

Frančiška Slivnik

Janez Cesar – gledališki vzgojitelj

Cesar Janez je bil honorarni predavatelj na AIU v letih 1946/47 do 1951/52. Predavanjem je ob koncu študijskega leta sledila produkcija.

V letih 1945/46—1947/48 je v sklopu AIU deloval oddelek Ljudski oder. Po 1947/48 je prenehal obstajati in se ni več obnovil.

Cesar je pripravil dve produkciji s slušatelji Ljudskega odra, zatem pa tri s slušatelji Dramske igre.

V pričujočem članku bomo objavili izbrana poglavja iz doslej neobjavljenih predavanj, ki jih je Janez Cesar prvotno namenil slušateljem Ljudskega odra in so se ohranila v rokopisu v arhivu SGM; pred tem pa se nam zdi potrebno na kratko označiti Cesarjevo izkušnjo, ki ga je usposobila za predavanja na Ljudskem odru AIU, opisati ta oddelek, njegove slušatelje in produkcije.

1. Izkušnja, ki je Janeza Cesarja usposabljala za pedagoško delo na AIU

Rojen je bil v Dolnji Težki vodi pri Novem mestu 1896.

Maturiral je v Novem mestu tik pred prvo svetovno vojno. Že v dijaških letih se je vneto ukvarjal z igranjem v Narodni čitalnici, spopadal pa se je tudi že z dramatizacijo. Osip Šest takole pravi v članku Lik igralca Janeza Cesarja (GL D 1946/47 št. 6): »Vse, kar je prišlo pod roko Janezu, vse je dramatiziral. Spisi Lujize Pesjakove, Andrejčkovega Jožeta in Krištofa Schmida so bile priljubljene snovi, da je pretakal vanje svojo prebogato energijo...«

Vojna ga je odtrgala od gledališkega snovanja, takoj po njej pa je skušal uresničiti svojo željo po igri in režiji. Služboval je kot železniški uradnik, hkrati pa povsod iskal stike z amaterskim gledališčem in že razmišljal o svoji poklicni igralski karieri. Tako je na Jesenicah izoblikoval 7 vlog ter režiral 4 dela, po prihodu v Ljubljano pa je zastavil svoje moči na šentjakobskem odru ter tam izoblikoval v 12 delih 8 novih vlog ter 3 režije.

Njegova poklicna pot se je začela v ljubljanski Drami v sezoni 1921/22. Tu je ostal do upokojitve 1962.

Ob vstopu v ljubljansko Dramo se je tudi začel sistematično gledališko in igralsko izobraževati. Učil ga je Boris Vladimirovič Putjata, nato pa je obisko-

Prepis.

LJUDSKA REPUBLIKA SLOVENIJA

MINISTRSTVO ZA PROSVETO

IV-štev. 19664-1

Ljubljana, dne 4. novembra 1946.

Tovariš

J a n e z C e s a r ,
član Bar. gled.

Ljubljana

Minister za prosveto LRS Vas je v smislu 8. člena Uredbe
EVS o ustanovitvi Akademije za igralsko umetnost z dne 21. 10.
1945 in na predlog Akademskega sveta z odlokom štev. IV-19660-1
z dne 29. 10. 1946

p o s t a v i l

za honorarnega predavatelja za stroko ljudskega odra na Akademi-
ji za igralsko umetnost, z mesečnim honorarjem din 2.000.- za
vsak efektivni mesec dela (part. 124-3).

Smrt fašizma - svoboda narodu!

Pomočnik ministra za prosveto:

Lora Kerc, l.r.

val dramski tečaj, ki ga je priredilo takratno Udruženje gledaliških igralcev v sezoni 1922/23.

Že v prvi sezoni so mu v Drami zaupali kar 20 vlog in do druge svetovne vojne je le redkokdaj število njegovih vlog v sezoni manjše od 10. Tako je imel ob prevzemu mesta honorarnega predavatelja na AIU 1. 1946 za sabo že skoro 3200 predstav na poklicnem odru in je izoblikoval že preko 240 vlog. Med vojnama je prevajal gledališke tekste, ki so jih tedaj uprizarjali v Ljubljani, Mariboru, Celju, po vojni pa tudi v Trstu, Kranju, Ptuj. (Prevajal je v glavnem dela lažjega žanra in mladinske tekste ter v ljubljanski Drami v njih tudi odigral vodilne vloge.)

Ob nastopu mesta honorarnega predavatelja na AIU je bil Janez Cesar star 50 let in vsestranska, zrela umetniška osebnost: prav to leto je z rahlo zamudo v ljubljanski Drami slavil 25-letnico svojega umetniškega dela (18. jan.

1947 je odigral jubilejno vlogo Kantorja v Cankarjevi drami Kralj na Betajnovi.)

Na AIU je Cesar predaval od 1946/47—1951/52. Istočasno je bil redno zaposlen v Drami in prav v tem času je prejel dve visoki priznanji za svoje igralsko delo: 1948 so mu podelili Prešernovo nagrado za vlogo Starega Berdena v Kranjčevi drami Pot do zločina ter nagrado FLRJ za leto 1949 za vlogo Kalandra v Cankarjevih Hlapcih.

Zanima nas, kako je Cesar sam opredelil svoj značaj gledališčnika. V Dokumentih (D SGM II/6—9) je objavljena anketa z 28 vprašanji, na katera je Cesar odgovarjal l. 1945, torej neposredno pred tem, ko se je začela njegova pedagoška kariera.

V odgovoru na vprašanje št. 20 se je označil takole:

»Karakterni igralec Slov. Nar. Gledališča v Ljubljani. Posebno so mi pri srcu vse karakterne vloge iz slovenskega ljudskega življenja.« Iz odgovora na vprašanje 23 izvemo, kakšen je bil Cesarjev stik z amaterji v času njegovega profesionalnega gledališkega snovanja. Takole pravi: »Gostoval po vseh večjih amaterskih odrih Slovenije v svojih značilnih vlogah: Vdova Rošlinka, V Ljubljano jo dajmo, Dobri vojak Švejk, Razvalina življenja itd. V: Celje, Vransko, Kaplja, Krško, Slovenj Gradec, Rogaška Slatina, Prevalje, Mežica, Dravograd, Zagorje, Trbovlje, Radgona, Ljutomer, Murska Sobota, Dolnja Lendava, Zalec, Radeče, Konjice, Logatec, Novo mesto, Radovljica, Kranj, Kamnik, Jesenice, Maribor, Sl. Bistrica, Ptuj v letih 1924 do 1945.«

Anketo zaključí: »V priznanje zaslug za slovensko odrsko umetnost sem bil imenovan za honorarnega režiserja slov. Nar. gledališča v Ljubljani.« Podpiše se: »Janez Cesar, član in honorarni režiser Nar. gled. v Ljubljani.«

Dalje nas zanima, kaj so mislili o njem kritiki in kako so ga opredelili.

Že 1928 je P. Debevec (v publikaciji Ljubljansko narodno gledališče v letu 1928, na str. 32) zapisal:

»Javnost si je bila kmalu na jasnem, da nam raste v Cesarju dostojen naslednik Verovška... Mislim, da v nobenem slovenskem igralcu ni strnjeno toliko pravega Slovenca z vsemi njegovimi tipičnimi lastnostmi, kakor ravno v Cesarju.«

Ob jubileju — 25-letnici Cesarjevega gledališkega dela ga gledališka uprava v jubilejni marginaliji imenuje »največjega ljudskega igralca na Slovenskem« in se mu zahvaljuje za zvestobo ter za »njegov veliki prispevek pri oblikovanju slovenskega človeka, kakor se odraža v domačem repertoarju, zlasti pa za ljudsko vsebino in ljudski izraz njegovega igraltva, za njegov pristni slovenski humor, ki sta v nemajhni meri pripomogla k popularizaciji naše Drame med najširšim občinstvom...«

F. Koblar je v članku Ljudski igralec (GL D 1946/47 št. 6) ob jubilejnim zapisu, posvečenem 25-letnici dela Janeza Cesarja, definiral pojem ljudskega igralca. Takole pravi:

»Ob petindvajsetletnici Janeza Cesarja nam stopa vidneje v zavest podoba ljudskega igralca, njegova svojstvenost in družbena vrednost... Ljudski igralec je v bistvu vsak resničen gledališki umetnik... Danes, ko v vsakem delu iščemo socialne utemeljenosti in sostvariteljnosti, tudi igralec dobiva svojo posebno družbeno funkcijo... Rečemo lahko, da naš Janez Cesar nima samo igralskih sposobnosti, s katerimi uspešno izpolnjuje naloge svojega poklica, ampak tudi

Akademija za igralsko umetnost

Skupina: Ljudski oder.

(Prvi) štirje semestri

P r e d m e t	Obvezno število tedenskih ur			
	1.s.	2.s.	3.s.	4.s.
Uvod v gledališko kulturo	4	4	2	2
Uvod v dramaturgijo	4	4	2	2
Zgodovina drame	2	2	2	2
Poglavja iz slovenske literarne zgodovine	2	2	2	2
Razvoj gledališča na slovenskem ozemlju			1	1
Organizacija ljudskih odrov	2	2	2	2
Kostum				1.
Poglavja iz politične zgodovine				
Ruščina	1	1	1	1
Proseminar za gledališko kulturo	2	2	2	2
Proseminar za dramaturgijo	2	2	2	2
Proseminar zgodovino drame	2	2	2	2
Seminar za glasbo	1	1	1	1
Proseminar za režijo in scenografijo	2	1	1	1
Študij dramskih vlog in recitacija (pouk v skupinah)	4	3	3	3
Osnove gledališke igre (kolektivni pouk na odru)	2	2	2	2
	teorija	1	1	1
	govor. vaje	3	3	3
Govorni zbor	2	2	2	2
Ritmična gimnastika, šport, ples	3	3	3	3
Maska				1
Skupno število tedenskih ur	teorija	10	11	12
	seminar	1	1	1
	proseminar	8	7	7
	praksa	15	14	15
	skupaj	34	32	35

take osebne značilnosti, ki ga postavljajo na posebno mesto v naši igralski skupnosti in mu pomagajo do poljudnosti in priljubljenosti ...»

F. Kumbatovič v članku O norčijah in grdobijah tega sveta (GL D 1946/47 št. 6) zapiše: »Nedvomno je to pristen možak iz ljudstva, obdarjen z never-

jetnim spominom za domače šege in navade, prava zakladnica dolenske folklore in podeželskega humorja in tudi v svojem poklicnem delu na odru in v igralski akademiji pri vsej svoji izobrazbi in veliki načitanosti pravi ljudski talent s širokim srcem in neusahno ljubeznijo za vse, kar prihaja z dežele in iz malomestnega sveta.« Dalje (GL D 1954/55 št. 11) pa pravi: »Mimo nekaterih redkih izbrancev je bil Janez Cesar po Antonu Verovšku prvi veliki komik, ki je v ceneni burki izoblikoval groteskni humor do takšne odrske učinkovitosti, da mu gre za vsa ta leta črne blagajniške tlake tolažilni naslov pravega ljudskega glumača.«

B. Štih ob smrti Janeza Cesarja zapiše (GL D 1965/66 št. 6), da je »Vsak veliki, zlahtni in resnični umetnik ljudski umetnik...« in da je »Janez Cesar... izoblikoval zgled ljudskega umetnika...« »Rodil ga je amaterizem, tisti pojav, ki mu z domačo besedo pravimo — ljubezen... ta ljubezen je omogočila slovensko gledališče.«

Če se ozremo na misli, izrečene o Janezu Cesarju, vidimo, da se v nobenem članku ne moremo izogniti atributu »ljudski«. Cesar je »ljudski igralec«, ker je izšel iz »ljudskega odra«, ker je z zavidljivim uspehom oblikoval »like iz ljudstva« in zato, ker je zaradi svoje kreativne moči postal »ljudski umetnik«.

Zato so mu zaupali delo na Ljudskem odru v okviru AIU in v GL D 1946/47 št. 6 preberemo, da »ni naključje, da je po osvoboditvi, ki je na široko odprla vrata ljudstvu do kulture, posvetil Janez Cesar vse svoje izkušnje in znanje vzgoji mladih igralskih talentov iz ljudstva«.

2. Oddelek Ljudski oder na AIU

AIU je bila ustanovljena z namenom, da »pri svojem šolskem delu izobražuje strokovne kadre za naše poklicne in ljudske odre« (F. Kumbatovič: O vzgoji gledališkega naraščaja, GL AIU 1945/46, št. 1).

Imela je naslednje oddelke: 1. Dramska igra, 2. Dramaturgija, 3. Režija, 4. Scenografija, 5. Film, 6. Ljudski oder.

Prvih 5 oddelkov je bilo na ravni visoke šole in so usposabljali slušatelje za delo v poklicnih gledališčih, Ljudski oder pa na ravni višje šole in je šolal moči za amaterska gledališča.

Delo v oddelku Ljudski oder je F. Kumbatovič v svojem članku O vzgoji gledališkega naraščaja (GL AIU 1945/46, št. 1) takole opredelil:

»Učna doba v vseh akademskih kurzih traja praviloma osem semestrov ali štiri šolska leta, pri posebni specializaciji lahko še dva do štiri semestre delj. Skupina ljudskega odra zaključí svoj študij po štirih semestrih.

»*Ljudski oder*: Obsežna razpredenost igralskih skupin po vsem našem ozemlju, dokaj ohlapno kulturno politično vodstvo pri veliki večini teh skupin, živa ljudsko prosvetna problematika v delavskih in nameščenskih sindikatih, na vseh agrarnih terenih in v manjših podeželskih mestih — ta dejstva so bila povod, da je Akademija organizirala posebni, stalni dveletni tečaj za prosvetne delavce v obliki oddelka za ljudski oder. Gre za nalogo, da bi izobrazili razgledane aktiviste Osvobodilne fronte in jih opremili s tistim strokovnim znanjem, ki je potrebno za organizacijo in kulturno vodstvo amaterskih odrov. Osnovna predmeta te stroke sta posvečena delu na manjših odrih ter zdravi orientaciji v vseh problemih ljudske prosvete. K tema osnovnima disciplinama, ki dajeta življenjski polet vsemu študiju, dodaja učni načrt glavne teo-

retične predmete prvih štirih semestrov drugih oddelkov, tako da si slušatelji ljudskega odra pridobe hkratu enciklopedično znanje o vseh vprašanih gledališke kulture in da spoznajo tudi osnovne elemente filmske produkcije. Za uspeh pri tem študiju se zahteva samostojno vodstvo in nastopanje na prireditvah ljudsko prosvetnega značaja, sodelovanje v dramskem gledališču in v radijski postaji ter dejavna udeležba v množičnih organizacijah.«

Ohranjen je predmetnik, ki kaže, da so slušatelji vseh kurzov prvi dve leti poslušali približno ista predavanja, tako da je bil možen prehod z oddelka na oddelok in nekaj slušateljev Ljudskega odra je kasneje res prestopilo ter diplomiralo na oddelku Dramska igra (D. Počkajeva, M. Bedenkova, L. Polenc, J. Rohaček, N. Sirnikova).

Od skupno 34 tedenskih ur pouka je bilo 15 ur posvečeno praktičnemu delu.

Praktično delo je prav tako opisal F. Kumbatovič v svojem članku O vzgoji gledališkega naraščaja.

»Za slušatelje vseh strok je v dobi študija obvezno sodelovanje v dramskem gledališču, v radijski postaji, pri filmskem snemanju, pri prosvetnih prireditvah, v tisku, vse to v skladu s študijskim načrtom, po posebnosti posamezne stroke, po osebni zmogljivosti in po posvetu s profesorjem. Interni nastopi se vrše ob zaključku semestrov, kontrolni kolokviji po vsakoletnem skupnem nastopu, prvi državni izpit po uspešno opravljenih štirih semestrih, diplomski izpit po izvršenih študijskih obveznostih in javnih nastopih osmih semestrov. Skupni javni nastopi študentovskega ansambla Akademije za igralsko umetnost se organizirajo praviloma ob zaključku vsakega šolskega leta v obliki celovečernih prireditev.«

Po dostopnih podatkih je Cesar predaval o »tehnično strokovnih problemih podeželskih igralskih skupin« z naslovom »Organizacija ljudskih odrov« in s »tečajniki Ljudskega odra« vodil »individualni pouk o dramski igri in drugih panogah ter praktično delo na odru« (F. Kumbatovič: O vzgoji gledališkega naraščaja, GL AIU 1945/46 št. 1).

Predmetnik iz študijskega leta 1947/48 nam ponuja podatek, da je skoro $\frac{1}{4}$ časa (8 od 34 tedenskih ur) namenjeno delu Janeza Cesarja s študenti.

Produkcij in slušateljev se bomo dotaknili le bežno, glavnino pozornosti bomo posvetili predavanjem.

Na oddelok Ljudski oder so se vpisali v l. 1945/46: 1. Bedenkova Mira, 2. Brezovec Ciril, 3. Fajdigova Slavka, 4. Grobler Mirko, 5. Križnar Bogomir, 6. Lambergar Marija, 7. Marinkovičeva Biljana, 8. Oražmova Emi, 9. Počkajeva Duša, 10. Polenc Leopold, 11. Pučkova Marija, 12. Radenšek Ivo, 13. Reharjeva Lelja, 14. Rohaček Janez, 15. Simončič Nace, 16. Sirnikova Neda, 17. Škrtova Milena, 18. Topolovčeva Milena. (Dodati je treba, da je to leto delo slušateljev Ljudskega odra vodila Mira Danilova. Cesar Janez ga prevzame v naslednjem študijskem letu, ko postane honorarni predavatelj.)

V letu 1946/47 so se vpisali: 1. Božičeva Nada, 2. Cegnar Vladislav, 3. Drobničeva Tončka, 4. Hočevnar Janko, 5. Jermanova Vojka, 6. Kmetčeva Dragica, 7. Novak Vladimir, 8. Oblakova Irena, 9. Strnad Slavko, 10. Škerljeva Ada, 11. Zalokarjeva Stanislava;

1947/48 pa: 1. Areh Jože, 2. Eržen Ivan, 3. Goličič Franc, 4. Rakuševa Draga, 5. Tomšič Viljem.

To leto je vpis vidno padel in jeseni so oddelek Ljudski oder razpustili. Večina slušateljev študija formalno ni zaključila, po podatkih, ki jih hrani arhiv AGRFT (nekdanja AIU) sta od 34 vpisanih diplomirala le 2: Novak Vladimir in Cegnar Vladislav, absolvirala pa le ena slušateljica: Božičeva Nada; drugi pa so bodisi prestopili na druge oddelke AIU bodisi izstopili in študij opustili.

Večino slušateljev Ljudskega odra, ki so se zasedrli v poklicnih gledališčih, zasledimo v Kranju, Celju, Ptuj; to je v tistih ustanovah, ki v 50. letih stopajo iz amaterizma v profesionalizacijo. Med njimi so: Bedenkova Mira, Božičeva Nada, Cegnar Vladislav, Eržen Janez, Hočevlar Janko, Kmetčeva Dragica, Sirknikova Neda, Strnad Slavko. Nekateri so se uveljavili na drugih sorodnih področjih: Reharjeva Lelja v Radiu Trst kot prevajalka, Polenc Polde kot pevec, Grobler Mirko pri filmu, Simončič Nace med lutkarji.

Po odpravi Ljudskega odra je Janez Cesar predaval slušateljem Dramske igre o ljudski drami in igri in z njimi tudi pripravljaj produkcije. Na njih so sodelovali: 1. Bačko Marjan, 2. Baloh Miha, 3. Baranovičeva Balbina, 4. Bavdaževa Nada, 5. Černetova Marija, 6. Gombač Branko, 7. Gračnarjeva Leli, 8. Hahnova Judita, 9. Homar Tone, 10. Horvatova Marjanca, 11. Jerajeva Minca, 12. Juvanov Nika, 13. Kacinova Nedeljka, 14. Klasinc Janez, 15. Kralj Boris, 16. Krašovec Milan, 17. Kurent Andrej, 18. Lavrač Roman, 19. Novakova Mihaela, 20. Rozman Lojze, 21. Sardočeva Mira, 22. Skebetova Helena, 23. Souček Juri, 24. Stante Milan, 25. Stantetova Sonja, 26. Urbičeva Breda, 27. Varšek Janez, 29. Župančičeva Iva. Nekaj teh imen je neločljivo povezanih z delom poklicnih slovenskih gledaliških hiš.

Program Cesarjevih produkcij se je iz leta v leto močno spreminjal. Tako je v študijskem letu 1946/47 posvetil večino prostora »ljudskim igram« (uprizoril je v celoti Levstikovoga Junteza in Ogrinčevo Kje je meja), del pa recitacijam slovenske poezije. Za drugo produkcijo študentov Ljudskega odra 1946/47 je izbral odlomke iz najrazličnejših dramskih del od ljudske igre do svetovne klasike (Jurčič-Golia: Deseti brat, Gogolj: Revizor, Cankar: Kranj na Betajnovi, Župančič: Veronika Deseniška, Shakespeare: Hamlet, Nušič: Analfabet). 1948/49 je krenil s slušatelji Dramske igre v povsem novo smer: poleg recitacij je pripravil z njimi »improvizacijo v nemi igri« — nekakšno pantomimo. 1949/50 je izbral podoben program kot za slušatelje zadnje generacije Ljudskega odra (uvrstil je v repertoar odlomke iz del: Cankar: Kralj na Betajnovi, Finžgar: Razvalina življenja, Župančič: Veronika Deseniška, Kreft: Celjski grofje, Kozak: Vida Grantova, Bor: Težka ura). Zadnji dve produkciji, ki jih je pripravljaj, pa sta zopet po meri ljudskemu odru tako 1950/51 (Finžgar: Razvalina življenja, Remec: Užitkarji, Ogrinec: Kje je meja) in 1951/52 (Golar: Vdova Rošinka, Mrštik: Mariša, Anzengruber Slaba vest, Nušič Pokojnik).

Del produkcij je bilo internih — v študijskih prostorih AIU, del pa javnih. V Drami so nastopili ob koncu študijskih let 1946/47, 1947/48, 1950/51.

3. Predavanja

V arhivu SGM sta se ohranila dva zveščiča njegovih predavanj. Prvi obsega nekakšna splošna navodila »umetniškemu osebju« — režiserju in igralcem za delo na amaterskih odrih, drugi, ki obsega $\frac{1}{6}$ prvega, pa ponavlja temeljne

smernice (obsežno obdelane v prvem zvezku) in dodaja navodila za šepetalca, inšpicienta, rekviziterja in odrsko tehniko.

Režiserjem in igralcem daje Cesar navodila, kako pripraviti dobro predstavo — od izbire teksta, preko vaj do maskiranja, kostumiranja in premiere. Ta navodila so zbrana v oranžnem zvezku formata 16,5 × 20 cm, nizki karo. Ima žig SGM in inventarno št. 38/2. MM je zapisal: v SGM prišlo 10. 12. 1966. Na prvi strani so le zaznamki »Milčinski, str. 66: Kako so si Butalci omislili pamet, Bevk, str. 46: Ranjeno srce, Prežihov Voranc, str. 102: Ajdovo strnišče.« Sledijo zapiski brez kazala z naslednjimi poglavji:

Nekakšen uvod brez naslova	1—6
Vsak na svoje mesto	6—10
Izbira iger	10—16
Branje komada, Razdelitev vlog, Zasedanje	16—23
Razčlemba igre	24—31
Vaje za mizo	32—43
Razporedne (aranžirne) vaje	44—62
Kako se vodijo vaje	63—70
Predstava	70—74

Tako si sledijo predavanja v zvezku, ki je popisan večinoma s svinčnikom na desni strani. Strani so oštevilčene z rdečim svinčnikom od 1—74. Z rdečim svinčnikom je tudi črtal odstavke, ki so se mu kasneje zdeli nepomembni. Misli, ki so se mu porodile kasneje, pa je zabeležil na levo stran zvezka.

Ker mu je zvezka zmanjkalo, je kasneje na levo stran pripisal tri poglavja:

Govorni zbor, 5 neoštevilčenih strani

Šminkanje, 1—29

Kostumi, 29—30

»Tehniki« pa daje čisto praktična navodila za vodenje urejene, skrbno pripravljene predstave brez tehničnih zapletov v zvežčiču, ki ima format 10 × 16,5 cm in oznako (Sign. 9 mapa 14,0 G) z zapisom: V SGM prišlo 10. 12. 1966, Inv. št. 38/1. Uvodno poglavje na straneh 1—16 se začinja takole: »Preden preidemo na (našo prvo bralno vajo Levstikovega Junteza) praktično delo, bi vam rad danes razložil temeljne smernice, ki jih zahteva od svojega igralca sodobni ljudski oder, ki mu je temelj (cilj) sodobna socialna realistična oderska umetnost, ki naj preobrazi naše ljudstvo.« Pri ponavljanju posameznih smernic navaja stran v prvem zvezku, kjer je ta problematika obširneje obravnavana.

Sledijo naslednja samostojna poglavja:

Šepetalec, 17—30

Inšpicijent, 31—38

Rekviziter, 39—42

Tehnično osebje, 43—44

Zvezek je popisan na obeh straneh s tinto.

V obeh zvezkih se Cesar ogiba slehernega zgodovinopisja. Napotki so izključno strokovno-tehnične narave, politično popolnoma neobarvani. Predavanja odsevajo miselnost vestnega, da ne rečemo pedantnega gledališkega

ustvarjalca. Z živo primero zagovarja delovno disciplino, resnost, tehtnost in privrženost realističnemu oblikovnemu izrazu.

Cesar je temeljit poznavalec problemov igre, režije, maske in govora, s scenografijo se neuspešno spopada, kostumografije pa se le bežno dotakne.

Predavanja so zapisana v govornem slogu, često se Cesar obrača neposredno na poslušalce. Na probleme, ki se mu zde posebno pomembni, se povrne večkrat, poglavja pa srne v resumé. Iz zapisov je razvidno, da je bil Cesar izredno urejen, zagret pedagog, sistematik, na predavanja temeljito pripravljen. Nasploh pa so predavanja pisana preprosto.

Tehtnejša so nekatera poglavja s smernicami igralcem in režiserjem v prvem zvežčiču. Iz njih bomo objavili posamezne odlomke.

Uvodno razmišljanje

V uvodnem poglavju Cesar naniza razlike med poklicnim in ljudskim odrom.

Dalje poskuša opredeliti dober ljudski oder. Prepričan je, da je zanj potrebna ljubezen do dela, predanost skupnim ciljem, požrtvovalnost in trajna želja po izpopolnjevanju in napredovanju vseh sodelujočih.

Verjame v poslanstvo ljudskega odra, ki je »žarišče ljudske prosvete«, »kovačnica našega novega ljudskega človeka« in zato pozdravlja le resnična umetniškega hotenja. Zapiše:

»Razlika med poklicnim in ljudskim odrom je v tem: V poklicnem gledališču, kjer dajejo predstave redno vsak dan, ali vsaj parkrat na teden, delajo igralci, režiserji, slikarji, tehniško osebje, vlasuljarji, krojači in še mnogi drugi delavci profesionalisti. Delo, ki ga opravljajo ti ljudje v gledališču je njihov glavni poklic, s katerim se tudi preživljajo. Poklicni igralec je državni uradnik, ima plačo za svoje delo in ima torej dolžnost, da živi le svojemu poklicu in se v njem izpopolnjuje. Poznati mora vse zakone igralstva in mora ves dan živeti le svojemu poklicu. Zato mora biti dolžan, podvreči se strogi kritiki in zavoljo te dan za dnem napreduje ozir. vsaj skuša napredovati. Biti mora sposoben prevzeti najtežje vloge in jih izoblikovati do najpopolnejše možnosti. Poklicni režiser mora biti mož širokega obzorja, mora biti doma v literarni in slikarski umetnosti, biti mora arhitekt, obenem pa umetnik, preustvarjalec dramskega dela.

Ljudski oder pa sestoji iz ljudi, ki so čez dan v svojih poklicih, ki pa se od časa do časa zberejo, študirajo in odigrajo kako predstavo. Najsi orje, seje, kosi, najsi je v tovarni, najsi se poti za stružnikom — ljudski igralec si služi svoj kruh z ročnim delom, ne z umetnostjo. On za svoje igravsko ustvarjanje ni plačan. On dela to zastonj, in dela to največ zavoljo veselja, torej iz gona po ustvarjanju. On je v malem, kar je poklicni igralec v velikem, ljudski oder je podeželsko gledališče, kakor je mestno narodno. To, kar daje mestno gledališče vsemu narodu, daje podeželsko delu tega naroda, v malem opravlja veliki posel, z majhnimi stvaritvami gradi ljudsko kulturo.

Publika presoja ljudske igralce blago, jim spregleda skozi prste napake. V dvorani sede starši, tete, strici, sorodniki, prijatelji in znanci nastopajočih...

To često zapelje ljudske igralce, da so pri delu skrajno neresni in strahotno diletantski...

So tudi ljudski odri, ki prirejajo predstave zato, ker je to neki način pridobivanja in se je krilatica »priredimo predstavo« udomačila povsod, kjer iščejo vira dohodkov — v dosego tega ali onega realnega cilja... Ta realni cilj pa ni predstava, temveč se imenuje gasilski dom, motorna brizgalna, knjižnica, bradlja itd. Nikakor ni pravilno, da mora biti prav gledališče, predstave in vse, kar je z njim v zvezi tisto, kar mora služiti tujemu cilju, namesto da bi bil ta cilj *predstava sama*, vse ostalo pa šele v drugi vrsti. Takšen način mišljenja je — da govorimo odkrito: *škodljiv*...



Študij na AIU pri Janezu Cesarju (7. januarja 1949) — na levi: Mihaela Novak, Marja Vošnjak, Ivan Varšek, Branko Gombač, Nada Bavdaž, Lojze Rozman; na desni: Miha Baloh, Majda Šubic, Mira Sardoč, Majda Potokar, (?), Jurij Souček, Milan Krašovec

Nobeno delo, pa tudi tisto ne, ki ga opravljamo zaradi zabave, zaradi osebnega užitka, se ne sme opravljati malomarno! Česarkoli se lotiš, se loti z ljubeznijo in požrtvovalnostjo, napni vse sile in daj od sebe vse, kar moreš. Tudi izrazi kot »bo že nekako« ali »briga me« pričajo samo o duhovnem mrtvilu. Lahko je predstava, ki jo pripravljamo amaterska, toda potrebno je, da je *dobra* ljudska predstava, ne pa slaba. Zato pa je treba predvsem *dobre volje*.

Stremljenje po izboljšanju kakovosti predstav bi moral biti prvi veliki cilj vsake ljudske gledališke družine, ob vidnih uspehih naj bi se dvigal porast zanimanja od strani publike, ob notranjih uspehih pa navdušenje sodelujočih...

In to ne sme biti morda samoljubje, ki mnogokrat zapelje sicer razsodne ljudi, da stopajo na oder in se tu predajajo klovneriji, misleč, da je njih življenjski višek dosežen ob smehu ali ploskanju občinstva. Tej vrsti igralcev in igranja na ljudskih odrih moramo napraviti konec. Našemu ljudskemu in kostumiranemu samoljubju ne moremo priznavati, odklanjati bomo tudi junake, ki ničesar ne predstavljajo, ampak skušajo le nekaj posnemati. Takim ljudskim odrom in igravcem upravičeno očitajo, da so kvarni umetniškemu okusu ljudstva. Njih delovanje moramo nadzirati, če se da: usmeriti njih delo, ali ga pa zatreči. Trgovca, ki prodaja ponarejeno ali slabo blago, kaznujejo, ravno tako ne sme ostati nekaznovan človek, ki nudi pod krinko prosvetnega dela slabo duševno hrano. Vsak ljudski igralec, ki gleda resno na svoje delo, ki ga odlikuje ljubezen in požrtvovalnost do gledališkega dela, ki ima in mora imeti obilo domiselnosti, iznajdljivosti, okusa in samostojnosti pri odrskem delu, ne hodi na vaje samo, da bi ubijal čas, ali zadovoljil svoje ambicije...

Najboljša pot, po kateri dosegajo velike in človečanske ideje razum in srca ljudstva je dobro gledališče...

Cilj vsakega ljudskega igralca naj bo, po svojih najboljših močeh pomagati dvigniti delavnost naših odrov na tisto umetniško višino, ki bo v pravem razmerju z veli-

kim in splošnim zanimanjem našega ljudstva za to vrsto umetnosti in s tem tudi v njem dvigniti smisel za pravo lepoto, umetnost. Tako bodo naši ljudski odri našim vasem in trgom, našemu delovnemu ljudstvu postali to, za kar so v svojem bistvu poklicani: biti žarišča naše ljudske prosvete, vzgojna središča našega ljudstva in naše ljudske kulture, kovačnica našega novega ljudskega človeka ...»

Vsak na svoje mesto

V tem poglavju Cesar opredeli lastnosti, ki jih mora imeti režiser. Zmožen mora biti prodreti v strokovne probleme, hkrati pa znati voditi ljudi.

Od igralcev pričakuje pripravljenost na red in delovno disciplino. Opozarja jih, da ima režiser pred očmi celotno predstavo in igro vseh, zato naj mu pomagajo, da bo njihovo delo lažje usklajeval.

»Kakor v poklicnem, tako se tudi na ljudskem odru ne more ničesar doseči brez reda in discipline. Posebno v družinah ljudskih odrov naj ne bo red vsiljen, temveč prostovoljen, zavesten ...

Ni vsak dober igralec obenem tudi dober režiser, in ni potrebno, da je dober režiser tudi dober igralec. Režijo naj prevzame oni, ki čuti, da je zmožen igro v celoti tako doživeti, da jo vidi jasno pred seboj ...

Režiser mora igro, ki jo naj zrežira, najprej v samem sebi doživeti in jo nato isto tako, kakor jo je doživel, na odru vtelesiti ...

Seveda, da more spraviti na oder to, kar jasno vidi, je treba, da ima poleg te režiserske zmožnosti še druga svojstva, ki se tičejo predvsem njegove osebnosti ...

Največja odgovornost pada razumljivo na režiserja. Od njega se zahteva gotovo knjižno in odersko poznanje, okus in posebna spretnost. Vsi člani družine mu morajo zaupati, verjeti in ubogati. Biti mora avtoriteta. Režiser mora znati dvigniti razpoloženje, obdržati živo zanimanje, ukazovati in sprejemati nasvete svojih tovarišev. Znati se mora pošaliti, kadar je to potrebno in biti strog in resen, istočasno pa se mora tovariško ponašati z vsemi. Od surovih dlakocepcev ni nobene koristi — taki samo motijo delo. Režiser mora poznati odlike in napake vseh nastopajočih, da jim daje pojasnila, da jim pomaga, da jim pove, kaj morajo delati. Tovariši ga bodo ubogali, ko spoznajo, da nekaj zna in ve kaj hoče in ne govori znanih fraz, kot na primer: ti postoj tamle, ti govori z nekoliko debelejšim glasom. Vse je treba pojasniti: zakaj mora igralec stati tamkaj, zakaj mora govoriti s takim in ne takim glasom. Da pa to doseže, mora režiser že davno preje preštudirati igro do potankosti ...

Njegova naloga je, da da komadu življenje. Osebe, ki jih je pisatelj postavil v svoji fantaziji, morajo postati na odru meso in kosti, morajo se gibati in govoriti, se smejeti, jokati in trpeti, boriti se in sicer kolikor mogoče verjetno in naravno. Vaje niso samo zato, da bi se igralci naučili svojih vlog, to je najlažje, temveč da se polagoma vživljajo v duše in pamet osebe in da jih prikazujejo na odru žive. Režiser mora v svoji domišljiji videti ves komad, mora orisati značaje prikazovanih osebnosti, jih povezati drugega z drugim, mora določiti dekoracije, kostume in maske ...

Cim smo nekoga izbrali za režiserja, ga moramo vsi radi prostovoljno ubogati, ker vsak nastopajočih misli samo na svojo vlogo, režiser pa misli za vse skupaj, povezuje igro posameznih igralcev in samo na ta način pridemo do dobro izrežiranega komada. Tisti, ki igra, ne vidi sebe, ne vidi svojih napak. Režiser pa gleda od vseh strani, vidi napake in nam jih lahko pove, da jih popravimo ...»

Izbira iger

Zaradi neugodnega materialnega položaja imajo ljudski odri manjše možnosti izrabe zunanjih učinkov, zato se Cesarju zdi toliko pomembnejša in usodnejša izbira repertoarja.

Načelno odklanja burke in neumetniško zasnovane tekste. Zagovarja dela »z zdravo moralo«. Repertoar mora biti prilagojen odru, publiki in igralskim močem. Omogočati mora napredek okusa gledalcev in umetniško rast ansambla.

Oder pomeni Cesarju svetišče besede. Zanj je govor najpomembnejša sestavina »igralčevih oblikovalnih sredstev«. Zato ostro odklanja dela, pisana v slabem jeziku, pri interpretaciji pa poudarja pomen pravilne, razumljive izreke. Opominja, da mora igralec izrečeno misel doživeti, da ji mora dati pravo »čustveno, miselno, duhovno« vsebino, »simbolični poudarek«.

»Najobčutnejše vprašanje, s katerim se morajo baviti ljudski odri je: Kakšen komad naj igramo. Za ljudske odre je izbira težja reč kot za poklicna gledališča. Ker tu ni tehničnih pripomočkov, s katerimi bi očarali publiko, ne bogate kulisarije in kostumov, ni močne razsvetljave, in tudi igra je amaterska, torej v večini primerov prilično slaba. Uspeh torej zavisi v veliki meri od samega komada: če je komad slab, pojde ves naš trud rakom žvižgat in občinstvo bo nezadovoljno...

Vprizirjale naj bi se torej samo igre, ki imajo kakšen smisel in zdravo moralo, in ki so tudi res umetniško zasnovane. Neslane burke ne odgovarjajo nobenemu teh pogojev. S tem pa ni rečeno, da je treba uprizarjati samo igre resne vsebine. So tudi dramatična dela veselega značaja, ki odgovarjajo imenovanim zahtevam, komedije in dostojne veseligre. Osnovna hiba naših odrov je slab in pomanjkljiv repertoar...

Odri so postali društvom gola ustanova za donajanje dohodkov in zato igrajo brez ozira na vrednost dela le stvari, ki vlečejo. S tem pa so odri, dasi nehote, sami sebe obsodili na propast. Kajti del, ki nimajo svoje notranje vrednosti, se občinstvo kljub hipnemu navdušenju kmalu naveliča in čedalje bolj izgublja smisel za odrsko umetnost. V ljudstvu pa se s tem kviri okus za lepoto in pravo umetnost. Bolje bi bilo, manj igrati, pa tisto bolj...

Poiskati je torej treba tak komad, ki najbolj odgovarja ljudskim potrebam, ki je najbližji ljudskim interesom. Čim bližja je igra ljudskemu življenju, bolj bo ugajala...

V komadih, ki jih hočete uprizoriti, pa iščite predvsem zdrav smisel in resnično, nepopačeno življenje...

Igralci poznajo življenje svoje vasi ali trga, poznajo potrebe, želje, interese in težave ljudi. Poznajo tudi pokvarjenost v družbenem življenju svojih ljudi...

Prav tako ne smemo izbirati igre s slabim jezikom ali igre, ki jo je napisal pisatelj preveč književno papirnato in patetično. Oder ne trpi meglenih, vzvišenih, deklamatorskih in patetičnih fraz. Dober jezik je tisti, ki je najpreprostejši, zgoščen, jedrat in naraven.

Še nekaj moramo imeti v vidiku pri izbiranju komada: Igra, ki jo hočemo uprizoriti, mora odgovarjati našim silam...

Oder je tisti kraj, kjer se neguje in ohranjuje jezik v najčistejši svoji obliki. A ne samo to, kakor ga jezikovno skvarjeni del naroda v mestih in ob mejah pači in mu jemlje ono pristno obliko, ki mu jo je dal narod sam, tako je oder ona prižnica, s katere jezik, ki se neprestano razvija do popolnejše oblike, zazveni v novih zvokih. — Režiser mora torej z veliko pažnjo nadzirati govorico igralcev. Ze to bistveno svojstvo vsake umetnine, ki korenini v tem, da jo odlikuje v vseh njenih delih, v obliki, v načinu izražanja in obdelanju materiala neka enotnost, zahteva tudi od odrske umetnine, od predstave, da je kakor v drugih ozirih enotna tudi v jeziku, ki ga govore osebe dotične igre. Samo ob sebi umevno je, da mora biti govorica nastopajočih takšna, da odgovarja družbenemu stanu, v katerem se igra vrši, a režiser ima pri pažnji na odrski jezik še višjo nalogo: skrbeti mora za to, da je izgovarjava pravilna, to se pravi takšna, kakršno ima naš jezikovno neskvarjeni del naroda.

Res je sicer, da je prirojeni dar, ki ga imaš za igranje na odru, glavni pogoj za vrednost in vplivnost tvoje igre, a dar brez globljega pogleda v skrivnosti odrskega ustvarjanja te usposobi kot igralca le do izvestne mere. Če hočeš više, moraš svojo delavnico in orodje dobro poznati. Umetnik je tudi zato umetnik, ker ve o elementih svoje umetnosti več nego laik.

Materijal, s katerim igralec ustvarja, je on sam, z vso svojo osebo, fizično (telesno) in duhovno. Zgovornost telesa, njegovega obraza mimika, izraznost telesne drže in

kretenj, telesne mimike, je velika; vendar pa je mimična igra le komponenta (del) njegovih oblikovalnih sredstev, katerih najvažnejše je *govor* v najširšem pomenu tega pojma: govor, ki ga imenujemo najprimernejše — *živa beseda*.

Preden pa pridemo do žive besede, je treba besedo pravilno obvladati, a to v pogledu čiste in slišne, torej razumljive izgovarjave posameznih glasov (samoglasnikov in soglasnikov) in v pogledu njih pravilne kakovosti in količnosti. Sele ko besede izgovarjam pravilno, jim moram dati tudi vsebino: čustveno, miselno, duhovno.

Za razumljivo izgovarjavo je predvsem potrebno, da nimam v svojem govorilnem aparatu organske (telesne) napake: da npr. ne šušljam, ne jecljam ali ne govorim goltnega r-a, ki so najbolj razširjene telesne napake govora. Kdor ima katero od teh napak, naj ne gre na oder ali pa naj poskuša napako prej s pridno vajo odpraviti. Z vztrajnostjo in marljivostjo je v tem pogledu mogoče doseči mnogo.

Material ali tvarina govora je *glas*. A ne oni, ki ga slišimo v vsakdanjem življenju. Ne; treba ga je očistiti vseh neestetičnih, to je nelepih pritikin in ga *poduhoviti*. Igravec mora pojem besede, misel stavka in zamisel vloge s svojim duhom od pesnika sprejemati vase in s svojim izvežbanim glasom vse to vlivati adekvatno (enakovredno) skozi uho gledavca v njegovo dušo.

Zato je predvsem treba, da se naučimo pravilnega oblikovanja glasnikov, to se pravi, pravilne odrske izgovarjave. Vse, kar je v navadni vsakdanji govorici v glasu neorganskega, torej takšnega, kar kali njegovo čistočo ali tako *umljivost*, je *treba izločiti*. Prvi cilj je torej ta, da vdahnemo glasu dušo, da *dobi glas kot telo svojo dušo*.

Ko smo si glas toliko izvežbali, da nam zrcali duha, nas čaka še globlja zahteva: da damo priborjeni vsebini povedanega tudi oni *višji pomen*, ki mu ga je dal pesnik. Ta pomen pa naj najde svoj izraz v poudarku (akcentu). Menim poudarek v najglobljem smislu — *duhovno* melodijo govora. Sele po tej *duhovni* melodiji, ki je globlja nego samo logičen (razumski) poudarek, moram kot ustvarjajoč igravec (ali režiser, če mislim na celoto) prodreti skozi gledavčevo uho globlje kot samo v njegov razum, v njegovo — *dušo*. Ker torej s poudarkom, ki mu dajem to notranjo vrednost, ne prenašam v gledalca samo logičnega smisla, temveč segam z njim prav v njegovo dušo in srce, da občuti *živiljenjsko* vsebino povedanega, ga imenujem *simbolični poudarek*. Sele ta je — poudarek umetniško ustvarjajočega igravca (ali režiserja) — simbolični poudarek celote. Simbol je vnanja podoba kakšne vsebine. Zenska s prevezanimi očmi in tehtnico nam je simbol pravice. Pisana ali izgovorjena beseda ne predstavlja samo povezane vrste črk oziroma glasnikov, temveč ima svojo *vsebino*, nam nekaj *pove*. Če torej izgovorim besede ali stavek tako, da poudarim vsebino povedanega, sem dal besedi ali stavku — *simbolni poudarek*...

Branje komada. Zasedanje. Razdelitev vlog.

Bralna vaja naj bi prinesla dokončno odločitev, ali je delo primerno za igralsko skupino. Sledi delitev vlog. Cesar opozarja, da mora biti pri tem opravilu vsej skupini prvi cilj kvaliteta predstava, vse ambicije posameznikov se smejo upoštevati le, če so v prid skupnim prizadevanjem.

»Komad je izbran. Nanj se je vrgel režiser, ali pa ga je prebralo nekaj igralcev in vseh jim je. Zdaj je potrebno, da se seznanijo z igro vsi sodelujoči...

Torej na vsak način morajo vsi prisostvovati bralni vaji in pazljivo poslušati ves komad. Zelo lepo je, če zavlada med člani družine navada, da se razgledajo in javno obravnavajo vsa vprašanja. Po branju npr. se lahko začne diskusija, ali je izbrani komad sodoben in ali odgovarja krajevnim prilikam ali ne odgovarja. Biti pa morajo sposobni voditi umirjeno, opravičeno, resno diskusijo, ne pa da se prepirajo. Sleherni naj pove svoje mnenje, in, ako pride do skupne ugotovitve, da je izbira komada nepravilna, se delo odloži za dva — tri dni in brali bomo nov komad...

Branje naglas naj se poveri človeku, ki ima jasen izgovor in ne mrmra sam sebi v brado...

Ne čitajte torej z občutki, ne dajajte *tona* raznim vlogam. Ton in čustva pridejo na vrsto kasneje, na vajah. Za zdaj je neobhodno potrebno, da igro vsi razumejo. In zato jo je treba prebrati jasno, umerjeno, logično...

Potem začnemo z zasedanjem vlog in podelitvijo tehničnih dolžnosti. Če pri poklicnem gledališču lahko nepravilna zasedba vlog zakrivi neuspeh predstave. Ko-

liko večje važnosti je torej to vprašanje pri ljudskih predstavah. Vedno naj bo pri razdelitvi vlog merodajno *samo hotenje*, zasedi igro čim najboljše. Zelje posameznikov se naj sicer kolikor mogoče upoštevajo, ker je na predstavah ljudskega odra posamezna vloga toliko boljše igrana, kolikor ima zanjo dotični igralec več veselja; odločilna za zasedbo pa naj bo zmožnost sodelujočih. A razdelitev vlog naj se izvrši tudi iz vidika pripravnosti, ki jo imajo igralci za osebe, ki naj jih predstavljajo...

Vsak igralec, in najsij igra potem tudi vlogo, ki vsebuje samo eno besedo, mora postaviti na oder celega človeka, in še celo težje je tej zahtevi zadostiti, če si na odru le kratke hipe, ne pa po cele ure, kakor igralec glavne vloge. Kakor hitro se ansambel tega zaveda, bo oni, ki igra to pot takozvano glavno vlogo, drugič rad prevzel tudi epizodno in šel tretjič tudi med štatisterijo. Zasedba se bo tako od igre do igre v *glavnih* vlogah izpreminjala in bo vsaka nova predstava radi tega tudi zanimivejša, nego če nastopajo venomer le eni in isti igralci...

Še enkrat da ponovim: zelo potrebno je, da so vsi igralci prežeti z zavestjo, da ni velikih in malih vlog, temveč da eksistira v gledališču samo kolektivno, skupno delo in ustvarjanje, h kateremu doprinaša sleherni nekaj. Najmanjšo, najnepomembnejšo vlogo lahko izoblikujemo zanimivo prav kakor vlogo glavnega junaka v igri. Ves igralski kolektiv nosi enako odgovornost za uspelo ali neuspelo tolmačenje predstave...

Po branju in zasedbi vlog in tehničnih dolžnosti in če so vloge prepisane ali če ima vsak igralec svoj tiskani izvod igre, preidemo lahko takoj na popravljanje in krajšanje vlog. To delamo po navodilih režiserja, ki je predčasno pripravil delo in zabeležil potrebne popravke...

Priporočati je, da ima vsak posamezni igralec tiskan izvod igre. Na ta način bo imel vedno pred očmi ne samo svoje besedilo, temveč tudi besedilo svojih partnerjev...

(Nazadnje je dobro, če je možno, da igro po kakih dveh dneh še enkrat preberemo, ko je vsak igralec pregledal doma svojo vlogo. Na ta način se pojasnijo mnoge stvari, ki jih pri prvem branju niso vsi mogli razumeti).«

Razčlemba igre

Režiser se mora predhodno pripraviti, da lahko na vajah skupno z igralci opredeli: temeljno idejo, kraj in čas dogajanja, konflikte, značaje ter plan režije. Šele temeljito poznavanje teh elementov omogoča igralcem, da živo, prepričljivo zaigrajo svoje vloge. Zato je treba načrtno in vztrajno vaditi, igralci bodo postopno prodirali v tekst. Cesar opozarja, da pri tem »naglica ni dobra«.

»Naglica ni nikoli prida. Posebno ob začetku, s predhodnim delom ne *smemo hiteti!* A kaj se zgodi navadno? Bodisi da smo ali nismo razumeli vsebino, pričnemo vaditi, šepetalec suflira, mi ponavljamo besedilo za njim, in to traja tako dolgo, dokler se besedila ne naučimo na pamet. Potem pa že mislimo, da je predstava godna. Stvarno pa samo ponavljamo naguljene stavke pred občinstvom. Da bomo resnično igrali svoje vloge, je treba pojasniti vsako besedo v besedilu, vsako misel in sleherni občutje osebnosti, ki jo prikazujemo, pa tudi one odkrite stvari, ki sploh niso napisane, ki pa jih samo slutimo, podrazumevamo. To je precej kočljivo in zapleteno delo, ki se ga je treba lotiti umirjeno. Zato se morajo igralci, preden prično z vajami, zbrati k skupnemu razgovoru in podrobno razčleniti igro...

Predvsem je treba vzeti v pretres vsebino komada. Ničesar ne sme ostati meglenega, slehernemu mora biti jasno, kaj se (pravkar, resnično) dogaja v drami ali komediji, ki jo mislimo dati. Tako pridemo k *razkladanju temeljne, osnovne ideje*...

Predstava bo slaba, če ni vsem igralcem jasna temeljna, osnovna ideja...

Ona daje smisel vsaki besedi, ki jo bomo izgovorili na odru, riše karakterje osebnosti, pojasnjuje kdo se za kaj in kako se bori. Osnovna ideja nam daje najtočnejše napotke, *kako naj igramo svoje vloge*...

Važno je, da ne prenehamo misliti najti tisto *hrbtenico*, ki bo držala vso našo predstavo.

Drugo važno vprašanje, ki mora priti v pretresanje pri razčlembi komada je: *kje in kdaj se dejanje dogaja?* ... ker ima vsak del sveta, vsak kraj svoje posebno življenje, svoje navade in običaje, svojo družbeno ureditev...

Posebno moramo biti obzirni, kadar pripravljamo klasično igro. Kaj koristi, navduševati se za Sekspirja, Moliera itd., če ne vemo ničesar o njihovi dobi. Tako torej, ako se nam posreči dati zadovoljiv odgovor na vprašanje *kdaj in kje se dejanje dogaja* — lahko rečemo, da vemo že precej veliko o komadu, ki ga razčlenjujemo. Razjasnjujejo se nam tudi nagibi, ki ženejo glavne junake, razjasnjujejo se nam tudi njihovi značaji in medsebojni odnošaji...

Kasneje pride v pretres vprašanje: *kakšen boj se odigrava v našem komadu, zakaj in med kom se odigrava ta boj? Kdo poglavitno vodi ta boj in s kakšnimi sredstvi? Kakšnih sredstev se poslužujejo protivniki?* Potem pride drugo vprašanje: *kakšni so nagibi boja, zakaj vodimo ta boj.* Ko poznamo vse nagibe oseb, jim lahko odredimo tudi vsakemu posebej mesto v igri: kdo je s kom, zakaj ima kdo tako mesto v tem boju, kdo od njih koleba med eno in drugo stranko, kdo sploh nima nobenega vpliva, temveč je samo navaden gledalec, kdo zmaguje na koncu. Tako se že naglo odkrivajo tudi značaji osebnosti...

Podrobneje in bolj jasno se bodo izluščili značaji tekom vaj...

Napravit moramo splošni plan, po katerem se bo gibalo naše delo. Ker v kaki drami so lahko tragični in komični elementi. Od nas je odvisno, ali bomo podčrtali ene ali druge elemente; z močnejšim podčrtavanjem komičnega ali tragičnega lahko zadobi drama dve popolnoma različni si obliki. Komedija se lahko igra resno, lahko pa se igra tudi tako lahko in neresno, da se izprevrže v burko. Tragedijo lahko igramo težko, temno in v občinstvu bo zapustila mučen vtis. Igra pa se tudi lahko tako, da bo odhajalo občinstvo — poleg vseh nesreč, ki se dogajajo na odru, domov ohrabreno, navdušeno. In ni potrebno, da se govori samo o igri na splošno, temveč tudi o posameznih prizorih. Tako da dobimo konec konca tisto, kar imenujemo v gledališkem jeziku *plan režije*...

Režiser mora priti na vajo z gotovo, popolno režisersko knjigo. Dobro je, da amaterski igralci vedo, da tudi najbolj izkušen poklicni režiser ne režira na pamet. Vse je zapisano v njegovi knjigi. V ta namen se med strani komada nalepijo prazne pole papirja, na katerih si zapisuje režiser pripombe zraven vsakega odstavka, ki se nanj nanašajo. Kaj vsebujejo točno te pripombe. Vse kar se nanaša na igro igralcev, ton, kretanje, duševna doživetja prikazovanih osebnosti, notranji smisel njihovega besedila itd. Na ta način bo režiser *pripravljen*, vedel bo, kako voditi vaje dalje...»

Vaje za mizo

Cesar da splošen napotek, da režiser prenese vaje na oder takrat, »ko igralci začenjajo pravilno občutiti svoje vloge«, ne glede na to, da spominsko teksta še ne obvladajo povsem.

Za mizo naj podrobneje analizirajo osnovno idejo, vsak igralec mora doumeti svojo življenjsko nalogo in motive za delne naloge po kadrih. Prodreti morajo v podtekst, le tako bodo vlogo doživeli in se vanjo vživeli. Cesar tu ponavlja zahteve po jasnem, logičnem branju, pravilnem poudarjanju, ki je odvisno od razumevanja vloge in podteksta. Igralce opozarja, naj črpajo gradivo za svojo igro iz situacij, ki so jih doživeli ali opazili v življenju.

»Za vsak primer je priporočati amaterskim (ljudskim) igralcem, ki nimajo velikih odrskihkušenj, da začno vaditi za mizo, pa da ne ostanejo dolgo za njo. Ko vidi režiser, da igralci pričenjajo pravilno občutiti svoje vloge, čeprav besedila še ne znajo na pamet, naj takoj prenese vaje na oder...

Govor in kretanje na odru so tesno povezani, se ne morejo izdelovati oddvojeno. Cilj teh prvih vaj za mizo je torej, da se igralci поблиže spoznajo z igro, ne pa da se nauče govoriti svoje vloge...

Vsi igralci torej sede in igro tokrat ne čita samo en človek, temveč jo bero vsi. Sleherni bere svoje besedilo. Režiser prekine sedaj tega, sedaj onega, jih sili, da ponavljajo svoje besedilo in jim pojasnjuje. Nikomur še ni treba prinašati čustev,



Študij na AIU pri Janezu Cesarju (7. januarja 1949) — spredaj: Boris Kralj, Nada Bavdaž; na levi: Mihaela Novak, Branko Gombač, Lojze Rozman; na sredi: Marja Vošnjak, Ivan Varšek, Janez Cesar, Miha Baloh, Filip Kumbatovič, Jurij Souček, (?), Milan Krašovec, (?)

ne izpreminjati glasu. Na teh prvih vajah beremo mirno, logično; treba je le, da se jasno izraža vsebina. Like, značaje, tone bomo orisali kasneje...

Režiser jih prekinja tam, kjer je potrebno in zastavi vprašanje: kaj predstavlja ta kader, ki smo ga prebrali? Kaj se godi v njem? Vsak kader odgovarja nekemu zaključenemu dogodku, nekemu samostojnemu prizoru. In če je igra vestno napisana, vsebuje vsak kader vsaj trohico osnovne ideje. Vsak kader je postajica, etapa pri uresničenju osnovne ideje...

Razčlenimo in pojasnimo vsak kader posebej. Ako podelimo komad na kadre, ako pogledamo, kako se posamezna nastopajoča osebnost prikazuje v vsakem kadru posebej in kaj govore o nji drugi, pridemo že do izredno važnega odkritja: kakšna je življenjska naloga tiste osebnosti v igri? Vsaka osebnost ima svojo življenjsko nalogo, ki se razvija na ta ali oni način, od prve do zadnje strani. Od križanja mnogih življenjskih nalog se pravzaprav poraja komad, se porajajo konflikti, brez katerih igre niti ne bi bilo.

Ako hočemo dobro odigrati svojo vlogo, ni dovolj, da vemo samo za življenjsko nalogo prikazovane osebnosti. Pojasniti moramo tudi vsak njen posamezni postopek. Zaradi tega se ponovno zadržimo pri vsakem kadru komada in se vprašamo: kakšno malo nalogo si postavlja oseba v tem kadru, zakaj je postopek tu takšen, a ne drugačen?...

Osnovno pravilo je: ne delaj ničesar, ne napravi najmanjšega koraka na odru, dokler ne veš, zakaj to delaš, kakšne so tvoje namere, kam hočeš? Ne izgovori nobene besede, dokler ne veš, kaj pravzaprav hočeš od svojega partnerja, ker lahko rečem kak stavek na stotero načinov...

Odkrivanje pobud nam daje možnosti, da prodremo daleč tja za besede, ki jih je napisal pisatelj. Često govorijo ljudje to, mislijo pa drugo, ne povedo neposredno tistega, kar resnično želijo povedati. Tem mislim, skritim za napisanimi besedami pravimo v gledališkem jeziku *podtekst*...

Iščite povsod podtekst: in videli boste, kako lahko vam bo potem igrati in kako prepričljivejša bo vaša igra...

Minilo je osem, deset ali petnajst vaj za mizo, vsak igralec je bral svoje besedilo, sploščka ga ne razumevač temeljito, postopoma pa se je nato čedalje globlje zavedel vanj...

Osebe začenjajo dobivati kri in meso, oživljajo, igralci že čutijo potrebo po igranju. Do tu smo imeli največ posla z raziskovanjem in tolmačenjem, rekli bi — s teoretično pripravo. Zdaj pa je čas, da preidemo k praktičnemu delu...

Treba je vreči stran napisano vlogo, da se znajdeš na odru, da se pričneš kretati in da daš izraza tistemu, kar se ti je nabralo v duši... Tu pa se pričnemo razporedne ali aranžirne vaje...

Na vajah za mizo mora režiser obračati pažno na *jasen* izgovor. Vsaka beseda mora zveneti pravilno, jasno, razločno. Stavke, težje za izgovarjanje, je treba večkrat ponavljati...

Potem: besedilo je treba brati *logično*. Kaj se to pravi? To pomeni, da morajo biti podčrtane tiste besede, ki so najvažnejše. Ta stvar se ne doseže namah, temveč postopoma, čimbolj se približujemo notranjemu smislu, skrivnim pobudam, ki razgibajo nastopajočo osebnost v določenem trenutku, toliko jasnejše nam bo, katere besede je treba naglasiti, kako sploh je treba izgovarjati stavek...

Pri vajah za mizo, ko se prično risati karakterji osebnosti, imajo režiser in igralci možnost, da izvečejo iz samega komada podrobnejša navodila za vsako vlogo...

Čim bolj je življenjepis popoln, tem lažje bo prišel igralec do svoje vloge. Razen tega je neobhodno potrebno, da črpamo nauke iz svoje lastne življenjske izkušnosti. Igralci naj se spominjajo dogodkov in ljudi, ki so podobni onim, ki se prikazujejo v komadu, morajo se spomniti svojih lastnih doživetij, ki nalikujejo onim, ki se opisujejo v komadu. Nazadnje pa se lahko vsak vpraša; kako bi ravnal jaz osebno, ko bi bil na mestu prikazovane osebnosti? Ker konec konca je najboljši odrski učitelj *življenje* samo...

Razporedne (aranžirne vaje)

Cesar opisuje gradnjo mizanscene. Ta naj bo plod sodelovanja igralca in režiserja. Poudarja, da mora biti igralcem razporeditev prostora dovolj zgodaj jasna, tako da lahko dobro osvoje svojo vlogo v prostoru.

Dalje analizira napake, ki jih zasledimo pogosto pri amaterskih igralcih: napetost in nesproščenost; stopicanje, drvenje po odru, kričanje, opletanje z rokami; igranje v prazno in predolgi odmori.

Pojasnjuje, da vse te napake izvirajo iz nerazumevanja vloge in naloga režiserja je, da igralcu pomaga doumeti vlogo in da sodeluje pri gradnji odnosov med liki v igri.

Cesar opozarja, da je prizore treba graditi postopno in da je končni cilj, »da igramo naravno«. Zato mora režiser pomagati najti igralcem primerno zposlilev na odru in poskrbeti za to, da »zaposlilev« igralci »pravilno izvajajo«.

»Razporedna skušnja na odru označuje ali uravnava vsa dejanja igralcev: prehajanje, odhajanje, prehajanje z mesta na mesto, sedanje, vstajanje (plezanje po lestvah), obračanje, padanje, preskakovanje, zbiranje oseb v množico, itd...

Preden se začne te skušnje, je režiser že označil vsa dejanja, položaje in prehode v igri tako, kakor si jih pač zamišlja. Kasneje med skušnjami se marsikatero izmed teh vnaprej označenih dejanj spremeni...

Režiser v tem pogledu ne sme biti diktator. Ne sme zahtevati, da igralci suženjsko sledijo njegovemu umevanju, temveč mora skušati ustvariti iz svojega in njihovega umevanja sliko, ki bo zadovoljila njega in igralca, to se pravi, delati mora z igralcem

kompromisno (sporazumno). Ker le tedaj, če bo mogel in smel slediti igralec vzlic temu, da se poskuša poglobiti v režiserjevo umevanje svoje vloge, tudi lastnemu doživetju iste, bo njegov človek, ki ga bo postavil s svojo igro na oder, tudi res — živ. Torej igralci naj sami poiščejo najprimernejše razporeditve na odru, saj zdaj po vajah za mizo že dobro poznajo igro in so se živeli v svoje vloge. Režiser naj jih le spretno usmerja in uvaja v igro, da ne bo gibanje po odru preživo ali premrtvo za značilni tok dejanja in da se ne izcimijo iz tega igralcem samim prepuščenega kretanja situacije in podobe, ki ne bi zadovoljivo izpolnile okvira...

Gibanje na odru naj bo čimmanj izumetničeno, da ima gledalec ves čas igranja neomejni občutek, da se vse to, kar se pred njim na odru dogaja, izvršuje čisto nehoti, brez preračunavanja...

Če se delo pri razporeditvi vaji pojmuje resno, če se igralci ne zadovoljijo s tem, da stoje kakor klada sredi odra in samo govorijo, je izdelava posameznih prizorov zelo težka in naporna stvar. Od režiserja in od igralcev zahteva napete domišljije, navdušenja in rekli bi celo — tudi nekega zanosa. Zaradi tega naj prve skušnje na odru ne trajajo dalj kot 2½ ure. Pri eni vaji naj se napravi razporeditev prvega dejanja, pri drugi drugega itd. ...

Te skušnje naj nikdar ne bodo na praznem odru. Režiser ima načrt za dekoracijo že napravljen. Dobro ve, kje bodo vrata, okno, miza, stol, peč, itd. Dekoracija vsekakor še ni gotova, a mize, klopi in stoli naj bodo odslej označene s stoli, latami, deli starih kulis ali s čimer že. Važno je, da ima vsak igralec jasno predstavo o tem, kakšen bo oder, kje bo igral...

Dotakniti se hočemo predvsem nekih napak, ki so lastne skoraj vsem igralcem ljudskih odrov:

1. *Napetost, nesproščenost.* Mnogi ljudski igralci se drže na odru kot lipovi bogovi. Vse mišice so jim napete, a ko govorijo, mečejo svoje telo naprej, stresajo nenaravno z glavo, vse se ti nekako zdi, da jim bodo oči izpadle od napora. Z drugimi besedami, v svojo igro vlagajo več napora, kakor pa je neogibno potrebno. Odpravljanje te napake ni lahka stvar, a se sčasoma da doseči. Režiser mora takšne igralce stalno opominjati, naj se nikar tako ne napenjajo, da njihova naloga niti ni tako strašna; »Ne napenjaj se«, »sprosti svoje mišice«, »drži se neprisiljeno« — takšne pogoste opombe so zelo važne...

2. *Stopicanje na mestu, drvenje po odru, kričanje, opletanje z rokami.* Tudi te napake se pogosto vidijo. Od kod izvirajo? Iz negotovosti, a negotovost je posledica tega, da igralci ne ve prav dobro, kaj igra...

Če režiser opazi pri kakem igralcu tako negotovost, ga bo zadržal in ga spomnil stvari, ki se je o njih govorilo pri skušnjah za mizo: od kod prihaja oseba, h komu prihaja, kaj hoče od njega in kaj ji je namen...

3. *Igranje v prazno.* To je ena izmed največjih napak ljudskih igralcev. Igralci so se naučili vlog in govorice na odru. Toda komu govorijo, na koga se obračajo, to ni jasno. Igrajo kar tako, v zrak. Vez med temi osebami se trga, kakor pravimo. Tudi tu mora režiser posredovati, brž ko je opazil tako napako. Komu govoriš v tem trenutku? S kom govoriš? Kaj te veže z njim. Občinstvo mora ne le občutiti, da dejansko njemu govoriš svoje misli, temveč tudi razumeti, kakšni so vajini medsebojni odnosi...

4. *Odmori.* Mnogi igralci, ko so končali svojo repliko (besedilo), nehajo igrati, počivajo. Stojijo na odru z ravnodušnim izrazom na obrazu, jasno se vidi, da ne poslušajo, kaj govorijo drugi. Taka izvedba prizora je nesmiselna...

Naša igra se mora nadaljevati tudi potem, ko smo obmolnili in govorijo drugi...

Nikar po vsaki repliki ne počivaj, temveč igraj tudi, kadar ne govoriš. Nauči se poslušati. Glej da boš svoje ravnanje vselej prilagodil trenutku, bodiš tedaj ko govoriš ali ko poslušaj, kajti v enem kakor v drugem primeru živiš, misliš, se vznemirjaš...

Kdor je pazno zasledoval ta navodila, je gotovo razumel, da se dejanja, položaji, prihodi, veliki in mali pokreti določajo po duševnem doživljanju junakov. Noben korak, hobeno sedanje ne prihaja slučajno...

Kaj nam drugače koristi, če pravilno razumemo in občutimo svojo vlogo, če je pa ne moremo pravilno pokazati pred občinstvom? Gledalci v gledališu ne vidijo

neposredno v naše duše, njim je treba pokazati *na zunan*, kaj se sleherni trenutek dogaja v kaki osebi...

Oder ne sme biti noben trenutek brez dejanja. Dejanje je lahko znotranje. Na primer mislim, gledam, opazujem, se žalostim. In vnanje: sprehajam se, pijem, smejem se, jokam, tepem nekoga itd. V prvem kakor tudi v drugem primeru te mora občinstvo videti, da delaš. V večini primerov se zahteva od igralca zunanje fizično dejanje. Igralec mora vsak trenutek kaj *delati*...

Igralec, ki se je resnično vživel v svojo vlogo, si bo lahko tudi sam podzavestno našel fizično zaposlitev, ki se mu zdi potrebna...

Ni dovolj, da si si poiskal zaposlenost, ki najbolj izraža tvoja čustva v določenem trenutku. Navaditi se moraš tudi, da tisto *delo pravilno opravljaš*. Zato pa so vaje. Čisto preprost popravek kakor je zapiranje vrat, ali ogledovanje v zrcalu je treba ponavljati in popravljati, dokler se ga ne navadiš napraviti pravilno, verjetno...

Režiser mora imeti vedno pred očmi: kdaj in pod kakšnimi zunanjimi pogoji se dogaja dejanje...

Vidite, da vsi vaši napori peljejo k eni stvari: *da igramo naravno*. Neumno je igrati komade, pa naj že bo na poklicnih ali ljudskih odrih, če ne moremo na odru oživitviti življenja, ki je podano v teh komadih prepričljivo, realno, naravno..."

Kako se vodijo vaje

Ves čas vaj je treba imeti pred očmi predstavo, ki jo Cesar imenuje »kristal, ki je nastal potom čiščenja in razvoja«.

Režiser se mora zavedati, da predstava postopno raste od vaje do vaje. Igralce mora opozarjati na doživeto igro, vodi naj jih, da sami iščejo pravo pot, usmerja naj jih, vendar previdno, le kadar je res potrebno in na način, ki igralcem ne ubija volje do dela, ampak jih vzpodbuja.

Pravočasno je treba poskrbeti tudi za rekvizite, kostume in masko. Na generalko pa je koristno povabiti nekaj prijateljev, da se preizkusi splošni vtis igre in eventualno popravi očitne pomanjkljivosti.

»Od začetka stoji režiser na odru, da je bliže igralcem, da jim laže pojasnjuje in dopoveduje. Če je oder hudo majhen, lahko stopi dol v prve vrste in daje odondod svoja pojasnila. Na kakšno mizico se položi režiserska knjiga, v katero pogleduje za svojimi beležkami, zapisuje nove stvari, ki so mu nenadoma prišle na pamet. Na zadnjih vajah pa mora režiser zasledovati razvoj igre iz občinstva. Upriporitev je namenjena občinstvu, zato se more njena kakovost presoditi tudi le iz občinstva. Poleg umetniškega ali vsaj čim boljšega podajanja celote in posameznih vlog, je posebne važnosti, da se v občinstvu vsaka beseda, ki se na odru spregovori, razume, in to na vseh mestih. Režiser bo torej zasledoval igro na bolj oddaljenem prostoru v občinstvu in bo takoj prekinil igralca, kakor hitro bi postal nerazumljiv...«

Kakor se igralčeva ustvarjalna sila ne ustavi do predstave same in še dalje ven preko nje ne, tako se tudi režiser ne sme pri vseh nadaljnjih vajah zadovoljiti s tem, da se igra vedno bolj gladko in brezhibno, kar se besedila tiče, temveč se mora truditi, da doživlja celotno igro v svoji notranjosti, čim dalj tem intenzivnejše, tako da z režijo prav za prav nikdar ni gotov, temveč jo le vedno bolj razvija do čim boljšega umetniškega izraza. In tako se porajajo v njem nove ideje. Zgodi se lahko celo, da to ali ono stran svoje režije ovrže in postavi na njeno mesto nekaj novega — predstava sama je kristal, ki je nastal potom čiščenja in razvoja...

Če se kdo loti voditi vaje, si mora zapomniti neko važno pravilo: da je vztrajen. Da se mu ne mudi povedati vaje, kar zna, naenkrat. Ker tudi igralci ne morejo doumeti komada in vlog naenkrat. Vaja (repeticija) pomeni ponavljanje...

Vsako zaustavljanje, vsak popravek se mora nanašati na nekaj stvarnega, mora prinesiti nekaj novega in zanimivega...

Čim prej se nauče vlog in umolne šepetalec, tem bolje. Ako večno ponavljaš besede, ki ti jih meče šepetalec, pomeni to, da igraš mrtvo, brez življenja, prazno. Tvoja pazljivost se obrača na šepetalca, da boš ujel njegove besede, nimaš časa,

da bi doživljal smisel in vsebino svojega govora, hitiš, zatika se ti, nimaš nobene možnosti, da bi igral...

To je torej ena najvažnejših režiserjevih nalog. Kakor hitro opazi, da kak igralec lovi svoj tekst in da ga ponavlja kakor avtomat, ga mora zaustaviti: čakaj, prijatelj, ali razumeš ti sam, kar pripoveduješ? In komu pripoveduješ. In kaj hočeš, kaj delaš v tem prizoru? Ako ne razumeš, dajmo, pojdemo od začetka, da doženemo tvoje pobude, tvoj cilj, tvoj odnos do soigralca. In te nato izrazi v svojih besedah in kretanjah. In ne hiti! Ker občinstvo mora ne samo videti in slišati, temveč tudi razumeti. Druga važna režiserjeva naloga je, da vzbudi v igralcih željo, ljubezen do dela...

Od režiserja se zahteva sposobnost — da popravlja napake, ne da bi ubijal voljo tistim, ki poskušajo. Najboljše rezultate dobimo, če režiser ne ukazuje, temveč samo daje navodila, spominja, tako da ne gredo igralci za njim kakor slepci, temveč sami iščejo in razkrivajo pravo pot. Kazanje — vidiš tako boš odigral to mesto, ali tako moraš povedati ta odstavek — naj se le poredko uporablja, samo tedaj, kadar igralec ni zmožen priti do jedra določenega prizora. In kadar, se razume, režiser *more* to pokazati.

Doslej smo v glavnem govorili o igralski igri in izdelavi komada in vlog. Kaj je še potrebno, da pridemo do predstave? Pobrigati se moramo za maske in kostume, za dekoracije, razsvetljavo, za pohištvo (stole, mize, slike itd.) in rekvizite. V nekaterih komadih je treba tudi glasbo in zvočne efekte. Nesporno od vsega tega pa je najvažnejša igra. Prezreti seveda pa se ne sme tudi ostalih sredstev, s katerimi vplivamo na občinstvo. Posrečene dekoracije, dobre maske in dobri kostumi ne le da pomagajo *igralcem*, da igrajo, pomagajo tudi gledalcem, da se živje v igro...

Na vsak način morajo biti vsaj na treh ali štirih vajah pred predstavo dekoracije, pohištvo in vsi rekviziti pripravljeni in postavljeni na svoje mesto, da se igralci navadijo nanje.

Prav tako mora biti tudi s kostumi...

Kar se tiče maskiranja, je najbolje napraviti takole: pred glavnimi vajami določi režiser en večer samo za maskiranje. To se mora na vsak način napraviti pri večerni razsvetljavi...

Glavne vaje in generalne vaje, vsaj dve, če ne tri — so popolne. Na teh vajah mora biti vse kakor na predstavi...

Dobro je, da se na generalno povabi nekaj prijateljev, ki so v bližnjem stiku z družino. Na ta način lahko preizkusimo splošni vtis, ki ga napravi igra, če se oni smejejo na tistih mestih, kjer smo se potrudili in ustvarili komične efekte, če jih bodo zagrabil dramski prizori, če se vse besedilo jasno razume, in če se ni razvlekel kakšen predolg in dolgočasen prizor. Kakšne grobe, doslej še neopažene napake, se lahko še zmerom popravijo. In potem bo že — veliki sodnik — občinstvo, izreklo svojo sodbo. Če smo delali po vesti in resno, bomo vsekakor nagrajeni za svoj trud...

Predstava

Cesar da še zadnja navodila, na kaj morajo biti pozorni, da predstava steče gladko brez nerove in brez tehničnih zapletov. Igralci naj se pred predstavo pravočasno pripravijo, da lahko v miru ponove svojo vlogo, preizkusijo rekvizite in preverijo sceno. Predvsem mora za odrom vladati red, tako da ne bo zapletov niti ob menjavi prizorišča.

Za konec Cesar poudari, da je upoštevanje tehničnih napotkov nujen pogoj, ni pa zadosten. Za uspešno predstavo je pomembna ljubezen do dela in medsebojno sodelovanje ter stremljenje po napredku.

»Premiera je prvo polnovredno, a vendar le delno uresničenje vsega onega, kar sta režiser in igralec pri študiju dramatičnega dela, oziroma vloge doživela, in čemur sta že pri vajah poskušala dati čim vplivnejšega, primernega, umetniškega izraza...

Sele zdaj, ob premieri, more zbrati igralec vse svoje duševne energije, zdaj šele se mora oprostiti onega sramu pred drugim in samim seboj, ki je zastavljal do zdaj

onim najgloblje skritim, čustvenim tresljajem pot, da niso mogli na svetlo. Zdaj šele zadobi igralčev človek svojo končno formo, čustvo svojo elementarnost, kretnja svojo odmerjeno linijo in režiserjeva in igralčeva umetnina vezi z večnostjo...

Režiserjevo umetniško in vse drugo delo je torej z generalno vajo končano...

Pri generalni vaji so se odstranili le še zadnji nedostatki. Na ljudskih odrih, kjer se vrše redne amaterske predstave, je treba na vsak način točno pričienjati. Za točen pričetek morajo biti predvsem igralci pravočasno pripravljeni — oblečeni in maskirani...

Pripravljen mora biti za nastop že najmanj četrť ure pred dvigom zastora, da ima, preden mu je treba na oder, še toliko časa oddiha in miru, da more v miru prebrati še enkrat svojo vlogo, premotriti se od nog do glave, pregledati, če ima vse potrebno za svoj nastop (rekvizite) pri sebi...

Vsak igralec mora biti soodgovoren za to, da so vsi rekviziti, ki se tičejo njegove igre, na mestu...

A prepričati se mora tudi o tem, če so rekviziti prav uporabljivi...

Za točni pričetek predstave je potrebno tudi, da je oder pravočasno pripravljen. Scenerija za prvo dejanje naj se postavi že tekom dneva ne šele zvečer, neposredno pred predstavo...

Kakor je blagodejno, da se prične predstava točno, tako je treba stremeti tudi za tem, da so odmori med posameznimi dejanji čim krajši...

Vzlic vsem tem težavam, ki leže v nerodnem kulisnem aparatu in neizvežbanem osebju, pa je mogoče odmore vsaj nekoliko skrajšati, če upošteva *odrski* mojster naslednje nasvete: kulisni material za predstavo se najprej pripravi tako, da stoji vsak kos tam, kjer je najbližji svojemu v sceni mu določenemu mestu. Kulise naj bodo ob stenah okrog odra tako razvrščene, kakor pridejo zapored na vrsto, tako da delajo druga drugi čimmanj napote. Isto je z mobilijami. Vsaka najbližja svojemu mestu in razvrščene v redu, kakor pridejo na vrsto; kjer je na odru samem premalo prostora, kar je po krivdi onih, ki zidajo gledališke dvorane in postavljajo odre, se naj kulise in mobilije pripravijo za uporabo drugod, ampak razvrščene morajo biti. Mnogo časa se pridobi tudi s tem, da se vse ono, kar ima viseti v sceni na zidu (slike idr.) obesi že vnaprej na kulise...

Ali tudi če se upošteva vsi tu dani nasveti, predstavi še zmerom ni zagotovljen uspeh, če ne veže vseh sodelujočih ljubezen do celote in iz te ljubezni izvirajoča medsebojna pomoč. A če je uspeh s prvo predstavo enkrat dosežen, naj se režiser in igralec s tem ne zadovoljita, temveč naj skušata pri vsaki nadaljnji predstavi doseči čimveč...

Šminkanje

Cesar daje igralcu teoretična in praktična navodila. V teoretičnem delu pravi, da je za dobro predstavitev lika nadvse pomembna ustrezna zunanja podoba igralca — ta naj že sama spregovori gledalcu in podčrta značaj vloge.

Pri praktičnih navodilih opozarja, da je potrebno le podčrtavati poteze in poudariti tiste značilnosti obraza, ki govorijo o določenem značaju, trenutnih mimičnih potez pa ne oblikujemo z masko.

Podrobno opiše in našteje pribor, ki je nujen pri maskiranju ter našteva nekaj praktičnih primerov upodabljanja zdravih-bočnih, mladih-starih, sicer pa opozarja, da je nesmiselno podati pretirano podrobna, za vse veljavna pravila, ker so med obrazi individualne razlike in torej mora vsak igralec zase najti svoj način.

Zahteva, naj bo maska »pristna, živa, naravna«, nikoli pretirana, tudi pri fantastičnih, grotesknih in mističnih maskah poziva k umetniški meri. Igralce vzpodbuja k opazovanju ljudi v vsakodnevnih srečanjih in jim svetuje, naj se uče mask s fotografij in ilustracij.

»Značaje ustvarjamo s pomočjo svoje umetnostne izraznosti tudi *vnanje* in sicer na ta način, da damo človeku, ki ga predstavljamo, ono splošno telesno držo, hojo in splošno kretanje, ki je značilna za njegovo duševnost. S temi vnanjimi znaki že razkrivamo del njegove notranje osebnosti. Če mu damo še značilni način govora ter *zlijemo* vse sestavine naše igre tako *telesnega* kakor duhovnega značaja človeka, ki ga predstavljamo, prikažemo tako občinstvu enotno umetniško resnično osebnost.

Se tako dobra in zaokrožena igra ne more biti zadosti vplivna, če se naša *vnanjost* ne zlije v prepričevalno enotnost s poklicem, značajem, z zdravstvenim stanjem, s splošnim duševnim razpoloženjem in plemensko pripadnostjo človeka, ki ga prikazujemo...

Ker se mora maska ujemati z vso drugo vnanjostjo človeka, ki ga predstavljamo, in biti obenem zrcalo njegove notranjosti, hkrati pa podkrepiti *verjetnost njegovega* razvoja, kakor ga je zarisal v drami pisatelj, a to v duhovnem in fizičnem (telesnem) pravcu, je potrebno, da razmišljamo predvsem o globljih, duhovnih zakonih šminkanja, preden pričnemo z nazorno razlago v tehničnem pravcu...

Brž ko izveste, da boste igrali v stvari, ki jo hoče režiser prikazati na odru, vzemite — še preden se prično vaje — igro in jo na samem, kjer vas nihče ne moti, vso pazno preberite. Poglobite se v čtivo tako zelo, da boste z osebami, ki v igri nastopajo, v duhu vse doživljali, prav posebno pa se koncentrirajte (zberite) ob osebi, ki jo boste predstavljali vi. In videli boste, kako vam bo ne le notranja, temveč tudi vnanja podoba vseh oseb, posebno pa vaša tekom branja čim delj, tem bolj jasna, kakor da bi se vam približevala iz teme v polumrak ter slednjč v polno svetlobo. Videli jo boste pred seboj kakor živega človeka. In te *podobe* na ta način v vaši domišljiji porojene osebe, ki jo boste igrali, *se držite!* Ne dajte ji samo njene hoje in drugih njenih kretanj, njenega glasu, temveč tudi obraz, ki ga ima ta podoba...

Če ste torej zadostno nadarjeni, boste mogli obraz človeka, ki se vam je prikazal v domišljiji, utelesiti tudi v živi maski — pod pogojem seveda, da obvladate *tehniko* maskiranja...

Kaj govori maska občinstvu?

Takoj, ko stopite na oder, tudi ko se prvič pokažete, še preden spregovorite, mora občinstvo že zaslutiti, da, v mnogih primerih že kar jasno občutiti, kakšnega človeka ima pred seboj.

Iz prave maske govori vsa ona preteklost človeka, ki je povzročila, da je danes prav takšen in ne drugačen. A obenem začutimo one posebne poteze njegove osebnosti, zbog katerih je *moral* priti do tega obraza. Od temperamenta in posebno duševnosti človeka je odvisno, do kam ga pritirajo usodni doživljaji v njegovem življenju in kam ga bodo tirali še. — Poleg temperamenta in splošne duševnosti odločujejo pri tem seveda tudi starost, plemenska pripadnost, poklic in življenjska usmerjenost — zato mora pravilna maska govoriti občinstvu do izvestne mere tudi o vseh teh potezah osebnosti, ki jo predstavljamo...

Izrazitost maske.

Pisatelji, slikarji, glasbeniki, pevci, igravci, itd. se dele v dve glavni skupini. Eni so samo *virtuoz*i, drugi pa — *umetnik*i. To se pravi, da prvi pač odločno ali celo sijajno obvladajo tehniko dotične umetnosti, a z njo občinstvo samo — *presenečajo*, občinstvo občuduje njih — *spretnost*, drugi pa nam v okviru njih tehnične spretnosti darujejo svojo *dušo*, ter nam tako segajo v *srce!* Prvi so v svojem vnanjem podajanju zelo bogati, a — *prazni*; ti pa imajo vsebino, ki jo izpovedujejo v čim enostavnejši in zato toliko vplivnejši obliki.

Tako se utegne zgoditi, da se tudi igravec vzpne v svojih maskah do prav umetniške izrazitosti. In samo takšna maska nam more in sme biti vzor. — V taki maski ni nič virtuosnih in presenetljivih, zgolj tehnično odlično izvedenih potez ali oblik, s katerimi občinstvo samo *presenečaš*, taka maska je enostavna, a ker je zasnovana intuitivno (ne »izmišljeno«), temveč umetniško občuteno), je zelo vplivna: taka maska občinstvo očara, mu *razi*gra srce, ali pa ga tako pretrese, da se pred njo *zgrozi*.

Če si ogledamo tehnično strukturo take maske, pridemo do naslednjih zakonov:

1. Ne poskušaj z masko presenečati!
2. Poudari v nji samo one poteze in oblike, ki so za vnanji in notranji značaj človeka, ki ga predstavljaš, značilna.
3. Izogibaj se v nji vseh malenkostnih pritisklin.
4. Ne pretiravaj njenih oblik in barv, temveč ostani naraven.
5. Drži se tudi pri fantastičnih, grotesknih in mističnih maskah umetniške mere...

Šminkanje naj samo podčrta, kar je ali bi narava sama ustvarila!...

Po tem primeru preidemo k ugotovitvi principov, po katerih je treba zasnavljati maske. Ti principi imajo svoj izvor v *stvarnosti, poklicu, značaju in duševnem razpoloženju človeka*, ki ga naj igralec predstavlja. Opozoriti hočem le na *tipične forme* teh različnih obrazov. Na podlagi teh mora potem vsakdo sam najprej zidati in se učiti v to svrhu od življenja, ki ga vsikdar, kadar je prilika, v to svrhu študira. Saj je tudi vsa druga igralčeva umetnost le izraz večne narave v njem in izven njega, ki pa se nam kaže na odru seveda očiščena vseh za njen tipični estetični izraz nepotrebnih slučajnosti in navlake. Oblike teles so nam pojmljive potom *luči*, ki povzročajo na njih *svetla in senčna* mesta. Ravno tako torej tudi obliko obraza. Kjer so dolbine, je obraz temen, na vzbodenih mestih je svetel... Izključeno je torej, da bi bilo mogoče postaviti za šminkanje čisto določena pravila v tem smislu, da bi se moglo npr. za različno starost in različne značaje natančno reči, kje in kakšne so dolbine, vzbokline in gube v obrazu. To je treba pojmovati čisto individualno, značilno za posamezno osebnost z ozirom na ustroj igralčevega obraza...

Pri zasnovi maske smemo izraziti s šminko samo one obrazne oznake (dolbine, vzbokline, gube in boje), ki so *trajni*, vsaj za oni čas trajni, v katerem se igra vrši. Trajni obrazni znaki pa so oni, ki jih zarišejo v obraz *starost, zdravstveno stanje, poklic, značaj in splošno duševno razpoloženje človeka*. Ti trajni znaki so *fizionomični*. — Ti fizionomični znaki so nastali na ta način, da so *mimične* spremembe obraza, ki so nekaj bežnega zbog gotovih, zelo prevladajočih in v vedno in vedno se ponavljajočih hipnih duševnih razpoloženjih in strasteh, zapuščale v obrazu vedno bolj izrazite in vedno počasneje se izgubljače sledove, ki končno niso več izginili z obraza, temveč so postali celo vedno bolj izraziti (Diderot).

V splošnem velja torej pravilo, da se *smejo zarisati v obraz, kar se tiče duševnosti dotičnega človeka, ki ga igralec predstavlja, samo fizionomične poteze, ki so trajne, ne pa mimične, ki so bežne*. Ostro začrtane meje pa med tema skupinama ni, ker so med njima poteze, ki tvorijo prehod od mimičnih do fizionomičnih in te poteze so bolj trajne nego mimične, a vendar ne stalne kakor fizionomične. *Te prehodne poteze pridejo pri zasnovanju maske v poštev toliko, kolikor se njih trajnost razteza na čas, v katerem se igra vrši*.

Ko smo govorili o igralčevi igri, smo ugotovili, da je naš cilj prikazati življenje na odru pristno, živo in naravno. Isto ponovimo lahko tudi glede maske. Poglavitni cilj pri maskiranju nam mora biti izraziti pristne in naravne zunanje oblike osebe, ki jo predstavljamo. Zato je treba nenehoma opazovati življenje, si vtisniti v spomin tipične obraze, s katerimi se srečujemo, najboljše pa je, da zbiramo fotografije, ilustracije in reprodukcije slik zanimivih človeških obrazov. Nekega dne, v tem ali onem komadu nam bo to vse prav prišlo...«

Kostumi

Kostumom posveča izredno malo prostora in ne seže preko splošne ugotovitve, da morajo biti ustrezno izbrani, da obleka govori o človekovi narodnosti, poklicu, značaju, socialnem položaju. Priporoča, naj si igralci oskrbe priročnike o kostumih, kjer bodo našli podrobna navodila. Vedno pa naj poskrbe, da se bodo v kostumu dobro počutili in jih obleka ne bo ovirala pri gibanju na odru.

»Spregovorimo nekaj besed tudi o gledaliških kostumih. Kaj naj še rečemo o njih drugega, kot da morajo predvsem odgovarjati vlogi. Sleherni narod ima svoj način oblačenja. Po obleki se pozna tudi poklic človeka, tudi njegova leta in celo tudi značaj: kadar gre za obleko, so nekateri ljudje hudo natančni, drugi pa zanikrno nemarni. Po obleki spoznamo ali je človek bogat ali reven, kakšno mesto zavzema v življenju. Posebno težko je rešiti vprašanja kostimov, če nastopajo v igri eksotične osebe — Japonci, Perzijanci, Indijanci itd. Treba si je torej nabaviti opise in ilustracije ali knjige o noši teh narodnosti. To velja tudi za klasične igre, kjer je treba igrati Špance iz XIV., Italijane iz XV. ali Angleže iz XVI. stoletja. Zato si moramo oskrbeti posebne knjige o kostumih, ki je v njih popisana in ilustriran zgodovinski razvoj oblačil vseh narodnosti...

Pomniti pa je treba posebno tole: naj bo že kostum, ki ga oblečemo, moderen ali starinski, raztrgan ali razkošen, glejte, da se boste počutili v njem udobno, in da vas v igri ne bo oviral...»

Govorni zbor

Cesar priporoča govorni zbor v tistih delih, ki »ne uprizarjajo vsakdanjega življenja«, ampak »utelešajo v neko stremljenje, v neko vznemirjenje ali odkrito propovedujejo pred gledalci svoje ideje«.

Sredstva govornega zbora so: ritem, višanje in nižanje glasov, barva glasov ter jakost.

Izbor ter način izrabe teh sredstev prepušča muzikalnosti in občutju režiserja.

Poudarja, da je z mero pripravljen govorni zbor izredno učinkovit.

»Govorni izbor ni nič drugega kot recitacija, ki je ne izvaja posameznik, temveč večje število ljudi, torej zborna recitacija. Zato posebna, samostojna vrsta umetnosti in se tako lahko uporabi pri raznih večernih predstavah, zabavah in književnih večerih. Lahko pa tvori tudi sestavni del nekega gledališkega komada. Ne vselej, seveda. V nekaterih dramah govore štiri, pet ali več oseb hkrati iste besede. A te besede morajo biti če že ne v verzih, pa vsaj ritmično ubrane, a poleg tega morajo biti tudi po vsebini učinkovite (Grška drama). Vzemimo primer: v igri se, recimo, snuje in razvija zarota. V trenutku, ko se zarotniki zaklinjajo, da so pripravljeni umreti za svoj ideal, in razum prežema enodušen vzvišen napon — v takem trenutku utegne zborna recitacija tako mogočno zadoneti, da se gledalci kar zdrznejo (Tugomer).

Govorni zbor se lahko najbolj izkoristi v prizorih z množico, kjer le-ta skupno odgovarja. Vendar je tudi tu prvi pogoj, da zahteva vsebina prav takšno zborna recitacijo. Čustva, ki naj jih izrazimo, morajo biti pomembna: skupna groza spričo nesreče, ki se bliža, skupno slavlje, skupna volja za borbo, skupno obupavanje po porazu, ali neka skupna ideja. Zborna recitacija se bo prilegala samo tam, kjer prenehajo obstajati čustva, misli, hotenja, odlike posameznega človeka, tam, kjer govori eno samo srce: srce množice. In zato se mora govorni zbor vpletati v igro s prav posebno obzirnostjo. Če ga ne vnesemo na pravem mestu, je lahko celo smešen.

V tistih igrah torej, ki predstavljajo življenje tako, kakor dejansko teče pred nami iz dneva v dan, govorni zbor ni na mestu. In obratno, zborna recitacija je mogoča in upravičena v tistih igrah, kjer je pisatelj življenje posplošil, posplošil usode ljudi, njihova čustva in misli, tam, kjer osebe ali množice jenjajo živeti svoje vsakdanje življenje, kjer se utelešajo v neko stremljenje, v neko vznemirjenje ali odkrito pripovedujejo pred gledalci svoje ideje.

Samo ob sebi umevno je, da ima govorni zbor svojo posebno, dokaj težko tehniko, ki jo mora obvladati. Če stopi na plan nekaj ljudi in nekaj istočasno zrecitira, to še ni zborna recitacija. Tu je nujno potrebna prav tako skrbna in večja obdelava kakor za vso ostalo igro. Tudi tu je — kakor že pri običajni, enostavni recitaciji naj-

važnejša stvar *bese*da, zakaj njena izrazna sila in muzikalnost ostvarja pisateljeve misli in čustva. Ko pravimo *bese*da, ne mislimo, na posamezne besede. Ni da bi morala biti izrazita posamezna beseda zase: izrazite morajo biti skupine besed, stavki, periode...

Misel je jasna, začne živeti šele, ko je popolnoma izražena, ko besede tvorijo cel stavek. Važno je za nas, da doženemo splošno misel in razpoloženje...

Bomo se torej potrudili, da bomo dajali splošno misel, splošno čustvo in razpoloženje celotnega odstavka, ki ga bomo recitali. Potem bomo razdelili odstavek na manjše enote, ki vsebujejo delčke skupne misli, splošnega razpoloženja, ki pa zase predstavljajo neko celoto. Potem bomo dalje razdelili te male odstavke na kitice (če imamo celo pesem), te pa na posamezne stavke. In tako bomo stavek za stavkom, misel za mislijo ustvarili celoto. Tisti, ki vodi zborni recitacijo, mora biti vsekakor obdarjen z muzikalnim čutom, zakaj tu nam je glavno izrazno sredstvo *ritem*. To se pravi: menjavanje besed, ki bobne kakor toča ali padajo zvonko kakor posamezne dežne kaplje.

Dobro je, če se tisti, ki sodelujejo pri zborni recitaciji, razdele po glasovih: sopranih, tenorjih, baritonih in basih. Te skupine lahko kje tudi samostojno recitirajo. Mesta, ki zahtevajo posebno nežnost in tančino, poverimo samo sopranom, to je ženskim glasovom. Če se kje v zborni recitaciji predvidevajo ženski kriki, bodo to naloge izvedli sami soprani. Drugje zopet utegne vsebina zahtevati posebno globino, zamolklost ali resnost glasov. Tu se bodo iz skupne deklamacije izločili samo basi...

Poleg ritma (hitro, počasi, pretrgano, tekoče itd.) je možno višanje in nižanje glasov. Tudi tu je raznovrstnost sredstev neizčrpna. Glasovi se lahko nižajo in višajo polagoma ali pa lahko nenadoma skočijo od zgoraj dol in obratno. Važna je dalje tudi barva glasov. Stavek se da povedati hreščeče, pridušeno, zamolklo, ali pa jasno, odprto, zvonko. Možno je šepetanje, možna pa je četrta možnost za raznovrstnost zborne recitacije: krepko in šibko.

Nemogoče je dati splošne opombe, kje, kdaj in kako mora biti recitacija hitra ali počasna, tekoča ali pretrgana, kje se glasovi višajo ali nižajo, kje je treba govoriti zamolklo ali kje zvonko, kje tiho in kje bučno. To je stvar občutka in muzikalnosti tistega, ki vodi...

Za okrepitev izraza je naposled velikega pomena tudi razpored govornega zbora; kako je razpostavljen. Kako so porazdeljene skupine in kakšne gibe delajo sodelujoči v zboru. Gibi morajo biti seveda skupni, enaki in učinkoviti: stopanje naprej, delitev na skupine, oblikovanje kroga, kvadrata, trikotnika, dviganje roke, obračanje glave, zvijanje telesa...

Bogate možnosti tiče v zborni recitaciji in kako učinkovito utegne delovati to sredstvo na poslušalce. Zasluži torej, da ga preizkusimo..."

Les cours de Janez Cesar à la section de Théâtre populaire au Conservatoire d'art dramatique

Dans le chapitre d'introduction, l'auteur de l'article nous présente en bref la Section de théâtre populaire qui, pendant les premières trois années après la guerre, faisait partie du Conservatoire d'art dramatique et le professeur titulaire à cette section, l'acteur du théâtre national slovène, Drama, Janez Cesar. Dans la deuxième partie, il publie un choix de ses cours qui se sont conservés en manuscrit et sont conservés au Musée du théâtre et du cinéma slovène.