

znanstvene in pedagoške centre. Marsikateri od njih je danes prav na vrhu znanstvenega dogajanja, zlasti v prirodoslovju in tehniki. Ena od velikih zaslug anglikanske cerkve je v tem, da je znala dati starim oblikam, ki jih je razvila religiozna mistika, novo vsebino. Iz tega dejstva izhaja morda tudi neka nadaljnja značilnost britanskega človeka, da so namreč organizacijske oblike javnega življenja med tistimi problemi, ki ga najmanj razburjajo in s katerimi se najmanj ukvarja.

Drobnje vsakdanjosti

Londonski Hyde Park je tudi v vlažnih in hladnih zimskih dneh poln jezdecev. Gospe in gospodje, dekleta, fantje in otroci se na konjih sprehajajo pod krošnjami starih kostanjev in platan. Kaže, da so te »riding parties« nekakšen ritual, ki ga opravlja — navadno pred kosilom — angleška aristokracija in visoka buržoazija prav tako zbrano, kakor opravlja svoje »tea parties« med četrto in peto uro popoldne.

Nedaleč od jahalnih stez sem večkrat srečeval stare, slabo oblečene ljudi, ki so nabirali vlažno dračje, odpadlo s kostanjev in platan, in ga spravljali v raztrgane malhe. Ker skrbe za snago v Hyde Parku uniformirani delavci, sem sklepal, da ti starci in starke nimajo dovolj denarja, da bi kupili kurivo.

V Hyde Parku se sprehajajo tudi psi najrazličnejših pasem. Da se kužki v teh hladnih dneh ne bi prehladili, jih oblačijo njihovi gospodarji, ki so običajno ženske najrazličnejših starosti in postav, v volnene plaščke.

V tistih dneh sta se vlada in opozicija v spodnjem domu angleškega parlamenta živahno pogovarjali o ameriških bombnikih, ki prevažajo iz dneva v dan visoko nad glavami Britancev nevarni tovor vodikovih bomb. Ob kakšnem nesrečnem naključju ali pa ob majhni neprevidnosti bi namreč ta tovor utegnil povzročiti kar prehudo vročino. V gornjem domu pa so se osiveli lordi ukvarjali s problemom, ki je menda tudi ameriškega izvora. Razpravljali so o bioloških, socialnih in moralnih posledicah umetnega oplojevanja žensk s semenom darovalcev. Ukvarjali so se tedaj z zadevo, ki je v nekem smislu prav takšna atrapa, kakor so tista elektrificirana polena v sodobnih angleških kaminih. You see?

Jože Goričar

GLASBA

OPERNE PREMIERE V LETOŠNJI SEZONI

Razen dveh predstav (Donizettijeve Lucie in Lindpaintnerjeve Danine), ki sta se ohranili še iz lanske sezone, je dala ljubljanska Opera letos štiri novitete: Umberta Giordana André Chenier, Marija Kogoja Črne maske, Richarda Wagnerja Večni mornar in Richarda Straussa Ariadna na Naksosu. O teh imenih bi človek prvi hip, ko jih zagleda pred seboj, mislil, da niso kdo ve kakšen prispevek k repertoarju naše operne hiše, saj ima ta, kakor

znano, precej veliko interpretativno zmogljivost. Če pa primerjamo te našete novitete z že znanim repertoarjem in jih objektivno uvrstimo med druge, stalno izvajane opere, pa moramo reči, da izbira nikakor ni bila slaba. André Chenier je opera iz poznega italijanskega verizma, ki ga je čas ob njegovem zatonu pri tako občutljivih mojstrih, kakršen je bil Giordano, kvečjemu poplemenitil, ker mu je odvzel marsikakšno plehkost in surovost, a ohranil mnoge odlike, ki jih je italijanski genij vtisnil opernim stvaritvam. Marija Kogoja Črne maske so bile že zdavnaj v načrtu, pa jih je bilo treba prej obdelati in prirediti, sicer bi bile komaj izvedljive. Razen tega: izvedbe slovenskega dela, ki ima *táko* kvaliteto, pač ni treba zagovarjati, temveč le pozdraviti in, če uspe, primerno ceniti. Richarda Wagnerja smo prej komaj kdaj srečali na našem odru. Po pravici povemo, da premalokrat. A obstajajo objektivne težave za njegovo izvedbo. Zato ne samo da je prav, da smo dobili Mornarja. Še si želimo dobrega Wagnerja, takega, ki bo občinstvu razumljiv. In končno — Ariadna? Ne bi rekel, da je bila izmed Straussovih oper ravno ta potrebna. Saj smo nedolgo tega slišali njegovega Kavalirja z rožo — odlično opero iz okolja dunajskih salonov. Toda muzika je prekrasna, in ko zvenc v avditoriju čudovito inštrumentirani akordi, smo lahko prav zadovoljni, da poznamo sedaj tudi to delo.

Repertoar je torej treba gledati v njegovi celoti, v območju izvedb več zaporednih sezon. Skoraj ne bo več pomembnega dela ali vsaj stilnega okolja, ki bi ga ne poznali in s te ali one strani ne prikazali. Gre torej bolj za primerno izbiro in vzporejanje kakor pa za izvedbo del, ki bi jih ne poznali in ki bi jih morali nuditi poslušalcem.

Manjka pa delo, izbrano iz *sodobnih opernih stvaritev*. To bi se nekako moralo rešiti. Da bi vendarle prišli do Menottija, Stravinskega, Orffa, Liebermanna, Hindemitha, do francoskih klasikov moderne, do Milhaua in Honneggerja, da bi spoznali Brittenovo ustvarjanje in še mnogo, mnogo novih, dostikrat odlično uspelih korakov, ki jih evropska in tudi izvenevropska sodobna umetnost podvzema v opernem ustvarjanju.

Ali bomo to kdaj dosegli? Vprašanje ni v zmogljivosti opernega ansambla. To smo spoznali mi in ob gostovanjih v Parizu, na Holandskem, v Passauu, v Benetkah tudi dobršen del evropskega občinstva. Ne, gre za kulturno politiko, ki naj bi jo vodilo operno vodstvo v sodobni socialistični državi.

Kakšna je ta kulturna politika, ki dela preglavice vsem voditeljem glasbenih ustanov, ki imajo opraviti z repertoarjem? Pri odločanju o kulturno-finančnih vprašanjih, namreč pri podeljevanju tako imenovane subvencije, se seveda načenjajo tudi vprašanja repertoarja in kulturne politike in kaže, da včasih s precej naivnimi pogledi in nazori o vsej stvari.

Ustanova, ki prejema podporo od družbe, sredi katere živi, in ki ji dobesečno režejo kruh tisti, ki z raznimi panogami industrijskega, obrtnega in trgovskega udejstvovanja ustvarjajo dohodke in tako omogočajo tudi kulturno življenje, je seveda več ali manj navezana na želje in mnenja teh svojih krušnih očetov. Da bi se ustanova sama vzdrževala, o tem je odveč govoriti. Torej je odvisna od krogov, ki imajo svoje poglede in želje. Tu se seveda mnenja razhajajo. Strokovnjaki-glasbeniki, ki jih podpira velik del razgledane inteligence, si žele tako imenovanega »naprednega« repertoarja, kjer bi bile izločene vse »poceni« opere ali bi jih vsaj postopoma opuščali. Zares se to dogaja in z dobrimi rezultati. Saj smo po vojni opustili ceno

in plehko, estetsko slabo in duhovno revno opereto dunajsko-madžarskega žanra in prav je tako. Tisti del poslušalcev, ki je v glasbi takole na pol doma, si želi starejših, pretežno romantičnih oper z lahko dojemljivimi melodijami. Še klasika jim je kdaj pa kdaj odveč. In vendar so tisti, ki že leta in leta zahajajo v Opero, razširili in poglobili svoja pojmovanja o operni umetnosti. Ne bi rekel, da so kdo ve kako navdušeni za kakšnega Straussa (Richarda) ali za Kogoja. Toda s spoštovanjem, četudi s primesjo rahlega odpora gledajo in poslušajo te vrste glasbo. Zdi se, da vzgoja občinstva le napreduje — počasi, pa precej zanesljivo. Žal ni tako pri mladini. Ta je dezorientirana in rezultati, ki jih je n. pr. po anketah na srednjih šolah priobčil pedagog in mladinski psiholog Pediček, so za pozornega bralca porazni. Zmešnjava pojmov, poznavanje glasbene in tudi drugih umetnosti — tabula rasa. Namesto da bi poleg hvalevrednega prizadevanja za šport in spoznavanja filmskih zanimivosti gojili tudi to ali ono umetnost, prodirali v njene zakonitosti, zanimivosti, vsebino, se to kar sistematično opuščajo. In mi tožimo nad neuspešnostjo pouka v moralki, kakor da bi taki svetli liki, kakor je n. pr. Beethoven, ne bili vzori in vzpodbuda za mladega človeka in za njegove skrite etične moči! Kaže, da so sestavljalci učnih načrtov nekoliko zaslepljeni in da tipajo brezuspešno za nečim, kar imajo pri roki, pa ne vidijo.

Tisti del družbe, ki odmerja podporo gledališču, ima kaj malo opraviti v avditoriju. Sicer ne bi bilo prišlo do nespametnih izjav ob debati o proračunu kulturnih ustanov. Kako pa je to, da se naši ansambli v tujini tako odlično postavijo? Menda ne zato, ker bi bili slabi ali tudi samo povprečni? Res je, glasba, zlasti opera, je draga stvar, toda narodna skupnost jo mora vzdrževati, če noče, da pade dandanes, spričo vsestranskega dviga kulturnega standarda, na raven kolonije, na zaničevano stopnjo dolgočasne umetniške province, medtem ko bo glasbeno življenje v Beogradu, Sarajevu, celo Skoplju in seveda tudi v Zagrebu šlo svojo lepo razvojno pot, na kateri lahko vsak zaostanek pomeni leta in leta ponovnega trdega dela in prizadevanja.

Našo operno hišo pa bi na mah rešilo mnogih težkih problemov — *novi operni poslopje*. »Se to!« — bo vzkliknil davkoplačevalec. Da, še to. V zadnjih desetletjih smo zgradili mnogo legea. Imeli smo pametne ljudi, ki so znali kar dobro odmerjati važnost načrtov in njihovo prioriteto. Sedaj pa je res že čas, da se zavemo tudi teh potreb, teh nujnosti. (Isto velja tudi za novo filharmonično poslopje.) Kajti hiša, ki bi bila zadosti velika in boljša glede akustike, bi lahko vodila boljšo, smotrnejšo repertoarno politiko, pa seveda ob višji kvaliteti predstav. Ne premalo, temveč preveč dela bremeni naš operni ansambel. In večja hiša bi delo olajšala, ker bi predvsem sama po sebi zmanjšala komaj znosno število abonentskih predstav. Seveda ni ves problem kar takole preprost, toda v osnovi je to njegovo bistvo in čimprej moramo začeti misliti na ta kulturni davek, ki smo ga dolžni plačati naši operni in simfonični kulturi, našemu smotrnemu, vztrajnemu in pravilnemu delu.

Repertoarna politika torej ne bo tista, ki bi škodila materialnemu stanju naše opere, razen če nočemo opustiti stališč, ki so za stremečega glasbenika bistvenega pomena. Vedno bo treba repertoar kombinirati. Pretežni del bodo sestavljala standardna dela, opere, ki jih bo vsak količkaj izobražen človek rad poslušal. Nekaj prostora pa je treba odmeriti tudi problematičnim operam, problematičnim za običajnega poslušalca, ki ga bo delo, če ima v sebi zadostno dramatično moč — in taka dela je treba izbirati — vendarle vsaj po

scenski in vsebinski strani zanimalo, pritegnilo. Meni se zdi, da je operno vodstvo v bistvu tudi tako postopalo, če izvzamemo že omenjeno pripombo glede sodobne opere, ob kateri pa se pojavljajo tudi druge, ne samo principialne težave. Tako nabava materiala in plačilo avtorskih tantiem, zahtevna oprema, daljši študij, večasih težko pevne vloge itd.

* * *

Ne bi hotel razčlenjevati dejanja in vsebinskega okolja v *Andréju Chenierju*. Mislim, da to nasploh nima mnogo smisla pri takih operah, ki so samo za to tu, da nam polnijo ušesa z lepo melodiko in s strastnimi viški svojih linij. Vsekakor je to važno za izvajalce: oni si morajo biti na jasnem o poteku dejanja, o smislu vsebine. Toda kako strašno daleč je takale preprosta veristična opera od človeško problematičnih oper kakega Janáčka ali Musorgskega! Pravim: veristična, in čeprav s tem nekoliko grešim v določevanju njene slogovne pripadnosti, se mi zdi, da spada to — upoštevajoč nekatere nadrobnosti, ki so v prid Umberta Giordana karakteristične — v pisano šaro konca 19. stoletja, tja med Puccinija, Leoncavalla in Mascagnija. Toda res je: Giordano je manj osebnosten, a bolj umerjen od teh in ne posega po njihovih nekoliko brutalnih sredstvih. Vprašanje je, če je to še vpliv Verdija ali že odmik od verizma v bolj pogobljeno estetsko smer?

Naša izvedba je bila v pevskih vlogah kar dobra. André — Planinšek, Madelena — Bukovčeva v alternaciji s Hölzlovo, Bersi — Glavakova v izmeni z Ziherlovo, Gerard — Smerkolj in Car in še mnogi drugi so pri tej bogato zasedeni operi tvorili glasovno tu in tam celo odlično ubran ansambel. Manj je zadovoljil orkestralni del, ki je bil v nekaterih odstavkih brez potrebe po-barvan prav naturalistično, v škodo lepi zvočnosti, ki jo harmonska faktura in instrumentacija vsekakor dopuščata.

V svoji kratki študiji o Mariju Kogoj¹ nisem dosti govoril o *Črnih maskah*. Material mi ni bil dostopen, razen tega je pametno, govoriti o takem delu takrat, ko ga vsaj del našega kulturnega kroga pozna. Ravno Črnih mask namreč skoraj ni mogoče primerno predstaviti z besedo, če jih človek ni prej videl. Šele takrat, ko gremo od predstave s silnim vtisom nečesa pretresljivega, grozotnega, enkratnega, nečesa, kar se dotika slehernega človeka, se da vsaj malo govoriti o tej muziki, o tem močnem oblikovanju.

Vsaka ožje strokovna ocena o tem delu zahteva temeljito poznavanje glasbenega razvoja pred tridesetimi leti. Namreč ravno tistega, ki ga zaradi naših majhnih razmer pred letom 1914 še nismo mogli doumeti, a je bil potem okrog leta 1925 že skoraj končan in z drugimi cilji in vzori že prekoračen. Ne pozabimo, da smo bili okrog leta 1910 še v območju tonike in dominante in da sta skoraj samo Lajovic in Ravnik gledala čez utesnjena sredstva, dediščino čitalništva. O Kogoju je znano, kako je v svojem goriško-tržaškem krogu zorel in kako se je potem — čisto v skladu z duhom svoje dobe — navezal na tedanje nove smeri, ki je bil Dunaj eno od njihovih slovitih središč. Ko je po koncu prve velike vojne začel s svojim delovanjem doma, drugače sploh ni bilo mogoče, kakor da je naletel na skoraj popolno nerazumevanje. Črne maske pa so, če izvzamem nekaj njegovih poznih del za klavir

¹ Glej Naša Sodobnost IV (1956), stran 769—77.

ali za violino in klavir, pač najbolj zapleteno delo, ki ga je ustvaril ta skladatelj, tik preden je prenehal z ustvarjanjem. Toliko teže jih je doumeti in celo strokovnjakom dela preglavice njihova vsebinska in muzikalna razčlenitev. Sedanjo verzijo sta predelala Samo Hubad po muzikalni in Hinko Leskovšek po vsebinski in scenični strani. Pevec glavne vloge je bil Samo Smerkolj. Vsi trije so bili odlikovani z najvišjo kulturno nagrado naše dežele — Prešernovo.

Storili so namreč velikansko delo. Rad bi položil pred laika — morda tudi pred strokovnjaka, ki je še ni videl — samo eno stran komplicirane Kogojeve partiture. Morda bi tako postalo marsikomu jasno, kakšno nalogo so imeli interpreti. Toda govorimo o muziki! Njen ustroj je pretežno polifoničen, skoraj z nenehnim prepletom mnogih stranskih, pa vendar dovolj važnih melodičnih linij, ki se vijejo okrog glavnih tem. Akordika sama ni danes več tako zelo komplicirana, čeprav je sicer zelo osebnostna, kar se tiče presenečenj, s katerimi nas Kogoj pri harmoničnem razvoju, poteku in v modulacijah obklada, toda to se danes, ko smo navajeni vse drugačnih disonanc, še kar dobro prenaša. Nasprotno: mnogo se je v zavesti našega dojemanja omililo in morda šele danes počasi prodiramo v to občutljivo dušo, ki je trpela in čutila s človekom kakor le kdo. Njena muzika pa je resnična. Ali je kakšna lepša beseda zanjo? Mislím, da ne.

Povezanost muzike s sceno je izredno močna. Če pozorno sledimo dejanju, oziroma — ker dejanja v navadnem pomenu sploh ni — če sledimo razpletu Lorenzove duševne stiske, lahko rečemo, da ni v glasbi morda niti enega mesta, kjer se ne bi ta skladno ujemala z odrom. Zdi se mi pa, da intenzivnost vsebinske in tudi muzikalne napetosti s potekom raste. In čim večja je Lorenzova borba s prividi, čim groznejše ga mučijo, tem učinkovitejša je muzikalna prisposoba v orkestru in tem bolj je *preprosta*. Preprosta v izbiri sredstev, v opuščanju zapletene polifonike, v pogostnejši uporabi unisono citatov, v konciznejšem formiranju glasbenih misli. Genialno delo! Slogovno še nedognano, pa kako pristno, kako enkratno, in to pri nas, med Slovenci, ki smo tako ubogi na opernih delih, če jih merimo ob velikih mojstrovinah!

Toda poleg inštrumentalne in vokalne interpretacije tega dela je na odru še tretji faktor, enako močan, lahko rečemo, kakor prva dva. Koreografija Pina Mlakarja, kongenialno delo Kogojevi partituri, če govorimo o tem, kako je Mlakar pojmoval duševne privide, ki se javljajo pred blodečim Lorenzom. V fantastičnih kostumih odlične akademske slikarke Alenke Bartl — Serševe se večje ali manjše skupine ali tudi posamezni plesalci vrste na odru, kakor zahteva zamisel dejanja, in reči je treba, da je to serija slik, včasih z učinkom groze, včasih pa pretresljive tragike.

Zdi se mi, da je to doslej najmočnejša slovenska opera ter da ji po izvirnosti tudi drugod po svetu ni enake.

Po vseh potih in stranpotih glasbene umetnosti 20. stoletja se danes Wagnerju nekateri prizanesljivo smehljajo, drugi ga smatrajo še vedno za germanskega glasbenega terorista, tretji pa cenijo njegova dela kot enkratni dar genija, ki mu ni zlepa enakega.

Ko poslušamo *Večnega mornarja*, pravzaprav ne moremo več umeti, kako to, da je ta glasba vzbujala take polemike, tako bojevitost in razdeljevala pristaše umetnosti v dva tabora, čeprav je Mornar le eden od začetkov

Wagnerjevega ustvarjanja. Časovna oddaljenost vpliva podobno kakor zemljepisna realna oddaljenost: pojave strne in jih naredi podobne. Danes bi lahko rekli, da splošni vtis Wagnerjeve glasbe v Mornarju ni znatno drugačen od vtisa, ki ga zapuste mnoge druge opere tedanjega časa. Zlasti Verdi mu je v svoji srednji ustvarjalni dobi po dramatičnem izražanju blizu. Šele analiza nam pokaže razlike, ki seveda obstajajo med njima, pa se nam zde danes omiljene. Kaj vse smo že slišali po Wagnerju — in navadili smo se na njegovo akordiko, še vedno občudujemo njegovo mojstrsko zvočnost in marsikakšna melodija zazveni iz njegovega glasbenega teksta, da bi jo lahko merili z najlepšimi arijami italijanskih mojstrov, kar se tiče zvočne in melodične lepote, četudi je seveda po slogu različna, n. pr. prekrasna Sentina balada, dvospjev s Holandcem in Holandčev spjev (ne upamo si reči »arija«, da ne bi žalili Wagnerjevega spomina) v prvem dejanju. In vsa ta glasba je v bistvu preprosta, seveda popolnoma tonalna, saj drugačna biti ne more, z besedilom izredno skladna, jasno pripovedna, v koncepciji enotna, stoječa na trdnih motivičnih osnovah. Ali je torej res bilo prav, da nam je Opera doslej Wagnerja tako pridrževala? Vzroki za to segajo nekaj desetletij nazaj in so seveda pomešani z nekaterimi mnenji našega časa.

Wagner je namreč bil za nas pred minulo vojno precej težko dojemljiv. Upravičeno je Wagnerjevo duhamorno »statično« petje brez zunanje dramatične razgibanosti dejanja, ko pevci pojo filozofske razprave, odete v obleko tujega dejanja, zlasti nam, Slovanom, težko dostopno. Za glasbenika je seveda to »dolgočasno« petje polno čudovitih odstavkov, prekrasnih akordičnih prepletov in inštrumentacije, ki ji ni zlepa enake. Zaradi tega petja, tako imenovanega spremljanega recitativa, dvignjenega na najvišjo stopnjo izraznosti in rapsodično, t. j. svobodno, pripovedno zasnovanega poteka glasbenih misli, so Wagnerjeve opere še danes vzor po muzikalni strani. Po dejanju samem pa so zaradi dolžine in le redkih zunanje dramatičnih učinkov dolgezne — tega se ne da tajiti. Večni mornar še nima preveč te moreče dolžine in je zato — tudi ob svoji še dokaj preprosti akordični zasnovi — prav prijeten. Dejanje je zlasti v prvem in zadnjem dejanju živo, dočim je drugo dejanje vsebinsko in tudi muzikalno najmočnejše. Scena je slikovita. Nekoliko pa le motijo zavese, kombinirane z jadrji in drugimi kulisami. Pri tem se spomnim na veliko reformo, ki so jo doživele Wagnerjeve opere v Bayreuthu z novo inscenacijo. Ta je opustila vso navlako in zajela samo bistvo, ki so ga interpreti iskali in seveda tudi našli v tem, da so Wagnerjeve opere, kar jih je iz germanske mitologije ali srednjeveških epov, v resnici samo velikanski simboli splošno človeških metafizičnih vprašanj, pa tudi izredni psihološki prikazi človekove duševnosti. Ko so v teh novih inscenacijah odpadli stari rekviziti na odru, je osnova drame, tisto, za kar pravzaprav gre, stopalo vedno bolj ostro in jasno pred oči, kakor da bi naravnali fotografsko lečo točno na žarišče, medtem ko je bila prej slika še medla in nejasna. Morda bi se dalo tudi pri Mornarju doseči kaj takega, čeprav ima le daljno zvezo s poznejšimi deli, ki so v resnici napisana kot visoki simboli. Ljubljanska uprizoritev tega ni poskušala, kar je škoda. Mislim, da imamo za to med glavnimi interpreti sposobne psihologe, pa tudi sposobne tehnične delavce, ki bi mogli to opraviti, morda pa premalo primernih tehničnih sredstev.

Z glasbene strani je izvedba — kakor je v naši Operi razumljivo — dobra. Posebno Merlak se mi je zdel kot Holanec odličen tako po maski kakor

po izredno prodornem, jasnem, zanesljivem petju. Ciril Cvetko je kot dirigent zanesljiv in ima mnoge odlike. Predvsem se mu pozna daljša šola korepetiranja in spremljevanja, zato odlično vodi orkester ob pevski liniji, ki ostaja vseskozi jasna in razumljiva. Kvalitetni višek opere — uvertura — je podana nekoliko slabotno. Več polnokrvnosti, več viharja, se pravi: več zvoka, krepkeje formirane melodije, več plastike bi si želeli. Ostala glasba v orkestru teče korektno in je ob odličnih pevcih tu in tam prepričevalna. Zbor je dober, a želeli bi si še boljšega, še sočnejšega. Zopet — problem prostora. Nikoli ne bodo naši orkestri in glasovi naših pevcev v tej hiši zveneli tako, kakor bi morali. Prostor ubija vsako plemenitejšo rezonanco, ki šele daje zvoku pravi lesk in sok.

Ariadna na Naksosu je podoba in odraz umetnostne struje z Richardom Straussom na čelu, ki bi ji res lahko rekli »konec poti«. Ko gledaš to idejno skrupucalo, ki meša grško tragedijo z norčavostjo — ali veselostjo — Zerbinette in Harlekina, se vprašaš, ali je kdaj v kakšnem umetniškem prizadevanju spravil ustvarjalec skupaj dve bolj različni, bolj odbijajoči se snovi in ju zlil v eno samo. In ta, priznajmo, navsezadnje le ni brez duha in celo brez resnobe tu in tam. S tem namreč ne mislim le resnobe same Ariadne in njene muzikalne obdelave, temveč tudi resnobo celotnega dela, tisti nauk namreč, ki je življenjski in končno tudi dosti pameten in ki je položen vanj.

Seveda govorim o idejnem zasnutku in ne o glasbi. Glasba je res verna interpretka besedila in oseb. Ne samo v nekem čustveno močnem vzgibu, ki teče skozi vso opero, temveč tudi v formaciji in karakterizaciji tematike, ki je vseskozi odlično premišljena in prepričevalna. S tem si daje najvišjo ceno ne glede na njene ostale tehnične odlike.

Vendar mislim, da lahko zabeležimo to opero samo kot kuriozum, kot vzorec, kam vse lahko privede umetnika zagata, iz katere ni izhoda. Kajti taka opera ne more biti resen izhod. Ob njenem nastanku je bil Petruška (Stravinski) star že šest let. Bil je majhen pobič, ki so ga častiljivi sorodniki gledali postrani ali pa so si tudi ruvali lase nad njegovo neznosno porednostjo. Videli pa smo, da je le nastalo nekaj iz njega. Ta pač ni bil v zagati.

Leskovečeva interpretacija je bila polna tančin in besedilo je ostalo do kraja razumljivo tudi ob gostejši inštrumentaciji, kar ni ravno odlika vsake druge izvedbe.

Med mnogimi gostovanji pevcev in režiserjev in nekaterih umetniških skupin je bilo pač najzanimivejše gostovanje *leningrajskega baleta*.

Ruska plesna kultura ima staro tradicijo in znane, po vsem svetu slavne predstavnike. Na tej stari tradiciji so začeli Rusi graditi dalje in ustvarili svoj, precej tipično sovjetski balet z določenimi karakteristikami tako po idejni kakor po tehnični strani.

O tem bi bilo treba govoriti in pisati cele knjige. Skrčiti pa se da opis in ocena te kulture v nekaj strnjjenih besed.

Sovjeti so dali in menda še dajejo, kakor je videti, v svoji baletni šoli poudarek na tehniko. To je namreč brez dvoma prva in velikanska odlika njihovega ansambla in vseh posameznikov brez izjeme, ki kot solisti nastopajo. Ker sem imel sam priliko videti baletne zборе v Leningradu, Moskvi, Kijevu in Tbilisiju, mi je po prvem strmenju, ki sem ga občutil ob tej odlični

tehniki, postalo malo dolgčas. Ponavljali so se namreč neprestano isti obrati, iste figure in kljub čarobni koreografiji Labodjega jezera v Boljšom teatru v Moskvi, kljub brezprimerni točnosti in preciznosti, s katero so plesalci plesali, je ostal učinek nekje na površju. Žal mi je bilo, da je tako, a nisem in nisem mogel preko tega. Pri tem pa govorim z vsem spoštovanjem in priznanjem o tej, za nas za sedaj še nedosegljivi tehniki in — pri solistih — kar akrobatski spretnosti in o prekrasnih izvedbah figur in likov.

Zdelo se mi je, da je vse ozračje te kulture po eni strani nekam starinsko, namreč brez vsakih globljih novih idej o človeku, kamor je vendar usmerjeno prizadevanje sodobne umetnosti, na drugi strani pa, da je vse to nekako prikrojeno po receptu: za ljudstvo! Nobenih nürnberških lijakov ni treba poslušalcem, tudi iz najširših krogov ne, da bi jim vlivali umevanje in pamet in ljubezen do umetnosti. Toda ne smemo jih podcenjevati, *ne smemo* misliti, da ne znajo uživati drugega kakor lahko glasbo, tehnične spretnosti in staro, že uveljavljeno opero. Ne smemo jih samo varati s čudovitimi svetlobnimi efekti, s kostumi in s sceno, od katere nam kar zastane dih, ko jo prvič vidimo, pozneje pa le spoznamo, da je vse to zunanost, videz in blesk. Da, seveda, tudi ta zahteva svoje mojstre, pa še kakšne, tudi ta je celo potreben in na mestu. Toda razen nekega odličnega folklornega baleta s tatarskega območja, čeprav samo s pravljичno vsebino brez globljega pomena, in pa *Romea in Julije* je vse služilo tistemu, v končnem učinku neprijetnemu, bleščočemu in varljivemu vtisu.

Romeo in Julija, to pa je — po zaslugi genialnega Prokofjeva — balet, ki je vreden vseh evropskih prizadevanj v tej zvrsti in ki, vsaj tako kaže, prekaša tudi Stravinskega po svoji vsebini. Dobro, Shakespeare je osnova. Toda brez Prokofjeva bi ne bilo tega brezprimerne učinka.

In plesalci — ? *Samo* tu so dosegali raven evropskega tako imenovanega umetnega karakternega plesa. Če je *to* prava podoba sovjetskega baleta, potem mu pridemo ostali Evropci težko blizu.

Žal pa ni vedno tako. Pri našem gostovanju so samo nekateri plesi bili taki, da smo slutili v njih korake na nova pota, pa še to prav narahlo. V povezavi z nekaterimi folklornimi elementi smo slutili iskanje za sodobnejšim izrazom, marsikaj je bilo tudi — v smislu klasičnega baleta sicer — plesanega na finejši, bolj poglobljen način — vedno ob odlični tehniki — tako kakor bi dober pianist na prav svojstven, nam sodobnikom bližnji način podajal kak nežen Beethovnov menuet. Škoda je, da so bile med spored, ki je bil zasnovan nekako komorno, uvrščene tudi točke, pri katerih je možki lepotec paradiral s čudovitimi obrati svojega športnega telesa. Mi še zdaleč nimamo takih mojstrov, pa vendar sem, kakor vedno, ko človek gleda te vrste umetnost, nekoliko otožno in hrepeneče mislil na »Vraga na vasi« in na umetniško silo, ki žari iz tiste koreografije.

Dva nova kratka slovenska baleta, t. j. Kozinov *Triptihon* in Adamičevo *Naše ljubo mesto*, pa nista kdo ve kako kvaliteten prispevek k naši baletni produkciji, ki je pravzaprav šele na samem začetku, če pojmuemo balet kot neločljivo enoto med zamisljivo, glasbo in koreografijo. Kozinova glasba je vzeta iz njegove velike simfonične pesnitve — simfonije v štirih stavkih, od katerih je Mlakar tu uporabil tri: *Ilovo goro*, *Padlim* in *Beló krajino*. Glasba je simfonična v najboljšem pomenu, saj je v izvirniku koncertna. Kozina je

edini med našimi skladatelji, ki se je odzval velikému času osvobodilne borbe v takem obsegu in s tako enotno kvaliteto. Zato je njegova glasba močno izrazna, bogata po izpovedih, slikanju in tragičnem pripovedovanju. Koreografija nanjo je dobra — nekateri liki, zlasti v prvi sliki, spominjajo na najboljšega Mlakarja, tako po čisto moderni zasnovi gibov kakor tudi po vsebini, ki je aktualna in močno podana. Znatno slabša je interpretacija Mlakarjevih zamisli. Plesalci v enotnosti in skladnosti grup zaostajajo včasih za najosnovnejšimi zahtevami (n. pr. ples osmih fašističnih vojakov v drugi sliki ali prav tam ples štirih žalujočih žen). To bi bilo treba res popraviti in izboljšati. Solisti sami pa so precej dobri in izrazni.

Adamičeva baletna slikanica Po našem ljubem mestu vzbuja mnogo debat, saj je bila prva izvedba — ob Kozinovem Triptihonu — celo odložena. V tem baletu je nedvomno vodilna koreografska zamisel — obratno kakor pri Kozini — in se je tej glasba podrejela in bila očitvidno precej pokorno sestavljena po koreografovih navodilih. Nič zato, pri takem skeču, polnem revialnih sličic, ki nas žele samo zabavati, bi bilo to v redu. Toda koreografska zamisel sama se mi zdi nekoliko ncenotna, raztrgana, nepovezana. Posamezne slike ali prizori so tu in tam prav duhoviti, zabavni, mestoma nekoliko težko umljivi, drugod spet dolgočasni. Ni videti, da bi koreograf »sliko in bistvo našega »ljubega mesta« res zajel. Morda je sedanja verzija malo prepovršna, kajti zares bi se dal karakter naše Ljubljane umetniško vredno, pa vseeno zabavno obdelati — naloga pa seveda ni lahka. — Adamičeva glasba je spričo te koreografije predvsem zelo spretna. Mnogo tehničnih posebnosti, zlasti v inštrumentaciji, je Adamič prinesel seboj iz svojega udeleževanja v lahki glasbi, ki jo jemlje dovolj resno, da je njegov metier tamkaj neoporečen. Tu je seveda nekaj glasbeno-idejnih obratov, ki so poceni, pa vendar presenetljivo s tem, kako so muzikalno postavljeni. Norčevanje iz znane popevke pred zoro »prej pa ne gremo dam'...« je precej klavrno, drugod je glasba zopet polna živih domislekov. Tako poslušalec neprestano niha med ugodjem, tudi občudovanjem, in neprijetnim občutkom, da posluša samo na pol posrečeno in dognano zadevo.

Kakor se pripoveduje, operni umetniški svet izvedbe tega dela ni odobril. Kljub gornjim opazkam le ne verjamem, da bi bil tak sklep čisto upravičen. To pa ne zaradi Adamičeve glasbe, ki je umetniško brez pomena, temveč zaradi koreografije, ki je morda po ideji zmotna, pa v nekem smislu vendarle stremeča. Umetniku, ki nam je dal že toliko, kolikor nam je dal Mlakar, je treba po mojih mislih dati priliko, da izvede svoje delo. Če je to delo po kvaliteti sporno, je še vedno nauk iz izvedbe vreden tveganja, če bo delo uspelo ali ne.

Marijan Lipovšek