

Narodno gledališče v Ljubljani pred pe desetimi leti

(Pričevanje članstva spomladi 1930.)

3. oktobra 1926 je minister prosvete M. Trifković podpisal »Pravila o polaganju državnega strokovnega izpita« za napredovanje upravnega, nastopajočega in tehničnega osebja državnih centralnih gledališč iz pripravniških v pomožne in iz pomožnih v glavne skupine. V ta namen naj bi bila v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani ustanovljena izpitna komisija, sestavljena iz petih »strokovnih oseb«, med katerimi naj bo tudi zastopnik umetniškega oddelka ministrstva prosvete in s tem tudi predsednik komisije.

K izpitu se lahko prijavi pripravnik iz centralnih gledališč, ki ima vsaj dve leti priznanega službovanja v katerem od Narodnih gledališč. Izpit je pismen in ustmen, k ustmenemu kandidat lahko pristopi le, če opravi pismenega. Namen *pismenega* izpita je pokazati kandidatov splošni smisel za delo v gledališki stroki in splošno inteligenco, ki je za to delo potrebna. *Ustmeni* izpit se polaga na temelju znanja iz zakonodaje (ustava kraljevine SHS, zakon o uradništvu, uredba o narodnem gledališču). Terja se znanje in zadovoljiv uspeh v vseh elementih, ki sestavljajo odrsko umetnost, naj bo dramsko ali operno-baletno. Zato morajo kandidati dokazati zadostno znanje iz govorne in pevske tehnike, psihologije igranja, estetske in psihološke analize besedil, branja in fraziranja, baletne ritmike in plastike in iz tehnike orkestrskega inštrumenta, pač glede na zaposlenost v specialni stroki. Povrh morajo pripraviti dramske in operne prizore, ki naj pokažejo stopnjo in zmožnost njihovega odrskega izražanja. K ustmenemu izpitu sodi tudi poznavanje zgodovine drame in srbsko-hrvaške-slovenske književnosti. Komisija odloča, ali je kandidat opravil izpit odlično, soglasno ali z večino glasov. O rezultatih izpitina komisija poroča umetniškemu oddelku ministrstva za prosveto.

Na temelju tega pravilnika je prišlo spomladi 1930 — in vse kaže, da samo takrat — do opravljanja strokovnega izpita, ki ga je članstvo Narodnega gledališča v Ljubljani (ne pa tudi članstvo mariborskega Narodnega gledališča, ki je bilo »oblastno«) delalo pred komisijo, katere člani so bili šef prosvetnega oddelka banske uprave dr. Dragotin Lončar kot predsednik, upravnik Narodnega gledališča Oton Župančič kot njegov namestnik, ravnatelj Drame Pavel Golia kot član, ravnatelj Opere Mirko Polič kot član in Karel Mahkota kot delovodja izpitne komisije.

Izpit so opravljali: 4 iz upravne pisarne, 15 solistov Drame, 2 iz pomožnega osebja Drame (sufleza, inšpicient), 15 iz tehničnega osebja Drame, 6 solistov Opere in

Operete, 7 članov opernega orkestra, 15 članov opernega zbora, 1 član pomožnega osebja Opere, 10 iz tehničnega osebja Opere in 2 iz gledališke slikarne in mizarne. Torej še zdaleč ne vsi. To zato, ker so izpit morali opravljati le »prevedeni« (stalni), ne pa tudi kontraktualni člani Narodnega gledališča: prvih je bilo 105, drugih 107. (V Operi so bili *kontraktualni* člani npr. Janko, Kogojeva, dr. Švara, v Drami pa Bratina, Boltarjeva, Gabrijelčičeva, Daneš, L. Potokar, M. Sancin, Železnik, celo Nablocka itd.)

Pismeni izpit je bil v soboto, 31. maja 1930, od 9. do 12. ure v pevski dvorani Glasbene matice v Vegovi ulici. Naslovi: za operne in dramske soliste *Od bralne skušnje do predstave*, za člane zbora in orkestra *Moja najljubša predstava tekoče sezone in zakaj*, za člane tehnike pa *Moje delo v gledališču*.

Ustmeni izpiti so bili 2. junija. Padel ni nihče. Vsi so prejeli tudi »uverjenja« z ocenama za uspeh in vedenje z Župančičevim podpisom. (V Župančičevih delovnih dnevnikih v zvezi s temi izpiti tole: Dnevnik III, konec oktobra 1929: »Stručni izpit«; Dnevnik IV, februarja 1930: »Izpiti: jutri začetni načrt in vprašanja«.)

(Navajamo nekaj vprašanj — zelo so se ponavljala — z oceno: Kako delimo uradnike? Kako se dele skušnje? Šaričeva, odlično. — Pravica do jubileja? Največji igralci? Začetek slovenske dramatike? Jerman, soglasno. — Izgovarjava na odru? Jan, odlično. — Dopusti? O moderni režiji? Cankar in njegovo delo? Hrvatska drama? Skrbinšek, odlično. — Bolovanja? Italijanska drama na našem odru? Slovenska drama v Trstu? E. Kralj, odlično. — Kako smo razdeljeni v gledališču? Razložite svojo dolžnost? Razlika med državnim in oblastnim gledališčem? Sufleza Povhetova, soglasno. — Upokojitev? Disciplinski predpisi? Ruski dramatiki? Moderni vidiki režije? Šest, odlično. — Kako dosežemo lučne efekte? Potek predstave s stališča osvetljalca? Zakaj težko odpravim senco na ozadju? Električar Premk, odlično. — Razdelitev državnih uradnikov? Kdo ima pravico do jubileja? Slovenske opere? Član zbora Bekš, soglasno. — Ureditev gledališkega arhiva? Dopusti? Arhivar Sirmik, odlično. — Kako narišete kuliso? Trpežnost gledališkega slikanja? Magolič, odlično. — Kdaj imaš pravico do II. kategorije? Ali so imeli kontrabasi vedno štiri strune? Katere Verdijeve opere poznate? Medved, z večino glasov. — Kakšni dopusti vam gredo? Razlika med opero in opereto? Jugoslovanski operni komponisti? Poličeva, soglasno. Itd.)

Najpomembnejše gradivo v obeh »stvarnih mapah« (št. 38, št. 39) so izpitne naloge — predvsem dramskih ustvarjalcev pa tudi vsega tehničnega osebja in delavcev — ki skoz medlo luč petdesetih let zažarijo bodisi sama po sebi bodisi v primerjavi z dejstvi in kvalitetami današnjega slovenskega gledališča. Ponuja se nam razumljivo da pomanjkljivo, a zato pristno pričevanje o organizacijski, upravni pa tudi ustvarjalni podobi in delovanju našega teatra pred pol stoletja. Sprejeti ju moremo bodisi kot zelo zanimivo informacijo, lahko pa tudi kot bodrilo in opomin.

I. O nekaterih umetniških problemih

a) v Operi

Najobširnejši pa tudi najzanimivejši je tu prispevek dirigenta *Antona Neffata* z naslovom *Od prve korepeticije do predstave*. Študij neke opere deli na dva dela: a) predstudij, ki se tiče samo njegove osebe in b) študij s solisti, zborom, orkestrom in režiserjem.

Ad a): predvsem gre za temeljito pripravo; potreben mu je »predštudij« opernega teksta, drame, romana ali drugih tekstov, ki se tičejo dela, potrebna mu je literatura, ki je za gledališka dela klasike in romantike (posebno nemške klasike) zelo bogata, a v Ljubljani zelo redka. »Nato pride na vrsto študij partiture oz. glasovirskega izvlečka.« Ta študij opravlja, če mu seveda dopušča čas, navadno tako, da preigra natančno vsako skupino — les, godala, pihala itd., nato celo partituro in to tako dolgo, da si je s tempi, dinamiko in vsemi zahtevami skladatelja kolikor mogoče na jasnem. Če čas dovoljuje, se hkrati dogovarja z režiserjem glede tempov, kulminacij, dramatičnih momentov, posebnih efektov in se seznanja z njegovimi pripombami.

Ad b): Študij s solisti traja tako dolgo, dokler ne obvladajo partov v taki meri, da na aranžirskih nemoteno sledijo režiserjevim zahtevam. (Neffatov odnos do režiserjev!) Razloži jim besedilo, pevski stil, važne pevske in igralske trenutke vloge, jim event. pripoveduje, kako je ta ali oni pevec (katerega je sam slišal) posebno lepo in učinkovito prinesel to in to frazo, ta ton ali kaj drugega. Študij z zborom ne poteka tako podrobno kot s solisti, a so prav tako potrebne tekstovne razlage, biografske in glasbenozgodovinske opazke, primerjave oper med sabo itd. Pri zborovih vajah najraje deli vsak glas posebej, če mogoče celo vsakega člana posebej, ker je takó skupno delo (vaja vsega zbora) zelo olajšano. Orkestralne vaje vodi brez priprav oz. razlag. »Edino pri Pohujšanju sem orkestru razlagal sproti vsako misel,« pravi, »in skušal na tak način doseči to, da so člani bolj razumevali intencije skladatelja — kolikor so jih — in pesnika.« Sicer pa mu gre delo z orkestrom v vsakem oziru hitreje in lažje kot z drugimi — s solisti ali z zborom. Zatem zanimivo zapiše: »Z režiserjem — ako ni zaposlen na odru ali pri podrobnem delu — delam rad tudi pri glasovirskih skušnjah (s solisti), ker na tak način se še pobljže spoznava in tolmačiva medsebojne intencije.« — Ko je vse to opravljeno, se prično orkestralne skušnje »pri sedežih«, kjer vso predelano snov še enkrat podrobno in kolikor mogoče temeljito izvedejo. Med orkestralnimi »sedežnimi« skušnjami tečejo režiserske vaje. Po »sedežnih« in režiserskih vajah pridejo na vrsto orkestralne skušnje in »sicer od posamezne scene (arija, monolog itd.) solista ali zbora prek dueta, terceta in širšega ansambla (z zborom in baletom) do velikih scenskih kompleksov na cela dejanja in nato na celo opero. V teku teh vaj se vzporedno uvežbajo prizori z odrsko glasbo.«

Ker člani orkestra pišejo dovolj splošno in »literarno« o najljubši predstavi v sezoni, se splača ustaviti še ob nalogi koncertnega mojstra *Ivana Trosta* (Naloga koncertnega mojstra opernega orkestra) in nekaterih podatkih dveh, treh opernih oz. operetnih pevcev Mohoriča, Pečka in Drenovca.

Koncertni mojster je po Trostovi oznaki solist, ki zavzema v orkestru posebno mesto. Je za dirigentem prvi, »ki vodi orkester, mora biti precizen v vstopih in vodi po dirigentu zamišljeno interpretacijo, katero posnemajo ostali inštrumenti, zlasti godala (niansiranje, fraziranje)«. Nato opiše »ubiranje« (uglaševanje) inštrumentov: vsi godbeniki se zbero v posebni sobi (Stimmzimmer), »kjer ubira koncertni mojster lesene inštrumente kromatično po akordih (najbolje po durovih oz. domin. septakordih) približno do kvarte navzgor ali obratno«. Zatem to ponovi pri »medenih« inštrumentih. Nato vzame od I. oboista »a«, s katerim ubere končno vse druge inštrumente. »Nato se podajo vsi godbeniki vsaj pet minut pred začetkom v prostor za orkester, kjer je od vsakega posameznika dolžnost gledati na to, da obvaruje nadalje svoj inštrument v ubranem stanju.« Na Dunaju v državni Operi, pripoveduje mojster, pa je to drugače: tam imajo vilice, po katerih ubirajo inštrumente, vendar se to ni obneslo, »ker zlezejo pihala med igranjem vsled gorkote skoraj za $\frac{1}{8}$ tona navzgor«. Na koncu pripomni, da je koncertni mojster v drugih gledališčih »član paritetne komisije in

fungira pri vseh umetniških zadevah opernega gledališča«. Pove še, da ima njegov nekdanji dunajski učitelj na akademiji prof. Rosé »svoj salon in se kot koncertni mojster prosto giblje v vseh umetniških zadevah«.

Prve operne skušnje se prično s kapelnikovo razlago »vsebine in tipa dodeljene mi vloge,« piše pevec *Franc Mohorič*, pevec *Lojze Drenovec*, ki je najbolj zgovoren, pa da se prično s »čitanjem« pevskega parta. Nato je več klavirskih vaj, na katerih pevec skuša obvladati melodijo in besedilo na pamet, ker le tako lahko zatem prične z iskanjem fines in podrobnim delom. Pevec *Bojan Peček* v svojem bore enajstvrstičnem ekspoziju omeni na tem mestu še skušnje za ples. Šele nato pride »bralna skušnja« proze (v opereti seveda), ko si pevec-igralec uredi vlogo po režiserski knjigi (dopolnjevanje, črtanje itd.). (Bralno skušnjo je Peček pozabil omeniti pa se brž vpraša: »Zakaj sem to pozabil?« In si odgovori: »Najbrž vsled tega, ker na bralne vaje navadno 'pozabim' prihajati: igro samo navadno doma preberem.«) Drenovec nadaljuje: »Sledi aranžirka: režiser določi sceno, poskušam z drugimi, ko ugotavljamo na grobo situacijo, dohode, odhode itd. Nato skušam po želji in zamisleku režiserja najti osnovni ton, tempo, ter najti zvezo med delom, režiserjem in seboj.« Teh skušenj je več, na njih se igralci izpopolnjujejo in »ugotavljajo kontakt s partnerji, okolično, sceno«. »Posebne skušnje so za ples, kjer z baletnim mojstrom, režiserjem in po potrebi svojim zamislekom, praktičnostjo in možnostjo določimo potrebne korake, gibe, ples itd. Ko je vse to — tekst, muzikalni part, plesi — približno fiksirano, sledijo skušnje z vsemi tremi panogami skupno. Tu po potrebi v korist dela v situaciji kaj spremenimo. Sledi orkestralna skušnja, kjer po vrstnem redu prepovemo pevske partije ter po potrebi — kolikor ni v kvar stilu dela — spremenimo tempe itd. Sledi druga orkestralna, zatem tretja, ki jo že izpolnimo s tekstom in plesom, nato glavna s kulisami in generalna s kulisami (ako so gotove), masko, oblekami, rekviziti itd. Ako kaj ne odgovarja ali kaj ne gre, popravimo po želji ravnateljja oz. režiserja, pripravimo vse zadnje potrebščine in ob slabem apetitu zadnji dan uredim in pregledam vse potrebno, se šminkam, oblečem ter grem na poziv na oder. Ako ugajamo, je aplavz, šopki, drugi dan pa, hm, sijajna strokovnjaška kritika, ki mine, je pozabljena, jaz pa večer za večerom zopet na oder pa naj bo to pri dobri ali slabi volji. Smej se...«

(Tu je primerno mesto, da vključimo še zanimivosti iz naloge opernega arhivarja Vinka Sirnika: operni arhiv, kakršnega je prevzel koj po prvi vojni, je bil do kraja neurejen. Najprej je iz kupov izbiral in sortiral klavirske izvlečke, solo partije, zborove glasove, zatem je naredil svežnje z označbo dela in vsebine »in končno sestavil popoln seznam s številkami pa abecednem redu«. Ta ureditev je ostala temelj njegovega poslovanja do danes. Običajno pa je povsod manjkal orkestralni material in partitura — vse to se je namreč moralo izposoditi, po odigranju pa spet vrniti. Zatem nam arhivar spregovori o delovanju arhiva: pred začetkom študija kake opere mora najprej ugotoviti, če je že prevedena. Če je, potem prevod predloži direktorju oz. kapelniku, da ga popravi. Ko je to opravljeno, začne prepisovati solo partije po vrstnem redu. Potem pride na vrsto notni material za zbor. Običajno ga prepíše deljeno za moški in ženski zbor, kar se potem razmnoži. Ko je prevod dokončno izoblikovan, je arhivarjeva naloga pripraviti klavirski izvleček s celotnim prevodom za šepetalca, režiserja in inšpicienta. Pri vsakdanjem delu mora paziti, da mu vrnejo, kar je čez dan izdal v uporabo korepetitorjem, le solisti in zbor si partije obdrže proti potrdilu in jih morajo ob koncu sezone vrniti. Arhivarju so naložili še dolžnost vodenja evidence vseh opernih skušenj in ga priklenili k telefonu dnevne blagajne za prodajo vstopnic. Še več: Skrbeti mora tudi za popolno zasedbo morebitne scenske godbe in še za druga opravila, ki jih prinesejo naključje, bolezen ali izostanek članov.)

b) Drami

Pomisleki pred izbiro igre so po mnenju igralca Gregorina naslednji: »1. Odgovarja komad krogu občinstva; 2. je oder scensko in tehnično primeren zanj; če ni — ali imamo sredstva, ki bodo pripomogla do tehnične izpopolnitve; 3. vprašanje sposobnega režiserja, ki bo kos nalogam, ki ga zahteva delo, zlasti z ozirom na pravilno tolmačenje tvarine in vsebine dela, kakor si je to zamislil pisatelj-pesnik; važno je pri tem tudi, če ima režiser v resnici tudi veselje, takorekoč duševno potrebo po izživetju in obdelovanju tvarine, ki jo bo režiral; 4. so dane možnosti dobre zasedbe s strani igralcev; 5. precej obzira je dostikrat potrebno tudi z ozirom na čas, v katerem se vrši dejanje kakor tudi z ozirom na letni čas, v katerem se uprizori.«

Režiserjeve priprave. »Knjiga je tu,« piše režiser Šest v svoji izpitni nalogi, »in prične se delo doma. Čitanje, črtanje, osebe komada zažive, prostor zadobi konkretne oblike... vse rodi fantazija... Knjiga režijska, ta partitura afektov, doživljajev, ta vsota barv, zvokov in luči — ta je zdaj gotova.« Šaričeva: »Najbolj važno in za uprizoritev najbolj odločilno je delo režiserjevo pred bralno vajo. To je: izoblikovanje uprizoritve v duhu. Režiser pride na bralno vajo z jasno, točno vizijo drame, kakršna naj vstane na odru na dan predstave.« Za Milana Skrbinška se režisersko gledanje dela začne že takrat, ko ga prvič prebere in si o njem ustvari idealno podobo. Ta se seveda začne spreminjati v toliko, »kolikor jo je treba prilagoditi razmeram v gledališču, to je strukturi ansambla, tehničnim pripomočkom, ki so na voljo, in času, ki je za študij na razpolago«, vendar je treba delo, »sledječ strukturi posameznih igralcev spraviti v takšno ravnotežje, da je vzlic razliki umetniških potenc mogoča ona umetniška harmonija, ki jo mora vsaka umetnina dihati.«

Vprašanje zasedbe. »So vloge, iz katerih se absolutno nič ne da ustvariti, in vloge, katerih se ne da vreči. ‚Ni dobrih ali slabih vlog, le igralci so dobri ali slabi,‘ ta pogovor je stara režiserska ali direktorska laž. Na drugi strani pa je zopet resnica, da so igre drame ali pa navidezne drame. Avtor je dramatik ali pa sploh ni dramatik. Dramatik (pravi) ima same dobre vloge (Shakespeare, Ibsen etc.), navidezni dramatik pa ima samo po eno ali dve, nekim protagonistom na hrbet napisane vloge« (*Lipah*). Režiser naj že pri zasedbi poskrbi za to »da se bo faktična uprizoritev lahko čimbolj bližala njegovi idealni uprizoritvi« (*Šaričeva*). Tudi *Gregorinu* je dobra zasedba odločilne važnosti. (Pri tem predlaga, naj se zasedba določi s pomočjo volitev in sicer: »Obstojati bi moral umetniški odbor, sestavljen in krogov voditeljev, režiserjev, če bi bilo le mogoče tudi kritikov in avtorja. Vsak izmed teh članov naj bi zasedel igro po svojem nepristranskem in natančnem preudarku in prepričanju. Katera izmed voljenih zasedb se bo krila največkrat, tista bo gotovo pravična. Vsaj kar se tiče glavnih in najvažnejših partij.«) Prepričan je, da je »pravilna in nešablonska zasedba vedno garancija za igralski uspeh. Ne da je igralec že na višku, temveč da ima zmožnosti za partijo, ki se krije z njegovo individualnostjo, to je važno pri zasedbi.

Začne se z razglasno desko z imeni zaposlenih, režiserja in datumom prve vaje. »Prve intrige so tu še preden so se igralci vprašali: Kakšna je zadeva, je dobra ali ne? Kajti vsebina, avtor — to je pri precejšnjem delu igralcev poslednja stvar, ki se povpraša zanj; glavno je, kdo ima večjo vlogo in ali jo bo zmagal,« zapiše *Janez Cesar*. *Lipah* pa: »Ko najdem svoje ime zapisano na črni deski in vidim, da sem zaseden, sem po navadi razočaran, ker bi rajši igral kako drugo vlogo. Prav tako so razočarani kolegi. Igralec je vedno nezadovoljen z vlogo. Ker smo torej vsi nezadovoljni, se kolegialno zedinimo in postanemo končno zadovoljni vsi.« *Rakarjeva*: »Pred desko se prične ugibanje... Marsikdo, ki misli, da bo zaposlen, mora doživeti

razočaranje, da bo moral držati križem roke, kar je za pravega igralca, ki ljubi svoj poklic, najhujša kazen.« Šest: »Osebe, prej samo v knjigi, nato samo v glavi, so postale žive in imajo ime. Pišejo se včasih Cesar, včasih Levar ali Kralj... To je zasedba vlog. Nato, po tem režiserjevem predlogu, običajna kratka seja... izpopolnitve, vesten pregled, kdo bi bil boljši... Padajo modre in pametne besede, včasih majhen prepirček, zasedba je gotova. V okence pride lično pretipkana in tam rodi mnogotero neprilik in težav igralcem, ki niso zasedeni, da, celo solze, režiserju pa običajno par temnih pogledov in suvereno preziranje na večne čase.«

Bralna vaja. Če to vajo zamudiš, se ti utegne zgoditi, da prideš v »knjižico o zamudnikih«. Režiser pove o komadu (včasih) kaj bistvenega, nato se prične branje. »Meni po navadi ob tem branju že zapleše pred očmi figura, ki jo bom moral postaviti na oder. Če je tako, sem gotov uspeha, če se pa že pri bralni vaji ne znajdem in se lovim, že vem, da bodo pri študiranju vloge večne težave in uspeh negotov ali celo klavern. Prvi bežni vtisi, ki pa vedno drže« (*Cesar*). Na bralni vaji »se delo prebere temeljito z vsemi opazkami in tudi režiser poda svoje mnenje, kako želi delo uprizoriti in kakšne literarne vrednosti je« (*Mira Danilova*). Režiser naj pride k bralni vaji že popolnoma pripravljen. Bralne vaje bi morale biti vsaj tri — na prvi se delo »čisto enostavno prebere« in se določijo črte, na drugi se določijo pravilni smiselni poudarki, na tretji pa se že pokaže, če sta bila prva in druga vaja pravilno opravljena (*Gregorin*). »Pri bralni vaji prisluškujem poteku, tako da se seznanim z vsebino dela in z vlogo« (*Jerman*). »Bralna vaja ima namen, da spoznajo vsi sodelujoči pravo vsebino dela, da poda režiser psihološko razlago dela ter značajev in določi dinamiko igre« (*Jan*). Pri bralni vaji režiser razloži bistveni namen dramskega dela in karakterizira posamezne osebe; potegnejo se črte, »katere so navadno delu v prilog«, ugotovijo se pravilni akcenti (*Vida Juvanova*). Bralno skušnjo vodi režiser s pomočjo dramaturga, ki delo razčlenita z režiserskega in literarnega stališča; sledi branje, pri čemer se določijo vse črte, »naznačijo najbolj značilne režiserske opazke ter evet. dramaturška predelava dela« (*E. Kralj*). »Če dobim vlogo, še tako majhno, a dramatično močno, jo že na bralni vaji pravilno berem in ji skušam dati ton. Ta ton mi ostane do zadnje predstave. Če je ta ton že na bralni vaji najden, je največ vreden. Pravi igralec ga najde sam. Če mu ga mora šele režiser v glavo vbiti, se včasih obnese, ne najde pa po navadi sozvočja v publikli« (*Lipah*). »Prva vaja je bralna. Na njej se delo razčleni, posamezne osebe dobe svojo karakterizacijo, režiser razloži svojo idejo in kako si delo zamišlja. Ugotovi se točna izgovarjava in vnesejo se črte. Pri tej skušnji je navzoč ves zaposleni ensemble« (*Levar*). Na bralni vaji se določijo potrebne črte, »da se predstava ne zavleče predolgo, ker to odklanja publika« (*Plut*). Na tej vaji dobijo igralci vloge, režiserji jim povedo vodilno misel igre, ki jo zatem preberejo in vnesejo event. črte (*Rakarjeva*). »Z bralno vajo se začenja skupno delo,« pravi Šaričeva; igralci se seznanijo z vsebino dela (»kolikor se niso že prej mogli ali hoteli zanimati zanjo«) in z režiserjevim pojmovanjem »celote kakor tudi posameznih figur«. *Skrbinšek* na bralni vaji ansamblu razloži vsebino dela, opiše značaje posameznih figur ter nakaže tudi splošni slog in ustroj dela, od česar je odvisen slog uprizoritve. »Pričnimo torej brati,« piše M. *Skrbinšek*, »oprezno, rahlo tipaje, saj je materija zdaj še tako občutljiva in če jo zagrabimo preveč odločno, ji bi lahko dali preveč nasilno formo ali pa bi se ponavljali in zašli v šablono, ki je najhujši sovražnik resničnega ustvarjanja. Sprva je treba, da natanko *prisluškujemo* šepetu dela, da nas *ono* vodi, in šele potem ko smo radevoljno segli pesniku v roke, s katero nas popelje na svojo duhovno pot, šele zdaj se težina umetniške oblasti preseli na našo stran, na stran režiserja in ansambla, ki tvorita ono celoto, ki je v tem trenutku postala samovla-

darica. Kakor smo početkoma hodili varno in iskaje, tako je naš korak postal čim dalj gotovejši in ob koncu smo si v glavnem že na jasnem. Prebrali smo...« Pa *Šest*? Takole: »Zdaj: bralna vaja. Ona je najbolj pusta, a najvažnejša. Tam se razjasne značaji, logični naglasi, fonetične napake in podobno. Bralna vaja je Baedeker po vseh drugih — je lahko garancija za dobro predstavo. O intonaciji gre beseda, o 'štimungah', o pavzah in o kostumu, onem na duši in onem na telesu. Da, bralna vaja je sicer pusta, a važna in potrebna. Prosim: dve bralni, tri bralne, čim več, tem bolje.« *Cirila Medvedova* je glede bralnih lažjih misli: »Pri bralni se dogovorimo glede 'štimunge', popravljamo tekste, črtamo vsevprek in zabavljamo. To je sicer prepovedano in nabito v vsaki garderobi, pa kaj pomaga!« Inšpicient *Smerkolj* (sam se imenuje pomočnik režiserja) meni, da je bralna vaja namenjena predvsem seznanitvi z vsebino igre in korigiranju vlog, on pa si na nji uredi inšpicientsko knjigo. Tudi šepetalka *Povhetova* misli, da je na bralni vaji njena prva dolžnost ureditev besedila: črte, popraviljanje, akcenti, izgovarjava tujk itd.

Aranžirke. Aranžirka (že na odru!) je — po *Cesarjevem* mnenju — »glavno delo g. režiserja«; gre za določitev »provizoričnega okolja«, v katerem boš igral, in za oblikovanje »postav oseb«: »če se še nisi našel v svoji vlogi, ti da migljaje režiser«. *Mira Danilova* trdi, da se na aranžirni vaji »ugotove predvsem pozicije«, hkrati pa se »vsaj približno« karakterizirajo liki. *Gregorin* spet ne more zatajiti svojih spoznanj in izkušenj: najidealnejše bi bilo, če bi bile aranžirke že v popolni sceni, pravi, ker bi »se sodelujoči lažje vživeli v okolje odra«. Odločno zapiše, da se pri aranžirkah mora določiti »enkrat za vselej in točno situacija posameznikov in celote«. »Režiser mora razložiti igralcu značaj njegove vloge, maske in kostuma. Dobro je, da je ta zamislek kolikor mogoče v skladu z igralčevim. Napačno je, če tišči režiser samo svoje in ne pusti igralcu, da razvije svoj zamislek... Igralec, če hoče, da bo ustvarjal resnično in prepričevalno, mora imeti svojo odrsko svobodo, v kateri se lahko udejstvuje in izživlja.« Aranžirka naj bo samo aranžirka, »brez nepotrebne trpinčenja v vživljanje vloge« (!). Na prvi aranžirki je ob situaciji paziti na logični poudarek, na drugi pa se temu pridružijo še »tempo in razpoloženje čustev (Stimmung)«. Po aranžirkah, ko je položen temelj uprizoritve in ko so si sodelujoči na jasnem o pomenu svoje vloge kakor tudi celote, je najbolje za nekaj časa prenehati z vajami in odmor uporabiti za temeljito proučevanje dela in vlog«. *Jermanu* aranžirke služijo za ugotavljanje situacij, hkrati se na njih postavijo »temelji vlogam«. Tudi *Jan* in *Vida Juvanova* hočeta, naj se na aranžirkah določijo predvsem situacije, igralka pa dodaja, naj tu režiser določa tudi notranje prehode; aranžirke da so zamudne, pravi, vendar je to odvisno od režiserja. *Emil Kralj* trdi, da se aranžirka »po tehnosti dela deli analitično, teoretično in praktično«. Določijo se najbolj važna mesta, ki jih ponavljajo, dokler niso ustaljena in ne dosežejo delu primerne viška. *Lipah* aranžirk ne omenja, izjavi celo, da so mu »odrske vaje naravnost mučne« — seveda le v primeru, »če je ton najden«. »Šele pozneje,« pravi, »sem se uveril, da vaj za kako težko stvar (Dostojevski, Čehov) sploh ni nikoli dovolj.« *Levarju* aranžirka pomeni določitev situacij vsakega posameznika, ugotovitev »krajā prihoda in odhoda oseb in skupin« s pripombo, da se »vloge še čitajo«. *Šaričeva* trdi, da aranžirne vaje služijo rešitvi »situacijskega problema« — »fiksira se takorekoč zunanje ogrodje drame«, šele nato se začne pravi študij. Po teoriji *M. Škrbinška* se na aranžirkah notranji dinamiki pridruži še dinamika forme, ritem gibanja, barvitost scene ter skupin. Aranžirke mu pomenijo »opravljeno glavno delo. Vse naslednje vaje so le rast iz kali v dognanost«. *Šest*: »Nato pristopijo vsi sodelujoči z režiserjem na čelu k aranžiranju komada. Aranžirna vaja! Vloge v rokah. Tu stoji miza, stol, tu okno, tu breza, tu prepad. Vse razdelimo tam, vse določimo.

Delo teče, značaji se čistijo, debate, da, celo prepir. In ta je zdrav, kaže zanimanje.« Zelo pomembne so aranžirke *C. Medvedovi*: pri bralnih se je dolgočasila, delo se zanjo začne šele na aranžirki: »Preden ne vem točno pozicije na odru, ne morem študirati teksta.« Inšpicient *Smerkolj* zapiše, da se na aranžirkah provizorično naznačijo vhodi, stopnice, okno, za kar skrbi pomočnik režiserja (se pravi on), ki si mora natančno »urediti vsak nastop igralca, vsak zakulisni efekt« (telefon, lajež, streljanje in pod.).

Igralčevo iskanje, poskušanje, oblikovanje doma. Cesar najraje študira doma zgodaj zjutraj, »ko je duh spočit«. (Nato ironično: »Nekateri študirajo celo noč, jaz jim sicer ne verjamem, pa sem se o tem že mnogokrat prepričal iz časopisja, kamor so dajali svoje važne izjave, intervjuje.«) Tudi *Mira Danilova* omeni, kako pomemben je študij doma: »da se seznanj s tekstom, do potankosti izdelava svojo vlogo, da vežba tudi glasovno in položi v vlogo kar največ svoje individualnosti, seveda pa pri tem ne sme izstopati iz enotne linije«. *Jermanu* študij poteka takole: »Tekst si prisvojim na vajah, ostalo pa, kar spada k vlogi, premišljam doma, na cesti itd.« Za *Jana* se prične pravo igralčevo delo šele po aranžirkah; gre za to, da doume pomen in značaj svoje vloge ter iz njega izvirajoči ton ter tako zaključi prvo etapo študija vloge. »Za njo sledi: podrobno študiranje situacij ter prefinjena izdelava teksta. To pa je najtežje, največje in najlepše delo pri študiju vloge.« Vse to lepo imenuje »domače vaje«. Tudi *Vida Juvanova* govori o študiju vloge doma, kjer je treba vsak stavek po stokrat povedati, da zveni domače in naravno, kjer je treba »ugladiti prehode in graditi vlogo od vsake najmanjše scene do največje«. »Vsaka niansa mora biti preštudirana,« pravi, »ker samo tako se lahko ustvari res človek na odru. Koliko se to posreči, je seveda vprašanje.« *Emil Kralj*: »Z igralskega stališča je vsak igralec navezan na soigralca, na situacijo in na razpoloženje, ki ga zahteva vsaka posamezna slika. Prične z intenzivnim študiranjem vloge, ki jo opremi z vsemi dramatičnimi-dinamičnimi otenki in jo končno zlije v celoto.« *Lipah*: »Če je ton najden, je tekst že davno za mano in moj. Kdor se uči samo tekst, je že pogorel. Najdi ton, tekst ti bo že pridodan. Vse drugo: ustvarjanje vloge, vživetje, doživetje, sozvočje s publiko in drugo, to je igralska tajna, ki se ne da opisati. Vse temu podobne izjave v memoirih kake S. Bernhardove, Kainza, Mitterwurzerja in drugih so navadno igralsko klepetanje, porojeno iz igralčeve naravne domišljije in domišljavosti.« *Levar*: »Začne se intenzivno delo doma. Vsaka prosta ura, če je potreba, se žrtvuje noči, da se obvlada brezprikorno tekst, dinamika govora. Vsaka fraza se ponovi neštetokrat, vsak konzoznant, vsak vokal mora biti na svojem mestu, mora imeti svojo barvo in svoj padec. Igralec mora komponirati recitative, arije itd. Dinamika duševnosti figure mora precizno funkcionirati, vsi občutki morajo biti izdelani do zadnje nianse. To je pravo delo igralca. Samo doma lahko ustvari vrednoto in jo na skušnjah le obrusi, ubere na soigralca in izpopolni.« Tudi *Rakarjeva* omenja študiranje vloge v prostem času; tedaj, pravi, na podlagi teatrskihkušenj »ustvarja osebo, ki jo ima predstavljati«. »Koliko skrbi, truda in energije stane to razglabljanje o karakterju vloge,« zapiše, »študiranje po živih osebah, debat, često prav burnih med kolegi in režiserji, kompromisov, smeha in joka, to ve samo igralec...« Lep opis osebnega iskanja poda *Šaričeva*: »Vsak igralec doprinese svoje individualno delo: vpoglabitev v značaj dramskega lika in njega spojitev z lastno osebnostjo. Prisvojitvev teksta. Njegova osebna naloga je še borba s samim seboj za pravilno podajanje, za resnično močno, nešablonsko izražanje občutkov. Iskanje glasovnih modulacij, niansiranje mimike in kretenj, ki naj izvirajo iz notranjega doživetja.« *Medvedova* je že zapisala, da se zanjo začne delo šele po aranžirki; zdaj doda, da je »miniaturno delo mogoče šele pri predstavi: odvisni smo od publike in od kontakta z njo«. »Pravo igranje,« pravi, »se začne šele

po premieri (!), ko sem umirjena, ko je najhujša trema premagana, takrat sem se šele našla v vlogi, takrat morem šele zaživeti v nji. Dostikrat raste zanimanje za lastno vlogo od predstave do predstave...«

Izdelovalne vaje (Cesarju se šele z njimi začno prave skušnje; Plut jih imenuje »redne vaje«, prav tako inšpicient Smerkolj; Jerman jim pravi »normalne«, Jan pa »ponavljalne vaje«.) — *Cesar* piše o štirinajstdnevni izdelaovalnih skušnjah (na odru seveda), ko se že kaže »končno lice«. »Zadovoljstvo, morda tudi žalost, da ne gre vse tako, kot bi človek rad. Včasih bi rad, pa ne gre. Odpreš usta, pa ne zveni tako, kot bi človek želel in je pričakoval. Novo delo doma, dokler ne postane vse tako, kot mora biti.« *Mira Danilova* pove, da se na teh vajah začne izdelovanje posameznih scen. »Igralci izražajo svoje mnenje o vlogi, ki ga režiser ali odobri, ako pa izstopa samosvoje iz igre in enotnost igre pri tem trpi, tedaj ga usmeri na pot, ki mu jo začrta on.« *Gregorin*: »Pri nadaljnjih skušnjah kreše režiser značaje predstavljajočih oseb. Pogloblja in poudarja psihološko stran posameznikov in celote. Čim več takih temeljitih skušenj, tem boljše. Končno pridejo tudi vaje z rekviziti. Kakor hitro je delo že toliko napredovalo, da teče gladko z vsemi logičnimi akcenti in psihološkimi momenti, je glavno, da so pri skušnji na razpolago že vsi pravi rekviziti kakor tudi že pravo pohišstvo, ki bo pri predstavi. Le na ta način se bo igralec privadil na vso okolico, ki ga pri predstavi ne bo motila in se bo zato lahko kretal svobodno in samozavestno.« *Jerman* (njegova naloga je ena najkrajših) samo zapiše, da pri teh vajah »delo dobi svoj dokončni odrski izraz«. *Jan*: »Ponavljalne vaje trajajo tako dolgo, da postane delo za uprizoritev zrelo: ko je na njih čim najbolj doseženo hotenje režiserja in igralca in ko je ta iztisnil iz vloge vse, kar je mogel ter jo napravil čimbolj človeško in življenjsko resnično, kar je višek dane mu naloge.« *Vida Juvanova*: »Nadaljnje skušnje služijo, da se človek uigra, dobi kontakt s svojim partnerjem in pripravi delo zrelo za predstavo. Žalibog je takih skušenj skoro vedno premalo.« *Emil Kralj*: »Po aranžirnih vajah, ko je stvar zadobila več ali manj določno, stilu dela primerno lice, prične režiser delati na posameznih prizorih z vsakim igralcem posebej, da jih vse skupaj strne v celoto in doseže s tem delu primerni nastroj.« *Lipahov* odpor do vaj smo že omenili: pravi, »da jih je prva leta svojega poklica zane-marjal dostikrat iz prepričanja in ne samo iz malomarnosti«. Dodaja, da na obdelovalnih vajah, »bolj ko se bližamo generalki, spoznavamo, kako blizu smo avtorju in kolika je bila prvotna umetniška koncepcija«. Zato so te vaje pred generalko in zatem vse do premiere »tako mrzlično nervozne, da igralec od njih nič nima: dostikrat pa ravno na njih vse dobi. Rojstvo vsake umetnine je skrivnost«. Po *Levarjevo* so vloge na teh vajah »že naučene«, »delo dobiva po režiserju določene forme, vidi se že, kje so hibe, vidi se, ali bo delo uspešno ali ne. Igralci si še pomagajo s suflerko (najmanj dve skušnji pred glavno vajo morajo obvladati vlogo popolnoma!), dolžine in dolgovestnost dialogov se skrajšujejo«; »na vseh skušnjah« je treba »igrati z vso resnostjo in ne samo markirati«. *Plut* — njegova in Jermanova naloga sta najkrajši — pove, da se obdelovalne (»redne«) vaje opravljajo »po potrebi, dokler ni delo zrelo za oder«. *Rakarjeva* o teh vajah zapiše, da tečejo najprej z vlogami v rokah in da se na njih »prične zares vsebinsko izčrpavanje vloge«. Poslednja izdelovalna vaja pa teče brez vlog — s pomočjo sufleze. *Šaričeva* najde bistvo izdelovalnih vaj v tem, da »relativna odvisnost od partnerja pritegne v skupnost vse posameznike; skupnost, v katero jih še bolj uklepa volja režiserjeva. Njegova naloga je, držati vse individualne kreacije v okviru svoje temeljne osnove; pustiti vsakemu vso svobodo, ki jo zahteva njegova umetniška individualiteta, in da vendar pritiskati kolikor mogoče blizu idealnemu liku svoje režiserske vizije; uravnovesiti vpliv partnerjev med seboj; pomagati posamezniku do nje-

govega najmočnejšega izraza in končno dognati ono celoto skupne igre, ki mu je bila izhodišče ob začetku dela«. Kar zadeva *Skrbinška*, vemo, da je z aranžirkami opravil glavno delo in da so mu izdelovalne vaje le rast iz kali v dognanost. Šele zdaj naj se igralec uči besedila, »ker le tako ni nevarnosti, da bi obvisela na njem kakšna beseda, ki je brez življenja, samo mehanski naučena. Ko so igralci toliko gotovi svojega besedila, da jim vaje ne služijo več tudi kot spopolnjevanje tekstovnega znanja vloge, se pa prične na širokopotezno in v glavnih zamahih že dognano delo *piliti*. Psihološke fineše, prehodi iz enega psihičnega stanja v drugega, uvrščanje onih niti, ki spletajo na odru ono čustveno mrežo, katere vozli so simpatija, antipatija ali tudi samo sorodnost ali nesorodnost individualnosti, ljubezen, sovraštvo itd., vse to dobiva na teh vajah vedno jasnejši izraz...« *Medvedova* se na izdelovalnih vajah, ki trajajo 14 dni pa tudi 3 tedne, »skuša čimbolj poglobiti v značaj lastne vloge in prilagoditi jo okoličini. Pokoriti se je treba režiserju, kar ni vedno lahko. Ker je malo ansambla in 20 premier na leto, se vrši to delo v silni nervozi. Komaj se obvlada tekst, se začne skrbiti s toaleta, ki pri nas ženskah niso majhne. Treba se je prav obleči, sebi in vlogi primerno, ne sme veliko stati itd«. Zanimivo je, da *Šest* teh pomembnih vaj *sploh ne omenja*. Sem sodijo le vrstice: »Tiho in skrito pa delajo že vse roke za cilj in konec. Osnutki scen in kostumov, barve blaga. Strela se pripravlja in pa novi oblaki.« Inšpicient *Smerkolj* zapiše, da se na »rednih (tj. obdelovalnih) skušnjah vse točno in definitivno določi«. V tem času si »pomočnik režiserja« napiše vse potrebne rekvizite, tako one, ki so potrebni na sceni, kot tudi druge, ki jih »potrebuje vsak igralec osebno«. Sufleza *Povhetova* pripoveduje, da je na prvih skušnjah sufliranje najtežje: tekst ji teče še slabo, igralec pa lovi vsako njeno besedo. »Pozneje ko obvladam tekst skoraj na pamet, sufliram z lahkoto. Najtežje je z igro, kjer je zaposlenih malo oseb: treba je govoriti, misliti, brati tekst hitro, gladko in pri tem napeto poslušati igralca, mu brž vreči, ako mu zmanjka. Pri komediji, ko se vpije vsevprek, je treba zelo paziti, da teče tekst lepo naprej, da se kaj ne preskoči itd. Pri verzih mečem lepo prve besede in igralec se verze tudi lepo uči, ker si ne more pomagati, ako mu zmanjka besede in presliši suflerja.«

Tehnična (dekoracijska) vaja. Jan jo omeni, *Skrbinšek* je natančnejši: biti mora pred glavno, »na nji se postavi vsa scenarija z lučjo vred; vsi drugi, celo režiser *Šest*, gredo mimo nje.

Glavna vaja. Cesar: »Postavljena je scena, igralci celo v kostumih, če je komad, ki se igra, klasičen. Luč. Rekviziti. Po navadi se situacije malo spremenijo, če se scenarija, ki je prišla iz slikarne, ne ujema z načrtom in zamisljo g. režiserja. Igralci se vseeno vžive v situacijo, čeprav se kregata režiser in slikar.« *Mira Danilova* ne pozabi omeniti, da se pred glavno skušnjo pripravljajo kostumi, dekor in rekviziti. Prva glavna je s kulisami in rekviziti, druga s kostumi, ko je še možno ugotoviti, ali je kostum primeren in ali ga je še čas popraviti. *Gregorin* vidi glavno že v popolni opremi: kostum, luč, dekoracija, rekviziti. Priporoča dve glavni, »zlasti pri težjih kostumih stvareh« Tudi *Jerman* je pri večjih delih za dve glavni vaji: postaviti je treba »dekor, rekvizite, sploh ves tehnični aparat«; »če je delo klasično, se poskušajo na tej vaji tudi oblačila«. *Jan pravi*, da ima igralec z glavnimi vajami opraviti le toliko, »da se ujame in ubere s prostorom, tako da ne moti zunanje enotnosti predstave«. Za *Vido Juvanovo* je glavna vaja z rekviziti lučjo, dekorom in ev. muziko največja muka — »ta skušnja je navadno tudi najslabša«. *Emil Kralj* nas preseneti s trditvijo, da se na glavni vaji korigirajo in izdelajo event. mesta, »ki še ne odgovarjajo intencijam avtorja, režiserja ali dramaturga«. *Levar*: »Na prvi glavni skušnji (igralec) vidi obleko, dekoracije, rekvizite. Na drugi glavni igra oblečen že za pred-

stavo, še enkrat brez maske.« *Plut* pozna dve glavni »s kulisami, kostumi, lučnimi efekti.« *Rakarjeva* pa glavno, ki je »že na popolnoma opremljenem odru s kulisami in lučjo«. *Šaričeva* omenja dve glavni, ki jih opravijo, »kadar je celota v igri dosežena«: prva »z vsem potrebnim tehničnim in rekvizitnim aparatom«, druga z maskami in kostumi. »Glavni vaji sta mnogokrat dve, posebno pri kostumnih igrach, da se pri prvi glavni vaji dožene, koliko kostumi odgovarjajo ali ne, tako da se do druge glavne event. še kaj popravi,« zapiše *Milan Skrbinšek*. Medvedova in Šest glavno vajo izpuštita in sta takoj pri generalki.

Generalka, generalna skušnja (vaja). *Cesar*: »Poldrugo uro pred napovedanim začetkom (generalke) pričneš z izdelovanjem maske, ki si jo v mislih določil že med študijem vloge. Kostimiranje. Četrť ure pred pričetkom se prične pojavljanje 'treme', ki se je jaz ne morem rešiti niti na generalki, kaj bi govoril šele o predstavi. Misel, kako bo, te podi po hodnikih in nikjer ni pravega obstanka. Oddahneš se šele, ko se dvigne zastor in stopiš na oder. Tedaj je konec treme. Konec generalke! Obrazi! Če te nihče ne pogleda, boš uspel. Če te hvalijo, boš pogorel. Igralci so vedno narobe svet in če se vživiš v ta narobe, vedno zadeneš pravo in čakaš z radostjo ali žalostjo v duši premiere, katere pričetek oznani drugi dan gong.« *Mira Danilova*: »Pride generalna skušnja in z njo tudi trema in skrb, ali bo delo kljub skrbnemu pripravljanju imelo pri publikii dovolj uspeha. Generalna skušnja se vrši že prav tako kot predstava, kulise so postavljene, igralci kostimirani, vlada prav isto razpoloženje kot pri predstavi.« *Gregorin*: »Generalka je popolna predstava, ki naj bo vedno zvečer pred premiero in ne šele dopoldan na dan premiere. Tako se sodelujoči lahko odpočijejo in pridejo drugi dan svežih moči k premieri. Tudi imajo tako časa dovolj za event. izboljšanje nedostatkov. Režiser pa naj, kakor hitro je izročil delo občinstvu, preneha in z opazkami in ponovnim nadlegovanjem, ki po večini samo moti in bega igralca.« Tudi *Jerman* pove, da ima generalka »popoln značaj predstave, le s to razliko, da k njej ni pripuščena publika«. In *Janu* je prav tako »generalka takorekoč že predstava«, enako je *Juvanovi* »generalka kakor predstava«. *Emil Kralj* na kratko pove, da čas za generalko napoči tedaj, »ko stoji stvar igralsko in scensko ter jezikovno«. *Lipahu*, kot kaže, ni toliko pomembna, saj je sploh ne omenja. *Levar* jo označi takole: »Generalna skušnja je za igralca predstava, oblečen in maskiran igra kakor pri predstavi,« *Plut* pa dodaja, da se na generalki »v slučaju potrebe še kaj popravi, spremeni«. *Rakarjeva*: »Generalna vaja je tako rekoč interna predstava, na tej skušnji je več ali manj treme, ki tudi pri predstavi in reprizi ne izostane.« *Šaričeva*: »Generalna vaja — veliki resimé in poslednja preizkušnja.« *Skrbinšek*: »Generalna vaja je kakor predstava in poseže režiser vmes le v najhujših primerih. Po nji skliče svoje igralce in dá še zadnje napotke za premiero.« *Šest*: »Generalna. Vloge so popadale iz rok, vsi govore na pamet, točno in korektno (ali pa tudi ne in ne na pamet). Dekor stoji postavljen in vsi efekti. Vse je oblečeno v kostume, je šminkano in sploh. Generalna vaja je predstava brez publike. Poteče točno (vsaj morala bi) in človek more dobiti vtis od nje. Vtis o dobrinah in o tem: bo uspeh, ne bo uspeha. A to poslednje ni zakon, kajti publike ni in publika je vražja reč. Nikoli ne veš, kaj ji bo všeč.« In še inšpicient *Smerkolj*: »Ko so redne skušnje končane, pride glavna in generalna vaja. Zadnja se igra pred komisijo...«

Pred premiero. *Smerkolj*: »Premiera: eno uro pred začetkom mora biti pomočnik režiserja na svojem mestu. Pregledati mora po garderobah, če so vsi igralci tu. Pol ure pred začetkom zvoní po garderobah enkrat, četrť ure prej dvakrat in pet minut pred početkom trikrat. Zvoniti moram tudi pred početkom trikrat v presledkih po pet minut publikii. Treba je, da napišem tudi na tablo, katera je določena za gasilce, ali se kaj pri

omenjeni predstavi kadi, strelja, če si prižigajo sveče ali kaj podobnega.« *Mira Dani-
lova*: »In tako se približa dan premiere, ki ga vsi prav napeto pričakujemo z nervoz-
nostjo, tremo itd.« *Levar*: Po generalki se do premiere »še ponovi vloga in izgo-
varjava.« *Skrbinšek*: »Na dan prve uprizoritve se mi zdi, kakor da je drama kot na
novo zgrajena ladja, ki slovesno zdrči prvič v morje. Kako bo? Bo zdržala? Se ne bo
nagnila na stran in utonila?«

Na premieri. Jan: »Na premieri pokaže igralec sebi, vodstvu ter občinstvu, koliko
je mogel zadostiti poverjeni mu nalogi ter razveseliti ali pa razočarati sebe in druge.«
Šaričeva: »Predstava (premiera) — dozorel plod, krona trdega napora vseh, realizacija
umetnikove vizije, umetnina! — Kadar je!«

Po premieri. Gregorin: »Če je bilo delo vestno študirano in če je v njem vsebina,
je uspeh, če ne vsesplošen, pa vsaj umetniški in to je najlepše potrdilo in plačilo za
trud sodelujočih.« *Jerman*: »In po premieri ocena dela in truda med vajami.« *Lipah*:
»Po premieri so razblinjeni vsi domisleki, vse teorije, sanje, koncepcije in vsa lepota
igralčevega poklica: kritika! Toda samo za trenutek: igralec ni suženj kritike, on
je véliki duhovnik svoje umetniške misije.« *Šest*: »Predstava. Razživi človek-igralec
sebi človeka-vlogo. Dá srcá in duše. Vsi! To je predstava. Zastor pada nad tem zago-
netnim delom dan na dan in ničesar ne ostane. Pač ostane — spomin in morda par
vrstic v dnevniku, ki pravijo, da je bilo tako in tako. Táko je življenje... naše
življenje.«

II. O nekaterih tehničnih in drugih vprašanjih

a) v Operi

Odrski mojster nadzoruje in pregleduje odrske naprave in kulise. Nadzoruje pri-
pravljanje odra za skušnje in predstave, postavljanje in prestavljanje kulis (med
predstavo) ter prevoz kulis iz skladišča in nazaj. Odgovoren je za varnost na odru
zaposlenih oseb. Priprave za skušnjo (markiranje) opiše takole: »Prvo je določitev
dimenzij na odru, zatem se naznači vrata, okna in svode s kulisami ali s stolčki; ako je
treba kaj vzvišenega odrišča, se postavi po določeni višini praktikable ter k temu
primerna stopnišča.« (F. Leben.)

Zjutraj delavci najprej pospravijo pohištvo in kulise zadnje predstave, nato začno
pripravljati vse, kar je potrebno za večerno (popoldansko) predstavo. Zvečer sodelu-
jejo pri spreminjanju prizorišč, po končani predstavi pospravijo in zložijo vso robo
na eno mesto, tako da ima nočni čuvaj neoviran prehod prek odra. *Pohištvar* še pose-
bej pazi, da pohištvo med vsakim dejanjem sproti umakne na varno mesto *in se tako
nič ne pokvari*. (J. Logar, mizar in donašalec pohištva.)

Garderober skrbi za namestitev kostumov po garderobah nastopajočih. (V izpitni
nalogi garderober S. Raztresen opiše vse kostume za opero Norma.)

Razsvetljajč dobi navodila od režiserja. Pripravi potrebna svetlobna telesa, da so,
ko je treba, takoj na mestu. Postavljena osvetljava se nato korigira. Ko je dokončno
določena, se zapiše v knjigo, da se natanko tako vodi na vseh predstavah. (J. Kastelic.)

Rekviziterjeva dolžnost je pravočasna preskrba in pravilna namestitev rekvizitov.
Zaradi lažjega poslovanja se večji del rekvizitov odda na določeno mesto (ali v garde-
robe ali na različna mesta v bližini odra). Zaradi občutljivosti nekaterih članov je
treba paziti na snago pri pripravljanju jedil in pijač. Med spremembami je treba

naglo pobrati stvari, ki se razbijejo ali kako drugače pokvarijo. Po predstavi pa je treba takoj pobrati in spraviti vse izposojene in vrednejše rekvizite, ker sicer prav gotovo izginejo. (F. Kosec.)

Kurjač začne čistiti peči že ob štirih zjutraj. Kuri jih do petih, šestih popoldne, hkrati pripravlja premog in drva za prihodnji dan. Kidati mora sneg. Poleti čisti dvorišče in kanale in popravlja peči. (I. Hartman.)

Služitelj zjutraj najprej odda vse potrebno v tiskarno (plakati), pripravi, kar je predpisano za vajo v orkestru ali v orkestralni dvorani; vedno, tudi ob nedeljah, mora čakati prav do konca predstave, povrh pa opravlja še telefonsko službo. (B. Pritekelj.)

Snažilke. Prva: »Zjutraj od 7. do 11. ure pospravim najprej g. ravnatelja pisarno, potem tretjo garderobo, nato grem v orkester (leva polovica), potem pometem levo polovico dvorane in pomijem levi hodnik. Popoldne pa prah brišem, stranišča pomijem, imam okna za pomivat, parter, lože, balkon in galerijo za ribat, potem kljuge čistim. To si zvrstim za vsako popoldne nekaj. Pozimi pa imam še vsak dan premog za nost in eno peč zakurt v eni garderobi. Potem imam pa vsak tretji večer službo pri predstavi.« (A. Videmšek.) Druga: Prav tako začne ob sedmih, pometa garderobe, čisti hodnike, umije oder, obriše vodovode, čisti stranišča, popoldne pa riba, snaži okna in pod odrom, in je, kadar je na vrsti, zvečer pri predstavi, »ako je kaj za osnažit«. (I. Zajec.) Tretja: Najprej pospravi pisarne, potem vse lože in pomije vse hodnike. Popoldne briše prah s stolov, na straniščih in stopnicah, riba lože, parter, balkon, pospravi vsak dan orkester in ima vsak tretji večer nočno službo na odru. Po potrebi pazi na peči, nosi premog in kida sneg. Vsako leto enkrat poriba slikarnico. (J. Hartman.)

Tehnično osebje z odrskimi delavci šteje 16 članov.

b) v Drami

Za tehnično plat delovanja Drame odgovarja *gledališki mojster*, ki skrbi, da je oder vsako jutro urejen za predstavo in dnevne skušnje, da predstave in skušnje potekajo tehnično v redu in da je moštvo zmeraj smotrno zaposleno (čez dan v skladišču in delavnicah). Vsako nepravilnost med odrskimi delavci mora javiti upravi, prav tako vse potrebščine (oder, kulise, pohištvo, varnostne naprave), za vsako delo mora biti v kontaktu z upravo in režiserjem in gledati, da gre vse v redu in brez škode za zavod. (V. Leben.)

Odrski delavci ob osmih zjutraj najprej pospravijo dekoracijo zadnje predstave in če je časovno še mogoče, kaj postore za prihodnjo. (V. Brezovar.) Ob devetih je skušnja — dva delavca ostaneta na nji — vsem drugim pa mojster naloži različna opravila (popravila, privoz dekoracij in pohištva za prihodnjo predstavo itd.). Delo traja do dvanajstih. (I. Šešek.)

Ob petih popoldne začno delavci pripravljati oder za večerno predstavo (kolikor ni že prej popoldanska). Med predstavo delavci spreminjajo dekoracijo na odru; po predstavi zložijo vso dekoracijo na levo in desno stran odra. (V. Brezovar.)

Pohištvar in *tapetnik* delata skupaj. Pred predstavo pohištvar postavi na oder pohištvo, ki ga je določil režiser, njegova dolžnost so tudi preproge in slike po stenah. Pred dekoracijsko skušnjo mu režiser pove, kaj potrebuje, on pa mora poskrbeti, da je vse tisto do generalke popravljeno in pripravljeno. (I. Šešek.)

Eden od delavcev — R. Smrekar — takole opiše svoje delo: »Sem zaposlen kot odrski delavec pri dekoraciji na odru. Službo začenjam ob osmih zjutraj. Prvo moje

delo je, da znosim dekoracijo od prejšnje predstave v skladišče ter obenem pripravljam za drugo predstavo. Ko imam vse na odru, ranžiram, da imam vse pripravljeno za predstavo. Kadar to uredim, pometem oder, potem markiram napovedano mi skušnjo. Ako imam inšpekcijsko službo, ostanem na odru (pri skušnji, drugače grem v skladišče, tam pospravljam in popravljam raztrgane ali razbite efekte. Zvečer pridem ob šesti uri v službo, ali prej, kakor mi določi mojster. Tu začnem postavljati sceno, katera je določena za igro. Gledam, da je vse v redu postavljeno, da se dekoracija ne guglje, da je vse dobro zakrito. Nato uredim harlekin ter glavni zastor; paziti moram, da je prehod okoli dekoracije, sploh da ko pride pregledna komisija, da je vse v najlepšem redu. Deset minut pred predstavo grem na oder, še pogledam ponovno vse, počakam, da mi da inšpicient znak, da dvignem zastor, zastor vlečem po nalogu gospoda režiserja. Med predstavo moram sedeti pri zastoru ter paziti na znak sufleze (ali na luč), da zastor pade. Paziti moram, da preprečim vsako nesrečo; v slučaju, da je požar nastal, spustim takoj železni zastor, v slučaju obolenosti igralca med igro pa glavni zastor. Vsako najmanjšo nerednost javim mojstru ali gospodu režiserju. Med odmorom gledam, da hitro spremenim prvo sceno na drugo. In to seveda brez vsakega ropotanja in kričanja.«

Rekviziter zbira rekvizite, ki mu jih inšpicient za vsako uprizoritev vpiše v knjigo. Preskrbeti jih mora do glavne skušnje »točno po naročilu«. Vse mora biti čisto, predvsem ono, kar se na sceni pije in je. Preskrbeti mora tudi za streljanje na odru predpisano municijo. (G. Coriary.)

Sivilja in zvečer, ko pomaga igralkam pri oblačenju hkrati tudi *garderoberka*, kroji historične kostume in šiva tudi za moderne predstave. (M. Habič.) Prav tako *krojač* in *garderobler*: »Krojim in šivam historične kostume za predstave, razdeljujem jih igralcem in komparsom pred prestavo, pri predstavi pomagam igralcem pri oblačenju in preoblačenju, urejujem in popravljam obrabljeno garderobo.« (J. Horvat.) Oba torej sama krojita in šivata historične kostume — brez kostumografov. Oba tudi opišeta, kako to napravita: ona kako naredi kostum za Marijo Stuart, on kako za Filipa II. Oglejmo si krojačevega: »Nov kostum npr. španski za Filipa II. napravim iz črnega baržuna, s črno svetlikajočim okraskom; sestoji iz 6 delov, tj. hlačke, jopič, plašč, ovratnik, pas, klobuk, k temu pripada črni triko in čevlji. Hlačke so zelo široke in visoko nad kolonom so pritrjene k nogi z gumijem, da ne padejo predaleč do kolena, jopič je kratek in je okrašen z mnogimi gubami iz črnega blaga, rokavi so ravno tako vsi zgubani in prepleteni s črnimi baržunastimi trakovi, ovratnik je visok in nabran okoli vratu v obliki številke osem, klobuk je z ravnimi krajeci in je na vrhu nekoliko ožji, plašč je kratek in sega precej visoko nad kolena; pas je črn, na njem je pritrjeno bodalo, čevlji so črni, polovični, z nizko peto. Okrog vratu nosijo Španci navadno zlato verižico ali kak drug podoben predmet.«

Osvetljač mora skrbeti »za intaktnost vseh električnih naprav in luči ter takoj odpraviti vsako napako, da vse brezhibno deluje in ne nastane nevarnost požara«. Pravočasno in po predpisih mora polniti »akumulatorsko zasilno stanico« in skrbeti, da delujejo vsi zvonci, posebno signalni (požar). Biti mora o pravem času na skušnjah in predstavah in kadar se končajo, »pogasiti nepotrebne luči«. Delati in popravljati mora razna svetlobna telesa in »druge efekte, spadajoče h garderobi ali rekvizitom«. Pri predstavah mora paziti in »se držati točno zahtev in navodil gg. režiserjev in tako tudi z lučjo pripomoči k uspehu«. (A. Premk.)

Ključavničar (hkrati *kurjač*) skrbi za vodovodne napeljave in centralno kurjavo, popravlja »vse kovinske predmete«, pripravlja »vsa dela iz kovinske stroke za na

oder« in rekvizite k predstavam. Skrbeti mora tudi za brežhibno delovanje hidrantov, kar je posebno važno v primeru izbruha požara. (J. Magerl.)

Telefonist, hkrati tudi vratar in po potrebi kurir nastopi službo ob osmih zjutraj, jo opravlja do dveh popoldne, potem spet od treh do sedmih, ko odda službo nočnemu čuvaju. Sporoča upravi, če je kaj novega, daje odgovore gg. igralcem in drugim osebam, po nalogu uprave razkaže gledališče tujim obiskovalcem, posebno skrbi, da je red in mir po hodniku in da ne pride v gledališče kaka nepoklicana oseba. (J. Bervar.)

Čuvaj — po nastopu službe ob 19. uri zapre vsa vrata in ugasne vse luči (?). Med predstavo opravlja telefonsko službo. Po predstavi »izvršuje nočno službo«. Ima dve kontrolni uri, ki ju navija na poldrugo uro ali na dve uri. V primeru požara kliče gasilski urad (na malem telefonu, če pa je ta pokvarjen, pa na centralnem). Če je vihar, zapre okna, tudi voda mora biti zaprta.

V Drami dela 10 odrskih delavcev in 8 članov tehničnega osebja.

III. Gledališke delavnice

O gledaliških delavnicah nam, žal, pripovedujeta le dva, ki delata v njih: slikar Magolič in mizar Anton Kralj. Pričevanji sta skromni, a zanimivi, ker nas seznanjata s taktat rabljenim materialom in delovnimi načini.

Za novo kuliso se mora sešito platno najprej zabarvati s temeljno barvo, tj. s kredo ali klejem. Na to platno se po navodilih inscenatorja in šefa zriše dekoracija. Nato je treba pripraviti barve, ki jih zahtevajo skice, in slīkanje se prične. »Najprej se z barvami podloži, a ko se posuši, se izdelata detajle, sence, luči itd.« — Barvajo se tudi obleke in rekviziti. Na obleko pridejo različni vzorci ali pa je treba prebarvati celo — z zlatim ali srebrnim bronzem, na rekvizite (ščite, zastavice) pa različni emblemi, znaki. Barvati je treba tudi praktikable, stopnice, plastiko — vse po skicah ali po navodilih inscenatorja in šefa slikarne. Ko reči pridejo na oder, se ugotovi, kaj se mora spremeniti ali česa še ni, da se vsa dekoracija pred premiero izpopolni.

Ko dobi mizar delo iz slikarne, razgrne platno po tleh in začne z delom (okvir), pri čemer je treba paziti, da se platno oz. slikarija ne pokvari. Drugače je pri plastiki: »če je treba napraviti plastičen breg, napravim najprej ogrodje po svoji pameti, nato ga obijem z lepenko, da dobi obliko brega ali skale, pripravim vročo vodo, vanjo namočim ostanke platna, jih ovijem, da ne vsebujejo preveč vode, namočim s popom, kateremu primešam nekoliko kleja in jih polagam drugega poleg drugega, dokler plastike popolnoma ne pokrijem. Končno jo dam na sonce, da se čimprej posuši.«

V delavnicah je zaposlenih 8 mož.

IV. Vodstvo, red, odgovornost, delavoljnost itd.

Delovanje Narodnega gledališča v letu 1930 temelji na dovolj čvrsti avtoriteti vodstva. Tu ne gre za strah ali ponižno uslužnost članstva, ampak za samo po sebi razumljivo priznanje in odkritosrčno spoštovanje tako imenovanih nadrejenih. Iz vseh nalog je čutiti, da imajo tako umetniki kot delavci radi gledališki kruh, da ga spoštujejo in ga ne marajo izgubiti.

»Moj najvišji je g. upravnik (O. Župančič), potem pa gg. ravnatelj.« Za upravnikom in ravnatelj pa so — kar zadeva umetniško nalogo — najvišji »gg. režiserji«.

Igralci se bojijo zamujati, saj jih režiser takoj »primerno ošine s pogledom ali celo zapiše v knjižico zamudnikov«. Vedo, da je vse odvisno od njegove vizije uprizoritve, da njegova volja uklepa vse igralce v ustvarjajočo skupnost, da on izoblikuje psihološko razlago dela ter značajev in določi dinamiko igre, da je on tisti, ki odloči, kdaj je delo zrelo za uprizoritev. Glede tega so si edini prav vsi, tudi najmočnejši igralci (Kralj, Levar, Šaričeva, Gregorin, Jan), čeprav pri tem jasno poudarjajo svobodo igralčeve umetniške individualnosti.

Branje izpitnega gradiva tako umetnikov kot tehničnega osebja in odrskih delavcev nam odkrije ne le ostro disciplino članstva in strog nadzor uprave, ampak tudi željo vseh, »naj bi šlo vse v redu in brez škode za zavod«, njihovo vestnost, poslušnost in delavoljnost.

(Ob izpitnih nalogah 1930 se bralec nehote spominja »Priročnika za glediške diletante«, ki kaže umetniške in druge probleme našega gledališča pred več kot dvakrat petdesetimi leti.)

mm

Le théâtre national de Ljubljana d'il y a cinquante ans

En 1930, tous les membres titulaires du Théâtre national, artistes et personnel technique furent obligés de passer l'écrit et l'oral de »l'examen d'aptitudes«. Le titre de l'écrit pour les artistes (metteurs en scène, chefs d'orchestre, acteurs, chanteurs etc.) était »De la répétition orale à la représentation«, pour les membres d'orchestre et pour les chanteurs du chœur c'était »Quelle représentation j'ai préférée dans la dernière saison et pourquoi« et pour le personnel technique »Mon travail au théâtre«. Ces écrits conservés au Musée du théâtre et du cinéma slovènes nous offrent la possibilité de prendre la connaissance de plusieurs problèmes d'organisation du théâtre slovène de l'époque (le choix du répertoire, la distribution des rôles, le développement et la méthode des études à partir des répétitions orales jusqu'à la représentation, les devoirs du personnel technique, la direction du théâtre, la responsabilité et l'amour de travail) ainsi que la physionomie de créateurs particuliers.