

## PROBLEM SLOVENSKE OPERE IN LETOŠNJE NOVITETE

Poglavje o slovenski operi je dolgo in bridko. Žal ni pestro. Še v težavah vlada Slovencem enoličnost: večna borba med stroški in med umetniškim hotenjem. Nепrestano, dan na dan, premiero za premiero se ponavlja ista pesem: stari dolgovi so Damoklejev meč; nova oprema predstave je nujna; denarja ni, da bi izplačali zaostale honorarje in plače; brž tolažilne drobtinice tvrdkam, ki nočejo več dobavljati materiala; morda bodo poslale naj-nujnejše. Umetniška stran? Le naglo, predstavo za predstavo na dan, samo da bi privabili z mnogovrstnim sporedom čim več publike; denar potrebu-jemo, denar, denar, da izplačamo vsaj delavcem, kar jim gre.

Opera, ki je po svojem nastanku in po svojih sestavinah skoro aristokrat-ska, luksusna, ni nikdar krila gospodarskih izdatkov z dohodki. Treba je bilo vselej primerne podpore, da se je lahko prebila. Podobno krizo preživljajo sko-raj vsa gledališča sveta, razen morda kake Metropolitan opere, ker smatrajo ameriški finančniki za svojo čast in dolžnost, vzdrževati prvovrsten teater za Ameriko, posebej za New York in še prav posebej zase in za svoj krog. Naši denarni gospodje — gotovo jih je še nekaj — so očitvidno manj kulturni. Ne zdi se jim potrebno vsaj na zunaj pokazati, da potrebujejo kulturno ustanovo. Na drugi strani se tudi Beograd premalo zmeni za borne slovenske razmere, ker koncentrira kulturne in denarne vrednote v svojem ožjem krogu.

Med temi težavami, ki ogražajo zaradi denarnih zagat umetniško kvaliteto in celó obstoj našega opernega gledališča, vodi vodstvo še dokaj srečno grenko borbo med viharji gospodarskega in umetniškega značaja. Čemu bi tajili težave? Tako je, saj nas more edino priznanje opravičiti pred našimi deli, ki so gotovo polna volje, da bi se povzpela do visoke mere umetniške dejavnosti, a premalo uspešna, da bi jih javnost, ki nas sodi le po videzu, priznala v vsem njihovem naporu in požrtvovalnosti. Kaj nam morebiti manjka sposobnosti? Odveč vprašanje! Saj tvori operni orkester jedro filharmoničnega orke-stra, ki že slovi po svojih izvrstnih izvedbah. Kaj ne govore imena pevcev za njih kakovost? In dirigenti? Polič, ravnatelj in prvi dirigent, vodi že dolga leta operno in koncertno življenje. Njegovo močno muzikalno osebnost smo spoznali na nešteti nastopih. Prav tako poznamo ostale vodje orkestra. In vendar: če strogo poslušamo operne predstave, imamo vtis mlačnosti in ne-gotovosti. Nikjer ni živega skrajnega ritma, ne dobro odtehtane dinamike, ne ustaljenega sožitja med orkestrom in odrom, ne pravega, sočnega zvoka, zbor je mnogokrat medel, vpadi netočni. Ali so krivi izvajalci na odru, ali je morda kriv dirigent? Ne prvi ne drugi, *socialne* razmere so, ki glodajo na vseh članih teatra. Kako naj zahtevam od človeka, ki dobiva mesečno plačo v skromnih obrokih, da z veseljem, zanimanjem in neomejeno požrtvoval-nostjo deluje pri predstavah? Kako naj zahtevam od orkestrašev, ki presedijo cele dopoldneve pri neskončnih izkušnjah, da bi zvečer dobro igrali, ko si morajo popoldne služiti kruh drugače in drugače, da sploh lahko žive? Kako naj zahtevam od dirigenta kljub vsem njegovim zmožnostim, da živo in sveže vodi predstavo, ko presedi ves dan pri duhamornih korepeticijah, ker manjka denarja za dobre korepetitorje? Sposobnosti so tu v največji meri, a zadušene in potlačene so do skrajnosti. Kako naj naposled zahtevamo od pevcev, da si pri svojih ne ravno sijajnih plačah vzdržujejo korepetitorje, ko morajo živeti



„stanu in položaju“ primerno, in ko so pred premierami mnogokrat postavljeni pred dejstvo: uprava ne more žrtvovati za novo opremo ničesar — nabavite si obleke sami, na razpolago vam je starina v garderobah.

Še enkrat: socialne razmere predvsem onemogočajo svoboden vzgon našega teatra. Z rešitvijo teh na videz zunanjih vprašanj je rešena opera in z njo velik, tehten del muzikalne kulture.

Svetal del opernega poglavja je repertoar. Letos čujemo te-le opere: izmed francoskih: Manon, Faust, Carmen, Hofmannove pripovedke; izmed italijanskih: Angelina, Traviata, Trubadur, Rigoletto, Aida, Butterfly; izmed nemških: Saloma, Kraljičin ljubimec; izmed ruskih Katarina Izmajlova; izmed slovenskih Gorenjski slavček.

Za nami je dobra polovica sezone in končne sodbe o repertoarju še ne moremo reči. Vsekako je vodstvo na pravi poti, ko izbira sredino med stalnimi repertoarnimi operami in med novimi deli, s katerimi nas seznanja. V tem smislu moramo priznati sistematično delo, ki se seveda vleče skozi daljšo dobo let. Slišali smo<sup>1</sup> važna klasična dela Mozarta in Beethovna, važne Wagnerjeve opere, glavna dela ruske operne produkcije Musorgskega, Borodina, Korsakova in Čajkovskega, izmed čeških skladateljev Smetano, Dvořáka, Janáčka in Nováka, celo dolgo vrsto Puccinijevih, Verdijevih del poleg drugih italijanskih skladateljev, veliko število francoskih oper, večinoma starejšega datuma, izmed domačih Osterčev skeč, njegove tri enodejanke, Bravničarjevo Pohujšanje in Kogojeve Črne maske, med vsemi temi deli pa smotrno razvrščene moderne opere. Vodstvo dobro skrbi, da čujemo tudi te in lahko smo zadovoljni, da ni na čelu gledališča konservativec, temveč širokogruden, umevajoč umetnik. Tako smo slišali v teku let Prokofijevljeve „Tri oranže“, Stravinskega „Petruško“ in „Oedipa“, Křenekovega „Jonija“ in Weinbergerjevega „Švando“, Ferrarijeve „Grobjane“ in de Fallovo „Kratko življenje“, Weilov „Car se dá fotografirati“ in Čerepninovo „Ol-ol“, letos pa Wagnerjevega „Kraljičinega ljubimca“ in Šostakovičevo „Katarino Izmajlovo“. Torej je šla v daljšem razdobju preko našega odra cela vrsta del, ki so bila in nekatera tudi bodo odločilna v moderni operni produkciji.

K letošnjemu repertoarju pripominjamo, da je treba kljub načrtu, ki mora biti gotovo sestavljen za dolgo dobo in mora biti smotrno, zaokrožiti program tudi v posameznih sezonah. Letos n. pr. občutno nedostaja klasičnih del. Vsaj eno Mozartovo opero bi lahko brez škode vstavili namesto stereotipnega Trubadurja ali Traviate. S tem bi dosegli dvoje: predvsem večjo raznovrstnost v letnem repertoarju; drugič pa so prav te starejše (ljudske) Verdijeve opere domala preigrane. Če ni novih moči in novega zanimanja na odru in pri pultu, bodo take opere kmalu utonile v diletantizmu. V Mozartovih delih se pa čutijo orkestraši in pevci dolžne, potruditi se, ne glede na to, da slog sam po sebi zahteva pozornejši in preciznejši študij. Zato je umetniška kvaliteta teh oper višja — to vemo iz skušnje —, kar je neprecenljive važnosti za izvajalce in za publiko.

Nadalje pogrešamo letos starejših ruskih oper. Ta vrzel je prav tako občutna ko prva. A vodstvo naj ne sega po slabših delih, češ da jih nismo še čuli. Izbere naj dobra, klasična dela ruske petke ali Čajkovskega. S tem dvigne kvaliteto, kakor z Mozartom, in zadovolji poslušalce.

<sup>1</sup> Pregled po vojni izvajanih del v operi v tem splošnem naštevanju ni popoln. Število se giblje okrog 130.



Nimamo vpogleda v vse obširno snovanje operne dejavnosti: v sestavljanje programa in v razvrstitev izkušenj za predstave, a videti je, da je tudi to eno izmed perečih poglavij. Vodstvo skuša z obilico novih del reševati denarno vprašanje. Mi pa vidimo prav v tem veliko nevarnost, a rešitev drugje. Koliko je naštudiranih predstav, ki so dovršene? Jako nerodno vprašanje, in odgovor kaj negotov! Poudarjamo, da reši opero iz srednje umetniške mere v dovršeno podajanje samo smotrni študij. To je, ne obilica, ampak intenziteta študija. Zakaj so koncerti filharmoničnega orkestra izvrstni? Zato, ker izvajalce navdušuje kvaliteta njihovega izvajanja. To navdušenje je treba vzbuditi pri vseh, pa prav pri vseh predstavah. Ta smisel za skrajno doživljeno muziciranje bo dvignil nivô opere. Publika pa ni gluha! Ne zanašajmo se preveč na njeno polizobrazbo! Poslušalci imajo kritična ušesa in tudi — dober nos. Prizanašajmo jim z zaporednimi, slabo podanimi predstavami.

Kratko poglavje tvori opereta. Poudarili smo zmožnosti celotnega ansambla za operno reprodukcijo. Ni pa sposobnosti za stilno in smiselno izvedbo operet. Slovenci životarimo tod še v prav hudem diletantizmu. Ne mislim pri tem na posamezne igralce, ki utegnejo biti prav dobri, temveč na celotno izvedbo, način umevanja lahke glasbe in vtis, ki ga tako podajanje napravi. Opazujemo dvoje glavnih ovir. Najprej nam manjka smisla za opereto, ki bolj kakor opera poudarja skrajne finese in lastnosti družbe, iz katere je nastala. Le pogledjmo lahkotni značaj dunajske operete, nekam osladni, včasih frivolni karakter madžarske ali pa preprosti, manj duhoviti kakor prirodno zdravi humor češke operete! To docela zadeti je že samo na sebi kaj težko, poleg tega pa je naš smisel za tako igrivost daleč zaostal. Prevrnemo se v lascivnost in v grobost. Torej v nasprotja, ki opereto pred kritičnim očesom onemogočijo. Morda nam je češka opereta še najbližja.

Druga ovira je krivda izvajalcev. Johann Strauß je nekoč odgovoril na vprašanje, zakaj se peča le z lahko muzo, takole: „Ker je hvaležna kakor nobena druga, če jo resno vzameš.“ Našim izvajalcem je opereta za šalo, breme, ki mora biti, da napolnimo blagajno. Omalovažujejo pa v njej umetnost. To se bridko maščuje. Na ta način ne dospemo nikdar na zeleno vejico umetniškega podajanja. Naj se gredo izvajalci učiti v zvočne filme, če sami ne najdejo pravega izraza. Lahkotna, a dovršena muzika, lahkotna, a dovršena igra sta glavni smisel operet. Kdor najde samo spolzkost in grobe šale, tava v temi.

Izmed opernih del nas najbolj zanima dvoje novitet: *Wagnerjev „Kraljčin ljubimec“* in *Šostakovičeva „Katarina Izmajlova“*. Prva iz sodobne Nemčije, druga iz sodobne Rusije, obe dovršeni leta 1932. Prav zanimiva je primerjava muzike in odrske vsebine med obema.

Wagner-Regeny si je izbral vsebino iz angleškega okoliša zgodnjega novega veka. Kraljica Marija vlada neomejeno na prestolu. Njen ljubimec, Italijan Fabiani, je osovražen pri ljudstvu, a priljubljen pri ljubezni željnih ženah. Navaden, v duši prostaški Casanova, ki zapeljuje kar vse vprek. Lepa pojava in gibčni južnaški jezik omamita žrtve. Predrzo, lahkomišno življenje krona zločin. Erazem, starec iz Neapla, ki mu je Fabiani zapeljal hčer, ga je zasledoval prav do Londona; zahteva od zapeljivca, da bi mu jo vrnil. Zaloti ga prav v trenutku, ko prepeva Fabiani ljubezensko pesemco pod oknom devojke Jane. Fabiani Erazma zabode. Delavec Gil, Janin zaročenec, najde umirajočega, ki mu razodene ime morilca. Fabiani prisili Gila, da zakrijeta sledove zločina. Ko se Italijan nato napoti proti hiši, kjer prebiva Jane, spo-



zna Gil ničvredneža. Ves obupan se sprašuje, kdo naj mu pomaga. V tem se pojavi minister Renard, ki že dolgo časa išče dokazov proti Fabianiju. Razodene kraljici, kaj se je zgodilo in privede pred njo Gila in Jane. Kraljica se hoče osvetiti in uprizori Gilov namišljeni napad nase ter razglasi, sporazumno z Gilom, da je morilca najel Fabiani. Gil in Fabiani sta obsojena na smrt. Kraljici je žal. Rešiti hoče ljubimca, a Gila žrtvovati. Vendar je Renardova volja močnejša. Njegova vest glasuje smrt za plemiča vsiljivca, a življenje za delavca. Fabianiju odsekajo glavo, Gil se združi z Jane.

Vsa vsebina na odru ni prav dobro razumljiva. Deloma zaradi precejšnje neokretnosti, s katero so napisani prizori, deloma zaradi nerodnega sloga stilizirane opere in naturalističnih scen, ki so mešane med klasicistična mesta. Sužet je močan in vreden obdelave. Če je hotel libretist pokazati, kako raste ljubezen delavca in preproste deklice iz preganjanja in trpljenja in kako naj bo taka ljubezen kašipot za poslušalca, bi moral ustvariti bolj doživljeno in enotno umetnino. Zgraditi bi moral dejanje spretneje, ne smel bi mešati umora med dolgovezna predavanja, ne smel bi stavljati živih scen med kraljico in delavcem med okorele, mrtve slike vsega dvora, da se realizem življenja bije s simbolizmom. Taka mešanica je neresna. Prav tako so dolgočasne sentence ob zaključku docela odveč. Po slikoviti sceni, ko odhaja Fabiani na morišče, pričakujemo močnega, tragičnega sklepa. A brez vsake notranje povezanosti se nenadoma pojavi moralka (morda zaradi sebe same?) in prav klavrno zaključí opero. Dà, bile so moralke v klasičnih operah, vzor za to je Fidelio; a ne glede na to, da je prav to mesto v Beethovnovi operi muzikalno najšibkejše, čeprav v svojem smislu dobro, je tak zaključek, kjer se mož in žena radujeta po prestanem trpljenju združitve, scenično in muzikalno upravičen po razvoju, ker zraste iz prejšnjega dejanja in muzikalnega poteka. V Wagnerjevi operi pa je tak zaključek le borno posnemanje vzornih sklepov starih mojstrovín.

Socialno nakazana misel je preveč revna, da bi mogla zanimati. Žrtev delavca Gila je neizdelana in prav nič jasna. Saj je ni prevzel zaradi gospode, ampak iz maščevanja. Šele njegova molitev v ječi postavi to žrtev v pravo luč, a tedaj je za poslušalce brez pomena, ker je do tistega hipa zadeva še jako zamotana! K sklepu ves zbor zapoje: narod je prost! Česa je neki prost? Z vsiljivčevo smrtjo vendar ni rešen problem narodove svobode, torej libretist ni bil upravičen, napisati tako prepričevalno besedo prostosti.

Muzika k temu dejanju je mešanica med romantiko, klasicizmom in novejšo diatoniko. Ti slogi nastopajo v posameznih delih, mozaično sestavljenih, ki enoto razbijejo. Domisleki so mestoma dobri, a neizdelani. Kompozitorno tehnično ni razodetje. Konsonance so skladatelju kot sodobnemu človeku kar preveč pri srcu. Romantična mesta na sceni stopnjuje še s presladko muziko. Invencija je večinoma oratorijska in zato za sceno premrtva. Opera naj bo ali docela oratorijska in temu primerno izdelana ali groteskna kakor Prokofijevljeve „Tri oranže“ ali docela realistična, ne pa zmes med tremi skrajnostmi. Pa tudi ta oratorijska invencija je na najbolj značilnih mestih, kakor je n. pr. Gilova molitev, premalo notranja. V malce trpkem zvoku razodeva duhovni značaj, sicer pa povzame skladatelj le zunanji videz koralnih in melizmatičnih spevov. Spremljava je prav dolgočasno diatonična, brezbarvna. Taka muzika je slabokrvna, ker ni doživljena in le na videz, zaradi sloga poduhovljena.



Najboljše domisleke zasledimo pri realističnih scenah. A ta glasba je menda namenoma asketsko zgrajena. Kaj bi se dalo ustvariti iz izvrstne muzikalne ideje v žalobni koračnici! Kakšne ogromne arhitektonske, instrumentalne in scenične gradacije! Tako pa ni poleta, ni navdušenja, ves zvok obtiči pri tleh in tudi scena ga ne dviga. Duhovnost je napačno pojmovana. V bachovskem smislu je duhovnost močno doživljanje realnega in mističnega sveta, a nikdar solzavost in slabotnost. To božanstvo, ki ga skušata doseči tvorca naše opere z moraliziranjem, to duhovnost, ki se izgublja v besedah, najdemo samo v dejavnem življenju, v katerem se učimo prav živeti, ko gremo skozi zablode pa tudi skozi uspehe. Glasbi in dejanju Wagnerjeve opere pa manjka prav to: življenja in moči. Nobeno besedičenje ne pomaga, če ni stvaritev dobra sama na sebi. Besede minejo, stvarno dobra dela pa ostanejo.

Menda ni zlepa najti dveh tako nasprotnih si del, kakor je omenjena Wagnerjeva opera in Šostakovičeva „Katarina Izmajlova“. Ta razlika je porazno močna, nepričakovana in nasilna. Oglejmo si najprej vsebino Šostakovičevega dela.

Katarina Izmajlova, žena na pol kmečkega trgovca Zinovija Borisoviča, postaršnega in neodločnega moža, se strahovito dolgočasi v monotonem združenem življenju družine Izmajlovih, ki ji despotsko vlada Zinovijev oče Boris Timofejič. Njegova oblast sega celó na razmerje med možem in ženo. Katarina je brezpravna, sužnja možu. Nepismena žena obupuje v morečem brezdelju. Mož odide na pot. Istočasno pride v družino mlad delavec Sergej, hud ženskar, ki so ga zaradi teh nagnjenj izgnali iz prejšnje službe. Tudi pri Izmajlovih počenja svoje neumnosti, Katarina ga pokara, a Sergej si jo zaželi. Na večer, ko je Katja že v svoji spalnici, pride k njej pod pretvezo in si jo nasilno vzame. V obeh se razpali strast, ki vodi do zločinov. Katja, ponižna, poteptana žena, zraste čez noč v močnega človeka, ki se bori z vsemi sredstvi za ljubimca, tako silno je v njej ljubezensko doživetje, tako globoko se je odprlo pred njo življenje, vredno borbe. Boris Timofejič zapazi neko jutro Sergeja, ko zapušča skozi okno Katjino sobo. Popade ga srd in hlapca z bičem pretepe, Katarina zastrupi tasta. Ko se neko noč nenadoma vrne njen mož, ubijeta s Sergejem tudi njega. Na dan njune poroke se zločin razkrije. V pregnanstvo morata. Sergejeva strast se ohladi, zagleda se v kaznjenko Sonjetko, brezumna Katja sune teknico v deročo reko in skoči sama za njo.

Podoben sujet obravnava Janaček v „Katji Kabanovi“, videli smo ga tudi posnetega v ruskem filmu „Vihar“. Šostakovič, ki je sam sodeloval pri sestavi libreta, je vedel, da je vsebina aktualna: položaj ruske žene v združništvu, kjer je bila kot priženjena brez pravic, a tudi brez dela, zaradi bogastva, družinske ošabnosti in mnoge služinčadi. Iz tega poniževalnega in neznosnega stanja se Katarina ne vrže v objem prvemu hlapcu, ki ji slučajno pride nasproti. Ona ve, da mora ostati zvesta svojemu možu. A ko si jo Sergej brezobzirno vzame, zagleda Katja pred seboj prepad med suženjskim življenjem in opojnostjo ljubezni. Tragika pa je v razliki Sergejeve strasti in njene vdanosti. Njeno nagnjenje do ljubega ni nizkotno, ampak demonsko. Iz maščevanja postane zmožna zločina. Ko nasuje tastu strupa v jed, je v njej vsa mržnja in bol dolgega trpljenja podzavestna. Misel na osveto vlada nad njenim razumom. Po zločinu pa vest ne miruje. Edino mesto, kjer zaide realistično dejanje v mistiko, ko se prikaže duh Borisa Timofejiča, je simbolično, a scenično odlično podano. Kakor dvignjeni prst nepoznanega sodnika, ki živi



v vseh ljudeh. Katarina, bičana od vesti, išče utehe v ljubezni. Vendar vodi veriga dejanj od člena do člena k naslednjim korakom. Za očetom pride na vrsto sin, ki sluti, da oče ni umrl naravne smrti. V strahu in besnosti izvršita Katja in Sergej nov zočin. Vest pa je še bolj pekoča. Kakor slove stari rek, da žene morilca neznana sila vedno na kraj zločina, tako postaja Katja neprestano pred vratmi kleti, kjer je zakopano truplo moža. Izpolni se maščevanje pravičnosti. Pijan mužik najde truplo in javi policiji. Še en poskus pred zlo usodo — beg! Toda prepozno je.

Katarina prizna svojo krivdo in sama ponudi roke biričem. Sergej pa, ki je postal v prešernosti vedno odurnejši, je sedaj bojazljiv. Ko vidi pred seboj kazen, hoče uteči sam, a ne posreči se mu. V pregnanstvo mora skupaj s Katarino. Za ženo se začne Golgota. Strast, ki je bila v njej demonska, v Sergeju pa prostaška, zraste v Katji v silno ljubezen, v Sergeju v mržnjo in sovraštvo. Dolži jo, da mu je uničila življenje. Razmerje mu ne pomeni nič več kakor dogodivščino. Žena se pa dvigne v mučenico, ko jo mož psuje in suva. Iz strasti mora skozi trpljenje v očiščenje. Strašno je spoznanje, ko ji Sergej izvabi nogavice, da jih podari svoji novi ljubici. Katarini se omrači um. Blede o globokem jezeru in o svoji pekoči vesti. Iz vsega dejanja zraste nato zaključek v tragičen višek. Umor in samomor. Ni to idealistična, neživljenjska rešitev v občutjih zamotanega dejanja, ampak realistično dejanje, ki krona delo kot klasično tragedijo sodobnosti.

Vsebinsko je glasba neizmerno bogata. Tako divjega, prepričevalnega glasbenega izraza še nismo čuli. Močno dejanje je oplodilo skladatelja z najraznovrstnejšimi domisleki. Med liričnimi, neskončno nežnimi mesti se dvigajo cele akustične vrste strastne, opojne, neusmiljene, divje in strašne muzike. Groza umora, strah duhov, divja prirodna ljubezen, satanski sadizem bičanja, globoka, skrita mržnja, vse to se plete naglo drugo za drugim, se podira, raste znova v mogočnih, prevladujočih zvokih. Nikjer ni prizanašanja, nikjer utehe in oddiha, kakor neusmiljeno dejanje, tako je njemu verna muzika. Vmes med tem silovitim človeškim občutjem pa vriskajoči ritmi ruske ljudske muzike. V zadnjem dejanju se izraz obrne. Iz strasti in nemira v tragično spoznanje. Tu je glasba notranje najmočnejša, človeška, bolestna kakor to bitje, ki se bori za svojo ljubezen, se v njej očisti in umre.

Scenično Šostakovič ni šel dalje od vzorov Čajkovskega. Muzika je slika dejanja. Kakor na odru, tako se plete drama v glasbi. Iste strasti, ista občutja. Ali je to prav, ali je to umetnost, se vprašujemo? Odgovor na to je seveda odločno pritrديلen. Če bi libretist slikal samo strasti in bi ne spletel iz njih tragedije, ki se rodi iz njih, bi bila to v nekem smislu groba ilustracija slučajne seksualne epizode. Ker pa te strasti zrastejo posredno iz strašnega socialnega položaja, ker privedejo v opreko prostaštvo Sergeja in veličino Katjine ljubezni, ker je ta ljubezen kljub žrtvam objektivno napačna in ker sledi temu konflikt v smislu nekakšne kazni, razdor, najhujši udarec in obup, torej v celoti slika notranjih, najbolj človeških občutij, zato je to delo scenično in muzikalno umetnina.

Glasbeno je dejanje dovršeno dojeto. Res so nekatera mesta groba, toda grobo dejanje to zahteva in tako je prav! Do zadnje slike ostane skladatelj zvest razbrzdani sceni. V tej zadnji sliki pa se dvigne tudi muzika iz strasti v očiščenje.

Analitično gledano je Šostakovič zgradil glasbo v naravni, nepretirani in neiskani evoluciji. Nadaljeval je tam, kjer so končali predniki. Izredno močno



sredstvo mu je kontrast med konsonanco in disonanco, zlasti v liričnih mestih, kjer se z veliko spretnostjo varuje osladnosti. Če je to delal zavestno, toliko boljše, kajti s tem še ni rečeno, da ni delal občuteno. Scene kakor prvi spev Katje v spalnici, ljubavni duet, preden se prikaže duh Borisa Timofejiča, so poleg nekaterih intermezzov in celotne muzike zadnjega dejanja muzikalni viški. Ne sramuje se napisati navadnih trozvokov, ker izraža z njimi pristna čustva. Ne zanemari pa jih tako opredeliti, da imamo vtis nove, nešablonske in neepigonske muzike. Močno sredstvo mu je brezobzirna disonanca v strastnejših scenah. V takih mestih sliči njegov glasbeni stavek zgodnjemu Stravinskemu. Rad uporablja tonalne figure v kromatičnih razmerjih. Zgradil je originalni izraz, ki naravno raste iz dosedanjih temeljev ruske glasbe. Diatonični odstavki, v katerih je nakazana folklor, so napisani v določenih tonalitetah, ki kmalu preidejo v kromatiko. Graditi ume velike arhitektonske celote, brez nadležnega sekvenčnega ponavljanja, zato z ustvarjanjem širokih linij ne dolgočasi, ampak preseneča. Govor muzike je neposreden, nezapleten in elementaren.

Šostakovič ni mogel in ni hotel uporabljati drugačnega libreta, niti kot naslednik velikih realistov ruske petke niti kot sodobnik. Njegova ideologija ni zgolj materialistična. Priznava obstoj človeških strasti, priznava možnost realnega duhovnega sveta, obstoj in upravičenost človeške vesti, ne izgublja se pa zgolj v dozdevnem, miselnem očiščevanju, temveč postavlja za rešitev iz moralnih prepadov resnično, človeško trpljenje in duhovno rast v njem.

Šostakovičevo delo ni prvo in zadnje. Da bi 26leten fant ustvaril delo zrele življenjske skušnje, je nemogoče, če ni predestiniran filozof. Šostakovič pa je predestiniran muzik. Veselimo se njegove življenjske sile in realno dobre stvaritve, ki je brez namišljene etike, a polno sočutja in umevajočega pogleda na svet in njegove bolesi.

*Marijan Lipovšek.*

## DRAMSKE NOVITETE IN REŽIJE

Močno gledališko umetnost ustvarja le tesno notranje povezana skupnost igralcev, režiserjev, repertoarja in publike. Dokler ti štirje sestavni deli ne izpopolnjujejo in dopolnjujejo drug drugega, dokler jih ne usmerja hotenje, izhajajoče iz skupnega življenjskega občutja, tako dolgo je gledališče zgolj formalna ustanova in ne živ organizem, ki je sposoben sugestivno vplivati na gledalca in ga prevzgojevati. Ali lahko govorimo vsaj v nekem smislu o taki notranji povezanosti našega gledališkega prizadevanja? Dokler uprizarja na istih deskah predstave četvero ali petero režiserjev, ki jih med seboj skoroda ne veže drugo ko povsem zunanje dejstvo poklica, dokler mora petero režiserjev usmerjati v petero smeri en in isti ansambel, dokler ista publika ploska Debevčevemu misticizmu in n. pr. Stupičevi preprosti življenjski neposrednosti, dokler je pri izbiri repertoarja še vedno kolikor toliko edini kriterij eklekticism — toliko časa, sodim, da ne. Morda tip gledališča, kakršno je naše, sploh ne zmore organske rasti, saj ga pri tem ovira njegova organizacija, ob kateri je izoblikovanje notranje povezanega gledališkega kolektiva skoro iluzija. Nova pota, nov izraz so prinašala v preteklem in našem stoletju le neodvisna, privatna gledališča. Spomnimo se samo Hudožestvenega teatra, Piscatorjevega itd.