

GLEDALIŠKI LIST

Narodnega gledališča v Ljubljani

1940-41

DRAMA

1 W. SHAKESPEARE:
ROMEO IN JULIJA

Din 2:50

030024835





GLEDALIŠKI LIST

NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI
1940/41 DRAMA Štev. 1

WILLIAM SHAKESPEARE:

ROMEO IN JULIJA

PREMIERA 21. SEPTEMBRA 1940

»Romeo in Julija« je med resnimi Shakespearovimi dramami prvenec, če izločimo iz njih »Tita Andronika«, to okrutno in krvavo tragedijo v okusu senekovskih dram renesančne dramatike. In res ima drama o veronskih dveh zaljubljenih dosti znakov prvenstva. Tako zlasti v svoji celotni strukturi, po kateri je manj drama kakor živa povest in bujna pesnitev o usodi te čudovite ljubezni. Žaloigra Romea in Julije se razplete bolj po usodnih naključjih kakor po nujnostih, ki bi nastajale iz nasprotij med značaji oseb, zapletenih v te prizore, dasi je začenjajoči Shakespeare v ljubezni, »ki je pognala sredi sovraštva«, dobro začutil dramatično snov. Toda ta osnovni dramatski nedostatek prekrije poet, ki v nizu teh barvitih in živopisnih prizorov nakopiči toliko lepote in opoja, kolikor ga more živo odzivno srce prenesti.

Shakespeare je napisal to dramo v prvem razcvitu svoje moške dobe, svoje zrelosti. Žar mladega poletja veje iz nje in naravno je, da je posvečena ljubezni. Kakšen navdih ji daje ljubezen je duhovito označil Lessing na nekem mestu v »Hamburški dramaturgiji«, kjer pravi: »Sama ljubezen je Voltairu narekovala »Zairo«, pravi dokaj uljudno neki umetnostni sodnik. Pravilneje bi bil rekel: galantnost. Poznam samo eno tragedijo, kateri je ljubezen sama pomagala, in to je »Romeo in Julija« Shakespeara. Res da Voltairova zaljubljena Zaira zelo fino in spodobno izraža svoja čustva; toda kaj je ta izraz v primeri z ono živo sliko vseh najmanjših ukan, s katerimi se ljubezen vtihotapi v našo dušo, in vseh pravic, ki si jih v njih zagotovi, vseh umetnih prijemov, s katerimi si podvrže vse druge strasti, da postane edini tiran vsega našega hotenja in odklanjanja?«

Resnično, ne da bi se izgubil v neznatne podrobnosti, nam Shakespeare v tej drami pokaže ljubezen, ta skrivnostni cvet človeškega srca v njegovi najčistejši, kristalni podobi. Stremljenje samotnega človeškega srca je v nji, omamno hrepenenje, tajna zveza duš, a tudi čista in naravna strast mladega, pravkar dozorelega telesa, skratka zveza in zaveza dveh bitij za življenje in tudi za smrt. In to čustvo slika s tistim spoznanjem in vseprodirno vednostjo, ki pravi Goethe o nji, »da ni zlepa kdo sveta spregledal tako kot on, da ni zlepa kdo, ki je izražal svoje notranje gledanje, tako znal presaditi bralca v svojo zavest o svetu, ki nam postane pri njem popolnoma prozoren: krepost in greh, veličina, nizkost, plemenitost in zavrženost nam postanejo dobro znani. Po besedah in govorih naj bi zvedeli, kaj se godi v notranjosti oseb. In glede na to je videti, kakor da bi se bili vsi soigralci zarotili, da nas ne bodo o ničemer pustili v dvomu, v temi. Pri njem izvemo za resnico življenja, ne

da bi sami vedeli kako. Shakespeare je združen s svetovnim duhom, pronica svet kakor on; nobenemu od njiju ni skrita nobena stvar.«

Z vseprodirno tajnovidnostjo nam Shakespeare razkriva naravo in čudež ljubezni. Kaže nam Romea v prvi mladostni ljubavni blodnji, ki se pri prvem srečanju z Julijo izgubi. In zdaj pogledajte to čudovito prvo srečanje in prvo resnično ljubavno igro in božansko obsedenost, ki izvira iz nje. Čujte Romejevo podoknico in Julijino nočno hrepenenje, njegov ogenj in strast in plamen v Juliji, ki se jima odziva. Glejte to ljubezen v njeni prelepi sreči pred pragom ločitve, v nevarnosti in odreki. Glejte jo kako tadv izbranca podjarmi do kraja, da jima je smrt lažja kot življenje v ločitvi, da jima je smrt odrešenje od življenja brez skupnosti. In kdor bereš, gledaš in poslušaj poezijo, kakor jo je treba, ozri se na bedno in ubogo ljubezen v naših srcih, kako klavrna in nelepa živi v njih. Zakaj na odru si gledal resnično ljubezen, ki je zanjo ravno tako treba nadarjenosti kot za vse veliko in čisto. Gledal si dva izvoljenca, dve bitji, ki sta genijalno nadarjeni za to veliko in sveto stvar človeškega življenja, za njegov razcvet.

Življenje tega rahlega in bujnega cveta je zajeto v najopojnejše stihe, kar jih premore človeška beseda. Temna, vlažna toplina poletne noči diha v njih, z omamnimi vonji je prepojena, nad temno zemljo se iskre zvezde in zagonetne bliskavice se utrinjajo nad obzorjem. Taka bajna noč veje iz stikov te pesnitve in zdi se ti, da mora biti te noči polno Shakespearovo moško, pravkar dozorelo in z vso mlado silo utripajoče srce, v katerem so se zbirale besede zanjo.

J. Vidmar

Iz dnevnika

Ena izmed najbolj vzgojnih knjig, kar jih premore evropska književnost, so nedvomno Goethejevi pogovori z Eckermannom, knjiga, ki je marsikateremu kulturnemu človeku polpreteklih in sedanjih časov drag in neizčrpen brevir. Ta knjiga je vzgojna v najplemenitejšem in najvišjem pomenu besede. Njen način ni utrudljivo poučevanje, ni visoko oznanjanje resnic, njeno bistvo je tista in edino prava vzgojnost, ki vodi in vzgaja s prisotnostjo nekega pomembnega in velikega življenja. Tako življenje te sreča v nji z močjo, kakor v redkih knjigah, vendar te sreča v nji tako, da ga z občudovanjem gledaš in se pri tem s pogumno in stremečo žalostjo oziraš po svojem lastnem.

Srečavanje in sožitje z mogočno Goethejevo osebnostjo je v teh pogovorih neskončno pobudno za vsakogar, ki so mu stvari človeškega duha veselje in potreba, in ta malodane vseobsežni duh se javlja v njih z redko neposrednostjo in se v nekaterih trenutkih tudi nevede razodeva v vsej svoji presenetljivi svojskosti in živosti. Na neko tako mesto sem se domislil te dni, ko sem bil zaposlen z mislimi na »Romea in Julijo«. Nanaša se namreč na neki prizor v tej žaloiгри na poseben, samo Goetheju svojstven način.

Dne 19. februarja leta 1829. razpravlja častitljivi olimpijec z Eckermannom o svoji barvni teoriji in govoreč o nekih svetlobnih pojavih, pravi med drugim: »Da daje luč vzhajajočega sonca kakor tudi meseca nekakšen bled sij, je znano. Če pogledaš obraz ob jutrnjem svitanju ali pri luni, se ti bo zdel bled, kar potrjuje izkušnja. Tudi Shakespeare je menda to vedel, kajti tisto znamenito mesto, ko se Romeo poslavlja od svoje drage in se na prostem nenadoma drug drugemu zazdita blede, sloni na tej zaznavi. Ta blede učinkujoča svetloba, pa je že tudi zadostno opozorilo, da ji mora biti primešan neki zelenkasti ali modrikasti sij...«

Zakaj naj bi bil ta odstavek pogovora posebno izrazita priča Goethejevega duha? Najprej je porazna v njem suverenost, s katero osemdesetletni Goethe pritegne v ta stvarni razgovor tako podrobno navedeno mesto in prizor iz Shakespearove drame, kakor da

bi jo imel ravno odprto pred seboj. Porazno je to čudovito poznanje tekstov, v katerih mu je prisotna sleherna podrobnost. In tega ne dokazuje v teh pogovorih samo ta primer. Druga stvar, ki vzbuja pozornost in začudenje, je neznanska asociativna sposobnost, v takem improviziranem znanstvenem pogovoru najti tako oddaljen in vendar tako prikladen primer iz literature, sposobnost, najti raziskujoči misli snovi in gradivo kjerkoli, celo v umetnosti. Videti in to improvizirano videti znanstveni primer za barvno teorijo v — »Romeu in Juliji«.

In končno neizrečeni nazor ali resnica njegovega duha, njegovega gledanja na življenje, na svet, na znanost, na umetnost, ki se skriva v tej kretnji njegove misli: Prizor iz Shakespearove drame, ki ga omenja, je slovo Romea in Julije po prvi poročni noči in slovo pred odhodom Romea v izgnanstvo. Usoda pa je že nakopičila okrog teh dveh zaljubljenцев pogubne moči in pripravila zanju uničujoča naključja. Zaljubljenca jih zavedno ne slutita in vendar ju za trenutek jutranja bledica na njunih obrazih navda z bežno smrtno grozo, ki opozarja na usodni razplet. To bledico obeh junakov razlaga Goethe, ki nedvomno sluti in ve, kaj je dramatik s tem mestom hotel, vendarle tudi z naravnim svetlobnim pojavom prvega svitanja. V tej kretnji je neka čisto njegova in globoko resnična umetniška misel o skladnosti umetnosti z življenjem in naravo. Misel, da v umetnikovih prijemih, če so pristni, ni nič samovoljnega in nič slučajnega, marveč da je v njih vse, pa naj bo še tako drobno ali subtilno, globoko zvezano z resničnostjo sveta in prirode.

To je misel, iz katere je nastala njegova opredelitev umetnosti kot eksaktne fantazije in ki v tem primeru vrže silovito luč v snovanje Shakespearove fantazije, v kateri ni prisiljenih in samo učinkovitih prebliskov, temveč je vse do najbolj skritih domislekov prepojeno z verno in zanesljivo vednostjo o stvareh tega sveta.

V tem Goethejevem februarskem pogovoru se — za hip srečata in živo razodeneta dva mogočna evropska genija. Jasen in vseobsežen zagori pred teboj v velikem loku Goethejev duh in sredi njega blisne kakor očarljiva iskra navdih britskega tvorca in te obveje s svojim čudežnim žarom. Srečal si ju, četudi za trenutek — začutil, spoznal.

Kraljica Maba

Mercutio: Tedaj si imel obisk kraljice Mabe.

Romeo: Ir. kdo je to?

Mercutio: Med vilami je babica; prihaja
nič večja kot ahat na prstanu,
ki nosi na kazalcu ga župan.
Voz vlečejo ji drobni mrgolinci
čez nos ljudem, ki jih je zmogel sen:
napera je iz dolgih pajčjih nog,
streha iz perotnic kobiličjih,
vrvi zaprežne iz tenke pajčevine,
oglav iz vlažnih žarkov luninih,
bičiče je iz čričkovih koščic,
bič sam iz tenkih vlakene, za kočijaža
ji droben je komarček v sivi halji
še pol ne tolik kakor je črviček,
iznet s šivanko deklici iz prsta.
Kočija je orehova lupina,
izdelek mizarice veverice
ali pa črva, mojstra starega,
ki vilam od nekoč kolarita.
In s tako vprego dirja noč na noč,
zaljubljenecem se vozi čez možgane,
in potlej se jim sanja o ljubezni,
dirjasti čez dvorjanovo koleno,
in brž se mu zasanja o poklonih;
čez prste odvetniku, da sanja o dobičkih,
čez ustne deklici, da sanja o poljubih;
včasi jih jezna kazni z izpuščaji,
ker jim je dih pokvarjen od slaščic.
Včasi zapelje dvorniku čez nos,
in zdi se mu, da voha novo službo;
kdaj z repom desetinskega praseta
pod nosom župnika pošegeta,

in sanja se mu koj o boljši fari.
Včasí vojaku pelje se čez tilnik,
in potlej se mu sanja o sabljanju,
naskokih in zasedah, damaščenkah,
in o požirkih kakor iz vodnjaka;
zabobna mu na úho: plane iz sanj,
prestrašen dve molitvici zakolne,
pa spet zaspi. To je prav tista Maba,
ki homotá ponoči konjem grivo
in vpleta vozle v razkuštrane kite,
ki, razpleteni, znanijo nesrečo.
Ona je mora, ki dekleta tlači ...

Prvo srečanje

- Romeo (Juliji):* Če moja roka je, v slo zapeljana,
svetinjo to z dotikom užalila,
greh moji ustni, romarja skesana,
s poljubom rahlim rada bi izmila.
- Julija:* Krivica tvoje roke ni velika:
z njo si pokazal se pobožno vdan;
saj vernik se svetnikom rok dotika,
in romarski poljub je dlan na dlan.
- Romeo:* Nima svetnica ust, in romar tudi?
- Julija:* Ima jih, romar, za molitev le.
- Romeo:* Čuj, molim: usta kot prej dlan ponudi,
svetnica, da mi vera ne umre.
- Julija:* Svetnica, najsi vsliši, se ne gane.
- Romeo:* Miruj, da vtrgam si molitve sad.
Tako so ustne greha mi oprane.
- Julija:* In jaz ostala z grehom sem brez nad.
- Romeo:* Z grehom od mene? Milostno pogubljajš!
Daj greh nazaj!
- Julija:* Premojstrsko poljubljajš.

Iz režiserjevih zapiskov

(*Fragment.*)

... Doživetja ob študiju in režiranju Shakespeara so tako številna, velika in mnogovrstna, da je mogoče o vsakem njegovem popularnejšem delu napisati celo knjigo. Zato se naslednje moje pripombe le skromni izvlečki iz napisanih in nenapisanih beležk tistih misli, načrtov in hotenj, ki so se pojavile tako ob dramaturško-literarnem študiju Shakespeareove tragedije, kakor tudi pri režiserskem oblikovanju njene odrske podobe in okvira.

Pri večini uprizoritev Shakespeareovih del, ki sem jih videl v različnih gledališčih, sem bil po navadi literarno nezadovoljen. Čeprav so bile inscenacije bogate, igralci in režiser prvovrstni, so me vendarle motili odmori med posameznimi prizori, ker so bili predolgi. Sproti so prekinjali občutje tega ali onega prizora, zlasti pa pri kratkih, ki so pri Shakespeareu precej pogosti. Vsak prizor je bil slika zase, čisto samostojna podoba, v samem sebi tako inscenacijsko, režijsko kakor literarno zaključena, vendar sem vezi med njimi občutno pogrešal. Sprva mi sploh ni bilo jasno, odkod utemeljenost mojega nezadovoljstva, ker na drugi strani nisem mogel odrekati režijskih in igralskih vrlin vsem tistim uprizoritvam, ki so bile po svoje res na višku. Šele, ko sem se začel po številnih uprizoritvah tudi iz teh razlogov poglobljati v Shakespeareovo dramatiko, za katero sem našel šele pravi ključ poleg drugih shakespeareologov tudi v Puškinovih zapiskih, sem nekega dne, kakor sem si dejal, nekaj »odkril«. Kakor pa je po navadi vsako literarno odkritje v bistvu odkritje nečesa preprostega, nečesa, kar je bilo tako rekoč na dlani že več desetletij ali stoletij, tako tudi to moje odkritje, iz katerega se je rodila zasnova odrske upodobitve »Romea in Julije«, ni v resnici nič novega, temveč je staro točno toliko, kolikor Shakespeareova tragedija.

Shakespeareova dramatska tehnika je nedeljivo zvezana s takratno odrsko tehniko, ki ni poznala verističnih ponazoritev posameznih prizorišč, kakor je to skušal uveljaviti pri vseh uprizoritvah predvsem naturalistični teater 19. stoletja od Meiningovcev preko

Antoiana, Brahmsa, Stanislavskega tja do Reinhardta in dr., čeprav se v svoji najbolj klasični in umetniško najpopolnejši obliki, kakor jo predstavlja Hudožestveni teater danes, že oddaljuje od ekstremnih početkov. Realistično gledališče ni zahtevalo od igralca le življenjsko verne igre in govora, stremelo je in še stremi po kolikor mogoče vestni realistični upodobitvi prostora. To načelo je skušalo uveljaviti tudi pri uprizoritvah Shakespearovih del in jih je zato velikokrat, če ne vedno, inscenacijsko obtežilo. Niti vrtilni niti pogrezujoči se oder mu nista mogla prinesiti tistega tempa v vrstenju prizorov, kakor ga je imel Shakespeare, ki prizorišč v tem smislu sploh ni menjaval in določeval, ker je imel za vse svoje drame eden in isti scenski okvir. Komaj so igralci zaključenega prizora pri enem izhodu odšli, so igralci novega prizora na drugi strani vstopili. Če je bila noč, so nosili seboj sveče, bakle in svetiljke, da so tako naznačili, da je na odru in v njihovi igri noč, čeprav so padali pri predstavah pod milim nebom številni sončni žarki na oder Shakespearov. Ta je imel že vse potrebne osnovne elemente glavnih prizorišč v odrski stavbi sami: vhode in izhode z zavesami, stebre z balkonom, okna itd. Tega ni bilo treba šele med igranjem postavljati, to je bilo že v takratni stavbi in igralci so se brez odmora premikali iz enega »kraja« do drugega, kakor je pač zahteval potek igre. Le med stebri je visel zastor, ki se je včasih zagnil, da so med igranjem predhodnega prizora na prosceniju, zadaj postavili kakšno mizo, stol, ležišče, krsto, odprli pogrezalo itd. Zato Shakespeare ni niti pisal niti na odru prikazoval slik, kakor pisatelji poznejših dob do današnjega časa, če večkrat menjajo prizorišče, temveč prizore, ki so med seboj notranje po vsem dogajanju, po stopnjevanju borbe, po zapletljajih in dejanju tako tesno zvezani, da začne precej ta notranja povezanost trpeti, kakor hitro nastanejo večji presledki med enim in drugim prizorom. Neposredna vrstitev teh prizorov, ki si slede v Shakespearovih delih ne ozirajoč se na kraj in prostor, je naravnost bistveni del njegove dramske tehnike, osnova arhitektonike vsake njegove tragedije, historije ali komedije. Čeprav se godijo prizori po večini na različnih krajih, je njihova zaporednost ravno tako nujna in med seboj tesno povezana, kakor so povezani prizori n. pr. pri Ibsenu, čeprav je pri njem prizorišče

po navadi tudi krajevno enotno. Prav zaradi tega se začne vsaka uprizoritev, ki se zaradi podrobnejše ponazoritve kraja ali prostora, v katerem se naj prizor godi, spušča v veristične podrobnosti, najsi bodo sicer še tako naturalistično žive in verne ali böcklinsko romantično idealizirane, oddaljevati od bistva Shakespearove dramske tehnike. To pa zaradi tega, ker taka uprizoritev njegovo inscenacijsko dramo obtežuje, podaljšuje odmore med posameznimi prizori ter je prisiljena trgati notranje vezi med njimi. Gledališka tehnika še do danes ni izumila tako nagle spremembe realistično insceniranih prizorišč z vsemi podrobnostmi (kljub vrtilnemu in pogrezajočemu se odru), da bi dosegla tempo Shakespearove dramske tehnike. To se je posrečilo le filmu; mogoče bodo iznašli kdaj tudi za gledališča tako hitro se vrteče odre — vendar zelo dvomim. Gledališče mora hoditi svoja samostojna pota ne oziraje se na film. Pri Shakespearu je k temu prisiljena od njega samega, če hoče dati njegovim delom vsaj približno tisto odrsko podobo, ki jo zanje zahteva. Za svoje drame potrebuje sicer filmski tempo, nikakor pa ne potrebuje v gledališču veristično podrobno prikazanih prizorišč. Shakespeare je ves v dejanju, v strasteh, v risanju značajev, v poetični deklamaciji, v kontrastih vselega in žalostnega, srečnega in tragičnega. Njega ne zanimata ne kraj ne čas.

To spoznanje je bilo navodilo scenografu. Treba bi bilo ustvariti scenerijo, ki bi režiji omogočila, da bi se vsaj preveč ne pregrešila zoper omenjeno notranje bistvo Shakespearove tragedije. Kot Damoklejev meč je nad nama visel prolog, v katerem pravi avtor:

Ljubezen to, ki grobu gre naprot,
in nevtolažni starišev prepir,
ki le otrok propast mu vstavi pot,
zgostimo vam v dveh ur okvir.

Ti verzi pričajo, da v Shakespearovem gledališču ni mogla predstava »Romea in Julije« trajati dosti preko dveh ur ... Ta tempo je lahko dosegel le na svojem odru. Ker sem si prizadeval, da bi se vsaj nekoliko približal tempu takratnih predstav, je bilo treba ustvariti takšno inscenacijo, ki bo kolikor toliko omogočala hiter in ne preveč prekinjen potek prizorov, istočasno pa ji je bilo treba vtisniti so-

doben pečat. Lahko bi bila šablonsko prenesla Shakespearov oder z vsemi primitivizmi ter tako dosegla tisti tempo, vendar bi bila scena za sodobnega gledalca morda brez slikovitosti (dasi bi po mojem mnenju Shakespearu zadoščala kakor je zadoščala takrat) in brez tiste scenske dinamike, ki jo hoče občutiti sodobno občinstvo tudi v sceneriji. Shakespearovemu načelu in njegovemu odru je bilo treba najti nekoliko modernejšo obliko, a se pri tem omejiti na najnujnejše elemente njegovega odra, čeprav arhitektonsko drugače povezane in drugače postavljene. To različnost je bilo treba poiskati v tragediji sami. Inscenacijsko središče je vsekakor balkon, na katerem in pod katerim se gode najvažnejši prizori. Zato je bilo treba ostalo delo odrskega okvira zgraditi okoli tega elementa. Izogniti se je bilo treba vsaki veristični podrobnosti ne le zaradi otežkočenih sprememb, temveč tudi zaradi tega, da bi »balkon« ne bil zgolj balkon, temveč da bi bil v skladu tudi z drugimi prizorišči. Skratka: treba je bilo ustvariti odrsko stavbo, ki bi ne oziraje se na naturalistična prizorišča, vsebovala vse glavne elemente prizorišč. To nikakor ni bila lahka naloga, kajti treba je bilo misliti tudi na to, da mora biti pogled na tako odrsko stavbo tudi prijeten, da ne smejo biti elementi prizorišč mehanično nalepljeni drug na drugega, temveč da morajo imeti neko odrsko arhitektonsko povezanost, ki bo tako v celoti kakor v detajlih ustrezala igri in očesu.

Glavni elementi Shakespearovega odra so bili proscenium, stebrišče, balkon, okna, zastor. Vsi ti elementi so tudi v naši inscenaciji, vendar v povsem samostojni kombinaciji, ki omogoča uprizoritev brez uporabe stolov, miz itd. Bistveni del Shakespearovega odra so bili zastori. Njihovo funkcijo sva s scenografom povečala. Mislini, da sva dosegla višek v prizoru, ko se Romeo in Julija zbudita v spalnici in se pred gledalčevimi očmi napotita na balkon, ki se prikaže, ko se rdeči zastor odstre, in ki se spet skrije, ko se vrne Julija v svojo spalnico. Tako poteka dejanje tega prizora nemoteno in neposredno, obenem pa nudi gledalcu tolikšno veristično verjetnost v prostoru in premikanju, kolikor je je za gledališče nujno potrebno. Gledalec vidi neposredno, kako pride Romeo nazaj na balkon, kako mu pomaga Julija na lestvo in kako izgine v pregnanstvo. Shakespear se je pri uprizoritvah vedno posluževal godbe, brez katere si

tudi te tragedije ni mogoče predstavljati, vendar se je režija omejila na najnujnejše.

Shakespearova dramatika je dramatika poeta in igralca. Zgrajena je na igralčevem govoru, na njegovi deklamaciji. Shakespearu-dramatiku se pozna, da je bil tudi sam igralec. Ker je do dobra poznal velike možnosti igralske umetnosti, je igralcu v svojih delih naložil tudi velike naloge. Računa na njegovo govorniško in deklamacijsko umetnost, ki mora s pomočjo avtorjevega verza in proze pričarati na oder prizorišče in občutje prav tako kakor potek časa in dogodke, ki so se zgodili »za odrom«. Odtod epičnost in liričnost nekaterih njegovih dialogov in monologov, ki so mojstrsko vpleteni v najbolj dramatične trenutke. Iz vseh prizorov pa kljub stihom, romantičnemu zanosu in številnim pesniškim metaforam, ki jih polaga v usta svojih junakov, kakor da so vsi pesniki, prekipevajo živi utripi resničnega življenja v toliki meri, da je videl Puškin v njem — realista. Žalostni prizori se tako rekoč v eni sapi prelivajo v vesele in obratno, česar ne pozna niti grška niti klasična francoska dramatika, ki se zelo radi poslužujeta koturna. Režija si je prizadevala poudarjati pri igralčevi igri in deklamaciji preprostost in resničnost zato, da bi tista globoka človečnost, ki je v vsej Shakespearovi dramatiki, bila tembolj jasna in razumljiva. Kljub svečanosti in zanosu tragičnih elementov nismo zanemarjali niti prešernih niti veselih prizorov, da bi tako tudi na oder pričarali tisto raznolikost in pestrost, ki sta prav tako bistveni za Shakespearovo dramatiko kakor že zgoraj omenjeno. Rodbinske prizore je treba igrati domače, toplo, vesele — veselo in razposajeno, kajti Romeo in njegovi tovariši znajo biti tudi veseli in prešerni, ker so ljudje iz mesa in krvi, ne pa kakšna eterična bitja. Julija ni iz neba priletela, temveč je živa, zdrava in strastna deklica, ki hrepeni po ljubezni z Romeom — možem. Prav zaradi tega je njuna smrt tako tragična in človeško pretresljiva ...

Dr. K. B.

Menihova jutrnjica

Lorenzo: Rumena zarja noči se smehlja,
zlateč oblake vzhodnega neba;
tema se opoteka kot pijana
pred žarkim vozom mladega Titana:
zdaj, preden sonce z vročimi očmi
pozdravi svet in roso posuši,
nabrati moram koš zeli strupenih
in lekovitih rož, bilk dragocenih.
Življenja mati, zemlja, mu je grob;
iz nje spet vznikne, kar je šlo v pokop:
in kar otrok iz nje naročja vzklije,
vse ji na materinskih prsih pije;
nekteri po krepostih so odlični,
brez vrednosti noben, a vsi različni.
O, blagoslov močan je položen
v rastline, rude, če jim veš namen:
zakaj na zemlji nič tako ni slabo,
da ne bilo bi za koristno rabo;
nič tako vrlo, da, če spoti prave
zakrene, ne izpridi si narave:
nápak vršena čednost v greh zabrede,
pregreha kdaj na pridno se izvede.
Med vlakni drobne te cvetice skrit
je strup poguben in sok lekovit:
njen vonj srce nam poživi in čute,
okus zbudi vsem udom krče ljute.
Tako dva kralja križata si pota
v rastlinah in ljudeh: zlo in dobrota;
in kjer zli duh dobroto je zatrl,
načne koren kaj hitro smrtni črv.

Puškin in Schlegel o „Romeu in Juliji“

(Odlomek iz disertacije.)

»In če se včasih junak v njegovih tragedijah izraža kakor konjar, se nam to ne zdi čudno, ker čutimo, da mora tudi gospoda preproste stvari povedati kakor preprosti ljudje.

Drama je zapustila splošno razumljiv jezik in prevzela modno, izbrano, prefinjeno narečje.«

Tako je Puškin zelo nazorno prikazal usodo klasicistične dvorne dramatike. Žal ni tega odstavka nadaljeval. Prav gotovo se je bal, da bi zaradi cenzure vsega ne mogel izpovedati tako, kakor bi bil rad in kakor bi bilo potrebno. Na to namiguje namreč naslednji stavek: »Ni moj cilj in ne smem opredeliti ugodnosti in neugodnosti te ali druge tragedije ali prikazati osnovne razlike sistema Racina in Shakespeara, Calderona in Goetheja.«

V zgornjem odstavku je Puškin omenil preprosti govor Shakespearovih junakov. Njegova utemeljitev, zakaj govore včasih tako preprosto kakor konjarji, je realistična. Govore preprosto zaradi tega, ker pač govori o preprostih stvareh tudi socialno višje stoječi človek — preprosto. Njegov zaključek nas opozarja, da je moral iskati pri Shakespearu realističnih elementov, ker so bili njegovi umetniški naravi in njegovemu nazoru najbližji. Zaradi tega je tudi spregledal Shakespearov romantični patos.

*

... Nov dokaz, da je iskal Puškin v Shakespearovih delih realistične elemente, je njegov zapisek o »Romeu in Juliji« iz l. 1829. Tam pravi:

»Mnogo tragedij, ki jih pripisujejo Shakespearu, ni njegovih, temveč jih je on samo popravil. Tragedija »Romeo in Julija«, čeprav se po svojem slogu povsem loči od znanih njegovih prijemov, se vendarle tako javno vključuje v njegovi dramatski sistem in nosi na sebi toliko sledov svobodnega in širokega njegovega čopiča, da jo je treba šteti za Shakespearovo delo. V njej se je odrazila pesniku sodobna Italija, s svojo klimo, s strastmi, prazniki in razneženostjo,

s soneti, s svojim razkošnim jezikom, polnim bleska in »concentto«. Tako je Shakespeare pojmoval dramatski kraj.

Za Julijo, za Romeom, tema dvema očarujočima stvaritvama shakespearevske gracije, stoji Mercutio, vzor mladega kavalirja tistega časa; odlični, prepirljivi, blagorodni Mercutio je najznamenitejša oseba v vsej tragediji. Poet ga je izbral za predstavnika *Italijanov*, ki so bili močan narod Evrope, Francozi šestnajstega stoletja.

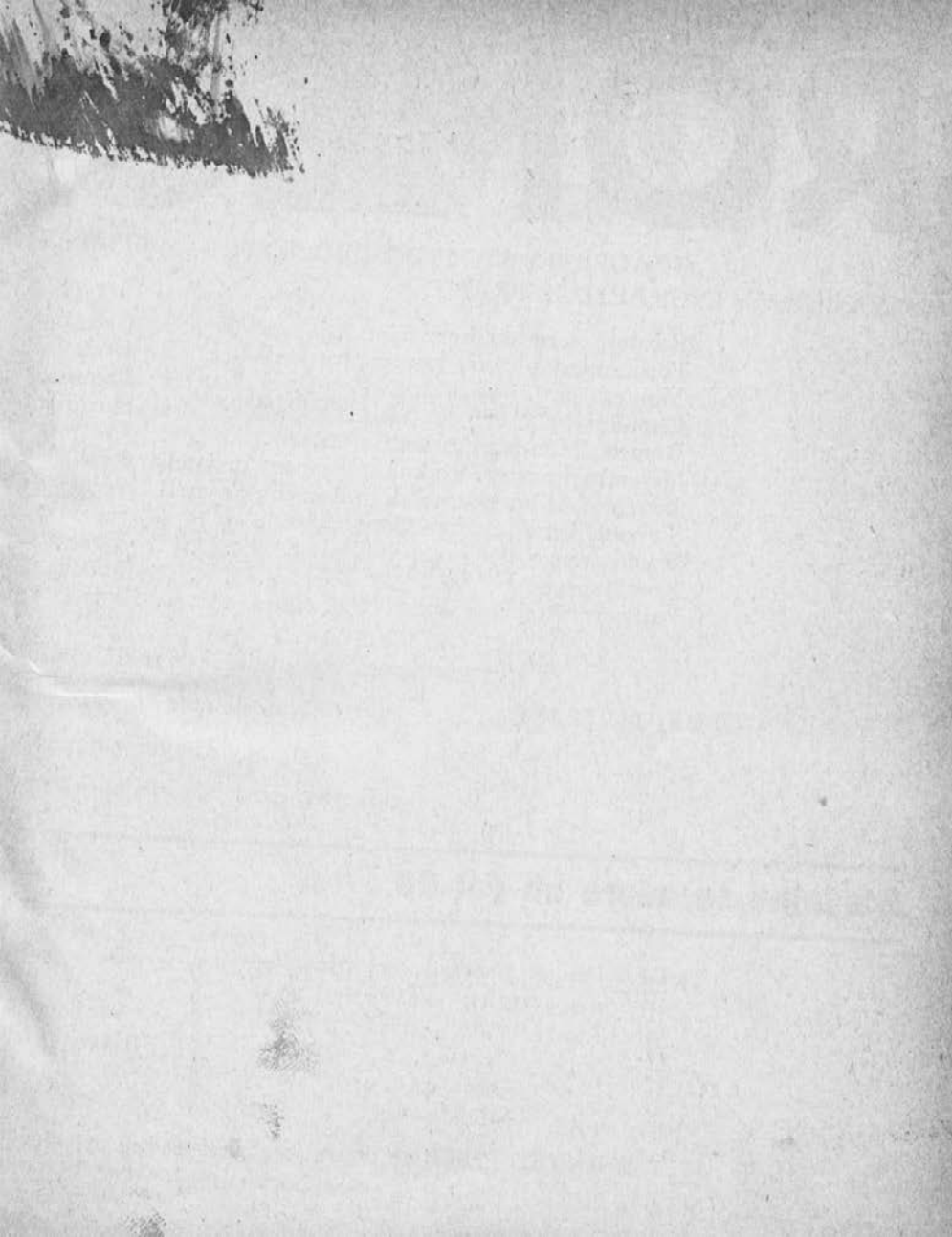
Puškin se tukaj navdušuje za Shakespearovo verno in živo prikazovanje italijanskega življenja, ki se mu zdi tako točno prikazano, da čuti iz dela celo italijansko klimo. Prazniki, klima, strasti, jezik, soneti, renesančna razneženost, skratka vse tipične znake tiste dobe, iz okolja in prirode je Puškin našel v tem Shakespearovem delu. Kakor vidimo iz navedenega, je to posebnost realizma in naturalizma že imel za važno tudi Puškin ter jo je odkrival, išoč realističnih elementov v umetnosti, tudi pri Shakespearu. Odsev klime v dramatikovem delu je smatral za del potez, s katerimi dramatik označuje kraj. Zanj torej vprašanje kraja ni zgolj zunanji rekvizit, kjer se dejanje drame dogaja; slika kraja mora izhajati iz vsega dogajanja, iz oseb, govora itd. Puškinova ljubezen za historizem in za živo — realistično pristno prikazovanje življenja v tragediji je v teh stavkih našla svoj klasični izraz. Tu je šel odločno v stran od romantike, ki vseh teh elementov ni nikoli v taki meri poudarjala, kakor jih povdarja Puškin. Njegova vnema za realizem je šla tako daleč, da je Shakespearovo delo označil zelo enostransko, kajti v osnovi je vendarle to tipična romantična tragedija ljubezni dveh mladih ljudi, nikakor pa ne, ali vsaj v prvi vrsti ne, kakor misli Puškin, hoteno in smiselno risanje in prikazovanje Italije, kamor je Shakespeare bolj slučajno kakor pa s posebnim namenom postavil dejanje svoje tragedije, ker jo je prvič napisal po viru, kjer se dejanje godi v Italiji. Puškinu bi bilo treba tukaj izgovoriti eno samo besedo, ki so jo pozneje teoretiki realizma tako močno povdarjali: »milieu«, kajti vse, kar našteva od klime do običajev spada k opisu okolja. Njegov realistični historizem ni torej zgolj zgodovinsopisni pojem, temveč umetniško-stvariteljski pogoj, ki ga mora dramatik izpolniti, če hoče, da bo njegovo delo veren odraz vsega življenja v neki dobi in okolju.

Take oznake Shakespearovega dela ni našel v Schleglu. Zato lahko sklepamo, da je njegova. Schlegel označuje tragedijo »Romeo in Julija« z romantično-vzhičenim popisom, ki se tudi po tej oblikovni strani razlikuje od Puškinovega zapiska. Puškin je kljub navdušenju, ki ga izraža, stvaren, Schlegel pa prehaja ponekod že v »poetiziranje«.

»...Romeo in Julija« je podoba ljubezni in njenih obžalovanja vrednih usod v svetu, čigar ozračje je preostro za ta nežni cvet človeškega bivanja. Dvoje, drug za drugega ustvarjenih bitij si je pri prvem pogledu vse; vsak obzir izgine pred nepremagljivim nagonom drug v drugem živeti... Vse to je že v zgodbi, ki si je ni izmislil Shakespeare... Toda Shakespearu je bilo pridržano v idealistično podobo povezati čistost srca in žar domiselnosti, milino in plemenitost nravi in strastne vihravosti. Z njegovo obdelavo je delo krasen slavospev na tisto neizgovorljivo čustvo, ki poplemeniti dušo za najvišji zalet in ki preobrazi celo čute v dušo, obenem pa otožna elegija — ljubezenske minljivosti, ki je posledica njene lastne narave in zunanjih okoliščin; oboževanje in pogreb ljubezni obenem. Prikaže se tu kot nebeška iskra, ki je padla na zemljo in se spremenila v blisk, ki umrljiva bitja skoraj v istem trenutku užge in požge. Vse, kar je v južni pomladi opajajočega, v slavčkovem petju hrepenečega, v prvi razcvetelosti rože slastnega, diha iz te pesmi;... Najbolj sladko in najbolj bridko: ljubezen in sovraštvo, veselice in mrakobne svaritve, nežni objemi in grobnice, življenjska polnost in uničenje samega sebe, vse to stoji tu drugo poleg drugega; in vsa ta nasprotja so v harmoničnem, čudežnem delu zlita v enoten vtis, da je odmev, ki ga zapusti celota v srcu podoben enemu samemu, toda neskončnemu vzdihljaju...«

Dr. K. B.

Lastnik in izdajatelj: Uprava Narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavnik: Oton Župančič. Urednik: Josip Vidmar. Za upravo: Josip Vidmar. Tiskarna Makso Hrovatin. Vsi v Ljubljani.



ROMEO N JULIJA

TRAGEDIJA V PETIH DEJANJIH. — SPISAL: WILKESPEARE. — POSLOVENIL: OTON ŽUPANČIČ.
SCENOGRAF: ING. ARH. E. FRANZ. REŽISER: DR. BRATKO KREFT.

Escalus, veronski knez	Gregorin	Peter, sluga Julijine dojke	Plut
Paris, mlad plemič, knezov sorodnik	Drenovec	Lekar	Raztresen
Monteg / starešini dveh razprtih rodovin /	Presetnik	Parisov paž; še en paž; birič	Starič
Capulet /	Skrbinšek	Grofica Montegova, Montegova žena	Gabrijelčičeva
Romeo, Montegov sin	Jan	Grofica Capuletova, Capuletova žena	M. Danilova
Mercutio, knezov sorodnik in Romeov prijatelj	Kralj	Julija, Capuletova hči	V. Juvanova — A. Levarjeva
Benvolio, Montegov nečak in Romeov prijatelj	Peček	Dojka Julijina	Nablocka
Tybalt, bratič grofice Capuletove	Sever	Poveljnik straže	Kaukler
Brat Lorenzo / frančiškana /	Lipah	Prvi stražnik	Raztresen
Brat Janez /	Brezigar	Drugi stražnik	Novak
Baltazar, Romeov sluga	Tiran		

Veronski meščani; moški in ženski sorodniki; maske, godci stražniki, pazniki, spremstvo.

SCENSKA GODBA: M. ŽEBRE. Godi se v Veroni, samo or petega dejanja v Mantovi. PLES NAŠTUDIRAL: P. GOLOVIN.

Glavni odmor le po delu (po drugem dejanju).

Kostume izdelala gledališka krojašnica vodstvom ge. Habičeve in g. Novaka.

Blagajna se odpre ob pol 20.

Za ob 20.

Konec ob pol 23.

Parter:	Sedeži I. vrste . . .	Din 25—
	" II.-III. vrste . . .	" 24—
	" IV.-VI. " . . .	" 22—
	" VII.-IX. " . . .	" 20—
	" X.-XI. " . . .	" 18—
	" XII.-XIII. " . . .	" 16—

Lože v parterju . . .	Din 90—
" v I. redu . . .	" 90—
" balkonske . . .	" 60—
Dodatni ložni se . . .	" 20—
terju . . .	" 20—
red . . .	" 20—
onski . . .	" 15—

Balkon: Sedeži I. vrste . . .	Din 18—
" II. " . . .	" 14—
Galerija: Sedeži I. vrste . . .	" 12—
" II. " . . .	" 10—
" III. " . . .	" 8—
Galerijsko stojišče . . .	" 2—
Dijaško " . . .	" 4—

VSTOPNICE se dobivajo v predprodaji pri gledališki blagajni v opernem gledališču od 10. do pol 1. in od 3. do 5. ure.
Predpisana taksa za poklad je vračunana v cenah.

