »Il fu Mattia Pascal«. Junak se izda za mrtvega, da bi se pod novim imenom prerodil svoboden, sam svoj in se tako znebil mask, konvencij, toda iztrgan iz sveta konvencij ne more več živeti. V drami »Tutto per bene« ima državni svetnik Lori svojo pokojno ljubljeno ženo dolgih šestnajst let za čisto, zvesto, tedaj nenadoma spozna podobo samega sebe, kakršno si je o njem napravila njegova okolica, družba, podoba človeka, ki je ves čas vedel za razmerje svoje žene z nekim senatorjem ter to razmerje vedé izrabljal za svojo kariero. Lori opusti misel na maščevanje ter se zadovolji s častno podobo, ki jo imata o njem njegova dozdevna hči in njegov zet. — V igri »Cosi è se vi pare« se Pirandello sprašuje, ali je mogoče ugotoviti identičnost človeka, ako o njem ni državnih listin, in odgovarja z resigniranim podtekstom: O človeku ni mogoča druga resnica kot tista, ki izhaja iz konvencije o njem, to je iz tega, kar drugi mislijo o njem. V komediji »Non si sa come« je postavil problem psihološkega in spoznavnega relativizma že na rob blaznosti: Gospa Ponza, o kateri gre spor, ali je hči gospe Frole ali pa druga žena gospoda Ponze, izjavlja nazadnje: »Sem tista, za katero me imajo drugi.« Resnice torej ni, vsak ima svojo resnico o drugem.

Somračni svet videza in resničnosti premaguje Pirandello s svojim »humorjem«, to je z romantično ironijo. Ta humor je človečanski element njegove estetike, kakor jo je razložil v delu »L'umorismo«, je samo človeku dana sposobnost »vedersi vivere«, videti samega sebe v sebi, presvetliti svoje slepo nagonsko življenje. Biti osveščen se pravi biti človek, biti svoboden, strgati s sebe maske in se dvigniti nad svojo animalnost. Pirandello se ne zadovoljuje z zgolj zunanjim opisom nagonsko delujočega človeka, zanima ga samo človek »s posebnim življenjskim smislom«, podoba človeka, v kateri se očituje neka splošna življenjska vrednost. V predgovoru h komediji »Šest oseb išče avtorja« pravi Pirandello: »Treba je vedeti, da me ne zadovoljuje slikati neko osebo, moškega ali žensko, iz samega veselja do pripovedovanja veselih ali žalostnih zgodb, opisovati neko pokrajino iz samega veselja do opazovanja. Gotovo so pisatelji, ki jih to veseli, pisatelji s tako imenovano »pripovedno naravo«. So pa tudi pisatelji brez take sle, pisatelji z bolj globoko duhovno naravo, ki ne marajo oseb, dogodkov, pokrajine, ako niso te prežete od nekega posebnega življenjskega smisla in ako z njimi ne dosežejo neke splošne vrednosti. So pisatelji z bolj »filozofsko naravo« in na žalost spadam jaz med zadnje.«

V svojem boju za globlji, notranji smisel človeka zavrača Pirandello naturalistični opis neosveščene človečnosti. Kritikom, ki so v komediji »Šest oseb išče avtorja« hvalili samo figuro matere kot edino človečansko slikano osebo, odgovarja Pirandello na že omenjenem mestu začudeno: »Mater so kritiki pohvalili kot »človečansko« prav zato, ker je mati naslikana samo v svojem naravnem ponašanju kot mati, ker je samo kos mesa, živa samo v svojih pravih roditi, dojeti, skrbeti za svoj zarod in ljubiti ga, brez sleherne potrebe gibati možgane, zato jim je ona »človečanski« tip. Najbolj človečanska oseba zato, ker je brez duha, ker je nezavestna.«

Vse miselno izhodišče »Šest oseb išče avtorja« in mnogo drugih njegovih dram je v Pirandellovi *ne-volji* pisati zgodbo po tradicionalnem meščanskem okusu, zgodbo o prešuštnem srečanju družinskega očeta s svojo pastorko v bordelu in tragedijo zanemarjenih otrok te družine, ki končata nasilne smrti. Kot pisatelja s »filozofsko naravo« ga mnogo bolj kot ta ganljiva melodrama zanima globlji življenjski smisel teh oseb, zato si izmisli situacijo, v kateri se avtor na vso moč otresa v svoji fantaziji komaj spočetih šest oseb, nakar mu te vdró na gledališki oder, se prerekajo tu s poklicnimi igralci, ki znajo igrati samo šablonske vloge, samo maske njihove zgodbe, ter nato v prepiru med samim seboj razodenejo vse svoje resnične odnose do življenja, svojo pravo, resnično podobo. In ta podoba ni melodramsko ganljiva, marveč je deziluzionirana podoba življenja, je razgaljeni videz življenjske sreče, zakonske zvestobe, družinskih čustev itd. Zmaga avtorjevih oseb nad klavrnimi poklicnimi igralci pa pomeni zmago umetnosti nad življenjem, kar je že od nekdaj legitimna pravica sleherne romantike.

Tudi za »Henrikom IV.« se skriva dovolj konvencionalna zgodba iz plemiškega okolja z lepo žensko in kavalirji, ki ji dvorijo, in z ljubezensko intrigo, ki pogubi ljubezenskega tekmeča, zgodba, ki jo avtor s 'filozofsko naravo' ni hotel napisati tako, kot jo navadno pišejo. Na plemiški maškeradi se zaljubi mlad plemič v lepo markizo Spino in si izbere za maškeradni obhod na konjih masko nemškega cesarja Henrika IV. samo zato, ker si je izbrala njegova srčna dama masko Matilde Toskanske. Ljubosumni baron Belcredi vzpodbode na obhodu tekmečevega konja, ki vrže jezdeca s sedla in se temu od padca omrači um. Vse, kar je mimo te zgodbe, je zgodba »filozofskega« pisatelja Pirandella: V vili markiza Nollija, sina enega izmed plemenitašev, ki so priredili ono nesrečno maškerado, živi že šestindvajset let plemič, ki se mu je pri padcu s konja omračil um, še vedno v maski Henrika IV. in v okolju, ki ga naj spominja na cesarski dvor v Goslarju. Markiz Nollí, zaročenec markizine hčerke Fríde, markiza Matilda in njen kavalir baron Belcredi skušajo z maškeradnim prizorom, ki ga zaigrajo pred blaznikom, spraviti nesrečnika zopet k čisti zavesti. Toda blaznik z masko Henrika IV. že osem let ni več blazen in blaznost samo še igra in ob pogledu na mlado Frído, preoblečeno v Matildo Toskanko, ki ga živo spominja na markizo pred osemindvajsetimi leti, si je ozdravljeni blaznik brutalno poželi in v spopadu z baronom Belcredijem tega do smrti zabode. Po tem zločinu se mora za vedno spoprijazniti s svojo masko, ako se hoče izogniti roki pravice. In ne samo zaradi tega; človek ne nosi brez kazni polnih osemindvajset let maske tujega človeka, v tem času je njegovo življenje že odteklo in zdaj ne more več sesti k bednemu banketu, ki mu pravimo življenje.

Tragika Pirandellovih dram ne izhaja iz njihovih osnovnih fabul, ki so zgolj pretveza, marveč iz disonanc, ki nastajajo iz križanja varljivega videza in njegove resnične podobe in v tem smislu je mogoče Pirandellovo dramatiko imenovati izrazito disonančno dramatiko. Prav v teh disonancah je njen »globlji življenjski smisel in njena splošna vrednost«.

Pirandellove osebe so izmišljene, za določeni odrski eksperiment konstruirane figure, ki se morajo zahvaliti za svoj obstoj situacijam, v katerih delujejo. Vendar te figure niso brez psihologije. Slikane so z realističnimi potezami, saj je njihov avtor odličen opazovalec življenja, kar je dokazal v svojih številnih romanih in novelah. Pirandello pa se v gledališču zavestno izogiba abstrakcij, simbolov, ker vodijo ti po njegovem mnenju nujno k moraliziranju, Pirandellova dramatika hoče biti izrazito nemoralistična, filozofska dramatika.

»Sovražim simbolno umetnost, v kateri izgubi prikazovanje svojo nepri-siljeno podobo in postane stroj, alegorija,« pravi Pirandello na že večkrat omenjenem mestu. »Tako prizadevanje je ničevno in zmotno. Saj že samo dejstvo, dati prikazovanju alegorični pomen, da nujno slutiti, da živi ta pomen na račun neke fabule, ki nima sama na sebi nobene resničnosti, ne fantazijske ne stvarne, in je narejena samo zato, da bi kazala neko moralno resnico.« Gledališka resnica pa pri Pirandellu ni moralna, vzgojna, marveč ironično grenka resnica o življenju. Toda čeprav so Pirandellove figure risane realistično, delajo vendarle odrevenel, sklerotičen vtis, ker pač niso to, kar so v resnici, marveč so samo slepilne maske življenja; samo kadar jih kak dogodek zadene v živec njihove resnične eksistence, si strgajo masko z obraza, zažive svoje resnično življenje, kakor Henrik IV., ki zabode v pravem afektu svojega zasovraženega tekmeča, barona Belcredija.

Bistvo Pirandellovega gledališča torej ni niti v značajih niti v idejah, saj Pirandello nima kake svoje filozofske ali družbene ideologije, marveč je v eksperimentalnih situacijah, v njegovi »mehaniki zapletov« in v ironičnem osvetljevanju križanja dveh različnih pojavnih oblik.

V čem je gledališka uporabnost takega soočenja dveh pojavnih svetov, sveta videza in sveta resničnosti, uporabnost, ki je izkazana tudi v najnovejši dramatiki? Novost Pirandellovega odrskega prijema je v tem, da je prenesel tradicionalni konflikt drame, boj dobrega in slabega, veljavnega in neveljavnega, na področje človeške zavesti kot boj videza in resničnosti. To prepletanje dveh pojavnih svetov sicer v svetovni dramatiki ni nekaj popolnoma novega, v obliki prehajanja sanj in resničnosti ga nahajamo že v najstarejši dramatiki, v obliki literarne satire pa zlasti pri Nemcu Tiecku. Tieckov primer kaže, da je to pravzaprav komedijski prijem, čeprav je včasih postavljen v pravljico okolje. Novost pri Pirandellu pa je v tem, da se zrcaljenje dveh svetov ne vrši niti na komedijski niti na sanjski osnovi, marveč na tragični in v čisto realističnem okolju. Ker pa je prehajanje dveh pojavnih svetov v gledališču že od nekdaj zelo učinkovita oblika *preobleke*, bo ohranil Pirandellov prijem vedno svojo gledališko uporabnost. Vendar ne gre samo za zunanjo, teatralno uporabnost, gre še za nekaj drugega, zaradi česar se zapadna dramatika vedno znova vrača k pirandellovstvu. Bistvo pirandellovstva je ironiziranje vsakdanjega, na videz tako urejenega, zadovoljivega življenja. V gledališču preteklosti, in to že od Molièra dalje, pa je imelo ironiziranje vsakdanje resničnosti podobo dialoga, debate v določenem salonu. Sicer so tudi še danes na zapadu saloni,

toda v teh salonih nedvomno ni več družbe, ki bi si dovoljevala ali mogla dovoljevati obravnavanje vitalnih človeških problemov z očitnim slaboumjem, kakor je bilo to še mogoče n. pr. v Angliji za viktorijanske dobe. In prav zato je nemara pirandellovstvo še danes tako pripravna oblika za ironično presvetljevanje človeške slaboumnosti, ki je na tem svetu nikoli ne bo zmanjkalo, in to v zelo ekspresivnem zgodovinskem ali fantazijsko zgodovinskem ali celo navidezno idiličnem sodobnem okviru.

Gostovanje tržaškega SNG s »Henrikom IV.« nas je prijetno presenetilo. Presenetilo nas je predvsem inteligentno tolmačenje dela, ki je stilno zahtevno, saj so Pirandellove drame moderna commedia dell'arte v tragični fakturi, kjer sicer dejanja ne improvizirajo igralci, pač pa avtor s svojimi figurami, ki jih stavi v somrak videza in resničnosti. In prav stilna podoba »Henrika IV.« je bila dobro pirandellovska, tako v dekorativni drži oseb, stilnem govoru, kakor v simboliki Pirandellovih barv, v kostumih in dekoru, kar je gotovo v veliki meri zasluga režiserja Vlada Habuneka. Glavno težo predstave je seveda nosil Rado Nakrst kot naslovni junak s svojo odlično mimično in prepričljivo duševno igro, ki se je ob peripetijah stopnjevala v pretresljive, grozljive afekte. Njegov Henrik IV. je bila zrela kreacija, kakršnih celo v našem osrednjem slovenskem gledališču ne vidimo pogosto. Odlična je bila tudi Nada Gabrijelečičeva kot markiza Matilda Spina, dekorativna v svojem nastopu, napol gotska, napol moderna figura s prelivajočo se igro sočutja, kesa in groze v govoru in mimiki. S Pirandellovo masko in z rahlim prizvokom karakterne komike je igral Modest Sancin zdravnika. Z izrazom maskiranega cinizma je igral Jožko Lukež intrigantskega barona Belcredija. Tudi manjše vloge so prispevale k uspehu večera: tako Miha Baloh kot markiz di Noll, Tea Starčeva kot Frida, Stane Starešinič kot Bertoldo, Silvij Kobal kot Ariald, Julij Guštin kot Landolf, Ivo Kuferzin kot Ordulf, Stane Raztresen kot Giovanni in Jože Sedmak ter Enij Reinhardt kot stražarja.

Uspešni umetniški nastop tržaške igralske družine nas spravlja na misel o vplivu določenega okolja na delo in rast igrilstva. Del starejših članov SNG v Trstu je med obema vojnama deloval v mariborski Drami. V težavnih delovnih pogojih se je v teku dvajsetih let razvil iz prvotnih amaterjev v poklene igralce, ki so pogosto pokazali zavidljive ustvaritve, ne da bi mogli zmeraj zakriti znake provincialstva. Teh znakov danes na članih SNG v Trstu ni opaziti, prav narobe, na njih preseneča prav tisto, kar ni prav nič provincialno, kar kaže sproščen igralski zanos in kulturo. To je očitno vpliv velikega mesta, ki sicer ni kulturno, vendar pomembno gospodarsko središče z živahnim tempom in ritmom, ki ga pri nas, v alpah, nismo vajeni.

V tej zvezi še nekaj besed o vlogi, o poslanstvu tega našega gledališča, ki nam mora biti od vseh najbolj pri srcu. Poslanstvo našega tržaškega gledališča je v današnjem stanju lahko samo eno, vzdrževati in krepiti živo zvezo našega ljudstva v Trstu z njegovo duhovno domovino in z njegovim materinskim jezikom. Poslanstvo tega gledališča gre torej preko zgolj umetniških smotrov, toda te smotre mora doseči zgolj in samo z umetniškimi sredstvi. To se pravi, naše gledališče v Trstu mora biti najmanj tako kvalitetno, kot je kvalitetno povprečno italijansko gledališče, ako hoče vzdržati tekmo z italijanskim filmskim gledališčem in drugimi italijanskimi kulturnimi prireditvami, katerih vpliva na naše ljudi ni podcenjevati. Kvalitetna predstava tržaških gostov nas je prepričala, da je SNG v Trstu na pravi poti.

Vladimir Kralj