

Poštnina plačana v gotovini

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE
LJUBLJANA



Gledališki list

OPERA

1952 — 1953

4

Ludvig van Beethoven:

FIDELIO

OBNOVITVENA PREDSTAVA DNE 11. DECEMBRA 1952

LUDVIG VAN BEETHOVEN:

FIDELIO

Opera v dveh dejanjih (treh slikah). Napisala J. Sonnleithner
in Fr. Treitschke, prevedel S. Samec

Dirigent: **dr. Danilo Svava**

Režiser: **Ciril Debevec**

Scenograf: inž. **E. Franz**

Don Fernando, minister	J. Betteto, D. Merlak
Don Pizarro, guverner državnih ječ	S. Car
Florestan, jetnik	R. Franci
Leonora, njegova žena, pod imenom Fidelio	V. Gerlovičeva, M. Skenderovičeva
Rocco, ječar	L. Korošec F. Lupša
Marcellina, njegova hči	M. Patikova, N. Vidmarjeva
Jaquino, vratar	J. Lipušček
I. jetnik	A. Andrejev, F. Langus
II. jetnik	G. Dermota, S. Strukelj

Vojaki, jetniki in ljudstvo.

Dejanje se godi v španski državni ječi.

Odmor po prvem dejanju.

Med 2. in 3. sliko igra orkester Beethovnovno uverturo Leonoro (III.)

Vodja zbor: **J Hanc**

Načrti kostumov: **M. Jarčeva**

Inscipient: **Z. Pianecki** — Odrski mojster: **J. Kastelic** — Razsvetljava: **S. Sinkovec** — Lasuljarja in maskerja: **J. Mirtič** in **R. Kodrova**

Na ovitku objavljamo reprodukcijo fotografije skladatelja in dirigenta **Ma-teja Hubada**, poznejšega upravnika SNG. Fotografija je iz l. 1893/94, ko je Hubad s'opil v prve stike z gledališčem

Cena Gledališkega lista 30 din

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega narodnega gledališča
v Ljubljani. Predstavnik: Juš Kozak. Urednik: Smiljan Samec.
Tiskarna Slovenskega poročevalca. Vsi v Ljubljani.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1952 53

OPERA

Št. 4

Ciril Debevec:

BEETHOVEN: »FIDELIO«

(Režijske opazke)

»Ne pripoznam druge veličine
razen dobrote« L. Beethoven

»Zame so junaki samo ljudje,
ki so veliki po srcu.« R. Rolland

Beethoven in opera

Zlepa ni v zgodovini umetnika, pri katerem bi bilo treba za opis, oznako ali oceno vsega dejanja in dela besede tako natanko premisliti in pretehtati kakor pri Beethovnu. Ta čudovita, ogromna, možata, vseskozi borbena in viharna osebnost je obenem tako ganljivo preprosta, skoraj otroška in vseskozi resnobna, čista in nedolžna, da imaš pri vsakem zapisanem stavku o njem in njegovem delu venomer vtis, da ti še z onega sveta gleda v oči s svojim prodirnim pogledom in ti do kraja, čeprav molče, pregleda in izpraša tvojo ubogo vest.

Vse, kar je z Beethovnom v kakršni koli zvezi, je pravzaprav težko. Težko, a obenem neznansko lepo. Vsem: opisovalcem in izvajalcem, zgodovinarjem in kritikom, dirigentom in godbenikom, pevcem, igralcem in tudi režiserjem. Težko je bilo njegovo življenje, težke so njegove skladbe, pa naj si bodo že to simfonije, sonate, godalna dela, ali pa njegova edina, v tem načinu edinstvena opera. Ne morda težko samo po oblaki in tehnični izvedbi, temveč predvsem po svoji vsebini, po svoji notranji energiji, po svoji napetosti, po čustvenem razmahu, po duševnem bogastvu in zlasti po izredni etični moči in lepoti. Primerjave v literaturi zadevajo v pravo: titan, gi-

gant, ciklop, lev, orel... Slike in kipi velikih oblikovalcev (Klinger, von Zumbusch), posmrtna maska ga kažejo v pravem značaju, v pravi, do kraja zgovorni luči.

Težak je Beethoven. Morda pa tudi, da smo mi prelahki. Vsekakor se za silo tolažimo z dejstvom, da so se motile o njem tudi take veličine, kakor so Maria Weber, znameniti Salieri, slavni pianist Steibelt... Celo olimpijski Goethe si o njem očitno ni bil čisto na jasnem. Da o prvih njegovih kritikih niti ne govorimo. Zraven pa sijejo svetli in topli žarki: Mozart (»Na tega pazite, o tem se bo v svetu še mnogo govorilo.«) Haydn (»Kadar bo ta začel, bom moral jaz najbrž prenehati.«) Bettina v. Arnim (»Ko sem ga videla, sem pozabila na ves svet.«)

Razmetana je bila njegova soba, neurejena njegova obleka, razmršeni njegovi lasje, razrvano njegovo življenje. Očetovo pijanstvo, prezgodnja smrt matere, skrbi za obstanek — so mu grenile zgodnjo mladost. Bolečine v prvi ljubezni — po treh letih je moral tudi on okusiti stari motiv: »dekle je vzelo drugega...« Tudi ta je bila Julija! (Giulietta Guicciardi), varano zaupanje v malopridnega nečaka, neuspeh pri ponovnem poskusu ustanovitve doma in ognjišča (Tereza

v. Brunswick) — vse to mu je trgalo in zastrupljalo moško dobo. Najprej postopna, nazadnje popolna gluhoti in huda bolezen (vodenica) sta ga mučili na starost in ga naposled izmučili do smrti. Dobesedno ne jzdihihnil, temveč izhropel je sredi viharja, med bliskom in gromom divjajoče nevihte, v odsevu in znamenju svojega lastnega, človeškega in umetniškega življenja. Sedem in petdeset dolgih let otroškega upanja, verovanja, beganja in iskanja, razočaranja in trpljenja, krivic in poniževanja, pa spet nenehnega borjenja in premagovanja, visokih zmag in spet odpovedi, predsmrtnega spoznanja in veličastnih nadtvarnih slutenj in razodetij — so v prvi pomladi 1827. leta v tesni krsti odnesli na glavno pokopališče na Dunaju in položili zemске ostanke v grob poleg Schuberta in samo domnevno poleg Mozarta, za katerega niti tedaj in menda tudi zdaj še ne vedo, kje je dejansko pokopan.

Kdor pozna le deloma Beethovno življenje, njegovo bistvo in njegov značaj, ta se gotovo ne bo čudil, če piše Oscar Bie o njem kot o »velikem ne-teatraliku« (iz vrste Bach—Brahms), ki stoji na sredi pregrešnega in nečimrnega sveta kot tujec in kot kralj, ki je v svoji nedolžnosti ves svetal, visok in nedostopen. Med drugim piše Bie: »To delo (Fidelio) se je zagreblo v operno zgodovino kot unikum, kakor centaver, ki ima obraz človeka na štiri-nogah konvencije. Kajti Beethoven je bil prvi govornik v glasbi, a vendar brez besed, in prvi pevec, vendar brez grla«.

Beethoven sam pa se je izjavil o »Fidelio«, kakor poroča Schindler, da mu je to njegovo duhovno dete povzročilo sicer največje porodne bolečine, pa tudi največ jeze in da mu je med vsemi prav zato tudi najljubše.

Vsekakor sta obe ti dve oznaki za Beethovno razmerje do opernega ustvarjanja zelo značilni. Nobenega dvoma ni, da sta si svet Beethovna in svet opere po svojem bistvu (in tudi obliki) močno vsaksebi in tuja. Silen

napor simfonika, revolucionarnega instrumentalista za lasten, pristen in mogočen izraz sredi globokega iskrenega zavzetja, dramskih napetosti in sprožen ter vplivnih, čeprav šablonskih italijanskih izročil — je viden skoraj na vsej poti teh šestnajstih glasbenih točk in je na posameznih mestih v uspehu in globokem učinku naravnost presrešljiv.

Omamna čarodejka, sirena opere, je izkušala in mamila določeno dobo tudi to čudovito, vse prej kot operno navdahnjeno, na moč dramatično, a vse prej kot teatralično čutečo in snujočo Beethovno naravo. Zato je tem bolj umetniško pomembno in dragoceno to dejanje, s katerim je velikemu glasbenemu geniju uspelo, da je ujel, ukrotil, premagal, oplodil in na novo ustvaril iz sprva razmeroma neznane mu tvarine tako edinstveno operno — umetniško podobo.

Pobude in nastanek

Nemške literarne in glasbene zgodovine marsikdaj primerjajo Goetheja z Mozartom, Schillerja pa z Beethovnom. Primerjave izvirajo očitno iz vzporejanja osnovnih lastnosti njihovih značajev, njihovih temperamentov, njihovih nazorov in čustvovanj. Zgodovinski zapiski poročajo na primer med drugimi značilnost, da se je Beethoven pri vsem občudovanju Mozartove glasbe zelo čudil, kako je mogoče take »frivolne« snovi kot so »Figarova svatba« in »Don Juan« resno komponirati. Nelahkotno, neigrivo in neuživatelsko, in vse, posebno pa ljubezensko čustvovanje in doživljanje. do kraja resno, globoko, iskreno in zvesto Beethovno bistvo je zato vse bolj nagibalo v vplivno območje Cherubinijeve opere »Nosac vode« (der Wasserträger), ki je v tistih časih ne samo zaradi nežne in občutljive glasbe, temveč tudi zaradi dobro izbrane, tedanjemu okusu ustreznega, ganljivega besedila nenavadno prevzemala dunajsko gledališko občinstvo. Beethovna je verjetno zamikala pred-

vsem plemenitost snovi: stiska in rešitev »dveh enako čutečih src«. Velik uspeh ima na prelomu stoletja tudi Gaveaux-eva opera »Leonora in zakonska ljubezen«, za katero je napisal besedilo Bouilly (v svojstvu guvernerja v Toursu po lastnih doživetjih). Domnevno je opozoril Beethoven na to snov Schikaneder (znani libretist Mozartove »Carobne piščali«), Beethoven se je zavzel in tako mu je Joseph Sonnleithner priredil francoski libreto (ne preveč srečno) za nemško uporabo. Leta 1805 doživi opera »Leonora« na Dunaju svojo krstno predstavo in zaradi vrste odločujočih razlogov (zasedba Dunaja po Francozih, novosti v glasbi, nerodno besedilo, težka pevnost, nezrelost kritike, etc.) obenem tudi svoj propad. Po dveh ponovitvah odstavijo delo s sporeda in trdoglavi Beethoven se na prigovarjanje in s pomočjo svojih bližnjih prijateljev loti predelovanja. Leta 1806 pri ponovnem poskusu »Leonora« drugič propade. To pot za daljšo dobo: za osem let. Leta 1814 želi slaviti dunajski napol režiser napol inscipient Johann Treitscke svojo benefično predstavo, spomni se opere »Leonore« in jo z Beethovnovim radovoljnim pristankom dramaturgično »gledališko-tehnično« preuredi. Tudi Beethoven sam marsikaj spremeni, opusti, krajša, črta, zloži na novo — in v tej prenovljeni obliki se pojavi opera z imenom »Fidelio« ponovno na odru in doživi 1814 zanesljiv uspeh in 22 zaporednih repriz. Od tistega časa se začenja postopna, a zmagovita pot »Fidelia« najprej po nemških odrih, potem pa si (preko značilnega neuspeha v Rimu l. 1866) utira in utre pot na vsa svetovna in za njimi tudi na vsa manjša, a umetniško zahtevna in predstavniška gledališča.

Vsebina in oblika

Vsebina v smislu poteka dejanja in zaporednosti dogodkov je priobčena na drugem mestu. Tu nas zanima samo glavna vsebina, ki daje vsemu delu

dramatično silo ter etično tehtnost in dragocenost.

Dejanje se odigrava na Spanskem v državnih zaporih nekje v bližini Seville (po libretistu iz previdnosti namenoma premeščeno iz Francije v Spanijo), v razburkanem času po veliki francoski revoluciji (nekako v letih 1795 do 1800).

Pizzarro, nasilni in okrutni guverner državnih jetnišnic, je dal zapreti v najglobljo temnico državljana Florestana, računajoč pri tem na odstranitev nevarnega poštenjaka, ki je vedel za njegova zločinstva in ki jih je tudi nameraval na pristojnem mestu razkriti. Po dveletni odsotnosti ga imajo vsi znanci in prijatelji že za mrtvega, samo njegova žena Leonora v nejasni slutnji in trdnem upanju išče in stika za svojim ljubljanim, pogrešanim možem. Ko se ji zdi, da je prišla blizu prave sledi, tvega in se, preoblečena v fanta, ponudi glavnemu ječarju zloglasnih Pizzarrovih zaporov Roccu za pomočnika. Medtem pa dobi Pizzarro opozorilo, da pride v najkrajšem času minister Don Fernando na pregled jetnikov in ječ, kar vzbudi v njem misel in sklep, da se Florestana pravčasno nasilno iznebi. Ker s prigovarjanjem k umoru pri starem Roccu ni ma uspeha, se odloči, da bo izvršil dejanje sam, poprej pa še naroči strážam, da ga z znakom trobente opozorijo na bližajoči se visoki obisk. Leonori, ki iz razgovorov in opazovanj čedalje bolj sluti, da bi mogel biti neznan žrtev njen pogrešani mož, se posreči preko Rocca dobiti dovoljenje, da ga spremi v podzemno temnico, kjer med kopianjem groba na mestu starega vodnjaka spozna v bednem kaznjencu svojega moža. Pojavi se Pizzarro in ko napade jetnika, da izvrši nad njim svoj gnusni umor, plane med njiju v obrambo Fidelio in se izda za Florestanovo ženo Leonoro. Za hip osupli Pizzarro se hipoma osvesti in napade z bodalom oba, v tem pa potegne Leonora samokres in ustavi Pizzarrov besni zalet. V istem hipu zadoni s stolpa tudi odrešilni znak trombe, ki naznani mi-

nistrov prihod in s tem tudi rešitev nedolžnega Florestana. Pizzarro se mora javiti ministru Donu Fernandu, ki si da privedi vse jetnike in jim v imenu kralja naznani veselo vest, da so prosti in osvobojeni. Rocco pa predstavi kraljevemu odposlancu tudi Fidelia — Leonoro, razkrije mu Pizzarrovo zločin in njegovo morilno nakano, Don Fernando spozna v Florestanu svojega starega prijatelja in naroči zvesti ženi, da mu sname okove, s čimer mu vrne svobodo, guvernerja pa da odvesti v temnico, kjer bo čakal zaslužene kazni. V splošnem veselju izražajo zbrani ljudje in oproščeni jetniki hvalo junaški ženi in živo radost nad izkazano pravico ter podeljeno svobodo.

Ze iz tega kratkega opisa glavnega dejanja je razvidno, kaj je Beethovna prvenstveno priklenilo.

Govorje in trpljenje nedolžnega obsojenca, brezmejni pogum, ljubezen in zvestoba izredne žene, ki se žrtvuje, izpostavi in naposled reši svojega moža iz krepčev krivice in nasilja da ga vrne svobodi — to je bilo dovolj, da je sprožilo vzmet Beethovnovga npravstveno tako občutljivega ustvarjalnega duha in učinkovalo kot gejzir v njegovem ustvarjalnem kipečem vrelu.

Zasnova je, kakor je preprosta in v potezi preobleke morda nekoliko tvegana, za operne potrebe dovolj napeta, zanimiva, razgibana in učinkovita. Celotna zgradba kaže razmeroma dosti gledališkega čuta, eksponira lahkotno in sorazmerno plitvo s postranskim okoljem, z nevažnimi osebami (Marcelina, Jaquino) in vzporednim dejanjem, spremeni osnovno barvo z nastopom Fidelie (kvartet!), zastavi dramatično s Pizzarrom in z njegovim prigovarjanjem Rocca k umoru, se vzpne v prvi višek v zgrozitetni in izpovedi Leonore, zavre ob pojavah jetnikov, napne znova ob kopanju groba, zrahlja spet ob krepčanju jetnika, nenadoma strmo požežne kvišku na Pizzarova naskok in Leonorin odboj (»Ubij ženó«!) ter obstane na drugem dramatičnem višku

znamenja s trobento, odkoder začenja strnjnost in napetost dovolj hitro popuščati, dokler ob snemanju spon Florestanu ne doseže zadnjega pretresljivega učinka ter se končno v širokem elementu zunanje skoraj statično ne razreši, razlije in vzkrija do radostne himne ljubezni, zvestobi in svobodi.

Pri vsej tej razmeroma učinkoviti zgradbi in pri vseh Treitschkejevih znanih in vidnih, smiselnih dramatičnih popravkih, pa se na žalost seveda še vedno ni posrečilo dvigniti besedilo do take višine, da bi že samo po sebi (brez glasbe) učinkovalo kot dramsko delo. Toda spriči dejstev, da so libreti kakor so n. pr. Carmen, Othello, Jenufa in njim podobni v operni literaturi zelo redki in da se je moral celo kasnejši Verdi zadovoljiti s takim tekstom, kakor je n. pr. »Trubadur«, potem tudi nasproti libretistu »Fidelia« ne kaže biti prestrog in prenatanečen, posebno če vidimo, da je njegova predelava in podlaga kljub vsem besednim, smiselnim in psihološkim pomanjkljivostim vendarle lahko v taki meri navdahnila samega Beethovna k takemu glasbenemu umotvoru.

Značaji oseb in zbora

Med šestimi nastopajočimi osebami so tri glavne: Leonora (Fidelio), Florestan, Rocco in tri postranske: Marcelina, Jaquino in Don Fernando. Kratka oznaka bi bila naslednja:

Leonora (Fidelio) je mlada žena, s polnim, toplim čustvom, z bogatim, vročim in predanim srcem, z bistrim umom, z izrednim čutom za zlahtnost in pravičnost, vdana in goreča v ljubezni do svojega moža, preizkušena v trpljenju in gorju, do dna prežeta od ene same misli, od enega samega čustva: rešiti za vsako ceno svojega moža, pa če tudi za ceno svojega življenja. Visoka pesem in podoba žene, ki je v tem slovstvu prišla v simbol junaštva, poguma, požrtvovalnosti, brezmejne vdanosti ter neomajne ljubezni in zvestobe.



Prizor iz »Rusalka«: V. Bukovčeva in M. Brajnik

Igralsko izrazno (čustvena polnost in raznolikost) in pevsko tehnično (dih, obseg, ekonomija, fraziranje) je Leonora brez dvoma med najbolj zahtevnimi vlogami v dramsko-sopranski stroki operne literature. Značilni in znameniti obenem so podatki, ki pričajo o nenavadnih vtisih, ki sta jih doživela Beethoven in Richard Wagner ob gledanju »Fidelia«, v katerem je prvič pela Leonoro slovita igralka-pevka Wilhelmina Schröder-Devrient in ki je oba posebno s svojo igro popolnoma prevzela in da je n. pr. Wagnerja tako presunila, da je s svojo »demonsko toploto« in »človeško ekstatično storitvijo« kakor »čudež nakazala njegovemu umetniškemu čustvu nenadoma novo in za vse življenje odločilno smer«. (Prim.: Wagner: »Romanje k Beethovnu« in »Moje življenje«.)

Florestan (jetnik) ima kljub pevskotehničnim izredno velikim zahtevam (arija!) v smislu dramskega značaja v toliko preprostejšo obliko, ker nima v sebi izrazitega razvoja. Pošten in resnicoljuben je postal žrtev

krivice in nasilja, telesno izmučen in strit, kljub obupnemu stanju in vročičnim blodnjam moralično še vedno pokončen in čvrst, verujoč neomajno v končno zmago poštenosti in pravice.

Pizzarro (gouverner) je skoraj v okviru italijanske šablone zastopnik znane vrste opernih intrigantov. Zloba, sovraštvo, maščevalnost, okrutnost, zverinstvo, demonska pošastnost, nasilnost in morilstvo — vse to je obseženo v tem značaju in se tudi izraža v nadmernih, divjih, viharnih in ritmičnih sunkih in besnih, gromovitih udarcih.

Rocco (ječar) je star, v težki službi osivel dobričina in poštenjak, Marcelina, njegova hči, je preprosto, vedro in prikupno zaljubljeno dekle, Jaquino, mladi pomočnik, pa je prav tako preprost mladenič, ki je na zunaj zaposlen s povprečnimi dnevnimi opravki in ki na znotraj nima dosti drugega dela, kot da se stalno otroško-ljubosumno boji za svoje dekle (muzikalno je potreben kot glas v ansamblih). Don Fernand o



»Rusalka«: S. Drakslerjeva, D. Merlak, M. Reboljeva in C. Součkova

končno (minister) je tisto, čemur pravimo v dramaturgiji *deus ex machina*, in ki ima najlepšo nalogo, da »reprezentančno« in »un poco maestoso« s primerno dobroto in poudarkom razreši in zaključi vse prestane tegobe in težave.

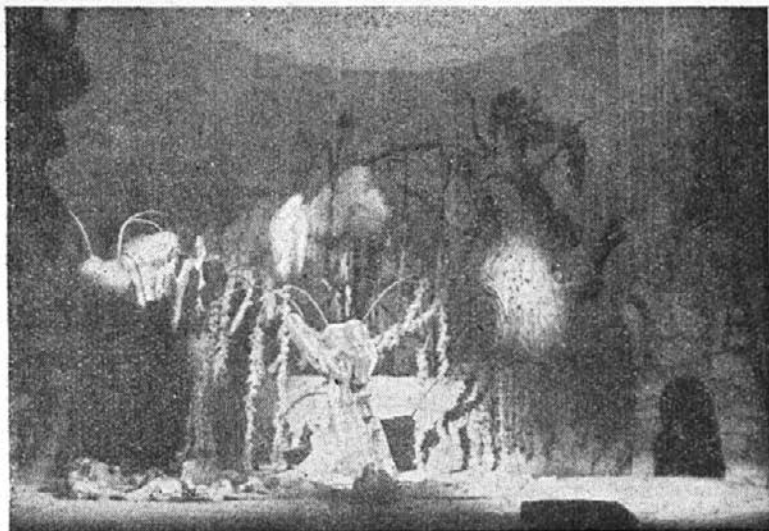
Zbor ima v celem štiri nastope. Prvič nastopi v zmanjšanem obsegu kot straža, ki spremlja s poudarkom važnosti Pizzarrovo nastopno arijo, drugi in tretji nastop predstavljata skupino jetnikov, ki ga štejejo med najpretneljivejše zборе v svetovni operni literaturi — in končno zaključni (mešani) zbor, ki pozdravlja kraljevega odposlanca, prisostvuje osvoboditvi jetnikov in zlasti osvoboditvi Florestana ter se v velikem finalu v radostnih ritmičnih izpoe na čast zvestobi, pravičnosti in svobodi.

Glasbene točke in zveze v prozi

Prostor nam ne dopušča, da bi si mogli vseh šestnajst glasbenih točk te opere pobliže ogledati in podrobneje razčleniti. V bežnem pregledu moremo

opozoriti samo na najznamenitejše in najpomembnejše glasbene dragocenosti.

Mimo nagajivega, vedrega in igrivega začetnega dueta Marcelina-Jaquino (No. 1) in zaljubljenega, tople in iskreno-naivne arije Marceline (No. 2) prislunemo po lahkotnih prijemih nenadoma novim, resnobnejšim zvokom: v znamenitem, kanoničnem kvartetu Marcelina-Fidelio-Rocco-Jaquino (No. 3) se nam predstavijo v najrahlješi, skoraj prisojni zgradbi vsi štirje različni značaji, stopnjujoč se nenehoma v barvah in izrazu vse do ubranega konca. Preko naslednje Roccove arije o zlatu (No. 4) se vzpenja višje spet tercet Rocco-Marcelina-Leonora (No. 5), ki dobro odraža duševno veličino Leonore od povprečnih značajev Rocca in Marceline. Kratki, odsekani marš (No. 6) uvede ostrino in disciplino ter v Pizzarrovi nastopni ariji (No. 7) v dramatičnih sunkih prvič divje-strastno udari v peklenško, ekscentrično bestialnost. Sledi grozljivi duet Pizzarro-Rocco (No. 8), v katerem poskuša Pizzarro pregovoriti Rocca za umor Florestana. Presunljivo je v glasbi izra-



Scena za 1. dej. »Rusalka« (akad. slikar M. Kavčič)

ženo trpljenje Florestana (Rocco: »... ki nem in bled, na križ je muk razpet...«); pošastno učinkoviti sta mesti Pizzarra »Ubiti!« in »Zamah — in mrtev bo«. Sledeča grandiozna arija Leonore (No. 9), uvedena z ogorčenim, razburjenim recitativom, s čudovitimi menjjavami čustev, z naraščajočim zupanjem in trdno vero v zmago svojega podjetja in dobrega nad zlim, je Pizzarrove ariji pravo nasprotje: dan in noč, svetloba in tema! Finale (No. 10) zaključi I. del s pretresljivim zborom jetnikov: blede, upale postave drhte proti soncu, dihaajo zrak, uživajo toploto, naraščajo v molitev, se prestrašijo in pojemajo ob pojavu stražarja, se poslavljajo spet od sonca, dokler se za njimi ne zapro spet nesmiljena, težka železna vrata zaporov.

Drugi del (v ječi) uvaja z vzdihii in trepetanji v strahotne prostore hladnih podzemnih obokov. Svinčena teža in gluha tema vladata nad ubogim jetnikom. Florestanova arija (No. 11) — pevsko in igralsko izredno težavna — izraža zapored obup, prehod v upa-

nje, vizionarno zamaknjenje, izčrpanost do nezavesti. Mojrski melodram premakne dejanje k odkopavanju vodnjaka in pripravljanju groba. Duet Rocco-Leonora (No. 12) dobro razlikuje na eni strani službeno dolžnost, na drugi čustveno človečnost. Mimo liričnega terceta Florestan-Rocco-Leonora (No. 13) pridemo do viška dramatičnega dejanja v slovitem kvartetu Rocco-Pizzarro-Florestan-Leonora (No. 16), kjer napade Pizzarro Florestana z bodalom in ga Leonora ubrani z znamenitim vzklikom: »Ubij ženó!« in kjer rešita smrtno nevarno situacijo dva zaporedna, prav tako znamenita znaka s trobento. Pizzarro je propadel, Florestan je rešen in sklepni duet Leonora-Florestan (No. 15) so samo še nebeški zvoki prekipevajočih čustev, viharnih utripov, blažene radosti in vriskajoče sreče. Zadnji finale (No. 16) je operno in glasbeno samo še epilog, himna odrešitve, vseobčega veselja, hvale in zmagoslavja.

Kako je vse to mogoče? Ob pregledanju vseh teh točk se pamet ustavi

in se zamisli: tako preprosti takti (večina 4/4), tako preproste tonske vrste in načini, tako razvidna in jasna obdelava — in vendar toliko vsebine in toliko globokih, do dna pretresujočih učinkov! V čem neki pač je ta čarobna moč in ta čudežna skrivnost? Gotovo je znanje. Gotovo je izredna volja, vendar pa glavni vir vsega tega bogastva ne more biti drugega kot: prirojena darovitost in neizmerna glasbena fantazija.

Zapiski so — med drugimi — ki kažejo, da je bil Beethoven jako nejevoljen, če dinamičnih znakov (p, pp, cresc., decresc., f., ff. itd) pri izvajanju svoje opere ni opazil. »Človeka mine vse veselje spet kaj napisati, če mora slišati to tako!« Za vse pojave, zlasti pa glasbene narave, je bil Beethoven na moč in skoro bolešno občutljiv.

Kar je med točkami proze (trd oreh za operne pevce), smo jo v naši priredbi preudarno krajšali tako, da je ostalo samo tisto, kar je neogibno potrebno za razumevanje smisla, za vzdrževanje zanimivosti in za kolikor toliko pristne prehode igralskega izraza. Pripraviti pa smo jo skušali tako, da bi služila v okviru stila kot most za čustveno vsebino in kot zveza za igralski izraz med končano in nastopajočo glasbeno točko.

Splošne želje in namere v režiji, igri in sceni

Mislím, da so te iz doslej navedenih dramaturških opomb že razvidne. Naše stremenje je bilo predvsem: približati se kolikor mogoče stilu; biti kolikor mogoče razločen in jasen; držati se kolikor mogoče linije in arhitektonike, kakor jo narekujejo glasba in libreto; zadeti v celoti in v posameznih osnovno barvo v občutju, izrazu in obliki; doseči ubranost med vsemi izvajalci, in končno ustvariti primerno atmosfero.

Uverture in njih namestitvev

Kakor znano, so štiri. V naši sedanjí uprizoritvi igramo na začetku če-

trto v E-duru. (Uvod v Marcelino in Jaquina.) Veliko, dramatično uverturo v G-duru igramo v odmoru med ječo in dvoriščem (v odmoru med 3. in 4. sliko.) To mnenje so zastopali Mahler, Mottl, kasneje pa tudi Krauss, Furtwängler in Toscanini. Tako delajo tudi na velikih nemških in izvennemških odrih. Bie meni, da je tako najboljše. Mogoče, da je to res najboljša rešitev. Prva in druga uvertura se ne izvajata in ležita navadno v arhivu.

Beethoven, »Fidelio« in človeštvo

Ce smo »Fidelio« ne samo gledali in poslušali, temveč, če smo ga tudi domeli, prečutili in doživeli, nam bo na mah jasno, kaj se je zdelo Beethovnu bistveno in važno: žlahtnost in nrvstvena dragocenost snovi.

Dajte Beethovnu samo čustva in stanja kakor so beda, trpljenje, požrtvovalnost, ljubezen, zvestoba, tolažba, rešitev, pravičnost, svoboda — in že je dovolj tehtnih in krepkih osnov, ki vzbujajo in netijo njegovo človečansko in plemenito ustvarjalnost. Te osnove so bile temeljne gibalne sile, ki so skozi vse življenje do zadnjih globin zajemale in pretresale vso Beethovnovno izredno človeško nrvstnost in umetniško dejavnost.

Borba za boljše in lepše življenje na svetu, borba za vse ljudi, borba za dobro proti zlu, za poštenost proti zločinstvu, za resnico in pristnost proti laži in pótvari, za nesebičnost in požrtvovalnost proti sebičnosti in koristolovstvu, borba za pravico proti krivici, za ljubezen proti sovraštvu, borba za bratsko, človeško sožitje proti nasilju in strahovanju — vse to Beethovnu niso bile samo gole besede, ne samo votlo zveneča gesla, temveč mu je bilo vse to, do kraja, neizprosno, zavestno življeno življenje, do kraja neizprosno izvajana človeška izpoved in do kraja, brezpogojno izvajano umetniško dejanje.

* Op.: Članek je bil napisan za uprizoritev »Fidelio« v sezoni 1947/1948 ob 120-letnici Beethovnovne smrti.

FIDELIO

(Vsebina opere)

1. dejanje: Dvorišče v španski jetnišnici. Vrtar Jaquino je zaljubljen v ječarjevo hčer Marcelino, ki pa nagiba bolj k ječarjevemu mlademu pomočniku Fideliju, o katerem ne sluti, da je le v moškega preoblečena žena že dolgo po krivem zaprtega Florestana. Vstopi ječar Rocco s pomočnikom Fideliom: tudi Rocco bi bil prav zadovoljen, ako bi se njegova hči poročila s Fideliom, ki mu je všeč. Fidelio-Leonora se težko izmuzne iz zapletenega položaja, saj je njen edini smoter, da bi rešila svojega ljubljenega Florestana, ki že dve leti v ječi trpi, in o katerem je zlobni Pizzarro že dal razglasiti, da je mrtev. Zvesta Leonora pa ne verjame tem marnjam, temveč skuša na kakršen koli način dognati, kje je jetnik. Zato pristane na Roccovo prigovarjanje s pogojem, da jo vzame s seboj v ječo, in Rocco slednjič obljubi, da bo izposloval od guvernerja to dovoljenje.

Druga slika: v istem prizorišču. Guverner Pizzarro prejme obvestilo, da bo še ta dan prispel minister si ogledat jetnišnico. Pizzarro se ustraši, da bo minister pri tem izsledil Florestana, ki umira od glada v ječi, zato sklene, da ga usmrti še pred ministrovim prihodom. V ta namen hoče pregovoriti ječarja, da bi izvedel njegov zlobni naklep. Ko pa se Rocco upre, sklene Pizzarro, da bo jetnika sam usmrtil, ječarju pa veli, naj takoj izkoplje Florestanu v celici grob. Leonora, ki iz dalje sledi pogovoru, zasluži zlo namero in zato po Pizzarrovem odhodu zaprosi ječarja, naj za proslavo kraljevega rojstnega dne spusti jetnike za nekaj časa na dvorišče. Nadeja se, da bo pri tem videla Florestana, ki ga pa med njimi ni. Pizzarro se nenadoma vrne in zbesni, ko vidi jetnike na dvorišču, ter jih ukaže nemudoma spet zapreti. Leonora izve, da mora Rocco izkopati grob za edinega jetnika, ki ni smel na dvorišče,



Knežna v »Rusalka«: V. Gerlovičeva

in zasluži, da je to Florestan. Zato pregovori ječarja, da jo vzame s seboj.

2. dejanje: Podzemna ječa. Vklonjeni Florestan se vročno premetava po ležišču in po napadu obupa omedli. Rocco in Leonora pričneta kopati grob. Od ropota se Florestan prebudi in zaprosi za kruh in vodo. Leonora ga prepozna in mu da vina in kruha. Ko izkopljeta grob, zažvižga Rocco v znak, da je delo končano. Pizzarro stopi v ječo, da bi umoril Florestana. Ze dvigne bodalo, ko se vrže Leonora med njiju in mu prestreže roko. Tedaj hoče Pizzarro oba umoriti, a Leonora dvigne pištolo in zagrozi Pizzarro s smrtno. Vtem zadoni fanfara s stolpa trdnjave in napove ministrov prihod. Pridejo po Pizzarra, Florestan in Leonora pa se objameta v neizmer- ni sreči.

Sprememba. Pred trdnjavo. Minister napove jetnikom sklep vlade, da so pomiloščeni. Ko privede Rocco Florestana, spozna v njem minister svoje prijatelja. Pizzarrova hudobija postane očita, zato ga odvedejo pred sodišče. Leonora sname Florestanu okove in presunjena množica jima navdušeno vzklika.

Na Dan republike, dne 29. novembra 1952., je bil v prostorih uprave Slovenskega narodnega gledališča, v Ljubljani na Cankarjevi c. št. 11, odprt novoustanovljeni Slovenski gledališki muzej, po katerem so slovenski gledališki delavci in tudi znanstveniki že dlje časa občutili živo potrebo. Muzej ima namen zbirati in hraniti vse mnogovrstno gradivo, ki je važno za zgodovino vsega slovenskega gledališkega življenja, predvsem fotografski material nekdanjih in sodobnih gledaliških uprizoritev, osnutke in makete inscenacij, fotografsko gradivo iz življenja in odrskega udejstvovanja gledaliških umetnikov, zgodovinske listine in dokumente ter rokopise iz slovenske dramatike in drugo zgodovinsko gradivo. Muzej je začasno dobil nekaj sob v prostorih uprave SNG, vendar je želeli, da v kratkem dobi zadostne lastne prostore, saj je že do zdaj zbrana gradiva za nad 8 sobam.

Odprtja muzeja so se udeležili povabljeni gosje, predstavniki oblasti in vidni slovenski kulturni ter gledališki delavci, med katerimi so bili: podpredsednik vlade LRS dr. Marjan Breclj, predsednik Prezidija Ljudske skupščine LRS dr. Ferdo Kozak, minister in predsednik Sveta za znanost in kulturo Boris Zihelr, minister Ziga Kimovec, minister Zoran Polič, predsednik Društva slovenskih književnikov France Bevk, rektor Akademije za igralsko umetnost France Koblar, zastopniki tiska in drugi javni in kulturni delavci.

Ob odprtju Slovenskega gledališkega muzeja je spregovoril upravnik SNG, književnik Juš Kozak, zatem pa je odprl muzej minister Boris Zihelr. Zbranim gostom je nato direktor Gledališkega muzeja Janko Traven tolmačil prvo razstavo dosedanje muzejske zbirke, ki je v delni meri razstavljena v štirih sobah uprave SNG. Ze ta skromna razstava, ki je bila za občinstvo odprta od 1. do 8. decembra 1952., je pokazala znatne začetne uspe-

he muzejskega vodstva, katerega so z darovi pomembnega gledališkega zgodovinskega gradiva podprli že številni gledališki delavci in ljubitelji gledališča, obenem pa je jasno pokazala vse široko področje dela in pomena nove slovenske kulturne ustanove.

Odprtje Slovenskega gledališkega muzeja je prva pomembna gledališka manifestacija v vrsti nameravanih slovesnih prireditev v jubilejnem letu šestdesetletnice osrednjega poklicnega slovenskega gledališča.

V naslednjem objavljamo besede upravnika Juša Kozaka, ki jih je spregovoril ob odprtju muzeja in časne razstave.

GOVOR UPRAVNIKA SNG TOV. JUSA KOZAKA

Povabili smo Vas, da prisostvujete uslanovitvi »Slovenskega gledališkega muzeja«. Nismo rabili besede otvoritev, ker smo hoteli s tem poudariti značaj in stvarnost našega dejanja.

Leto 1952 je leto številnih jubilejev v slovenskem kulturnem življenju. Najpomembnejši jubilej je jubilej »Slovenske Filharmonije«, tudi »Glasbena Matica« praznuje jubilej svoje osemdesetletnice. Pravzaprav bi moralo tudi »Slovensko narodno gledališče« praznovati svoj jubilej, kajti v letu 1892 so se odprla vrata novemu gledališkemu poslopju, sedanji Operi. V tem poslopju so se dolgo let vršile vse dramske in operne predstave »Slovenskega deželnega gledališča«. Brez dvoma je torej to leto neke vrste jubilejno leto za »Slovensko narodno gledališče«, čeprav morda ta jubilej ni tako častitljiv, kakor ostalih obeh kulturnih ustanov.

Sklep vodstva »Slovenskega narodnega gledališča« je bil, da se ta jubilej v okviru možnosti praznuje. Zato je Drama uvrstila v svoj letošnji repertoar Linhartovo igro »Matiček se ženik« in Opera Foersterjevo opero »Gorenjski slavček«. Poleg tega smo



M. Brajnik kot princ in V. Bukovčeva kot Rusalka

sklenili položiti temelje »Slovenskemu gledališkemu muzeju«. V načrtu je za sedaj tudi še publikacija, ki naj bi v podobah in besedi prikazala dogajanje v naših gledališčih.

Zavedamo se hudih preizkušenj, ki jim je letos in jim bo morda tudi prihodnje leto podvrženo naše ekonomsko življenje. Stednja, krčenje izdatkov sta maksim današnjosti. Zato smo sklenili, da bomo z lastnimi silami in delom, ki ne bodo obremenjevali naših izdatkov, vseeno položili temelje »Slovenskemu gledališkemu muzeju«, ki je v zadnjem letu izgubil vso oporo v proračunu. Mislim, da smo v polni meri zadostili zahtevam skromnosti.

Ti prostori, v katerih smo priredili začasno razstavo, ne morejo zaradi tesnobe zajeť vsega materiala, ki ga imamo že zbranega. Omejiti smo se morali in prikazovanju naših inscenacij, kostumov, fotografij, kakor tudi velike množine historičnega gradiva. Zato predstavlja današnja razstava le temelje bodočega »Slovenskega gle-

dališkega muzeja«, ki se bo lahko dostojno razvijal, če mu bodo sapice mile.

V čem je pomembnost naše ustanovitve?

Zgodovina naših gledališč sega precej daleč v preteklost. Prav Slovenci smo v tej panogi kulturnega udejstvovanja pokazali pomembno prizadevnost — dovolj je, če se ozremo na živahno delovanje čitalnic, podeželskih odrov, na ljudsko-prosvetno delo in predvžno gledališko dejavnost »Svobode«. Vsem nam je znano, da je naše osrednje dramsko gledališče doseglo ogromen razvoj. Ne samo uprizoritve, tudi igralci in režiserji so zasloveli po državi in zunaj nje. Da je slovenska Opera oddala toliko in toliko slavni pevcev vsemu svetu, je znano. Manj pa je znano, da so se na tem temnem odru v razmeroma kratkem času odigrale skoraj vse pomembnejše opere svetovnega repertoarja. Mislim, da ni potrebno še posebej omenjati razgibano gledališko življenje po osvobojenju in nastajanje gledališč po

vseh važnejših industrijskih in pod-
želskih centrah.

In vendar je doslej ležala neka mo-
ra nad našimi gledališči. Neštetokrat
se je ponavljalo vprašanje, ali bo to
pomembno kulturno življenje utonilo
v pozabi? Ali res ne bomo ohranili
vsaj blede slike tega prizadevanja?
Vsak, ki mu je kakšno delo doslej nalo-
žilo, da se je poglobil v posamezne
dobe gledališke preteklosti, je obču-
til, kakšne so bile težave pri zbiranju
gradiva. Marsičemu se je moral odre-
či, ker je veliko gradiva, spominov
itd. dobesedno izgubljeno. Naša zavest,
da smo kulturni narod, da se nam
naše tradicije ni treba pred nikomer
sramovati, je neizpodbitna. A vendar
nam je prav na področju gledališkega
ustvarjanja in kulture, odnašal čas v
izgubo to, kar drugi kulturni narodi
s tako ljubosumnostjo varujejo.

Mislím, da smo z ustanovitvijo tega
muzeja, pravilno razumeli postulat so-
cialistične revolucije, ki prevzema vso
dediščino, v kateri se razodevajo na-
predne in pomembne kulturne ustvar-
jalnosti. Šele pravilno ocenjevanje
tradicije, pregled in obseg storitev v
preteklosti, bo krepil moralno zavest

in bo sodobna ter bodoča ustvarjal-
nost lahko merila na njej svoje uspehe.

»Slovenski gledališki muzej« je na-
menjen vsej gledališki dejavnosti od
Trsta preko Ljubljane do Maribora in
Murske Sobote. Zaradi pomanjkanja
sredstev si nismo mogli privoščiti, da
bi povabili na to ustanovitev vodstva
vseh naših gledališč. O dejanju pa
bodo sedaj vsi obveščeni in napro-
šeni, da s svojo in našo prizadevnostjo
obogate gradivo in zbirke.

Istočasno bo »Slovenski gledališki
muzej« navezal stike z vsemi že ob-
stoječimi gledališkimi muzeji v repu-
bliških prestolnicah. Gojimo željo, da
bi bili ti stiki najintimnejši in da bi
se medsebojno dosegli enotni vidiki v
tej mladi muzejski dejavnosti, ki naj
bi dobila vsedrjavni značaj.

Ob tej priliki izrekam zahvalo vsem,
ki so z darovi pomnožili inventar na-
šega muzeja. Zahvaljujem se tudi
vsem, ki so požrtvovalno izvršili pri-
pravljalna dela.

Naprošam vodstvo mlade institucije,
da bi bile vse navedene smernice iz-
vedene, in da bo delo dokazalo upra-
vičenost ustanovitve »Slovenskega gle-
dališkega muzeja.«

Temelji so položeni.

Janko Traven:

IZ PRVIH DNI SLOVENSKE OPERE

(Ob šestdesetletnici Slovenskega de-
želnega gledališča v Ljubljani)

Pogum, s katerim se je ustanovitelj
slovenske opere Fran Gerbič poprijel
svojega dela, da bi še na ozkem čital-
ničnem odru omogočil uprizoritev
manjših opernih del, je ugajal tudi
vodstvu Dramatičnega društva. Zato
se je vodstvo še v sezoni 1891-92, ko
se je dalo že v gotovostjo presoditi,
da bo mogoče v jeseni 1892 začeti s
predstavami v novem Deželnem gle-
dališču, začelo pripravljati na to, da
bi v novi sezoni začelo z organizira-
nejšimi opernimi predstavami. Dasi je

bilo nekoliko skeptično glede bodoče-
ga razvoja opere pri nas, si je zago-
tovilo izključno predvajalno pravico
za Ljubljano z Mascagnijevo enode-
jansko opero »Cavalleria rusticana« in
se dogovorilo za prevajanje opernih
libret z Antonom Funtkom, ki je hkrati
že dogotovil libreto za Ipavčevo opero
»Teharski plemiči«.

Gerbič je prve opere še na čital-
ničnem odru uprizarjal z močmi, ki so
mu bile na razpolago, nadejajoč se,
da bo privzgojil nove pevce. Največ

nad mu je vzbujal mladi Fran Bučar, ki je mnogokrat nastopal in je proti koncu sezone 1891-92 prevzel tudi režijo opernih in operetnih predstav na čitalničnem odru. Toda prav Bučar je sprožil vrsto vprašanj, ki jih je bilo treba za sezono neodložljivo rešiti. Vodstvo Dramatičnega društva je namreč odbilo Bučarjeve zahteve po povišanju plače (šlo je za dokaj malenkostne zneske) in Bučar je razjarjen zapustil Ljubljano in slovensko opero, da se vrne šele čez dolgo, dolgo let, ko je bila 1918 slovenska opera obnovljena.

Zdi se, da se je ta pripetljaj dogdil že poleti 1892 in vodstvo Dramatičnega društva je stalo pred važnim vprašanjem, da si čimprej zagotovi potrebno osebje, če je želelo ustanovitelju slovenske opere omogočiti razširitev repertoarja in uprizoritev nameravanih opernih del v sezoni 1892-93. Tako se je znašlo v položaju, ki se je nato iz leta v leto ponavljal v skoraj isti obliki: lov za primernimi pevci za zagotovitev potrebnih angažmajev. Ze spočetka se je torej za slovensko opero pojavilo vprašanje pritegnitve tujih sposobnih sil, ki ga je sprožil odhod Frana Bučarja in ki se je v mnogo predornejši obliki pokazalo tudi v dramji po odhodu obeh Borštnikov iz Ljubljane.

Pred začetkom prve redne sezone slovenske opere je po pooblastilu društva imel to vprašanje rešiti Fran Gerbič. Zato se je obrnil v prvi vrsti na svoje učence, ki jih je želel pritegniti v Ljubljano. Slo je pri tem za slovanske pevce in zdi se, da pri tem še nihče ni mislil na to, v koliko bi se dali pritegniti k slovenski operi tisti naših slovenskih pevcev, ki so že peli po raznih tujih odrih.

Iz korespondence, ki nam je ohranjena in ki jo deloma v naslednjem objavljam, nam bo bolj jasna slika prvih poizkusov za angažiranje tujih pevcev za slovensko opero in vse nerodnosti in nevšečnosti, ki so spremljale zadevno akcijo Dramatičnega



E. Karlovčeva kot Ježibaba v »Rusalki«

društva in prizadevno delo Frana Gerbiča.

1. Anton Trstenjak Franu Gerbiču.

Dramatično društvo v Ljubljani

V Ljubljani, dne 9. 8. 1892.

Dragi prijatelj!

Ravnokar, ob pol 9. uri zvečer, dovršili smo sejo, pri kateri nas je bilo le 4 odborniki. Kakor sem obljubil, naznanjam Vam koj sklep seje.

Stvar basistova ostane v veljavi, jutri mu prepisem kontrakt in Vas prosim, da mi izvolite javiti naslov gospoda Fedyczkovskega. Kar se tiče g. Jelinka, ostane pri tem: g. Jelinek naj stavi pogoje (kar bo Vam pisal) in odbor bode potem koj v seji tudi to stvar rešil. Skrbel bom sam, da sejo koj skličem, in bom tudi skrbel na vsa moč, da se angažma Jelinkov sprejme. Bržko Vam g. Jelinek odgovori, pišite mi ali pa mi pošljite njegovo izjavo. Vsekakor bi bilo dobro, da se ta stvar še pred nedeljo reši.

Vojaški orkester smo danes sprejeli. Radi vprašanja dirigentovega obrnemo se do ministerstva in bom koj vlogo do ministerstva sestavil.

Zbor bom Vam sestavil, t. j. povabil bom pevce in pevke, da bi zopet sodelovali.

Zadnjič sem Vam zabil povedati, da Vas je obiskal in iskal v Ljubljani Kukuljevič-Sakcinski, znani pesnik »Sindea«.

Iz Prage radi »Prodane neveste« nimam še nobenega poročila. Ravnokar se spominjam, da ste zabilj na »Staroga ženina«. Treba bo skrbeti za prevod, zato pa ne vem, kako bom prišel do partiture. Pomagajte mi!

Zdaj pojdem k Figovcu in bom tu pil čašo piva na zdravje vseh onih, ki so pod streho Vaše hiše, potem na zdravje Vaše Cerknice in vse lepe Čufarije. Alko bi jaz ne bil to, kar sem res, hotel bi biti čufar. Presrečno pozdravljam Vašo milost, pane, potem ono gospodično, kateri želim, da je ne bi več oči bolele, nadalje slečno Jarmilo in dežnikopozabljivca, kakor tudi Vas, dragi prijatelj,

od srca vdani Vam prijatelj

Anton Trstenjak s. r.

P.S. Ako Vas ne bom preveč nadlegoval, potem bi Vas rad v nedeljo obiskal. Torej na svidenje!

To pismo je pisal Franu Gerbiču, ki se je mudil na svojem rednem letnem dopustu (navadno ga je preživljal na svojem posestvu v rojstni Cerknici), Anton Trstenjak, tedanji tajnik Dramatičnega društva in poznejši kontrolor Mestne hranilnice v Ljubljani. Prijateljstvo z Gerbičem ga je vezalo skoraj od Gerbičevega prihoda v Ljubljano na mesto kapelnika Dramatičnega društva, pozneje se je še bolj poglobilo, posebno ko se je Trstenjak s poroko z operno pevko Lujizo Danešovo (sestro Gerbičeve žene) tudi sorodstveno povezal z njim. Kaže, da se v tem času navezovale prve vezi z Lujizo (prim. v pismu aluzijo na »oči« gospodične, slečna Jarmila je

Gerbičeva hčerka, poznejša operna pevka).

Seja, o kateri govori Trstenjak, je imela rešiti vprašanje angažmaja tenorista in basista, ki jih je skušal pridobiti Gerbič s pomočjo svojega učenca Fedyczkovskega, o čemer glej naslednje pismo. Predlagani tenorist Jelinek ni bil angažiran, pač pa Fedyczkovski kot basist. O vprašanju vojaškega orkestra glej naslednje Trstenjakovo pismo. Božidar Kukuljevič Sakcinski, sin hrvaškega pesnika, znanstvenika in politika Ivana, je bil hrvaški književnik, ki je 1891 izdal epsko pesnitev iz hrvaške zgodovine »Sindea« in 1907 napisal življenjepis svojega očeta; z Gerbičem se je seznanil, ko je bil ta član hrvaške opere v Zagrebu. Pismo dokazuje, da se je Dramatično društvo že leta 1892 pobrigalo za bodoči repertoar slovenske opere, dasi je bila slovenska krstna predstava omenjenih oper šele v naslednji sezoni, in sicer Bendlove opere »Stari ženina« 4. novembra 1893, Smetanove »Prodane neveste« pa 15. februarja 1894.

2. M. Fedyczkovski Franu Gerbiču

Praga, 4. avgusta 1892.

Dragi gospod učitelj!

Blagovolite mi oprostiti, ker Vam toliko časa nisem odgovoril. To pa v zadevi tenorista. Imam izbornega tenorja, na katerega sem lahko ponosen. To je moj kolega, s katerim pojem že dve leti pri g. Pišteku. Piše se Jelinek in morete z njim uprizoriti največje opere in operete, poje vse. Ali Vam je pisal neki tenorist Mach? To ni nič za Vas, kvečjemu za majhne epizode ne pa za prve partije. Če Vam je pisal neki basist Buland, to tudi ni za Vas. Sam g. Angr mi je rekel, da še nič ne zna. Tudi to ni basov glas, temveč lahek lirični bariton, poleg tega je pa še diletant. Če bi količkaj znal, bi ga vzel Narodno divadlo, to bo učenec g. Angra. In če se Vam je oglasil neki Pivonka, tudi ta nima nič

v grlu. Pel je v Nar. divadlu s fia-
skom. Ta se ne more imenovati basist.

Ne pišem tega o teh gospodih zato,
da bi jaz k Vam prišel, marveč Vam
sporočam stvarno stanje, kakršno je
in kakor je to moja dolžnost kot Va-
šega učenca, in ker bi rad, da bi se
Vam opera pod Vašim vodstvom čim
bolj imenitno posrečila. To Vam že-
lim iz vsega srca.

Kar se mene tiče, ne morem druga-
če sprejeti kot za 70 goldinarjev in 1
goldinar honorarja in to plača za vseh
6 mesecev za vso sezono. Pel bom v
operi in opereti in lahko igram tudi
manjše komično karakterne vloge. Mi-
slim, če lahko igram v češčini, bom
znal tudi slovensko. V dokaz, da ho-
čem z Vami delati, bom žrtvoval iz-
gubo polletne gaže. Da ne lažem, Vam
pošiljam Pištekovo pogodbo in pogoje,
ki mi jih nudi g. Svanda. Mislim, da
ne morem več napraviti. Če bi to bi-
lo po Vaši želji, prosim, da mi hitro
sporočite, in kar se tiče tega tenorja,
katerega Vam priporočam, se ne za-
držite z njim dolgo, ker ga hoče
Svanda angažirati za vsako ceno.

Pošiljam Vam, dragi učitelj, zbirko
mojega dela v češki zemlji

Vaš učenec in Vam hvaležni
Marcel Fedyczkovski

P. S. Tenorist je imel pri Pišteku
90 goldinarjev, 2 goldinarja honorarja
in njegova gospa kot zboristka 25 gol-
dinarjev mesečno. Sporočam Vam to,
da se boste vedeli ravnati. Moj naslov:
Zlyna ulice 4 v Praze. Milostivo gos-
po s sestro in Vaše otroke kakor tudi
Vas srčno pozdravljam Vaš M. F. —
To je dopis Svande glede moje pogod-
be in nemške kritike. Izvolite mi jih
vrniti, ker mi bodo potem nujno po-
trebne.

V pismu omenjeni Mořic Anger
(1844-1905) je bil češki skladatelj in
kapelnik Nar. divadla v Pragi, ki je
po letu 1893 mnogokrat pomagal Dra-
matičnemu društvu in Ljubljani pri
novih angažmajih. Jan Pištek (1847 do
1907) je bil češki tenorist in gledali-
ški ravnatelj; 1892 je imel na Vinohra-



B. Pretnarjeva in J. Miklič v »Rusalka«

dih »Pištekovo lidové divadlo« (prej
Vinohradská zpěvohra); umevno je, da
je pri Jelinku s svojo ponudbo prehi-
tel slovensko opero. Pavel Svanda
(1825—1891) je bil češki gledališčnik,
ki si je pridobil zaslug, da je uvedel
francoske igre in s tem zmanjšal
remški repertoar na čeških odrih; dlje
časa je bil v Brnu dramaturg, reži-
ser, gledališki organizator in vzgoji-
telj.

3. Anton Trstenjak Franu Gerbiču

Kljub ponovnim obiskom Trstenja-
kovim v Cerknici je bilo dopisovanje
med obema še vedno pogosto, ker je
šlo za ureditev važnih stvari še pred
začetkom sezone. Tako je Trstenjak v
svojem pismu z dne 11. avgusta 1892
napovedal svoj obisk, sporoča pa
hkrati o ureditvi vprašanja vojaškega
orkestra naslednje:

... Kar se tiče dinigovanja, veljal
je dozdej ustni dogovor in je vojaška
godba igrala pod Vašim kapelništvom
samo zato, ker je vojaška uprava sma-
trala nastop vojaške godbe v čital-

nični dvorani za privatno stvar. Zdaj pa bode vojaška godba nastopala v gledališču, torej javno in tu je vsled ministri. določil treba privolitve, ako hočemo, da vojaški orkester diriguje drug kapelnik. Sicer pa nam je vojaška uprava glede na to, da bi si Dramatično društvo to privolitev težko izposlovalo, svetovala, da naj deželni odbor sam prosi za to. Tako bomo dosegli po deželnem odboru, in dr. Ferjančič, ki pojde meseca septembra na Dunaj k razpravam kazenskim kot delegat, bode osobno posredoval pri poročevalcu v ministerstvu, ker se po nasvetu tukajšnje vojaške uprave le osobnim posredovanjem gotovo kaj doseže.

Pozdravlja Vas skladatelj Ipavec, od katerega sem prejel ravnokar pismo. Piše mi, naj mu pošljem partituro za orkester.

Presrečno pozdravljam Vašo gospo soprogo, gospodični Lujizo in Jarmilo, Huga in Vas udani Vaš prijatelj
Anton Trstenjak.

Z vojaškim orkestrom so bile formalne sitnosti zaradi zadevnih starih predpisov, da bi brez posebnega dovoljenja ne smela vojaški godbi dirigirati civilna oseba. Zadeva se je sicer uredila, posredovati pa je moral Andrej Ferjančič, tedanji slovenski državni poslanec. Partitura za Ipavca: gre za Ipavčevo opero »Teharski plemačiči«, ki jo je pripravljala slovenska opera (krstna predstava 10. decembra 1892). Hugo: sin ravnatelja Gerbiča; živi danes na Češkem.

4. M. Fedyczkovski Franu Gerbiču Praga, 9. avgusta 1892.

Dragi gospod učitelj!

Včeraj ponoči ob 11. uri sem prejel od Vas brzojavko, za katero se Vam zahvaljujem kakor tudi za ljubeznivo zaupanje v moje moči.

Kar se tiče pogodbe, sem pripravljen, da jo podpisem, samo enkrat še opozarjam na pogoje: 70 goldinarjev

mesečne gaže, 1 goldinar honorarja za vsak nastop, stalna plača preko cele sezone, to je v šestih mesecih od 1. oktobra do 1. aprila. Pot tja in nazaj v Prago in predujem 60 moram dobiti, ker si moram prej še nekatere stvari nakupiti.

Kar se tiče tenorja, Vam svetujem, naj bi se z njim dolgo ne vlečlo, ker ga hoče Svanda na silo angažirati, če bo mogel. Predrag bo za Vas. Imam pa še mlajšega tenorja, ki je bil tudi pri meni in hoče priti v Ljubljano. Ima krasen glas in poje dosti močno. Star je dvajset let. Ne vem pa, kako je z njegovo rutino. On bi že hotel, toda bojim se za rutino, ker kot solist še ni nič pel na odru.

Vaš M. Fedyczkovski

Fedyczkovski je bil prvi angažirani tuji pevec v slovenski operi (razen že prej angažiranih) za sezono 1892-93, kot prvo operno sezono v novem gledališču. Pel je vse basovske partije in dokaj ustrezal (kolikor je to mogoče ugotoviti po objavljenih kritikah). O predlaganem tenoristu glej v naslednjem pismu. Svanda: v pomenu Svan-dovo gledališče na Smichovu, ki se je tako imenovalo po Pavlu Svandi (glej zgoraj!).

5. Anton Trstenjak Franu Gerbiču

Dramatično društvo v Ljubljani.

Ljubljana, 1. septembra 1892.

Dragi mi prijatelj!

Moja dva telegrama sta Vam že vse povedala. G. Fedyczkovski je torej že v Ljubljani. G. Mach je sprejel angažma in misli, da pride v ponedeljek ali torek, ker je treba, da še denarno stran (predujem etc.) z njim uredim. Jutri pričakujem pismo od njega, tako mi je danes brozjavil.

Imamo torej tenorista in basista. G. Fedyczkovski naredil je na vse dober vtis. Videti je vesten pevec in mož, s katerim bomo lahko shajali. Njegova soproga je tudi ljubezniva stvarca. Prišla sta včeraj (31. avg. 1892) zvečer ob pol 10. uri z gorenj-

skim vlakom. Jaz sem ju pričakal na kolodvoru z gg. Hraskym, Bittnerjem in Heinom.

Kar se tiče Vas, dragi mi prijatelj, pridite v ponedeljek; do tega časa bo-
de vse v redu in vse ogromno delo
zmaganu. Čudim se, da moje prvo
pismo v Ponikve ni došlo pravočasno.
Imate slabo zvezo s pošto, radi tega
pišem danes **ekspres**, da bo bolj držalo.

V torek me je obiskal tajnik Nar.
divadla dr. Kadlec. Ta obisk me je
zelo razveselil, ker sem sklenil še tes-
nejšo zvezo z Nar. divadlom. Sicer pa
je v Ljubljani zdaj mnogo novic, kar
ustno.

Prsrčno me veseli, da se tako iz-
bornu imate in le obžalujem, da Vas
odlagamo iz tolj prijjetnega kroga. To-
da narodno delo Vas zove in čakaj in
to Vam bo tudi prijetna zabava. To-
liko v naglici.

Hvala Vam iskreno na požrtvoval-
nem trudu, ki ste ga imeli z angaže-
vanjem naših opernih pevcev.

Mi Vas vsi in Vas vse prsrčno po-
zdravljamo, osobito pa jaz

udani Vaš prijatelj

Anton Trstenjak

NOVOST V BAYREUTHU

V lanskem poletju so se v Bay-
reuthu prvič po sedmih letih zopet
pričele tradicionalne slavnostne igre,
katerih program obsega vedno le
Wagnerjeve opere. Pred tem so bile
zadnje slavnosti Bayreuthske leta
1944, a še takrat so bile omejene
samo na nekaj uprizoritev »Mojstrov
pevcev«. Za tuje goste iz vsega sveta
pa je postal Bayreuth neprivačen
ali nedostopen že nekaj let pred zad-
njo vojno, in tako je za njih lansko
leto pomenilo svidenje z Bayreuthom
po skoraj 15 letih premora. Ze zato
so vzbudile lanske slavnostne igre
prav nenavadno zanimanje v glasbe-
nem svetu, poleg tega pa so še večjo
senzacijo povzročile nove inscenacije.
Tokrat ni bilo več nobenega sledu

Gerbič je tedaj bil nekaj dni v Po-
nikvah pri Velikih Laščah. Toda za-
deva z angažmaji še ni bila končana.
Pevci Mach ni ustrezal in treba je bi-
lo angažirati nekoga drugega. Ver-
jetno so se v tem pogledu zatekli po
nasvet k Fedyczkovskemu, ki je imel
neko rezervo v pevcu, priporočanem
v gornjem pismu. Najbrž je bil to te-
nor Dostal, ki pa je samo enkrat na-
stopil pri otvoritveni operni predstavi
3. oktobra 1892 in vzbudil mevoljo vse-
ga poslušalstva. Njegov odhod iz Ljub-
ljane kajpak ni bil tako slovesen, ka-
kor je bil sprejem Fedyczkovskega, ki
so ga sprejeli tudi zastopniki ljub-
ljanske češke kolonije. Obisk tajnika
Nar. divadla v Pragi dr. Kadleca pa
je napovedoval tesnejše vezi s češkim
gledališkim življenjem in predvsem s
češkimi gledališčeniki, ki so v prvih
letih stalnega slovenskega gledališča
v Ljubljani pomagali vodstvu Dra-
matičnega društva z dobrohotnimi na-
sveti pri izbiri novih igralcev in tvar-
no pomočjo pri repertoarju, vpraša-
njih scenerije in kostumov.

tradicionalnih realističnih scen, ki so
se v preteklih desetletjih sicer več-
krat izmenjale, a med katerimi so
nekatero — n. pr. v »Parsifalu« —
ostale do zadnjega iste kot ob prvih
uprizoritvah pred sedemdesetimi leti.
Razen »Mojstrov pevcev«, kjer zahte-
va naturalistično sceno že sujet sam,
so se vse Wagnerjeve opere v novih
inscenacijah pokazale dobesedno v
novi luči. Iz njih so izginile skoraj
vse kulise, njihovo vlogo je prevzela
— luč, svetloba.

Zanimivo je, da je ta ideja, ki igra
v modernem teatru sploh veliko vlo-
go, starejša kot bi si mislili. Napove-
dal jo je v dveh teoretičnih delih že
pred šestdesetimi leti francoski slikar
Adolphe Appia, ki se je veliko ukvar-

jal z gledališkimi inscenacijami in posebej še s scenskimi problemi v Wagnerjevih operah. Za tisti čas so bile še preuranjene njegove misli: »V novi drami se mora celotno načelo odrske scene popolnoma spremeniti. Če naj se izognemo mučnemu nasprotju med tem, kar vidimo, in med tem, kar slišimo, se mora odrska slika rešiti prokletstva togosti, v katero je sedaj vklejnena. Edino sredstvo za to je uporaba luči na način kot ga po svoji važnosti zasluži. Njena vloga pač ne more ostati samo ta, da osvetljuje pobarvane stene. Združitev neskončno gibljive muzike z negibno odrsko sliko ustvarja ostro disonanco. Toda po neizčrpnih moči svetlobe bo negibno oživel.« Vse umetnosti — pravi Appia, — ki sodelujejo v glasbeni drami, beseda, glasba, igra in scena, se v zgodovini niso enakomerno razvijale. Dočim se je glasba po sredstvih in tehniki v nekaj stoletjih silno razvila, se niti zdaleč toliko nista razvila odrski aparat in tehnika, ki sta v bistvu enaka že toliko in toliko generacij. Glasba spreminja obliko, barvo, izraz od scene do scene, od prizora do prizora, večkrat celo od takta do takta, odrska slika pa ostaja od dviga do padca zastora statična in toga. Cemu torej se ne bi izvili iz nepopustljivega scenskega naturalizma? Zakaj ne bi stremeli za široko posplošitvijo neke scene, ki bo sprostila fantazijo in je ne bo uklepala več v ozek in tog oklep?

Nove inscenacije Wagnerja so vse-kakor za sveto tradicijo Bayreutha pravečo revolucionarno dejanje. Vodstvo slavnostnih iger, ki je sedaj v rokah dveh Wagnerjevih vnukov, si je poiskalo opore zanj v raznih izjavah skladatelja samega, ki kažejo, da sam marsikdaj ni bil zadovoljen z

odrsko rešitvijo raznih problemov. »Jaz bi rad,« je pisal Wagner v nekem pismu, »nekaj, kar bi napravilo nedvoumen poetični efekt, nočem ti-stega običajnega opernega razkazovanja. Odrsko dekoracijo mi naslikajo zmeraj tako, kot da naj bi stala tam za svoj lastni račun in kot da bi moral človek buliti vanjo kot v panoramo. Jaz pa si jo zamišljam kot nekaj, kar naj bi tiho sodelovalo kot ozadje ali kot okolje pri značilni dramatični situaciji.« Nekoč je pri skla-danju »Parsifala« vzkliknil napol v šali, napol zares: »Kar tresem se, če pomislim na vso storijo s kostimi in sceno. Če si zamislim, kako bodo vse te moje osebe — Kundry na primer — načičkane, me prime želja, da bi iznašel še neviden oder, ko sem ustvaril že neviden orkester.«

Novosti v bayreuthskih inscenacijah so postale predmet živahne diskusije po svetu. Nekateri opazovalci se pritožujejo, da so scene na splošno zelo temačne, tako da ni viden izraz na obrazih pevcev-igralcev. Drugi odgo-varjajo tem očitkom, češ da je delikatno vprašanje, ali ima povprečen operni pevec na odru lahko kak resničen, pravi izraz v obrazu, ker mora imeti usta zaradi petja ves čas široko odprta. Vsa mnenja se vendar večinoma strinjajo, da so ob modernih odrskih slikah Wagnerjeve opere zaživele v novi luči, v novi preprosti monumentalnosti legendarna tetralogija »Prstan Nibelunga« in zopet na svoj način poglobljena n. pr. opera »Tristan in Izolda«, ki pravzaprav ni drama za oko, ampak se odvija v notranjosti dveh ljudi, ki zanju zunanji svet nič več ne pomeni, tako da je odstranitev stare odrske scené po notranji logiki umetnine naravnost utemeljena.