

Poština plačana v gotovini.

# DRAMA



LETO II.

ŠT. 1-2



JANUAR-FEBRUAR  
1934



---

## VSEBINA:

Uvod: Slavko Grum. — Ivo Grahor: Ljudsko gledališče. — Janez Lenček: Osnovne šole praktične režije na amaterskih odrih. — Milan Skrbinšek: Šminkanje. — Valo Bratina: Gledališki oder in scena od početkov do danes. — Milan Skrbinšek: Odrske vaje za amaterje. — F. D.: Dva obiska v največjem filmskem ateljeju Evrope. — Gledališko poročilo iz Ljubljane. — Operno življenje. — Mariborsko gledališče. — Knjižno poročilo. — Uredniško poročilo. — Uprava poroča.

---

Revijo „Dramo“ (mesečno revijo za ljudske igravce) izdaja konzorcij: Založba „Drama“, Ljubljana, Tržaška c. 10. I., predstavnik Joža Vombergar, Ljubljana, Masarykova c. hotel Miklič, II. — Urejujeta: Jože Kranjc (teoretični del) in Joža Vombergar (praktični del). Odgovorni urednik je Joža Vombergar, Ljubljana, Masarykova c., hotel Miklič, II. Uredništvo in uprava sta na Tržaški cesti 10. I., Ljubljana. Urednika poslujeta od 10. — 12. ure dopoldne in od 4. — 6. ure popoldne. Uprava posluje od 8. — 12. ure dopoldne in od 3. — 6. ure popoldne.

Tiska tiskarna Slatnar, d. z o. z. (L. Vodnik in A. Knez) v Kamniku.

Rokopisi se sprejemajo (za naslednjo številko revije) do 20. vsakega meseca. Rokopisi se ne vračajo (razen na izrecno željo).

---

**Naročnina** revije Drame je celoletno (če se plača naenkrat) Din 50.—, polletno (v dveh obrokih) Din 27.—, četrletno Din 14.—, mesečno Din 6.—. Za Koroško veljajo iste cene.

---

Ljudski igravci in režiserji! Poslužite se pouka, ki vam ga nudi  
**Dopisni dramatski tečaj!**

Temeljita izobrazba v odrskih vprašanjih je najboljša pot do uspeha!

---

Človekovo življenje je neprestan napon uteševanja gonov, teženj in hrepenenj. Najmogočnejša gona pa, ki obvladujeta njegovo življenje, tečaja okoli katerih se suče življenska os, sta lakota in ljubezen.

Poglejte velikomestno ulico v njenem dnevnem vrvenju: prerivanje ljudi, hropenje avtomobilov, izložbena okna, glas kolporterja — vse se žene samo za enim: kruh! In na večer, ko se zavrtja v cesto električna luč, ko se zganejo za okni zabavišč zavese in zapoje vijoline, tedaj stopi na ulico ona — ljubezen.

Tej težnji, zadostiti svojim gonom, pa so zoperstavljene različne utesnitve in ovire, ki preprečujejo človeku njih svobodno izživljanje. Del teh ovir je stalnega značaja, pradediščina človeškega rodu — v potu svojega obraza si boš služil kruh! Že pračlovek v svobodi svojih gozdov se je moral boriti z obdajajočo naravo, da ji je iztrgal, kar mu je bilo potrebno za preživljanje. Kaj pa šele sodobni človek! Tekom razvoja človeškega rodu, zlasti pa s civilizacijo moderne dobe, je postal človek ujetnik v mreži socialnih uredb in družabnih predsodkov, ki ga utesnujejo v njegovem osebnem izživljanju do take neznosnosti, da se more še komaj ganiti.

Narava pa je v svoji veliki dobrotnosti ustvarila človeka tako, da se mu kjub največjim oviram ni treba zadušiti pod oklepom neutešenih hrepenenj. Kot gre na primer človeku, ki trpi silne telesne bolečine, ko dosežejo te bolečine neko najvišjo stopnjo, z usmiljeno roko preko čela ter mu izbriše zavest, tako je ustvarila dobrotna mati tudi v stiskah neutešljivih hrepenenj možnost pobega, pobega iz sveta neznosne resničnosti v svet — sanj, domišljije, prividov. V svet, kjer kraljuje ona — lepota!

Človeku v stiski svojega srca je dano čudotvorno izhodišče: privid, domišljija. V snovanju domišljije postane osvobojen vsaktere zemeljske teže, pred njim vzkopijo v oblake mogočni gradovi, kjer se more svobodno kretati po blestečih sobanah in kjer mu prihiti nasproti v radosten objem še tako nedosegljiva izvoljenka.

V takem snovanju svoje domišljije je vsak človek zase ustvarjavec, umetnik.

So pa posamezni izbranci, ki imajo poleg običajnega daru, izživljati v domišljiji svoja neutešena hrepenenja, še posebne talente: očistiti znajo svoje privide vsega preveč osebnega, prirediti jih znajo tako, da postanejo osrečujoči tudi za druge. Poleg tega obvladajo tudi snov, bodisi barvo, glino ali besedo, v kateri znajo oblikovati svoje sanje na ta način, da postanejo vidne in dostopne uživanju slehernika. Te ljudi imenujemo umetnike v pravem pomenu besede.

Umetniški proizvodi: pesmi, povesti, slike, igre na odru, so v snovnost ugnetenih sanj, izvirajoče iz neutešenih hrepenenj. In uživanje umetnosti je edino popolno odrešenje človeka že tukaj na zemlji.

Zato imam rad slovenskega človeka, ki je čutil potrebo, da si je v vsaki vasi postavil svoj Dom, kjer vznikajo iz teme v slike in besede ugnetenih sanj, Dom, kamor se more zateči pred neznosnostjo sodobnega življenja. Dom lepote, Dom odrešenja.

SLAVKO GRUM



*Slavko Grum,*  
*slovenski pisatelj in dramatik*

Ivo Grahor:

## Ljudsko gledališče.

Težave mladega voditelja ljudskih odrov s sporedom so skoraj enako velike kakor težave z igravci začetniki. Pa tudi igravci začetniki bodo našli prej pravo pot, če jih režiser postavi pred resne, vredne in lepe naloge. Zato naj igre previdno izbira. Sam naj se potruži, da spozna iz knjig in na drugih odrih čim več lepih iger. V zadregi za to snov naj si poišče nasveta. Najbolj nam lahko koristijo izkušnje. Za izkušnjami, ki smo si jih nabrali, pa je dobro o gledališki umetnosti, igranju in književnosti govoriti z izkušenimi ljudmi. Pri tem treba vpoštevati dejstvo, da na živa, natančna vprašanja res lahko dobimo točne odgovore. Besedičenje navadno ne prinese sadov, kramljanje le včasih. Najboljši pripomoček bi bila posvetovavnica, ki bi ustno ali pa pismeno bila pripravljena in zmožna dati odgovore.

Posvetovavnice za ljudske odre so v zadnjih letih že priznane ustanove. Zveze prosvetnih (kulturnih) društev ustanove osrednjo pisarno, urad, ki deluje za vse skupne zadeve. Vsaka pisarna vodi tudi seznam svojih ljudskih odrov, jim posreduje nabavo knjig, oblek in drugih potrebščin. Doslej vodijo te pisarne ljudje, ki še premalo poznajo svoje dolžnosti in pa stroko samo. Za upravljanje gledaliških poslov je najprej potrebno to, da res vemo, kaj je gledališče. Centrala društev mora to bolje vedeti kakor posamezna društva. Izbiro iz svetovne dramatične književnosti mora voditi dramaturg, to je literarni kritik, ki dobro pozna gledališče kot umetnost in kot oder. On izbira dela po vsebinski vrednosti, po kvaliteti. Vzperedno z njim mora delovati v uradu prosvetnih društev še praktik igravec ali pa režiser, ki pozna vso deželo in po moči posameznih društev daje primerne nasvete. Urad mora imeti nadzorstvo nad izvajanjem iger. Pri tem pa ne smemo pozabiti dvojega: prvič to, da so najboljše domače, izvirne igre, ki so jih spisali domači pisatelji neposredno v našem jeziku; drugič pa to, da včasih potrebujejo kje človeka vsaj za prvo pomoč pri mladih odrih. Posvetovavnica mora skrbeti za stik s pisatelji novih iger in z igravci močnih odrov, posebno z dobrimi režiserji, ki so pripravljeni za majhno nagrado pomagati ljudskemu gledališču. Vse to je pri nas še zanemarjen svet.

Imamo dežele, kjer so skrb za ljudsko gledališče prevzeli strokovnjaški ljudje in si iz tega posla celo ustvarili velika podjetja. Nepoklicne igravce, kamor smemo šteti skoraj vse naše igravce ljudskih odrov, imenujejo amaterje (amateur=ljubitelj). Ustanovili so zvezo ljudskih odrov. Njen naslov je „Théâtres d'amateurs“. Doslej združuje že mnogo narodnih zvez in se na primer pri Hrvatih imenuje „Matica hrvatskih kazališnih dobrovoljaca“. Slovanski center je v Pragi. Ta zveza deluje kot gledališka posredovavnica in jo vodijo strokovnjaki, hrvatsko dramaturg in pisatelj Andrić. Plačuje pisateljem nagrade in tantjeme od iger. Društvom pomaga z vsem. Že sam pregled, ki si ga sestavlja, pa je vreden resnega dela in cilj je vreden priznanja.

Pri nas je menda politična razkosanost precej škodila ljudskemu gledališču. Če pomislimo zgolj na vaško življenje in borbe med društvi, pa bi skoraj morali obupati. Uspeh ljudskega odra je možen šele tam, kjer umetnost stopi nad politična nasprotja. To je v našem času povsod zelo težavno, pri nas pa gotovo še bolj škoduje gledališču kakor drugod. V mestih se lahko delijo. Tudi v večjih krajih še gre. A tudi tu medtem kino zmaguje nad gledališčem. Razlike med ljudmi so se v naših časih povečale.

Gledališče, kakor pač vsa umetnost, lahko gre samo z zgodovinskimi socialnimi razlikami. Njegovi dnevni spori ne morejo tako vsebinsko zavladati, da bi se uveljavili kot dejanje. Vpošteva samo razlike med velikimi plastmi družbe, med plastmi, ki imajo že vsaka svoj predstavniki svet in svoj ideal ali cilj. Te razlike pa tudi mora vpoštevati. Prej smo rekli, da so te razlike med mestnimi ljudmi in kmetskim ljudstvom, pa med tema in tovarniškim delavstvom. In res vidimo, da so nastala v tem zmislu tri gledališča; razen mestnih imamo še podeželske-kmetske in delavske odre. To dejstvo moramo vpoštevati. Vendar pa še ni rečeno, da ima zaradi teh razlik vsak človek svoje gledališče. Gledališče ima še svoj cilj, ki je en sam: da človeštvo družijo. To je poslanstvo umetnosti.

Ali nas ne preseneča to, da si vsi (meščani, delavci, kmetje) izbirajo gledališko umetnost kot nekaj svetega in v milijonskih vrstah vsak dan znova stopajo v gledališče! Tu se predstavlja dejanje velike človeške tragedije in komedije — kakor hočete. Mnogo dejanja mora na svetu ostati neizpolnjena in premaganega, da se zbero v človeku duhovne sile in moč, ki jo zahteva skupno človeško življenje. Zato, hodimo v gledališče gledat in delat in ustvarjat. Ljudsko gledališče pa bodi naša najlepša skrb, in da ne bo zaman, naj skrbi zdrava mladina. Mladina zmore čudeže.

Važno za vsa dramatična društva in podeželske odre. — V slučaju potrebe gledališkega materiala, izposojevanja gledaliških vlasulj itd. se obrnite edino le na v tej stroki specializirano podjetje:

## **EMIL NAVINŠEK**

**šefvlasuljar slov. opere in drame**  
**LJUBLJANA, ŠELENBURGOVA 1**

Ako rabite informacije, pojasnila ali nasvete, Vam je imenovana tvrdka vedno brezplačno na razpolago!

**Cene so jako zmerne.**

**Postrežba na umetniškem nivoju.**

Janez Lenček:

## Osnovne šole praktične režije na amaterskih\* odrih.

### Uvod.



Pozoren in gledališko nekoliko naobražen človek opazi pri večini predstav, ki jih prirejajo naši amaterski, zlasti pa podeželski odri, najprej in najbolj to, da predstava ni bila sezidana ali zgrajena po nekem trdnem, od vsega začetka vnaprej preračunanem in določenem načrtu, ampak da je, taka kakršna je, nastala nekako bolj slučajno in da zato ni najti v njej sledov nekega smotrenega sistema. Kdor je imel dovolj prilike, da se je поблиže seznanil z ustrojem in delovanjem naših amaterskih družin, posebno onih po oddaljenejših, čisto podeželskih krajih, se je lahko prepričal, da to delovanje prav zato ne kaže zaželenega uspeha in napredka in stopnjevanega razvoja, ker po ve-

liki večini ni usmerjeno po načelih, ki so za sleherno uprizarjanje katerihkoli dramatskih del nujno potrebna, dà, nepogrešljiva. Pomanjkanje strokovnega, gledališko orijentiranega vodstva na eni strani in preozko, daleko preskromno, včasih niti ne približno pravilno pojmovanje režiserskega dela na drugi strani, sta glavna, najtehtnejša vzroka, da se naše amatersko igravstvo, kakor tudi je po številu zelo razširjeno in razvito, ne more in ne more premakniti s stopnje, ki jo moramo še zmeraj imenovati začetniško.

S tem seveda nočem reči, da bi se študirale igre na naših amaterskih odrih docela brez vsakega sledu režije. Poudariti hočem le, da je ta režija do skrajnosti utesnjena, nepopolna in komaj senca prave režije. Igravci si za vsako igro sicer določijo izmed sebe moža, ki naj skušnje in priprave za predstavo vodi in ki nosi ime režiserja, toda videti je, da je to vodstvo po večini omejeno zgolj na vnanje, tehnične zadeve in da se ne nanaša na notranjo organizacijo igre in igranja. Čeprav najdemo v tem pogledu pri

\*) V teh razpravljanih bomo povsod uporabljali zgolj izraze: amaterski oder, amaterski režiser, amaterski igravec. To pa, zato, ker izraz amaterski najboljše poudarja in označuje nasprotje od poklicnega. Izraz diletantski se mi že zato ne zdi primeren, ker ima njegov današnji pomen v sebi že prizvok nečesa slabega, nepopolnega, nečesa, kar neko stopnjo popolnosti že vnaprej izključuje, kar pa za naše odre ne more in ne sme veljati.

nas nekaj izjem, so to vendarle samo izjeme, nasplošno pa ta trditev gotovo velja. Vse to pa izvira iz zelo pomanjkljivega pojmovanja nalog, ki jih ima režiser.

Kaj je prav za prav režiser, je precej nazorno povedal Ciril Debevec v prvi številki letošnje „Drame“, v članku: „O režiji in njenih nalogah“, kjer je dejal, da je režiser „tisti nevidni duh v gledališču, ki stoji za vsakim odrskim delom, za vsako predstavo, dobro ali slabo, ki vodi in usmerja igro, ki užiga in brzda igravce, ki odpira, zožuje in členi odrski prostor, ki poganja in ustavlja dejanje, ki spreminja položajna razmerja, ki ustvarja svetlobna občutja, ki vzbuja v igravcu in gledavcu tvarna ali nadtvarna doživetja, — — — ki je izvedeno delo, takšno, kakršno je, v celotni njegovi podobi, v vsem njegovem zasnutku in vseh njegovih potankostih povzročil in za katero po vseh pravih vesti in poštenosti tudi v celoti odgovarja.“

Spuščati se v podrobno razpravljanje o bistvu režije, o vsakovrstnih slogih, načinih in možnostih režiserskega ustvarjanja in delovanja v preteklosti in sedanosti, je stvar, ki spada v teorijo in je predmet obširnega, znatno poglobljenega in čisto strokovnega študija. Pozabiti pa tudi ne smemo, da si vsak režiser po svojih gledaliških in režijskih izkušnjah, po širini in globini svoje izobrazbe, po svoji usmerjenosti, zlasti pa po stopnji svoje osebne stvariteljske sile ustvari svoj posebni, samo njemu lastni način režiranja, svoje metode in svoja načela. Zato in še zaradi več drugih vzrokov ne moremo govoriti o režiji kot o nečem, kar je enkrat za vselej trdno dognano, uravnovešeno in uveljavljeno. Vendar pa smemo iz vsega, celokupnega skupka režijskih slogov, načinov, posebnih metod in možnosti režijskega ustvarjanja potegniti in izluščiti nekaj osnovnih, splošnih, povsod in vselej veljavnih načel, ki jih navsezadnje vsak režiser v praksi uporablja, in predstavljajo tedaj nekako ogrodje, nekak nujen, nepogrešljiv okvir vsakega režijskega dela, ki stremlji za resnostjo in za kolikortoliko zadovoljivim uspehom.

V naslednjih poglavjih bomo tedaj skušali načrtovati tak nujen okvir in si predočiti vse naloge, ki jih vsak režiser mora izvršiti. Tako bomo videli ves razvoj, ki ga preživi neko odrsko delo v režiserjevih rokah. Takoj v začetku pa moramo poudariti, da bomo vso snov obravnavali zgolj splošno, predvsem pa kolikor mogoče preprosto, praktično in po domače. Zato se ne bomo spuščali v nikaka globlja, zgolj razpravna (ali teoretična) razmišljanja o raznovrstnih posameznih režijskih zadevah in problemih.

Naša naloga je tedaj v tem, da spremljamo režiserja pri njegovem delu od tistega trenutka naprej, ko je igro v režijo sprejel, pa do trenutka, ko je predstava odigrana. Zaradi čim večje preglednosti pa si bomo vso snov razdelili na dva glavna dela:

1. režiserjevo, ki ga mora opraviti do prve bralne skušnje, in
2. režiserjevo delo pri bralnih, odrskih scenskih in glavnih skušnjah ter ob predstavi sami.

Kajpak bomo ta dva glavna dela razčlenili še na manjše razdelke, toda s tem, da smo kot prvi samostojni del postavili obravnavanje režiserjevih nalog, ki jih ima do prve bralne skušnje, smo hoteli na vso moč poudariti važnost in pomembnost tega, na naših amaterskih odrih tako zelo zapostavljenega, a vendar bistvenega dela vsakega smotrenega režiranja. Mnogokrat sem imel že priliko opaziti, da je prišel režiser k bralni skušnji s knjigami pod pazduho in z listkom, na katerem je bila napisana razdelitev vlog, izkazalo pa se je takoj, da je edino, kar je prinesel s seboj, bilo to, da je igro prebral in vloge razdelil. Drugače pa vobče ni imel pojma niti o kaki zasnovi bodoče uprizoritve, niti o izvedbi posameznih nastopajočih značajev, niti o sceni, o luči, o kostumih in maskah. Ves njegov pojm o igri, ki naj bi jo režiral, je bil tako približen in meglen, da je bilo kajpak takoj spočetka videti, da je predstava obsojena na neuspeh, ves trud igravcev pa zaman.



Foto: J. Hafner

*„Robinzon ne sme umreti“ na odru Narodnega gledališča v Ljubljani*

Videli pa bomo, da je pravi temelj in pogoj vsake količkaj uspešne režije v onem delu režiserjevega ustvarjanja, ki ga opravi čisto sam, pred skušnjami, doma, za mizo, s svinčnikom v roki, ob skicah, ob črtanju, risanju in ob opazkah. Šele s to pripravo, ki mu omogoči, da prouči igro do zadnje potankosti in ima pred očmi že vsak korak in vsak glas posamezne nastopajoče osebe, sme režiser stopiti pred svoje igravce in jim reči: „Tako, zdaj pa lahko pričnemo.“

## Režiserjevo delo pred prvo bralno skušnjo.

Kdo sestavlja repertoar, kdo določa, katere igre se bodo igrale, kdo določa režiserja, to je pri posameznih odrih različno in nas tu ne zanima, čeprav je tudi to vprašanje zelo važno in mu bo treba ob priliki posvetiti nekoliko razpravljanja. Tu nas zanima le režiser, ki je igro že prejel v režijo in ki mora zdaj z njo nekaj začeti.

Prvo, kar stori, je, da jo prebere. Čita stavek za stavkom, zasleduje prizor za prizorom, sliko za sliko, dejanje za dejanjem, ogleduje si posamezne osebe, kakršne se mu motno rišejo ob branju, in pri tem ne misli na nič drugega kot na to, da bi čim hitreje prišel do konca in tako spoznal, za kaj prav za prav v igri grè. v čem je prav za prav bistvo tega dramatskega dela, torej, kakšna je zgodba te igre. Na kaj drugega se tedaj niti ne utegne spomniti, vsa njegova pažnja je osredotočena na zgodbo in zanima ga le kako se bo ta storija, ki se je začela vozljati, ki se je zavozljala, kako se bo ob koncu razvozljala. Tu se udejstvuje tedaj šele kot vsak drug čitavec ali bravec. Šele v tistem trenutku, ko se mu ob tem ali onem prizoru ali morda le ob spominu na ta ali oni prebrani prizor, bliskovito pojavi v glavi misel: ta prizor bi se pa dal imenitno izigrati, šele v tistem trenutku se prebudi v njem igravski človek in njegov odnos do igre se začne nenadoma izpreminjati. Čitatelj stopi v ozadje in izginja, na njegovo mesto pa se zmeraj bolj določno vriva nekdo drugi in ta drugi začne igro znova pregledovati, se ustavlja ob posameznih prizorih, ki njegovo igravsko in režisersko naturo posebno privlačijo, in začuti v sebi naraščajoče vznemirjenje, neko napeto nestrpnost, ki ga vleče vedno znova nazaj k tej ali oni sliki, k temu ali onemu kakorkoli važnemu dialogu ali prizoru, pred očmi mu začno migotati prve meglene predstave, v ušesih sliši neke glasove, ki stavke iz knjige izgovarjajo, nenadoma pa se njegova pozornost zgosti ob neki točki, v kateri nehote, podzvedno začuti težišče in središče vse igre. Miselni napor se zdaj poleže, živci odnehajo in se umire, režiser pa knjigo odloži in — — — kaj?

Kaj? Dospeli smo do začetka režije! V tem trenutku mora režiser zadušiti v sebi vsako nezavedno navduševanje, vsako slepo tipanje in onegavljenje s prizori, vstavki in tako naprej, zatajiti mora svojo igravsko strast in poklicati na pomoč neko prečudovito napravo človeškega telesa, ki ji pravimo možgani.

Ti možgani vedo sedaj, ko je igra prebrana in je režiserja bolj ali manj navdušila, mnogo povedati o tej igri. In če režiser opusti to napravo v tek in jo pravilno usmeri, dožene z njeno pomočjo najpoprej tale važna, prevažna oporišča:

1. natančno ugotovi dejanje in protidejanje igre,
2. natančno ugotovi, kdaj dejanje in protidejanje prvič trčita skupaj in kje trčita skupaj najostreje, odločilno (višek igre),
3. dožene vzročnost vsega dogajanja v igri.

Te tri točke so prvo, kar mora režiser doznati in imeti pred seboj s popolno, docela trdno jasnostjo. Če tega nima, potem ne pozna ustroja svoje igre in kljub vsemu trudu in napenjanju ne bo mogel igre spraviti na oder s tisto najmanjšo spodobnostjo, ki jo moramo zahtevati od vsakega, tudi najskromnejšega odra.

Potrebno pa je, da se teh treh točk dotaknemo nekoliko v podrobnosti in si — čeprav nakratko, vendar dovolj jasno — razložimo, kaj je dejanje (igra), kaj protidejanje (protiigra), kaj zapletek, višek, razplet, kaj vzročnost dogajanja, skratka: kakšen je ustroj, kakšna je sestava dramskega dela.



Foto: J. Hafner

Prizor iz mladinske igre „Robinson ne sme umreti“ na odru Narodnega gledališča v Ljubljani

### Nekaj o sestavi dramskega dela.

Vsako dramsko delo (igra, veseloigra, žaloigra, komedija in tako naprej) sloni na delovanju dveh sil, ki sta usmerjeni druga proti drugi, ki druga proti drugi delujeta, dokler se v nekem določenem trenutku ne spopadeta v odločilni bitki, v kateri mora ena od obeh sil podleči, druga pa zmagati.

Spopadanje dveh takih sil imenujemo konflikt drame. Ta konflikt je, kajpada, v slehernem dramskem delu drugačen, svojevrsten, povesod pa predstavlja bistveno jedro vsakega dogajanja v drami.

Da si to ponazorimo, si oglejmo ta konflikt pri dveh igrah, na primer pri Finžgarjevem „Divjem lovcu“ in pri znani igri „Mlinar in njegova hči“. Ti dve igri smo vzeli za primer, ne zato, ker ju morda smatramo za posebno izvrstni, ampak zgolj zato, ker sta našim amaterskim odrom prav gotovo najbolj poznani.

Pri „Divjem lovcu“ je ta konflikt, to nasprotujoče si delovanje dveh sil, zaobseženo v naslednjem: Janez in Majda se ljubita in njuna ljubezen ju žene v zgraditev skupnega življenja, v zakon. Tej njuni nameri pa nasprotuje Majdin oče, rihtar, ki tega zakona noče in ki ga skuša za vsako ceno preprečiti. Prva delujoča sila je v tej igri ljubezen dveh mladih ljudi, druga, ki ji deluje nasproti, pa očetov odpor, ki sproži številne zapletljaje in izzove tudi končni propad obeh zaljubljenecv.

Podoben, a samo v bistvu podoben konflikt najdemo tudi v žaloigri „Mlinar in njegova hči“. Tudi tu imamo na eni strani ljubezen Konrada in Marice, na drugi strani pa odpor starega očeta Črnota.

Tako najdemo v slehernem dramatskem delu dve močni sili, katerih medsebojno bojevanje požene dogajanje igre v tek in igro s koncem, z rezultatom tega boja zaključí. Udejstvovanje ene teh dveh sil imenujemo igro (dejanje), udejstvovanje druge pa protiigro (protidejanje).

Toda ta spopad se ne izvrši takoj od začetka, v prvih prizorih, ko se zastor dvigne. Narobe: ta spopad pisatelj bolj ali manj spretno pripravlja, spočetka ga komaj rahlo nakaže in nam ga dá slutiti, pozneje pa ga razvije močnejše, ga stopnjuje in zapelje v odločitev. Ta razvoj je prikazan v igri popolnoma določno, tako da si ga lahko celo s črtami zarišemo.

Kaj nam pisatelj pove v prvih prizorih? Prvi prizori služijo po navadi v to, da nas pisatelj seznaní s krajem, s časom, z razmerami, z ljudmi, z različnimi okoliščinami, z družabnim okoljem in sploh z vsem življenjskim vzdušjem svoje igre. S tem nas spretno prestavi v tisti svet, v katerem se bo boj igre in protiigre vršil. Ljudje na odru nekaj govore o stvareh, ki nam spočetka sicer še niso kdovekako jasne, a nam polagoma le toliko povedo, da zaslutimo, za katerim grmom tiči zajec. S tem nas je pisatelj že pripravil v neko posebno razpoloženje, v katerem čutimo neko napetost, ki se bolj in bolj stopnjuje. V to pripravljenost postavi zdaj pisatelj svoje karte: v nekem trenutku pokaže prvi rahli zaplet obeh sil, ki jih zdaj določno spoznamo in vemo, kaj hoče prva in kaj druga. Vemo, da se je tu zdaj nekaj sprožilo, nekaj, kar je odločilno za vse nadaljne dogajanje.

In ta trenutek v igri, ta začetek spopada, o katerem sploh še ne vemo, kako se bo razvijal, zapletal in razrešil, imenujemo pokretni trenutek igre. (Režiser mora seveda pisatelju vseskozi slediti. Če je napravil pisatelj uvod, mora režiser ta uvod res tako postaviti na oder, da gledavec priveže na igro, da jim spretno predstavi vse, kar je v tem uvodu načrtanega. Gledavec mora čutiti, da se v tem razpoloženju, v teh okoliščinah mora nekaj zgoditi, njegova radovednost mora biti takoj spočetka ne le prebujena, temveč močno razgibana. To pa doseže

režiser zlasti s kolikor mogoče živim, skrbno naštudiranim podajanjem prvih prizorov, kjer mora na moč poudariti vse tiste stvari, ki se nanašajo na bodoči razvoj dogajanja.)

Kakor hitro je pokretni trenutek igre nastopil, se začne zapletek dejanja, to se pravi: sile so sprožene in usmerjene vsaka v svoj pravec in v naslednjih prizorih se njihovo delovanje stopnjuje, pospešuje in sicer tako, da se nekje obe odločilno spopadeta. Tu je nastopil višek igre, višek gledavčeve napetosti, višek igravčeve spretnosti, višek režiserjevega dela. Zakaj nič ni bolj težkega in nič napornejšega za režiserja, kakor pritirati igro od začetnih uvodnih prizorov in od pokretnega trenutka do viška s tisto sigurnostjo, trdnostjo in prepričevalnostjo, da vsak čuti, da je igra v tem trenutku na prelomu, da se prav zdaj odigrava na odru najodločilnejši prizor, da se govore najvažnejše besede. Gledavec mora vedeti, da je vse, kar se je zgodilo, nujno, da je tedaj moralo priti do tega preloma, ki je odločil vse dogajanje.

Kajpada niso vsa dramatska dela zgrajena po enem, strogem kopitu. Razvoj dramatske umetnosti od starogrških verskih obredov preko tragedij Ajshila, Evripida in Sofokla, preko srednjeveških misterijev, do Shakespeareja (izgovori Šekspirja), do drugih vrhuncev te umetnosti pa do današnjih dram, ta razvoj kaže nešteto dramatskih oblik, nešteto slogov in zgradb, ki so si v mnogočem tako različne, na videz celo nasprotne in po sestavi docela neenake, da ta črta: uvod — pokretni trenutek — zapletek — višek ni vselej enako vidna, enako jasna in prijemljiva, marveč da se večkrat zgublja v zamotanih, zelo številnih prizorih, ki se ovinkasto prepletajo in lezejo drug na drugega. Zato nikakor ni lahko delo to črto točno in jasno izluščiti. A čeprav ni lahko, je vendarle potrebno delo. Prav tu pa sem pri svojih opazovanjih amaterskih predstav neštetokrat mučno opazil, da je režiser to črto, namesto da bi jo kolikor mogoče poudaril in potisnil v ospredje, zabil in njeno jasnost žrtvoval nekaterim, za bistvo igre manj važnim prizorom, ki so ga zamamili zaradi tega, ker je računal, da bodo s svojo tako ali drugačno privlačnostjo dosegli pri publiku poseben uspeh. Na tem mestu naj zato posebej omenim, da se pri režiranju najraje pripeti velika pogreška zlasti pri onih prizorih, kjer nastopajo smešne ali sploh veselost vzbujajoče osebe. Marsikak dramatik, ki piše žaloigro, prav nalašč vstavi med resne in tragično napete prizore tudi nekaj veselih scen, ki pa služijo samo v to, da napetost, ki je prevzela publiko, za trenutek poneha, da se živci gledavcev odpočijejo, da morejo po tem hladilu spet z nezmanjšano, ne preutrujeno pozornostjo slediti nadaljnim napetim prizorom. Te tehnike se je skoraj v vseh svojih delih posluževal zlasti doslej največji dramatik Shakespeare, ki je celo v najtragičnejših igrah vstavil nekaj takih prizorov. Tako imamo na primer v Hamletu prizor na pokopališču, ko nastopi sijajna postava grobarja, ki s svojimi dovtipi požene dvorano za nekaj trenutkov v gromko veselost. Ali pri Macbethu, kjer tik po strahotnem umoru starega kralja, ko je napetost dejanja na višku, nastopi vratar, ki s svojim žlobudranjem o peklu, vinu, o peklenskih vratarjih in tako naprej,

s fino duhovitostjo umiri živce v dvorani in jih tako spočije. Napačno in neodpustljivo bi bilo tedaj, če bi režiser, vedoč, da bo s tem pri publiku dosegel poseben uspeh, take vmesne prizore in stranske osebe preko mere podčrtal in jih napravil preveč vidne. S takim ravnanjem ne doseže prav nič drugega, kot da igro in njeno pravo vsebino docela razbije, zraven pa zagreši še drug, prav tako neodpustljiv greh, namreč da zavaja občinstvo v napačno pojmovanje igre in ga navdušuje za nekaj, kar je pri igri popolnoma postranske, nebistvene važnosti. — Tudi pri veseloigrah nastopajo osebe, ki že po prvih besedah vzbude v dvorani smeh. Režiser to že vnaprej vè in neredko obesi vso igro, vso režijo na ta edini klin, na to edino figuro, ki potem razgraja po odru in zatemnjuje pomembnost vseh drugih vlog, s tem pa že razdrobi igro na dva dela: na eni strani v to venomer krohot vzbujajočo figuro, na drugi strani pa v kopico drugih prizorov, ki so morda nadvse važni, a gredo mimo prav zaradi preostre, pregrebe podčrtanosti ene same, včasih čisto postranske vloge, docela neopazno, brez zanimanja. Poznam režiserja in igravca, ki je v svojem življenju dosegal pri občinstvu s svojo komiko sijajne uspehe, toda se nikoli te omenjene napake ni mogel otresti. Čim je stopil na oder, je publika zahrumela, on pa je, v zavesti, da je njegov nastop posrečen, svojo po igri določeno komiko silno poostril in ji dodajal domisleke, ki so mu mimogrede prihajali na um, zraven pa zrušil vso zgradbo igre. Kako lepo bi njegova naravna komična žila prišla do veljave, če bi se znal obvladati in se držati prave meje!

Vse to pravzaprav ne spada popolnoma k razpravljanju o sestavi dramskega dela, navedel pa sem te misli zato, ker sem hotel prav s tem pokazati, kako zelo mora režiser paziti na to, da ohrani pravo, notranjo linijo (črto), ki je v igri, kako zelo se mora držati vseh v igri določenih točk, ki so kot mejni kamni vsega njegovega dela. Nobena stvar, nobeno nagnjenje, nobeno popuščanje občinstvu ga ne sme motiti, da bi za en sam trenutek odstopil od črte, ki predstavlja organsko rast dejanja od uvoda preko pokretnega trenutka in zapletka do viška igre.

Z nastopom viška v igri je boj med dejanjem in protidejanjem na vrhuncu. Odslej naprej se začne igra, ki se je dozdej zamotavala in rastla, razpletati. Zato govorimo o razpletu igre. Nasprotje obeh delujočih sil je razrešeno tako ali tako. Zdaj gre le še za konec, kjer se odigra prav za prav le posledica, rezultat tega boja.

V vsaki igri pa opazimo nekaj, kar je za režiserja še posebne važnosti. Mi vidimo, da v vsem dogajanju nastopajo dogodki, ki so med seboj v neki zavisnosti, ki drug drugega prožijo in povzročajo. Pri „Divjem lovcu“ na primer opazimo to zavisnost dogodkov v temle:

Ker se hočeta rihtar in Gašper Janeza znebiti, zato ga vtakneta med vojake. Ker Janez čuti, da mora Majdo pred Gašperjem varovati, zato pobegne in se vrne. Ker je Gašper podel značaj, zato ocigani rihtarja za zemljo. Ker je rihtar ogoljufan po Gašperju, zato prične blazneti, in tako naprej. Lahko bi postavili še mnogo takih „ker“ in „zato“ in bi videli, da vsakemu „ker“ sledi zmeraj neki „zato“, ki povzroči nov

„ker“ in ta spet nov „zato“. Vsi ti „ker“ in „zato“ si slede toliko časa, dokler ne nastopi zadnji „zato“, ki postane tako zaključni člen v vsej dolgi, trdno povezani verigi raznih vzrokov in učinkov. Zato govorimo o vzročnosti dogajanja. Vsako dramsko delo je zgrajeno tako, da so ti vzroki dovolj vidni in pa toliko močni, da nas prepričajo, da se je navsezadnje res moralo vse tako in prav nič drugače zgoditi. Seveda ni vsak pisatelj enako spreten pri tem navajanju in grmadenju vzrokov in učinkov. Marsikje se mora poslužiti tudi manj popolnih sredstev, na primer kakega naključja, kakega nepričakovanega, nepripravljenega dogodka, kake prisiljene rešitve. Toda nasplošno lahko zasledimo v slehernem dramskem delu to vzročnost, ki dogodke v igri neprestano utemeljuje in jih napravi verjetne.



Prizor iz Finžgarjeve „Razvaline življenja“ na odru Narodnega gledališča v Ljubljani  
(Iz knjige E. Navinšek: „Lepa maska“)

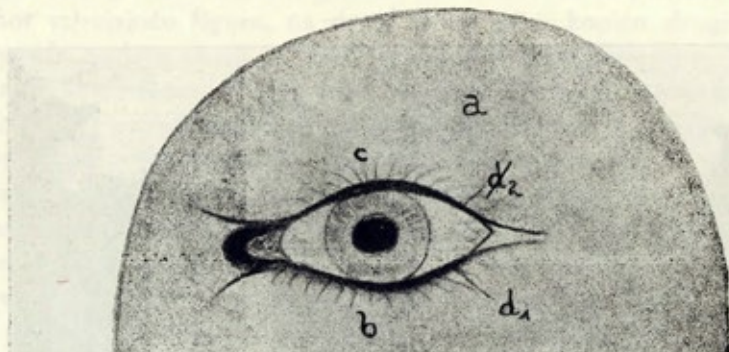
Ne mislimo, da smo s tem kratkim odstavkom kdovekako globokomno razložili sestavo in notranjo gradnjo dramskega dela. S tem poslom so se ukvarjali in se še ukvarjajo strokovnjaki in pišejo o teh stvareh debele in učene knjige. Naš namen je bil samo ta, da kolikor mogoče preprosto pokažemo osnovne točke, na katerih sloni zgradba dramskega dela in se jih dotaknemo le v toliko, kolikor se jih mora nujno dotakniti amaterski režiser pri svojem delu. Priznati je namreč treba, da je režiser, če je izluščil iz igre te točke, če je potegnil iz njih osrednjo črto, spoznal njen začetek, vzpon, višek in padec, stopil na prvo stopnico svojega dela; spoznal je namreč oporišča, po katerih bo lahko igro organiziral.

## Šminkanje.

### Tehnična navodila.

Risba št. 2. vam razjasnjuje tehnično (rokodelsko) plat šminkanja zdravega, mladega očesa.

a) Mladordeča šminka, ki prehaja od lica na gornjo očesno veko in ostali gornji del očesa do obrvi, naj bo že ob vnanjem robu medlejša nego na licih in naj v smeri proti kotu ob nosu še pojema (a). Še medlejša pa bodi pod očesom (b).



b) Živordeča marogica ob notranjem očesnem kotu (c) imej tako obliko, da se strne z rdečim mesom živega očesa v eno podobo. Začenja naj se ob robovih zgornje in spodnje veke tam, kjer se začenja pri živem očesu in jo zariši takó, da bo objemala sliko žive maroge v podolgasto zaokroženi obliki. — To marogo našminkaj s starordečo šminko, ki jo prej razredčiš z vazelino, da dobi vlažen blesk!

c) Če imaš že sam dolge in goste trepalnice, jih ojači samo na ta način, da jih najprej pomazeš z vazelino in nato naneseš nanje šminko, ki se sklada z barvo tvojih las, oziroma z barvo baroke, ki si si jo nataknil. Vendar naj bodo trepalnice za spoznanje temnejše nego so lasje. Zato se boš največkrat poslužil pri tem črne šminke.

Če pa imaš redke in kratke trepalnice, jih ojačiš na ta način, da potegneš ob robu vek z nekoliko temnejšo šminko kot je barva las, črti ( $d_1$   $d_2$ ), kakor ju vidiš na sliki. Ti črti pa je treba potegniti tesno ob robu vek, tam, kjer so trepalnice priraščene, tako da ni med trepalnicami in črtami nič vrzeli! Črta naj se začenja ob nosu dva tri milimetre pred našminkano rdečo marogo, ker so na ta način tvoje trepalnice podaljšane in ojačene tudi za profilno sliko tvojega obraza (ko stojiš na odru tako, da vidi občinstvo tvoj obraz od strani). Nato naj teče tesno ob rdeči marogi in dalje tesno ob robu veke in naj se končuje par milimetrov izven vnanjega očesnega kota. Na obeh koncih naj bo tenka kot las in naj se proti sredini vekinega roba širi. — Ti črti ne smeta imeti ostrega vnanjega roba.

Ko si ju zarisal, potegni s prstom rahlo po robu črte, da jo tam nekoliko razbrišeš. D<sup>1</sup> kaže črto z mehkim (torej pravilnim), d<sub>2</sub> črto z ostrim (torej napačnim) robom.

### Napake pri šminkanju zdravega, mladega očesa.

Kakor smo rekli, ob vnanjem očesnem kotu ne vidimo rdečega mesa. Zato je napačno, če si našminkaš, tudi tam — kakor sem videl to pri mnogih amaterjih, a tudi pri nekaterih poklicnih igravcih — rdečo marogo. To daje očesu bolen izraz in niti ne točnega.<sup>1)</sup> Nekateri si zarišejo tam tudi belo piko, kar je tudi brez zmisla. Če to storiš, se zdi, kakor da ti iz očesa teče in oko dobi podobo krmežljavega — mačjega očesa. Prav tako je neumestna tudi bela ali črna pika ob notranjem očesnem kotu.



Finžgar: „Razvalina življenja“ na odru Narodnega gledališča v Ljubljani  
(Iz knjige E. Navinšek: „Lepa maska“)

Kakor za celotno masko, velja seveda tudi za njene posamezne dele pravilo: s šminkanjem ojačaj samo naravne poteze in posebnosti različnih obrazov. Mimotelega pomisli, da je v gledališču nekaj občinstva tako blizu odra, da vidi v tvoji maski vsako malenkost in vsaka taka nenaravna poteza ga moti in mu ruši iluzijo. Vrhu tega ga zre nekaj gledavcev na oder tudi z daljnogledom, ki mu primakne tvoj obraz — tvojo masko! — čisto pred oči.

Zato enkrat za vselej: ogibaj se pri šminkanju vsega, kar je nenaravno in se šminkaj skrbno. Tvoja maska ne sme motiti niti gledavcev niti — soigravcev!

<sup>1)</sup> Pravilno šminkanje vnetega očesa sledi kasneje.

## Oči različnega pogleda.

Bežne poteze v obrazu so one, ki nam med igro spreminjajo izraz obraza. O tem spreminjanju obraznih potez bomo govorili natančneje v oddelku „Mimika“, kjer si bomo ta izraz čisto pojasnili in zasledovali tudi naravne zakone mimike. Zdaj sem se moral dotakniti te komponente (sestavnega dela) igravčeve umetnosti v toliko, da nam je postal izraz znan.

Treba je namreč, da ugotovimo še en izraz in to je fiziognomija. Če označujemo z izrazom „mimika“ one poteze v obrazu, ki so bežne, bodisi da se kažejo samo trenutno, ali pa tekom igre delj časa, govorimo o „fiziognomiji“ tedaj, če menimo v maski oni skupni izraz obraza, ki je za značaj, poklic i. t. d., človeka, ki ga igramo, značilen in torej stalen.

Zdaj, ko ta izraz „fiziognomija“ poznamo, nam je naslednji stavek, ki predstavlja enega bistvenih zakonov za snovanje mask, jasen: v masko smem vslikati samo one poteze, ki so fiziognomične, nikakor pa ne onih, ki so samo mimične.

Obravnavali smo šminkanje mladega, zdravega očesa brez odnosa do temperamenta, splošnega duševnega razpoloženja ali poklica človeka.

Ozrmo se za zdaj samo na temperament in splošno duševnost, pa lahko ugotovimo, da se razločuje fiziognomičen izraz mladih oči od starejših in zelo starih že zato, ker je mlad človek še za vse vtise sveta, narave in



*M. Skrbinšek kot Deseti brat (E. Navinšek: „Lepa maska“)*

življenja zelo dovzeten ter duhovno zelo živahen in za vse misli zelo sprejemljiv, ker še ni toliko doživel kakor starejši človek.

Njegove oči so torej vtisom vnanjega sveta vedno široko odprte; ker pa ti vtisi nanj tako zelo navaljujejo, nima časa o njih mnogo, posebno pa ne globoko razmišljati; zato mu njegovega čistega pogleda ne kali niti krčevito razmišljanje, niti ne kakšna mračna, globoko žalost vzbujajoča ali pa obup porajajoča spoznanja, ki bi dajala vsemu obrazu izraziti izraz človeka, ki je imel že težke skrbi in je mnogo razmišljal, trpel in obupaval ter temu ali podlegel ali pa si svoj značaj in torej tudi fiziognomičen izraz obraza jeklenil.

Oko mladega človeka je torej v splošnem široko odprto, čisto in jasno.

Vendar pa opazate že pri otrokih, kaj šele pri ljudeh mladeniške starosti, bolj ali manj rahla, oziroma močna znamenja njih temperamenta, značaja in duhovne vrednosti.

Zato moram že pri šminkanju mladega očesa opozoriti na izvestne razlike.

**Kako poudarim s šminko tisti fiziognomičen izraz oči, da lahko govorimo o „široko razprtih“ očeh?**

Videli boste, da ni dovolj, če samo oko zase široko razprem. Gre tudi zato, kako oči v njih medsebojnem odnosu široko razprem.

Če hoče človek kak predmet pogledati, obrne oči v tisto smer, kjer je predmet. To se zgodi s pomočjo šesterih mišic, ki rastejo iz globine očesne votline in se oklepajo očesnega jabolka tako, kakor prsti roke, ki drže kroglo, da jo vrte na desno, na levo, navzgor in navzdol, kakor pač zahteva smer, v kateri se nahaja predmet.

A ni dovolj, da so oči obrnjene v smer predmeta, treba je tudi moč pogleda uravnati tako, da se ne ustavi niti pred, niti za tistim predmetom. Kako se to pošiljanje pogleda v različne daljave izvršuje, tukaj ne bom na široko razlagal. Da je pa to potrebno, vam pokaže primer gledanja z daljnogledom. Kakor veste, ga morete s premikanjem leč v njem uravnati na pravo daljavo.

Predstavlajte si čisto enostavno, da pošljete iz vsakega očesa proti predmetu žarek, ki ta predmet doseže na tistem mestu, kjer se ta dva žarka križata. Čim dalj je predmet oddaljen, tem kasneje se žarka križata in tem bolj se obrača vsako očesno jabolko na ven, desno na desno stran, a levo na levo stran.

Ker je pa zanimanje mladega človeka za vnanji svet zelo živo in bogato, njegov pogled niti ne visi dolgo na enem predmetu, niti se ne zadovoljuje z opazovanjem samo najbližjih predmetov in stvari.

Zato se njegov široki pogled očesa ne odpira samo, temveč ga obenem obrača tudi zelo na zunaj.

Ne zadošča torej, če oči s šminko samo odprem — treba ju je tudi razmakniti!

Čim živahnejši in čim mlajši je človek, tem bolj mu bodo oči odprte in — razmaknjene. Kako dosežemo to v maski, o tem v prihodnjem odstavku, ki bo opremljen tudi s potrebnimi risbami.

## Gledališki oder in scena od početkov do danes.

### Razvoj dramske umetnosti pri Grkih.

Dva glavna vira sta, iz katerih črpa veda svoje znanje o grški gledališki kulturi in sicer (kakor za vse pojave antične kulture sploh) pisemski (knjižni) in likovni vir. Med knjižnimi viri so pač najvažnejše ohranjene drame in komedije, predvsem pa tragedije treh največjih mojstrov V. stoletja pr. Kr.: Eishyla, Sophokla in Evripida. Kot tretji važnejši vir bi prišla v poštev zbirka raznih napisov na vazah, spomenikih itd., dasiravno nam te zbirke nudijo precej pomanjkljivo sliko davno minulih dni. Vendar pa nastaja na podlagi raznih, več ali manj utemeljenih domnev sledeča podoba o izvoru grške dramske umetnosti.

Skoraj vsem starodavnim narodom so bili njihovi bogovi, katerih imen niti izgovoriti niso smeli, strašna, uničujoča, grozo in strah vzbujajoča bitja. Grška religija pa je to njihovo nepristopnost razlila in je svoja božanstva takorekoč počlovečila, jih približala človeškemu občutju.

Krvavo in mračno bogoslužje, kateremu so bila spočetka naklonjena tudi nekatera grška plemena, je nova religija opustila in uvedla milejše, prijaznejše bogoslužje. Namesto že davno opuščениh, skoraj mitičnemu času zapadlih, surovih svečanosti s človeškimi žrtvami, se je posluževalo simboličnih znakov in dejanj. Iz misterijev, ki so obravnavali bistvo raznih božstev, se je polagoma razvilo predstavljanje njih usod in udejstvovanja, zlasti odkar ni več veljalo za bogoskrunstvo, da so jih spravljali v osebno zvezo s človekom in so jih smeli (dasi spočetka le v okviru bogoslužja) predstavljati ljudje.

Odslej so si predstavljali bogove v človeški, seveda popolnejši, v večni lepoti žareči podobi. Le posamezni prilastki so še nekoliko spominjali na prejšnje surove predstave, pa še ti so bili docela prečiščeni, samo v posvečenem simboličnem zmyslu. Pač pa so bili ti bogovi obremenjeni z istimi strastmi kakor ljudje sami, med katere so bili pomešani in v katerih usodo so odločilno posegali.

Iz tega sožitja je nastalo nebroj dramatičnih momentov in grški geni je na podlagi teh ustvaril dramo ter jo privedel do tiste, za vse čase veljavne popolnosti, začeni sicer tam kot drugi narodi, vendar prežet poduševljene in prečiščene kulture.

Iz bogoslužnih misterijev je nastala mistična drama, v kateri se je odigravala zgodba Demetrov. Uprizarjali so jo svečeniki in svečenice, najbrž v obliki mimičnih plesov, v katere so vpletali posamezne modre pregovore in slavospeve. V Delfih so predstavljali Apolonov boj z zmajem Pythonom, a v Samosu pri glavnih slovesnostih poroko Zeusa z Hero.

Čaščenje boga Dionysa pa je bilo vsled svoje splošne razširjenosti in velikega vzpodbudnega vpliva na vse ljudske plasti kot nalašč ustvarjeno

da privede bogoslužno dramatsko poezijo do popolnega razvoja. Dionys je bil traško boštvo, čigar kult si je v VIII. stol. pr. Kr. priboril sprejem v grško bogoslužje. Dionys je bil gospodar človeških duš; kot tak je besnel v orgiastični vrtoglavosti po traških tokavah; spremljali so ga satiri, kozjenogi in kozjeuhi demoni. Iz njega je izžarevala čudovita moč; kakor da jih je uklepal z magično silo svojega duha, so hodili za njim ljudje, njegovi verni tovariši; v svojih dušah so čutili razkošno boleost prerojenja; slekli so svoj vsakdanji jaz, stopili so „iz sebe“ ter oblekli novega človeka, prepopenega z Dionysovim duhom: to je ekstaza. Tako je Dionys postal že zgodaj tudi demon ognjevitosti omamnih vinskih sokov. In res — starejša grška umetnost nam predstavlja tega boga kot bradača strogih, mrkih potez — gospodarja duš, poznejša doba pa vidi v njem le mehkužnega, gladkega mladeniča — veselo razigranega vinskega boga. S to dvojno Dionysovo naravo je rešena uganka, kako to, da je Dionysov kult izvor dveh, po vsebini tako različnih literarnih stvaritev kot sta tragedija in komedija.

V vsako leto ponavljajočem se menjavanju letnih časov so videli Grki usodo bogov. Kakor narava navidezno podleže v boju s sovražnimi silami zime, da se spomladi osvežena in pomlajena spet nanovo vzbudi k lepšemu življenju v radost in srečo človeka, prav tako so videli svojega ljubega boga napadenega, preganjanega, bežečega in umorjenega, da znova zmagujoč oživi ter se z vriskajočim spremstvom (ki ga je šlo iskat) spet vrne nazaj k ljudem.

Kadar je spomladi vzcvetela trta in so naravi prikipele iz naročja nove sile, je obhajal grški kmet slavje boga čudotvorca; zunanji znak ekstatičnega prerojenja mu je bila maska<sup>1)</sup>; hrupne gruče satirov — našemljenih vaščanov — so se podile od vasi do vasi; robate burke, slane neslanosti, smešni prizori iz življenja, jedki kupleti, zasmehljivi govori, naperjeni proti posameznikom in družabnim plastem, so se menjavali na teh pohodih v pestri mnogoličnosti in divjem vrvežu; posebno so se odlikovale ženske po številu in glasu.

Te procesije v čast vinskemu bogu so se vršile, kajpada, brez enotnega načrta, v burlesknem neredu; o kakih umetniških oblikah ni bilo govora. Te bi kmet tudi ne bil mogel najti, še manj diferenciacije v resno in veselo igro. Zato je bilo treba, da je kmetski praznik našel pot v mesta in da so se izobraženi pesniki lotili preustvarjanja kaotične brozge v skladno umetniško zgodbo.

Po izročilu je bil Lesbijec Arion tisti, ki je v početku VI. stol. pr. Kr. prevzel samonikli tragični zbor v ditiramb, slavospev Dionysu in ga tako reformiral; s tem mu je dal novo sestavino — mimični element s plesom. Ditiramb se je seve razvijal; prevzemal je polagoma tudi druge mitološke snovi, ne samo iz Dionysovega življenja; skratka, izobličil se je herojski ditiramb. In v tem nam je iskati izvora drami.

(Dalje prih.)

<sup>1)</sup> Primerjaj naše pustne običaje.

# Odrske vaje za amaterje.

Spisal Milan Skrbinšek.

## Soglasnik

### Pomembnost soglasnikov.

Pri samoglasnikih veje zveneči tok sape brez ovir skozi govorilne votline, soglasniki pa nastopajo na ta način, da zapiramo sapi z različnimi organi (deli) svojega govorilnega aparata deloma ali pa popolnoma pot. Pri samoglasnikih zveni torej sapa sama, pri soglasniku pa zvene mimo tega tudi različni govorilni organi. Soglasniki, bi dejal, uokvirjajo samoglasnike, ki so nosivci čuvstvenosti. Rečemo torej lahko, da dajejo ti soglasniški okvirji čuvstvom njih določeno, poduhovljeno obliko.

Če zvené v soglasnikih naša čuvstva, je soglasnik narekovan od razmišljanja, pojmovanja.

### Kakovost in kolikost soglasnikov.

Izgovarjanje soglasnikov zahteva od našega govorilnega aparata mnogo več napora kot izgovarjanje samoglasnikov. Ko tvorimo soglasnike, mora sapa ovire, ki se ji na njenem potu postavijo po robu, z manjšo ali večjo močjo premestiti ali pa prelomiti. Sapa naskoči oviro ali že zveneča ter zveni v borbi z njo kot dotični soglasnik — m, v, z i. t. d., ali pa pritisne nanjo s tako silo, da jo prelomi — k, p, t i. t. d. Ta prelom ovire je slišen, ker plane sapa radi svojega hudega pritiska, v trenutku, ko ji je pot odprta, z vso silo iz govorilne votline in tvori, po značaju ovire, ki jo je morala premagati, čisto svojstven šum: tako nastanejo različni glasniki, ki jih imenujemo soglasnike.

Nekateri teh soglasnikov so taki, da ob svojem rojstvu takoj po vzkliku zamro, drugim pa daje sapa, dokler jih spremlja, nekoliko daljše življenje.

Zato delimo soglasnike predvsem v neme in zveneče (nezvočni soglasniki in zvočniki). A ti se spet delijo z enega vidika v pripornike, zapornike ali eksplozivne in v zlite soglasnike, z drugega vidika pa v ustničnike, zobnike, nebne in mehkbne.

Ker zahteva izgovarjanje soglasnikov več napora kot izgovarjanje samoglasnikov, je naravno, da nad njimi v vsakdanjem govoru glede na jasnost izgovarjave tudi več grešimo. Če igravca ne razumeš ali pa slabo razumeš, je kriva temu predvsem netočna, nejasna izgovarjava soglasnikov. Slovenec ima sicer zelo tenko uho in ne zamenjava v izgovarjavi kakor Nemec n. pr. zvenečih soglasnikov z nemimi: on razločuje dobro d in t, z in s, a izgovarja jih večinoma preveč malomarno, če ni šolan v odriški izgovarjavi. Ta malomarna izgovarjava se maščuje posebno pri soglasnikih, ki stoje ob začetku ali na koncu besede, ker so baš ti soglasniki za umljivost besede in njenih slovničnih oblik največkrat odločilni. Največja nevarnost, da sliši občinstvo napačno besedo, je tam, kjer izgovarja igravec

malomarno začetne soglasnike onih besed, ki zvene sicer čisto enako, a se pričenjajo s soglasniki, ki so pač različni, a so si sorodni po izrekovalnem mestu, po načinu nastajanja, n. pr.: vrata — brata, brati — prati glas — klas itd.

Še hužše je s slabo izgovarjavo končnih soglasnikov, ker se zabriše ž njo umljivost zadnjega zloga in s tem besede. Znano vam je, da imamo besede, ki zvene do zadnjega zloga enako. Če torej občinstvo ne sliši jasno tudi zadnjih zlogov besed, ne razume pravilno niti tega načina kvarno izgovorjene besede, niti vsebine stavka.

Nasprotno pa se lahko zgodi, da postane baš s točno in slišno izgovarjavo končnega soglasnika občinstvu celo ona beseda razumljiva, ki smo jo do tega končnega soglasnika iz kakršnegakoli vzroka izgovorili malomarno. N. pr.: „In tako je prišel na konec!“ Če bi izgovorili ta končni c malomarno ali sploh neslišno, bi občinstvo lahko sklepalo, da govori ta o konju in ne o koncu, kajti v obeh besedah je samoglasnik o širok. Mimo tega pa imamo še frazo „prišel je na konja“. Zmisel tega stavka bi bil torej za občinstvo baš nasproten. Če bi pa besedo konec izgovorili po nesreči sicer malomarno, a bi se slišal v naši izgovarjavi končni c točno in jasno, bi bila beseda v trenutku, ko občinstvo ta c sliši, zanj čisto razumljiva in s tem tudi — zmisel stavka.

### Dvoglasnik.

(Diftong.)

Če vežemo dva samoglasnika na ta način, da tvorimo najprej enega in — ne da bi zvenečo sapo prekinili! — preidemo iz prvega samoglasnika v drugega (ko spremenimo držo onega dela govornega aparata, ki je za tvorbo samoglasnikov bistven), dobimo dvoglasnik ali diftong. — Če je v besedi poudarek na dvoglasniku, je poudarjen vedno prvi samoglasnik, n. pr.: prišel = prišeu, prodal = prodáu; ali enozložnice: cev = céu, bil = bíu. — Tudi če izgovorimo dvoglasnik sam, poudarimo prvi samoglasnik: éu, èu ali eu; áu; óu ali ou; íu ali iu.

Dvoglasniki se tvorijo v končnih zlogih, sredi besede pa pred soglasniki. — Če pregledujemo besede, ki imajo dvoglasnike, vidimo, da so dvoglasniki zveze osrednjih samoglasnikov (e, ə, a, o) s skrajnima samoglasnikoma (i, u; oziroma j in v, ker sta ta dva glasnika na koncu zlogov in pred soglasniki po kakovosti prava samoglasnika, = i, u.) A tudi skrajna samoglasnika sama se vežeta lahko v dvoglasnik.

Ker imamo kratke in dolge samoglasnike, imamo tudi kratke ni dolge dvoglasnike.

Kratki dvoglasniki: zdāj, precēj, molitev; sív itd.

Dolgi dvoglasniki: móīj, tvóīj, svoj; puščav (2. sklon množine).

\*

Ker more vsak samoglasnik tvoriti s sledečim mu samoglasnikom dvo-  
glasnik, se zgodi, da tvorimo tudi dvoglasnike druge vrste, ne  
samo tistih, ki nastanejo, kakor smo rekli ob vezanju sosednjih samoglas-  
nikov (e, ə, a, o) s skrajnima (i, u oz. j, v).

Saj ima slovenski jezik vse polno besed, ki se končujejo s samo-  
glasnikom in precej takšnih, ki se pričenjajo s samoglasnikom. Če si torej  
v besedni vrsti sledita dve takšni besedi, sta končni samoglasnik ene be-  
sede in začetni samoglasnik druge besede v tesni soseščini.

Vzemimo na primer Levstikova verza „Na vrtu je ostala — se bridko  
jokala“. Zadnji besedi prvega verza sta „je ostala“. Beseda „je“ se končuje  
s samoglasnikom, a beseda „ostala“ se začinja s samoglasnikom. Če izlo-  
čimo ti besedi iz verza, ju lahko izgovorimo na dvojen način: ali tako, da  
izgovorimo besedo „je“ in prekinemo tok zvoneče sape ter nato izgo-  
vrimo besedo „ostala“. V tem primeru izgovorimo končni e v besedi „je“  
in začetni o v besedi „ostala“ vsakega posebej. Pri takšni izgovarjavi torej  
nismo tvorili dvoglasnika. Ker sta pa ti dve besedi v verz, ki ima svojo  
mero<sup>1</sup>, ju ne moremo svojevoljno izgovoriti. Beseda „je“ v tem verz, ni  
poudarjena, tudi ne prvi zlog (o) v besedi „ostala“:

— — — — —  
— — — — —

Na vrtu je ostala,  
je bridko jo - kala.

Kakor vidimo, tudi drugi zlog besede „vrtu“ ni poudarjen. Tako bi imeli  
torej tri nepoudarjene zloge na kupu, česar pa mera nedopušča. Pri-  
siljeni smo torej nepoudarjena zloga „je“ in „o“ združiti. Posledica tega  
je, da moramo izgovoriti e v besedi „je“ in o v besedi „ostala“ v eni sapi.  
Združiti ju moramo v dvoglasnik eo: „Na vrtu jeostála“.

Še nekaj primerov iz Breznikove slovnice:

Srcé zdih'valo bo mi, Bog te obvaruj! (Prešeren, Slovo od mladosti).

Da mestu očétnemu zlat čas nastane,

Emone bodo letopisi oteli. (Preš., Janezu Hradeckemu).

Vse zarje vanjo omakajo perot,

vse zvezde vanjo pišejo svoj pot. (Župančič).

A ne samo v vezani besedi, tudi v nevezani zahteva ritem (mera) go-  
vora mnogokrat, da povežemo dva takšna samoglasnika v dvoglasnik.

Več o tem v praktičnem delu.

(Dalje.)

<sup>1</sup> Glej oddelek „Meroslovje“.

<sup>2</sup> — je znamenje za nepoudarjena, — za poudarjen zlog. (Glej oddelek „mero-  
slovje“).



Prizor iz dramatizacije O. Župančičevega „Cicibana“, dramatiziral in režiral Ferdo Delak  
 (Last: Svobode)

## *Dva obiska v največjem filmskem ateljeju Evrope.*

Drugi obisk leta 1931.

Neubabelsberg. Prav tako kot prvič. Samo da je poleg obstoječega ogromnega filmskega kompleksa zrasel v 4 in pol mesecih iz tal nov, mnogo večji kompleks: tonfilmski ateljeji. Ogromna zgradba, zidana iz opeke, nima oken in v njeni notranjosti si pred vsem zunanjim hrupom in truščem popolnoma varen.

Ves kompleks je v tlorisu podoben ogromnemu križu; stranice križa so štirje ogromni ateljeji, njih središče pa je tehnični centrum. V tej večnadstropni stavbi so akumulatorske baterije, transformatorji, snemalni prostori, prostori za preizkus zvoka, pisarne in skladišče materijala.

Splošne direktive pri zidanju tonfilmskih ateljev so bile: absolutno zavarovati atelje pred vsakim zunanjim šumom; zato so zidali ateljeje z dvojnimi stenami, katere je izpolnjevala zvok izolirajoča vmesna zračna plast; tonfilmski atelje „Ufe“ ima pa samo izredno močno in masivno zunanjo steno, ki je pa konstruirana tako, da onemogoča vsak prenos zunanjega zvoka v notranjost ateljeja. Celo šum letal in predvsem šum dežja, ki je najbolj neprijeten, se popolnoma absorbira in ne more na noben način motiti snemanja. Železnih konstrukcij se pri zidavi zidov niso poslužili, ker provajajo zvok. Zračne plasti izolirajo zvok le na vogalih, kjer se stekajo ateljeji, povsod drugod oskrbi izolacijo afonon. Vrhnji deli zidov so v notranjosti prekriti s celoteksom, spodnji zidovi pa so prekriti z zastori, katere lahko poljubno premikajo tako, da po potrebi ne izločajo vseh šumov, ki bi radi zvočne interferencé lahko dali zvoku prostorninski značaj z odmevom ali odjekom, ki je mnogokrat potreben, da dobi prizor potrebno iluzijo resničnosti. Tudi tla niso prekrita s preprogami, ampak so izdelana iz masivnega lesa. Med snemanjem je atelje zaprt z dvojnimi vratmi, lučni signal pa prepoveduje vstop.

Lučne naprave v zvočnem ateljeju so iste, kot v ateljeju za snemanje nemih filmov, le da je obločnice izpodrinila žarnica, ker ta ne povzroča šumov. Te žarnice so priključene stikalni ploskvi, od tu se regulira vsa razsvetljava. Poleg stikalne plošče za luči so še štiri manjše stikalne ploskve za priključitev mikrofonom; tu je priključenih devet mikrofonom, ki provajajo zvok v prostor za preizkus zvoka in v snemalni prostor. Na teh stikalnih ploskvah so priključki za sinhronske motorje snemalnih aparatov, na katere lahko priključijo poljubno število aparatov. Aparature so tesno prekrte, za posebne snimke na bližino pa pritrjene v kabinah. Aparaturo poganja motor na izmeničen tok. Sodelavci izven ateljeja so vezani z delavci v ateljeju s posebnim telefonom in posebnim telegrafom, ki lahko sprejema in oddaja enajst znamenj, kot: „začetek“, „konec“, „odmor“, „snemamo samo sliko“, „snemamo samo zvok“, „motnje“ i. t. d. Ta napeljava veže atelje; prostor za preizkus zvoka je ozek, pravokoten prostor z velikim oknom, ki omogoča pregled po vsem ateljeju. Pred oknom je takozvani mikserpult, ki je zvezan z vsemi devetimi mikrofroni v ateljeju, signalna naprava z dvema telefoni in zvočnik. Tudi ta prostor, katerega upravlja tonmikser ali zvočni mojster, je ves prevlečen z zastori, ki absorbirajo vse motnje, ki bi sicer onemogočale kontrolo zvoka, katerega sprejema mikrofoni.

Ločen od vseh teh prostorov je prostor za ojačenje zvoka, kjer je aparaturna za snemanje zvoka. Vezan je ta prostor z ateljejem poleg že omenjenih telefonskih in telegrafskih naprav še z mikrofonskim kablom, ki omogoča zvočni snimek.

Poleg teh najvažnejših prostorov je v tonfilmskem ateljeju še preizkusna dvorana, kjer lahko tudi synhronizirajo neme filme, dalje prostori, kjer tonfilmske snimke pregledajo, režejo in zlepijo. Tu je 72 garderob za igravce (vsaka garderoba ima lastno kopalnico), tu so delovne sobe arhitektov, operaterjev in režiserjev.

Naš vodnik tokrat ni bil več prijazni in zgovorni gospod Kysler, temveč tehnični šef Heinz Umbehr, stvaren in resen. Tudi pogovor ni bil več tako prisrčen, vse samo stvarno.

Evo vam zgled njegovega govorjenja:

1. Načrt zgradb je zasnoval arhitekt O. Kohtz.
2. Njegovi sodelavci so bili arhitekti gradbenega oddelka „Ufe“.
3. Konstruktivno izdelavo je oskrbel Dipl. ing. O. Zucker.



Foto Jane, Slov. film „Triglav“

*Iz jesenske filmske reportaže*

## Gledališko poročilo.

Po zadnji, tu omenjeni premijeri, je pod režijo O. Šesta dramsko gledališče v Ljubljani igralo slovensko noviteto »Kulturna privedev v Črni mlaki«, komedijo, ki jo je napisal ravnatelj ljubljanskega dramskega gledališča dr. Golji. Igravsko je imela komedija uspeh po zaslugi igravcev, režiserja in tudi avtorja, ki pozna kot star gledališki človek vse efekte, ki so potrebni umetniško manj vrednemu delu za uspeh. Ker bo knjižno poročilo o dramu izšlo posebej, se tu ne spuščam v podrobno analizo dela, mnenja pa sem, da bodo nekateri ljudski odri segli po tej igri, ki je lahka za igro in vprizoritev in ne vsebuje težkih vlog. Igra naj se ob veselih dneh. — Za to je sledila burka: »Raj potepuhov.« To je vesela igra brez vsakih umetniških stremeljenj, ki ima edini namen: vzbuditi smeh. Tega pa doseza v polni meri, kar je posebno kazal obisk v ljubljanskem gledališču. — Lepo presenečenje pa nam je dala tragikomedija »Sonjkin in njegova sreča« Semjona Juškjeviča. Delo nas popelje v tiste nepoznane kotičke majhnega človeka, ki se bori iz dneva v dan za svoj obstanek in premišlja, kaj bi bilo z njim, če bi postal bogat. Zida si gradove, premišlja, hudomušna usoda pa mu da, da zadene glavni dobitek. Preprosti Sonjkin postane mahoma milijonar, spoštovana oseba, na zunaj torej čisto drug človek. Toda bogastvo ni izpremenilo njegovega značaja. On ostane isti preprosti in ubogi Sonjkin, bogastva ne more niti razumeti, njegova dobrota je prevelika, vsakomur bi bilo rado odprto njegovo srce — v kupu denarja se mu omrači um. Delo je imelo lepo zaokroženo lice, igravci, pred vsem pa Daneš, so ustvarili skladno igro, iz katere je izpadel le Jan, ki je Sonjkinovega prijatelja podal preveč karikirano. — Ta mesec nam je bilo dano videti režijsko delo Milana Skrbinška, ki je režiral komedijo »Gospodična«. Tudi ta komedija ni samo zunanja, temveč posega v globino človeka, v dušo guvernante, ki je vse svoje življenje oblikovala duše svojih vzgojevanek, zdaj pa prevzame in pomaterini otroka svoje vzgojevanke, ki ne ceni materinstva zavoljo okolja, v katerem je bila vzgojena. Vsa tragedija družbe, kakor tudi vzpone duševnosti oseb, posebno gospodične (Marija Vera), je režiser podal prepričevalno, zato so tudi igravci popolnoma izčrpali snov in je igra imela popoln uspeh. — Po

dolgem presledku je nastopil spet Bratko Kreft kot režiser Lichtenbergove komedije »Karijera kanclista Winziga«, satire na dunajsko birokracijo, ki pa je seveda povsod enaka. Podčrtal je satirično stvar dela in je zato komedija dosegla zaželjeni učinek, ker je postala čisto sodobna, kajti, dokler je ubogi kanclist Winzig (Sancin) delal v ministertvu namenoma napak, proti svoji vesti in pameti, je bilo vse prav in najbolj neumna dejanja so zbuvala pohvalo in spoštovanje. Ko pa je začel delati po svoji dobri in pošteni vesti — je bil upokojen. Igravci so se živeli v svoje vloge in so, sledeč režiserju, prellili delo v enoto, ki je tako tudi igravsko doseglo popoln uspeh. — Tej komediji je sledila burka »Charleyeva teta« v režiji Cirila Debevca. Burka je že znana, bistvo nje je, da se v sili študent preobleče v ženo, da tako svojemu prijatelju na ljubo igra njegovo teto. Iz tega sledi sami komični prizori — konča se veselo itd., kakor je burki potrebno. Igru se je poznalo, da jo režira režiser, ki pripravlja »Brate Karamazove« in je igravsko imela popoln efekt. Posebej pa bi omenil še Daneša in Potokarja, katerega bi rad videl še v drugih vlogah. — Sam nisem kriv, da današnja poročila govore le o komedijah, mislim pa, da bom čez mesec dni lahko pisal o Dostojevskem. J. K.

### OPERNO ŽIVLJENJE

V zadnjem času delo ljubljanskega opernega gledališča ni črpalo svojih sil toliko v smeri površnega novotarjenja, pač pa je zgostilo moči ob vzponu navzgor z ozirom na umetniško vrednost uprizarjanja in snovi. To delo je vzkalilo, pognalo in zacvelo v novi uprizoritvi Janačkove opere »Jenufa«, ki je pred kratkim zavzelo vidno mesto med ostalim sporedom letošnje sezone.

V vsem našem umetniškem delu je občutno grenek pojav, da seme niti ni tako neplodovito, pač pa primanjkuje sejavec, ki bi ga znali prav sejati. To dokazujejo redki posamezni umetniški pojavi, ki vzbujajo zastrmelost ob svojem občutnem vzponu in vendar med izvjavci take umetnine ni nikakih sprememb, temveč je le vajeti prijel v roke pomemben človek. Kakor smo to vzgledno občutili pri Talichovem koncertu, tako je to slutnjo podkrepil tudi zadnji pojav »Jenufa« na našem odru. Ta predstava pomeni res globoko zarezano brazdo v njivo našega opernega življenja. V

tako razgrebeno zemljo položeno seme mora kaliti in zoreti v težek klas.

Opera »Jenufa« je po svoji dramatski in glasbeni vsebini zrelo delo, velike človeške in umetniške vrednosti. Vsebina dogodka je vzeta iz moravskega kmečkega življenja. Vendar pa ni to zgolj zunanji dogodek, povezan s površno napetostjo, temveč globoko v življenjska vprašanja posegajoče razmišljanje, razpleteno v duhovno visoko povzpeto rešitev. Jedro snovi je ljubavni odnos, ki se brusi ob trpkosti življenja. Brusilni kamen pa je hrapava človeška prirodnost z vsemi samoljubnimi slabostmi. Ob njej se mora človek s plemenitimi duševnimi hotenji razboleti do smrti in šele iz nje vstati v pravo poveljanje svojih duhovnih sil, ki se ovijajo medsebojnih odnosov s pristnim vpoštevanjem in naklonjenim samoopovedovanjem. Onemu, ki je priklenjen na zemeljske slasti, pa tudi ni prizanešeno. Ko si ravno domišlja, da je vjel življenje v zanjko, se mu izmakne in ga brutalno stare pod seboj ter požene na pot pokore.

Češki skladatelj Janaček je v tem delu dokazal svojo veliko in dozorelo osebnost. Delo je zajel z njegove najgloblje strani in ga izdelal v prepričevalno popolnost. Kar človeka navdaja z zavzetjem, je v glasbi njegova popolna podrejenost duševni vsebini v nasprotju s pojavi, kjer je glasba sama sebi namen in stopa proti besedilu s popolno nadrejenostjo. Tako v glasbeni kompoziciji ni po zunanjem oblikovnem sestavu nikake vzročne zaporednosti, (v njej ni enotne motivične izdelanosti, niti vesplošne razvojnosti), pač pa je v njej zgoščena enotnost z ozirom na miselno vsebino, ki jo glasbeno dogajanje vseskozi kremenito podpira. Glasbena sredstva so sicer še naturalistična, v kolikor sledijo živčnim pretresom groze in mehkobe, razbitosti in pokojnosti, toda dosledno stopajo v službo višje miselnosti, to je duševne vsebine in njenih dognanj. Tako uživatelja pogloblja v spoznanja, ki bi sicer utegnili neopaženo iti mimo in ga vodi skozi celo dejanje, stopnjujoč njegova zaznanja z živimi razpoloženji. Glasba pa ima tudi po svoji čisti vsebini izredno vrednost, ki raste v smeri zmiselnega umetniškega grajenja narodne motivike.

### *Mariborsko gledališče.*

**Pastirček Peter in kralj Briljantin.** (Oskar Büchner.) Najhvalejše občudovavce ima oder pri otroških igran. Zveza med odrom in dvorano je pri takih pred-

Preidem k uprizoritvi. Kot rečeno, je dvignjena ta visoko nad ostalo povprečnost. Na glasbeni strani, ki jo vodi ravnatelj Mirko Polič, moramo priznati podvig v zmislu resne poglobitve in tehnične sorazmerne idealnosti. V vseh ostalih smereh pa nosi težo uspeha poglobljeno režijsko delo v rokah Cirila Debevca. Režiser je delo zajel v njegovi največji vrednosti, sloneči na notranji duševni napetosti, ki raste iz žgočih vprašanj o človekovem bitju. Vsa dejanja je zgostil ob tem stebri človeške bolestnosti. Skoro rafinirano je povlekel iz dela vso žgočo istinitost dejanj in jo izoblikoval do strahotnih prizorov. Plastično je prikazal vso kalnost človeškega jedra in jo v njeni blodni slabosti napenjal vseskozi do največje groze, da je končno dejanje prevahal v moment sproščanja z vso prepričevalno učinkovitostjo, v prizor ljubezni dveh izčiščenih človekov, obsianih od mehkega pramena pokojnosti kot diha iz onostranstva. Vse pa je tudi v zunanjem pogledu povezal v zlito skupnost v pogledu medsebojnega proženja notranje vibracije igravcev in glasbenega prelivanja.

Vsi igravci so v svojem pojavljanju izdelani v lepo prepričevalnost, seve po osebnih sposobnostih.

Da ne preidem manj vidnih, pa vendar pomembnih dogodkov na odru opernega gledališča v tem času, moram omeniti nekaj gostovanj. Dva bolgarska pevca sta v predledku prinesla k nam del svojega umetniškega zvanja. Tenorist Rajčev, ki je gostoval v nekaj opernih predstavah, je zapustil v svojem pevskem in igravskem podajanju prav ugodne vtise, operetna subreta Mimi Balkanska pa tudi lep spomin z ozirom na visoko dvignjeno pojmovanje o opereti kot umetnini. Poleg teh dveh pa nas je iskreno presenetil nastop naše mlade operne pevke Anice Mezetove, ki sicer šele končuje svoje pevške študije na Dunaju, pa nam je vendar že sedaj s svojim nastopom nalila polno kupo upanja, da nam v njej zraste nekoč umetnica s pristnim poslanstvom. U.

stavah skoro idealna. Kako pomagajo mladi igravci-gledavci junaku v bajki, z besedo, smehom. Prav je, da skrbi uprava za mladinski spored, kapital, ki se bo dobro

rentiral. Vsebina bajke je enostavna: Pastirček Peter najde biser, ki ga vrne lastniku, kralju palčkov. Kralj ponuja darila, pastirček noče ničesar, sprejme le kraljevo zagotovilo pomoči v potrebi. Res pride nesreča. Zlobna čarovnica ukrade pastirčku ovce, ki jih je moral pasti v gori. Peter se spomni kralja in ga pokliče na pomoč. Kralj pride in reši dečka hudobne čarovnice, ki je imela revčka zaprtega v svojem brlogu. Za smeh v igri skrbi leni, a dobri hlapec. Podan je dober nauk v prijetnem okviru. Režiser Tomašič se je vživel v otroški svet in je podal oboje: resno in zabavno; drugo je malo bolj podčrtal. Peter pa naj bi bil pastirček, a ne pastir! Saj bi se našel kak deček, ki ne bi manj zadovoljil režiserja in otrok. Igranje je bilo splošno dobro. Čarovnica (Gorinškova) je bila v nekaterih prizorih šibka. Prizor čarovnica-hlapec (Gorinšek) ni bil v redu. Hlapec je s svojo žuro brez potrebe oslabil soigravko (režija!). Igra je prav primerna za deželo. Scenerija: dvorišče, gore, brlog; obleke so navadne kmetijske. Podeželski režiserji, ne pozabite na mladinske igre! Oglejte si igro in igrajte jo tudi vi! Kar se lažjega in dobrega igra v Nar. gledališču, naj gre tudi po deželi!

**R. U. R. — Rossums Universal Robots** (Čapek). Čapek ima bujno fantazijo: Človek v napuhu, ki gleda v daljavo preko krvi, pa se spotakne ob stroj, ki ga je sam napravil, ki mu je sredstvo do oblasti, pade in se ubije. Ljubezno poviša stroj v človeka. To misel je dramatik učinkovito vdihnili v ozadje kulis-robotov. Kulise pa se slednjic podero, roboti pobijejo vse ljudi razen enega. Domin ima veliko idejo: roboti, bitja z močnim razumom, a brez čustva, naj dvignejo človeka v nadčloveka, ki bo le gospodoval, a nič delal. Helena, Dominova žena, pa si v naravnem gonu želi robotov z dušo, bitij, ki bodo tudi rodila. Pregovori Gala, ki je zaljubljen v njo, da vcepi robotom dušo. Roboti se upro, potem ko so začutili svojo suženjsko vlogo, pomore vse razen Alkvista, ki ni streljal na nje, ki je bil delavec, ki je ljubil Boga in delo; on naj nadaljuje izdelavo robotov. Alkvist, stavbenik, zna zidati, a ne izdelovati robotov. Umetnik zavrti kolo človeštva. Robot in robotka se vzljubita, postaneta mož in žena. Delo je režiral J. Kovič prav učinkovito. Prevladovala je zunanja režija. Scenerija je bila prav lepa, tako da sem v zadnjem dejanju preslišal besedilo, tako me je oko za-

poslilo. Naj bi prevladovala notranja moč, ki zagrabí gledavca, da občuduje mojstra, da ga nosi v sebi še noč in dan! Govor naj ne bo enoličen kot mirno stoječa voda! Osnovni ton pač mora biti, a na njem mora sloneti polna modulacija; intervali naj bodo močni in izraziti. Igravec-komponist mora poznati dinamiko in agogiko, mora uporabljati p, pp, ne le f in ff. Ne preveč mahanja z rokami, zlasti ne simetričnih kretenj, ki tako motijo! Včasih se mi zdi, kot da gledam osnovne gibe prostih vaj iz prejšnjega stoletja. Malo kretenj, a te naj bodo izrazite! Monotonost in simetrija naj bosta le izjemi! RUR sloni na 2 stebrih: na Dominu in Alkvistu. Domin (Skrbinšek) je bil človek mrzlega računa, ki povzroča smrt, a je tudi sam pripravljen nanjo. Njegova igra je močna. Moti me le ponavljajoči se »kajne« in pa neki polmočni polglasnik, ki dostikrat spremlja igravca. Furijan je dober Alkvist, posebno kot zidar v prizoru s Heleno. Furijan je v razvoju. Koristilo bi mu, če bi spremenil svoj milje. Ravnatelj (P. Kovič, Grom, Nakrst in Daneš) so se trudili, vodil je Daneš, ki pa je tudi stopil parkrat iz svojega okvira. Starčeva je bila v drugem dejanju bolj Helena kot v prvem. Zbor robotov je bil prav izrazit okvir. Igro lahko igra le kak večji oder.

**Pop Čira in pop Spira** (Sremac-Kosar). Vsaka dramatizacija šepa in je le bolj ali manj medel odsev originala. Sremac je napisal original, ki ga je Kosar skrajšal in vklestil v dramsko obliko. Delo pri nas ni prišlo; morda je krivo premočno karikiranje, ki se da omiliti le z opravičbo brze roke. Popa (Gorinšek in Harastović) sta tekmovala v pretiravanju, celo »trebuha« naj bi jima pomagala do uspeha, do smeha. Ne vem, ali je bil režiser zvest pisatelju; v glavnih vlogah gotovo ni bil. Režiser (Tomašič) bolj računa kot pa čuti. Njegova režija marsikakemu očesu užaja, tudi močen smeh, krohrot doseže tu in tam; toda samo to še ni režija. Da ne vlije melodije v govor, je razumljivo, ker ne obvlada jezika, a tudi v kretnjah igravcev se ni opazilo nikako piljenje. Za vsa pretiravanja in eksaltacije odgovarja režiser. Močni in v okviru komedije sta bili Dragutinovičeva in Kraljeva. Zakrajskova se je malo lovila v besedilu in igri. Udovičeva je podala žensko, ki ostane v spominu. Ostali so sledili režiserju. Igra ni težka za deželo. Scenerija: 2 sobi. Obleke so sedanje. Vsebina pa je v par stavkih; Dva po-

pa živita v slogi, njuni prepirljivi ženi pa povzročita prepir in celo pretep; povod jima da novi učitelj, zakonski kandidat in pa hčerki edinki obeh popov. Deklici bi radi učitelja. Zaključek je običajen. Čirina hčerka se poroči z učiteljem, Spirina pa z vaškim brivcem. Smeha in zabave je dovolj.

Iz obljubljenega glasbenega sporeda je odšlo gledališče do zdaj opereti »Rože v snegu« (Löwe - Jascha) in pa »Študentje smo« (D. Bučar). »Rože v snegu« niso v duhu običajnih puhlih operet; besedilo in glasba sta kar sprejemljiva. Režiral je Harastovič po svoji šabloni. Ko bi se Harastovič v svoji igri malo brzdal, bi mnogo pridobil na svoji višini. Sancin poje lepo in razumljivo, v igranju pa je še začetnik. Udovičeva žvrgoli prijetno, v igranju pa je včasih premalo izrazita. Barbičevi se čuti tu in tam trema, a čas in vaja

## Knjižno poročilo.

### Nova pasijonska drama.<sup>1</sup>

Spisal Edvard Gregorin, član Narodnega gledališča v Ljubljani.

»V času obiskanja« (osem postaj o Jezusovem poslanstvu z berilom oznanila, s prerokovanjem besede Gospodove o Izraelu in zmagoslavjem njegovim) — ni pasijonska igra v običajnem pomenu besede. Je to osem postaj ali dramatičnih slik, sestavljenih na podlagi evangelija in zgodovine tistega časa, ko je Kristus kot človek obiskal človeštvo, oznanjal evangelij nebeškega kraljestva, trpel in bil križan med ljudmi: odrska drama z osnutkom, zapletkom, vrhuncem, peripetijo in koncem, v kolikor je ta sestava pri takšni drami sploh mogoča in dopustna; tragedija Jezusa — človeka: Njega, ki so ga pričakovali in naznanjali že tisočletja, učenika, ki je izjavil pred najvišjo judovsko oblastjo, da je Kristus, Sin božji, poslanca, ki je izjavil pred najvišjo rimsko oblastjo, da je kralj, ki je prišel, da izpriča resnico.

<sup>1</sup> Pasijonsko dramo »V času obiskanja«, ki jo je spisal Edv. Gregorin, član Narodnega gledališča v Ljubljani, lahko dobite na posodo pri avtorju samem ali po našem posredovanju. Ako bi se za to dramo, ki je lepša od vseh doslej pri nas poznanih in obstajajočih pasijonov v slovenskem jeziku, priglasilo dovolj naročnikov, bo naša založba izdala dramo tudi v knjigi. Dramo je odobril tudi škof. ordinarijat v Ljubljani in jo odrom toplo priporočamo.

vse premagata. P. Kovič naj ne uhaja preveč na operetno polje. Izrazit je bil Furijan. »Študentje smo« je napisala ga. Bučarjeva, skomponiral D. Bučar, zrežiral Skrbinšek, vsem trem pa je z vso svojo močjo vneto pomagal Daneš v glavni vlogi. Škoda truda v Narodnem gledališču. G. upravnik je dober srčen in vnet za domača dela, kar smo opazili zlasti pri tej priliki. Režiser je vžil veliko svoje moči v režijo, zelo se je trudil, a bog pomagaj, iz muhe ne napraviš slona. Ono neokusno butanje z zadnjimi deli pa ni prav nič povečalo vtisa, je pa tudi prav malo »akademsko«; tudi v opereti so meje, preko katerih ne sme niti režiser, niti igralec, čeprav je namera tega ali onega še tako hvalevredna. Sicer pa je opereta vlekla, polnila je blagajno, kar je tudi vsaj majhen plus. J. Potokar.

Prikazan je kot junak, ki ustanavlja kraljestvo božje zapovedi in postave: Ne boj se, zemljan! Ne maram tvoje lastnine in kraljestva; tvoje kraljestvo razjeda molj in rja, tvoja lastnina je tebi samemu trnje in križ. Zato mi dovoli, da grem pred teboj, da nesem tvoj križ. In glej, od tu ti pokažem pot, po kateri hodi, da ne zaideš na kraj smrti: Jaz sem pot, resnica in življenje.

Jezus sam ne izgovori niti besede, ki ni zapisana v evangeliju. Druge osebe niso vezane na sv. pismo, temveč so oblikovane iz vsebine in dejanja, ki se proži samo iz sebe okoli glavnega dogodka.

Tu je ena doba in dva svetova; doba sebičnosti in zlobe — oblast teme: judovski in rimski svet. Prvi izprijen in zvit, drugi mogočen in krvoloč; ta izžema narod z oblastjo Mojzesove postave, drugi z močjo cesarjevega zakona. V to prisveti luč spoznanja in resnice.

Zgodba je razdeljena:

I. postaja: Učenik. (Pred domom Jezusove matere v Nazaretu.)

II. postaja: Poslanec. (Na dvoru pogonov v templju.)

III. postaja: Duhovnik. (V veži obednice Jožefa iz Arimateje.)

IV. postaja: Sodnik. (V zbornici Velikega zbora v templju.)

V. postaja: Kralj. (V sodni palači in pred sodnim stolom.)

VI. postaja: Človek. (Na dvorišču sodne hiše.)

VII. postaja: Sin božji. (Na kraju Golgote.)

VIII. postaja: Odrešenik. (V grobni votlini Jožefa iz Arimateje.)

V drami nastopa 21 moških in 3 ženske — nosilne vloge. Poleg teh sodelujejo v zboru: Deveteri, člani Velikega zbora, menjavci, prodajavci, romarji, dečki, deklice, vojaki, stražarji, ljudstvo.

Nosilne vloge zapletajo in razpletajo dejanje in so sami jasno črtani značaji. Zbor podpira glavno dejanje in nastopa viden samo v prvi in drugi postaji, v naslednjih neviden. (Množica se samo sliši.)

Prizorišče obsega prvi in drugi del odra, oziroma spodnji in zgornji del, vezana sta po par stopnicah. Prvi del odra tvori okvir, ki se od postaje do postaje le malo izpreminja. Drugi del se izpreminja. Vsa zgodba je zgoščena, zato je uprizoritev tudi na manjšem prostoru izvedljiva. Pred vsako postajo je berilo iz oznanila, oziroma iz knjige prerokov, na kar sledi dejanje kot izpolnitev prerokbe.

Zadnji prizor je slika vstajenja ali Kristusovega zmagošlavja.

Drama »V času obiskanja« je izpričevanje o Jezusovem poslanstvu: Bilo je v tistem času, ko so krvavela srca v sebičnosti in sovraštvu, ko je umirala zemlja v bedi in trpljenju. Bilo je v tistem času, ko je prišla Ljubezin in rekla: »Ljubi Gospoda, svojega Boga in svojega bližnjega kakor samega sebe.« — Toda zemlja noče ljubezni in dobrote, zemlja hoče sovraštva in krvi... In ko je na cvetno nedeljo Jezus zapuščal tempelj, je zajokal iz srca: »Jeruzalem, Jeruzalem, ki moriš preroke in kamenjaš tiste, ki so k tebi poslani. Glej, ne bo ostal kamen na kamenu, ker nisi spoznal časa svojega obiskanja.« I. C.

**P. Golja: „Kulturna prireditve v črni mlaki“.**

Komedija sloni na starem motivu, da meščani zamenjajo osebe, to je, s častjo

in navdušenjem sprejmejo dva potepuha, ki ju imajo za učenjaka, prava učenjaka pa smatrajo za vragabunda in ju zapro v občinsko ječo. Avtor ni imel drugega namena, kakor napraviti s to komedijo vesel večer, kar se mu je posrečilo, čeprav s preprostimi domisleki, kakor: učenjaka tava skoraj gola po odru, ker jima je bila ukradena obleka; potepuha sta Rusa in mrcvarita slovanski jezik, da je groza; učenjaka počenjata isto, ker sta Čeha; apotekar je iznajditelj odvajalnega sredstva, s katerim avtor odvaja ljudi z odra; nastopata pijana pesnika; pevski zbor (ki je s svojimi vajami in koncertno točko središče uprizoritve) itd. Mnogo je nelogičnosti: gostilničar je bil na Ruskem, žena mu je Rusinja, pa ne spozna obeh Rusov, ki govorita po rusko, da sta Rusa; ne prisostvuje banketu, ki je v njegovih prostorih itd. itd. Vendar smo komedije veseli, ker smo veseli vsakega slovenskega dela. V gledališču je imela uspeh in ga bo imela tudi na deželi.

**E. Navinšek: Lepa maska.**

Na ogled smo dobili knjigo »Lepa maska«, ki v njej šef-vlasuljar kr. gledališča v Ljubljani E. Navinšek pojasnjuje in uči z ilustracijami način pravičnega šminkanja. Kdor pazno sledi člankom Milana Skrbinška, bo v tej knjigi našel oporo in spopolnitev. Knjiga se naroča lahko tudi pri založbi »Drama« v Ljubljani in stane 40 Din. Naši naročniki dobe 10% popusta. — Nekatere klišeje za to številko nam je posodil g. Navinšek, za kar se mu tu še posebej zahvaljujemo. (Op. ur.)

Ostale knjige ocenimo v prihodnji številki.

Vse odre opozarjamo, da je Učiteljska knjigarna založila mnogo del, ki so lahko uprizorljiva. Na tem mestu bomo postopoma objavili ocene vseh njenih iger.

## *Uredniško poročilo.*

Zgradbe novih odrov in domov. Mnoga društva se obračajo na nas s prošnjo, da jim preskrbimo načrte odrov in društvenih domov. Zelo nas veseli, da posvečajo odri novim takšnim zgradbam več skrbi in pažnje, kajti večina naših domov in odrov je bilo grajenih brez vsakega strokovnega vodstva, vsled česar so vnešene v te zgradbe bistvene in nepopravljive napake, ki se pokažejo ob vsaki prireditvi. Za odre bi moralo absolutno veljati načelo, naj jih

gradi edinole odrski gradbeni strokovnjak. Žal, je teh zelo malo v naši deželi. Nam se je posrečilo najti takšnega strokovnjaka, ki radevolje daje nasvete v vseh odrsko-gradbenih vprašanih in na željo zgradbe po najnižji ceni tudi izvede. Vendar nam odri po večini pošljejo pomanjkljive podatke, iz katerih nikakor ni mogoče spoznati prave situacije in zato tudi ni mogoče dati zadovoljivih nasvetov, še manj pa jim napraviti načrte. Zato prosimo vse odre, ki

nas vprašujejo za nasvete in gradbene načrte, naj nam pošljejo točen situacijski načrt, ki ga jim napravi vsak zidarski mojster; povedo naj tudi, kako in odkod je speljan električni vod, kje stoji dom, na trgu, ob cesti itd., v katero smer je obrnjena dvorana itd. Vse te stvari so važne pri graditvi odrov in jih mora gradbenik vpoštevati. Svetujemo tudi odrom, da žrtvujejo malenkostne stroške za pot našemu strokovnjaku, oziroma njegovemu zastopniku, ki si bo situacijo ogledal in narisal na licu mesta. Graditve odrov in domov so ena najbolj kočljivih zadev, pri kateri se vsaka malomarnost in površnost gotovo prej ali slej maščuje.

**Kostumi in izposojanje iger.** Kakor smo že povedali v zadnji številki, je Narodno gledališče ukinilo vsakršno posojanje kostumov in iger. Zato tudi mi ne moremo posredovati v tej zadevi. Nekatere igre imajo pa v posesti posamezni gledališki igralci, ki jih posodijo proti gotovi odškodnini. Glede teh naj se odri obračajo naravnost nanje, posredujemo pa jim tudi mi. — Jeseni je nameraval neki inozemec ustanoviti v Ljubljani veliko gledališko garderobo. Založba Drama je bila že z njim v dogovoru, po katerem bi naši člani imeli primeren popust; žal pa je dotič-

ni podjetnik potem opustil to misel — ne vemo, iz kakšnih razlogov. Za vse naše odre bi bila takšna garderoba silno dobrodošla in bi se tudi rentirala. — Za silo pa si odri lahko pomagajo z garderobo Ljudskega odra v Ljubljani, ki posoja kostume po prav nizki ceni. Nahaja se na Miklošičevi cesti št. 7, I. Izposojevalnina za kompletni kostum je 15 Din. — Lasulje, brade in druge potreščine za šminkanje pa dobite pri E. Navinšku, Šelenburgova ulica.

**Kdo sme uprizarjati naše igre in pod kakšnimi pogoji?** Igro »Slabo vest« so vsi naročniki že prejeli. Formalno dovoljenje za njeno uprizoritev daje Založba Drama. Zato naj odri, ki nameravajo igro uprizoriti, vsaj 10 dni pred uprizoritvijo to sporoče naši založbi, ki jim takoj pošlje formalno dovoljenje, ako so izpolnili vse pogoje. Pogoji pa so sledeči: **Naročniki-odri** (ki so naročeni na revijo in knjige kot naročniki-odri) imajo pravico do uprizoritve brez vsakih nadaljnjih pogojev. **Ostali odri** smejo uprizoriti to igro le, če si nabavijo 6 izvodov po knjigotrški ceni ali če plačajo 10% avtorske tantijeme (od brutto prometa). **Za naročnike poedince** (tudi za odre, če so naročeni kot naročniki-poedinci) velja isto kot za ostale odre, le da dobe knjige po znižani ceni (25%). — Prav



*Edu. Gregorin*

*kot Kristus v INRI na odru  
Narodnega gledališča  
v Ljubljani*

isti pogoji veljajo za igro »Sluga dveh gospodov« (ki jo dobe naročniki v najkrajšem času). — Posebni pogoji pa veljajo za igri »Katakombe« in »Zlato tele«. Ti dve igri smejo izključno uprizarjati le naši naročniki-odri, vsi ostali tudi v tem slučaju ne, če plačajo tantijemo! Za naročnike-odre pa veljajo glede uprizoritve isti pogoji kot pri »Slabi vestici«.

Pisatelj g. Janez Jalen je dal naši založbi pravico, da ga zastopamo glede avtorskih pravic (tantijeme itd.). Zato se odri lahko obračajo v teh zadevah na nas, lahko pa, seve, tudi na g. pisatelja samega.

### *Uprava poroča.*

Nekateri naročniki se pritožujejo, da jim nismo poslali še napovedanih iger. Večina teh pritožiteljev pa je še na zaostanku s plačilom. Nihče ne vpoštevaja, da naša založba ne dela z nikakšnim kapitalom, temveč je popolnoma odvisna od točnega plačevanja naročnikov. Tiskarna zahteva plačilo takoj ob oddaji dela. Jasno je, da mora uprava biti najprej gotova glede kritja. Če bi naročniki točno plačevali, bi bile tudi igre že zdavnaj na razpolago; tako pa

Letos praznujemo Slovenci 90letnico rojstva enega svojih najpomembnejših pisateljev, Josipa Jurčiča. Primerno je, da proslave tudi naši odri s kakim delom tega pisatelja. Najprimernejša za to priliko je pač pri nas toliko priljubljena igra »Deseti brat«, ki je izšla letos v novi predelavi g. Ferda Delaka. Igra se dobi tudi v naši založbi. Oder, ki jo želi uprizoriti, plača 300 Din in dobi za to knjige za vse vloge; naši naročniki jo dobe za 250 Din. S tem je plačana tudi že avtorska tantijema.

morajo radi netočnih plačnikov trpeti odri, ki plačujejo točno. Zato nikakor ne zadene krivda malomarnosti oziroma zapoznelosti uredništva ali uprave, temveč netočne plačnike, ki se vrhu tega, dasi imajo najmanj pravice za to, najbolj pritožujejo. Prosimo pa vse naročnike, naj poravnajo svoje obveznosti vsaj zdaj, ko bodo zaporedoma v kratkem času prejeli igro za igro!

Kadar pridete v Ljubljano, tedaj ne pozabite  
poslužiti se udobnosti, ki Vam jih nudi

**Hotel**

**Hotel**

**„Metropol“**

**Fr. Miklič**

nasproti glavnega kolodvora. Udobna preno-  
čišča z vsem komfortom. V hiši prvovrstna

**restavracija in kavarna**

**Točna postrežba.**

**Nizke cene.**

# Ljudski igravci

## in režiserji!

Za izobrazbo v odrski umetnosti je nujno potrebno, da si ogledate kdaj tudi kake dobre predstave poklicnega gledališča, da si odrsko umetnost ogledate tudi tam, kjer je njeno svetišče, kjer se ta goji do najvišje popolnosti, to je v Narodnem gledališču. Mi vam v svojih poročilih poročamo o predstavah, ki jih uprizarjata obe naši

### **Narodni gledališči, v Ljubljani in Mariboru**

in vam tudi (po svojih kritikih) povemo, katere vam še posebej priporočamo, da si jih ogledate. Izrabite ugodnosti (popuste), ki Vam jih dajeta obe gledališči, pridite v skupinah in to nekaj dni vnaprej sporočite (ali pa naravnost upravi Narodnega gledališča). Oglejte si natanko režijo, nastop, mimiko, masko, izgovarjavo, razdelitev prostora v vsakem prizoru itd. — pa boste videli, da se boste mnogo naučili. Za deželo priporočamo predvsem popoldanske predstave, tisti pa, ki imate avtobusno zvezo tudi po večernih predstavah, pa posečajte tudi večerne!

## SLOVENSKI FILM

vabi vse, ki jim je pri srcu domača  
zvočna filmska produkcija in povzdiga  
naše narodne kulture k udeležbi.  
Vsak naj postane solastnik te velike  
kulturne ustanove in tako pomaga  
graditi pot, po kateri se bomo mogli  
uveljaviti v kulturnem svetu. Zadruga  
bo poleg igravskih filmov pro-  
izvajala tudi kulturno in tujsko-  
propagandne filme, da tako sez-  
nani s svetom našo domačo zemljo  
z vsemi njenimi lepotami in bogastvom.  
Kdor kupi več deležev  
plača članarino le enkrat.

REGISTROVANA ZADRUGA Z O. Z.  
"TRIGLAV"

---

---

Delež je Din 200,-, članarina (vpisnina) Din 50,-

## VELIKE NAGRADE

dobe kupci Delavsko kmetske

## PRATIKE

za leto 1934. Na razpolago je samo še nekaj izvodov!

Stane samo Din 4,—

Vsebuje vse praktične nasvete, razne tabele, članke, film

## ZASTONJ

posreduje v vseh zadevah: pravnih, zdravstvenih i. t. d.

---

---

Naročite pri založbi DRAMA, Ljubljana