

## Kronika

SAVINOV »GUBEC« —  
REDIVIVUS

Glasba

Pravzaprav bi moralo biti (je?) čudno, da se kljub obsežnim pripravam, ki jim po časopisih in drugače sledimo že vsaj poldrugo leto, kljub ne ravno skromnim (pa očitno uresničljivim) načrtom, s katerimi proslavljamo in bomo častili misel in spomin naših kmečkih upornikov, kljub ne ravno obrobnemu glasbenemu deležu na predvidenih prireditvah — da se, skratka, velikopoteznim zasnovam navkljub nihče med zaležniki in odgovornimi ljudmi ni domislil ene same večje glasbeno-dramske namere, opere na primer. Ne more biti res, tako verjamem, da bi si nastalo praznino smeli razlagati z brezbriznostjo ali celo nezaupanjem v naše skladatelje, tudi se mi zdi neodgovorno, če naj jo pripišemo na rovaš naše znamenite sprotnosti v ravnanju s kulturo (ker so pač na pravočasni razpis ali vsaj naročila kratkomalo pozabili) ... res pa je, da si je pojasniti ne znam, in še to, da se nam je na ljubljanskem opernem odru nekoliko maščevala. Gubca namreč slavimo kot romantičnega junaka, slavimo ga z berglo gledališke ročnosti XIX. stoletja, skozi kopreno starih, prav nič izprašenih nazorov, ki jim seveda gre zgodovinska cena in spoštovanje zavoljo iskrene zagnanosti in drugih vrednot, zagotovo pa se niti najmanj ne prilegajo današnjemu občemu ter gledališkemu prepričanju o resnici tedanjega življenja in dogodkov.

Za prehitre bralce s svinčnikom naj takoj povem, da nikakor ne nasprotujem ponovni uprizoritvi Savinove opere. Narobe: repertoar narodnega gledališča (kakorkoli si že kdo razlaga njegov smisel) mora temeljiti tudi na stalnem oživljanju starejših domačih del, mora jih vedno znova, vedno

drugače približevati občinstvu, mora rasti iz okolja, ki mu daje sok in sol. Če se tega noče zavedati, se pač primeri, kar se je primerilo ob »Matiji Gubcu« v Ljubljani: na oder je zašel po naključju, samo zaradi zunanje priložnosti, in čeprav po sramežljivih namigih v gledališkem listu lahko sklepamo, da so mu skušali pomagati do bolj uglajene okretnosti, je dober namen očitno ostal na pol poti. Ne samo, verjetno tudi ne predvsem zavoljo ljudi, ki so se lotili tega odgovornega, občutljivega in pogosto nehvaležnega opravila. Prej zato, ker naša Opera še nikoli ni pomislila, da bi bilo treba starejša slovenska dela postaviti na deske po temeljitem glasbeno-dramaturškem študiju in (največkrat) predelavi. In ker se s tem ni ukvarjala, je ostal tudi poskus z »Matijo Gubcem« komaj torzo, hvalevreden sicer, vendar nedokončan. Tu spet lahko samo ugi bomo: je bilo premalo časa, se pravi, da je še enkrat vihtel svoj bič bog sprotnosti, je bil že začetni napor največ, kar moremo za zdaj pričakovati, so bili morda ustvarjalci predstave s storjenim že zadovoljni in je sedanja oblika opere (uprizoritve) po njihovem najbolj prava? — Vse to in še marsikaj bi nam moral kajpak pojasniti gledališki list. Drži, da so nas podobnih prispevkov v njem temeljito odvadili, res pa je tudi, da bi zlepa ne bili bolj potrebni kot tokrat. Zakaj »Gubec« postavlja celo kopico bistvenih vprašanj, o sebi in o našem današnjem opernem poustvarjanju.

Nujno bi — postavim — bilo, da bi nam kdo razložil, kaj je pravzaprav z »narodno opero«, kakor so delo poimenovali ob krstu. Ne zavoljo besede, ta ni odločilna, zaradi novičnega izbora pojma. Jasno je seveda, da »Matija Gubec« ni opera ljudstva, množice. recimo v smislu Musorgskega: ne dra-

maturško ne muzikalno zborovski prizori v napletanju in razpletanju dogodkov nimajo prav nič drugačnega deleža kot v katerikoli romantični operi (operi, ne glasbeni drami). Kajpak »narodne opere« tudi 1936. leta niso pripisali naslovu kot oznako zvrsti. Mislili so na glasbeno govorico, v katero so vpleteni folklorni motivi oz. nekatere značilnosti južnoslovenskega ljudskega melodičnega izročila, kar je v tistih časih pri nas že zagotavljalo epiteton ornans nacionalne glasbe: na splošno so jo namreč merili po uporabi narodopisnega gradiva, ne po zadetosti, po notranji resničnosti izraza. Za umetniško ceno dela »nacionalnost« ali »nenacionalnost« take uporabe seveda ni bistvena, zato nas razglašanje »Gubčeve« narodnosti pušča v neprijetnem dvomu: kaj so nam pravzaprav hoteli povedati z njo, če je — bogvaruj — niso zapisali kot zaščitni znak? — Nič manj ni gledališki list (in kje naj bi sicer iskali pojasnil?) skrivnosten spričo prepesnitve libreta, ki jo je opravil Smiljan Samec. Ne dvomim, da je bila potrebna, to nam tudi zdaj dokazuje prenekateri odlomek besedila, ampak ... kakšna pa je bila predloga, če v njej še vedno mrgoli oguljenih findesičlovskih odrskih fraz, če se še zmerom šibi pod bremenom okornega pomeščanjenega besedišča, če se kljub predelavi nikakor ne more otresti najbolj zamolklega odmeva ploskonožne patetike? Samec je izkušen gledališki človek, naši operni govorici je po Štritofu gotovo vtisnil najmočnejši pečat, torej je brez dvoma tudi pri Savinu in Rošu ravnal, kakor je najbolje vedel in znal. Potemtakem bi si zaslužil vsaj to, da bi bil njegov delež (ali odmerjena naloga) pravično pojasnjen, sicer mu lahko po krivem pridenemo, česar ni zagrešil. »Gubčeva« libreta pa ne bo mogla rešiti gola prepesnitev, tudi najboljša ne, potreben je krepke dramaturške obdelave, temeljite in naklonjene roke, ki mu bo po-

magala iz cvetoberstva preperelih učinkovitosti, v katere ga je skladatelj, ne posebno spretno, zavil. S tem seveda še zdaleč ne merim samo na zblaznelo Jano ali oslepljenega Jurkoviča, na žalost smešno spogledovanje s posilstvom, neumestno komparzerijo vaške idilike, na kar ljubeznivo viteštvo in vsa druga nenamerno slikaničarska sprenevedanja pri Gornji Stubici ali ob požiganju gradu (naštevam samo naključno). Večidel bi takim prizorom, ki vodijo, v najboljšem primeru pa ponazarjajo zgodbo, namesto da bi rasli iz nje, da bi bili dramaturško funkcionalni, lahko vtisnili najnujnejšo smiselno in zato verjetnost; če drugega ne, bi jih lahko vsaj omilili, skrčili, jim odmerili manjše poudarke. Pa to so le očitne, kajpak tudi odločilne nedodelanosti Savinovega libreta. Kdor bi se jih lotil, bi nujno zadel še ob manjše, lažje opravičljive nespretnosti besedila, ki mora kar naprej pojasnjevati, kaj se je zgodilo z osebami prej in medtem, ali pa mu kratko malo zmanjkuje pravih izrazov (verjetno po skladateljevi in po Roševi zaslugi), ki bi se res prilegali izbranim značajem in naturalističnemu slikanju dogodkov, vsaj v okvirih ne posebno izbirčnih odrskih navad... Tudi popolna prepesnitev bi torej pomagala »Gubcu« samo čez obstranske čeri, osredja se ne bi dotaknila. Zakaj se ga ni usmilil dramaturg? Iz zlagane obzirnosti, ker gre za Savinov najboljši libreto (kakor beremo v monografiji Dragotina Cvetka)? Upam, da se motim.

Kajpak, opera je lahko privlačna, celo učinkovita kljub slabemu literarnemu osnutku: primerov ne manjka. O Savinovi glasbi trdi gledališki list vse boljše (gre za površno skiciran avtorski povzetek iz omenjene knjige) in mnogo povedanega gotovo velja. Kot večino ustvarjalcev njegovih moči in gledaliških izkušenj mikajo tudi našega skladatelja patetični, odrsko nabrekli prizori, le da se jim največ-

krat odziva začuda mimogrede, nagloma, brez globljega sozvenenja. To nemirno hlastavost še danes najboljše zadeva Adamičeva ocena o »lahkotni inspiraciji, (ki) najde vsaki situaciji in vsaki ubranosti točno primeren glasbeni izraz, ki se ga ne oklene, ki ga ne razglablja, temveč bežno pohiti v drugi, deseti, stoti, a to povsem logično, brez nasilja«. Kadar pa se tak odrski navdušenec vendarle ustavi in prisluhne svoji zgodbi, nastanejo nepričakovano polni in dragoceni utrinki (postavim: Gubčeva pesem iz prvega dejanja, zbor za odrom v drugem, Janina pesem ob mrtvem Mogaiču, Gubčev očenaš), hkrati utrinki, v katerih se komaj kdaj oglasijo sicer dovolj vsiljivi vzorniki. Našteti prizori niso edini, ki nas muzikalno pritegnejo, ker začutimo globljo skladateljevo prizadetost, so pa verjetno najbolj izvirni in jih zato tolikanj bolj opazimo. A ne gre samo za izvirnost: navadnega poslušalca gotovo huje odbijajo tisti dolgi »gluhi« odlomki (na primer skoraj celo četrto dejanje, ki bi lahko bilo dramaturško in glasbeno še kako zanimivo), odlomki, v katerih gospodari negibčna, »ogлата« melodična dikcija kvart, kvint in oktav s pretežno punktiranim ritmom. Saj ne, da bi bili to edini Savinovi intervali, le postavljeni so tako, da nenehno bijejo v ušesa — in utrujajo. Naj je voden orkester kolikor že je »simfonično«, naj pomaga dejanju s kakršnimi koli barvami in poudarki, učinka neprijetnih, vsebinsko površnih intervalnih sosledij le ne more prikriti. — Sicer pa nam je tudi tu gledališki list ostal nekaj dolžan. Konec koncev je bila ponovna uprizoritev »Matije Gubca« več kot primerna spodbuda, da bi nam kdo razodel resnico o Nefatovem deležu pri instrumentaciji te opere: dokumenti so na voljo in z njimi bržčas tudi dopolnilna pojasnila, zakaj je morala dobro desetletje čakati na krst. Seveda, takemu brskanju po »skrivnostih« se ljudje radi izognejo,

razen če so preveč bojeviti in jim rabijo za ščit; torej so se mu odrekli tudi ustvarjalci sedanje uprizoritve. Nobelega dvoma pa ni, da so nam bili dolžni povedati, čemu so spremenili sklepno himno svobodi. Ne samo da s tem postavljajo na laž Dragotina Cvetka, ki jo v gledališkem listu opisuje po Savinovi zasnovi: to je pač netaktnost, ki ji zlahka določimo obseg. Ze zaradi poklicne morale pa bi morali pojasniti, kaj je bilo v prvi in drugi verziji tega odlomka tako nesprejemljivo, da so ga dali komponirati znova, in najosnovnejša pravila človeškega dela pa poštenja terjajo, da bi navedli med avtorji opere tudi Kruna Cipcija, ki je dovolj spretno, čeprav za spoznanje čez skladateljevo mero, napisal že tretjo himno svobodi. Ne vem, kdo je zagrešil to novejšino brez primere. Kdorkoli je bil, je storil sebi in hiši najslabšo uslugo.

Tak »Gubec« kakršen je znova stopil na ljubljanski oder, torej ne presega prvotnega. Lahko bi ga, v gledališču z jasnim odnosom do domače dediščine bi ga tudi moral, a kaže, da bomo v naši Operi na take čase še dolgo čakali. Za režiserja, dirigenta in vse druge, ki pripravljajo predstavo, so okoliščine seveda dvakrat težke, saj morajo dobesedno goloroki spreminjati zarjavelo estetiko v še sprejemljivo, to pa je, vsaj po režijski plati, največkrat boj brez upa zmage. Vanj se je tokrat zapletel Fran Žižek, pomagali so mu Vladimir Rijavec (scena), Alenka Bartlova (kostumi) in Metod Jeras (koreografija). — Rijavec je oblikoval odrsko podobo s sprejemljivo srečo: premišljeno in funkcionalno v prvem, tretjem in četrtem dejanju, po nepotrebnem utesnjeno v drugem (ker je grajsko dvorišče spremenjeno v zelo skromen prostor pred Tachyjevo graščino, je bil na primer prizor posilstva popolnoma neverjeten), premalo funkcionalno v zadnjem dejanju (tu je seveda del gneče pripisati na račun

našega miniaturnega odra) in čisto nepotrebno lectarsko v tretji sliki prvega dejanja. Diapozitivi, ki jih proicirajo med spreminjanjem scene, so sicer izpolnjevali čas, a ne vedno dovolj povezano z dogajanjem opere. (Tudi njihovega avtorja, Ivana Seljaka-Čopiča, je gledališki list zamolčal; spomnili so se ga vsaj na lepakih.) — Kostumi Alenke Bartlove so z ostro ločnico med temnimi in svetlimi »silami« sicer zvesto sledili libretu, tudi nasprotje med zmagovalci in premaganimi je bilo kar moč poudarjeno, vse pa, kot vedno, prijetno očem; le tega ne verjamem, da je bilo treba kmečko množico obleči tako razkošno: učinkovalo je neverjetno. — Najmanjši, a nevhvaležen delež je moral opraviti Metod Jeras. Plesni vloži v prvem dejanju na srečo niso izstopali, saj so tako in tako samo davščina nešteto krat zlorabljenim prizorom ljudskega praznovanja, vlogi obeh dvornih norcev pred Gubčevim kronanjem pa se zagotovo nista skladali z namenom. Ne vem, ali sta bili zahteva režiserja ali domislek koreografa: vprašanje, ki si ga zastavljam tudi ob nedopustno navinem, smešnem in povrh slabo izvedenem poplesavanju treh okostnjakov med Jurkovičevim prizorom v četrtem dejanju. — Glavno pezo odrske upodobitve Savinovega dela pa si je seveda zadel na rame Fran Žižek. Kaže, da je vso pozornost in večino svojih moči posvetil oblikovanju glavnih značajev, kar je brez dvoma popolnoma v skladu z dramaturško in glasbeno zasnovo opere. Tu bi mu lahko očitali komaj kaj nepomembnega ali pretiranega, razen pri Jani, ki je, opletena z Ofelijinim zelenilom, že tako »nagačeno« vlogo le še bolj vsiljevala joka željnemu občinstvu (brez uspeha, se mi zdi). Veliko manj so Žižku uspeli skupinski in množični prizori. Ne samo tam, kjer so ga omejevale zunanje težave (pomanjkanje statistov, utesnjenost odra, neverjetnosti libreta), ampak žal

tudi v številnih drugih primerih, postavim ob koncu drugega dejanja, ko pri najboljši volji nismo vedeli, kako je pravzaprav s požigom gradu in še s čim, ali v četrtem dejanju, zlasti potem, ko se vojski srečata. Ena najlepših izjem je bila na srečo sklepna himna svobodi, čeprav ne razumem, zakaj je bilo treba mrtvega Gubca spet postaviti na noge.

Glasbeni delež predstave je pripravil in vodil Ciril Cvetko, kot vedno z vzorno (pri nas ne posebno pogosto) natančnostjo in zanesljivim pregledom nad celoto. Dobro bi bil storil, če bi — ker se že ni(so) odločil(i) za dramaturško predelavo — nekatera mesta izpustil: s tem bi sebi, svojim sodelavcem in nam prihranil nekaj nepotrebnih trenutkov, čeprav drži, da rešitev ne bi bila drugega kot izhod za silo. Kaže pa, da je bil trud za skrbno in točno reprodukcijo notne predloge tolikšen, da je za muziciranje ostalo komaj kaj moči... a Savinova partitura terja precej muziciranja, predanega, zavzete muziciranja, ki bi oživilo prevladujoče povprečje, ujelo sleherni hip in utrip, krepko dodajalo iz svojega. Orkester in zbor (vodil ga je Jože Hanc) sta sledila dirigentu pozorno: orkester prebučno, zlasti na prvi reprizi (pa bi le bilo prav, da bi izvedeli, kako je bilo z instrumentacijo!), zbor z običajno glasnostjo, toda brez posebne vneme; pesem žanjic pa je zanj očitno pretrd oreh. — Med solisti je večina rešila svoje naloge izborno. Tu velja najprej poudariti storitev Danila Merlaka: njegov Gubec je bil sklesan iz celega, niti za odtonek pretiran, tudi v najbolj nevhvaležnih prizorih popoln mož in prepričljiv muzik; vsekakor umetniška osebnost, ki je gledalec (poslušalec) ne pozabi. Vreden protiigralec mu je bil tokrat Samo Smerkolj: iz veliko manj učinkovitega in precej bolj blede zarisane Tachyja je izoblikoval glasbeno in odrsko jednat lik, ki je z lahkoto

in samoumevnostjo obvladoval dejanje. Pevki, ki so jima zaupali vlogo Jane, sta se odrezali različno: Vera Lacič je bila glasovno sveža in muzikalno gibčna, le redko je popuščala maniriranemu portamentiranju, a se igralsko ni otresla slavnoznanih kopit poblaznelih opernih junakinj, Tatjana Kraljeva je živela precej bolj pristno osebo, ni pa je uresničila tudi glasbeno. Izdajalskega Jožka je zanesljivo in z bleskom zapel Edvard Sršen, toda do polnega značaja, kajpak v danem okviru, mu je branila odrska nesproščenost. Podobno se je godilo Rajku Koritniku: že tako in tako šablonskega ljubimca ter junaka nam je predstavil s skoraj koncertno zadržanostjo in navadami, ki baje pritičejo

podobnim glasbenim partom. Oslepljenega Jurkoviča je Dragiša Ognjanovič zaigral s smiselnimi poudarki, čeprav za spoznanje premalo zavzeto, muzikalno pa ga je zadovoljila že natančna izvedba; Miro Gregorin mu pri tem ni bil tekmeč, dosegal pa je njegovo odrsko zamisel. Med interpreti manjših vlog zaslužijo pozornost Rudolf Francil (trden, jasno začrtan lik Gregoriča), Anton Prus (igralsko nekoliko pretiran Mačkomelj), Ivan Sancin kot Andrija Pasanec (to je bil obetaven nastop mladega basista), Milka Evtimova in Vanda Gerlovič (dve različni, a prepričljivi Mari) ter Franc Javornik.

Borut Loparnik

#### KAREL GRABELJŠEK, BOLEČINA

##### Književnost

Karel Grabeljšek je tipičen primer pisatelja, ki se je iz akcijskih partizanskih zgodb preusmeril v intimistično obravnavanje ljudi in odnosov. Že v romanu *Med strahom* in dolžnostjo je pokazal dovolj posluha za notranje stiske gorskega kmeta med vojno, v času in razmerah torej, ko ni prostora za prisluškovanje globljim človeškim čutom. Že tu je Grabeljšek tako rekoč izbrskal iz človeka precej od tega, kar je v vojnem času ostajalo nekje na dnu, nevidno in zakrito s skorjo surove vsakdanjosti.

V novem romanu z naslovom *Bolečina* je šel še dalje in tragika človekove razpetosti med samim seboj in med situacijami je tu še bolj tragična, neusmiljenost časa, razmer in odnosov še bolj izrazita, čeprav to pot ne gre več za vojno, ampak za tako imenovani mir. Grabeljšek, ki se je kot borec bojeval za lepše, bolj humane odnose med ljudmi in ki je tudi kot pisatelj

izšel iz tega humanizma, se je skozi svoj pisateljski razvoj očiščeval in dalje humaniziral do takšne mere, da v romanu *Bolečina* njegova idealiteta prehaja že v ogorčenje nad vsem, kar se ne sklada z njegovimi predstavami o tem boljšem svetu, v skepsu in v skorajda že brezizhodni in ničesar več prinašajoči fatalizem.

V romanu gre pravzaprav samo za eno osebo, druge se zgrinjajo okrog nje z edinim namenom, da bi ji s svojimi postopki in razmerji porušile samozavest in vero v človeka, porušile pa tudi vse eksistenčne možnosti v nehumanih navzkrižjih sodobnega sveta. To je nekdanji partizan Kos, s pravim imenom Korenčan, ki se po vojni kot politični aktivist bori najprej za svoje ideale, postane okrajni sekretar, potem direktor manjšega podjetja, nato občinski predsednik, toda povsod na teh položajih se zapleta z okoljem, ki ne kaže več dosti smisla za njegove predstave o novih, lepših, bolj socialnih odnosih med ljudmi. Tako Korenčan vedno bolj drsi navzdol, postane skladiščnik v opekarni, napravi formalen prekršek in se znajde v zaporu, potem se v nečednih poslih poveže z bivšim

\* Karel Grabeljšek, *Bolečina*, založila Partizanska knjiga s pomočjo Kulturne skupnosti Slovenije, opremil Pavle Učakar.