

vestjo Toneta Čemažarja „*Stari Primož*“ o tragičnem koncu kmetskega očanca iz goriških gor. Knjižni dar obsega še tri knjige: Martina Seljaka „*Ljubi moj domek*“, Nandeta Vrbanjaka „*Prirodni pojavi in človeški izumi*“, dr. Josipa Potrate „*Zdravje iz rastlin*“. Neobvezni sta knjigi: Damirja Feigla „*Čarovnik brez dovoljenja*“ in Franca Bevka „*Veliki Tomaž*“. A. Budal.

IVAN S. TURGENJEV: PLEMIŠKO GNEZDO. Roman. Iz ruščine prevedel Jože Arko. Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani. 1933. Str. 224.

Petdesetletnica smrti mojstra ruske novele I. S. Turgenjeva je prinesla slovenski literaturi poleg nekaterih člankov v revijah in listih prevoda dveh korenito turgenjevlevskih spisov, ki lahko v naši prevodni književnosti nadomestita vse njegovo, delno že zastarelo delo: „*Lovčeve zapiske*“ in „*Plemiško gnezdo*“. (Ostala bi nam še želja po novem, dobrem prevodu vseh njegovih pesmi v prozi tudi tistih, ki so jih odkrili šele pred leti.) V „*Plemiškem gnezdu*“, ki ga celó marksistično literarni zgodovinar Sakuljin imenuje „biser njegovega stvarjanja“, je zajete toliko ruske duševnosti, da spis ni obledel niti sedaj, ko potomci Lavreckega odmirajo na tujem ali pa na razvalinah „plemiških gnezd“, v brezoblični masi vernikov novega sveta, utrjujejo svoje kolhoze in sanjarijo o svetovnem prevratu.

Lavreckij je mutatis mutandis na zahodu tisti prosvetljen, humanitarno usmerjen, demokratičen meščan, ki se lovi med razpaljenimi skrajnostmi sodobnosti in išče poti med resnico in snom. V nekem smislu živi svet „*Plemiškega gnezda*“ tudi med nami, in njegovi liki nam niso neumljivi. Opaja nas apolinski mir Turgenjevlevih stvariteljskih prividov, mir, ki ga današnja doba zanikuje kakor ljubezen, katere ne more utešiti.

Prevajalec je opremil prevod z daljšim uvodom, ki je po svojem slogu in po snovni obdelavi eden izmed vzornih primerov, kako se pišejo uvodi k lepi prozi. Sam prevod je plod intimnega vživetja v stil in pripovedno tehniko Turgenjeva; podan že z rahlo jezikovno patino originala, v vsem skrbno izdelan, s spoštovanjem do Turgenjeva blagoslovljen. B. B.

GLEDALIŠKI PREGLED

DRAMA. Splošna gospodarska kriza ni razrvala le našega socialnega življenja, ampak je pričela vedno bolj občutno razkrajati tudi naše kulturno ustvarjanje. Slovenskemu narodnemu gledališču v Ljubljani, ki se že nekaj let bori z gmotnimi težkočami, je ob začetku letošnje gledališke sezone nenadoma grozil gospodarski polom. Različna razmišljanja po časopisih, obsežna anketa z izjavami raznih odgovornih političnih mož in kulturnih delavcev v februarški številki „*Ljubljanskega Zvona*“, premnogi nasveti in predlogi so sicer povoljno odjeknili v javnosti in gledališču tudi gmotno nekoliko odpomogli, toda kriza s tem še nikakor ni odstranjena niti popolnoma rešena. Gledališka uprava je zasnovala in tudi izvedla svoj povsem enostranski načrt o poljudnejšem repertoarju, namenjenem zlasti širšim plastem gledališkega občinstva, priredila mnogo ljudskih predstav z izredno nizkimi cenami, objavljala stalna reklamna poročila in vabila, toda uspeh je bil vendarle gmotno neznamen in kulturno nezadovoljiv.

Vzroki gledališke krize so globoki in segajo prav v umetniške in upravne osnove našega gledališča. Vedno manjše državne dotacije, še neporavnana plačila iz prejšnjih let, okostenelo upravno ogrodje, odvisno od birokratske miselnosti sedanjega gledališkega ustroja, občutno padanje umetniške vrednosti v ustvarjanju, nesodobno sestavljanje vsakoletnega gledališkega načrta (zlasti nizka literarna vrednost pretežno starinskih komedij!), vrhu tega razumljiv odmik občinstva od gledališča samega, zlasti od oderskih „eksperimentov“ (n. pr.: „Lopez“, „Stoji, stoji Ljubljanca“ itd.), ki ne nudijo niti estetičnega niti denarnega uspeha, ampak kvečjemu povzročijo izgubo in odpor: vsi ti in še mnogi drugi vzroki so od leta do leta krepkeje učinkovali na njegov razkroj in ga naposled pritirali do neizogibnega poloma.

Danes ni nobenega dvoma več, da bi se moralo slovensko gledališče bistveno preosnovati, preurediti upravno poslovanje, a predvsem idejno in umetniško preusmeriti svoje delovanje. Prevelika skrb uprave, da bi pritegnila čimveč občinstva z deli dokaj nizke literarne vrednosti, je gledališče izpostavila idejno plehkim in neumetniškim težnjam, napravila iz igralca rokodelca in uradnika, ter ubila v njem človeka in ustvarjalca. Vsako res plodno in pomembno hotenje bi ne smelo biti usmerjeno zgolj v gmotno blagostanje gledališča, temveč bi moralo stremeti zlasti za ustvarjanjem idejnih in umetniških vrednot. „*Turške kumare*“ morda res privabijo neko plast malomeščanskega občinstva in morda celo nekoliko uravnovesijo blagajno, toda težnja v to smer je brez dvoma izredno nevarna in bo prej ali slej pogubna. Že tolikokrat izpovedana misel, da mora biti slovensko gledališče zrcalo naših duševnih in ustvarjalnih moči, je vselej zadela ob nerazumevanje in celo ob cinično posmehovanje. Toda v taki neznačilnosti, v kakršni tavamo že skoraj petnajst let, se naše gledališče nadalje ne bo moglo več izživljati, ne da bi prav kmalu propadlo. Novi rod bo moral — prežet z jasno zavestjo etične odgovornosti in resnih umetniških nalog slovenskega gledališča, tesne priklenjenosti na slovensko miselnost in tvornost, na socialno, idejno, estetično in življenjsko problematiko sedanjega časa — neizprosno in brez usmiljenja pomesti iz tega „kulturnega hrama“ ves idejni anahronizem, literarni dolgčas, neumetniško navlako in nesmisel.

Ali ni nad vse porazen vtis, ki nam ga od leta do leta bolj nudi naše gledališko osebje? Skrb za čistost in lepoto slovenske oderske besede je občutno popustila; v stilno jezikovnem ustvarjanju je omahnila moč našega igralca tako zelo pod povprečnost, da se le še opotekaje lovi za jezikovnim izrazom, ki bi ga moral dovršeno in mojstrsko obvladati. Ali ni to prav za prav padec v neizrazitost, ali ni to slepo drvenje v pogubni zastoj? Ali ni slovensko gledališče tista najpomembnejša visoka šola naše besede, ki nam mora odkrivati njene skrite svojstvenosti, posebnosti in veličastnosti? Toda, kako naj se vendar plemeniti slovenska govornica, ako nam gledališče prevečkrat nudi slabe, nepisniške, našemu jezikovnemu duhu tuje prevode?

Tudi igralsko ustvarjanje okrneva, zastaja, usiha, kosteni, vodeni, se razkrajaja, se lomi, se „mumificira“. Nikake prožnosti ni več v zunanjem izraznem prikazovanju: tisto vsakdanje, do neužitnosti obrabljeno kriljenje z rokami, brezvezno seganje predse ali v zrak, tista neznačilna hoja, postajanje, obračanje, skakanje, naslanjanje, usedanje, vstajanje; tisto vzdihovanje, jokanje, zategovanje vokalov, robato kričanje, pohrkavanje, smejanje, primojdušanje, do neužitne patetičnosti nabreklo recitiranje (z enoličnim popevajočim glasom

kakor pri pogrebih) in še vsi tisti majhni, do boleznosti ponavljajoči se igralski „triki“ ali stilizmi, kako jih negujemo, kako jih spoštujemo, kako smo ponosni nanje. Dà, vse to vendar ne živi več — ves ta atavizem najrazličnejših stilnih šol, vse te slabokrvne navade so brez iskricе vsake duhovitosti — za vsemi temi igralskimi kulisami ni več nikakih duševnih razmahov, ki bi sproščali, oživljali, netili, oblikovali in ustvarjali. V igri ni več niti duha niti duše niti misli niti ideje, ni dozorelosti, ni umetniške svojstvenosti, komaj nekaj že obrabljene spretnosti.

In naš igralski naraščaj, ki ga vsak dan srečujemo na odru: po sobanah, dvoranah in predsobjih kot paže, sluge in molčeče hišne, na trgih in cestah kot „maso“ in vojake, ali pa še celó sredi dogajanja kot prave „igralce“! Kako je vse to nebogljeno, neizšolano, neuporabno, brez znanja, brez duha ali vsaj rahle osebne svojstvenosti! Kako nam razgalja napake svojih „učiteljev“, oderskih očetov in dedov: v mimiki, v gibih, v igovarjavi, v nastopu, v vsem vidnem in nevidnem. Ali je tu bodočnost našega gledališča; kdo nam jo pripravlja, kdo se z vso resnostjo in skrbjo ukvarja s temi perečimi problemi, s temi preživimi vprašanji slovenskega gledališča?

In režija — ta dandanes najbolj upoštevana in najbolj oboževana gledališka „panoga“? Kolikokrat vidimo na odru le kulise, luči in zastore, a ne zapazimo niti igralca niti ideje; in če po naključju naletimo na režijsko idejo, ali vsaj slutnjo neke ideje, ne odkrijemo za njo niti umetnika niti človeka. In čemu tedaj še neprestano razpravljamo o režijskem stilu, o režiserjevem osebnem nazoru in njegovi oderski miselnosti, o prvinah notranje in zunanje režije — v zmotnem prepričanju, da je včasih umetnost lahko zgolj notranja, včasih pa zgolj zunanja —, čemu razmišljamo o igralski usmerjenosti, o „etosu“, stilu in premnogih drugih teoretično dramaturških vprašanjih?

Zakaj si vendar že nočemo priznati, da naše gledališče ne stremlji nikamor, da ne razodeva nikake resnično umetniške tvornosti, ki jo brezuspešno terjajo od njega čas, življenje in razmere? Zakaj nočemo spoznati, da naše gledališče ne živi več, da ne ustvarja, da ne gradi, da niti ne razdira, da ni nikak ognjenik idej, spoznanj in izpovedi, ampak malomeščanska hiralnica s hipertrofično senilnimi predstavami o svetu, človeku in umetnosti?

Mi pa nikakor nočemo mrtvega gledališča, nočemo več praznine, dolgega časa, pa četudi je stilno še tako svojevrsten, nočemo idejne slabokrvnosti; nam ni do tistega odurnega malomeščanskega smeha, ki razgalja našo plitkost in nebogljenost. Mi hočemo živo, sodobno, borbena, stvarno, idejno razgibano, umetniško tvorno in pomembno gledališče. Mi hočemo gledališče, ki se bo jasno zavedalo svojih nalog in svojega kulturnega poslanstva, ki bo zavestno posegalo v današnji čas, v vse njegove socialne, življenjske in idejne razkole, in ki bo ustvarjalo iz žive in pomembne sodobnosti prava umetniška in življenjska razodetja.

*

Za uvod v letošnjo gledališko sezono nam je uprava namenila Shakespearjevo „Komedijo zmešnjav“, ki jo je v ta namen nanovo pripravila in opremila. Ta lahkotna, ljubka, duhovita, odersko spretna komedija, ki tvori nekak začetek v Shakespearjevem „komediografskem“ snovanju in kaže vse značilnosti njegovih kesnejših mojstrovin, je na našem odru zvođenela in se izpremenila v burkasti „hokus pokus“, v puhlo neznačilnost, polno vpitja in

nerazumljivega drvenja. Besedilo, tako polno človeške toplote, zanimive in pristrčne igrivosti, je zbledelo v slabi, nerazumljivi, vihravi recitaciji. Ali moremo z grobstvo, z nerazumevanjem vsebine in misli, z groteskno nabreklostjo res dojeti njeno resnično jedro, ali moremo prikazati njeno odersko bistvo, ne da bi uničili in skrotovičili njene umetniške resničnosti, ne da bi poplitvili njeno vsebinsko duhovitost?

Režiser O. Šest ni prav za prav vedel, kaj naj s komedijo počne in kako naj jo čimbolj učinkovito pripravi za slovenski oder. V njej je predvsem zapazil „nebroj naivnosti“ in celó „dramaturških pogršk“, kakor je povedal v „Gledališkem listu“; obžaloval je tudi, „da ni napisal Shakespeare te komediji prologa, ki se vrši na odprtem morju, v viharju in konča z brodolomom...“. Zato je, ves nesrečen nad Shakespearjevo naivnostjo, neuvidevnostjo in odersko neizkušnostjo, sklenil, da nam uprizori „komedijo v lutkarskem gledališču“, in sicer s čim večjo igralsko naglico. Svojo režijsko zamisel je naposled strnil v tole osrednjo misel: „Naša uprizoritev se giblje pod geslom: ‚po domišljijah brodiva oba‘ in pa pod muzikalno označko (!) ‚allegro con trio...‘. „To se pravi v tem slučaju,“ razlaga dalje, „naglica mora biti taka, da publika ne pride do sape (!), do razmišljanja (!), da je zmešana (!) in da poslednja stran (?) komedije prinese ubranost v melodijo (?) in formo (?), v lahko polko (!!), ki povabi zastor, da pade...“¹

V „dekoraciji“ se je profesor Šest odločil „za stiliziran orijent (!)“, ki je bil na višku, drvenje in naglico igralcev pa je pojmoval kot „realistično igro z rahlo groteskno noto pri posameznih...“¹ Na takšen način se mu je res posrečilo, očistiti igro „dramaturških pogršk“ in „nebroj naivnosti“ ter ustvariti dovršeno odersko delo. Tako smo tedaj dobili pravo komedijo zmešnjav, dovršeno v režijskem stilu, duhovito in svojevrstno v igralski izvedbi, dasi, žal, brez prologa z brodolomom, zato pa s klasično poskočnico v ritmu polke in s prepričljivim polomom...

Igralci so se verno in spretno vživeli v režiserjevo idejno zamisel, zdrdrali besedilo v tako pristni naglici, da ni v poldrugi uri nihče izmed gledalcev prišel do sape. Videli smo dva Antifola (Skrbinska in Jermana), dva Dromija (Železnika in Sancina), nekaj trgovcev, zagovornika Ščipa (Kralj), vse v najspretnejšem govornem in plesnem zagonu, in edinstvenega Ječarja (Murgelj), ki je bil med vsemi najbolj „orientalsko stiliziran“. Navdušeni nad globoko realistično igro smo vznemirjeni „povabili zastor, da naj pade“, in vzkliknili z Antifolom Sirakužanom:

Lepo živeti je v tem mestu,
ko se zlato pobira kar na cesti.

Anton Ocvirk.

OPERA. V Puccinijevi operi *Bohème*, ki jo je dirigiral ravnatelj opere M. Polič, je nastopila v vlogi *Mimi* gdč. *Mezetova*. Mezetova je v našem solistovskem naraščaju zelo razveseljiv pojav. Njen nastop je bil v marsičem zanimiv. Njen glas je mehkejši, registratura lepo ubrana, nastavek lahkoten in točen, tudi njena izgovarjava je dobra. V igri je še dokaj prepričevalna in tudi resnična. Mezetova je v sredi stremljenj po umetniških ciljih,

¹ Vse podčrtal jaz.

zato je tembolj vredna pozornosti. — V vlogi *Musete* je nastopila gdč. *Sokova*, menda prvič. Glas Sokove je rahel, manj sočen, ni ubran in je semtertja tudi intonacijsko nejasen. Sicer pa ni mogoče presojati učenke, ki še nima vseh osnovnih pevskih vrtilin in tistega znanja, ki ga nujno potrebuje operna pevka. Od konservatoristke ne more nihče pričakovati samostojnosti in nujne dovršenosti. Zato je vsako prezgodnje zaposljevanje takih še nedozorelih pevk in pevcev mladim talentom in zavodu v škodo. Bolje je še počakati, da pade zrel sad sam z drevesa! — *Gostič* se je sicer v svoji vlogi Rudolfa razgibal prav lepo, vendar bi pridobil na glasovni suverenosti, ako bi se lahko še nekaj časa učil v tujini. Kajti prijetni glas in volja, ki spremljata *Gostiča*, sta porok za uspešno bodočnost, toda brez obsežnejšega študija in potrebnega novega pevskega miljeja ne bo prišel do cilja. — Ne razumem pa *Primožiča*, da poje vlogo *Marcela* v hrvaškem jeziku. Saj je menda *Primožič* Slovenec ter prejema plačo od slovenskega Narodnega gledališča. Za gosta je stvar razumljiva, da poje v tujem jeziku, toda stalni član opere se mora pač potruditi, da poje v slovenščini kakor vsi drugi v naši operi.

Delo je bilo naštudirano dobro, toda v podrobnostih je bila celota še neizdelana. Dinamično bi bilo treba še mnogo pretehtati, ponekod je bilo tudi premalo ritmične natančnosti. V orkestru so bila trobila (posebno rogovi) prekričava in so vstopala večkrat prepozno.

V d'Albertovi Nižavi sta bila *Thiery-Kavčnikova* (Marta) in *Janko* (Pedro) nosilca obeh glavnih vlog. Osrednji motiv opere je pastirska melodija, ki jo izvaja solo klarinet. V prvem delu tega glasbenega dela se kaže življenje pastirjev na planinah, glasba slika samoto v gorah (daljša predigra pri odprti sceni) ter nato polagoma preide v ostrejših obrisih v slikanje dogajanja samega. Osnovni zaplet drame je logičen, glasba se udejstvuje kot sekundarna pomočnica v slikanju dejanja in zapletkov. Teme so značilno ustvarjene in vodijo dramo do skrajne izvedenosti. To se najbolje vidi v drugem delu (izpoved Marte staremu Tomasu), kjer se delo glasbeno povzpne v dramatski višek.

Marta je bila resnična, v nizki legi sicer nekam negotova, kar pa ni motilo, ker je s svojo igro prekrila nekatere glasovne pretresljaje. Pedro je bil v igri ognjevit, pravi tip južnjaka. Mogoče, da je glasovno včasih prešibek, toda kljub temu je simpatičen. Vlogo Wolfa je pel *Primožič*, ki je bil igralsko enoličen (iste kretnje kakor na primer v *Bohème*) in pretrd. Glasovno je bil pa boljši kakor v *Bohème*, čeprav se včasih zaleti na daljši ton, ki učinkuje na poslušalca nejasno. Izvedba celote je bila prav lepa, le da so zopet trobila kakor običajno nekoliko zaostajala. Dirigent Nefat je podal delo vestno. Tudi tolkala so bila v „tutti“ mestih kompaktnjša. *Srečko Koporc.*

KONCERTI. Koncert čelista B. Leskovic. Čelist B. Leskovic je priredil 8. januarja t. l. v Filharmonični dvorani prvi samostojni koncert. Na klavirju ga je spremljal pianist M. Lipovšek. — Program je bil sestavljen neenotno. Mogoče je temu kriv še študij, kajti sestava programa je očitno dokazovala, da so bile nekatere skladbe naučene za šolo, torej tako, kakor zahtevajo poedini profesorji za čelo. V glasbenih šolah se navadno ne pazi toliko na podajanje vsebine, kolikor na tehnično izurjenost. Drugače pa tudi nikakor ni mogoče študirati inštrumentalne literature razvojno, ampak po

tehnični sposobnosti posameznega učenca. Neenotnost programa so ta večer ustvarjali različni glasbeni slogi, ki so se med seboj ostro križali. Vsa ta mešanica glasbenih slogov (novoromantiki, impresionisti [Debussy], klasiki itd.), ki predstavljajo po vsebini in obliki različne svetove glasbenega izraza, je delovala na poslušalca tako neenotno, da si ni mogel ustvariti prave predstave o predvajanem delu, niti ni mogel priti do pravega glasbenega užitka (na primer skok iz Brahmsove sonate v Boccherinijevo skladbo). Dobro sestavljen program je vendar prvi dokument za reproduktivnega glasbenika. To bi moral vedeti pri nas že vsakdo! Programa, kakor ga je sestavil Leskovic, pa ne moremo imenovati umetniško dovršenega, četudi bi bil sestavljen iz ne vem kakšnih znamenitih skladateljev.

Celotno izvajanje čelista Leskovica je še pod močnimi vplivi glasbene šole. Intonacija je še nečista, negotova, le v srednji legi je točnejša in zvočnejša. Ton mu v nekaterih legah sicer še ne poje, v izvajanju mu manjka samostojnosti, v igri dognanosti. Kljub temu pa je Leskovic v tehničnem znanju vendar pokazal virtuoznost, tedaj tisto važno osnovo, ki označuje vsakega resnejšega izvajalca. Prav je, da podpiramo mlade talente, toda tudi od talentov moramo zahtevati več zrelejšega. Zlasti če nastopijo na samostojnih koncertih, tedaj izven okvira šolskih prireditev. Leskovic je mlad, gotovo nadarjen glasbenik. Zato mu bo intenzivnejša poglobitev v glasbeno vsebino le koristila. Tehnično gimnasticiranje je sicer važno, vendar naj mu to ne bo edini cilj, ampak sredstvo za dosego pravega in osebno značilnega umetniškega izraza na glasbilu. Tega doslej še ni pokazal. Zato mu bo šele po takih pogojih omogočen uspešnejši javni nastop.

Čisto nasprotno sliko je na tem večeru pokazal M. Lipovšek. Čeprav je imel v glavnem podrejeno vlogo spremljevalca, je s svojo igro naraščal od točke do točke in vedno tesneje priklepil nase občinstvo. Pianist Lipovšek je zrelejši od Leskovica, bolj razgiban. V igri fin in tehten. Lipovšek obeta mnogo, zato bi bila za nas tem večja škoda, ako bi ostal le za „Mädchen für alles“ na raznih slučajnih koncertnih prireditvah. *Srečko Koporc.*

LIKOVNA UMETNOST

MESTROVIČEV ZBORNIK. Za petdesetletnico Ivana Meštrovića je izšla v Zagrebu knjiga,¹ ki prvič kaže vse življenjsko delo največjega našega umetnika, zbrano v celoti. Ta izredno lepo izdani zbornik je priredil za tisk umetnik sam, sodelovala sta pa slikar J. Kljaković in urednik M. Čurčin. Meštrovićevo ime je znano vsakomur, ki se le količkaj zanima za oblikujočo umetnost, tudi njegov pomen in vpliv na srbsko, hrvatsko in slovensko kiparstvo je obče znan, vendar je šele ta izdaja nam vsem omogočila pravi pregled njegovega dela.

Zbirko reprodukcij je uredil Meštrović sam. Zbrana so najznačilnejša dela od prvih početkov pa do danes, seveda ne vsa, niti ne najvažnejša. Izbrana so po takem načrtu, da naj bi zbor pokazal enotno, dosledno razvojno pot ter podal vsestransko zaključeno in organsko celotno tvorbo. Vse, kar se je zdelo

¹ *Meštrović. Dela v slikah.* Izdala „Nova Evropa“, Zagreb. MCMXXXIII. — Str. 16 + CXVI podob. Tisk „Tipografije“, d. d. v Zagrebu.