



Dušan Moravec

GLEDALIŠKA PUBLICISTIKA OSIPA ŠESTA*

Skoraj ves prvi decenij v razvoju ljubljanske Drame po svetovni vojni je potekal v znamenju režiserja Osipa Šesta, o katerem smo že nekajkrat zapisali, da nam je prvi odpiral okna v svet. Bil je mojstrski interpret Shakespearovih tragedij in komedij od zgodnjega *Sna kresne noči* (1920) pa do najbolj zahtevnih, botroval je številnim izvornim novostim (Kraigherjeva *Školjka*, Grumov *Dogodek v mestu Gogi*, *Kreftovi Celjski grofje*), na novo je interpretiral skoraj celotni dramski opus Ivana Cankarja, posredoval nam je zanimive novice z evropskih odrov, nemalokdaj pa je uprizarjal tudi primerke lahkotnejšega repertoarja, če je le zasledil v izbranih delih odrsko hvaležne vzmeti. Proti koncu dvajsetih let ga je sicer zasenčil s svojim drugačnim, »intimnim«*»* teatrom, nekdanji učenec Ciril Debevec in še bolj ugledni gost Branko Gavella, vendar je ostajal Drami zvest vse do druge vojne, *Operi* pa tudi še poslej.

Šest pa je bil v vseh obdobjih svojega režiserskega dela tudi ustvarjalec z okretnim peresom. Njegov opus se razpenja od značilnih gledaliških koserij in priložnostnih sestavkov do širše zasnovanih esejev in knjižnih izdaj, pripravljenih v času, ko je bila naša policia s teatrološkimi publikacijami še domala prazna.

Šestova izvirna publicistika se v veliki meri veže z njegovimi režijami. V desetletjih se je nabralo takih sestavkov prav toliko ali celo več kakor režij, že teh pa je bilo za današnje pojme prav presenetljivo veliko. Skorajda vse svoje dramske predstave, večkrat pa tudi operne, je spremljal s pojasnili, ki naj bi občinstvu izbrano delo približala in zbudila zanimanje zanj. To večidel niso bile poglobljene analize, s kakršnimi so pozneje pospremili svoje uprizoritve Debevec, Gavella ali Kreft, že prej pa tudi Milan Skrbinšek. Šest je hoté uveljavljal poseben slog pisanja, ki mu je bil blizu in za katerega je našel mnoge zglede ob prebiranju tuje teatarske publicistike. To so bila marsikdaj duhovita kramljanja, prepletena z igrivimi domislicami, zelo osebna, vselej že na prvi pogled prepoznavna po značilni pisavi; večji del teh svojih »komentarjev«*»* je namenjal režiser Gledališkemu listu, ko ga je v tretjem povojnem letu začel izdajati Oton Župančič, marsikdaj pa se je pred premierami oglašal tudi v dnevnikih.

Bodoči režiser je z drobnob publicistiko naznanjal svoje približevanje gledališču, še preden se mu je ponudila priložnost za prve odrske nastope. Še pred maturo je objavil mladi realčan nekaj drobcev kar na straneh Ljubljanskega zvana, skoraj ob istem času pa tudi v časnikih. Med feljtoni, ki mu jih je objavil »neodvisni«*»* Dan (1913), je posebno značilno razmišljanje Poglavlje o pojmu »umetnik«. Za moto si je

* Iz gradiva za knjigo o nekdanjih ljubljanskih režiserjih, ki je v založniškem načrtu SGFM.

izbral besede pisatelja Puglja, tajnika in režiserja Drame: »H gledišču gre in tam je dirindaj, življenje posebne vrste s posebno moralo«. V ozadju ni mogoče prezreti, da je pisca prevzelo nedavno prebiranje Bele krizanteme, vendar so njegove reminiscence manj urejene in bolj površinske, čeprav je avtorjeva misel Cankarjevi blizu: umetniki so »pastorki družbe«, umetnik je »izpostavljen družbi v milost in nemilost«. Pisec feljtona se ne zavzema za njegovo večvrednost, terja pa enakopravnost v družabnem življenju – bil bi že čas, da bi družba »uvidela svoje dolžnosti« do njega, kajti umetnik je ravno tako »človek kot so drugi – ali pa še mnogo bolj«.

Nekateri članki v Gledališkem listu, objavljeni ob posameznih režijah, so z njimi skorajda neločljivo povezani; predvsem tisti, ki jih je pisal ob krstnih predstavah izvirnih novosti in o svojih interpretacijah Shakespeara. Že prvi sestavek, ki ga je objavil na straneh »uradnega glasila« Narodnega gledališča, je bil namenjen pojasnjevanju prve shakespearске režije; takrat se še ni podpisal, vendar je avtorstvo razvidno. Že s samim naslovom je razodel, kaj ga je pri odrski ponazoritvi najbolj vabilo: Rokodelci v Snu kresne noči, vsa ta »kompanija modrih trdokorcev«, ki naj bi živeli v stari Grčiji, pa so mu bili tako »pošteno angleški«. Režiser je razložil svojim poslušalcem, da so bile gledališke predstave tiste čase na Angleškem ena najpriljubljenejših zabav tako preprostega človeka kakor višjih krogov; zato bi bilo »pregrešno«, če bi ti možje sami sebe »pesifirali«, vsako zavedno spakovanje in sprenevedanje bi bilo v igri o Priamu in Tizbi psihološko neutemljeno; kajti prav v tem je komičnost predstavjalcev, ker »mislijo, da igrajo pretresljivo tragedijo v pretresljivo tragičnem, klasičnem stilu«.

V tem primeru je imel komentator gotovo prav. Že nekajkrat pa smo zapazili, da so bile režiserjeve razlage in predvsem njegova »navodila za uprizoritev« tudi sporna, samovoljna ali tako poenostavljena, da bi bila lahko (in so tudi bila) kritiku iztočnica za presojo, še preden bi si ogledal predstavo. To velja še posebej za nekatera komedijska, pa tudi temeljna Shakespearova dela (Komedija zmešnjav, Macbeth, Romeo in Julija), ob katerih je bilo mogoče zavreči režiserjeva vsaj enostranska in poenostavljena, če že ne v osnovi zgrešena tolmačenja. Tudi ob Hamletu, ko je prvič uprizarjal ta »sen« slehernega igralca in režiserja, se je zapletel: gotovo je res, da je eno od vprašanj, ki se zastavljajo režiserju, koliko se sme spremeniti »z ozirom na današnje zahteve odra in publike ono, kar je odgovarjalo dobi Shakespeareja«; če pa zapišemo, da je to »bistveno vprašanje režije njegovih del« (in edino, ki ga režiser, avtor članka, omenja), je to prav tako gotovo spet poenostavljanje in enostransko osvetljevanje, če že ne zabloda.

Na drugi strani pa je imel Šest dober čut za to, kdaj je potrebno izbrano delo že vnaprej zagovarjati in ga s tem obvarovati pred morebitnimi napadi kritike. Tako je na primer pred premiero Čapkove »kolektivne drame« R.U.R. upravičeno domneval, da ji vpliven del kritike ne bo naklonjen (in očitno je vedel, da se je to že kje pripetilo), pa je zato skušal zavarovati pisateljevo (in svoje) delo, ki da je »vseskozi solidno in pošteno«. Zagovarjal je prav tiste prvine, ki jim je kritika (kljub temu) ugovarjala: »V aktualnosti je prednost, v senzaciji je moč.« In spomnil je še na to, da je dobil praški režiser dr. Hilar povabilo iz Londona, naj tam uprizori delo svojega rojaka, pri tem pa je dostavil, ne brez »domotožja po tujini«: »Jaz bi hotel iti prav zares v London s slovensko dramico.«

Nekaj časa se je spogledoval tudi z ekspresionizmom, posebej še takrat, ko je zavzeto uprizarjal Hasencleverjevega Gobseka. Nič manj blizu pa mu ni bil pisatelj, ki je pred nekaj leti »visoko vihtil bandero ekspresionistične novotarije«, ko je presenetil zdaj avtor »mrkih in zagonetnih« dram gledališki svet s komedijo in s prav takim veseljem je uprizarjal njegovega Boljšega gospoda. Z literarno (in gledališko)

usmeritvijo, ki je bila v določenem obdobju modna, pa se je na drugačen način seznanil (in igro v tem smislu tudi interpretiral), ko se je Drama (že 1923. leta) odločila za Büchnerjevega stoletnika Vojčka, dramo, v kateri je po njegovem prepričanju stopala na dan nova oblika tragične umetnosti – »plemenita forma onega, kar se danes imenuje ekspresionizem«; beseda nemškega »predhodnika« mu je bila močna in »njegova scena silna skoraj kot Shakespearejeva«.

Hamleta so razglašali pri nas v prvem obdobju po svetovni vojni, ko je doživel za tisti čas res presenetljivo število ponovitev-petdeset – kar za »našo« ljudsko igro. Nemara je tudi to spodbudilo režiserja, da je tako razmišljal o Faustu, ko je prišel ta ob koncu desetletja (po enaindvajsetih letih) znova na ljubljanski oder. Režiser je spregovoril tudi o enostavnosti svoje zunanje zasnove, o dramaturški priredbi (črtal je na primer Valpurgino noč, ki mu je bila neuprizorljiva, hkrati pa »za potek tragedije ne doprinese bistvenega«). Predvsem pa je v svojem predpremierskem kramljanju poudaril, da njegova uprizoritev noče biti le za ljubitelje Goetheja in njegove tragedije, temveč za vse »one široke mase, ki so se navadile ceniti istoimensko opero, ki pa z Goethejevo tragedijo nima, razen imen, ničesar skupnega.« In naravnost je zapisal, tako kot so pisali o ljubljanskem Hamletu: »Naš namen je, da postane Faust ljudska igra...« S tem je dal dobro iztočnico tistemu delu zahtevne kritike, ki je novega Fausta razvrednotila že ob samih režiserjevih »namenih«; in prav ta predstava je bila nekaterim ena od prvih Šestovih stopinj navzdol, eden od dokazov, kako je mogoče umetnost »ponižati«.

Docela drugačen primer so njegove pogoste koserije okrog njemu tako ljubega J. N. Nestroya. Komedijanta, ki je bil pričujoč na našem odru že izza čitalniških časov, je skušal približati publiki tudi z manj znane plati. Spregovoril je o pisatelju, ki mu je bila na začetku kariere bližja opera in je imel pozneje samega sebe za trageda, vselej nesrečnega, ker je moral igrati komične vloge... Šest se je pogosto postavljaj po robu tistim, ki so zavračali dunajskega komediografa in ga branil pred tistimi, ki jim ga je bilo zmeraj »preveč« tudi na ljubljanskem odru; poskrbel je, da je bil tudi še v poznem obdobju navzoč na njem in vselej je tudi na straneh Gledališkega lista zastavljaj odločno besedo zanj: za igralca (in za občinstvo) »pomenijo njegovi komadi oddih«.

Takih primerov Šestove drobne gledališke publicistike, ki je spremljala njegovo režisersko delo in je polnila strani Gledališkega lista, bi mogli odbrati še veliko. Nekajkrat pa je segel tudi globlje, ko se je ponudila možnost objave v širše zasnovanih publikacijah.

Te pa so bile tudi še v povojnem obdobju maloštevilne. V letu 1920–21 je sicer začela izhajati (in je še isto leto prenehala) naša prva (in še dolgo edina) gledališka revija, Maska. Na njenih straneh je objavljaj mladi Šest, ki je tisti čas še nihal med igralstvom in režijo, esej O igralčevi individualnosti. Najprej je zastavil vprašanje, ali je res poglobitna vrлина igralca sposobnost, da se zna nenehno spreminjati in je sleherni večer drugačen, prav do nerazpoznavnosti; zatem je prešel na vprašanje »reproduktivnosti« igralske umetnosti – z igralcem je pač drugače kakor s pisateljem, s slikarjem ali še celo z glasbenikom, vsi ti dajejo naravi individualnost, igralec pa dobi »že individualizirano naravo in njegova naloga je, da se ukloni dramatikovi individualnosti ter da poda njegovo delo«. Toda pravi dramski umotvori »imajo mnogo koncev in pustijo igralcu, da položi vanje svojo individualnost, ne da bi izgubili pri tem na svojem bistvu«. Pisec se opira na primere, znane že tudi z našega odra, na koliko načinov je mogoče igrati Othella in Hamleta – v hipu, ko vzamemo igralcu pravico, da vdahne osebi svojo individualnost, ga degradiramo do navadnega rokodelca in ne moremo več govoriti o samostojnosti njegove ustvarjajoče sile, tak

igralec bi bil le orodje v dramatikovi roki, poslušna marioneta. Dober igralec pa mora biti človek, ki zna izražati svoj notranji jaz, imeti mora močno fantazijo, biti pa mora tudi razumen, izkušen in naobražen, da pravilno razume človeške značaje in odnose med njimi. Spregovoril je o »igralcu kopistu« in o umetniku »po volji božji«, z jasno izraženo notranjo fiziognomijo, ki daje vsak večer svojim kreacijam nove črte. Spomnil je na primere od Moissija do našega Borštnika: z njim je igral še poslednje tri večere in vsak večer je zapazil nove momente v njegovi kreaciji Strindbergovega Očeta. Ob koncu pa je odprl pisec, sam igralec in režiser, vprašanje, ki je bilo tisti čas pri nas še malo raziskano: »Igralčeva individualnost je podčinjena drugi, večji – to je režiserjevi.« Opozoril je, v letu 1920, da danes »vlada, z malo izjemami, pri gledališču režiser. Njegova individualnost lahko širi ali oži igralčevo.« Obljubil je, da bo o tem spregovoril pozneje; obljube ni izpolnil in vsaj v Maski je tudi ni mogel. Načel pa je vprašanje, ki smo ga poskušali v našem času tudi drugače definirati: če je igralec umetnik, njegova umetnost ni zgolj reproduktivna; če pa je vendarle »reproduktivna«, ni zato, ker govori Shakespearove ali Cankarjeve besede, ampak zato, ker se pretirano podreja (samo)volji vladajočega režiserja.

Ko je pripravil štiri leta pozneje novi urednik France Koblar gledališki zvezek revije Dom in svet (1924), ki ga lahko štejemo tudi za eno naših prvih (skoraj) samostojnih publikacij o tem umetnostnem področju, je tudi Šest radevolje sprejel povabilo. To pot se je odločil za novo témo, ki ji je namenjal pri svojem praktičnem delu večjo pozornost kakor igralcu: O sceničnem ozračju. Izhajal je iz trditve, da je teater prevara, zavestna prevara, a »tako prekrasna, da se izplača radi nje živeti«. Prvikrat je odprl vprašanje »notranje« in »zunanje« režije, se pravi tiste, o kateri so mnogokrat trdili, da jo zanemarja, in druge, ki da ji namenja poglavitno pozornost. V tem malem eseju priznava obe: prva je vsota, ki jo ustvarja živi material, druga vsota onega, kar sprejema oko; beseda je okvir. In tisto »zunanje« je po njegovi presoji to, kar daje vsaki umetnini »ozračje«. Občutiti to ozračje, slog odrskega dela – tega se na da priučiti, to je v človeku ali pa ni. Ob koncu je bil že določnejši, četudi mu ponavadi niso priznavali, da je take misli tudi v praksi uresničeval: »Zlivati prvine zunanosti v harmonijo, je naloga inscenacije – zliti zunanost z notranjostjo v celoto – je naloga režije.«

Ko je pripravil Pavel Debevec še štiri leta pozneje (1928) jubilejno knjižico o ljubljanskem teatru, domala osamljeno samostojno publikacijo o slovenskem gledališču, je bil Šest spet med sodelavci. To pot se je odločil za razmislek o témi, ki mu je bila zelo blizu, problem pa je v primerjavi s prejšnjim prispevkom zožil: O razvoju naše scene. Segel je najprej v (ne)давno preteklost in razložil manj poučenemu obiskovalcu, kako je bilo še zadnja leta pred svetovno vojno: imeli so nekaj tipiziranih scen, ki so predstavljale »viteško« in »meščansko« sobo, notranjost kmetiške hiše, dvorano z »marmornatimi« stebri, pa še park, cesto, ječo... Vse to je bilo skrbno shranjeno v skladišču, treba je bilo samo povedati številko in »ustrezne« scene so se vedno znova vračale na oder. In kako je danes, deset let po vojni? Režiser je posebej pohvalil gledališki konzorcij, ki je domače gledališče obnovil: v njegovem času (se pravi pred podržavljenjem) so bila sredstva vedno na razpolago, prav konzorciju gre največja zasluga »za ustvaritev scene, odnosno prepod gledališča«. Takrat so prihajale na spored docela na novo opremljene predstave: Saloma, Smrtni ples, Kasija. Stilni oder nas je potem »osvobodil kulise« in danes deset ali dvajset slik (na primer pri Shakespearu) ni več tehnični problem, spremembe teko komaj opazno. Problem odrskega prostora je rešen, ostaja pa še vrsta drugih: vprašanje luči »kriči prav do galerije« in nič manj kričeče ni vprašanje

kostuma. Tisti čas pa je bil v gledališču že slikar Vavpotič in pod njegovo roko so zaživele izvirne inscenacije Hasencleverjevih iger (Gobsek, Boljši gospod), Prokofjeva Tri oranže v Operi in ves Shakespeare »v formi, ki je vredna vsakega odra«. Še zmeraj pa je pričujoča zadrega, ki jo je venomer ponavljal prejšnji intendant Matej Hubad: »Nimamo denarrja!« – zato je sklenil režiser, ki mu je bil »razvoj naše scene« posebno pri srcu, z vabilom slovenskim mecenom, prepričan, da bi le ti lahko premagali ovire, ki se zde nepremagljive.

Poleg bolj ali manj duhovitih koserij, ki jih je Šest objavljal ob posameznih premierah, so prav ti njegovi širše zasnovani sestavki, ki naj bi določali tudi mejnike med možnim in zaželenim, gotovo med pomembnejšimi, natisnjenimi v tistem času. Pero tega vsestranskega ustvarjalca pa je segalo še na druga področja. Nemirni gledališki romar, ki se je veliko razgledoval po svetu in je umel marsikaj domiselno presaditi k nam (marsikdaj pa so mu tudi po krivici očitali pretirano zgledovanje), je skušal rešiti pozabe mnoge nadrobnosti s svojih evropskih poti. Zlasti so ga vznemirjale take »gledališke promenade« v zgodnjem obdobju; pozneje, posebej še po drugi vojni, je »bivši« režiser s posebno prizadevnostjo in spoštovanjem risal male in igrive portrete svojih sodobnikov, sodelavcev, prijateljev, pa tudi ustvarjalcev, ki so ga v posameznih obdobjih prerasli ali so mu celo zastavljali pot, zdaj pa je skušal kar najbolj nepristransko ocenjevati njihovo delo in vlogo v slovenskem gledališkem razvoju.

Spočetka so segale te »gledališke promenade« do Celovca, ki da je pred vojno zalagal nemški košček Ljubljane z gledališko umetnostjo, in do nekdanje cesarske prestolnice, ki je kljub bedi ohranila dobra gledališča. Obiskal je samega Wildgansa, uglednega dramatika, ki je nedavno prevzel ravnateljsko mesto v Burgtheatru – naš režiser pa se je prav tisti čas pripravljal za jesensko premiero njegove Ljubezni. Videl je, da »znajo še vedno igrati Shakespeara« – komedija Kar hočete, ki jo je režiral sam poldrugo leto zatem, je bila prav »blesteče« uprizorjena. Od tam pa je šla v tisti zgodnji jeseni 1921. leta njegova pot prav do Berlina, saj je imela nemška prestolnica tisti čas »atrakcijo, zanimivost, fenomen« – Reinhardtovo veliko gledališče s pettisočsedeznim avditorijem, pa še komorni oder, ki je imel »samo« šestindvajset vrst v parterju. Sen kresne noči v mojstrovni režiji z Mendelssohnovo muziko – bolj pravljíčnega sveta si ni mogel zamisliti.

Tako se je ponavljalo iz leta v leto; kakor hitro se je poslednjič spustila zavesa na domačem odru, je njegov prvi režiser že zapiral kovčke in hitel v svet, da doživi nov »počitniški film« in se vrne obogaten z novimi spoznanji. In spet ni prikrival svojih vtisov, znova je pisal o vélikih evropskih odrih. Spočetka sta mu bila prvi cilj Dunaj in Berlin, spotoma še Praga, mesta, kjer se je mogel seznanjati z Reinhardtovo režijo in organizacijsko spretnostjo in z galerijo nepozabnih igralcev, med katerimi je bil Moissi vselej njegova »velika ljubezen: bolj blesteče kreacije Hamleta si ni mogel zamisliti, še bolj pa ga je nemara prevzel Tolstojev Fedja, vloga, ki jo je tudi sam igral in razgledani kritiki niso govorili samo o Šestu, ampak tudi o Moissiju. Nesmiselno bi bilo govoriti o »igralcu kopistu«, gotovo pa je, da vtisi ob srečanju z oboževanim umetnikom niso ostali brez sleherne sledi in naš režiser se je tudi v svojih člankih in esejih pogosto vračal k njegovim odrskim podobam.

Potem so se obzorja širila, gledališke poti so se usmerjale vse bolj tudi na druga jezikovna področja. Nastajale so nove serije feljtonov, ki že s samim naslovom govore o novi ljubezni: Moj Pariz. In gledališča na evropskem severu, vse do danskih. In ob drugi priložnosti globoko na italijanski jug. O vsem tem so zapisana pričevanja, objavljena, nekatera tudi le skicirana v zapuščini. O impresijah iz Italije naj bi nastala celo samostojna knjiga, ki pa je žal nikoli ne bomo brali. V vseh teh

zapiskih je veliko bistrih zapažanj, pa tudi veliko nepomembnega je v njih, večsah iskanega (razgovor v Wildgansovem kabinetu, iz katerega ne izvemo tako rekoč ničesar), marsikaj, kar bi bilo bolje pozabiti ali pa zaupati le ožjemu krogu prijateljev ob posebni priložnosti.

Spet drugačne kakor te popotne reportaže so Šestovi krokiji sodobnikov in ustvarjalcev polpretekle dobe, nastali na pobudo urednikov ali pa ob jubilejnih priložnostih in ob urah slovesa. Nekajkrat je segel nazaj, k (predvojni) Govekarjevi eri in k njegovim češkim komedijantom; skušal je biti pravičen nekdanjemu intendantu – v tistih razmerah je ustvaril čudež in hkrati zavrli razvoj domačega teatra za desetletja. Spominjal se je Rusa Putjate, ki je v prvem povojnem obdobju režiral in igral pri nas in odkrival mlademu ansamblu »lepote in tehniko komedije, tolmačil šarm in duhovitost in efektno teatraliko«; pa mlade in že zrele umetnice gospe Nablocke, ki jo je Putjata privabil k nam in je ostala naša, »visoka, stasita in elegantna« in je »postavila pri nas tip salonske dame in genre konverzacijske igre«, v svojem času »nedosegljiva protagonistka«. Od Rogoza, svojega občudovanega Hamleta, se je poslavljaj, ko je odhajal v praški Narodni divadlo; vedel je, da bo v Drami vrzel občutna, zato je dal prijatelju svarilo na pot: »Jaz te Pragi samo posodim, po-so-dim, slišiš?« Z Otonom Župančičem je kramljal že ob jubilejih, pozneje, v Sarajevu, kjer ga je zatekla vest, pa se je z bolečino poslavljaj od nepogrešljivega člana njegove trojice Shakespeare-Župančič-Šest, od dolgoletnega upravnika, poeta, prijatelja. Posebnost so eseji o Cirilu Debevcu. Njegov prihod v Dramo je pomenil svojčas začetek konca dotlej nepresežene »Šestove ere«, zdaj, v poznih letih, je nekdanji »kolega« s spoštljivo pravičnostjo priznaval »novi stil«, umetnostni slog, ki so ga prej zanemarjali (ali pa tudi ne znali), kot je rad priznal – »psihološka drama, razčlenitev, delo na besedi in igralcu«. Razmišljaj je tudi o nekdanjem sošolcu z realke in svojem poznejšem rektorju z Akademije za glasbo, Juliju Betettu – spet je pisal o znamenitem basistu kot mladostni drug, prijatelj in (operni) režiser. Pa še o »gospodu dramaturgu« (Josipu Vidmarju), vendar je žal prav o »dramaturgu«, kot je objubljal v naslovu, najmanj povedal.

Posebno blizu pa sta mu bila oba »Tržačana«, s katerima so ga vezale desetletja vidne in nevidne vezi: z Aleksandrom Moissijem in Emilom Kraljem. Izhodišča so bila docela drugačna. Moissija, ki se je rodil v mestu v zalivu materi Italijanki in očetu Grku, pa postal najbolj znamenit nemški igralec svojega časa, je spremljal dve desetletji na tujih odrih, ne da bi se kdaj srečala; s Kraljem, ki je začel svojo pot v Skrbniškovi gledališki družini na Tržaškem, je bil najtesneje spojen v vseh letih med prvo in drugo vojno. Vsaj nekaj pa je vendarle vezalo oba znamenita umetnika: Tolstojev Fedja, ki ga Šestu prav zaradi domnevnega Moissijevega vpliva skorajda niso priznavali za izvirno kreacijo; in pa Kraljev Fedja, ki ga je nekdanji slovenski interpret te svojevrstne vloge kot režiser zaupal prav Emilu Kralju.

Aleksandra Moissija je pogosto vpletal že v svoja popotna kramljanja; prav nihče ga ni na teh vsakoletnih gledaliških romanjih tako prevzel in v posmrtnem zapisu, namenjenem ljubljanskem časniku, je znova govoril o »svojevrstnem entuziazmu«; brez oklevanja je celo zapisal, da je bil vanj prav zaljubljen, »zaljubljen v njegov način, magari maniro«, bil mu ni nič manj kakor čarodej. Ne samo Šestu, saj ni bilo večjega mesta v Evropi, pa tudi onkraj oceana, kjer bi ne osvajal občinstva. Tudi tega Šest ni pozabil ponoviti: ko je v Moskvi igral »izgubljenca Fedja v Živem mrtvecu in potepuha v igrački On je vsega kriv, je dobil ob občudujočih ocenah tudi nenavadno priznanje: teh vlog ni mogoče igrati in interpretirati bolj »slovansko«, kakor jih doživlja ta »nemški« igralec.

Vse drugače pa je bil navezan režiser na enega svojih prvih igralcev, na Emila

Kralja. Že ob predvojnem jubileju (1939) je terjal, da bi bilo treba zarisati njegov portret, kakršne imajo veliki mojstri svetovnih odrov. Po nenavadni usodi, ki je sredi druge vojne prekinila njegovo delo v ljubljanski Drami – umrl je na tujem, ko je bilo že vse urejeno za njegovo vrnitev – je Šest znova spregovoril o njem in dal svojemu spominskemu zapisu naslov: Pozabljeno ime, ne sluteč, da bo pozabljeno še lep čas. S skopimi potezami je v tem sestavku, ki ga je zaklenil v svoj predal, zarisal umetnikovo pot od prvih tržaških nastopov, ki jih je vodil Milan Skrbinšek, pa do skupnega dela v ljubljanskem teatru, ko je bil vsaj spočetka njegov mentor Osip Šest. Ko je razmišljal o tem visokem, lepem, elegantnem možu in umetniku, »ljublencu vseh gimnazistk (pa tudi drugih)«, je posebej poudarjal dvojnost Kraljeve (igralske) narave: ena je preprosta, mirna, vdana umetnosti, druga polna skrivnosti in zagonetk. Spet pa je izpričal pisec svojo posebno simpatijo do tistega igralčevega dela, ki se veže s priljubljenim komedijantom Nestroyem: ne Tolstojevga Fedja ni omenil, ne Krleževega Leoneja, niti Hamleta (pri Debevcu), pač pa nepozabnega hlapca Melhijorja, ko so igrali burko Danes bomo tiči . . .

Šestova paleta je bila po vsem tem – tako kakor pri režijskem delu – široka in raznobarna tudi takrat, ko je pisal o teatru, pa naj je že šlo za dramaturške poglede, režiserske komentarje, popotne vtise ali biografske skice. V vsem tem pisanju je veliko bistrih misli, duhovitih prebliskov, pa tudi površinskih presoj in celo zgrešenih pogledov. Nikoli pa niso bile te njegove koserije, to je treba priznati, nezanimive, nerazumljive ali utrujajoče.

Šestove »pisateljske« ambicije pa so segale tudi daleč prek okvirov Gledaliških listov in priložnostnih publikacij; večkrat je potožil, da bi rad »pogosteje zastavil pero« in pripravil za tisk novo samostojno knjižno izdajo – pa kaj, ko ga teater »stoodstotno požre«. V zadnjih letih pred novo vojno je mislil na eno svojih nedopisanih zbirk popotnih reportaž. To naj bi bila Zasanjana Italija, knjiga o mestih, spomenikih in ljudeh; kje naj bi izšla, ni vedel, »morda celo v Italiji«. Veliko gradiva in tudi že napisanih poglavij se je ohranilo v zapuščini, raznorodnih in neurejenih, vendar knjige nikoli ni pripravil za objavo, čeprav bi v bližnjih spremenjenih razmerah nemara lahko izkoristil »konjunkturo«. Ob istem času je sestavljal tudi Slovenski deklamatorij, zbirko verzov, primernih za gledališke šole, na katerih je toliko let poučeval. Dolga leta pa je pripravljal tudi knjigo Tihi sopotniki, spet zelo raznorodno sestavljeno, v kateri se prepletajo impresije s poti s podobami ljudi, ki jih je srečaval doma in na tujem, pa tudi s spomini in anekdotičnimi zapisi – ni mu šlo samo za teater, vendar nanj kajpada nikoli ni pozabil. Na to knjigo je mislil še v povojnem Sarajevu, ko je imel vendar enkrat »časa dovolj«, in prosil je za rokopis, da ga bo dopolnjeval; do kraja dopolnil ga ni nikoli.

Tri knjige pa so se vendarle znašle na knjižnih policah, četudi po igri usode ravno najboljša z največjo zakasnitvijo. Že v zgodnji jeseni 1935 (z letnico 1936) je pripravil za založbo lista Žena in dom »knjigo o lepem vedenju« z naslovom Kar po domače; prijetno kramljanje, temelječe na mnogih vzorih, pa vendarle vse prepleteno z značilnim, izvirnim in dobro znanim slogom našega »koserja«. Pogodba je bila podpisana že spomladi 1934, vendar je našel avtor šele poleti 1935 toliko miru v zatišju gradu Draškovec na Dolenjskem, da se je lahko vrnil v Ljubljano z zadnjo redakcijo besedila. Založba je želela, naj bi bila namenjena »srednjim slojem« in pisatelj ji je ustregel. Ni bilo vse v tem pisanju »gledališko«, eno značilnejših poglavij pa vendarle (Kulturni problemi); tam je tudi popisano, kako naj se vedemo v občevanju z umetniki in z igralci posebej, da si bomo pridobili njihovo naklonjenost. Samo primer, ki kaže ne samo avtorjevo poznavanje okolja, ampak tudi njegovo ironijo, ki meji že na sarkazem: umetniku lahko pripomniš, da je njegovo delo »naše

razmere časovno prehitelo«, veljal boš za velikega inteligenta in poznavalca prilik in umetnosti; igralcu ali režiserju lahko o priliki poveš, da so njegove kreacije »poduševljen izraz metafizične inkarnacije avtorjevih intencij« – tudi kreacija znamenitega Kainza ni bila nič boljša od njegove. Knjiga doživlja še v našem času nove natise, ob prvem pa si je pridobil avtor že v naslovu poročila uglednega dnevnika izjemno priznanje: »Dovtipen arbiter elegantiarum« (B. Borko).

Po takih spodbudah je prav kmalu pripravil za tisk (1937) »knjigo o vojnem ujetništvu«, naslovljeno Enainštirideset in eden (toliko jih je bilo, ki so se skupaj znašli v ruskem Rjazanu). Tudi to neobsežno delo ni pretežno gledališko, na zadnjih straneh pa se nam vendarle razkrijejo mnoge nadrobnosti o tem, kako je delal naš komedijant v prvem porevolucijskem obdobju z ruskimi in dolge mesece nastopal skupaj z njimi: ponudila se mu je celo priložnost za vodenje gledališke predstave. Izrazito gledališko delo pa je Šestov »prirodopis teatra«, napisan z iskrivim peresom, temelječ na dolgoletnih izkušnjah gledališkega praktika in naslovljen Sézam, odpri se! V prvem, obsežnejšem (in pomembnejšem) delu je zarisal pisec svojevrstne »portrete« vseh, ki usmerjajo gledališko delo ali kakorkoli sodelujejo pri rojevanju predstave in sezone – od samega intendanta, prek ravnateljev in »misterioznega« dramaturga, igralcev in režiserjev do vseh tistih, ki so skriti v ozadju: personalni referent, sekretarji, rekviziterji in suflerji, statisti, garderoberji, osvetljevalci in tehnično osebje vseh poklicev... To je res pravi »prirodopis«, vse je razvrščeno tako kakor pri Brehmu ali pa v »prirodopisu rastlinstva«. Danes lahko prebiramo vse to kot »posplošeno« in »objektivno«, v času, ko je knjiga nastajala, pa je bilo mogoče čutiti tudi zelo določna ozadja in »modele« – nemara tudi zato knjiga tako dolgo ni izšla? Če vzamemo za primer le poglavje Kako postanem režiser (podnaslovljeno »kratka navodila za začetnike«), ki je bilo prvič natisnjeno že kot feljton v dnevniku 1930. leta: iz današnjega zornega kota pisanje, veljavno nemara ob vsakem času in v vsakem teatru; v letu 1930 pa je verjetno le malokateri bralec prezrl, kam lahko meri ost avtorjevega peresa, saj je z vso natančnostjo popisal prihod mladega režiserja, čigar vstop v gledališko areno je pomenil hkrati začetek konca visokega vzpona dotedanjega prvega režiserja. Ali pa poglavje o dramaturgu, ki da je »luksus« vsakega teatra in ga nikoli ni najti nikjer; nihče ni pomislil pri tem na prvega slovenskega dramaturga, Otona Župančiča; tudi ne na poznejšega Krefta; po vseh ljubljanskih kavarnah (in v teatru najpoprej) pa so vedeli, kdo zjutraj doma naroči, da gre v Opero, v Operi pravi, da gre v Dramo – v resnici pa gre v kavarno in šahira ali tarokira...

Prvi del Šestovega »prirodopisa« kaže mnoge značilnosti pisateljevega izvirnega peresa. Tega ne bi mogli v enaki meri trditi za drugi, krajši in manj pomemben razdelek, ki opisuje nastanek gledališke predstave od prvih začetkov in bralne vaje, prek dekoracijskih in tehničnih, glavnih in generalnih do premiere in popremierskih odmevov. Za čuda podobno je popisal vse to Karel Čapek v svoji knjigi Jak vzniká divadelní hra a průvodce po zákulisí, ki jo je izdal češki pisatelj (deloma z bratovim sodelovanjem) že leta 1926. Šest je svoje pisanje dolgo ponujal založbam, pa ni našel razumevanja; ko pa mu je to v letu 1955 le uspelo, se je usoda po znanem rektu poigrala z njim: prav takrat je izhajal v Gledališkem listu Mestnega gledališča ljubljanskega prevod Čapkovih poglavij. Naključna sorodnost? Vpliv, nemara nezaveden? Vzporednost, kakršnih je toliko v literaturi?

Ne glede na vse to pa je Šestova knjiga pomembno dejanje in škoda je, da se nismo seznanili z njo že veliko prej; posebnost na naši takrat še domala prazni gledališki polici.