

Poština plačana v gotovini

Cena 2 Din

DRAMA

GLEDALIŠKI LIST

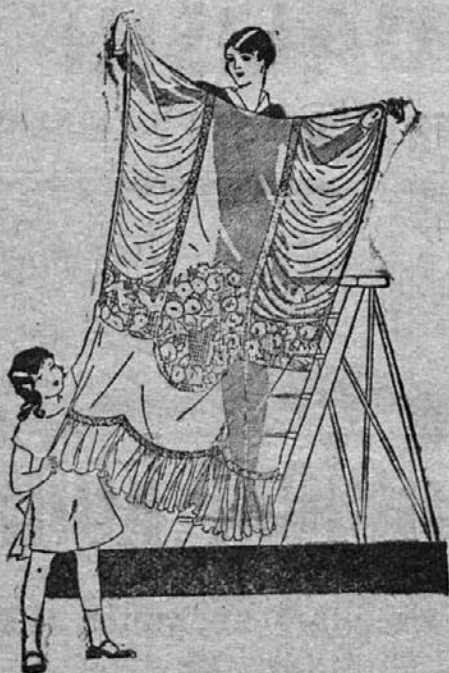
ĀARODNEGA GLEDALIŠĀA V LJUBLJANI 1930/31

Pri »Belem konjiĀku«

Premijera 29. marca 1931

IZHAJA ZA VSAKO PREMIJERO

UREDNIK : FR. LIPAH



KRASNE ZAVESE

v zalogi tvrdke

A. & E. Skabernè, Ljubljana

GLEDALIŠKI LIST

NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

Izhaja za vsako premijero

Premijera 29. marca 1931

Gledališče v sedanosti in v bodočnosti

Ta izvleček je posnet iz predavanja dunajskega gledališkega kritika in strokovnjaka Ernesta Lotharja, ki ga je javno čital v Nemčiji in na Češkoslovaškem. Predmet, s katerim se bavi avtor z vso resnostjo, je tako živ in aktualen, da bo zanimal, daši obravnava zlasti nemško gledališče, tudi slovensko gledališko publiko. Posebej poudarjam, da je pričujoča obravnava sodobnih gledaliških problemov tako jasna in poučna, da se bo morala vsakomur vsiliti razlika med razmerami pri nas in drugod ter spoznanje, da je položaj slovenske drame — hvala bogu — še dovolj ugoden ter da je naš teater še vedno v jedru zdrav.

Pcsneto po listku dunajskega dnevnika Neue Freie Presse. (Op. prev.)

Beseda »gledališka kriza« je v naših dneh postala geslo, katerega moč je tako velika, da preti skaliti jasno misel in povzročiti pravo paniko. Vendar pa prihaja bolj in bolj na dan, da je treba predvsem jasnih pojmov in da je vse skupaj pravzaprav plod sterilnega pesimizma. Čas je, da se prepričamo, koliko je pravzaprav resnice na tej alarmantni paroli, koliko je pri tem pretiravanja in nejasnosti.

Ne tajim, da se sodobno gledališče ne nahaja v resni nevarnosti, vendar pa se hočem baviti z zadevo tako, kakor dela zdravnik: najprej bodo pregledali simptome bolezni, potem bo sledila dijagnoza in končno terapija. Pri vsakem pacientu, ki išče zdravja, je treba najprej pregledati razvoj bolezni; oboje: bolezen in zdravljenje bo predmet tej razpravi, ki velja bolnemu sodobnemu gledališču in zlasti sodobnemu igrilstvu. Kakšne simptome ima naš pacient? Dovolite, da imenujem reči s pravim imenom in da jih naštejemo — če ni drugače — še s številkami:

Prvič: današnje dramsko gledališče je postalo gledališče igralcev in režiserjev; na tem trpi duševna situacija sodobnega gledališča; drugič: igralsko in režisersko gledališče je postalo gledališče zvezdnikov, gledališče prominentov, na tem trpi ansambelsko gledališče pa tudi gospodarsko uspevanje; tretjič: to gledališče ima za posledico zastoj v obratu,

zato je postalo trgovski obrat; četrtič: bori se z zvočnim filmom kot s konkurenčnim podjetjem in uporablja pri tem popolnoma neprimerna sredstva.

Prvič: duševni položaj sodobnega gledališča se je v osnovi izpremenil. Ko je Maks Reinhardt slavil lansko leto svoj jubilej, je jasno izrekel tole: »Današnje gledališče pripada igralcu«. S tem je izrekel duševnemu pomenu današnjega gledališča obsodbo in s tem, da je ta sijajni igralec in genijalni gledališki vodja izkazal čast resnici, je izkazal čast igralcu. Skoraj nihče ni iz njegovih besed povzel, da je s tem napovedal javno — diktaturo, ki jo je privatno že davno vršil. S temi besedami je ta največji gledališki direktor sedanosti odstavil dramatičnega avtorja in predal vso oblast igralcu. Ta razvoj, gospoda, je bila kal vsega zla. Poudariti hočem namreč, da igralcem tako precejevanje ne pripada. To pa zato, ker nujno privede do napačnega sklepa, češ, da je izgubilo delo vsako ceno in da je igralec vse. To pomeni diktaturo igralca nad avtorjem. Pri tej ugotovitvi se bodo pojavili, priznam, ugovori in vprašanja gledaliških strokovnjakov: kdo pa so tisti avtorji? Ali ni vzrok temu škodljivemu razvoju dejstvo, da so sodobni avtorji, ki ustvarjajo vrednote za gledališče, silno redki, da so bolj redki kakor kadarkoli prej. So in niso. So: če bi hotel naštetih nemške avtorje mladega rodu, ki so dali sodobnemu gledališču resnične vrednote, ali pa vsaj impulze, bi mi zadostovala ena sama roka, in še pri tem bi bil palec skoro odveč. Pa pozkusimo! Sredinec: Bruckner (še le s svojo »Elizabeto Angleško«); kazalec: Georg Kaiser (ki pa je izgubil smer); prstanec: Werfel; mezinec: Zuckmayer. O drugih mlajših Nemcih potem ni več govora. Oni so soustanavljali in preživljali kričečo ekspresionistično dramo in si zdaj prizadevajo ustvariti zadnjo dramsko modo: agitacijsko dramo. Tukaj se moram pomuditi pri opredelitvi obeh kategorij in pojmov »ekspresionistična drama« ter »agitacijska drama«. Nihče ne bo oporekal, da se je ekspresionizem preživel, vendar pa to ni nikakršen dokaz zoper organsko upravičenost njenega (povojnega) pojava; zoper konsekvenco njenih idej, zoper njeno umetniško upravičenost. Daleč sem od tega, da bi imenoval ekspresionizem, kakor so ga imenovali drugi, »plašč, ki si ga nadevajo pretkani sleparji«, pač pa vidim v njem izraz neke amuzične dobe, bil je in ostal je — po besedi in vsebini: **i z r a z č a s a**. Vendar pa se je tisto, kar je bilo pravo, ponesrečilo. Vzrok je preprost: genija ni bilo. Bilo ni pesnika, ki bi znal dati tistemu, kar je bilo pravo, z novimi sredstvi novo obliko. Georg Kaiser je tedaj zapisal: »Napisati dramo, se pravi, neko misel premisliti do kraja«. Misel je bila preiščena, a ne izoblikovana, in tako je ostala, ne da bi postala dejanje, samo program. Obliko so prevzeli ti ekspresionisti od kina in telegrafije. Skoparili so z besedo in žal, tudi z dušo. Vse prizadevanje je bilo usmerjeno v razkroj oblike. Toda s tem, da propade oblika, ni mo-

goče obnoviti drame. Iz njene narave same bi se dala drama obnoviti le tedaj, če bi (shematično) tvornost temeljila na usodi, ne pa — kot doslej — na slučaju. Drama je konflikt, smisel drame pa je optika in premostitev konflikta. Konflikt ponesrečene ekspresionistične drame tiči v individualnem ali kolektivnem slučaju, je brezusoden. Konflikt prave drame bodočnosti pa bi moral izvirati iz karambola z usodo in z voljo. Cilj nove drame je: mesto slučajja usodnost. Mesto realnosti vizija.

To sem hotel povedati, da bi označil vso zablodo tako zvane agitacijske drame, ki se pojavlja v raznih varijantah in ki jo slavijo na različni način. Ekspresionistična drama je bila vsaj idejno upravičena, upravičena kot umetniška oblika; agitacijska drama pa je samo konjunktorno delo, korak od ideje do navadne modne propagande. Seveda so skušali vnesti vanjo tudi idejo in so pri tem opletali z meglenim pojmom »časovna drama«. Kaj je ta časovna drama? »Dogodki na odru«, je zapisal pred kratkim neki ugleden nemški kritik, »me morajo zanimati, zanimajo pa me le tedaj, če ima časovni subjekt kak odnos do mojega svetovnega naziranja.« Vendar pa moram, kakor ta formulacija zapeljivo zveni, odločno ugovarjati. Pesniki si prizadevajo vsiliti vanjo reportažno, kolportažno in propagandno službo in jo ponižati na nivo politično-strankarskega časopisja, mesto da bi dvignili dnevne dogodke na nivo trajnih pojavov. Ali naj bo umetnost orožje? Zakaj ne?! Toda, če postane orožje, ne sme zaradi tega trpeti umetnost! Dve napaki delajo oni, ki propagirajo to zmotno: zmotno je, da bi bila trajnost in minljivost drame odvisna od svetovnega naziranja; in zmotno je, da bi bil obiskovalec današnjega gledališča tako strašno tuj onemu iz katerekoli druge teaterske dobe, glede na svetovni nazor. Kljub izpremenci svetovnega naziranja — to zadnje velja zlasti za sodobno vrednotenje klasikov — ima drama danes kakor vselej možnost, da učinkuje, ker učinkovitost ni odvisna od svetovnega naziranja, ki se izraža v drami, ampak vedno in edino od njenega lika. Če je ta lik vredn o t a, to je: za celo skupino ljudi reprezentativen, potem učinkuje v času in preko njega. Res je, da se gledalec socialno izpremenil, res pa je tudi, da hoče danes kot nekaj videti na odru č l o v e k a, ki mu je blizu. Ti ljudje mu niso blizu zato, ker so pristaši njegovih nazorov, temveč samo in nedvomno zato, ker so močne osebnosti, ki ne predstavljajo zasebnega dogodka, temveč splošno človeški dogodek in ta dogodek učlovečujejo. To so časovne drame, četudi obravnavajo kameno dobo. To so aktualne drame, ker ne tiči njih aktualnost v januarju 1931, temveč v človečanstvu, ki ostane vedno aktualno; v tistem pa, kar je danes aktualno, navadno pogrešamo človečanskega. Prava drama je vedno drama nečasovnosti in s tem časovna drama, ker družijo gledalce vseh časov v eno č l o v e č a n s k o z a j e d n i c o; tako zvana časovna drama pa je

samo drama trenutka, ker družī gledalce le v strankarsko zajednico. Tudi tukaj vlada ista temeljna razlika, kakor je razlika med človeštvom in stranko.

Oprostite mi to zastranitev, ki je bila neizogibna, če smo se hoteli poučiti o vzrokih propada nemške dramske produkcije: izhodišče ji je bilo ekspresijonizem, pa je izgubila v agitacijski drami tla, ker je smatrala lik za agitacijsko sredstvo, mesto da bi ji bil dramatični cilj. Tak je položaj glede na mlajše nemške dramatike. Starejši, v kolikor se niso razočarani ali zagrenjeni odvrnili od gledališča in se približali romanu, niso več tako močni, da bi sami zamašili vrzeli: nemška pesniška drama stoji na slabih nogah. Kako pa je z inozemsko? Angleži: Shaw, Galsworthy (v romanu je neprimerno bolj krepak), Sherriff (s »Koncem poti«), Maugham z nekaterimi družabnimi dramami. Francozi: Romain, Géraldy, Lenormand, Bernard, Bourdet, Savoir. Italijani: Pirandello s svojo že davno obledelo slavo. Madžari: teaterski genij Molnar in njegovi šibki posnemovalci. Češkoslovaki František Langer, Karl Čapek. In od tega se mi v glavnem redimo. Kdor torej trdi, da sodobnost ne producira dovolj pomembnih del, da bi samo s temi poživali gledališko igro, ima prav. Ne soglašam pa, da bi moralo to dejstvo priversti do dvomljive konsekvence, da bi namreč imelo nemško gledališče izključno le dolžnosti do igralca, nikakih dolžnosti pa do avtorja! Dasi je v resnici malo novih dram in dramatikov, ki bi bili vredni truda, da bi jih vprizorili; a najprej je treba te vprizoriti. To pa se ne dogaja vselej. In še nekaj: ali bi se ne dalo morda vprizoriti še koga iz starih, preden pridemo do sklepa: ker ni dovolj pomembnih pesnikov, moramo obteževati gledališki repertoar z manjvrednim konjunktornim blagom in konfekcijskim kičem? Med drugimi je vsaj en pesnik, kateremu tudi najbolj divji pristaiši časovnosti ne bi mogli odrekatī aktualnosti. Ta pesnik se piše Shakespeare. Prav redki so tisti nemški odri, ki imajo na repertoarju Timona iz Aten, Koriolana, Cezarja, Antonija in Kleopatro — same žgoče aktualnosti. Pa je še pesnik, ki se piše Schiller, njegova aktualnost (v onem smislu, ki smo ga prej razložiti) naravnost kriči. In potem Grillparzer, ki je popolnoma nepoznan. Njegov »Bratski spor« se obrača na zadnjo politično-duševno sodobnost. In Hebbel, Grabbe in Kleist! Pa bo kdo rekel: »To so drame, to so pesniki, ki jih vendar pozna vsak otrok!« Gospoda, imam vtis, da nima vsak otrok časti, ponašati se s tem poznanstvom. Vsak velemestni otrok Vam bo znal danes naštetī najbolj znane avtomobilske znamke, znal Vam bo celo po drdranju motorja promptno povedati, kakšen avto vozi mimo hiše. Dvomi pa, da poznajo otroci prav tako Shakespeareja, Schillerja in druge take znamke. Nikakor ne gre precenjevati duševnega obzorja mladega rodu, še maršičesa ta rod pogreša. Tu in tam pogreša še celo poznanstvo z duhom. In gledališče je poklicano prav za to, da v tem

oziru posreduje, da zbližuje in da oživilja. Izobraževalno gledališče? Beseda ima porazen profesorski zvok in spominja na popoldanske dijaške predstave po znižanih cenah. Kljub temu pa nista pojma »izobrazba« in »gledališče« tako strašno oddaljena drug od drugega, kakor bi si morda kdo mislil; mnenje, da je dolžnost gledališča, ne samo zabavati, ampak tudi izobraževati, ni tako brezsmiselno in tako zavozeno, kakor se morda govori danes po direktorskih pisarnah.

Morda se motim, saj še igrajo Don Karlosa! Saj še vprizarjajo, kar je treba vprizoriti! Toda: zakaj ga vprizarjajo? To vprašanje ni tako prazno. Kajti Don Karlosa ne igrajo zato, ker je Don Karlos..., temveč zato, da ima Bassermann priliko igrati Filipa, sijajnega Filipa, kar je sicer vsesplošno znano. Vidite, to je ozir. In ta ozir danes odločuje, da prihajajo na oder dela pesnikov svetovnega gledališča. Ne radi dela, temveč zato, ker je Clavigo Moissijeva vloga, ker je Julija atrakcija zavoljo Bergnerjeve. Ne, da bi sodobno gledališče znalo ceniti vrednost dela, sodobno gledališče ponižuje vrednoto igralcu na ljubo. Ni važno, če zavoljo tega trpi vsa predstava, važno je, da se gledališče ukloni v dobi igralskega režima še tam, kjer gre za večne vrednote.

Ti priložnostni oziri, ki smo jih doslej obravnavali glede na igralca, se očitujejo prav tako pri režiserjih. Najbolj kričeče se opaža ta napaka pri klasičnih režijah. Reinhardt, ki se je ob zablodah gledaliških eksperimentov marsičesa naučil, se je sam umaknil tej napaki tako, da je posvetil svojo genialno režisersko silo popolnoma igralcu. On ni nikakršen »režiser koncepcije« (Auffassungsregisseur), nikakršen agitator »duha časa«, in zato tudi ne človek, ki bi delal pesnitvi silo. A koliko takih režiserjev hodi danes okrog! Hvala Bogu, njih zvezda je zdaj v zatonu. Napravili so kljub temu dovolj zla in ne najmanj s tem, da so neki generaciji vtepli z blaznimi potvorbami misel: češ, gledališče zvezdnikov je prav tako majhno kakor njegovi nepoklicani obnovitelji. Prizadevali so si, da bi napravili staro gledališče — v napačnem smislu — času primerno in da so se šteli za poklicane dati klasični drami obliko, ki je porušila staro, ne da bi pri tem našli novo. Oni, ki niso poklicani, so mislili da so; in taki nepoklicani so skoro vsi; izjeme pa potrjujejo pravilo. Taki režiserji radi režije, ki inscenirajo kako delo zato, da ga inscenirajo in da se na koncu tragedije priklanajo in zahvaljujejo pred zastorom v imenu Shakespeareja, so poslabšali in poostrili epohalno zlo sodobnega gledališča. Ne glede na netaktnost, ki je v tem, da se nekdo, ki nima nobene druge legitimacije kot železniško, loti Shakespeareja, Schillerja z domišljavo gesto, da ju bo rešil, so taki gospodje strašno daleč od reševanja, pač pa bliže ubijanja! Taki primeri so n. pr. vprizoritev Hamleta v frakih.

Drugič: razvoj pa ni ostal le pri priložnostnih ozirih glede na igralca in režiserja; na temelju gledališča igralcev in

režiserjev je zrasla zgradba gledališča prominentov, ki ste jo imeli itak priliko videti in slišati. Če je bilo razmerje, glede na prvo označeno stopnjo, približno takole: duševni delež avtorja znaša še 10%, delež režiserja 40% in delež igralca 50%, imamo že v tem jasno sliko o duševni sferi stoodstotnega gledališča in o tem, kam smo zašli. To je popolna zmeda pojmov, porazna potvorba kategorij! Toda pustimo za hip duševno plat in se ozrimo na gospodarsko. Kako naj gledališče uspeva, če pa znaša položaj gaž več, kot povprečni večerni inkaso? Gospa Bergnerjeva prejema večerni honorar v iznosu od 1200 mark navzgor, poleg tega pa še honorar za skušnje, ki znaša več sto mark. Gospod Pallenberg zahteva in dobi 50% večernega brutto-inkasa. Gospod Jannings ne nastopi za manj kot 3000, v skrajni sili za 2000 mark na večer. Igralci srednje kvalitete, katerih debuju sem imel na Dunaju priliko prisostvovati, so kar čez noč postali v Berlinu »prominentni«; praktično se je izvršila stvar tako: nekega jutra jih je kritika pohvalila in še tisti večer niso hoteli nastopiti za manj kot 200 mark. Imenoval bi jih po imenu, pa sem zapisal že »srednji« in s tem tudi naznačil, da jih je strašno mnogo. Toda, tudi drugi, tudi 100odstotni prominenti, so preplačani. Če pomislimo, da je prejemal Friedrich Mitterwurzer, najgenijalnejši nemški igralec, mesečno plačo 450 goldinarjev, t. j. komaj 550 mark, in da je kljub temu igral kot bog in vrag hkrati ter prav gotovo in nič manj tratil svojih živcev, kakor jih trati katerikoli njegovih najprominentnejših naslednikov. »To so bili drugi časi«, vem, ne vem pa, če ni bilo tedaj morda več smisla za umetnost. Pribijam, da je pri vsem tem veliko precenjevanja samega sebe in da bi davčni urad za talente — če bi obstojal — te dohodke strahotno črtal. Pribijam pa tudi, da je ta način finančnega gospodarstva onih gledališč, ki goje luksuz prominentnikov (torej večina gledališč v Berlinu in nekatera na Dunaju), nevzdržljiv. Vprašanje je, če tak igralec v svojstvu velekapitalista zaradi tega tudi bolj ali manj prepričevalno igra in če pričinja tista skrivnostna umetniška sila šele z gažo 1200 mark. Seveda so to privatne zadeve, a se vendar tičejo javnosti. Javna stvar pa je, da vodi ta zabloda prominenc vse gledališče, in štiti-tucijo kot tako v absurdnost. Če se more teater opravičiti s tem, da je obvaroval ansambel in s tem igralsko kontinuiteto odra propada, tedaj uničuje gledališče prominentov oboje: ansambel, ker se ima povprečni prominentnik za bolj važnega kot vsi njegovi soigralci skupaj; kontinuiteto pa, ker ima vsak povprečni prominentnik gledališče za svoj lastni objekt zaslug in uspehov in se na razvoj odra, kateremu pripada, požvižga, ker ga ne veže ta oder, ampak oni, ki mu nudi več šans. Igralski poklic je postal v rokah teh prominentnikov — kar se je zgodilo doslej le sporadično in pod vplivom posebnih prilik — popolnoma neduhoven, ali boljše: poklic, ki kompromitira duha. Nič izbegavanj, glejmo stvar tako, kakršna je! Ne-

koč so jemali na repertoar delo zaradi dela, danes pa ga jemljejo zaradi prominenta — trdim celo: danes podpiše prominent najprej kontrakt in šele potem iščejo delo, ki bi mu ležalo! Vse drugo naprej ni važno: prominent igra slabo ali dobro dramo, odločuje edino inkaso. Stari sen o vlogah je izsanjan odkar ga je nadkrilil sen o gažah. Najvišja gaža ali ne najvišja gaža, to je zdaj vprašanje. In ti prominentniki vladajo popolnoma absolutistično: sami si izbirajo soigralce, diktirajo v vsakem pogledu zasedbo — če je prej izbiral dramo in vodil gledališče direktor (in še prej dramaturg), ga vodi zdaj, vsaj v berlinski gledališki metropoli, personalni agent. Danes čuje človek v berlinskem teaterskem žargonu teh agentov vsak čas besede: »letos imamo Bergnerico in Albersa«, včasih pa se je reklo: »letos imamo ‚Kronske pretendente‘ in ‚Tkalce‘«.

Prevel Al-an.

(Nadaljevanje sledi.)

Drobiž

Da bi sami sebe videli.

S tem naslovom uprizarja londonski Ambassadors Theatre trodejanko gospodične E. M. Delafielde, ki hoče videti sebe samo takšno, kakršno jo vidijo drugi ljudje, ali kakor je dejal največji škotski lirik, Robert Burns, »skuša raztolmačiti človeka, da bi proučil človeštvo«. Šekspir je priporočal svojim glumačem, naj bodo »ogledala, iz katerih odseva narava«. Morda so ženske dosti bližje naravi, ker so se jim vrata v umetnost odprla šele pred kratkim časom. Tako kaže Miss Delafield izreden dar ženskega opazovanja, ko nam prikazuje svojo vrstničo pri domačem ognjišču, kakor je nedavno gospa Stuartova v *Nine to six* prav tako živim realizmom naslikala bitek in žitek »poslovne ženske«. Tokrat je Delafieldka prvokrat zakoračila na deske, ki pomenijo svet, in kritika se nadeja, da ne zadnjič.

J. Copeau.

Ob koncu prosinca je *Revue hebdomadaire* priobčila Copeau-jeve »Souvenirs du Vieux Colombier«. Marsikak naš rojak, ki je bil po vojni v Parizu, se spominja gledališča z nazivom »Stari golobjak«, kjer je ravnateljval Jacques Copeau, apostel francoske pozornice.

L. 1913. se je spustil v odrsko življenje, ko je imel 35 let: igralec, režiser, načelnik čete. »Tipaje sem iskal skladnosti v predstavi, odrskega življenja, ki naj ne bi zaostajalo za pesniškimi življenjem drame in bi mu bilo verno.« Svetovni spopad je s svojo brezmejno in srepo dramo prekinil njegovo prizadevanje. L. 1915. je bil oproščen vojaščine, da bi se mogel posvetiti gledališču. Seznanj se z Adolfom Appio in Gordonom Craigom. Proučuje Šekspira in Molièrea, problem invencije in inter-

pretacije mu roji po glavi. L. 1917. mu vlada ukaže, naj odrine s svojo skupino v Ameriko igrati bodočim zaveznikom. Navzlic torpedovkam odpluje ladja s tovorom francoske domišljije, poezije, književnosti in duhovitosti. Trda naloga: sredi vojne, brez poprednjih poskusov veečiti povsem duhovno delo v okolici, ki ni za tako početje nič kaj sprejemljiva. Z nadčloveškim naporom je vztrajal v New Yorku dve leti. Ameriška pozornica, njena vigred, njene najnovejše vrednote so brez dvoma vzklike v brazdi, ki jo je toliko trdo zarezala četa s Copeaujem na čelu, brez vedet, brez materialne gizde, brez širokoustenja. Vrnivši se v Pariz, je često trčil na gmotne ovire, vendar skušal priti do tajnih, skrajnih izvorov, sam po sebi preživeti vso zgodovino gledališča, ustvariti igralsko družbo, zbor, bodoče interprete vzeti čisto mlade, jih navaditi svoje metode, jih najprej učiti z ritmom, telovadbo, godbo, plesom in jih voditi od mimike k besedi, zavestnemu igranju.

Čeprav je večkrat razočaran, ne popusti svojega zasnutka. Naposled se umakne v Bourgogne s svojimi učenci »Copiaus«, ki nastopajo v bližnjih mestih, gredo zatem v Švico, Italijo, Luksemburg, Belgijo, Nizozemsko, Anglijo. Od njega se potleji loči petnajstorica, »Compagnie des Quinze«: sad je padel od drevesa, in z velikim uspehom priredijo v Starem golobjaku Copeaujevo »Iluzijo«. Mojster sam pa je krenil v Burgundijo, kjer bo zoril svoje načrte in namere.

Brest-Litovsk in Versailles.

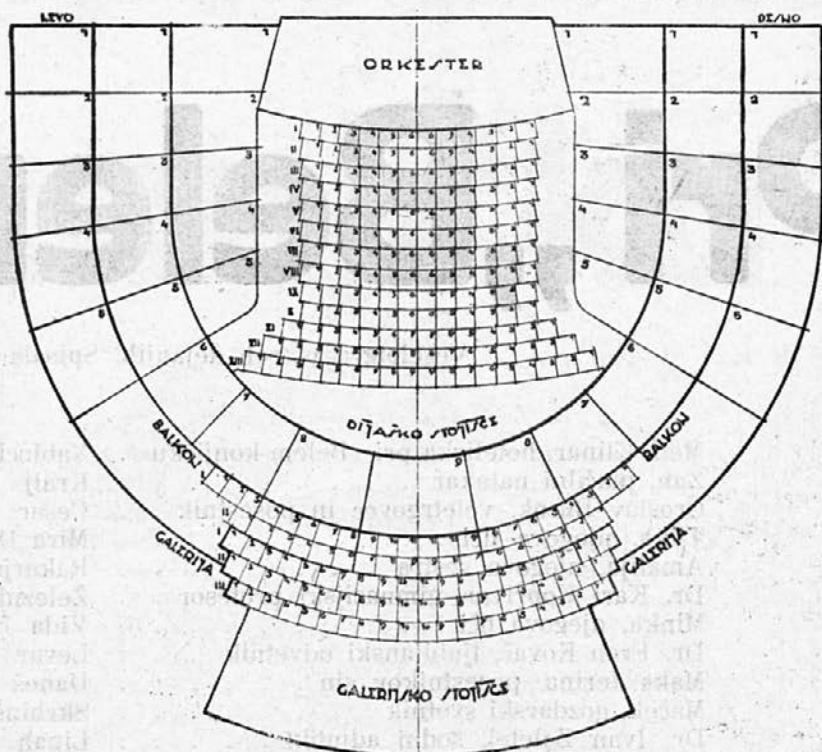
Danes se Nemci močno zanimajo za zgodovinske snovi, vendar ne za prastare, temveč za nedavne dogodke. Tako so na pozornici »Des Westens« nedavno uprizorili igrokaz »Brest-Litovsk«. Prvotno naj bi se bila priredila v Piscatorjevem gledališču, toda komunistična stranka mu je prepovedala uprizoritev, ker se glavni junak, Trocki, predstavlja preveč prikupno. Vsi posredniki rusko-nemškega miru iz l. 1918. snujejo mimo gledalca: general Hoffmann, Kühlmann, Czernin, bivši predsednik ukrajinskega sveta Golubovič, bolgarski, turški itd. Od kraja ni bilo nobene ženske vloge, toda po preudarku je pisec uvedel časnikarico.

Še neka druga igra bo privlačila občinstvo: Emil Ludwig jo je spisal pod enostavnim naslovom »Versailles«. Načrt zanjo je zasnoval že l. 1922. Potrebni podatki so zbiral v Parizu in Londonu. V bistvu želi prikazati bolj Wilsonovo pravno (moralno) tragedijo v Evropi nego politično potrdilo nemškega poraza. Po vsej priliki bo ta sodobnica — »Zeitstück« pravijo v Berlinu — doživela vsaj tolikšen uspeh kakor njegov »Bismarck«.

A. D.

Lastnik in izdajatelj: Uprava Nar. gledališča v Ljubljani. Predstavnik: Oton Župančič. Urednik: Fr. Lipah. — Tiskarna Makso Hrovatin, vsi v Ljubljani.

RAZVRSTITEV SEDEŽEV V DRAMI



POPRAVILO!

Pisalnih — Računskih strojev

JAMSTVO!

Prešernova ulica 44

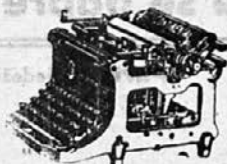
Telefon intr. 2636

Ivan Legat, Ljubljana

Samoprodaja najboljšega
pisalnega stroja

CONTINENTAL

(WANDERERWERKE)



Pri „Belem konjičku“

Veseloigra v treh dejanjih. Spisala Blumenthal in Kadelburg. — Poslovenil Josip Mazi.

Režiser prof. O. Šest.

Meta Klinar, hotelirka pri »Belem konjičku« . . . Nablocka
 Žan, plačilni natak Kralj
 Oroslav Bucek, veletrgovec in posestnik . . . Cesar
 Tilka, njegova hči Mira Danilova
 Amalija, njegova sestra Rakarjeva
 Dr. Karl Koprivar, gimnazijski profesor . . . Železnik
 Minka, njegova hči Vida Juvanova
 Dr. Fran Kovač, ljubljanski odvetnik Levar
 Maks Jerina, posestnikov sin Daneš
 Maček, gozdarski svetnik Skrbinšek
 Dr. Ivan Zaletel, sodni adjunkt Lipah
 Olga, njegova žena Boltarjeva
 Tine, berač Plut

Rezika, njegova nečakinja Slavčeva
 Potnik iz Beograda Potokar
 Turist iz Monakovega Bratina
 Matevž, gorski vodnik Kaukler
 Jerica, raznašalka pisem Juvanova
 Peter, natak Sancin
 Picolo x x x
 Pepca, hišna Kukčeva
 Liza, kuharica Gabrijelčičeva
 Janez, hlapec x x x
 Miha, pomagač Murgelj
 Šofer Jerman

Turisti, letoviščarji, potniki itd.

Godi se na Gorenjskem v vsem letoviščarskem kraju.

Čas: sedanjost.

Turistovsko opremo dala na razpolago tvrdka Krisper. Radio instalacija tvrdke »Ingelen«. Motorno kolo last zastopstva Harley - Davison (tvrdka Klemencič).

Blagajna se odpre ob pol 8.

Začetek ob 8.

Konec ob 10.

Parter: Sedeži I. vrste Din 30
 „ II. - III. vrste „ 28
 „ IV. - VI. „ „ 26
 „ VII. - IX. „ „ 24
 „ X. - XI. „ „ 22
 „ XII. - XIII. „ „ 20

Lože v parterju Din 100
 I. reda 1-5 „ 100
 „ 6-8 „ 120
 II. reda 1-4 „ 70
 „ 5-6 „ 75
 Peti ložni sedeži v parterju „ 20
 „ I. redu „ 25
 „ II. redu „ 15

Balkon: Sedeži I. vrste „ 22
 „ II. „ „ 18
Galerija: „ I. „ „ 14
 „ II. „ „ 12
 „ III. „ „ 10
 Galerijsko stojšče „ 2
 Dijaško stojšče „ 5

VSTOPNICE se dobivajo v predprodaji pri gledališki blagajni in v opernem gledališču od 10. do pol 1. in od 3. do 5. ure

D

Po gledališču sestanek v

KAVARNI „EMONA“

prvovrsten salonski in jazz orkester

V restavraciji dnevno

PLES

Točna postrežba

Solidne cene

Delniška družba pivovarne

„UNION“

priporoča svoje izborno svetlo in
črno pivo v sodčkih in steklenicah
Izdeluje tudi prvovrstni kvas in špirit

LJUBLJANA - MARIBOR

Brzjavni naslov: Pivovarna Union,
Ljubljana, Maribor

Telefon: Ljubljana št. 2310, 2311
Maribor št. 2023

DOBRA MISEL!

ZAVARUJEM SI ŽIVLJENJE,
to je: ko pridem v leta, mi naj izplača
banka „Slavija“ kapital, ki mi bo v
gmotno, sedaj pa že v moralno oporo

Domača zavarovalnica:

**Jugoslovanska zavarovalna (banka
„Slavija“ v Ljubljani**

se priporoča za vse vrste zavarovanj

TELEFON ŠT. 2176

Elitni kino Matica

Tel. 2124

Edini zvočni kino v Ljubljani
z najboljšo svetovno zvočno aparaturo
WESTERN ELECTRIC

Dijak prosjak

Popularna Millöckerjeva opereta z H. H. Bollmannom in Jarmilo Novotno v glavnih vlogah

Ljubavni ekspres

Izvrstna šaloigra s temperamentno Dinno Grallo v gl. vlogi

Veličanstvo ljubezen

Najlepši film te sezone. Film ljubavnega čara. Käthe v. Magy in Franc Lederer

Moja žena — Tvoja žena

Sijajna veseloigra Ufe z Liliano Harvey in Willyjem Fritschom v glavnih vlogah

Kralj jazza

Monstrefilm s Paulom Withemanom — kraljem jazz-muzike

Velika atrakcija

Velefilm s slovitim Richardom Tauberjem v gl. vlogi

Gospodična tajnica

Najzabavnejša veseloigra te sezone. V glavni vlogi Renate Müller in Hermann Thimig

Pri treh mladenkah

Krasen film po znameniti popularni Schubertovi opereti. V gl. vlogah Gretl Theimer, Lucie Englisch in komorni pevec Jöken

Bratje Karamazovi

Velefilm po slovitim romanu Dostojevskega. V glavnih vlogah Fritz Kortner in Ana Sten

Naneta

Filmska opereta pravljirnega razkošja, lepote plesa, muzike in opajajočega petja