

GLEDALIŠKI LIST

Narodnega gledališča v Ljubljani

1941-42

DRAMA

1 R. ALESSI:
KATARINA MEDIČEJSKA

Lit 2-

030024836



GLEDALIŠKI LIST

NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI
1941/42 DRAMA Štev. 1

R. ALESSI:

KATARINA MEDIČEJSKA

PREMIERA 27. SEPTEMBRA 1941-XIX.

V tej drami slika Rino Alessi zgodovinske vzroke, ki so privedli do šentjernejske noči. Drama je imela po svoji krstni predstavi v letu 1935. do danes nekaj sto repriz. Prebral sem jo na dušek in sem bil vznemirjen. Četudi se ne strinjam popolnoma z nekaterimi principi, ki se v delu tod in tam pojavljajo, moram priznati, da je drama po psihološki in dramatski strani resničen umotvor, ves živ po svoji dinamični moči in ves prežarjen od silovitih isker, ki bliskajo v njem in ki te zdaj pa zdaj omamljajo. Katarina izstopi iz snovi kakor vlita v bron, kakor oborožena Minerva iz Jupitrove glave. To je silovita fantazija, ki jo podpirajo nepričakovane situacije, dogodki in globoko umeteljeni konflikti. Tu ni nič umetnega kakor običajno v delih avtorjev slabotne domišljije, ki skušajo občinstvo presenečati s premetimi triki in ki streme po lahko dosegljivih uspehih, ne da bi se brigali za psihološko resničnost ustvarjenih situacij. Tukaj je vse neprisiljeno in naravno: učinek in vzrok, vzrok in učinek. Dialog je zmeraj interesanten in napet kakor lok: vsak trenutek moraš pričakovati, da se bo sprožila strelica, ki je določena, da bo nekomu predrila srce.

Alessijeva »Katarina Medičejska« spada med najbolj karakterizirane dramske osebnosti v zgodovini svetovne literature. Avtor je ne olepšava, marveč jo na krilih poezije dvigne v sfero višjih bitij; ne daje ji toplejših čustev, temveč jo predstavlja kot tip močnega vladarja z neomajno voljo, kot dalekovidnega, prodornega, dejavnega državnika, ki lomi svoje nasprotnike kakor slamnate bilke, in to celo najmočnejše sovražnike.

Uspeh, ki ga je dosegla »Katarina Medičejska«, je docela zaslužen; ni dvoma, da se bo ta uspeh ponovil povsod, kjer bo delo uprizorjeno, če bodo vloge poverjene sposobnim igralcem. Toda tudi v knjigi je temu delu zajamčena slava zaradi pesniškega poleta, ki ga je navdihnil.

Preiskovati, ali je pesnik ostal veren zgodovini v vseh podrobnostih, bi se reklo iskati dlako v jajcu. Tudi v tej drami je nekaj zgodovinskih netočnosti. Na primer, znamenje za pokolj ni bilo dano z zvonika Notre-Damske cerkve, temveč s stolpa cerkve Saint Germain-l'Auxerrois. A to so malenkosti. Avtor jih ni prezrl; pač pa je menil, da bo občinstvo lažje obdržalo v spominu znano ime Notre-Dame.

Majhnih neresnic ni šteti v zlo velikim zgodovinarjem, še manj pa poetom. Dnevničarji in letopisci so dolžni biti popolnoma točni. Zgodovinarji in pisatelji pa so sodniki in ne zbiralci drobnih beležk; oni gledajo stvari z višine, zato jim malenkosti lahko uidejo. Dnevničarji in letopisci nam lahko nudijo balzamirane tipe ljudi, ki so vodili usodo sveta; zgodovinar jih mora soditi in poet oživljati hkrati z njihovim časom; dajati jim mora kratkomalo dele svoje duše in se zatekati k domišljiji, da ustvari tisto, česar ni mogoče izkopati iz tajinstvenih ležišč minulih stoletij. Na ta način vrši Rino Alessi svojo nalogo zgodovinskega pisatelja: ne predstavlja nam bledeh senc, temveč žive osebnosti, obujajoč jih iz grobov, kakor je Kristus storil z Lazarjem. To je naztežja naloga dramatika; če ji je kos, kot ji je bil kos Rino Alessi, si zagotovi neminljivo slavo.

Ante Tresić-Pavičić

(V knjigi: »Dramatika Rina Alessija«)

Alessi: „Katarina Medičejska“

(Iz pogovora z nositeljico naslovne vloge, *Marijo Vero*.)

Po enosezonskem bolezenskem dopustu, za časa katerega smo svojo odlično igralko na dramskem odru pogrešali, jo bomo za začetek sezone videli v osrednji vlogi v delu sodobnega italijanskega dramatika Rina Alessija. Z njegovo igrano »Katarina Medičejska« bo odprla Drama v soboto 27. t. m. letošnjo sezono.

Kaj pomeni umetnica, kot je Marija Vera, za naše gledališče, vé vsak, kdor zasleduje pot naše Drame in pozna številne like, ki jih je vtelesila v letih svojega plodnega delovanja. Hebblovo Judito, Schillerjevo Elizabeto Angleško, veliko Ibsenovih in Shakespearovih ženskih likov, da ne omenjam niza iger modernejših dramatikov, med katerimi je pripomogla k popolnemu uspehu »Žen na Niskavouriju« v vlogi matere, ki predstavlja do danes zadnji veliki uspeh Marije Vere.

Odnos, ki ga ima igravec do osebnosti, ki jo predstavlja na odru utegne biti za gledalca, ki bo videl stvaritev, prav zanimiv. O svoji vlogi Katarine v Alessijevi koncepciji, je povedala ga. Marija Vera naslednje: »Pri osebnosti, kot je Katarina, o kateri so zgodovinska mnenja ponekod v največjem nasprotju, je za dramatika velika nevarnost, da zaide v trivialnost. Toda Alessijeva Katarina je vloga, ki je pisana tako, da v njej ni niti enega mesta, ki bi se mi z vsebinskega ali oblikovnega stališča upiralo. Poleg tega pa je pisana ta zgodovinska igra, katere dogodki so daleč za nami, iz srca *današnjega človeka*. Alessijeva Katarina je po duhu in temperamentu polnokrvna, po značaju in živcih sila močna ženska zdrave pameti, ki se je zavedala svojih državljanskih zmožnosti in jih uveljavljala z učinkom. dokler ni bila njena življenjska naloga dovršena. Katarina ima kot človek po eni strani občudovanja vredno suverenost humorja, tako da tudi v najbolj nevarnih situacijah ne izgubi tal pod nogami, po drugi strani pa ji je lastno globoko spoznanje življenja, ki ga izraža včasih s tako tragičnimi resnicami, da pretresajo *današnjemu človeku* razum in srce.

Katarinina osebnost vsebuje vso skalo duševnih občutij, ki so si često zelo nasprotujoča, kakor se borita v njenem značaju machiavelistično usmerjena državnica in vladarica z ljubečo materjo. V teh bojih prevlada vselej razum, ki zna med obema koristno razsoditi. Tako zajema njena nprav prav vsa občutja, od nežnosti do pošastne groze šentjernejske noči in si podajata v nji roko najtrpejša ironija in največje usmiljenje do človeštva.

Katarina kot vladarica ne zmaguje zgolj iz častiželjnosti in slavohelepa, temveč predvsem kot mati v skrbi za koristi svojih otrok.

Osnovni motiv njenega življenja je bil: *živeti le za eno dejanje in za eno ljubezen*, za vladanje in materinsko skrb. Kdor more reči o sebi, da se mu je posrečilo doseči cilj, more reči, da je ljubljeneč usode in bogov in da je rojen pod srečno zvezdo.

Razumljivo je, da človek takega formata ne išče sveta samo pri svojih ministrih in kancelarjih, temveč tiplje s svojim čutom v višine in globine stvarstva in da zaide nehote in nevede v metafiziko. Katarina je bila kot visoko naobražena ženska doma tako v matematiki kakor literaturi, tako v jezikih kakor v umetnosti. Tisti, ki veliko vé, pa kaj kmalu spozna ozke meje človeškega znanja in spoznanja in se trudi predreti steno, ki zastira naše spoznanje velikih ugank bitja in žitja. Zato se ne smemo čuditi, da je imela Katarina kot marsikak državnik in vladar, svojega osebnega svetovalca, astrologa Ruggierija, s katerim je razglabljala usodna vprašanja.

Franciji je pretila od Katarininega zeta, španskega kralja Filipa II. vsak dan nevarnost, da se pod kakršno koli politično pretezo polasti države, katere notranje stanje je bilo spričo verskih sporov med kalvinci in katoliki takšno, da jo je spravilo na rob prepada. Da ni dokazala Katarina med tolikimi zmožnimi državniki in vladarji, kot ženska suverenosti svojega duha in pameti, bi ne bila nikoli rešila sinu Karlu IX. prestola.«

Maša Sl.

Spomini Stanislavskega

(Iz knjige »Igralčevo delo na samem sebi«)

»Tudi v tej umetnosti preživlja igralec svojo vlogo enkrat ali dvakrat, doma ali na vaji. Podobnost s poglavitnim procesom doživljanja pa nam dovoljuje, da tudi to smer lahko štejemo k resnični umetnosti.«

»Kako pa igralec te smeri preživlja vlogo? Ravno tako kakor mi?« — sem vprašal.

»Ravno tako, toda smoter je tam drugačen. Mogoče je preživljati vlogo vsakokrat, ko jo igraš, kakor mi v naši umetnosti. A mogoče je preživeti vlogo samo enkrat ali nekajkrat, da si zapomniš vnanjo obliko naravnega izraza čustev; ko pa jo imaš v spominu se naučiš ponavljati to obliko mehanično, s tem da uvežbaš svoje mišice. To je potem igranje.

V tej umetnostni smeri potemtakem proces doživljanja ne predstavlja poglavitnega momenta v ustvarjanju, temveč samo eno izmed pripravljalnih stopenj za nadaljnje umetniško delo. To delo je v bistvu iskanje zunanje umetniške oblike odrskega lika, ki nai nazorno pojasni njegovo notranjo vsebino. Pri tem iskanju se igralec predvsem obrača k samemu sebi in skuša točno prečutiti in preživeti življenje osebe, ki jo predstavlja. A ponavljam, to si dovoli samo doma ali na vaji, ne pa pri predstavi in ne ob času svojega javnega ustvarjanja.«

»Toda Šustov si je dovolil to ravno na produkciji! Torej je to bila umetnost preživljanja,« — sem se zavzel zanj.

Nekateri so mi priskočili na pomoč. Trdili so, da je bilo pri Paši med neresničnimi momenti nekaj trenutkov pravega doživetja, ki so bili vredni naše umetnosti.

»Ne,« — je ugovarjal Arkadij Nikolajevič. — »V naši umetnosti doživljanja mora biti vsak trenutek igre in vsakokrat, kadar vlogo igraš, na novo preživljen in na novo utelešen.

V naši umetnosti sloni marsikaj na improvizaciji o eni in isti temi, ki pa je točno opredeljena. Taka umetnost daje igranju sve-

žost in neposrednost. To se je pokazalo v nekaterih uspehlih trenutkih pri Nazvanovu. Pri Šustovu pa te svežosti in improvizacije v preživljanju vloge nisem opazil. Nasprotno pa me je v nekaterih momentih navdušil s točnim in vernim artizmom. A v vsej njegovi igri je bilo čutiti rahel hlad in to me je privedlo do suma, da je imel za svojo igro enkrat za vselej ugotovljene oblike, ki ne dopuščajo nobene improvizacije in ki njegovemu igranju jemljejo svežost in neposrednost. Navzlic temu pa sem ves čas čutil, da je original, po katerem je delal svojo kopijo, dober, točen in da je govoril o resničnem, živem življenju človeškega duhá v vlogi. Ta odmev nekdanjega procesa doživljanja je povzročil v nekaterih trenutkih tako igro, da jo lahko štejem k resnični umetnosti.«

»Odkod pa naj imam jaz, nečak Šustova, umetnost predstavljanja?«

»Pogovoriva se, in zato povejte dalje, kako ste delali na Jagu«, — je predlagal Torcov Šustovu.«

»Da sem opazoval, kako se moja vnanjost pretvarja v doživljanje, sem se zatekel k zrcalu,« — je pripovedoval Paša.

»To je nevarno, hkratu pa tudi tipično za umetnost predstavljanja. Zapomnite si, da je treba zrcalo uporabljati previdno. Uči vas gledati ne vase, temveč izven sebe.«

»Vendar pa mi je zrcalo pomagalo vedeti in spoznati, kako se pri meni čustvo izraža,« — se je opravičeval Paša.

»Vaše lastno čustvo ali ponarejeno čustvo vloge?«

»Moje lastno čustvo, ki pa je porabno za Jaga.«

»Potemtakem vas ni pri delu pred zrcalom toliko zanimala sama vnanjost, temveč pred vsem to, kako se pri vas fizično izraža v notranjosti kipeče čustvo, življenje človeškega duhá, vaše vloge?« — Je izpraševal Arkadij Nikolajevič.

»Tako je, tako je!«

»Tudi to je tipično za umetnost predstavljanja. In ravno zaradi tega, ker je to umetnost, ji je potrebna odrska oblika, ki ne posreduje samo zunanje plati vloge, temveč pred vsem njeno notranjo linijo, življenje človeškega duha.«

»Spominjam se, da sem bil v nekaterih trenutkih zadovoljen s seboj, ker sem videl pravičen odraz tega, kar sem čutil,« — se je spominjal Paša dalje.

»No, in ste si enkrat za vselej zarezali v spomin te prijeme za izražanje čustva?«

»Sami so se, od dolgotrajnega ponavljanja.«

»In tako se vam je naposled ustanovila trdna vnanja oblika odrske interpretacije za važna mesta vaše vloge, da ste jih s tehniko prav dobro obvladali?«

»Očitno, da.«

»In ste se posluževali te oblike vsakokrat, pri vsakem ponavljanju vloge doma in na vaji?« — Je izpraševal Torcov.

»Najbrž, že iz navade,« — je priznal Paša.

»Zdaj pa še povejte: ali se je ta ustaljena oblika pojavljala vsakokrat iz notranjega doživljanja, ali pa se je, ko je bila gotova in ko je za stalno otrpnila, ponavljala mehanično, brez vsakega čustvenega sodelovanja?«

»Meni se je vsakokrat zdelo, da doživljam.«

»Ne, na produkciji gledalci niso imeli tega vtisa. Umetniki predstavljanja delajo točno tako, kakor ste delali vi: tak igralec skuša vzbujati in opazovati v sebi najbolj tipične človeške poteze, ki posredujejo notranje življenje njegove vloge. Ko je dal vsaki izmed njih enkrat za vselej najboljšo obliko, jo skuša igralec naravno ponavljati mehanično, brez sodelovanja svojega čustva in to tudi pri svojem javnem nastopu. To doseže s pomočjo svojih izvežbanih telesnih mišic, svojega obraza, s pomočjo glasu, intonacije in vse virtuozne tehnike ter prijemov svoje umetnosti, in sicer po brezkončnem ponavljanju. Spomin mišičevja je pri teh umetnikih predstavljanja razvit do skrajnosti.

Ko se je privadil temu mehaničnemu obnavljanju vloge, ponavlja igralec svoje delo, ne da bi tratil svojo živčno in duševno moč. Poslednja se mu ne zdi samo nepotrebna, marveč pri javnem igranju celo škodljiva, zakaj vsako razburjanje moti igralčevo obvladavanje samega sebe in izpreminja risbo in obliko, ki si ju je enkrat za vselej določil. Nejasnost v obliki in negotovost v izvajanju pa škodita vtisu.

Vse to se bolj ali manj nanaša tudi na omenjena mesta v vašem predstavljanju Jaga.

Zdaj pa se spomnite, kako je bilo z vašim nadaljnjim delom.«

»Druga mesta v vlogi in ves lik Jaga, mi nista bila po volji. Tudi o tem sem se prepričal s pomočjo zrcala,« — se je spominjal Šustov. — »Ko sem v svojem spominu iskal primeren model, sem se domislil nekega znanca, ki sicer ni imel nič opraviti z mojo vlogo, ki pa se mi je zdel posebljena zvijačnost, zloba in spletkarstvo.«

»In ste pričeli prežati nanj ter samega sebe oblačiti v njegovo kožo?«

»Da.«

»Kaj pa ste počenjali s svojimi spomini?«

»Po pravici povedano posnemal sem kratkomalo vnanje manire svojega znanca,« — je priznal Paša. — »Videl sem ga v mislih poleg sebe. Hodil je, stal, sedel, jaz pa sem prežal nanj in ponavljal vse, kar je počel.«

»To je bila huda napaka! V tem trenutku ste se izneverili umetnosti predstavljanja in ste prešli kratkomalo k posnemanju, h kopiranju, k imitiranju, ki nima nobene zveze z umetnostjo.«

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

Cat

DRA

Scenografo: L

Dame

La caccia ei

