

stava marionetnega gledališča, ki ga je pri nas, žal s premajhnim uspehom, začel akademični slikar Milan Klemenčič in ga goji ljubljanska Češka obec. Prijeten je bil tudi pogled na šolske odre. Vse to kaže, kako globoko je prožela gledališka misel v vse strani našega naroda in da imamo za seboj lastno gledališko tradicijo in v novejšem času mogočno prosvetno gibanje, ki bi ga težko vzporedili s podobnim pojavom med drugimi narodi.

2. Pregled drame v letu 1927./28.

Če govorimo o pomembnejših dogodkih v našem gledališču, moramo upoštevati najprej izvirno dramo. Ta se je v letošnjem letu igrala nekoliko več kakor dosedaj. Izvirna dela so bila Skrbinškova dramatizacija Hlapca Jerneja, Leskovčeva Dva bregova, dramatizacija Pasijona, Cerkvenikova Roka pravice in Novačanov Herman Celjski. V celoti tri nova, originalna dela, kar pomeni za slovensko dramo v splošnem napredek. Drugo slovensko delo se letos ni uprizorilo.

Hlapec Jernej

Dramatizacija te klasične Cankarjeve parabole je bil poskus, ki je dokazal, kako bistveno drugače oblikuje epik, kako drugače dramatik. »Hlapec Jernej« je epično zasnovana umetnina, ki prehaja v lirične in dramatične poudarke. V dramatizaciji dramatična in epična prostornina prehajata druga v drugo, tako da nimamo ne epične zaporednosti ne dramatične osredotočenosti, ne glede na to, da se epični element sam upira, da bi spremenil svojo naravo. G. Skrbinšek je napravil tudi kot režiser bistvene napake, da dela ni izrazil v enotnem slogu, ampak je mešal simbolizem z realistično igro in povrhu še na pretežno kubistični sceni. Odrski izraz tega dela bi bil približno mogoč samo v kratkih siluetah (tak je bil prizor z očenašem) in z bravcem pred zastorom — toda potem bi za oder skoraj nič ne ostalo, ker je Jernej sam recitator. Tako umetniško slabo orientirano delo bi se ne bilo smelo uprizoriti.

A. Leskovec: Dva bregova

Leskovec je v svoji drami oblikoval socialno okolje beračev in ga prepoil z usodno tezo, ki jo je postavil gospodar beraške družbe Macafur. Iz tega okolja je pisatelj ustvaril nov svet, ki ni enostranski in je prav tako celoten, kot se nam zdi svet iz »obeh bregov«, iz bogatih in revnih, kajti tudi svet beračev ima svoje vladarje in veljake in svojo množico, zlasti pa svoje zakone. Kot slovensko delo je v tem oziru ostro prelomilo s sedanjo tradicijo in ima teatralične vrline, ki utegnejo zanimati tudi tujca. Tragika sveta na »tem bregu«, med berači je ta, da ne moreš na oni breg; kadar te je vrglo sem, moraš biti ves tu, rad ali nerad. »Velika voda, globoka in široka, teče po vsem svetu, pa ga reže na dva bregova. En breg je njihov, drugi je naš... Na tem bregu živimo po svoje, ni ga, ki bi nam veleval. Onstran pa živijo drugi... Je most, ki po njem hodimo vsi« — toda tam ostati ne sme nihče... Ali je dober berač slabši od slabega gospoda?« Tako govori Macafur. Iz temne in nepojasnjene preteklosti oseb se pleče drama Rone, ki je rojena za ta

breg, pa ima neukrotljivo željo po drugem; kot močan poudarek pa se krvavo završi tudi delo Krištofa Bogataja, ki je prišel, kot pravi: »da vam in vsem razcapancem, ki gnijete v brlogih, pokažem pot.«

Ali je pot z enega brega na drugega? Ali je cel človek samo tisti, ki je rojen na bregu? Kdor je prestopil med bogatine, je rad smešen v tem novem domu, in kogar je vrglo na breg beračev, ne preboli nikoli svoje preteklosti, tudi tu ni nikoli cel, najsibo kralj med siromaki. Zato je Macafur svojega skrivnega sina odločil za tja, odkoder je sam prišel, za oni breg, kljub temu, da govori svoji bosjaški občini: »Vse, kar sem vam govoril, je izkušeno in vi veste, da ni življenja nad naše. Kaj gospoda, kaj bogataši, kaj delavci, kaj kmetovalci. Enkrat piščanca, pa tokrat cukren, enkrat ples, pa je ta iz nebes«. (III. dej.) Pa kogar je med rojenimi siromaki prevzela volja, priti na oni breg, kakor Rono? Želja po lepšem življenju v Roni ni samo materialna, ampak tudi etična in naravno upravičena. Postati hoče »nekaj takega, da mi ne bodo gospodarili in grozili hudobni ljudje. Da bom kakor tiste, ki hodijo v lepih oblekah, imajo bele obraze in se jih ne sme vsaka baraba dotikati«. (I. dej.) Ti zakoni zahtevajo vsi žrtev. Največja je Flore Briga, »srce brez odeje«. Rojen na tem bregu zatre željo po onem in se tudi radi Rone odloči za zločin, da bi jo priklenil nase. Zato seže po nožu, in pretrga zvezo med obema bregovima; sodi po Macafurjevih postavah, vendar ta pravica ne zadene Rone, ampak Macafurjevega sina. Flora na beraškem plesu zakolje Krištofa in svet beračev je spet cel.

Pravica življenja in usoda se krčevito borita, ostane pa tragično dejstvo, da padeč z višine strmo-glavi za seboj vse, ki se hočejo dvigniti. Zli duh bosjakov, Macafur, ne pusti nikogar kvišku, ker sam svoje preteklosti nikoli ne more preboleti. Bil je lažniv kralj siromaškega kraljestva. — Površen gledavec pogrša še »drugega brega«. Leskovec ni čutil potrebe, da bi ga sporedno razvil in imel je prav — življenje na drugi strani ni drugačno, le da je v zahtevah življenja navadno plitvejša. Zgodba na tem bregu je celotna in zase ne potrebuje druge strani.

»Dva bregova« nista docela enotna v izrazu; delo niha med realizmom in tematičnim idealizmom; beraški ples v 4. dejanju uhaja v grotesken melodram, v prepletanju primitivnih odlomkov iz narodnih pesmi, ki jih pojo berači, in literarno zasnovanim alegoričnim pripovedovanjem Floretovim. Pavel Golia, ki je delo z velikim umevanjem pripravil in z njim dosegel lep uspeh, je poudaril bolj realistično stran drame; neenotnost pa se je čutila najbolj v oblikovanju Macafurja in Floreta. Macafurja je z odlično realitiko podal g. Levar, dočim je g. Rogoz Floreta izoblikoval skoraj ekspresionistično. Rono je nekoliko oglato, vendar zmiselno močno igrala ga. Medvedova. — Trdijo, da sta »Dva bregova« še bolj uspela v Mariboru; tam je Pregare poudaril idealistično stran in postavil igro v ekspresionistično sceno.

Pasijon

Pod naslovom I. N. R. I. sta priredila gledališki igravec E. Gregorin in p. dr. Roman Tominec pasijonski misterij za oder tako, da ni samo dramatizacija do-

godkov velikega tedna, temveč z mnogimi svetopisemskimi izreki poudarjena evangelijska podoba Kristusova. V toliko se ta Pasijon tudi odlikuje mimo običajnih drugih priredb in je modernejši. Radi svetosti predmeta se vendar ni mogoče ogrevati za gledališko uprizorjanje Pasijona in ostane še sporno, ali je bila pri uprizoritvi vidnejša verska ali gledališka stran dogodka. Gledališče so v ogromnem številu posečali vsi sloji, ker predmet tradicionalno priteguje, zato je bil Pasijon za gledališče samo največja dosedanja ljudska igra. Prav zaradi tega je tudi misliti v veliki meri na senzacijo predmeta in ne na bogoslužje, ki bi bilo v tej obliki popolnoma nesodobno. Če pa vzamemo gledališki dogodek sam na sebi, moramo priznati, da so igralci podali za široko občinstvo genljive, mestoma pa tudi versko občutene slike. Režiser g. O. Šest je zasnoval uprizoritev kot melodramatično ilustracijo duhovnega branja in s tem delo napravil mnogo sprejemljivejše. Iz celote bi omenili dve umetniško neoporečni ustvaritvi, to je Mater Dolorosa ge. Marije Vere in Pilat g. Levarja. Ljudsko dramatično so učinkovali tudi prizori v velikem zboru, pri nekaterih prizorih s Kristusom (Gezemani, Križev pot, Križanje) pa se je pokazalo, da se ne dajo drugače uprizoriti kot s silhueto, ki jih je že beseda sama vrgla v nesprejemljivo materialnost.

Herman Celjski

O drami sami smo poročali že v slovstvenem pregledu. Delo je napravilo pri prvi uprizoritvi močan vtis in je pisano očitno tudi tako, da močno učinkuje na gledavca — odtod tudi nesorazmernost odrskih in pesniških vrednot. Ker delo pridobiva tudi s priložnostnimi učinki, je vtis pri drugem gledanju mnogo manjši. Pri prireditvi gledališkega teksta pa se je izgubilo marsikako umetniško intimnejše mesto, tako da je ostal pretežno tekst zgodbe same ali posameznih učinkov, ki sami po sebi govorijo v občinstvo. Delo je bilo pri naslednjih uprizoritvah tudi zato slabše, ker ni imelo dovolj trdnega režijskega ograjanja. Režiser g. Šest ni našel delu tistega ravnovesja, da bi mogli čutiti nazor, kako je pojmoval Hermana. Mogoče pa je bila uprizoritev kompromis med avtorjem in režiserjem? Tisti Herman, ki ga je dobro pokazalo prvo dejanje, ne raste naprej, ostareli tiger bolj in bolj gine in njegov dvor je v drugem in tretjem dejanju že skoraj sprehajališče in ne nevarno mesto za tiste, ki se skrivajo na gradu in mu le navidez služijo. Greze in strahu, ki naj bi spremljal Veronikino usodo do konca, je premalo, čutimo ju še največ v 4. dejanju, ko se vrši za odrom ljudska sodba. Židi, ki jih je že avtor sam v prvem in četrtem dejanju preveč očitno in preveč rekvizitno nastavljal, so tudi na odru pomaknjeni na isto ploskev kot ostale osebe, dočim bi intenzivneje učinkovali od strani. Docela izven okvira historije je bilo pojmovanje patra Melhiorja, ki je nadomestoval popolnega shakespearskega klowna. Enako nepopolna bi bila sodba o historični opremi igre, zlasti ko v tem času še ne moremo govoriti o Bosancih-Turkih. — Hermana je g. Levar v prvem dejanju značilno zastavil, v naslednjih smo pogrešali stopnjevanja; Veronika ge. Nablocke ni prinesla v igro pravega ob-

čutja in Aron g. Kralja je za mrko snujočega maščevavca kazal preveč zunanjega intelekta. Sicer pa je težko smotrno igrati Žida, ki za stebrom straši patra Melhiorja in govori o zvezi med Jeruzalemom in Rimom. Enotno ulita postava pa je bil Jošt g. Skrbinška.

Angelo Cerkenik: Roka pravice

Ta tragikomedija iz uradniškega življenja ima satirično ost, ki mestoma prehaja v ogorčen protest proti propalosti sedanje družbe. Pisatelj nam kaže dve skrajnosti: pobožno vdano, celo suženjsko zvestobo poduradnika Možine in cinično brezvestnost višjega uradništva. Uradniški demon častihlepkja končno Možino ugonobi, prikrajša si življenje v bridki zmoti, da ga ljubi gospodična iz urada in da bi bil lahko postal visok uradnik, za katerim bi bili vsi žalovali. Ob istem času višja družba, katere žrtev je bil Možina, pijančuje in se norčuje iz pravice. Delo nima pravih umetniških kvalitete — ne zato, ker je pisatelj snov pograbil tako blizu vsakdanjim razmeram, ampak ker je snov podal nepoglobljeno in nepregneto — skratka popolnoma primitivno in docela trivijalno. Edino prizor v baru učinkuje zaradi svoje ostrosti še dovolj elementarno, dočim občutimo večino prizorov kot feljtonistični posnetek za vsak dan. Tudi jezik je ohlapen. Možino je s precejšnjim prizadevanjem igral g. Kralj, uprizoritev v ekspresionističnem pravcu je vodil g. Skrbinšek.

Druge igre

Najvidnejša oznaka v prvi polovici preteklega leta je bila uprizoritev nekaterih gledaliških klasikov. Skoraj premalo poudarjeno je ostalo dejstvo, da se je od Euripida preko Shakespearea in Calderona do Ibsena in moderne prvič strnil odrski svet v celotno revijo, ki bi za vzgojo našega občinstva potrebovala posebnega opozorila; ne bi bilo odveč, da bi s smotrno vzgojo pridobili vsaj mlajši svet, ki se vidno obrača od gledališča. Dosedanje dijaške predstave ne rode pravega uspeha, ker niso dovolj organizirane in ker so vzgojitelji in celo učitelji književnosti zanje brezbrizni. In če povrh še kritika predstavlja Calderona kot omejenega jezuitskega dogmatika in zabriše njegovo pesniško osebnost, ni to priporočilo za zaključen klasični spored.

Shakespearea smo letos gledali samo v komediji. Z *Ukročeno trmoglavko* smo začeli gledališko leto. V šestovi režiji in sočni župančičevi besedi je ta renesančno-baročna razposajenost držala s posebno svežostjo mimo nas. Nov je bil stiliziran zgodovinski način uprizoritve s shakespearskim odrom in z muziko na piščali med odmori pri odprti sceni. Scenarijo je v historičnih motivih postavil Iv. Vavpotič. V glavnih vlogah sta se odlikovala g. Levar in ga. Nablocka. Iz lanskega leta so ponavljali *Muogo hrupa za nič* in pripeljali *Hamleta* do petdesete predstave. Tako smo *Hamleta*, ki je več let stalno pritegoval najširše sloje, z zadoščenjem odložili, ker je izgubil že vso prvotno igravsko silo in se v režijskih skladih tako zrahljal, da ga nobena predstava več ne opravičuje. To smo najbolj občutili, ko je v vlogi *Hamleta* gostoval član praškega Narodnega

divadla E. Kohout in je v fragmentih pokazal sugestivno in vsebinsko polno, moderno zajeto režijo dr. Hilarja. Zadnja, 50. predstava, kjer je nastopila zopet ga. Šaričeva, je rahlo nakazala že obrise nove Ofelije in obudila upanje tudi na novega Hamleta. V kroniko spada, da je začetkom leta nastopil v Pragi kot Hamlet g. Rogoz in da so ga simpatično sprejeli.

Z Euripidovo »Medejo« smo po dolgem času dobili starogrško tragedijo; žal je Euripidas zastopnik racionalistične baročne drame in učinkuje bolj z artističnim bleskom kot z elementarnim mitom. Zato je ta umetnost bolj znanstvena kot sugestivna. Ga. Danilova je »Medejo« uprizorila in igrala kot melodram, v ritmično mimični visoki patetičnosti je zadovoljivo izčrpala vsebinske poudarke; dosegla je nadpovprečen uspeh. Vendar čemu ne gremo k Aischylu in Sophoklu?

»Sodnik Zalamejski« je tipični španski barok. Calderonov absolutni nazor se teatralično razbohoti v dvoboju principov, svetnega in naturnega, to je božjega; vse, kar je časovno človeškega, se mora ukloniti načelu pravne časti, ki zmaga v vsej kruti brezobzirnosti. Žalostna zgodba pa je vsa prepletena s komedijsko lahkotnostjo in živo miljejno barvitostjo. Uprizoritev je vodil Ciril Debevec; s solidnimi sredstvi je razvil igro iz notranje moči besede in tako plastično uveljavil vsebino. Sodnika je igral g. Cesar, generala g. Skrbinšek. Omeniti moramo tudi presenetljivo verno podobo Filipa II., ki jo je podal g. Danilo.

Ibsenovo stoletnico je praznovalo gledališče z Divjo raco. Mladega Ekdala je izčrpno igral g. Rogoz, Hedo gđna Juvanova. Večji uspeh smo dosegli v Shawovi »Kandidi«, ki jo je zrelo izoblikovala ga. Marija Vera. Tu je Shaw še sugestivni dedič Ibsenov, pa svež pesnik, tolmač človeških skrivnosti in družabni borec obenem. G. Lévar (pastor), ga. M. Vera (Kandida) in g. Jan (mladi poet) so izrazito zaokrožili igro, izboren tip trgoveškega očeta je podal g. Lipah kot Burgess.

Slovanska drama, zlasti ruska, je letos popolnoma izostala; edino P. Wegener je s svojimi tovariši gostoval v Andrejeva »Misli«. Ker smo videli nedozorelo Kulundžičevo »Polnoč« in pozneje izredno učinkovito gostovanje zagrebške drame s Krležovo dvodejanko »V agoniji«, še ne moremo govoriti o slovanski drami.

Marsikaj je treba pripisati dejstvu, da je gledališče že sredi leta začelo zastajati in da prenaporno delo igravcev zahteva tuintam lažjega, tudi modnega blaga ali pa ponavljanja starejših komadov. Ta lažji del, večinoma komičnega značaja, smo dobili v Vrtu Eden, Nedeljskem odih, Sestrični iz Varšave, Fanny, strici, tete itd., Danes bomo tiči in Dobri vojak Švejk; marsikaj je bilo med tem docela plitkega in neresnega, zlasti Sestrična iz Varšave, ki je za naše gledališče kabaretna potrata. Posrečila se ni tudi Halbejeva »Mladost« in le srednji uspeh je dosegla Hasencleverjeva moderna komedija »Boljši gospod«. Reprezentativno sta se uprizorili Wildeov »Idealni soprog« v Skrbinškovi in Rostandov »Cyrano de Bergerac« v šestovi režiji. V Cyranoju je scenograf g. Vavpotič izbornou uveljavil prostornost prvega dejanja, istotako je režija pokazala intenzivno in uspešno delo, tako da je letošnji Cyrano v mnogem oziru nadkrilil prvo uprizoritev pred

nekaj leti. Prvo dejanje je mogoče najboljši uspeh letošnjega igranja.

Izmed novejših del je imel največji uspeh Maeterlinckov »Župan stilmondski« v režiji C. Debevca. To delo je zaradi svoje globoke notranjosti in zdrave teatarske izrazitosti prodrlo kljub utrujenosti igravcev in občinstva; pogrešali smo sicer še tiste gledališke skrivnosti, ki ji pravimo občutje, toda ta skrivnost se v našem gledališču redko razodene tudi pri lažjih igranjih, kakor je Župan stilmondski. Če bi hoteli govoriti o gledališču na splošno, bi morali ponoviti to, kar smo že v prejšnjih letih poudarjali. Pogrešamo trdnih osnov v režijskem in igravskem udejstvovanju, s katerih ne bi vsako delo od uprizoritve do uprizoritve padalo. Danes imamo uvežban in dovolj enoten igravski zbor, ki spretno igra tudi težje delo, a tvornosti in osebnosti pogrešamo. Tudi najbolj lahka teatarska dela morajo biti izraz smotrnega hotenja sklenjene kulturne zavesti, ki ji pravimo domača umetnost. Zato o napredku slovenskega gledališča v letošnjem letu ne moremo govoriti.

F. K.

Glasbeno življenje v Sloveniji v l. 1927./28.

Opera: Lani smo dobili novega intendanta gledališča, g. arh. R. Kregarja, ki je zamenil ravnatelja kons. M. Hubada. Novi upravnik je imel težko stališče: redukcije, slabe finance, kritika je bila vsa zoper njega kot gospodarja in umetnostnega vodja teatra, dasiravno mu treba priznati, da je nekaj storil za inscenacijo in balet, ki sta bila pri nas vedno zanemarjena. Opera je dala le malo novega. Od tega, kar smo dobili, smo bili najbolj veseli S. Prokofjeva »Treh oranž«, ki jih je g. N. Štritof genialno izvedel; to je bil doslej najmodernejši kos v naši operi sploh. Vendar niti to ni kdovekaj, če pomislimo, da so drugod v velikem svetu danes aktualnosti Stravinskij, Krčenek, Hindemith; pri nas pa mora intendant skrbeti za blagajno in si pomaga z gostovanji v starih operah. Rajši naj bi skrbel za blagajno z izvajanjem sodobnih del, moderno vzgojil publiko pa bi tudi šlo. Od klasikov smo čuli Mozartovo »Čarobno piščal« in Beethovnovega »Fidelio«, ki ju je v vprav komornem tonu podal g. M. Polič; od domačih skladateljev smo čuli M. Konjovičovo »Miloševo ženitev«, precej nezrelo in slabokrvno delo, od katerega nismo profitirali nič, dalje A. Flotova »Marto« in Puccinijevo »Fanciullo«... in obljublja jo še A. Straufovo »Salomo«. Malo je to za naše zahteve; ni vsega kriv intendant, še manj operni ravnatelj ali dirigenti, ki so se trudili za dobro izvedbo z vsemi močmi. No, g. Kregar je v maju odstopil in išče se nov intendant. Naj bi država končno nehala zapostavljati naš teater in mu omogočila večji razmah! Mislim pa, država sama od sebe ne bo tega storila; treba je, da se Slovenci otresemo lenobe in apatije in nastopimo s poslanci na čelu kot en mož za naš teater! Vsekakor treba, da dobimo Slovenci v našem teatru besedo in da dosežemo svojo kontrolo v njem s pomočjo obl. skupščine in ljubljanske občine.