



# **GLEDALIŠKI LIST**

**NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI**  
**UREDIL OTON ŽUPANČIČ**

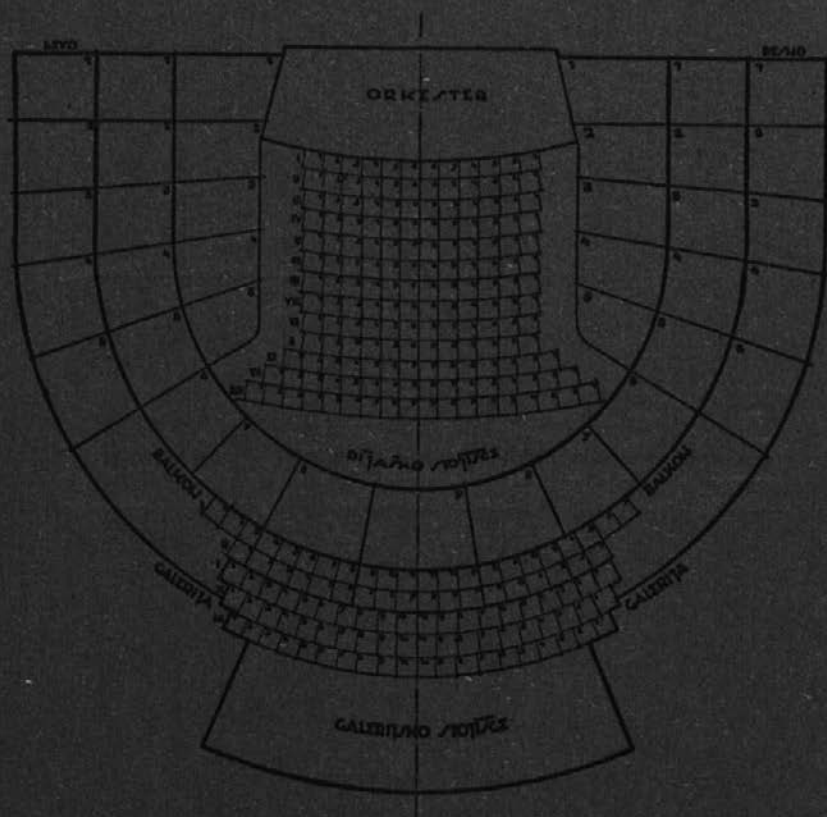
**SEZONA 1927/28**  
**1. MARČA 1928**  
**ŠTEVILKA**  
**11**

**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-

Dr. V. Burian:

### Na potih nove češke drame

(Niz opomb.)

Če vpoštevamo, da sta čista dramatična oblika in velik dramatični pesnik v vseh svetovnih literaturah le zaključek dolgotrajnega vsenarodnega razvoja, moramo reči, da je tudi pri Čehih iskati začetke drame svetovnega formata šele v najnovejši dobi. Pri tem je sevé takoj poudariti, da je tej novodobni češki drami marsikateri idejni in izrazni element odkazalo baš starejše in nedavno dramatično ustvarjanje: Alois Jirásek s svojim kolektivizmom in ideologizmom in nekateri iz razdobja češke Moderne, med njimi zlasti Jaroslav Hilbert, pri katerem je že od njegovih začetkov opazati stremljenje po življenjski aktualnosti in etičnem redu v dramih.

Dasi torej tiči novodobna češka drama z mnogimi svojimi korinenami pravzaprav v minuli ali v včerajšnji dobi, vendar si je mogoče razložiti njen razvoj in razmah šele z mogočnim vplivom moderne svetovne znanosti in filozofije. Zlasti Bergsonova filozofija s svojim zanikanjem determinizma in poudarjanjem aktivnosti človeškega duha, s svojim vitalizmom, intuicijo in teorijo podzavesti, potem tudi Einsteinova filozofija relativizma in sploh moderna socijologija (Tarde, Durkheim, Le Bon, Vaihinger) ter druge prirodne vede so pokazale tudi češkim sodobnim pesnikom novo vsebino sveta in njegove duše. Ni čuda torej, da so te nove smeri v evropskem mišljenju mogočno zajele tudi češko dramatično ustvarjanje. Svetovni vzgledi: Shaw, Claudel, Cromelynck, O'Neill, Pirandello so pa pokazali novi češki drami pot k njenemu pristnemu viru — k metafiziki. Moderno pojmovanje življenja pa jo je napojilo z grotesko, »v kateri se zliiva resničnost z nadresničnostjo, posmeh z grozo, pobožnost z roganjem.« To je nova vrsta realizma, če hočete: simboličnega realizma, ali kakor ga drugod imenujejo: nadrealizma, do kojega je dospela tudi češka drama v zadnjem deceniju. Sodobnost ne samo v mišljenju in čutenju, temveč tudi v izrazu, je njena tipična poteza. S pomočjo novega duha v režiji in v upodabljaljoči odrski tehniki ter s sodelovanjem novih igralskih talentov se je ta nova češka drama res povzpela do viška svetovnega formata.

Izrazit predstavitelj tega novega stremljenja v češki sodobni drami je že Jaroslav Hilbert, ki v svojih zadnjih delih »Drugi breg« in »Prapor človeštva« najbolj kaže, kako se je spremenil ne le on sam, temveč tudi doba: nekdanji ateist in pozitivist, ki se je hudo boril z metafiziko, sedaj tu išče izhoda iz pekla materijalizma in moralnega prepada v čvrstem, takorekoč verskem redu dobrega in zlega. Vest, ki mu je čuvaj tega reda, ni tu več psihološki kriterij postav, temveč dramatična realnost, ki naravnost posega v dejanje. V »Praporu človeštva« (gre tu za moralni propad politične korupcije) je šel tako daleč, da je človeško vest celo personificiral, s čimer je seveda razbil tehnično celoto igre. Gori označena aktualnost in avtorjeva kritika današnjega življenja ni tu več psihološko-dokumentarni realizem, temveč ima globok etičen in simboličen pomen ter stremi za tem, da potencira človeka na tip in razloži konkretnu slučaj kot posledico kolektivnih sil življenja.

Podobno spremembo v svetovnem nazoru, toda v stari konvencionalni tehniki nahajamo tudi pri starejšem pisatelju F. X. Šaldi, avtorju protimeščanske in izrazito socijalistične igre »Dete«, v kateri so samo nekatere življensko prepričevalne.

Pod vplivom ruskih realistov se je z uspehom lotil problema sodobne erotike nadarjeni novelist Vojtěch Miza v komediji »Struja«, v kateri je na zanimiv način pokazal drugo, bolj človeško lice današnjega cinizma. Njegov mestoma preveč dokumentirani in sirovi realizem je pa na škodo moderni koncepciji. Iznajdljivega kombinatorja in spretnega dramatika se je pokazal tudi v družabni komediji »Kdo zasluži?«

Z družabno analizo se intenzivno peča tudi Edmond Konrád, ki je že zapustil realizem in krenil na nova pota, zlasti v zadnjih svojih komedijah »Teslo« in »Komedijska v kocki«, od katerih je posebno zadnja zelo uspelo odrsko delo. Shematičnost, ki je bila njegovim prejšnjim igram v škodo, se spreminja v zadnji komediji v sam potencial njegove dramatične tehnike.

Nekdanji novoklasik František Langer je došel s svojo veseloigro »Kamela skozi uho šivanke« in zlasti s svojo »Periferijo« do modernega neorealizma. Langer je res bogato nadarjen umetnik dramatik: dobro pozna odrsko obrt in ima nenavadno zmožnost neposredno prenašati še toplo življenje na oder in mu na njem spretno določiti dimenzije in nov ritem. V tem pravzaprav tiči njegov uspeh, kakor je to zlasti pokazala njegova »Periferija«, ta velezanimivi psihološki film, ki si že danes zmagovalno krči pot v široki svet.

Ekspressionistično metodo je vpeljal v češko dramo František Zavřel. Kakor sploh ekspresionizem zanika vso snov in ne kaže umevanja za stvari življenja in njih medsebojne usodne odnose, tako je tudi Zavřel v svojih tragedijah »Boleslav Grozni«, »Kralj Přemysl Otakar II.«, »Ropar« in »Upor« navdušen glasnik le sile človeške misli. Pendant njegovim tragedijam so pa njegove veseloigre »Boksterska tekma«, »Zveličar« in »Ded proti svoj volji«, v katerih obratno zasmehuje vso človeško, zlasti pa moško slabost.

Tudi on je nadarjen in plodovit dramatik, poln aktualnosti v vsebini in izrazu, toda v njegovem ustvarjanju je toliko nasprotij in nesoglasja, življenske dinamike in okorelega mehanizma, zastarelih in modernih sredstev, da imaš končni dojem prečudne kaotičnosti.

Tudi Čestmír Jeřábek je ekspresionist, kateremu se je šele v igri »Nove zastave« (vsebinska je črpana iz konflikta proletarijata s kapitalizmom) odprl nov svet, dasi je tudi v nji še mnogo brezkrvnega shematizma.

Popolnoma nov pojav v češki drami je brez dvoma Karel Čapek, ki je tudi v dramatični tehniki prvi kašipot in ustvaritelj novih možnosti in oblik. Že pred Pirandellom in Crommelynckom si je v svojem »Razbojniku« iznašel metafizični realizem in tehniko dvojnega prostora, ki sta tako pomembna za moderno dramatično umetnost. V ti prekrasni velepesmi zmagovite mladosti je vpeljal na oder simbole polne življenske prepričevalnosti in dinamike in ustvaril v nji delo ne samo velike tehnične, temveč tudi pesniške vrednosti. Čapek je v svojem bistvu predvsem globoko zajemajoči intelektualec, kateri hoče premagati svoj nihilizem z pragmatistično vero v življenje in človeka sploh, kakor je to zlasti pokazal v svoji sociološki utopiji RUR; je intelekt, ki zna dobro graditi, spretno kombinirati in pripravljati z matematično gotovostjo presenečenja, ki pokažejo stare znane resnice in misli v novi luči, in tako v njih zagradi odmev absolutnega. Toda njegov intelekt ima tudi svoj mogočni lirizem, tako da njegovo misel tudi globoko občutiš. Ta intelektualni lirizem je razen v »Razbojniku« zlasti uveljavil tudi v komediji »Iz življenja mrčesa«, katero je napisal skupno s svojim bratom Jožefom. Tudi v njegovih drugih igrah, »Stvar Makropulus« in »Adam Stvarnik«, mu je filozofski problem kakor Pirandellu in drugim iluzionistom snov in vzmet vse dramatične akcije. Ni čuda torej, da so si njegove igre že našle pot in zmagovit sprejem tudi na svetovnih odrih. Njegov vpliv se jasno čuti skoro v vsem sodobnem češkem dramatičnem ustvarjanju. Zlasti ga je opazati v diplomatski satiri »Primus tropicus« Zd. Nemečka.

Vsem doslej imenovanim dramatikom — enemu manj, drugemu bolj — je skupna že gori naznačena grotesknost. Razen Rudolfa Krupičke (Nov majestat, Prevrat), Lva Blatnega (Ko-ko-ko-ko-dák, Izseljenci) in avtorjev »Mateja Poštenjaka«, Arnošta Dvořaka in Klime, jo je zlasti uveljavil Jan Bartoš, kateremu je postala sploh temelj njegovega dramatičnega izraza v številnih njegovih igrah (Snubitev, Ženitbena ponudba, Junaki naše dobe, Zlat Koder, Upor na odru itd.). Bartoš je zanimiv pojav v novi češki drami: filozof in okultist se v njem zlivata z načelnim cinikom. Toda v vsem ni še dovolj pristen; domači in tuji vplivi se mu pogosto dovolj poznajo.

Med groteskne družabne komedije spadata tudi dve igri z utopističnim motivom večne mladosti: Šaldov »Pohod proti smrti« in Scheinpflugova »Druga mladost«. Razen njih pa še cela vrsta manj ali bolj uspešnih iger in igrice, med katerimi je zlasti omeniti Langerjevo igro »Milijoni«, Mařánkovo »Hidro« in K. Holega »Kapital«.



Če vpoštevamo še bogato produkcijo številnih dramatikov (Arnošt Dvořak, Franja Šrámek, Otakar Fischer, Jurij Mahen, Stanislav Lom itd.), ki so si ohranili svoj osebni dramatični izraz iz dobe pred svetovno vojno, četudi pri njih semterja lahko opazimo vpliv moderne dobe, moramo reči, da se je z razvojem nove oderske umetnosti, ki je oprostila gledališče od artizma in konvencionalne banalnosti, bogato razvilo tudi dramatično slovstveno ustvarjanje, ki je že stopilo na svetovni tir.

Najmlajša češka literarna generacija, ki je v liriki in drobni prozi res ustvarila nove pesniške vrednote, se doslej ni poskusila v dramatičnem ustvarjanju. Ali se bo obnesla tudi na tem polju, je vprašanje bodočnosti.

Jan Bártoš:

## Problemi modernega gledališča

(Prevel C. D.)

V sodobnem gledališču se dviga zavesa, toda mi ne drhtimo več od vznemirjenja — kajti pred nami se ne javljajo več skrivnosti, naše oči ne gledajo več v začudenju in naša srca ne utripljejo več od ganotja.

Na odru prav za prav ni več gledališča in v gledališču ni več gledalcev.

Vsi poskusi za obnovo današnjega gledališča niso storili drugega, kakor da so poskušali skriti očitna dejstva njegovega razkroja: stilizirali so sceno bodisi v strogem poenostavljenju ali pa so jo napolnjevali z bogatim dekorativnim razkošjem.

Reformatorji teoretično razpravljajo o temeljih gledališča in ga skušajo iz prvin, iz katerih je vzkliko, obnoviti za današnjo dobo; stikajo po razvojnih zvezah z velikim gledališčem preteklih časov in navezujejo na tradicijo bodisi antičnega in srednjeveškega nabožnega ali pa poznejšega klasičnega posvetnega gledališča. Pričakuje se, da se dá obnoviti gledališče kakor kak splošni obred, v katerem bi bil tudi gledalec aktiven udeleženec, ali pa se poskušajo razmakniti meje razrednega gledališča (kar je današnje gledališče postalo) do narodnega gledališča. Ampak kje so potem razlogi za brezupnost vseh teh naporov? Brez dvoma v modernem znanju in čuvstvanju: ono nas s svojo hladnostjo dovolj jasno opominja, da ostaja popolnoma ravnodušno nasproti vsem današnjim naporom, ki se omejujejo na to, da predstavljajo in slogovno popravljajo staro gledališče.

Toda, ali je upravičeno misliti, da se v globinah modernega znanja in čuvstvanja ne skrivajo predstave novih gledališč, od starih tradicijskih popolnoma neodvisnih oblik, in da je to pojmovanje in čuvstvanje nezmožno za nov gledališki pokret?

Preudarimo, zakaj je današnje gledališče modernemu znanju in čuvstvanju tako oddaljeno. Ali najdemo vzrokov v razvjeni utrujenosti in blaziranosti duševnosti in čutov modernega gledalca?

Zagotavljam vas, da to niso vzroki. Razumeti je treba, da reagira moderni gledalec na današnje gledališče z mrzlo ravnodušnostjo enostavno samo zato, ker čuti neko čudno neskladnost med predstavo, ki jo gleda na odru, in pa med predstavo, ki jo vidi v svoji lastni domišljiji. Obrača se od današnjega gledališča samo zato, ker ni več zmožno ganiti njegovo kaotično srce, oživeti njegovo razdraženo domišljijo in prikleniti njegove oči in posluh.

Moderni gledalec želi videti na odru zagonetna duhovna dejanja, v ostrih nesnovnih oblikah. Toda kaj vidi v resnici? Mehanično reproduciranje brezizrazne historične ali sodobne resničnosti na trivijalno realistični ali pa dekorativno stilizirani sceni. Po glavi mu blodijo histrijski koturni in fantastične maske, v resnici pa srečuje navadno zmedo nastopajočih, kostumiranih ali nekostumiranih postav, vedno enako dolgočasnih in brez vsake izvirne iznajdljivosti. Sanjari o modernem ritmu gibanja in recitacije — v resnici pa se mu neizpodbitno dokazuje, da se gledališče ni rodilo iz petja in plesa.

Problem novega gledališča je izpolniti sanjave predstave modernega gledalca: postaviti mu pred oči gledališke skrivnosti v njega nekdanji zasnovi, toda v oblikah, ki so ustvarjene neposredno iz modernega znanja in čustvovanja. K rešitvi tega problema pridemo težko kdaj po potih novega klasicizma, po katerih so šli vsi dosedanji gledališki poskusi, temveč preje z abstraktnim postopkom naivnega dojemanja in ustvarjanja primitivnih prabitij, s kakršnimi išče svoje obnove vsa moderna umetnost.

Premišljujmo o tem postopku.

Gledališče je umetnost ritmičnih gibov in govora, ki nam predstavlja večne skrivnosti človeškega življenja, torej skrivnosti ljubezni in smrti. To so duhovne skrivnosti vseh skrivnosti, ki morajo biti izražene v obrednih in nenavadnih oblikah. Zato bosta ostala koturen in maska za vselej neminljiva simbola gledališke umetnosti. Vsako gledališko dejanje, ki je skrivnostno, nadprirodno in zagonetno, se mora vršiti v osamljenem in od vsake naravne resničnosti strogo ločenem prostoru.

Nedostopna izolacija je temeljni predpogoj notranjih ciljev gledališke umetnosti: njena učinkovitost raste z obredno, skrivnostno scenerijo, v kateri nastopajo igralci s teatralno vzvišenostjo in v temni zastrtosti maske, izražujoči nadnaravnost dejanja, ki ga odigravajo, z ritmično mimiko in recitacijo, s stopnjevano nenaravnostjo kretenj in govora.

Treba je ponovno dvigniti komedijantstvo gledališke umetnosti, ki je vnanje in notranje alfa in omega njenega izraza, kajti ono, le malo razodeto, igra in razigrava z daljnim fantastičnim odmevom.

Toda one večne skrivnosti človeškega življenja, ki naj se v gledališču pred nami pojavljajo, skrivnosti nas samih, ob-

čutimo prav v trenutkih, ko nas igra zgrabi bodisi do groze, bodisi do vznemirjene ginjenosti ali pa do prитайenega smeha.

Mar ne kliče vse to po tem, da bi bilo prizorišče še bližje in še ostreje odprto in da bi se igralec in gledalec začutila še v neposrednejšemu stiku? Floris scene je vprašanje gledališke arhitekture in tehnike; ali bi ne bilo zanimivo in pametno spremeniti ustaljeni četverokotnik prizorišča v obliko, ki bi nam bila po svoji izrazitosti bližja, pomakniti ga v prostornejšo globino in razmakniti ga v bokih, da ne bi morali gledati na oder vedno tako enolično naravnost?

Kar se tiče inscenacije, nam je že jasno, da smo z naturalistično smerjo pri nas pravtako že odpravili kakor z iluzionistično; na odru nočemo niti doslovno verne podobe resničnosti, niti njene naznačenja. Na odru hočemo gledališko plastično samopravno resničnost, samostojno živo obstoječo, neodvisno od vsake kakršnekoli realne resničnosti, v novih globoko utemeljenih oblikah in samo sebi odgovornih barvah.

Potrebna je kolikor sploh možna razgibanost scene v ostri živahnosti in silnem lomljenju. Igralec se mora zavedati predvsem duhovnosti svojega poslanstva, potruditi se mora za najabstraktnejšo dematerijalizacijo svojega osebnega temelja, razumeti mora temeljni zakon igralske umetnosti, to je neprirodnost, vrniti se mora udano k večnim gledališkim simbolom: h koturnu in maski in potruditi se za mimični in recitativni izraz temnega zlomljenega in ostrega ritma modernega človeka.

K rešitvi problema novega gledališča, na katero bi gledali z nekdanjim začudenjem, pridemo enostavno z neomajno doslednostjo poduhovljenja, ki bo zrušila v prah mrtve razvaline naturalistične scene z njenim mehničnim in mrtvim igranjem, in z idealistično tvorbo smelih, novih oblik, porojenih spontano iz modernega znanja in čuvstvanja.

---

*Samo po sebi umevno je, da bodo močne osebnosti profitslovja pouka brez vsega premagale. Igralski učitelji in igralske šole pa so namenjene srednjim talentom. Njihova naloga je, da ustvarjajo povprečnim talentom podstavo, na kateri se lahko osamosvojujejo in da jih v sodobnem občutju potrjujejo, kadar bi omahovali. Od igralskih šol zavisi, če ustvarjajo vodilni igralci tradicijo ali če ostavljajo samo posnemovalce.*

*Posnemovalci gledališče ubijajo. Tradicija ga krepi in povečuje. Dandanes pa je zmeda tako velika, da so prav tisti, ki govoré o tradiciji, odgovorni za posnemovalce. Kajti s tem, da smatrajo za tradicijo samo ohranitev preteklega, ne pa tudi fundiranje izraza, ki ima bodočnost, odvzemajo srednjim talentom opore in jih omejujejo na golo posnemanje.*

lhering.



## Pogled na praško češko glasbeno sezono

Patriarhalni karakter je »máti měst«, Praga, že davno izgubila. Stara idilična zakotja se umikajo novim visokim zgradbam, prijazne »štacune« bežijo pred hladnimi svetlimi prostori trgovskih hiš in bank, »business« se drzno dere s kričečimi plakati od vseh strani, in stari meščan išče miru in utehe v malih žapalih šankih. Tempo in novosti je geslo dneva. To vse dobiva svoj refleks tudi v glasbenem življenju, ki je bilo v Pragi od nekdanj bogato. S tem razločkom, da namestu enega do treh gledališč dandanes dnevno igra (štejemo li vsa mala, tudi periferijska podjetja) okrog 50; namestu enega do dveh koncertov na teden (resnega umetniškega značaja) včasih po 5 do 6 na dan.

Centrum gledališkega življenja je še vedno Narodno gledališče. Bilanca prvega instituta v sezoni do sedaj ni, da bi rekel sijajna. Glazunova balet »Raymonda«, stara salonska glasba, Bendlov »Otrok Tabora«, romantična opera (v spomin tridesete obletnice autorjeve smrti), katera skuša navezati na smetanovsko tradicijo, pa ji nedostaje genijalne koncepcije, novo naštudirani »Tannhäuser« (brez črt, kar gotovo ni delu v korist) in iz arhivskega prahu vzeta »Nema iz Portici« niso dogodki takega pomena, da bi dali pečat skoro polovici sezone.

Lansko leto v tem času je že razburjal »fašistične« duhove Bergov »Woyczek«, opera najmodernejšega stila, težavnih tehničnih problemov, eno najinteresantnejših del dvajsetega stoletja sploh — katerega vprizoritev je bila inštitutu z umetniškim vodjo Ostrčilom na čelu v visoko čast. Kot ptica lastavica, naznanjajoča jubilejni ciklus Dvořakov (l. 1929), je šel preko odra »Jakobín«, poln mojstrovega dobrega humorja, simpatičnih figur, ki spominjajo na češke klasike Němcovo in Jiráska. Največji pozitivum do sedaj je bila premijera »Sadka«, opere-byline Rimskega-Korsakova, ki daje po gledališkem bulletinu nekako bazo sistematičnemu gojenju slovanske opere sploh.

Izvedba je bila sijajna pod strogo roko Ostrčilovo, in ruski karakter dela je bil potenciran z udeležbo dveh ruskih umetnikov-emigrantov: režiral je namreč Sevastianov (ki je dve sezoni deloval tudi pri ljubljanskem gledališču) in insceniral slikar Urvancev.

Večje nade in večji umetniški plus prinaša druga polovica sezone, ki naznanja med drugim:

Janačkovo »Stvar Makropulos« po drami Karla Čapka, zanimivo po mistično dišečem sujetu (glavna nastopajoča oseba Emilija Marty je preko 300 let stara in blodi po svetu kot neke vrste Ahasver); premijera bô v najbližjih dneh. Izmed del I. B. Foersterja nanovo naštudirana »Jessika« (po »Beneškem trgovcu«). Od mlajše generacije pride zopet enkrat do besede Oto Jeremiáš (ki pravzaprav ni več tako mlad) z opero »Bratje Karamazovi«. In baletna novitela je groteska »Fagot in flavta« mladega (zares!) E. T. Buriana (sina imenitnega pokojnega baritona Emila Buriana). E. F. Burian je nekaj »enfant terrible« nove češke glasbe. Od časa do časa prireja samo-

stojne koncerte (nastopa tudi kot klavn v revijalnem modernem gledališču »Dada«, za katero tudi komponira), zna pogoditi noto, da zainteresira svojo publiko, in brez pomislekov to tudi dela. On je glazbenik jazza in poliritmike, in kot pendant jazza v vokalni muziki je organiziral nekak »voice-band«, v katerem skupina recitatorjev, govorečih v različnih tonih in ritmih, marsikdaj presenetni z duhovitimi efekti. V svojem hotenju: originalnost za vsako ceno! se spušča v bizarne eksperimente. Nedavno je izvajal svoj »Requiem« za: voice-band, sopran, bas, klavir, pianino, harmonium, saksofon in tolkala. Njegove kompozicije vzbujajo najrazličnejše občutke; na eni strani ogorčenje, na drugi pa navdušenje, drugod smeh in veselost. Tudi kabaretna muza mu ni neznana — otrok svojega časa!

Žarišče koncertnega življenja tvori »Češka Filharmonija«, ki se je končno — hvala bogu — izmotala iz finančnih težkoč in se sedaj brez skrbi posveča intenzivnemu umetniškemu življenju pod vodstvom Vaclava Talicha — žalibog s precejšnjimi odmori, kadar Talich gostuje v tujini. Glavne točke letošnje sezone tvorijo »festivali«. Predavanje, koncert komorne glasbe in veliki orkestralni koncert s sporedi, vedno izbranimi in glasbe dotičnega naroda, ki je baš pri festivalu »na vrsti«. Dosedaj je bil jugoslovanski festival, ki je povzročil zlasti po hrvaškem časopisju toliko prerekanja, s skladbami Lajovica, Škerjanca, Adamiča, Širole, Dobroniča, Konjoviča, Stolcerja, Odaka in (v orkestralnem pogledu) pod vodstvom Nika Štritofa. Pozneje je bil francoski s skladbami Roussela, Honeggerja, Poulenca, Satieja, Schmitta in drugih. Orkestralni koncert je dirigiral Talich; kot solisti so nastopili (v komornem koncertu) že dalj časa v Pragi bivajoča elegantna pianistka Lucie Caffaret, ki navdušuje publiko ne samo s svojo duhovito igro, — temveč tudi s svojo zlato glavico — in René Le Roy, imeniten flvtist, ki se ga gotovo ljubljanska koncertna publika spominja od koncerta pariškega ansambla pihalnih instrumentov. Angleški festival (dirigiral spet Talich) je pokazal skladbe Elgara, Deliusa, Holsta, Wiliamsa, Blissa, Scotta, ki potrjujejo solidnost britanske rase in pričajo o ogromnih tehničnih zmožnostih. Italijanski festival je prinesel dela Respighija (katerega ouvertura k operi »Belfagor« je dobila največ priznanja), Malipiera (»Cimarosiana« arrangement petih simfoničnih fragmentov starega Stendhalu tako dragega komponista); Franca Alfana »Danza e finale di Sakuntala« kot prireditev dramatičnega dela v masivni, preglasni instrumentaciji v koncertni dvorani ni posebno vplivala. Pripravlja se tudi festival bolgarske glasbe, ki kot popolna novost utegne zainteresirati praško publiko.

Poleg festivalov teče redno skozi vso sezono takozvani »ljudski cikel«, pri katerem se po nizkih cenah izvajajo najboljša dela od klasičnih do najmodernejših. Na dosedanjih programih tega cikla so bila zastopana precej »težka« imena: Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Bruckner in drugi. Program sam po svoji sestavi ima tudi instruktiven namen, podajati širokim masam ne samo dobro glasbo, temveč tudi glasbeno vzgojo.

Poleg gledališča in filharmoničnih koncertov se vrši nedogledna revija koncertov znamenitih, priznanih, slavnih, manj slavnih, interesantnih, pa tudi neinteresantnih virtuozov, pevcev, dirigentov, zborov, plesnih ansamblov i. t. d. Naj navedem samo značilnejše pojave od konca februarja in nekoliko najavljenih za marec:

Zbori: latviški kor (Latvia), kozaški kor, »praški« in »moravski« učitelji z novimi (rokopisnimi) programi. Pevci: Tino Patierra, Baklanov, Slezak, Emma Leisner (Berlin). Virtuozni: Hubermann (genialni Jud, ki vedno, predno začne igrati na svojo vijolino, drži svoj priljubljeni »cercele« s publiko), Pablo Casals (čelist, čigar učenca smo pred kratkim občudovali v Ljubljani), Willy Burmester (hladni Prus, ki s svojimi številnimi redovi dela vtis fabrikantove soproge na plesu — igra pa dobro, zlasti klasično muziko). Od dirigentov: vedno iznajdljivi, pa novi Bruno Walter, pa tudi Johann Strauss, naznanjen kot član rodbine valčkovega kralja, dirigira svoj »Walzer und Operettenabend« s Filharmonijo i. t. d. Od plesnih ansamblov je nastopila trupa Dagileva (seveda brez nepozabnega nesrečnega Nižinskega) v nemškem gledališču in zadivila s svojim novim konstruktivističnim pojmovanjem plesne umetnosti. Najavljena je Karsavina, »najsubtilnejša« plesalka Evrope in drugi in še drugi...

Če si primislimo k temu vsemu (in to je od vsega, kar se godi, nekakih 10 odstotkov) še radio, ki dnevno razpošilja po 6 do 7 ur programa najrazličnejše godbe, smo lahko uverjeni, da imajo Pražani »muzike« pogosto preko glave, čeprav so znani že izza Mozartovega časa kot glasbo ljubeče meščanstvo. Ant. Balatka.

## Zadnji prizor iz Rostandovega „Cyrano“

(Poslovenil Oton Župančič)

(Roksana, Cyrano, Le Bret in Ragueneau.)

LE BRET: Nespamet vboga!

Saj sem dejal: tu je!

CYRANO (se vzravna, nasmehoma):

E, da te volk!

LE BRET: Vstal je, gospa, in se končal!

ROKSANA: Za boga!

Ampak... poprej... vzrok tiste... nezavesti?...

CYRANO:

Da, k moji kroniki še to dodatno:

v soboto: pod večer na javni cesti  
gospod de Bergerac vmorjen zavrtno.

(Se odkrije in pokaže obvezano glavo.)

ROKSANA:

Kaj pravi? — Cyrano! — V obvezah glava!...

Ah, kaj so vam storili?

- CYRANO: Od junaka  
pod dobrim mečem pasti, v srcu ost!...<  
— To sem dejal!... Usoda je norčava...  
in padem pod polenom od prostaka,  
ubije me zahrbtnost in topost!  
Vse mi je šlo narobe, zdaj še smrt!
- RAGUENEAU:  
Gospod, ah!...
- CYRANO: Kaj, Ragueneau, tako potrt?  
(Mu proži roko.)  
A kaj bo s tabo, brate moj, sedaj?
- RAGUENEAU (s solzami):  
Zdaj... luči snažim... pri Molièreu.
- CYRANO: Kaj —  
res, pri Molièreu?
- RAGUENEAU: Pa mi ni več prav...  
Sinoči pri Scapinu bil sem nor:  
iz vas si je prisvojil cel prizor!
- LE BRET:  
Res!
- RAGUENEAU:  
Slavni: >Kak ga vrag je na galejo gnal?<
- LE BRET (srdito):  
Molière te je okral!
- CYRANO: Nič! Prav je storil!...  
Kaj — to je vspeh, če dobro je igrano?
- RAGUENEAU (ihté):  
O, smeh, gospod, kak smeh!
- CYRANO: Tako je vedno z mano:  
drugim šepetem — sam pa skrit ves čas!  
(Roksani:)  
Še pomnite, ko Kristijan vam govoril  
je tisto noč? Meni je dan ukaz:  
ostani spodaj, bodi gluhi in slepi,  
drugi se pno, da jih poljubi slava!  
A jezik moj pred smrtjo še priznava:  
Molière je veleum in Kristijan je bil lep!  
(Ta hip je zapel v kapeli zvon, v ozadju, v drevoredu se po-  
kažejo redovnice, ki gredo k večernicam.)  
Zvonček — to jim k molitvi je poziv!
- ROKSANA (vstane, da bi jih šla klicat):  
Sestre!
- CYRANO: Nikari ne hodite zdaj,  
da prekesno ne pridete nazaj.  
(Nune so odšle v cerkev, orgle zapoje.)  
I harmonije za slovo bom vžil.

ROKSANA:

Ostani, ljubim te!

CYRANO:

Le v pravljičah junak,  
princ, ki zaklet v nestvor, po blatu lazi,  
z besedo sončno to se preobrazi...  
jaz tebi vedno bi ostal enak.

ROKSANA:

Jaz sem te vničila!

CYRANO:

Ti? — Čuj odkritje!  
V milini ženski jaz se nisem zibal.  
Bil sem brez sester. Mati me ni štela.  
Deklet zbadljivih sem se izogibal.  
Ti si storila, da so v moje žitje  
vsaj enkrat ženska krila zašumela.

LE BRET (kažoč mu luno, ki sije skozi vejevje):

Prijateljica druga.

CYRANO (se nasmehne luni):

Vidim.

ROKSANA:

Eno bitje  
ljubila le — in dvakrat ga zgubim!

CYRANO:

Le Bret, v opalno zvezdo to shitim,  
nocoj brez stroja...

ROKSANA:

Kaj ste rekli?

CYRANO:

Tam,  
vam pravim, je moj raj, tam moji znanci;  
tam snidem se s preljubimi pregnanci,  
tam Galileja, Sokrata imam!

LE BRET:

Ne! Tu se mora duša mi upreti!  
Kaj! Tak poet! Visokega srca —  
pa v tako smrt!...

CYRANO:

Le Bret spet godrnja!

LE BRET (bruhne v solze):

Prijatelj!...

CYRANO (vstane, z zmedenim očesom):

To so gaskonjski kadeti!...  
Prasnov... Kopêrnik... Vlačnosti pojav...

LE BRET: O vedi blodi...

CYRANO:

Samo — kak ga vrag,  
kak ga je vrag na to galejo gnal?...  
Filozof, naravoslovec  
glásbenik, rimač, sabljač,  
zrakoplovec,  
norčav, šegav zabavljač,  
ljubimec — a ne zase lovec —  
Tukaj počiva Hercule-Savinien  
de Cyrano de Bergerac,



ki ga prekosil ni noben  
in vendar zadnji siromak.  
A iti moram, čaka me uprega:  
lej, lunin žarek že po meni sega!  
(Zgrudil se je na stol; Roksanin jok ga pozove nazaj v  
resničnost; gleda jo, božajoč njene pajčolane.)  
Le plakajte za Kristijanom pokojnim:  
lep, blag je bil; samo to prosim vas:  
ko ude te uklene večni mraz,  
ta pajčolan nosite z zmisлом dvojnim:  
vaš duh ž njegovim moj spomin naj čuva.

ROKSANA: Prisežem!

CYRANO (ki ga trese huda mrzlica, se nenadoma dvigne):

Ne, ne tu na stolu tem!

(Hočejo k njemu.)

Nihče me ne podpiraj! —

(Se nasloni ob drevo.)

Le drevo!

(Molk.)

Gre. Škornje marmorne mi že obuva,  
svinčene mi natika rokavice!

(Se vzravna.)

A če že gre, naj ji nasproti grem  
pokoncu,

(Potegne meč.)

z mečem v roki!

LE BRET:

Cyrano!

ROKSANA (omedleva): Cyrano!

(Vsi se prestrašeni odmaknejo.)

CYRANO: Mislim, da mi gleda v lice ...  
naravnost v nos — ta toponosa spaka!

(Vzdigne meč.)

Kaj pravite? ... Da je zaman? ... Vem, vem!

A mar se bije le, kdor zmage čaka?

Ne! Stokrat lepši je breznađen boj!

— Kaj se tam zgrinja? — Vi, zaplotniki?

Poznam vas, stari mi nasprotniki!

Laž? (Maha z mečem v praznino.)

Ná, ná, ná! — Ha, Kompromisek moj!  
Predsodki, Strahopetstva! ... (Maha.)

Naj se udam?

Nikdar! — Lej, lej, Neumnost, te imam?

Vem, boste me — a naj zato se skrijem?

Nikoli, jaz se bijem, bijem, bijem!

(Dela velikanske naskoke in se hropeč ustavi.)

O, le mi vgrábite vse: lovor, rože!

Nič mi ni mar, še nisem siromak;

ko stopim préd-te še nocoj, o Bože,

pometala mi bo tvoj sinji prag  
brezmadežna vseh mojih bojev znanka,  
glejte,

(Plane z vzdignjenim mečem naprej.)

to je...

(Meč mu izpade iz roke, sam omahne Le Bretu in Ra-  
gueneauju v roke.)

ROKSANA (se skloni čezenj in mu poljubi čelo.)

To je?...

CYRANO (odpre oči, jo spozna in reče smehljaje):

Moja perjanka.

ZASTOR.

---

## Iz Amerike

*Britanski monopol dramske proizvodnje v Ameriki je sedaj samo še zgodovinsko dejstvo, izjavlja v Observerju dramski kritik St. John Crvine, ker Angleži ne prevladujejo več v ameriškem prebivalstvu. Amerika se čedalje manj zanaša na evropsko slovstvo, ki si hoče ustvariti svojo literaturo. V romanu se je že marsikaj doseglo, v gledališki stroki nastajajo dela, ki tekmujejo z najboljšimi v stari domovini. Stanovništvo 105 milijonov, ki se v stoletjih morda početvorijo, ne bo dolgo več ponižno prosilo dušne hrane po Evropi. Iz Anglije ne bo več možno odkladati v Združene države vsakovrstne plaže, od nas se bodo jemale kvečjemu igre, ki se obračajo na splošna čustva. Gotovo obstoji neka vez med tofi različnimi plemeni, kakor Madžari in Mehikanci, Škoti in Sirci, Poljaki in Portugalci, Jugoslovani in Judi, in za trdno se da najti igrokaz, ki jih druži v skupnem zanimanju, vendar na tako skupno zanimanje ne bomo nalteteli v zgolj krajevnih igrah niti v takšnih delih, katerih privlačnost zavisi od naše naobrazbe ali od podedovanih nagonov, ki nam omogočajo razumevanje . . .*

*Čudno: angleški pesnik Noyes, ki je že štirinajstkrat potoval onkraj Atlantika kot predavatelj, je podal slično izjavo. „Američani skušajo svojo književnost docela premladiti in jo do korena odrezati od Evrope . . . Trdijo celo, da mora biti njih knjištvo samoniklo, domače, avtoftono“. Noyes sicer ceni silo navdušenja po Novem svetu, a ne verjame, da bi mogli Američani porušiti mostove preteklosti.*

Nerad.

(K zopetni uprizoritvi Cyrana.)

Tej galski zadevi se ne pride blizu od tistih strani, kjer se lahko zgrabi Shakespeare ali Molière. Pri poslednjih potrebuje režiser pred vsem nasmeha v lastni duši. Oči njegove morajo videti vedno samo svetlobo in luč na tem svetu, njegove ustne morajo poznati smeh, tudi če ga rodi bolešt... Pa če se loči od postelje bolnikove, ali jemlje slovo od ljubice — vse to ostane samo trenutek... Črez trenutek je vse izpremenjeno — in v delu njegovem naj bo tolažba, ki je zapopadena vselej v smehu... Režiser komedije se dvakrat izpremeni: ob faktu, da uprizarja komedijo in ob tem, da je treba to komedijo vrniti z odra spet življenju. —

Ta edinstveni junak, ki nosi v sebi potezo večnosti, je pa od vsega začetka nekaj drugega kot običajna figura komedije... Ne zato, ker je junak, ne zato, ker je poet — temveč zato, ker ga je usoda ukanila, on je sprejel kot dedščino samo ogromen nos — torej nesrečo. Brezdomec, genij, kateri se odpoveduje in odpové ženski, ženi in ljubici. Vsa njegova duhovitost, njegova junaštva, vse to — je za žensko brezcenek... Takega junaka nam postavi Rostand in okrog njega splete ljubezensko zgodbo polno tragike.

Tragike? Ali je to tragika? Je, kajti duh in lepota sta porazdeljena na dve osebi... Ta razdelitev je pa tudi uporabna, in celo zelo, za komične učinke. — Ta Cyrano, ta neprimerni miles gloriosus, ta čudoviti duelant, ki se bori pesnikujoč balado, ta pristni reprezentant francoske gloire, ta gladki kavalir, nam je danes prav tako ljub, čeprav je čas romantičnih početij že davno minul.

Ob njem in njegovih verzih postanemo mladi, žal nam je za čas, ko je iskra duha nastopala v zvezi s pisano perjanico in ostrim rapirjem...

S Cyranom zveni zvonček večnosti. Kdor ne more občutiti s tem svojerodnim junakom, ta je ukanjen za lepoto. Kdor ga gleda s hladnimi in nevernimi očmi, temu ne bo nikdar dano občutiti verza, resnice, krasote:

Meni je dan ukaz:

ostani spodaj, bodi gluh in slep,

drugi se pnó, da jih poljubi slava!

A jezik moj pred smrtjo še priznava:

Molière je veleum in Kristijan je bil lep!



## Drobiž

Ptice na pozorišču. Aristofan še vedno učinkuje. Njegove Ptice iz l. 414 pred Kr. so se v Cambridge-u pojavile l. 1903. na odru, to pa v grščini! Letos jih je pisec komedij Zouaves, Beau Gras itd., Bernard Zimmer prikrojil za pariško pozornico l'Atelier.

Sita javnih poslov in preprirov odrineta v svet nalik ustanovljavcem kolonij dva Atenca: pretkani Pisthetairos (govorčini, besednik) in preprosti EVELPIDES (dobronad). Poprašati hočeta Tereja, začaranega v vodeba, kje naj bi se udomila. V puščini sta pa zašla Zadeneta na skalo in tedaj pri-skaklja palček: to je Terejev suženj. (Za ta poklic se kraljičku kakor nalašč prilega znani naziv »strežič« ali »strežek«). Terej nasvetuje dokaj srečnih krajev, a v ptičjem carstvu se mu zdi najlepše, tu je raj. Pisthetairos pregovori Tereja, naj operjena družina utrdi ta kraj in ga brani pred vsiljivci. Neznanske jate perotarjev priletijo in naš besednik razpreda pred krdelj političen govor: »Vi ste pravi in prvi kralji, bivali ste pred bogovi. Škrjanec se je rodil prej nego zemlja, zato je bil v silni zadregi, kam naj pokoplje svojega očeta, naposled ga je zagrebel v svojo glavo, kakor uči Ezop. Petelin je vladal Perzijo pred Darijem, zategadelj ga krasí pokončen greben, kraljevska prednostna pravica, in še danes, bržko zapoje ob zori, odide na njegov ukaz vsakdo na delo. Jastreb je zapovedoval Grkom, kukavica Egipčanom. Še sedaj se Jupiter predočuje z orlom, Minerva s sovo, Apolon s skobcem. Ptičji lét vodi usodo. Včasí se je človek zaklinjal in rotíl na ptice.« Zanimivo je, da so ljudje res poprej oboževali ptiče nego bogove, ali bolje: božanstva so bila prvotno krílata bitja. In pri nas, ako hočeš koga povzdigniti, mu rečeš: Ti si pa tič! Čudna reč: Aristofan je po naključju zadel na kult totemizma!

Vsa perjad izvoli prevejanega govoričino za vojvodo in sklène pridržavati zase delež žrtev darovanih bogovom. Ptičja trdnjava — Nephelokokkygia — zgrajena z veliko vnemo, prav sijajno uspeva. Božanstva se tresó in slednjič prosijo premirja. Pisthetairos privoli s pogojem, da mu Zeus dá hčerko Basilejo (kraljevino) za ženo. To se uresniči in blaženi ženin vzklikne: »Primi me za kríla, oj družica mila, in zaplešiva!« Glavni junák namreč nosi repetničice kakor njegov drug Evelpid, odkar sta bila použila čudodelen koren. Iz tega korena je dandanašnji pognalo deblo, iz njega pa so naredili kreljuti aeroplanom.

Višek je dosegel Aristofan v parabazi, vložku za zbor: »Oj ubogi ljudje, ki vam poteka življenje v temini, šibki ko list na drevesu, slabotni stvori od íla, lahne sence, ki se plazite po zemlji nekaj dni, jadni smrtniki, katerih življenje je samo sen, čujte nas: mi smo neumrljiva, zračna bitja, prosta starosti, hranjena z večnimi mislimi...«

Kritika je brez izjeme ploskala prireditvi, ki je politična satira, v marsičem premlajena s sodobnimi namerki, namigavanji. M. Boulenger nujno opozarja, naj se čimprej spravijo na oder še Aristofanovi Vitezi, češ, ni je imenitnejše in trenutno pomembnejše zabavljiice na volitve, ki se bodo v kratkem vršile na Francoskem... Naj dodam na vse zadnje, da je za prikupno komedijo Ptič skladatelj Auric omislil godbo, s katero je dal doslej najboljši plod svojega duha. — N. K.

**Jules Verne na odru.** Za stoletnico slavnega mladinskega pisca, ki je bil morda res »Vernetov Julček z Vrhnik«, je pozorišče »Théâtre du Petit Monde« v Parizu uprizorilo Montgonovo trodejanko Nečakinja kapitana Granta. Na spreten in šegav način je dramaturg postavil na oder nepozabne osebe, kakršne so: Fileas Fogg, Passe-Partout, kapitan Nemo, g. Grant. Celo prosluli Nautilus se je pojavil za to priliko z morskoga dna. — (nk)

**Novo ruske opere:** Dimitrij Sostankovič, mlad ruski komponist, je zložil novo opero, ki jo bo proizvajal Leningrad. Naslov ji je »Nos«, po znanem Gogoljevem besedilu. Nadalje sta komponirala operi Kolonijcev »Vojna in mir« ter Bazilevska »Štirideseta leta«, oboje po tekstu Leva Tolstega. — F. L.

**Narodni klown** so nadeli sovjeti ob priliki desetletnice sovjetske države klownu Lašenku v Leningradu. — F. L.

**V Londonu** je češki dirigent V. Talich, ki je deloval uspešno tudi med nami, prvič dirigiral »Kraljevo Filharmonijo« in izvajal z ogromnim uspehom tudi Berlioz, Brahma, Dvořaka in druge. — F. L.

**V Parizu** je te dni umrl največji francoski »chansonnier« Mayol. Njegov oder je bil slavni pariški »Chat Noir«. Tam je zapel slavni ljudski pevec nad 500 slavnih, povsod znanih francoskih popevk, ki so potem krožile po vsem svetu. Najbolj znana je njegova »Viens Poupoulec«. Kdo bi danes, v dobi kina in revij, imel še kaj smisla za te večnolepe francoske šansone, ki so mehčale srce tudi marsikateremu slovenskemu študentu — bohému — v tem času?! Mayola je prepodil film, kakor moramo to žalibog povsod ponavljati. Toda tega pevca je pač »hranila lira«, da govorimo z Rostandom, zakaj umaknil se je ostarel, z denarci dovoljno obložen, na svojo vilo na Côte d'Azure. — F. L.

---

### CYRANO DE BERGERAC.

Heroična komedija v petih dejanjih. — Spisal Edmont Rostand.

Poslovenil: O. Zupančič. — Režiser: prof. O. Šest.

**Osebe:** Cyrano de Bergerac — Levar; Kristijan de Neuville — Drenovec; Grof Guiche — Gregorin; Ragueneau — Lipah; Le Bret — Kralj; Stotnik Carbon de Castel Jaloux — Skrbinšek; Kadeti: Cesar, Jan, Sancin, Smerkolj, Medven, Pahor, Žagar, Jerman; Lignièr — Rogoz; Valvert — Medven; Prvi marki — Smerkolj, Drugi marki — Sancin; Montfleury — Povhe; Bellerose — Jerman; Jodelet — Danilo; Cuigy — Jan; Brissaille — Sancin; Zepar — Murgelj; Mušketir — Peček; Kavalir — Eržen; Vrtar — Žagar; Meščan — Plut; Njegov sin — Brearjeva; Prvi lakaj — Kosič; Drugi lakaj — Pahor; Kapucin — Plut; Bertrandou, piskač — Murgelj; Poeti: Danilo, Jerman, Kosič, Gamerc; Roksana, Cyranova sestrična — Nablocka; Nje duenja — Rakarjeva; Liza — Medvedova; Točajka — Mira Danilova; Igralka — Kozamernikova; Subreta — Medvedova; Kuharčki: Vida, Slavčeva, Borse; Precijoza — Mauerjeva; Paža: Vida, Slavčeva; Mati Marguerita — Juvanova; Sestra Marta — Vera Danilova; Sestra Klara — Mira Danilova. — Množica, markiji, žeparji, mušketirji, peki, pesniki, gaskonjski kadeti, igralci, godci, paži, otroci, Španci, precijoze, meščanke, nune. — Prvi štirje akti 1640., peti leta 1655. — Nove dekoracije po osnutkih scenografa prof. Vavpotiča izvršila gledališka slikarna Muzika: A. Balatka.

---

Lastnik in izdajatelj: Uprava Narodnega gledališča v Ljubljani.

Urednik: Oton Zupančič. — Tisk tiskarne Makso Hrovatin v Ljubljani.



# NARODNO GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

## RAZVRSTITEV SEDEŽEV

### OPERA

