

Poština plačana v gotovini.

0

# DRAMIA



LETO II.

ŠT. 4-5



APRIL - MAJ  
1934



---

## VSEBINA:

France Vodnik: Novo gledališče. — Milan Skrbinšek: Šminkanje. — Valo Bratina: Gledališki oder in scena od početkov do danes. — Janez Lenček: Osnovne črte praktične režije na amaterskih odrih. — Milan Skrbinšek: Oderske vaje za amaterje. — Janez Lenček: Nekaj o „Katakombah“. — Gledališko poročilo iz Ljubljane. — Glasovi naših odrov. — Iz uprave in uredništva.

---

Revijo „Drama“ (mesečno revijo za ljudske igravce) izdaja konzorcij: Založba „Drama“, Ljubljana, Volfova ulica 3 / I., predstavnik Janez Lenček, Ljubljana Rimska c. 2. Vse publikacije, ki jih izdaja Založba „Drama“, urejujejo: Jože Kranjc, Janez Lenček in Milan Skrbinšek. Ogovorni urednik je Janez Lenček, Ljubljana, Rimska cesta 2.

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.

---

**IGRAVCI!**

**REŽISERJI!**

**ODRI!**

Poslužite se uspeha, ki vam ga nudi

**D o p i s n i d r a m a t s k i t e č a j !**

---

---

---

*France Vodnik:*

## *Novo gledališče.*

Zadnja leta mnogo govorimo in pišemo o krizi gledališča ter obenem razpravljamo o novem gledališču.

Nobenega dvoma ni, da so do neke mere vzrok te krize težke gospodarske razmere. Prav tako pa je tudi gotovo, da je ta obupna socijalna podoba današnjega sveta samo posledica notranjega duhovnega položaja v sodobnem človeštvu. Sebična ljubezen do samega sebe, sovraštvo in pohlep so gonilne sile tega sveta, čigar edino hrepenenje je uživanje. Iz tega življenja je izginilo vsakršno etično pojmovanje ter vsakršno duhovno prizadevanje.

V tej krizi duha moramo iskati izvor vseh drugih stisk, ki tepejo današnjega človeka. Ta človek je potrgal vse vezi, ki bi ga morale vezati z ljudstvom, s človeštvom, z Bogom. Tudi kriza gledališča izvira iz tega duhovnega položaja.

Znamenja časa so: kino, varieté, cirkus, music-hall itd. Ne smemo pa misliti, da škoduje gledališču samo konkurenca vseh teh „kulturnih“ ustanov. Ne. Kriza je nastala tako, da je isti duh zašel tudi v gledališče. Kakor je nekoč mimus, zabavna igra, pomenila poplitvenje, propad in naposled konec antičnega gledališča, tako tudi danes izpodkopa vata one duhovne in umetnostne osnove, na katerih je moderno gledališče izza srednjega veka in renesanse raslo — brezidejna snovnost in artizem modernih „realističnih“ dram in „družabnih“ komedij. Duhovno obubožanje, poplitvenje in pozunanjenje, kakršno je na splošno značilno za film, po časi zastruplja tudi gledališče.

Pisatelji so izgubili stik z življenjem in namesto duha in besede nudijo gledališču zgolj „libreta“, t. j. besede, besede, besede; zato stoje tudi igravci v duhovno praznem prostoru in igrajo namesto s srcem ter živo besedo in kretnjo le še z rokami, nogami ali celo z . . . , če tako zahteva moderni „realizem“. In oba, pisatelj in igravec sta izgubila stik z gledališkimi občinstvom, ki ga nadomešča publika iz kina in cirkusov.

To troje: idejna razrvanost, bolj brezidejnost, nestvariteljski artizem in neobčestvenost je nadvse značilno za podobo sodobnega gledališča. A vse to je za gledališče bistveno, nepogrešljivo in nujno. Zato tudi niso mogli ozdraviti gledališča razni povojni poskusi takozvanega „čistega“ gledališča, ki so hoteli preusmeriti gledališče le z vidika scene in igranja, pa so pri tem pozabili, da je za preusmeritev gledališča potrebna najprej preusmeritev in obnova sporeda. Ne samo,

da je v delih pesnikov in pisateljev neizčrpen vir, iz katerega zajema in na osnovi katerega ustvarja igravec, marveč so predvsem ta dela tista, zaradi katerih prihaja v gledališče — občinstvo. A gledališča brez občinstva ni.

Tako je sedaj razumljivo, zakaj se danes borimo — kljub pogubnim vplivom splošnega sodobnega poplitvenja in prav zato — za novo gledališče, ki naj bi bilo duhovno in umetniško pomembnejše od tega, kar imamo. Jasno je že tudi, da morajo, če naj bo uspeh zares viden in pomemben, sodelovati pisatelji, igravci in občinstvo. Pa še nečesa se moramo zavedati. Ko si prizadevamo za novo gledališče, se v resnici samo vsaj kar se tiče osnov in bistvenih zahtev, vračamo k staremu gledališču.

Tako dramsko slovstvo kakor gledališke predstave so se rodile iz verskih obredov ali bogoslužja. To je tudi vzrok, da sta drama in gledališče vsaj na višku svojega razvoja pri vseh narodih služila duhovni izobrazbi in povzdigi, ne pa zabavi. Namen gledališke umetnosti, ki je bila kot taka seveda izraz potrebe po igri, je bil prvotno v prvi vrsti ta, da na svoj način kaže narodu visoke nravsvene in religiozne ideale, da torej občinstvo notranje plemeniti, dviga in očiščuje. To velja n. pr. za grško gledališče.

Če danes človek sliši besedo gledališče, si marsikdo pri tem predstavlja zlasti kraj, kjer naj se zabava. Pa tudi tisti, ki ne misli tako napačno in tako plehko, si pod gledališčem predstavlja kvečjemu kraj, kjer naj uživa „umetnost“, nekaj, kar je sicer nad vsakdanjim življenjem, a vendar nima nič opraviti n. pr. z vero. Grku pa je bilo gledališče oboje: gledališče in tempelj obenem.

Podobno podobo in namen nam kaže tudi gledališče krščanskega srednjega veka, duhovne igre ali misteriji. Tudi te igre imajo svoj izvor v cerkvenih obredih in tudi tu se je potreba po igri organsko združila z religioznim svetovnim nazorom srednjeveškega človeka. A poleg enotnosti gledališkega sporeda in igranja moramo še posebej poudariti občestveni značaj tega gledališča, v katerem so se objemale duše vsega ljudstva.

Gotovo je, da gledališče našega časa ne vzdrži nobene primere s temi dobami, ko je bila kultura duha na višku.

Nekaj načelnih smernic, česa potrebujemo in za kaj si moramo prizadevati na poti do novega gledališča, smo pokazali zgoraj. To velja za gledališče vobče, a še prav posebno za ljudsko gledališče. Ljudskega gledališča namreč sploh ni, če ne sloni na laičnem (nepoklicnem) igravcu ter na preprostem, duhovno enotnem občinstvu. In pri nas vobče nimamo izročila takega ljudskega gledališča. Namesto tega se je pri nas v polpretekli dobi na široko razpasel takozvani diletantski ali amaterski oder, kopija onega modernega gledališča, o katerem smo rekli, da je samo v težki notranji krizi. A vse napake tega gledališča so na odrih, ki ga posnemajo, še bolj vidne. Tu namreč izgine še tisto, kar za silo drži pokoncu moderno gledališče, namreč čista estetska vrednost.

Zato moramo pozdraviti vsak poskus, da se položaj izboljša ter se ustvarijo nove možnosti.

Pri nas imamo zadnji čas dvoje gibanj oziroma skupin, ki skušata položiti osnove pravemu ljudskemu gledališču. To sta „Delavski oder“ s socialno-kolektivistično smerjo in „Ljudski oder“ z religiozno-občestveno smerjo. Ta druga skupina izdaja tudi mesečno revijo, iz katere so podrobneje razvidne njene smernice.

Poglavitna misel tega gibanja, češ, da bodi osnova ljudskega gledališča laična igra in svetovnonazorno določen spored, je nedvomno pravilna. Igravci in občinstvo tvorijo občestvo in morajo zato vsi biti enega duha. Toda slabost in nevarnost tega gibanja je v tem, da poudarja skrajnosti, radi česar je nujno enostransko usmerjeno. To se vidi tako v pojmovanju sporeda kakor tudi nalog igravca.

Naši odri naj ne igrajo ničesar, kar nasprotuje duhu našega svetovnega nazora ter prepričanja. Tako se glasi osnovna zahteva in ta zahteva je nedvomno pravilna. Gibanje, ki hoče biti katoliško, se zavzema predvsem za misterije ali duhovne igre. Prav. Tako se vrača k izvoru modernega gledališča, h krščanskemu srednjemu veku. Po vsem, kar smo spredaj povedali, je jasno, da so v misterijih prvine in duh resničnega ljudskega gledališča.

Dvomimo pa, da bi sodobni spored in sicer tudi katoliški mogel obsegati edinole misterije. Ne smemo pozabiti, da misterij ni samo izraz krščanskega svetovnega nazora, marveč tudi produkt določene zgodovinske dobe. Časi so se izpremenili in danes so drugačne duhovne, socialne in gospodarske prilike. Pa tudi: ali je mar človek katoličan samo v cerkvi in ne tudi v vsem svojem življenju? Ali ne sledi iz tega, da tudi katoliška igra in katoliško gledališče ni vezano samo na svete oziroma svetniške snovi? To je zlasti v današnjem času pretirana, nevarna enostranost, ne glede na to, da se nove oblike ne morejo uvesti naenkrat, brez naravnega razvoja, prehoda in rasti. Mislim, da tudi igre, ki zares duhovno podajajo narodno, družabno, zgodovinsko, socialno, družinsko življenje in podobno, spadajo na spored ljudskega gledališča in to prav katoliškega.

Isto moramo reči o vlogi igravca v tem gledališču. Res je: ljudski igravec je laični igravec. Ne artizem, marveč resničnost in naivnost (preprostost) sta dve najznačilnejši znamenji ljudskega igranja. Toda če v „Ljudskem odru“ (str. 25) beremo, da mora „med nadnaravnim stanjem . . . igravske duše in med vlogo na odru vladati popolno soglasje . . .“ ter: „Le angel v človeškem telesu bo na odru predstavljal angela — duhovno bitje . . .“ — je to vsekakor zelo nejasno in celo napačno, kakor je razvidno iz naslednjega stavka: „Kakor hitro pa . . . čutiš (igravec) disharmonijo med svojo vestjo in podajajočo vlogo, že tvoj lik na odru izgubi zmisel, ker ni več tvoj, ker ne prihaja iz tvoje duše, ni več resnica, ampak laž, ki ne spada na oder.“ Ali ne nastopajo v misterijih tudi hudič, Judež, Marija Magdalena itd. Če mora igravec biti „resničen“ angel, apostol, Marija itd.,

saj mora potemtakem biti tudi „resničen“ hudič, Judež, Marija Magdalena itd.

Ne pozabimo: gledališče, tudi katoliško, je igra, a ne resničnost.

Prav v tem je tudi okvir ali meja, naloga in pomen ljudskega gledališča: da s sredstvi, primernimi duhovni in socialni stopnji sodelujočih nudi najširšim ljudskim plastem duhovne vrednote resnice, dobrote in lepote s pomočjo govornih besed v podobi igre ali uprizoritve.

Le tako je razumljiva tudi potreba učenja in vaje. Ni vsak za vse, pa tudi ves mojster ne pride nihče na svet. Za vsako stvar je potreben talent, ravno tako tudi za gledališče. Najbolje se to vidi iz naslednjega primera:

Gledališke predstave se navadno vrše tako, da eni prirede predstavo, drugi pa gledajo. Prva skupina so igralci, režiserji, pisatelji in vsi pomočniki, od katerih uprizoritve zavisi; druga skupina pa je občinstvo, gledavci. Ali se moreta obe skupini kratko in malo zamenjati, oziroma ali more ena nadomestiti drugo? Vsakdo ve, da to ni mogoče, zakaj gledati in poslušati igro more vsakdo, igrati pa ni mogoče brez posebnega daru.

Iz tega se jasno razvidi, da je, kakor za vsako stvar na svetu, tudi za igranje treba imeti sposobnosti.

Kakor so v ljudskem (narodnem) pesništvu, slikarstvu, glasbi, umetniške prvine, tako so in morajo biti tudi v ljudskem igranju. Tudi misterij se ni porodil samo iz religioznega navdušenja, marveč tudi iz estetske potrebe po igri.

Milan Skrbinšek:

## Šminkanje.

Čim bolj je oko odprto, tem več vidim njegove beline. S šminko sicer ne moremo očesa resnično odpreti, pač pa lahko dosežemo, da se nam zdi bolj odprto, kakor je v resnici. A kako? Tako da belino bolj poudarim. Znano vam je, da se vam zdi temna barva tem temnejša nego svetla, če je ne gledate same, temveč jo približate svetli. Če torej okvir očesne odprtine poudarim s temno šminko, se mi bo zdela belina očesa svetlejša, in zato se mi bo tudi zdelo, da je oko bolj odprto, nego je v resnici.



1. slika

Poglejte si n. pr. sliko tu narisanih obeh oči (1. slika). Obe očesi sta po velikosti enaki, le odprtino desnega sem bil napravil ožjo. In vendar glejte, se vam zdi oko na desni mnogo bolj odprto kot ono na levi. Zakaj?

Ker sem pri desnem očesu okvir odprtine poudaril s temno šminko. Čim širši sta temni črti ob zgornjih in spodnjih trepalnicah, tembolj se oko odpre.

Paziti pa je treba na to, da so te črte na sredi najširše in da pojemajo v širini proti očesnima kotoma. Če zarišete črti narobe (2. slika) dosežete baš nasprotno — oko se vam zoži. Mimo tega vidimo na obeh primerih, da povečajo te temne črte blesk oči.

Kdor ima po naravi zelo ozke oči, si more pomagati še z belo šminko (3. slika).

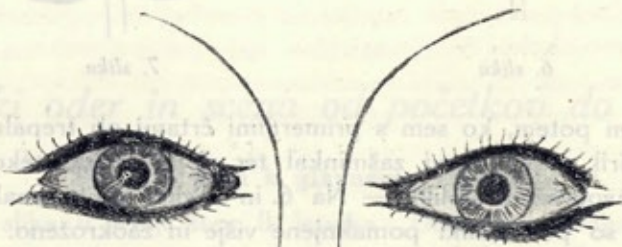


2. slika

3. slika

Na tej sliki vidite, koliko bolj se vam oko razpre s pomočjo te bele šminke, ki jo nanesete ob spodnjih in zgornjih trepalnicah tam, kjer napravite sicer črti s temno šminko. Ti črni črti napravite v tem primeru do robu belih črt. Na tej sliki nisem narisal očesa nič večjega nego na 1. in 2. sliki in vendar se vam zdi mnogo bolj odprto od vseh ostalih. (Ob tej priliki poudarim še enkrat, da robovi teh črnih črt ne smejo biti ostri, temveč mehki, ker je videti oko sicer nenaravno in vidimo pri gledanju maske vse preveč črte, namesto teh črt upliv.)

Rekli smo, da široki pogled očesa ne odpira samo, temveč ga premakne tudi na ven. Ta utis pa dosežem na ta način, da napravim črni črti ob trepalnicah na ven proti sencem nekoliko širši, ne da bi glavne oblike teh črt, kakor smo jo že ugotovili, spreminjal. Na ta način se gledavcu zdi, da je oko bolj odmaknjeno od nosu, kar očesi — razmakne. (4. slika)

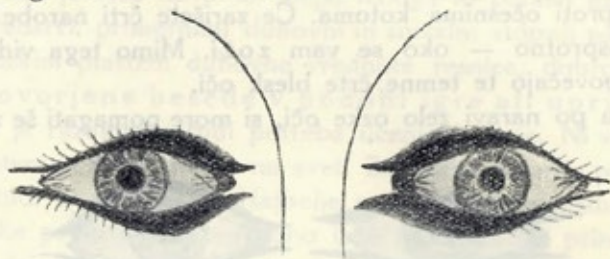


4. slika

Naj vam spet pokažem nasproten primer (5. slika). Če napravite namreč črni črti ob trepalnicah proti nosu širši, se vam zdi, da so oči pomaknjene proti nosu, to se pravi, da škilite.

Dejal sem že, da mimični izraz obraza ne povzroča samo en del lica, temveč vse lice. Tako je tudi z izrazom „v obeh“, kakor pravimo. Oko dobi svoj posebni izraz na ta način, da se izrazu primerno spremeni tudi

okolica očesa in to vsa. Če se gledate v zrcalu in pri tem izraz očesa spreminjate, vidite, kako sporedno s spreminjanjem očesne odprtine in premikanjem očesnega jabolka igrajo okrog očesa različne gube in kako spreminjajo svojo lego in obliko tudi obrvi.



5. slika

V tem primeru, ko govorimo o široko odprtem očesu, gube ne igrajo tako važne vloge kakor obrvi. V oddelku „oko“ sem vam narisal človeško lobanjo z mišicami, ki so za mimično izraževanje važne ter razložil funkcijo (delovanje) očesnih mišic. Tam smo dognali, da odpiramo oko z mišico (d), ki se razteza od sredine gornje veke navzgor proti njenemu nastavku. A tej mišici pomaga pri odpiranju čelna mišica (e), ki se krči pri tem od svojega prirastka ob gornjem robu očesne votline navzgor. Ker pa nad tem prirastkom čelne mišice poganja obrv, jo ta mišica pri odpiranju očesa potegne navzgor ter ji daje s tem ob enem lepo zaokroženo obliko.

Če si hočem torej našminkati fiziognomični (stalni) izraz široko odprtih oči, moram tudi obrvi naslikati pravilno, to se pravi: temu izrazu primerno.



6. slika



7. slika

Zato bom potem, ko sem s primernimi črtami ob trepalnicah oko že nekoliko razširil, svoje obrvi zašminkal ter si jih zarisal nekoliko višje in sicer v lepo zaokroženi obliki. — Na 6. in 7. sliki vidite enako šminkane oči; a obrvi so pri 7. sliki pomaknjene višje in zaokrožene. Oglejte si ti dve risbi izmenoma, tako da zakrivajte eno vedno z roko, pa boste videli, kako je izraz „široko odprtih“ oči v 7. sliki močnejši nego v 6. A če si ogledate ti sliki še natančneje, vidite, da sta obrvi v 7. sliki mimo tega tudi bolj odmaknjeni druga od druge in da segajo dlje do senc nego v 6. sliki.

S tem da obrvi dvignem, oči še bolj odprem, s tem da jih pomaknem na ven, oči še bolj razmaknem.

Da vas še bolj prepričam o tem, da pravilna lega in oblika našminkanih obrvi izvesten izraz oči podpira, v nasprotnem primeru pa ruši, si

oglejte še 8. in 9. sliko in to v zvezi s 5. kjer sem nazorno pokazal, kako si našminkamo oči, ki škilijo.



8. slika



9. slika

V 8. sliki sem narisal tako šminkane oči, da imamo utis, da škilijo. Ta utis povečam s tem, da obrvi zelo razmaknem. (9. slika) Zakaj? Ker se mi oči na ta način v nasprotju z razmaknjenimi obrvmi zdé še bolj pomaknjene k nosu, to se pravi drugo k drugemu.

### Široko odprte oči v fiziognomiji.

Kakor smo ugotovili, smemo v maski dati obrazu samo tisti izraz, ki je za dotičnega človeka fiziognomičen (stalen). Kakšni so ti fiziognomični obrazi s široko odprtimi očmi in kakšni ljudje jih imajo?

Da mlad (normalen in zdrav) človek gleda v splošnem bistro v svet, smo že poudarjali.

A tudi starejši ljudje, ki so po svojem značaju energični, odpirajo oko na široko, samo da povzroča energično razpoloženje okoli oči čisto svojstvene gube in za tak izraz bistveno lego in obliko obrvi.

Široko odprte oči so fiziognomične tudi pri mnogih blaznežih, ki jim napolnjuje dušo bolno stalno sovraštvo, velik srd ali pa groza. Tudi pri teh obrazih ni zadosti, da oči samo razpremo, temveč dobimo zaželjeni izraz takšnega obraza šele, če upoštevamo pri šminkanju tudi bližnjo okolico oči in primeren fiziognomičen izraz drugih delov obraza.

O tem na podlagi slik v prihodnjem odstavku več.

(Dalje prih.)

Valo Bratina:

## *Gledališki oder in scena od početkov do danes.*

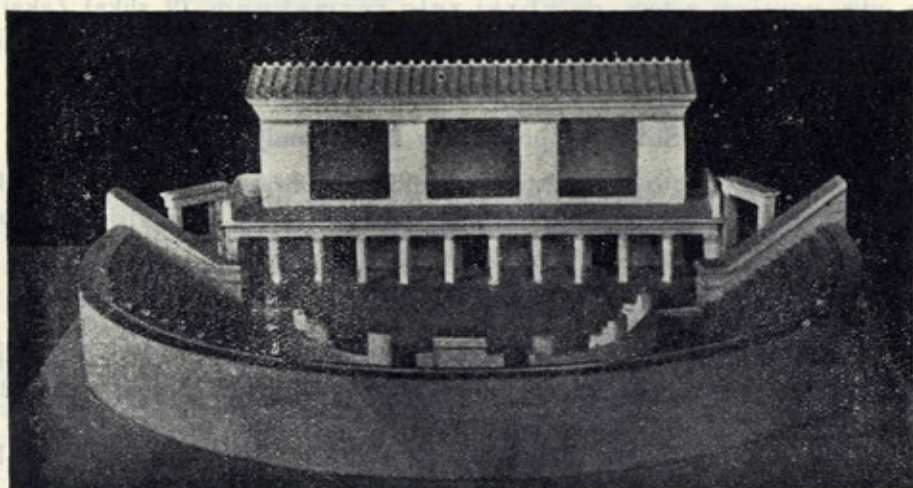
### Steze in pota k glavnemu vprašanju.

Druga slika v tretji številki II. letnika „Drame“ (razvaline starinskega teatra v Pergamonu) nam prikazuje celoten pogled na grško gledališče, t. j. na prostor za gledavce, prostor za igravce (oder) in na vse druge pritlikline.

Na 250 m ( $\frac{1}{4}$  km torej) dolgi in 15 m široki terasi je postavljena okrog 40 m dolga oderska stavba, izpred katere se dviga po ozkem strmem žlebu skalnatega pobočja v približno 35 do 40 metersko višino nič manj kot 80 vrst sedežev. Vsekakor zanimiva razmerja in veličine, zlasti v primeri z današnjim gledališčem. Pa to primerjanje naše radovednosti še ne zadovolji. Vedeti hočemo več. Posebno nas zanima ustroj odra. Stavbarstvo, tehnično in estetično. Žal pa ni niti eden izmed grških odrov toliko ohranjen, da bi

bilo mogoče ustvarjati končno veljavne zaključke. Ogledati si je torej treba še druga gledališča, jih med seboj primerjati in šele na podlagi teh dognanj si moremo ustvariti približno sliko prvotnega odra. Pa tudi to še ne zadošča. Poslužiti se moramo vseh sredstev, ki so nam na razpolago, da kolikor mogoče zanesljivo dosežemo tudi različne razvojne stopnje grškega oziroma rimskega odra.

Že uvodoma je bilo povedano, da se znanost poslužuje za svoja zgodovinska raziskavanja dveh glavnih virov: pisemskega t. j. knjižnega in likovnega.



*Rekonstrukcija antičnega gledališča*

Kaj pravijo pisemski podatki?

Eischylos, Sophokles in Euripides, ki so živeli od l. 525. — 406. pred Kr. in napisali v dobrih 100 letih nad 300 dramatskih komadov, od katerih je ostalo 32 ohranjenih, nam razodevajo marsikaj važnega tudi glede tedanjega odra. Iz njihovih ohranjenih komadov na primer razvidimo, da je bilo število nastopajočih oseb (če izvzamemo zборе) dokaj omejeno. Čas in kraj sta skoro vedno enotna, to se pravi, da se je dejanje odigravalo v eni sapi na istem mestu — torej ni bilo treba menjati prostora. In ker so bili teatri zidani nalašč za te drame, bi človek sklepal, da je mogoče z lahkoto določiti, kakšen sta morala biti oder in scena. Vendar to ni tako. Razni učeni raziskovavci, ki so se v to stvar poglobljali, so si namreč glede scene precej v laseh. Tu so mnenja močno deljena. Tako moramo iskati potrditve svojih domnev še kje drugje.

Prej je treba še omeniti, da je ostalo iz del šestega stoletja t. j. pred Eischyloom, Sophoklom in Euripidom, kakor tudi iz del njihovih naslednikov četrtega stoletja ter iz helenske dobe le nekaj borih odlomkov.

Rimske drame republikanske dobe so tudi le deloma ohranjene, v bistvu so pa itak samo prevodi oziroma predelave grških dram. Tragedije rimske cesarske dobe, kakor tudi Senekove tragedije — kolikor jih je vobče

ohranjenih — so pa takozvane knjižne drame, ki jih niso igrali, marveč recitali.

Antična komedija je imela kar dva viška. Prvega predstavljajo Aristofanovi komadi, ki so bili po večini uprizorjeni med peloponeško vojno, torej vsaj v zadnji dobi cvetoče dobe velike tragedije.

Druge blesteče dobe nove helenistične komedije ne poznamo le po Nenandrovih grških originalih, marveč tudi po — dasiravno ne docela točnih — latinskih prevodih, v kolikor sta nam jih preskrbela Plautus in Terencius.

Poleg teh imamo še druge pisemske podatke o antičnih uprizoritvah. Aristoteles je prvi v vrsti učenjakov, ki so se pečali s tragedijo. V svoji „Poetiki“ nam nudi dragocene podatke o izvoru in bistvu tragedije in komedije. Spisi aleksandrinskih in pergamenskih gramatikov o uprizoritvah, raznih seznamih uprizorjenih komadov itd. so v celoti žal izgubljeni, ohranjenih je le nekaj drobcev njihovih raziskovanj. Za časa Augusta je opisal arh. Vitono grške in rimske gledališke stavbe. Pollux pa je koncem II. stol. po Kr. v svojem, cesarju Comodusu namenjenem besednjaku, zbral vsa njemu znana pojasnila o stavbnih delih teatra, opremi igrališča in kostimih igravcev. Pa tudi pri mnogih drugih pisateljih najdemo nebroj posameznih opazk, ki se tičejo teaterskega vprašanja. Pa še tretji pisemski vir imamo, ki nam nudi marsikaj dragocenega. To so razni napisi. Zlasti važne so zmagovalne liste iz Athen, Delphov, Tevsa in drugod. Ti časovno po arhantskih letih urejeni sezname o zborovskih in dramatskih uprizoritvah ob velikih Dionysiskih svečanostih nam povedo marsikaj. Iz teh dokumentov ne spoznamo le avtorjev in naslovov njihovih iger, temveč poleg glavnih igravcev tudi godbenike in celo posamezne člane mnogoštevilnega zbora in sicer natančno po od sodnika določenem vrstem redu.

Res, da mnogokaj izvemo iz teh literarnih podatkov, toda najzanesljivejših pa moramo iskati pri glavnem: likovnem, t. j. kiparsko-slikarskem in stavbarskem viru. Mnogoštevilne poslikane vaze, stenske slike, mozaiki, ki prikazujejo prizore iz raznih iger, kipi, terakote, portreti igravcev, razne maske itd. itd., nas o mnogočem pouče; posebno pa so nam dobrodošla sodobna gledališča sama, v kolikor si moremo ustvarjati zaključke na podlagi preostalih razvalin. Posvetimo se torej temu, za nas najvažnejšemu.

(Dalje prih.)

---

### *Hamlet igravcem:*

*. . . In kateri igrajo norce pri nas, ne dajte jim govoriti več, kakor je v njihovi vlogi: zakaj nekateri njih se smejejo sami, da bi se smejala z njimi peščica bedastih gledavcev, četudi je treba prav ob istem času paziti na imeniten del igre. To je trapasto in kaže nesramno častilakomnost takega komika.*

*Shakespeare: Hamlet III. dejanje.*

## Osnovne črte praktične režije na amaterskih odrih.

Pri tem poglavju si oglejmo še drug primer črtanja, kjer ne gre za črtanje nepotrebneega teksta, ampak teksta, ki je za oder igravsko ne-uporaben. Vzemimo spet kratek odlomek iz Meškove drame „Pri Hrastovih“.

### II. DEJANJE.

#### Sedemnajsti prizor.

(Odlomek.)

Mica (dvigne roko, kakor bi hotela odvrniti veliko nevarnost). **Ne boš ga — ne moreš ga — ne smeš ga, ker je —** (lovi sapo).

Hrast (se naglo okrene k njej, besno). Molči, ženska!

Mica (glasneje). — **Ker je — tvoj — tvoj — brat!**

Lojze (izpusti Tiliko, prestrašen odstopi).

Tilika (krikne kakor v srce zadeta). Jezus, Marija! (Se zruši na kolena.) Jaz pa bom mati, in oče je — Tone! (Bridko zajoka.)

Hrast (postoji za trenutek kakor okamenel, nato se v divjem navalu jeze z dvignjeno pestjo zažene proti njej, hropeč). **Ti — ti — vlačuga!**

Lojze (sune očeta v stran.) Proč! Udarili boste samo enkrat — **vi — vi** dvajseteren prešestnik!

Tu smo podčrtali nekatere besede, vzklike, ki se ponavljajo. Zakaj jih je pisatelj ponovil? Zato, ker je hotel poudariti rastoče razburjenje in duševno napetost govorečih oseb. Toda, če bi te ponavljajoče se vzklike na odru dosledno po knjigi izgovorili, bi prizor učinkoval smešno. Pomislimo samo, da bi se v teh nekaj trenutkih slišalo prav za prav samo tole:

„Ne boš ga — ne moreš ga — ne smeš ga —, ker je — ker je — ker je — tvoj — tvoj brat —, ti — ti vlačuga, — vi — vi, dvajseteren prešestnik.“

Prav lahko spoznamo, da se to ne more tako igrati, kot je pisatelj zapisal. Če te igravsko neuporabe besede nekoliko zreduciramo, postane vsa slika znosnejša:

Mica. Ne moreš ga, ker je — tvoj brat!

Tilika. Jezus, Marija! Jaz pa bom mati in oče je — Tone!

Hrast. Vlačuga!

Lojze. Proč! Udarili boste samo enkrat — vi, dvajseteren prešestnik!

Paziti je treba namreč tudi na to, da se izločijo iz igre vsi stavki, besede in tako naprej, ki se na odru ne morejo prednašati igravsko.

S tema dvema primeroma kajpak še nismo mogli dati amaterskemu režiserju vseh podrobnih navodil, ki bi ga usposobila, da bi znal smotrno črtati katerokoli dramsko delo. Pri Shakespearovih dramah in komedijah na primer se črtajo kar celi prizori, pa tudi posamezni odstavki, pri Strindbergovi pasijonski igri „Velika noč“ (ki izide v jeseni pri založbi

„Drama“) se mora za odersko uprizoritev črtati dobra polovica vsega, sicer krasnega besedila. Vedeti moramo, da je črtanje igre zelo težavna stvar in zavisi največkrat od režiserjevega dramatičnega čuta in njegovih osebnih sposobnosti.\*)

\* \* \*

Na tem mestu se dotaknimo še nekaterih stvari, ki se tičejo prilagoditve posamezne igre zahtevam in razmeram domačega odra, to je, odra, na katerem naj se igra uprizori. Tu bomo opozorili predvsem na nekatere tehnične zadeve, ki se režiserju ob površnem študiju igre kar mimorede izmuznejo, ob uprizoritvi pa utegnejo občutno motiti tako igravce same, kakor tudi gledavce. Te napake izvirajo predvsem iz površnega režiserjevega študija. Mnogo jih je in nekatere so zelo mučne. Izmed številnih takih neprijetnosti naj izberem vsaj tri primere.

Prvič. Pisatelj je predpisal, kakšno naj bo pozorišče, recimo soba. V nadaljnjem besedilu predpisuje na priliko takole: „Ana — pride z leve“, ali „Tone — odide zadaj pri srednjih vratih“, ali „Janez — se potihem priplazi z leve, se skriva za mizo, prisluškuje, nato pa skrivaj odide pri stranskih vratih na desni.“ Vsi taki predpisi morejo veljati sploh samo v primeru, če je režiser postavil v resnici tako pozorišče, kot ga je predpisal pisatelj. Zakaj, če scena ni taka, če okna, vrata, pohištvo in tako naprej ni postavljeno in razdeljeno po pisateljevi zamisli, potem so vsi ostali predpisi o dohodih in izhodih posameznih oseb popolnoma brez pomena in je treba gibanje igravcev že vnaprej prilagoditi tistemu pozorišču, ki bo v resnici postavljeno. Drugače nastanejo dovolj neprijetne težave. Režiser je na primer prisiljen postaviti drugačno sceno, pri tem pa docela pozabi, da mora izpremeniti tudi vse gibanje oseb, njihovo prihajanje in odhajanje. Tako nastane zmeda že pri skušnji sami, režiser se ne spozna ne v knjigi, ne na odru, ne vé, kam bi poslal tega, kam onega, igravci si niso na jasnem o svojih nastopih, in posledica tega je, da mora režiser to gibanje oseb neprestano sproti določevati in izpreminjati. Vse to pa zanese v igravce in vanj samega neko negotovost in nervozo. Zato si mora režiser že kmalu ob študiju igre, zarisati vsaj skromno sličico pozorišča, kakršnega bo mogoč postaviti na svojem odru in obenem že vnaprej tej sceni prilagoditi vse predpise v knjigi. Pri skušnjah bo imel potem lahko stališče.

Drugič. Pri neki predstavi na majhnem podeželskem odru smo gledavci videli, kako je v nekem prizoru stopila igravka k oknu, ga odprla na stežaj in začela soigravcu govoriti, poglej, kako sije mesec, kako se njegova svetloba razliva zunaj po vsem vrtu! Kakšna lepa mesečna noč! Toda mi nismo videli nobenega meseca, nobene svetlobe. Na vrtu je bila trda tema! Med ljudmi se je čulo nekaj opazk, tu pa tam šušljanje in —

\* Pripomba uredništva: Na željo posameznega odra, režiserja ali posameznika je pripravljeno uredništvo posredovati črtanje iger. V takem primeru naj se igra pošlje na naš naslov. Poskrbeli bomo, da bo črtanje izvršil tega posla vajen in v njem izvežban režiser.

smeh. Po predstavi sem vprašal režiserja, zakaj ni bilo „prekрасne mesečne svetlobe“, ko so na odru vendar toliko govorili o njej. Pa je dejal, da so preje na to „nekako pozabili“, v zadnjem trenutku pa ni bilo mogoče več priklicati tega „meseca“. To priča o prepovršni pripravi. Toda, če so na to že „nekako pozabili“, bi moral režiser v zadnjem trenutku dotični igravki vsaj naročiti, naj tiste tri ali štiri stavke izpusti. Nobene škode bi ne bilo, saj mesec menda v nobeni igri ne igra odločilne vloge.

Tretjič. Pri neki predstavi je rekla igravka svojemu partnerju: „Saj te niti objeti ne morem, ko si pa tako grozno velik!“ V resnici pa ta njen „grozno velik fant“ ni bil niti za centimeter večji od nje in tako je bila vsa stvar spet videti smešna. Seveda: pisatelj je pri opisu oseb dodal: „Egon, inženir, zelo velik in košččen mladenič šestindvajsetih let“. Po njegovem bi bil tisti stavek tedaj upravičen. Če pa igravec, ki je igral Egona, ni bil tako „grozno velik“, bi moral režiser dotične besede brezpogojno črtati.

Te tri primere, kakršnih bi lahko navedli za celo knjigo, smo zapisali zato, da opozorimo, kakšne malenkosti, ki pa postanejo na odru več kot malenkosti, naši amaterski režiserji mirno spregledajo in to vprav zaradi površnosti, zaradi nezadostnega študija in priprave. To so sicer navsezadnje res malenkosti, toda take, ki včasih ves prizor zmedejo in spravijo gledavce v smeh in raztresenost in jih iztrgajo iz potrebne napetosti.

Igro je treba vselej pred skušnjami tudi v takih stvareh dodobra prilagoditi! (Dalje prih.)

Mitan Skrbinšek:

## Oderske vaje za amaterje.

### Praktične vaje.

#### Samoglasniki.

Samoglasniških črk imamo pet: u, o, a, e, i; a samoglasnikov je pravzaprav okoli štirinajst: ú, u; ó, ô ò: á, à; é, ê, è, é (r) in ə<sup>1</sup>; í, ì. Ta znamenja nad temi štirinajstimi glasniki imenujemo akcente in vam jih bom natančneje še razložil. V uvodu k tem oderskim vajam (leto I. št. 1—2, stran 20) sem ob razlagi pojma „fonetično pravilna izgovorjava“ že opozoril na različno izgovorjavo samoglasnika v različnih besedah in postavil za primer besede **žêna** in **rês** ter **rôka**, kakor jo izgovarja na eni strani Kranjec, a na drugi Štajerc ali Primorec. Ugotovili smo že tam, da se izgovarja beseda „žena“ s širokim e, a beseda „res“ z ozkim e; da izgovarja Kranjec besedo „roka“ s širokim o (rôka) a Štajerc z ozkim o (rôka)<sup>2</sup>. Naj ponovim še primer iz odstavka „kakovost samoglasnikov“ (leto I. št. 4, str. 81) **vâs** (zaimek) in **vâs** (kraj), pri katerih se v prvi besedi izgovarja a kratko, a v drugi dolgo, pa pridemo nazorno do pojma teh različnih znamenj (akcentov).

<sup>1</sup> Polglasnik, n. pr.: lovəc, stəza. Polglasnik je pravzaprav samostojen samoglasnik, a ker se piše z isto črko kakor različni e, ga bomo za naše prilike obravnavali skupno s samoglasnikom e.

<sup>2</sup> Fonetično nepravilna, torej za nas nerabna izgovorjava.

V naši knjižici, ki obravnava odersko umljivo in fonetično pravilno izgovorjavo iz igralsko-praktičnega vidika, sem te znake poenostavil v toliko, da se bomo posluževali stalno le teh treh akcentov; ˘, ˆ in ˇ. N. pr.: ˆ = ozki o, ˘ = dolgi široki o in ˚ = kratki široki o.

Nekaj primerov:

á (dolgi a): dánes, kádar, bráta, sláma, sožálje itd.

à (kratki a): vàm, stàr, bràt, gàd, mràz itd.

ó (ozki o): gospód. zób, móra (glagol), dobróta, sól itd.

ô (dolgi široki o): vôda, nôvo, môra (samost.), bôžji, nôga itd.

ò (kratki široki o): ropòt, skòk, snòp, gròzd, otròk, bòb itd.

ú (ozki u): rúda, lúč, sučem, duša, pust, duh itd.

u (široki kratki ali nepoudarjeni u): kruh, kup, na dnu, jug itd.

é (ozki e): snég, léto, védi, žéti, déd, lés, vesel itd.

ê (dolgi široki e): sêstra, čêlo, vêdem, pêta, zêmlja, nêsem itd.

è (kratki široki e): vèč, rdèč, mèč, lèv, čèp, žèp itd.

e [r] = (ozki e pred r)<sup>1</sup>: zmerom, bera, vera, večer, serec<sup>2</sup> itd.

ə<sup>3</sup> (polglasnik): kəs, sən, təmno, stəza, cərkev, çəbər itd.

O oomba: Samo radi popolnosti naj omenim, da so v izgovorjavi samoglasnikov glede na kakovost še tanše razlike, ker razločujemo tudi padajoči in rastoči poudarek. Če namreč natanko prisluhnete, opazite, da je n. pr. v izreki dolgega o v besedah mož v stavkih „mož je prišel“ in prišlo je mnogo mož“ razlika; v prvem primeru poudarek pada, v drugem pa raste, tako da bi morali razločevati mimo gornjih poudarkov še dolgega padajočega, dolgega rastočega, kratkega padajočega in kratkega rastočega. A te razlike so tako rahle, da so se prav slišno ohranile le v nekaterih največjih in da se v olikanem govoru med kratkim padajočim in rastočim naglasom ne dela razlika; na drugi strani pa je Slovincu, v kolikor se je ta razlika v živem jeziku sploh še ohranila, kar prirojena.

## A

Kadar izrekamo a, ki je na meji med nebniimi in mehkonebnimi samoglasniki, se srednji del jezikovne ploskve rahlo napne proti sredi neba in se jezična konica potegne nazaj, tako da se še dotika spodnjega roba spodnjih zob; čeljusti sta široko odprti, ustnici napeti in široko odpirata odzvočni prostor.

Razlikujemo dva a: dolgi a = á in kratki a = â.

Drugačne razlike pri izreki ne smemo delati. Izrekati se mora vedno čisto. Nečista izreka nastane pri a tedaj, če ga izrekamo premalo svetlo. Če namreč pri izreki tega samoglasnika ustnice zaokrožite, namestu da bi jih držali pri dovolj odprtih ustih čisto neprisiljeno, nastane tisti temni a, ki ga slišimo posebno izrazito v narečjih po Goriškem, Koroškem in Štajerskem.

<sup>1</sup> Te razlike slovnica ne poudarja, a je za nas praktično zelo važna.

<sup>2</sup> Serast konj.

<sup>3</sup> Čeprav se polglasnik piše s črko e, ga bomo mi radi jasnosti označevali vedno z ə, to je obrnjen e.

Nekaj besed z dolgim a = á<sup>1</sup>: angel, vrag, kralj, mati, brata, bratec, brátranec, junak, pobrátim, prijatelj, gospodar, gospa, babica, baba, varuh, tkalec, ključavničar, sožalje, hvala, dar, zdravje, navada, lakota, božjast, bravec, bravka, igravec, igravka, poslušavec, zmagovavec, živalica, zajka, rjavec, jazbec, mačka, prašič, vrana, krava, glava, zglavje, palec, vrat, las, brada, korak, dan, maj, oblak, obal, apno, slama, slamnik, škatla, krajec, krajnik, zanka, halja, sablja, bodalo, bodalce, grad, vrata, delavnica, ključavnica, palica, brana, grablje, lopata, brazda, jama, dajalnik, slučaj, plavati, grajati, praviti, vračati, rvati, veslati, razvozlati, znati, gnati, poslati, ležáti, kupováti, kazáti, klasti — kladem, brati, drag, mlad, žal, mikaven, zmagovalen, zveličaven, primerjalen, zapovedovalen, poniževalen, lákomen, slamnat, živalski, račji.

Slovníčne oblike: snamem, mahni, hvali, kádi, zakádil, sádi, mlati, práši, stopájte; žená, tal, blaga, mesa, neba, srcá; pod glávo, za láse.

Opomba: Preberite si te besede večkrat na glas in pazite, da boste izgovarjali te dolge a res na dolgo! Radi vaje se poslužujte spočetka pretirane izreke, da se vam pravilna izreka vtisne tembolj v spomin! Pazite skrbno na izrekovalno mesto, da vam ne bo zvenel glasnik v grlu, namestu v ustni votlini! Pazite, da boste izgovarjali a svetlo!

Za vajo nekaj stavkov z besedami z dolgimi a<sup>2</sup>. — Berite jih ponovno na glas in to s prav posebnim poudarkom dolgega samoglasnika a, ki je tiskan debelo.

Cankar je spisal šest dramskih komadov: Jakoba Rudo, Kralja na Betajnovi, Hlapce, Lepo Vido, Za narodov blagor in Pohujšanje v dolini šentflorjanski. Valjhun, sin Kajtimara, boj krvavi že dolgo bije za krščansko vero. Meščanstvo pozdravlja radostno zmagovalnega, junaškega kralja. Poslanci so zbrani v dvorani narodne skupščine. Lakomni sovražnik nam je ugrabil naše kraje na Krasu. Stara navada železna srajca. Rana ura, zlata ura. Kdor drugemu jamo koplje, sam vanjo pade. Glas srcá naj bo kažipot pravemu ravnanju. Izdajati svoje prijatelje je poniževalno. Bodi pameten in váruj svoje zdavje; kdor ne pazi nanj, je graje vreden. Ne kadi samemu sebi. Danes imamo zadnji krajec. Kadar ni oblakov, je nebo jasno. V maju zahajamo k šmarnicam. Rimljani so nosili ohlapne halje. Danes smo že rano korakali skozi vas. Vojak je udaril sovražnika s sabljo po glavi. Jagoda je sladek sad. Nagelj ima mikaven vonj. Na trati ob gradu raste osat. Jazbec se je splazil v jamo. Čaplja se davi z žabo. V oltarju naše vaške cerkve imamo angela varuha. Vaščani so zažgali grmado. Mati so gnali kravo na pašo, oče pa danes mlatijo. Hlapci nakladajo od bliska razklani hrast. Naš prašič je že prodan. Brata se vračata z daljnih zemlja. Vzeli smo grablje in se odpravili na travnik obračat pokošeno travo. Ko je njiva v gnojem nastlana, jo je treba zorati, posejati in z brano povlačiti. Kadar je ob

<sup>1</sup> Akcent stavim samo v primeru, če bi se moglo dvomiti radi pravilnega poudarka besede.

<sup>2</sup> Stavki v tej in v vseh nadaljnjih vajah ne morejo imeti posebne vsebine in naj služijo samo šoli!

praznikih preveč pijače, se jamejo vaški fantje navadno nenadno rvati. Najin pobratim se poslavlja in te pozdravlja. Starec se opira na palico. Zali junak je nosil bodalce v zanki na pasu. Slamnik je pokrivalo iz slame. Pokrivala imajo krajce. Sava in Drava sta nevarni reki. Ob vzglavju je blazina za pod glávo.

(Dalje prih.)

Janez Lenček:

## *Nekaj o „Katakombah“.*

Igra v treh dejanjih. — Spisal Jože Kranjc.

Namen tega poročila je, podati nekaj režijskih opazk, ki naj bi našim režiserjem in igravcem služile ob uprizoritvah te igre po naših amaterskih odrih.

Predno pa se te stvari dotaknemo, se mi zdi potrebno, da si vsaj nekoliko in v glavnih točkah ogledamo vsebinsko in idejno stran te najnovejše slovenske drame, ki predstavlja v razvoju mlajše slovenske dramatike prav gotovo svojevrsten in v marsikaterem pogledu pomemben poizkus.

Ime Jožeta Kranjca v novejši slovenski literaturi ni neznan. Nastopil je nekako pred dobrimi petimi leti skoraj istočasno z drugimi predstavniki mladega pisateljskega rodu, od katerega zavzema najvidnejše mesto znani prekmurski pisatelj Miško Kranjec. — Jože Kranjc je doslej priobčil po raznih leposlovnih revijah več novel in črtic, izdal pa je tudi dve samostojni knjigi, najprej „Ljudje s ceste“, pozneje pa „Pot ob prepadu“. Igra „Katakombe“ je tedaj tretje njegovo obsežnejše delo.

Vsak, kdor je „Katakombe“ prebral, je lahko opazil, da je vsebina te igre zrastle iz pisateljevega razmišljanja o takoimenovanem socialnem vprašanju, ki ga vsi poznamo in občutimo in o katerem ni, da bi še posebej pisali na tem mestu. Dovolj je to, da vemo, kako to vprašanje z vso težo pritiska na naš čas, da bega glave najboljših svetovnih gospodarstvenikov, politikov, učenjakov, modroslovcev in narodnih voditeljev, vprašanje, ob katerem se tarejo načela in razni svetovni nazori, in končno vprašanje, ki se je tako razrastlo, da grozi docela omajati vso današnjo družabno in gospodarsko zgradbo sveta. To vprašanje se nam dan na dan kaže zlasti v dveh nadvse živih pojavih: v pojavu naraščajoče množice brezposelnih in v organiziranem boju delavstva zoper kapitalizem. Mnenja posameznikov o teh stvareh so kajpak zelo različna in druga drugim celo skrajno nasprotna. Nihče pa ne more tajiti, da vse to resnično obstoji, da nas tare in navdaja s skrbjo tako za sedanost kakor za bodočnost in da nas sili k zmeraj intenzivnejšemu razmišljanju o teh vprašanjih samih, o različnih možnostih njihove rešitve in o njihovem nadaljnem razvoju. Gotovo je, da pisatelji, ki v svojih spisih skušajo oblikovati življenje in pojave, ki se v tem

življenju in dobi prikazujejo, o vseh teh stvareh in vprašanih še mnogo bolj razmišljajo, pronicajo vanje in skušajo doumeti in dognati njihove najgloblje učinke v družbi kot celoti, v posameznih plasteh ali v posameznem človeku. Ker umetnost ni nekaj, kar visi nekje v zraku, nezavisno od dobe in njenih značilnosti in njene problematike, ampak je nujno navezana prav na dobo samo, je docela razumljivo, da so socialni problemi našli tudi v umetniških prizadevanjih naših — posebno mlajših — pisateljev svoje mesto in svoj povdarek.



### *Bojan Peček*

*v maski zlodeja pri Can-  
karjevi farsii „Pohujšanje v  
dolini šentflorjanski“*

Tako je Jožeta Kranjca, ki je že v „Ljudih s ceste“ in v nekaterih črticah poizkušal oblikovati posamezna poglavja iz tega ogromnega socialnega kompleksa, zamikalo, zajeti dramo iz življenja delavcev, ki so bodisi po naukih svojih strokovnih delavskih organizacij, bodisi po lastnem občutju in spoznanju stopili v vrsto onih, ki se organizirano in po programu bore za pravice svojega delavskega stanu.

Kaj se v drami prav za prav zgodi? Katero je tisto osrednje dejanje, okrog katerega se zapletajo in razpletajo usode nastopajočih ljudi? Kje je osrednji konflikt „Katakomb“? — Takega dejanja in konflikta, ki bi bil

res središčna točka in steber vse drame, ne najdemo. Mi vidimo samo okvir, ki za silo omogoča neko dogajanje, a ki je konec konca le samo okvir. Vsa teža drame pa je položena v individualno usodo vsakega posameznika, pa naj bo to Senica, Martin, Tomaž, Francka ali študent. Vsak od teh je po svoje tragičen, vsak nosi v sebi svoje posebno, izgubljeno življenje, ki se ob koncu drame ne premakne nikamor, ampak ostane na istem, slepem tiru in mi vidimo, da ima Senica prav, ko pravi ob koncu: „Poglej, Tomaž, kako se vse izteka. Vse gre svojo pot in meni se zdi, da bomo spet



*Bojan Peček*

*igravec Narodnega gledališča v Ljubljani*

sami. — — — Martin bo zaprt. — — — Študent bo omahoval skozi življenje brez volje, brez poguma in bo zapravljaj očetovo premoženje. Tomaž, ti boš prijel spet za žago, Adolf bo pisal, žel slavo . . . Francka čaka praznота vse življenje.“ O sebi pa pravi: „Le jaz bom ostal tu, vse to bom gledal, sam pa ne bom ničesar doživel. — — — Vse bo teklo mirno naprej, mi trije pa bomo gledali od tu, kaj se godi zunaj. V življenje ne bomo posegali, le čakali bomo.“ Ali nam pisatelj s temi skopimi besedami, ki jih je položil v usta Senici in to prav ob koncu igre, ni izdal svoje

vodilne misli, ki je ravnala njegov pogled ob razmotrivanju vseh teh ljudi, njihovih prizadevanj, hrepenenj in dejanj? Ali ni s tem dovolj jasno izjavil, kaj je hotel v tej igri izpovedati, da je vsa borba, ki jo vodijo ti tisoči ljudi po modernih katakombah, nepomembna, nevažna in da je v njej nekaj trpko tragičnega. Vsi ti Martini, ki tajno agitirajo in presede nekaj let svojega življenja po zaporih zaradi nezakonitega delovanja, vsi ti Tomaži, ki zaradi redukcije tolčejo s pestmi ob mizo, vsi ti študentje, ki se z mladostno naivnostjo navdušujejo, Francke, ki hrepene po sreči, Adolphi, ki iščejo slave in se hočejo uveljaviti za vsako ceno, in Senice, ki polegajo po posteljah, popivajo in modrujejo, vsi ti ljudje se čutijo zelo važne in pomembne, v resnici pa izpolnjujejo le svojo dolžnost in se pokore dobi, v kateri živijo. „Čas je večni zmagovalec . . . Ni ga genija, ki bi čas ustavil . . .“ (Str. 58. in 59.) Pisatelj je dal poglobitveni povdarek prav na to misel in je zato pustil, da se usode ljudi, ki jih je privedel v igro, razvijajo čisto samostojno, lagodno, skromno in prav nič hrupno. Igro bi lahko imenovali tudi dramatsko podobo iz današnjega življenja, če bi ne bilo Francke, ki edina doživi svojo tragedijo do konca. Vsi drugi ostanejo prav za prav, kakor so bili ob začetku, to, kar se je z njimi zgodilo v igri, je samo majhen, dokaj neznamenit korak naprej v njihovem enakomernem, brezpomembnem življenju; in prav to jih dela tragične, da so tako brez vsake moči, da se nam zde nebogljeni, kot otroci. V tej nebogljenosti in naivnosti je pisatelj morda celo nevedé zadel eno izmed značilnih lastnosti našega malega slovenskega človeka, ki v svoji skromni provincialnosti in odmaknjenosti od dogajanja v velikem svetu ni sposoben ne velikega dejanja, ne velike, pogumne misli, ampak se izživlja v naivni, navidezni pomembnosti svojega v resnici skromnega dejanja in nehanja.

„Katakombe“ tedaj prikazujejo nekaj ljudi iz nižin današnje družbe in to, kar obleti človeka, ko prebere igro do konca, je nekaka mučna, topa misel o brezglavosti današnjega časa, ki rodi iz sebe take bedne ljudi.

(Dalje prih.)

---

### *Hamlet igravcem :*

. . . *Bodite tako prijazni in govorite ta govor tako, kakor sem vam ga bil narekaval: lahko teci beseda z jezika; a če hlastate pri tem na polna usta, kakor mnogi naših igralcev, tedaj bi mi bilo prav tako ljubo, da bi govoril moje vrste mestni oklicevalec. Ne krillite preveč z rokami po zraku, tako — temveč delajte vse na lahko. Kajti sredi toka, viharja in, kakor bi rekel, vrtinca svoje strasti si morate pridobiti neko zmernost, ki ji daje gibkosti. O, togoti me v dušo kadar vidim, kako tak čokat, kuštrav bedak razcunja in razcapa vso strast, samo da grmi v ušesa nekaterim piškurjem v pritličju, ki večji del ne marajo drugega, kakor nerazumljive, neme kretnje in hrup. Bičati bi dal takega pobalina, ki Termaganta prekriči in Heroda preherodežuje. Prosim vas, varujte se tega!*

*Shakespeare: Hamlet III. dejanje.*

## Gledališko poročilo.

Sezona je v kraju. Če bi imelo pomen, bi se ozrl nazaj in nekoliko ponovil ves repertoar, ki se je — razen s takozvanimi blagajniškimi komadi in komadi, ki so prišli iz drugih kot umetniških vzrokov (Nušičev Beograd) na spored — nekoliko dvignil v primeri s prejšnjimi sezonami. Tudi so nastale razne spremembe: Oton Župančič je šel, novega upravnika pa še ni, ker je precej kandidatov, od katerih ima vsak svoje patrone in priprošnjike. Kako se bo ta zadeva končala, še ni jasno. Naša želja in želja ter zahteva vseh obiskovalcev gledališča je: upravnik naj ne bo samo pesnik, pa tudi ne samo gospodarstvenik, naj bo mož, ki se v njem združuje široko kulturno obzorje na eni, na drugi strani pa poznanje teatra in razmer, v katerih mora teater živeti. Ne gre, da bi imenovali osebe, ki se potegujejo za to mesto, ponavljam pa, da javnost ne bo pustila, da se pojavi na upravniskem stolu kako bitje, ki ga neki krogi kakor dojenčka pripeljejo na vozičku protekcije, da potem srka mleko naroda na račun gospodarske krize. V splošnem je torej sezona kulturno aktivna. Ansambl, edina moč vsakega teatra, je dokazal, kar bom danes ponovno zatrdil, da je enakovreden vsakemu drugemu ansablu. Zato je treba, da čuvamo pred vsem to moč našega teatra — ne samo z besedami, temveč tudi tako, da se — če bo treba — postavimo za njegove pravice, kadar jih izgublja zaradi „krize“. Sedaj pa le kratko poročilo o zadnjih predstavah!

Nušičeva komedija „Beograd nekdanj in sedaj“ je občinstvu sicer dala nekaj zabave, ampak delo je tako slabo, bodisi po svoji dramski napetosti, bodisi po tehniki, da bi ga po vsej pravici nikakor ne smeli imenovati komedijo, temveč kvečjemu šaljivo dramsko sliko. Zdi se mi, da je uprava brez posebne pažnje dala to delo na repertoar, tako kar tja v en dan, kakor bi hotela ugoditi le prevajatelju. Cesar, ki je odigral glavno vlogo in Rakarjeva sta pač izstisnila iz stvarce, kar se je dalo, vendar kljub igri teh dveh in ostalih (od katerih omenjam še posebej Potokarja in Pianeckega) delo vsled svoje notranje nemoči ni užgalo.

Nekaka elitna predstava pa so bili „Bratje Karamazovi“. Dramatizacija in režija: Ciril Debevec. Nočem se spuščati v razmišljanje o posrečenosti dramatizacije, ker za to ni dovolj prostora in tudi tu ni pravo mesto za to, gre

mi le za igravsko stran tega dela; ker nočem, da bi pismo bilo več kakor le gledališko poročilo, ne kritična razprava, ki bi imela namen pregledati delo z literarnega, režijskega in igravskega vidika. Naj bodo torej možni še taki ugovori in pogrški v dramatizaciji, je vendar ta predstava višek te sezone, ker je dokazala moč našega ansambla, ki se je z Brati Karamazovimi postavil vstrec z umetniki — igravci inozemskih gledališč. Kdo bi si na primer mislil, da more Cesar, ki smo ga bili vajeni gledati v samih tipizacijah, nenadoma ustvariti karakter starega Karamazova verjetno, neprisiljeno in skoro do globin dognano? Skrbniška že poznamo — svojim letošnjim uspehom je dodal novega: Dimitrija Karamazova, s katerim je višek dosegel v prizoru v ječi, ko prehaja — ob spoznanju svojega značaja — do višje stopnje svojega mišljenja. Skrbnišek je tu dosegel verjetnost, čeprav prav ta dialog ne prepričuje. Pri tej priliki naj samo pripomnim, da je dramatizacija opletana prav okrog usode Dimitrija. Ker pa hoče istočasno prikazati in oplesti vse dogodke tudi okrog brata Ivana Karamazova, se dramatičnost v delu popolnoma ne sprosti. Seveda moram poudariti, da je dramatizacija takega dela kakor so prav Karamazovi, vedno zelo problematična, zato ima tudi ta videz skoro kriminalne drame. Aljoša Karamazov, tretji brat, je v Janu našel dobrega oblikovalca, ki je s svojo tiho, skoro pretiho igro, formalno podčrtal razliko med svojim in značaji bratov. V močnejših scenah je imel pa skoro podrejeno vlogo, ki ji deloma zaradi pomanjkanja besede ni mogel dati prave oblike, deloma pa zaradi smeri dramatizacije, ki ga je izločevala s svojo usmerjenostjo v zadnje dejanje, kjer je Dimitrij (čeprav nedolžen) obsojen, da je kriv umora svojega očeta. Najbolj problematična vloga pa je vloga Ivana, drugega brata Dimitrijevega. Če bi dramaturg podčrtal, da besede Ivana Karamazova sprostite v morilecu Smerdjakovu zločinske gone ali pa bi igravec sam (Ciril Debevec) s svojo igro nakazal nekako gnezdo tega zločina v samem sebi, od koder bi se val dejanja presajal v dušo zločinca, ki je že po svojem značaju nagnjen v temna dejanja (Smerdjakova je igral Kralj), bi Ivan Karamazov bil nehote osrednja figura dejanja in nehanja in bi tako njegova pojava ne uplivala tako skrivnostno in nerazumljivo. Mnenja sem, da je prav, če spregovorim

nekaj besedi o Debevcu kot igravcu. Pred leti je Ciril Debevec sam napisal v „Svobodni mladini“ besede, da režiser nekega dela ne sme v tem delu igrati. Kako še bolj drži to za take vloge, kakor je Ivan Karamazov! Režiser mora vso svojo režijsko ustvaritev imeti pred očmi. Te ustvaritve ne sme kaliti z novo ustvaritvijo, z delom v delu, posebno, če je to nedognano, in če režiser ni notranje ustvarjaven igravec. Režiser mora pač poznati vso tehniko igranja, način izražanja, jezik in vse ustvarjavne možnosti na odru, mora biti visoko naobražen itd., s tem pa ni rečeno, da mora biti v isti sapi tudi igravec — ustvarjavec, ker bi se potem lahko reklo, naj tudi Gavella igra Leona Glembaja. Ciril Debevec pa je kot igravec matematik, preračunan arhitekt, ki gradi s svojim teoretičnim znanjem in ne iz sebe. Prav zaradi tega so vse njegove vloge med seboj enake in najdemo od Maksa v Cankarjevem Kralju na Betajnovi preko inkvizitorja v Sv. Ivani in Matsua v Prazniku cvetočih črešenj do Ivana Karamazova iste zasnove, dá celo, vse te podobe odražajo en in isti karakter, ki pa je bolj značaj igravca kakor privzeta vloga. Ivan je bil samo razumska ustvaritev, ne pa doživeta podoba. To svojo trditev še bolj potrjuje scena Ivana Karamazova z Smerdjakovom (Kraljem). Naj se je Kralj podredil režiserju, (vsak igravec mora slediti režiserjevemu zasnutku), vendar je kakor na dlani, da je v Kralju tisti „nekaj“, česar prav ne morem imenovati, a kar stori, da je postava iz Kralja Smerdjakov, igravska umetnina, živ človek, ki prepričuje. Zato je bil Smerdjakov prepričevalen in živ, Ivan pa shema tistega Ivana, ki ga poznamo iz romana, torej Debevec, ki mu dodajamo mi svoje, da vidimo živega. Med najbolj popolnimi in najbolj dogranimi silami pa je bil državni toživec g. Lipah, ki je s svojo igro v zadnjem dejanju pognal dramatizacijo v pravo odersko doživetje. Škoda, da je bilo dejanje kaljeno z nepotrebno raztrganostjo. Ne smem pozabiti obeh ženskih vlog: Mire Danilove v vlogi Grušenjke in Boltarjeve v vlogi Katje, ki sta s svojo igro pripomogle predstavi do uspeha. Kratkoterminalna predstava je pokazala troje: prvič, da preko našega odra lahko tekó najtežja dela, drugič, da je naš ansambl popoln kot še ni bil, tretjič pa, da občinstvo ni — kakor trdi uprava — željno manj vrednih del, temveč nasprotno, da občinstvo, posebno pa ono, ki ne tvori vrha razpadajoče družbe, uživa prav v umetniško visokih predstavah.

Mojster Anton Hitt je dramatičen mozaik več ali manj pomembnih dogodkov, v katerega se vpleta osnovna zgodba čevljarja Hitta, ki poroči vdovo svojega gospodarja. Kmalu po tem se zaljubi v dekle, ki je prišlo iz mesta. Konflikt, ki nastane zaradi tega, se posebno poostri, ko žena od žalosti umre in se Hitt čuti krivega, ker jo je bil res nameraval zastrupiti. Zgodba, v katero je opletenih premnogo komičnih scen, se konča s takozvanim „očiščenjem“, to se pravi: Hitt se prijavi, da je nameraval umor, na kar ga odženo v zapor, da bo s tem opral svoj „madež“. Predstava je publiki ugajala posebno zato, ker so nosivec glavne vloge Kralj in obe partnerici: Marija Vera (žena) in Mira Danilova (dekle), podali svoje vloge z resno poglobljenostjo in so podčrtali smer avtorjevega hotenja, čeprav se vsa zgodba na sredi prelomi, da upliva celo neverjetno. Tudi ostali, pred vsem Cesar (šolski upravitelj), Daneš (gasivec) in Lipah (grobar), so storili svoje, da so pripomogli predstavi do uspeha. Opaziti pa je bilo, da režiser (Šest) stvari ni imel popolnoma v oblasti, ker bi na vsak način moral črtati scene, ki so kalile enotnost.

Družba, drama iz angleškega aristokratskega sveta je zaključila letošnjo sezono. Galsworthy, ki je tudi pri nas že poznan po svoji „Sagi o Forsytih“ in romanu „Temni cvet“, je v tej drami prikazal angleško družbo, gibajočo se v samih formah — ki ji je pojem „družba“ vse, zaradi česar izloči vsakega, ki skali to solidno in konservativno formo. Drama sicer ni pisana iz kakšnega posebnega socialno usmerjenega gledišča, vendar nam v topli objektivnosti prikaže del človeškega življenja, v katerem se izvrši in dokonča konflikt med dvema predstavnikoma te visoke družbe: med židom, „novopečeni bogatašem“ Ferdinandom de Levisom (Skrbinšek) in stotnikom Ronaldom Dancyjem (Levar). Prvi judovsko pohlepen, občutljiv, drugi na pol pustoloven tip — oba pa sta po konfliktu izločena iz družbe. Dancy preseka svojo usodo s samomorom. Formalen vzrok je tatvina Daneya, tatvina denarja, ki ga je de Levis dobil za prodanega konja, ki mu ga je bil svoječasno Dancy podaril. Ne samo tehnično, tudi psihološko je drama na zelo visoki stopnji in je z obema igravcema imela tak uspeh, da jo štejem med prve predstave letošnje sezone. Režiral je Bratko Kreft. J. K.

„Julij Cezar“ v zavodu Sv. Stanislava v Št. Vidu nad Ljubljano.

V mesecu marcu so dijaki knezoškofijskega zavoda v Št. Vidu nad Ljubljano večkrat uprizorili znamenito Shakespearovo žaloigro „Julij Cezar“. Ta igra je za amaterske odre zelo težko uprizorljiva, že zaradi velikih tehničnih težav, ne glede na to, da je Shakespeare zmeraj zelo trd oreh celo za velika gledališča, kaj šele za naše amaterje. Gotovo pa je, da so od teh vprav dijaki najbolj poklicani, da jo po svojih močeh občinstvu posredujejo. Vsebina jim je do podrobnosti znana že iz njihove klasične izobrazbe, vse osebe, ki v igri nastopajo, so jim dobro znane in domače, pa tudi Shakespeare s svojimi bogatimi filozofskimi in življenjskimi razmišljanji jim utegne biti zelo blizu.

Predstava, ki so jo dali dijaki knezoškofijskega zavoda v Št. Vidu, je pokazala predvsem veliko vnemo in veliko ljubezen, s katero so se ti mladi igravci lotili tako težke zadeve. Priznati je treba, da so svojo nalogo rešili v toliko prepričevalno, da so občinstvo docela zadovoljili. Izgovarjava je bila zelo jasna, prednašanje umerjeno, ne prenapeto. Do kakih pomembnejših kreacij se kajpak niso mogli povspeti, dosegli pa so, da je bila karakterizacija posameznih vodilnih oseb dovolj jasna in v skladu s težnjami drame. To je popolnoma dovolj, če pomislimo, da so to tako komplicirano igro podajali rednega igranja nevajeni dijaki.

Dramo je zrežiral prof. Preželj. Videti je, da je posvečal posebno pažnjo zlasti smiselnemu podajanju misli in vsega besedila, da je skrbel za hitri tempo igranja in da je pazil na jasen, pravičen govor; manj pozornosti pa je posvetil tehnični strani režije. Moral bi bil tudi dramo precej okrajšati (Shakespearove igre se za oder vedno znatno črtajo) in obe ženski vlogi — Cezarjevo in Brutovo ženo — popolnoma izločiti, ker sta ti dve osebi, podajani po fantih, učinkovali zelo neprijetno in ponekod skoraj komično. Vsekakor bi predstava mnogo pridobila, če bi bil režiser tekst v toliko izpremenil, da bi obe ženi docela izpustil. — Nastopi množic so bili skrbno naštudirani in dovolj živahni, zlasti ob obeh govorih na foru.

Od posameznih igravcev so se zlasti odlikovali: Kasij, Brut in Mark Antonij, dočim je bil Cezar v nastopu previharen, premalo umerjen in v govoru prerizek.

Scenično je režiser igro postavil s pripomočki, ki jih je imel na razpolago, vendar pa kljub skromnosti zelo dostojno in učinkovito.

Želeti bi bilo, da bi uprava zavoda omogočila zlasti dijakom višjih razredov stalne dramatične tečaje, zakaj dobrega igravskega materiala je v zavodu dovolj; treba mu je le še nekaj igravske izobrazbe in v Št. Vidu bi imeli tako stalno dober in inteligenten igravski zbor, ki bi mogel vsemu zavodu posredovati tudi težja dramatska dela iz svetovne literature.

J. L.

T novski oder v Ljubljani! Preteklo sezono sem si na tem — poleg Šentjakobskega najbolj agilnem — odru ogledal dve predstavi, Meškovo Pri Hrastovih in znano veseloigro Roksi. Naj ob kratkem podam svoje vtise!

Režiser drame Pri Hrastovih ni iskal v drami osnovne misli in ni zato poudaril avtorjeve volje. Vsled tega je drama izzvenela v prazno, mesto, da bi prikazala vzroke vsega zla in greha, ki je prikazan v tej igri skoro preveč naturalistično. Vendar je igra zdrselna čez oder v pravem tempu, posamezne situacije so bile — v kolikor je to amaterskemu odru mogoče — doznane in so igravci vsaj delno podali karakterje nastopajočih oseb. Hrasta je podal g. Plevelj, ki ima znaten talent, katerega izpopolnjuje njegov glasovni organ. Videti je pa bilo, da se v značaj dane mu vloge ni vživel in zato svoje vloge ni dognal; mesto, da bi rasel, je v pre mnogih prizorih klonil, zaradi česar je trpela živost njegove podobe. Zdi se, da je to vplivalo tudi na ostale in so zato najmočnejši pojavi (blaznost Anice, prizor ob križu itd.) ostali brez moči. Imel sem pa vtis, da se v vseh nahaja dovolj moči in volje za igravsko ustvarjanje, v čemer me je posebej potrdila predstava Roksi. Meščanska komedija je to, ki duhovito in s komičnimi zapletki prikazuje usodo pepelke — Roksi, zdrave in narurne deklice, ki s svojo lastno iznajdljivostjo doseže, kar si želi. Predstava je potekla lahkotno, igravci in igravke (predvsem gdč. Kavčičeva — Roksi in njen oče: Plevelj) so se prilagodili osnutku režiserja in takó je veseloigra popolnoma dosegla svoj namen. To delo me je potrdilo, da zmorejo amaterski odri marsikaj, česar ne moremo več imenovati „dilentantizem“. Vse zavisi pač od resnosti in veselja do ustvarjanja. Prepričan sem, da bo Trnovski oder sčasoma postal eden glavnih amaterskih odrov v Ljubljani, ker ima res dober ansambl.

J. K.

**Igravec in milost.** Spisal Gheon. Prevedel Milan Skrbinšek.

Ob štiridesetletnici Katoliškega akademskega društva Danice so se vršile v Ljubljani svečane proslave tega jubileja in v okviru teh svečanosti so akademiki uprizorili v opernem gledališču igro „Igravec in milost“. Drama je zelo zanimiva tako po vsebini kakor po psihološkem zapletku in prikazuje predvsem tragedijo Genezija, igravca in režiserja na Dioklecijanovem dvoru. Genezij je visoko naobražen, plemenit in umetniško navdahnjen človek, toda trd nasprotnik preganjane krščanske cerkve. Cesar Dioklecijan pa si izmisli svojevrstno igro, ki naj bi prikazovala mučeniško smrt krščanskega stotnika Hadrijana, ki ga je dal Dioklecijan pred nekaj leti v resnici umoriti. Hadrijana naj bi igral Genezij sam. Ta se sprva upira, potem se pa vendarle odloči. Vidi pa, da vloge ne bo mogel odigrati, če se poprej z vso dušo ne uživi v mišljenje in čustvovanje — kristjana. Tako začne študirati krščansko vero in ob besedilu Hadrijanove vloge, ki je bila napisana po pravih sodnih zapisnikih o Hadrijanovi obravnavi, se mu začne odpirati nov svet, začne razmišljati, se vglablja in njegova občutljiva narava kmalu omaga in se vda nauku ljubezni. Tako postane v srcu kristjan in ob predstavi pred Dioklecijanom in občinstvom, ko doseže s svojim prepričljivim, zdaj resnično doživetem igranju veličasten uspeh, ga prevzame milost in on konča svojo igro z izpovedjo kristjana. Cesar se razjari, občinstvo zahteva njegovo smrt in tako gre Genezij — prav kot Hadrijan — naravnost z odra na morišče. Vsa teža te psihološke drame leži na vlogi Genezija, ves drugi okvir pa zahteva zaradi svoje razsežnosti spretnega in energičnega režiserja, ki mora ta okvir postaviti na oder predvsem zelo razgibano, plastično in živo.

Predstavo akademikov je režiral g. Ivo Peršuh. Če se mu je po eni strani posrečilo, da je dal posameznim vodilnim osebam pravilno smer in smiselno karakterizacijo, pa po drugi strani igre v celoti ni mogel obvladati in videti je bilo, da so se mu niti izmuznile iz rok. To velja predvsem za ves potek dejanja, ki je zlasti po prvi sliki teklo vse prepočasi, medlo, kot, da se ne razvija v vedno ostrejšo napetost,

ampak da teče v enakomerni, ravni črti. Zato se mu tudi ni posrečilo dovolj razgibati n. pr. one scene v zadnjem dejanju, kjer mora množica zahrumeti in resnično pokazati, kaj je množica. Ta počasni, mučni tempo je bila poglavitna hiba vse predstave, zakaj ob živahnejši, ostrejši igri bi uprizoritev zaradi precej dobro zajetih in izpeljanih vlog dosegla nedvomno velik in pomemben uspeh. Skrbno in zelo dobro pa je bil naštudiran zbor.

Izmed posameznih vlog naj omenim predvsem glavnega junaka Genezija, ki ga je kreiral g. Stare. Njegova koncepcija vloge je bila močno osebna: podal je kontemplativnega, predvsem čustveno podčrtnega, nekoliko prepasivnega moža. Morda je tu podlegel medlemu tempu režije, mogoče pa je tudi, da je prav on sam s svojo tiho, skoraj lirično igro potegnil za seboj druge in tako nechte še povečal neizrazitost dejanja. Njegov Genezij je bil umirjen, filozofsko razmišljujoč umetnik z mehкими, skoraj nekoliko preutrujenimi kretanjami; njegov povdarek je bil pomaknjen zgolj v notranjost.

Ostali so bolj ali manj uspešno podajali svoje vloge, kakih večjih pogrešk ni bilo videti.

Uprizoritev je kljub omenjeni šibkosti vendarle lepo uspela, zlasti zaradi resne zbranosti igravcev, ki so umeli v to resnobo potegniti tudi vso prenapolnjeno dvorano.

J. L.

**Prireditve v Mariboru.** V zadnjih mesecih je bilo v Mariboru in okolici toliko gledaliških prireditev, da ne utegnemo poročati o vseh. Omenimo naj samo najvažnejše. Sokolski oder v Studencih je igral „Divjega lovca“, „Križnega pajka“ in „Navadnega človeka“, vse v režiji g. Lintnerja. Vse uprizoritve so zaostajale za prejšnjimi. — Sokol na Pobrežju je uprizoril „Veliko repatico“ v režiji g. Klemenčiča. — Sokol Maribor I je podal „Drznega plavača“ v režiji g. D. Bajta in „Cerkveno miš“ pod vodstvom g. Macarola. Obe predstavi sta bili na precejšnji višini. — Sokol v Krčevini je uprizoril „Nebesa na zemlji“ in „Kariero kancelista Vincinga“, oboje v režiji g. Sentočnika. — Narodna odbrana je igrala „Vdovo Rošlinko“, Nanos je naštudiral „Namišljenega bolnika“. Nemško-

švabska kulturna zveza pa je uprizorila v nemškem jeziku spevoigro „Pri belem konjčku“. — Če upoštevamo, da so bile nekatere igre večkrat ponavljane, potem lahko trdimo, da nosi Maribor z okolico rekord v uprizarjanju amaterskih predstav.

Med elitne predstave mariborskih gledaliških amaterjev pa moramo šteti debut nedavno ustanovljenega Dramskega studia, ki se je predstavil s Schnitzlerjevo dramo „Ljubimkanje“. Režijo je vodil g. Maks Furijan, uprizoritev pa je bila v Narodnem gledališču. V vlogi Kristine je nastopila gdč. Leli Pečarjeva in zaigrala tako, da je namah potegnila za seboj vso publiko. Frica je podal kot gost g. Furijan, v vlogi Teodorja je pokazal nove zmožnosti g. Tone Starec. Težko in naporno vlogo Kristininega očeta je podal g. Krčar z veliko ustvarjajočo silo Živahna Mici je bila gdč. Vida Vesnaverjeva, dober tip obselele device pa je podala gdč. Boža Simčičeva v vlogi Katarine. Gospoda je podal g. Drago Bajt. Predstava je potekla v živahnem tempu in v tesnem kontaktu s publiko, ki je docela napolnila gledališče in ki ni štedila s priznanjem.

Dramski studio ZKD Nedavno se je osnoval v Mariboru pod okriljem Zveze kulturnih društev „Dramski studio“, kjer se utegne počasi zbrati elita mariborskih gledaliških amaterjev. Delovanje DS pa ne bo zgolj odersko, temveč bo obsegalo tudi druge panoge, ki so v zvezi predvsem z literarno-kulturnimi stremljenji. Odbor DS je sestavljen iz samih mladih ljudi, ki imajo voljo do dela. Verujemo, da uspeh ne bo izostal. Ker bo DS tudi velikega pomena za vse ostale amaterske odre na področju krajev, ki so bližji Mariboru nego Ljubljani, bomo o njem obširneje poročali prihodnjič.

### *Iz uprave in uredništva.*

Vsem naročnikom sporočamo, da je založba preselila svoje poslovne prostore v Volfovo ul. 3./I. in naj torej vse pošiljke odpošiljajo na ta naslov ali pa na poštni predal št. 139.

Ker smo morali prejšne zamude nekoliko dohiteti, smo se odločili za dvojno številko. Zato se je ta nekoliko zakasnila.

Predavanje prof. O. Šesta. 18. aprila je predaval pod okriljem Dramskega studia v Mariboru g. prof. O. Šest iz Ljubljane o temi „Gledališče v svojem postanku in razvoju.“ Predavanje je bilo dobro obiskano, predavatelj pa je govoril o temi na dokaj zanimiv način, za kar je žel zaslužen priznanje. Btd.

### **Sokolska četa Sv. Ana v Slov. go-ricah nam piše:**

Dne 8. aprila 1934. smo vprizorili igro „Slaba vest“.

Za igro je vladalo med tukajšnim prebivalstvom ves ča; precejšnje zanimanje. Na dan vprizoritve je ljudstvo nepričakovano do zadnjega kotička napolnilo I. razred tuk. narodne šole, kjer se je igra vršila.

Med izvajanjem igre so gledavci napeto in z zanimanjem sledili posameznim prizorom na odru in so bili z igro v splošnem zelo zadovoljni. Izrazili so željo, da bi igro ponavljali. Res smo se že za to odločili in sicer za dan 29. aprila t. l. Morali smo pa to misel opustiti radi mladinske prireditve pri Sv. Lenartu v Slov. gor., ki se je vršila istega dne.

Igravec je bilo 11. Večina je v splošnem še malo nastopala na odru in vendar so svoje vloge precej dobro rešili. Zlasti so bile dobre glavne vloge: Nagodè. Čimžar ter Štefan. Videlo se je, da so te vloge igrali igralci, ki so že večkrat nastopili. Od ostalih vlog pa nobena ni dosegla vidnejšega uspeha, ampak so bile igrane bolj povprečno, kar je posledica že zgoraj omenjenega dejstva, da igralci še niso mnogo igrali. Pokazali pa so tudi ti, da bodo sčasoma postali dobri ljudski igralci.

I. Č.

Ker se mnogi interesenti za film obračajo z raznimi zadevami na našo založbo, obveščamo s tem vse, ki bi želeli o filmu kakršnekoli podatke, da je „Slovenski zvočni film Triglav“ popolnoma samostojno podjetje in naj se tedaj obračajo neposredno na naslov: „Slovenski zvočni film Triglav“, Ljubljana, Masarykova cesta.

**Uradne ure uredništva** založbe Drame so vsak delavnik od desetih do dvanajstih dopoldne in od štirih do petih popoldne,

**Uradne ure uprave** so za stranke vsak delavnik od desetih do dvanajstih dopoldne in od štirih do petih popoldne.

Vsem tistim, ki so v znatnejšem zaostanku s plačilom naročnine, smo v tej številki priložili položnico. Vljudno jih prosimo, da zaostanke čimprej poravnajo, ker nam bodo s tem prihranili mnogo težav in neprilik z opomini.

*Vsem tistim, ki so v zaostanku s plačilom naročnine, smo priložili položnico. Prosimo jih, da zaostanek poravnajo, da nam prihranijo neprilike s pošiljanjem opominov.*

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

**EMIL NAVINŠEK**

**šef vlasuljar 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.**

# Igravci in režiserji

vpišite se v

## dramatsko šolo za amaterje.

Vrši se stalno tudi čez poletje, v dvorani Trnovskega odra v Ljubljani, Karunova ul. 14. pod vodstvom režiserja Milana Skrbinška.

Pišite nam po pojasnila.

**Vse naročnike opozarjamo na izvirno slovensko dramo**

# KATAKOMBE

ki jo je napisal pisatelj Jože Kranjc. Drama, ki se v njej završujejo usode ljudi današnjega časa, je nadvse zanimiva in prikazuje vso problematiko današnje dobe. Naši naročniki, to velja zlasti za naročnike revije, dobe dramo po znižani ceni Din 15.—, dokler traja zaloga.

# Ljudski igravci

## in režiserji!

Za izobrazbo v oderski umetnosti je nujno potrebno, da si ogledate kdaj tudi kake dobre predstave poklicnega gledališča, da si odersko 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 upri-zarjata 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!