

SLOVENSKO  NARODNO

GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

GLEDALIŠKI LIST

DRAMA

1951-1952

5

S. I. Hslung

Gospa Biserna reka

PREMIERA 22. JANUARJA 1952

S. I. HSIUNG

Gospa Biserna reka

Stara kitajska igra v tradicionalnem stilu v dveh delih (štiri dejanja z enajstimi podobami). — Prevedel Janko Moder, spremno glasbo zložil prof. Vilko Ukmar.

Scena: arh. Miloš Hohnjec
Dr. Bratko Kreft

Koreograf:
Pino Mlakar

Režiser: dr. Bratko Kreft
Asistent: prof. Mirko Mahnič

O s e b e :

Ravnatelj kitajskega gledališča	Pavle Kovič
Sepealka	Hilda Benedičičeva
Odrska strežaja	Lojze Regina,
	Zdravko Marn

Pet članov orkestra.

Njegova ekscelenca Vang Jun, prvi minister	Milan Skrbinšek
Gospa Vangova, iz Cenove družine, njegova žena	Mihaela Saričeva
Su, general Zmaj, njun najstarejši zet	Lojze Drenovec
Vej, general Tiger, njun drugi zet	Maks Furijan
Zlata reka, njuna najstarejša hči, Sujeva žena	Ivanka Mežanova
Srebrna reka, njuna druga hči, Vejeva žena	Helena Erjavčeva
Biserna reka, njuna tretja hči	Ančka Levarjeva
Hsi Ping-Kvej, njun vrtnar	Stane Sever
Njena Visokost Princeza iz Zahodnih pokrajin	Vida Levstikova
Njegova ekscelenca minister za zunanje zadeve	Bojan Peček
Služabnika pri Vangovi družini in ječarja	{ Marjan Dolinar
	{ Branko Miklave
Služabnici pri Vangovi družini	{ Vika Grilova
	{ Majda Potokarjeva
Prvi snubec	Demeter Bitenc
Drugi snubec	Stane Cesnik
Tretji snubec	Jože Zupan
Četrti snubec	Maks Bajc
Starec — snubec	Fran Lipah
Hsijeva vojaka in služabnika	{ Milan Brezigar
	{ Nace Simončič
Duhovnika, ki delata sneg	{ Lojze Rozman
	{ Andrej Kurent
Voznik	Andrej Kurent
Duhovnik-divja gos	Lojze Rozman
Služabnici Njene Visokosti Princese	{ Duša Počkajeva
	{ Nina Jerajeva
Ma Ta, pribočnik Njene Visokosti Princese	Aleksander Vallč
Kjang Haj, tudi njen pribočnik	Bert Sotler
Stražar prvega prelaza	Branko Starič
Stražar drugega prelaza	Marjan Benedičič
General Mu, stražar tretjega prelaza	Pavle Kovič
Sel kitajskega cesarja	Mirko Mahnič
Rabelj	Stane Potokar

Služabniki, služabnice, častniki, praporščaki, vojaki, stražarji, muzikanti in pesalci.

Sodelujejo slušatelj Akademije za igra'sko umetnost in glasbo. — Kitajski ples izvajajo Metod Jeras, Janez Miklič, Gorazd Vospernik, Marjan Zorič.

Kostume po načrtih Milje Jarčeve izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom Cvete Galetove, Angelce Humarjeve in Jožeta Novaka.

Inspicjent: Marjan Benedičič

Odrski mojster: Anton Podgorelec

Razsvetljava: Vili Lavrenčič

Lasuljar: Ante Cecič

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1951-52

DRAMA

Štev. 5

Dr. Bratko Kreft:

OB UPRIZORITVI »GOSPE BISERNE REKE«

Kitajsko gledališče sodi med najstarejša gledališča v svetovni zgodovini. Kdaj in kje se je začelo, še menda danes ni natančno znano. Vsekakor govore že o gledališču in igralcih razni spisi iz 7. stoletja pred Kr. r. Podatki pričajo, da je bilo gledališče na Kitajskem v tej dobi že ustaljena in cvetoča ustanova. Zanimivo pa je pri vsem tem to, da se je klasično kitajsko gledališče s svojo dramatiko ohranilo do naših časov tudi s svojo formo in načinom, ki se bistveno nista spremenila. Kdaj je dobilo to obliko, se seveda ne da natančno ugotoviti, toda da so prvine današnjega kitajskega klasičnega gledališča in njegove dramatike zelo stare, o tem ni dvoma.

Pred kakšnimi dvajsetimi leti je naše občinstvo spoznalo kitajsko dramo »Krog s kredo«, ki jo je priredil, prepešnil in »evropoeiziral« znan nemški ekspresionistični pesnik in prevajalec kitajske lirike Klabund. Tudi »Gospa Biserna reka« je stara kitajska igra, ki jo je priredil sodobni kitajski pisatelj S. I. Hsiung, le da je v nasprotju s Klabundom ostal v tradicionalnem stilu. Pisatelj živi že precej časa v Angliji in je izdal svojo igro v angleščini sam, tako da velja kot izvirnik. Hsiung (rojen 1902. l. v Nančangu) je znan kitajski pisatelj. Bil je vidna osebnost na predvojnih penklubskih kongresih, predlanskim pa je bil predsednik Mednarodnega gledališkega instituta, katerega član je tudi Jugoslavija. Bil je nekaj časa profesor angleščine na univerzi v Pekingu, pozneje pa solastnik nekega gledališča. Napisal je več romanov in gledaliških iger, med katerimi je dosegel z »Gospo Biserno reko« svetovni uspeh. V Londonu, kjer je bila leta 1934. prvič uprizorjena, so jo igrali 800-krat. Odtlej se vedno znova vrača v gledališki spored. V Londonu so jo menda igrali zadnjič v lanskem januarju. Pred vojno je dosegla leta 1938. velik uspeh v Pragi. »Gospa Biserna reka« ni čisto izvirno Hsiungovo delo, marveč je prireditev kdo ve koliko sto let stare kitajske igre, katere avtor menda sploh ni znan. Vsaj Hsiung ga v svoji predelavi ne omenja. Njegovo delo pri predelavi je bilo predvsem v tem, kako staro kitajsko igro z vsemi posebnostmi in navadami starega klasičnega kitajskega gledališča približati zahodnemu gledalcu in gledališču, ne da bi pri tem okrnil bistvene značilnosti stare kitajske igre in uprizoritve. Izkušnje iz uprizoritve v Londonu, kjer je v družbi angleškega režiserja Nancyja Pricea sodeloval tudi kot režiser, so ga prisilile, da je leta 1936. izdal novo, tako imenovano gledališko izdajo svojega dela, ki se marsikje razlikuje od prve zgolj literarne izdaje tega dela. Režija se je zato naslonila na to izdajo, čeprav je igra prevedena po literarni izdaji, ker takrat še prevajalec gledališke izdaje ni imel pri roki. V besedilu samem

sicer razen okrajšav ni znatnih razlik, glavni razložek je v tem, da je Hsiung uvedel v novi izdaji konferenciera, ki kot nekakšen gledališki ravnatelj govori prologe pred vsako sliko in hkrati razlaga razne navade in tehnične simbole starega kitajskega gledališča, saj marsikaterega ni mogoče prenesti neposredno na zahodni oder, ker bi ga naš gledalec ne razumel. Razni opisi teh navad in simbolov pričajo, da niti na Kitajskem niso povsod čisto enaki, kar je pri razsežnosti te države in spričo štiristomilijonskega naroda razumljivo. Zato tudi tolmačenja niso povsod do podrobnosti enaka.

Zaradi teh lastnosti vpliva stara kitajska igra na zahodnega gledalca fantastično in skoraj praviljično, čeprav je Kitajcu le običajna ljudska igra iz bogatega klasičnega sporeda. Za njega je to realizem. Med posebnosti klasičnega kitajskega gledališča še spada danes, da ne poznajo odrske stavbe v našem smislu. Zavesे sploh nimajo. Ves potek razen maskiranja in oblačenja se godi pred očmi gledalcev, ki pa morajo imeti svojo domišljijo in si z njo nadomeščati inscenacijo — podobno, kakor je bilo to v elizabetinskem gledališču, kar vemo že iz Shakespeara. Način, v katerem je pisana »Gospa Biserna reka« in v katerem mora biti igrana, je pravzaprav kitajska inačica commedie dell' arte, le s to izjemo, da je pri kitajski klasični dramatik besedilo natančno zapisano. V evropski commediji dell' arte je bil tekst le nakazan, bil je le scenarij ne pa že literarno enakovredno delo, nekakšen surogat.

Zato so bile igralčeve tekstovne improvizacije nujne. Vendar je kljub temu tudi v »Biserni reki« nekaj mest, ki pričajo, da je moralo biti v davnih časih v kitajskem gledališču nekaj podobnega, kajti značilnosti commedie dell' arte so med drugim tudi v tem, da so predvsem teater in šele potlej literatura. Prav tako pa je vredno omeniti, da kitajsko gledališče noče biti realistično v našem smislu. To demonstrira med drugim tudi na ta način, da se igralec najprej predstavi občinstvu in potlej šele začne igrati svojo vlogo v dejanju igre same. Ta povezanost z gledalcem gre včasih zelo daleč, saj povezuje tu in tam občinstvo celo z dejanjem samim, kar daje tisti zavirljivi čar povezanosti med odrom in avditorijem, za katero so si toliko prizadevali Tairov, Majerhold in Vahtangov. Zadnji se je tega načela poslužil v veliki meri pri režiji »Turandot« tako, da pomeni ta njegova predstava umetniško najmočnejšo in največjo demonstracijo zoper okostenelosti naturalističnega gledališča sploh. Najznačilnejši prizor v tej smeri je v naši igri tam, ko gospa Biserna reka pozove vse občinstvo za pričo pri stavi s svojim očetom.

Groteskno-komičen in gledališki pa je prizor, ko general Ma »eks-temporira« in prosí zahodno vojsko, naj ne napada prelaza, ker je iz — blaga! Tako opozarja v hudo napetem prizoru, da smo v gledališču in ne v vsakdanji resničnosti. Gre za teater in ne za — naturalizem.

Med značilnosti klasičnega kitajskega gledališča in dramatike sodi tudi melodram, s katerim je na mnogih mestih prepletena vsaka kitajska predstava. Brez godbene spremljave in petja pri Kitajcih ni gledališke predstave. Naša uprizaritev se je omejila na najnujnejše, morala pa se je iz tehničnih razlogov odreči petju, ki ga je nadomestila s pantomimskim bojnim plesom starih kitajskih mask, ki v tej ali oni obliki prav tako nastopajo pri vsaki večji kitajski gledališki predstavi, saj je klasično kitajsko gledališče sintetično gledališče. Njegov igralec mora biti ne le izvrsten recitator, marveč mora biti hkrati pevec, plesalec in celo akrobat, da ne omenjam mojstrstva v mečevanju in obvladanju tradicionalno predpisanih stiliziranih gest, hoje, poz itd. Inscenacija



sama nakazuje predvsem odrski prostor, prizorišča si v realistično inscenacijskem smislu mora zamišljati gledalec sam po lastni domišljiji. Shematično in mehanično prenašati sistem in principe kitajskega odra k nam se seveda ne da, ker bi s tem nastalo nekaj šablonskega in togega. Pri uprizoritvi je šlo le za uporabo osnovnih principov v smislu približevanja našemu igralcu in gledalcu. Gre torej za ustvaritev umetniške iluzije kitajskega gledališča z uporabo njegovih bistvenih elementov, ki so antinaturalistični, groteskni in ponekod tudi teatralni, toda v žlahtnem smislu klasičnega kitajskega gledališča in v smislu *commedie dell' arte*, ali bolje rečeno klasičnega ljudskega gledališča in dramatike, pri katerem so se učili in tudi črpali iz njega veliki dramatik, tako Lope de Vega kakor Shakespeare in Molière, vsi, tja do Goldonija in do nekaterih najmodernejših dramatikov, kar priča med drugim tudi Anouilhova »Antigona«. Klasično kitajsko gledališče je čudovita sinteza stare dramatike kot literature in vseh izrazito gledaliških elementov *commedie dell' arte*. To je pravi, živi, prvobitni teater, v katerem se izživljajo na svojevrsten način dramatik, igralec in — gledalec.

SKRIVNOSTI KITAJSKEGA GLEDALIŠČA

Današnja kitajska gledališka kultura pozna tri tipe gledališč. Vsi trije imajo številno in navdušeno občinstvo.

Najimenitnejše, najbolj razširjeno in najstarejše je klasično gledališče. Priljubljeno je pri vseh razredih in po vseh pokrajinah. S svojimi karakterističnimi stavbami, s svojim religioznim obredjem, z visoko stiliziranimi pravili igranja in oblikovanja, kostumacije in govora, s svojo zgodovinsko in mitološko snovjo ustreza miselnosti kitajskega naroda, saj dobiva svojo inspiracijo predvsem iz te miselnosti, hkrati pa še iz častitljive kitajske gledališke tradicije. V bistvu je to fevdalna, srednjeveška gledališka tradicija, prenesena v moderne čase.

Drugo smer vidimo v gledališčih zapadnega stila. To je še zelo mlado gledališče, saj se je začelo sredi prve svetovne vojne, ko so kitajski študentje prinesli z Japonskega moderno zapadno gledališče. To gledališče je v zadnjih tridesetih letih raslo in odraslo z rastjo modernega meščanskega razreda Kitajske in njene inteligence. Na zastavah tega gledališča so zapisana odlična imena: Moliere, Shakespeare, Ibsen, O'Neill, Shaw, Čehov in Ostrovski. Toda čeprav to gledališče oblikuje iz klasične moderne kulture zapada, le ne moremo govoriti o suhem kopiranju. To gledališče namreč že ima svoje lastne domače dramatike, domače igralce in režiserje. Priljubljeno je predvsem v velikih mestih.

Tretje je Yangko gledališče. Nastalo je v zadnjih desetih letih na ozemlju, ki so ga osvojili komunisti. Revolucionarni razumniki, ki so v letih 1931—1945 dali svoje talente in izkušnje v službo kitajskega odporneško revolucionarnega gibanja, so opazili, da drame zapadnega stila nimajo zaželene privlačnosti za kmečki sloj, se pravi za 80 odstotkov kitajskega ljudstva, ki je hrbtnica odporneško gibanja. Klasično gledališče, čeprav pri ljudstvu močno priljubljeno, pa da je pregloboko potopljeno v konvencionalnost, zraven pa še okostenelo v formi, da bi moglo biti primerno sredstvo za novo demokratično in revolucionarno oznanilo. Razumniki so zato iskali v drugo smer in našli navdih v živi umetniški tradiciji ljudstva — v Yangko ljudski plesni drami (v Sensi provinci) — ki je spričo zgodnjega datuma svojega nastanka eden izmed virov klasičnega gledališča samega. Zdaj so z vnetim sodelovanjem in hrabritvijo ljudskih umetnikov: muzikantov, plesalcev in igralcev izoblikovali sintezo Yangko umetnosti, z adaptacijami iz klasičnega gledališča in modernega zapadnega gledališča pa ustvarili novo Yangko gledališče, moderno ljudsko gledališko umetnost, nasičeno z revolucionarnimi idejami svetovne kulture, novo sintezo kitajske in zapadne kulture. Gledališče zapadnega stila je produkt srednjega meščanskega razreda intelektualcev, Yangko gledališče pa je produkt zveze med modernimi intelektualci in kmečkim ljudstvom, ki je brezkraven vir vitalnosti, moči in neprestanega obnavljanja Kitajske.

Toda nas, ki gledamo igro klasičnega kitajskega repertoarja, zanima predvsem

KLASIČNO GLEDALIŠČE

Hodimo po blatni cesti Ninghsia, tipičnega starega kitajskega mesta na zgodovinskem Severozapadu. Gledamo nazobčano mestno obzidje in stolp za bobnanje nad mestnimi vrati z ukripljenimi žlebovi in s strašnimi podobami bogov in zmajev. Hodimo mimo trgovin na glavnem trgu: bogata svila in skrinje s figurami iz slonove kosti in srebrnine, zdravilne kačje kože, potem predmeti visoke civilizacije itd. Nenadoma prisluh-

nemu žvekontu cimbal in tarnanju Hu Ch'in violin. Gremo za temi čudnimi glasovi in že stojimo pred veličastnim poslopjem kitajskega klasičnega gledališča. Preperel triumfalni obok nosi zlato napisana deska. Zeleni plakati javljajo program. Imena igralcev so napisana z roko, a skrbno in z zlahtnim tušem. Vestibul je razkošen in poln barv. Temno-rdeča, smaragdnozeleno, bela. Ko smo si za majhen denar kupili vstopnico, stopimo v dvorano. Ta sprejme 600—700 ljudi (z galerijo vred, ki ima tri vrste).

Dvorana je četverkotna. Dva rdeče pobarvana stebra nosita baldahin. Nizka balustrada loči dvorano od odra. Stiri velike acetilenske skrbe za svetlobo.

Najboljši prostori so spredaj: četverkotne mize s četverkotnimi stoli, ki na njih sede bogati trgovci, pijejo čaj in prigrizujejo pecivo. Za tem prostorom je nekakšna okrepevalnica za siromašnejše obiskovalce: na dolgi klopi se vrste čajne ročke in drobna jedila.

Najbolj poceni sediš na ozkih klopih ob obeh podolžnih straneh dvorane. Tudi lože so tu. V starih časih so bile rezervirane samo za ženske. Zdaj se ta delitev po spolu že dolgo ne uveljavlja.

Preseneti nas pogled na oder, ki žari v najrazličnejših barvah. Zадnja stena je pokrita s sijajno svileno zaveso z uvezenimi breskvami, s cvetovi sliv, s feniksi in oblaki. Kostumi so bogati in čudoviti. Celotisti, ki igra zadnjega siromaka, je oblečen v svilo in atlas. Kulis kitajsko gledališče ne pozna.

Na levi strani odra je orkester. Godci so v civilnih oblekah. Celo zelo razcapani so in spričo sijaja igralcev še siromašnejši. Vodi jih možak z lesenim tolkalom, ki nezmotljivo udarja takt. Toda saj so že pričeli! Sédimo med občinstvo!

NA PREDSTAVI

Kitajsko gledališče ni nikoli služilo sebi, še manj načelu »umetnost zaradi umetnosti«. Klasično gledališče ni bilo nikoli prostor za zabavo; vedno je bilo predvsem učilišče in vzgajališče. Njegove igre povečujejo pogumna zgodovinska dejanja, otroško pobožnost, patriotizem, zvestobo. Izdajalce, zločince in hudobne uradnike vedno zadene zaslužena kazen.

Zdaj smo gledali mitološko igro in smo občudovali lepoto oblačil in dovršenost plesa. Sledi ji vojaška igra. V nji nastopajo veliki pojevniki, ki se postavljajo s svojimi žonglerskimi in akrobatskimi spretnostmi.

Pravzaprav smo vstopili ob šestih, zdaj pa je že skoraj deset. Oder je podoben velikemu dragulju, ki v polmraku avditorija še močneje žari. Gledali bomo dramo »Uničenje generala Tigra.« To je drama iz Ching dinastije, napisana okoli 1644.

... Poslednji cesar iz Ming dinastije je bil ubit. Ena njegovih služabnic vstopi in v recitativu opiše, kako se je vse zgodilo ter izrazi svojo odločno voljo, da bo maščevala njegovo smrt. Pove, da bo odslej naprej predstavljala princeso. — Igralec poje v visokem falzetu. Večina poslušalcev ne more razumeti njegovih besed (kakor na zapadu le redkokdaj razumemo operno arijo!), vendar natančno ve, kaj hoče povedati. Občinstvo ocenjuje njegovo milno, njegovo dovršeno stilizirano mimikrijo ženskega šarma in odločnosti, njegovo čudovito oblačilo, njegovo zvesto predanost pravilom klasičnega odra, njegovo mojstrsko kontrolo nad dolgimi svilenimi rokavi, ki padajo pod njegovimi rokami. Med igro igralec včasih poprosi za okrepcilo — falzet ga namreč zelo

utruja. S skrbno nežnostjo si s svilenim rokavom pokrije obraz in pije čaj iz skodelice. (Čaj mu je prinesel odrski strežaj-rekviziter, ki ima v kitajskem gledališču pomembno vlogo!)

V drugi sceni, naznačeni zgolj s preureditvijo dveh stolov, že vstopi uporni general in nagradi svojega ljubljenca generala Tigra z roko domnevne princese. General je oblečen v oklep iz bogato okrašenega satena. Štiri zastavice kot peruti štrlijo iz njegovega hrbta. Njegovi čevlji imajo tri palce (6 cm) debel podplat, da je višji in imenitnejši. Obraz mu je na debelo namazan s črno, belo in rdečo barvo in to tako temeljito, da ni opaziti niti ene človeške poteze. Junak ne naredi niti enega »naravnega« premika.

V tretji sceni je deklica v svoji najboljši obleki in se pripravlja na sprejem generala Tigra. Dva strežaja prineseta na okvir iz bambusovine pripeto zaveso: to je postelja. Vsi poslušalci vedo, da se dejanje godi v spalnici. Deklica preslepi generala, ga opijani in razoroži. (General se umakne počivat za zaveso.) Deklica upihne svečo (to pomeni, da je zdaj na razkošno razsvetljenem odru tema) in zabode generala.

V epilogo služabniki deklici očitajo, da je izvršila umor — čeprav je prej dramatik jasno namignil, da je to akt patriotizma — in dekle potem zadosti pravici s tem, da izvrši samomor.

Po predstavi gremo »za zastor«. Igralska garderoba je tik za odrom. Natrpana je s kostumi, zastavami in škatlami. Miza za ličenje je nastлана z masnimi barvami in številnimi ščetkami.

IGRALCI IN BOGOVI

Igralci so udje igralskega ceha. Še danes so — saj tako zahtevajo pravila — skrajno ljubosumni na svoje kostume in tradicijo. V Pekingu imajo posebno svetišče, ki je v njem oltar z njihovimi tremi bogovi-zaščitniki. Prvi je Kuan Yu, bog vojne, junak, na kitajski Olimp ustoličen v 12. stoletju. Drugi je veliki Ming Huang, cesar iz dinastije Tang, ustanovitelj igralske šole in legendarni stvarnik gledališke umetnosti. Pravijo, da je Ming Huang igral klovne; zato uživa klovni posebne pravice. Prvi se šminka in samo on je upravičen sedeti na igralskem stolu v garderobi. Tretje božanstvo je mali fant Liu Ming-ju. Ta odloča o uspehu in neuspehu igralcev. Zato mu ti prižigajo luči.

O IZVORU IN RAZVOJU KLASIČNEGA GLEDALIŠČA

Peking je priznано klasično središče Kitajske. Peking je tudi rojstni kraj in neuradni glavni stan največjega sodobnega kitajskega igralca Mei Lan-fanga. Peking je v modernem času najbolj slovel 1920. leta, ko je imel 22 gledališč in pol ducata potujočih igralskih kompanij. Razen tega so bili igralci skoraj zmeraj angažirani ob priliki velikih banketov, zasebnih praznikov, porok in pogrebov.

Tudi Šangaj, Tientsin, Canton in druga velika mesta so imela svoja velika gledališča in so jih obiskovali slavni igralci. Pa tudi v vseh manjših mestih, celo v večjih naseljih so ljudje postavili gledališko hišo. Ze samo ta vsepričujočnost gledaliških poslopij je znamenje tesnega sorodstva, ki je zmeraj obstajalo med gledališčem in kitajskim ljudstvom.

Začetki klasičnega gledališča so tesno združeni z verskimi obredi. Znano je, da so že 2000 let pr. Kr. možje in ženske — nekakšni čarovniki, padarji ali duhovniki — izvajali plese in pesmi v počastitev bogov. Prav gotovo je bilo to v začetku precej primitivno gibanje in melodi-

ranje, ki pa se je estetsko dvignilo, ko je bilo povezano s cesarskim ritualom. Vse to je kmalu dobilo obliko gledališke igre, ki je po mitološkem in počastitvenem elementu dobilo vzporedno z razvojem vojaškega ceremonijela še vojaški element. Pomemben prispevek so dali še glumači, žonglerji, akrobati in ne najmanj šaljivci in norčki, ki že od starih časov s svojimi spretnimi razgovori in spakovanjem zabavajo dvor in aristokracijo. Tudi ljudska plesna drama Yangko je bila eden izmed virov klasične drame. Prvi cesar Hsin Si Huangti (255—206) je imel mnogo dvornih norcev v svoji palači. Na dvoru dinastije Han (206 pr. Kr.) omenjajo plesalce, poleg njih pa tudi igralce, ki so bili oblečeni kot bogovi in živali. Yangko je sezonski praznični ples. Sezonske igre imamo v poklicnih gledališčih še danes; n. pr. »Križanje Mlečne poti«, ki jo igrajo na sedmi dan sedmega meseca, ali »Polet na luno«, ki jo igrajo na srednjejesenskem praznovanju.

Gledališke predstave so zgodaj postale neločljivi del vseh javnih praznovanj in tudi zasebnih slovesnosti bogatašev.

V dobi dinastije Han so bile zelo priljubljene mitološke igre. Tang dinastija (618—907) je skrbela za mogočen razvoj vseh lepih umetnosti, tudi gledališke. Velike osvojitve v tem času so obogatile kitajsko civilizacijo in kulturo. Vendar je drama ob stiku z visokimi tujimi kulturami zgubila na svoji pristnosti in izvirnosti. V dramo je bil sprejet satirični dialog.

Prav gotovo je presenetljivo uren razvoj drame v tem času povzročil legendo, ki pripoveduje, da je bil cesar Ming Huang iz Tang dinastije tisti, ki je po obisku pri Luni, kjer je v njeni palači gledal skupino igralcev, ustanovil igralsko akademijo »Hruškov vrt«. Še danes kitajski igralci pravijo, da so študentje »Hruškovega vrta«. Toda igre v tem času že zdavnaj niso bile zgolj legendarne. Vsi različni tipi so že obstajali: vojaške junaške igre, mitološke igre, poučno civilne drame. Komedijske in satire so se rade ukvarjale z aktualnim družabnim zmerjanjem. (Neka Tang komedija pripoveduje o mandarinu, ki je poneveril državni denar. Bil je trdo sojen, toda cesar je sodbo spremenil: dvorni norec je smel celo leto briti norce iz njega.)

Znana so nam tudi imena skoraj 300 iger iz časa dinastije Sung (960—1278). Vemo za 815 del iz časov Yuan dinastije. To je zlata doba kitajskega gledališča. Yuan drame so klasični tip gledališča na Kitajskem. Pisali so jih mandarini, ki so pod diktatorsko, naravnost od mongolskega Džingiskana izhajajočo dinastijo Yuan izgubili guvernersko oblast in so se zato posvetili pisanju ljudskih, nekoliko z visoko učenostjo zabeljenih iger.

Gledališče je cvetelo tudi pod naslednjo domačo dinastijo Ming, ki je izgnala mongolske okupatorje. Znanih je 600 Ming iger, ki so jih pisali slavni učenjaki. Od Yuan iger, ki so kompaktne (3—5 dejanj), se Ming igre ločijo predvsem po dolžini (do 10 dejanj). Te igre so v Evropi ustvarile mnenje, da se kitajske igre igrajo skozi več dni. V resnici so te igre-novele redkokdaj igrane kot celota. Igralci si izberejo iz njih navadno samo po nekaj scen. Ena najbolj znanih Ming iger je »Zgodba o lutnji«: mlad fant se zaroči z zvesto deklico, nato odide v mesto, kjer postane bogat mandarin; na cesarjevo povelje se poroči z neko aristokratino in tako se ne more vrniti domov; starši in nevesta so zdaj v najhujši zadregi; končno pride njegova zvesta zaročenka v mesto in nosi njegovo lutnjo s seboj, se mu da spoznati in drama se srečno konča.

Še ena razlika je med Yuan in Ming dramami. Yuan drama gradi zgodbo okoli enega samega značaja, Ming drama pa okoli večjega števila značajev in je zato bolj priljubljena pri ljudstvu. Visoko žlahtne in učene tekste Yuan drame, zamotanost njene muzikalne spremljave in njene dolge monologe pa z veseljem pozdravlja predvsem elita.

1644 je bila Kitajska spet premagana. Na Zmajev prestol je stopila Manču dinastija, barbarska hiša iz Mandžurije, ki pa jo je kitajska kultura hitro absorbirala. Vlada Kang Hsija (1662—1723) in Chien Lunga (1736—95) je povzročila veliko renesanso vseh umetnosti. Tudi gledališče je vzcvetelo. Nad 800 komadov s sijajnimi odlikami se je ohranilo iz te dobe. Posebno priljubljena je bila zgodovinska tragedija. »Pahljača s krvavim mfadežem«, ki govori o poslednjih dnevih Ming dinastije, in »Palača večnega življenja«, ki pripoveduje o cesarju Ming Huangu in o njegovi razvpiti priležnici Yang Kuei-fe, sta še danes na moč priljubljeni. Poglavitna novost tega časa pa je dramatisacija slavnih novel (n. pr. »Troje kraljestev«, ki obravnava fevdalno vojno in njene junake v dobi 265—221, ali »Junaki mokre jame« — nekaka kitajska Robin Hood povest, ali vedno slavna ljubezenska zgodba »Sanje rdeče sobe«). — Te dramatisacije uspešno uvaja sodobni veliki kitajski igralec Mei Lan-fang, ki veže dve epihi: 1911 je izumrla dinastija Manču in je bila osnovana Kitajska republika.

INTERMEZZO O IGRALCIH, O GLEDALIŠKI HIŠI IN ORKESTRU

Zanimivo je, da se ženske niso smele pojaviti na odru samo v dobi Manču dinastije. Pod Ming dinastijo so namreč principi in uradniki v svojih palačah vzdrževali veliko število igralc, kar je rodilo mnogo zlorab in nemoralnosti. Ker so barbari hoteli svoje može obvarovati pred podobnimi izprijenostmi, so pognali ženske z odra.

Prvotno so gradili začasna javna gledališča iz bambusa, šele kasneje so začeli postavljati stalne odre v svetiščih in drugih javnih shajališčih. Še pozneje so jih gradili v čajarnah. Ime »čajarna« za gledališče je ostalo, z njim pa tudi navada, da se v gledališču pije čaj.

Prostor, kjer sedi orkester, se še vedno imenuje Chiu Lung Kou, to je »Vhod devetih zmajev«. To ime, pravijo, izvira še iz časov cesarja Ming Huangua iz Tang dinastije. Ta je bil tako zateleban v muziko, da je takrat, kadar je plesala že omenjena njegova ljubica Yang Kuei-fei, sam dirigiral. In na plošči, ki je na nji stal, je bilo izrezljanih devet zmajev — simbolov kitajskega cesarja. Vsak igravec je ob nastopu šel mimo njegovega veličanstva in mu izrazil svoje spoštovanje ter šele potem zavzel sredino odra. To delajo igralci še danes. Pri orkestru se ustavijo in naredijo nekaj predpisanih kretenj. To je pozdrav občinstvu in hkrati priložnost, da ga to oceni.

KOSTUMI IN NEMA GOVORICA BARV

Kitajsko gledališče je svet simbolov in iluzij. Nekateri predmeti, barve, situacije, kretanje in drže imajo že od nekaj natančno določen pomen; hkrati z igralcem pripovedujejo in razlagajo. Če njihovega pomena ne poznamo, bomo komaj razumeli gledališko zgodbo; če ga pa poznamo, nam popolno razumevanje besedila ni več tako zelo potrebno.

Prevladovanje rumene barve v oblačilih nam označuje člane cesarske hiše. Barva cesarja samega pa je svetlorumena. Ugledni ljudje so rdeče

oblečeni, čednostni in ljubeznivi pa modro. Črno barvo si lasti-osorna odkritost. Bela je barva mladosti itd.

Najlepše so oblečeni generali. Dobre igralske družine so ponosne na zalogo veličastnih uniform in okusnih kostumov ter na garniture bogatih vezenin, baldahinov, zastav in pregrinjaj za mize in stole. Revež bo sicer oblečen v obleko, ki simbolizira revščino, toda obleka bo iz dragocenega blaga in krpe, ki so kot znamenje ubožstva pošite po vsem oblačilu, so iz svile ali satena.

»Karakterji« v pravi klasični drami so v resnici tipi, zato tudi njihovi kostumi niso individualizirani, ampak tipizirani.

Uradniški karakterji: sodnik, mandarin ali cesarski minister nosijo uradno obleko »mang«, ukrojeno iz togega satena. Ta ima dolge svilene rokave, okrašene z narisanimi zmaji in stiliziranimi »vodnimi valovi«. Okoli života nosijo dragocen pas »yu tai«, ki je posejan z drobnimi zrcalci in ponarejenimi dragimi kamni. Navadno nosijo uradniki še »tich tzu«, preprost plašč iz satena, prav tako okrašen z zmaji in valovi in — vsaj prvotno — črne barve. Dobri uradniki nosijo četverokotna pokrivala, hudobni pa okrogla.

»Chun« je posebno krilo, ki ga nosijo samo ženski karakterji. Lahko je gladko in preprosto, lahko tudi bogato okrašeno. Če si ga igralec priveže visoko nad prsi, vemo, da gre za siromašno in nesrečno žensko. Včasih — to je odvisno od zveze z dejanjem — pomeni popotnico na dolgem potovanju. (Tako bi se n. pr. oblekel igralec zaročenke v »Pesmi lutnje«, ko po dolgem potovanju vstopi v glavno mesto!)

»K'u Ao« je neke vrste bluza s hlačami, »Chun Ao« pa bluza s krilom, obleka, ki je navadno posuta s svilenimi nitmi in cekini. Nosijo jo mlade kokete.

Pelrino nosijo popotniki, bolniki v postelji ali ljudje, ki so sredi noči pod milim nebom.

Igralci vojaških vlog so oblečeni v blesteč oklep »kai kao«. To je najmenitnejši kostum v garderobi kitajskega igralca. Narejen je iz satena, bogato obložen z zlatom in srebrom in ves v obilici čudovitih barv. Spredaj je razdeljen na štiri polja, okrašena s strašnim zmajem ali s tigrovo glavo. Na hrbtu visi več raznobarnih trakov, pogosto posutih z drobnimi zvončki. Generali nosijo na hrbtu še štiri zastavice. To še iz časov, ko so dajali na bojišču svojim slom zastavice kot dokaz o verodostojnosti prinesenih ukazov. Nad dva metra dolgo fazanovo perje so prvotno nosili na čeladah samo roparski poglavarji in uporniški generali. Zdaj se košatijo s tem voljnim in ljubkim perjem generali vseh vrst, posebno pa še mladi poveljniki.

SCENA IN REKVIZITI

Kitajsko klasično gledališče je odkritosrčnejše kakor evropsko. Sa j je odprto kar od treh strani.

Kakor commedia del' arte si je ustvarilo svoj lastni odrski svet in dalo samo nekaj potrebnih migljajev glede na prostor in čas dogajanja, ki naj jih gledalčeva domišljija svobodno uporabi in izrabi. Namesto zapadne scenerije imamo v starem kitajskem gledališču samo nekaj rekvizitov, ki popolnoma zadoščajo živi in mogočni kitajski fantaziji.

V igri »Strategija nezastraženega mesta« se zviti general Chu Koliang norčuje iz napadajočega sovražnika. Ko se ta približa, najde mestna vrata na široko odprta, za njimi pa dva neborožena vojaka, ki pometata

cesto pred seboj. Na trdnjavskem zidu sedi Chu Ko-liang in mirno igra na ch'in violino. Sovražnik sumi past — čeprav je mesto res brez posadke — in se umakne.

Ta tipično kitajska igra (lepota miru spričo nasilja) ima vedno dovolj poslušalstva, ki ga prav nič ne moti, da general sede na stol, ki mu ga je pravkar prinesel odrski delavec oz. strežnik, pa tudi ne, da dva druga strežaja držita kar celo mestno obzidje z vrati vred — na bambusovi palici natakajeno sliko opečnega zidu in vrat.

Prav tako nam uokvirjena slika »gore« pove, da se dejanje vrši na gorski planoti oz. v hribih. Pred igralcem, ki se v kočiji pripelje na oder, hodita dva strežaja, ki nosita četverokotno zastavo, na kateri je naslikano kolo s prečkami (prim. »Biserno«).

Četverokotna zastava z »valovi in ribo« pomeni vodo, morje ali veliko reko. Igralec, ki se hoče utopiti, skoči proti nji oz. »vanjo«. Odrski strežaji zložijo zastavico oz. zastavice okoli njega in nato s samomorilcem vred hitro odkorakajo z odra.

Na koncu bitke premaganemu junaku ni treba pasti, ker lahko čisto normalno odide. Zmagovalec pomaha z orožjem in nato ob spremstvu cimbal zapusti oder.

Stol je ječa v tistem hipu, ki igralec stoji z a njim. Lahko pa je tudi studenec ali vodnjak. Če igralec skoči nanj in potem na drugi strani spet dol in nato hitro odide, je vsem jasno, da se je utopil v vodnjaku.

Ljudje v obleganem mestu tekajo v krogih po odru proti »mestnemu obzidju«, vendar vsak krog v drugi smeri. Armade markirajo odrski strežaji z zastavami. Vsaka zastava pomeni en ali dva tisoč mož (prim. »Biserno«). Črne zastave naznanjajo vihar. Če se odrski strežaj približa igralcu in začne metati vanj drobne koščke papirja, vemo, da je začelo snežiti (prim. »Biserno«).

Tri čevlje dolg korobač s štirimi svilenimi cofi v enakih presledkih po vsej dolžini korobača predstavlja konja (prim. »Biserno«). Igralec, ki vstopi z bičem v desni roki, je prijahal na oder. Dviganje ali upogibanje noge predstavlja zajahanje ali razjahanje. Če igralec vrže bič na tla, vemo, da je spustil konja na pašo.

Lešcherba ali sveča v igralčevih rokah pove, da je večer ali noč. Veslo pomeni ladjo ali čoln.

Igralec, ki ga obglavijo, pade na tla, nato takoj vstane in hitro odide. Strežaj potem pokaže občinstvu glavi podobno klado, ki jo zavije v rdeče sukno.

GODBA

Hripavo, hrupno, divje — to so izrazi, ki z njimi Evropejci opisujejo svoje prvo srečanje s kitajsko odrsko glasbo. To predvsem zaradi preobilne rabe trobent, lesenih tolkačev, bobnov, gongov, cimbal in zvoncev. Nekoliko znosnejša je spremljevalka pesmi in recitativov, nekakšna kitajska violina — Hu Ch'in — glasbilo, ki se ga je zelo težko naučiti. Glasbilo je narejeno iz izdolbenega bambusovega debela, ki je zgoraj pokrito s kačjo kožo, spodaj pa zaprto. Z vratom vred meri komaj 18 cm. Ima visok tarnajoč ton, njegove pasaže se zde, da se razlivajo v brezkončnost, obseg pa ima zelo majhen. Samo PiPa (lutnja), Yueh Ch'in (kitara) in Sheng flavte iz trstičja so instrumenti, ki prijaajo evrop-skemu ušesu.



Godba je integralni del predstave. Da, igre celo opredeljujejo po tipu muzike, ki jih spremlja. Godba spremlja pesmi in plese. Godba stopnjuje in oblikuje ogrodje za dejanje in kretnje. Le redkokdaj ima godba samo dekorativno vlogo.

KARAKTERNI TIP IN MASKA

Klasična drama ima nekaj določenih karakternih tipov, kot jih ima n. pr. zapadni klasični balet (princ, princesa, kralj, kraljica). Najvažnejši so: Sheng (moški), Tan (ženski), Chou (klovn) in Chin (»po licu poslikani igralci«).

Cheng Sheng je postaren mož z dolgo brado, navadno cesar, general ali zvest služabnik. Soroden tip igralca je Hsiao Sheng, mlad civilni ali vojaški karakter — ljubimec, ki nosi pahljačo, ali vojaški človek, ki nosi fazanovo perje.

Hua Tan je koketna, izkušena mlada ženska, Wu Tan pa bojevnica.

Pri obeh tipih so v obrazu ohranjene naravne poteze, ki jih nekatere ličilo samo poudari. Za Tan tip kanejo malo kitajskega

tuša v oči, da so bolj široke in jasne. Oči in obrvi mladega heroja so izrisane s pomočjo lepljivega traku. Kite in brade so umetne. Čeprav se igralec teh dveh tipov giblje po nekaterih trdno določenih predpisih, ima še dovolj možnosti za nove akcije, ki jih improvizira v skladu z lastnim estetskim čutom.

Chou tip ima najširše možnosti delovanja in oblikovanja. Njegov kostum je zelo pogosto fantastičen. Njegova maska ni realistična, ampak konvencionalna: umazana belina po obrazu in žareča rdeča lica. Chou tip sme uporabljati žaŕgon, sme razbiti bariero med odrom in dvorano in se direktno obračati na občinstvo.

Chin tip, tip »po licu poslikanega igralca«, je edini, ki ličilo pretirano uporablja, ker oblikuje masko tako, da so naravne linije obraza popolnoma zastrte. Važnejši med temi tipi je tip Wu, vojščak, bojevnik in akrobat. Njegov obraz je pokrit s svetlimi barvnimi pegami, ves kostum pa posut z dragulji in zrcalci. Veličasten je, kadar v rlikoviti opremi z vso spretnostjo in milino ob zvokih cimbal in gongov razkazuje svojo bogato sposobnost.

Od Ming dinastije dalje (1368 po Kr.) so samo hudobni karakterji nosili težke nenaturne maske. Po Ming dinastiji je slikanje maske postajalo zaradi zamotanega simbolizma barv vedno težje. Rdeča barva je postala simbol zvestobe in poštenosti, črna preprostosti in odkritosti, rumena zvitosti in spretnosti itd.

Maska zelo znanih karakterjev se je držala skozi stoletja. Druge maske so se pokoravale slavnim igralcem, ki so spričo svojega ugleda utrjevali nove načine.

ŠE O IGRI

Vsak karakter ima svoj lastni kostum, svoj tip maske, svoje rekvizite in pogosto čisto svoje uvođne muzikalne pasaže, svojo vrsto intonacij itd. Zato je povsem razumljivo, da ima dolgo vrsto kodificiranih kretenj in predpisane vzorce plesnega oz. pantomimičnega gibanja. Kadar igralec igra n. pr. duha, hodi togo in pokončno, z majhnimi koraki in z ob život pritisnjenimi lahtmi. Gibanje rok je vezano na dolgo vrsto strogih predpisov. Posamezni polobrati in obrati, kombinirani z gibi posameznih udov, imajo natančno določen pomen. Itd.

IN O IGRALCU

Poklicno kitajsko gledališče ne pozna primera — ki v Evropi ni taka redkost — da bi starejši amaterski igralec postal poklicni igralec in celo dosegel velik uspeh. Ne pozna ga ne samo zato, ker so se kitajski poklicni igralci zaprli v strogo zaključene cehe, ampak predvsem zato, ker zahteva ta poklič mnogo dolgega in natančnega vežbanja. Igralec si mora pridobiti tako mojstrstvo v klasičnem gibanju in kretnjah, da gledalec njegove tehnične popolnosti niči ne opazi, ker občuduje njegovo popolno umetnost. Prav zato se vežbanje začne že v zgodnji mladosti in traja šest do sedem let. Toda to še ni igralška šola, še ni bajeslovni »Hruškov vrt«. To je šele trda vajeniška doba pri kakem starem igralcu.

Družabni položaj igralca se je v zadnjih letih znatno izboljšal. V dobi zadnje dinastije je bil igralec nekje pod najnižjo kasto, zdaj uživa visoko spoštovanje oblasti. Tudi ženske so začele igrati. Ustanavljajo se celo zgolj ženske skupine, v katerih ženske igrajo tudi moške vloge, obstajajo pa tudi že mešanji ansambli.

BODOČNOST KLASIČNEGA GLEDALIŠČA

Zelo bi se motili, če bi mislili, da so dnevi kitajskega klasičnega gledališča šteti. Prav gotovo bo prišlo do kake prilagoditve njegove oblike in vsebine, vendar so — kot je pokazala vsakdanja praksa v revolucionarnem področju Severne in Osrednje Kitajske — korenine te umetnosti globoko v duši kitajskega naroda in še zmeraj srkajo svežo življenjsko silo iz nje.

(Po študiji Jacka Chena »The Chinese Theatre«, London 1948, priredil M. Mahnič.)

Du Fu:

VEČERNI BOBEN

Večerni boben podi ljudi domov,
z daljnih poljan jesenskih ječi ptičja žalostinka:
Nocoj bo rosa poledenela v slano.
Daj, sivi mesec, mi pokažeš domovino?
Od bratov mojih kruto me že dolgo loči vojna.
Nihče ne vpraša, če živim še ali sem umrl,
prijatelj ne nikdar ne najde moje pismo
in vedno bolj temni se moja žalost,
ker so med nami ptič jesenski, mesec, pismo, brat,
človek, prijatelj — slana, neskončna kot poslednjega
večera boben: vojna, vojna je prišla!

(Iz nemškega prevoda poslovenil Fr. L.)

GLEDALIŠKE IVERI

Občinstvo je zver, ki jo dramatik skuša brzdati; ena sama minuta nepazljivosti, pa je po krotilcu.

Smeh sem prodajal, prodajal solze — z istim igrokazom, komaj izpremenjenim.

Igralski poklic postara moške, a pomladi ženske.

Krepostna igralka je šiba božja, tudi če je grda.

Dolgočasnih iger se ni treba bati; kadar se »odlični svet« dolgočasi, meni, da misli in to mu laska.

V gledališču ni trajne mržnje niti trajne ljubezni.

Gledališče je kljubovalo pristojbinam, davkom, kinu, plesu. To mora imeti žilavo življenje.

PREZIDAVA DRAME

V sezoni 1952-53 slavi Slovensko narodno gledališče 60-letnico, kar se je vselilo v lastno hišo — sedanjo Opero. Za skromne razmere takratnega gledališča in slovenskega ljudstva je to poslopje nekako ustrezalo do prve svetovne vojne. Po prvi svetovni vojni se je vselila Drama v bivše nemško gledališče. S tem, da sta dobili Drama in Opera vsaka svoje prostore, je bil problem le začasno rešen. Z osamosvojitvijo Drame se je pokazalo, da dramsko poslopje ne ustreza svojememu namenu in da ga je treba preurediti po novih potrebah in zahtevah moderne tehnike. Načrt za prezidavo je bil izdelal ing. Culk in bivša banska uprava je imela za te investicije pripravljenih 8,000.000 din kredita. Izvedbi tega načrta se je uprla Kranjska hranilnica, lastnica poslopja, ki stoji za Dramo, češ da bi bili oškodovani stanovanjski prostori, ker bi jim rekonstruirana Drama jemala svetlobo in razgled. Vsi ugovori in prizadevanja gledališke uprave in vplivnih prijateljev gledališča so bili zaman. Javni interesi so se morali umakniti privatnim, ki niti ne bi bili toliko prizadeti. Tako je bilo to vprašanje »definitivno rešeno«. Prepričani smo, da za zmerom, če se ne bi bile medtem razmere iz temelja spremenile. Perspektive, ki so se odpirale razvoju gledališča po osvoboditvi, so vzpodbudile arh. B. Stupico, da se je lotil načrtov za prezidavo Drame, v katerih ni zajel samo odra, temveč tudi dvorano in zunanost poslopja.

Psihologija osvoboditve pa je na tako rešitev gledala kot na krpanje, nedostojno velikega časa in velikih del. V zasnovi je bila nova, velika opera, za katero naj bi bili v prvi petletki izgotovljeni načrti. Drama pa bi se preselila v sedanjo opero. Posebna komisija gledaliških strokovnjakov, dr. Gavella, arch. Stupica, ing. Kumbatovič in ing. Černivec, ki jo je sklicalo Ministrstvo za prosveto, pa je sklenila, da ne kaže hiteti z zidavo novega gledališča, ker sama pripravljajna dela zahtevajo ogromno časa in studija, izvedba pa horendne investicije in da je realneje popraviti sedanji gledališči, kar bi morali tako ali tako storiti za vsako gledališče, ki bi se vselilo v sedanji stavbi. Ker je stanje Drame tako, da resno ovira razvoj dela in ker nikakor ne ustreza sodobnim zahtevam odrskega prikazovanja, je treba takoj začeti z rekonstrukcijo, za katero so dani vsi terenski pogoji. In tako je bila letos prvič tudi uradno priznana nujnost prezidave z odobritvijo kreditov za programske skice, ki jih je izdelal ing. J. Černivec. Novi načrt upošteva vse zahteve moderne tehnike v pogledu odra, komunikacij, najnujšega udobja in miru, ki ga potrebuje igralec pri svojem delu. Samo po sebi je razumljivo, da je z novim načrtom rešeno vprašanje prepotrebnihih shramb za gledališki material in s tem ustrezno vsem predpisom o požarni varnosti in higieni. Sedanja Drama namreč temu nikakor ne ustreza v zadostni meri in je zato tudi izpostavljena marsikateri upravičeni nevarnosti s strani oblasti.

Načrt za prezidavo Drame je izdelan tako, da bi med prezidavo teklo redno delo Drame nemoteno. Vso rekonstrukcijo bi izvršili po sedanji zamisli v petih etapah. Ta načrt zidanja je finančno znosnejši, ker se izdatki raztegnejo na več let, medtem ko bi izvršitev dela v eni etapi zahtevala preveliko finančno breme.

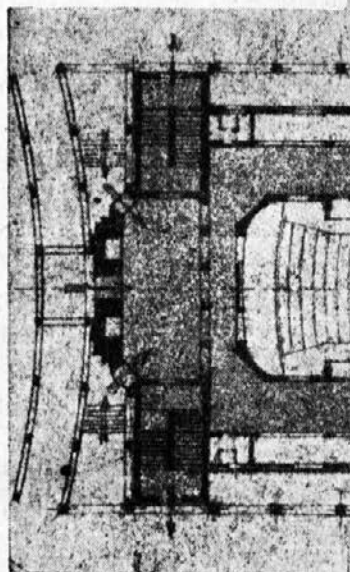
Po tem načrtu, ki zadovoljuje osnovne potrebe resnega gledališča, bi dobili moderen pomičen oder, kombiniran s krožno ploščo in vse prepotrebne obodrske prostore. Obnovili bi tudi gledališko dvorano, ki se je, odkar stoji, ni še nihče dotaknil, kljub temu da jo je zob časa

DRAMSKO GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

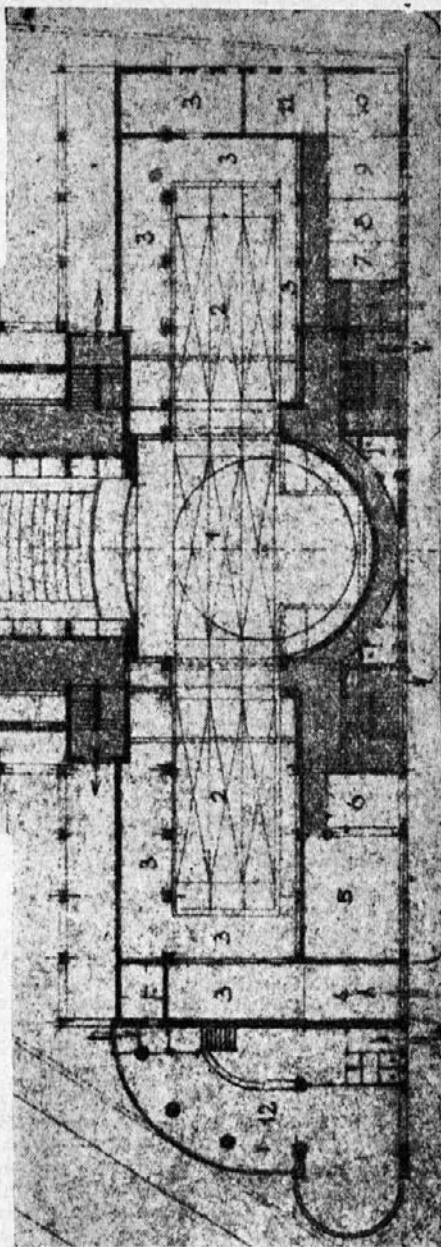
Programska skica za rekonstrukcijo

Pritličje 1 : 500

Projekt: Ing. Černivec J.



- 1 oder
- 2 stranska vrata
- 3 deponije kulis
- 4 uvoz kulis
- 5 odmor igralcev
- 6 bife
- 7 odrski vratar
- 8, 9, 10, 11 ravnotejstvo
- 12 kavarna in slaščičarna



nagrizel in da je taka in taka frekvenca tudi storila svoje. Zunanost stavbe pa bi izgubila neprijetni in nelepi videz.

V prenovljeni stavbi bi dobile streho popolnoma nove gledališke institucije, kot so gledališki muzej, centralni gledališki arhiv, gledališki institut itd. Omogočen bi bil boljši način študija, ker bi lahko delali več del vzporedno, kar je sedaj zaradi prostora zelo otežkočeno.

Mislimo, da bi prav za proslavo 60-letnice gledališča bilo najprimernejše, da bi uredili dramatsko gledališče po sodobnih načelih, ker smo hišo, ki je bila zidana za popolnoma druge namene in zahteve, ki so jih stavljali nanjo tuji gospodarji, z razvojem prerasli.

GLEDALIŠČE V KROGU V ZDA

Vsi napor, da bi prišli do sodobnega gledališča, imajo skupno osnovo: povečati stik med odrom in občinstvom. Tega konjička jasejo vsi teoretiki — pa naj že predlagajo kakršnekoli reforme — in celo arhitekti.

Ameriško in angleško gledališče v krogu karakterizira presenetljiva intimnost, ki jo ustvarja med igralcem in gledalcem.

Gospa Margo Jones vodi gledališče v Dallasu. Kmalu bo objavila knjigo z naslovom »Theatre in the Round« (Gledališče v krogu). Nihče ne bi mogel o tem vprašanju bolje razpravljati kot ona.

* * *

Bliskovito se razširja po Ameriki nova gledališka tehnika, ki omogoča, da dobi vsako mesto lastno poklicno gledališče. V času, ko je zidanje novih gledaliških dvoran v zastoju, je v novem načinu upanje za prospek gledališke umetnosti. Gre za tako imenovano »Gledališče v krogu« (Theatre in-the-round). Konceptija tega gledališča ni popolnoma nova. Njegovi začetki so nam komaj znani. V resnici segajo nazaj do jamskega človeka.

Začetek gledališča v krogu v Združenih državah kaže, da nima neposredne zveze s sličnimi poskusi v Evropi, kot so n. pr. Nikolaja Ohlopkova v Realističnem gledališču v Moskvi. Ni dvoma, da sta knjigi Kennetha Macgowana: The Theatre of to-morrow (Bodoče gledališče — 1921) in Continental Stagecraft (Tehnika evropskega gledališča — napisana s sodelovanjem Robert-Edmond Jonesa — 1922) dali pobudo gledališkim ljudem v Ameriki, da se se pričeli ukvarjati z novo tehniko. Macgowan je opisoval Reinhardtove uprizoritve v Schumannovem cirkusu in Grosses Schauspielhausu v Berlinu, v Redoutensaalu na Dunaju, pripovedoval je o uspehih, ki jih je dosegel Jacques Copeau v Vieux Colombier, Dalcozejeva šola v Helleranu, izmislil si je predstavo v krogu »Beneškega urgovca« v cirkusu Médrano v Parizu, ki jo je podprl Robert-Edmond Jones z nepozabnim osnutkom.

Norman Bel Geddes, eden naših največjih inscenatorjev, je po številnih izkušnjah 1922. leta napravil načrt za gledališče, ki so mu rekli Gledališče št. 14. Imelo je majhno dvorano z 800 mesti, zamišljeno je bilo v obliki evropskega cirkusa z okroglim odrom v sredini. Zgraditi bi ga morali v Chicagu za svetovno razstavo, kar se pa ni uresničilo.

Od l. 1916 dalje bi lahko zasledovali v ZDA osamljene poskuse z gledališčem v krogu. Toda šele l. 1924 je prišel Gilmor Brown v Pasadeni v Californiji s predstavami v veliki dvorani brez odra, s skupimi dekoracijami in rekviziti, v kateri so gledalci popolnoma obkrožali igralce. Pet let pozneje je zgradil Playbox. Obdržal je intimnost dvorane, ki je pa bila mehkeje opremljena. Igrajo ali na tleh sredi dvorane ali v eni izmed treh niš, ki so za stopnico dvignjene od tal.

Glenn Hughes je prvi uporabil pravilno obliko gledališča v krogu. Potreboval je oder za vaje s študenti washingtonske univerze. Uredil si ga je na hotelskem podstrešju v Sealeju 1932. Eksperiment se je tako posrečil, da se je l. 1940 univerza odločila, da bo zidala Penthouse Theatre (Podstrešno gledališče), imenovano po svojem nastanku. To je edina gradnja te vrste v Ameriki.

Ta način je nato prevzelo več študentovskih in amaterskih gledališč, prvo poklicno gledališče te vrste pa je bilo naše Gledališče 50 v Dallasu (Texas). Otvoritveno predstavo smo imeli 1947. Takrat se je imenovalo Gledališče 1947, zaradi aktualnosti pa menja vsako leto letnico.

Čez tri leta so še druge poklicne družine sledile našemu zgledu (v Atlanti v Georgiji, v Jacksonvillu v Floridi in pred kratkim v New Yorku). Več skupin, ki nastopajo samo poleti, je uprizorilo operete pod šotorom z odrom v sredini. Pravkar delajo celo vrsto gledališč v krogu v glavnih hotelih naših velikih mest.

Najotipljivejša prednost gledališča v krogu je, da je intimno in da je poceni. Mnogo gledaliških ljudi sanja o lastnem odru, toda največja težava je vedno s pripravnim prostorom. Zdi se, da je gledališče v krogu najpreprostejša in najpraktičnejša oblika, ki lahko uresniči te sanje in ustvari stalna poklicna gledališča povsod, kjer imajo dovolj iniciative in fantazije.

Mislím, da ni meja možnostim gledališča v krogu. Ne more sicer razkazovati občinstvu pravih dekorov, toda to odtehta intenzivnost igranja in kakovost kostumov. Predvsem je potrebna domišljija. Igra se lahko vse. Od kraja so mislili, da se dajo uprizarjati samo salonske komedije ali igre z eno dekoracijo in z majhno zasedbo, toda izkazalo se je, da je tak oder prav tako dober tudi za Shakespearea, Molièra, Ibsena, Wilda, Čehova, Shawa in O'Caseya. Treba je le, da zna režiser zbuditi fantazijo gledalcev. Igre z različnimi prizorišči, številnimi dekoracijami, z mnogimi spremembami in z veliko zasedbo so se dale prav lepo uprizoriti. Ta oder ne zahteva posebnega stila dramskega dela in se ne omejuje zgolj na realistične igre. Med deli, ki smo jih uprizorili v štirih sezonah v našem gledališču 50, sta dve Shakespeareovi komediji in ena tragedija, Molièrove »Učene žene«, Goldsmithov »She stoops to conquer«, Oscar Wildova visoko stilizirana igra »The importance of being Earnest« in Sean O'Caseyeva farsa: Cook-a Doodle-Andy, ki je pravo nasprotje realistični igri. Po drugi strani pa smo se občutno oddolžili realizmu z uprizoritvijo nekaj lahkih komedij, več resnih del in celo s klasičnimi deli realizma kot so: Hedda Gabler in Heart-break House.

Da postavimo gledališče v krogu, je potrebno, v materialnem smislu, da imamo šotor ali dovolj prostorno dvorano, da se lahko gledalci posedejo tako, da puste nekaj prostora za igranje. K temu spada še električna inštalacija, prostor za prodajo vstopnic in pritikline, ki jih ima vsako gledališče. Predvsem je važen občutek pravega gledališkega vzdušja.

Gledališče 50 ima 198 mest, mislim pa, da bi jih lahko zvišali na 500 ali 600 in pri tem ohranili intimni značaj. Norman Bel Geddesov načrt za gledališče 14 je imel 800 mest, kar naj bi bila skrajna dopustna meja ob zelo pazljivi razporeditvi sedežev. Ne mislim, da bi smelo tako gledališče imeti več kot šest vrst sedežev, če bi hotelo ohraniti neko domačnost.

Pri nas je prva vrsta sedežev v isti ravnini z odrom. Ta razporeditev je boljša kot pa če dvignemo ali oder ali sedeže. Publiki laska, če je čim bližje igralcem; tak občutek potem gledalci iz prve vrste posredujejo sogledalcem, ki sede za njimi. Naslednje vrste moramo zaradi vidnosti dvigniti.

Za dohode in odhode z odra so potrebni hodniki, katerih dolžina mora biti v skladu z velikostjo odra. Predolg hodnik ruši harmonijo. Po potrebi zadoščata dva hodnika, bolj je, če so štirje, idealno, če jih je šest, ker olajšujejo istočasne nastope in pokrete množice.

Oblika odra naj bo skladna z obliko dvorane. Naša ima obliko trapeza, ker je tudi dvorana taka. Bel Geddes je predvidel okrogel oder, Glenn Hughes pa je dal odru Podstrešnega gledališča elipsno obliko. Ker bodo še dolgo težave z zidavo novih gledališč, si je vredno zapomniti, da se dajo sedeži in razsvetljava prilagoditi vsaki obliki prostora, pa naj bo ta štirioglat, pravokoten okrogel ali podolgovat. Velikost odra mora biti v pravem razmerju z dvorano. Obseg odra Podstrešnega gledališča je 4 na 6 m. Naš je 7 na 8 m. Če bi zidala novo gledališče, bi si želela oder 9 na 9 m. Če bi bil okrogel, pa bi moral imeti premer 10 m, kakor ga predvideva Bel Geddes. To bi bilo dovolj, da bi zadostno ločili občinstvo od osvetljenega prostora. Nesreča vseh gledališč tega tipa je, da pada luč tudi na občinstvo, kar je krivda prostora.

Režija v gledališču v krogu ne postavlja kompliciranih problemov. Mnogo zavisi seveda od predpriprav, prepričana pa sem, da dober, tehnično podkovan režiser, ne bo imel posebnih težav.

Računati je treba z več dimenzijami. Scena mora biti vidna s štirih strani hkrati. Pogled s »hrbtne strani« ali s »strani« je prav tako važen kot pogled »od spredaj«. Režiser stori dobro, če si ogleda sceno od zgoraj navzdol, iz pričje perspektive. Tako bo videl sliko od vseh strani hkrati. Vsak začetnik v tej tehniki se neprestano postavlja v hodnike. To je sicer sem pa tja potrebno, toda preizkušen režiser avtomatično vidi sceno od vseh strani in pod vsemi koti, v kolikor se igra odigrava pred njim.

Najmanjši izraz, najneznatnejša kretnja je pomembna, ker gledalec opazi sleherno podrobnost. Režiser mora zahtevati od igralcev večjo koncentracijo in večjo resnost kot na navadnem odru. Opozoriti jih mora (posebno še, če niso navajeni novega načina), da ne smejo nikdar govoriti tiše, ker bi hoteli biti intimni. Ton je treba držati, kajti vedno igramo s hrbtom proti gotovemu delu publike. Za tiste pa, ki so pred nami, ni treba govoriti glasneje.

Premiki, ki bi jih napravil igralec samo zato, da bi spremenil situacijo in menjal perspektivo, so nedopustni. Kot na navadnem odru, morajo tudi tu izhajati vse kretnje iz dejanja.

Nastopi in odhodi ob pričetku in koncu dejanja se izvrše v temi, zato morajo biti prav tako skrbno uvežbani kakor igra. Dohodi na oder so lahko označeni s primernimi lučmi, tako da se igralec z lahkoto orientira.

Razen hodnikov, ki jih lahko po potrebi uporabimo za kulise, ni pri gledališču v krogu šibkih točk.

Središčna točka je drugotnega pomena, čeprav se je prenekateri izkušen režiser boji. Ta je namreč za vsakega gledalca drugačna, odvisna je od mesta, s katerega gleda, središče pa je pravzaprav vsa arena. Vsa pozornost je skoncentrirana na igralca kakor hitro stopi na oder.

Dekoracije, kor jih uporablja navadno gledališče, so nerabne. Od publike navadno zahtevamo, da si predstavlja četrto steno. Toda od naših gledalcev zahtevamo več, zahtevamo, da si predstavljajo štiri stene. Včasih zahteva dejanje praktikabel ali kak drug neroden rekvizit.

Pohištvo mora biti takó razpostavljeno, da pušča zadosti prostora za gibanje in da ne zastira pogleda nobenemu gledalcu. Stoli in zofe morajo biti z nizkimi naslonjali ali brez njih. Ni priporočljivo postavljati na mizo svetilk ali vaz, ker ovirajo vidnost. Scene so lahko notranje ali zunanje. Zgodilo se je, da smo morali postaviti celo več scen hkrati. Za neko igro smo jih imeli kar štiri, dve notranji in dve na prostem. Da so se med seboj ločile, smo jih različno osvetlili.

Rekviziti in pohištvo morajo biti pristni, ker jih občinstvo vidi od blizu. Isto pravilo velja v zgodovinskih igrah za knjige, časopise, stole, ornamente, umetnostne drobnjarije. Po zahtevi igre so dekoracije in rekviziti lahko pre-

prosti ali komplicirani. »Noč kraljev« smo n. pr. igrali vsega s tremi klopni, »Portrait of a Madonna« Tennessee Williama pa v sobi, zelo realistično natrpani z raznim pohištvom, oblekami, papirji.

Nadvse važna je razsvetljava. Z njo nadomeščamo zastor — kar je zelo zanimivo — ustvarjamo atmosfero, spreminjamo prizorišča.

Naša razsvetljava je nameščena nad areno na dveh kovinskih lokih. Petdeset reflektorjev je montiranih na tečajih, ki se sučejo v kotu 180°. Poleg tega imamo še tri »Lekose« za osvetljevanje hodnikov, šest »Fresnelov« za posebne efekte, dva projekcijska aparata in več manjših priprav za lokalizirano osvetlitev. Naprave za upravljanje z elektriko so nameščene v kabini nad zadnjo vrsto sedežev. Od tam vodi režiser predstavo.

Drug pomemben element je glasba, ki pogosto nadomešča zastor v kombinaciji z lučjo. Glasba daje igri atmosfero.

Če mora igralec na odru igrati kak instrument, se ga mora naučiti, ker je vsaka goljufija nemogoča.

Kostumi morajo biti smiselni, pristni in brezhibno izdelani.

S šminko mora igralec skopariti. Gledalec je ne sme opaziti. Če se že mora šminkati, mora storiti to zelo diskretno in inteligentno.

Nič posebnega ni postaviti na opisani način igro, stvar je prav tako mikavna kot v navadnem gledališču. S pogojem seveda, da je igra dobra in režija z njo v skladu.

Theatre 50 se je poslužil oblike kroga, ker je lahko samo tako začel takoj z delom ne da bi čakali na zidanje novega gledališča. K tej obliki smo bili prisiljeni, zdaj pa vztrajamo pri njej, ker se nam je priljubila.

Morda bo nekoč plastično gledališče postalo ideal. Zaenkrat je važno, da že zdaj ustvarjamo gledališče bodočnosti.

V Dallasu smo storili prvi korak v tej smeri. Prepričana sem, da bi bili lahko priče velikega preporoda dramske umetnosti v drugi polovici XX. stoletja, če bi po vsem svetu postavili taka (poklicna) gledališča.

MARGO JONES

(iz revije »Le Théâtre dans le monde«)

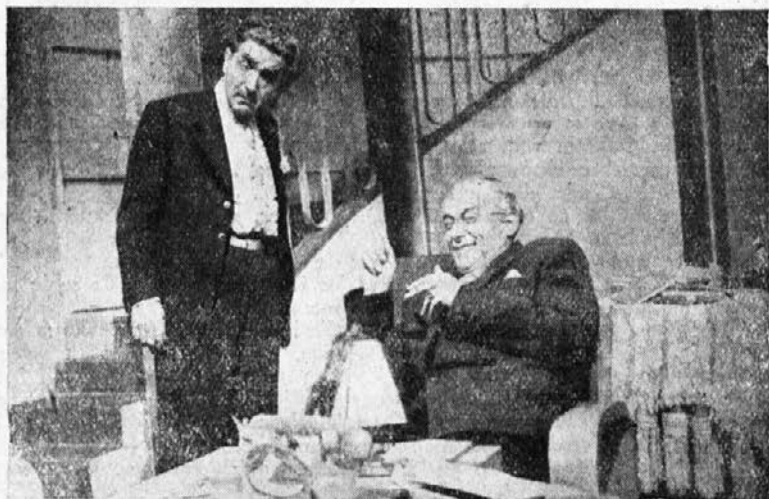


»Gledališče v krogu« washingtonske univerze

KANIN: ČEZ NOČ ROJENA

REZIJA: MOLKA — MAHNIČ

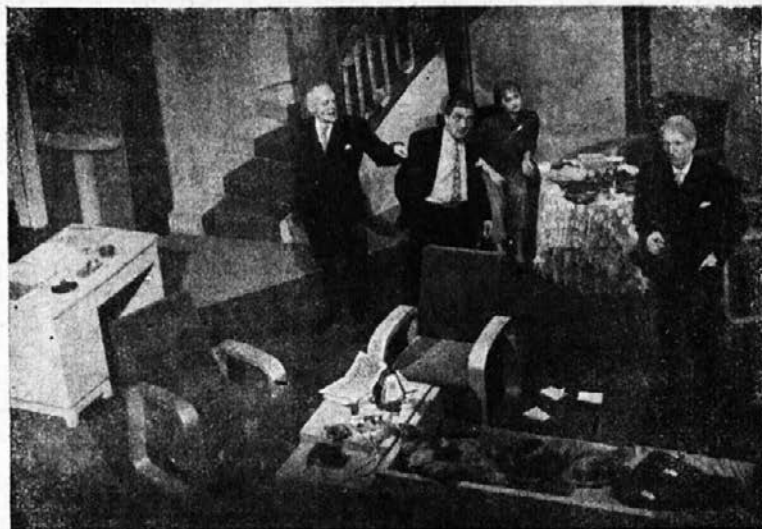
SCENA: MOLKA — FRANZ



H. Brock — E. Gregorin, Ed Devery — M. Furijan



Paul Verral — D. Bitenc, Ed Devery — M. Furijan, Billie — D. Počkajeva



Ed Devery — M. Furijan, H. Brock — E. Gregorin, Billie — M. Potokarjeva
(debut), senator Hedges — Vl. Skrbinšek



Paul Verrail — D. Bitenc, Ed Devery — M. Furijan, Billie — D. Počkajeva,
H. Brock — E. Gregorin, Eddie — M. Bajc

IZ ZGODOVINE SLOVENSKE GLEDALIŠKE KRITIKE

Nastopi mladega igralca v očeh kritike

Drenovec je bil angažiran v ljubljanskem gledališču s sezono 1909/10. Malo pred tem je postal Govekar ravnatelj Slovenskega gledališča in ga je opazil pri diletantski predstavi ter ga povabil h gledališču. Dasi še ne prepričan o možnostih čisto slovenskega ansambla v slovenskem gledališču, je bil Govekar gnan k izbiri in iskanju mladih slovenskih talentov deloma tudi po stalno se ponavljajočih zadevnih zahtevah. To naključje je Drenovca spravilo h gledališču, kolikor ni bil odločen njegov notranji gon, ki bi prej ali slej na ta ali drugi način odločil njegovo življenjsko pot.

Toda Drenovecve vloge v prvi njegovi sezoni niso bile takšne, da bi kakorkoli opozorile naše gledališke kritike na mladega igralca.

Nekako v tem času je slovenska gledališka kritika stopila v svojo drugo razvojno dobo s prihodom mlajših moči, po večini študiranih in po svojem notranjem ustroju razgledanejših ljudi. Začetniška raven dotodanje dnevniške in revijalne gledališke kritike je vzbujala pri mladih nevoljo, ki si je našla izraza v prvih kritičnih opombah o naši gledališki kritiki in v njeni nedonošeni osnovi iskala hkrati vzroke za nezadovoljivi razvoj slovenskega gledališča in slovenske gledališke kulture.

Kritične pripombe mladih v tem času — (Robida, Lokar, nekoliko pozneje Lipah in Res) — so se nanašale na pomanjkljivo gledališko znanje dnevniških kritikov glede odra kot takega in igranih gledaliških iger še posebej. Miselno ne dovolj razvita izražanja so podpirali v glavnem primeri in zgledi objavljenih kritik kot najzačetilneša stran grajanih pomanjkljivosti.

Objavljene kritične misli v bistvu niso našle v svojem času dovolj odmeva, vzpodbudile so mlajše moči šele ob popolnem prerodu našega gledališkega življenja po prvi svetovni vojni. V času prvih Drenovecivih igralskih nastopov so povzročile šele deloma in nepopolno zahtevani učinek.

To posebno v naši revijalni gledališki kritiki. Ob koncu leta 1909 je odločil uredništvo »Ljubljanskega Zvona« dr. Fran Zbašnjik, ki je dolga leta v tem listu gojil gledališko kritiko, dasi po svojem konceptu dokaj v ravnini dnevniških kritik, po impresijah vsakokratnih obiskov v gledališču, brez temeljitejših razborov igralskih odskih likov. Dasi je že ob koncu stoletja v isti reviji predlagal Goestl temeljitejšo obravnavo gledaliških storitev v obliki obsežnejših pregledov in je Zbašnjik njegovemu predlogu deloma ustregel, je ta način ostal zanemaren v tej reviji in vseh drugih slovenskih revijah do časa po prvi svetovni vojni. Ponovljeni zadevni predlog dr. Lokarja je ostal domala nezapažen, z izjemo Lipahovega pregleda v »Slovanu« za sezono 1912/13; tedaj pa je bil Drenovec v vojaški službi in zato Lipahov pregled za naš namen ne more priti v poštev. V »Zvonu« je prevzel pod novim Šlebingerjevim uredništvom gledališko kritiko 1910 Wester, prej nekaikrat gledališki poročevalec »Slov. Naroda«. Wester je deloma razširil gledališko poročanje v »Zvonu«, v načinu pa je ostal pri grajanem časovno razvrščenem poročanju brez občasnega temeljitejšega sezonskega pregleda.

Ne glede na to je že naslednje leto 1911 gledališka kritika v »Zvonu« sploh izostala do časa po vojni. Po osamljenem Lenardovem poizkusu v »Dom in svet« je sledila »Zvomovemu« vzgledu tudi ta revija, medtem ko se je »Slovan« pod novim urednikom dr. Plešičem razen Lipahovega poizkusa s skeptičnimi, profesorskimi urednikovimi opombami omejil le na nekatere izvirne uprizorjene drame in se je prav tam tik pred prvo svetovno vojno tudi Zupančič izognil gledališki kritiki z melkom.

Za pregled odnosov slovenske gledališke kritike do mladega Drenovca nam zato ostanejo na razpolago domala samo slovenski dnevniki.

Glavno težino očitkov o slabi in kakovostno nezadostni gledališki kritiki so morali nositi naši dnevniki. Kljub svoječasnim Kobalovim odkritjem o Govekarjevih spletkah glede gledališkega poročanja v »Slov. Narodu« se razmere niso kdovekaj spremenile. »Slov. Narod« je še vedno ostal uradno glasilo »Dramatičnega društva« in zato v najbližjih odnosih z njim, ki niso ostali brez vpliva na način ugotovitev gledaliških poročevalcev tega dnevnika. Načelo, maj list poroča o vsaki predstavi, je imelo svoje slabosti pa tudi koristi: deloma je bilo s to metodo poročanja mogoče zasledovati vsako, tudi najmanjšo spremembo igralskih stvaritev, na drugi strani pa je bilo za to treba menjavati poročevalce, s čimer je bila okrnjena možnost pregleda tistemu, ki bi se mogel žrtvovati za stalni ogled predstav, kar se je v ostalem pokazalo kot neizvedljivo. Kakovost poročil je zato bila dokaj nestalna, poročevalci takisto najbolj različni. Ko pa se je posrečilo uredništvu zagotoviti za poročevalca Zupančiča in Puglja, je prvi že naslednjo sezono postal član intendance, drugemu pa je v glavnem preostala za oceno problematična in prehodna Borštnikova sezona 1913/14.

»Slovenca« je do neke mere narekovalo načine poročanja zadržanje v deželi vladajoče politične stranke, ki je v gledališču gledala eno izmed še nezavzetih gospostev nasprotne in venomer pobijane politične stranke. Zato je list deloma sploh opustil gledališka poročila ter jih povzel zopet leta 1912 z menjajočimi se gledališkimi poročevalci Dolencem, Robido in Grudnom.

V mladih dnevnikih »Jutro« in pozneje »Dan« so se skušali razmahniti poročevalci Jelenc, Naglič, Lah, Gorec in drugi, medtem ko je v uradni »Laubacher Zeitung« povzel ponovno gledališko poročanje Funtek, ki ga je nekajkrat zamenjal Kobal, v »Rdečem praporu« pa je hkrati razširil svoja poročila o gledališču Etbin Kristan in jih nadaljeval v »Zarji«. Prav Funtkova in Kristanova poročila so bila v javnosti zelo cenjena zaradi objektivnosti in ne nazadnje zaradi obširnosti, ki je omogočila obsežnejšo izmenjavo misli o obravnavani igri. V razdrapanih političnih razmerah tistega časa je morala prav zaradi tega zrasti veljava teh dveh listov tudi pri obravnavanju tako izrečno kulturnih problemov, kakor so bili problemi slovenskega gledališča in razvoja domačega gledališkega osebja.

Po začetnih nastopih je bila prva večja Drenovčeva vloga Inoze Hironari v Lengyelovem »Tajfunu«; to je bilo hkrati njegovo prvo srečanje s kritiko. Vendar sta njegov nastop zabeležila le »Slov. Narod« in »Lj. Zvon«. Medtem ko po »Narodu« kaže mladi igralec »prav lepe igralske zmožnosti in želimo mu, da bi prav dobro napredoval«, je Wester sodil, da je v požrtvovalnem patriotu Drenovec »pokazal dovolj latentne igralske sile«.

Kaže, da je Drenovčeva skrita igralska sila, dasi jo je opazila in v neznanosti, četudi prvi večji govorni vlogi zabeležila celo revijalna kritika (sicer skopa pri manjših vlogah), ostala še nekaj časa skrita v majhnih, brezpomembnih vlogah. Šele ob koncu leta 1910 je opazil njegov nastop v vlogi kraljiča v »Trnjulčici« Jelenc v »Jutro« in zabeležil, da dobimo v njem »za slovenski oder dobro moč. G. Drenovec ima jako prijeten glas in za začetnika dobro mimiko. Sedaj se mu poznajo še razni vplivi in šola, a prepričan sem, da bo jako dober mladosten ljubimec«.

V vrsti nadaljnjih manjših vlog sezone 1910/11 je bil Drenovec le poredko v »Sl. Narodu« pohvalno omenjen, tako da mu je šele naslednja sezona 1911/12 prinesla srečanje z najbolj cenjenima gledališkima kritikoma Funtkom in Kristanom. Medtem ko sta obadva pohvalila v »Zlati skledi« njegov nastop kot enega izmed vodij deputacij iz Barra, je samo Funtek zabeležil njegov nastop v Špicanjevem »Kralju Matjažu«, o njegovi vlogi literata Doblerja v »Morali« pa sta bila različnih mnenj. Funtku Drenovčev literat ni bila »slabo dojeta

postava«, po Kristanu pa bi bil moral Drenovec »nekoliko bolj premisliti svojo vlogo; o svojem nekdanjem stradanju ne bi smel govoriti tako tragično, pač pa bi bilo priporočati nekoliko več ironičnega akcenta«.

Vloga pastirja-hlapčeta v »Zemlji« mu je dala pavšalno oceno v »Sl. Narodu«, češ da »Danilo, Bukšek, Povhe in Drenovec kot hlapci niso le znali svojih vlog, temveč jih tudi igrali«, kot posebni poudarek, ki mora vzbuditi velik dvom v ostale kreacije te igre. Ne vemo, ali je to pohvalno mnenje o tako resnem igralskem prizadevanju spodbudilo gledališko vodstvo — vsekakor je malo zatem dobil Drenovec svojo prvo večjo ljubimsko vlogo v močno priljubljeni igri »Mlinar in njegova hči« in je zato nedvomno pomenila hudo preizkušnjo za mladega igralca. Ker pa je to bila alternacija, sta jo zabeležila le poročevalca »Naroda« in »Jutra«. Prvi je opazil za mladega igralca nevarno vlogo in ugotovil: »Drenovec je igral Konrada mesto g. Danila, ki smo ga bili sicer vajeni v tej vlogi. Spomnimo se ga s častjo in pobožnostjo! Drenovec je učenec in tiči še globoko v diletantskih hlačah. Sicer pa kaže, da bi se naredil.« V »Jutru« pa je bržčas o njem spregovoril Ivan Lah in ga ocenil: »G. Drenovec je imel tu menda prvič priliko, da se je pokazal na našem odru v večji vlogi; vidi se mu, da je nadarjen igralec, ki se bo še razvil. Le v izgovorjanju »l«-a na koncu ni dosleden, enkrat je »videl«, drugič je »piskov«. Vsaj kmečki ljudje na odru bi morali vendar dosledno naš trdi »l« izgovarjati kot »v«. Sploh se pa vsak, kdor izgovarja trdi kot mehki »l«, spakuje.«

Za mladega igralca trda preizkušnja in še bolj ugotovitev, da je bil med čistimi, ki so nekaj zatem povzročili Zupančičevo usodno odločitev o izgovorjavi na odru, ki pa je predrla šele s Skrbinškom 1918 v Trstu in takoj nato dokončno tudi v Ljubljani.

Četudi v majhni vlogi detektiva Smileša v »Milijonarju« Drenovec po »Jutru« ni napravil vtiska detektiva, je imel takoj nato priložnost nastopiti v večji vlogi kraljeviča v »Sneguščici«, ki sta jo zabeležila poročevalca v »Jutru« kot »drugače dobro«, Pugelj v »Sl. Narodu« pa takole: »Včerajšnja popoldanska predstava je bila zanimiva zaradi tega, ker je nastopilo par mlajših igralcev v daljših vlogah. Tako je igral g. Drenovec kraljeviča in pokazal v igri precej temperamenta. V koliko je zadel pravičnega junaka in ostal v okviru bajne vsebine, o tem bi se dalo na široko govoriti. Za enkrat bodi dobro tako kakor je bilo.«

Po manjših vlogah, ki jih je Drenovec do tedaj imel v raznih predvajanih igrah, sta prišli dve manjši v igrah domačih pisateljev, od katerih je bila druga težka preizkušnja in je pomenila za mladega igralca hkrati srečanje s Cankarjem in Zupančičem. V Finžgarjevi »Naši krvi« je igral kmetiškega sina Roka in sta po sodbi Terseglava v »Slovincu« s Skrbinškom v vlogi Matijeveca »napravila s svojim pripovedovanjem velik učinek«. V Cankarjevi »Lepi Vidi« pa je igral študenta in mu je vlogo ocenil Zupančič takole: »Deklamacija študenta je bila zelo pomanjkljiva in je razbila občutje, ki bi ga bila morala podpreti.« Ta negativna ocena pa ni imela med ostalimi kritiki soglasja. »Dan« je namreč sodil, da je Drenovec »čustveno deklamiral verzze o čuda tvorni roži«, Kristan pa je takisto menil: »Izmed dvojice študentov je g. Drenovec precej pravilno in čustveno deklamiral nekoliko verzov.«

Od drugih manjših vlog te sezone je omenil Funtek vlogo Erika v Ibsnovi »Zvezi mladine«, češ da mu je »Drenovec kot Erik manj ugajal, ker so na njem lepile oglate navade začetnikov«, Kristanu pa je bil »premlad Erik, možak je že oženjen veleobrtnik, pa je kljub bradi delal vtisk osemnajstletnega fanta.« Zupančič pa je sodil, da se mora Drenovec »še opiliti v kretnji in govoru«.

(Konec prihodnjic)

GOSTOVANJE SLOVENSКИH IGRALCEV V TRSTU

29. decembra 1951 so člani ljubljanske Drame: Vl. Skrbinšek, Stane Sever, M. Nablocka in S. Severjeva, članica Jugosl. dramskega pozorišta iz Beograda gostovali v Trstu v Avditoriju s Krleževu dramo »V agoniji«, ki jo je režiral B. Stupica.

O tem važnem gostovanju piše »Primorski dnevnik« 30. decembra: »Pričakovanje tržaških ljubiteljev gledališke umetnosti ne le, da je bilo izpolnjeno, temveč daleč preseženo. Vigranost vseh nastopajočih, izredno naravno kretanje na sceni, mimika vsakega posameznika, do podrobnosti izdelani govor, vse je bilo zlito v tako celoto, da so imeli gledalci občutek resničnega dogajanja v življenju samem in ne na odru«; v številki od 3. januarja 1952 piše dr. V. Bartol o režiserju Stupici: »Vsekakor je najbolj iznajdljiv v nadrobnih umetniških učinkih, s katerimi izgrajuje posamezne karakterje, daje igri individualno barvitost ter ustvarja ustrezajočo atmosfero ter močno dramatično napetost. Veliko od te izrazito Stupičeve ingenioznosti smo našli tudi v predstavi drame »V agoniji«. Gledalec je imel neprestano občutek, da ima prav tisti, ki trenutno govori, prav, dokler se kajpada niso psihološka vozlišča začela logično razvozlati. Tako smo doživeli uprizoritev, ki je, spočetka zadržana, rasla od nastopa do nastopa v dinamiki, dokler se ni ob obeh koncih dejanj sprostila v dramatični katastrofi.

Sava Severjeva, članica Centralnega jugoslov. gledališča v Beogradu, tudi sicer ena prvih interpretin Krleževih ženskih karakterjev v državi, je bila Laura, da si je tudi avtor ne bi mogel želeči boljše. Severjeva ima tako v svoji zunanosti kot tudi v svoji visoko dramatični igralski naturi vse predispozicije za idealno Lauro. Na odru se giblje s svojo subtilno, elegantno pojavo kakor plemenita žival, ki zadržti vsa ob slehernem kontaktu z zunanjim svetom. Kakor skupek bolesto napetih živcev je, ki spravijo vse njeno telo in vso njeno notranjost ob najmanjšem dotiku v krčevito vibriranje. To vibriranje se prenese na igrance in na gledalce, ki z rastočim drhtenjem sledijo njeni igri. Njen glas, jasen in skoraj suh v svoji čistosti, je vendarle poln nekega neskončno subtilnega vibriranja, ki se zgosti v močnih dramatičnih nastopih v bronasto zvočnost.

Zadržanost igralkе v prvem dejanju, zlasti na začetku, je bila spričo dinamike in dramatičnosti konca prvega in zlasti spričo celega drugega dejanja smotrno premišljena. Rast njene igralske kreacije od prizora do prizora je bila naravnost vzorna. Lik njene Laure nam bo ostal nepozaben v spominu.

Laurinega ljubimca in partnerja v drami, dr. Križovca, je igral Vladimir Skrbinšek. Tudi glede njegove predispozicije za to vlogo moram reči isto kot za Savo Severjevo. Tako po svoji zunanji pojavi kot po svoji salonsko karakterni igri z rahlim prizvokom rezonerja je bil idealen Križovec. Njegov glas, ki zveni sprva tako blagodejno pomirjujoče, pa skriva v bogastvu svojih podtonov toliko psihološko pomenljivih, da, nevarnih aluzij, da čutiš za vsako besedo, ki jo izgovori Križovec, še neki drugi, njej kdaj pa kdaj celo nasprotni pomen. Karakter Križovca, kakor nam ga je podal Vladimir Skrbinšek, je bil poln skritih kontrastov, njegov Križovec je v svoji končni fazi učinkoval kot na videz ukročena, a pritajena zver, ki se hoče za vsako ceno, čeprav salonsko uglajeno, izviti iz pasti, v katero se je po samomoru Lenbacha nehote ujel. Prizori z Lauro v drugem dejanju, ko Križovec na tihem ve, kaj pričakuje

nesrečna žena od njega, in njegovo subtilno niansirano izbegavanje odločitvi so bili višek psihološko rafinirane igre. Ne spominjam se, da bi bil kdaj videl v Trstu pri vseh različnih gostovanjih raznih tujih, evropskih igralskih skupin tako umetniško in psihološko dovršeno igro.

Stane Sever je izdelal karakter barona Lenbacha do resnične monumentalnosti. Njegov Lenbach, bolj nesrečno robusten kot dekadentno salonski, je zbujal zaradi svojega usodnega brodomstva kljub svoji človeški zavrženosti sočutje. Prav v tem se je izražala Severjeva močna, mnogostranska umetniška potencia, da nas njegov Lenbach ni samo psihološko prepričal, marveč tudi človeško ganil s svojo pretresljivo neobgljenostjo kljub vsej propalosti. Njegov ples ob dunajskem valčku pred Lenbachovim samomorom, je bil med umetniškimi vrhunci predstave in se je gledalcu neizbrisno zarisal v spomin.

In kaj naj recenzent zapiše o Mariji Nablocki, tej čudoviti Rusinji, še vedno polni gracije in šarma, ki je v drami igrala takorekoč svojo zrcalno podobo, rusko aristokratino-emigrantko? Vsaka njena kretnja, vse fine podrobnosti njenega stikanja po šivalnem salonu, njena govorica s pristnim ruskim poudarkom, vse to je bilo tako živo in tako resnično, da je gledalec skoraj upravičeno podvomil, da-li prisostvuje zares samo predstavi na odru. Tudi njena interpretacija je bila najidealnejša, kar si jih je mogoče zamisliti.

Gostovanje jugoslovanskih dramskih umetnikov je bilo za Trst kulturni dogodek prvega reda. Obenem je bilo to prvo gostovanje s celotno uprizoritvijo neke drame iz Jugoslavije v Trstu. Po predstavi in naslednje dni ter še danes gledalci živahno razpravljajo med seboj o Krleževi drami in njenih interpretih.

Za umetniško doživetje in za notranjo obogatitev igralcem iz Jugoslavije najgloblja zahvala!
Vladimir Bartol.

»Il corriere di Trieste« od 30. decembra prinaša daljši članek, s katerim Umberto Urbani seznanja italijansko občinstvo s Krležo. Piše, da je »V agoniji« drugo močno delo iz cikla »Gospoda Glembajevi«, ki so jih pred kratkim občudovali v prav isti dvorani. O igralcih pravi, da so Sava Severjeva, Stane Sever in Vladimir Skrbinšek mojstrsko podali svoje vloge. Dobra je bila tudi Marija Nablocka. »Burni aplavzi so stopnjevali uspeh močnega in sugestivnega Krleževega dela.«

Upravičeno pričakujemo, da bo temu uspelemu gostovanju, ki ga je priznala tudi italijanska javnost, sledilo službeno gostovanje osrednjega slovenskega gledališča.

Cena Gledališkega lista din 30.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča v Ljubljani. — Urednik: Ivan Jerman. — Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.