

# OBZORNIK

## O MINULI GLEDALIŠKI SEZONI

Naše kulturno življenje je brez svežosti, brez gibčne vzvalovljenosti, kar ne priča o močnem duševnem izživljanju in ustvarjalni sili. Če iščemo za vzroki te duševne otrplosti, se ne moremo izogniti spoznanju, da se je naše umetniško snovanje in ustvarjanje preveč odtrgalo od notranjih osnov slovenske duhovnosti, od vitalnih pogonov res samoraslega življenja. Dokler bomo preveč odvisni od umetnih prenosov iz drugih narodnih svetov v našega, dokler se bomo izživljali le v eklekticističnem zbiranju kulturnih vrednot, ki niso plod našega ustvarjalnega genija, dotlej ne bomo prišli do res svoje kulturne vsebine in oblike, do samosvoje kulturne osebnosti. Nujno je tedaj, da se uravnovesimo, da znova zaživimo vase in se osvobodimo vsega, kar ni v skladu z našim življenjem.

Danes je čas resnega kulturnega udejstvovanja, ko moramo stremeti za resnično umetniško vrednoto umotvorov, za idejno globino umetniškega stremljenja. Prešli smo že dobo utilitarnega tolmačenja kulture, čas naivnih meditacij o umetnosti, ki so vodila v brezkrvnost. Danes moramo graditi svojo kulturo na trdnih temeljih idejne jasnosti in plodnosti, vzpenjati se moramo z ostrim estetičnim čutom do velikih umetniških razodetij.

Problem slovenskega gledališča se mi zdi poleg drugega našega mnogovrstnega umetnostnega izživljanja izredno važen, a idejno še najmanj dognan. Premalo se še zavedamo, da mora tudi gledališče biti središče našega kulturnega življenja, da mora tudi ono posegati v vsako še tako neznatno problematiko duševnega iskanja, da mora poganjati iz osrčja naših stvariteljskih teženj, da mora prikazovati naš duševni obraz, vsak drget na njem in da se mora vsebinsko in oblikovno (stilno) skladati z našim najosebnejšim bistvom. V gledališču se morajo stekati vsi trepeti naše življenjske in umetniške sodobnosti, v njem se nam morajo razodevati naši miselni, čuvstveni, etični in estetični naponi, v njem bi se morali stilno dograditi v melodiji govornice, v filozofiji in estetiki igralskih stvaritev, v dinamiki gibanja in mnogoličju scenskih barv in oblik. Tako pa tavamo iz dneva v dan brez značilnosti v razvoju, brez globine v ustvarjanju, brez cilja v bodočnosti. Kakšna je idejna črta dosedanjega razvoja našega gledališča? Kje se je izobličila stilna svojstvenost našega ustvarjanja? — Vzrokov takega gledališkega stanja je mnogo. Res je, da smo zelo pozno prišli do lastnega gledališča, da smo preživeli komaj nekaj desetletij resnega igralskega razvoja, toda še danes ni najti samonikle idejne usmeritve, niti jasnega pojmovanja slovenskega gledališča. Osrednji vzrok tiči v tem, da še danes nimamo velike gledališke osebnosti, ki bi bila po svojem znanju na višini sodobnega sveta, a ki bi pognala iz osrčja naše kulture. Nimamo osebnosti, ki bi utemeljila smisel gledališča, ki bi uravnala smer njegovega umetniškega izživljanja in bi ga idejno vodila do velikih razodetij.

### I

Repertoar minule sezone je bil nedognan tako po izberi del kakor po sestavi in razporedbi; po umetniški vrednosti pa je bil slabši od prejšnje sezone. Hibe pri snovanju repertoarja so vedno iste: nejasnost pri izberi del, stilna

neubranost pri kompoziciji, pretežno zaostajanje za sodobno dramsko literaturo, zanemarjanje izvirnih domačih del, teženje v neznačilno dramo in slabo komedijo in nesorazmerna razdelitev posameznih vprizoritev med sezono. Vsi ti znaki pa izvirajo iz osrednje hibe gledališkega vodstva: iz njegove brezidejnosti, brezsmernosti in brez ciljnosti. Zato so sezonski načrti slučajni, nedomišljeni, brez pravega vsebinskega poudarka. — Repertoar minule sezone so tvorile tri ponovitve (W. S. Maughama „Sveti plamen“, M. Acharda „Življenje je lepo“ in Lipahov „Glavni dobitek“), pet nanovo vprizorjenih del iz prejšnjih sezon (Shakespearejev „Sen kresne noči“, L. Andrejeva „Mladoletje“, Schillerjevi „Razbojniki“, Finžgarjev „Divji lovec“, Blumenthalova komedija „Pri belem konjičku“) in trinajst novo vprizorjenih del, med temi dve kratki komediji. Izven repertoarja je bila vprizorjena tudi otroška igra P. Golie „Princeza in pastirček“.

O literarno pomembnih delih: o Shakespearejevem „Snu kresne noči“, Schillerjevih „Razbojnikih“, Balzacovem „Mercadetu“, M. Krleže „Glembajevih“, L. Andrejeva „Mladoletju“ in L. Franka „Vzroku“ sem že obširno govoril med sezono. Prav tako sem tudi že ocenil obe novi slovenski drami: Šnuderlovo „Pravljico o rajski ptici“ in Leskovčev „Kraljičino Haris“. Tudi Hofmannsthalov „Slebernik“ spada v vrsto resnejših iger, dasi je pri nas odrsko propadel. Skrajno racionalistična srednjeveška alegoričnost je tuja današnjemu človeku, ki je preživel pristnejše in umetniško močnejše notranje krize in spoznanja. Tudi vsi pesnikovi moderni pripevi in nova pesniška preoblikovanja ne morejo izpremeniti toge, sholastično domišljene celote. Njegova religiozna problematika je preveč narejena in tendenčna, da bi učinkovala pristno kakor iz človeške globine.

Po svoji snovi je zanimiva *Leva Tolstega* resna komedija „On je vsega kriv“. Preočito pač moti pisateljevo preveliko moraliziranje, njegova propovedujoča resnost, ki zmanjšuje primarnost dela in pesniško moč. Vprizoritev ni dojela prave osnove dela, ni izoblikovala niti posameznih oseb v njej, ampak je razbila že itak prerahlo dramatično ogrodje. Po ideji in po umetniški vsebini je *Schnitzlerjeva* groteska „Zeleni kakaduj“ dokaj slabša. Kljub spretni dramatični izvedbi, kljub napetemu dogajanju ni pisatelj zaobjel pesniško resnične globine. Preveč je filozofiral o problemu videza in resničnosti, kamor je postavil vsebinsko jedro dela. Groteske bi pač ne smeli vprizoriti obenem s komedijo Tolstega, saj sta si skrajno nasprotni po stilu, po ideji in po dramatičnem oblikovanju.

Ostali gledališki repertoar obsega večjidel pesniško manj dognane drame in komedije. Za proslavo *Finžgarjeve* šestdesetletnice bi bilo gotovo bolj primerno kako drugo njegovo delo kot pa mladostna, baumbachovsko idealizirana pokrajinska romantičnost „*Divjega lovca*“, ki ga poji z mladostnim realizmom le jezikovna lapidarnost ter preoglata psihološka nerazgibanost, ki je brez notranjih vzročnih sil. Fubulativno kakor tudi oblikovno pa je njegovo delo brez razmaha, dejanje je preopisujoče in ni samo iz sebe razgibano. — Drama Z. *Nałkowske* „*Dom osamelih žena*“ je prepolna medle sentimentalnosti, dolgoveznega, praznega razmišljanja, dramatične in vsebinske negibčnosti. Po dolgih meditacijah šele dovede pisateljica pravo jedro igre na dan. Končna ideja je brez vsake prepričevalnosti, čeprav se tendenčno obrača na poslušalce. — P. *Golie* igra „*Princeska in pastirček*“ se po vsebini

naslanja na starinske motive, ni pesniško globoka. Brez umetniške nujnosti je pesnik zmetal skupaj vso otroško šaro in jo obdal z dokaj nedolžno in medlo glasbo E. Adamiča. — *Alekseja Tolstega* komedija „*Serija A — ooooo*“ je sicer zanimiva po risanju miljeja, po oblikovanju malega ruskega človeka, tudi simbolika je lepo izpeljana, toda neko nerazgibano pesniško ozračje moti. Tu in tam tudi zaide pisatelj v preobširne opise miljeja, ki jih nato preseka z blazno tekmo za srečko, kar spominja na filmske atrakcije. Delo pogreša poleg pesniške resničnosti tudi umetniške zaokroženosti. Odrsko igra ni uspela. — *Klabundova igra „XYZ“* je bližja igračkanju kakor duhovitosti. Pesniško je slabotna in prazna. V celoti se komedija nagiba bolj k duhovičenju kakor k novi razrešitvi odrskega trikota. — *B. Nušiča* šala „*Gospa ministrica*“ je zaobjeta preveč lokalno, da bi imela večji pomen. Zelo se ji tudi pozna ozadje francoske komedije. — *Plitke kmečke šale „Treh vaških svetnikov“* (M. Real in M. Ferner) nam pač ni bilo treba. Prireditelj je bila mahedrava, vprizoritev brez duhovitosti, igralsko medla. Vesela igra „*Pri belem konjičku*“ (Blumenthal in Kadelburg) priča o smeri gledališkega vodstva, ki se vsako leto udinja instinktom nedeljskih obiskovalcev. Delo spada v vrsto neslanih in slabotnih vprizoritev.

Pomen minule sezone je negativen. Nad vsemi, večjidel neznačilnimi vprizoritvami se dvigata samo „*Mercadet*“ in „*Glembajevi*“.

Anton Ocvirk. — (Konec prihodnjič.)

## KNJIŽEVNA POROČILA

Fran Levstik: Zbrano delo III. Pripovedni spisi. Uredil dr. Anton Slodnjak. Založila Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani. 1931. Strani 453.

### I

Zbrano delo Frana Levstika je bilo že dolgo potrebno in nova izdaja, ki se pričinja s tretjim zvezkom, je za slovensko knjigo pomemben dogodek. Spisi, ki jih je bil uredil Levec, nudijo prav za prav samo izbor. To se bo določneje pokazalo v prihodnjih zvezkih pričujoče izdaje, kajti razumljivo je, da je poleg poezije v Levčevi izdaji pripovedništvo najpopolneje zastopano. A tudi ta pripovedni Slodnjakov zvezek prinaša dokaj novega gradiva, od katerega omenjam zlasti Pižmarja, Kinrazovo pismo, Pokljuka in celo vrsto manjših, deloma izvirnih, deloma prirejenih stvari. Posebno zanimiva pa je med novostmi starejša inačica Krpana, ki kaže, iz kako zmedene in pisateljsko neuravnovešene snovi se je razvila najmonumentalnejša povest slovenskega slovstva.

Izdajo ureja A. Slodnjak. Izkopal je, kakor že rečeno, marsikaj nepoznane ali vsaj redko komu dostopnega, kar je ležalo ali v Levstikovih neobjavljenih rokopisih ali raztreseno po revijah in listih. Pripomniti pa je, da marsikatera krajša stvar vzbuja sum, da je urednik tu ali tam storil morda preveč in da je med svoje gradivo uvrstil tudi kako brezpomembno Levstikovo predelavo tujega teksta ali prevoda. Glede izbire pripominjam naposled še to, da „Kinrazovo pismo“ prav za prav ne sodi v leposlovni zvezek, marveč med kritiško gradivo, čeprav ima literaren naslov in rahlo literarno ogrodje. Pismo v bistvu nima bolj leposlovnega značaja, nego ga ima na primer tri leta mlajši „Izprehod“ (1868), ki po pravici ni uvrščen v naš leposlovni zvezek.

ptice. Jetnik v kazaški uniformi je vedno otožneje zategoval svojo pesem. Humarju se je zdelo, da strašijo v teh glasovih vsi strahovi preteklosti in bodočnosti. Legel je.

Pesem je utihnila. Iz mladih prsi se je izvil dolg, pretresljiv vzdih.

„Ne vem, kaj bom počel doma. Zdaj me je bolj strah nego me je bilo strah vojne in ujetništva . . .“

Nihče mu ni odgovoril. Na dušah vseh je ležala mora. Iz teme je gledalo le veliko, žareče oko ugašujoče žerjavice. (Konec prihodnjic.)

## OBZORNIK

### O MINULI GLEDALIŠKI SEZONI

#### 2

V režijskem ustvarjanju se še nismo dotipali do izrazito svojkega stila, ki bi zrcalil naša najosebnejša čuvstvovanja in predstavljanja. Le tu in tam se včasih razodene lepota nečesa eminentno našega, a utone v ostali nesozvnanjajoči celoti. Prav za prav nismo še nikoli globlje razmišljali o našem stilnem izrazu, o odrski plastiki in dinamiki, o načinu zunanjega oblikovanja, ki mora sovpadati z vsemi ostalimi ustvarjalnimi elementi naše duševnosti. Saj itak ne moremo nikoli zatajiti svoje osebnosti, čeprav smo tudi izrazito vplivani od tujega stila; na dnu se vedno zrcalimo bodisi v neki še neizoblikovani čuvstvenosti ali v neki posebni lirični meditativnosti. Toda do velikih umetniških razodetij se naše oblikovanje še ni dvignilo, še vedno je le medel podton celote, le neko nedognano, amorfno ozadje stvaritev. Zato se tudi nismo povzpeli do bleščeče zunanje forme, do oblikovnih posebnosti, kajti le preveč smo še v valovanju stilnih šol in vplivov, da bi se mogli povzpeti preko njih do samostojne preobrazbe stilnih elementov v samosvoje režijske organizme. Vsako tujo stilno posebnost bi morali pretopiti v nove vrednote, preoblikovati jih s svojo idejo, miselnostjo in čuvstveno vsebino. — Opozoril sem že svojčas na dve režijski smeri v našem gledališču. Prvo sem označil kot zunanje dinamično, drugo notranje. Prav za prav pa sta obe še na začetkih, v prvih razvojnih stopnjah, da ne moremo govoriti o njiju izrazitosti. Druga smer je globlja in plodnejša.

O. Šest je v režiji predvsem vizualist, obrnjen le na zunanosti, na svetlobnobarvne pojave, ki jih pač mora spremljati neko gibanje, da učinkujejo dinamično. Šestov scenski primitivizem, ki je glavni element njegovih režij, je še premalo oseben in umetniško razvit. V njem se čuti mnogo več pripadnosti nekemu odrskemu načinu izražanja, kakor pa pristnosti. Zato pa postaja njegovo teženje v enostavnost že manira. Šest je tudi enostaven v režiji igralca, zametuje igralsko kompozicijo s tem, da nikoli ne išče v notranjo harmonijo delujočih oseb. Zato je pri njegovih režijah viden razkol med inscenacijo in igralcem („Sen kresne noči“, „Razbojniki“). Najobčutnejše moti pač njegov neposluh za globinska dogajanja v drami („On je vsega kriv“), za psihološke elemente, za dušo igre. Na tem bolečajo vse njegove vprizoritve. Scensko

zanimivi sta le dve: „Sen kresne noči“ in „Serija A — oooooi“, toda režijsko nedognani. S „Slehernikom“ je skušal prenesti k nam dandanes v Nemčiji zelo igran misterij, ki pa ni uspel. Zunanja dinamika v „Zelenem kakaduju“ je bila brez notranje vsebine.

V notranjosti drame, v njena osnovna gibala usmerjeno režijsko oblikovanje ni samo globlje, ampak je tudi bližje umetnosti. *Skrbinškove* vprizoritve preveva večkrat močan racionalizem, ki je očit v logičnem razporejanju delujočih sil, v idejni in miselni jasnosti, v dosledni rasti dejanja v višek in prelom. Zato ljubi ostre kontraste v dinamiki igre, v vpletu in razpletu dejanja. Njegov racionalizem nadkrili včasih čuvstvo, zamori emocionalne prvine spričo premočne miselne zgradbe. *Skrbinšek* ima tudi velik posluš za soskladje prizorišča z igralci, za harmonijo igralcev in za igralca samega, dasi ga včasih podjarmi s svojo zamisljo. „Pravljica o rajski ptici“ in „XYZ“ nista njegovi močni režiji, čeprav sta izraziti. — Tudi *Ciril Debevc* gradi iz notranjosti navzven, tudi pri njem je zelo razvita miselna potencia, toda glavni znak njegovih režij je psihološka analiza drame. On skuša prodreti ob etičnih, idejnih in miselnih elementih v njeno duševno globino, v njeno človeško vsebino. Zato išče preko izvedbe detajla šele v višino, preko psiholoških potankosti v celoto, v miselno in idejno zgradbo. „Vzrok“, ki je bila edina njegova letošnja vprizoritev, ni bil še do potankosti izdelan, zato ni dojmil, kakor njegove prejšnje režije, dasi je tudi vprizoritev značilna.

*B. Gavela*, ki je letos gostoval z „Mercadetom“ in „Glembajevimi“, je dozorel, močan in dognan režiser. Od naših režiserjev se loči po virtuoznem obvladanju odrske snovi in tehnike in po popolnoma samosvoji odrski zamisli. On je sicer virtuozi zunanosti, a z njo vendar išče v globino, v dramatično celoto. Zato tudi spretno vdela igralce v svojo odrsko zamisel in vlije vanje toliko samolastne moči, da izpolnijo njegov režijski zasnutek. Obe njegovi režiji sta bili izredni, bodisi po virtuoznosti zunanje režije („Mercadet“), bodisi po ustvaritvi odrskega vzdušja („Glembajevi“). Najvišji je režiser takrat, kadar se gledalcu popolnoma skrrije. Tako se dojmijo „Glembajevi“.

### 3

Globina in umetniška vrednost igralčeve stvaritve zavisi sicer predvsem od njegove igralske moči, od zmožnosti oblikovanja, vendar se še premalo oziramo na igralčevo izrazno razsežnost, na dovršenost zunanjega podajanja. Zelo važna je igralčeva oblikujoča sila, ki gradi na čuvstvenem doživetju in miselnem spoznanju. Naši igralci trpe po večini na premajhni oblikovni zmožnosti. To jim more dati le izrazita igralska šola, bodisi individualna, bodisi splošna, in globoka duševna izobrazba. Prav jasno je viden včasih tudi pri močnih igralcih razkol med doživetjem, notranjim nastrojem in med izrazom, vidno obliko. Poslednje zaostaja za prvim, igralec se ne more do dna izraziti, ne more svojega doživetja plastično prikazati. Teorija o manjvažnosti oblikovnih šol, o umetnikovem spontanem izraznem doživetju svojega lika, o važnosti čuvstvene primarnosti za umetniško ustvarjanje je nauk neke ideologije, ki sodi o apriorni izrazni umetnikovi možnosti in psihologičis, toda stvarno mora priznati neko umetnikovo rast v šoli. Saj se more šele tu igralec sprostiti in izrazno dograditi. Nam je pač treba lastne igralske šole, treba nam je strokovnega seminarja, ki bo nadomestil malo plodno pohajanje igralcev v

tuje igralske akademije. Našemu gledališču manjka tudi mladih sil, naraščaja. Temu ne more zadostovati le priložnostna šola, kakor jo n. pr. vodi O. Šest. Letošnji nastop njegovih učencev je moral marsikoga o tem preveriti.

Gledališki ansambel je v celoti dober, manjka mu le strnjnosti in pravilne opredelitve. Imamo tri izrazite igralce: v širino razgibanega Levarja, demonično poglobljenega Skrbinška in čuvstveno primarnega, izrazno razsežnega Kralja. *Skrbinšek* je bil letos sicer dokaj potisnjen ob stran, a je mimo večine komaj omembe vrednih malih vlog vendar izobličil tri močne vloge: *Rollerja* v „Razbojnikih“, *Mamona* v „Sleherniku“ in *Učitelja* v „Vzroku“. Njegov demonizem je sicer včasih pretiran (*Zakotnik* v „Divjem lovcu“), a ga je vedel v *Učitelju* do skrajnosti izrazno stilizirati. *Skrbinšek* se dvigne najvišje, kadar ustvarja preko intelekta s psihološko poglobljenostjo in zadržano demoničnostjo. — Mimo nekaterih povprečnih vlog (*Tezej*, *Jošt Osojnik* itd.) je *Levar* dognal dva lika do velike igralske dovršenosti. V *Mercadetu* in v igralsko pregnantnem *Ignaciju Glembaju*. Po toploti čuvstva je *Grigorij Ivanovič* zanimiv, *Slehernik* je pa zgrešen v zaletu, v liniji in v igralskem izrazu. Za *Levarja* je nevarno, če žrtvuje zunanji razsežnosti notranjo vsebino, igralskemu patosu pravi izraz. — *Kralj* že nekaj let rase v močnega igralca. Njegova čuvstvena primarnost, združena z njemu prirojeno pristno igralsko krvjo, daje njegovim igram posebno moč. Enostavnost koncepcije in spretno igralsko vživetje v lik dajeta njegovim stvaritvam vsebino in igralsko vrednost. *Kralj* je elementaren v prikazovanju, brez narejenosti, prirodan. Njegov čuvstveni realizem je širok in ga more dvigniti ali v stiliziranost ali naturalizem. *Eduard von Ranken* kaže mojstrsko izveden naturalističen pol njegove igre, *Morilec* v „Vzroku“ pa njegov dvig v čuvstvene globine duševnih doživetij. Tu je dosegel *Kralj* svoj višek. Filozofsko problematični liki pa so *Kraljevi* naravi tuji. Zato je *Spiegelbergerja* dobro rešil z zunanjo igro, manj močno pa smrt v „Sleherniku“. *Leone* je do sedaj *Kraljev* najširši igralski zamah, čeprav se je izognil filozofskim meditacijam in psihološki problematiki njegove narave.

Pravega komika Slovenci nimamo. Komične kreacije naših igralcev so preveč zgrajene na posameznih domislekih, ne toliko na celotni liniji, še manj v prirodnosti komičnega. *Cesar* je v svojem izrazu okrnel, njegov humor je prenavaden, premalo globok, njegova igra je brez psihološke globine. Preveč se je pač izživiljal v raznih manjvrednih komedijah. *Cesar* je igralsko razgiban in ima talent, toda premalo oblikovne razsežnosti. V resnih vlogah *Cesar* ne vzdrži. *Slehernikov družnik* in *Janez* v „Divjem lovcu“ sta medla. *Onufrij* in *Simon Porenta* sta ob *Šašnjovu* njegova zanimiva komična lika. — *Lipahov Violette* je ob *Dunji* dognan v celoti in je bil močno igran. *Ignjat* in *Gostač* sta manj značilna. Vse ostale vloge so pa bile neizrazite. — *Danešu* se preveč pozna teatralična osnova, najvišje se je povzpel v *Fabricziju Glembaju*. Zanimiv je tudi njegov *Popotnik* v komediji „On je vsega kriv“, dasi ni bil poglobljen niti originalen. *Daneš* se sploh rad sredi igre prelomi in izstopi iz vloge (*Jakec* v „Treh vaških svetnikih“). — *Železnikov Franc Moor* je popolnoma zgrešen, tudi *Demetrij* v „Snu kresne noči“. Dvignil se je šele v *De la Briveu* in *Pubi Glembaju*, ki ga je umel izigrati. — *Jan* bi moral preko recitatorskega patosa do vsebinske dograditve vloge (*Leander*), preko senti-

mentalne onemelosti (*Gluhovcov*) v čuvstveno jasnost. V *Aljoši* („Serija A — oooooi“) je bil svež. *Jermanov* duhovnik *Silberbrand* je bil igralsko med njegovimi vlogami najbolj dognan. Manj njegov *Tone* v „Pravljici o rajski ptici“.

\*

*Marija Vera* je duševno zelo bogata igralka, njena čuvstvenost celo večkrat nadkrili izraz, kar ni vedno dobro. V minuli sezoni je ustvarila tri matere, tri globoke like. Osnovna poteza njene matere je neka skrušena trpečnost, ki spominja na Cankarjevo mater (*Gospa Osojnica*). V *Materi* v „Vzroku“ se je dvignila do izrednih emocionalnih trenutkov (v ječi). *Slehnikovo mater* je igrala v svetopisemskem ritmu in občutju. Vsaka izmed njih je stvaritev zase. — *Šaričeva* ni veliko igrala. *Ivanka*, *Amalija* v „*Razbojnikih*“ in *Angelika Glembay* so njene povprečne vloge, ki se ne morejo meriti ob Audi, Kersti ali Dotki. V *Šaričevi* imamo vsekakor zelo fino igralko, žal, da ne pride do vlog, ki so njeni naravi prikladne. — *Nablocka* je problematiko *Sabine Isteniške* zavozljala in prenesla njeno zagonetnost iz etične vsebine v erotično. Boljša je njena *Baronica Castelli*, sodim, da je to njena najmočnejša vloga v zadnjih letih. — *Medvedova* preveč sili v grotesknost, kadar bi morala tipizirati (*Evdokija Antonovna* v „*Mladoletju*“, guvernanta v „*Princezki*“). *Gospa Isteniška* in *gospa Mercadetova* sta resničnejši. — *Mira Danilova* je v *Ljubi Aleksandrovni* izigrala trpkost mlade ženske, ki rase v mladostni erotičnosti, bila pa je premehkobna, njen *Oberon* prereditorski. — *Polonica Juvanova* išče v komediji zunanjšega učinka, prevečkrat z besedno drastiko ali z mimičnim kontrastiranjem (*Gospa ministrica* in *Urška Porenta*). V resnih vlogah je premonotona (*Evdokija Žužina*). — *Vida Juvanova* je bila kot *Spak* zanimiva v zunanostih, vsebine lika pa ni dojela. Njena *Olga Nikolajevna* je silila kljub verjetnosti preveč v čuvstveno omedlevanje. — *Boltarjeva* je še premalo vigrana, preveč sili v recitacijo in glasovno melodičnost, kar jo zavaja v neplastičnost (*Helena Polajnarjeva*, *Vera* v „*Slehniku*“ itd.). Njena *Majda* seveda ni kmečko dekle. — *Gabrijelčičeva* je pokazala smisel za manjše karakterne vloge (*Lenčka* v „*Treh vaških svetnikih*“); tu bi utegnila graditi dalje. Ona seveda ni *Breda*, še manj pa *Hermija*. — *Slavčeva* je v „*XYZ*“ poskusila prikazati lahkotno mlado damo, pa je obstala le v zunanji igri.

\*

V zadnjih letih postajajo gostovanja skoro že sestavni del gledališkega repertoarja; s tem hoče vodstvo zakriti svoje repertoarne nedostatke. Umetniški pomen gostovanj je vsekakor velik. Merilo mora pač biti kvaliteta. Letos umrla članica Narodnega divadla v Pragi, *M. Hübnerjeva*, je gostovala kot *Mrs. Tabret* v „*Svetem plamenu*“. Pregnantnost njenega izraza, jezikovna kultura in vsebinska doslednost njene igre so pač zakrili včasih preobčajno rutino. *Marija Vera* je bila v tej vlogi bolj čuvstveno trpka, a manj plastična. Član beograjske drame *R. Plaović* je igral *Leona* v „*Glembajevih*“ umirjeneje kot *Kralj*, a manj dinamično. Njegova igra je bil zanimiv primerjalni študij.

Od ansamblskih gostovanj so bili največje doživetje *Japonci* s svojim gledališčem. Oni so razkrili nekaj duhovno nam daljnega in izrazno drugega. Otožno trpka ritmika gibov se je zlivala pri plesih v zamolklo melodiko recitacij in tolkal, ki so spremljala dogajanje na odru. Višek je bil v religiozni

drami prizor, ko se sin zgrozi ob mrtvecu — očetu. To je bil poseben svet umetnosti. Angleška skupina pod vodstvom *E. Stirlinga* in *F. Reynalda* je bila zanimiva v preprostem prikazovanju „Hamleta“. Dasi ansambl ni bil v celoti strnjen, vendar je bil *Stirlingov Hamlet* v svoji igralski enostavnosti in nepatetičnosti globlji od naših običajnih Hamletov. Izredna je bila tudi *Doreen Ball* kot *Ofelija*. *Hudožestveniki* so letos razočarali in nam niso razen posameznikov (Pavlov) nudili mnogo. Malomeščanskega naturalizma in banalne drastike *Tegernseerjev* pa ne potrebujemo.

## 4

Še vedno se premalo poglobljamo v idejni problem opere, v pomen njene kulturne funkcije, v smer in smisel njenega udejstvovanja. Brez dvoma je opera nujno potrebna našemu kulturnemu življenju, toda opera, ki ima svojo jasno smer, ki soustvarja našo duhovno podobo in ki stremi v res umetniške stvaritve. Ne smemo dograditi le njenega idejnega smisla, ampak obenem tudi njen kulturni cilj. Gotovo je pač, da se mora opera preosnovati predvsem v umetniški zavod, da bo mogla resnično ustvarjati. Prav tako moramo tudi razjasniti problem operete, njene vrednosti in važnosti za razvoj našega življenja. Vsekakor bomo morali preko slabotnih in neznačilnih operetnih tekstov do resne in globoke glasbene umetnosti.

Minula operna sezona je bila zelo mrtva. Tudi njen repertoar je bil brez vsake smeri. Bilo je včasih nekaj zanimivih predstav. Tudi v režiji je opera poskušala preosnovati svojo dosedanjo smer. *Kreft* je v „*Mascotti*“ prinesel nekaj scenske živahnosti s tem, da je spretno uporabil vse sodobne tehnične novosti (Piscator, Meyerhold) in poskusil ustvariti tudi z igralci večjo enostnost. Režija „*Mascotte*“ mu je bolj uspela od režije „*Wertherja*“, kjer izgubi delo vso moč, ako ga postavimo mesto v prirodo med stilizirane zavese. *Gavella* je pri vpriporitvi naturalistične melodrame „*Luize*“ ustvaril posebno vzdušje. Mimo teh režij je bilo še nekaj vpriporitev prijetno insceniranih (Knez Igor, Sneguročka), ne pa režiranih. Nam manjka še režije pevca in celote. Opera nujno potrebuje večjega in močnega režiserja.

Večino operne sezone so izpolnila gostovanja posameznih pevcev. Šimenc je tudi redno gostoval. Med gosti (Zalewski, Stepnowsky, Masak, Griff, Rijavec, Wraga i. dr.) je bil najznamenitejši *Baklanov*, ki je pel *Scarpio* v „*Tosci*“ in *Borisa Godunova*. Ni bil v Borisu samo mirnejši, ampak tudi glasovno elegantnejši od teatralično širokega in patetičnega *Zalewskega*. Tudi *Scarpia* je bil njegova posebnost. — Odločno obsodbo zasluži gostovanje neke dunajske operete z dvema brezkrvnima tekstoma, z *Zemljo smehljaja* in s *Čudežnim barom*, ki spada s sodelujočimi komaj v kabaret.

Umetniški pomen opere je mnogo manjši kot pomen drame. Minula sezona je to jasno pokazala. Preko idejne vsebine pač ne more iti nobeno odrsko snovanje, vsaka neznačilna usmerjenost ji je v pogubo. Razen tega pa manjka operi poleg nekaterih močnih pevcev še dviga v značilen repertoar.

*Anton Ocvirk.*