

GLEDALIŠKI LIST

Narodnega gledališča v Ljubljani

1941-42

DRAMA

2 W. SHAKESPEARE:
HAMLET

GLEDALIŠKI LIST

NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI
1941-XIX./42-XX. DRAMA Štev. 2

W. SHAKESPEARE:

HAMLET

PREMIERA 5. OKTOBRA 1941-XIX.

Ko je francoski kritik in literarni zgodovinar H. Taine zapisal o Shakespearju svojo znamenito sodbo: »imagination complète« — popolna fantazija, je nemara poznal tudi Goethe-jevo opredelitev umetnosti kot »eksaktne fantazije«. Iz teh dveh misli bi jasno sledila sodba o Shakespearejevem delu kot popolni umetnosti, kar je Taine gotovo tudi hotel izraziti, naj je pri svojih besedah imel v misli Goetheja ali ne.

Ves kulturni svet se danes zaveda, da ta sodba ni pretirana. V svojih tridesetih ali petintridesetih igrah je Shakespare nakopičil kakih petsto človeških značajev in usod. Kdor motri to skoraj nepregledno galerijo ustvarjenih oseb, se mu mora zdeti, da je bil duh tega tvorca vseobsežen, da je poznal, razumel in vseboval vse človeško, vse strasti, vse nagone, silne in plemenite, velike in nezdatne, tajne in očitne, da je prebral vse mogoče človeške položaje, vesele in tragične, in da je prečutil vso usodo človeštva. Bil je resnično »une imagination complète«.

Vendar ta duh ni bil kompleten samo po svoji vseobsežnosti; tak je bil tudi po svoji kakovosti, po svoji prodirnosti, vernosti in dragocenosti. Kakor je malodane izčrpal neskončno vrsto človeških značajev, tako je izčrpal tudi vsakega izmed njih in vsa njihova svoj-

stva in jih podajal z neznansko tajnovidnostjo in prepričevalnostjo. In ko je preživljal s svojimi osebami ogromno število njihovih položajev in usod, jih je preživljal tako resnično in polno kakor da so vsa ta življenja in usode njegovo lastno življenje; prodiral jim je do kraja in do zadnjih meja in je v vsakem izmed njih preživel tragikomedijo človeka sploh, tragikomedijo žive, smrti zapisane kreature.

Vsak njegov človeški lik je razkrit in razodet do svoje skrivnosti, do svojega temeljnega bistva, ali drugače pogledano, vsaka njegova človeška narava, je v njegovem besedilu prečiščena in prejasnjena do osnovne sheme in žive formule, ne da bi pri tem izgubila svojo bitnost, živost in resničnost.

Vsej tej vseobsežnosti in stvarniški popolnosti sledi pri tem tvorcu tudi njegova beseda, ki mu poje enako prepričevalno od umetne banalnosti, ki jo kedaj pa kedaj hote izraža, pa do najglobljih in najvišjih misli in od najtišjih in najnežnejših glasov zaljubljene device ali v molitev zatopljenega srca do najbolj divjih izbruhov in do najsilnejših govorov junaka, ki preobraža obličje sveta. Da, njegova beseda je kos celo govorici nadzemskih in nadčutnih pojavov in bitij. Popoln instrument popolne fantazije.

Kljub veličini, popolnosti in dragocenosti malone vsega Shakespearejevega dela je nedvomno središče in žarišče vse njegove dramatične »Hamlet«. Na to nas opozarjata ona čudovita toplina in bajna luč, ki sta razliti preko tega neskončno poetičnega dela. Vsaka njegova drama je polna stvarniškega bogastva, toda v nobeni ni Shakespeare tako razsipen kakor tu, nikjer ni njegova bujna fantazija tako neumorna in opojna kakor v »Hamletu« in nikjer ni njegov duh tako neizčrpen, bister, svetel in očarljiv. Domisleki in misli se tu vrste z igrivo resnobo in smotrnostjo največjega umetnika vseh časov in čudežna snov, ki izgoreva v tem delu, daje oslepljivo, čisto, poetično in bajno svečavo, v kateri sta svet in življenje čudovita in strašna, pošastna in prekrasna do omame.

Ta posebna dragocenost »Hamleta« je očitno v zvezi s skritim sorodstvom, ki obstoji med osrednjo osebo te igre, med kraljevičem danskim in poetom samim. V vseh drugih dramah govori Shakes-

peare o junakih in osebah davnih časov, v katere se vživlja, v Hamletu pa se izpoveduje osebno in neposredno, dasi neskončno diskretno in zabrisano in dasi morda tudi nevede. Enodušna sodba vse angleške in tuje literarne znanosti je to, da nobena postava tega dramatičnega tvorca ne stoji tako blizu njegovi osebnosti kakor Hamlet, ki je izpoved te velike človečnosti.

Kakor v vsem drugem se pokaže Shakespearjeva veličina tudi v tej umetniški izpovedi. Izpoved ima neskončno število stopenj od nezavednega izpovedovanja v ravnanju in v trenutnem položaju, pa do velikega izpričevanja vse osebnosti, njenega osnovnega jedra, osrednje njene sheme in formule. Težka in velika je zapoved: spoznaj samega sebe. Še večje pa je tisto spoznanje samega sebe, ki je pravo, odmaknjeno stvarno gledanje samega sebe, s katerim vidi tvorec Shakespearjevega kova svojo lastno osnovno življenjsko formulo tako nazorno, da jo lahko vloži kot živo jedro v ustvarjeno figuro, kakor je to storjeno v Hamletu.

Človek bogatega, živega in plemenitega duha in srca, ki živi odmaknjeno in zamaknjeno za neosebne in visoke stvari sveta, se zaplete v tej drami v neizprosni boj s svojo okolico, z ljudmi, ki se jim misel nikdar ne dvigne nad osebno korist, ki so z vsem svojim bitjem predani svetu in topi resničnosti. V nasprotju s Hamletom, ki pozna samo svoje nadosebno maščevanje in višjo resnico, eksistira za njegove sovražnike samo resnica njihovih strasti in nagonov, ki jih ubogajo brez pomisleka in vesti.

Jasno, da v boju s takimi nasprotniki mora poginiti ta princ, ki je poln moralnega nezaupanja celo do volje, ki mu jo je navdihnili prikazen, in do slehernega koristnega smotra. Drama tega žlahtnega duha, ki je tako soroden Shakespearejevemu, je pretresljiva in vzvišena. Čudovita prisposodba boju, ki ga je v svojem življenju bojeval s svetom poet, kakor ga mora bojevati vsak v višje in blažje resnice zamaknjen duh. Kakor svetla luč po temi hodi danski kraljevič po tem dvoru in vsa moč teme se vzdigne, da naposled zaduši to živo in dragoceno iskro. Lux in tenebris je preprosta formula njegove drame, drame Shakespearjevega življenja. Samo še tri druga dela so v svetovni literaturi, ki v tako mogočni objektivni podobi izpovedujejo pisateljevo osrednjo življenjsko resnico kakor »Hamlet«.

to so: »Kralj Edip«, »Don Kihot« in »Faust«. »Hamlet« je najbolj očarljiv med njimi.

In kakor ona tri velika dela, izraža »Hamlet« poleg osnovnega poetovega življenjskega čustva še temeljno čustvo svoje dobe. Renesansa je prebujenje osebnosti, ki je dotlej kakor v nekem polsnu živel v srednjeveškem krščanskem kolektivu. Shakespeare je v »Hamletu« pokazal vso čudovitost tega, kar je vstajalo iz sna. Živeti budno, iskro, na vse, kar se godi okrog tebe odzivati se z vso intenziteto svoje duše, sproti ustvarjati življenje po zakonu lastne narave, to je zahteva novega resničnega individualizma. Hamlet živi tako. Njegov duh stvarniško oblikuje življenje te osebnosti, ves je isker in buden, ne buden v smislu nizkih snovnih bitij okrog sebe, marveč v visokem smislu v lepoto zamaknjenga človeka.

Shakespearejev sodobnik Ben Johnson imenuje tega poeta »dušo časa«. Shakespearejeva genialna pesnitev o danskem kraljeviču, o tej prvi osebnosti v literaturi, osebi v novem, renesančnem in če hočete evropskem smislu, potrjuje njegove znamenite besede. »Avonski labod« je bil resnično »duša časa«, duša renesance, ki je ostala duša novega evropskega humanizma.

J. Vidmar

Nekaj režijskih in dramaturških opomb

(Odlomki)

Še bolj kakor lani pri »Romeu in Juliji« je bilo treba pri »Hamletu« rešiti dva osrednja problema, preden je bilo mogoče režijsko zamisel odrsko izoblikovati: inscenacijski in dramaturški. Eden ko drugi sta med seboj nedeljivo povezana, ločim ju le zaradi tega, da bi čim laže, obenem tem jasneje razložil novo režijo in s tem tudi novo podobo Hamleta v Janovi ustvaritvi. Že lani sem pri »Romeu in Juliji« opozarjal in poudarjal na tehniko Shakespeareove dramatike, ki zahteva tudi od moderne režije prav tako nemoten potek dejanja in čim večjo strnjeno posameznih prizorov, ne oziraje se na različnost kraja, kjer se dogaja. Študij te tehnike me je prepričal, da se mora temu notranjemu tempu, ki nudi ravno

zaradi svoje povezanosti toliko dramske in odrske dinamike, podrediti ves tehnični in inscenacijski aparat. Služiti mora le enemu smotru: oskrbeti mora tragediji in igralcu tak odrski prostor in tako naglo, kratko menjavanje prizorišča, da ne bo niti zunanji potek dejanja niti notranja dramatičnost tragedije trpela. Da je moj nazor pravilen, je dokazala že lanska uprizoritev »Romea in Julije«. Pri realizaciji pa nastopa danes precej nov problem: kako napraviti inscenacijo, ki ne bo zgolj odrski pripomoček ali stroj, temveč ki bo tudi sama nudila prijetno in lepo sliko, odrsko podobo in ne zgolj prostor. Zaradi tehnične (lahko bi rekel že predpotopne) okorelosti našega odra je to dvakrat težko, zlasti če nimaš ne krožnega odra, ne dovolj vlakov na stropu, pomanjkljivo razsvetljava, premalo žarometov, premajhno izbiro v barvah zastorov, premalo odrskih delavcev itd. Vse te tehnične pomanjkljivosti so lani umejevale in določale inscenacijo »Romea in Julije«. Če ni bila v vseh prizorih dovolj pestra in slikovita, je bila kriva predvsem tehnična in gmotna stran, kajti za nabavo novih zastorov, ki bi bili v tistih barvah, kakor sva si jih v začetku zamislila s scenografom, bi bila potrebna lepa vsota. Da napraviva v inscenaciji »Halmeta« korak naprej, sva stremela, da tudi pri danih možnostih ustvariva odrsko podobo vendarle nekoliko bolj pestro, toda pri tem se nikakor ne smeva tako daleč razmahniti, da bi zaradi nje prekinila dejanje ter si z odmorom pomagala do nove prizoriščne podobe. Za osnovo sva vzela gotske elemente, ki jih je scenograf po svoje uporabil in zvezal, kakor jih pač potrebujeja režija in igralec.

Drugi problem je bil dramaturški: problem karakterizacije glavnih oseb, predvsem Hamleta samega, in seveda v prvi vrsti ideja te veličastne tragedije. Preveč bi se moral razpisati, če bi hotel razložiti vse postaje, ki sem jih moral prehoditi in prebresti, da sem prišel do sedanjé podobe. Zato bom povedal le eno: hotel sem, da bi bile vse osebe čim bolj človeške, da bi se vsakemu gledalcu čim bolj približale in ga obenem prav s svojo človečnostjo privlačevale. Hamletova blaznost je le navidezna, ne sme se pretiravati in uporabljati za kakšne teatralične efekte, prav tako ni treba igralcev postaviti na hodulje, toda istočasno ne sme režiser in igralec pozabiti, da je to tragedija v stihih, da je neizmerno bogastvo poezije

in filozofije v njej, koliko strun in melodij! Dalje: v tragediji ni edino važna oseba le Hamlet, temveč prav tako kralj, kraljica, Laert, Polonij itd., zlasti pa najzvestejši Hamletov prijatelj Horatio, čeprav ga je Shakespeare ponekod zelo skopo odpravil. Zato ga je skušala režija igralsko nekoliko podpreti, kajti ravno Horatio je tisti, ki mu izroči Hamlet svojo idejno oporoko, njemu naloži, da naj vsem ljudem razloži vse, kar se je zgodilo. Horatio je edini njegov idejni dedič, Fortinbras je le naslednik prestola in še ta je najprvo zavojevatelj, ki je izkoristil danske zmede. S Hamletom je propadla tudi Danska.

Do prizora na danski ravnici se Hamlet bori tako z okoliščinami kakor s svojo lastno neodločnostjo, ki pa izhaja tako iz prevelike vestnosti in občutljivosti kakor tudi iz goreče pravicoljubnosti. Najprej se je moral prepričati, če mu je duh govoril resnico, zato preišče vse. Ko s pomočjo gledališke igre morilca ujame, ga hoče ubiti, toda brani mu morilčeva molitev, drugi dan zjutraj pa je že prepozno, kajti kralj ga s pomočjo Rozenkranca in Gildensterna da aretirati, saj ga ta dva postavita pod stražo. V tretjem prizoru četrtega dejanja, ko kralj vpraša, kje je Hamlet, mu Rozenkranc odgovori: »Zunaj pod stražo čaka vaše odredbe!« Kralj ga pošlje na Angleško, da ga naj tam ubijejo. Hamlet se mora pred premočjo umakniti, toda ko med potjo sreča Fortinbrasove čete, se odloči, da končno pristopi k dejanju za vsako ceno. Ta monolog ni zato v razvoju njegovega značaja kakor vse tragedije nič manj važen, ko monolog »Biti, ne biti...« Idejno je tesno povezan s Hamletovim razgovorom s Horatijem tik pred smrtnim dvobojem, ko pravi med drugim: »Ako bo zdaj, ne bo pozneje; ako ne bo pozneje, bo zdaj; ako ne bo zdaj, bo le kedaj pozneje... itd. itd.« V tem je glavna ideja vseh njegovih misli. To ni le idejni zaključek vseh njegovih premišljevanj, temveč tudi krona. Spoznal je, da je v življenju potrebna potem, ko so se misli razjasnile, predvsem dejavnost. Omahujoči, slabotni, pesimistični, pasivni (in ne vem, kakšne oznake so mu že dali) Hamlet je stopil iz sebe ter se odločil stopiti v areno (ki je tudi arena življenja) in postaviti celo svoje življenje na kocko, samo da maščuje očeta in sebe, da končno izvrši poslanstvo, ki mu ga je naložil duh zavratno umorjenega očeta.

Nova režija, če je hotela pri nas čim bolj novo podobo, se je nujno morala nasloniti na novo zasedbo, kajti nova igralska osebnost ustvarja novo podobo dejanju in osebam, čeprav je osnova večno ista. Razdelil sem tragedijo na tri dele. (Shakespeare ni poznal razdelitve v dejanja, to so storili drugi.) Prvi del tvorita prvi dve dejanji: to je ekpozicija in Hamletova odločitev, da nastavi kralju past. Drugi del: Hamlet ujame kralja, toda ker zamudi priložnost, ga kralj prehiti in ga pošlje na Angleško, kjer ga naj umore. Zato se drugi del zaključí s kraljevim monologom v tretjem prizoru četrtega dejanja. Tretji del se začne s prizorom »Ravnica na Danskem« in gre neprekinjeno do konca: Hamlet se odloči za dejanje, Ofelija zblazni, Laert se vrne itd. Vse hiti v strahotno katastrofo vseh. Fortinbras pride, prevzame državo in prestol, obesi svojo zastavo in poskrbi za pogreb. Horatio, izvršitelj Hamletove oporoke, spremlja mrtvo truplo.

Dr. K. B.

Najpogostejši citati iz „Hamleta“

Slabost, ime ti je ženska.

I. 2.

To je bil mož; sodite ga po vsem:
ne bom mu videl več enakega.

I. 2.

Deklè najvzdržnejše je prerazsipno,
če mesecu lepoto svojo odkrije.

I. 2.

Proso za drozge!

I. 3.

Življenje moje mi ni vredno igle.

I. 4.

Nekaj je gnilega v državi danski.

I. 4.

- O moj preroški slut! Moj stric!
I. 5.
- Da kdo lahko smehlja se in smehlja,
in da je zraven lopov.
I. 5.
- Ni lopova na vsem širokem Danskem,
da ne bi bil do vrha pobalin.
I. 5.
- Več je stvari v nebesih in na zemlji,
kot si jih sanja vaše modrijanstvo.
I. 5.
- Čas je iz tira.
I. 5.
- Kratkoča — bistroumje duše.
II. 1.
- Več jedra in manj umetničenja.
II. 1.
- Besede, besede, besede!
II. 2.
- To je res blaznost, toda po metodi.
II. 2.
- Ta kvintesenca prahu.
II. 2.
- Sama po sebi ni nobena stvar na svetu ne dobra ne zla, táko jo
stori šele naša sodba.
II. 2.
- Kavijar za ljudstvo.
II. 2.

Ravnajte z vsakim človekom, kakor zasluži, in kdo uide biču?

II. 2.

Kaj mu je Hekuba, kaj je on Hekubi,
da jokal bi za njo?

II. 2.

Biti, ne biti: to je tu vprašanje.

III. 1.

Tako nas misel dela vse plašljivce.

III. 1.

Pojdi v samostan, Ofelija.

III. 1.

O, kakšen žlahten duh je tu razdjan!

III. 2.

Misel je naša, njen izid nikdar.

III. 2.

Kaj mislite, da je name laže igrati kot na piščalko? Imenujte me instrument kakršen koli hočete, pohabiti me morete, igrati name ne.

III. 2.

Govoril ji bom meče, ne jih sukal.

III. 2.

V telesu šibkem je najjačja domišljija.

III. 4.

Kaj je človek,
če glavna sreča mu in prid vseh ur
je spanje le in jed? Žival, nič več.

IV. 4.

Kdor si resnično velik,
ne planeš brez resničnega povoda,
a se do zadnjega boriš za bilko,
kadar ti je gre za čast.

IV. 4.

Vemo, kaj smo, a ne vemo, kaj še bomo.

IV. 5.

Ah, ubogi Yorick!

V. 1.

In to življenje gre, ko rečeš »ena«.

V. 2.

Drugo je molk.

V. 2.

Spomini Stanislavskega

(Iz knjige »Igralčevo delo na samem sebi«)

»Kaj pa naj bi bil storil, da bi za Jaga lahko uporabil lik, ki sem ga bil opazil izven sebe?«

»Morali bi bili pustiti novi material skozi sebe in ga poživiti z ustrežajočimi domisleki fantazije, kakor to delamo v naši umetnosti doživljanja.

Potem ko bi bil oživljeni material resnično cepljen na vas in bi bila podoba vloge v mislih ustvarjena, bi se bili morali lotiti novega dela, o kakršnem nazorno govori eden izmed najboljših predstavnikov umetnosti predstavljanja — znameniti francoski igralec Coquelin starejši.

Igralec si v domišljiji ustvari model, nato ga »kakor slikar preštudira do zadnje podrobnosti, ki jih drugo za drugo prenaša ne na platno, temveč na samega sebe...« — je bral Arkadij Nikolajevič iz Coquelinove knjižice, ki mu jo je podal Ivan Plato-

novič. — »Igralec vidi na Tartuffu neko obleko in jo obleče tudi sam, vidi njegovo hojo in jo posname, opazi njegov obraz in ga privzame. Svoj lastni obraz pripravnava njegovemu in takorekoč kroji, reže in šiva lastno kožo, dokler ni kritik, ki se skriva v njegovem prvotnem jazu, zadovoljen in dokler ne ugotovi popolne sličnosti s Tartuffom. Toda to še ni vse; to bi bila samo vnanja podobnost, sličnost igrani osebi, ne pa še tip sam. Igralec mora tega Tartuffa pripraviti do tega, da spregovori z glasom, ki ga sliši pri Tartuffu; da pa si določi ves potek igre, ga mora prisiliti, da se giblje, hodi in kreta, da posluša in misli kakor Tartuffe. Vdahniti mu mora Tartuffovo dušo. Tedaj šele je portret končan; tedaj ga lahko postavi v okvir, se pravi na oder. In gledalec poreče: To je Tartuffe... ali pa je bilo igralčevo delo slabo.«

»Toda to je strašno težavno in zamotano!« — sem se razburil.

»Da. To priznava Coquelin sam. Nekje pravi: »Igralec ne živi, temveč igra. Do predmeta svoje igre ostane hladen, njegova umetnost pa mora biti popolna.«

»In res,« — je pristavil Torcov, — »umetnost predstavljanja mora biti popolna, če naj ostane umetnost.«

»Ali ni potemtakem bolje, zaupati se naravi, prirodnemu ustvarjanju in resničnemu doživljanju?« — sem vprašal.

Na to odgovarja Coquelin samozavestno: »Umetnost ni realno življenje in tudi ne njegov odraz. Umetnost je sama tvorec. Ustvarja svoje življenje izven časa in prostora, ki je lepo v svoji odmaknjenosti.«

»Mi se seveda ne moremo strinjati s tako samozavestnim izzivanjem edinstvene, popolne in nedosežne umetnice — tvorne narave.«

»Ali resnično verjamejo, da je njihova tehnika močnejša od narave same? Kakšna zabloda!« — sem dejal ves iz sebe.

»Oni verujejo, da ustvarjajo na odru svoje najlepše življenje. Ne tistega dejanskega, človeškega življenja, ki ga poznamo iz resničnosti, temveč drugo, izboljšano za oder.«

Zaradi tega preživljajo igralci predstavljalne vrste vsako vlogo pravilno in človeško samo v početku. V pripravljalni dobi svojega dela; ob času tvornosti na odru pa prehajajo h konvencionalnemu doživljanju. In da bi to opravičili, navajajo takele razloge: gleda-

lišče in njegove predstave so konvencija, oder pa ima prerevna sredstva, da bi mogel dati iluzijo resničnega življenja; zaradi tega je jasno, da se gledališče ne sme ogibati konvencionalnosti, več, mora jih celo ljubiti.

Taka umetnost je lepa, ni pa globoka; je bolj efektivna kot močna. Pri nji je oblika bolj zanimiva od vsebine; učinkuje bolj na sluh in vid kot na dušo. Zaradi tega prej navdušuje kot pretresa.

Priznam, tudi s to umetnostjo je mogoče doseči velike vtise. Prevzema te, dokler jo sprejemaš; imaš tudi lepe spomine nanjo, toda to niso vtisi, ki bi dušo ogreli in se globoko zagreblili vanjo. Učinek take umetnosti je oster, ni pa dolgotrajen. Bolj se ji čudiš kot ji verjameš. Zaradi tega marsičesa ne more doseči. To, kar mora gledalca poraziti s svojo nepričakovanostjo in z odrsko lepoto, ali kar zahteva slikovit patos, to je tej umetnosti dosegljivo. Toda za izražanje globokih strasti so njena sredstva prebuja ali prepovršna. Odenki in globine človeškega čustva niso dosegljivi s tehničnimi prijemi. Treba jim je neposredne pomoči prirode same v trenutku naravnega doživljanja in njegovega izražanja. Vendar pa je igranje vloge, ki izhaja iz procesa resničnega doživljanja, treba priznati za tvornost, za umetnost.

Lastnik in izdajatelj: Uprava Narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavnik: Oton Župančič. Urednik: Josip Vidmar. Za upravo: Josip Vidmar. Tiskarna Makso Hrovatin. Vsi v Ljubljani.

Amleto

TRAGEDIA IN CINQUE ATTI, DI W. SHAKESPEARE.
VERSIONE DI OTON ŽUPANČIČ.

Scenografo: ING. ARCH. E. FRANZ.

Regia di: DOTT. B. KREFT.

Claudio, re di Danimarca	Levar
Amleto, figlio del precedente e nipote del re attuale	Jan
Polonio, maggiordomo	Cesar
Orazio, amico di Amleto	Nakrst
Laert, figlio di Polonio	Sever
Voltimand	Potokar
Cornelio	Orel
Rosenkranz	Gale
Gildenstern	Tiran
Osric	Peček
Marcello	Presetnik
Bernardo	Tiran
Francesco, soldato	Raztresen
Rinaldo, servitore di Polonio	Raztresen
1. attore (re nella rappresentazione »La trappola«)	Vl. Skrbinšek
2. attore (Prologo)	Brezigar
3. attore (Luciano, nipote del re)	Raztresen
1. attrice (regina nella rappresentazione »La trappola«)	Ukmar-Boltarjeva
Due buffoni, becchini	Lipah-Plut
Fortinbras, principino di Norvegia	Gregorin
Capitano	Potokar
Gertrude, regina di Danimarca e madre di Amleto	Mira Danilova
Ofelia, figlia di Polonio	Vida Juvanova
Lo spirito del padre di Amleto	Vl. Skrbinšek

Cortigiani e cortigiane, sacerdote, ufficiali, soldati, marinai, messi, Svizzeri, guardie ed altro seguito.

Accade in Danimarca.

Pausa dopo la 1. e la 2. parte.

Musica scenica: D. ŽEBRE.

Dirigente: F. ŠTURM.

Hamlet

TRAGEDIJA V PETIH DEJANJIH. SPISAL W. SHAKESPEARE. PREVEL O. ŽUPANČIČ.

SCENOGRAF: ING. ARCH. E. FRANZ.

REŽISER: DR. BRATKO KREFT.

Klavdij, kralj danski	Levar
Hamlet, sin prejšnjega in nečak sedanjega kralja	Jan
Polonij, véliki komornik	Cesar
Horatio, Hamletov prijatelj	Nakrst
Laert, Polonijev sin	Sever
Voltimand	Potokar
Kornelij	Orel
Rozenkranc	Gale
Gildenstern	Tiran
Osrik	Peček
Marcel	Presetnik
Bernardo	Tiran
Francisko, vojak	Raztresen
Reynaldo, Polonijev sluga	Raztresen
1. igralec (kralj v igri »Mišnica«)	Vl. Skrbinšek
2. igralec (Prolog)	Brezigar
3. igralec (Lucijan, kraljev nečak)	Raztresen
1. igralka (kraljica v igri »Mišnica«)	Ukmar-Boltarjeva
Druga igralka	Juga Boltarjeva
Dva burkeža, grobarja	Lipah-Plut
Fortinbras	Gregorin
Stotnik	Potokar
Gertruda, danska kraljica in Hamletova mati	M. Danilova
Ofelija, Polonijeva hči	V. Juvanova
Duh Hamletovega očeta	Vl. Skrbinšek

Dvorniki in dvornice, duhovnik, častniki, vojaki, mornarji, Švicarji, gardisti in drugo spremstvo.

Godi se na Danskem.

Odmor po 1. in 2. delu

Scenska muzika: D. ŽEBRE

Kostumi: J. Novak in M. Habičeva

Dirigent: F. ŠTURM

La cassa si apre alle ore 17' Inizio della rappresentazione alle ore 17:30
Fine dello spettacolo alle ore 21

Platea: I. fila	Lit. 15'—	balcone	Lit. 40'—
II.-III. "	" 14'—	Posti aggiunti nei palchi:	
IV.-VI. "	" 12'—	platea	" 10'—
VII.-IX. "	" 12'—	I. piano	" 10'—
X.-XI. "	" 10'—	balcone	" 6'—
XII.-XIII. "	" 8'—	Galleria I. fila	" 6'—
Balcone: I. "	" 10'—	II. "	" 5'—
II. "	" 8'—	III. "	" 4'—
Palchi: platea (4 persone)	" 56'—	Ingresso in galleria	" 1'—
I. piano	" 56'—	Ingresso per gli studenti	" 2'—

Blagajna se odpre ob 17' Začetek ob 17:30 Konec ob 21

Parter: Sedeži I. vrste	Lit. 15'—	balkonske (4 osebe)	Lit. 40'—
" II.-III. vrste	" 14'—	Dodatni ložni sedeži: v parterju	" 10'—
" IV.-VI. "	" 12'—	" v I. redu	" 10'—
" VII.-IX. "	" 12'—	" balkonski	" 6'—
" X.-XI. "	" 10'—	Galerija: Sedeži I. vrste	" 6'—
" XII.-XIII. "	" 8'—	" II. "	" 5'—
Balkon: Sedeži I. vrste	" 10'—	" III. "	" 4'—
" II. "	" 8'—	Galerijsko stojišče	" 1'—
Lože v parterju (4 osebe)	" 56'—	Dijaško	" 2'—
" v I. redu (4 osebe)	" 56'—		

biglietti si vendono alla cassa diurna del Teatro dell'Opera dalle 10.30 alle 12.30 e dalle 17. e alla cassa del Teatro drammatico mezz'ora prima dell'inizio delle rappresentazioni. Le tasse sono comprese.

Vstopnice so v predprodaji pri dnevni blagajni v opernem gledališču od 10.30 do 12.30 in od 17. in pri blagajni v drami pol ure pred pričetkom predstave. Takse so vračunane.

