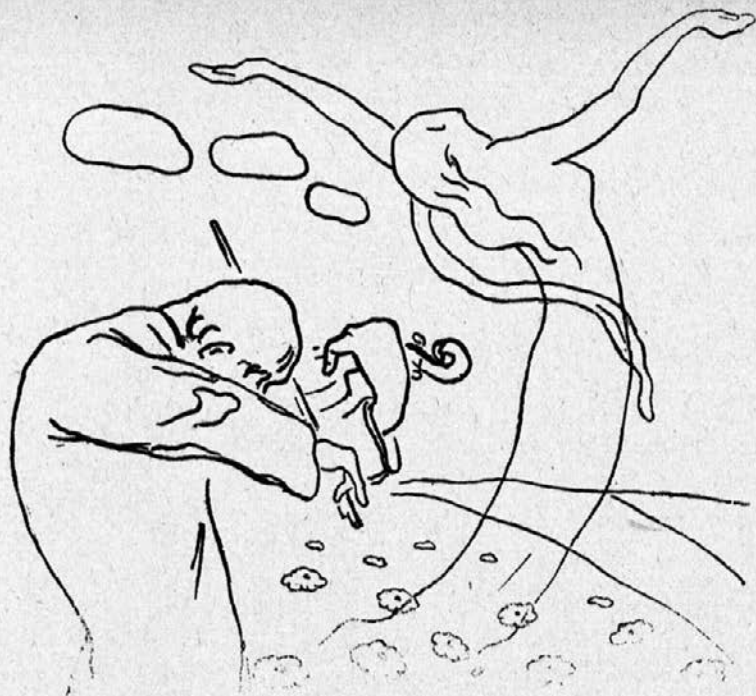




GLEDALIŠKI LIST 1943
1944

OPERA • 13

BALETNI VEČER

BALETNI VEČER

Dirigenti:
D. ŽEBRE

E. pl. DOHNANY:

Koreograf in režiser:
P. GOLOVIN

PIERETIN PAJČOLAN

PLESNA PESNITEV V TREH DELIH

Pierot D. Pogačar
Piereta G. Bravničarjeva
Harlekin M. Kürbos
Usoda S. Polik

Veseljaki . . . S. Japljeva, A. Brcarjeva, M. Buhova, A. Šušteršičeva
in baletni zbor.

E. GRIEG:

PEER GYNT

PLESNA SUITA

Peer Gynt M. Kürbos
Svet dobrega:
Ona L. Wisiakova
Njeno spremstvo.

Svet zlega:

Zapeljivost S. Japljeva

Njeno spremstvo . . . A. Brcarjeva, R. Brcarjeva, M. Petanova,
D. Pogačar in baletni zbor.

M. RAVEL:

BOLERO

ŠPANSKA PLESNA SLIKA

Plešejo solisti: G. Bravničarjeva, S. Japljeva, M. Kürbos, D. Pogačar
in ves baletni zbor.

Načrti kostumov: J. VILFANOVA

Cena »Gledališkega lista« Lir 3.—.

GLEDALIŠKI LIST
DRŽAVNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI
1943/44 **OPERA** **ŠTEV. 13**

BALETNI VEČER

E. pl. DOHNANY:

PIERETIN PAJČOLAN

E. GRIEG:

PEER GYNT

M. RAVEL:

BOLERO



V razgovoru z Golovinom

Vsako jutro ga lahko vidite, kako v prožni hoji med prvimi prihiti v operno gledališče — ob zvestem spremstvu svoje palice, ki nato redno obvisi na obešalniku pred mojo sobo ter mi je zanesljiv znak, da je ing. Golovin (njegovo pravo ime je Peter Gresserov) že na delu. In skoraj redno proti koncu večerne predstave ta palica izgine prav tako neopazno, kot je na kljuki obvisela. Res! Malokdo je tako ves predan svojemu delu, malokdo je tako pripravljen vsega se dati in razdati svojemu poklicu. In s kakšnim ognjem in požrtvovalnostjo! Nič ne vpraša, če bo težko, nič ne toži, da ne bo časa. Čim se oglasi klic potrebe, je Golovin brez ugovora na svojem mestu. In to tako dobro dé! Ta izredna težnja za grajenjem, ta zvesta ljubezen do umetništva samega, ta čista skrb za skupni uspeh, ki je vedno najvišji smoter, v katerem vselej utonejo osebni interesi in za vsem ta neomajni optimizem, — vse

to je kot balzam na rane, ki jih neusmiljeno seka gledališki obrat z vsem svojim nemirnim in vedno z nasprotji borečim se življenjem.

Pri vsem tem pa Golovin ne sili nikamor v ospredje. Kar je njegova neoporečna pravica, si vzame. V vsem ostalem pa je ves skromen. Skromen v zunanjem in notranjem življenju. Tih je in včasih skoro nekam odmaknjen. Le tu in tam se mu v družbi vžgo oči in se mu razveže beseda. In potem ob njegovih spominih mimgrede izveš, da izhaja iz ruske oficirske družine, da mu je bil ded poznani poet, pisatelj in kritik Boris Almazov, da mu je oče diplomiral na moskovskem konservatoriju in da mu je bila mati izredna pianistka z absolutnim posluhom. In še nadalje izveš, da je imel on sam od malega izredno razvit zmisel za glasbo in posebej za doživljanje ritma in stila. Tako se ti ob bežnih spominskih podobah nariše skica njegove osebnosti in doumeš, zakaj je Golovin opustil inženirski poklic in se predal umetnemu plesu, katerega je gojil že v svojih gimnazijskih letih spričo posebno razvite ruske baletne tradicije.

Vendar o takih svojih spominih Golovin le redko govori. Mnogo raje modruje. Tako sva bila tudi ob najinem zadnjem razgovoru cba kar hipno sredi modrovanja.

»Namreč — veste, tako je:« — je pričel svoje pripovedovanje v dokaj dobri slovenščini z rahlim ruskim naglasom, ko sem privedel razgovor na njegovo koreografsko snovanje. »Imam poseben način koreografskega mišljenja, vezanega na žive predstave. Prepričan sem, da ima vsaka glasbena umetnina svoje duhovno bistvo in duhovno podobo. In ko iščem plesne oblike za tako glasbeno umetnino, skušam najprej intuitivno prodreti do njenega duhovnega bistva. Včasih mi to uspe zelo hitro, včasih le s težavo. Ko se mi odpre prvi stik, se ga oklenem; iz njega pa se mi skoro razvije

postopoma celotna duhovna podoba glasbene umetnine. A ko jo imam, se mi iz nje kar same po sebi izoblikujejo plesne oblike, gibi in mimika — vse po neki nujni in zakoniti odvisnosti. Kot vsaka stvar, ima tudi glasbena tvorba svoje duhovno telo, ki ga



Bravničarjeva: Umetniško snovanje duha

s čuti ne zaznamo, a je! Prav objektivno — jč. Podobno, kot v človeku njegov duhovni jaz in njega usoda. To duhovno telo pa je bilo prav tako isto izhodišče glasbeniku za njegovo kompozicijo, kot mora biti meni za mojo koreografijo.«

»To se pravi — dve veji iz istega korena« — sem pripomnil, dobro umevajoč njegovo pojmovanje.

»Tako je!« — se je umiril Golovin iz svojega vnetega pripovedovanja, ki ga je spremljal z živahnimi gibi rok in prstov pred seboj. — »A brez intuicije sploh ni umetnosti in umetnina, ki nima takega objektivno že v duhovnem svetu obstoječega duhovnega bistva, sploh ni umetnina« — je še dostavil. Nato pa je umolknil in se zagledal s svojimi svetlimi očmi skozi okno nekam v daljavo. Med tem mu je roka kar podzavestno segla v žep in počasi, počasi potegnila iz nje staro, obrabljeno, a srebrno dozo. Previdno so mu iz nje prsti izvabili cigareto — »Sava« — jo skrbno posvaljkali in vtaknili v ustnik. Še vedno stremeč v daljavo je Golovin nato prav tako počasi potegnil iz drugega žepa vžigalnik in z neko sveto vztrajnostjo kresal ogenj iz neubogljivega kresila — dokler mu je končno le zagorela cigareta in je s posebno slastjo potegnil na dolgo vase prvi dim.

Postavil sem neko novo vprašanje, a Golovin ga je preslišal. — Očividno je na tistem predel naprej začetni razgovor — sedaj pa je odtrgal svoj pogled od daljave, se ozrl name in se nanovo razgovoril:

»Umetnost je izraz duha, drugače bi je sploh ne bilo — isto je z nauko (mislim je reči — z znanostjo) in vsak, še celo poustvarjalni umetnik si mora znati utreti pot do vseh teh duhovnih skrivnosti, mora trenirati svojega duha, da zna najti stik — in čim močnejši stik do tega duhovnega sveta in vse, kar oblikuje, mora oblikovati od tam — a to s čim jasnejšimi in čim preprostejšimi izraznimi sredstvi.«

»V kolikor spremljam Vaše delo, imam vtis, da se je v zadnjem času naš balet začel približevati smeri in izrazu, o katerem govo-

rite, da je od površnega zunanjega izraznega sveta začel grebsti v večje globine in da ...»

»Seveda« — mi je nenadno vpadel v besedo Golovin. »Saj je čisto razumljivo. Samo pomislite, kakšno je bilo svoj čas naše delo ob neskončnem številu operet, ki smo jih igrali, in kjer je bil balet vedno nujni in celo izsiljeni rekvizit. Saj smo šele v zadnjem času



Wisiakova: Estetska harmonija: tehnika in kultura

dobili možnost pravega umetniškega razvoja, ki ga bo stalna baletna šola samo še podprla. Iz nje bo izšlo mnogo dobrih plesalk in plesalcev. Da bi se nam razvil vsaj še tudi kak dober koreograf!«

»Upajmo v to! Saj prava umetniška atmosfera sama izvablja tudi prave tvorne moči. — A kako ste zadovoljni z novim plesnim večerom?«

»Bo šlo. Mislim, da je najgloblji »Peer Gynt«. V njem sem prišel najmočneje do pravega duhovnega ozadja. Stik se mi je utrdil ob »Solvejgini pesmi« — in ko sem imel ta most, se mi je kar hitro izoblikovala cela suita. Zdi se mi, da sem dosegel z malimi sredstvi veliko izraza — in da sem napel tempo. Tempo zame ni brzina, temveč razpredanje zmiselne linije, ki ne sme biti nikjer pretrgana. In če je tak tempo prav dobljen, potem je zunanja oprema postranska stvar. Preveč zunanosti dostikrat celo škoduje, ker pretrga notranji tok.«

»Tako kot gledate na vse te stvari, se mi zdi, da izhajate pravilno povsod iz enega in istega izhodišča — to je, iz duhovnega pravira vsega življenja in oblikovanja. Zanima me, kakšen je v zvezi s tem Vaš odnos do režijskega dela, ki ga že dolgo opravljate.«

Golovin je značilno okrenil svojo glavo, obraz se mu je razjasnil v komaj nakazan nasmeh, sklenil je pod obrazom roke in kar hipno odgovoril:

»Koreografija je komplicirana režija. Zato režija zame ni težka stvar — seveda, v principu!«

»Vas razumem. Hočete reči, da gre tu, kot tam za zmiselno razpostavljanje oseb v prostoru, za vsebini adekvatno kretanje, za telesno in mimično izražanje in predvsem za celotni zmiselni oblikovni koncept.«

»Tako je! Zato je v režiji pri tem moja glavna težnja, da postavim prizore tako naravno in iz duha tako živo, da lahko v njih igralec tudi sam iz sebe ustvarja. Sploh je zame prav tu kritično merilo: Če je prizor pravilno in živo zasnovan, potem se igralec v njem znajde in se dobro počuti in nato sam iz sebe dopolnjuje svoj igralski lik ter tekom predstav še stalno raste. Obratno pa se izkaže, da v slabo zasnovanem prizoru igralec ne najde pravih

tal — postane skonstruiran, — in če ob prvi predstavi svojo stvar še nekako izvede, pozneje postopoma usiha in izrazno pada. Tudi mu v prvem slučaju ljubezen do vloge stalno raste, v drugem pa stalno pojema. In to je enak pojav v igralskem, kot v plesnem



Japljeva: Izvir ustvarjanja: krvni nagon

svetu. Kako sovpada koreografija z režijo boste lahko posebno opazili pri »Peer Gyntu«, zlasti v predzadnji sliki, v borbi med svetlobo in temo.«

Med sorodno uglašeni ljudmi se razgovori tako živo razvijajo in misli tako razpredajo, da jim je skoro redno potrebna za

kraj zavora od zunaj. In tako je tudi naju konec večerne predstave, med katero sva kramljala, spomnil, da je treba končati. — Golovin se je počasi dvignil z naslonjača, si na isti način, kot preje, prižgal cigareto — a sedaj le polovičko — se mirno sprehodil po sobi, pa med tem še pomodroval:

»Koliko živčne energije vzamejo človeku ti težki časi! A človek more vse to premagovati samo s svojo duhovno močjo in voljo. Samo s pravo notranjo usmerjenostjo, ki je od malega duhovno vzgojena. Tu pa imajo prav žene ogromno odgovornost. Jaz vsaj se imam za vse zahvaliti svoji plemeniti materi, ki nam je otrokom vcepila vero v duhovni svet in željo po zgraditvi višjega človeka v samem sebi. Samo pomislite! Kako bi svet vse drugače izgledal, če bi bile vse matere notranje tako vzgojene in bi potem rodile in same tako vzgajale tudi vse nas — moške!...«

Še na poti domov nama razgovor ni usahnil.

V. U.

Maša Slavčeva:

Naši baletni solisti

Kdor gleda in primerja med sabo naše baletne soliste — ne glede na kakovost njihovega znanja — (sodbo o tem prepuščamo poklicnim kritikom) — mora priznati, da je tu potom dolgoletne, skoraj bi rekla naravne selekcije, prišlo do izbire zelo različnih osebnosti, ki se med seboj zelo posrečeno izpopolnjujejo in tako izpolnjujejo dane jim stroke.

V vsaki skupini umetnikov najdemo posameznike, ki jim prevladujoče lastnosti duševnega ali telesnega ustroja, znanja, značaja, umetniške potence ali temperamenta vtisnejo neizbrisen pečat osebnosti, ki velja kot njihova karakteristika. V naših baletnih solistih

imamo markantne primere takih karakteristik in te so: izraz, kultura, temperament, tehnika, aktivnost in pasivnost. Poudarjam, da ima vsak izmed solistov navedene lastnosti v večji ali manjši meri, toda prevladovanje ene ali druge daje njegovi osebnosti pečat.

Izraz.

Do svoje karakteristike se je razvila Gizela Bravničarjeva šele pred nekaj leti, kakor bi se prebudila v neko novo življenje. — Če nam vstaja pred očmi vizija plesalke, se nam prikaže navadno njen najznačilnejši gib ali ritem. Pri Bravničarjevi pa ne doživljam toliko njene plesne kretnje, kakor celotni izraz. Izraz duše, človeka, ki ga predstavlja na odru. Pri njej je plesna kretnja podrejena notranjemu doživetju in zadobi pravo ceno in poudarek šele z njim. Ples postaja v njeni interpretaciji čustev drugotnega pomena, postane izrazno sredstvo, ni pa sam sebi cilj in namen. In to se mi zdi pravo bistvo in poslanstvo plesa.

Gracilno telo Bravničarjeve, ki zna dati vsakemu plesu svojski osebni akcent, napravlja vtis žlahtne krhkosti, a vendar razpolaga kot resonančno sredstvo za duševna doživetja z bogato skalo izrazov: od lahkotne veselosti do obupa, od spogledljivosti do tragike. Pred leti je bila v njenem plesu neka zadržanost, neko »ne — do — kraja — dajanje«, nekaj kar bi imenovala »hladni ogenj«, tisti, ki sam v sebi ne zgori, neka zadnja nerešena skrivnost, neka vrata, ki se niso odprla. Toda danes so odprta in skrivnost za njimi je zavestno umetniško oblikovanje.

Če je Japljeva meso in kri — in to je prav gotovo — tedaj Bravničarjeva to prav gotovo ni. Ona je duh, ki zavestno vlada svojemu telesu, ki oblikuje z umetniško zavestjo značaj in dušo lika, ki ga ji je predstavljati. Eterična ženskost, krhka kakor snežni kristali in zavestno zapeljiva ženskost sta njena ekstrema kot plesalka.

Kultura.

Kratek pogled na umetniško pot Lidije Wisiakove: že kot šolarica se uči balet pri Vlčku in Poljakovi, nato nastopa v naši Operi; leta 1922. odide v plesno šolo Hellerau, leto nato je učenka Mary Wigmanove. Nato se vrne v Ljubljano v angažman, od leta 1929. do 1933. pa študira in nastopa v Parizu v Operi Comique in Théâtre Châteletu, potem se vrne zopet v Ljubljano. Od leta 1933. do 1939. gostuje iz Ljubljane po Franciji (v Parizu in drugih mestih), Belgiji in Flandriji. Z letošnjo sezono je postala zopet solistka našega baleta.

Njen plesni študij jo je uvedel v znanje klasičnega baleta in modernega izraznega plesa. Kakšen je učinek pri enakovrednem obvladanju obeh metod, kaže njen ples. Toda tehniki in izrazu se pridružuje še nekaj, česar se ni mogoče naučiti, kar more dati le izkušnja v velikem svetu in njegovih največjih središčih : kulturo.

Definicija kulture pri plesalki? Prav za prav neizvedljiva stvar, kajti, kar bi človek našteval, bi bila vrsta pridevnikov — in vendar bi ne povedala tistega nedopovedljivega — gosposkosti v gibih, ki so več kot tehnično dovršeni, več kot estetični; žlahtnosti kretenj, ki jih nosi še nekaj drugega kot doživetje. Kaj je torej kultura pri plesalki? Nekaj kot grb: znamenje za žlahtnost, umetniško aristokratstvo.

Najpomembnejše in od največje cene so v izraznem pogledu pri Wisiakovi roke in glava. S tem seveda ni rečeno, da niso noge v plesno-tehničnem pogledu prav tako poplone. Toda posebna značilnost je ozka povezanost kretnje rok s kretnjo glave. Wisiakovo doživljam kot plesno vizijo od pasu navzgor, v brezprimerno lepi kretnji glave in rok, ki se vdano sklonijo. In zraven pogled iz njenih temnih žametnih oči, ki imajo v sebi neko krotkost na smrt zadete plemenite živali.

Oznaka za Lidiijo je: appassionata. Njena kri je počasna in težka in poje mólovo pesem. Da, vem; Lidiija zna čudovito plesati tudi vesele plese, ima celo cel kup humorja in smisel za grotesko. Toda njena groteska je taka, da reže v srce, obenem ko se ji smeješ



Kurbos: Vir snujočih sil: moškost

do solz. Ta groteska je obenem tragedija. Lidiija ima v sebi nekaj tragičnega klovnstva. In morda je ravno to znak, da je prehodila svojo umetniško pot do viška.

Temperament:

Sicer ni nujno, da bi izdajala južnjaška pojaya temperament, toda tokrat se druží pri Silvi Japljevi eno z drugim. Črni lasje in rjave oči, tenki in fini členki in lepe obline izdajajo raso, ki ni samo v pojavi, temveč tudi v krvi. In tako mi vizija Japljeve zopet ne

podá plesne kretnje, temveč njen osebni ritem. Kdor bi jo videl plesati med številnimi drugimi plesalkami z zakritimi obrazi, bi jo moral spoznati po njenem ognjevitem temperamentu. Pri njej žvenčklja kri skozi žile ali pa beži v drncu, kakor razigrani konji. Zato so doména Japljeve ciganski, španski, češki, madžarski in polovski plesi, divji in veseli, v čim hitrejšem ritmu. Izmed naših solistk je ona tista, ki prinaša nebrzdano naturo na oder, ritem, ki kakor hudournik odnese zlo voljo in turobnost gledalčevega razpoloženja s seboj.

Kar naenkrat začutiš, kako ti postaja kri lažja, kako je vedno bolj podobna ritmu tistega črnega, živahnega vražička tam na odru, in predno se zaveš, že ti žvenčklja v istem razposajenem utripu po žilah in dá občutek sproščenosti, svežoti in vedrine. — Njeni plesi so prav taki kot je ona sama: sončni, odkriti, lahkotni, bolj v širino kakor v globino segajoči — instinktivna natura.

Tehnika.

Marta Remškarjeva je vzor v klasični baletni tehniki izvrstno izvežbane plesalke. Vsa njena telesna in duševna pozornost je usmerjena v čim točnejše in tehnično dovršenejše izvajanje plesnih gibov. V predstavi gledalca mora zato nujno zaživeti njen plesni gib, ki je brezprikoren, da bi ga lahko meril z ravnilom in šestilom. Gledalec hočeš — nočeš, mora občudovati delovanje izšolanega mišičevja v težkih, plesnotehničnih sestavah in ceniti lahkoto, s katero obvlada ta plesalka svoje telo, ki je drobno, kakor kipci iz Tanagre. Ona napravlja vtis čudovite jeklene vzmeti, v kateri se družita moč in prožnost. Odlikuje jo izreden spomin za koreografije in smisel za disciplino. Vse to izraža njen ples: preciznost in samoobvladanje. Remškarjeva je kot plesalka tipičen primer objektivizirane plesne umetnosti (ta tendenca živi vztrajno in neomajno in ima vnete

zagovornike in prav tako vnete protivnike). Ta smer zastopa namreč mnenje, da je v točno predpisanem plesnem gibu že nakazana objektivna vsebina čustva, ki jo plesalec z vnašanjem indivi-



Pogačar: Značilnost: mladeniška mehkoba

dualnega doživetja ne sme subjektivizirati. Klasična baletna tehnika je zgrajena na tem principu in šele modernejši, pomembnejši plesalci in koreografi so pričeli z subjektiviziranjem kršiti njeno tradicijo. Vsekakor pa kažejo zadnja desetletja izrazito tendenco k indivi-

dualizaciji plesa — v kolikor ne gre za kolektiven ples. Remškarjeva ostaja zvesta tradiciji klasičnega baleta. Omembe vredne so tudi njene akrobatske zmožnosti, ki so nekako do možnega ekstrema pritirana tehnika. Udarnost, resolutnost, discipliniranost in vestnost, so poleg ambicije lastnosti Marte Remškarjeve, ki so zagotovilo, da bo postala izvrstna plesna pedagoginja — kar tudi v novi operni baletni šoli je.

Aktivnost.

Plesna vizija Maksa Kürbosa mi pokaže skok v daljavo in udarno kretnjo roke. In taka je njegova plesna in življenjska pot: aktivnost. Pred leti —: iz Ljubljane v Beograd na študij k Poljakovi in potem s pičlimi sredstvi kar na slepo v Pariz. Tam trdo življenje vseh mladih umetnikov in končno uspeh: angažman v zbor. Gostovanje v Monte Carlu — potem solist, gostovanje v Londonu in potem pod vodstvom slovitih koreografov po Evropi ter severni in južni Ameriki. Končno milanska Scala in potem zaradi vojne — Ljubljana.

Dovolj je, da ga pogledaš: vse na njem je mišica, vse prožno, kakor pri tigru pripravljeno na skok. In v teh mišicah, ki so tako lepo izoblikovale telo, so zdravje, moč in lepota, in v njegovem plesu je prijetna moškost, ki jo ravno balet pri mnogih plesalcih rad spremeni v žensko mehkobo. Kürbos je ustvarjen za plesalca junakov, zmagovalcev, za vloge nadmočnih, ki jih pri nas tudi pleše. Iz vélikega sveta je prinesel s seboj izraz, ki daje posebne odtiske njegovi sijajni tehniki.

Če gledaš Kürbosa na odru, imaš občutek: tu se predaja ves človek, kar ga je do konca las vsega svojemu umetniškemu delu in če bi tega ne storil, bi se zdel sam sebi goljuf in bi ga bilo samega pred seboj sram. Temu se pravi umetniška vest. Kürbos je fanatik

dela. Nikdar mu ni zadosti skušenj in nobena dovolj dolga. Njegova umetniška amplituda je zelo široka. Če se spomnimo na njegovega »Ikarja«, ki je nekako utelešenje Kürbosove notranjosti in njegovega celotnega plesnega značaja, in kot kontrast k temu njegovega »Nogometaša«, vidimo, da obsega njegova izrazna skala kar najširše področje od tragike do groteske.

Pasivnost.

Draga Pogačarja poznam od njegovega prvega plesnega koraka na odru dramskega gledališča. Že tedaj je bila osupljiva njegova muzikalnost in njegova tenkoslušnost za ritem. Imel je neko eleganco v kretnjah svojih dolgih rok in prstov in že takrat je plesal z neko trudno gosposkostjo, ki se je zdelo, da je govorila: »Pustite me plesati v mojem svetu, ki se vas ne tiče...« In ko pleše še zdaj, je včasih še vedno nekam daljen in tuj, nekam odmaknjen in neprišoten in iz njegovega plesa ni čutiti vedno tiste sugestivne želje, ki jo ima vsak plesalec, da bi zajel publiko in jo prisilil, da bi mu sledila.

Dolga leta je bil Pogačar tipičen plesalec valčka: mehak, prožen, zasanjan, — pasiven —, nošen od glasbe, brez vidne zavesti, da postoji občinstvo. Toda prišel je čas, ko se je razživel, ko so odkrili, da zna plesati tudi druge plesne in je postal širje uporaben.

On je protipol Kürbosa. Njegovo visoko, sloko telo je brez izrazitih mišic in v njegovi drži, kakor v plesu, je značilna neka dekadenca, neka nemoč, k mu daje kot plesalcu posebno karakteristiko: pasivnost. Zato je postal interpret pasivnih ljubimcev, ki jim narava ni dala odpornosti, ki nimajo niti moči niti volje, da bi se borili za svojo srečo, tako da podležejo močnejšim ali pa se sami uničijo (Pierot, Španec v »Boleru«). Za te vloge ima Pogačar od narave dane telesne in duševne pogoje.

V zadnjem času se kaže v njegovem delu, tudi v krvnejših vlogah, posebno v karakternih plesih, opazen razvoj v večjo vedrost, v nekoliko potencirano doživetje, v nekoliko vitalnejši ples (Carmen). Pogačar ima neko »ne — do — kraja — dajanje« v zelo veliki meri. To je nek samoohranitveni nagon v plesu, ki odvrta plesalca od tega, da bi se do zadnjih moči razdal. Včasih je znak nedovršenega plesnega razvoja, včasih znak fizične utrudljivosti. Pri Pogačarju pa je pričakovati veliko obetajočega, kar leži za enkrat še zapredeno a pričakuje razcvita v dejavnosti.



Vsebina

PIERETIN PAJČOLAN

1. dejanje.

Pierot je obupan in sluti nesrečo. Zaman ga skušajo prijatelji - veseljaki razvedriti in ga končno zapustijo. Prikaže se mu Usoda, ki ga le še bolj potrdi v zli slutnji. Končno pride k njemu ljubljena Piereta; zatrjujeta si ljubezen in Pierot pozabi vse sume in dvome. Tedaj pa zagleda Pieretin pajčolan, dar bogatega Harlekina, ki ga bo morala poročiti. Po velikem konfliktu med Pierotom in Piereto, v svojem obupu nad tem, da bo moralo ljubljeno dekle v zakon z drugim in ne z njim, ki je reven, odide Pierot v okrilju Usode v smrt. Zgrožena Piereta to vidi in vsa zmedena zbeži.

2. dejanje.

Pri Harlekinu povabljeni gostje zaman pričakujejo njegovo nevesto Piereto, da bi slavili njuno poroko. Sredi zabave, ko je pričel postajati Harlekin že nestrpen, pride vsa zmedena Piereta k ne-ljubljenemu ženinu. Ko Harlekin opazi, da imajo vsa druga dekleta pajčolane, Piereta pa ne, jo ostro vpraša, kje ga je pustila, toda Piereta ga premami in zamoti, da ne povprašuje več po njem. Tedaj pa se ji v strahotnem prividu prikaže mrtvi Pierot, ki ji prinaša pri njem pozabljeni pajčolan. Spomin nanj zbudi v Piereti zopet vso ljubezen in bolečino, da sledi prividu, za njo pa hiti Harlekin.

3. dejanje.

Piereta je pritekla za prividom v Pierotov dom, kjer najde zopet mrtvega Pierota in svoj pajčolan. Pol blazna od žalosti in strahu ga skuša zbuditi k življenju toda zaman. Z njo pride Harlekin. Piereta mu izroči svoj pajčolan. Harlekin vidi, da je njegov tekmeec mrtev in skuša preprosi Piereto naj bo njegova, toda ona ga zavrne. Tedaj jo Harlekin zavrže in pusti samo s truplom Pierota. Piereta se polna groze zave, da je sama z mrtvecem in končno od strahu in prestanega gorja zblazni. Dobrotna Usoda jo sprejme pod svoje okrilje — v smrt.

PEER GYNT

Glasbena suita »Peer Gynt«, ki jo je komponiral Edvard Grieg kot scensko glasbo k istoimenski drami Henrika Ibsena in ki jo imenujejo nordijskega Fausta, obsega dva dela, oziroma osem skladb.

Osnovna misel drame je bila porabljena tudi za plesno koncepcijo, toda le v najbolj shematičnih, temeljnih obrisih, kajti plesna umetnost in njen izraz dela z povsem drugačnimi prvinami kot igralska. Tako predstavlja v ples preliti »Peer Gynt« skrajno stilizacijo miselne vsebine, zreducirano v osebah in zunanjem dogajanju na minimum, pač pa je vse dogajanje zgoščeno v lirični, čustveni izraz. In v njem je izražena borba človeka Peer Gynta, nordijskega mladeniča, polnega sil, ki še ni izkusil življenja in hlepi po njem, izražena je borba človeka s silno naturo, ki hoče mojstrovati življenje in si ga podrediti, ki hoče povsod zakraljevati. Pohlep po oblasti, bogastvu, uživanju, — sebičnost ga žene iz domačega kroga ljubečih ljudi, ga žene v svet.

Predno pojasnimo vsebino, naj omenimo, da bomo imenovali posamezen točke po naslovu, ki ga nosijo skladbe, čeprav ti naslovi v dobesednem smislu ne odgovarjajo vselej plesnim zamislim, vendar koreografija smiselno odgovarja glasbeni vsebini

1. *Jutranje razpoloženje.* Peer Gynt se prebuja. V svoji duši začne slutiti mogočni, zapeljivi svet oblasti, bogastva, čutnih uživanj, nebrzdane svobode, brezobzirne sebičnosti, kraljestvo vseobvladujočega »jaz-a«. Ta svet zadobiva pred njim oblike mamljivih bitij, ki ga vabijo s seboj in mu obetajo blaženstvo in izpolnitev vseh želja. Peer sledi mamljivemu klicu.

2. *Asina smrt.* V tej točki nastopi Ona, Peeru od usode določena zvesta ženska, njegov dobri »jaz«, ki se mu je Peer v svoji sebičnosti izneveril in tuguje za nezvestim Peerom,

3. *Anitrin ples.* Demonski svet se trudi, da bi privabil Peera v svojo oblast, zato razpreda svoje vabljlive čare v katere se zapleta pohlepni Peer.

4. *V kraljestvu gorskega kralja.* Peer je prispel prav v globine

zapeljivega sveta; zaslepljen ne spozna njegovih varljivih omam. Tu se razživi vsa bohotnost demonskih sil do viška, zmagale so: Peer je popolnoma v njihovi oblasti.

5. *Ingridina tožba.* Po Peeru zapuščeni svet zveste in požrtvovalne ljubezni, ki ga predstavlja Ona s svojimi družicami, hrepeni in toži po daljnem Peeru.

6. *Arabski ples.* Zopet zaživi pred nami demonski svet čutnih naslad in sebičnosti v katerem je izgubil Peer svoj dobri »jaz« in propadel na stopnjo pustolovca.

7. *Peerov povratek.* Ona in njene spremljevalke slutijo Peerov povratek in ga iščejo z neomajno zvestobo. Končno ga najdejo vsega predanega zlim silam. Hočejo ga rešiti. Peer sprva noče slediti njihovemu klicu, toda polagoma se mu odpirajo oči; v sprva tako lepih bitjih uzre režeče se maske, spozna spake, ki jih je častil, za katerimi je blodil kot za čudovitimi cilji in zgrožen pobegne od njih v svoj prvotni svet, kjer ga pričakuje Ona, njegov boljši »jaz«. Med obema svetovi se vname boj za Peera. Peer omahuje sredi med njima zdaj se nagibajoč k enemu, zdaj k drugemu. Ona stoji zvesto kot senca za njim in ga bodri kadar omahuje, dokler končno ne izvojuje zmage: demonski svet, pregnan od svetle luči požrtvovalne ljubezni in zvestobe, zbeži in Peer je rešen.

8. *Solvigina pesem.* Peer in Ona ostaneta sama. Utrujena od boja, od trpljenja, od viharja čustev, od sreče, se zrušita. Počasi, kakor od smrti v novo rojstvo, v novo življenje, zaživita dve duši, dve bitji, mož in žena, v veliko harmonijo, — iz resnobe v sproščenost in odtod v zahvalo Večni Sili, ki prekalí človeka v trpljenju in izkušnjah, ga izzori za resnično srečo in ga privede na pravo pot.

BOLERO

Vsebina plesa se dogaja med izvajanjem plesa »Bolero«. Številni pari se zabavajo s plesom. Med plesočimi se pojavita dva para, ki se pomešata med druge plesalce. Med plesom ena izmed deklet s svojo spogledljivostjo, objestnostjo in dražestjo izzove ljubosumnost plesalčevega dekleta in svojega lastnega plesalca. Vname se konflikt, ki vodi do prepira, do dejanskega spopada med tekmečema in končno do tragičnega konca, smrtnega sunka z nožem.



Herausgeber: Die Intendanz des Staats-theaters in Laibach. Vorsteher: Oton Župančič. Schriftleiter: Vilko Ukmar. Druck: Maks Hrovatin. — Alle in Laibach.
Izdajatelj: Uprava Drž. gledališča v Ljubljani. Predstavniki: Oton Župančič.
Urednik: Vilko Ukmar. Tiskarna Maks Hrovatin. — Vsi v Ljubljani.