

GLEDALIŠKI LIST

NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

UREDIL CIRIL DEBEVEC

SEZONA 1927/28

1. FEB. 1928

ŠTEVILKA

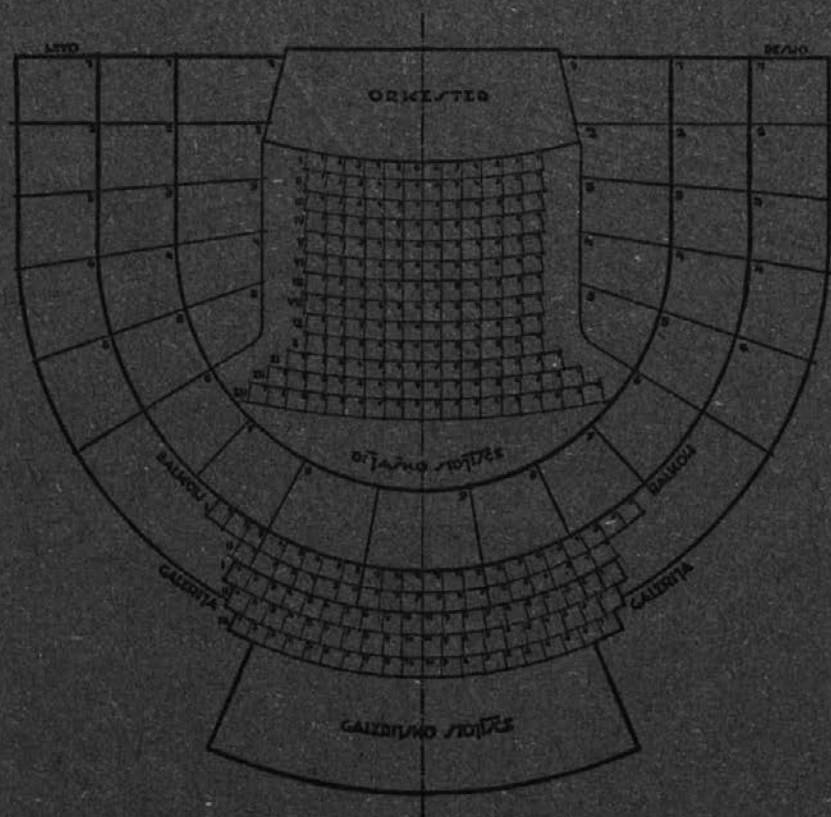
9

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-

O priliki 50 letnice rojstva Otona Župančiča je izrazil Julij Betteo, operni pevec in predsednik Udruženja gled. igralcev v foyeru dramskega gledališča dne 22. januarja 1928 slavljencu naslednje častitke:

Spoštovani gospod Župančič!

Kot predsedniku Udruženja gledaliških igralcev mi dovolite, da Vam k pomembnem jubileju v imenu vseh svojih koleginj in kolegov iskreno častitam!

Nisem govornik, sem le skromen pevec. Zato mi oprostite, ako Vam le s preprostimi besedami tofmačim naša čustva.

V dvojnem pogledu Vam moram častitati: kot pesniku in kot človeku!

Vaše pesniške zasluge so in bodo ocenili poklicanejši od moje malenkosti. V našem, gledališkem poklicu pa smo imeli v službenem razmerju, ki vlada med Vašo osebo in nami, v zelo kritičnih časih ponovno priliko spoznavati Vaš značaj in Vaše plemenito srce. Tnenja sem, da Vam v tem trenutku ne morem izročiti v imenu članstva lepšega darila nego je zagotovilo, da Vas vsi brez izjeme ljubimo in globoko spoštujemo.

Usoda naj Vam nakloni še mnogo let zdravega in plodovitega življenja v čast in slavo slovenskega naroda!



Dramaturg Oton Župančič

Hagemann pripoveduje nekje v svoji knjigi sledečo značilno dogodbico: v nekem večjem gledališču je nekoč starejši vratar razlagal svojim mlajšim tovarišem, komu vse je vstop v parter dovoljen, in sicer takole: »Torej spredaj, čisto za godbo, smejo noter samo gospod ravnatelj, potem prevajalec, potem drugi prevajalec, režiser, slikar, potem drugi slikar in — vsi no, kolikor je že pač teh dramaturgov!« S tem je hotel Hagemann namreč povedati, kakó si celó na Nemškem marsikdaj niso na jasnem, kaj je to pravzaprav: dramaturg. Če se torej primeri, da ne vedó tega niti na Nemškem, potem vemó mi pri nas take stvari seveda še manj. Nekateri so mnenja, da je dramaturg sploh vsak pisatelj, ki se bavi z gledališčem in ki piše drame; drugi spet mislijo, da je to tisti skrivnostni literat, ki piše predstavam reklame; učenejšje glave so že dognale, da je to tisti človek, ki »dela« jezik; večina pa se zanj sploh ne briga in ga mirno prepušča njegovi znani usodi. Seveda človek pri nas vseh teh in podobnih nevednosti ne sme in včasih niti ne more zameriti. Kajti če beremo naša gledališka poročila in stalno opazujemo, da je naša kritika celó pri režiji v jako neprijetni zadregi, potem se ne smemo začuditi, če jo tem večja praznота popade ob premišljevanju dramaturga in njegovega zagonetnega posla.

V čem torej obstaja to tajinstveno dramaturgovo delo?

V teoriji je dramaturg tisti mož pri gledališču, ki se bavi pretežno z literarno odn. tudi z znanstveno stranjo gledališča; nekakšen živ leksikon za vprašanja, ki mu jih stavljajo bodisi ravnatelj, bodisi režiserji ali igralci; ki prebira svetovno dramatično literaturo, klasično in moderno, zasleduje pri event. predstavah v tujini njen uspeh, izbira najboljšekomade ter jih predlaga ravnatelju za upoštevanje pri sestavljanju repertoarja; prebira vložena izvirna dela in poroča o njihovi vrednosti svojemu šefu; prireja besedilo takó, da je za odersko izvedbo dovolj primerno in učinkovito; popravlja komade jezikovno; na bralnih vajah s kratkimi uvodi razlaga igralcem delo, v kolikor se mu to zdi potrebno; zasleduje pri skušnjah govor na odru in pazno nadzoruje, da je izgovorjava pravilna; pomaga in opozarja režiserja ali igralca na event. napake vsebinskega značaja, ki so se mogle pri enem ali drugem pojaviti; skratka: on je večni, nevidni pomočnik in svetovalec vsem, ki imajo neposredno in izvajalno z igralsko umetnostjo opravka. Naravno je, da se té navedene naloge spreminjajo po okolščinah in po prilikah, v katerih dramaturg vsakokratno posluje: v velikih in prestolnih mestih so zahteve drugačne kakor na primer v malih, provincijalnih; v gledališčih velike preteklosti spet drugačne kakor v gledališčih morda celó bolj neznatne sedanjosti; pri narodih s tiskano prevodno literaturo drugačne kakor pri narodih, kjer ležijo prevodi povečini še v rokopisih ali v bodočnosti; in pri igralcih z izobraženo jezikovno kulturo spet temeljito drugačne kakor pri igralcih, ki se jezika ne

samo v govoru, temveč tudi v posluhu, umevanju in pisanju sploh šele učé.

Ko je Župančič leta 1912, v upravi Kobala - Hubada, nastopil svojo službo (prej tega mesta pri nas niso poznali), se mu je njegovo delovno polje odpiralo samo po sebi. Z bistrim očesom pozna valca svetovnega slovstva in s finim okusom esteta je opazil vrzeli v izbiri dramskega repertoarja, s tenkim posluhom poeta začutil skoro popolno odsotnost sleherne jezikovne in govorne izobrazbe. Neprestane finančne težkoče in umetniške krize, tuptam rahlo (ali manj rahlo) pozvanjanje z zvončki zloglasne krpanovske dobe, ljubeznivo negovanje razigriane operete, čudovita zmešnjava razne češko, hrvatsko in dijalektično prikrojene izreke in zato prav neblago doneča melodija njegovega ljubljene jezika — vse to je razkrivalo pred njim trde ledine še povsem tujega in neobdelanega polja.

Vse svoje sposobnosti je zamogel Župančič uveljaviti pravzaprav šele po vojni, ko smo gledališče na novo otvorili. V družbi z ravnateljem Golijo sta sestavljala repertoar, ki se bistveno razlikuje od predvojnega, ki v celoti predstavlja izbrano vrsto svetovnih dramatičnih del in ki ga lahko z mirno dušo postavljamo ob stran repertoarju velikih in slavnejših gledališč. V zavesti, da resno n a r o d n o i n r e p r e z e n t a t i v n o kulturno ognjišče ne more vršiti svojega namena z Bissoni, Raupachi, Kadelburgi, Walter-Steini in drugimi podobnimi tvrdkami, je spoznal, da je treba tudi našemu gledališču predvsem hrbenice v svetovnih klasikih in pa v najmočnejših predstavnikih moderne dramatične literature. Takó se imamo tej novo usmerjeni repertoarni politiki zahvaliti, da smo se v razmeroma kratkem razdobju seznanili z marsikaterimi znamenitimi vrhovi svetovne dramatike. Dasiravno so morali v tem razboru Poljaki in Nemci nekoliko potrpeti, so nas vendar v primerni meri odškodovali zanje Angleži, Čehi in Rusi. Na čelu vsem Shakespeare, nadalje pa Shaw, Wilde in Galsworthy; od Čehov Čapek in Langer; od ruskih del pa so vprizoritve kakor Dnevi našega življenja, Prof. Storicin, Striček Vanja, Črešnjev vrt, Ana Karenina, Idijot in druge gotovo znameniti dogodki v poveljnih izvestjih našega gledališča.

Neposredno usmerjanje naše gled. literature v umetniškem pravcu je bilo dramaturgu Župančiču v toliko lažje, v kolikor se je lahko osebno loteval prevajanja, pri čemer se je pokazalo, da mu nobeden od tujih jezikov ne dela posebnih preglavic. Tudi natančnejša kritika bi si morala danes pomišljati, kateremu od Župančičevih prevodov naj bi prisodila prvenstvo. O dovršenosti slovenskega Shakespearea so si danes vsi tuji in domači ocenjevalci dovoljno na jasnem in vendar se čujejo tudi glasovi, da je Rostandov Cyrano še mnogo sijajnejši. In ob prevodu Calderonovega »Sodnika« spet človek ne vé, kaj bi ga delalo morda manj vrednega od omenjenih. In vrhu vseh teh (že samega Shakespearea je nad 10 knjig!) je prevajal še Shawa, Galsworthya, Wildea, Benaventeja, Moliéra, Raynala in druge! Primerna ocena pomena in vrednosti teh prevodov ne samó v razmerju do našega slovstva, temveč predvsem v raz-

merju do našega gledališča, zahteva seveda boljšega peresa in pa obširnejšega prostora.

Kljub vsem težavam pa blagor našemu dramaturgu, dokler ima posla samo z lastnimi prevodi! Njegova služba utegne prihajati namreč zelo fatalna v trenutku, ko začenja dobivati v pregledovanje proizvode drugih prevajalcev. To delo je namreč čisto svojevrstno opravilo slovenskega dramaturga. Kakor že omenjeno, so dramaturgom velikih narodov prevedena dela običajno že tiskana na razpolago, takó, da zanj že vnaprej vsako vmešavanje v besedilo odpade. Prvič so ti prevajalci že sami po sebi navadno zadostno kvalificirani, drugič pa so tudi založniki v tem pogledu malo strožji od naših. Razen tega imajo n. pr. Nemci dela večjih pisateljev tudi v več prevodih na izbiro, takó, da se dramaturg lahko še med temi odloči za najlepšega in najboljšega. Nemškemu ali francoskemu dramaturgu na primer je treba marsikdaj samó seči v gled. biblioteko, in njegovo literarno udejstvovanje je v tem trenutku že tudi končano. Pri nas, kjer so knjižne in prevajalne razmere za malo spoznanje drugačne, pa se glavno delo s pojavom prevoda navadno šele začne! Pri nas je za dobre prevajalce že itak veliko pomanjkanje, naravnost porazna suša pa vlada med tistimi, ki bi hoteli oz. znali prevajati za gledališče. (Kdor ima malo pojma o jeziku in odru, bo tudi vedel, da je prevajanje drame ali romana dvoje različnih umetnosti.) Negledé na to že samoposebi dovolj grenko dejstvo, pa smo nerodni vrhtega še v tem, da tudi tiste maloštevilne prevajalce, ki bi utegnili biti dobri in našim zahtevam primerni, prav nezasluženo nizko ocenjujemo in plačujemo. Iz tega klavernega razloga pa se rodi tisto hudo gorje, ki priklepa našega dramaturga že leta in leta k pisalni mizi, kjer sklonjen nad rokopisi, v notu svojega obraza nalaga svojo umetnost v nedozorele izdelke tujih in pomanjkljivih prevodov. Samo kdor ima časa, da pregleduje rokopise in tipkane knjige v našem gled. arhivu; da našteje takó blizu 200 komadov, ki očitujejo marsikdaj sploh na vsaki strani župančičeve lastnoročne popravke; da se malo potruzi in si te njegove popravke malo pobližje ogleda — samo ta si bo mogel predočiti, kakó ogromno delo je tukaj izvršeno, pa najsibo že v navadnem fizičnem, v pravopisnem ali gramatikalnem, slogovnem ali pa besedotvornem pogledu. Že samo to delo je v naših okolščinah tako utrudljivo, da zavzema vse dramaturgove sile, ki bi jih mogel v siceršnih razmerah posvečati tudi drugim, gotovo nič manj pomanjkljivim zadevam.

Včasih mora poseči dramaturg v eno ali drugo dramo tudi operacijsko, to se pravi, da mora prirojiti vse delo takó, da bo na odru sicer čim učinkovitejše, da pa kljub temu ne bo trpelo bistveno po svoji vsebini, na značaju oseb ali pa posebnostih autorjevega načina in oblike. Za doseg tega namena je treba marsikatere predolge prizore omejiti, nevažne in v gled. pomenu neumesne pogovore črtati. (Nazori, da pri velikih pisateljih ne smemo nič črtati, so zastareli in jih zastopajo danes samo še diletantje in pa dlakocepni gledališča neuki pedantje.) Seveda je tudi tukaj — kakor vselej in

povsod — odvisno vse deloma od autorja samega, deloma pa od dramaturgovskega znanja in gledališkega smisla. Tudi v tem težavnem in zelo odgovornem delu se je pokazal Župančič najbolj vestnega mojstra (prim. samó Shakespearea, Rostanda, Calderona, Raynala!), vendar pa kljub temu nikdar ne prezira nasvetov in mnenja predmetnega režiserja.

Ob toliki zaposlenosti je pač čudež, da mu je ostalo sploh še kaj časa in volje za delo, ki bi moralo biti po vsej naravi pravzaprav njegovo glavno udejstvovanje: za poučevanje jezika in popravljanje izgovorjave. Vendar pa so tudi na tem torišču dramaturgove zasluge neprecenljivega pomena. Prvo geslo njegovo je bilo in je: približati književni jezik kolikor le mogoče narodovi govornici, tako, da bo jezik čimbolj živ organizem, ne pa mrtva in umetno skrpučana potvorba. Zato je odpravil že l. 1912 izgovorjavo trdega l (na koncu besed in pred konzonanti), pozneje, po vojni pa je odstranil tudi izreko končnega -i v infinitivih, (kar velja le za prozo). Že ti dve sami naredbi sta imeli na ves razvoj našega oderskega jezika mogočen vpliv, ki se danes kaže že tudi pri vseh javnih govornikih in nastopih, v raznih skupščinah, cerkvah in šolah, kjer samó še kakšen zaostali učitelj ali patrijahalni rodoljubar izgovarja tisti slavnostni l. Pod vplivom Župančičevih verzov in v njegovi šoli so se naši igralci naučili vsaj približno tekoče in smiselno govoriti poezijo; izravnal in ugladil je v neki meri tudi svojčas naravnost neznosne razlike med raznimi češkimi, ruskimi in hrvatskimi izvajanji našega jezika; odstranjal in trebil je včasih zelo huda dijalektična nasprotstva pri domačinih ter jih približal vsaj v splošnem neki idealnejši in enotnejši obliki; odkrival je igralcu posebno važnost slovenskega akcenta; opozarjal jih na značilno melodijo in ritem našega jezika, pri čemer je služil pogosto njegov govor sam za najboljši vzorec; opominjal na bistveno važnost logičnega in etičnega poudarka; učil jih torej ne samó pravilnega in razločnega, temveč tudi razumnega in čustvenega govorjenja. Župančič uči: »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 sedanjosti v bodočnost. Vse, kar si, ves ti, s svojo osebno 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 stremljenja stoje za njegovo besedo in ji dajejo globino in vsebino.« (Gled. list 4.) Te besede naj si zapiše vsak slovenski igralec v srce!

Veliko in to gotovo najtežjega dela je že narejenega, vendar čaka našega dramaturga še venomer mnogo posla in nalog. Predvsem bi bil on v prvi vrsti poklican in zmožen (moment časa seveda upoštevam), da bi nam sestavil tisto priročno knjižico o izgovorjavi našega jezika, za katero sem že pred leti nekje javno in pismeno molédoval! Pomanjkanje takega glasoslovnega pravilnika občutimo vedno močneje, režiserjem, igralcem, učiteljem in študentom pa bi bil to gotovo najzanesljivejša opca. —

Ob sklepu pa mi ne dá miru moja žilica, da se ne bi mimorede ustavil ob zgodnici, ki mi jo je povedal svojčas gospod dramaturg sam in ki priča enkrat tudi o njegovi hudomušnosti. Prišel je namreč nekoč k njemu tovariš - prevajalec po nasvet, kakó naj piše v slovenščini neko grško ime: ali s ph ali z f. Po kratkem preudarku mu je odgovoril Župančič: »Veš, jaz bi se odločil za eno — jaz bi pisal: ali ph — ali pa f.«

Hic Rhodus. Kakó je prijal ta odgovor tovarišu - prevajalcu, mi dramaturg ni povedal ali pa sem morda tudi pozabil. Name, vem, vpliva ob primernih okolščinah takle »Orakel zn Delphi« lahko pravtakó, kakor če bi mi nekdo na lepem dejal: »Veš, prah si bil in v prah se boš povernil!« ...

Ni dobro človeku, posebno pa mlademu ne, če nima nikogar, h komur bi se v sili zatekal po pomoč in nasvete.

Zato pa, gospod Župančič, naš pesnik in dramaturg — če boste in kadar boste napisali tisto knjižico, ki jo vsi takó zelo potrebujemo, za tačas Vas prosim takó lepo, kakor prosijo samó še sinovi svojega očeta: v imenu teatra, ki ste mu dali vedrino svojega duha in toploto svoje krvi; v imenu vseh tistih, ki živijo in rastejo ob Vaših besedah, ki živijo in umirajo v našem jeziku — povejte nam, prosim Vas, vsaj takrat, k a j naj bo in k a k ó mora biti: **ph** ali **f**? Ne eno ali drugo, temveč samó prvo in samó drugo: **ph** ali **f**?

In kadar se bo zgodilo takó, prerokujem slovenskemu gledališču, da bo storilo s tem velik korak v bodočnost — navzgor in naprej.

Maria Vera:

Muza Otona Župančiča v mojih spominih

Pri mojem sprejemnem izpitu na Dunajski akademiji, je ravnatelj dramskega oddelka, rajni profesor Aleksander Römpler, sredi mojega ljubljenege monologa Ivane D'Arc nenadoma skočil pkoncu in predme, se postavil na prste — ker bil je majhne, okrogle postave — me pogledal s svojimi lepimi modrimi očmi globoko in resno in me vprašal: »Prosim, povejte, odkod ste doma?« Odgovorila sem mu, da sem doma iz Slovenije. »Aha, iz Slavonije!« Razburjeno sem nato skušala njemu in celokupni komisiji geografsko pojasniti, kje je moj rojstni kraj — pa so le z glavami majali in prof. Römpler je komično vzkljknil: Also, das Mädchen aus der Fremde, von dort unten irgendwo! — Potem pa me je zelo resno zaprosil, naj jim recitiram nekaj v svojem materinskem jeziku, in navdušeno je sprejela komisija ta predlog. Jaz pa sem jim govorila iz Župančičeve »Čaše opojnosti«: »Tiho se sklanja nad mano moja ljubav — prišla je k meni iz daljnih trudnih daljav« — i. t. d. In ko sem končala, so dolgo molčali vsi in me ginjeno gledali — in potem so rekli, da zvoni čudovito mehko in sanjavo moj materinski jezik. Rekli so mi tudi, da sem sprejeta na akademijo in še celo kot gojenka Burgtheatra. — Prof. Römpler pa, ki je bil najboljši

učitelj in najblažja umetniška duša, kar sem jih kdaj poznala — mi je takrat rekel še tole: »Treba je zdaj predvsem, da se naučite nemškega jezika, pravega, čistega, kar bo za vas zelo težko. Zato ne smete začasno nič drugega in v nobenem drugem jeziku govoriti in recitirati, kakor v nemškem. Ohranite pa ljubezen za poezijo svoje domovine v svoji duši, ker ona bo podpirala individualnost Vašega umetniškega dela. Igralec, ki nima globokega razumevanja in čustva za poezijo, ni umetnik«. — Te besede so ostale med mojimi najlepšimi spomini.

Ko sem pozneje v režiji profesorja M. Reinhardta igrala v Maeterlinckovi Sinji ptici Luč, mi je rekel Reinhardt: »Če govorite liriko, je v vašem tonu neka posebna melodija, ki me gaane, ne vem pa, odkod jo imate.« Rekla sem mu, da je to odmev naših slovenskih pesmi, ki so tako lepe in ki jih ne bom nikdar pozabila. Nato me je tudi Reinhardt prosil, naj mu povem nekaj stihov v svojem domačem jeziku. In jaz sem mu recitala spet Otona Župančiča: »Ti ljubica, ti dušica, povej, zakaj si me tak grdo varala — če nisi zame nikdar marala — zakaj si se lagala, mi povej!« — In — neverjetno — razumel je čisto natanko smisel teh vrstic, četudi je prvič slišal slovenski jezik.

In pogosto še sem recitala O. Župančiča tam zunaj ljudem, ki so ljubili umetnost, se zanimali za moje delo in zato tudi za mojo domovino in njeno poezijo.

Ljubezen za slovenske pesmi in poezije je bila glavna nota mojega bistva, odkar pomnim — in poezije Otona Župančiča so bile zlate in srebrne strune, ki so dajale najlepši odmev mojemu umetniškemu čustvovanju in hrepenenju. Zato so ganile vsakogar, tudi, če besed ni razumel. Hrepenenje človeških src in duš v harmonijah glasbe in poezije — je tista mogočna struja, ki spaja in druži vse narode, jih povečuje in odrešuje, ki odgovarja našim nemirnim, blodnim dušam iz neznane nam domovine, v enem, vesoljnem jeziku — z onstran.

Ost:

Župančič — Shakespeare in jaz

(tercet - allegro)

Jaz sem to maestru Župančiču, temu vražjemu ptičku, ob petdesetletnici povedal, povedal sem mu s poudarkom in zelo energično: da mora ob svojih petinšedemdesetih letih položiti prédme petindvajseti prevod Shakespearja, ker se sicer ne menim več z njim in bo zamera táka, da se Bog usmilí.

Jaz vem, da si je vzel to k srcu! Kaj pa naj stori, edini izhod zanj je: sestí in prevajati, kajti sicer — nič ne rečem... imam petindvajset let časa premišljati o načinu...

*

Prvič smo skočili skupaj, a od tega je zdaj že dolgo... pri »Snu kresne noči...« Namreč Župančič mi je skočil v lase radj grive

leva, namreč radi tiste grive, ki je lev ni imel... Po glavni skušnji mi pravi s svojim dolgim prstom (to je za njega značilna gesta) in ga suče opasno naokrog: »Hudiča, saj to ni lev«, pravi, »to je podgana, pa še ta je iz kanala. Grivo mora imeti lev, na vsak način!« Pa je bil hud radi tega leva, pa je bila reč taka, da je bila to šele glavna vaja in ne generalna, pa je do generalne še vse popoldne — pa sem mu rekel, da smo jo naročili grivo tako, da jo bodo zavidali našemu levu vsi levi tega sveta z venecijanskimi vred, ki so posebno kosmate sorte... Popoldne smo delali pri Skrušnyju grivo... dolgo, lepo, vso nakodrano, ondulirano kot pri frizerju, iz oblanja... Zvečer pa sem sedel pri generalni igri, da sem gledal Župančiča takrat, ko je nastopal lev z grivo... Tako mu ni ugajal še noben lev, kolikor jih je videl in tisti iz Barnuma so bili proti mojemu figa... Drugi dan mi pravi: »No ja, to pa je bil pravi lev, to, ampak tisto prej...«

*

»Komediya zmešnjav« dvakrat... Enkrat spisal Shakespeare, drugič doživel Župančič. — Tam dobi doktor, čarodej in zagovornik Ščip od enega Antifolusov orjaško klofuto... Na odru se je Kralju ta procedura zelo posrečila... Prismočil je Ščipu - Pečku tako krepko, da je kar zadonelo — vse, kar je bilo na odru, pa v smeh... Jasna reč... Župančič v loži... Razkačen... Čaka odmora... Po odmoru urnih krač na oder... Jaz sem drugi dvojček Antifolus — sredi odra srečam razkačenega zastopnika avtorja...

On: Vi, poslušajte, to je nedostojno Shakespearea, da se smejete!

Ja z (ves nedolžen): Oprostite.

On (razkačen): Nič ne oprostim!

Ja z (počasi gruntam): Ampak dovolite.

On: Pri Shakespeareu se na odru igralci ne smejo smejati sami svojim burkam!

Ja z: Ampak jaz sem prav tako razkačen, in iščem Kralja, da mu vzamem skalp.

On (začuden): Kako?

Ja z: No, seveda!

On: Kaj Vi niste...

Ja z: Ne, jaz sem Ost.

On (v zadregi, a še ne pomirjen): Oprostite! — Mahneva jo vsak v nasprotni smeri in se za odrom v poltemi spet srečava z nasprotnih strani.

On (s prstom protj meni): Vi, prepovedujem si za vselej pri Shakespeareu dovtipe, ste razumeli!

Ja z (začuden — a me že zabava): Ampak?

On: Ne, tu ni opravičila!

Ja z: Saj jaz sem drugi Antifolus, ne oni, ki ga igra Kralj!

Tu je šla vsa resnost po vodi in pravi on: »Hudiča, to je pa reš prava komediya zmešnjav« in jo reže s smehom spet v ložo.

*

Saj sem rekel! Povedal bi lahko o »Hamletu«, o »Othellu«, o slavospevu norcev v »Kar hočete«, o prepirih in aferah, vse v tercetu... Že radi kronista, že radi prazničnega razpoloženja v teatru je maestro Župančič obvezan: petindvajset let — petnajst Shakespearjev, po lastni volji in izbiri... To mu dovolim — a nič več... Sicer pa — no saj bomo videli. Črez petindvajset let bom podal zaključni referat.

Adriano Tilgher :

Grob neznanega vojaka*

Z »Grobom neznanega vojaka« je dosegel Paul Raynal evropsko slavo. — »Grob neznanega vojaka« je tragedija tretjega odsotnega, ki je daleč, ki strada in ki trpi iz oči v oči smrti, — med tem pa se življenje tistih, ki jih brani in ki ga ljubijo, neopaženo spreminja takó, da bi se moglo nadaljevati tudi brez njega in tako, da je ob vrnitvi njegovo mesto zasedeno. To je strašna usoda, ki muči in davi predvsem tiste, ki so ostali doma, ubija pa tudi junaka, ki je imel to nesrečo, da se je vrnil domov. Stojimo pred enim izmed onih težkih konfliktov, ki rušijo življenje do kraja in ki jih hoče tragedija prikazovati na odru v vsej njihovi strašni goloti. To je tragedija odsotnega, ki nima nikoli prav, niti takrat, kadar je junak. Auda bi hotela položiti k vojakovim nogam ljubezen pravtako absolutno kakor je absolutno junaštvo njenega ženina, toda gorje: brez vsakega pojma, kaj je to vojna, izločena iz življenja vojakovega, oddeležena od njega z bronovim zidom dejanj, izpostavljena čarom vabeče pomladi in kljujoči bolesi čakanja, ga je končno prenehala ljubiti, ker misli, da ga je nehala ljubiti. More se sicer v nekem junaškem zanosu — skoro, kakor da bi hotela sama sebe kaznovati za izdajstvo, radi katerega jo stresajo groza in očitki vesti, kakor, da bi hotela svoje srce prisiliti k novi ljubezni — more se sicer prisilno udati njegovemu objemu, zlasti še, ker živi v prepričanju, da se vojak kmalu vrne kot zmagovalec in da se ji bo po povratku ljubezen morda nanovo vzbudila; toda, ko ji pove, da bo vojna trajala še dolgo let, ji misli na brezkončno koprnenje vzbudijo spomine na minulo čakanje, zastrejo z mrtvaško senco njeno eksaltacijo, ter ji pokažejo jasno, kako je njena ljubezen daljna in onemogla, in ona obupa.

Vojak živi v absolutnem, njegovo življenje je absolutno žrtvovanje. Vojne ne more ljubiti, kakor sploh noben človek — bojuje se brez vsakega navdušenja, brez iluzije, z napetostjo trdne volje, smatrajoč bojevanje za neizogibno dolžnost, za katero je vezan s častno besedo in s pravim patrijotizmom, ki ga pojmuje kot absolutno solidarnost z vsem svojim narodom. Njegova vrnitev s fronte je prestop iz absolutnega v relativnost, iz svetá napete in obupane volje v svet, kjer življenje razblinja sledove »odsotnega« in kjer privaja tuje vegetacije na mesto, ki je bilo nekdanje njegovo. Da so mogli ljudje živeti

* Odlomki iz člankov znamenitega gledališkega kritika Tilgheria.

in se smejati medtem, ko je on na fronti trpel; da živijo v zaledju ljudje, ki zidajo svojo srečo na njihovem trpljenju; da bo prihodnja generacija pozabljala vse tisle, ki so padali zanjo — vse to je grozno, toda potrebno. Vojna je za duše prekruta — s tem je povedano vse.

Starec je od vseh treh oseb najšibkejša postava in ima manj vsesplošno veljavo: imel bi predstavljati generacijo starcev, katerim je dal odhod mladih mož na fronto novih moči in mladosti in katere je vojna storila za gospodarje sveta. Toda Raynal je zašel tu skoro predaleč: naredil je iz njega starega egoista in cinika ter prezrl, da je zmanjšal s tem možnost predstavljati tip. A vendar ima tudi ta starec z vsemi svojimi lastnostmi poteze, ki so zanimive in tehtne: starec bi hotel, da bi se vojak bojeval z večjim navdušenjem, kar bi mu olajšalo pogrešanje življenjske radosti in razlaga mu važno svoje administrativne zasluge, hoteč poudarjati z njimi tudi svoje težave, ki jih mora prenašati zaradi vojne.

Zaključek tragedije privede do končne sprave. Vse tri osebe so prispele do viška obupa, kjer križ trpljenja razširja svoja ogromna ramena v neskončnost. Starec in Auda začutita znova ljubezen in ž njo se začena tudi trpljenje, vojak pa se poslavlja od njiju z dobrotno željo, da bi bila oba srečna, zatrdno vedoč, da bo on, ki odhaja v smrt, za vedno iz te sreče izločen. —

To ni, kakor je nekdo dejal, tragedija samo té vojne in samo te odsotnosti, temveč je to tragedija vseh vojn in vseh odsotnosti. Res je, da ima ta tragedija vsesplošno veljavo, ker je to tragedija vojne in odsotnosti vobče, toda ima jo vendarle samo zato, ker je to tragedija té vojne, ki smo jo pravkar preživeli. Zakaj, katera druga vojna je zahtevala takó do kraja vse poedince naroda, odrezala fronto takó temeljito od zaledja in ločila generacijo sinov tako globoko od generacije očetov kakor ravno svetovna? Katera druga vojna je zamorila tako splošno vsako vojno navdušenje in se opirala, da je bila sploh še znosna, na ono trdno voljo brez vsakih iluzij? Katera druga vojna je bila tako grozna in strašna tragedija pokolenja, kakor je bila to svetovna vojna?

Kakor »Gospod svojega srca«* je tudi »Grob« corneillovska tragedija, ki pa vendar v nasprotju s prvo zastavlja korenine v najaktualnejšo in najbolešnejšo realnost. To je tragedija borbe absolutnega z relativnostjo, borbe duha s prirojenostjo, borbe volje s strastmi, čudmi in navadami, borbe idealov z resničnostjo. Tudi ti ideali nosijo kakor v »Gospodu« tipično francoske poteze: to so ideali viteške časti, zvestobe dane besede, občanske kreposti, z izločenjem vsega mističnega in nadnaravnega življa. To je junaški racionalizem in corneillovski voluntarizem.

»Grob« ima vse karakteristične znake klasične tragedije: majhno število oseb, zgoščenost dejanja v najmanjšo dobo (komaj sedem ur), napetost čustev, izbičanih do skrajnosti ter plemenito, vznešeno in stilizirano besedo.

* Prva drama Paula Raynala.

V nobenem drugem delu ne daje vojna občutiti svoje ogromne navzočnosti v toliki meri kakor ravno v tej drami: poročna soba v samotni hiši, v pokojni tišini polja in noči, dvojica, ki čaka zarje, ki vrže oba spet v peklo življenja; to vse je véliko, stvariteljsko delo pravega pesnika.

Ost:

Noel Coward: Week — end

Ne radi imenitnosti dela so pisane te besede; tudi ne zato, ker je premijera, in ker je navada taka, da se o premijerah izpregovori lepa beseda o autorju in o njegovem delu. Kaj še! Vse to ni vzrok, še malo ne, kajti o delu naj piše kritika in o autorju tudi, zato, pasja noga, je pa tukaj. Vzrok je ta, da je namreč tale Coward, ta strela, točasno najbolj igran, največ igran autor tega našega lepega planeta. Največ igran, strela, to dá misliti, kajti to nese novce, zelo mnogo novcev v vseh vrstah valutnih. —

Vzrok? Saj nekje mora biti vzrok! Zdi se mi, da je vzrok v tem, da je gospodu Cowardu na tem, da se ljudje sredi sivih in črnih skrbi nasmejejo, da pozabijo in se pogledajo s prijaznim očesom, češ: saj ni vsega jemati resno, saj zna biti življenje veselo in zabavno! — To je pogruntal ta nam neznan, ameriški gospod autor in izpremenil smeh v zvok, ki je prijeten posebno zanj — v denar.

Oni, ki bo sédel v parter ali ložo s strogim obrazom profesorskim in hotel gledati razvoj dejanja z logiko, resnostjo, tisti ne bo prišel na svoj račun — in naj ostane raje doma. Tisti pa, ki mu je smeh potreba, tisti bo prejel od Cowarda darilce, ki ga ne plača nobena vstopnina: uro smeha nad ljudmi, ki žive prismuknjeno, srečno življenje. — Pa tudi hočemo samo to in drugega nič: biti tiči en večer, zvesti sluge veselega smeha. —

Kaj se godi v tem »Nedeljskem oddihu«? Ej, ej, kaj bi pravil — tisti, ki pride, ne prejme sicer »nedeljskega oddiha« — oddih za dve uri pa prav gotovo, častna beseda — nezadovoljnim bomo vrnilli denar — a dokazati mora pismeno, s fotografijo, da se ni smejal!

M. Polič:

Fr. v. Flotow: Marta

V Franciji se je pod vplivom italijanske »opere buffe« še v 18. stoletju razvila elegantna in ljubezniva »opera comique« kot kontrast bombastične velike, heroične opere. Njeni največji mojstri so bili Gratzy, Auber, Adam, Boieldieu, Hérold in še v novejšem času se je vzdržal njen tip v delih kot so n. pr. »Mignon«, »Manon« itd.

Nekaj pozneje kot pri Francozih je nastal v Nemčiji tip Spielopere (Mozart: Entführung aus dem Serail« itd.), ki je pa posebno v Nicolaiu (»Vesele žene Windzorske«) in Lortzingu (»Car in tesar«, »Orožar« itd.) dobila svoje najpopularnejše mojstre.

Nekako v sredi med tema dvema tipoma stoji v Parizu vzgojeni nemški plemenitaš Friedrich von Flotow (1812—1883), ki je s svojima najuspelejšima operama »Stradella« in »Marta ali sejem v Richmondu« podaril opernemu odru dvoje popularnih del par excellence. Pred vsem je ustvaril v teh svojih operah pevcem tako hvalne partije kot jih zlahka ni najti v vsej operni literaturi. Najslavnejši pevci so jih vedno z veseljem peli, ker so jim zasigurale velike in trajne uspehe pri najširših slojih publike. Težko je reči, kaj je pri scenskem delu pravi vzrok uspeha. Često se zgodi, da je pri enako vrednih delih uspeh prav različen, a še celo, da je večkrat umetniško slabše delo uspešnejše kot marsikatera duhovita in interesantna mojstrovina. So nevidne niti, ki spajajo oder s publiko, ter ustvarjajo oni kontakt, ki odločuje o sodelovanju teh dveh faktorjev. Kajti šele skupno sodelovanje med odrom in gledališčem tvori ono atmosfero, v kateri nastopi pravi teaterski uspeh.

Če sodimo po pravkar razloženem, spada »Marta« v vrsto najuspelejših opernih tvorb. Vzlic obsodbi po učeni kritiki, katera perhorescira površnost, sladkavo sentimentalnost, iskanje cenenih efektov itd. (kdo se ne spominja pri tem nehoté na Puccinija?), je »Marta« že blizu eno stoletje na vseh odrih tipična repertoarna in kasa-opera. Od leta 1847., ko je bila na dunajski dvorni operi prvič vprizorjena, si je to delo v naglem crescendo priborilo na vseh svetovnih odrih odlično mesto, ki si ga je vzdržalo do dandanašnjega dne. Karakteristično je, da so na dvorski operi na Dunaju že leta 1882. ob prisotnosti avtorja slavili 500to izvedbo tega dela, kar je v gledaliških analih precej redek primer.

Z izvedbo »Marte« poskuša uprava Narodnega gledališča uvesti v svoj repertoar lahko, poljudno Spielopero, ki naj bi zadovoljila tudi široko maso ljubiteljev lepe, ugodne in krotke melodije. Srečno naključje veže renesanso poljudne opere v našem gledališču z jubilejem našega mojstra-pevca Julija Betetta, ki bo kreiral ob tej priložnosti znamenito vlogo Plumketta. Ostale partije pojejo ge. Davidova (Lady Harriet), Medvedova (Nancy) ter gg. Banovec (Lyonel), Janko (Lord Tristan) in Perko (sodnik). Opero je naštudiral dirigent g. Neffat, režiral g. ravn. Polić.

Anton Balatka :

Iz Jutrove dežele

Princesa Khoun Tanh, žena enega izmed kraljev ekstremnega orijenta, je bila razvajena. Njena družabnica - pevka je s svojo pesmijo niti ne pomiri niti ne navdahne. Tudi prve plesalke poskušajo svoj vpliv ter potegnejo ves zbor dvorskih plesalk za seboj. Vmes se pomešajo evnuhi - stražarji, kojih zaključna gesta izprazni dvorano tako, da ostane princesa sama. Šele sedaj se zdrami in dvigne, da bi napravila nekoliko kretenj priljubljenega plesa in komaj se je za to vnela, jo zmotijo tri plesalke, ki s prosečo kretnjo pasirajo dvorano od vrat do vrat. Tretja plesalka se zadrži in se

princesi ponudi, da sama zapleše kačji ples. V plesu obkroži princeso in se ji približa neposredno ter v ugodnem trenutku strga pajčolan z obraza in pred princezo stoji fakir iz sosedne države, naročen, da princezo na mističen način umori, kar se mu tudi po kratkem nevidnem boju posreči.

Václav V í ě k.

Impresije iz Music - Hall-a

Balet od Nižinske, bivše koreografke ruskega baleta in sestre najslavnejšega plesalca naše dobe Vaclava Nižinskega, ki je proti koncu vojne tragično umrl. Premijera baleta se je vršila meseca aprila lanskega leta (1927) v pariški operi z velikim vspehom. Balet nima ne vsebine ne dejanja. Pod impresijo music-hall-a se vrstijo nastopi raznih varietetskimi umetnikov in sicer vsak zase. Boys odprejo mali zastor, izza katerega pripleše osem revijskih girls, katerih kretnja je vseskozi kolektivna. Po tej točki je »Entr'acte« — mali odmor, ki se v pariški uprizoritvi ni realiziral in ki je na našem odru zamišljen kot trenoten vpogled v zakulisje. Sledeča točka je kontrasten duet grotesknega ekscentrika in nežne balerine. Temu sledi kvartet akrobatov, katerega vedno moti skupina klovnov, ki nadležno zakrije akrobate in temu se primeša neljub pripetljaj ekscentrika z balerino, ki jo hoče zadaviti. Situacijo reši skupina balerin, ki pripleše in zakrije to dejanje. V splošnem ritmu gest se razgiba vsa ta cirkuška družina in konča v pestri slikoviti pozi.

*

V teh plesnih kreacijah so zajeti najmarkantnejši psihološki momenti bitij, ki jih plesalka, skupina ali celota izvaja ali predstavlja. V takih plesih sploh ni namen glasbe ilustrirati, temveč postaviti samostojne plesne kreacije paralelno z glasbo, katera je edinole vzpodbuda za kreiranje. Sicer pa mora biti plesalčeva kretnja (ples) tako močno izrazita, da je tudi brez glasbe dovolj substrativna in gledalec jasno razumljiva tudi brez tolmačenja.

C. D.:

Ob ustanovitvi „Kluba dramskih solistov“

Časi se menjajo. Nekdaj je bilo pri teatru takó, da so bili igralci veliki popotniki. Veliki v življenju in še večji v teatru. Nerodne in neurejene so bile življenjske razmere — pa vendar je cvetela tako lepa in velika umetnost...!

»Komedijantstvo, bohemstvo, romantika... kdo, vraga, se je brigal za psovke filistejcev! Ampak lepo, lepo je bilo... Teater je bil res teater!... in starim igralcem zažarijo oči in mi mladeniči smo že (ali še?) tako čudno hladni, da se grejemo že (ali še?) ob njihovem ognju. In človek posluša — in gleda — in bere zgodovino...

Danes so za igralca že boljše, in če se ne motim, naravnost državno urejene razmere: torej gre zdaj samo še za umetnost in pa za tisto lepoto...

Če današnji igralec takole posluša in če ima toliko časa, da malo preudarja (kar je težko, če je član naše drame), potem se včasih zagleda in tiho zamisli...

Naši dedje in naši očetje so nam pravili takó lepe reči... Kaj bomo pravili lepega mi, kadar bomo stari?

*

Prvič: v teatru je treba dobro volje, ne slabe. Drugič: če je dobra volja igralcu dana, kakó to, da ne uspeva takó, kakor bi uspevala in vplivala sicer v drugačnih razmerah? V znamenju prvega gesla in pod vtisom drugega vprašanja so se zbrali dne 24. januarja t. l. dramski igralci na sestanku v foyeru dramskega gledališča in po kratki debati sklenili, da ustanove brez odloga klub dramskih solistov. Potrebe gledaliških članov so rodile »Udruženje«; potrebe dramskih igralcev posebej so rodile »Klub dramskih solistov«. —

Za upravičenost posebnega kluba dramskih igralcev poleg že obstoječega »Udruženja gled. igralcev« govori več razlogov, od katerih naj omenimo samo nekatere. Prvič je ljubljansko Udruženje samo odsek glavnega Udruženja, ki ima svoje središče v Beogradu in ki sme sprejemati v članstvo vse gled. igralce, ki bivajo na državnem ozemlju. Že v naravi našega Udruženja je torej, da vsaj v nekaterih vprašanjih nujno odvisi od beograjske centrale in bi bilo zato tudi povsem proti duhu organizacije, ako bi hotela ljubljanska sekcija ukrepati o stvareh, ki bi ne bile prej naznanjene in odobrene tudi od beograjskega glavnega odbora. Drugič je včlanjena v »Udruženju gled. igralcev« tudi vrsta drugih elementov (kakor n. pr. operni in zbornski peveci, plesalci), ki so sicer v smislu obratovanja celotnega gledališkega podjetja lahko enakovredni, ki pa so po svojem značaju vendarle takó raznovrstni, da se njihovi interesi ne morejo vedno in ob vseh prilikah kriti. Gotovo je brez vsega razumljivo, da so stremljenja dramskega igralca lahko marsikdaj bistveno drugačna kakor težnje opernega pevca ali postavim plesalca. Tretjič pa zasleduje »Klub dramskih solistov« izrazito tendenco, poudarjati in zanimati se predvsem le za umetniške in duhovne vrednote našega igralstva, dočim se briga Udruženje, če ne na programu, pa vsaj v praksi, pretežno le za stanovske in ekonomske interese gled. osebja. Izrecna želja »Kluba« pa je seveda, da vzdržuje s predstavniki Udruženja najtesnejše vezi in pa stalno pripravljenost za event. medsebojne podpore.

Nadalje je pri naših neustaljenih gledaliških razmerah, ko nimamo niti gledališke tradicije, niti normiranih in niti v praksi preizkušenih gledaliških zakonov etc. povsem naravno in pametno, da pomagajo pri tvorbi novega, resnično porabnega in dobrega sistema vsi faktorji, ki so pri gledališču kakorkoli zainteresirani. In gotovo zlasti dramskim igralcem ne bo mogel nihče zameriti, če se sklicujejo na pravico nasvetovanja v vseh važnejših in globljih gledaliških

vprašanih. S temeljitim obravnavanjem važnejših tekočih problemov bi hoteli tudi oni s svoje strani prispevati k skupnemu delu z javljanjem svojih mišljenj in želj oz. s sourejanjem odnošajev na polju medsebojnih pravic in dolžnosti.

Največjo pažnjo pa bo posvečal »Klub dramskih solistov« nortranjemu delu med članstvom sámmim, kjer bo zlasti poskušal oživiti spet stare, prijateljske vezi med igralci, ter jim vzbujati živo odgovornost in smisel za delo svojih tovarišev najsibo v poedincu ali v celoti. Naše igralsko osebje je po zaslugi raznih, gledališču naklonjenih prilik tako otopelo in se razkrojilo, da je na žalost marsikdaj treba ugotavljati hudo pomanjkanje tistega čuta, ki je za resen ensembelski duh sploh edina podlaga in ki se imenuje: **čut kolegijalnosti**. Te glavne in razne druge napake bo skušal »Klub« s trdno voljo in smotrenim prizadevanjem polagoma iztrebiti in odstraniti.

Ne v zadnji vrsti pa se bo brigal »Klub« na svoj način tudi za javna gledališka poročila in časopisne ocene. Naš igralec, ki je izpostavljen vsak večer javni kritiki in kateremu je bilo tekom zadnjih let od izvestnega dela gledaliških poročevalcev prizadejano nešteto žaljenj in krivic, ni našel ves ta čas skoro nobenega globljega umevanja, nobenega zagovornika in nobenega mesta, kjer bi se mogel, če treba, sam braniti pred takim nespodobnim pisanjem nekaterih naših ocenjevalcev. Zato namerava »Klub« dramskih solistov« tudi v tem primeru (vsaj takó dolgo, dokler se tudi naše gledališko-»kritične« razmere pošteno ne očistijo) odstopiti od sicer zeló hvalevrednega načela: »Umetnik delaj in molči!« ter od časa do časa tudi z enakimi sredstvi odgovarjati na poročila, o katerih bo mnenja, da niso vredna in dostojna resnega predmeta. —

Slovenski igralec prihaja polagoma, in to pod pritiskom razmer, do prepričanja, da je tudi zanj prišel tisti »moderni« čas, ko ne zadošča več, svoj poklic samó izvrševati, temveč ko se ga moraš tudi **zavedati in če je sila: nemoralni ugled in umetniško čast svoje raje tudi varovati in braniti!** Vso javnost, vodilne in pasivne kroge, je treba prepričati, da je trditev: »Teater — to je igralec!« resnična; obenem pa morajo igralci sami poskrbeti, da te besede ne bodo jalova fraza in da bodo vsebine tega stavka tudi v resnici dostojni!

In nazadnje še to: za naše gledališče nastopajo časi, ki bodo prej ali slej poleg zmóžnih igralcev in resnih delavcev neizprosno zahtevali tudi **jasnih nazorov, neustrašnih izpovedi ter možatih in zanesljivih značajev!** Zahteve so hude — ne pozabimo, da smo na Slovenskem ...

Naš igralec ni vaje sladkanja, ne dobrih besed in ne rožnatih cest, a kljub vsemu, — mi gremo in hočemo naprej! Ne sklanjajmo glave, poskusimo — in vzemimo na pot: **ljubezen do našega gledališča, zavedanje samega sebe, vztrajno delavnost in smisel za skupnost in složnost!** V teh štirih lastnostih je obsežena vsa skrivnost za razvoj in napredek slovenskega igraltva.

Na »Klubu solistov« je zdaj, da gre in spreminja besede v dejanja.

NEDELJSKI ODDIHL.

(WEEK-END.)

Burleska v treh dejanjih. Spisal Noel Coward. Prevel: Ost.

Režiser: prof. O. Šest.

Osebe: Judita Bliss — Medvedova; David Bliss — Kralj; Sorel Bliss — Silva Danilova; Simon Bliss — Jan; Myra Arundel — Debeljakova; Rihard Greatham — Gregorin; Jackhie Coryton — Vida; Sandy Tyrell — Cesar; Klara — Rakarjeva. — Dejanje se vrši v veliki sobi na letovišču v Cookhamu. — Prvo dejanje: soboto popoldne. Drugo dejanje: soboto zvečer. Tretje dejanje: nedeljo zjutraj.

PEPELKA ALI STEKLENI ČEVELJČEK.

Pravljica v šestih slikah. Spisal: Görner. Prevel: Fr. Govekar.

Režiser: prof. O. Šest.

Osebe: Kralj Kalkadu — Danilo; Princ Krasnoslav — Šaričeva; Minister Purman — Plut; Dvorni maršal Žolna — Lipah; nadkonjar Kobilea — Medven; Baron Montecoteocclorum — Rogoz; Sibila, njegova druga žena — Juvanova; Serafina, Kunigunda, njeni hčeri — Debeljakova, Mira Danilova; Pepelka, pastorka — Vida; Ilza, dekla — Kozamernikova; Sluga — x x x; Valpurga, čarovnica, Pepelkina botra — Rakarjeva; Sifaks, njen sluga — Jan; Vrtar — Silva Danilova. — Dvorniki, plemkinje, plesalke, kuharji, pošasti, paži, cvetlice. — Po drugi in četrti sliki odmori.

BALETNI VEČER.

Dirigent: Anton Balatka.

Koreograf: Václav Vlček.

Modeste Moussorgsky: **Slike iz razstave.** Scenerija Vlček. Načrti kostumov Fran Kralj. — 1. Gnomi — Wisiakova, Mohar, Smrkolj, Jakše, Brear, Kürbos. 2. Il castello vecchio, trubadur — Vlček. 3. Turleries, otroci — Wisiakova, Mohar, Smrkolj, Jakše, Haberle. 4. Bydlo — Vlček. 5. Ples piške — Wisiakova. 6. Samuel Goldenberg et Schmuyle — Wisiakova, Vlček. 7. Na trgu v Limoges — Mohar, Japelj, Smrkolj, Jančar, Jakše, Brear, Haberle, Brear II., Pavšič. 8. V katakombah — Vlček. 9. Koliba Babe - žage — Wisiakova, Mohar, Japelj, Smrkolj, Jančar, Jakše, Kürbos, Brear II. 10. Velika kijevska vrata — celi balet.

Anton Balatka: **Iz Jutrove dežele.** Orientska pijesa, sestavil Vlček. Načrti kostumov V. Skružny ml. — Princeza Khoun Tonh — Wisiakova; njena družabnica — Cirila Medvedova; prve plesalke — Mohar, Japelj; fakir iz sosedne države — Vlček; plesalke, prva skupina — Smrkolj, Jančar, Jakše, Brear I.; plesalke, druga skupina — Pavšič, Haberle, Brear II., Kürbos; evnuhi — Golovin, Eržen.

Gabriel Pierné: **Impresije iz Music-Hall-a.** Balet sestavila Nižinska. Načrti kostumov arh. Ivo Špinčič — balerina — Wisiakova; ekscentrik — Vlček; Španjolké — Mohar, Japelj, Jančar; balerine — Mohar, Jančar, Brear; Les Boys — Golovin, Eržen; Les Girls — Mohar, Japelj, Smerkolj, Jančar, Jakše, Brear, Haberle, Pavšič; akrobati — Smrkolj, Jakše, Golovin, Eržen; clowni — Haberle, Pavšič, S. Danilova, Skala, Olga. — Solničnike za girls dobavila tvrdka Jos. Vidmar.

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

NARODNO GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

RAZVRSTITEV SEDEŽEV

OPERA

