

GLEDALIŠKI LIST

DRAME SNG LJUBLJANA

L. XXXV. - SEZ. 1955-56 - št. 6

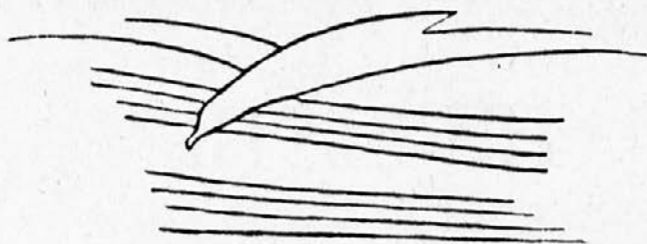
I Z V S E B I N E :

Prof. dr. Vladimir Kralj: Dramaturške misli k uprizoritvi »Treh sester« ● *France Jamnik: Dialektična dramaturgija v »Tréh sestrah«* ● *Antonio Marti: Esej o sodobnem italijanskem gledališču (nadaljevanje iz 2. številke)* ● *Fran Albreht: Besede, besede...* ● *Lojze Filipič: Festival international d'art dramatique* ● *Emil Frelih: Gledališko pismo iz Bombaya I*

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. Urednik Lojze Filipič. Izhaja za vsako premiero. Naslov uredništva: Ljubljana, Drama SNG, poštni predal. Naslov uprave: Glavno tajništvo SNG, Ljubljana, Cankarjeva 11. Tiska Tiskarna časopisno založniškega podjetja Slovenski poročevalec, Ljubljana. Redakcija 6. številke XXXV. letnika (sezona 1955-1956) je bila zaključena 20. januarja, tisk pa je bil končan 18. februarja 1956.

Obseg 3 tisk. pole

Cena izvodu 20 dinarjev



**GLEDALIŠKI LIST
DRAME
SLOVENSKEGA
NARODNEGA GLEDALIŠČA
LJUBLJANA
PETINTRIDESETI LETNIK
SEZONA 1955-56 — ŠTEV. 6
ANTON PAVLOVIČ ČEHOV
TRI SESTRE**

ANTON PAVLOVIČ ČEHOV

TRI SESTRE

Drama v štirih dejanjih

Prevedel: Dr. AVGUST PIRJEVEC

Režiser: ing arch. VIKTOR MOLKA. Scenograf: VLADIMIR RIJAVEC

Kostumograf: akad. slikar kostumov MARIJA KOBILJEVA

Lektor: prof. MIRKO MAHNIČ

Prozorov, Andrej Sergejevič	STANE POTOKAR
Natalija Ivanovna, njegova nevesta, pozneje žena	VIDA JUVANOVA
Olga }	MIRA DANILOVA
Maša } njegove sestre	SAVA SEVERJEVA
Irina }	HELENA ERJAVČEVA
	ANČKA LEVARJEVA
Kuligin, Fjodor Iljič, gimnazijski učitelj, Mašin mož	IVAN JERMAN
Veršinin, Aleksander Ignjačevič, podpolkovnik, baterijski poveljnik	VLADIMIR SKRBINSEK
Tuzenbah, Nikolaj Ljvovič, baron, poročnik	JOŽE ZUPAN
Saljoni, Vasilij Vasiljevič, štabni kapetan	MAKS FURIJAN
Čebutikin, Ivan Romanovič, voj. zdravnik	LOJZE POTOKAR
Fedotik, Aleksej Petrovič, podporočnik ..	DUŠAN ŠKEDL
Rode, Vladimir Karlovič, podporočnik	STANE ČESNIK
Ferapont, sluga deželne uprave, starec ..	BOJAN PEČEK
Anfisa, dojilja, osemdesetletna starka	ELVIRA KRALJEVA

Dejanje se godi v gubernijskem mestu

Kostume izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom CVETE GALETOVE in JOŽETA NOVAKA

Inspicent: MARIJAN BENEDIČIČ. Odrski mojster: VINKO ROTAR

Razsvetljava: VILI LAVRENCIČ, LOJZE VENE

Masker in lasuljar: ANTON CECIČ



Dramaturške misli k uprizoritvi „Treh sester“

PROF. DR. VLADIMIR KRALJ

Drame Čehova so nastale v neposredni bližini njegovih psiholoških novel in črtic. In na čustveno psihološko novelo, kakršna se je razvila v evropskem simbolizmu ob prelomu stoletja, kaže marsikaj v tej drami: predvsem njen lirizem v raznih oblikah — kot čustveno nastrojenje, ki vlada od početka do kraja v delu, kot simbolizirano življenjsko hrepenenje (Moskva) in podobni čustveni vodilni motivi, zlasti pa prepletanje spominov na nežno ozarjeno mladost z verovanjem na enako lepo, obetajočo bodočnost, ki nas spominja na Ivana Cankarja.

Vendar bi to delo s svojimi medlimi konflikti, s svojimi pasivnimi značaji in s svojo elegično fabulo — duševnim propadanjem oficirske rodbine po smrti njenega rednika, višjega oficirja — ostalo vzlic Stanislavskemu komaj več kot dramatizirana psihološka novela, če ne bi imel Čehov izrazitega daru, ustvarjati osebe z globoko notranjo perspektivo in napetostjo in smisla za tragične kontraste in akcente v situacijah.

Čehov je pričel kot pripovednik, in sicer s smehom. Smeh pa v caristični Rusiji ni imel nikoli čistega odmeva, in ob naraščajoči politični depresiji konec 90-tih let se je tudi Čehovu sprevergel v grotesken smeh, ki je tako značilen za ruskega človeka in ki je tako blizu tragiki. Tega krčevitega grotesknega smeha je tudi v »Treh sestrah« dovolj. Delu ne daje samo miljejske barve, marveč ustvarja potrebno dramatično napetost v njegovi celotni atmosferi in v odnosih dramskih oseb med sabo.

Prvi poizkusi na odru Čehovu niso uspeli, za njegovo dramatiko stari režijski prijemi očitno niso zadoščali. Treba je bilo novih dramaturških in režijskih pogledov, da je Čehov zmagal tudi na odru. Te poglede je prinesel Stanislavski in s Stanislavskim so šle drame Čehova svojo zmagovito pot ne samo po ruskih, marveč po vseh evropskih odrih.

Z vidika tradicionalne dramaturške teorije, zasnovane na klasični evropski dramatik, pa se zde »Tri sestre« res napisane od početka do kraja narobe, pravzaprav proti vsem pravilom, ki naj veljajo za dramsko umetnost. Že zgodba sama ne nudi možnosti

za ostra nasprotja, za medsebojne spopade, za boj. In karakterji drame tudi ne ustvarjajo vidnih, značilnih konfliktov — dramske osebe predstavljajo značilne zastopnike ruske malomeščanske inteligence pred pragom prve ruske revolucije, ljudi, ki so veliki v filozofskem rezoniranju, toda slabotni v dejanju, neodločni, vseskozi nepodjetni, nejasni v svojem hotenju in kakor uročeni od družbene depresije, ki najavlja bližajočo se nevihto. Vse moralno pozitivne ljudi v drami duši siva, moreča atmosfera ruske province, ruskega življenja pod carskim sistemom, vsi čutijo, da je koren vsega tega skupnega zla v brezdrlju ruske inteligence, ruskega človeka, in vendar ne store ničesar, da bi se ta stvarnost spremenila; rajši sanjarijo, kako bo življenje čez dve sto let popolnoma drugačno, lepše ...



K. S. Stanislavski kot Veršinin



**K. S. Stanislavski
kot Veršinin**

Sestre, glavne osebe v drami, žive v iluziji, da bo brat Andrej uspel z vseučiliško profesuro in jih povedel k cilju njihovega hrepenenja, v Moskvo, ki je v igri nekak simbol velikega, pomembnega, razgibanega življenja. Toda Andrej nima moči, da bi se dvignil nad moreče okolje, sredi poti se poroči z omejeno, sebično in koketno malomeščanko in postane uslužbenec pokrajinske uprave.

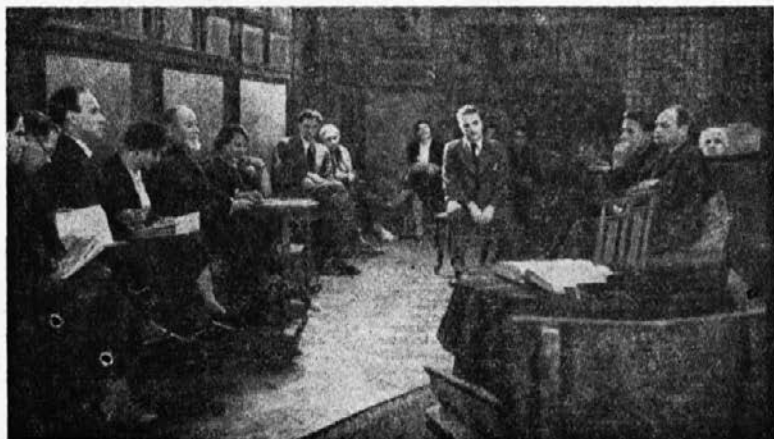
Tudi izrazitih idejnih konfliktov, ki dele sleherno dramo v igro in protiigro, v tem delu pravzaprav ni najti. Igra in protiigra sicer obstojita, na eni strani ljudje, ki hrepene po velikem, pomembnem življenju — tri sestre, Veršinin in Tuzenbah, na drugi strani ljudje, ki se zadovoljijo z jalovim, nesmiselnim malomeščanskim življenjem — Nataša, Kuligin in deloma ponižani in spokorjeni Andrej. Toda idejnih sporov med njimi ni. Obstoji sicer interesni konflikt, ki ga povzroči sebična in omejena Nataša, interesni konflikt, ki se s slehernim dejanjem stopnjuje: Nataša, Andrejeva žena, spodriva s trdoživostjo malomeščanke svoje svakinje polagoma iz njihove hiše, razpolaga z njihovimi sobami, se znaša nad starimi posli, jih odpušča ter se nazadnje polasti popolnoma gospodinjtva. Toda ta interesni konflikt ni na liniji osnovne dramatske ideje, avtor se ga

poslužuje le za karakteristiko glavnih oseb, treh sestrá in Nataše, kot osnovni konflikt pa ta moment ne agira. Natašino sebično čeperjenje gre tako rekoč mimo pozornosti sestra, kajti med njimi in Natašo zija moralni prepad, sestre žive v višji moralni sferi. Molče gredo preko malenkostnega in nizkotnega početja »vaščanke«, kakor imenuje Natašo Maša, zanje vse Natašino početje ni važno spričo notranje drame, ki jo doživljajo, in po svojem plemenitem čustvovanju so tudi sicer popolnoma ravnodušne za materialne zadeve v hiši. Z enakim ravnodušjem gledajo, kako brat Andrej s kvartanjem zapravlja njih skupno premoženje. In šele, ko se Nataša surovo znese nad staro služkinjo Anfiso, se sestra Olga upre, češ da takega početja več ne more prenašati.



A. P. Čehov, Vl. Nemirovič-Dančenko in Olga Knipper

Vnanjih konfliktov torej v tej drami ni, dramatski konflikti so v njej postavljeni popolnoma v duševno sfero, in sicer v sfero čiste človečnosti, kar je osnovna značilnost dramatike Čehova. In enako so vsi dramatski elementi pri Čehovu subtilizirani. Vse pozitivne osebe v drami žive v stalni notranji dramatski napetosti, ki meji skoraj na histerijo z vsemi njenimi znaki, eksaltiranimi izbruhi in jokom. Ta dramatska napetost sestoji iz nenehne tendence, rešiti se morečega provincialnega okolja in zaživeti veliko, pomembno življenje, to se pravi, oditi v Moskvo. Vse tri sestre navdaja to hotenje, da bi ubežale sivemu življenju, to hotenje jih obvlada do poslednjih živčnih vlaken, Olgo, Mašo, Irino in celo prilagodljivega slabiča brata Andreja, ki se proti koncu drame izpoveduje: »Komaj začnemo živeti, postanemo dolgočasni, brezbarvni, nezanimivi, leni, ravnodušni, nepotrebni in nesrečni: zakaj vse to? ... Naše mesto je že dve sto let staro in ima sto tisoč prebivalcev, a niti enega ni, ki



Vaja za »Tri sestre« v MHT (1940)

bi ne bil drugemu podoben, ne enega borca ne v preteklosti, ne v sedanjosti, niti enega učenjaka, niti enega umetnika, niti enega količkaj znamenitega človeka, ki bi vzbudil zavest ali strastno hrepenenje slediti mu...«

V čem je v tej drami boj, brez katerega ni drame, in kako se ta boj odigrava? Tudi ta boj je pri Čehovu ponotranjen, se razvija v čisto duševni sferi. Ljudje te drame se ne bore proti posebljeni protiigri, Kuligin in Nataša sta samo predstavnika provincialnega samozadovoljstva, ne njegova akterja; boj oseb velja moreči provincialni atmosferi, ki jih obdaja, jalovemu, lenobnemu, nesmisel-



Hiša, v kateri je Čehov napisal »Tri sestre« (1901)

nemu živetarjenju, ki mu skušajo ubežati, da bi tako ohranili v sebi živo dragoceno človečnost.

In iz te perspektive ima drama tudi svoje notranje dramatsko stopnjevanje, svoj razvoj.

Drama se prične z depresivnim nastrojenjem, ki vlada v hiši Prozorovih po očetovi smrti. Samo upanje na odhod v Moskvo, ki je vodilni motiv te drame, daje situaciji neko rešilno perspektivo.

Nastop vitalnega Veršinina, ki prihaja iz Moskve, sprosti to depresivno občutje v sestrah in dramatična napetost v njih, nihanje med vero in nevero v lepše življenje — se zdaj stopnjuje in doseže svoj višek v dejanju s požarom, ko izbruhne vse njihovo zadržano hrepenenje, zadržano nezadovoljstvo in razočaranje na dan. Sedaj se najbolj temperamentna sestra Maša izpove svoje ljubezni do Veršinina, Andrej se izpove svoje notranje mizerije in Irina se končno odloči, da postane žena Tuzenbaha, ki jo naj povede odtod, v svet, v Moskvo. Tik za tem viškom, za sprostitev dolgo zadržane notranje napetosti, pa sledi obrat s katastrofo, ki jo napove vest, da bodo vojaštvo in z njim Veršinina ter ostali oficirji mesto zapustili. In v zadnjem dejanju, ko se vojaštvo že poslavlja, se podere nazadnje tudi Irinino upanje na rešitev: v groteskno izzvanem dvoboju pade njen zaročenec Tuzenbah. Dejanje se povrne na svojo izhodno točko, na depresijo v začetni razpostavi.

Glavne osebe v drami, tri sestre, so vzlic svoji izraziti ne-dejavnosti vendarle globoko tragične. Tragične so objektivno, ker so s svojo dragoceno plemenito človečnostjo obsojene na duševni pogin, tragične so tudi subjektivno, ker svoje dragocene človečnosti

ne znajo ubraniti, ker se ne znajo iztrgati iz pogubne sredine. Njih tragika je brez heroičnega zanosa, a tragika plemenitega, toda šibkega hotenja, tragika neodločnosti, ki je tako značilna za slovan-sko, zlasti pa rusko dramatično preteklo dobo.

V dramatični z ostro izoblikovanimi konflikti se dramske osebe, zapletene v idejne ali interesne spore, v dialogu neprestano sekajo, udarjajo, bijejo, akciji sledi neposredno reakcija, dejanje. Vsega tega v tej drami ni. Ljudje sicer ne govore drug mimo drugega, vendar tudi ne neposredno drug v drugega v smislu dramatično napetega dialoga. Dramatična napetost med osebami se izraža tu drugače; v nenehnem zaporedju čustveno nasprotno nastrojenih



Ansambel MHT na obisku pri bolnem A. P. Čehovu na Jalti (1900). Klíšeje razen posnetkov vaje v MHT I. 1940 in K. S. Stanislavskega je dala iz prijaznosti na razpolago Akademija za igralsko umetnost v Ljubljani.

situacij, ki se med seboj tarejo, rušijo in izzivajo ter tako ustvarjajo nenehno napeto dramatično atmosfero. Kajti ljudje te drame so vzlic relativni čustveni skladnosti in vnanji družbeni korektnosti vendarle, kakor pravi nekje vojaški zdravnik Čebutikin, drug drugega do grla siti, znaveličani v tem morečem okolju. To zoprno čustvo, naperjeno podzavestno ali zavestno, drug proti drugemu, se sprošča zdaj v izbruhu joka, ali kakor pri Maši v preklinjanju in očitnem porogu, ali kakor pri Saljonem in pri zdravniku Čebutikinu, v bizarno groteskni izpadih. Skozi vse delo se neprestano tarejo nasprotno nastrojene situacije, ki ustvarjajo dramatično ozračje:

obujanju spominov na Moskvo, v zvezi z Veršininovim prihodom, sledi poudarjeno slab dovtip grotesknega Saljonega, ki poruši vse prejšnje razpoloženje. Hudomušno radost sestrá, da se je njihov brat Andrej zaljubil, kvitira Čebutikin z groteskno porogljivim citatom. Veršininovemu razmišljanju o življenju sledi Kuliginov banalno filistrski nastop. Mašin živčni izbruh spremlja Saljoni z neznosnim groteskno bedastim brundanjem. Pri polaganju pasijanse v 2. dejanju, ki se naj po Irinini želji izide v tem smislu, da pojde ona v Moskvo, bere Čebutikin iz časopisa: »Cicikar (mandžursko mestece, op. pisca). Tam divjajo koze.« Natašino sprenevedasto govorjenje o svojem fantku Bobiku kvitira Saljoni z groteskno opombo: »Ko bi bil ta otrok moj, bi ga spekel v ponvi in pojedel.« Na Irinino izjavo, da bodo po odhodu vojaštva tudi oni odpotovali, izpusti pijani Čebutikin dragoceno porcelanasto uro, spomin na Irinino mater, iz rok, da se razleti v kosce. In tako dalje skozi vsa dejanja.

Tu očitno ne gre samo za slikanje miljeja z bolj ali manj grotesknimi tipi, marveč za zavestno dramatično kontrapunktiranje dejanja, za namerno zaporejanje bolj ali manj grotesknih situacij, ki se med sabo tarejo, rušijo, in ki so, kot sem že omenil, tipično ruski način grotesknega slikanja, ki ima po svoji tragikomični vsebini izrazito dramatično učinkovitost.

Ob pomanjkanju zunanjih konfliktov v drami tvorijo te groteskno kontrapunktirane situacije dramatični živec te drame. Ti psihološki detajli se zlivajo v gorjupo in pretresljivo simfonijo nekdanjega življenja na ruskem podeželju.

Uprizarjanje »Treh sester« zahteva torej bistveno drugačne dramaturške poglede in režijske prijeme, kot so običajni pri evropski klasični drami. Toda ob pravilni režijski razpostavi tragični učinek te drame v nobenem pogledu ne zaostaja za učinki drugih klasičnih dram, po svoji globoki, nezastri človečnosti pa je slovanskemu čustvovanju celo bližji.



SUPERŠIT ARS DILUVIO

1/ Вершинин посмотрел на часы и зобеспокоился: время уже идет, долгие оставаться невозможно. /Новомо? сокращается, чтобы не переживать действия.

2/ Одинадцатый режиссерский кусок - неудачная сцена.

Вот уходит и Вершинин. При нем была хоть какие-то проблески счастья для Машки... Ушла Вершинин, а с ним рассказали и малышки смеются... Все уходит, все рушится, и остается только страдания и долг. Долг гражданский, долг семейный. Мучительные страдания затемняют рассудок. Прекрасные сестры и "доброй" муж всеми силами стремятся успокоить Машу, но как можно заглушить страдания больной души!

Кусок - мучительные минуты прощания.

Ольга увидела идущую из глубины Машу и отошла в сторону и правой скамье, чтобы не мешать их прощанию. Она возмущена предогоженной сценой



и с беспокойством поглядывает на Машу. Маша вся сосредоточенная, суровая, идет твердой походкой и Вершинину. За ней, немного позади, идет Ирина, - она чуть переживает состояние Машки.

3/ При повалении в глубине Маша, Вершинин оделся несколько шагов и малютку /маленько и зарылся туда, где что идет бригада, и сейчас же вернулся назад. Вот они неслово секунду стоят моля друг против друга, не зная что сказать

в эту последнюю минуту прощания. Наконец, Вершинин прерывает это томительное молчание.

4/ Маша подошла близко к Вершинину и, прощаясь, поцеловала его. Силы изменили ей, - она не может больше сдерживать себя: с сильным рыданием она склонилась на грудь Вершинична, крепко обнимая его, точно не желая его отпустить. Наконец она с силой с ее плеч.

5/ Ольга и Ирина, стоящие в глубине за деревьями, с тревогой следят за Машей. Ольга, страдавшая за Машу, едва удерживая слезы, подошла сюда к Маше и слегка прикоснувшись к ней, - старается ее успокоить. Но Маша уже не может сдерживать прощальную слезу.

6/ Вершинин целует Машу в голову, успокаивает ее, но сознает, что уже не может больше оставаться здесь, - его ждет бригада. Его долг - быть сейчас там.

7/ Расторопный, он старается освободиться от крепких объятий Машки, но это ему не удается и он, взволнованный, просит Ольгу помочь ему. Ирина подошла ближе к Маше и, отойдя за деревьями, не знает как и чем помочь ей.

8/ Ольга подходит к Маше и, успокаивая, ласково берет ее за руки. Вершинин подождал руку Ольги, в последний раз поцеловал в голову Машу и, передав ее в руки Ольги, по-военному откомандует всем, - быстро уходит налево.



Вершинин и кричит проститься.



»Tri sestrec« — list iz režijske knjige Vl. Nemiroviča-Dančenka

Tri sestre

I

Priglasenie Najbolji prijatelji, pozivamo vas na koncert, koji se održava u sali Narodnog pozorišta, u četvrtak, 14. aprila, u 8.00 sati. Učestvuje naša mlada muzička grupa.

Priglasenie U skladu sa programom koji vam je dostavljen, molimo vas da se prijavite na koncert, koji se održava u sali Narodnog pozorišta, u četvrtak, 14. aprila, u 8.00 sati. Učestvuje naša mlada muzička grupa.

Priglasenie Ovim pozivamo vas na koncert, koji se održava u sali Narodnog pozorišta, u četvrtak, 14. aprila, u 8.00 sati. Učestvuje naša mlada muzička grupa. Tema ovog koncerta je "Mlada muzika". U skladu sa programom koji vam je dostavljen, molimo vas da se prijavite na koncert, koji se održava u sali Narodnog pozorišta, u četvrtak, 14. aprila, u 8.00 sati. Učestvuje naša mlada muzička grupa.

Priglasenie U skladu sa programom koji vam je dostavljen, molimo vas da se prijavite na koncert, koji se održava u sali Narodnog pozorišta, u četvrtak, 14. aprila, u 8.00 sati. Učestvuje naša mlada muzička grupa.

Priglasenie U skladu sa programom koji vam je dostavljen, molimo vas da se prijavite na koncert, koji se održava u sali Narodnog pozorišta, u četvrtak, 14. aprila, u 8.00 sati. Učestvuje naša mlada muzička grupa.

Faksimile rukopisa A. P. Čehova »Tri sestre«

Dialektična dramaturgija v „Treh sestrah”

FRANCE JAMNIK

Sodobna kritika je Čehovu očitala predvsem preziranje, neupoštevovanje vsake dramske tehnike in zakonitosti, odrsko neučinkovitost, nedejavnost oseb v njegovih dramah ter videla v njih pesimizem, neizhodnost, tragedijo ruskega življenja, sivo žalostinko o mračnem obupu ali kakor je pisala Zinaida Hippijus: »Iz čehovskega nežnega, tenkega, slepega dolgčasa ni druge poti kot v slast poslednjega zmrznjenja.«

Vprašanje svojstvene dramske tehnike, odrske učinkovitosti itd. je rešil M. H. T., drugo vprašanje, ali so drame Čehova komedije, vodvili ali tragedije, pa se je zaostrilo v MHT-u ravno ob Treh sestrah in povzročilo nesoglasje med dramatikom in gledališčem. Mislim, da sta obe vprašanji — vprašanje svojske dramatičnosti v delih Čehova in vprašanje: komedija — drama med seboj tesno povezani, v obravnavanju obeh se nam utegne razvozlati skupen odgovor.

Čehov je večkrat izrazil svoje nezadovoljstvo z interpretacijo Treh sester v MHT-u. Stanislavski piše v knjigi »Moje življenje v umetnosti«, da je Čehov pobegnil z bralne vaje, ko je videl, da so vsi sprejeli delo kot dramo ali tragedijo. Ko ga je Stanislavski našel doma, je bil Čehov »ne samo ogorčen, temveč srdit kot sicer le redko«. — »Zdi se, da je bil dramatik prepričan, da je napisal veselo komedijo, a pri čitanju so vsi sprejeli igro kot dramo in jokali...«

Na drugem mestu (»A. P. Čehov v MHT-u«) sporoča Stanislavski, da se Čehov do kraja svojega življenja ni mogel sprijazniti s tem, da so Tri sestre težka drama ruskega življenja. »Bil je iskreno prepričan, da je bila to vesela komedija, skoraj vodvil.« Še tri leta po premieri Treh sester je v pismu M. P. Lilini izražal isto mnenje.

A. Serebrov (Tihonov) piše v svojih spominih, da mu je Čehov dejal: »Pravite, da ste jokali ob mojih igrah... Niste edini... toda jaz jih nisem za to napisal, Aleksejev (Stanislavski) jih je napravil jokave. Hotel sem samo pošteno reči ljudem: »Poglejte se, pogledajte, kako slabo in dolgočasno živite!«

»Poglavitno je, da bi ljudje to razumeli in ko bodo to razumeli, si bodo prav gotovo ustvaril drugo, lepše življenje... Jaz ga ne bom videl, toda vem, da bo povsem drugo, nič podobno temu, ki je... A dokler ga še ni, bom zopet in zopet govoril ljudem: razumite vendar, kako vi slabo in dolgočasno živite! — No, čemu je treba tu jokati?«

Nemirovič-Dančenko piše v knjigi »Iz preteklosti«, da je Čehov pri prvem pretresanju o Treh sestrah nekajkrat pripomnil: »Jaz sem vendar napisal vodvil!« — Ob 25-letnici premiere Češnjjevega vrta, za katerega je Čehov trdil isto, pa je Dančenko dejal: »Pri verzijah, da je Čehov napisal vodvil, da je treba Češnjjev vrt dati v satiričnem smislu — trdil, da to ni nujno. Je v Češnjjevem vrtu satirični element... Toda vzemite tekst in videli boste: tam »joka«, drugod »joka' a v vodvilu ne jokajo!«

Zanimivo je pisal o predstavi »Treh sester« Leonid Andrejev: »Ves teden mi niso šle iz glave podobe treh sester in ves teden so

mi silile solze v grlo in ves teden sem trdil: „Kako lepo je živeti, kako se mi hoče živeti!“ Neobičajno nepričakovan rezultat... a ne samo pri meni, tudi pri mnogih, s katerimi sem govoril o dramih... Zdi se, da je povzročila igra A. P. Čehova veliko nerazumevanje in... krivi so kritiki, ki so prikazali ‚Tri sestre‘ v globoko pesimističnem smislu, brez vsake radosti, brez vsake možnosti živeti in biti srečen. V temelju tega mnenja je to prevladujoče prepričanje: če človek joka... pomeni, da se mu ne da živeti, da ne ljubi življenja, če pa se človek smeje in je zdrav ter zalit, potem... ljubi življenje. Skrajno napačen nazor... Tožnost po življenju — to je tisto močno nastrojenje, ki od začetka do konca preveva igro in s solzami njenih junakinj poje himno prav temu življenju. Hoče se jim življenje, na smrt, do brezumja, do bóli se jim hoče življenje! — To je osnovna tragična melodija ‚Treh sester‘...«

M. Gorki pa je sodil: »Anton Pavlovič je ustvaril povsem originalni tip igre — lirično komedijo.«

Kaj je torej z dramo »Tri sestre«, kot jo naziva Čehov?

Naj velja njegova naknadna oznaka »vodvil«, njegova odklonitev interpretacije v MHT-u?

Čeprav pisatelji ne sodijo vedno pravično svojih del (kako zelo se včasih motijo), vendar ne moremo kar površno preko tako vztrajnega mnenja A. P. Čehova. Res je, da je Čehov večkrat iz-



**Olga Knipper-
Čehova kot Maša
(1901)**



**Kačalov kot Tuzenbah
(1901)**

javljaj, da bi rad napisal »horošij vodvil«, da »napisati vodvil ni zadnja stvar«, da humorist Antoša Čehonta v zrelem Čehovu ni nikdar povsem zamrl, vendar bi ne smeli njegove trditve, da je napisal s »Tremi sestrami« vodvil — jemati dobesedno in celo ne v smislu francoskega vodvila. Verjetno je hotel Čehov s svojo trditvijo ostro nakazati, česa niso ali pa so premalo poudarili v uprizoritvi »Treh sester« v MHT-u. Če pomislimo, da je poreklo vodvila v priostrenem kupletu, ki zbada aktualne dnevne dogodke in spodrsrljaje in da je to ironično, posmehljivo potezo obdržal tudi vodvil druge polovice 19. stoletja, utegnemo biti že bliže razumevanju Čehova.

Vodvil? J. L. Ščepkina-Kupernik v svojih spominih na Čehova navaja tak primer čehovskega vodvila: »Čehov je dejal nekoč, potem ko smo vedrili pred dežjem v neki kašči: 'Treba bi bilo napisati tak vodvil: dvojica vedri pred dežjem v prazni kašči; razigrana sta, smejeta se, sušita dežnike, izpovesta si ljubezen; dež preneha, sonce, nenadno on umre od kapi.' Kupernikova: Kakšen 'vodvil' bo to? Čehov: 'A zato bo življenjski! Ali se ne dogaja tako? Salimo se, smejemo, a naenkrat — klop, konec.'«

D r a m a? Važno je najprej ugotoviti, kakšen je bil pogled Čehova na ljudi, ki jih prikazuje v »Treh sestrah«?

Konec 90-tih let je Čehov prav dobro vedel, da tesnobni, zadržljivi inteligentski svet ni zmožen življenja, da živi samo navidezno. Ti inteligenti samo veliko govorijo, ko pa stopijo v življenje, so že utrujeni. Sanjarijo o »prekrasnom budučem«, a niti ne mignejo s prstom zanj, ljubijo ljudi, a ne store koraka, da bi preprečili njih smrt. Ti »junaki« postajajo v svojem praznem in puhlem življenju, v nasprotju med svojimi visokoletečimi sanjami in nezmožnostjo za tudi najmanjšo aktivnost — že nekoliko neresni. In Čehov se skoraj mora vprašati »ali ste sploh dovolj resnobni ljudje, da bi bili vredni drame. Drama — to je dejanje, a ravno za dejanja niso sposobni...« (Ermilov). Čehov je čutil, kako postaja to onemoglo, staro življenje trpko — smešno. Tako ni mogoče živeti. Čehov dobro diagnosticira bolezen svoje dobe in



Artem kot Čebutikin
(1901)

ljudi, ne ve pa še zanjo terapije. Sicer sluti burjo, ki bo pomedla to gnilobo, a določne poti ne vidi. Čeprav sam ne ve izhoda, vendar »burjevostnik« ne more odpustiti svojim osebam njihove nedejavnosti, zato gleda nanje z rahlim posmehom kot na nekaj minljivega, nekaj umirajočega.

Čehov se je strastno boril vse življenje proti laži, posebno proti laži v umetnosti. Kako bi naj torej sam smel in mogel potvarjati življenje, ki ga je prikazoval! Kako bi mogel iz teh pasivnih, brezdelnih, ravnodušnih oseb iz življenja, ki ga je dobro poznal, pa tudi



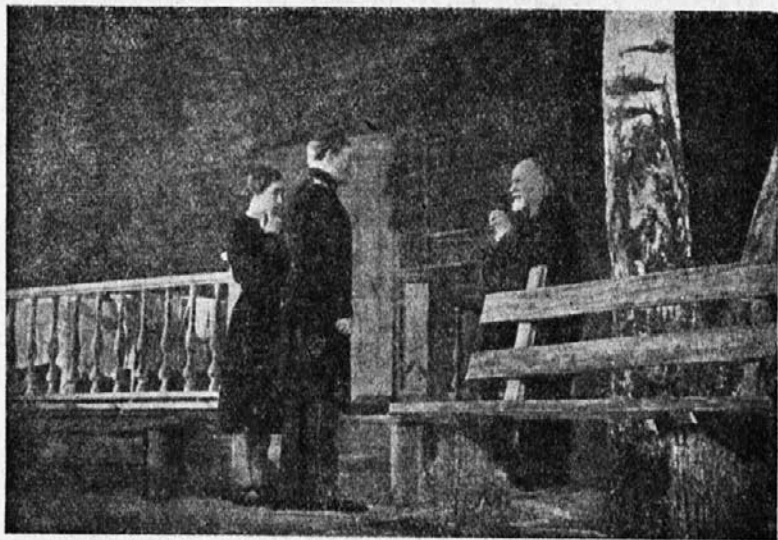
Moskvin kot Rede
(1901)

iz njemu dragih, čistih, duševno bogatih, a slabiških sanjačev napraviti heroje, kako iz njih nedejavnosti dramatsko delujoče osebe! Saj se v njihovem življenju res ni dogodilo nič pomembnega, dejavnega. Neki kritik je zapisal: »Čehov je prvi in zadnji ruski pisatelj, ki nima junakov. Težko je najti pisca, ki bi bil tako skladen s svojim časom in okoljem, iz katerega je izšel, kot Čehov.« Res je, Čehov ne prikazuje posameznikov, on zajema celotno podobo družbe, predvsem inteligence, tenko riše psihološki obraz generacije. V tej družbi, ki je le še životarila, se grela na zahajajočem soncu spominov in se izgubljala v čudovito nežnih, poetičnih, a krhkih sanjah, ni mogel najti junakov niti dejanj za močan dramski spopad. Pač pa odkriva Čehov v njihovi vsakdanjosti skrita nasprotja, skrito lepoto, odkriva pomembno v nepomembnem; predvsem pa nasprotje med njihovimi sanjami in realnim življenjem, med dobrimi, moralno zdravimi ljudmi in pogubno okolico, med komičnim in tragičnim, med zunanjim videzom in notranjo resnico — med deklamacijo dobe in njenim podtekstom. Nasprotja so motivičen, dramaturško tehničen, idejen in vsebinski vzgon čehovske dramatike. V menjavanju nasprotij je vsa dramatičnost njegovih del. A koliko svojevrstne tragikomike je v križanju teh nasprotij, v križanju vzvišenega in banalnega, lirič-

nega in prozaičnega, zasanjanega in praktičnega. Belinski je dejal: »Vsako nasprotje je vir smešnega in komičnega.« Seveda pri Čehovu ni komika vesel sproščen smeh, temveč je skoraj vedno zastrta z rahlo tenčico trpkosti in ironije.

Nedejavnost ljudi in življenje, ki ga prikazuje, mu je nujno narekovala tudi »nedejavno« dramaturško tehniko. Svojevrstno menjavanje in prepletanje komičnega in tragičnega v obravnavani snovi mu je narekovalo tudi menjavanje komičnega in tragičnega v njegovi drami. Opustiti eno ali poudariti samo drugo, to bi bila napaka v odrskem prikazu te svojevrstne dramatike. Kako sedaj imenovati to zvrst, tragedija, komedija, vodvil, drama — to navsezadnje ne bo važno. Zrele dramatike Čehova ni mogoče utesniti v ustaljene kategorije klasične dramaturgije.

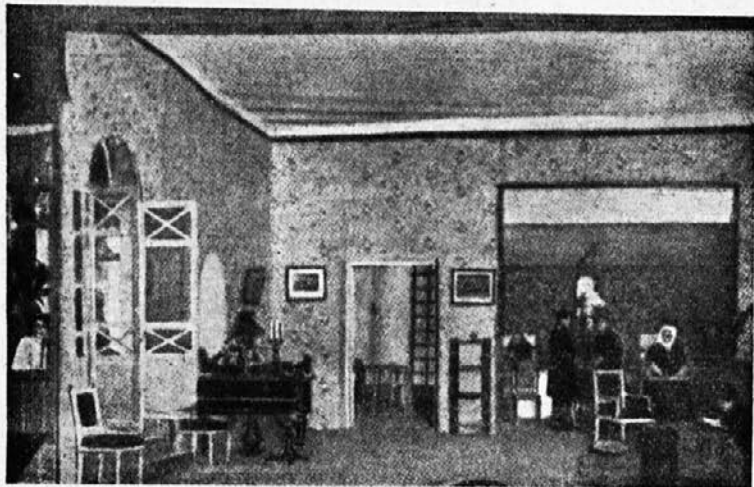
Kakšna je bila torej metoda, dramaturška tehnika A. P. Čehova? Na napačni poti bi bili tisti, ki bi pričakovali v dramah A. P. Čehova tradicionalnega razvoja z ekspozičijo, zaplet, centralnim



Vaja za »Tri sestre« v MHT (1940, na desni Vi. Nemirovič-Dančenko)

konfliktom in razvezom v smislu klasične dramaturgije. Zaman bi pričakovali običajnega kodificiranega zunanjega spopada nasprotujočih si sil. Zunanje dramatičnosti zrela dela A. P. Čehova nimajo. Njihova dramatičnost je skrita »v podtekstu«, v notranji napetosti, in kontrastnih menjavah komičnega in dramskega.

Med raziskovalci čehovske dramatike je dal zelo svojsko razlago A. Kugelj v svoji knjigi: »Ruski dramatiki«. On trdi, da se zgodba »Treh sester« sploh ne razvija. »Pričnite njih zgodbo, s katerega konca hočete, v poljubnem momentu, pa bo prav ista. Prestavite prvo dejanje namesto drugega, drugega namesto prvega, pa ne boste spremenili stvari!... Katerikoli večer je mogel priti Veršinin in pričeti svoj fantazijski razgovor in vsak večer se utegne njegova žena zastrupiti. Dejansko ni ne zapleta ne razpleta. Drama nima



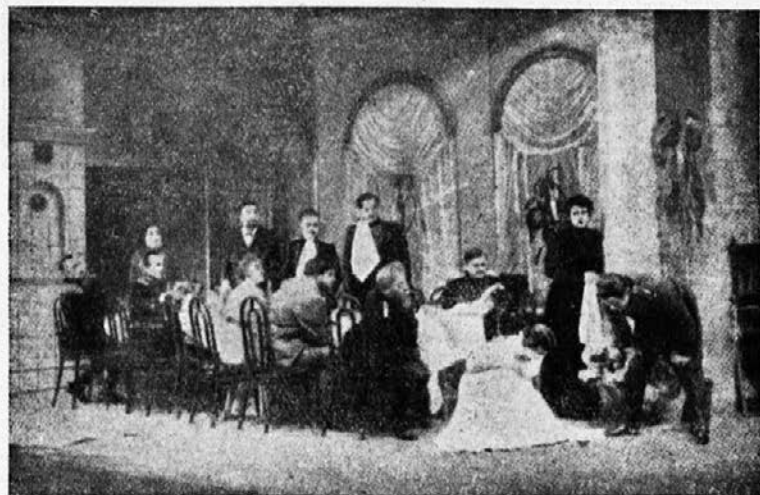
»Tri sestre« (I., MHT 1901)

zapleta, kot ni začetka življenja, nima konca, kot nima čas konca.« No, videli bomo, da ta razlaga — kakor je na videz prijetna in zanimiva — ni točna.

Res je, da se utegne zdeti na prvi pogled, da je drama »Tri sestre« nekak skupek časovno nevezanih podob iz življenja treh sester, da to življenje (v drami) lahko teče tri ali pa deset let, da nima začetka niti konca. Celo več. Nepozorni bralec bi si mogel ustvariti dojem, da so raznovrstni prizori, navidez brez pomembne replike, in vpadi — kakor nametani, brez notranje povezave. Kdo bi dejal, da imajo čehovske komedije iz vsakdanjega življenja povsem svobodno sproščeno formo in da se avtor v razporejevanju in sosledju dogajanj ne podreja nobeni obvezi, temveč se samo in izključno prepušča svoji hudomušni domiselnosti. Res je, da je v vseh dramah Antona Pavloviča čutiti novelista. V njih je nešteto »snovi za kratko povest«, saj so pravi mozaik novelističnih zasnutkov. Vsaka oseba nosi s seboj celo novelo, ki bi je ne bilo težko tudi napisati. Včasih se ne moremo ubraniti vtisa, da si je humorist — Čehov kot Trigorin zapisoval posamezne domisleke in opažanja v svojo beležnico, ki jo tu v dramah prav narahlo prelistava in natrese vrsto malih zadreg in čustev vsakdanjih ljudi. Vprav impresionistično tehniko — ki nas skoraj spominja na impresionizem kakega Ravela, Debussyja ali našega Škerjanca — je možno videti v neštetih začetkih in nedokončanih motivih, ki so zopet prekinjeni z novimi, in v skoraj muzikalnem menjavanju dura in mola, v različno barvani tonalnosti nasprotujočih si nastrojenj. Vse to je res, a vendar ne moremo očitati dramam Čehova atematičnosti, vsebinske neurejenosti. Nasprotno: celota je kljub videzu neverjetno natančno, premišljeno, arhitektonsko dovršena, ritmično genialno komponirana.

Proti trditvi A. Kugelja govori že samo to, da ima drama »Tri sestre« tudi svoj trden vsebinski razvoj, svojo gradnjo. V osnovi

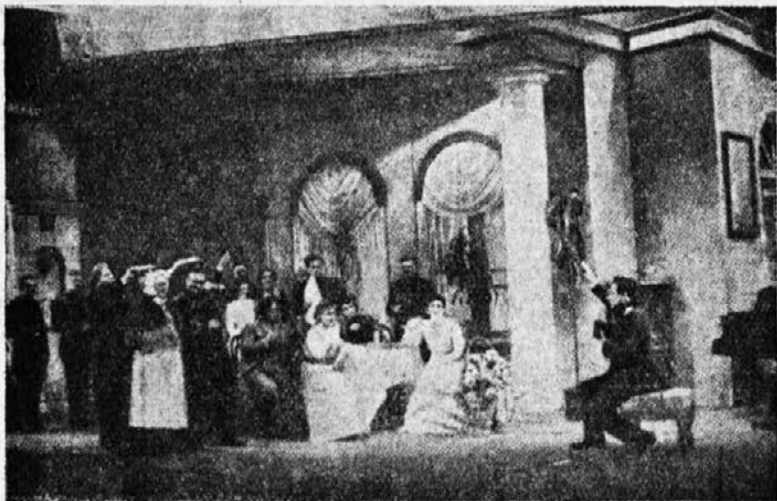
tečeta dve liniji, dva svetova, ki sta si v ostrem nasprotju. Na eni strani tri sestre, na drugi carstvo Nataše in Protopopova. Trem sestram z njihovimi sanjami o Moskvi, o »prekrasnom budučtem« z njihovo nezmožnostjo vsake presoje stvarnega položaja, z izrazitim pomanjkanjem vsake volje in moči za borbo — oponira akcija Nataše, ki raste od konca prvega dejanja do triumfa v četrtem dejanju. Res, da ni prave protiigre treh sester — saj je vsa njihova aktivnost samo v tožnosti po lepšem življenju, po lepoti, po radostnem delu, po drobnem koščku sreče, vendar je čutiti notranji odpor in obsodbo praktične, prozaične, egoistične »meščanke« Nataše. Torej dve liniji razvoja: Natašina pot navzgor, ona treh sester navzdol. V križanju teh dveh črt se čedalje bolj oži življenjski prostor treh sester. V začetku prvega dejanja — še polnem vedrine in radosti — sanjajo v svojem cvetočem domu. Prvi opomin tuje



»Tri sestre« (I., MHT 1940)

akcije je torta, ki jo pošlje Protopopov. Ob koncu dejanja pa vdre v njihov dom trinajsti gost pri mizi — Nataša, še vsa boječa in koketno sramežljiva. V drugem dejanju je Nataša že Andrejeva žena in že počasi uveljavlja svojo moč kot jež v lisičjem brlogu. Kakor luči — gasi tudi veselje v domu Prozorovih. Ob koncu dejanja že preide v ofenzivo in s pretvezo, da je njen sinček Bobik bolan, prepreči domačo pustno zabavo, sama pa gre na nočno vožnjo s Protopopovim. Nataša jih vse bolj tesni. V tretjem dejanju Nataša že povsem dominira in tri sestre so kot pogorelke — brez doma. V zadnjem dejanju stoluje Protopopov že v hiši, trem sestram je ostala samo še klop na jesenskem vrtu. — Nataša je popolna gospodarica njihovega doma. Še malo, pa tudi vrta ne bo več. — Ni potrebno, da bi omenjal še razvoj treh sester, posebno Irine, od »bele ptice« v poletu prvega dejanja, do strtih peruti v zadnjem.

No, vendar vse to je samo ogrodje drame. V nasprotju akcije Nataše in umika treh sester ne moremo videti pravega vzgona



»Tri sestre« (L., MHT 1940)

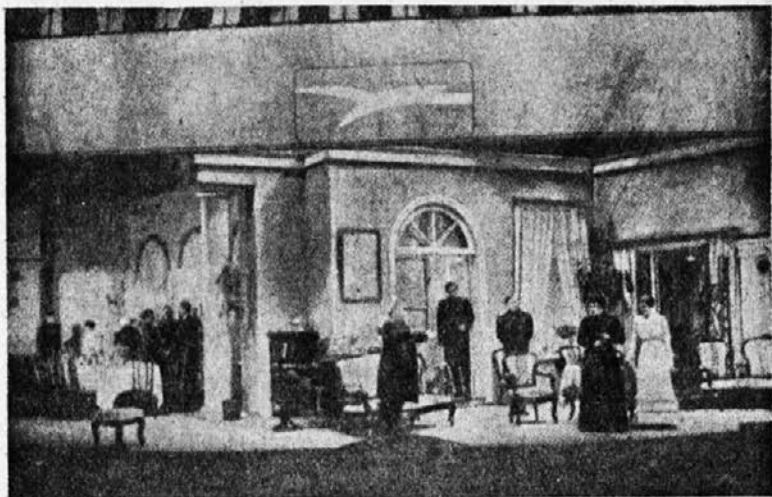
dramske napetosti. Čehov še ni mogel postaviti aktivnega človeka, borca proti carstvu Nataše in Protopopova. Zato do pravega spopada, kot v tistih dramah, kjer se v mogočnem zaletu spopadeta dve vsaj po moči enakovredni stranki — pri Čehovu ne pride. Običajnega konflikta v »Treh sestrah« ni, ker strah treh sester ne poseže v borbo za dom, temveč se samo umika. Zdi se, kot da tri sestre za ta konkreten boj sploh nimajo »posluha«. One se samo umikajo, vsa njihova aktivnost je v sanjah »o prekrasnom budućem«. In ravno tu je eden temeljnih notranjih konfliktov, eno temeljnih nasprotij: umik, propad lepih, čistih, poštenih ljudi, nesposobnost poetičnih mehkih duš zoperstaviti se zlu z borbo, in zmaga prozaične, egoistične, banalne vsakdanjosti. Iz nasprotja med plemenitimi, duševno bogatimi, notranje lepimi ljudmi in grobo, plehko, praktično-tvarno brezdušno okolico se rodi osnovna tema drame »treh sester«, ki je svetlo-žalna melodija: tožnost po nedoločnem, lepšem, poetičnem življenju; po sreči, po Moskvi (veliki simbol njihovih sanj), po delu, ki bi povzdignilo človeka. Vendar cilj njihovih sanj ni konkretna Moskva, ni neko določno življenje, neki nov družbeni red, v njihovih sanjah ni urejene podobe o svetli bodočnosti. Tri sestre jo samo slutijo kot nekaj odrešilnega, vrednejšega, plemenitega, v to nekonkretno vizijo verujejo, ona jim izpolnjuje vse njihovo notranje življenje in njihovo življenjsko voljo.

Kaj pa store ti čehovski ljudje? Nič, prav nič! V svoji »inteligentski otožnosti« se vtapljaajo v dnevih znetenega, brezdelnega, brezciljnega življenja enoličnosti, ki jih obdaja v njihovih drobnih dnevnih skrbeh, spletkah in čenčah. Če se na videz upro temu nesmislu, se ne upro njegovemu izvoru, temveč prav takim brezciljnežem, kot so sami. Med seboj se tarejo in mučijo drug drugega. Ti ljudje propadajočega in izumirajočega sveta ne vidijo rešilne

poti iz zagate, zamotavajo se še bolj in drug drugega duše. Vendar oni niso slabi ljudje, toliko dobrega, vzpodbudnega je v njih, toliko darov, toliko želj, toliko dobrih misli in hrepenenj — pa vse neizkoriščeno, neizrabljeno. To je tema lepote, ki nesmiselno brez koristi — propada.

Tudi v drugih dramah Čehova se ti dobri ljudje ne znajdejo v življenju. Eni se »opogumijo« in si pošljejo kroglo v glavo, ali pa si jih znaveličan, ciničen duelant »malo privoščiči« in jih nesmiselno, za kratek čas »obstreli kot kljunača«, drugi životarijo dalje v svojem brezciljnem življenju, upajoč na srečo, ki jim bo kot rešnja ptica priletela na njihov dom čez 200, morda čez 300 let, tretji se siloma iztrgajo iz zatohle okolice in pobegnejo v novo življenje (Anja). A kje je to novo življenje, kje je sreča?

Komičnost in liričnost. Čehov je gledal to življenje, te ljudi, in je videl, da sreče zanje ne bo. Vendar Čehov ni



»Tri sestere« (I., MHT 1940)

pesimist, saj prikazuje samo, da je to življenje zapisano smrti — veruje pa v bodočnost. Na predvečer velikih dogodkov je slutil burjo, ki prihaja, a ni bil kratkoročni, površni prerok: sreče ni, in je ne bo za nas. Sreča je samo delež naših daljnjih potomcev. Zato Čehov ne biča svojih ljudi, samo v posmehu jih včasih zbode in ironizira njihovo nekoristnost, nedejavnost. Saj ima Čebutikin skoraj prav, ko trdi: »Mi ne živimo, nam se samo zdi, da živimo.« Kajti življenje je dejavnost, spopad. Oni pa so samo polni velikih besed — brez dejanj. To nasprotje moči in poleta sanj in praktične dejavnosti, življenjske neaktivnosti izziva svojevrstno komičnost v drami Treh sester. Saj Čehov sproti demantira njihove obljube in želje, da bodo postali drugačni, da se bodo iztrgali iz dušečega življenja. Vendar je čutiti pri vsem tem neko toplo sočutje, neko lirično spremljavo, dobrohotno avtorjevo roko ob njihovih klavrnih dejanjih. A kot da je dramatika sram svoje ljubezni,



»Tri sestre« (III., MHT 1901)

toplega nagnjenja do lastnih oseb, kot da se sramuje lirizma, mehkebe svojih oseb, se včasih zdi, da jih je hotel naslikati povsem objektivistično, brez osebne prizadetosti: taki so, take sem vam pokazal. Zato skoraj neusmiljeno kruto vmeta v najbolj lirične momente, polne mehkega toplega občutja, najbolj grobo vsakdanjost in neokusno banalnost. To menjavanje, ta kontrastna nasprotja komičnega in liričnega pa ne ustvarjajo samo dojma resničnosti, temveč ustvarjajo svojsko scensko ritmiko in s to novotarsko dramaturško tehniko ustvarjajo — pravo, resnično dramatičnost v podtekstu. Čehov se pri tem poslužuje vprav muzikalnega prepletanja, tematičnega kontrapunktiziranja in barvanja v različnih tonalnostih. Taka so sredstva, taka je metoda, tehnika izjemne dramatike A. P. Čehova.

Torej niso »Tri sestre« samo lirična, sanjava otožnost, ne samo podobe iz amirajočega dolgočasenega življenja v krhki toploti zahajajočega sonca, niti monoton niz impresionističnih nastrojenj, temveč tudi notranje dramatično zelo močna, ritmično-scensko razgibana, v menjavah komičnega in liričnega zelo izostrena, vseskozi upodobljenemu življenju verna — svojstvena dramska forma. Ni važno — kot že rečeno — kako jo sedaj imenujemo: ali umerjeno, kot jo je imenoval Gorki: lirično komedijo ali vodvil, kakor jo je razumljivo prestrogo krstil sam Čehov. Važno je to, da ne prezremo važnega pomena komičnega elementa, ki je često prekrit z liriko.

Funkcija komike. Komični element ima pri Čehovu prav svojsko vlogo. Za razliko od Shakespeara, ki tudi vpleta komične prizore (scena grobarjev v Hamletu itd.), pa Čehov tragično, lirično in komično prepleta v istem prizoru, še več, v značaju posamezne osebe, vnaša komični element povsem nepričakovano v dialog ali pa v posameznih replikah kot kontrastno, negirajočo spremljavo ob scensko dogajanje. Na primer v začetku prvega dejanja: vpadl

glasov in smeha Čebutikina in Tuzenbaha v dvorani, požvižgavanje Maše itd., itd. Vse ob Irininih sanjah o Moskvi.

Komika Čehova pravzaprav ni čista komika, to je neke vrste tragični humor v najrazličnejših odtenkih. Tragika v komičnem, komika v tragiki, tako kot nanaša te menjave življenje samo. Sredi žalosti nenadoma smeh, sredi veselja — solza, sredi tanke nežnosti, neokusna, neuravnana grobost. Tragično in komično, komično in lirično je pri Čehovu samo različen, a skupen izraz življenjskih pojavov in bivanja. Pravzaprav ne gre za tragično in komično, ampak za človeško, moralno pomembno, vzvišeno in nepomembno, izkrivljeno, nelepo. Čehov išče in odkriva ta nasprotja in menjave v vsakdanjem življenju, ki jih je v medsebojni povezanosti moči videti v komični ali tragični luči.

Ta dialeksična dramaturgija Čehova se razširja tudi na nekatere karakterje. Vzemimo samo Čebutikina. Ta dobrodušna rahlo komična starčevska figura je lahko zelo varljiva. V svoji absolutni



»Tri sestre« (III., MHT 1940)

pasivnosti, nihilizmu, ki meji že na pravi cinizem, postaja njegova komičnost že grozotna, njegova dobrodušnost pa vsaj ravnodušna. Hruščov pravi v drami, v komediji »Gozdni duh«: »Dobrodušni so zato, ker so ravnodušni« (IV, 12). Kakšen je pravzaprav zares ta dobrodušni Čebutikin? V svojem poklicu je nevednež, šarlatan: »Mislijo, da sem zdravnik, da znam zdraviti vsako bolezen, a prav nič ne znam« (III). »Odkar sem zapustil univerzo, nisem niti z mezincem ganil, prebral nisem niti ene knjige, bral sem samo časnike...« (I). On je dejansko kriv smrti svojih pacientov, ker mu umro pod kloroformom zaradi njegovega neznanja. Čebutikin zelo ljubi »belo ptičko« Irino, a kakšna je ta njegova ljubezen? Zopet ne gane niti z mezincem, niti ne trene, da bi obvaroval Tuzenbaha pred ubojem, Tuzenbaha, ki je za ljubljeno Irino edini človek, na katerega se more opreti. Ta »dobrodušni« starček gre čisto mirno



»Utva« v Moskovskem hudožestvenem teatru

na duel in vse cinično kvitira s privatno filozofijo: en baron manj ali več, saj je vseeno. Taka dobrodušnost ni dosti manj nevarna kot odkrit cinizem Saljonega. Vidimo torej, kako prehaja komika Čebutikina v grozotnost in njegova lirika v neresnost. Zapletenost in notranja dialektika čehovskih figur je mnogo bolj zamotana, kot bi sodili na prvi pogled. Podobna nasprotja bi lahko našli — seveda v drugi smeri — tudi v Veršininu, Saljonem, Andreju. Lahko bi rekli, da značaji Čehova že v sebi nosijo svojevrstno dialektično dramatičnost.

Besede, besede . . .

V spoštovanju načel enakopravnosti in objektivne polemike objavljam sestavek Frana Albrehta »Besede, besede«, ki ga je napisal v odgovor na moj sestavek »Krpanova kobila zopet v slovenskem gledališču?!« Pripominjam, da se s trditvami Frana Albrehta v tem polemičnem zapisku ne strinjam ne gledališko vodstvo ne uredništvo »Gledališkega lista«, ki je uradno glasilo vodstva Drame SNG. Ne glede na to ga objavljam, ker menim, da imajo bralci »Gledališkega lista« pravico, slišati obe strani, uredništvo »GL« pa smatra za svojo dolžnost, da bralcem posreduje tudi nasprotnikovo mnenje.

Tudi jaz z obžalovanjem ugotavljam, da se s Franom Albrehtom o tem vprašanju ne bo moč sporazumeti. Zato se pridružujem njegovemu mnenju, da bodi ta nevšečna epizoda zaključena. Pridružujem se njegovemu predlogu kljub temu, da vrsta njegovih trditev terja odgovore. Toda če je jasno, da se ne bova mogla sporazumeti, je polemika res odveč, kot mlajši pa si tudi ne bi želele lastiti pravice do zadnje besede.

Naj mi bo dovoljeno, da zaključim s skromno pripombo k Albrehtovemu ostremu odgovoru: naval k »zastarelemu, neizlikanemu« Falstaffu je tako velik, da ga lahko mirne duše označimo kot rekordnega. Bojazen, ki jo izraža F. Albreht, je torej neutemeljena.

Urednik

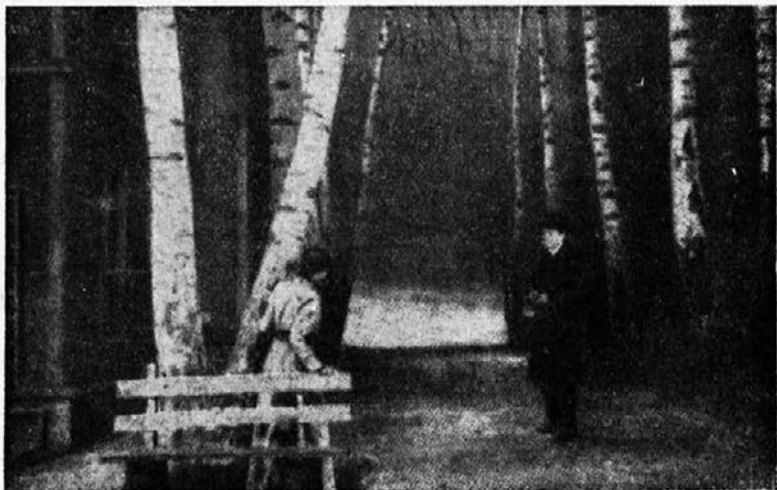
Sholastična verbalistika je meni zoprna. Obračanje in prevračanje besed se mi upira. Z besedami se da vse olepšati, vse upravičiti, vse razložiti. Belo postane črno in črno belo. Mislim, da je treba govoriti jasno in naravnost, brez olepšavanja. Tako spočetka sploh nisem nameraval odgovoriti. Ker pa je dramaturg L. Filipič nadarjen mlad gledališki človek, ki bo v našem gledališkem svetu verjetno še nekaj pomenil, sem se premislil.

Z obžalovanjem vidim samo, da se tudi z njim ne bova sporazumela, da se najini stališči načelno razhajata in da bova zategadelj nujno govorila drug mimo drugega. Kajti meni gre za umetnost, L. Filipič pa govori o vsem mogočem: o upravičenosti uprizoritve »Skomin« na našem osrednjem odru, o samoumevnem igralčevem etosu do dela kot takega, torej o odnosu vsakega človeka do njegovega dela, o svojem mnenju glede igralčevega »pristopa« do vsake vloge, menda dobre ali slabe, torej o isti igralčevi »zavzetosti« za vsako vlogo i. dr.

Igralci in gledališki ljudje potrebujejo iztočnice. S Severju je bila za njegovo užaljenost dobrodošla iztočnica beseda »zvezdnik«, kakor si jo tolmači, da je potem izlil iz sebe vse očitke in vse grehe, ki so jih naši malopridni gledališki kritiki (pa tudi ljubljanske čenče — du Nord) zagrešili v zadnjih desetih letih. L. Filipiču pa je

bilo povod njegovega ogorčenja moje drastično svarilo s Krpanovo kobilo. Mislim, da je bilo vsakemu neprizadetemu bralcu jasno, da sem hotel s tem svarilom takoj spočetka opozoriti na nevarne posledice take dvotirne politike, ki bi z eno roko podirala, kar bi z drugo zgradila; da se bom tudi v prihodnje brezobzirno boril zoper tako imenovani b-repertoar, če bi imel le-ta služiti kot kamuflaža za vtihotapljanje plehkkih in neumetniških del na naš osrednji dramski oder. Iz vsega mojega članka je razvidno, da sem smatral uprizoritev »Skomin« v SNG samo kot nevšečno epizodo, kot enega izmed tistih »skoraj neizogibnih spodrskov«, o katerih sem govoril v svojem obravnavanju letošnje dramske sezone.

L. Filipič pa pravi, da sem z omembo Krpanove kobile vse, ki so kakor koli sodelovali pri uprizoritvi »Skomin«, proglasil kratkoma za nekulturne gledališke ljudi, jih »izobčil iz kroga kulturnih delavcev«, jim naprtil »najhujšo obtožbo, ki jo je moč naperiti proti slovenskemu gledališkemu delavcu«, na katero ni mogoče molčati. Dobro. Dasi uprizoritve »Skomin« res ne smatram za kulturno dejanje in banalnega ekstemporiranja glavnega igralca za odrsko



»Tri sestre« (IV., MHT 1940)

kulturo, bi vendarle mislil, da posploševanje, pretiravanje in obračanje pogojnih izjav v direktne trditve tudi v polemiki niso posebno izbrano orožje.

L. Filipič pravi, da »nihče iz gledališča ni nikoli trdil, da so »Skomine« umetnina«. Torej niso. Umetnina niso, za osrednje slovensko gledališče pa so očitno dovolj dobre. Saj je to »vedra, zelo lahkotna« igra. Res, tako lahkotna je, da je bila menda tudi za Mestno gledališče prelahkotna. Toda to stvar je uprizoril celo B. Gavella v zagrebškem dramskem gledališču. In če! Kakor bi se le-ta ne mogel prav tako motiti, kakor se lahko motim jaz ali pa L. Filipič. Zagrebško Narodno kazališče ali beograjsko Narodno pozorišče menda doslej te znamenitosti ni uprizorilo. In tudi če bi jo, bi držalo, da »Skomine« ne spadajo na oder osrednjega gledališča



»Tri sestre« (IV., MHT 1940)

kakega naroda. Ampak ultima ratio! Naše občinstvo bo v krakem osrečeno s tem, da bo spet lahko gledalo to »eksperimentalno komedijo« na našem odru in tedaj se bo odločilo, kdo ima prav — ali Albreht ali gledališče. No, to pa res ni vprašanje. Skoraj stodstotno lahko prerokujem, da se bo odločilo za gledališče in ne za Albrehta. Drlo bo k »Skominam« z isto »zavzetostjo« in istimi skominami, kakor je drlo v nesrečnih Cankarjevih časih na primer k Raupachovi »žaloigri« »Mlinar in njegova hči« in je — po Cankarjevih besedah — ogorčeno odhajalo od Ibsenovih »Strahov«, češ: »Kakšni strahovi pa so to! Kje pa je tu britof, kje so mrtvaške rjuhe!« Da, uverjen sem, da bo naval občinstva k sodobno poliranim hollywoodskim »Skominam« znatno večji kakor pa »naval« k »zastarelemu«, zavaljenemu, neizlikanemu Falstaffu... A nauk te zgodbe o občinstvu? Občinstvo je kakor otrok. Če je vodstvo dovolj močno, se da občinstvo voditi; če pa je vodstvo prilagodljivo, bo občinstvo vodilo vodstvo. Tudi v Cankarjevih časih je bilo tako. Tudi v pravdi okrog Krpanove kobile je šlo v zadnjem bistvu mimo drugega samo za pravo in resnično umetnost in zoper neko lažno talmi-umetnost, ki se je bohotala in šopirila.

Prav tako ne more biti resnično, da pravi igralec lahko »pristopi« k vsaki vlogi z isto zavzetostjo. Teoretično in obrtniško je to že mogoče, psihološko in umetniško pa ne! Vlogo Richarda v »Skominah« je mogoče igrati, z elegantno rutino, z dovršenim rokodelskim znanjem, hkrati pa s čutno zavzetostjo, z užitek in naslado in z isto prizadetostjo. Kake psihološke poglobitve in strastne umetniške prizadetosti ta »vloga« ne potrebuje. Jasno je torej, da se vlogi Hamleta ni mogoče približati na isti način. Ne, za to vlogo je potrebno mnogo, mnogo več in kder govori, da lahko igra obe vlogi z isto zavzetostjo, govori to morda kot vesten odrski delavec in rokodelc, ne pa kot umetniški oblikovalec najglobljih

človeških usod. Res, videl sem že velike igralce, ki so zunanje mojstrsko premagovali kako problematično in umetniško sumljivo vlogo, pod blestečo zunanjo igro pa je bilo, morda komaj zaznavno — le opaziti neko igralčevo nerazpoloženje in notranji odpor. Tega premagovanja pri našem igralcu Richarda ni bilo opaziti: nasprotno, igral je svojo vlogo — kakor jo je pač igral. To se pravi: igral jo je tudi s tistimi »dodatki«, »dopolnili« in »ustvarjanjem«, ki jih priporoča L. Filipič igralcem umetniško manj izdelanih vlog: z banalno ekstemporacijo in z izpadom v občinstvo. Ze nad tem dejstvom samim, ki je neizogibna posledica tona in notranjega lica te vloge, bi se vodstvo lahko rahlo zamislilo.

Sicer pa je zame s tem ta nevšečna epizoda zaključena. Zaključeno tudi to malo važno in malo potrebno prerokanje. Občinstvo se bo zabavalo. Morda pa bo le drobec manjšine, ki bo ob gledanju »Skomin« tu pa tam nemara le dal prav tudi meni. Pa to je vseeno. Jaz privoščim vsakemu, da se po svoje zabava. Tisočkrat ljubše bi mi bilo samo, če bi se občinstvo na ta način zabavalo rajši kje drugje kakor pa ravno in natančno v Slovenskem narodnem gledališču.

Fran Albreht



»Tri sestre« (IV., MHT 1901)

Gledališko pismo iz Bombaya

I.

Medtem ko se letošnja sezona v evropskih gledaliških približuje svojemu višku, se je v Indiji komaj pričela, kolikor tukaj sploh moremo govoriti o normalni gledališki sezoni. Gledališkega življenja v našem smislu v Indiji sploh ni. Tu ni poklicnih gledališč, ne ansamblov, niti gledaliških dvoran. Vsa gledališka dejavnost se razvija na amaterski podlagi v okviru društev ljubiteljev gledališča. Zlasti živahno amatersko delovanje je v Bombayu, kjer imajo štiri gledališke družine vsako leto svojo redno sezono s kvalitativnim, načrtno sestavljenim repertoarjem. Na najvišji stopnji je »Thaetre Unitis«, ki uprizarja predvsem klasična in sodobna dela iz svetovne dramske literature, kot so Molièrova komedija »Zdravnik proti svoji volji« in Eliotova igra »Umor v katedrali«, da imenujem samo dve deli, ki sta trenutno na repertoarju. Vsa dela uprizarja v angleškem jeziku, čeprav sestavljajo ansambel sami Indijci. To gledališče je po svojem resnem stremljenju po umetniški kvaliteti nekakšen predhodnik bodočega indijskega poklicnega gledališča. Ustanovil ga je in vodi ga mladi režiser E. ALKAZI, ki je nekaj časa študiral v Angliji. Uprizoritev Eliotovega »Umora v katedrali« v njegovi režiji je izpričala njegovo izredno sposobnost in nagnjenje k modernističnemu odorskemu izražanju tako v režiji, sceni in igri. O uprizoritvi sami, ki je nudila sicer skromen, a vendar zanimiv vpogled v indijsko gledališko delovanje, bom podrobneje poročal prihodnjič. Za zdaj naj omenim kot posebnost le, da je bila uprizorjena na prostem ob morju, na terasi nekega oddelka Umetniške akademije, ki jo obdajajo visoke kokosove palme. V tem prijetnem, toplen večeru na prostem sredi meseca decembra, je poletela moja misel večkrat v mrzlo Ljubljano, kjer si moramo v tem času gledališke prostore dobro ogrevati.

Nadaljnja tri gledališča »RANG BHOOMI«, »INDIJSKO LJUDSKO GLEDALIŠČE« in »BHARATIYA KALA KENDRA«, uprizarjajo vsa dela v indijskem jeziku gujrati. V tem jeziku igra v Bombayu sicer šest amaterskih gledališč, od katerih imajo zgoraj imenovana redno sezono. Pred vsemi prednjači »Raang Bhoomi«, ki je v lanskoletnem tekmovanju prejel prvo nagrado mesta Bombaya z Ibsenovo dramo »Vojščaki iz Hegelanda« ali »NAR BANKA« kot se igra imenuje v indijskem jeziku gujrati. Zanimivo je, da so jo igrali v indijskih oblačilih. Predstav tega gledališča, ki deluje v skromnih prostorih, še nisem videl, pač pa sem bil povabljen na skušnjo za indijsko ljudsko igro pisatelja VARTI: »RANI NO BAAG« kar bi se po naše reklo »Zoološki vrt«. Prisojstvoval sem skoraj že uvežbani aranžirki za tretje dejanje. Po vaji, ki je bila v nekakšnem svečanem vzdušju, se je razvil živahen in prisrčen razgovor o indijskem in jugoslovanskem gledališču. Tudi o tem zanimivem stiku z indijsko igralsko družino bom še posebej pisal. Morda se mi bo pri ponovnem obisku Bombaya, ko se bom vračal iz Hongkonga, ponudila priložnost videti tudi kakšno predstavo tega najbolj delavnega indijskega gledališča.

Z namenom, da spet oživi indijska gledališka kultura, so ustanovili v Bombayu organizacijo NATYA SANGH THEATRE CENTRE. Tako imenovano gledališko središče »Natyia Sangli«, ki ga vodijo vidni indijski politični in kulturni delavci, si je zadalo

nalogo, da z vsemi razpoložljivimi sredstvi podpre gledališko dejavnost. V Bombayu na primer hočejo zgraditi več gledališč in ustanoviti poklicne ansamble. Pričeli so v ta namen z nabiralno akcijo. Gledališki center bo izdajal revije in časopise o gledališču, glasbi ter plesu in vzdrževal bo stike z inozemskimi gledališči. Podpiral in poglobljal bo tudi nadaljnje amatersko gledališko udejstvovanje. Kot prvo zadanih nalog so ustanovili »Akademijo za igralsko umetnost«, na kateri traja študij dve leti. Na Akademiji hočejo vzgojiti kadre igralcev in režiserjev za poklicna gledališča, ki jih bodo ustanovili za zdaj v Bombayu, New Delhiju, Madrasu, Kalkuti, Benaresu in v Hyderabadu.



Emil Frelih
med indijskimi igralci

Kjerkoli sem naletel na gledališke ljudi, sem se prepričal o trdni volji, da hočejo oživiti gledališko kulturo in se z njo vzporediti z drugimi naprednimi narodi, kot so to že večkrat uspešno dokazali zlasti s svojimi filmi. Sprejem indijskega predloga na lanskoletnem Mednarodnem gledališkem kongresu v Dubrovniku, da se osnuje v Bombayu mednarodno gledališče za vso Azijo, samo potrjuje njihovo resno prizadevanje, da nadoknadijo vse tisto, kar so doslej zamudili na polju gledališke umetnosti.

Festival international d'art dramatique

je naslov obširne, razkošno opremljene publikacije, ki jo je v dveh delih izdalo vodstvo pariškega svetovnega gledališkega festivala 1955.

Publikacijo so prejeli vsi člani nacionalnih komitejev ITI.

V njej so objavljeni pregledni informativni članki o gledališču vseh narodov, ki so na festivalu sodelovali, zasedbe festivalskih predstav in bogato slikovno gradivo.

Jugoslaviji je odmerjeno sorazmerno izredno veliko prostora: celih 16 strani. Uvodna notica seznanja publiko z gostujočim Jugoslovanskim dramskim gledališčem, z njegovo kratko zgodovino, repertoarjem in načinom dela. Prispevek je anonimen. Sledi strnjena, jasna in pregledna študija Velibora Gligorića o sodobnem jugoslovanskem gledališču. Gligorić na kratko oriše zunanje in notranje pogoje dela v jugoslovanskem gledališču po osvoboditvi, navede nekaj orientacijskih točk za vpogled v repertoarje, omeni od domačih avtorjev Držića, Nušića, Cankarja in Krležo in seznanil bralca s sistemom upravljanja in organizacijo dela ter končno navede nekaj podatkov o naših gledaliških festivalih.

Posebej velja poleg Belovičevega eseja o H. Gorkem omehiti kratek zgodovinski pregled gledališča v Jugoslaviji, ki ima vse dobre in vse slabe strani na najnujnejše podatke reducirane kompilacije. Vprašanje je, kakšen pomen ima za tujca niz neznanih imen in suhih podatkov. Tekst dopolnjujejo fotografije hvarskega gledališča iz l. 1612, gledališke skupine med NOB in nekaterih članov JDP.

Na podoben način, a v glavnem skromneje je predstavljeno gledališče 21 sodelujočih narodov.

Še povzetek bilance pariškega festivala:

— sodelovalo je 21 držav z 29 gledališči, ki so uprizorila 47 odrskih del. Vseh predstav (s ponovitvami) je bilo 117, gledalcev pa 96.000.

In še napoved: letošnji pariški festival se bo začel 15. maja in bo trajal do 15. junija. Pričakujejo večino lanskih udeležencev, povabili pa so tudi Indijo, Japonsko, Mehiko, Argentino in Španijo. — Za 100-letnico Shawovega rojstva bo sodelovalo na festivalu neko irsko gledališče s »Sveto Ivano«.

»Gledališče narodov« v Parizu bo odprto predvidoma oktobra letos.

Glede udeležbe Jugoslavije na pariškem festivalu doslej še ni odločitve. Predvideva se, da bo letos razpisan natečaj, ki se ga bodo udeležila vsa velika jugoslovanska gledališča. Posebna medrepubliška žirija bo ocenila vse v natečaj prijavitelne predstave in odločila, kdo pojde letos v Pariz in s čim.

L. F.

Esej o sodobnem italijanskem gledališču

ANTONIO MARTI

(Nadaljevanje iz 2. štev.)

SODOBNI ITALIJANSKI GLEDALIŠKI AVTORJI

Ali imamo v Italiji komediografa, ki ni spregovoril v teh zadnjih letih niti ene besede drugače kakor mnogoštevilnemu občinstvu? Da, imamo ga, in ime mu je **Eduardo De Filippo**. Res je sicer, da se ni pojavil na odru šele včeraj. Tu gre za igralca-avtorja, ki je začel sam oblikovati like za svojo mojstrsko igralsko umetnost.

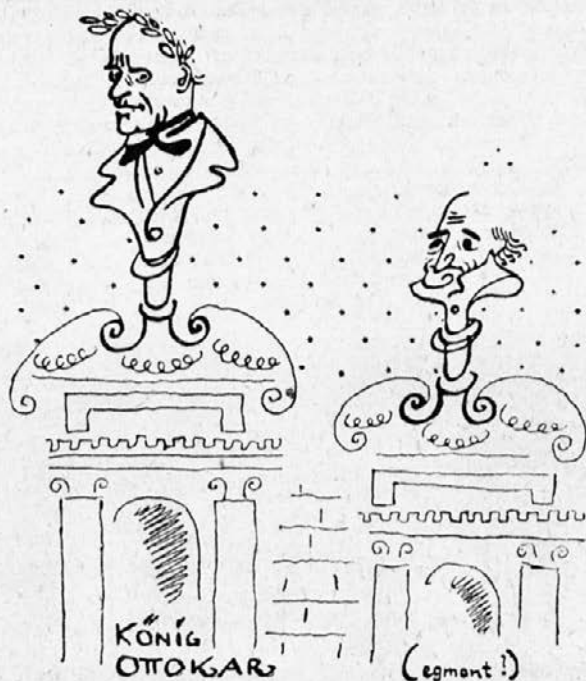
Eduardo, »otrok umetnosti«, je ustvaril živ lik človeka iz ljudstva ali malomeščana, ki je večna žrtev utvar in razočaranj, ki je hkrati pohlepen in usmiljen, vraževeren in skeptičen, otožen in ciničen, komičen in patetičen.



»Tri sestre« (IV., MHT 1901)

Eduardo De Filippo si je ta tip izmodeliral že pred vojno in ga je vodil s seboj po vseh odrih, v luči vseh žarometov: postavil ga je včasih v surovo, včasih tudi v genialno okolje, v bolj ali manj vihrave burke, kjer pa si med ogljem lahko odkril tudi diamante: to se pravi nenadne osvetlitve, neizrečene nežnosti, duhovite dovtipa, ki so potem hitro prešli v splošno ljudsko govorico. Ta igralec, ki je bil kot tak že dolgo dognan, se je razvil v dovršenega avtorja šele po zadnji vojni. Njegove velike komedije so proizvod zadnjega desetletja.

Oglejmo si panoramo njegovih del in razčlenimo njihovo vsebino: »Te prikazni« so zgodba ubogega človeka, ki prejema dobrote od ljubčka svoje žene in misli, da mu jih daje neka usmiljena prikazen. »Filomena Marturano« je strašna ženska, ki se je najprej zvijačno poročila s sebičnim ljubčkom in mu potem noče razodeti, kateri izmed treh otrok je tudi njegov, in ga prisili, da z mehkim zaupanjem prizna



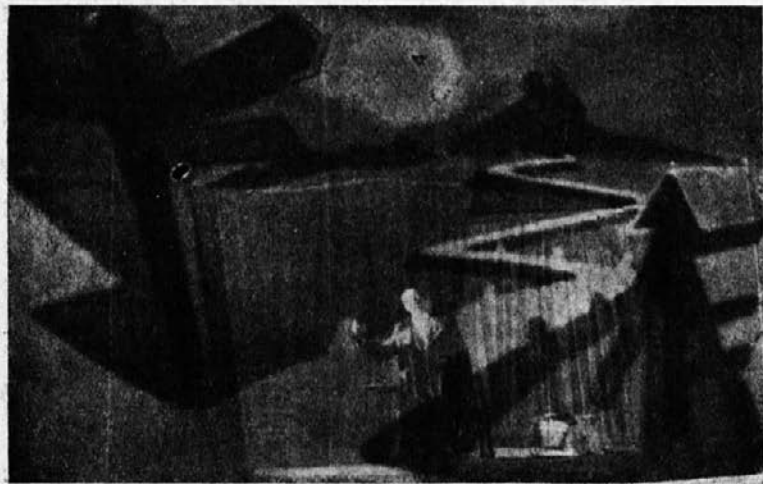
Ob otvoritvi Burgtheatra: Grilparzer contra Goethe

za svoje vse tri. »Glasovi od znotraj« se oglašajo človeku s prividi, ki najprej obdolži celo družino umora najemnika, ki je na skrivnosten način izginil, nato pa odkrije, da je zamenjal svoje sanje z resničnostjo: a ko se tega zavé in izpove, mu nihče ne verjame: niti sama ovadena družina ne, ker je vsak njen član prepričan, da so njegovi najbližji sorodniki zmožni in krivi zločina.

»Moja rodbina« je v časovnem redu zadnja Eduardova komedija; po vsebini lahko spominja na Giacosijsvo »Kakor listi« in pomeni povratek k temi in duhu dela »Neapeljski milijonarji«, samo da je lik družinskega očeta začrtan z bolj moškimi potezami: ta navsezadnje prevzame svojo odgovornost in oznanja družinsko moralo, ki se sicer opira na najbolj tradicionalna načela, a ne zanika krivde očetov za slaba dejanja otrok, katerih moralni razkroj pripisuje bolj zmešanim časom kakor pa njihovi naravi.

To so Pirandellove snovi: in tega ni težko opaziti. Tudi takrat, ko je dospela iz Belgije v Italijo Crommelynckova komedija »Vročina in hlad«, ali iz Anglije Priestleyeva »Inšpektor prihaja«, ali iz Amerike Miller, Williams ali iz Francije zadnji Achard in zadnji Anouilh itd., so vsi ponavljali ime Pirandello. V Franciji so celo skovali izraz »pirandellisme«; ne sicer zato, ker naj bi bil sicilski avtor »izumil« problematiko, ki se je polastila sodobnih odrov (zelo lahko bi našli primere zanjo v minulih stoletjih, če ne že v tisočletjih), temveč zato, ker jo je zadel v živo s tako silovitostjo, da se naša doba njenega

vpliva menda sploh ne bo mogla osvoboditi. Samo da se v umetnosti Eduarda De Filippa ta »obsedenost« razgiblje na svoj poseben način. Namesto insularne in sicilijanske dialektične besnosti velikega Pirandella, najdemo tukaj neki svojevrstni neapeljski lirizem, zavit v vse drugače dostopne in sproščene oblike. Kot komediograf s plodovito ustvarjalno silo, poln duhovitih domislekov vseh kalíbrov, izredno bogat v barvah in petju, je Eduardo nedvomno najbolj prepričevalen in popularen umetnik sedanjega časa. Njegove komedije niso tako nerazdružljivo povezane z njegovo osebo, da bi z njo živele in umrle. To so dela, ki so si kljub temu, da so bila zasnovana pod videzom določenega igralca-avtorja, pridobila v izvoljenem svetu umetnosti svojo avtonomijo; lahko jih igrajo ravno tako v drugih jezikih kakor v italijanščini in nov dokaz za to je uprizoritev »Neapeljskih milijonarjev« v zagrebški Drami in »Filomene Manturano« v ljubljanskem Mestnem gledališču. To so dela, ki so prešla zdaj v zgodovino, ne samo gledališko, temveč tudi dramsko.

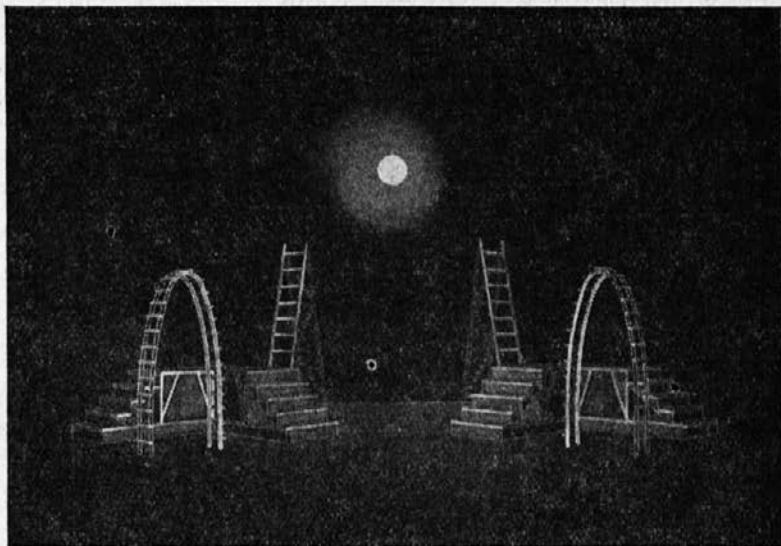


I. Cankar: »Martin Kačur«, SNG Trst 1955-56

Če pravimo, da je ostal uspeh take vrste v Italiji edinstven, seveda ne izključujemo uspehov drugih, tudi pomembnih avtorjev; a na splošno so to uspehi druge vrste. Priznanje posameznih del ali tudi občudovanje neke določene osebnosti zaradi dovršenega sloga: to je zelo važna, a čisto druga stvar.

Lahko bi začeli s staro gardo: vanjo spada na pr. **Giuglielmo Zorzi**, za katerega se nam je zdelo, da se v svojem delu »Z njimi« ni premaknil s svojega običajnega tira. »Z njimi« je komedija, ki dela vits, da je ustvarjena iz nič, če jo samo bereš; osebe prihajajo, odhajajo, postajajo, govore tudi o lahkih in malo pomembnih stvareh.

Toda avtor razprede medtem iz svoje snovi štreno, ki raste, raste in se zvije v debel klopčič v trenutku, ko bi to najmanj pričakovali. Kajti iz rodbinske zadeve zazvezni opomin ljudem sodobnosti in preteklosti, očetom in otrokom. Njegova nedavna komedija



Ing. arch. E. Franz: osnutek scene za Wilderjevo »Naše mesto«

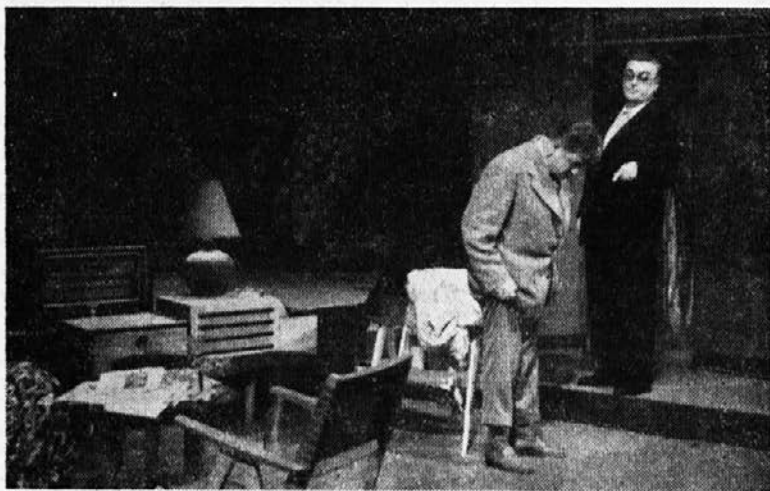
»Njegov oder« je zadnja, s katero se je ta avtor predstavil italijanskemu občinstvu. Tudi tukaj so osnove iste. V tej komediji, ki je hkrati avtobiografija, ne pove Zorzo nič novega; zadovoljil se je s tem, da vzbuja naše zanimanje in nas gane s primeri, ki niso izredni in jih vsakdo lahko dojame. S kritičnega stališča lahko očitamo Zorzu šibkost njegovih snovi, visoko zaupanje, ki ga ima v neko svojevrstno učinkovitost — brez učinkov, pretirano ukvarjanje z najmanjšimi podrobnostmi, ki po njegovem ustvarjajo ozračje, ki pa ne dosežejo vedno zamišljenih učinkov. Njegovih del je nič koliko in jih ne bomo tukaj naštevali, lahko pa rečemo, da od l. 1906 dalje ni letnice, ki je ne bi bilo mogoče uporabiti za kako njegovo komedijo.

Zraven Zorza najdemo Cesara Giulia Violo, srečnega avtorja, ki je napisal in uprizoril 30 komedij, med katerimi se je v delu »Reveži pred bogom« znal dotakniti najbolj vznemirljivih ran okužene družbe, namreč pojavov mladostne nemoralnosti, in pokazati na njihove vzroke. »Nora II.« se povezuje z Ibsenovo »Noro«. Njegovo zadnje delo »Hudournik«, uprizorjeno v gledališču Sant' Erasmo v režiji Carla Lazija tudi spominja na Ibsenove teme. V uvodu k tej komediji beremo: »Hudournik« je ljubezenska zgodba; v teh brezizhodnih časih se avtorji — in v svojih zadnjih delih tudi jaz — ki so zaskrbljeni spričo sodobnega življenja, zatekajo k vedno aktualnim vprašanjem ljubezenskih odnosov...«

»Hudournik« v tej komediji je Silvia, ženska z morja, za katero se potegujeta dva moška. Ko bo umrla, bo imela tale nagrobni napis: »Rojena na morju, sem živela na morju in umrla na morju.« Moža se prepirata zanjo, in ona, namesto da bi veličastno premagala

nevihto usode, se vrže s telefonskega stolpa in umrje. Tudi tukaj kaže Viola Ibsenov vpliv; fjerne je zamenjal z morsko obalo Caprija in osvetlil s soncem sredozemskih pokrajin gosto meglo, ki daje osebam nordijskega avtorja videz trpečih in omahujočih prikazni.

Ne novosti, temveč predstave, dospele z zamudo, nam je dal v svojem ljubkem zatonu Cesare Meano: »Don Kihotova pustolovščina«, »Melisanda zame«, »Ustanovili so mesto«; zadnja komedija je bila napisana l. 1944 in uprizorjena najprej na nemških odrih l. 1953; šele l. 1954 se je v režiji Carla di Stefanona pojavila na italijanskih odrih in je bila deležna silnega aplavza. Ludovici piše v neki svoji recenziji o tej komediji: »Komedija je zgrajena v skrbnem, razumnem slogu in je bližja veseli pripovedki kakor tistim surovim parodijam, s katerimi so nas skoraj zapovrstjo pitali Sartre, Rousin in — dasiravno z neko razliko — tudi Anouilh. Meanove osebe v tej komediji niso junaki, pa tudi ne navadni ljudje: postali so makete, kanikature, liki iz burk: iz nadčloveškega okolja smo padli v človeško.



George Axelrod: SEDEM LET SKOMIN. Prevod Herbert Grün, režija Igor Pretnar, scena Sveta Jovanovič, kostumi Mija Jarčeva. Premiera 15. novembra 1955. Stane Sever (Richard) in Janez Cesar (Dr. Brubacker)

Foto Vlastja

Med starejšimi avtorji so pomembnejši tile: Rosso di San Secondo, Cesare Vico Ludvici, Alberto Casella, Stefano Landi, Sergio Pugliese, Vincenzo Tieri; vsi ti avtorji so — razen v redkih primerih — utihnili ali pa spravljajo rokopise v predal.

Kar zadeva druge, ki se tu in tam vračajo k luči italijanskih odrov, nam je žal, da ne poznamo novejših dosežkov njihove umetnosti; od Carla Terrona n. pr. poznamo samo njegovo delo »Kralj se dolgočasi« in njegovo »Judito«, nismo se pa mogli

George Axelrod:
SEDEM LET SKOMIN.
 Prevod Herbert Grün,
 režija Igor Pretnar,
 scena Sveta Jovanovič,
 kostumi Mija Jarčeva. Premiera 15. no-
 vembra 1955. Stane Se-
 ver (Richard) in Maj-
 da Potokarjeva (Dekle)
 Foto Vlastja



seznaniti z njegovim najnovejšim delom »Vodik sem bolj spoštoval«, ki je satirična komedija o atomski bombi. Umolknili so tudi tile avtorji: Giuseppe Lanza, čigar globoko resnost poznamo, Enrico Cavacchioli, ki nam je vsem ostal v spominu zaradi svojih bleščečih in živahnih komedij, napisanih od 1900 do 1944, Conrado Alvero, ki se je po skrajno posrečeni uprizoritvi dela »Medea« l. 1940 umaknil v senco.

Nekateri veterani so se premišljeno oprijeli aktualnih snovi, z odkritim poudarkom sodobnih tem in vprašanj: San Bennelli, Luigi Chiavelli, Gherardo Gherardi. Zadnji je v delu »Naše potovanje« na svoj način prikazal pustolovščino povratnika, pri čemer je uporabljal več ali manj pirandellovske postopke, ki so njegove poslušalce ganili. Toda Benellijevo delo »Strah« ima kljub njegovim polemičnim aluzijam na fašizem in eksistencializem samo kronistično aktualen pomen. Kakor vemo, Benelli ne veruje toliko v boga, kakor v hudiča: in to je vzrok, da je tudi zdaj napisal svojo običajno dramo, z običajnim nasprotjem med dobrim junakom, ki dela vtis tepca, in hudobnim duhom. Bennelli ni ustvarjalec osebnosti; kvečjemu je izpovednik ene same osebe — slabiča, ki ga je razočaranje napravilo hudobnega.

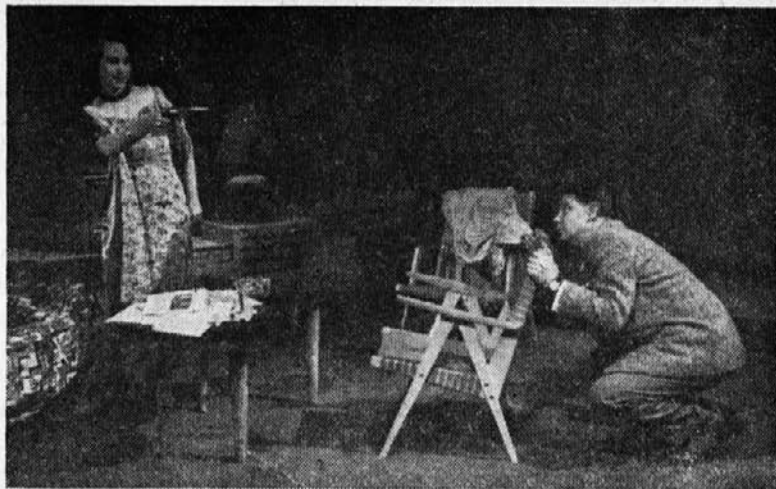
Kar zadeva Chiaparellijevo komedijo »Gledališče v plamenih«, ne bi bilo plemenito, če bi spregledali vanjo vloženi napor, ki pa je gotovo rodil najmanj uspeha. Avtor »Maske in obraza« je hotel prikazati konec starega gledališča z nekaj potezami otročjega simbolizma, ki jih je zasenčil nič manj kakor z zlomom stare Italije in nastankom nove družbe v njej. Za prvo predstavo je bil najbolj značilen dvoumen dogodek, ki bi ga kdo drugi morda imel za pojav posebnega umetniškega žanra: znan igralec, ki je sedel v parterju kot gledalec, se je čutil zaradi grobe satire na račun igralstva užaljenega in je začel protestirati. In občinstvo, ki je že dlje časa navajeno prenašanja nekaterih prizorov z odra v parter, je mislilo, da je protest tega znanega igralca sestavni del komedije: in to je povzročilo hrupno zmešnjavo, ki se je le s težavo podela.



George Axelrod: SEDEM LET SKOMIN. Prevod Herbert Grün, režija Igor Pretnar, Scena Sveta Jovanovič, kostumi Mija Jarčeva. Stane Sever (Richard) in Boris Kralj (Tom)

Foto Vlastja

Drug primer izkoriščanja fašističnega škandalčka je bila uprizoritev Bontempellijeve »Lakote«, objavljene l. 1936 in prepovedane s posegom režimske cenzure. To je zgodba ženske, ki se po neizrekljivem trpljenju in strahu vrne iz izgnanstva v domovino, da bi prinesla besede miru svojim »sodržavljanom, srdito razcepljenim v dvoje nasprotnih strank: najprej odpusti tistemu, ki jo je bil mučil na vse načine; ko pa se sreča s človekom, ki ji je prizadejal najhujše trpljenje, lakoto, se zdrzne in upre: ne, nobenega miru ne more biti na svetu, dokler bo na njem lakota. Drama je bila precej povprečno uprizorjena na rimski univerzi in tedaj je nekdo opozoril na njen poziv k nasilju. Pretiraval je; hotela je izraziti samo bolesten vzklík človečanstva. Hudo je pa to, da ga ni izrazila. Kakor drugod, tudi tukaj bleščeči čarovnik visoke kategorije Massinno Bontempelli sam najmanj veruje v svoje osebe.



George Axelrod: SEDEM LET SKOMIN. Prevod Herbert Grün, režija Igor Pretnar, scena Sveta Jovanovič, kostumi Mija Jarčeva. Tina Leonova (Helen) in Stane Sever (Richard) Foto Vlastja

Manevrira z njimi kakor s kmeti na šahovnici; vseč mu je, če zadevajo drug ob drugega in padajo s sedla kakor na lutkovnem turnirju; toda njihov simbolizem je geometričen in suhoparen: njihova človečanska plat se ne prikaže na površje iz zelo preproste razloga, ker je niti na dnu ni.

Kar zadeva take igre, je že veliko boljša njegova »Camillina nedolžnost«, drobna novost, ki je bila slavnostno uprizorjena v Malem rimskem gledališču, kjer se je krčelo otročjih ženskih figur našega Bontempellija — spomnimo se samo na junakinje »Straže v mesečini«, »Naše boginje«, »Naivne Minnie« — pomnožilo s prismuknjeno norico Camillo, ki zmaliči v burko tisočletno žaloigro kralja Candaula. Toda burka je prijetna in občinstvo, ki se je rade volje prilagodilo šali, jo je poslušalo z očitnim užitek in ji vneto ploskalo ob odprtem in zaprtem odru.

Tretje Bontempellijevo delo je tudi bilo uprizorjeno v izrednem okolju, namreč v Malem milanskem gledališču. Ivo Chiesa je pogumno priredil za oder njegov roman »Čas in ljudje«; tudi ta igra je vtkana v usodno ponavljanje nekaterih datumov, njena tematika nas spominja na 14. februar Zaharije Wernerja in na nemške »fatalistične drame«, priljubljene v začetku 18. stoletja. Toda zelo težko bi bilo pričakovati, da bo taka igra, uprizorjena z resnim namenom, postala prepričevalna: namesto da bi se oklenili vsebine, smo se zadovoljili s tem, da smo občudovali mojstrsko prireditel.

Vsebinsko z bolj ostro aktualnostjo je gotovo imel pred očmi Luigi Squarzina, ko je priredil Moravijev roman »Brezbrizni ljudje«. Toda vsi vemo, da leži bistven poudarek tega dela na ugašanju kakršnekoli moralne presoje in s tem tudi zmožnosti za resnično življenje v nastopajočih osebah, ki so se leno zakopale v gosto meglo poltenosti: vse to je v romanu prepuščeno čisto ana-



Eau de cologne
Marta



Pavel Golia: JURČEK. Režija in scena inž. arh. Viktor Molka, kostumi Alenka Bartl-Serševa. Premiera 26. novembra 1955. M. Ukmarjeva (Mati Meta), D. Makuc (Piščalka), B. Miklavc (Meh), A. Valič (Trobenta) in S. Česnik (Oče Matevž).



Pavel Golia: JURČEK. Režija in scena inž. arh. Viktor Molka, kostumi Alenka Bartl-Serševa. Premiera 26. novembra 1955. M. Novakova (Vila), S. Potokar (Snežak), V. Grilova (Nevihta) in gojenci Srednje baletne šole (Gozdni možički).

Foto Vlastja

litičnemu in introspektivnemu postopku. Prevesti ga v sintetično-zunanjo učinkovitost gledališča, kjer ne ostane drugega kakor banalnost grobe snovi, je bila vsekakor obupna naloga.

Ko govorimo o Luigiju Sforzini, ne smemo pozabiti na eno njegovih najboljših del: »Tričetrt lune«, kjer je osnovni problem razpravljanja vzgoja; človeški odnos, ki je postavljen v center uprizoritve, je odnos med učiteljem in učencem. Manjšo važnost zavzema zgodovinsko ozadje dogajanja — prva leta fašističnega režima — in manj pomembne so tudi nekatere druge plati tega dela. To, da je bil mladi predsednik po ustoličenju nove vlade poklican v Rim, da bi sodeloval z ministrom pri reformi šole, ker se je zanjo boril, ne pomeni dosti v moralnem in psihološkem okviru dela. Važnejša je zgodba revnega učenca, ki bi rad nadaljeval študije in se zato obrne na učitelja po pomoč, naleti pa na tako kruto zagrizenost, da ga to požene v samomor. Toda neki drugi učenec



Pavel Golla: JURČEK. Režija in scena inž. arh. Viktor Molka, kostumi Alenka Bartl-Serševa. Premiera 26. novembra 1955. Prizor iz II. dejanja
Foto Vlastja

bo prevzel dediščino pokojnega dečka in ko bo videl, da mladi predsednik popušča v svojih idejah, čeprav teži njegovo srečno kariero senca samomora, ga bo ubil. Kako aktualni so taki problemi, dokazuje dejstvo, da je najnovejša kronika navajala nekaj primerov, ki so zelo podobni Squarzinovim. »Tri četrt lune« osvetljuje probleme mladine in poudarja predvsem nujnost, da mora biti vzgoja, pa naj bo prežeta s kakršnimikoli nazori, popolnoma v skladu z nagibi osnovne človečanske odkritosrčnosti. Na tem nevarnem področju ne smemo slepariti, če nočemo tvegati preliivanja krvi, in dostikrat nedolžne krvi. Vprašanje mladinske vzgoje je eno izmed osnovnih vprašanj civiliziranega sveta. V Italiji smo v zadnjih desetletjih mnogo razpravljali o njem, ne da bi se nam posrečilo najti rešitev, ki bi bila v socialnem pogledu res prepričljiva.



Pavel Golia: JURČEK. Režija in scena inž. arh. Viktor Molka, kostumi Alenka Bartl-Serševa. Premiera 26. novembra 1955. T. Homar (Krčmar), A. Valič (Trobenta), D. Počkajeva (Jurček), L. Rozman (Hilapec Peter), D. Makuc (Piščalka) in B. Miklave (Meh)

Foto Vlastja

Luigi Squarzina je postavil to vprašanje v okvir čistega človečanstva in je skušal prikazati odmev, ki ga v srcu in življenju mladih ljudi lahko zbudi zmotno ali malo pošteno tolmačenje vzgojnih vprašanj.

Delo, ki mu je v tej sezoni občinstvo najbolj ploskalo, je bila komedija »Zelena kri« *Silvia Giovanninettija*, uprizorjena v režiji Vittoria Gassmana. Prvič so jo igrali l. 1953 v Zürichu, kjer je dosegla velikanski uspeh. Po dveh letih jo je gledališka skupina Vittoria Gassmana predstavila italijanskemu občinstvu. Gastone Geron piše v neki svoji recenziji: Giovanninettijeva »Zelena kri« *je globoko presenetila parter, galerije in lože. Zanimivo je to, da je Giovanninettijevo gledališče težko razumeti, to je gledališče, ki zorje brazdo, lemež njegovega pluga se poglubi v golo zemljo nezraženih čustev v misli brez obrisov, nezavestnost in podzavestnost. Iz »prsti« *človeške narave izgrebe komediograf grude, še dišeče po skrivnosti, z lučjo skuša prodreti v njihove tajnosti in odstreti tančice večnih »zakaj«. To velja tudi za njegovi dve komediji »Prepad« *in »Lidija ali neskončnost«.***

(Nadaljevanje prihodnjič.)

Iz rokopisa prevedel dr. Ivan Črnagoj

BLAGOVNICA TROMOSTOVJE

LJUBLJANA

nudi v veliki izbiri tekstilno blago, konfekcijo, obutev, perilo, pletenine in vse otroške potrebščine v poslovalnici »Sneguljčica«

TRGOVSKO PODJETJE

Tobak[®]

Ljubljana • Tel. 30-956

Vam nudi preko svojih
skladišč in maloprodajalnic
kvalitetne tobačne izdelke
vseh naših tobačnih tovarn

TRGOVSKO PODJETJE

Svila
(bivši Urbanc)

SE PRIPOROČA

Tekstil-promet

LJUBLJANA, Stritarjeva ulica 5

Vam nudi
veliko izbiro tekstilnega ter galanterijskega blaga, in to po zelo
ugodnih cenah

Foto Slovenija

Ljubljana,
Cankarjeva 5

Vam postreže s komercialno, reklamno, turistično
in reportažno fotografijo. Izdeluje razne fotoalbume
za reprezentančne namene po naročilu

Naša telefonska številka: 22-781



Za nego kože
za lepoto
in zdravje

SOLEA
krema



Alko»

Liqueur Special

MIRAVNO KVALITETNI LIKERJI V IZSILNIKI
OPRENI S PATENTNIM ZAMŠIŠM!

CHERRY BRANDY
Crème de Café
MYRTILLUS
CRÈME DE CACAO

ALKO DESTILERIJA IN TOVARNA LIKERJEV LJUBLJANA

Proti bolečinam vseh
vrst (glavobola, zobobola
revmatičnim bolečinam,
nevralgijam itd.)

zahtevajte
v lekarnah

le originalno škatilico
tablet **COFFALGOL**

ali tablete z močnejšim
učinkom **PHENALGOL!**

Izdeluje: **Lek**

Tovarna farmacevtskih
in kem. proizvodov

L J U B L J A N A

Gostišče „PARK” IZOLA

posluje od julija 1955 v najlepšem parku istrskega polotoka. Cenjenim gostom nudi na svojem vrtu prijetno zabavo s plesom, različnimi nastopi ter solidno in ceneno postrežbo — vseh vrst gostinskih uslug.

S pričetkom sezone letošnjega leta bo gostišče razširjeno v gostinsko podjetje

„Park hotel” Izola

ki bo imelo v svojem sklopu sedanje gostišče, moderno urejene hotelske sobe, restavracijo, bar ter kopališče.

Priporoča se uprava gostišča
»PARK« — IZOLA



»DROGERIJA«

POSLUŽUJTE SE DROGERIJ IN
PARFUMERIJ V LJUBLJANI-



KRAŠ