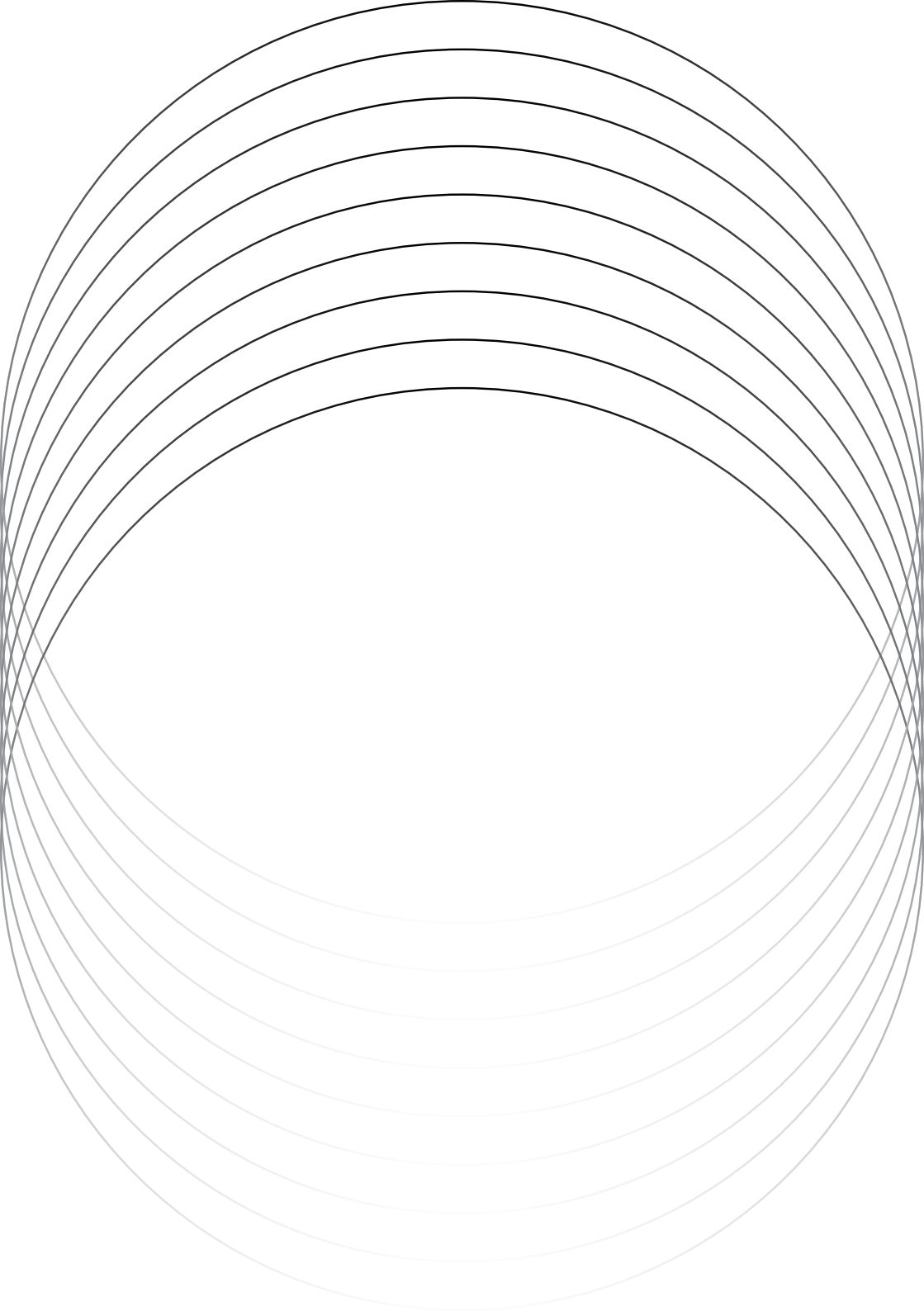


Š E S T  
O S E B  
I Š Č Ě  
A V  
T O R J A

LUIGI PIRANDELLO





06

ZASEDBA

010

LUIGI PIRANDELLO

DRAMA BREZNA

016

ŽELJKA UDOVIČIĆ PLEŠTINA

METATEATRALNA DRAMA ABSURDA

026

JAKOB RIBIČ

ILUZIJA IN RESNIČNOST

032

LUIGI PIRANDELLO

SAMOTNA

034

FOTOGRAFIJE

042

KONTAKTI

**KAZALO**

**ZALO**

**LO**

PREVAJALEC SREČKO FIŠER

REŽISER PAOLO MAGELLI

DRAMATURGINJA ŽELJKA UDOVIČIĆ PLEŠTINA

LEKTOR SREČKO FIŠER

SCENOGRAF LORENZO BANCİ

KOSTUMOGRAF LEO KULAŠ

AVTORJA GLASBE IVANKA MAZURKIJEVIĆ IN DAMIR MARTINOVIĆ MRLE

AVTOR VIDEA BLAŽ VALIČ

OBLIKOVALCA ZVOKA IN VIDEA STOJAN NEMEC IN BLAŽ VALIČ

LUIGI PIRANDELLO

OBLIKOVALEC SVETLOBE SAMO OBLOKAR

ŠEST OSEB IŠČE AVTORJA

SCENSKA SLIKARJA IN KIPARJA LORENZO BANCİ IN VASJA KOKEJ

SEI PERSONAGGI

OBLIKOVALKA MASKE TINA PRPAR

IN CERCA D'AUTORE

SNEMALCA IN MONTAŽERJA VIDEA VALENTIN PAVLIN IN BLAŽ VALIČ  
1921

SVETOVALEC ZA VIDEO PROJEKCIJO VALENTIN PAVLIN

ASISTENTKA LEKTORJA ANJA PIŠOT

ASISTENTKA KOSTUMOGRAFA NEVENKA TOMAŠEVIČ

KOORDINATORICA PROJEKTA MARTINA MRHAR

VODJA PREDSTAVE MARINO CONTI

ŠEPETALKA ARJANA ROGELJA

TEHNIČNI VODJA ALEKSANDER BLAŽICA

OBLIKOVALCI ZVOKA IN VIDEA MATEJ ČELIK,

VLADIMIR HMEJAK IN STOJAN NEMEC

OBLIKOVALEC SVETLOBE SAMO OBLOKAR

LUČNA MOJSTRA MARKO POLANC IN RENATO STERGULC

REKVIZITERJA DAMIJAN KLANJŠČEK IN GORAZD PRINČIČ

FRIZERKE IN MASKERKE KATARINA BOŽIČ,

HERMINA KOKAŠ IN NELI ŽUBER

GARDEROBERKI JANA JAKOPIČ IN MOJCA MAKAROVIČ

ODRSKI MOJSTER STAŠKO MARINIČ

ODRSKI TEHNIKI DEAN PETROVIČ,

BOGDAN REPIČ IN DOMINIK ŠPACAPAN

VRVIŠČARJA DAMIR IPAVEC IN AMBROŽ JAKOPIČ

ODRSKI DELAVEC JURIJ MODIČ

MOJSTER KROJAČ ROBERT ŽIKOVIČ

ŠIVILJI MARINKA COLJA IN TATJANA KOLENC

MIZARJA MARK MATTIAZZI IN MARKO MLADOVAN

Š E S T  
O S E B  
I Š Č E  
A V  
T O R J A

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE

NOVA GORICA

SEZONA 2019/2010, UPRIZORITEV 7

PREMIERA 6. FEBRUARJA 2020

NA VELIKEM ODRU SNG NOVA GORICA

## OSEBE IGRE, KI JO JE TREBA PRIPRAVITI

---

Oče

MATJAŽ TRIBUŠON k. g.

---

Pastorka

ARNA HADŽIALJEVIĆ

---

Mati

HELENA PERŠUH

---

Sin

ANDREJ ZALESJAK / MATIJA RUPEL

---

Deček

MATIJA RUPEL / ANDREJ ZALESJAK

---

Deklica

URŠKA TAUFER

---

Madame Pace

ANA FACCHINI

---

## GLEDALIŠKI IGRALCI

---

Režiser

KRISTIJAN GUČEK

---

Prva igralka

MARJUTA SLAMIČ

---

Prvi igralec

GORAZD JAKOMINI

---

Druga igralka

ANDRIJANA BOŠKOSKA BATIČ k. g.

---

Mlad igralec

ŽIGA UDIR

---

Drugi mlad igralec

JAKOB ŠFILIGOJ k. g.

---

Inspicjent

BRANE GRUBAR k. g.

---

...

BLAŽ VALIČ

---

**Ž**e mnogo let služi moji  
umetnosti nadvse pripravna  
služabnica; pa je, kot  
bi bila od včeraj, in nikoli se ne  
naveliča svojega opravila.  
Imenuje se Domišljija.

Luigi Pirandello, *Šest oseb išče avtorja* (uvod)







LUIGI PIRANDELLO



# Drama brezna

»Resno gledališče, kakršno je moje, terja celostno udeležbo človekove moralne entitete. Ni udobno gledališče.«

»Težko gledališče, recimo, nevarno gledališče. Nietzsche je rekel, da so Grki postavljali bele kipe pred črno brezno, da bi ga zakrili. Ti časi so minili. Jaz jih odmikam, da bi se razkrilo. V tvojem niču upam, da bom našel vse! pravi Faust, ko se poda v kraljestvo mater. Da bi se lahko spustili do dna brezna, potrebujemo vsaj upanje, da bomo tam našli Heleno ... Navaditi se moramo videti v temi.«

»Težava je predvsem v gledališki izvedbi, ki mora biti kos težavam, zapisanim v besedilu. Tragediji moderne duše moramo omogočiti, da sestopi z odra med ljudi. Gledališka predstava bi morala imeti religiozno naravo: biti sodoben *misterij*. Če je predstava takšna, kot jo želim in vidim sam, potem sem prepričan, da ji bodo gledalci sledili, da bodo stopili v korak z mano. Gledališče v času akcije in revolucije je gledališče revolucije in smrtnih obsodb. Tako vidim gledališče svojega časa. Destrukcija zahteva rekonstrukcijo. Očiščenje omogoči nastop novih vrednot. Na tak način prikljče in zbere najgloblje človekove vitalne sile.«

»Ni nobenih programov, ne sme in ne more biti vzorcev in shem. Umetnost terja svobodno življenje duha, biti mora povsem svobodna, da se lahko izrazi. Vse moje gledališče pozna eno samo nujnost, natanko v grškem duhu, dvojno protislovno prvobitno nujnost življenja: obstajati in gibati se. Življenje mora imeti obstojnost, da bi ga lahko dojali. Obstoj potrebuje obliko, mora si dati obliko. Na drugi strani je oblika njegova smrt, saj ga ujame, zapre, onemogoči gibanje. Izziv življenju je: ne postati žrtev forme. V tem je ves tragični konflikt v zgodovini svobode.«

»Ne smemo dovoliti, da oblika zaduši življenje. V nas obstaja temeljna točka, jedro vitalne substance, ki ga ni mogoče zapreti in zadušiti brez posledic. V velikih trenutkih življenja čutimo, da je to jedro v nevarnosti, in takrat ga branimo.«

Odlomki iz zadnjega intervjuja z Luigijem Pirandellom, 1936  
(Giovanni Cavicchioli)  
<https://www.pirandelloweb.com/pirandello-e-la-fede/>

Luigi Pirandello, italijanski dramatik, pisatelj in pesnik, se je rodil leta 1867 v zaselku Càvusu pri Agrigentu na Siciliji. »Sem sin kaosa, ne alegorično, ampak zares, saj sem se rodil na podeželju v bližini bujnega gozda, ki ga prebivalci Girgentina imenujejo Càvusu, kar je narečna varianta starogrške besede kaos.«

Študiral je na univerzah v Palermu in Rimu ter doktoriral iz romanske filologije v Bonnu. V devetdesetih letih 19. stoletja je napisal vrsto pesmi, kratkih zgodb in prvi roman *Izključena (L'esclusa)*. Poročil se je s hčerko očetovega poslovnega partnerja; v zakonu so se jima rodili trije otroci. Toda ko sta oče in tast bankrotirala, ker je plaz uničil družinske rudnike žvepla, je bilo udobnega in mirnega življenja konec. Pirandello, ki je bil dotlej od njiu finančno odvisen, se je zaposlil na univerzi, da bi preživel sebe in svojo družino. Ženino duševno zdravje pa se je začelo naglo slabšati, postajala je vse bolj sumničava in neuravnovešena, tako da so jo nazadnje nastanili v sanatoriju. Pirandello se je s poučevanjem ukvarjal do leta 1922, potem mu tega ni bilo več treba, saj je postal mednarodno uveljavljen dramatik.

Dramatiki se je posvetil šele v poznih letih, ko je v svoji domovini že dosegel ugled z romani, kratkimi zgodbami ter dvema esejema *Umetnost in znanost (Arte e scienza)* in *Humorizem (L'umorismo)*, oba iz leta 1908. V najbolj odmevnem romanu *Rajniki Matija Pascal (Il fu Mattia Pascal, 1904)* je razgrnil teme, s katerimi se je kasneje ukvarjal tudi v igrarh: izmuzljivost človekove identitete, relativnost vrednot, odvisnost posameznika od družbenih norm ter vprašanje odnosa med umetnostjo, za katero je značilna trdnost, in nenehno spreminjajočim se življenjem. S podobnimi temami se je ukvarjal tudi v kratkih zgodbah; kar 28 jih je kasneje priredil v dramske igre.

Pirandello je mednarodno slavo najprej dosegel z dramskimi deli. Pred začetkom prve svetovne vojne in med njo je napisal več enodejank za sicilijanske narečne gledališke skupine. Sledil je niz umetelnih iger za

italijansko meščansko občinstvo; tedanji kritiki so ga povezovali z gibanjem gledališča groteske (teatro del grottesco). Na slovenskih odrih (največ na tržaškem) so bile iz tega sklopa uprizorjene: *Kaj je resnica* (*Così è (se vi pare)*, 1917), *Čepica s kraguljčki* (*Il berretto a sonagli*, 1917), *Patent* (*La patente*, 1918), *Saj ni zares* (*Ma non è una cosa seria*, 1918) in *Človek, zverina in čednost* (*L'uomo, la bestia e la virtù*, 1919) ter tri igre v narečju, *Cecé* (*Cecé*, 1915), *Le premisli, Giacomino!* (*Pensaci, Giacomino!*, 1916) in *Seminčè* (*Liola*, 1916).

V ta sklop sodi tudi *Igra vlog* (*Il giuoco delle parti*, 1918), ki jo Pirandello v igri *Šest oseb išče avtorja* (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921) avtoironično navaja kot besedilo, s katerim se ukvarja gledališka skupina pred prihodom skrivnostne družine, ki želi v gledališču najti prostor za svoje življenje. *Igra Šest oseb išče avtorja* je ob krstni izvedbi v Rimu povzročila veliko vznemirjenje, a bila hitro prepoznana kot »umetnina, ki je izrazila krizo meščanskih družbenih in kulturnih vrednot na začetku dvajsetega stoletja«. Skupaj z igrama *Vsak po svoje* (*Ciascuno a suo modo*, 1924) in *Nocoj bomo improvizirali* (*Questa sera si recita a soggetto*, 1929) velja za njegova najbolj značilna dramska dela »gledališča v gledališču«, v katerih obravnava odnos med videzom in resničnostjo, življenjem in gledališčem, zasebnimi in igranimi družbenimi vlogami.

Tudi v dvajsetih in tridesetih letih je bil zelo plodovit, čeprav je kvaliteta njegovega dela nihala. Med najbolj znana in tudi na slovenskih odrih igrana dela sodijo še *Henrik IV.* (*Enrico IV*, 1922), *Življenje, ki sem ti ga dala* (*La vita che ti diedi*, 1923), enodejanka *Človek s cvetom v ustih* (*L'uomo dal fiore in bocca*, 1923), *Kot me ti hočeš* (*Come tu mi vuoi*, 1936) in *Velikani z gore* (*I giganti della montagna*, 1937, posthumno). Leta 1934 je bil nagrajen z Nobelovo nagrado, dve leti kasneje je umrl.

Uredila in prevedla M. M.



ŽELJKA UDOVIČIĆ PLEŠTINA

# Metateatralna drama absurda





Znano je, da Luigi Pirandello, ki je bil rojen v Agrigentu na Siciliji 28. junija 1867 v družini premožnega industrialca in umrl 10. decembra 1936 za tedaj neozdravljivo pljučnico, spada med najpomembnejše italijanske književnike moderne dobe. Ko mu je Švedska akademija leta 1934 podelila Nobelovo nagrado za književnost, to ni pomenilo le krone njegovega dela in književnega opusa, marveč je tudi potrdilo njegov nesporni položaj med klasiki svetovne dramatike. V obrazložitvi je bilo navedeno, da je nagrado prejel zaradi »pogumnega in duhovitega oživljanja dramske in odrske umetnosti«.

V našem gledališkem dialogu z Luigijem Pirandellom, piscem in mislecem, ki je s svojim delom dodobra zamajal temelje dotodanjih dramskih konstrukcij in ustaljenih odrskih struktur, se odpirajo vprašanja, ki se še danes dotikajo naše negotove, pod vplivom časa in okoliščin razbite eksistence – vprašanja o možnosti spoznanja lastnega obstoja v nerazumljivi in neujemljivi stvarnosti, o iskanju in opredelitvi resnice v času, ki se resnice boji, o poskusu upora, o samoti in nezmožnosti komunikacije ...

Ustvarjalcem predstave je takšen raziskovalni sprehod po diskurzivnih stezah drame *Šest oseb išče avtorja* (*Sei personaggi in cerca d'autore*) omogočila predvsem ena od obsesivnih tem tega čarovnika pisane besede – problem trenja med fikcijo in resničnostjo, narava odnosa med umetnostjo in življenjem, med realnim in možnim. Pirandellova obsedenost s to temo je bila opazna že v romanu *Rajniki Matija Paskal*. Ta roman mu je že takoj po izidu prinesel družbeno priznanje, svetovno slavo pa si je vendarle prislužil predvsem s svojim dramskim opusom, s katerim je poleg avtorjev, kot sta bila Henrik Ibsen in August Strindberg, odločilno vplival na razvoj moderne drame. V tem opusu izstopa predvsem drama *Šest oseb išče avtorja*, ob njej pa tudi *Nocoj bomo improvizirali* in *Henrik IV.*

Svojo najbolj znano dramo je Pirandello napisal leta 1921 in še istega

leta je bila prvič uprizorjena. Lahko rečemo, da je bilo prav leto 1921 leto velikega uspeha pisca in drame *Šest oseb išče avtorja*. Delo je bilo prvič uprizorjeno 10. maja tega leta v rimskem gledališču *Teatro Valle*, 27. septembra pa še v milanskem *Teatru Manzoni*. Istega leta je pri založbi *Bemporad* iz Firenc izšla tudi prva tiskana izdaja drame. Leto zatem je bila drama prvič uprizorjena še na tujem, najprej v londonskem *Stage Societyju* in nato v Franciji.

Ni pa bilo vse tako preprosto, kot je ostalo zapisano v zgodovini dramske književnosti. Revolucionarna prizadevanja so namreč le redko deležna splošnega razumevanja in podpore. Takšna je bila v tistem času tudi usoda gledališča absurda, tako da sta imeli tako publika kot kritika o Pirandellovem delu deljena mnenja. Medtem ko so nekateri menili, da je delo popolnoma nerazumljivo in konfuzno, so drugi v njem odkrili pravo umetnost.

Na premieri je bilo iz občinstva slišati celo glasno negotovanje in vzklike »Manicomio!« (»Norišnica!«). Na srečo se je gledališki okus z leti počasi spremenil, tako da je publika dramo postopoma sprejemala vse bolje. Pa vendar se je Pirandello odločil, da leta 1925 v tretji knjižni izdaji drame nekoliko podrobneje pojasni ideje, ki jih je želel v njej predstaviti, ter razloži njeno strukturo.

Gre za metateatralno dramo absurda, ki govori o srečanju in odnosih med avtorjem, njegovimi dramskimi liki in gledališkimi profesionalci. Njihovi odnosi prehajajo iz tragedije v komedijo in nazaj. Na tej poti se prepletata iluzija in resničnost, vendar vse dele poti – in torej tudi predstave – v resnici povezuje trdna notranja logika, tako da dramsko dogajanje v nobenem trenutku ne postane kaotično. Vseeno pa je Pirandellova drama za okus tedanje publike pomenila veliko spremembo in dolgo je trajalo, da so jo gledalci sprejeli.

Pirandellovi dramski liki so torej že davnega leta 1921 stopili na pot iskanja avtorja in je niso zapustili vse do danes. Na tej poti so

prispeli tudi do nas, z odločnim korakom stopili na naš oder in na njem postavili vprašanje o odnosu, pravzaprav o kroničnem razkolu med fikcijo in realnostjo, ki je bil v ospredju že v Pirandellovem izvorniku. V današnjem času mnoštva vzporednih spletnih življenj in resničnostnih šovov je prav ta problem potenciran do neslutnih razsežnosti, kar nam daje možnost, pa tudi dolžnost, da se vprašamo, kaj je realno in kaj ni, kaj je resnica in kje jo lahko najdemo, kako naj prepoznamo njen pravi obraz.

Pirandellova drama ne skriva svojega namena, da tematsko in fabulativno spominja na naturalistično dramo. V njej se prepleta dvoje dramskih dogajanj in dvoje realnosti. Dogajanje se odvija v enem samem dnevu v gledališki dvorani, tema pa je meščanska družina s svojimi notranjimi razdori in težavami. Ta tema je tudi v današnjem času, ki ga zaznamujeta lažna morala in prazno propagiranje družinskih vrednot, še kako aktualna.

Predstava se začne z gledališko vajo, na kateri Igralci in Režiser pripravljajo novo Pirandellovo komedijo *Igra vlog*. To vajo pa prekine prihod nenajavljenih in nepovabljenih tako imenovanih *navadnih* ljudi, ki imajo nenavadno zahtevo: želijo, da se na oder postavi njihova življenjska zgodba. Teh šest neidentificiranih oseb, ki jih povezuje skupna tragična usoda, trdi, da so dramski liki, ki jih je avtor pred časom zapustil, zavrzel in jih ni do konca vključil v celoto neke drame. Odtlej kakor duhovi in prikazni iščejo svojo umetniško uresničenje vsaj na odru, če se že ne morejo kot izdelani liki realizirati v pisanem tekstu. Opravka imamo torej z usodo neke le navidez normalne, v resnici pa globoko disfunkcionalne družine, katere člane opredeljuje le njihov položaj v njej: Oče, Mati, Sin, Pastorka, Deček in Deklica.

Konkretnjeje, v drami je govor o tragični smrti v družini: Oče se odloči, da bo družino zapustil. Mater »da« za ženo svojemu Tajniku, s katerim ta rodi tri otroke. Ko nato Tajnik umre, se Mati zaposli v krojaškem

salonu, da bi tako preskrbela otroke. Toda ta krojaški salon je v resnici bordel, v katerem Pastorka služi denar kot prostitutka, Materi pa krojaška obrt predstavlja le dimno zaveso, s katero želi pred otroki skriti, s čim se v resnici ukvarja. Drama doživi vrhunec, ko se v javni hiši pojavi Oče in hoče v posteljo s Pastorko.

Skozi celotno dramsko dogajanje je v ospredju dejstvo, da ne obstaja nikakršna meja med resničnostjo in iluzijo. V medprostorih med snom in budnostjo, med fikcijo in realnostjo, v vrtincu Pirandellovega metateatralnega sveta se predstava dogaja tukaj in zdaj.

Zato lahko dobro razumemo Očetove besede, ko v svojem imenu in imenu družine, ki išče avtorja, režiserju in igralcem na vaji reče: »Ampak pomislite, da mi kot mi zunaj te iluzije nimamo druge resničnosti! /.../ Katero drugo bi še mogli imeti? Kar je za vas iluzija, ki jo je treba ustvariti, je za nas edina resničnost.«

Gledališko iskanje »resnice«, te »edine stvarnosti«, ki se je izgubila v prevojih med fikcijo in resničnostjo, med realnim svetom in gledališčem, ima mnoge skupne točke s svetom, v katerem živimo. Poleg tega pa nam odpira možnost, da se igralci, liki in mi gledalci srečamo na istem nivoju realnosti, v skupnih sanjah. In se tam odkrito in brez zadržkov spopademo z argumenti.

Pirandello na dramaturški ravni metaforo vtke v samo strukturo drame, pri čemer uporabi figuro »igre v igri«. Ta metateatralnost, gledališče v gledališču, predstavlja metateater, ki se spremeni v nekakšno obliko antiteatra, pri katerem je meja med umetniškim delom in življenjem zabrisana (Patrice Pavis, *Gledališki pojmovnik*). To pa je točka, iz katere izhajajo in se razraščajo vse silnice drame *Šest oseb išče avtorja*.

Zanimivo je tudi dejstvo, da je pred Pirandellom tehniko »gledališča v gledališču« uporabil že Shakespeare v *Hamletu* v znameniti mišolovki, prvem velikem primeru igre v igri. Oba pisca sta svojo umetnost

prisilila, da se poigra z odnosi med resničnostjo in utvaro, da se sama »podvoji« v »igrri v igri« ali »gledališču v gledališču« ter tako zahteva od nas, pa tudi od občinstva, naj se zamislimo nad tem, kaj je resničnost in kaj iluzija. Cilj principa »podvojitve« v Pirandellovi drami je pokazati in razkriti, da med umetniško iluzijo, torej predstavo, ki jo uprizarjajo igralci gledališke skupine, ter »pravo resničnostjo«, torej tisto, ki jo predstavljajo Oče, Mati, Pastorka, Sin, Deček in Deklica, ni nikakršne razlike.

Danes, sto let po prvi uprizoritvi drame *Šest oseb išče avtorja*, menimo, da se je vzorec gledališča v gledališču v vmesnem času že precej iztrošil od pogoste uporabe, zato v naši uprizoritvi predstavlja le tonično vrednost, ne pa dominantne preokupacije. Ta vzorec se danes preprosto že predpostavlja, mi pa moramo pozornost posvetiti temu, da igralce in like resnično slišimo ter se poglobimo v smisel tega, kar mislijo in govorijo. Brez ovir dopuščamo njihovo sobivanje na odru, torej na kraju, kjer si praviloma postavljamo vprašanja o nas samih. Gledališče je namreč živ organizem, ki teži k večni iluziji; v njej se razlike in dvojnosti igralcev in likov vračajo na ničelno točko, kjer oboji sobivajo v (ne)tolerantni bližini. Pri tem oder kot kraj tega nenavadnega spoja realnosti in fikcije v naši uprizoritvi predstavlja tudi prostor, kjer gledališče spregovori samo o sebi in postane vseprisotna, univerzalna *dramatis persona*, ki sprejema večplastnost in različnost identitet.

Vsakdo, ki bo prisluhnil argumentom enega od protagonistov drame – Očeta – pa si bo nedvomno zastavil naslednjih nekaj vprašanj: V kolikšni meri je življenje proizvod lastne izbire in koliko je pogojeno z delovanjem drugih? Kaj je resnica in kje jo lahko najdemo? Ali sploh obstaja? In kdo sem v vsem tem »Jaz«?

Tovrsten spoznavni relativizem, neprestano nasprotje med formo in življenjem, depersonalizacija in problem pluralnosti našega jaza

so temeljna določila Pirandellove drame. Ko jih na odru skušamo dešifrirati, smo se prisiljeni vprašati tudi o lastnem življenju in svetu, ki nas obkroža. Prek teh določil stopimo v odrsko diskusijo o verodostojnosti, kredibilnosti realnega, zaznavnega sveta. Mar je ta objektivna danost ali gre le za konstrukt, zgrajen iz naših strahov, in torej obstaja toliko svetov, kolikor je ljudi?

»/.../ vsakdo od nas, razumete, misli, da je eden, pa ni res; je 'mnog', gospod, 'mnog', po vseh možnostih bivanja, ki so v nas: 'eden' s tem, 'eden' s tistim – docela drugačen! Obenem pa vsi živimo v iluziji, da smo vedno 'za vse eden', in vedno, v vsakem svojem dejanju, 'ta'. Tako mislimo, a ni res! Ni res!« reče Oče Režiserju v nezlomljivi veri, da imajo iluzije oblast nad človeškimi življenji in nad svetom.

Iz tega sledi, da nihče ne more videti nikogar brez maske, takšnega, kot v resnici je, saj »resničnost« za tega ni enaka kot za drugega. Če torej lahko posameznik vidi sočloveka le iz lastne perspektive, je pravzaprav nemogoče govoriti o sporazumevanju. Nujno se pojavi šum v komunikaciji. Nemogoče je ugotoviti, kdo in kdaj govori resnico, kaj je maska in kaj »pravi obraz«.

Komaj znosna teža maske, pod katero se skriva naša identiteta, priča o »golem življenju, ki pulzira znotraj iluzij in fikcije. Kakšen obraz nam je bil dodeljen, da z njim igramo življenjsko vlogo? /.../ Vsakdo si ustvari masko, kakor najbolje zna – zunanjo masko. Toda pod njo se skriva še ena, ki se pogosto ne ujema z zunanjo. Tako nič ni resnično. Da, morje je resnično, gora je resnična, kamen je resničen, travne bilke so resnične, toda človek? /.../ Najgloblji izvor našega zla je ravno v tovrstnem zavedanju lastnega življenja. Drevo živi, a se ne zaveda samega sebe; ne dojemamo, da so zemlja, sonce, zrak, svetloba, veter ali dež nekaj drugega od njega samega. Človek pa je bil že z rojstvom deležen žalostnega privilegija, da se lastnega življenja zaveda, in iz tega se je rodila lepa blodnja, da spremenljivo in raznoliko življenje,

kakor se ga sam zaveda, obstaja tudi neodvisno od njega.« (Pirandello, Humorizem)

Vsakdo od nas je v konfliktu med tem, kar je, in tistim, kar si želi biti, med lastnim notranjim svetom in zunanjim svetom, ki mu ga vsiljujejo drugi. Kot Pirandello pravi v svoji drami *Najti se* (1932), je edino mesto, kjer se življenje lahko ustvarja svobodno, gledališče.

Le umetnost ima moč, da zaustavi življenje ter v tej zaustavljeni sliki razkrije probleme in poda strnjeno bistvo naše eksistence. Gledališče ni imitacija življenja, marveč poskus njegove sinteze, prizadevanje, da bi v uri in pol ali dveh podali življenje v celoti. Je sublimat in obenem edini medij, ki kaj takega omogoča. Zato nam gledališče ponuja priložnost, da postavljamo vprašanja.

»Mislim, da je življenje zelo žalostna norčija, saj v sebi nosimo potrebo – pri čemer še sami ne vemo, zakaj in kako – da neprestano varamo sami sebe, da neprestano ustvarjamo lastno realnost (ki je za vsakogar drugačna, nikdar ni za vse enaka), ta pa se nam od časa do časa pokaže kot prazna in iluzorna. /.../ Moja umetnost je polna sočutja do ljudi, ki varajo sami sebe /.../ « pravi Pirandello in tako pogumno utira pot moderni, avantgardni umetnosti.

V njegovi literaturi torej lahko najdemo tudi elemente estetike ekspresionizma: kritiko pozitivizma, tematizacijo odtujenosti modernega človeka in njegove osamljenosti v negotovem svetu, kamor je vržen in prepuščen samemu sebi, iskanje resnice, zanimanje za človekov notranji svet, protest proti mehanicistični družbi, ki omejuje razvoj in svobodo posameznika, upor proti konvencijam ...

V Pirandellovih razmišljanjih o smislu, smotru in cilju človekovega življenja pa je prepoznavna tudi klica eksistencializma, tako da bi poleg Kafke in Dostojevskega med predhodnike te filozofsko-književne smeri, katere najpomembnejša predstavnika sta Sartre in Camus, po pravici lahko uvrstili tudi njega. Če se spomnimo le Camusovih misli,

da »se v svetu brez iluzij /.../ človek počuti kot tujec« ter da je resnico nemogoče spoznati, ker je le »voda, ki teče med prsti« (*Mit o Sizifu*), so vzporednice očitne.

In naposled ne moremo mimo vzporednic s predstavniki gledališča absurda, kakršna sta bila Beckett in Ionesco. V dramah vseh treh avtorjev gre za rušenje družbenih in gledaliških konvencij kot odziv na tragedijo modernega človeka in absurdnost človekovega bivanja. Pri tem pa gre pri Pirandellu za razkrivanje resnice preko izpostavljanja stalnega, v človeku globoko zakoreninjenega antagonizma med formo in življenjem, spora med »jazom« in »drugimi« ter nezmožnosti komunikacije v svetu iluzij, medtem ko po drugi strani Beckett in Ionesco razkrivata absurdnost, varljivost in maske, ki si jih nadevata resničnost in človek, predvsem skozi destrukcijo jezika.

Ključ za razumevanje Pirandellovih literarnih teženj in filozofije, njegovega »estetsko-oblikovnega, pa tudi spoznavnega modela« je podan v delu *Humorizem* iz leta 1908.

Pirandello namreč zagovarja humoristični pristop k temi umetniškega dela, ki ga utemeljuje na načelu *občutka nasprotja* (*il sentimento del contrario*). Bistvo humoristične refleksije je v tem, da se ne more pojaviti nikakršna misel, ne da bi se obenem pojavilo tudi njeno nasprotje, kontrast ali antinomija, to pa v duhu izzove trajen spopad med njima. Refleksija v umetniškem delu »prisostvuje rojstvu in rasti dela, sledi njegovim posamičnim fazam in v njih uživa, spaja različne elemente in jih ureja /.../ ko pa je delo osmišljeno, se umetniku povečini skrije, se umiri, postane nevidna; za umetnika je refleksija pravzaprav oblika občutka, ki med procesom ustvarjanja umetniškega dela tega postopno kritizira, toda ne hladno in analitično, marveč na podlagi vtisa, ki ji ga je delo pustilo. Za razliko od tega pa se pri humoristih, ki ljudi in življenje doživljajo in opazujejo na svojstven način /.../ refleksija ne skrije, ne postane nevidna, ne ostane zgolj oblika občutka. Je kakor



ogledalo, v katerem občutek postane viden; kot sodnik se postavi pred občutek in ga nepristransko analizira. /.../ Iz te analize izvira ali se rodi nov občutek: to je tisto, kar bi lahko poimenovali in kar sam tudi v resnici imenujem občutek nasprotja.«

Komično ostaja na površini, humoristično pa skuša prodreti tudi podnjo, skuša razkriti hrbtno stran vidnega. Torej se humorist ne ustavi pri razkrivanju smešnega (to je prva faza spoznavnega procesa), marveč želi prodreti globlje, pogledati tudi pod maske. In kakor meni Pirandello, tega ne počne zaradi smeha, marveč s tem želi odkriti tragično plat resničnosti (druga, zaključna faza spoznavnega procesa), ki v nas lahko izzove tudi sočutje.

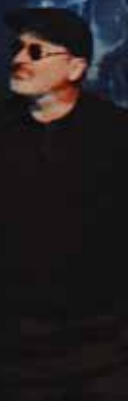
Univerzalna umetniška moč drame *Šest oseb išče avtorja* priča o dejstvu, da je delo znalo spregovoriti o stanjih duše, o izgubi vere v objektivno resničnost ter o moralni krizi in relativizmu, ki se je po koncu prve svetovne vojne zavlekel v vse pore človekovega življenja. Okoliščine današnjega časa, v katerem skušamo osmisлити lastno eksistenco in najti avtentično identiteto v družbi, ki razvoj posameznika ovira, v resnici še izraziteje, še jasneje definirajo iste probleme. Pomislimo le na nedavno nesmiselno vojno na Balkanu in divjanje liberalnega kapitalizma, ki nepripravljene posameznike ponižuje do meja vzdržnega. Vse to nam ponuja možnost za analizo časa, v katerem živimo.

Kako torej razlikovati iluzijo od resničnosti, resnico od prevare? Nimamo namena ponujati odgovorov na ta vprašanja, pomembneje je, da si jih sploh postavimo. Da se vprašamo. Da vprašamo.

Prevedel Jakob Fišer

JAKOB RIBIČ

# Iluzija in resničnost



Izbor Pirandellovih besedil, med katerimi je tudi drama *Šest oseb išče avtorja*, je leta 1978 pri Cankarjevi založbi izšel pod naslovom, ki sem si ga izposodil za pričujoči članek: *Iluzija in resničnost*. Da so se uredniki za naslov izbora odločili prav za ti besedi, ni posebej čudno: to sta temi, h katerima se je Pirandello nenehno vračal, tudi ali še posebej v omenjenem dramskem besedilu. To je organizirano po modelu igre v igri; vanj sta vpisani dve drami, ena je vložena v drugo. Prva je nikoli dokončano dramsko besedilo o neki družinski tragediji, ki se je dramatiku porodilo v domišljiji, a ga je postopoma opustil. Druga je poskus dovršitve te dramske zgodbe; dramske osebe, ki v njej nastopajo, se namreč odločijo poiskati avtorja, ki bi zgodbo dokončal, tako da bi jo uprizoril (in nemara potem tudi zapisal). A ker se je imel Pirandello za pisatelja s filozofsko naturo, saj mu po lastnih besedah nikoli ni šlo le za pripovedovanje o dogodkih, za upodabljanje različnih zgodb in njihovo opisovanje, ni dovolj razmišljati o obeh zgodbah posamič, pač pa nujno v njunem medsebojnem prepletanju. Na spoju obeh se namreč odvija vprašanje, kaj je resnično in kaj ne. Pojma sta v Pirandellovem univerzumu tako relativna, da ju pravzaprav ni mogoče razločiti: kar se sprva zdi resnično, se lahko kaj kmalu izkaže za iluzijo in nasprotno. V tistem, kar ima nekdo za resničnost, drugi nasprotno vidi iluzijo in vprašanje je, kdo ima prav. Poleg tega je kategorija resničnega podvržena minljivosti: nekaj se nekomu danes zdi povsem resnično, že jutri pa bo to isto imel za čisto iluzijo. Po drugi strani pa tudi pojem fikcije ni povsem dokončen. Dramske osebe, torej tiste, ki iščejo avtorja, so po eni strani plod čiste izmišljije, a so, kot se Pirandello ne utruja ponavljati, bolj resnične od vseh ostalih. V iluziji je nekaj zelo resničnega in če bi tvegalo to misel povleči še nekoliko dlje, v freudovsko-lacanosko polje, bi se veljalo vprašati, ali ni v fantazmah, v sanjah, v strasteh, v željah, v *realnem* naših želj, skratka, v vsem tistem, kar neko iluzijo podpira in jo sploh ustvarja, nekaj bolj realnega

kot v sami resničnosti?

Nemara se to vprašanje, vprašanje iluzije in resničnosti, najbolj zanimivo priostri na tistih delih teksta, ki v ospredje postavijo vprašanje gledališča in njegovih mehanizmov uprizarjanja. Pirandello je, tega ne gre pozabiti, besedilo napisal leta 1921, v času, ko se je umetnost postopoma osvobajala peze mimetičnega reprezentiranja realnosti. 20. stoletje je bilo v svojem duhu antimimetično, kolikor se je v strasti do realnega in avtentičnega, kot bi temu dejal Badiou, odvrnilo stran od posnemanja zunanje realnosti. Zagrabiti realno, ustvariti resničnost, ki je realnejša od realnosti, proizvesti stvar samo na sebi: to je strast, ki je vodila umetnost v prejšnjem stoletju, potekala pa je ravno v opoziciji do *mimesis*, do tega temeljnega uprizoritvenega mehanizma. Preden grem na Pirandellovo besedilo, ki se vpisuje posredi te želje po avtentičnem, naj se posvetim vprašanju, kaj se znotraj tega mehanizma pravzaprav dogaja.

Reprezentacija vselej predpostavlja razcep, nekakšno dvojnost: na eni strani imamo tisto, kar se reprezentira, na drugi pa to, kar ta reprezentacija proizvede. Iz nekega originala oziroma izvirnika se proizvede kopija ali posnetek. Original svoj status dobi prav v razmerju do svojega dvojnika, do svoje kopije, šele takrat je namreč sploh mogoče govoriti o tem, da je nekaj avtentično, izvirno, drugo pa ne. Z razvojem tehničnih možnosti se danes lahko kopija originalu povsem približa, tako rekoč izenači, v umetnosti, tudi v gledališču, pa velja, da med njima vselej obstaja majhna razlika, majhen razloček, po katerem je še mogoče reči, kaj je bilo prvotno in kaj ne. Takšna razlika razmerje med izvirnikom in kopijo sploh omogoča, kajti če med njima ne bi bilo nobene razlike, potem originala od kopije ne bi bilo več mogoče razločiti, vse bi se pomešalo in ostali bi sami originali, oziroma bolje rečeno, same kopije. Ta razlika je presežnost, ki se ustvarja v umetniškem delu, šele s to razliko se znotraj njega namreč

nekdo vzpostavlja kot avtor oziroma umetnik. Če bi slikar ustvaril mizo točno takšno, kakršna se mu kaže pred očmi, potem ne bi bil slikar, temveč mizar; šele v razliki, ki nastopi med upodobitvijo te mize na slikarjevem platnu in njeno prisotnostjo v fizični obliki, se slikarjevo delo zares vzpostavi. Kljub temu je načelo realizma in naturalizma usmerjeno k temu, da se to razliko čim bolj zmanjša, da se jo spravi na tisti minimum, po katerem je ni več mogoče opaziti in se nam zdi posnetek tako resničen kot sam original. Če umetnost presojamo z registrom realizma, potem je uspeh dosežen takrat, ko je posnetek tako podoben originalu, da bi ju lahko med sabo popolnoma zamenjali: denimo takrat, kadar igralec tako prepričljivo odigra Hamletov dialog, da se nam za hip zazdi, kot da pred nami stoji pravi, skorajda povsem resničen danski princ. Iluzija, ki se tako ustvari, je skorajda popolna, kar kaže na nepričakovan zasuk stvari. Ker, kot rečeno, v umetniškem delu nikoli ni mogoče realnosti dobesedno poustvariti, tudi realizmu, ki sicer tendira k uprizarjanju resničnosti na način, kakršna se nam kaže, to nikoli ne uspe. Nasprotno, uspe mu ustvariti le videz takšne realnosti, njeno iluzijo, in bolj kot je pri tem uspešen, bolj kot se nam zdi, da smo na odru uzrli resničnost samo na sebi, učinkovitejša iluzija je pri tem na delu.

Resnica in posnetki, vmes pa *mimesis* – situacija je v srži povsem platonska in platonski duh se drži tudi Pirandella oziroma njegovega besedila. V njem sta že spočetka zelo jasno razmejeni dve entiteti ali skupini likov: na eni strani dramske osebe iz naslova besedila, na drugi strani režiser, igralci in ostali gledališki delavci. Prvi so nosilci zgodbe, ki se kani uprizoriti, vanje je ta zgodba vpisana, čeprav še ni uprizorjena ali napisana v dramskem besedilu. Še več, oni sami so ta zgodba, *resnično bivajoča* zgodba. Igralci na drugi strani ustvarjajo posnetek te zgodbe, njen videz. In to povsem očitno: dramske osebe sprva poustvarijo prizor iz svoje zgodbe, igralci in režiser jih pri tem

natančno opazujejo, nato pa prizor ponovijo. Uspeh ponovljenega prizora merijo s kriterijem podobnosti, pri čemer se na grozo dramskih oseb, zlasti Očeta in Pastorke, vedno znova izkaže, da prizori, ustvarjeni na odru, nikakor niso podobni dejanskim situacijam, ne le zaradi malenkosti, kakršna je denimo barva zofe, temveč predvsem zaradi tega, ker pač na odru stojijo druge osebe, z drugačno prezenco in videzom. A pri tem so v temeljni zmoti: približevanje realnosti po kriteriju podobnosti namreč ravno ne pomeni, da bi se na odru vzpostavilo več resničnosti. Nasprotno, vzpostavi se je manj, več je le iluzije oziroma videza resničnosti. In smo spet pri začetnem: da se tisto, kar se nam zdi resnično, kaj kmalu izkaže za iluzijo. Tudi stališče, da bi bilo precej bolje, če bi namesto igralcev svojo zgodbo odigrale kar dramske osebe same, češ, to je vendar edini način, da se zgodba uprizori takšna, kakršna je, v vsej svoji resničnosti, je prav tako napačno. Pa ne samo zato, ker ima gledališče kot medij svoje zakonitosti in mora realnost, da bo sploh uprizorljiva, vedno nekoliko ukrojiti po svojih merah, pač pa tudi zato, ker se tudi ob povsem dobesednem prenosu objekta iz vsakdanje, lahko še tako banalne realnosti v umetniški dispozitiv, znotraj njega razlika oziroma razcep vseeno vzpostavi, kajti umetnost se vselej poraja ravno iz te razlike. Duchampov pisoar, povsem običajen predmet, prestavljen v razstavni prostor postane fontana, umetniški objekt. Tako je tudi igralec, ki na odru predstavlja samega sebe, ki nastopi z vso svojo zasebnostjo in lahko celo s svojim osebnim imenom<sup>1</sup>, na koncu koncev še vedno igralec. Oseba, ki jo predstavlja, je v zamiku do njega samega, v zamiku do realnosti, to vendarle ni povsem resnična oseba; igralec je igralec prav po tem, da igra, v zadnji instanci, da igra samega sebe.

<sup>1</sup> Podoben predlog zasledimo tudi v Pirandellovem besedilu, v katerem Oče insistira, da se Mamu v uprizoritvi, ki jo igralci z režiserjem pripravljajo po zgodbi dramskih oseb, kliče z njenim prvim imenom.

Kako torej zagrabiti realno? Kako proizvesti resnico in jo prenesti na oder? Kako preseči golo proizvodnjanje kopij in dozdevkov ter seči do stvari same na sebi? Zagata, pred katero se znajde Pirandellovo gledališče v besedilu *Šest oseb išče avtorja*, se zdi parabola o gledališču 20. stoletja. Smeri, ki jih je ob tem ubralo, je prav gotovo več, a če si smem dovoliti nekaj poenostavljanja in shematiziranja, sta bili vsaj dve posebej produktivni in potentni: ena, recimo ji artaudovska, je šla v smer onkraj proizvodnjanja videzov, torej onkraj reprezentacije, posnemanja in ponavljanja v čisto prezenco, enkratnost, neponovljivost, druga, recimo ji brechtovska, pa se od proizvodnjanja videzov ni odvrnila, pač pa je nanje kvečjemu igrala. Naravo gledališkega aparata je razrinkavala, tako da je opozarjala, da je tisto, kar se uprizarja, vselej le iluzija in fikcija, da gre za specifično, »gledališko« realnost, do katere je prav zaradi tega treba vzpostavljati distanco, realnega pa tako ni skušala zagrabiti neposredno, temveč znotraj tistega zamika, ki se je vzpostavil med različnimi (nanosi) realnosti. A Pirandellovih šest oseb bo Brechta in Artauda odkrilo šele čez nekaj let, do takrat pa jim ne preostane drugega, kot da shajajo z režiserjem, ki ga pač imajo.

Literatura:

Alain Badiou, 20. stoletje. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005.

Mladen Dolar, Uprizarjanje konceptov: spisi o umetnosti. Ljubljana: Maska, 2019.

Bara Kolenc, Ponavljanje in uprizoritev: Kierkegaard, psihoanaliza, gledališče. Ljubljana: Analecta, 2014.

Luigi Pirandello, *Šest oseb išče avtorja*, prev. Srečko Fišer.

Alenka Zupančič, »Realno v igri«, *Problemi* 2006/1-2, str. 81-99. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

**LUIGI  
PIRANDELLO**  
**Samotna**



Brezkončen spev,  
eden, večer in raznolik, zapeti,  
in dušo vanj vso ujeti,  
kot v lepo vitko žaro za pepel,  
to bi rad; a človeških bitij  
prej zbrati, da dobil bo neminljivi stih  
glas in besede žive, in popiti  
misel, ljubezen, mržnjo, jok od njih.  
To. Tebi pa, globoka noč, ki te brez ploda  
prosimo, naj s teboj nam konec ne prihaja,  
v človeškem veličastnem spevu povemò, da  
prazna in votla si od svojega brezkraja.

Iz zbirke *Mal giocondo*, 1889

Prevedel Srečko Fišer



















Direktorica / General Manager

**Maja Jerman Bratec**

maja.jerman-bratec@sng-ng.si

+386 5 335 22 10

Umetniški vodja / Artistic Director

**Marko Bratuš**

marko.bratus@sng-ng.si

+386 5 335 22 10

Poslovna sekretarka / Business Secretary

**Barbara Skorjanc**

barbara.skorjanc@sng-ng.si

+386 5 335 22 10

Dramaturginji / Dramaturgs

mag. **Ana Kržišnik Blažica**

ana.krzisnik@sng-ng.si

+386 5 335 22 15

in / and **Martina Mrhar**

martina.mrhar@sng-ng.si

+386 5 335 22 01

Lektor / Language Consultant

**Srečko Fišer**

srecko.fiser@sng-ng.si

+386 5 335 22 02

---

Slovensko narodno gledališče Nova Gorica

Slovene National Theatre Nova Gorica

Trg Edvarda Kardelja 5,

5000 Nova Gorica, Slovenija / Slovenia

T +386 5 335 22 00,

F +386 5 302 12 70

info@sng-ng.si, [www.sng-ng.si](http://www.sng-ng.si)

---

Dramaturginja in vodja AMO / Dramaturg and Chief of AMO

**Tereza Gregorič**

tereza.gregoric@sng-ng.si

+386 5 335 22 18

Odnosi z javnostjo / Publicity Manager

**Metka Sulič**

odnosizjavnostjo@sng-ng.si

+386 5 335 22 50

Organizatorka / Organizer

mag. **Barbara Simčič Veličkov**

organizacija@sng-ng.si

+386 5 335 22 04

Vodja računovodstva / Chief Accountant

**Neža Lango**

neza.lango@sng-ng.si

+386 5 335 22 07

Tehnični vodja / Technical Director

**Aleksander Blažica**

aleksander.blazica@sng-ng.si

+386 5 335 22 14

Blagajna / Box Office

+386 5 335 22 47,

blagajna@sng-ng.si

vsak delavnik / workdays 10.00–12.00 in / and 15.00–17.00

ter uro pred pričetkom predstav / and an hour before each performance

KONTAKTI

CONTACTS

SVET SNG NOVA GORICA / COUNCIL SNT NOVA GORICA

**BOJAN BRATINA** (predsednik / president), **MIRKO BRULC** (podpredsednik / vice president)

dr. **HELENA JAKLITSCH**, **MIHAELA KOLANDER**, **MATIJA RUPEL**

---

STROKOVNI SVET SNG NOVA GORICA / EXPERT COUNCIL SNT NOVA GORICA

**ANDREJKA MARKOČIČ ŠUŠMELJ** (predsednica / president), mag. **ALIDA BEVK** (podpredsednica / vice president),

**RADOŠ BOLČINA**, **MARKO POLANC**, **ALEŠ VALIČ**, **FRANKA ŽGAVEC**

---

Zahvaljujemo se podjetju A.B.C. AVTO CENTER d.o.o. in MIZARSTVU SMREKAR d.o.o.

za izposajo avtomobila VOLKSWAGEN AMAROK 3.0 TDI Avantura.

ČLAN EVROPSKE GLEDALIŠKE KONVENCIJE

---



MEDIJSKI SPONZOR

---



SPONZORJA

---



---

Dejavnost SNG Nova Gorica financira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.

---

---

Gledališki list SNG Nova Gorica, sezona 2019/2020, številka 7

Izdajatelj SNG NOVA GORICA, predstavnica **MAJA JERMAN BRATEC**

Urednica **MARTINA MRHAR**

Uredništvo **SREČKO FIŠER, TEREZA GREGORIČ** in mag. **ANA KRŽIŠNIK BLAŽICA**

Lektor **SREČKO FIŠER**

Fotografija na naslovnici **BLAŽ VALIČ**

Fotografije **PETER UHAN**

Oblikovanje **ATEJ TUTTA**

Naklada 500

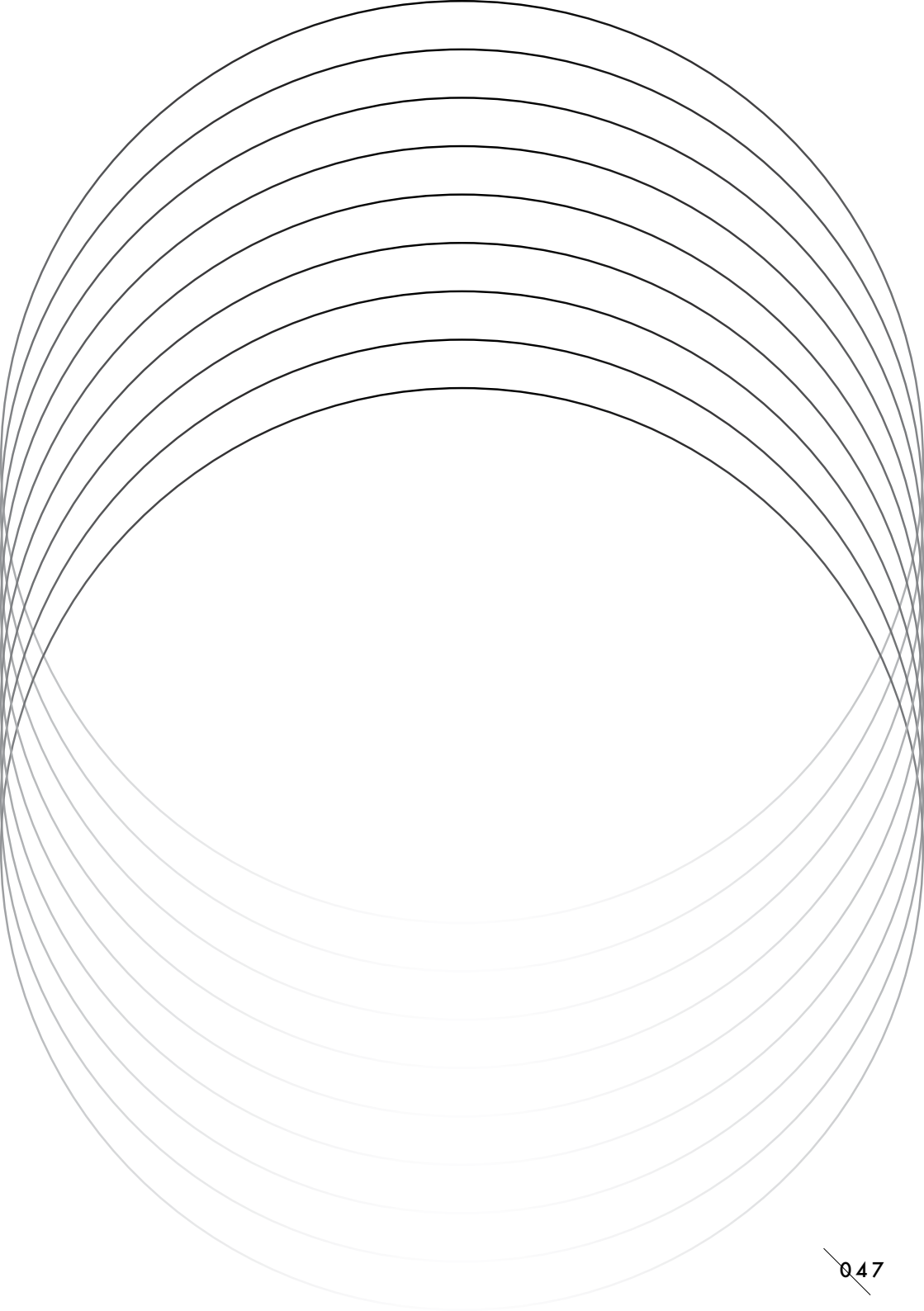
Tisk **A-MEDIA**

SNG Nova Gorica ISSN 1581-9884

---

Cena publikacije je 2 evra.





ŠEST

OSEB

IŠČE

AVTORJA

ŠEST