

# GLEDALIŠKI LIST

## NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

Izhaja vsakega 1. in 15. v mesecu

Cena Din 4-

Oton Župančič:

### Pismo o slovenščini na odru

Neznani mladi prijatelj — pišete mi, kako vas vleče nepremagljiva notranja sila k gledališču: igranje samo da vas ne skrbi, da pa se zavedate, kako nimate zadostne jezikovne izobrazbe, zlasti da vam dela preglavico pravilna izgovarjava, in jaz naj bi vam dal potrebna navodila, po katerih bi prodrli v skrivnost slovenske fonetike. Jaz sem jako nereden korespondent. Ali vaše vrstice mi razodevajo toliko mlade navdušenosti za umetnost, toliko spoštovanja do slovenskega jezika, da sem vam sklenil odpisati.

Veseli me, da ste se ustavili in zamislili pred težkočami govorene slovenščine: to priča, da imate tenak sluh, in da čutite, kaj pomeni igralcu jezik. Pišete mi: »Naše navadno pravilo, da piši tako, kakor govoriš, ne velja, če ga obrnemo: govôri, kakor pišeš. Pišem: res, tele, ščene, pes — vse z enakim ejem, in vendar vem, da se izgovarja v teh besedah petero različnih ejev. Kje je tu tista preprostost slovenske pisave in govornice?« — Da, vidite, Nemeč piše her, Herr, hehr, Heer, hör' — in mu že pisava polaga na usta izgovor. Naša preprostost bi pisala v vseh teh primerih: her. In tako dalje.

Vi, mladi prijatelj, ste zapazili neskladnost med našim preprostim pravopisom in živo govornico. In jaz bi vam zdaj lahko razložil naša glasoslovna pravila in vas uvel v izreko, ki velja dandanes za ortoepsko. Ne verjamem pa, da bi vas s tem spravil dalje nego do praga jezikovne modrosti.

Zakaj jezik ni samo vnanja fonetika. Če bi bil jezik gol mehanizem, bi najpopolneje govoril navit aparat, kakor na Kitajskem najbolje molijo mlini. Jezik je čuvstvo, misel, hrepenenje, ritem, ki se zaganja iz sedanosti v bodočnost. Vse, kar si, ves ti, s svojo osebnostjo in svojo narodno preteklostjo. Igralec, ki stopi na oder, ne igra samo vloge, nego zastavi samega sebe, vso svojo telesnost in duševnost, vsi njegovi doživljaji, vsa njegova stremjenja stoje za njegovo besedo in ji dajejo globino in vsebino.

Zato si esperanto ali kakršenkoli samohotno vstvarjen jezik lahko mislim za praktično občevalno sredstvo med trgovci, vojaki,

tehniki, ljudmi, ki bi lahko govorili tudi s številkami ali kakršnimi-koli domenjenimi znaki — nikdar pa ne bo mogel služiti pravi umetnosti: ker mu nedostaje čustvene preteklosti.

V slovenščini je shranjena vsa skrb in gorečnost naših reformatorjev, ves up in strah Prešernov, vsa šegavost mladega Levstika in grčavost njegovih poznejših let, eleganca Stritarjeva, otožnost Gregorčičeva, borbenost in tišina Cankarjeva, jecljanje Aleksandrova, melodioznost Kettejeva. Strune vseh teh morajo brneti v tebi, ako hočeš slovenski besedi dati vso polnost in sočnost pravega občutja. In kadar se organsko pripoji naši duši Shakespeare, bo njegova mnogozvočnost obogatila izrazitost naše besede z novimi toni.

Brez Jurčiča ni Golarja, brez Prešerna (že zopet ta Prešeren!) ni Cankarja in vsega, kar pri nas poje in toži, upa in se boji. Ako se ni zgnatla vate vsa ta vsebina in ti ni preoblikovala duše iz ozko omejene zasebne individualnosti v vseobsežno slovensko individualnost, dragi bodoči igralec moj, ne boš mogel jokati naših solza, ne bruhati naših kletev; ne boš se po slovensko smejal; tvoj zanos nam bo nabuhla tirada, ki se nam ne bo prijela srca. Tvoj govor bo prazen zvok, ne polna beseda.

Fonetika more biti šele nekaj zaveden zaključek vsega tega, kar si ti sam presanjal in prečuvstvoval nad našimi pesniki in pisatelji, kar si prebolel nad svojim narodom in njega usodo, vseh tvojih doživljajev od prvega otroškega zavzetja do svetih ur, ki si jih preslonel nad našo knjigo. Ali si plakal z Gregorčičem, se puntal z Levstikom in Cankarjem? Si ljubil, sovražil, si imel trenutke, ko si tvegall vse za vse — ali si samo mehkužno sentimentalil okoli tujih bolečin in strasti? Ali si živel — ali užival, to je v umetnosti zadnji, odločilni aut-aut. In to ni vprašanje šolske učenosti in formalne izobrazbe, nego stvar tvojega notranjega nagona in samovzgoje. Brez tega je tvoja igralska bodočnost tako gotov neuspeh, kakor je umetnost čist, matematično točen rezultat vsega, kar si, zavedno in nezavedno.

Ta notranja podoba slovenskega igralca ni slikana v zrak: tak človek, poln slovenstva, ki je z vsako besedo izžarevalo iz njega, je bil Borštnik, je bil Verovšek. Odtod tista sugestivna resničnost njihovih vstvaritev, da se nam še danes stoži ob spominu nanje. In vsi, ki še žive med nami in nam imajo z odra kaj povedati. In Putjata — človek — Rus — slovenski igralec, da, in slovenski režiser — brez vnanje fonetike, a z dušo, ki je čutila in slutila z nami, gorela in izgorela za nas. Tudi njega moramo objeti, zakaj slovenstvo je široko in širše, nego sem ga zgoraj očrtal. A več o tem prihodnjič.

To sem vam moral povedati, preden se spustite na pot, ki se vam zdi danes tako vabljiva in lagodna, zato, da se ne boste kedaj razočarani prijeli za glavo: »Kak vrag me je na to galejo gnal!«

## Euripidova Medeja

Peto stoletje pred Kristom je za Grško doba največjih političnih in kulturnih dogodkov; začenja se z mogočnimi zmagami Hellenov nad Peržani že v prvih letih tega stoletja. Znanosti in umetnosti so se povzpele na višek in nastale so umetnine nesmrtnih vrednot. Dolga vrsta pesniških generacij je bila ustvarila tla, iz katerih je vzklil najvišji pesniški tvor, drama. Ognjišče narodnega življenja se je tedaj pomikalo čim dalje bolj v atensko državo, ki je zibelka grške drame, izvirajoče iz globin narodne duše. Tri velike tragične pesnike je dala ta doba Grkom: Aischyla, Sophokleja in Euripida, ki vsak izmed njih nosi na sebi znak svoje dobe. Aischylos je plemič, junak herojske dobe atenske, Sophokles je demokrat, nositelj idealov Periklejeve dobe, in Euripides je otrok dobe, ko so se bili doma politični in kulturni boji, ko so se borili in tekmovali med seboj kmet in meščan, aristokrat in demokrat, stara in nova prosveta.

Euripides, ki se je rodil l. 481. na Salamini, je bil zelo plodovit pesnik, saj je spisal 92 dram. Kakor njegova prednika Aischylos in Sophokles, tako je vršil tudi Euripides svojo veliko nalogo: hotel je biti narodu učitelj. Toda dočim preveva Aischyla in Sophokleja trdna vera v neomejeno moč bogov, hoče Euripides vcepiti narodu misli nove prosvete. Euripides ne veruje v bogove, njegovo dušo razriva sumnja, ni li življenje umiranje in smrt življenje. Človek se mora neprestano boriti s tajnimi silami. Le dve dobrini sta: razum in krepost; toda človek je slabotno bitje, ki ne gre vedno za dobrim, čeprav ga spozna, slepi ga denar, mami sreča, celó zakoni mu vežejo včasih noge, da ne more slušati glasu svojega razuma. Ako je razum človeku največje dobro, bi mislil, da vlada pravičen bog, toda bič nesreče tepe tudi pravičnika. Svojemu razumu človek ne sme zaupati, ker nikoli ne ve, ali si je izvolil pravo ali ne. Pameten človek mora prenašati bedo in bridkosti ter ne sme obupati ali sam sebe ubijati, kajti to bi bila sramota zanj, ker bi pokazal, da ga je zapustil razum, da ne ve, kaj dela.

Take misli, ki jih je polagal na jezik osebam v svojih dramah, so mu nakopale neštivilno sovražnikov. Toda njegove misli, izražene v lepi pesniški obliki, se ne dajo izbrisati iz spomina; kdor jih je čul, jih ne pozabi, četudi bi se jim z vso dušo upiral. Ljudje znajo premnogo njegovih duhovitih stavkov in celih odstavkov na pamet. Tako je Euripides storil za novo prosveto več nego sami filozofi. Euripides je vrgel plod njihovih nauk v gledališču med ljudstvo. Zato sluje kot filozof odra, čeprav ni imel nikakega sistema.

Euripides ne veruje v bogove, in heroji so mu navadni ljudje brez tistih idealnih potez, ki jim jih je dajal Sophokles. Junaki njegovih dram, ki jim je črpal snov — kakor vsi grški dramatik — iz grške junaške pripovedke, so ljudje z navadno krvjo, obdarjeni z vsemi človeškimi strastmi in vrlinami. Kako rad bi se bil otesel

junaške pripovedke, kateri se je upiral njegov svetovni nazor, in črpal snovi iz ljudskega življenja, toda ni smel. Grška drama je vzrastla in je ostala ves čas del bogoslužja na čast bogu Dionisu. Drame so igrali na največji praznik tega boga, ki je bil obenem tudi državni in narodni praznik, ob katerem je ves narod navdajalo svečano čuvstvo. Vsaka bistvena izprememba bi izzvala silno nevoljo naroda. Zato Euripidu ne preostaja nič drugega, kot ostati pri običaju in zajemati snov iz junaške pripovedke.

Vendar je pustil Euripides herojski pripovedki le lupino, jedro pa ji je izpremenil, tako da sicer pred nami še stojе bogovi in heroji, ali v njih je zamrla davna prošlost in veličina, in njihova usta govore misli modernega Atenca, prosvetljenega sofista; heroji so le še po imenu.

Euripides je izreden dramatik, nemiren duh, ki neumorno išče novih poti. Aischylos je zanemarjal dušo človeško, čustva Sophoklejevih oseb vodi dolžnost ali kaka velika misel. Klytaimnestra kaže svoj greh, toda strasti, ki so jo zavedle v greh, ne vidimo. Euripides prvi poseže globoko v vse kotičke človeškega srca, zlasti ženskega, izvleče nagone in vrele strasti ter jih analizira. Tiho togo, ljute boje, duševne konflikte, krvavo osveto — vse to nam mojstrsko slika z živimi barvami. Euripidova tragedija ne pozna več veličastnega miru starejše tragedije, v njej pretresa živce grozota. Ob heroje, revna človeška bitja, pljuskuje valovi divjih strasti, jih odtrgajo in odneso s seboj — včasih pa jih zalijejo žarki minule dobe in zopet se dvignejo veliki in tragedije vredni. Phaidra, Hekaba, Medeja so nesmrtni liki Euripidove umetnosti.

Euripides rad riše slabe ženske strani, tako da je prišel na glas sovražnika žensk; toda po krivici, kajti v njegovih delih imamo nebroj plemenitih ženskih značajev.

Aischyla je narod občudoval, Sophokleja je ljubil, a za Euripida, ki ga izprva ni razumel, se je začel šele pozno zanimati, zato pa ga je mladi naraščaj vzljubil z vsem srcem. Po smrti je žel največje časti. Iz njegovih del črpa tragedija in komedija, vse vrste pesništva in likovna umetnost. Njegovemu duhu se klanja Aleksander Veliki.

Snov za svojo »Medejo«, ki so jo igrali l. 431. pred Kristom, je črpal Euripides iz obče znane pripovedke o Argonavtih, a jo je po svoje preobrazil.

Pelias, gospodar Jolka, je ukazal svojemu nečaku Jazonu, da bi se ga iznebil, naj gre v kolchiško deželo po zlato runo. Jazon si izteše čudovito ladjo »Argo« ter odpluje z odličnimi grškimi junaki. Po mnogih pustolovščinah dospo Argonavti skozi vrata bosporska, kjer so divje skale, Symplegade, skoro vsako ladjo zdrobile, v Črno morje. Na obali so bivali Kolchijci s kraljem Ajetom, ki je bil sin Helijev. Ajetes je čuval zlato runo in je naložil Jazonu vrsto nevarnih del. Orati mora z biki, ki puhajo ogenj in sejati zmajeve zobe, iz katerih vrastejo oboroženi velikani. Jazon bi tega ne bil mogel izvršiti, da mu ni pomagala Ajetova hčerka Medeja, ki se je vanj zaljubila. Medeja je znala čarati ter je storila Jazona neranljivega.

S čarom omami vedno bdečega zmaja, ki čuva zlato runo, in Jazon ukrade runo ter hoče z Medejo zbežati, toda Ajetes ga zasleduje. Pri tem usmrti Medeja svojega brata Apsyrta. Po dolgih blodnjah dospje Jazon z Medejo, ki mu je med tem porodila dva sina, v Jolkos. Pelias nadaljuje svoje zasledovanje; Jazon se maščuje nad njim s pomočjo Medeje. Medeja obljubi Pelijevim hčerkam, da bo očeta pomladila s svojo čarovno umetnostjo, ter jih tako zapelje, da starega očeta razsekajo in skuhajo. Po tem zločinu mora Jazon bežati in pride v Korint, kjer dobi pribežališče na kraljevem dvoru. To, kar se godi odslej: da zapusti Jazon svojo ženo ter se poroči s hčerko kralja Kreonta, da se Medeja strašno maščuje s tem, da umori Kreonta, kraljično in naposled lastna otroka, si je Euripides večinoma sam izmislil.

Po stari pripovedki ne umori svojih otrok Medeja, ampak Korinčani.

V prologu nam pove, da je Medejo zapustil njen soprog Jazon in se oženil s Kreontovo hčerko.

Razgovor doji s pedagogom, poln skrbi in strahu, vzbuja neprijetno občutje, da bi utegnila Medeja res svoja otroka umoriti. Sosede, ki so prihitele, se posvetujejo z dojiijo ter sklenejo, da bodo poskušale Medejo pomiriti. Nastopi Medeja. Medeja ni navadna žena, ki izgubi v strasti glavo. Medeja zna tudi hladno računati. Ve, da si mora pridobiti simpatije zbora. To se ji posreči s tem, da slika svojo nesrečo le kot poslednjo konsekvenco ženske usode sploh: žena je vedno odvisna. Njene žalostne besede ganejo tudi gledalca. Zbor je kakor očaran: sočuvstvuje z Medejo skozi vso tragedijo, in prav tako gledalci.

Pride Kreon, da ji sporoči, da mora iz Korinta. Njegov nastop je robat in prenačljjen. Medeja se dela ponižno, a Kreon ne verjame njenim besedam. Toda v naslednji stihomitiji opažamo, kako hiti nehote v Medejino mrežo. Hladen mož je, ki se ogreje samo tam, kjer gre za njegovo rodbino. Te Kreontove lastnosti skuša Medeja obrniti v svojo korist. Kreon vidi v njej prej nesrečno nego nevarno ženo. Zato ji dovoli odlog enega dne.

Zbor še ne uvidi pomena tega kratkega odloga, Medeja pa odloži masko, saj si je zbor že pridobila. Čim bolj se je ponižala pred Kreontom, tem bolj divja v sovraštvu do njega. Odkrito pove zboru, da hoče ta dan izrabiti v to, da pogubi Kreonta, kraljično in Jazona. Njen triumf bi bil popoln le, če bi mogla spraviti svoje lastno življenje na varno. Upanja ni mnogo, a mora se tako zgoditi; če ne, hoče žrtvovati samo sebe, le da se maščuje.

Nastopi Jazon sam. Pesnik nam ga slika kot plitvega človeka, ki ne more pojmiti globine strastne ženske narave. Ko mu Medeja strastno predočuje njegovo nezvestobo in nehvaležnost, ji brezsrčnež dokazuje s sofistično jezičnostjo, da ji sploh ni dolžan hvaležnosti in da je njegova poroka s Kreontovo hčerko le v korist Medeji in njenim otrokom. Medeja dobro zavrača njegove izgovore. Jazon pretrga pogovor z Medejo ter ji nad vse ljubeznivo zopet ponudi podporo. Medeja to ogorčeno odkloni, in Jazon odide.



Medejina strast je priklopela do viška, Jazon je priznal svojo krivdo. Iz tega se razvije načrt osvete. Atenski kralj Aigevs pride slučajno v Korint. in Medeja mu vse razloži. Kaj namerava, mu ne pove, izprosi si le, da ji da pribežališče v Atenah. Med pogovorom z možem, ki nima otrok, vzkljuje v Medejini duši misli na detomor. Jazona hoče poklicati in se z njim navidezno sprijazniti, da bi mogla otroka izročiti Jazonovi nevesti darila, ki so namazana s peklen-skimi soki. Potem bo umorila otroka in vzela Jazonu še to poslednjo tolažbo. S hlinjenim kesanjem zna vzbuditi v Jazonu dremajočo očetovsko ljubezen, in Jazon dovoli, da neseta otroka njegovi nevesti darila. Otroka se vrmeta, pomiloščena sta, ne pojmeta v pregnanstvo. Čim bolj se bliža trenutek detomora, tem bolj čuti Medeja strahoto svoje namere.

Medeja čaka nestrpno poročil iz kraljeve palače. Tu prisopiha Jazonov služabnik, ki slika strašno smrt kraljične in Kreonta. Medeja vriska od veselja. Boj v njeni duši je končan. Medeja odide v svoje stanovanje. Zbor izraža svojo bojazen. Čuje se krik Medejinih otrok. Detomor je končan. Jazon vstopi, ne ve še o detomoru. Poročilo o umoru otrok ga zadene kakor strela z jasnega. Baš hoče Jazon vlomiti vrata, da bi zahteval Medejino življenje za življenje otrok, ko se pojavi Medeja s trupli otrok v zraku na Helijevem vozu, v katerega so vpreženi krilati zmaji. Tu si stojita zadnjic nasproti: strti mož, ki v onemogli jezi preklinja Medejo, in Medeja, dostojan-veno mirna. Jazon je popolnoma poražen.

Medeja je tragedija nesrečne matere, užaljene soproge, ki jo je mož izdal in zapustil ter se je poročil z drugo, s hčerko korintskega kralja. Euripides ni hotel pokazati demonske žene, ki vzbuja mrzlo grozo, ampak le nesrečno ženo, ki jo je zadela človeška usoda. Medeje ni gnala k umoru lastnih otrok ljubosumnost, temveč užaljena ženska strast. Euripides, ki se je poglobil v žensko dušo, je uvedel v tragedijo probleme in konflikte ženskega duševnega življenja. Vse, kar Medeja dela in govori, zasleduje le en smoter: maščevanje. Doseči mora popoln triumf. Svojo tekmičo, Jazonovo nevesto, bo umorila, za Jazona pa bi bila smrt premajhna kazen; njega mora zadeti v srce, vzeti mu mora zadnjo oporo in usmrtiti otroke. Vse pomisleke v duši ji zamori maščevalna strast. Pogled na otroka vname v materinem srcu strašen boj, toda strast končno premaga materinsko ljubezen: otroka padeta pod materino roko, in Jazon se zgrudi pred Medejo. Tako je triumfirala užaljena pravica, strlo pa se je tudi srce nesrečne žene.

Kakor ostane Sophoklejeva Antigonina večna idealna predstaviteljica ljubeče sestre, tako je Euripides ustvaril z Medejo in Phaidro (v Hippolytu) večne tipe žen, ki jih strast ljubezni pahne celó v zločin. Euripidova Medeja ostane vse čase moderna, Jazona in njo srečujemo vsak dan in pri vseh narodih in srečavali ju bodo, dokler bo živel rod s krvjo in mesom.

Pogoste debate o potrebi muzike pri vprizoritvah Shakespearja v naši drami, so povod, da pišem te vrstice, razčlenim svoje stališče in podprem trditve s fakti.

Gledališče elizabetanske dobe je poznalo inštrumente najrazličnejših vrst in je muziko nad vse rado uporabljalo. Ta muzika je bila zgolj dekorativnega značaja in skorajda brez dramatične nujnosti in vrednosti. Tako je bilo razmerje tedanje drame do muzike! Pri Shakespearu pa so v nasprotju s tem notranje vezi, in iz vseh njegovih del je razvidno, kako zelo je cenil in ljubil muziko. Spoznal je njeno dragocenost v drami in znal jo je uporabljati tako spretno, da sta obe umetnosti pri njem tesno spojeni. Nihče ni znal in ne zna tega še danes lepše in fineje. — Čisto neprisiljeno rasto Shakespearu muzikalne situacije iz dejanja, in pri njem nimamo nikoli vtiska, da je ta muzika nenaravna ali za lase privlečena. — Samo človek, ki je sam globoko občutil muziko, je sposoben ustvarjati take situacije — in hkrati človek, ki je imel o vplivu muzike popolnoma jasno estetsko mnenje. Še več! Shakespeare je znal najbrže tudi praktično izvajati muziko, ali pa je bil vsaj v glasbeni tehniki temeljito podkovan. To pričajo pomenki njegovih muzikantov ali scena v »Trmoglavki«, kjer poučuje Hortensio Bianco glasbe.

Bianka: (čita) C — skala to je temelj harmonije —

D, E — Hortensijevo naj slika strast;

F — Bianka, naj ljubezen tvojo pije,

G, A — srce ti palo je v oblast;

H — eden ključ imam in noti dve;

C — s tabo živ, brez tebe mre srce (III. dej. 1. prizor).

Tudi primere iz glasbe so Shakespearu nad vse ljube. V »Mnogo hrupa za nič« tolmači Beatrice sestrični Heri ljubezen, poroko in zakon. »Kriva bo muzika, sestrična, če te ne bo po taktu snubil. Ako bo knez presilen, mu reci, da je treba povsod mere, in tako odgovor prepleši. Zakaj le poslušaj me, Hero: snubitev, poroka in kesanje so kakor škotski ples, menuet in pavana: prva ponudba je vroča in poskočna kakor škotski ples in prav tako fantastična; poroka spodobno mirna kakor menuet, vsa starinska in svečana; nato pa pride kesanje in pade s svojimi šibkimi nogami v pavano, vedno bolj zaspano, vedno bolj zaspano, dokler se ne zgrudi v grob.« (II. Prvi prizor).

A Shakespeare ne uporablja samo v komedijah muzikalnih slik in primer. Ena posebna učinkovitih je (ona) iz Riharda II., katero položi v usta preganjanega vojvode. (I. dej. 3. priz.)

V ta odstavek spada tudi razgovor Hamletov iz (III. dej. 3. priz.) z Gildensternom in Rozenkrancem. Igravci pridejo preko odra, in Hamlet jim odvzame flavto:

Hamlet: Ali hočete igrati na to flavto?

Gildenstern: Ne znam, gospod.

Hamlet: Prosim Vas.

Gildenstern: Verjemite mi, da ne znam.

Hamlet: A prosim Vas.

Gildenstern: Niti prijemka ne znam, gospod.

Hamlet: To je tako lahko kakor lagati. Vladajte te sapnice s svojimi prsti in z zaklopo, dajte piščali s svojimi usti sape, in govorila bo najzgovornejšo muziko. Glejte, to so prijemki.

Gildenstern: A teh ravno nimam v oblasti, da bi vzbudil kakršnokoli harmonijo. Nimam te umetnosti.

Hamlet: Ali vidite tedaj, kakšno ničvredno stvar hočete napraviti iz mene? Igrati hočete na meni; delate se, kakor bi poznali moje prijemke; vsiliti se hočete v srce moje skrivnosti, skušati me hočete od najnižje note do najvišjega diskanta; in tu v tem malem orodju je toliko muzike, izvrsten glas, in vi ga ne pripravite, da bi govorilo. Vraga! kaj mislite, da je na meni lažje igrati kakor na flavti? Imenujte me inštrument kakoršenkoli hočete: morete me potreti, a igrati name ne.

Kako prekrasne besede govori Lorenzo v »Beneškem trgovcu« o oblasti muzike. Spet pa dovtipka v »Mnogo hrupa za nič« Benedikt o strunah: »No, nebeška pesem. Zdaj mu je duša zamaknjena! Ali ni čudno, da ovčja čreva lahko potegnjejo človeku dušo iz telesa? No, rogovi bi mi bili ljubši.«

Laertes, ki je v Parizu, kamor pošilja njegov oče Polonius slugo Rajnolda, se uči muzike, kajti oče nalaga slugi: In da se pridno muzike uči.

Bilo bi preobširno, ako bi navajal vsa mesta v Shakespeareovih delih, kjer velja godba kot lek, kot zdravnik, odnosno kot odpočitek. V »Trmoglavki« se prerekata snubača Hortensio in Lucenzio o namenu muzike.

Hortensio: A dama ta, učena brbra, je  
zaščitnica nebeške harmonije:  
zatorej prepustite meni prednost.

Lucenzio: Zabiti osel, ki se mu ne sveti,  
čemu je muzika ustvarjena!  
Mar ne zato, da nam vedri duha  
po študijah in težkem dnevnem trudu?  
Zato se zdaj vmekni filozofiji,  
za odmor potem zaplavaj v harmoniji.

Z muziko uspava Shakespeare svoje junake in junakinje, z muziko jih nežno prebuja (Kralj Lear, Henrik IV.); dobri ljudje pri Shakespeareu ljubijo muziko, slabi navadno ne. Cezar pravi Antoniju o Casiju.

Premnogo čita;  
opazovalec velik, premotriva  
ljudi nehanje vse; ne ljubi iger  
kot Ti Antonij, ne posluša godbe. (I. dej. 2 priz.)



Shylock preklinja muziko, ker pozna njen učinek na mlado zaljubljeno dekle.

Kaj, maske? — Slušaj Jessica: vse duri mi pozapri; in če zaslišiš bobne in cviljenje piščalke krivovrate, ne plezaj na oknice, ne iztezaj glave na cesto, da bi gledala krščanske norce z barvanimi lici. (II. dej. 5. priz.)

Še na enem mestu najdemo v »Beneškem trgovcu« karakterizacijo nemuzikalnih.

Lorenzo: He! Prebudite s himnami Diano, gospe uho ganite z nežno igro, domov jo potegnite z muziko.

Jessyka: Nikdar ne razvedri me ljubka glasba.

Lorenzo: In vzrok je, ker vam duh je prenapet.

A glej razposajeno, divjo čredo, glej dir nebrzdanih mladih žrebet. Režečejo in skačejo, blejo, kot sili vroče jih krvi nagon; a naj zapoje tromba ali drugi napev zadene njihovo uho, jih vidite kako so vsi obstali, kako jim divje oči pohlevno zro v sladki oblasti glasbe: zato se priča, da Orfej kretal je peči, valove; saj najbolj topo, trdo in besno nprav vsaj za trenutek godba spremeni. Človek, ki nima v sebi muzike, ki ga ne gane sladkih zvokov sklad, je zrel za izdajo, za razboj in hlimbo, vzgibi duha so temni mu kot noč, in čuvstva so mu mračna kakor Ereb. Nanj se zanesti ni. — Poslušaj godbo.

Takih in podobnih mest najdemo pri Shakespeareu nešteto. V njegovih kraljevskih dramah je nebroj mest, kjer igra veliko vlogo bojna muzika, fanfare in koračnice. Ob velikih, slavnostnih nastopih uporablja Shakespeare poleg zunanjega bleska še muziko.

Fortinbras: Hamleta

naj kot junaka štirje stotniki  
neso visoko na prestolu: kajti  
da prišel bil je nanj, nikjer gotovo  
ne bilo bi enakega mu kralja.  
In pri obhodu naj vojaška godba  
in bojne šege glasno govore  
za njega. (Hamlet, Finale).

Zbori pri njem nimajo osobite cene, in uporablja jih le malo. V prologu k »Romeo in Juliji« nastopa zbor in v »Zimski pravljici« kot alegorija časa. — Zato pa ljubi norce in nekaterih njih si sploh ne moremo misliti brez pesmi (Kar hočete, Kralj Lear). (Dalje prih.)

## Režija besede

Igralska umetnost je po svojem bistvu umetnost besede in je kot taka dandanes žal preveč zanemarjena. Dejstva, da se previsoko ceni vse, kar je samo za oči, pomanjkanje duševnih vrednot in lahkotno pojmovanje, vsa ta dejstva so vzrok, da sta se film in revija tako bohotno razcvetela. Za film je bistveno, da mu manjka besede (duševnih problemov film ni zmožen, miselnosti Dostojevskega, Ibsena, Strindberga, Tolstega si v filmu ne moremo predstavljati). Slike švigajo brez besede kakor strahovi in se premikajo druga za drugo, in to je značilno za film, ki se — dasi je mešanica tehnike in obrti svoje vrste — vendar včasih povzpne do višine čiste umetnosti. Kakor bi govoreči film kot tak zamoril umetniški film, ker bi mu vzel vso njegovo bistvenost ter jo nadomestil s surogatom (fotografirano gledališče), prav tako bi bila igralska umetnost brez besede odklanjanje duševnega izraza in bi pohabila gledališče v oder, kakoršnega si želi zijačasta množica, kateri ni do duševnih vrednot, temveč le do tega, da si oči napase in da vidi blesteč sijaj. Dandanes je zelo velika nevarnost, da bo gledališče zavrglo to, kar je odločilno za njegov bodoči razvoj: preveč si izposoja pri filmu in reviji, prinaša na oder tujerodne vrednote, ki niso zanj, samo da bi priklenilo nase publiko z aktualno-modnimi koncesijami.

Gledališče mora zopet pripoznati besedo, postati mora svetišče najbolj plemenite govorniške kulture, mesto, kjer se govori najbolj plemenit in najbolj čist jezik, brez vsake dogme in pedantstva.

Jezik, ki ga ponavadi le preveč omalovažujemo, mu jemljemo ceno in ga mrevarimo z nesmiselnim vsakdanjim govorjenjem, ga onečaščamo dan za dnem, ta jezik mora postati zopet to, kar je prvotno bil in je: pesnikov kelih, prežlahtni kristal, prejasna in prečista oblika. Pustiti moramo besedi, da zopet oživi, moramo jo zopet čutiti in misliti, prepojiti jo moramo s čustvom in jo sprejeti vase... To novo rojstvo besede iz mladega in močnega čustva naše dobe je predpogoj za novo, močno, živo gledališko umetnost.

Marsikaj je uničil naturalizem, ki je oviral čustvo in zamoril voljo do ustvarjanja. Napačno pojmovani, neumetniški realizem je zavajal k površni izgovorjavi in k nepristni naravnosti. Kdo je dandanes še zmožen, da bi živo iz sebe občutil lirsko dušo pesnitve, samostojno nanovo premislil arhitekturo misli pri klasikih, prisluškoval melodiji pesnitve, slutil njene tresljaje? Mnogo je zakrivila v tem pogledu mrzličavost naše dobe in njena površnost, ki ne gre do globin.

Strokovno obvladanje snovi, telesa in glasu je prvi predpogoj umetniškega dela za igralca naše dobe, katera zahteva od njega neverjetnih zmognosti. Prav tako važna kakor plesalsko-gimnastična vzgoja telesa je duševna vzgoja, duševno-govorniški training, poslušanje navznotraj, ki ga naši mladi igralci često nimajo, ki pa se jim mora privzgojiti, kolikor je to sploh mogoče.

S strogo samovzgojo in železno voljo dosežeš marsikaj, vzdramiš, kar je v tebi spalo, poostriš posluš, vzbudiš v sebi čut za notranjo melodijo pesnitve, za njen rastoči in padajoči ritem.

Dandanes zahtevajo celega moža, še leva roka mora biti izurjena, da po domače povemo.

Da pride do preobrata in da mora priti, nam pričajo premnogi znaki, močne osebnosti velikih režiserjev besede in življenja polne predstave, ki so bile ustvarjene na tej podlagi. Igralec reši besedo iz knjige, pretopi jo v ognju lastne duše, osebnega J a z a. Nanovo se rodi v ustih ognjevitega govornika, potem ko je v čustveni ekstazi pesnikovi poletela pod nebo, okamenela v predpisani tiskarski tipi in zdaj je zadihala živó in v objemu goreče ljubezni govornikove poje in zveni in hiti kot iskra v duše poslušalcev. Neskončnost pesnikovega doživetja, zadnja imaginacija, skrivnostno poglabljanje v magično kraljestvo čustva, odsevano v J a z u govorca.

To so pokrajine, ki jih bo treba dandanes čestokrat nanovo odkrivati, kajti povprečno se govori slabše kot včasih. Igralec mora imeti besedo tako v oblasti kot goslač gosli. Besedilo pesnitve ti bódi kakor sveta hostija, ton moraš poplemeniti, zveni naj ti iz občutene notranje muzikalnosti, iz spoštovanja pred vsem, kar je pesniško in kar je tako zelo potrebno za poglobitev živega čustva naše dobe. Igralec — pesnikov pobratim — mora znati poiskati v besedni melodiji vse inačice in zmožnosti, v oblasti mora imeti vse skale in registre, vzljubiti mora pesnitev kakor Stradivarijeve gosli, kakor najdražjo dragocenost, kar jih premore svet.

Igralec je véliki čarodej, ki pričara s fantazmagorijo besede celo pokrajino na oder. Izgovori besedo »gozd« in evo ti ga, že slišiš, kako šumi, vidiš ga, čutiš, kako ti poje in polje po žilah. In izgovori to besedico »gozd« zdaj lirično-nežno, zdaj divje-grozeče, potem zopet melanholično-zasenčeno ali sanjavo-sladko, in vselej se izpremeni slika in je tisočkrat drugačna in vedno nova. Cel svet je v teh štirih črkah! To je pretajno doživetje govora.

Začarana je poslušalčeva domišljija, ki jo često podcenjujejo in ki bolj voljno sledi in je mnogo bolj prožna, kakor mislijo.

Igralska umetnost ni samo fantazija in moč oblikovanja, temveč tudi tehnično znanje. Kateri naš mladi igralec razpolaga s tehničnimi mojstrskimi vrlinami kot jih je imel Kainz, sposobnost, govoriti jekleno in vendar prožno, metalno in vendar sonorno v najbolj nežnem pianu, v tistem šepetu, ki si ga čul in ki je prišel z odra kakor dih?

Dandanes, ko drame ne gledamo na zunaj nego na znotraj, ko gradimo in oblikujemo arhitekturo z besedo, dandanes šele vemo, kako težko je biti Othello ali Lear tistemu, ki ni zmožen virtuosno obvladati jezika in vseh njegovih oblik in glasovnih variacij.

Igralec mora dandanes znati preliti dialog v plesalsko-duševno. Šele potem bodo mogoče duševne debate Kaiserja, Sternheima, Strindberga in Wedekinda, blesteče besedne tirade Wildea in Shawa, ki so elegantne in lepe kot prasketajoči floreti.

Predvsem zahtevamo od odra, da bodi govor sugestiven. Beseda ne sme obtičati deklamatorsko osamljena in zapuščena v brezračnem prostoru, postati mora telo, zveneti mora in dobiti sozvočja. Vsak igralec, ki mu je do višin teatra, bo moral pripoznati besedo. Kakor je za opero njena partitura skrivnostna režijska knjiga, ki je tu, odkar je bila koncepcija gotova, in ki se odpira temu, ki je čustven, tankočuten in odprtih ušes, tako je tudi drama ona skrivnostna kontrapunktika, iz katere bo režiser črpal ves blesk in vso nebeško prelest pesnitve. To mora, more in bo.

Treba bo priznati besedo, ki bo dala našemu življenju nov ritem.

Prevel Fr. L.

## Drobiz

**Alek. Tolstoj: »Rasputin« (drama). »Piscatorbühne«, Berlin.** Režiser Piscator je to dramo Tolstega po svoji stari navadi razdelil na film in na odrsko igro; improviziral je scene, ki si jih je sam izmislil, ter jih vtaknil v igro. Igralec Ferdinand Bonn je zato tudi odklonil vlogo cesarja Viljema z motivacijo, da je v originalnem tekstu sploh ni. Tudi bivši cesar Viljem II. je po svojem berlinskem zastopniku odločno protestiral proti temu, da ga vlačijo na oder. Piscator pa je odgovoril, da mu ni mar za ukaze in proteste bivšega cesarja. V igri nastopajo poleg Rasputina car Nikolaj II., carica, dvor, carski politiki, Viljem II., Franc Jožef I., Ljening in še mnogo drugih osebnosti izza vojne in prevrata. Efektna je posebno scena, kjer se vrti na odru ogromna zemeljska krogla; nenadoma se odpre na treh mestih, ki so eno vrhu drugega, in v odprtinah vidimo carja Nikolaja, Viljema in Franca Jožefa, kako moli vsak zase za zmago svoje armade in kako zatrjuje, da ni kriv vojne. Med drugimi vložkami, ki si jih je domislil Piscator, naj omenimo še agitatorski govor, ki ga govori Ljening pred množico. — Tolstega drama sama na sebi je senzacijska drama, ki priča o izrednem talentu avtorjevem. Rasputina slika kot surovega in koruptnega kmeta, carja Nikolaja pa kot nepomembnega in slabotnega moža. Med najboljšimi scenami je prizor, ko Rasputin ozmerja ministrskega predsednika Stürmerja ter ga vrže skozi vrata. Po umoru vsemogočnega Rasputina, ki je naslikan natančno v vseh podrobnostih, slede močne scene, ko izbruhne vstaja, in drama se zaključi z glorifikacijo revolucije. — Vprizoritvi priznavajo, da jo je vodil originalen in talentiran režiser, vendar pa očitajo mlademu Piscatorju, da se ponavlja v tem, da tako rad meša film z odrom, posebno pa, da se radi pritaknjenih scen predstava predolgo vleče. Premiera, ki je bila 10. nov., je trajala štiri ure in pol. Samo na lepaku je bilo brez množice označenih 67 nastopajočih oseb! Rasputina je s surovim humorjem igral P. Wegener, carja Nikolaja E. Kaiser, carica pa Tilla Durieux. Pril predstavi je bil navzoč tudi Krestinski, sovjetski poslanik v Berlinu.

**Ernst Toller: »Hopla, živimo!« »Rajmund Th.« Dunaj.** To delo je že lani vprizoril Piscator v Berlinu; razdelil ga je na manjše slike in mu dodal filme iz dobe prevrata. Ker pravijo, da je ta filmski pridodatek zgolj Piscatorjeva duševna last, ga Ferd Exl na Dunaju ni smel porabiti, in to

je ves nedostatek njegove vprizoritve. Povdarjajo pa, da je bila predstava igralsko nad berlinsko, in da so dunajski igralci precej nad kolegi iz Berlina. — E. Toller slika v tem svojem delu razvoj borbe delavstva in nižjih mas v Nemčiji od udušene revolucije l. 1919. pa do danes. Igra se začne s prizorom v ječi, kjer sedi šest delavcev, obsojenih zaradi prevratnih dejanj za časa revolucije, in čaka, da jih usmrte, kakor se glasi obsodba. Toda vsi so izjemoma pomiloščeni. Eden od njih napravi celo lepo kariero in postane minister; drugi pa mora radi smrtnih muk, ki jih je preстал v ječi, v blaznico. Leta 1927. ga izpuste. Doma pripoveduje otrokom o strahotah vojne. Toda otroci ga ne razumejo in se dolgočasijo. Ko je osamljen, vidi, da mora muko in bolečino prestati sam na lastni koži, kdor hoče spoznati njeno odrešilno moč in ceno. Med dejanjem se razsvetli na levi spodaj četrtina odra: »chambre séparée«, kjer popivata generalni direktor in minister — »hopla, živimo!« Nato se pokaže četrtina odra na desni zgoraj: tam se je napasel pravkar grof na propali proletarski deklici — »hopla, živimo!«, je zopet slišati od nekod. V tretji četrtini vidimo delavca, sklonjenega ponoči nad svojo mizo — »hopla, živimo!« I. t. d. Med slikami stopijo pred zastor ljudski govorniki in govore množici, najprej vsak posebe, nato pa vsi naenkrat. Ogromni transparentni napisi se pojavljajo na temni sceni. Leta od 1919. do 1927. beže na velikem stenskem koledarju kakor utripi minut na uri. Iz koledarja stopa smrt in govori. Na galeriji vpijejo paglavci: »Posebna izdaja! Posebna izdaja!« Tako torej. Pravijo, da ta igra še od daleč ni tako revolucijska kakor Sardoujeva »Tosca« ali Schillerjevo »Kovarstvo in ljubezen«. Kljub vsej tehnični navlaki in senzacionalnosti, ki je sicer utemeljena, ji manjka nekaj, kar bi ji tudi brez imenovanih arhitektonskih rekvizitov pripomoglo do revolucijske drame. In to je močna dramatična muskulatura. Pridemo tedaj zopet do nedostaka, ki je značilen za dramatike najnovejše dobe, posebno pa za revolucionarne. Toda Tollerja imajo radi in ljubijo njegovo preprosto dejanje, ki je čisto v svojem človečanstvu in samojedro v mišljenju. Saj občinstvo pri nobeni predstavi ne pozablja, da je nesrečni avtor dolgo dobo v ječi radi plemenitega in nepremišljenega dejanja preстал hujše muke nego marsikak zločinec. Toller tega ne more pozabiti in se ne more vživeti v sedanost, kaj še-le, da bi se strinjal z njenimi razmerami. In končno, kakšni pa so ti gospodje, ki so bili l. 1919. delavski voditelji v revoluciji, danes pa so višji predsedniki, državni ministri in šefi kabinetov.

**Instrukcije.** Nekje so igrali precej okroglo pariško igro. Kritik je svojemu poročilu o uspehu predstave dodal še ogorčeno opombo: »... Kako je mogoče, da se puščajo k takim frivolnim igram nedorasle deklice, kakor sta bili oni dve v tretji vrsti parterja?!« Gledališki ravnatelj mu je nato pismeno odgovoril: »Nič se ne razburjajte, gospod profesor! Saj sta bili dve: prepričani bodite, da bo druga prvi vsa nejasna in težja mesta naknadno razložila, če jih prva na noben način ni takoj razumela.«

**Bolniški auto.** Ko se je neki priljubljen pariški komik vračal z zdravilišča, je došel v Pariz v tako slabotnem stanju, da so mu prijatelji in čestilke naročile na kolodvor bolniški auto. Opiraje se na prijatelja je zlezal s težavo v auto in zaklical množici, ki ga je obsipala s cvetjem: »Hvala vam! Ta vožnja se mi zdi kakor generalna skušnja za pogreb.«

Fr. Lipah.



# DRAMSKI REPERTOAR DEŽELNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

od otvoritve 1. 1892 do zatvoritve 1. 1914

(Priobčuje: Ciril Debevec)

Sezona 1897/98

Dan predstave	Pisatelj	Prevajalec	Delo
1. X.	Shakespeare	A. Zima	Beneški trgovec
2. X.	Juin-Reinhard	A. Levec	Stari korporal
12. X.	R. Murnik		Napoleonov samovar
21. X.	L'Arronge	A. Trstenjak	Doktor Blažič
6. XI.	Scribe	D. Hostnik	Kozarec vode
2. XII.	V. Krylov	A. Funtek	Tretja hči
21. XII.	Birch-Pfeiffer	D. Hostnik	Cvrček
4. I.	Brachvogel	A. Funtek	Narcis
6. I.	D. Mosenthal	F. Cegnar	Debora
4. II.	A. Wilbrandt	A. Benkovič	Arija in Mesalina
3. III.	R. Benedix	* * *	V ječi
6. III.	R. Raeder	J. Gecelj	Robert in Bertram
18. III.	Shakespeare	A. Funtek	Kako se kroté ženske
22. III.	V. Krylov	A. P.	Medved snubač
2. IV.	* * *	J. Alešovec	Tambor v Puebli

Sezona 1898/99

21. IX.	V. Leon	* * *	Omikanci
23. IX.	Bisson-Carré	* * *	Gospod ravnatelj
7. XI.	Blumenthal-Kadelburg	A. Nikolajev	Martin Smola
11. X.	S. pl. Tucié	* * *	Povratek
11. X.	Fulda	* * *	Sama med seboj
21. 10.	V. Sardou	F. Gestrin	Fedora
6. XI.	K. Tyl	* * *	Jurčkove sanje
22. XI.	G. Lessing	T. Doksov-Jesenko	Emilia Galotti
4. XII.	A. Medved	—	Cesar Friderik III.
18. XII.	A. Linhart	—	Matiček se ženi
20. XII.	E. Gangl	—	Sin
3. I.	F. Vetterlein	* * *	Jožef v Egiptu
13. I.	S. pl. Tucié	F. Govekar	Trhli dom
7. II.	Jurčič-Govekar	—	Rokovnjači
10. II.	L. Görlitz	K. Vodušek	Trije pari čevljev
2. III.	J. pl. Werther	I. Metov	Vojni načrt
26. III.	A. Medved	—	Za pravdo in sree

Sezona 1899/1900

21. IX.	Ganghofer-Neuert	* * *	Vaški podobar
23. IX.	Labiche-Martin	* * *	Potovanje gospoda Fajdige
5. X.	F. Langmann	J. Mazi	Jernej Turazer
10. X.	J. Stritar	—	Logarjevi
19. X.	F. Raimund	* * *	Kmet milijonar
7. XI.	H. Ibsen	Fr. Göstl	Strahovi
2. XII.	J. J. Stanovski	* * *	Od stopinje do stopinje
28. XII.	Shakespeare	I. Cankar	Hamlet
13. I.	B. Jakobson	* * *	Pri puščavniku
19. I.	A. Askere	—	Izmajlov
16. III.	I. Cankar	—	Jakob Ruda

## Zakaj toliko gostov?

Najmanj sem pričakoval tega vprašanja od gledaliških kritikov; zato hočem dati pojasnila in utemeljiti postopanje uprave tudi v tem oziru.

Namen, ki ga zasleduje uprava z gostovanji v drami in operi, je sledeči:

1. Gostovanje da občinstvu priliko, da spozna igralca in pevca, kritikom pa omogoči presojo njihovih umetniških zmožnosti. Mislim tu pevce in igralce, ki pridejo v poštev za angažman v letošnji ali bodoči sezoni. Kako velike važnosti so gostovanja te vrste, priča vprašanje primadone v našem gledališču, ko po odhodu ge. Žaludove in Lovšetove uprava za nje ni imela nadomestila. Ob zaključku sezone, ob času, ko so vse dobre moči že angažirane, ni bilo mogoče dobiti pevke, ki bi ustrezala precej visokim zahtevam naše gledališke publike. Evidenca je v tem oziru za vsako upravo velike važnosti. Iz tega razloga je uprava povabila na gostovanje go. Juranič-Karolyjevo, go. Davidovo-Slatinovo, gdčno. Majdičevo, gge. Neralića, Burjo, Vičarja in go. Mitrovičevo.

2. Ako kak član nenadno zbolí, je pri enojni zasedbi predstava mogoča le z gostom. (Gostovanje g. Zupana).

3. Za dela ki so delj časa na repertoarju, je mogoče publiko zainteresirati samo z dobrimi tujimi gosti.

Z dobrimi gosti se dvigne tudi nivo predstav na višino, ki je za stalno nedosegljiva radi pomanjkanja sredstev za njihov stalni angažman. (Gostovanje Križaja, Zec, Zitka, Beline Hermsdorfove, Stoller-Stotterjeve itd.).

4. Vprizoritev nekaterih del, posebno v operi, je brez gostov nemogoča, in to vsled pomanjkanja članov, ki imajo ta dela naštudirana. (Vprizoritev Trubadurja z gostovanjem ge. Vilfan-Kunčeve; ponovitev »Fidelija« brez Žaludove in Knittla je nemogoča).

5. Gostovanja inozemskih gostov ali celokupnih ensamblov služijo kulturnemu zblíževanju in medsebojnemu spoznavanju. (Staller-Stotter, Zitek, Belina Hermsdorf).

6. Važna za vzgojo naraščaja so debitiranja, ki omogočajo mladim močem z javnim nastopom predstaviti se občinstvu in kritiki, da more presoditi njihove zmožnosti in napredek. (Ga. Juraničeva, gdč. Majdičeva, ga. Vilfan-Kunčeva, gna. Kovačičeva, gna. Slavčeva, gna. Popovičeva, g. Pomorišac, g. Golubič). Prvi in glavni namen gostovanj pa je, odpreti vrata zdravi konkurenci in ubiti kliko, ki je za vsako umetniško institucijo pogubonosna.

Upravi se očita, da so gostje dražji in se mora tudi v tem oziru štediti. To je res, ali vpoštevati je z druge strani dejstvo, da se z posrečenim gostovanjem dvigne poleg umetniškega nivoja in interesa publike tudi inkaso predstav, ki daleko presega izdatke, kakor tudi inkaso predstav, ki se dado brez gostov.

Inž. Kregar, upravnik.

## MEDEJA.

Tragedija v petih dejanjih. Spisal Euripides. — Poslovenil dr. Fr. Bradač.  
Režiser: A. Danilova.

**Osebe:** Dojilja — Medvedova; Odgojitelj — Gregorin; Medeja — A. Danilova; Kreon, vladar korintski — Cesar; Jazon — Levlar; Aigevs, kralj atenski — Kralj; Medejina otroka — \* \* \*; Zbor korintskih žena, Medejinih prijateljic: Juvanova, Balatkova, Mira Danilova, Debeljakova, Rakarjeva, Vida. — V zboru sodeluje iz prijaznosti 10 učenk realne gimnazije. — Inscenator: I. Vavpotič. — Godbo priredil A. Balatka.

## TOSCA.

Opera v treh dejanjih. — Besedilo po V. Sardouju. Napisala L. Illica in G. Giacosa. — Poslovenil Cvetko Golar. — Uglasbil G. Puccini.

Dirigent: A. Neffat. Režiser: A. Šubelj.

**Osebe:** Floria Tosca, slovita pevka — Mitrovičeva; Mario Cavaradossi, slikar — Gospodinov; Baron Scarpia, policijski načelnik — Holodkov; Cesare Angelotti — Šubelj Cerkovnik — Betetto; Spolletta, birič — Mohorič; Sciarrone, orožnik — Mencin; Ječar — Perko; Pastir — Ribičeva. Kardinal, sodnik, vodja mučilnice, pisar, častnik, podčastnik, vojaki; cerkveni pevci, duhovniki, ljudstvo. — Godi se v Rimu leta 1800.

## B A J A D E R A.

Opereta v treh dejanjih. Spisala Julius Brammer in Alfred Grünwald. Godbo zložil Emmerich Kálmán. — Dirigent: A. Neffat. Režiser: Jos. Povh.

**Osebe:** Princ Radjami, lahorski — Drenovec; Odette Darimonde — Poličeva; Marquis Napoleon St. Cloche — Peček; Luis Philippe la Tourette — Povh; Marietta, njegova žena — Balatkova; Polkovnik Parker, angleški rezident lahorski — Šubelj; Dewa Singh, dvorni minister lahorski — Mohorič; Grof Armand — Rus Jos.; Fésé, mlada dama — Jeromova; Trebizonde, ravnatelj gledališča »Chatelet« — Simončič; Pimprinette, šef klakerjev gledališča »Chatelet« — Sancin; Dr. Cohen, novinar — Jelnikar; Odys — Japljeva, Gataux Rao, Moharjeva, — služabnice princeza; Dewa, prinčev pobočnik — Erklavec; Ravnatelj bara — Simončič; Jonny, mikser v baru — Sekula; Ložni vratar — Pahor; Marioneta — Golovin; Olly — Jeromova, Jolly — Sternišova — deklici v baru; Telesni lovci — Kazimir, — Sluga — Pahor — v službi prince Radjamija; Dandy — Japeljnova. — Gledališki gostje, prinčevi gostje, indijske plesalke, sluge, ložni vratarji. — Prvo dejanje se vrši v ložnem foyeru gledališča »Chatelet« v Parizu. Drugo dejanje v palači prince Radjamija v Parizu in tretje dejanje v malem baru v Parizu. — Čas: sedanji. Prvo in drugo dejanje se vršita v isti noči, tretje tri mesece pozneje. — Plese sta uvežbala baletni mojster Vlček in režiser Povh. Nove dekoracije je naslikal gledališki slikar Skružny.

## GROFICA MARICA.

Opereta v treh dejanjih. Besedilo spisala Julij Brammer in Alfred Grünwald. — Uglasbil Emerik Kálmán.

Dirigent: Dr. D. Švara. Režiser: Jos. Povh.

**Osebe:** Grofica Marica — Poličeva; Knez Moric Dragomir Populescu — Povh; Baron Kóloman Zsúpan, grajščak iz Segédina — Peček; Grof Tasilo Endrödy-Wittenburg — Drenovec; Liza, njegova sestra — Balatkova; Baron Karel Štefan Liebenberg — Šubelj; Kneginja Božena Cudenstein, pl. Chlumetz — Rakarjeva; Penížek, njen komorni sluga — Janko; Ilka pl. Dambössy — Jeromova; Čeko, priletan sluga Marice — Simončič; Berko, cigan — Rus Jos.; Manja, ciganka — Ramšakova; Sari, Mariška, Erzika, Juliška, Rezika, Ilonka, Etelka, Micika — otroci — \* \* \* \* \* Gostje, gospodje, dame, plesalke iz Tabarina, cigani, kmetski fantje in dekleta, čiškoši; sluge, natakariji in ciganska godba. — I. dejanje se vrši pred grajščino grofice Marice. II. in III. v njeni grajščini. — Plese naštudirala Tuljakova.

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