

Poštnina plačana v gotovini.

● 1 9 3 6 ●



✓ D R A M A



ŠTEV. 6-7-8

## VSEBINA :

† Janez Lenček / O odru / Razmišljanja o ljudskem odru / Zgodovina drame / Gledališče in dramatika / Scenerija ali prizorišče / Tehnični del: I. Praktična režija ob „Jakobu Rudi“. II. Mimika / Ljubljansko narodno gledališče / Uredništvo in uprava.

---

Revijo „Drama“, ki izhaja v 10 številkah letno, izdaja Založba Drama, Ljubljana, lastnica A. Kranjc, Ljubljana. Uprava, uredništvo in pisarna je v Florjanski ulici štev. 3. Revijo in publikacije urejuje uredniški konzorcij. Odgovorni urednik je Jože Kranjc, Ljubljana. — Uredništvo rokopisov ne vrača. Uredniške uradne ure so vsak četrtek od 3—5 popoldne v pisarniškem prostoru Florjanska ul. 3. Uradne ure uprave so vsak dan od 9. do 12. in od 3. do 6. ure.

Tiska Tiskarna J. Pavliček v Kočevju.

---

Naročnina za revijo „Drama“ je celoletno plačljivo vnaprej 40 Din.

---

Založba Drama je dosedaj izdala sledeča dela za naše ljudske odre :

1. Anzengruber: Slaba vest (veseloigra)
2. J. Kranjc: Katakombe (drama)
3. Goldoni: Sluga dveh gospodov
4. Vombergar: Zlato tele (veseloigra)
5. Strindberg: Velika noč (drama)
6. Abram: Zlatorog (ljudska igra s petjem)
7. Lipah: Glavni dobitek (veseloigra)
8. J. Kranjc: Detektiv Megla (satirična veseloigra)

ki so povsod žele velik uspeh (šest od teh je igralo tudi Narodno gledališče v Ljubljani).

Odri, ki niso polni naročniki (gl. prospekt), morajo odkupiti po 10 izvodov igre (à 20 Din), polni naročniki pa za letno ceno 250 Din dobe revijo, 12 knjig-iger in so oproščeni vseh tantijem.

# D R A M A

---

1936.

Štev. 6-7-8.

---

## † Janez Lenček.

Pretekli mesec je umrl naš bivši urednik Janez Lenček v cvetu svoje mladosti. On je bil eden trdnih delavcev za naš ljudski oder, udeleževal se je kot ljudski igralec, režiser, sodeloval je v naši praktični dramski šoli, pisal članke, kritike itd. Naši naročniki se gotovo še spominjajo njegovih izvajanj o praktični režiji in drugih člankov, iz katerih veje njegovo široko obzorje, temeljitost znanja in ljubezen do ljudsko-odrskega prosvetnega dela.

Slovenska kultura je ž njim izgubila delavca, ki je mnogo obetal.

Naj bodo te vrstice skromen spomin nanj, ki je preminul na začetku svoje poti.

Založba Drama.

CEF.

## O ODRU.

Moč teatra leži v zunanji in notranji razgibanosti sceničnega dogajanja. Scenično dogajanje pa je vezano na konstruktivno tvorbo prostora, ODER, katerega najmonumentalnejša oblika je antična arena in najpreprostejši oder na sejmišču. Med odrom religijoznega kulta in odrom ljudske zabave leži nešteto drugih oblik odra, kakršne pač zahteva igranje.

Igranje je v vsakem času različno.

Vsak čas namreč, oprt na svojski odnos do okolja in veselja, izoblikuje svoj način javnega in zasebnega življenja, na svoj način misli, na svoj način čustvuje, se na svoj način izraža. Zato je tudi igra vsake dobe tako po svoji problematiki, kot po izražanju različna.

Vsaka tvorna doba torej izoblikuje svojo igro, svojo arhitekturo teatra, SVOJ ODER.

Danes „splošna“ oblika odra, takoimenovani ŠKATLJASTI ODER, je lasten igri meščanskega teatra, katere končni cilj je l'art pour l'art. In kot je psihološka igra tega teatra po vsebini (največkrat) daleč od vsakdanjega, realnega življenja, tako je tudi oder te igre po zavesi, rampi, orkesterskem (v Wagnerjanskem teatru mističnem!) prepadu odmaknjen od gledalca.

Ko je v želji po igranju naš prebujajoči se podeželan prevzel igro iz mesta, je z meščansko burko vred brez pomislekov prenesel tudi njen oder v vaše domove. Tako nas diletantizem ni obogatil samo za plehko igro, ampak tudi za oder, katerega neskladnost in nerabnost za moderno ljudsko igro danes že čuti mnogokateri resni igralski kolektiv.

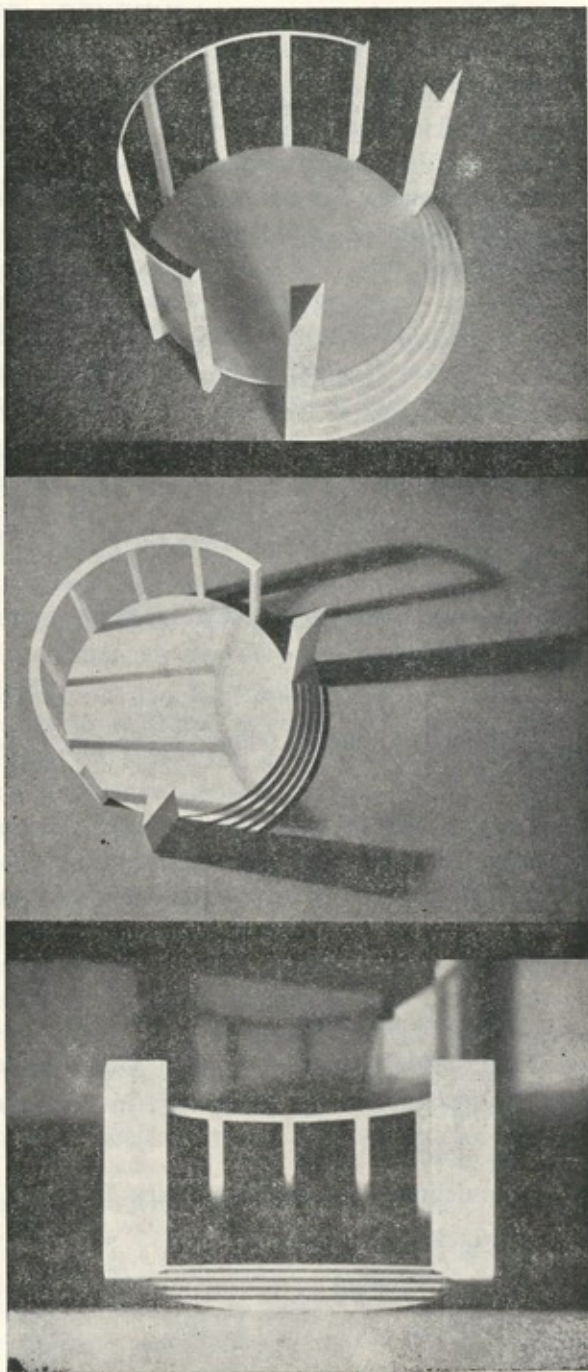
Z naraščanjem zavesti o odgovornosti ljudske igre pa s spoznanjem, da je naloga ljudske igre v nasprotju z l'art pour l'artizmom meščanske igre kulturno udejstvovanje širših množic, vzgoja, propaganda, debata, s skrbjo za novo vsebino in novo formo, s povečanjem pozornosti na igranju sploh, se pojavlja dosedaj še zanemarjeno vprašanje, vprašanje za odgovarjajočim NOVIM ODROM.

**M**odelogródja no-  
vega odra, ki  
se ga da vnesti tudi  
mesto starega v obi-  
čajne ljudske dvo-  
rane, gledan s treh  
strani. Model odgo-  
varja sledečim za-  
htevam:

Površinsko raz-  
maknitev iz običaj-  
nega štirikotnika v  
krožno ploskev, ki  
nudi tudi prostor-  
ninsko največ mož-  
nosti za razmah igre  
in scene.

Ta krožna plo-  
skev prehaja v stop-  
njice in je z njimi  
ozko zvezana z dvo-  
rano; sprednji del  
krožne ploskve pa  
sega iz omarnega  
odra, s čimer je dan  
neke vrste pomoljni  
oder in tako tesnej-  
ša zveza z gledal-  
stvom.

Končno pa ta re-  
šitev odra ne stavi  
prevelikih materi-  
jalnih zahtev.



Rešitev problema novega LJUDSKEGA ODRA zavisi povsem od krajevnih prilik, dozorelosti in razumevanja. Vsem individualnim rešitvam pa bo najbrže skupno:

1. Premostitev prepada med aktivnim igralcem in pasivnim gledalcem. Približanje sceničnega dogajanja. Kot razberemo iz obraza ljubljenega človeka njegovo razpoloženje, mnenje, hotenje, tako naj občinstvo doživi akcijo in reakcijo. In zato naj bo gledalcu igralec blizu. Možno naj bo ustvariti enobitnost igralca in gledalca, če to igranje zahteva. Doseči nam bo to mogoče, če naš oder izoblikujemo kot POMOLJNI ODER, ki bo segal med občinstvo. S stopnjicami, ki naj bodo v skladu s prostorom, pa bodo v skladu s prostorom, pa bo oder tesno spojen z dvorano.

2. Od krožnega horiconta do pomoljnega odra in mesta za suflerja naj bo vse do poljubnosti spremenljivo in prilagodljivo.

Velika prostornost za govorske zборе in maso v moderni industrijski igri.

Možnost ustvaritve prave scenske atmosfere z najpreprostejšimi sredstvi.

Izraba prostorninskih možnosti do skrajnosti.

Uporaba modernih tehničnih pripomočkov: skijoptičnih slik, filma itd.

3. V nasprotju s kompliciranostjo dosedanjega, splošnoveljavnega odra bo novi, za vsak kraj svojsko zamišljeni oder moral biti čim preprostejši. In čim preprostejši, tem uporabnejši in lepši bo obenem. Eno ne izključuje drugega, temveč dopolnjuje.

Če gradimo oder,  
se zavedajmo, da bo služil časovno določenemu igranju  
našega modernega kmetskega in delavskega teatra!

Če gradimo oder,  
pomislimo na resnične potrebe moderne igre!

Če gradimo oder,  
imejmo pogum in postavimo modernega!  
da bomo rekli: NAŠ ODER.

S. T.

## RAZMIŠLJANJA O LJUDSKEM ODRU.

### III. REŽISER IN IGRALEC.

Uspeh in razraščanje ljudske igre, njena resnična vrednost in pravica do obstoja je v največji meri odvisna od režiserja in igralca. Dober režiser mora z natančnim študijem posameznih iger priti do tega, da tudi z nevajenimi igralci doseže na odru neko življensko resničnost, ki je prvi in najvažnejši pogoj odrske umetnosti. Ljudski oder, ki ima dobrega režiserja, ki razume smisel ljudske igre, ki se zaveda kaj pomeni igralec v prostoru in kaj igralčeva kretanja, je preveč redka prikazen naših odrov in zato more resnično uživati in prenašati marsikatero predstavljanje le zelo nezahtevna publika. Pri tej pa ne moremo ostati. Ob vsem našem zgledovanju na številne ljudske odre pogrešamo uspeha, ki bi bil naporom in žrtvam primeren in tako tudi rasti iz primitivnega deklamiranja na deskah v vsaj kolikor toliko resnično ustvarjanje likov.

Dostikrat naletimo na režiserja, ki se boji prijeti igro v roko, črtati nepotrebna mesta in spremeniti to ali ono besedo. Njegovo delo je v tem, da pošilja osebe na pravilne strani za kulise, našteje in pripravi vse potrebne rekvizite; zrežirati in opremiti delo z duhovitimi, igralcem primernimi situacijami pa presega njegove moči in zato se te naloge, ki pa je vendar najvažnejša, ne loti s potrebno žilavostjo. Seveda je treba pravilno pojmovati tisto težaško delo, ki ga režiser opravlja, vendar je nekatere osnovne pogoje treba izpolniti tudi pri ljudski igri. Zelo potrebni bi bili razni režiserski tečaji, kjer bi najprej režiser ljudske igre razumel njeno bistvo in njen pomen, ga razložil igralcem in iz takega ozkega kroga bi se pojmovanje te vrste kulturnega prizadevanja razširilo med večje število prijateljev ljudskega gledališča.

Kader igralcev in režiserjev se pri ljudskem odru izredno hitro menja in često je vse odrsko življenje odvisno le od režiserja in nekaj igralcev, kajti mnogokrat so zunanje sile tako močne, da brez trdnega režiserja razbijejo v najkrajšem času igralsko družino in življenje podeželskega odra le prehitro zamre. Zato je vprašanje režiserja za ljudski oder odločilne važnosti.

Igralec na ljudskem odru ima težavno stališče in njegova vrednost je zelo različna. Od popolne ničle se stopnjuje do podajanja resničnega življenja. Takle igralec le premnogokrat pozablja, da je v življenju mnogo bolj naraven kot na odru, in se ne zaveda, da mora biti na odru vse zelo resnično, ker ne sme nobene situacije pojasnjevati nihče razen njega, a še on le enkrat, in če je stvar v tistem hipu resnična, je resnična, če ne, je naučena, zoprna, neiskrena in dolgočasna. Upoštevati je sicer treba različno nadarjenost, ki jo kažejo igralci, vendar nihče ne more preko nekaterih osnovnih zahtev. Obvladanje teksta ni sicer bistvo igranja, a je osnova, na kateri temelji igralčevo delo. Če se igralec ne more seznaniti z bistvom vloge, ki naj jo predstavlja, in če nima v sebi nobene izrazne sile ter je njegova edina zasluga obvladanje teksta, ki mu pa ne zna dati pomenskih in smiselnih poudarkov, ki so nujni in je brez njih vsaka beseda mrtva, potem ni dober niti za ljudskega igralca. Če se tak igralec sili k ljudski igri, je samo domišljav in obenem toliko pogumen, da si upa s svojo siromaščino pred občinstvo, ki ga pozna.

Višja stopnja ljudskega igralca je največkrat odvisna od možnosti posnemanja. Tak igralec zna posneti glas, kretnjo itd. skoraj poljudne osebe, sam pa ne zna ustvariti količkaj pomembne vloge in je resničen le pod vodstvom dobrega režiserja, ki mu mora predstaviti to ali ono osebo v vseh podrobnostih. Tako osebo je simpatično gledati, posebno, če ne pada iz svojih zmožnosti in spretno izkorišča svoj prirojeni talent.

V neki meri je sposobnost posnemanja važna tudi pri tistem igralcu, ki skuša „vlogo“ v sebi preživeti, ki smatra problematiko nastajajoče osebe za svojo in jo pri predstavi pokaže z neko resnično naravnostjo, ki sicer ni zelo razmahnjena, a kaže na iskreno doživljanje in pravilno pojmovanje igralskega ustvarjanja, združujoč koristno z naravnimi zmožnostmi. Takih igralcev našemu odru manjka bolj ali manj, in tega ne odtehta ljubezen do stvari, čeprav je vredna pažnje in spoštovanja.

Iz vsega tega je razvidno, da je za uspevanje ljudske igre razen dobrega repertoarja treba še celo vrsto stvari, ki niso manj pomembne, saj so često odločilne važnosti. Mnogo resnega dela je potrebno, če bomo hoteli z ozirom na množino ljudskih predstav doseči tudi neko sorazmerno višjo vrednost.

# ZGODOVINA DRAME.

## IZVOR DRAME IN GLEDALIŠČA.

Mogli bi obravnavati zgodovino drame ločeno od zgodovine gledališča. Toda zgodovina ni teoretična, marveč praktična veda, ki nam govori o tem, kar in kakor je v resnici bilo. In čeprav ju teoretično moremo in celo moramo ločiti, sta bila gledališče in drama praktično vendarle skoraj vedno tesno združena, tako, da lahko zasledujemo tudi njun razvoj skupno.

Dramo in gledališče so imeli že najstarejši narodi. Vendar pa moramo njune začetke iskati pred nastankom dramske književnosti in gledališke umetnosti. 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. Tudi danes se borimo — kljub pogubnim vplivom splošnega sodobnega poplitvenja — za poduhovljenje gledališča v smislu idejne poglobitve.

Dasi na bogoslužje poganskih narodov ne moremo gledati tako, kakor na krščanske verske obrede, jim vendarle ne moremo odrekati verskega pomena. Tudi poganski človek, ki še ni poznal verske resnice krščanstva, je veroval v dobro in zlo, se bal temnih sil, katere je imenoval demone, bogove. Da se osvobodi in da zadosti drugim, se je v ekstazah (zamikih) verskih obredov obračal na te višje sile.

V tem češčenju (kultu) božanstva je torej izvor poznejši vzvišeni vsebini, ki se je zahtevala od dramske in gledališke umetnosti, čeprav so prvotne verske motive nadomestile druge snovi iz človeškega življenja.

V načinu tega češčenja pa nam je iskati zarodkov poznejši obliki gledališke umetnosti. Človek je namreč tudi na zunaj skušal pokazati to, česar je bila polna njegova prekipajoča duša. To je dosegel s petjem, s plesom ali skakanjem in sploh s telesnimi kretnjami. Posluževal pa se je tudi maske, ki so bile navadno posnete po živalskih likih,

kajti tako so si navadno ljudje predstavljali demone, duhove itd. Maske so bile nekako „protiorožje“ in obramba proti nevidnim duhovnim silam. Ti obredi so bili torej neke vrste pantomime ali neme igre.

Vendarle pa v teh verskih obredih ne smemo gledati pravega gledališča. V njih so dani le zarodki za poznejši nastanek in razvoj gledališča, ki pa ima v teh obredih vendarle svoj izvor. Ne da se namreč tajiti, da ples, mimika, maske itd. niso bili samo posledica človeku prirojenega svojstva, da na zunaj da izraza svoji duševnosti — v tem primeru torej svojim religioznim doživetjem —, nego prav tako tudi izraz potrebe njegove fantazije, da se izživi. Ta potreba je v bistvu potreba po igri.

A kaj je prav za prav igra? Ali posnemamo to, kar smo videli v resnici, in ono kar si predstavljamo v domišljiji? Pomisliti moramo na pr. samo na igro otrok. Ali se ne igrajo vsega, kar so videli, ali o čemer so slišali? Pri tem je zlasti treba poudariti iznajdljivost njihove domišljije, ki je v resnici pravo torišče vsake igre.

Igranje je prav za prav neke vrste iluzija (utvara), torej nasprotje dejanskosti ali resničnosti. Otroci, ki se igrajo trgovino, v resnici niso trgovci. Ljubimec in ljubimka, ki igrata na odru, se dejansko ne ljubita. Ali je zato igra brez pomena? Ne, njen globoki smisel je prav v tem, da nam nadomesti resničnost. Otrok, ki se igra trgovino, se z igro popolnoma zadovolji, kot bi bilo vse res. Prav tako igra na odru vzbudi v nas iluzijo resničnosti. Saj nas žaloigra — čeprav je le igra in ne resnica — gane do solz, a pri komediji se prav tako iz srca smejemo, kot bi prisostvovali resnični „komediji“ v življenju.

Na tej osnovi igri sta tudi iz starih verskih obredov nastala prvotna drama in gledališče.

Kot rečeno, so bili ti obredi sprva le češčenje božanstva in so bili torej popolnoma verskega značaja. Do gledališča je prišlo šele s predstavami. To je treba nekoliko pojasniti.

Mislite si službo božjo v cerkvi. Gotovo ste že kdaj opazili zlasti na pr. pri slovesni maši, ko vrši opravilo več duhovnikov, da je v cerkvenem obredu nekaj igri podobnega. Zakaj mašniki ne bero samo iz mašne knjige, ampak v nekem odlo-

čenem redu hodijo sem in tja, poklekajo, vstajajo in se uvrščajo v vrsto ter izmenoma, zdaj eden, zdaj drugi, recitirajo besede iz evangelija. Vse to hoče biti le zunanji izraz, le vidna podoba duhovnega misterija (skrivnosti). Seveda verniki ne prisostvujejo tem obredom, kot gledalci, marveč kot soudeleženci. Zato tudi ne pravimo, da smo gledali mašo, ampak da smo bili pri maši.

Precej drugače je na pr. s procesijo. Tudi procesija je verski obred, le da se vrši navadno na prostem. Pri tem pa se dogaja, da mnogo ljudi ne gre za procesijo, ti se torej ne udeleže tega verskega obreda, ampak pridejo samo gledat. Oni so tedaj samo gledalci, zanje je procesija samo „teater“.

To velja seveda samo za primero, kajti v resnici tudi to še ni gledališče. Kajti namen procesije gotovo ni ta, da bi jo ljudje hodili gledat, niti iz višjih namenov, še pa manj seveda iz gole radovednosti. Eno pa smo spoznali iz te primere: za gledališče je treba gledalcev, občinstva.

Tako je bilo tudi v zgodovini gledališča. Ko so se namreč obredi po snovi in obliki tako priredili, da niso bili več samo služba božja, ampak so bili namenjeni gledalcem, je nastalo gledališče v pravem pomenu besede. To velja prav tako za pogansko kot za krščansko gledališče.

Pri bogoslužnih namenih je bil verski namen edini; sedaj pa se je temu pridružil še umetnostni namen. A tudi namen gledališke umetnosti je bil prvotno — kot bomo videli — v prvi vrsti ta, da na svoj način kaže narodu visoke npravstvene in religiozne ideale, da torej občinstvo notranje plemeniti, dviga in očiščuje.

Prvotno gledališče torej ni bilo zabavišče, marveč je bilo namenjeno predvsem človekovemu duhovnemu dvigu.\*

(Dalje prihodnjič.)

---

\* V dobri veri, da bo teoretično znanje od velike koristi vsem našim naročnikom, ljudskim igralcem kakor tudi obiskovalcem predstav, bomo ta teoretična razglabljanja priobčevali, dokler ne bo slika vsega hotenega dela popolna. V to nas vodi cilj, da bodi vsak, ki ga zanima odersko življenje, naobrazen v vseh panogah vede, ki se tičejo gledališča. Op. uredništva.

## GLEDALIŠČE IN DRAMATIKA.

Vzgoja v najširšem pomenu besede je prav za prav poglavitni namen življenja in predpogoj vsake prave izobrazbe in kulture. Vzgojiti in izobraziti se mora vsak posameznik, a prav tako je to naloga slehernega naroda. Oboje se medsebojno dopolnjuje. Poedini človek sprejema od skupnosti, od okolice ter od preteklosti, a vsakdo lahko daje od svojih darov, duha in dela tudi celoti.

V koliki meri tak človek daje skupnosti, je odvisno od dveh stvari: prvič od darov, ki jih je človek prejel po naravi, in drugič od volje, prizadevanja, požrtvovalnosti in truda, s katerim te darove razvija. Najvišje vrednote ustvarjajo seveda le izredni duhovi, geniji, umetniki in iznajditelji. A svoj prispevek, čeprav skromen in droben kamenček k zgradbi skupne narodne kulture in s tem posredno kulture vsega človeštva, more dati sleherni izmed nas.

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

Vsakomur je iz osebne skušnje znano, da imamo ljudje razna nagnjenja in sposobnosti: eden za čevljarja, drugi za kmetovalca, tretji za mehanika itd. A prav tako vsakdo dobro ve, da more v vseh teh poklicih uspevati le, če prirojene sposobnosti goji, razvija in izpopolnjuje. To doseže z učenjem in vajo.

Prav tako je v prosvetnem življenju, čeprav to ni poklic ali delo, marveč življenje in njega oblikovanje. 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 je uprizoritev odvisna; druga skupina pa je občinstvo ali publika, gledalci. Ali se moreta obe skupini kratkomalo 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. Iz tega pa tudi sledi praktična zahteva, da naj k odru pristopijo le tisti, ki imajo za to dovolj sposobnosti. Vodstva odrov in režiserji naj bi pri izbiri in presoji članov posebno pazili na to.

Sposobnost pa se kaže v trojnem: prvič v prirojeni nadarjenosti, drugič v veselju ali notranji pripravljenosti ter tretjič izobrazbi, vaji in učenju. To troje se medsebojno dopolnjuje tako, da eno brez drugega ni mogoče, oziroma uspeh ni tako dober. Nekdo ima na primer lepe darove za kako stvar; toda ako mu primanjkuje navdušenja ali idealizma, bo vse, česar se bo lotil, le nepopolno izvršil. Ali pa ima dar, pa mu ni mar nadaljnje izobrazbe. Z gotovostjo lahko trdimo, da bo nazadoval, mesto da bi napredoval.

Poleg prirojenega daru so za režiserja in igralca največje važnosti praktične skušnje in vaje. Vendarle pa je potrebna tudi splošna ali sistematična izobrazba. Ta se deli prvič na teoretično in drugič na zgodovinsko izobrazbo. Prvi del pa zopet vsebuje a) teorijo gledališča in b) teorijo drame; prav tako obsega tudi drugi del a) zgodovino gledališča in b) zgodovino drame. Ta delitev je seveda samo teoretična; praktično drame brez gledališča nimajo bogve kaj pomena, prav tako pa gledališče brez dramskih del ne bi bilo možno.

Dasi sta gledališče in drama praktično vedno v neposredni medsebojni zvezi, se moramo — teoretično — vendarle zavedati njune razlike. Da je gledališče v resnici nekaj drugega kot drama, vam bo mogoče popolnoma jasno razbrati in razumeti šele iz naslednjih izvajanj. Za enkrat hočemo to razliko ugotoviti samo na splošno.

Gledališka kultura je le del splošne kulture. Celotna kultura namreč obsega najrazličnejša življenska področja. versko, moralno, socialno, šolsko, politično, gospodarsko, znanstveno, umetniško itd. Nobeno izmed omenjenih kulturnih področij ni popolnoma ločeno drugo od drugega, zakaj življenje je nekaj živega in celotnega ter se ne da razdrobiti v samostojne

delce, ali razdeliti v predalčke, ki so strogo ločeni drug od drugega. Življenje in kultura sta izraz in podoba človeka. Človek pa misli, čuti in dela: prvo vrši z glavo, drugo s srcem, a tretje z rokami. Čeprav je to troje med seboj različno, včasih celo nasprotno, je vendarle vse tudi združeno in sicer tam, kjer ima svoj izvor: v človeku. Misel, čustvo in delo je zatorej le različna podoba enega in istega sveta, namreč človekovega.

Prav tako so vsa kulturna področja le razne oblike življenja in se radi tega med seboj prepletajo in dopolnjujejo. Tako sta drug z drugim zvezana tudi gledališče in drama. Kot bomo videli pozneje, sta zvezana tudi gledališče in drama še z drugimi področji: muziko, plesom, arhitekturo, slikarstvom, pa tudi z versko, socialno, moralno kulturo itd. Kako to, bomo videli pozneje.

Poprej smo rekli, da je gledališka kultura le del splošne kulture. To je bila opredelitev gledališča v širšem smislu. Če pa hočemo opredeliti gledališče še v ožjem smislu, moramo reči, da je gledališče del umetnostne kulture.

Umetnost je ena izmed mnogih kulturnih področij, kakor smo jih bili že spredaj našteli. Umetnost pa se deli: na glasbo, stavbarstvo, slikarstvo, ples, književnost, gledališče itd. Pa tudi od teh umetnosti se nekatere dele na specialne panoge, tako na primer književnost: na pesništvo, pripovedništvo in dramatiko. Drama je torej ime za tvorbe posebne vrste književnosti.

Že iz tega je razvidno, da je drama sama po sebi nekaj svojega, zakaj književnost je nekaj drugega, kakor gledališče. Kajti dela književnosti so predvsem namenjena za to, da se bero: v gledališče pa, kakor beseda že sama pove, hodimo zlasti zato, da nekaj gledamo.

Osnova književnega (literarnega) ustvarjanja je pisanje. Zato avtorje dram imenujemo pisatelje. Osnova gledališča pa je igranje, zato tiste, ki ustvarjajo „gledališče“ ali „igro“ (v ožjem specialnem smislu) imenujemo igralce.

Kadar imate skušnje, zato najprej berete dramo iz knjige (ali rokopisa) in se je nato učite na pamet (vloge). Šele potem dramo uprizorite oziroma igrate, in sicer na odru.

Mislím, da je iz tega vsakomur jasna razlika med „igro“ v knjigi (dramo, žaloigro, veseloigro), katero lahko samo berete in si dejanje in osebe le v mislih predstavljate — in pa med (pravo) igro na odru, kjer igralci z gibi, kret-

njami (mimiko obraza in telesa) in govorjenjem predstavljajo vse ono, kar je pisatelj (avtor, dramatik) napisal in sicer tako, da ljudje (občinstvo) vse to pred seboj gledajo in slišijo, ne da bi jim bilo treba brati knjigo, iz katere so se igralci — po režiserjevih navodilih — učili svojih „vlog“.

Razlika med gledališčem (igranjem) in dramo kot proizvodom literature, pa nam postane še jasnejša, če si ogledamo tako zvano:

1. pantomimo,
2. književno dramo in
3. odrsko dramo.

Pantomima pomeni v slovenščini nemo igro. Beseda „pantomima“ je grškega izvora. Mimos so rekli igralcu, t. j. človeku, ki se je „produciral“ s kretnjami ali z mimiko. „Pan“ pa pomeni „vse“. Pantomima je potemtakem igra, v kateri se vse igra samo z mimiko.

Gledališče kot posebna umetnostna panoga (kakor so na pr. glasba, slikarstvo, književnost) ne pride nikdar bolj do izraza kakor v nemi igri. Pri nemi igri igralci ničesar ne govorijo, namreč igrajo samo z mimiko: izrazom obraza ter z gibi in kretnjami telesa. (Nekaj podobnega je tudi nemi film v kinematografu.) Taka čista igra spominja zato v marsičem na plesno umetnost in se rada poslužuje — zaradi večjega učinka (efekta) — tudi muzike. Taka igra je namenjena predvsem gledanju (ne poslušanju) in nima vsebine kot običajni igrokazi (žaloigre, komedije itd.). Nekaj podobnega nahajamo tudi v slikarstvu. Navadno slike nekaj predstavljajo: osebo (portret), pokrajino ali dogodek (na pr. zgodovinske slike). Vendarle pa imamo tudi slikarije — po stenah, oknih, oblekah (narodne noše), preprogah, skrinjah — v obliki raznih krogov, zvezdic, črt, trikotov, štirikotov itd., ki ne nudijo nobene prave vsebine, ampak so le za pogled in za oko. Prav tako je tudi pantomima ali nema igra le igranje v živi podobi brez besed, namenjeno zares samo gledalcu (v dobesednem pomenu besede), podobno kakor ples.

V nemi igri imamo tako zvano čisto gledališče, ki ni nič odvisno ali navezano na tekst (besedilo) kakršnekoli drame. V tem primeru je gledališče tudi praktično ločeno od drame (književnosti).

Kakor je pantomima brez zveze z dramo, tako pa je tako zvana književna drama brez zveze z gledališčem. Književna

drama pravimo namreč drami, ki je namenjena samo za branje, ne pa tudi za uprizoritev. To so zlasti razne lirične in simbolične drame, ki niso pisane za oder in v njih ni pravega dejanja in oseb. Te drame so „igre“ samo na videz, v resnici so bolj pisateljeve izpovedi, podobne pesmim ali povestim. Toda v nekem smislu je „književna drama“ sploh vsaka drama, če in dokler ni uprizorjena na odru.

Drama postane gledališče šele z uprizoritvijo. Za uprizoritev pa prihajajo v poštev samo tako zvane odrske drame. Tako imenujemo vse tiste drame, ki so zasnovane in spisane tako, da so že po svoji vsebini, dejanju, osebah in prizorih posebno prikladne za igranje. Če predstavlja pantomima čisto gledališče, a književna drama čisto dramo, je pa uprizoritev odrske drame združitev obeh skrajnosti. Ta združitev je najbolj navadna, najbolj zaželjena in predstavlja najbolj dovršeno obliko gledališča, kajti v gledališču ne gledamo samo igre igralcev, ampak poslušamo tudi besede pesnika, s katerimi nam razlaga vesele ali žalostne dogodke življenja, nas uči, kaj je dobro in zlo, ter nas tako vodi k virom prave človečnosti.

Drama je torej pisateljevo delo. Zaradi tega prištevamo dramo med proizvode leposlovne umetnosti ali književnosti.

Književnost (slovstvo, literatura) imenujemo proizvode človeškega duha (misli, čustva, fantazije), ustvarjene s pomočjo besede. Beseda je tisto, kar loči slovstvo n. pr. od slikarstva, ki temelji na barvah, ali od glasbe, ki obstoja iz zvokov (tonov), proizvajanih s pomočjo raznih instrumentov.

H književnosti sicer prištevamo tudi znanstvene spise, n. pr. zgodovinske, filozofske spise itd., vendar pa so ti spisi namenjeni le pouku in se zatorej obračajo pred vsem na naš razum. Književnost v ožjem smislu pa tvorijo leposlovna dela, to je dela, ki s pomočjo pesniške besede izražajo življenje posameznega človeka ali družabne celote (družine, stanu, razreda) tako, da mi čuvstveno, s srcem in domišljijo spoznavamo in doživljamo lepoto tega življenja. In v tem je razlika med leposlovno (umetniško) in znanstveno (poučno) knjigo ali spisom.

Leposlovna dela delimo v tri glavne skupine: v liriko, epiko in dramatiko.

1. Z izrazom lirika označujemo ona leposlovna dela, v katerih pesnik neposredno izraža samega sebe, svoj notranji svet, svoja doživetja, svoja čuvstva, svoje misli itd. Lirik ni niti pripovedovalec niti dramatik, marveč pesnik. Zato lirika v glavnem obsega pesmi. Kaj je pesem, vsakdo ve. V verzih in kiticah izraženo duševno nastrojenje (žalost, veselje, hrepenenje, tožba, premišljevanje itd.) — to je pesem. Mnogo pesmi je primernih tudi za petje, vendar ne vse.

2. Epika ali pripovedništvo, to so romani, povesti, zgodbe, novele, črtice, kjer nam pisatelj pripoveduje o dogodkih in nam opisuje pokrajine, ljudi in dejanja zunanjega sveta, zlasti taka, ki so se izvršila v preteklosti. Spomnite se na primer Levstikove povesti o Martinu Krpanu ali pa Finžgarvega romana Pod svobodnim solncem. Povesti navadno izidejo v knjigah ali revijah, kjer jih beremo in vse dogodke v domišljiji spremljamo. Lahko pa si tudi mislimo, da nam bo kdo drugi bral ali pa pripovedoval in bi mi poslušali.

3. V nasprotju z omenjenima načinoma pesniškega izražanja pa nam v dramatici prikazujejo dejanja govoreče in delujoče osebe same. Pesnik nam v drami ne izraža več samo svojih misli in čuvstev (kakor v pesmi), a tudi ne stopa pred nas kot pripovednik (kakor v povesti ali romanu), ampak popolnoma izgine za osebami, ki jih kaže v dejanju.

## OMEJITEV DRAME NASPROTI LIRIKI IN EPIKI.

Prav dejanje nastopajočih oseb, ki se med seboj razgovarjajo, je za dramo najbolj značilno. Tudi beseda „drama“, ki je grškega izvora, pomeni prvotno dejanje.

Lirična pesem je po svojem bistvu izraz le ene in sicer pesnikove osebnosti. Seveda se pesnik lahko tudi vživi ali včuvstvuje v dušo drugega človeka in zapoje v njegovem imenu. Tako je na primer Gregorčič, ki je bil sam duhovnik, napisal tudi pesem veselega pastirja, dekletovo molitev itd.

Povest navadno govori sicer o več ljudeh (junakih, junakinjah), ki nastopajo v njej. Vendarle pa se med branjem vedno zavedamo, da nam to pripoveduje pisatelj, ki tudi sam rad posega v dejanje z raznimi pripombami in premišljevanji. Beseda „epos“, iz katere izvira tudi naziv epika, pomeni namreč pesnikovo besedo.

V drami pa stoji pisatelj popolnoma v ozadju. Dramatik nam ne pripoveduje, kaj se je zgodilo ali se še godi, marveč nam kaže, kako se neko dejanje po nastopajočih osebah samih vrši pred našimi očmi in kako se po razgovoru razvija iz značajev delujočih oseb. Zato je drama tudi namenjena igranju in se popolnoma uveljavi šele z uprizoritvijo na odru.

Drama je zaradi tega osnova ali temelj, na katerem je zgrajena gledališka umetnost.

Iz tega izvirajo tudi posebnosti dramatičnega sloga, ki se razlikuje od liričnega in epskega.

Pesnik izraža svoje misli in čuvstva z izbranimi lepimi besedami, s prisposodobami, primerami, rimami itd. Tudi pripovedovalec rad rabi pesniške primere; zlasti pa je zanj značilno, da nam na široko razpleta dogodke, ki si v povesti ne slede vedno zaporedoma po poglavjih. Tudi ni potrebno za povest, da bi se dogodki vršili na istem kraju. Ako berete povest, bi večkrat potrebovali obširen zemljevid, če bi hoteli poiskati vse kraje, kjer se vrše popisani dogodki.

Za dramo pa se zahteva veliko večja osredotočenost (koncentracijo) glede oseb, dejanja prostora in časa. Pozneje bomo videli, da je drama zgrajena popolnoma drugače, kot na primer povest ali roman.

Drami pred vsem ni treba, da opisuje pozorišče in druge vnanjosti: postavo, obleko, kretanje, način govorjenja, kar vse je v romanu potrebno. Kajti vse to vidimo in slišimo na odru. To je torej naloga režiserja in igralca, ki tako dopolnjujejo pisatelja. Ta seveda more glede tega v posebnih opazkah — ki pa ne spadajo k drami kot taki, ki lahko shaja brez njih — dati režiserjem in igralcem razna navodila zaradi lažjega razumevanja in uprizoritve.

V drami so glavno osebe in dejanje. Kakor v povesti sledimo v mislih dogodkom življenja, ki nam jih pripoveduje pisatelj, tako v drami gledamo življenje pred seboj v neposredni, živi igri.

(Dalje prihodnjič.)

Milan Skrbinšek :

## SCENERIJA ALI PRIZORIŠČE.

Scenerija je okolje, v katerem se giblje dejanje dramskega dela, ki ga mislimo uprizoriti. Zato je najboljše, da se ne sprašujemo mnogo, kako scenerijo naj postavimo, temveč je edino pravilno, da kot režiser delo, ki ga hočem prikazati na odru, temeljito preberem, pustim pri tem branju svoji domišljiji svobodno pot in poskušam scenerijo tako zasnovati, kakor se mi je ob branju dela v moji domišljiji nehote prikazala.

Seveda so sedaj ovire, ki izvirajo nujno iz nezadostnega materiala, ki ga ima oder na razpolago. Ne bom mogel tedaj prizorišča čisto tako postaviti, kakor ga vidim v svoji domišljiji, marsikaj bo po tej nujnosti drugače, a glavno je, da se po nepotrebem ne oddaljujem od svoje zamisli.

Vse, kar se v predstavi na odru godi in vidi, bodi nepri-siljeno, samo po sebi umevno. Nikdar se kot režiser ne smem spraševati: Kaj bi si „izmislil“ takega, da bo občinstvo — prese-nečeno? Kako bi dosegel, da bi občinstvo scenerijo kot nekaj „čisto posebnega“ občudovalo? Najboljša scenerija je tista, ki je občinstvo ne opazi posebej, temveč jo občuti nehote kot pravi okvir za dramo, ki jo gleda in uživa.

Zavedati se moramo, da je pri vsakem dramskem delu glavno vsebina. Vsebino nosi od pisatelja doživljena in od igralca pre-življena in poduhovljena beseda, ki je posledica dejanja in ki rodi dejanje. Če občinstvo ne razume besede, ne ve za njeno vsebino, in če ne ve za njeno vsebino, ne razume dejanja, in vse-bina celotne igre, radi katere jo je pisatelj napisal, se razpuhti v nič in tako ostanejo občinstvu v spominu samo — ku-lise, to je: na les pripeto platno, ki ga je nekdo poslikal.

Od prvih začetkov gledališkega igranja, ki sega v zgodovini človeštva daleč nazaj (čez dvatisoč let nazaj od današnjega časa) in do najnovejših dob, ko je radi zmote nekaterih „inscenatorjev“ zunaj v svetu postal oder, ki je bil v svojih pravih časov vedno svetišče, cerkev — občinski pašnik za „režiserje“, ki jim je bila beseda šele deveta briga in glavno „efektna scena“ — je bila scen-erija zelo priprosta.

Največji dramatik, velikani po svojih delih: Sofokles, Shakes-peare in Molière so imeli za uprizarjanje svojih del na razpolagø

najenostavnejše odre in vendar so s svojimi deli občinstvo pretresali ali zabavali do solz, ker je vsebina njih del življenjsko globoka in resnična, ker je njih beseda izbrušena in ker sta njih režiser in igralec bila v svojem ustvarjanju enostavna, a velika v svojem doživljanju in globoka po svojem poduhovljenju — besede!

Če si pogledate današnje gledališče, bodisi prostor za gledalce, bodisi oder, se zavedajte, da se je gledališče od antike (od časa staroveške grške in rimske kulture) preko srednjega veka tudi v tem pogledu zelo spremenilo.

Pa tudi antično gledališče samo ni bilo zidano takoj v začetku po tisti zasnovi, ki je služila največjim njegovim dramatikom: Ajshilu, Euripidu in Sofokleju. — Gledališče se je v starem veku razvilo iz bogočastja. Kadar so Grki slavili Bakha (grški bog), so se zbirali v templju. Tam so plesali Bakhu na čast in sprva improvizirali (si sproti izmišljevali) primerne dialoge, sprva med samo enim in množico, pozneje je bil to že dialog med dvema in še pozneje med tremi. In ti dialogi ter poseganje množice vanje, to je bilo že igranje treh igralcev in zbora.

Seveda za ta slavlja ni bilo potrebno gledališče v tem smislu, da bi morali imeti posebej oder in prostor za gledalce. Ne, za tiste plesе in dialoge je zadostoval v templju prostor za ples in okoli tega se je v krogu zgrinjala množica.

Ko se pa imenovani dialogi niso več improvizirali, temveč so jih v naprej določali in napisovali ter so se začeli polagoma razvijati v dejanja, ki so postajala vedno bogatejša, so morali zasnovati za ta bogoslužja, ki so prehajala tako polagoma v gledališke predstave, posebna gledališča. To niso bile gledališke stavbe kakor so naše. Predvsem je tamošnje podnebje dopuščalo, da so mogli igrati pod milim nebom, drugič so bile te predstave zelo redke, še vedno versko prazniške. Igralci in občinstvo so se pripravljali zanje vse leto. Ker je moral in hotel biti vsak prisoten ter so bila gledališča le v največjih krajih, je jasno, da so se zbirale v teh gledališčih velikanske množice.

Strehe to gledališče ni imelo, a oder ter občinstvo sta morala biti tako nameščena, da so vsi ti deset- in desetisoči mogli vse videti in vse slišati ter razumeti.

Zato so bili sedeži za občinstvo nameščeni v vedno višjih vrstah, ki so oklepale v loku polkrožno ploskev. Ta ploskev je bila takozvana „orkester“ (današnji „orkester“ — prostor za godbo), v kateri je nastopal zbor. V tej orkestri je bil postavljen tudi an-

tični oltar, ki je igral v teh grških in rimljanskih dramah seveda veliko vlogo. Gledalcem nasproti, ob ravni črti polkrožne ploskve (orkestre), je bila postavljena ozka „skena“ (scena — današnji oder). To je bil zelo ozek, templju podoben prostor, ki je imel v svoji zadnji steni tri vrata, skozi katera so vstopali in odhajali — igralci. Za temi vrati so bile garderobe. Zbor je prihajal čez oder in doli po stopnicah, ki so vodile na obeh straneh odra v „orkestro“.

Tekom razvoja antične drame se je to gledališče seveda spopolnjevalo ter se odmikalo v svoji zasnovi vedno bolj od prvotne priproste oblike.

V kolikšni meri so se posluževali že takrat slikanih kulis, danes ni več mogoče z gotovostjo ugotoviti. Gotovo pa je, da so bile te kulise zelo priproste in skromne, in sicer že radi tega, ker so bile te klasične drame tako enostavno zasnovane, da po večini niso zahtevale drugega okvirja za uprizoritev kot onega, ki ga je dajala že gledališka stavba sama po sebi.

Ker so se gledališke predstave razvijale tudi v srednjem veku iz religiozних (verskih) nagibov, se je prizorišče prav tako kakor v starem veku moralo nujno tako izobličiti, kakor se je.

V srednjem veku so ob praznikih uprizarjali tako zvane misterije, to so bile nabožne igre, v katerih so sprva nastopale samo figure iz zgodb svetega pisma, pozneje so pa vpletali v te nabožne igre tudi druge, posvetne osebe, tako da so se ti misteriji odmikali vedno bolj od svojega prvotnega namena, od bogočastja do zabave.

Sprva so bila prizorišča zelo enostavna. Igrali so najrajši kar v cerkvah, pozneje pa so se morale te predstave baš radi vedno bolj posvetne vsebine iz cerkve umakniti na prosto. Najbolj prikladni so bili seveda trgi. Z vsebinskim razvojem teh iger, ki so postajale vedno bolj komplicirane, ker so vpletali vanje vedno več najrazličnejših figur, ki so jih povezali v pestro dejanje, se je razvijalo tudi prizorišče, ki je končno našlo svojo najpopolnejšo obliko takrat, ko so postavljali iz lesa kar tri prizorišča, drugo nad drugim. Spodaj je bil pekel, nad njim so se igrali prizori, ki so se vršili na zemlji, a nad prizoriščem za zemljo, so zgradili nebesa.

Na Francoskem se je to prizorišče razrastlo še bolj. Iz prvotno trodelnega, tronadstropnega odra se je razvilo prizorišče, pri katerem niso imeli samo onih treh prostorov, temveč so se jim pridružili v vseh treh nadstropjih ob strani še novi prostori.

Igre, ki so jih pisali za te predstave, so postajale namreč tudi v toliko vedno bolj komplicirane, da se je dejanje vršilo v najrazličnejših scenerijah in ker scenerije ni bilo mogoče med predstavo menjati, so za vsako igro kar postavili oder, ki je vseboval vsa za igro potrebna prizorišča.

Na Angleškem so imeli še poseben način sceničnega uprizarjanja teh srednjeveških iger. Tam so vsako prizorišče postavljali na lesena tla, ki so se premikala s pomočjo koles. Ko so odigrali prvo sliko, so jo odpeljali in pripeljali na njeno mesto drugo itd. Ta način uprizarjanja je bil v navadi posebno ob prazniku svetega Rešnjega telesa. Misteriji, ki so se uprizarjali ob tej priliki, so se igrali več dni (navadno tri). To so bili tako zvani kolektivni misteriji. Pasijonske igre in navadni misteriji niso imeli tako kompliciranega prizorišča.

V deželah Srednje Evrope so okoli šestnajstega stoletja že opuščali te iz lesa zbite odre in so igrali kar na glavnem trgu, kjer so posamezna prizorišča, ki so jih nameščali drugo ob drugem, označevali z najpotrebnejšimi dekoracijami.

Pri teh srednjeveških pasijonskih igrah, ki so jih igrali na glavnih trgih mest, so postavljali za posamezne slike, ki so se vršile na različnih prizoriščih, samo značilna znamenja: drevo, skalo, mizo, križ, steber, odrček s stopniščem, kar je na pr. pomenilo žrtvenik, vrata itd. Pekel in nebesa sta bila začetek in konec prizorišča, ki je kazalo Getzemani in Oljsko goro, Herodovo hišo, Pilatovo, Kajfeževo, prostor za zadnjo večerjo, steber, ob katerem so bičali Kristusa itd. Gledalci so bili na vseh štirih straneh trga in na oknih hiš in so mogli tako videti istočasno vse dele prizorišča, po katerem se je dejanje pomikalo iz scene v sceno.

Ob priliki velikonočne igre v Lucernu leta 1583. so imeli posebno bogato prizorišče, katerega pekel je bil zbit iz lesa, nebesa je predstavljala gostilna „Pri solncu“.

A že takoj ob pričetku šestnajstega stoletja so se pričele uprizarjati igre, ki jih je prinesla reformacija. Bile so to ljudske predstave, ki so se tudi vršile na trgih, in sicer navadno ob ustju kakšne ulice, kjer so postavili oder. Dejanje je obravnavalo navadno kakšno dogodivščino iz starega testamenta. Igrali pa so moški in ženske iz meščanskih rokodelskih krogov. Ker so tudi pri teh igrah nastopali hudiči, so imeli pod glavnim odrom še pekel. Pred glavnim odrom je bil še podaljšek, a za njim

vzvišen del, ki so ga imenovali „most“. Prostor za oder so na trgu izbrali vedno tako, da je ta ali ona točka ob enem služila dobro igri, kakor na pr. studenec. O neki predstavi „O Suzani“ piše srednjeveško poročilo, da je bil „most“ postavljen nad studenec Ribjega trga. Postavili so nad studenec veliko pločevinasto posodo, v kateri se je kopala Suzana. Zanimivo je poro-

### *Odlični maski*



*Milan Skrbinšek kot Sylock*



*Milan Skrbinšek kot Fouché*

čilo o neki predstavi „Izgubljeni sin“ (1537), ker je iz njega razvidno, da so že takrat tu pa tam tudi menjali dekoracijo (kulise). Po prvih dialogih (razgovorih) v komadu, stoji namreč opazka: „Zdaj pride gradnja druge pokrajine.“ Posebno imenitne in umetniške te dekoracije sigurno niso bile, a važno je spreminjanje dekoracije.

Mnogo truda so si dajali pri posnemanju naravnih pojavov, kakor sta na pr. blisk in grom. Grom so posnemali na ta način, da so napolnili sode z velikimi kamni in jih valili sem in tja.

Za neko predstavo leta 1560. odreja avtor sledeče: „Oder naj se spredaj podaljša in na tem podaljšku se naj odigra vse, kar je živ govor.“ Ta podaljšek je torej že takrat igral vlogo tako zvanega proscenija, kakor je v današnjih časih v navadi pri velikih pasijonskih igrah na prostem. — Tekst iger v času reformacije je bil sestavljen iz „prologa“ (uvodne besede), „argumentov“ (to je vmesni govor) in iz epiloga (zaključne besede).

Še pred sredo 16. stoletja so jeli prelagati predstave s trgov v zaprte prostore, v različne lokale. Pri tem pa so tekom igre lokal večkrat menjali, ker je moral biti primeren za scenerijo, ki jo je tisti del igre zahteval. Ti prostori so bili samostani, plesišča, gostilniške sobe in dvorane.

Za večje predstave so zelo radi uporabljali prostore med stavbami. To sta bili navadno dve stavbi, ki sta bili postavljeni pravokotno ena k drugi. Tako sta bili dve strani prizorišča dobro zavarovani. Okoli odra, ki je stal sredi prostora, so postavili nizke ograje, ob katerih je stalo na vseh štirih straneh občinstvo. Okna hiš so služila kot lože. vzdolž hiš so navadno postavili še galerije, ki so jih nosili stebriči. Tako je bilo mogoče, da je lahko veliko občinstva gledalo predstavo. Takrat (začetkom 17. stoletja) so bile zelo priljubljene borbe z rapirji, ki so se izmenoma s predstavami vršile na takšnih prostorih.

Že iz ureditve teh prostorov je razvidno, da takrat še niso poznali zastora, zato so dramatiki pisali svoje igre tako, da so ob koncu dejanja vse osebe šle z odra in v odmoru do prihodnjega dejanja je igrala godba.

## ANGLEŠKO GLEDALIŠČE ZA ČASA SHAKESPEAREJA.

Preden govorimo o nadaljnem razvoju prizorišča v Evropi srednjega veka, o nastajanju zidanih gledališč in njih ustroju, se ozrimo v ono deželo, v kateri se je dramatska umetnost najprej razvila do velike popolnosti. Ta dežela je angleška. Iz pasijonskih iger in misterij so se razvile polagoma „mora-

litete“, oziroma iz teh spet resnične drame novejših časov. Ta vrsta gledaliških iger se je pa mogla uprizarjati samo v intimnih (tihih in zaprtih) prostorih in tako so začeli na Angleškem takrat graditi gledališke stavbe. Vendar pa te stavbe še niso bile toliko podobne današnjim gledališčem, da bi imele vse strehe. Gradili so torej dve vrsti gledališč: s strehami in brez streh. Prvo tako gledališče se je otvorilo leta 1576. v Blackfriarsu. V tem gledališču se je začela Shakespearejeva slavna pot. Nekaj let na to je imel London že osem različnih gledališč.

V gledališčih, ki so bila brez streh, so igrali samo pri dnevni luči, v popolnoma zaprtih gledališčih pa pri svečah.

Notranja uredba odra in prostora za gledalce je bila v vseh teh gledališčih zelo slična. Oder je imel stalno trdno obliko in se scenerija ni predstavljala s kulisami. Pri mnogih teh gledališč je bil oder tako razsežen, da je segel precej globoko v občinstvo. Ker je bil na treh straneh neomejen, je stalo del občinstva okoli njega. Drugi del občinstva pa je imel prostor v ložah, ki so bile nameščene ob straneh odra tako, da je stal oder čisto prosto. Nekaj lož je bilo celo na odru samem in sicer na njegovi zadnji strani tako, da je nekaj gledalcev gledalo igro z zadnje strani.

Najiminitnejše gledališče v Londonu je bilo tako zvani Globeater, ki je bil zidan v obliki osmerokotnika. O tem gledališču in še o dveh drugih, od katerih se je eno imenovalo „Rdeči vol“, a drugo „Hrepenenje“, so ohranjene risbe, ki so bile v tistem času napravljene. Na obeh risbah se jasno vidi, kako je segal oder v občinstvo. Ta del odra so imenovali „spodnji oder“. Tu se je predstavljalo glavno dejanje iger. Druge prizore, posebno takšne, ki so se vršili v kakšni notranjosti, so predstavljali v globini odra. Tam je bil ozek in nizek od treh strani omejen prostor, ki ga je zakrival zastor. A nad tem prostorom je bil še eden, ki je bil prav tako zastrt in je tudi služil za predstavljanje intimnejših prizorov.

Tako so polagoma nastajali elementi, iz katerih se je razvijala scena, vendar je bila le dopolnilni del, glavni del predstave pa so ostali igralci in iz njih govornjena beseda.

(Dalje prihodnjič.)

# TEHNIČNI DEL.

Piše MILAN SKRBINŠEK.

## I. PRAKTIČNA REŽIJA OB „JAKOBU RUDI“.

Ko sem se kot režiser sam vživel v delo — šele tedaj in nikdar ne prej! — zberem k bralni vaji vse sodelujoče. Tu se začenja že oblikovanje. Pred branjem povem vsem vsebino dela ter njegov utis name. Predstava mora biti tega utisa umetniški odtis na odru. Ker mora biti vsa predstava umetniška izpoved človeka — režiserja — mora dobiti na odru vsaka najmanjša poteza ono obliko, lice in barvo, ki lebdi v režiserjevi domišljiji.

Da ne zaidejo igralci, ki so prav tako ustvarjajoči kakor režiser in bi imeli glede na celoto pravico slediti absolutno svoji domišljiji, intuiciji (sproti se pojavljajočemu, ustvarjajočemu doživljanju), vsak v svojo smer, torej v različne smeri, katerih se naravno nobena ne krije z mojo odrsko sliko drame — je nujno, da režiram že pri bralni vaji!

Ko sem razložil sodelujočim vsebino drame, povdarjajoč pri tem njeno idejnost, to se pravi, ko sem jim povedal, kaj je hotel avtor z dramo povedati, jih uvedem v njeno splošno nastrojenje (stara beseda za ta pojem je bila še pred nedavnim iz nemščine prevzeta „štimunga“.)

Glavno nastrojenje je dano že po vrsti dramskih del, v katero spada. Ne oziraje se na vsebino dela, ga bom že videl v svetlejši ali temnejši luči, v večji ali manjši razgibanosti, v tihi, srednje močni in glasni igri, ko se zavedam, da igram tragedijo (žaloigro), dramo, komedijo, veseloigro, burko ali grotesko.

Jakob Ruda je drama s tragičnim koncem, torej kos resnega življenja, ki ga hočemo z umetniško (!) resničnostjo prikazati na odru. Nastrojenje bo torej v splošnem resno, in kjer se zasvetlikajo sredi mračnih dogodkov svetlejši prizori, bom prikazal ta veselejša mesta manj žarko, kakor bi jih smel in moral, če bi ti prizori bili sestaven del veseloigre.

To je ona estetična mera, ki mi zaukazuje, da kakor slikar na platno ali komponist v kompozicijo, nanašam pri Jakobu Rudi na oder samo takšne barve, ki mi ne kvarijo glavnega utisa te drame na občinstvo, temveč mi ga celo še podčrtujejo.

Zato bom že v zasedbi osobja pri resnem dramskem delu mislil na to! Da zasedem glavne vloge, ki so nosilke glavnega (torej resnega) dejanja z igralci, ki so po svoji osebnosti in po vsem svojem načinu igranja nagnjeni predvsem k resnemu igranju, je itak razumljivo. Opozoriti pa moram na to, da v resnih dramskih delih za igranje onih oseb, ki se kažejo v svetlejših, mogoče celo v rahlo zabavnih prizorih, ne smem zasesti igralcev, ki so izraziti komiki in mogoče celo že po svoji vnanjosti smešni. Takšni igralci bi mi one veselejše prizore celo v močnem okviru režije čisto nehote vseeno zaobrnili v slog, ki bi bil celotnemu za dotično delo značilnemu nastrojenju predstave v kvar.

Ko sem se vživel v vzdušje drame in so mi tudi osebe po svojem bistvu pred očmi, me čaka dvojno delo: kreacija oseb in njih skupne igre in gradnja scenerije. A to sta dve glavni veji enega drevesa. Vzrastli sta na isti zemlji, iz istih korenin in napaja ju isti sok. Zato ne smem oblikovati vsako teh vej zase, temveč v skupni rasti.

Vzdušje scenerije in duhovno in čuvstveno vzdušje, ki veje iz dejanja drame, v katerem se nam kažejo osebe v različnem medsebojnem razmerju — morata biti analogni (odgovarjajoči druga drugi), se morata medsebojno spopolnjevati in skleniti v isti mračni ali svetli dvozvok.

Ker pa moram imeti pri zamisli vnanjega dejanja (premičanja na odru in različnih skupinskih podob ljudi, ki se prelivajo druga v drugo) pred očmi vedno prostor, kjer se to dejanje pričenja, razvija, valovi sem in tja in slednjič končuje, je nujno, da si zamislim predvsem — scenerijo!

Sledimo torej svojemu občutju, ko smo se vživali v dramo, in zamislimo si prizorišče po vzdušju, ki ga mora prevevati. Odprimo nato knjigo in pogledjmo, če je avtor prizorišče opisal. Če ga je, smo morali itak pri branju drame ta opis scenerije brati ter smo ob branju dela bili nehote pod vtiskom one vnanje podobe prizorišča, kakor si ga je mislil — in sicer tudi v zvezi z dejanjem! — avtor sam. Zato nam ne bo težko svoje pred duševnimi in telesnimi očmi nam lebdeče podobe združiti vsaj v glavnem s podobo pisateljevo. (Zakaj vsaj v glavnem? Avtor in režiser oblikujeta isto delo, a nista ista človeka; zato si pač doživljata dramo po njeni notranji in vnanji podobi v glavnem enako, a v potankostih — različno, čeprav v zvezi z glavnim občutjem!) (Dalje prihodnjič.)

## II. MIMIKA.

Izraznost hoje. Hoja pa mora biti tudi značilna za starost, zdravje, poklic, duševno razpoloženje človeka, ki ga predstavljam. Tu se bo seveda zgodilo, da bomo marsikaj, kar smo označili pri vajah, za lepo in pravilno hojo, kot napake, prevzeli za karakterizacijo (za značilnost) dotične hoje.

(Za te vaje pa že moram napisati kratke prizore. Te vaje niso več samo tehnične, temveč kažejo že delček življenja.)

### 4. v a j a.

(Mladost in veselo razpoloženje.)

Ista vaja, a z naslednjo vsebino:

Mlad(a) dijak(inja) se vrača z odličnim spričevalom vesel(a) iz šole ter išče očeta — v prvi sobi, v drugi, na vrtu (okno), kjer ga zagleda in hiti veselo razburjen(a) doli.

### 5. v a j a.

(Mladost in pobitost.)

Spričevalo slabo; padli ste. Oče bo žalosten. Ničesar ne bo rekel, a žalosten bo.

### 6. v a j a.

Isto. A oče je zelo strog — bojite se ga!

### 7. v a j a.

(Starost: veselje.)

Stari oče, oziroma stara mati.

Mož (žena) išče ženo (moža) s pismom hčerke, v katerem sporoča, da se ji je rodil prvi otrok. Porod je bil srečen, otrok je zdrav.

### 8. v a j a.

(Starost: žalost.)

Isto. Sporočilo je žalostno. Porod je bil težak. Hčerka je mnogo trpela, otrok ne živi.

### 9. v a j a.

(Starost: obup.)

Hčerka in njen otrok sta mrtva.

### 10., 11. in 12. v a j a.

7., 8. in 9. vaja toliko spremenjene, da mož (žena) ni samo star(a), temveč tudi ves betežen (betežna).

P o m n i : tudi takšni ljudje imajo še vesele trenutke in ure. Betežnost torej v 10. vaji ne izključuje trenutno veselega razpoloženja.

### O p o m b e :

V 4. vaji bo vaša hoja lahka in hitra. Najhitrejša pač od okna doli v vrt. Naravno: zagledali ste očeta, zato ne morete pričakati, da pridete do njega in mu izročite spričevalo.

Variirajte (spreminjajte) četrto vajo tako, da predstavljate a) človeka mirne, b) živahne, c) razposajene in d) divje narave.

a) Človeka mirne narave vesel doživljaj ne razgiba mnogo. Kaže pač vedro lice, tudi njegov korak je nekoliko pospešen, v splošnem je umirjen;

b) človek živahne narave se ob veselem doživljaju zelo razgiba. Njegova hoja je zelo hitra, vmes dva, tri korake celo teče. Oči mu zažare;

c) človek razposajene narave v tem primeru koraka ne pospeši samo, temveč celo teče in se med potjo tu in tam zavrti;

d) človek divje narave pa odpre vrata burno, jih za sabo zaloputne ter se tako zažene proti levim vratom, da čez stol, ki mu je napoti, kar skoči. Ko pa zagleda skozi okno očeta, skoči kar skozi okno, če je pritlično; če je pa v kakšnem nadstropju, vsaj s spričevalom v divji razposajenosti zamahne očetu in šine skozi vrata kakor strela. Kar mu je napoti, kar podre in se ne briga za posledice.

### **Premikanje, prenašanje in postavljanje stola.**

Pazite, da ne povzročate s stolom nepotrebnega ropota. Vsakdo si pri sedanju mnogokrat nehotе stol premakne tako, da mu je za sedenje prikladen. Eden sedi rad bolj tesno ob mizi, drugi nekoliko bolj oddaljeno. Zgodi se tudi, da si morate stol premakniti zato, ker je sedel prej na njem človek, ki je po svoji vnanjosti ali obilnejši ali pa manj obilen kot ste vi. Tu igra debelost prav isto vlogo kot velikost. Debel in visok človek si morata stol navadno od mize odmakniti, prvi radi svoje obilnosti, drugi radi svojih dolgih nog, suh in majhen človek pa si ga primakneta. Zgodi se tudi, da si morate v igri stol šele k mizi prinesiti ali pa si ga od mize nesti drugam.

Kako torej odnašamo, prinašamo in postavljamo na odru stole, da ne povzročujemo nepotrebne šuma, ki poslušalca moti na dvojen način: prvič živčno, drugič pa zato, ker mu na odru izgovorjena beseda radi šuma lahko uide?

Vzemimo kar takšen primer, ko morate stopiti od mize, pri kateri stojite, v kot sobe po stol ter si ga prinesiti k mizi. V takšni vaji lahko vadimo dviganje, prenašanje in postavljanje stola, hkrati pa združimo ž njo vajo hoje.

### **Tehnika postavljanja stola.**

Stol, ki ga hočete dvigniti, primite na vrhu naslonika, če je lahek z eno roko, če je težak pa z obema. Preden ga primete, se postavite tesno k njemu. Če ga mislite dvigniti samo z eno roko, se postavite tesno ob stran ali pred njim, če z dvema pa za njim. Ko ste stol prijeli, ga dvignite tako, da ga pri tem ne drsate po tleh. Ko ste ž njim pri mizi, dobro preračunajte, kje naj stoji, in ga postavite najprej na sprednji nogi, ki sta pri pravilnem prenašanju itak bliže tlom ko zadnji, in sicer tako, da ne povzročate s tem ropota. Če ga niste dobro postavili in ga morate še premakniti, ga spet za spoznanje dvignite in postavite. Na ta način se ubranimo vsakega nepotrebnega ropotanja.

### **11. v a j a.**

(Sredi sobe stoji miza. Na levi strani mize in za njo stol. Na desni strani mize ga pa ni. Nekdo ga je bil postavil v ozadju k oknu. Na desni v ospredju vrata.)

Vstopite počasi skozi desna vrata, pogledjte k mizi: desnega stola ni! Pogledjte po sobi: pri oknu je! Stopite počasi k stolu in ga postavite mirno na desno k mizi.

12. v a j a.

Ista vaja s pospešenim korakom.

13. v a j a.

Ista vaja v teku.

Te tri vaje naj bodo samo tehnične. Vsebinsko jim bomo dali šele, ko pridemo do vaj za sedanje, sedenje in vstajanje, ko bomo združili ž njimi vaje za prenašanje in postavljanje stola.

### Sedanje.

Ko sedate, morate paziti na to, da pri tem s stolom ne delate ropota. V prejšnjih vajah ste si stol že tako postavili k mizi, da ga ni treba še premikati, ko sedete nanj. Mogoče ste ga pa vendarle postavili preblizu ali predaleč. Pomaknite ga torej na pravo mesto, a tako, da spet vstanete in ga šele potem premaknete. Dvignite ga za naslonilo in ga postavite na ta način, da ga postavite najprej na sprednje noge in nato na zadnje. Nikakor pa ne sede. — Ko ste si stol postavili na pravo mesto, sedite. Stopite pri tem tik k stolu. — V igri se prav mnogokrat zgodi, da morate sedeti med igralcem. A zelo ruši iluzijo, če imate kako čustveno ali zelo temperamentno igro, pa se preveč ozirate po stolu, ki mislite nanj sestiti. Če pa se ne brigate dovolj zato, kje in kako stoji, se vam spet lahko pripeti, da sedete ali samo na sprednji ali stranski rob. To vas preseneti in zato izgubite potrebno trdnost in ravnotežje in vplivate lahko v najresnejšem trenutku smešno. Naravnost pogubno pa je, če sedete namesto na stol — mimo njega na tla.

(Dalje prihodnjič.)

---

---

## LJUBLJANSKO NARODNO GLEDALIŠČE.

Ker so zadnjič izpadla gledališka poročila, se bomo danes pomudili v tem kotu le s pregledom dosedanjih predstav, ustavili pa se bomo pri bolj važnih, bodisi zaradi tega, ker so domače, bodisi zato, ker imajo svojo kulturno pomembnost. Na splošno pa moramo, žal, potrditi, da smo se varali, ko smo upali, da bo naša Drama z nabavo dramaturga pridobila in se bo pojava J. Vidmarja poznala v delu in repertoarju. Repertoar je kakor bi nastajal sproti, brez enotnega hotenja, uprizarjajo se dela ad hoc, zdi se, kakor bi bilo vse brezglavo. Višek smo dosegli v uprizoritvi drame ravnatelja srbskega gledališča Vesniča „Gospodski dom“ in pa v uprizoritvi naivno-omejene komedije srbskega pisatelja Nušića „Pot okrog sveta“. Na drugem mestu govorimo o tem. Žalostno pa je, da moramo zapisati, čeprav neradi, da nas dramaturg ni prepričal, da se v repertoarju ni nič obrnilo na bolje in da je to mesto za tako delo odveč. V drami imamo štiri močne režiserje, gledališke praktike, ljudi z obzorjem, ki žive in delajo le za gledališče — zakaj ne bi ti štirje tvorili repertoarni krožek, ki bi določal repertoar? Ali ne bi imena: Ciril Debevec,

**Bratko Kreft, Milan Skrbinšek in Bojan Stupica** bolj jamčila za umetniško višino našega repertoarja, kakor ga je jamčila ime Josipa Vidmarja in pokazalo njegovo delo? Ti štirje naj bi skupno določali repertoar. Tako bi bilo vsako delo pregledano po štirih ljudeh, ki je vsak drugače usmerjen, a je vsakemu pri srcu prosep našega teatra; potem ne bi doživeli Poti okrog sveta in vsaka špekulacija zamenjave ravnateljskih literarnih del bi bila izključena. Izključena bi bila pa tudi vsaka režiserska hohštaplerija na račun občinstva, igralcev in blagajne! Pa tudi vsako pritoževanje, intrige, špekulacije z oddajo prevodov itd. itd., kar je še črnega na našem gledališču.

Če napravimo kratek pregled v letošnji sezoni igranih del, vidimo, da je bilo igranih 24 del, od katerih jih je 6 iz lanske in prejšnjih sezon (zaznamovane so z zvezdico). Ta dela so:

1. Hoffmannsthal: *Kralj Edip.*
2. Puškin: *Kameniti gost.* (Obe na en večer.)
3. Arx: *Izdaja pri Novari.* \*
4. Kranjc: *Direktor Čampa.*
5. Begovičeva: *Med včeraj in jutri.*
6. Skvarčin: *Tuje dete.*
7. Frank: *Vihar v kozarcu.* \*
8. Regeny: *Frak.*
9. Rampach: *Mlinar in njegova hči.* \*
10. Golia: *Bratomor na Metavi.*
11. Shaw: *Kako zabogatiš.*
12. Bahr: *Otroci.*
13. Rosegger: *Vesela božja pot.*
14. Golia: *Uboga Ančka.*
15. Real: *Trije vaški svetniki.*
16. Bulgakov: *Molière.*
17. Zweig: *Siromakovo jagnje.* \*
18. Schurek: *Pesem s ceste.*
19. Wildgans: *Dies irae.*
20. Vesnić: *Gospodski dom.*
21. Kosor: *Goljemanov.* \*
22. Galsworthy: *Družinski oče.*
23. Nušič: *Pot okoli sveta.*
24. Werfel: *Juarez in Maksimiljan.*

Govorili bomo le o letošnjih novitetah, to je o 18 delih. Režirali so: O. Šest: sedem del, M. Skrbinšek: eno delo, S. Jerman: eno delo, B. Stupica: štiri dela, B. Kreft: tri dela, C. Debevec: dve deli. O. Šest je torej režiral skoro polovico vsega dramskega repertoarja, kar je na prvi pogled skoro presenetljivo, posebno, če pomislimo, da je imel opravka tudi v operi. Če pa stvar pogledamo nekoliko bolj globoko in pretehtamo njegove režijske ustvaritve, jih primerjamo z režijami ostalih treh oz. štirih režiserjev in preiščemo tudi umetniško vrednost njegovega dela, pa pridemo do logičnega zaključka, da je O. Šest v primeri z ostalimi, režiral premalo del, kajti njegove režije krasi površnost, naglost, nepoglobljenost in na hitrico zmašena manira, ali, če govorimo čisto odkrito: s tem, da trdimo, da je Šest režiral premalo del in če pokažemo vzroke te svoje trditve, je takoj jasno, da je režiral preveč del, ker slabe

režije škodujejo repertoarju in napredku teatra prav toliko, kolikor slabo izbran repertoar. Resno režijsko delo je torej pred vsem in samo slonelo na ramah štirih naših najboljših režiserjev: Skrbinška, Debevec, Stupice in Krefta —, na zunaj pa je med njimi ta razlika, da so nekateri dobili več režij, kot drugi. Da je Debevec imel do zdaj le dve režiji, je vzrok v tem, ker je prezaposlen v operi, zakaj pa je Skrbinšek režiral le eno delo, pa menda tiči vzrok v I. nadstropju Narodnega gledališča, kjer sta pisarni ravnatelja in upravnika. Po vsebini ima dosedanji repertoar sledečo sliko: osem del je resnih, devet jih pa ima komedijski slog, ena pa je mladinska. Od prvih osem je bil neuprizorljiv Vesničev „Gospodski dom“, tako, da smo de facto imeli v sezoni šest premier resnih del (ker sta bili dani na en večer dve deli), ali z drugo besedo eno tretjino repertoarja. Tako smo torej dognali prvo smer letošnjega repertoarnika: **gojitev lahkotnih del**. Ker pa ima Narodno gledališče v slovenski kulturi še ta poseben namen, da goji pred vsem domačo dramatiko, si oglejmo še to stran. Slovenske premiere so bile tri (od teh ena mladinska), to je ena šestina letošnjega repertoarja, oziroma ena osminka od vseh danih del. To je za kulturno poklicanje našega gledališča vsekakor premalo, posebno, ker vemo, da je bilo dramaturgu oddanih več del, ki stoje vsaj na isti višini z nekaterimi deli tuje literature. Tako smo prišli do drugega vodila letošnjega repertoarnika: **čim manj domačih del**. In le to vodilo je moglo spraviti upravo v odločitev, da je dalo Nušičevo Pot okoli sveta, pri katerem je moral sodelovati ves dramski in operni zbor, orkester in balet, kjer je bilo izgubljenih ogromno delavnih: ur in ustvarjajoče energije, pa tudi materialnih vrednot in je delo — kar je bilo prorokovano že v naprej, ker delo nima nele nikakoršne cene, temveč se tolče tudi z estetiko in pametjo — popolnoma propadlo. Repertoarnik je torej šel po slabo de o drugam, na mesto, da bi vstavil v repertoar dobro domače delo, pri čemer je zagrešil tudi nad premoženjem gledališča in spravil v dvom resnost svojega hotenja. Tudi pri izbiri ostalega lahkotnega repertoarja ni bilo srečne roke. Regenyjev „Frak“ je šablonsko delo, ki je bilo дано z računom na blagajno, a kljub temu ni našlo odziva, ista stvar je bila z dramo Bahr „Otroci“, ki je bila tudi igralsko nedognana in je ostala kakor izgubljeno piščice v samoti — torej v celem kar štiri izgubljene predstave ali skoro ena četrtnina repertoarja. Ni slučaj, da je kar tri od teh režiral O. Šest. In tako smo dospeli do tretje napake letošnjega repertoarnika: **nepremišljenost pri izbiranju del**, ali z drugo besedo: neresnost pri določanju repertoarja, pri čemer se spet pojavlja ime O. Šesta.

Zato se po tem pregledu vračam nazaj k svoji želji: repertoar naj določajo naši najboljši režiserji, ki so v teatru vzrastli in imajo dovoljen umetniški posluš, obenem pa smisel za dela, ki morajo na odru uspeti. Le tako bomo prišli nekoč do dognanega in visokega repertoarja.

## 6. Regeny: Frak. Režija: O. Šest.

Ta že preje omenjena veseloigra nam pripoveduje, kako je postal neki krojaček zaradi fraka, ki se mu je lepo prilegel, počasi minister. Pisana je nekoliko naivno, po svoji tehniki je stara in okorna, režiser je tudi ni pomladil in takó je vsa teža ležala na igralcih, pred vsem na nosilcu glavne vloge Daneša, ki je s svojo prirojeno sposobnostjo postavil verjeten lik, ki pa nekoliko spominja na Hlestakova iz Gogoljevega „Revizorja“. Delo je igralsko

uspelo, veseloigra pa s svojo vsebino ni dosegla uspeha, ker je režiser še mimo satire, ki se v njej nahaja.

**7. P. Golia: Bratomor na Metavi. Režija: C. Debevec. Premiera: 6. novembra 1935.**

Iz mladinskih iger je preko burke „Kulturna prireditel v Črni mlaki“ dospel P. Golia v ljudsko žaloigro, v kateri je zagrabil motiv, ki je zanimal že toliko dramatikov, namreč: konflikt med dvema bratoma, ki sta si popolnoma nasprotnih značajev. Tako postavi pisatelj na sceno Aleša, na videz dobrega in pridnega fantiča, a v bistvu hinavca in bojazljivca, pa Andreja, veseljaškega, a odkritosrčnega in delavnega fanta. Pogon njenemu nasprotju dà Metka, sosedova hči, ki bi jo oba rada imela, a se ona v srcu odloči za onega, ki bo dobil posestvo —, iz česar nastane drugi pogon, ki privede tudi do dejanja, ko se namreč mati odloči, prepisati posestvo na Andreja. Sovrašтво Aleša do Andreja podkuri še zli duh stric Ambrož, zapiti samec, materin brat, ki nagovori slabiča Aleša v bratomor. S tem bi bil žaloigra končana, zdaj pa pride še kazen: ko je Aleš skrnil truplo, mu slučajno pade ura iz žepa na bratove prsi, prav na dan Alešove poroke slučajno najdejo orožniki truplo z uro vred, spoznajo, da je ura Alešova in Aleša aretirajo, Ambrož „pa se je sodil sam“. Ta nenujnost zadnjega dejanja odvzema delu umetniško vrednost in ubije doživetje najboljšega dejanja (4. slika). Je pa po svoji zgradbi in utemeljeni tendenci ena najboljših naših ljudskih iger zadnjega časa, čeprav moti literaren nekmečki jezik, ki ga govore kmečki ljudje in pa razvlečeni, tu in tam sentimentalni govori (Andrej, 3. slika). Režiser se je potrudil še posebno zato, ker je imel pred seboj domače delo. Skrbno je izluščil vzgojno misel igre, podčrtal nasprotje in njih naraščanje, se zagrizel v glavne značaje in postavil takó enotno delo, da je celo zabrisal napake v tehnični zgradbi. Res je, da so mu zato zbrzeli izpod rok ansamblski prizori (2. slika), ki bi jih bilo treba morda najbolje črtati (pogovor ob harmoniki, govorjenje med plesom je možno jasno postaviti v filmu, kjer režiser odtrga od cele skupine dva človeka, ki se pogovarjata — kar na odru ni mogoče), vendar gredo te napake na račun avtorja in se jim režiser ni mogel izogniti. Vestni režiji je sledilo vestno igranje in so bili vsi glavni igralci na svojem mestu, posebno Marija Vera (mati), Levar (Andrej), Skrbinšek (Ambrož), Kralj (Aleš), Gregorin (župnik) in M. Danilova (Metka), ki so nosilci vse drame. Ostali, ki igrajo le v postranskih prizorih, so napravili staro napako, da namreč niso postavili na sceno slovenskih kmetov, temveč le njih karikature, pri čemer se je odlikoval Daneš (Anzelj), ki bi s svojim prizorom prav tako uspešno nastopal v cirkusu, kakor je v žaloigri, samo, da bi tam vzbujal salve smeha, tukaj pa je razblinil osnovno nastrojenost dela. Delo je prav zaradi vestne režije in igre imelo uspeh. Želim, da bi marsikateri ljudski oder segel po njem, ker je res dobra pridobitev naše ljudskooderske literature.

**8. Shaw: Kako zabogatiš. Režija: B. Stupica. Premiera: 9. novembra 1935.**

G. B. Shaw, slavni angleški kritik, publicist, romanopisec, esejist in dramatik, je to svoje delo napisal ob porajajočem se finančnem kapitalizmu; delo je izšlo leta 1892. Vsebina: Sartorius oddaja v najem hiše v predmestju, stare hiše, stanovanjske kasarne, v katerih stiska iz rok revnih zadnje novčiče,



ne da bi se brigal za popravila, higijeno itd., ko pa zve, da bo po zemljišču, koder stoje hiše, tekla cesta in bo morala občina te hiše odkupiti, dá hiše predelati, stanovanja popraviti in očistiti itd. —, ne zaradi ljudi, ki bivajo v njih, temveč zaradi tega, da jih bo občina morala dražje plačati. Delo razgrinja ves sistem človeške družbe, udari po njem, istočasno pa oblikuje štiri ljudi, ki jih sistem družbe napravi za izkoriščevalce, ki žive od žuljev revnih in spekulacije. — B. Stupica je spet postavil dognano odersko umetnino, bodisi po zgrajenosti režije, kakor tudi s sceno, ki se zliva z režijo v eno celoto. Zdi se mi, da je Stupica prevzel od Debevca svojo nalogo. Kakor je Debevec s svojim prihodom dal našemu gledališču novega zagona, ga preokrenil in dvignil, tako je Stupica zdaj sprejel Debevčevo dediščino in bo z ostalimi jamstvo za razvoj naše teaterske umetnosti, posebno, ker razpolaga z odličnim ansamblom. Stupičeve predstave so doživetje zase in Stupica je šele prvo leto pri nas. Moč Stupičeve režije se je pokazala tudi pri igralcih. Cesar (Sartorius), ki smo ga bili navajeni gledati kot Bučo, Porento itd., je stopil pred nas v strogi karakterni vlogi in je prepričal. Vsa mrzlotá tega bogatina, kadar gre za denarne kupčije, in vsa toplina, ko govori njegovo očetovsko srce, tragična zavest prava v debatah o pravem in nepravem, lisičja prebrisnost skopuha, ki sluti profit — — —, vse je položil Cesar kakor na dlani in s tem dokazal, da je igralec prvega reda. V isti vrsti ž njim je Sancin (Lickcheese) dal eno svojih najboljših ustvaritev, izterjevalca najemnin in poznejšega spekulanta, ki ga ni sram, stopiti pred človeka, ko gre za denar, čeprav ga je bil spodil iz službe. Obema se je pridružila Severjeva (Blanche), ki je postavila histerično, razvajeno hčer Sartoriusa kljub precejšnji problematičnosti te vloge, verjetno in živo. Delo je razumsko in nabitó z domisljicami, ne gre pa iz srca v srce, zato pri občinstvu ni doseglo tistega uspeha, ki bi ga po svoji literarni, režijski in igralski vrednosti moralo. Toda širše občinstvo se uči gledati, poslušati in uživati; zato ne bo dolgo, ko bo nastopil čas, ki bo v njem občinstvo rado poslušalo, kar razum govori v literarni obliki.

(Dalje prih.) J. K.

## UREDNIŠTVO IN UPRAVA.

V zadnji številki smo pomotoma pozabili omeniti, da piše članke o Mimiki g. Milan Skrbinšek, režiser in igralec Narodnega gledališča v Ljubljani.

Vse, ki žele od nas kakega pismenega pojasnila, prosimo, da prilože dopisom Din 2:50 v znakah za odgovor, ker sicer na vprašanja ne moremo odgovarjati.

Ponovno smo na vse neredne plačnike naslovili prošnjo, naj vendar vplačajo letošnjo naročnino (revija 40 Din, pojedinci 90 Din in odri 250 Din). Upamo, da se nam bodo vsaj sedaj, ko se bliža letnik svojemu zaključku odzvali in takoj nakazali dolžne zneske, da bomo mogli tudi mi redno delati. Naročniki, ne ovirajte nas s svojo nerednostjo pri našem celotnem delu,  ko Vam je vendar založba poslala vse naročene edicije (knjige in do sedaj izišle številke). 



---

---

# Narodno gledališče vabi:

1. Zdaj je Narodno gledališče v Ljubljani začelo

## **s poletnim abonmajem**

v katerem bodo abonenti dobili najboljše predstave letošnje sezone. Kdor si želi za znižano ceno ogledati te predstave in mu je pri srcu razvoj našega odrskega kulturnega središča, naj se javi pri Upravi Narodnega gledališča v Ljubljani, ki mu bo rada dala vsa pojasnila.

2. Obiskovalci z dežele, ki si hočejo ogledati te predstave v skupinah, imajo — po določenem ključu — do 50% popusta na normalne cene. Organizatorji teh skupin naj se pravočasno javijo (pismeno ali osebno) pri Upravi Narodnega gledališča, da jim rezervira prostore po znižani ceni!

Podpirajmo  
svoje slovensko gledališče!!

---

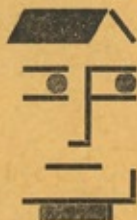
---

---

# Emil Navinšek

---

Ljubljana, Šelenburgova ulica,  
preskrbuje ljudskim odrom in igravcem:



---

maske,  
vse vrste šminke,  
vse rekvizite za  
maskiranje,  
knjigo: Lepa maska.

---

**K u p c i,**

ki se izkažejo, da so naročniki  
„Drame“, dobe poseben popust.

---

---

# Hinko Sevar

---

Ljubljana, nasproti Šentjakobske  
šole, ima v zalogi po zelo zni-  
žanih cenah

**vse ljudske igre od početkov do danes**

romane, povesti, novele, pesmi,  
šolske knjige,  
muzikalije,  
znanstvene knjige —

**Vse cene globoko nižje, kakor za nove knjige.**

**Pridite in si oglejte!**

Kupci, ki se izkažejo, da so naročniki „Drame“, dobe poseben popust.  
Zato se v naročilih sklicujte na „Dramo“. Predno kupite knjigo —

