

O NAŠEM ŠOLSLEM GLEDALIŠČU

Prav je, da spričo jasnih izročil o našem šolskem gledališču v preteklosti in spričo uspešnih sodobnih šolskih gledališč v svetu začnemo resneje razpravljati o vprašanju, ki je v njem toliko vsestranskih vzgojnih vrednot, toliko mikavnosti in tudi toliko radosti, ki se brez nje v naših šolah nikoli ne smemo približati mladim ljudem: o našem šolskem gledališču.

I. MALO ŠOLSKO GLEDALIŠČE

Delati začnimo že z *najmlajšimi osemletkarji*. Pri tem predvsem pazimo, da bodo govor (glej avtorjev članek v lanskem letniku Jezika in slovstva), pa tudi gibanje, kretnja in mimika vedno iskreni, preprosti in naravni. Začnimo z običajnimi otroškimi zabavnimi igrkami (Kapucinar, Glejte vodico, kako se blešči), a vedno tako, da je vsaj polovica otrok opazujoče občinstvo z vsemi pravicami negodovanja in ploskanja, ker le tako se *otroška zabava lahko spremeni v nastop*.

Otrok se mora zavedati, da nastopa, mora čutiti občinstvo. Zato ni napačno poskušati z rednim tedenskim ali mesečnim gledališkim »večerom« v razredu. Spored naj sestavljajo že omenjene otroške igre, ki jih dopolnimo z novimi iz Levstikove in Štrekljeve bere. Gibne elemente zanje si izmislimo sami ali pa jih zaupajmo fantaziji razvnetih otrok. Razen tega pustimo otrokom, posamezniku ali skupini, da si sami izmislijo nekaj točk: seveda bodo kaj različne vrednosti, pretirano glumaške bodo in precej prisiljenega spakovanja bo v njih, zato jih moramo prej javno preizkusiti, kjer imamo priložnost ločevati zrno od pleve, se pravi, v otrocih vzgajati smisel za mero in okus.

V spored vključimo še kaj od naslednjih predlogov: petje (solo in zbor z mladim zborovodjo); krajši govor ali predavanje (lahko s skioptičnimi slikami) o čemer koli; eno ali dve pantomimi (n. pr. posnemanje različnih obrtnikov, živali, predmetov, mimično oblikovanje najrazličnejših čustev, a tudi pojmov, poskus mimičnega portretiranja sošolca z naslovom: Uganite, kdo sem itd.; skupinska mimiranja zgodbe o Pegamu in Lambergarju, o lepi Vidi, o siroti Jerici ali partizanskega napada z zmago, a tudi s padlim junakom, z ranjenci in bolničarko; pripovedovanje kvalitetnih tekstov na pamet (Cankar, Prežih, Meško in drugi); dve ali tri deklamacije; baletna točka, ki naj jo nastudira mlada koreografinja in ki naj ima zmeraj vsebino (n. pr.: roža se prebuja v jutru, potem jo muči opoldanska vročina, osveži jo prijetna ploha, z nočjo spet zapre oči; ali: zajec, srna in medved na veselici; ali: deklica in fantek sta se sprla; ali: Prešernov Povodni mož in še sto motivov, ki jih bodo potuh-tale brihtne glavice); branje, pripovedovanje in deklamiranje povestic in zgodbic, prostih spisov in pesmic, ki so zrasle na domačem zelniku; nastop domačega Ježka in Pavlihe (pripovedovanje izvornih in pogretih smešnic in še druge humoristične točke); nastop zankarja ugankarja s sodelovanjem občinstva seveda, a brez revolucije, z vljudnim prijavljanjem k besedi; morda kos modne revije, posebno spomladi, ko punčke dobe nove oblekice (skrb za lepo držo in hojo, za uglajen in simpatičen nastop); petje kakšne narodne, ki je

otroci že več ne poznajo; petje primerne sodobne popevke z vso pripadajočo interpretacijo; tekmovanje: računanje, zgodovinski podatki, kdo pozna več rož, živali (vse predvsem zaradi privajanja otrok na okusno javno nastopanje — pri tem pazimo na spakovanje, na praskanje in grizenje nohtov, na skrivenčene drže); nastop gosta — dobrega igralca ali recitatorja iz višjega razreda ali celo iz domačega ali bližnjega prosvetnega društva; preprosta poročila o najnovjših odkritjih v znanosti; športna poročila, morda posneta na magnetofonski trak (ne pozabiti na športne reportaže s šolskih športnih tekem); naši mladi novinarji nastopajo: podajanje poročil o političnih dogodkih doma in po svetu; na koncu seveda igrice (kaka dramatisirana basen, povestica ali pesem, Rdeča kapica, skrajšana Sneguljčica, Kronanje v Zagrebu, Cankarjeva mladost, izvirni prispevki otrok).

Čemu vse to, kako bomo vse to dosegli, na kaj moramo predvsem paziti?

Otroka v dobi od šestega pa tja do desetega, dvanajstega leta — samo o njem smo tu govorili — *moramo naučiti sproščeneja prihajanja pred neznanu odrasle, moramo ga osvoboditi strahu pred javnim nastopanjem in poskrbeti, da bo njegovo nastopanje v soglasju z njegovo naravo, lepo, dostojno in učinkovito.*

Mislím, da vse to ni pretežko dosegljivo, če si le pridobimo otrokovo zapanje. Potem gre samo še za dober prijem, za srečno roko: kako otroku vzbuditi fantazijo in kako jo urejati in krotiti. Trudili se bomo, da bomo v njem vzbudili občutek za mero, ki ga njegova neugnana aktivnost še ne more poznati, hkrati pa mu prijazno odpirali oči za mogoče lepše, nazornejše in učinkovitejše variante. To je za zdaj vse.

Na eno pa bomo vseskozi zelo pazili: da ne bomo otroku vsiljevali svojih kretenj in svojega načina govorjenja. Nikoli mu ne bomo deklamirali in igrali naprej, rajši mu bomo pomagali, da bo spregovoril in se razgibal čisto po svoje. Bilo bi strašno, če bi maličili čiste oblike njegovega razodevanja. Bilo bi, kot bi z raznobarvnimi papirčki krasili marjetico sredi travnika.

Na vajah za igrice mu ne bomo kar naprej tiščali besedila pod nos. Večkrat mu ga sploh ne bomo pokazali. Opisali mu bomo situacijo in ga zvabili, da bo sam izumil tekst. Tako ga bo intimneje doživel in seveda nazorneje posređoval občinstvu. Lajnanja ne bo več.

Torej samo to in nič več: pripraviti otroka, da bo brez strahu — a nikakor ne predrzno — lepo, dostojno in učinkovito stopil pred ljudi. To bo plodna osnova za delo v naslednji stopnji šolskega gledališča, ko bomo postavljali temelje že zelo zavestnemu oblikovanju.

Gledališki večer v razredu in še bolj v šolskem gledališču (prve stopnje) mora biti v znamenju spoštljivega srečanja med ljudmi, mora postati pravcati obred, ki podeljuje zbranost in mir in ki se ga otrok udeležuj počesan, lepo oblečen, umit in praznično ljubezniv. Paziti moramo, da bodo stiki med otroki takrat lepše ubrani kot sicer. Morda bomo to laže dosegli, če bomo na prireditve povabili otroke iz višjih razredov, katerega svojih kolegov, starše in prav gotovo tudi strice in tete, očeta župana in vse, ki jim je pri srcu sreča in radost naših otrok. Otroci naj sami napišejo z risbicami okrašena vabila in popeljejo goste na častna mesta. Tako se bodo navadili pogovarjati se z njimi in jih zabavati. Deklice jih bodo počastile z rožicami, morda celo z malo čaja in piškotkom. Vse to ni tako težko uresničiti, starši bodo radi prispevali tistih nekaj dinarjev, otroci pa se bodo marsičesa naučili. Kajti tekmovati bodo morali med seboj v prijaznosti, v lepem vedenju, v zanesljivem nastopanju.

Odrasli se bodo seveda na srečanje z njimi skrbno pripravili in jim ves čas izkazovali vso pozornost.

Ne samo starši, vsi odrasli bi si morali vsaj enkrat na mesec zapisati v beležnico: »Pazi! Ob tej uri predstava šolskega gledališča!«

II. VELIKO ŠOLSKO GLEDALIŠČE

1. »Radi bi igrali.« — Minila je doba Rdeče kapice in povestic. Učencem se zahoče pravega gledališča, vedno pogosteje nadlegujejo razrednika in ravnateljstvo: »Radi bi igrali. Dajte nam, da bomo pripravili igro!« Nič ne vedo, kaj bi igrali in kako bodo vso reč speljali. O tem naj vendar razmišlja učitelj, oni hočejo samo igrati! Videli so pravo gledališče, videli so tudi Gregorja Pecka in Leslie Caronovo, zato hočejo igrati, hočejo poskusiti, če znajo streči tej enostavni réči, ki te kar mimogrede naredi slavnega, občudovanega, imenitnega, bogatega. Hočejo igrati *imenitno* igro, ne kakšno neznano ali pozabljeno ali iz mode, razen tega hočejo prav vsi — in to je najhujše — igrati glavne vloge. Nihče noče služabnika ali služkinje, nihče noče biti množica. V malih vlogah se vendar ne moreš uveljaviti, ne moreš biti središče vsega! In če že dobi služabnika ali množico, potem prav gotovo zamuja vaje ali pa sploh ne prihaja nanje. Pa tista, ki je dobila prvo vlogo, kako je vsa brez skrbi in kako je užaljena, ko ji pokažemo prve težave in pravimo, da najbrž ne bo šlo kar tako mimogrede in kar tako z levo roko. Kako neverno se spogleduje naš slavni ansambel, ko zve, da je gledališče demokratična reč brez svojeglavih zvezdnikov, da je skupnost, ki morajo biti v nji — če hoče uspeti — vsi povezani na življenje in smrt. Oni pa hočejo samo brž brž zaigrati, potem pa malo pogostovati in se pozabavati in si zaslužiti nekaj denarja za izlet na morje! Vse drugo naj pade na hrbet ubogega vzgojitelja, odgovornega za šolsko gledališko predstavo. Ta naj pretipka vloge, priskrbi kostume, zbije in poslika kulise, sestavi letak, prodaja vstopnice, pa prenaša še njihovo netaktnost in nediscipliniranost.

Toda tako ni mogoče delati, tako šolsko gledališče ne koristi nikomur.

Biti član šolskega gledališča naj bi bila čast, ki si jo učenec mora pribojevati, kakor si mora pribojevati vstop v to ali ono šolsko športno ekipo.

To je edina zanesljiva pot do pravega, živega šolskega gledališča, vse drugo je zgubljanje časa in moči za nekakšno prazno, lažnivo in škodljivo razkazovanje.

2. *Boljši namen šolskega gledališča.* — Prav gotovo šolsko gledališče ne sme biti samemu sebi namen; ne moremo ga zagovarjati samo zaradi veselja nekaterih otrok do nastopanja. Ni potrebno, da bi morale biti samo vzgojevališče bodočih kulturnoprosvetnih aktivistov gledališke stroke. Ne sme se spriditi v krožek za zabavo, najmanj pa v dijaško »gospodarsko podjetje«.

Šolsko gledališče bi moralo biti eden temeljnih opornikov celotnega vzgojnega in učnega sistema (kot n. pr. v Angliji, v Sovjetski zvezi in v Združenih državah Amerike), saj bolj kot katerikoli predmet plemeniti hkrati zmet, telo in srce. Zmeraj je bilo gledališče *zakladnica učenosti, moralnih energij in poezije*, vse, kar je človeškega, je v njem dobivalo svojo najbolj živo in čisto podobo, kakršne šola in vsakdanje življenje nikoli ne moreta dati. Tudi šolsko gledališče ne sme zatajiti tega poglobitnega namena, zato mora zmeraj živeti in rasti v znamenju spoštljive resnobe in neprestano odstranjevati vse, kar je zgolj razvedrilnega, spakovalnega, razkazovalnega, maškaradnega in cirku-

škega. Plemenita vzgojnost mora biti prvi namen učinkovitega šolskega gledališča. S svojo magično silo naj prodira v notranji svet mladega človeka in naj bo najprej šola iskrenosti, sproščenosti in plemenitosti duha, šele potem naj služi uresničevanju še drugih številnih in pomembnih ciljev (plemenitenje telesa, sproščenost javnega nastopanja, lepota in jasnost govorjenja, prisvajanje besedil velikih mojstrov itd.).

3. *Repertoar*. — Zelo napačno in nekoristno je izbirati med ničvrednimi, umetniško nepomembnimi deli, med različnimi skrupicali in zmazki. Res, težave so manjše, študij krajši in dijaki so zmeraj prej za kratke in lahke in predvsem za burkaste igrice kot za tehtne in zato seveda težke drame in komedije. A ni težko razumeti, da taka izbira pomeni neusmiljeno zapravljanje časa, da ne prinaša prav nobenih koristi in da je za mlade ljudi škodljiva in žaljiva.

Zakaj bi se bali velikih grških mojstrov, Shakespeara, Gorkega, Čehova, Cankarja, zakaj bi se bali pomembnih sodobnih domačih in tujih dramatikov? Poskusimo z njimi najprej v razredu, prebirajmo jim jih, da se bodo navdušili zanje. Počasi jim bodo prirasli k srcu. Opozarjajmo jih na *lepe monologe*. Naj si izbere katerega in se ga nauče na pamet. Antonijev govor ni prav nič zgubil svojega bleska, Learove tožbe so še zmeraj pretresljive, Julijine predsmrtne besede še zmeraj velika velika lepota tudi za sodobna dekleta od trinajstih do dvajsetih let, Čehov, če ga lepo poveš, zna ustvariti še kakšno tihoto v razredu. Trideset učencev v razredu pomeni trideset različnih monologov, trideset novih lepot in spoznanj zanje, trideset nastopov, ki jih seveda ocenjujmo.

Ne pozabimo, da je v vseh mladih ljudeh veselje do nastopanja in silna želja po njem. In še: ne terjajmo od njih, da bi zganjali teater. Izvajanje pa naj tudi ne bo golo drdranje, ampak razumno in iskreno pripovedovanje. Več ni treba, saj smo šele začeli. Ne obupajmo nad nekaterimi, ki bodo jecljali ali govorili pretiho ali stali kot soldat. Kadar so sami, so prav gotovo boljši. Razen tega pa — saj ni mogoče terjati, da bi bili kar vsi po vrsti dobri deklamatorji in večji igralci.

Če kateri preseneti z monologom, ki ga niste skupaj predelali, povprašajte poslušajoče po vsebini. Če je bil »igralec« bolj medel, boste zvedeli strahotne reči ali pa čisto nič. Vsem pa bo takoj jasno — in najbolj igralcu — kaj je votlo deklamiranje in kaj plastično pripovedovanje ali — imenujmo jo tako — zvočna risba.

Bodite pri tem zelo potrpežljivi, ker včasih bodo kateri oživali na koncu leta ali šele v naslednjem letu. Njihov strah je silen, ne smete jih prestrašiti, ker sicer ne bodo mogli tako kmalu zbrati dovolj poguma.

Od monologov preidimo k dialogom, k izbranim prizorom z več igralci. A res k *izbranim prizorom*.

Potem se boste odločili za neko delo in razdelili vloge. Izbranci se bodo morali doma pripraviti: seveda se vlog ne bodo naučili na pamet, saj hočemo najprej samo »bralno gledališče«. Potem boste postavili stole proti občinstvu, igralci bodo posedli in poskus se bo začel. Če bo uspel, boste vsi hoteli naprej: hoteli boste zares zaigrati.

Toda kaj igrati?

Zakaj ne Romea in Julije? Zakaj ne? Mislite, da bi ne bilo čudovito, če bi to delo igrali dvanajst do štirinajstletni in celo še manjši otroci? Tudi starega Montega in starega Kapuleta, Petra in Dojko in patra Lorenca. Bilo bi nepozabno za igralce in za občinstvo. Jasno je, da igralci ne bi mogli vsega razumeti, a prav zato bi bilo njih izpovedovanje še posebno pretresljivo.

Zakaj gimnazijci ne bi mogli igrati Antigone? Saj jo je igrala ljubljanska klasična gimnazija ob koncu lanskega šolskega in igrala jo je dobro. Bilo je sicer precej težav med študijem, saj je bila zunaj pomlad in nekaterim se je zdelo vse tisto pehanje nepotrebno in nespametno, a na zadnjih vajah je vse prevzelo, na javni predstavi v Drami pa je bila njihova transfiguracija popolna. Kos antične lepote in modrosti bo za zmeraj ostal v njih. Ni jim bilo žal, da so se v precepu med Sofoklom in Nušičem odločili rajši za prvega.

Izbira je bogata: Kralj Edip, Julij Cezar, Othello, Kralj Lear, nekatere Shakespearove komedije, ves lažji Molière, Kleist, Hudičev učenec, Lov na čarovnice, Globoko so korenine, Cankar, Krefc, Potrč, Bor in morda Čehov za slovo od gimnazije.

Čemu bi naštevali, ko je zadosti, če povemo, da pri izbiri repertoarja za šolsko gledališče imej *prvo besedo umetniška kvaliteta dela*. Samo ta lahko prepriča in vzbuja nezaupljivega in za čas in porabljene energije silno občutljivega mladostnika, mu vzbuja spoštovanje in občudovanje in ga rešuje v nemajhnih težavah.

Konec prihodnjic

Ocene in poročila

KNJIGA O SRBSKI IN HRVATSKI LJUDSKI EPIKI

Profesor Janko Jurančič ima veliko razumevanja za pedagoške potrebe slovenskih šol, posebej še za hrvatsko in srbsko književnost in jezik. Za berili, *Srbo-hrvatsko-slovenskim slovarjem* in *Južnoslovanskimi jeziki* je konec leta 1959 izšla knjiga *Srbska in hrvatska ljudska epika*, ki jo je izdala Mladinska knjiga v znani knjižnici Kondor. Pojavila se je v izložbah v okusnih platnicah z reproducirano sliko Boj na Kosovem slikarja Petra Lubarde, kot da hoče opozoriti, da je izložba samo njeno prehodno bivališče in da ji je pravo mesto v šolskih knjižnicah in na mizah profesorjev, učiteljev, kulturnih delavcev in dijakov, ki bi se radi seznanili z enostavnimi in globokimi lepotami ljudske epike svetovnega slovesa.

Knjigo, za katero je dal pobudo urednik Kondorja Uroš Kraigher, je praktično realiziral prof. Jurančič. Iz velikega in širokega področja hrvatske in srbske epike je izbral sedemnajst pesmi, ki naj bi predstavile ustvarjanje ljudske epike od najstarejših časov do danes, od pesmi iz mitološkega ciklusa (*Ljuba bogatoga Gavvana*) do epike iz NOB (*Borbe na Sutjesci*). Zastopane so tudi pesmi iz kosovskega ciklusa, iz ciklusa Kraljevića Marka, iz hajduško-uskoškega ciklusa, kmečke revolucije in pesmi s tako imenovanimi mohamedanskimi motivi (*San Fetipašnice*). Od teh pesmi ena je bugarščica, druge pa so večinoma deseterske; nekatere pesmi so v ikavščini, ekavščini ali največ v jekavščini.

Razumljivo je, da je vsak izbor nekoliko subjektiven. Pri tem vprašanju se pojavi prvi pomislek, da bi bilo lahko v zbirki nekaj več pesmi. Res je, da nihče danes ne gleda z romantičnimi očmi na pomembnost ljudskih pesmi in ne sodi, da je vsaka ljudska pesem eo ipso dobra, temveč da pravzaprav samo majhen odstotek prenese resen estetski kriterij. Vendar če bi dodal še nekaj pomembnih pesmi, bi bila slika srbske in hrvatske ljudske epike bolj karakteristična in zaokrožena. Če je morda pri tem izboru izpadel *Banović Strahinja* zaradi pedagoških razlogov, bi vendar pričakovali navzočnost zelo močnega lika *Starega Vujađina*. Mogli bi tudi pomisliti: ali je nujno potrebna v zbirki *Hasanaginica*, ki je ne štejemto toliko med klasične epske pesmi, temveč bolj med balade; zato je izšla v zbirki *Hrvatske balade i romance*, ki jo je priredil z natančnim estetskim kriterijem pesnik Olinko Delorko. Ali: zakaj ni nobene kajkavske pesmi iz Žgančeve zbirke?

Jasno je tudi, da je potrebno pri takšnih premišljanjih upoštevati prostor, ki ga lahko določi založba, in da je katera od omenjenih pesmi že izšla v srbohrvat-

na nemško *Plieten, Platteisel*; *petrovka, pečenica, gologlavka* ne delajo težav. Nejasno je samo *kocelj, kokelj*, morda od *kocati* »štorkljati«?

Toda imen je na stotine in bi jih bilo mogoče izčrpati šele v obsežni razpravi. Čeprav se zdi slovenska ribja terminologija skromna, se vendarle tudi v njej skrivajo problemi, ki so važni za slavistiko in celo za druge panoge jezikoslovja.

Mnogo je imen, ki se jim še ne moremo približati. Največja naša riba je *sulec, sulač, selač, solač* »*Salmo hucho*«, nemško *Hauch, Huch, Heuch, Donaulachs*, riba, ki živi samo v Podonavju. Sinonim *rot* je iz nem. *Rotfisch*; poleg tega *glavatica*, sbh. *glavatica*, češ. *hlavatka*, madž. *galocza*. Samo sbh. najdemo tudi *sulač* »*Salmo lacustris*«. Od skromnih dosedanjih poskusov razlage naj omenim Tumovo v Etnologu VIII, 48. Ime je izolirano in pri tako važni veliki ribi gotovo ne more biti mlado. Druga velika riba, ki jo najdemo tudi v naših vodah, je *smuč, smoj, smug* »*Lucioperca Sandra*«, sbh. *smuč, smudj, šulj*, rusko *berš, berševik, kajkaiš, sudak*, češ. *candat*, madž. *fogas* itd. Nerazloženo je tudi ime *sim*, sbh. *sim* »*Acipenser glaber*«, vrsta jesetra, ki zaide tudi v naše vode. Ne vemo kaj početi z imenom *ozmica* »*Coregonus Wartmanni*«, tipično ribo koroških jezer, in s številnimi drugimi.

Mimogrede bi omenil še tista slovanska imena rib, ki jih je mogoče razložiti iz slovanskega besednega fonda. Jasno je *podust* »*Chondrostoma nasus*«, rusko *podusta* »*Barbus barbus*«, češko *podoustev* »*Vimba vimba*«. Samo v ukrajinski izgovorjavi označuje isto species kot v slovenščini. Prešlo je tudi v madž. *paducz*. Kljub še vedno razumljivi sestavi besede najdemo v narečjih vsa mogoča križanja, n. pr. *podlask, podlest(ev), podlesk*, enako tudi v drugih slovanskih jezikih. *Okun* »*Acerina cernua*« je izvedeno iz *oko*; sln. tudi *okuk, okak*. Sorazmerno stalno je *ščuka*, oblike kot polj. dialektične *szczubiel*, luž. *šćipjel*, češ. *ščuhla, šćihle* bi govorile za *ščupla »vitka«. *Piškur* »*Cobitis fossilis*« je od *piskati*; *ostriž* »*Perca fluviatilis*« je izveden od *oster*; sinonim *peršelj* je nem. *Bärschling*. Številne ribje vrste z imeni *platica, platinica, platika, platička* so dobile svoje ime zaradi oblike telesa. Za staro *ǰgor* »*Anguilla fluviatilis*« (primarni pomen je »kača«) smo si Slovenci in Hrvatje že zgodaj izposodili romansko ime *anguilla* = *jegulja*; slovensko *ogrlica, vogrica* je »*Abramis vimba*«. O številnih samo slovenskih nazivih, kakor so n. pr. *grba, vrba, guba* »*Barbus plebeus*«, *pohra, poharka, pohavca* »*Barbus petényi*« in izoliranih lokalizmih, pa ne vem kaj povedati.

Mirko Mahnič

O NAŠEM ŠOLSKEM GLEDALIŠČU

4. *Kako pripraviti predstavo?* — Izbrano delo smo najprej skupaj prebrali. Učenci so se na to skupno branje pripravili, zato bodo verjetno kar zadovoljni z njim in se jim bo mudilo na oder. Mi pa smo opazili, da je bilo branje res samo branje, in popolnoma jasno nam je, da moramo še dolgo ostati »za mizo«, kot temu pravijo v poklicnem gledališču. Zdaj se začne najhujša preizkušnja za obe strani: za nemirno mladost in za nas. Predvsem za nas, ker bomo morali neprestano odkrivati nove načine, s katerimi bomo ohranjevali in nujno stopnjevali mlado navdušenje. Skrbeti nam bo treba, da nikoli ne bo

ugasnil ogenj, da bo zavzetost za delo vsak dan večja. To se pravi, da se moramo za vsako srečanje *skrbno pripraviti*, ker se bo predvsem iz naših živih razlag porodila v dijaku vabljiva in živa podoba določenega lika in se oblikovala atmosfera, ki bo vse nastopajoče združila v organsko celoto.

In kako se nam je pripravljati? Najprej: prisvojiti si moramo veliko drobnega znanja o avtorju, o njegovih idejah in namenih, o navadah in razvadah dobe, ki se v nji godi naša igra, o njenih uprizoritvah na velikih odrih, o znamenitih igralcih, ki so oblikovali posamezne vloge itd. Potem: zagristi se moramo v besedilo, stopiti se moramo z njim, neprestano razmišljati nad njim in ga spet in spet prebirati. To zato, *da nam pred očmi oživijo najprej obrazi posameznih likov z živimi očmi in toplimi ustnicami, potem vsa njihova postava, ki se začne premikati, potem posamezne scene, dokler vsa igra kot film ne steče mimo naših oči.*

Samo tako živo *vizualno* branje ima veljavo, kadar hočemo dramatsko delo postaviti na oder. In k takemu branju moramo vseskozi privajati mlade igralce. To je edina pot, po kateri dosežemo, *da ne bodo govorili kar na slepo in na suho*, ampak po ukazu skrivnostne prikazni, ki jim bo neprestano prikimavala ali odkimavala in tako ocenjevala njihove poskuse. »Ne, to nisem jaz,« bo govorila prikazen, »poskusiti moraš kako drugače.« Tako bomo vsi našli čvrsta oprijemališča in natančno kontrolo in kmalu bomo zaslišali zdaj zelo vnete učence, kako bodo govorili: »Ne, ni dobro, moram drugače, bom doma poskusil še kako drugače.«

Ali nismo na nekaj pozabili, ko se nam tako mudi?

Seveda. Na vajo, ki naj bo takoj na začetku in ki naj bo vsa namenjena *lepoti in pravilnosti govora*. V gledališču ji pravijo »lektorska vaja«. To se pravi: akcent, kvaliteta vokala, polglasnik, težko izgovorljiva mesta, razločnost, lepota spajanj posameznih besed (ker beseda sama po sebi še nič ne pove), boj z narečjem in s čestno govorico, skratka: soglasje okusa in določb SP.

Pri vajah za mizo bomo z igralci razmišljali o starosti in o zunanji podobi lika, ki smo ga zagledali, o bistvenih potezah njegovega značaja, *o njegovih odnosih do vseh, ki so okrog njega*. »Svojo vlogo in osebe, ki so z menoj na odru, moram tako natančno poznati, kot poznam samega sebe in svojo okolico v vsakdanjem življenju« (Rappoport, Igralski abecednik).

Poskušali bomo, da si bodo igralci prisvojili »mišljenje in čustvo, ritem lika, kot da bi živeli njegovo življenje« (Rappoport). *Če namreč ne bodo ujeli notranje razgibanosti lika* — in predvsem za to gre pri vajah za mizo — *jim bo kasneje, ko bodo začeli vaditi na odru, ušla tudi njegova zunanja dejavnost* (gibanje, kretnje, mimika), *ki je zmeraj samo odsev notranje razgibanosti lika*.

Opozarjali jih bomo, da bodo poskušali živeti v slehernem hipu z vsemi lastnostmi svojega lika in ne samo s tistimi posameznimi, ki so v določenem prizoru najbolj očitne.

Razumeli bodo zdaj zelo hitro, da igralsko oblikovanje ni spakovanje in razkazovanje, ampak zelo naporno, a tudi zelo zanimivo in lepo delo.

Še in še bomo »brali«, a ne mehanično od začetka do konca. Naredili si bomo načrt in se prebijali od scene do scene, od dejanja do dejanja.

Nikomur ne bomo »igrali naprej«, nikomur besed polagali na jezik, od nikogar ne bomo zahtevali, naj nas posnema, rajši bomo samo razlagali, samo *opisovali*, kako bi se dalo bolje in lepše povedati.

Odsvetovali bomo prazno deklamacijo, priporočali bomo iskreno, pa če še tako preprosto govorjenje.

Učenci morajo v slehernem hipu vedeti, kaj in čemu govorijo: razumeti morajo vsebino in namen pripovedovanja, potem njihovo govorjenje ne bo več prazno deklamiranje, kajti tisti kako povedati bo nujno prišel sam od sebe.

Pazite, da bodo že tu ustvarjeni živi stiki med posameznimi liki. Napačno je, če igralci počivajo, kadar ima njihov partner besedo. »Naučiti se moramo,« pravi ruska šola, »da ne bomo le *formalno poslušali in gledali* partnerja in se le delali, kot da ga poslušamo in gledamo. Prodreti moramo v bistvo njegovih besed in dejanj, v namen, ki ga ima z njimi.« Vsi okoli mize naj torej živo poslušajo tudi takrat, kadar niso »na vrsti«; laže jim bo kasneje na odru v tistih najtežjih trenutkih, ko bo imel partner besedo, oni pa ne bodo vedeli, kam bi z rokami, z nogami, z očmi.

Ne pozabite vseskozi opozarjati na skrbno izgovarjavo. Ne pustite spreminjati ali pačiti besedila, ki ga je treba znati do pike na pamet. Vendar naj si ga ne osvajajo z guljenjem, rajši kar mimogrede na vajah »za mizo«.

Medtem se boste začeli pripravljati na pisanje »*režijske knjige*«.

Seveda se boste tu oprli na »film«, ki je po večkratnem branju stekel pred vašimi očmi, razen tega pa še na izkušnje in spoznanja, ki so jih posredovale vaje za mizo. Iz vašega »filma« bodo namreč morale izginiti vse idealne prikazni in namesto njih bodo ostali pred vami preplašeni golobradci in zbegane deklice. Bilo bi nespametno, če bi si tiščali ušesa in oči in sanjali o nedosegljivem. Z zaupanjem morate računati na svoj ansambel, ki bo simpatičen — pa če ga bo še tako lomil — že zaradi svoje zmeraj zmagovite mladosti.

Zapisujte si vse, kar ste videli v »filmu«, tudi opremo, kostume, razsvetljavo. Zapisujte si vse situacije, ki vam jih ponudi domišljija. Zapisujte si jih kar v knjigo, a tako, da boste pozneje vse lahko zbrislali.

Kot šahist se igrajte s svojimi figurami. Skušajte najti najboljše, najlepše, najkoristnejše, najbolj smiselne poteze. Ne zapirajte s kmetom kraljici ali tekaču poti, se pravi, ne dajajte prednosti figuri, ki v tistem hipu ni najbolj pomembna. Pravim: *v tistem hipu, ker nobena figura ni enkrat za vselej večja in pomembnejša od druge, vse so nujno potrebne, vse čakajo na nalogo, ki jim jo bo opraviti v natančno določenem trenutku.* In kadar ta trenutek pride, ne spreglejte najpomembnejše figure, ne skrivajte in ne zapirajte je, ne begajte zmedeno in nekoristno in neokusno sem ter tja z njo, dajte, da bo v jasnem središču dogajanja, ob tem pa pazite, da ne boste zanemarjali stranskih figur, ki dajejo vzgon, oporo in smisel smotrno zgrajeni situaciji v igri, ki naj bo v nji, če hoče biti lepa in pregledna, kar najmanj napak.

Igra mora biti vseskozi tako silno napeta in resna, da opazovalci niti za hip ne morejo iz začaranega kroga, ki jih je ujela vanj. Zato proč z igrakanjem, z razkazovanjem nepotrebnih domislekov in utrinkov, z razvlačevanjem in zavlačevanjem, ki vsi vodijo v statičnost, slabijo opazovalčevo napetost in tako mimogrede odčarajo njegovo zamaknjenost.

Situacije, ki jih skicirate, naj bodo prav tako naravne, preproste, ekonomične, čiste, plastične in pregledne kot govor, ki pri vajah za mizo prav zdaj dobiva že zelo prepričljivo podobo.

Ob podpori nabranega gradiva (zapiski) in po zavzetem poslušanju igralcev na »bralnih« vajah, ki je vseskozi dajalo določene popravke vaši subjektivni viziji igre, začnite pisati »režijsko knjigo«.

»Režijska knjiga« pomeni natančen opis odrske ureditve določenega komada po določenem režiserju in v glavnem vsebuje: tlorise in narise vseh prizorišč, opise gibanja vseh nastopajočih oseb, njihove medsebojne stike in

njihove stike z dekorjem in z rekviziti, oznake ritmov posameznih dialogov, prizorov in dejanj, opis svetlobnih, glasbenih in drugih zvočnih efektov.

Življenjski utrip na odru lahko beležite ali z opisom ali s sliko.

Obsežnost *opisov* je odvisna od režiserjevega temperamenta, od moči njegove fantazije, od njegovega boljšega ali slabšega spomina, a tudi od teže izbrane igre. Če gre n. pr. za Antigono, se bomo prav gotovo zelo ustavljali ob gibanju njenih rok, njene glave, njenih oči in ga natančno opisali. Pri Nežki v Matičku bomo manj občutljivi, opisi njenega gibanja in kretenj bodo krajši.

Naraščanje napetosti označujemo s črtami ob besedilu ali kakor v muziki, vstop efektov (telefon, hupa) z E, vstop godbe z violinskim ključem. (Glej tudi risbe na str. 179.) Premiki na risbi 3 pomenijo:

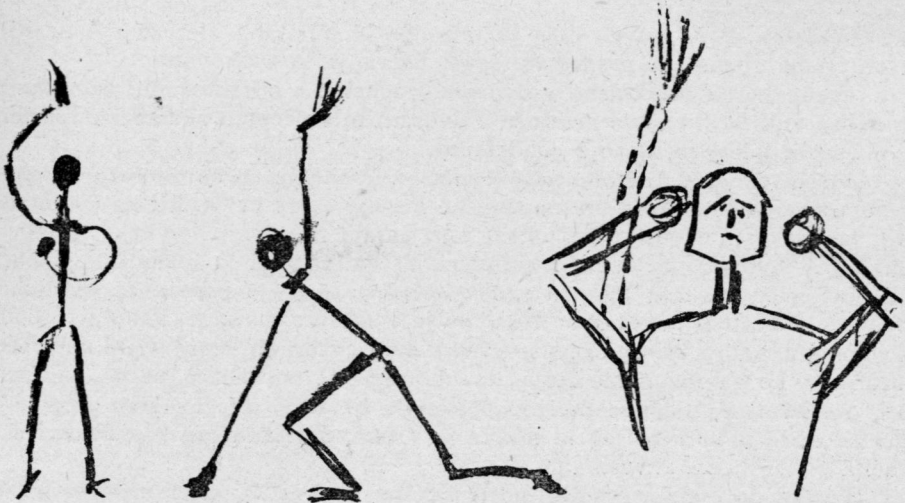
B je vstal in šel na desno (levo in desno zmeraj gledano iz dvorane!) proti A (1); A se pred njim premakne proti naslanjaču, kjer obstane z obrazom proti občinstvu (2); B gre spet za njim, tako da mu pride skoraj za hrbet, toda A se ne premakne in ne obrne (3); B gre za naslanjačem k oknu, A še zmeraj stoji (4); B zdaj govori od okna sem, A pa gre k naslanjaču in sede vanj (5); B se spet zaleti proti A, a ne naravnost, rajši ob mizici naprej, ko se spet obrne proti A in nam pokaže hrbet (6).

Seveda tudi besedilu nismo prizanašali: ko smo se doma pripravljali na vaje »za mizo« in med temi vajami, smo občrtavali in podčrtavali gmote s kakršnokoli skupno karakteristiko (jakostno, tonsko, afektivno, logično). Tudi tu smo si pomagali z izrazi, ki so v navadi v glasbi, n. pr. legato (spajanje besed in stavkov), staccatto, diminuendo, crescendo, andante, molto dolce. Čutili smo, da pet, šest stavkov soči tesno skupaj: uokvirili smo jih in ob strani zapisali: kompleks. S puščicami navzgor smo označevali mesta, kjer je treba zajeti sapo: tenko narisana puščica je terjala malo sape, čvrsto pritisnjena več, pretirano debela še več. Pavze smo označevali kot v glasbi; čim daljša je bila, čim usodnejša, tem večje je bilo znamenje zanjo.

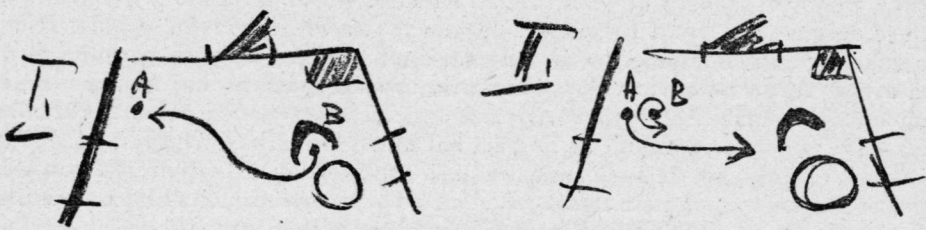
Ko govorjenje naših igralcev ni več samo deklamiranje, ampak izpovedovanje, dopovedovanje, opisovanje, da, nazorno risanje, razpravljanje, bojevanje, in ko je režijska knjiga napisana, gremo na oder. A ne na katerikoli in kakršnokoli oder, ampak samo na tistega, ki smo ga že pred mescem premerili (»merilna vaja«), se dodobra seznanili z njim in ki čaka že pripravljen na nas: na natančno izmerjenem prostoru stoje praktikabli, stene in pohištvo, vse tako, kot je zarisano v scenskem načrtu, čeprav v glavnem še vse markirano.

Začno se *prve vaje na odru*, ki jim pravimo »aranžirke«: prenašati nam je situacije drugo za drugo iz režijske knjige na oder in jih potem ponavljati toliko časa, da se usedejo in utrdijo. Vendar to prenašanje ne sme biti mehanično: ne smemo biti suženjsko navezani na režijsko knjigo, biti moramo zmeraj toliko prožni, da v slednjem hipu lahko spremenimo doma za mizo domišljeno situacijo, če tako terja boljši domislek ali igralčeve težave ali resničnost odra. Pri aranžirkah smo vseskozi na odru, da lahko natančno in nazorno pokažemo situacije. Aranžirke niso prijetne, lahko postanejo zelo dolgočasne, česar pa ne smemo dopustiti, da ne upadeta zanos in voljnost za delo.

Ko smo igro do konca »postavili«, se umaknemo v dvorano. Že med aranžiranjem smo opazili, zdaj pa nam še toliko bolj pade v oči, da gibanje in kretnje igralcev niso tako katastrofalno navzkriž z besedilom, kakor smo se ves čas bali, da bodo. Tudi ne morejo biti. *Zato ne, ker igralci vedo, kaj govorijo in zakaj govorijo, vedo, kaj delajo in zakaj delajo. In ker to vedo, nehotе najdejo pravilno pot za izvedbo kretnje, premika in mimike. Naše delo torej*

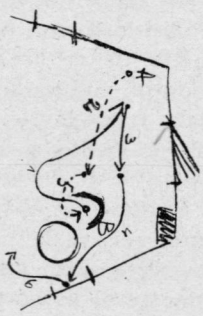


Risba 1



Risba 2

Risbe kažejo, kako pripravimo režijsko knjigo, da so iz nje razvidni gibi, premiki, situacije in obdelava besedila.



Risba 3

Hamlet: Takoj boste videli, kako si morilec pridobi ljubezen Gonzagove žene.

OFELIJA: Kralj vstaja.

HAMLET: Kaj, ali ga je prestrašil prazen krak, da gori?

Kraljica: Kaj je mojemu soprogu?

POLONIJA: Končajte igro!

KRALJ: Dajte mi luči! Straš!

POLONIJA: Luči, luči, luči!

(Vsi razen Hamleta in Horatijsa odidejo.)

Risba 4

ni bilo zaman. Brez trdega dela za mizo pa bi bili tam, kjer so vse na hitro pripravljene gledališke predstave: samo brbranje in spakovanje.

Takoj, ko se umaknemo v dvorano, začnemo s korekturami: zelo pazimo na dobro vidljivost za vse prostore v dvorani in na lepoto odrske kompozicije.

Potem takoj začnemo z »obdelavo«.

V šolskem gledališču bo največ težav z lesenostjo in nerodnostjo igralcev: njihove mišice so neprestano napete, ne morejo se sprostiti. Ruska (Stanislavski), japonska in francoska (Dullin) šola dajejo naslednji napotek: Igralec se lahko reši telesne, glasovne in mimične krčevitosti, ki jo imenujmo napačna napetost mišic, če zna premišljeno koncentrirati svojo pozornost na določen predmet. (Opazujte govornika: kako mu je v začetku nerodno, kako ne ve, kam bi z rokami, kam z očmi; ko pa se vživi v svoj govor, ko koncentrira nanj svojo pozornost, ko ga razvname želja, da bi prepričal poslušalce, se ne nadzoruje več, pozabi nase, njegove kretnje postanejo naravne, njegov glas prepričljiv. Igralec mora prav tako pot, a težava je v tem, da mora biti njegova koncentracija premišljena, zavestna.)

Pazite, da bodo igralci na odru v stiku med seboj, sicer njihovo igranje ne bo prepričljivo. »Učiti se morate na odru naravno, organsko poslušati. Soigralcu lahko pravilno odgovorite le tedaj, če z neko mislijo, izraženo z besedami, ki jih vi izgovarjate, odgovorite na neko misel, izraženo z besedami, ki jih je on govoril,« pravi Rappoport in nam takole oriše dobrega igralca: »Noge in roke mu niso v napoto, ne dela nepotrebnih grimas, jasno in naravno gleda na stvari, ki ga na odru obdajajo, in na soigralca, poslušaj, kaj mu ta reče, in mu odgovori tako, kot bi govoril s svojimi lastnimi, ne na pamet naučenimi besedami, smeje se naravno, se ne pači kot klovn, da bi nas pripravil do smeha, v strahu zavpije, kot da se je res ustrašil. Z eno besedo: če analiziramo igro tega igralca, spoznamo, da nam ugaja zato, ker smo prepričani, da se lahko vse, kar se mu dogodi na odru, dogodi tudi v resničnem življenju.«

Zelo je treba paziti na igralčeve oči. Hoja in glas in vse drugo so njegova zunanja karakteristika, notranja karakteristika ali bistvo vloge pa se izraža predvsem v igralčevih očeh (tudi po Rappoportu). Mislili bomo na to, ko bomo določevali luč.

Ker smo se že preveč razpisali, pojdemo še po zadnji napotek k velikemu igralcu in režiserju Shakespearu:

»Govorite ta govor, kakor sem vam ga jaz predaval: lahko naj teče z jezika. A če hlataste na vsa usta, kakor marsikateri naših igralcev, bi mi bilo prav tako ljubo, da bi govoril moje vrstice mestni oklicevalec. Tudi ne krillite z rokami preveč po zraku, temveč delajte čisto nalahko: zakaj sredi toka, viharja in vrtinca svoje strasti morate imeti in ohraniti neko zmernost, ki ji daje mehkost. A tudi ne bodite prekrotki, temveč dajte se voditi lastnemu razsodku: prilagodite kretnjo besedi, besedo kretnji. Zlasti pazite, da ne prekorajate naravne mere: kajti vse, kar je tako pretiranega, se oddaljuje od namena gledališke igre, ki je bil že od nekdaj, je in ostane, da drži tako rekoč življenju (angl.: to nature!) zrcalo. In ako se kaže vse to prenapeto ali premedlo, se nevednež sicer smeje, razsodnega človeka pa samo žali.«

Ko boste spoznali, da več ne morete doseči, da dlje ni mogoče, pripravite glavno vajo in potem brž pred občinstvo. Nobenega odlašanja več, razbeljeno železo se ne sme ohladiti. Bodite brez skrbi: nad preprosto iskrenostjo vaših neizkušenih igralcev bo nenadoma zaživela skrivnostna atmosfera, ki bo začarala občinstvo. To pa se zgodi samo v lepih gledališčih.