

Toda obe osrednji dejanji sta prav gotovo pomemben odrski dosežek, poln lastnega avtohtonega življenja, ritmično izjemno ubrana celota, izdelana prav do zadnjega detajla, zares prava režijska mojstrovina. V zasnovi imenitna, čeprav v izpeljavi nekoliko neprečiščena scena Svete Jovanoviča in barvno razkošni kostumi Alenke Bartlove so uspešno dopolnjevali režiserjevo zamisel. Ivanka Mežanová, Iva Zupančičeva in Marija Benkova so upodobile tri sestre Prozorove; med njimi je bila Mežanová pretresljiva v svoji diskretnosti, Zupančičeva je s pristno silovitostjo premaknila Mašo iz območja retoričnega čustvovanja v življenjsko polnost, Marija Benkova pa je bila prepričljiva Irina, čeprav je bilo predvsem v prvem delu opaziti pri nji preveč preforsiranega artizma. Duša Počkajeva je kot Nataša z izrednim ustvarjalnim zamahom ponazorila hontenje po absolutni oblasti (in s tem po absolutni svobodi), ki preveča ta antipod treh sester, Jurij Souček pa je svojega Andreja igral z odločno premočnimi grotesknimi poudarki in s tem prenesel težišče svoje vloge v območje, kjer postanejo njene konture nenadoma nejasne in zadobijo predvsem čisto drugačno pomenljivost, ki je v sami fakturi besedila tujek; in ves artizem, ki ga je Souček uporabil pri tej vlogi, ni mogel spodbiti tega temeljnega vtisa. Kuligin Maksa Bajca je bil preveč burkasto spotakljiv; blede, nepredeljen, predvsem pa premalo koken in zapeljiv Veršinin je bil Janez Albreht, Tone Slodnjak je z izjemnim poslušom za miselne in dramatične

komponente svoje vloge upodobil barona Tuzenbaha, tragične razsežnosti te vloge so se pri njem uspešno sintetizirale s spoznanjem življenjske realnosti in doživele svoj vrh v četrtem dejanju, dovolj intenziven in jasno zarisani Saljoni (čeprav nemara prekrčevit) je bil Rudi Kosmač, Čebutikin Toneta Homarja pa se je iz prenika-vega ugotavljalca eksistencialne absurdnosti spremenil v nekakšnega apologeta sentimentalnega humanizma (v marsičem tudi po režiserjevi zaslugi). V manjših vlogah so nastopali še Sava Severjeva, Ali Raner, Tone Gogala in Vinko Hrastelj.

Tako se moramo, potem ko smo skušali zarisati poglavitne obrise obeh uprizoritev, ki sta se v letošnji sezoni zdeli v marsičem novatorski, saj sta bistveno posegli v dosedanjo vednost slovenskega gledališkega občinstva o dveh anticipatorjih modernega gledališča, spet povrniti k našemu začetnemu izhodišču in ugotoviti, da sta obe predstavi po zaslugi umetniške senzi- bilnosti svojih ustvarjalcev v marsičem presegli naše standardno pojmo- vanje dveh takih gledaliških besedil, kakršni sta *Gospodična Julija* Avgusta Strindberga in *Tri sestre* Antona Pavloviča Čehova, da sta nam razkrili novo pomenskost obeh gledaliških stva- ritev in se s tem ustvarjalno zapisali tudi med soavtorje novega poglavja v preučevanju opusa obeh dramatikov, med soavtorje poglavja, ki bo opredelilo odnos današnjega časa in sveta do literarnih opusov Strindberga in Čehova.

Borut Trekman

Književnost **PETAR ŠEGEDIN: ČRNI SMEHLJAJ**
(Crni smiješak, Matica Hrvatska,
Zagreb 1969)

Za hrvatskega pisatelja Petra Šegedina bi lahko rekli, da je ustvarjalec, ki ga neprestano okupirajo nerazčiščeni

človeški problemi do življenja, časa, pa tudi nostalgичnost do svojega rod- nega kraja. Medtem ko je v svojem prvem romanu *Otroci božji* (1946) prikazal siromašno dalmatinsko podeže- lje, izkrivljene značaje, ki jih je s svojimi zlovesčimi vplivi ustvarila ka-

toliška cerkev, v drugem, Osamljenci (1947), komplekse in histeričnost dezorientiranih intelektualcev predvojne Jugoslavije, pa se nam v svojem najnovejšem romanu, Črni smehlaj, predstavlja kot romanopisec meditativne proze, ki prefinjeno analizira svet svojih glavnih junakov.

Črni smehlaj je svojevrsten roman, pisan v novelistično-epistolarni obliki. V devetih pismih — novelah (Razgovor ali v restavraciji Pod staro uro, Dež, Tako, Mesečina, Živeti, Šumenje morja, Črni smehlaj, Figarov pir in Čas), ki jih dopolnjujejo in povezujejo avtorjeva razmišljanja, spoznamo okrutno in nikoli zadoščeno tavanje osamljencev, katerim se pravo življenje izmika in vedno pripelje do brodoloma. Vendar ta njihov propad ne nastopi iznenada, čeprav je vse to »igra okrog smrti«, sestavljena iz drobnih življenjskih malenkosti, ki se nikoli ne morejo povezati v bistvu in ga totalno odkriti. Ko Silvester, junak prve novele, spozna, da je življenje le pokvarjena prevara, zaprta v fatalistične drobce, ki se »hočejo pokazati kot bistveni«, se usmrti in s tem dokaže, da je smrt edino potrjevanje resničnosti. Vse drugo pa je zanj zmaličenje v koščke in »le tu in tam lahko najdeš nekaj, na kar se lahko osloniš in poletiš...«

Drugačen je lik glavnega junaka romana — Charlesa Marona. Ta stopa skozi »vrata jeze sveta«, poskuša odkriti skrivnost življenja. Toda za vse to je že prepozno. Na starost mu ostanejo le spomini, sanje, ki jih v njem prebujajo dež, mesečina, šumenje morja in prekasno spoznanje, da se da vseeno živeti. Ostaja le črni smehlaj, pust in nedoživet, kot je bilo nedoživeto njegovo življenje. V to njegovo sanjsko in melanholično razmišljanje so spretno vtikane različne zgodbe ljudi, ki nesrečno propadejo pri iskanju večnih človeških vrednot: ljubezni,

pa tudi odkrivanje samega sebe. Charlesovi spomini so torej samo kompenzacija spoznanj o življenjski zgrešenosti. Rad bi vsaj enkrat samkrat dejal, kot žena v noveli Dež: »Srečala sem človeka, s katerim sem doživela sama sebe!« Toda ko vidi, da je prav s tem pravzaprav bilo uničeno njeno življenje, ko se njen mož poskuša istovetiti s človekom, s katerim je bila za trenutek srečna, se vrne zopet na začetek svoje poti in do spoznanja, zaradi katerega se je ubil Silvester. To je nezmožnost približevanja; s tem da postaneš srečen, ne hote onesrečiš drugega.

Charles tudi v ljubezni ne najde rešitve (novela Živeti), čeprav se mu za trenutek zazdi, da je ujel čas in teče z njim... Toda tu je slepec, kateremu je ukradel ljubljeno osebo in ga osiromašil za poslednji žarek svetlobe, ki mu je še sijala v očeh. Zato se v spominih na lepo dekle nenadoma zdrzne in pravi: »Potoval sem s svojimi rokami po njenem telesu in občutil, kako se moja beseda izgublja v blaznosti. In zopet sem izmeril svojo bedo.«

In kaj naj bi bilo pravzaprav življenje? (Šumenje morja) tudi na to ne da Šegedinov junak končnega odgovora, kajti »toliko je sil, ki ustvarjajo tisto, kar živimo in imenujemo življenje, a mi smo samó ena sama samcata njegova komponenta«. In kaj lahko stori eno samo bitje, eno samo med tisoči in milijoni? Zelo, zelo malo... Torej Šegedinov junak pride do spoznanja, da mora človek gledati na življenje kot gledalec v gledališču, in ne kot človek, neposredno zainteresiran v oblikovanju dogodkov. Dogajanje je torej zmaga ali poraz. In prav to je tisto, kar še povečuje njegovo brezno do vsega, kar je poskušal v življenju, kajti zanj je bilo dogajanje le nekakšna, večno privlačna zanimivost, daleč proč od zmage. Prav zaradi tega se Charles

tudi izgubi iz tega življenja, kot da ga ne bi nikoli živel. Odide neopazno in skrivnostno in prav zaradi tega zbudi v ljudeh, ki so ga nazadnje videli, upanje in vero, da se bo vrnil mednje in jim bo prinesel veliko zmago. To pa je tudi njegova prva in edina zmaga. V svojem večnem iskanju za svojim »sidrom« resnice se je razpršil v majhnih, nebitvenih dogodkih, medtem ko je »hotel hoditi nad njimi«. Zgorel je torej v »ozonu« svojega lastnega jaza.

Prav tu pa se tudi srečamo o smislu umetniškega ustvarjanja. Že samo to, da je roman sestavljen iz pisem, od katerih je vsako zase novela, nam dovolj jasno pove, da je Šegedin poskušal odgovoriti tudi na to vprašanje. In prav tu se ustvarjalec — Šegedin poistoveti s svojim glavnim junakom, saj pravi, »da bo v bralcu, ko bo prebral roman, ostala negotovost.« To pa je princip večnega ustvarjalčevega iskanja, »kajti zanesljivost ni bila resničnemu umetniku nikoli dober prijatelj.«

Poročamo — glosiramo

»ROJEN SEM NA MORJU, PO
KATEREM JADRAM«

— A. SANTIN, škof tržaški

Da ne bo zamere, Antonio Santin je »nadškof«, toda samo »ad personam«, gre za časten naslov. In še. Uradno se še vedno imenuje »škof tržaško-koprski«. Toda že dolgo je od tega, kar v Kopru rezidira škofijski upravitelj in »Antonio Santin vescovo di Trieste e Capodistria« nima v Kopru več besede. In še: tržaška škofija ne obsega niti vse pokrajine Trsta, ali da se drugače izrazim: niti vse »cone A STO«, ker sodi dekanat Devin (s sedmimi župnijami: Devinom, Mavhinjami, Nabrežino, Šempolajem in Zgonikom, ki so pretežno slovenske, in dvema itali-

Šegedin postopoma odkriva dramatične dogodke in notranje impulze svojih junakov. Pri tem pa prihaja vedno do spoznanja, da je ostalo nekaj nedorečenega, nepojasnjenega. In prav to nedorečeno in nepojasnjeno ga sili k novim iskanjem, k skrbnemu preučevanju svojih glavnih junakov. Pred sabo imamo torej moderen psihološki roman, v katerem vsako stanje človekove duševnosti, njegovo razpoloženje, vsaka življenjska situacija sprosti v pisatelju precizno psihološko analizo, prepojeno z notranjo obrazložitvijo.

In ne samo to; s samimi simboličnimi naslovi pisem oziroma novel, s skrbno podano metaforičnostjo, z izbranimi lirskimi izrazi, z opisi narave, ki povečujejo resignacijo življenjskih situacij glavnih junakov, pa nas je Šegedin prepričal tudi o poetičnosti svojega dela. Prav zaradi vseh teh kvalitiet lahko roman Črni smehlaj uvrstimo med najvidnejše stvaritve povojne hrvatske proze.

Miha Matè

janskima, San Marco al Timavo in Borgo San Mauro a Sistiana) pod gorjskega nadškofa, in to že nad sto let. (Glej *Indicatore Dell'Arcidiocesi di Gorizia* iz 1965, str. 35). In še: od pravno še obstoječe tržaške škofije je po mirovni pogodbi 15. septembra 1947. prišla pod Jugoslavijo vrsta župnij: ves dekanat Postojna, dekanat Tomaj — razen Repentabra itd. Oblast nadškofa Santina je zmanjšana res samo na mesto Trst in njegovo zaledje. Zdi se, da se nadškof Santin tega ne zaveda.

Piccolo je (9. marca 1971, tržaška izdaja, str. 4) sporočil, da je nadškof Santin, ko je dopolnil 75 let (8. decembra 1970) po novi cerkveni praksi dal demisijo, toda papež Pavel VI je odklonil, »ko je pretehtal« vse oko-