

motiv goslarja in skladbo razvil v silno junaško pesem. Na koncu so dodali še prosto kompozicijo prof. Tomca Napojnico, ki se je imenitno podala v stilno enotni koncert in mogočno zaključila prireditvev.

Zbor naših akademikov (60 po številu) je najodličnejši pevski zbor med Slovenci, ki ga slavijo mnoge vrline, kakršnih drugi zbori pogrešajo. Prva in najvažnejša je temeljita tehniška pevska izobrazba. Marolt ni v nobenem pogledu površen delavec. Svoje mlade pevce stalno uri tudi teoretično in polaga izredno važnost zlasti na tvorbo tona, dihanje, izravnavo registrov, vokalizacijo, skratka na vse zgolj splošne podstave, brez katerih je lepo petje nemogoče. Le tako si je ustvaril res popoln zbor, ki vzbuja občudovanje in priznanje. Druga velika odlika, ki sledi iz prejšnje, je mehkost in sočna mladost glasov, ki se v vseh legah enako gibko uveljavljajo. Zboru bi bilo treba le še nekaj fundamentalnih basistov, da bi mogli nizke lege popolnoma uveljaviti. Vsi glasovi so zlit, done intonačno čisto in zmagujejo vsa težka mesta z lahkoto. Da je izreka odlična, se razume. So pa pevci v dobrih rokah svojega dirigenta, ki ne pretirava z mahanjem, kadar pa roki dvigne, zadoni mogočno in polno. Solistinja gđ. Iglčeva je svojo partijo prav zvonko in z občutkom odpela. Njen glas se je začuda lepo zlival z zborom. Tudi solista sta popolnoma ustregla zahtevi besedila in občutka.

Unionska dvorana je bila polna zares koncertnega občinstva, ki je s toplim utripom spremljalo lepo petje in z vnetim pritrjevanjem pokazalo, kako ceni delo APZ. Dokaj svojevrstne skladbe so zaradi sijajne izvedbe takoj našle pot v srca, in kontakt med zborom in poslušalstvom je bil iskren in trajen. Zelo škoda, da je bila premalo upoštevana gesta zbora, ko je koncert za ljubljansko okolico ponovil!

Akademski pevski zbor je pokazal našim glasbenikom pot, na katero naj krenejo, če hočejo najti in gojiti pravo narodno umetnost. Obenem je otel pozabljenja nekaj biserov stare narodne pevske umetnosti, ki bo — Bogu bodi potoženo — popolnoma umrla, če je ne bomo še v zadnjem trenutku rešili.

Ludovik Puš

GLEDALIŠČE

Henri Ghéon: »Igravec in milost« in sodobno gledališče.

Ob praznovanju 40-letnice akad. društva »Danice« so akademiki uprizorili v ljubljanski operi Ghéonov misterij »Igravec in milost« v prevodu M. Skrbinška. Delo je zaradi svoje programatične vsebine toliko značilno, da zasluži pozornost zlasti zato, ker tudi pri nas bolj in bolj slišimo glasove o preusmeritvi in preureditvi gledališča v zmyslu prvotnega misterija.

Junak te drame je sv. Genezij, igravec cesarja Dioklecijana. Cesarju se je v sanjah porodil zamislek docela nove igre: gledališče naj bi uprizorilo zgodbo krščanskega stotnika Hadriana, ki je s svojo ženo Natalijo pretrpel mučeniško smrt. Tako napiše Dioklecianov dramatik Polidor igro po navadnih gledaliških pravilih, toda najvažnejša mesta je oblikoval po uradnih virih

z resničnimi Hadrianovimi besedami. »Mučenec Hadrian« tedaj kljub spektakulu, igri, skriva v sebi polno novega, krščanskega duha. Kako bo mojster Genezij, sam učitelj gledališke umetnosti, igral Hadriana? Kristjane sovraži, krščanstvo mu je izneverilo celo lastnega brata Feliksa; čuti, da svoje naloge ne bo mogel prav rešiti, ker nikdar ne bo mogel prodreti v to tujo osebnost, kaj šele v duha, ki ga sovraži! In brez tega ni umetnosti! Resnost in vestnost umetniškega poklica ga vsega zaprede v podobo njegovega junaka, z voljo in talentom se ji približuje, toda šele srečanje z bratom Feliksom, ki mu odkrije skrivnost krščanske ljubezni, vzbudi v njem slutnjo resnične Hadrianove podobe. Igravčeva milost se prelije v milost vere. Ko Genezij na odru izpoveduje Hadrianovo vero, začne izpovedovati svojo vero; cesar in občinstvo sredi največjega navdušenja spoznajo, da Genezij ne igra, ne doživlja, ampak živi Hadriana in izpričuje krščanstvo. In igravec Genezij takoj potrdi svojo vero z mučeniško smrtjo.

Zgodba Ghéonovega dela je sicer tradicionalni misterij, ki s spodbudno vsebino dviga gledavčevo čuvstvovanje in s svojim pobožnim zgledom vpliva na življenje. Toda ta prepričujoči način drame ni še vse bistvo igre; pisatelj je v nji pokazal smer in stari zmisel krščanske odrske umetnine, ki se lahko spreminja v času in slogu, dramatična osnova pa ostane ista. S svojo širino in mnogoličnostjo pa je prav z ozirom na strogo krščanski značaj dela pokazal, da ne pozna nobene omejitve z ozirom na snov in da v nji oblikuje vse strani življenja, čednost in greh hkratu; gre mu v vsem za duha, nikdar za snov. Zato ta svetniški misterij razpravlja prav za prav o skrivnosti gledališča samega. Pisatelj je v njem načel in razrešil vsa vprašanja, ki se tičejo odra, od pesnikovega dela do igravčeve naloge, vse prav do gledališkega občinstva.

Prvo, kar postavlja v dramatičen spor, je nasprotje med komedijantsko tradicijo in resnično umetnostjo, zlasti z ozirom na pesniško delo. S kritiko starega rimskega gledališča, ki je ustrezalo sami gledališki strasti in pripravljalo zabavo in pašo za oči, *spectaculum*, Ghéon poudarja skrivnost duhovnega sveta, ki človeka gane in notranje preureja. Prav z Genezijevim slavonspevom o posnemajoči domišljiji in gledališču zavrača tak teater, ki je sam sebi namen: »Živite kakor mi in se zatecite v fantazijo: pa boste junak, imperator in bog in včasih — čim manj mogoče — Vi sami. Zgodovina služi samo eni stvari: ona oploja komedijo. Če bi Rim propadel, bi ga mi znali spet dvigniti, kakor smo obnovili Trojo in Kartagino. Ali veste, katera je skrivnost, ki me oživlja? Komedija! Komedija! Svet je minljiv, a teater je večni.« Kajpak se Ghéon ni mogel obrniti proti stari grški tragediji, ki je z očiščujočim misterijem prva utemeljila bistvo gledališča, niti ne more ta očitek veljati Shakespeareovemu gledališču, kljub njegovemu renesančnemu duhu, saj so mu igravci, kakor pravi Hamlet: zrcalo in okrajšana kronika dobe; take označbe ne moremo sprejeti v splošnem niti za današnje gledališče, ki je prav tako še ohranilo svoje etično bistvo. Ime komedija velja za povprečno pojmovanje gledališča, kakršno je v vseh časih izpodrivalo pravo umetnost in jo hotelo nadomestiti z meščansko zabavo. Saj dobro čutimo, da celo imeni gledališče in teater slabo izražata najčistejši pojem te umetnosti.

Igravčevo delo samo je pisatelj postavil na težko preizkušnjo. Proti tipu igravca umetnika, polnega življenja, je pokazal izjemo igravca umetnika, ki se dvigne do junaškega vernika. Zato Genezija že kot mojster gledališke umetnosti govori o igravskem poklicu takole: »Takšnemu igravcu, kakršen sem jaz, igravski poklic ne pomeni samo igre, umetnost, temveč tudi in predvsem del njegovega življenja. In ni paradoks, če rečem, da se v fabulo mogoče ne potapljam samo iz poklica, temveč tudi zato, da si življenje krepimo, ga razgibamo in dvigamo v zdravo resničnost.« Nasproti pa igravka Popeja trdi o sebi: »Jaz igram vedno s hladno glavo, kakor se izražamo pri teatru. Zato lahko utihotapim v svojo domišljijo tudi čuvstva, ki so mi čisto tuja.« V Geneziju dozori igravčevo delo v svetniško spoznanje, zakaj v igravski stan je stopil, da bi se otresel življenjskih in ljubezenskih vezi, Popeja pa ostane vsa v svoji človečnosti; je sicer igravka, ki ugaja in prepričuje, a skrivnosti življenja in žrtvovanja pozna samo v toliko, v kolikor terja njena ženska narava. Nasproti umetniški resničnosti, lepi laži, postavlja Ghéon etično resničnost, ki prihaja iz igravčevega notranjega soglasja in se kaže kot njegovo popolno življenje. Več kot umetnost ceni iskrenost, zato je med Genezija in Popejo postavil diletantko Albino, ki bolj vpliva s svojo naravno neposrednostjo kakor pa močjo umetnosti. To je morda najkočljivejše in tudi najtežje vprašanje, ki se v poklicnem gledališču dá samo v toliko rešiti, da igravec jemlje svoje delo kot vdano in vzvišeno službo poklicu in potrjuje misel, da je samo velik človek lahko dober igravec. Odkriva pa nam tudi neko skrivnost laičnega igravca, ki s svojim naravnim čutom in iskrenostjo in brez umetnosti včasih pri duhovno ubranem občinstvu doseže več kakor umetnik.

Igra »Mučenec Hadrian« pripravi občinstvo v nevarno razpoloženje, da omamljeno od igre terja resničnosti. »Vaše orožje je pero, pa se ne zavedate, da postane lahko vsaka kaplja črnila, ki izteče iz njega, usodna za posameznega človeka ali za vso državo«, svari cesarjev komornik Rufin dramatika Polidorja. Moč gledališke igre se je poudarjala v vseh časih, zato je prav zadeva sporeda za ljudsko vzgojo nad vse važna stvar. Poklicno gledališče je v vedni nevarnosti, da mora streči nagnjenju množice, ki ga vzdržuje, zato pa je neodvisno, etično usmerjeno gledališče največja vzgojna ustanova. Za gledališče pa, ki opravlja službo posameznim ustanovam, za tako zvano laično gledališče pa je prav urejen spored posebne važnosti. Tu so težnje, ki se pri nas pojavljajo glede preosnove naših ljudskih gledališč, v bistvu na pravi poti, zakaj samo oder, ki je usmerjen v skladnost življenjskega nazora, prav ustreza svojemu namenu, drugače je nepotreben in škodljiv. Prav v tem smo na naših malih odrih veliko grešili. Vendar Ghéonova igra sama laičnemu odru komaj od daleč kaže pot, zakaj pisana je za veliko gledališče in postavlja naloge, ki jih laični igravec ne zmore; odkriva resnični, skoraj nerazrešljivi misterij pravega umetnika, ki stremi preko sebe, v slutene svetove; iz slutenj ustvarja resničnost, iz intuicije obuja tisti videz, ki šele v gledavcu postane višja resnica.

F. K.