

GLEDALIŠKI LIST

Narodnega gledališča v Ljubljani

1941-42

DRAMA

4 NOCOJ BOMO
IMPROVIZIRALI

Lit 2.—

GLEDALIŠKI LIST

NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1941-XIX./42-XX.

DRAMA

Štev. 4

NOCOJ BOMO IMPROVIZIRALI

PREMIERA 21. OKTOBRA 1941-XIX.

Luigi Pirandello (rojen 1867, Sicilijanec kot Verga, je že zelo zgodaj krenil v svojem literarnem delu na svojo, zelo samovoljno in čudovito pot. Kot dramatik je zaslovel zlasti v tujini. Nekatere njegovih najnovejših novel in romanov pa so tudi že prevedeni v tuje jezike. A govorimo najprej o njegovih dramah. Pirandello je stvaritelj nove intelektualne ali miselne drame. Jedra te nove drame ne tvorijo več čustvena nasprotja, ne konflikti strasti in interesov ne nastajanje moralnega življenja, temveč nasprotja in boji, nastajanje misli in idej. D'Annunzijevo do skrajnosti stopnjevano življenjski opoj je ustvaril tragedijo volje do življenja, do nenasitnega stremjenja po neprestanem stopnjevanju samega sebe. S Pirandellom pa je nastala, kakor je ugotovil Adriane Tilgher, ki je po Croceju najpomembnejši italijanski kritik, tragedija nemoči in hkratu hrepenjenja, ki je tako intezivno, tako stopnjevano, kolikor ga je le mogoče doživeti. Predhodniki te moderne drame so bili: Benelli in MorSELLI in pomembnejši od njiju, bolj lirični pesnik Escole Luigi (1822 do 1921). V Pirandellovi dramatici vstane pred nami ona iz filozofije nam poznana dialektika o bitnosti in videzu, o resnici in pesnitvi, o realnosti in neresničnosti. Umetniška oblika te drame,

ki je v bistvu metafizična, se je osvobodila naturalistično psihološke tehnike starih meščanskih iger, in je, če hočete, »ekspresionistična«. Vsekakor pa se v nji kažejo vsi problemi in tudi meje te moderne umetniške smeri. Zakaj predvsem gre temu sicilijanskemu pesniku? Njegov namen je zdrobiti in razbiti kompaktni pojem o resničnosti, ki si ga je ustvaril materializem našega mišljenja. Zaradi tega nam kaže, kako je življenje, tudi najbolj surovo in živalsko, zmeraj razcepljeno, kakšen razkol je med življenjem in življenjsko obliko, kako se resničnost in videz prepletata, kako razpoka med sedanjostjo in preteklostjo vzbuja boleče konflikte, kakor jih vzbuja tudi vsaka premostitev te razpoke. Zaradi tega skuša tudi spopade med življenjem in masko, med osebnostjo in predstavo, ki jo o nji imajo drugi, skratka skrivnost sleherne maske pokazati kot nekako luščino ali kot mučen tlak. Nevarnost, ki tiči v teh miselnih igratih in idejnih problemih, je na dlani: to je pregnana, zgolj intelektualna razumnost. Zato so vse Pirandellove osebe druga drugi enake, skoraj kakor lutke ali maske, ki uganjajo pred nami nekako neznansko prasketajočo, mračno tajinstveno soigro. Toda nedoločno je pod trpkim in jedkim humorjem, za Pirandellovo celotno fantazmagorijo tega sveta, polno tragičnih, smešnih, mučenih in razočaranih postav čutiti podzemsko, temno šumečo in kipečo reko življenja, brezdno nič, ki vse te »izgublence« skrivnostno privlači, dokler se v grozi ne umaknejo od njega. Iz njegove obsežne dramatike naj omenimo kot najvažnejša dela poleg svetovno znanih »Šestih oseb« (1921) predvsem »Henrika IV.« (1922), dramo, ki jo je Pirandello označeval kot svoje najboljše delo, in igro »Kaj je resnica«.

Jezik teh dram je v nasprotju z D'Annunzijevim govornim slogom skrajno neokrašen in trezen; vendar ustvarja z njim najpristnejši dialog, ki je prežet z resničnim notranjim življenjem. Tudi Pirandellova proza kaže ta trezni in docela neretorični jezikovni in prikazovalni slog. Novel tukaj ni mogoče razbirati v podrobnosti. Prvi veliki Pirandellov uspeh je bil roman »Il fu Mattial Pascal« (1904) — »Mene Matije Pascala«, zgodba človeka, ki je bil pomotoma proglašen za mrtvega in ki pod tujim imenom toliko časa tava po svetu, da utrujen in izčrpan naposled zapusti to svojo »anonimno« životarjenje. Tudi v tem romanu opisuje in oblikuje kot osnovno in te-

meljno idejo neizprosno omejenost življenja, tisto nemožnost, da bi človek kedaj uresničil svojo željo in sanjo o celem in polnem življenju, to nemožnost, ki tira v obup, samo da jo tukaj obravnava z epsko širino, ne pa kakor v strnjeni obliki »Šestih oseb, ki iščejo avtorja«. Tudi v romanu »Uno, nessuno e centomila« (1924), »Eden, nihče in stotisoči« tiči tipično Pirandellova ideja o nepremostljivi ločenosti individuijev, ki jim nikakor ni dano razumeti drug drugega. Vsak izmed njih je središče posebnega sveta in zato skuša, kakor tukaj osrednja oseba Moscarda živeti življenje tako, kakršno je in popolnoma golo ter se mu predajati od trenutka do trenutka, ali pa vztraja v boleznem zanikanju in odreki. Pesnikova misel neprestano kroži okrog nerazrešne zagonetke, okrog brezdna življenja, ki tako tajinstveno mami in ki je pri vsem tem tako pošastno.

(Po Bernhardu Rangu)

Pogovor o komediji

»Nikoli«, je odgovoril Sančo, »niso bila žezla in krone cesarjev v komediji iz čistega zlata, ampak le iz zlate pene ali iz pločevine«.

»Resnico govoriš,« je priznal don Kihot; »ne spodobilo bi se, če bi okrasje, ki si ga igralci nadevajo na odru, bilo pristno; nasprotno, *nepristno mora biti in samo navidezno*, kot je življenje samo, ki se razvija na odru, *nepristno in samo navidezno*. Ljubo bi mi bilo, Sančo, če bi cenil komedije in se zanimal zanje; in če bi potem hkratu s komedijami cenil tudi vse one, ki jih igrajo, in še one, ki jih zlagajo; eni kakor drugi so namreč sredstva, ki v mnogočem doprinašajo k blaginji družbe, ker na vsak korak postavljajo pred nas zrcalo, v katerem se v živo zgrabljena odbijajo dejanja človeškega življenja; in ni je primere, ki bi nam bolj živo predočevala, kaj smo in kaj bi morali biti, kot komedija in komedijanti. No pa mi povej, ali si kdaj videl igrati komedijo, v kateri nastopajo kralji, cesarji in papeži, vitezi, dame in še razne druge osebe? Eden igra zvodnika, drugi igra prevaranta; ta igra trgovca, oni vojaka, zopet tretji prepredenega naivneža in četrti naivnega zaljubljenca; ko pa

je komedija doigrana, odlože igralci obleke, v katerih so jo igrali, in spet so vsi enaki med seboj«.

»Seveda sem jo videl igrati,« je pritrtil Sančo.

»No vidiš,« je povzel Kihot, »do pike tako se godi tudi v komediji in predstavi tega sveta, kjer eni igrajo cesarje, drugi papeže, skratka, toliko vlog, kolikor oseb je mogoče vpeljati v komedijo. Ko pa je komedija tega sveta doigrana, in doigrana je, ko se napove konec življenja, jim smrt vsem odvzame obleke, po katerih so se ločili, in vsi so enaki v grobu«.

Spomini Stanislavskega

(Iz knjige »Igralčevo delo na samem sebi«)

Tako se je enkrat za vselej izdelal igralski jezik, poseben način za posredovanje vlog z vnaprej premišljenimi efekti, posebna odrska hoja in slikovitost poz in kretenj.

Izdelane mehanične prijeme igre si izvežbane igralske mišice rokodelcev zlahka prisvajajo. Sčasoma preidejo v navade in jim postanejo druga narava, ki jim na odru nadomesti človeško prirodo.

Ta enkrat za vselej ustanovljena maska čustva pa se kmalu obnosi, zgubi svojo malenkostno sorodnost z življenjem in se spremeni v preprosto, mehanično igralsko šablono, v trik ali v konvencionalen zunanji znak. Dolga vrsta takih šablon, ki so enkrat za vselej sprejete za posredovanje sleherne vloge, tvori igralski posredovalni obred in ritual, ki ga spremlja konvencionalno prednašanje besedila. Z vsemi temi vnanjimi prijemi v igri hočejo igralci rokodelske vrste nadomesti živo, resnično, notranje doživljanje in tvornost. Toda nič se ne more primerjati z resničnim čustvom, ki ga ni mogoče izraziti z mehaničnimi prijemi rokodelstva.

Nekatere izmed teh šablon še imajo nekakšno teatralno efektnost, njih velikanska večina pa nas žali s svojim slabim okusom in preseneča s svojim omejenim pojmovanjem človeškega čustva, s preproščino svojega odnošaja do njega ali kratkomalo s svojo glupostjo.

A čas in stoletna navada spreminjata celo grde in nesmiselne pojave v razumljive in sprejemljive (tako se zdi nekaterim čisto naravno tisto spakovanje operetnih komikov, ki ga je čas uzakonil; ravno tako tudi pretiravanje komične starke, ki hoče biti mlada, kakor tudi tista sama od sebe odpirajoča se vrata, skozi katera nastopa gost ali glavni junak drame).

To so vzroki, zaradi katerih so celo protinaravne šablone prešle v rokodelstvo in so zdaj vključene v ritual igralskega obreda. Nekateri izmed njih so se tako popačile, da ne uganesh takoj njihovega porekla. Igralski prijem, ki je izgubil vse svoje bistvo, iz katerega je nastal, postane kratko malo odrska konvencija, ki nima ničesar skupnega z resničnim življenjem in ki zaradi tega potvarja igralčevo človeško naravo. Poln takih konvencionalnih šablon je balet, opera, zlasti pa psevdoklasična tragedija, v kateri skušajo z enkrat za vselej ustanovljenimi rokodelskimi prijemi izražati najtežje in najbolj vzvišene doživljaje junakov (na primer: lepota, pretirana plastika, »trganje« srca iz prsi v trenutkih obupa, tresenje z rokami pri maščevanju in sklepanje rok pri prošnji).

Po prepričanju rokodelca je naloga vesoljnega igralskega jezika in plastike (na primer: osladnost tona pri liričnih mestih, dolgočasna monotonija pri predavanju epske poezije, globoko govorjenje pri izražanju sovraštva, lažne solze v glasu pri predstavljanju gorja) v tem, da plemeniti igralcu glas, dikcijo in kretnje, da jih dela in da stopnjuje njihovo odrsko efektnost in kiparsko izrazitost. Toda na žalost pojmi o plemenitosti niso zmeraj pravilni, predstave o lepoti so zelo meglene, izrazitost pa pogostoma določa slab vkus, ki ga je na svetu veliko več kakor dobrega. Zaradi tega je namestu plemenitosti nastala napuhlost, namestu lepote — osladnost, namestu izrazitosti pa teatralna efektnost. In res služi vse od konvencionalnega govora, dikcije, pa do igralčeve hoje in njegovih kretenj samo kričeči plati gledališča, ki je premalo skromna, da bi bila umetniška.

Rokodelski govor in plastika igralca sta se razvila v komedijantsko efektnost, v nabreklo plemenitost, iz česar je nastala posebna teatralna lepota.

Konvencionalna šablona ne more nadomestiti doživetja.

Nesreča je tudi ta, da je vsaka šablona nalezljiva in vsiljiva. Zaje se v igralca kakor rja. Ko si najde razpoke, pronica vse globlje, sega okrog sebe in skuša zajeti vsa mesta vloge in vse dele igralskega aparata. Šablona izpolni vsako prazno mesto v vlogi, ki ni nasičeno z živim čustvom, in se trdno zasidra v njem. Huje, včasih sploh prehitro prebujenje čustva in mu zagradi pot: zato se mora igralec skrbno varovati uslug vsiljive šablone.

Vse povedano zadeva tudi nadarjene igralce, ki so zmožni prave, organične tvornosti. O igralcih rokodelskega tipa se lahko reče, da je vse njihovo odrsko delo zaključeno v spretnem izboru in kombiniranju šablon. Nekatere izmed teh šablon imajo svojo lepoto in zanimivost in neizkušen gledalec niti ne opazi, da gre pri njih le za mehanično igralsko delo.

Toda naj bodo igralske šablone še tako popolne, same po sebi ne morejo pretresti gledalcev. Za to so potrebne še neke dopolnilne pobude in take pobude dajejo posebni prijemi, ki jih imenujemo *igralsko emocijo*. Igralska emocija ni prava emocija, ni pravo umetniško doživljanje na odru, temveč je umetna razdraženost telesne površine.

Na primer, če stisneš pesti, silovito skrčiš telesne mišice, ali če krčevito dihaš, se lahko pripraviš do velike fizične napetosti, ki jo občinstvo pogosto sprejema kot izraz silnega temperamenta, v katerem se je razburkala strast. Možno je, mehanično begati in se razburjati s hladno dušo, brez vzroka, kar tako. To daje slabotno podobo fizične razvnetosti.

Igralci bolj živčnega tipa vzbujajo v sebi igralske emocije z umetnim razburjanjem živcev; tako nastane neke vrste odrska histerija, božjastnost, nezdrava ekstaza, ki je često ravno tako brez notranje vsebine kakor umetna fizična razvnetost. V tem in onem primeru imamo opravka ne z umetniško igro, temveč z glumaštvom, ne z živimi čustvi človeka-igralca, ki so prilagodena k vlogi, marveč z igralsko emocijo. Vendar ta emocija še dosega svoj smoter in daje nekako senco življenja, dela nekakšen vtis, ker umetniško nerazviti ljudje ne razlikujejo kakovosti tega vtisa, temveč se zadovoljujejo

z grobo potvaro. Igralci tega tipa pa so pogosto sami prepričani, da služijo resnični umetnosti, in se ne zavedajo, da se kratkomalo ukvarjajo z odrskim rokodelstvom.

*

Pri današnji uri je Arkadij Nikolajevič nadaljeval z razborom naše produkcije.

Najhujše je zadelo ubogega Vjunceva. Njegove igre Arkadij Nikolajevič ni priznal niti za rokodelstvo.

»Kaj pa je bila?« — sem se vplel v razgovor.

»Najodvratnejše spakovanje.«

»Ali ga pri meni ni bilo?« — sem vprašal za vsak primer.

»Pač!«

»Kdaj vendar?!« — sem vzkliknil z grozo. — »Saj ste rekli, da sem igral s srcem!«

»In sem pri tem razložil, da je taka igra sestavljena iz trenutkov resnične tvornosti, za katerimi se vrste trenutki...«

»Rokodelstva?« — se mi je utrgalo vprašanje.

»Rokodelstva nimate odkod vzeti, zakaj pridobiti si ga morete z dolgim trudom, kakor si ga je pridobil Govorkov, vi pa niste imeli časa za to. Zato ste glumili divjaka z najbolj diletantskimi šablonami, v katerih ni čutiti nikakršne tehnike. Brez te pa ne more biti ne le umetnosti, temveč tudi ne rokodelstva.«

»A odkod naj imam šablone, ko sem zdaj prvič stopil na oder?«

»Poznam dve dekletci, ki nista še nikoli videli ne gledališča ne predstave in niti ne skušnje, in vendar sta igrali tragedije z najobičajnejšimi in najbanalnnejšimi šablonami.«

»Torej niti rokodelstvo ne, temveč kratkomalo diletantsko spakovanje?«

»Da! Na srečo samo spakovanje« — je pritrdil Arkadij Nikolajevič.

»Zakaj pa, na srečo?«

»Zato, ker se je z diletantskim spakovanjem lažlje boriti kakor s krepko zakoreninjenim rokodelstvom. Če je začetnik nadarjen kakor vi, lahko slučajno in za trenutek dobro začuti vlogo, da pa bi jo vso podal v zdržani umetniški obliki, je nemogoče, zato se mora zateči k spakovanju. V začetku je dovolj nedožno, ni pa pozabiti, da je v njem skrita velika nevarnost in da se je treba od vsega početka boriti z njim, da ne bi igralec razvil v sebi razvad, ki pačijo igro in kvarijo njegovo prirodno nadarjenost. Skušajte torej doognati, kje se pričenja ta in končuje rokodelstvo in preprosto spakovanje.

»Kje torej?«

»Skušal vam bo to razložiti kar na vas, na vašem lastnem primeru. Razumen človek ste, toda zakaj je bilo to, kar ste počnili na produkciji razen nekaterih momentov, neokusno? Ali res mislite, da so bili Mavri, ki so nekoč sloveli po svoji kulturi, podobni zverem, ki begajo po svojih kletkah? Divjak, ki ste ga predstavljali, je celo v pogovoru s svojim pribočnikom renčal nanj, kazal zobe in vrtil oči. Odkod ta pogled na vlogo? Pojasnite nam, kako ste mogli priti do te neokusnosti? Ali ne zato, ker postane igralcu, zgubljenemu na svojih stvarjalnih potih, vsaka neokusnost mogoča.«

Lastnik in izdajatelj: Uprava Narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavnik: Oton Župančič. Urednik: Josip Vidmar. Za upravo: Josip Vidmar. Tiskarna Makso Hrovatin. Vsi v Ljubljani.

Questa sera si recita a soggetto

sotto la direzione del
ing. arch. BOJAN STUPICA
col concorso

DEL GENTILE PUBBLICO E DELLE SIGNORE

J. Boltar, Bravničar (balletto), Gabrijelčič, Remec, Sancin, S. Sever, Starc, N. Stritar (soprano), Špan (alto), e dell'altre;

E DEI SIGNORI

Bratina, Brezigar, Čampa (flauto), Gale, Jan, Košič, Košuta, Levar, Malca, Nakrst, Plut, Pogačar, (balletto), Presetnik, Raztresen, Potokar, VI. Skrbinšek, Starič, Šturm (pianoforte), Tiran e deg'altri.

* * *

Produzione di **Smiljan Samec**

Scena: **Arch. B. Stupica**

Coreografia di **Maks Kirbos**

Cassa si apre alle ore 17:45 Inizio della rappresentazione alle ore 18:15
Fine dello spettacolo alle ore 20:45

Platea:	I. fila	Lit. 15'—	balcone	Lit. 40'—
	II.-III. "	" 14'—	Posti aggiunti nei palchi:	
	IV.-VI. "	" 12'—	platea	" 10'—
	VII.-IX. "	" 12'—	I. piano	" 10'—
	X.-XI. "	" 10'—	balcone	" 6'—
	XII.-XIII. "	" 8'—	Galleria I. fila	" 6'—
Balcone:	I. "	" 10'—	II. "	" 5'—
	II. "	" 8'—	III. "	" 4'—
Palchi: platea (4 persone)	" 56'—	Ingresso in galleria	" 1'—
I. piano		" 56'—	Ingresso per gli studenti	" 2'—

Nocoj bombo improvizirali

pod vodstvom
ing. arch. BOJANA STUPICE
s sodelovanjem

LJUBZNIVEGA OBČINSTVA TER GOSPA

J. Boltarjeve, Bravničarjeve, (balet), Gabrijelčičeve, Remčeve, Sancinove, S. Severjeve, Starčeve, N. Stritarjeve (sopran), Španove (alt) in drugih;

IN GOSPODOV

Bratine, Brezigarja, Čampe, (flavta), Galeta, Jana, Košiča, Košute, Levarja, Malca, Nakrsta, Pluta, Pogačarja, (balet), Presetnika, Raztesesena, Potokarja, VI. Skrbinška, Štariča, Šturma (klavir), Tirana in drugih.

* * *

Prevod: **Smiljan Samec**

Inscenacija: **Arch. B. Stupica**

Koreografija: **Maks Kirbos**

Blagajna se odpre ob 17:45

Začetek ob 18:15

Konec ob 20:45

Parter:	Sedeži I. vrste	Lit. 15'—	balkonske (4 osebe)	Lit. 40'—
	II.-III. vrste	" 14'—	Dodatni ložni sedeži: v parterju	" 10'—
	IV.-VI. "	" 12'—	v I. redu	" 10'—
	VII.-IX. "	" 12'—	balkonski	" 6'—
	X.-XI. "	" 10'—	Galerija: Sedeži I. vrste	" 6'—
	XII.-XIII. "	" 8'—	II. "	" 5'—
Balkon: Sedeži I. vrste		" 10'—	III. "	" 4'—
	II. "	" 8'—	Galerijsko stojališče	" 1'—
Lože v parterju (4 osebe)		" 56'—	Dijaško	" 2'—
" v I. redu (4 osebe)		" 56'—		

Vstopnice so v predprodaji pri dnevni blagajni v opernem gledališču od 10.30 do 12.30 in od 17. in pri blagajni v drami pol ure pred pričetkom predstave. Takse so vračunane.

Biglietti si vendono alla cassa diurna del Teatro dell'Opera dalle 10.30 alle 12.30 e dalle 17, e alla cassa del Teatro drammatico mezz'ora prima dell'inizio delle rappresentazioni. Le tasse sono comprese.

