

8

IGOR TORHAR • PISANA ŽOGA

KRSTNA PREDSTAVA • 13.V.1955 • V MG CELJE

V OKVIRU GLEDALIŠKEGA FESTIVALA

PREŠERNOVO GLEDALIŠČE KRANJ



DRAMATURŠKA VLOGA BARVE

Pomen in vloga barve v gledališki predstavi, to je področje, na katerem je bilo doslej pri nas pravzaprav zelo malo storjenega. V filmu obstajata vsaj teoretično v tem pogledu dve teoriji. Prva je ta, da naj bodo barve v filmu take kot v naravi; kompozicija barv se nanaša le na barvno skladnost in pestrost brez kakšnega dramaturškega motiva. Ta smer prevladuje tudi v praksi, njena tehnična izvedba v raznih sistemih pa se trudi barvo čim bolj približati odtenkom, ki jih opažamo v naravi. Skratka — naturalizem. Druga smer pa hoče uveljaviti barvo v filmu ne kot naturalistični atribut, temveč kot dramaturški element, ki ima v filmu svojo določeno, v večini primerov asociativno in razpoložensko funkcijo, podobno kot jo ima na primer glasba. Skratka: po tej teoriji naj bo barva v filmu izrazno sredstvo pri umetniškem ustvarjanju režiserja, ne pa samo naturalistični privesek. Na žalost je za zdaj v tem oziru ostalo le še pri teoriji, praktičnih poizkusov v tej smeri skorajda še ni opaziti, če izvzamemo seveda utemeljitelja te teorije, sovjetskega režiserja S. M. Eisensteina, ki je praktično uporabil te svoje teoretične izsledke v filmu Aleksander Nevski (črno — beli film!) in v drugem delu filma Ivan Grozni, ki pa se žal do sedaj javno še ni predvajal. Prezgodnja smrt tega velikega mojstra je zavrnila nadaljna teoretična razglabljanja v tej smeri, pa tudi praktično uporabo te teorije, ki je v drugem delu Ivana Groznega že zaživela v polnem umetniškem žaru. Teoretični izsledki Eisensteina so znani po celem svetu, sovjetski filmski režiserji imajo v arhivu II. del Ivana Groznega, kjer so lahko videli praktično uporabo te te-

orije, zato je tem bolj presenetljivo, da še nihče ni do sedaj uporabil izkušenj, ki že obstajajo, kaj šele, da bi s proučevanjem in razvijanjem te teorije nadaljeval. Tako gre do skoraj vsa raziskovanja na

Ta teorija pravi, da ima vsaka barva že apriori in vedno neki svoj pomen. Tako na primer naj bi pomenila bela barva nedolžnost in čistost, rdeča ljubezen in strast, črna žalost, rumena ljubosumje itd. Po tej

Avtor	Igor Torkar
Režija	IGOR PRETNAR
Scena	Saša Kump
Kostumi	Nada Souvan
Glasba	France Lampret
San	Jože Kovačič
Gaša	Nada Bavdaževa
Renc	Laci Cigoj
Cene	Mirko Cegnar
Moški glas	Jože Pristov

področju barvnega filma izključno v izpolnjevanje tehnične strani barvnega filma, manj ali pa skoraj nič v smer umetniško-dramaturške uporabe barve.

Se manj je bilo v tem smislu storjenega v gledališču. Res je, da obstaja nekakšna „barvna teorija“, katere se včasih poslužujejo gledališki delavci, kadar izbirajo barve kostimov ali barvne filtre reflektorjev.

teoriji izbirajo večinoma gledališniki barve kostimov in reflektorjev, kadar hočejo doseči nekakšen „pomen“ v barvi. Toda prav Eisenstein je popolnoma jasno in nesporno zrušil to zastarelo in docela primitivno teorijo s svojimi izsledki. V čem je torej bistvo Eisensteinove teorije? On pravi: „Barva sama na sebi še nima nikakršnega pomena. Kvečjemu daje neka več ali manj

jasna razpoloženja. Pomen in to predvsem asociativni dobi šele v trenutku, ko ji z nekim dogodkom ali pojmom daš njeno ekspozicijo. S to ekspozicijo dobi dotična barva svojo asociativno funkcijo, ki jo potem nosi skozi celo dejanje. Vrsta barve pri tem nima nikakršnega pomena“. Eisenstein je dokazal pravilnost svoje teorije že v črno — belem filmu „Aleksander Nevski“, ko je oblekel nemške viteze — zavojevalce v bele halje in takoj v začetku filma je dal tej beli barvi ekspozicijo v prizoru, ko li nemški vitezi v belih haljah morijo in sežigajo ruske otroke in žene. Posnetki so polni te bele barve — Eisenstein ji je s tem dal ekspozicijo umora in nasilja, nečesa mračnega in skozi cel film bela barva vzbuja grozo in asociacije na te umore in nasilja, skratka docela nasprotno temu, kar pravi stara teorija, da pomeni bela barva nedolžnost in čistost.

Torkarjeva „Pisana žoga“ pa se mi je zdelo zelo primerna za gledališki eksperiment v tem smislu. Uporabili luč in njene barve kol dramaturški in asociativni element v predstavi. Zamisel je naslednja: Prolog in epilog v popolnoma beli luči z docela naturalistično funkcijo osvetliti sceno in igralce. Poleg tega je ta luč tudi psihološko opravičljiva s stališča moralne in etične čistosti vseh nastopajočih oseb v prologu in epilogu. Ves srednji del dejanja — to se pravi Sanovo vizijo bodočih dogodkov je treba osvetljevati barvno. Barvo je treba uvažati postopoma z ekspozicijo vsake barve. Ko „Glas“ namigne Gaši, da lahko reši Sana in sebe s pomočjo njegovega kavča, posveti barvni žaromet na ta kavč. V trenutku, ko prične Gaša kolebati ali naj se „Glasu“ vda ali ne, prične

Sliki s premiere J. Kes-
selringa: F. Trefalt kot
dr. Einstein

in L. Cigoj — Mortimer,
A. Hlebee — Marta, H.
Skebe — Abby, T. Eržen
— Mr. Gibbs



sama dobivati barvo kavča, ki jo docela zalije v trenutku, ko se „Glasu“ vda. S tem dobi ta barva ekspozicijo njenega moralnega prestopka, njene krivde in Gaša ohrani to barvo luči, ki jo spremlja skozi vse nadaljne dogajanje vse do trenutka, ko umre in se s smrtjo očisti. V tem trenutku svojo barvo izgubi in dobi zopet belo luč. San spremeni barvo luči v trenutku, ko zve, da ima kaverne v obeh polovicah pljuč, ko zve, da ga čaka smrt. S tem dobi ta barva asociativni pomen smrti. Ko Renc obleče Sanov suknjič in zavestno pristane na zamenjavo, vzame nase tudi Sanovo usodo in v istem trenutku izgubi svojo doseganjo barvo in prevzame Sanovo barvo, vse do trenutka, ko umre in s tem tudi on doseže svoje moralno očiščenje.

Seveda zamisel je eno, izvedba in praktični rezultati so včasih le delno blizu zamisli, včasih pa niti delno ne. Taka zamisel potrebuje tudi določena tehnična sredstva, zato so večkrat taki eksperimenti po tehnični in po umetniški strani tvegani. Toda brez eksperimentiranja in iskanja novih poti ni pravega in živega gledališča, ni napredka, zato se tudi mi v naši uprizoritvi takega tveganja nismo ustrašili, pa naj bo že rezultat dober ali slab, uspeh popoln ali samo delen, ali morda tudi poraz.

Zato pa bi bili tem bolj veseli, če bi se ta naš eksperiment končal z uspehom.

P. I.

VPRAŠANJA ZA AVTORJA

Kako in kdaj ste dobili idejo za „Pisano žogo“?

Motiv, ki je uporabljen v „Pisani žogi“ za fresko „Lager“ sem že 1946. leta obdelal za filmsko črtico, ki je bila pri prvem natečaju za filmske scenarije leta 1946 nagrajena s prvo nagrado. Skozi leta se mi je ta motiv razrasel v „Pisano žogo“, ki obdeluje probleme, težave in trpljenje treh **povprečnih** mladih ljudi, ki ob začetku osvobodilnega boja osebno in ideološko še niso bili tako zreli, da bi jih mogli že prištevati med zavestne, organizirane Komuniste. San, Renc in Gaša so trije povprečni mladi ljudje, ki jih je zatekla NOB še neformirane, pa so se s svojim zdravim človeškim jedrom — kljub padcem, notranjim bojem in krivdi — vseeno etično-moralno razvili in se uvrstili med tiste navadne, preproste borce za svobodo in kruh domovine, ki jih sicer ne moremo šteti med avantgarde, a jih lahko označimo kot vredno množično osnovo mladine v osvobodilni vojni.

jasno dobre in slabe strani, kar je za dramatika prepotreben in najboljši pouk.

Prešernovo gledališče pa se ni lotilo uprizoritve Torkarjeve „Pisane žoge“ samo iz zgoraj navedenih razlogov. Delo smo uprizorili predvsem zato, ker gre to poč za resnično dobro napisano izvirno slovensko dramo. In take uprizoritve so našim igralcem najbolj pri srcu.

Po osvoboditvi smo dobili že nekaj del, ki opisujejo našo narodnoosvobodilno borbo. Toda večinoma so ta dela zajemala snov kompleksno brez podrobnejšega poseganja v človekovo notranjost, v njegovo psihologijo, duševne motnje itd. Torkar se je v „Pisani žogi“ lotil problema z druge strani. Kompleksnost pušča ob strani in se ukvarja skoraj izključno samo z individualnimi usodami in problemi svojih oseb. Doba narodnoosvobodilne borbe je bila vsekakor doba, ki je zahtevala od ljudi maksimalne fizične, predvsem pa psihične napore. Ljudje so prihajali v najrazličnejše situacije v odnosu do okupatorja, do svojih sorodnikov, prijateljev, dragih oseb, v odnosu do naše borbe, izpolnjevanju dolžnosti v partizanih itd. Vsakemu posamezniku je bilo treba premagovati fizične in psihične slabosti. V organizirani skupnosti našega odpora, ki ni poznala slučajnosti, pa so stali borci, posamezniki, ki so se vključili v to organizirano skupnost z željo osvoboditi socialno in nacionalno domačo grudo. Toda bili so šibkejši in močnejši značaji. Bili so ljudje, ki so stopili v borbo že idejno zgrajeni, psihično močni, bili so drugi, ki jih je kalila sama borba. Kakšno bogato in odgovorno področje za slovenskega dramatika!

Torkar je posegel v to področje in nam pokazal mlade ljudi — maturante in njihovo usodo v narodnoosvobodilni borbi. Gaša in Renč, tik pred vojno še vsa neuravnovešena, neformirana karakterja, ki se spontano, brez vsake idejne podlage vključita v borbo iz svoje nacionalne zavesti in v borbi doživljata svoj razvoj, toda nad obema v tem času visi psihični problem, katerega skušata reševati vsak na svoj način. San že pred vojno idejno precej sformiran značaj, ki zavestno iz socialnih in nacionalnih pobud poseže v borbo, mora pa premagovati fizičen problem — svojo težko bolezen. Vsi trije pa so nekje prešibki — prva dva moralno, drugi fizično, in zato vsi trije končajo s smrtjo.

Torkar je tako načel področje, ki nam bo nedvomno dalo še mnogo dobrih dram. Področje, ki nam bo lahko pokazalo heroizem našega človeka ne zgolj z njegove fizične strani, temveč predvsem s psihične, saj ta heroizem je bil objektivno večkrat večji in pretresljivejši kot fizični, poleg tega pa tudi dramatsko veliko bolj zanimiv.