

GLEDALIŠKI LIST
NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI
UREDIL CIRIL DEBEVEC

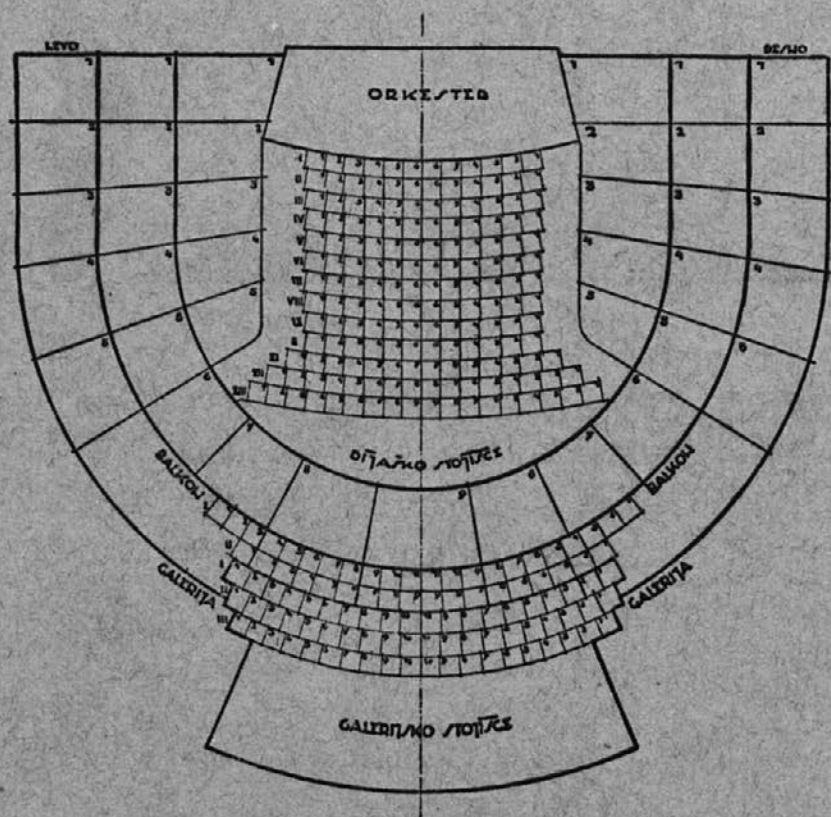
SEZONA 1927/28
8. JUNJA 1928
ŠTEVILKA
18

IZHAJA VSAKEGA 1. IN 15. V MESECU ~ ~ ~ CENA DIN 4

NARODNO GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

RAZVRSTITEV SEDEŽEV

DRAMA



GLEDALIŠKI LIST

NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

Izhaja vsakega 1. in 15. v mesecu

Cena Din 4-

Fr. Lipah:

Razgovor

I.

Zadnjič sem se pogovarjal z nekim gledališkim amaterjem, ki je bil zelo dobro poučen o našem repertoarju, predstavah in gledališču sploh. Tekom razgovora se mi je zazdelo, da jih je mnogo med nami, ki bi pravtako izpraševali o gledaliških razmerah in zato objavljam najin razgovor.

»Lep je vaš poklic! Jaz sem sicer trgovec, toda prav malo je manjkalo, da nisem šel sam h gledališču...«

— »Lep poklic, res! Toda vsak poklic je lep, če delaš in imaš pri tem uspeh. Slovenski igravec pa je tega med sezono samo parkrat deležen.«

»Kako je to mogoče?«

— »Ker sukšamo in v resnici že postajamo ansambelski teater, ki je višek vseh povojnih teaterskih form, poleg katere so vse modne novotarije, kakor »nadrežija«, »scenična tehnika« in razni »izmi« veliko manj pomembni. Ansambelsko igro poživeti in poglobiti, bo prej ali slej naša najnujnejša potreba. Že pred leti je bilo jasno opazati, da so imeli nekateri komadi odločilen uspeh ravno radi skupne soigre. V letošnji naporni in kritični sezoni pa morajo vsi komadi, ki so dobro uspeli po enoglasni sodbi kritike, pripisovati svoj uspeh predvsem skupnosti ansambelske igre. (Nisem rek: igre ansambla!) Toda tega se v celoti ni dovolj priznalo. Rusi so pri zadnjem dunajskem gostovanju odločno naglašali, da v njihovi družini ni niti »velikih« niti »majhnih igralcev«, pač pa, da imajo same dobre igralce. Lepa ilustracija moje teorije je razlika Wegenerjevega ansambla in zagrebške skupine: kako različna vtisa ob priliki gostovanj teh dveh skupin...!«

»Dovolite, da vas prekinem. Jaz ne razumem ničesar o gledaliških teorijah. Podnevi mnogo delam, zvečer pa mi je najljubše razvedrilo — gledališče. Vso letošnjo gledališko krizo sem bil nervozen in bal sem se, da nam bodo gledališče zaprli. Samo kaj bi bilo z igralci?«

— »Gledališka kriza je mednarodna bolezen, ki se pojavlja pri vseh narodih in časih. Njen bacil prinese vsak gledališki pokret že

z rojstvom na svet. Zakaj gledališki razvoj, ki je dostikrat identičen z gled. krizo, ni kodificiran v nobenem »gledališkem zakonu«, ta razvoj ima stalno drugo lice, je elastičen, času primeren kakor modne novosti in tehnične iznajdbe. Če mora tako častitljiva institucija kot je dunajski »Burgtheater« živeti v večnih krizah, če se je moral sam Stanislavski podvreči amputacijam, fuzijam, politizaciji — potem ni čuda, če butajo valovi naše dobe tudi v mladi slovenski teater. Premalo se zavedamo, da živimo v silno materialistični dobi in da hiti naš čas brezobzirno in tako besno mimo nas kot še nikoli. Toda gledališče bo ostalo: sprejeti pa bo moralo ljudski in delavski dotok, ki že buta na njegova vrata. Zato bi bilo prav imenitno odgovoriti na vprašanje, če so sodobne gledališke krize po Evropi res golj denarnega vprašanja. Če je pri nas tako, potem ga moramo temeljito razčistiti. Zakaj teater je dandanes Slovincem mnogo več, kakor da bi moral biti odvisen samo od denarja...«

»Lepo vas je poslušati, ko tako naivno govorite o financah baš v dobi sedanje gospodarske krize...«

— »Gospod, v dobi najhujših političnih kriz, gospodarskih lomov in splošne lakote, je imel Rim svoj premogočni teater. Rimski mogotci so vedeli, kakšnega pomena je. Bili so pač Rimljani, to je res. Toda natančno isto ali vsaj podobno bi lahko trdili o sodobni Rusiji...«

»Da, da! »Panem et circenses«, kakor pravijo. Toda vrnimo se k nam! Povejte mi, kdo bi se brigal za »panem« naših igralcev, kadar bi končno končali za vselej svoje »circenses«? Kdo bi jih odškodoval za njihovo umetnost in izgubljeni poklic?«

— »Povedal sem vam, v kakšni dobi živimo. Poklic, izgubljeni poklic! To je usodno, kdo bi tajil! Marsikdo se rodi kot berač in umre kot kralj, še večkrat pa je narobe. Zato je vsekakor najbolj srečen tisti, ki zna o pravem času umreti. Zgodovina nam pravi, da so se rekrutirali igralci iz najbolj različnih poklicev: vagabundi so bili, bivši študenti, pa tudi sinovi bogatih trgovcev in plemičev, med njimi je bil celo duhovnik. Pozueje pa so kot igralci končali večinoma v slavi in beračiji, obdani od lovorja in neporavnanih računov, objokovani od publike in — upnikov. A to se dogaja tudi v drugih, bolj uglednih poklicih. Toda marsikateri gledališki umetnik drugih narodov je umrl v razkošju in bogastvu; in čeprav je bil po rimskem pravu vsak igralec »infamen«, se je vendar ena izmed naših bivših kolegij preigrala na cesarski prestol — bizantinska carica Teodora. Od slovenskih bivših igralcev pa živi, ali je še pred kratkem živel med nami nekateri kot trgovec ali ugleden obrtnik... Kdo bi sedanje odškodoval za izgubljeni poklic? Ne vem. Če pa bi se zgodilo, da bi pregnali Talijo iz svoje srede, bo hodil marsikdo mimo njenih zaprtih vrat in marsikdaj se mu bo orosilo oko: za to solzo ne boste mogli odškodovati slovenskega igralca nikoli — ker zanjo ni denarja na svetu.«

»Lepo je, kar mi govorite in rad poslušam kaj takega, čeprav ni vse v skladu — dovolite — s trgovskim računstvom!«

— »Vraga, saj prav to je naš poklic in to je teater: lepó in ne

v skladu s trgovskim računstvom!«

»Kljub temu je lepo! Kako si včasih želim za kulise! To mora biti življenje! Povejte mi, kako in kaj je vse tam. Zakaj teorij imam že dosti, če dovolite. No, kako?«

— »Ni tako, kot večina misli. Rečem vam pa, da nihče pod solncem ne more kupiti humorja, ki ga ima igralec čisto za kuliso in noben Krez ne more za denar doživeti žalostno-komičnih scen, ki se dogajajo za odrom. Tu je celo slovenskemu igralcu marsikaj dodeljenega »kar bogatin še po groš' ne dobi«, kakor bi rekel Jakob Alešovec.«

»E, veseli bratci ste vsi skupaj, res je! No, zdaj pa končajva. Počitnice imate. Kako jih boste preživeli? Rivijera ali celo Dunaj, Berlin, Pariz?«

— »Rivijero bom instaliral na Ljubijanici. S Parizom imam pa slabe skušnje. Vsako leto se o počitnicah odpravim tja: komaj pa pridem do Šiške, mi zdajci zmanjka denarja in ta redni popotni nedostatek me zadržuje v ljubečem objemu moje domovine.«

M. Polič:

Richard Strauss: „Saloma“

Malokatera operna premijera je dvignila v kritiki in publikii, da celo v širšem javnem življenju toliko hrušča in trušča, redko kateri pojav v umetnosti so spremljale od vsega začetka tolike in tako ostre debate, kot ravno »Salomo«. In še danes, po triindvajsetih letih, ko smo doživeli kravale zaradi Schönberga in njegove šole (A. Berg: »Wozzeck«, Křenek: Jonny« itd.), ko, frapira svet Stravinski, ko se ljudje skandalizirajo nad mladimi Francozi, zainteresira in provocira »Saloma«, kjerkoli se pojavi, izjave pro in contra.

To pa ni kar tako, ako pomislimo, da je »Saloma« ena izmed tistih prav, prav redkih modernih oper, ki se je obdržala stalno na repertoarju nad dvajset let in deluje danes prav z isto vehemenco in neposrednostjo kot nekdanj. Iz novejše, powagnerijanske perijode imamo žal prav malo takih del, ki bi povečala listo 36 oper, iz katerih pravzaprav sestoji po W. Altmannu stalni operni repertoar. Današnja operna reprodukcija sodobnih del je pravzaprav večno in neprekinjeno eksperimentiranje z bolj ali manj interesantnimi, duhovitimi, ekscentričnimi itd. deli, ki po eni ali dveh sezonah zopet izginejo v arhive. Če pa hočemo postaviti na oder nekaj trajnega, moramo poseči (horribile dictu!) po Verdiju, Wagnerju, Bizetu, ali celo Mozartu, Glucku! Tedaj po samih »nesodobnikih!«

Pravzaprav pa je danes tudi Straussova »Saloma« že nekako nesodobna. Preživela in prestala je vsa pro in contra, in čas ji je utrdil sloves trajnega teatarskega dela, uvrstil jo je med repertoarske opere vsaj v širšem smislu. Sicer ni brez osnove očitak, da je Saloma simfonijska opera, ali bolje, da je simfonijsko delo, pri katerem spadajo pevci kot nekaki instrumenti v kompleks orkestra. Strauss je v prvi vrsti simfonik. Že v začetku svoje kompozitorske

karijere si je utrdil sloves briljantnega tehničarja, duhovitega detajlista, izredno spretnega in elastičnega opisovalca. Njegova domena je programska glasba, ki jo je kot naslednik Liszta in Berliozza privedel do kulminacije. S simfoničnimi deli kot so »Tod und Verklärung«, »Also sprach Zarathustra«, »Don Juan«, »Till Eulenspiegel«, »Don Quixote«, »Sinfonia domestica« itd. je v nekaj več kot enem desetletju (1889—1900) preplaval programe simfoničnih koncertov. Ko je s temi deli, ki so povečini nastala pod neposrednim vtisom literarnih vzorov (Lenau, Fr. Nietzsche itd.) izčrpal skoraj vse izrazne možnosti na tem polju, se je kot konsekvence programske glasbe lotil opere, ki jo je obdelal na svoj način, t. j. v simfonijskem smislu. To je bilo v času, ko se je operna produkcija nahajala v največji krizi. Takrat, ko so Wagnerjevi epigoni doživeli klaverni polom. In postavljen je bil nov tip: simfonična opera.

Sodba o tem, ali je Strauss dosegel in učvrstil Wagnerjev ideal, glasbeno dramo, je danes že precej jasna in sigurna: ne. Vendar je postavil na oder močne in učinkovite produkte, produkte svojega časa. Mogoče ni bil noben muzik tako izrazito dete svojega časa, obenem pa tako zasovražen in demantiran od svojih sodobnikov kot ravno on. Genijalen v koncepciji, vendar odvisen od zunanjih vtisov in pobud, blesteč v slogu in tehniki, toda vezan na idejo sujeta, nedosegljiv v svoji pozi nadčloveka in nadmuzičarja, ali veren sluga instinktov moderne, snobistične mase koncertne in teaterske publike, ki ji servira vedno najaktualnejše, najpikantnejše za njene razdrapano živce. Moderen in sodoben od koncepcije pa do reklamnih trikov in načina plasiranja lastne osebnosti in svojih del. Saj so nam še danes v dobrem spominu straussovske premijere v Dresdenu, pri katerih je zaradi bon tona in zaradi senzacije sodelovala vsa evropska javnost, pri katerih je funkcionirala ogromna, brezhilbna, specijalna poročevalska organizacija, o katerih je prinašal svetovni tisk posebna poročila, posebne feljtone itd.

Na Wildeovo »Salomo« je Straussa opozoril dunajski pesnik A. Lindner, ki mu je začel dramo prikrojevat za operni libreto. Takrat je bilo to Wildeovo delo posebno en vogue, ter so jo vpri-zarjali po vsem svetu. Lindnerjeva predelava Straussa ni zadovoljila. Zato se je lotil prvotnega Wildeovega teksta, ki ga je že z prvo Narabotovo frazo »Prekrasna je princeza Šaloma nocoj«... močno zainteresiral. Tako se je odločil za original, ki ga je le neznatno skrajšal.

(Wildeova tragedija je prav posebno odgovarjala predvojnemu, dekadentnemu okusu gledališke publike. S svojo bujno erotiko, ki mestoma prehaja naravnost v perversnost, je obrnila nase splošno pozornost, in bilo bi čudno, ako bi se ne bil našel glasbenik za tako hvaležen sujet. To, da se ga je lotil eden najbolj uglednih in spretnih, je izključilo vsako daljno tekmovanje. Pred Straussom sta obdelala (seveda po drugih subjektih) to snov Massenet (Herodias) in don G. Fino (Giovanni Batista).

Wildeov tekst je že po svoji lapidarnosti predestiniran za opero. V enem dejanju se drama po kraflki ekspoziciji v naglih, jasnih po-

tezah razvije in zgosti do kulminacije in kmalu razreši v katastrofi. Nikakih nepotrebnih in motečih primesi ne zadržuje toka dejanja, in še celo oni znani židovski kvintet služi kot kontrast pospešenju samega dejanja. Da je Strauss iz te scene še ustvaril muzikalno »točko«, ki v svoji groteskosti mogoče nima v literaturi tekmeča, je delu seveda le v korist.

Sploh je Strauss mojster v karakteristiki, slikanju štimung in opisovanju situacij. V »Salomi« je prav mojstersko izrabil za izčrpno glasbeno karakteriziranje dva kontrastirajoča elementa: z ene strani moralično pokvarjenost in pohotno razblodnost na Herodovem dvoru, katerih skrajna potenciranost in ekstremna konsekvence je perverzna princeza Saloma, na drugi strani pa asketska čistost Johanaanova. Očitali so mu pri motivih poslednjega nekaka sladkobno-sentimentalno Liedertafel-glasbo, odnosno reminiscence na Mendelssohna itd. Toda te fraze učinkovito kontrastirajo z mehko razblodnimi temami Salome, ki se v silnih temperamentnih zaletih stopnjujejo naravnost do erotične blaznosti. Zares redke so partiture, v katerih bi bilo nakopičenega toliko resničnega temperamenta. Kulminacijo te partiture tvori ples, ki ga pleše Saloma za Johanaanovo glavo. Tu se genijalno kontrapunktistično znanje združeno z nebrzdano temperamentnostjo povzpeta do intenzitete, ki je bila le redkokedaj dosežena.

Drugi del opere, smrt Johanaanova in katastrofa Salome prinašata ono, kar se z besedo ni dalo izraziti in kar seveda ni mogel povedati niti Wilde: prečiščenje Salome. To je dano le glasbi, ki s silo svoje izraznosti dovede celó Salomino perverznost v sklad z nekakim čutom pomirjenja. Mogoče je to le naključje, menda je to Straussu celo nehote uspelo: v bujni tematični obdelavi scene, ko Saloma končno dobi Johanaanovo glavo ter jo poljubi, se vzpne glasbena linija skozi vzvišene prerokove kantilene in kljub vsem erotično-perverznim tematom, ki v tej zvezi celo izgube svoj prvotni karakter, do nekakega himničnega zanosa, ki nas na koncu skoraj sprijazni z grešno princezo.

Tu imamo spet primer o umetniški upravičenosti opere kot take, in če smo prej trdili, da Strauss s svojimi scenskimi deli ni rešil problema glasbene drame, mu moramo tu priznati, da je s to sceno doprinesel (hoté ali nehote) nov dokaz za raison d'être operne forme. Debatá o tem, kateri tip opere je pravilnejši, dali klasični, romantični, veristični, simfonični itd. je seveda še vedno mogoča in celo upravičena. Poleg svoje brezdvomne glasbene vrednosti, pa je »Saloma« ravno zaradi tega upoštevanja vredno scensko delo, ki se mora afirmirati v vsakem sistematično in logično (iz vidikov operne umetnosti) sestavljenem repertoarju. Tedaj ne iz potrebe senzacije ali bluffa, temveč kot logična umetniška konsekvence!

Brez dvoma ima »Saloma« v scensko dramatičnem smislu tudi svoje hibe in nedostatke. Straussu se je očitalo, da je principe velikega bayreuthskega mojstra napačno uporabil, pravzaprav, da jih je privedel ad absurdum. V prvi vrsti s tem, da je instrumentalni aparat nerazumno razvil v škodo pevskega dela, ki se potopi v

morju zvokov orkestra. Prvotno je izvedba partiture »Saloma« zahtevala maso nad 100 godbenikov. Pozneje je sam autor predelal instrumentalni del v toliko, da je ta opera izvedljiva tudi s precej manjšim aparatom. Seveda se s tem simfonijski karakter skladbe ni spremenil, pevski glasovi pa so kot prej ostali podrejeni celokupnemu instrumentalnemu ansamblu. V tem pogledu je »Saloma« (in cela Straussova operna literatura) skrajni kontrast romanski lirično-dramatični produkciji. Brezdvomno je, da Wagner ni želel teh skrajnih konsekvenc svojih teorij. On je povečal za svoja dela orkestralni aparat iz notranje potrebe dramatične arhitektonike in dinamike, nikakor pa ni prišel do tega iz zunanjih motivov kot simfonik Strauss, ki je svoj orkester prenesel iz koncertnega podija v orkester.

Predaleč bi nas dovedlo, ako bi hoteli analizirati vse karakteristične momente tega interesantnega umotvora. O njem že obstoji cela literatura in nemogoče bi bilo v okvirju enega članka izčrpno obravnavati vsa vprašanja, ki se tu človeku nastavljajo. Namen teh vrstic je bil opozoriti našo javnost na to interesantno delo, o katerem se še danes, skoraj četrto stoletje po njegovem postanku, ne more izreči definitivna in apodiktična sodba.

Ost :

Dobri vojak Švejk

(K premijeri.)

Kdor je služil v armadi dvoglavega c. kr. orla, kdor se je valjal po kavaletih enoličnih kasarn, kdor je okušal dobrine enoletnika in manevrov — vsak ga pozna, vsak je srečal Švejka v nešteti izdajah in oblikah. Srečal ga je ne samo kot Švejka-Čeha, srečal ga je tudi v tej mnogojezični armadi med nami, a tudi Dunajčan je znal biti Švejk in bogme celo Bošnjak od B. H. I. No. 2. — Pa bi dejal ta ali drugi, da je Švejk samo konsekvence nemogoče Avstrije — ne, Švejk se je rodil in zrasel povsod, koder je militarizem — in vsak čas ga bo rodil iznova. Rusija jih je imela Švejkov cele regimente in Nemcem in Francozom tudi niso tuji.

Ako beremo tega Haškovega Švejka, se nasmejamo do solz in obenem se nam stori milo. Pravtako, kot če beremo zgodbo o vitezi v oklepih, o grajskih gospodičnah in o blestečih turnirjih. — Pa je vendar minilo šele deset dobrih let in zdi se nam čudovita davnina. —

V Švejku srečamo spet tiste neizogibne dečke vsake promenade, tudi ljubljanske, pred vojno. S sabljami ropočejo po Šelenburgovi ulici in s pogledi bliskajo za lepimi dekleti in ne delajo drugega, kot kradejo Bogu čas in čakajo na vojno... In brke vihajo, če jih imajo — če jih pa nimajo, pa nos. V nedeljo jih srečamo vse Švejkove junake in ljubčke pod Tivolijem, pri ringšpilnih s puncami, vse »zbiksane« jih vidimo v paradnih bluzah in svetlimi gumbi... Kje bi se našlo srce kuharice, ki bi imelo odpornosti zadosti proti

taki imenitnosti. Srečamo jih višje gori, kasneje, pod noč, ako imajo »über die Zeit« v žepu — gori v gozdiču — v objemu sta Amor in Mars od kanonirjev. Da, da, tako je bilo.

Švejk pa gre in nam spet pokaže vse to, kar smo gledali, s čemer smo živeli — in se zavedali — na glupo farso, krepko burko pokaže — ki je kazala ob slavnostnih prilikah s paradnim korakom in kapitalnim maršem kar resno lice... Da, da, tempi passati...

Švejk je zgodovinsko lice. Naj pišejo generali Auffenbergi, Dankli, Hindenburgi, lordi in markiji svoje vojne memoarje, strategične grandioznosti — eno ostane: edina verna knjiga, točna slika c. kr. armade je in bo ostal Švejk, pa naj si razbijejo vsi skupaj butice... Jaz vem, kako je bilo in težko sem služil zvezde z neba na moj elegantno zapognjeni ovratnik — in vsi, ki so delali isto kot jaz — vedo tudi — in so solidarni z menoj, da pové Švejk popolnoma pravilno. —

Vsi so to čutili, vedeli — povedal pa je Hašek in naredil iz romantičnega rezervista Don Kišota svetovne vojne. Danes ga pozna ves svet in ga ljubi — ako bi bil Švejk samo izključno češki tip, bi bilo to izključeno. —

*

Naše gledališče igra dramatisacijo z junakom Švejkom iz razlogov poletnih. Iz razlogov ljudskih. Iz razlogov denarnih, iz razlogov posredno umetniških, kajti Švejk je vloga. Švejka treba kreirati! In to ni lahka naloga. Celó zelo težka! Celó izredno težka. A hvaležna — ker ima vsa srca na svoji strani.

*

Istočasno igramo Maeterlinckovega »Stilmondskega župana«. Tudi vojna zgodba. Maeterlinck ni čisto pravičen v svoji zgodbi, — kajti vojak je vojak in Francoz, Rus, bi ne ravnal drugače. Maeterlinck obsoja, rohni. — Švejk, ta pa je malo krivičen, kajti on se smeje nad mrličem — nad nečem, kar že desetletja ni bilo živo. Švejk je pa znil šele ob pogrebu.

*

Za nas, ki živimo z živci, vedno prijetno razburjenimi od vojnih možnosti, ko nam sablja vedno malo poskakuje v nožnici — so te zadeve prijetne in blizu... Zato je prav, ako nam Švejk vzbudi spomine na korporalske portepeje, na kelnarco v kantini, na tamborja in na melanholični retret točno ob devetih. —

A. K a h a n e :

Režiserski poklic

Najbrž se godi drugim pravtako kakor meni. Mladi ljudje (dame so tudi med njimi) prihajajo k meni in me vprašujejo: »Kako postanem režiser?« Nekateri vprašujejo tudi: »Kako postanem dramaturg?« Ker pa so pojmi o delu dramaturga tudi precej nejasni, imajo pravzaprav tudi ti bolj v mislih režijo. V jedru mislijo namreč

vsi: »Kako postanem gledališki ravnatelj in kako zaslužim mnogo denarja?« Ti bodo gledali...

Priznavam, vprašanje, kako postane človek režiser, me še vedno, kadarkoli mi ga kdo stavi, spravlja v zadrego. Jaz tega namreč ne vem. Po izkušnjah se odgovora ne dá posneti. Vsakdo od režiserjev, kar jih poznam, je prišel po drugem potu do svojega poklica.

In v tem grmu je zajec. Prišli so do poklica. Naposled. Samo volja postati režiser ne zadošča. Nobene šole ni, kjer bi se človek režije naučil. Vsi poskusi, poučevati režijo v šolah, so se klaverno ponesrečili. Tudi opazovanja pri režiji izvrstnih drugih režiserjev niso napravila še nobenega novega režiserja. Zadeve obrti tam pač opazuješ, toda bistvenega pri tem ne doženeš. Režija ni poklic, ki si ga lahko izbereš, kakor kakršnegakoli drugega. Režiser ne postaneš tako, kakor postaneš igralec, pesnik, slikar ali komponist; ali učitelj, znanstvenik, novinar ali inženjer, zdravnik ali pravnik; po svoji volji ali po volji staršev; iz veselja, kaprice, poklica ali preudarnosti. Režije ne osvojiš ti, temveč režija osvoji tebe. Vanjo ne stopaš, marveč v njej pristajaš. Režija je rezultat. Življenjski facit. Življenje te skuje za ta poklic. Režija mora biti vsota življenja in sicer nenavadno bogatega življenja, vsota mnogih življenj, vseh življenjskih možnosti in življenjskih preizkušenj, vsebovati mora izkušnje vseh drugih poklicev. Sicer ni vse skupaj nič. Sicer obstaneš v obrti. Sicer je bolje, da greš za čevljarja ali upravnega uradnika ali za kaj podobnega. Poklic pravega režiserja je čisto edinstvena zadeva in je brez primera in prisposabljanja v drugih poklicih, in v tej edinstvenosti tiči bistvo poklica in cena vsakega pravega režiserja. Posebnost na tem poklicu je že to, da predstavlja nekakšen skupen pojem za vse umetnosti, mnoge znanosti in nekatere obrti. Režiser mora biti pesnik, glasbenik, slikar, arhitekt, plesalec in predvsem igralec; toda razen tega naj bo tudi zgodovinar, umetnostni zgodovinar, filolog, pedagog, psiholog in diplomat; in prav nič mu ne škoduje, če tiči v njem tudi malo krojača, tapetnika in elektrotehnika. Nikakor ne zadošča, da obvlada vse to zgolj duhovno in duševno, vsega tega se mora znati lotiti tudi tehnično. Biti mora pesnik ne samo zato, ker mora pesnitev nadaljevati in sicer v drugi sferi realnosti in v drugem materialu, (marsikdaj pa jo mora nadaljevati tudi v istem). Arhitekt ni samo zavoljo tega, ker mora graditi svoje notranje vizije umotvora, temveč zavoljo tega, ker ga mora pravilno konstruktivno postaviti, v prostor postaviti, kakor se stavi hišo ali mesto in marsikdaj tudi kot hišo ali mesto. In z dejstvom, da čuti ritem in notranji mešos kakega dela, še ni nikomur pomagano, če ne zna melodije tudi podajati, izvajati in, če treba, tudi s taktirko uveljaviti. Njegova barvna vizija bo zadobila na odru življenje samo takrat, kadar zna gledati tudi sam kot slikar, in le takrat bo znal svojemu slikarju povedati, kaj hoče o n, sicer mu naredi slikar, kar hoče o n in enota režijske vizije se nikdar ne uresniči. Igralcu mora znati to ali ono pokazati, in sicer enemu drugače, kakor naj isto izvede igralec, ker se čuti ta sicer užaljenega, in drugemu bolje, kakor je storil to igralec, ker mu ta sicer ne ver-

jame; in potem so igralci, katerim ne sme sploh ničesar pokazati, temveč jim mora vse razložiti in potem mora znati z vsakim govoriti v njegovem jeziku, zakaj eden vpraša: kaj je metafizični smisel moje vloge? in drugi spel: ali naj začnem glasno ali tiho, nizko ali visoko? Tehnični aparat teatra mora poznati do najmanjše podrobnosti, obvladati mora teatersko optiko in akustiko, poznati mora fundus, spoznati se mora v modah sedanosti in preteklosti, in z vsakim delavcem mora znati govoriti pravitako v njegovem jeziku, kakor z vsakim igralcem v njegovem. Vedeti mora vse, na vsako vprašanje mora biti pripravljen in gorje mu, če mu pridejo do živega! To se sme zgoditi šele takrat, kadar je dosegel ono višino, na kateri se lahko vera v mojstra samo še stopnjuje, ako priznava, da ne vé vsega in da se tudi on lahko moti. Prej namreč bi se začela s prvim dvomom v njegovo nezmolljivost majati tista oblast nad duhovi, ki je zadnja in najtežja skrivnost tega poklica. Toda v dosego tega so potrebni pedagoški darovi učitelja in vsa vzgojna sredstva razumne menjajoče se strogosti in sprevidnosti, kajti igralci so kakor mali otroci; obenem pa je potrebna najbolj rafinirana psihologija in poznavanje človeka, kajti igralci so tudi komplicirani in sicer vsakdo drugače in vsakdo zahteva drugačnega občevanja, in potrebne so zvite umetnosti diplomata, da v vrvenju stremljenj, intrig in posebnih zanimanj ne izgubi glave in da uveljavi svojo voljo in potrebno je, kadar gre za igralko, natančno poznavanje ženske psihe, kakor ga ima le najbolj izkušeni erotik. Biti mora kos tudi nasprotujočim si zahtevam, kajti proces tega čudnega poklica, ki je problem volje, sestoji čudežno iz dveh nasprotujočih si aktov in sicer: iz akta čistega ustvarjanja in pa iz akta čiste volje. Tako mora režiser biti oboje: človek vizionarnosti in človek resničnosti; človek umetnosti in človek dejanja; prožen in samovoljen, ljubezniv in odločen do energije despota.

To mora biti režiser, in to vse skupaj bo visoka umetnost vendar šele tedaj, če tiči v njem tudi kos filozofa, ki ima samobitno in doživeto svetovno naziranje, ki, skromno-molče skrito za pesniškim delom, vsemu udejstvovanju šele daje njegovo vrednost in njegovo edinstvenost.

Mislim, da ga ni poklica, ki bi zahteval toliko zrelosti, izkušnosti in doživetja. Zahteval vnaprej; kajti za tem šele pride druga stopnja: spremeniti svojo človečnost v umetnost in obliko dramatične pesnitve. In za tem pride šele bistveno: spremeniti sintezo doživetja in oblike na gledališkem materialu in na drugih ljudeh, na igralcih, v življenje in resničnost teatra.

Toda slog, pa najsibo že slog poedine vprizoritve ali poedinega režiserja ali cele epohe, ni nikakšen produkt volje. Slog ni izum produktivne fantazije. Ni odkritje konstruktivnega razuma. Slog je tisto, kar se rodi čisto samo po sebi. Slog je zaključek razvoja, ne pa njegovo izhodišče. Slog je rezultat, ni noben apriori.

Režiserjev ne gre razlikovati po slogu, ki je samo apriorična volja do sloga, marveč jih je razlikovati po bogastvu življenja in po njihovi umetniški osebnosti.

Romantizem

(Ob stoletnici.)

Uvod v dramo *Cromwell*, ki je pravcati manifest romantizma, je napisal V. Hugo v vinotoku 1827. Vigny, Sainte-Beuve, oba Deschamps, Musset in drugi so stvorili okoli Hugoja svoj »cénacle« l. 1828. Zato se letos obhaja stoletnica romantike. Vendar pa so prvine za to slovstveno strujo že prej plavale v ozračju.

Rousseau je v svojih »Priznanjih« poveličeval osebno čutljivost in donekod odkril prirodo. Julija in Saint-Preux sta v okrožju gozdov in jezer že romantična ljubimca. Diderot se je bil uprl proti konvencionalnosti, zabrisal ostre meje med slovstvenimi vrstami, ustvarivši meščansko tragedijo, kjer nastopajo osebe vseh staležev, ne pa sami kralji in knežne. Beaumarchais je ukinil enotnost časa in kraja, stremel po slikovitosti, barvitosti z zamreženimi okni in španskimi nošami. Figaro je tolmač ljudskih stremljenj. Bernardin de Saint-Pierre je še bolj risal po naravi nego J. J. Rousseau: njemu je »pokrajina kot ozadje za sliko vsega človeškega življenja«, »Paul et Virginie« uvaja poezijo eksotičnosti. De Staëlova je hotela nadomestiti suhoparno filozofijo osemnajstega stoletja z vero in navdušenjem. Chateaubriand, že bolan za svetožaljem kakor pri nas pozneje Stritar, opisuje samega sebe v svojih junakih (René). Saint-Pierrova »Atala« nas spremlja že v ameriške pragozde, Staëlovka zamenjava grško in latinsko starino z biblijo. Chateaubriand slavi »Genija krščanstva« in razkriva gotski srednji vek, ki ga bo kasneje Viktor Hugo tako sijajno pojmoval.

Shakespeare, Cervantes, boljše poznana nego dotlej, Schiller, Byron, Goethe, Scott na višku svoje slave, širijo francoski mladini obzorje in ustvarjajo nov okus. Ronsard, ki ga je Sainte-Beuve obudil po dve sto letih, služi naraščaju za zgled z raznolikimi svojimi kiticami in ritmi.

Tudi drugačni veliki dogodki so pripravljali prihod romantiki. Revolucija je prekucnila šege in navade, pravtako tudi slovstvene tradicije. Romantizem je bila vstaja proti klasičnemu pesništvu. A če so bili zadnji klasiki (Chénier, Fabre d'Eglantine) prekucni, so pa mladi romantiki že pristaši monarhije. Napoleonska epopeja je bila vzbudila sen o slavi, ali v tej nemirni dobi je bilo knjižno življenje ovirano. Pravi romantiki so bili takrat samo slikarji. Skoro pa pride vrsta na pesnike, da zavzamejo častno mesto. Intervencija na Španskem (1823) in Grškem (1827) je zamamila vse poglede proti bajnemu, sijajnemu iztoku: odtod nešteto romantičnih pesnitev.

»Jaz«, ki ga je Pascal svoje dni zavrgel kot prezirljivo in zaničljivo reč, se poslej svobodno razbohoti. Narava, skoro neznana v klasični dobi, postane odličen vir navdihnjenja. Klasična umetnost, polna mitologije, je bistveno paganska; romantikom se zdi Parnas premrzal. Modrice stopijo z olimpskih višav v nižine. Klasiki po-

snemajo antične pisce, romantiki stremé po domači umetnosti, vzrasli iz domače zgodovine in narodnih verovanj. Nasproti klasični umerjenosti, disciplini, plemenitemu in preprostemu slogu poruši romantizem vsa merila, se oprósti spon, sega po barvi, dopušča ognjevitost in celo pretiravanje, ali po Hugojevem izrazu: lepo zgla-jeni in zravnani versailleski park nadomešča z veličastjem prašum.

Predgovor Cromwellu naznanja predvsem dramski prevrat: Ukinitev treh enot, mešanje tragike in komike. Klasiki niso videli drugega kot to, kar se sklada z njihovim pojmom lepote. Vendar grdoba obstoji poleg krasote, spaka poleg vzvišenosti. A če klasi-cizem — brezosebna, družbena umetnost — še živi v nesmrtnih mojstrovinah, je pa pri romantizmu baš njegov teater najbolj zastarel. Lirizem, razmah čutljivosti, zmisel za narodo dramatiku ne strežejo kdo ve kaj. Romantično gledališče ima več bleska nego resnice, več valovanja nego globokega življenja. Trojna enota bi bila ovirala Shakespearea, Racinea pa ni. Klasična tragedija je hitela proti razvozlanju samo po logiki človeških čustev.

Ali pa je bila reakcija res toliko potrebna? Pokončevalnost še ne pomeni veleuma. Sicer pa so romantiki stokrat več ustvarili, nego porušili. Opevali so Boga in naravo, ker so ju s svojo dobo vred čutili v sebi, izlivali svojo nežnost, ker je bilo srce polno. Musset se je udaril po prsih, češ: »Tukaj je genij.« Namesto običajne lire na sedem strun daje Lamartine svoji muzi sama vlakna človeškega srca. Pri vsem tem so demokratični, zanimajo se za čustvovanje vseh slojev, ne poznajo ne gosposkih, ne prostaških besed. Klasik je za konja vedel izraz dirkač, za robec pa tkanino. Že l. 1820. je Lebrun v drami Mariji Stuartovi povzročil vihar ogorčenja z verzoma:

Prends ce don, mouchoir, ce gage de tendresse,
Que pour toi, de ses mains, a brodé ta maîtresse.

Zato je pozneje vstavil tissu in embelli. Romantikom gre zasluga, da je izginila ta tesnosrčnost in se pripravila greda za bujen razcvit francoske poezije.

A. Strindberg:

Zvezdnik

Značilno je, da vporabljajo vsi zvezdniki najrajši komade drugo-vrstne vrednosti. Če pa se odločijo enkrat za mojstrsko delo, potem ga popačijo. Zvezdnik vzame drami zanimanje, izigrava pisatelja in spreminja soigralce v statiste. Kurja polt oholosti proseva skozi iz-posojeno perje, toda kopica ljudi, ki se dá potegniti z neumnostmi, je takoj pripravljena na aplavz in cvetice.

Videl sem največjo sodobno zvezdo; prišel sem z mladeniškim spoštovanjem, da bi se česa naučil in da bi občudoval. Igrali so neko karakterno dramo, ki sem jo že nekdaj videl. Dobil sem za visoko ceno slabo mesto in moral sem neskončno dolgo čakati, tako, da sem

bil ves mehak. Naposled se je dvignila zavesa. Karakterja v tej karakterni drami pač nisem videl; videl pa sem toalete, čipkaste robčke, puder in šminke. Bil je samo pav, pa ne v svojem perju; toda že tuje perje je zadoščalo, da je zakrilo pravitako dramo kakor tudi druge igralce.

Priznati moram, da je bilo občinstvo tistega dne zelo izbrano, ker se ni na običajno odobranjih mestih niti ena roka ganila. Seveda se je čutila zvezda užaljena, vzela je robec in si očistila nos, da bi s tem pokazala svoje globoko preziranje našega slabega okusa. In v nekdanji véliki točki si je uprla rokó v boke kot huda kuharica in ozmerjala svojega partnerja dobesedno ob tla. Mi gledalci smo sedeli tiho tam in šli pravitako tiho ven. Videli smo »veliko zverino«; v njenem obrazu ni bilo niti ene človeške poteze, vse samo emajl in gola ošabnost. Edino, česar se še spominjam, je bila velika vlečka, ki se je vila skozi vrata kakor rep kače, ki izginja pod kamenjem.

Že od nekdanj sem imel slab okus, da sem dobre igralce ljubil, da pa velikih nisem mogel trpeti. Dober igralec igra vlogo, jo izpolni, ne da bi uhajal preko roba, opravi svojo nalogo s tem, da izčrpa besedilo. Toda človeška nečimernost je tako velika, da dober igralec ne pride nikoli do velikega imena, da ga nikoli ne kličejo, da bi prejemal cvetja, marveč, da ravna jo z njim kakor s povprečnejem, in ga nekako omalovaževalno imenujejo »uporabnega«.

Plus, ki ga igralec sme dajati, to je njegova pomembna ali prikupna osebnost, če jo ima; ta pa itak proseva, ne da bi jo gledalci še namenoma vsiljeval. Kakor hitro je tehniko videti ali opažati, da se igralec napihuje, vpije ali maha po zraku, je zaževa že gnila. Izkaže se, da ima druge namene kakor igrati vlogo, in občinstvo, ki je prišlo pogledat novo delo, vidi namesto tega igralca, ki se napihuje in snubi za prijaznost.

Prikupna, bogata osebnost izžareva vedno presežek, v katerem se javlja individualiteta. Takega igralca prav radi gledamo, tudi če se njegova igra ne krije vedno z vlogo. Če si sme tak igralec svoje vloge izbirati, potem gre lahko vse po sreči do konca njegovega življenja, dasiravno je vedno enak in igra vedno le samega sebe. Toda v omejitvi tiči tudi pogoj za njegov uspeh in kadar prestopi območje svojega talenta, se pokažejo tudi njegovi nedostatki.

Resnično véliki igralec igra vlogo popolnoma, toda poplemeniti in poveča jo s svojo osebnostjo. In resnično véliki igralec igra lahko vse vloge in jih igra z veseljem, ki pa je, naravno, pri eni vlogi večje ali manjše kakor pri drugi.

Drobiž

► Drugi mednarodni kongres igralcev.

Internacionala gledaliških uslužbencev sklicuje svoj II. kongres. Vršil se bo v Parizu v času od 18. do 23. junija. Mednarodna unija, ustanovljena pred dvema letoma v Berlinu, o kateri se ni vedelo, bo li imela dovolj življenjske sile, se pripravlja po premaganih težkočah na drugi javni raz-

govor o stanovskih in umetniških vprašanjih. Gotovo je, kot kažejo vse predpriprave, da bo ta kongres prav tako dobro, ako ne boljše, zastopan od reprezentantov vseh kulturnih narodov, kajti število včlanjenih organizacij se je od ustanovitve znatno povečalo.

Dnevni red, o katerem se bo razpravljalo na kongresu, je izredno bogat. Skoraj ne najdemo vprašanja, katero igra v življenju igralčevem vlogo, o katerem se ne bi razpravljalo. Čim bolj se peča s stavljenimi problemi, tem globlje je spoznanje, da se dajo nekatera vprašanja edinole potom mednarodnega spoznavanja rešiti in da so ta vprašanja rešena samo delno, ako razpravlja o njih vsaka posamezna organizacija.

Kakšno stališče naj zavzamejo na primer igralci in pevci napram radio-podjetjem, ako store to edinole v ozkem okviru svoje lastne dežele, medtem ko so podjetja internacionalno organizirana? Kakšno stališče jemlje igralec o priliki turnej v inozemstvu, ako ne ve, kakšne so organizacije zadevnih dežel, odnosno ako nima z njimi nobenih stikov? Kako naj stoji vprašanje gledaliških zakonov pod ugodnim vplivom, ako posamezne organizacije ne vedo, kakšni gledališki zakoni vladajo v inozemstvu? Skoraj vsaka točka dnevnega reda kongresa nam dopušča, da stavimo podobna vprašanja in potrjuje mnenje, da posamezne organizacije brez podpore v inozemstvu, brez informacij sorodnih organizacij lahko vrše napram svojemu članstvu edino le polovično delo.

To stališče so zavzele vse organizacije, ki so včlanjene v Uniji že od vsega začetka in mnogobrojne prijave pričajo najboljše o tem. Poleg imenovanih vprašanj bo razpravljal dnevni red tudi o stališču igralca k filmu, nadalje o nadprodukciji igralcev, odnosno brezposelnosti pri gledališču in končno o kontroli na turnejah v inozemstvu in o starostnem zavarovanju igralcev.

Poleg teh bistveno stanovskih problemov se bo izvršil poizkus rešiti težka umetniška vprašanja. Poseben interes bo gotovo vzbudil referat »Igralec in režiser«, kajti med temi elementi gledališča se vrši, odkar poznamo moderno gledališče, neprestan in oster boj.

Vprašanja, o katerih se bo razpravljalo na kongresu, so izredne važnosti. Pravtako važno pa je tudi, da bo na kongresu manifestirala solidarnost igralskega poklica. Ravno to vprašanje solidarnosti je pogostokrat vzrok težkih socialnih bojev tega stanu in zato ta moment ni nikdar dovolj močno podčrtan.

Kongresa se udeležijo zastopniki 20 različnih narodnosti in gledališki strokovnjaki Firmin, Gémier, Rickelt, Wallauer, Harry Bauer, Emmerson in drugi.

Ost.

Shakespeareove slavnostne igre v Stratfordu on Avon bodo trajale deset tednov in se prične 2. julija. Vsak teden bodo igrali osem predstav pod vodstvom W. Bridges Adamsa. Na sporedu so tale dela: Beneški trgovec, Julij Cezar, Sen kresne noči, Richard III., Vesele žene vindzorske, Henrik IV (I. del), Timon iz Aten, Ukročena trmoglavka in Hamlet.

Spominsko ploščo Edvardu Vojanu so odkrili letos za osmo obletnico njegove smrti na hiši v Klarovu, kjer je umrl.

V Rimu otvorijo »Teatro Reale del Opera« in sicer z Boitovo opero »Nerone«. To je prenovljeni »Teatro Constanzi«, ki ga je predelal arhitekt Piacentini. — F. L.

V Pragi je imel velik uspeh na »N. D. Theater« naš dr. Adrian v nanovo naštudirani operi »Prodana nevesta« kot Janko. Kritika hvali enoglasno njegovo visoko pevsko kulturo, enotnost igre in lahkoto proizvajanja. Skoro istočasno je nastopil njegov brat g. Ado Adrian kot gost v Mozartovi operi »Beg iz Seraila!« — Lj. Iličič (alias Illing) poje pa kot gost v operetah »Lepa Helena« in »Grof Luksenburški«. — F. L.

Poljska igralka v Pragi. Gostovala je v Pragi poljska prvakinja Przybylko - Potocka v igradah »Madame Sans Gêne« in v Grbinskega »Kochankowie«. — F. L.

Faust v Hilarjevi režiji. V Pragi režira dr. Hilar Goethejevega »Fausta« 1. in 2. del v enem večeru v prestavi Fischerja. — Nadalje gostuje ruska »Sinja ptica« pod vodstvom Južinskega. — F. L.

Na Dunaju ima državno gledališče velespelo komedijo Saše Guitrya »Deburau«. 15. t. m. pa bo premiera drame Egm. Colerusa »Politika«. — »Raimund - Theater« igra sedaj Schönherrjevega »Tirolskega Judeža«. Tollerjevo časovno revijo »Hopla, živimo!« pa igra isto gledališče zdaj že petdesetih. — Jos. Jarno bo insceniral Dumasovega »Keana« v modernih kostumih. — Zveza »ljudskih društev« in »nemških telovadnih društev« je vložila pri zvezni vladi protest in opomin, češ, kakšne posledice lahko nastopijo, če bi vendarle prišlo do tega, da bi se na kakršnemkoli dunajskem odru omogočilo, da bi Jozefina Baker razkazovala svoje afrikanke umetnije. — Med največje dogodke zadnjih dni dunajske drž. opere je šteti vprizoritev Stravinskega opere »Oidipus Rex« v latinskem jeziku.

F. L.

Ibsenovo 100 letnico praznuje »Neues Deutsches Theater« v Pragi z uprizoritvijo »Cesarja in Galilejca«, Osijek z »Noro« v rež. insc. Uljanševa in pod režijo Lld. Mansvetove, Pariz pa z »Brandom«. — F. L.

Louis Treumann, znani dunajski operetni pevec je bil te dni oproščen pred sodnijo. Tožila ga je namreč njegova nad 60 let stara mati, ki živi od miloščine in beračenja, da je njen obogateli sin ne podpira. Slavni operetni pevec je pred sodniki izjavil: »Materinske ljubezni ne priznavam.« Priče so izjavile, da ima operetnik avto, ki požre več bencina, kot bi bilo treba za hrano njegovi siromašni materi, nadalje, da je pri konjskih dirkah zaigral v enem dnevu več, kot bi stala vsa mesečna prehrana njegove uboge roditeljice, in končno da ima razkošno vilo za luksuz. Kljub temu je bil operetnik pred sodiščem cproščen. Dunajski listi pravijo, da je sicer »pevec« zmagal pred sodnijo, pred občinstvom pa, da še ni nikoli tako grozotno pogorel. — F. L.

Bernhard Shaw se je zadnjič sprehajal po londonskem parku v družbi svojega prijatelja. Srečata izvanredno lepo mlado damo. Prijatelj mu pravi: »Glejte, ta dama je vsa zaljubljena v spise vašega nasprotnika, pisatelja G.« B. Shaw nato čisto mirno: »Poglejte si no, jaz sem pa vedno mislil, da samo pri svojem možu spi!« ... — F. L.

Anekdote

Ko je Sarah Bernhardtova štela že blizu sedemdeset let, se ji je vnelo njeno vedno mlado srce za nekega mladega tovariša, ki je prišel pravkar iz Brétagne na Comédie française. Monsieur Daltier je nekega večera opazil materinske brige, ki jih je slavna umetnica posvečala mlademu naraščajniku. »Kdaj neki nehajo biti ženske zaljubljene?« je vprašal z rahlim nasmehom. Sarah Bernhardt pa mu je odgovorila: »Ne vem, to morate vprašati kako starejšo.«

*

Znan operetni komponist se je peljal v provinco, da prisostvuje vprizoritvi svoje zadnje operete. Med generalno vajo opazi, da tenor ne ugaja njegovim zahtevam, komponist se razburi, plane na oder in nahruli pevca z besedami:

»Gospod... saj ne znate svoje vloge...!«

»Kaj pravite«, odvrne pevec, »jaz, da ne znam vloge..? Veste kaj, mojster, v vseh operah, ki so v tej opereti, sem študiran in Vi mi pravite, da...«

Komponist ga prekine, slišal je dovolj. Zato pa, usode ni treba izzivati...

*

Prvo vprizoritev »Tristana« v Parizu je dirigiral slavni Bülow in Wagner je žel ogromen uspeh. Nenadoma je bil junak dneva. Zgodilo pa se je, da se je od samega navdušenja zaljubila v genialnega komponista dirigentova soproga, gospa Cosima Bülowova in z njim pobegnila. Pozneje je dirigiral Bülow Brahmsovo »Symfonijo« in, ko je dosegel z njo spet velikanski uspeh, je dejal svoji hčerki, ki je ostala pri njem: »Opozori svojo mater, da je zdaj najprikladnejši trenutek, da pobegne z Brahmsom. Danes je junak dneva on.«

*

Pri premijeri Wedekindove igre »Marquis von Keith« je bilo v gledališču komaj nekaj oseb, ki so se pa tekom tretjega dejanja zelo nespodobno vedle. Wedekind pa je stopil pred rampo in jih posvaril:

»Gospoda, previdno! Mi smo v večini!«

*

Šaljapinu se je nekoč v Berlinu pripetila zanimiva zadeva. Ko se je oglasil na pošti, da bi dvignil korespondenco poste restante, je uradnik zahteval legitimacijo, ki je pa pevec slučajno ni imel seboj.

»Prav žal mi je«, pravi uradnik, »toda jaz imam take predpise. Kdo mi more dokazati, da ste vi v resnici slavni pevec Šaljapin?«

»Ai vam smem to dokazati s petjem?«

»Prosim. Toda ne skušajte me potegniti, kajti na godbo se spoznam.«

Toda kakor hitro je pevec zapel prve takte iz »Mefista«, mu je uradnik brez besed izročil vso korespondenco...

*

Pevka-začetnica je pela na koncertu veliko arijo Manon v navzočnosti skadatelja Masseneta. Ko je končala, je prihitela vsa razburjena k avtorju: »Tresla sem se, mojster, ker sem vedela za Vašo navzočnost! Gotovo ste bili v začetku precej v strahu...«

»Ne, drago dete, niti v začetku, niti v sredi, niti na koncu. Zatisnil sem si ušesa...«

*

Neki gospod stopi v parter pod rokò s svojim prijateljem in pravi: »Ta gospod je prišel z menoj.« — Kontrolor se pokloni, potem pa le vpraša: »Pa vi?« — »Jaz sem pa prišel s tem gospodom«, pravi oni in gre v parter.

*

Pri premijeri nekega dolgočasnega komada je bilo slišati v prvih vrstah parterja grozno smrčanje. Nenadoma se začuje z galerije jasen glas:

»Gospod, nikar ne smrčite, saj boste vse gledališče zbudili!«

DOBRI VOJAK SVEJK.

Njegove pustolovščine v 14. slikah. Po Haškovi knjigi priredila Maks Brod in Hans Reimann. Poslovenil: Ost. Režiser: Prof. O. Sest.

Osebe: polkovnik Schröder — Skrbinšek; gospa polkovnikova — Medvedova; Etefka, njih hčerka — Mira Danilova; stotnik Sagner — Jerman; nadporočnik Lukaš — Kralj; kadet Biegler — Drenovec; enoletnik Marek — C. Debevec; Svejč — Cesar; saper Vodička — Povhè; Baloun — Peček; tovarnar Barany — Gregorin; njegov tajnik — Potokar; avditor Braun — Jan; zdravnik dr. Bautze — Danilo; Palivec, krčmar prii Kelihu — Lipah; detektiv Bretschneider — Sancin; trgovec s papirjem — Plut; profesor zgodovine — Žagar; Dolly — Vera Balatkova; guvernanta pri Baranyju — Debeljakova; gospa Palivčeva — Rakarjeva; Schröderjeva kuharica — P. Juvanova; korporal — Medven; I. vojak — Smerkolj; II. vojak — Košič; III. vojak — Žagar; madjarski vojak — Sancin; vojaški duhoven — Hafner; ordonanca — Pahor. — Dejanje se vrši od l. 1914. do 1918. — Potek slik: I. V krčmi pri Kelihu. II. Na ulici. III. V arestu. IV. Hodnik v sodišču. V. Sodniška soba. VI. Pri Svejčku na domu. VII. Lukašev kabinet. VIII. Cesta. IX. Pri Baranyju. — Odmor. X. Na poti v Galicijo. XI. Na fronti. XII. Pisarna v Baranyjevi tovarni. XIII. Hodnik v sodišču. XIV. Eksekucija. — Po IX. sliki daljši odmor.

SALOMA.

Glasbena drama v enem dejanju po pesnitvi Oskarja Wildea. Uglasbil Richard Strauss.

Dirigent: Niko Štrifof.

Režiser: Mirko Polič.

Herod Antipa, tetrah Judeje — Kovač; Herodijada, tetrahova žena — Medvedova; Saloma, Herodijadina hči — Thierry-Kavčnikova; Johanaan, prerok — Holodkov; Narabot, mlad Sirec — Banovec; Paž Herodijadin — Španova; I. žid — Mohorič; II. žid — Simončič; III. žid — Jarc; IV. žid — Rus J.; V. žid — Rumpel; I. Nazarenc — Betetto; II. Nazarenc — Pedko; I. vojak — Pavlič; II. vojak — Sekula; Kapadokijec — Ribič; Suženj — Marolt.

Dejanje se vrši na veliki terasi Herodove palače.

Lastnik in izdajatelj: Uprava Narodnega gledališča v Ljubljani.
Urednik: Ciril Debevec. — Tisk tiskarne Makso Hrovatin v Ljubljani.

NARODNO GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

RAZVRSTITEV SEDEŽEV

OPERA

