

SLOVENSKO

NARODNO



GLEDALIŠČE

V LJUBLJANI

GLEDALIŠKI LIST

OPERA

1950—1951

6

**MIRKO POLIČ:
DESETI BRAT**

Krstna predstava dne 25. februarja 1951.

MIRKO POLIČ:
DESETI BRAT

Ljudska opera v treh dejanjih (petih slikah). Po narodnem izročilu in J. Jurčiču sestavila besedilo M. in M.

Dirigenta: S. Hubad, R. Simoniti

Režiser: H. Leskovšek

Scenograf: V. Rijavec k. g.

Benjamin, graščak na Slemenicah	J. Betetto, F. Lupša
Manica njegova otroka	V. Bukovčeva, M. Polajnarjeva
Balček 	M. Patikova, N. Zrimškova (deb.)
Dolef, njegov brat	S. Štrukelj
Marjan, graščak na Polesku	A. Andrejev, S. Smerkolj
Lovro Kvas	R. Franci, J. Lipušček
Martin Spak, Deseti brat	V. Janko, F. Langus
Krjavelj	L. Korošec
Mežon, sodnik	I. Anžlovar
Dr. Vencelj, zdravnik	A. Prus
Dražarjev Francelj	M. Gregorač
Francka	S. Intiharjeva
Paštirček	E. Neubergerjeva, D. Ročnikova

Kmetje, gosti.

Dejanje se godi na Slemenicah in v okolici v letih: 1847 (I. dejanje) in 1848 (II. in III. dejanje)

Vodja zbora: J. Hanc

Koreograf: P. in P. Mlakar

Kostume so po osnutkih M. Jarčeve izdelale gledališke delavnice pod vodstvom C. Galetove in J. Novaka

Odrski mojster: J. Kastelic

Inspicent: Z. Pianeki

Razsvetljava: S. Sinkovec

Lasuljarja: J. Mirtič in R. Kodrova

Cena 15 dinarjev

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča
v Ljubljani. Predstavnik: Juš Kozak. Urednik: Smiljan Samec.
Tiskarna Slov. Poročevalca. — Vsi v Ljubljani

OB KRSTNI PREDSTAVI NOVE SLOVENSKE OPERE

S krstno predstavo novega slovenskega, izvirnega odrskega dela, ljudske opere skladatelja Mirka Poliča »Deseti brat«, stopa na oder po letu 1945 že peta nova slovenska opera. V letu 1946 je namreč ljubljanska Opera prvič uprizorila dvoje izvirnih slovenskih oper, in sicer: »Ekvinoxij« Marjana Kozine in »Veroniko Deseniško« Danila Švare, v letu 1947 pa je prišla na vrsto »Mati Jugovičev« Mirka Poliča. Mariborska Opera je v letu 1949 krstila »Višnjane« Heriberta Svetela in se s tem dostojno pridružila naši Operi v nalogi, da predstavlja slovenskemu gledališkemu občestvu dela domačih avtorjev. Med uprizorjena, izvirna slovenska glasbena odrska dela je treba prišteti še uspeli poizkus naših plesnih mojstrov Pie in Pina Mlakarja, ki sta v letu 1948 koreografirala znani simfonični sliki skladatelja Marjana Kozine »Padlim« in »Bela Krajina«, leto prej pa sta Pia in Pino Mlakar zasnovala in uprizorila še lastno, izvirno baletno delo »Mala balerina«, za katero sta sicer deloma uporabila glasbo tujih avtorjev. S sedanjim Poličevim »Desetim bratom« vred smo torej Slovenci v kratkem razdobju pridobili že sedem novih odrskih, opernih in baletnih stvaritev, ki so vse dosegle tudi lep umetniški uspeh, in dokazujejo, da se je okrog slovenske Operे osredotočilo živahno zanimanje naših ustvarjalnih umetnikov. Tako bogata odrsko glasbena žetev v kratkih petih letih po osvoboditvi bi bila že po svojem številu v čast tudi večjim narodom, saj je to dokaz velikih ustvarjalnih sil na polju najtežje odrske umetnosti, ki se ji pravi opera.

Dolgoletni direktor ljubljanske Operе, ki je za svoje zasluge na polju slovenske gledališke umetnosti in glasbe letos zasluženno prejel Prešernovo nagrado, je z »Desetim bratom«, že drugo svojo opero, ki jo je napisal v poslednjem času, stopil danes na čelo slovenskih opernih ustvarjalcev po osvoboditvi. Dvoje izvirnih, za slovensko operno produkcijo nedvomno pomembnih del v razmeroma kratkem času, poleg vsega obsežnega dirigentskega in organizacijskega posla v naši Operi, pri Glasbeni Matici in v Društvu slovenskih reproduktivnih umetnikov, kateremu Mirko Polič predseduje, vse to pomeni polno ustvarjalno silo šestdesetletnega skladatelja, ki nam sicer kot komponist ni neznan, vendar je prav s poslednjim



MIRKO POLIČ

*skladatelj in dirigent, odlikovan v l. 1951 s Prešernovo nagrado za svoje zasluge
na polju slovenske glasbene in gledališke umetnosti*

svojim delom, najnovejšo ljudsko opero, vsekakor dosegel vrhunec svojega dosedanjega, produktivnega umetniškega snovanja.

Čeprav ne bi hotel že pred uprizoritvijo prejudicirati sodbo glasbenih in gledaliških kritikov, ki bodo po premieri poklicani podrobno oceniti najnovejšo Poličevo odrsko stvaritev, moram vendar vnaprej ugotoviti, da bo ljudska opera »Deseti brat« v polni meri dosegla svoj prvi namen: slovensko gledališko občinstvo jo bo v najkrajšem času sprejelo za svojo. Zato ne jamči samo posrečeno izbrana snov, po motivih vsakemu Slovincu znanega in priljubljenega Jurčičevega romana, niti samo Poličeva oznaka v podnaslovu, s katero je svoje delo namenil najširšim plastem našega, za gledališko umetnost od nekdanj vnetega in sprejemljivega ljudstva, temveč v nič manjši meri tudi avtorjeva glasba, ki dobro in lepo podpira, ponazarja in tudi tolmači dejanje na odru.

Polič ni kot skladatelj prvič v stiku s slovensko ljudsko opero. Že leta 1938 je bila na našem odru uprizorjena njegova izčrpna predelava prve slovenske ljudske opere, Foersterjevega »Gorenjskega slavčka«, ki jo je skupno s književnikom Josipom Vidmarjem kot avtorjem predelanega besedila dvignil iz glasbenega in odrskega primitivizma, v katerem so se gibale vse naše prve opere preteklega stoletja, čeprav je pri tem do neke mere zašel v drugo skrajnost, v glasbeno prenasičenost in v nepotrebno kompliciranje pevskega in orkestralnega parta, tako da se je poznejši rod morda prehitro rajši vrnil k neproblematičnemu Foersterjevemu originalu. Toda že ta Poličev poizkus je pokazal, da ima skladatelj kot dolgoletni praktični gledališki delavec izrazit smisel za samostojno odrsko oblikovanje glasbenih del, in bo njegova predelava kot taka nekoč vredna ponovne redakcije, s čimer bo Foersterjev prvenec nemara dobil končno, stalno obliko na slovenskem odru.

Poličeva »Mati Jugovičev«, ki jo je skladatelj po lastni izpovedi snoval več desetletij, sicer ni zamišljena kot ljudska opera, temveč kot jugoslovanska nacionalna, velika opera, ki bo kot taka v doslej nemnogostevilni slovenski operni literaturi tudi gotovo ohranila svoje mesto, saj je delo za razvoj slovenske operne produkcije vsekakor pomembno in je bilo ob uprizoritvi tudi ocenjeno kot uspelo. Vendar je tudi pri »Materi Jugovičev« kljub mnogim lepim glasbenim domolicam zaznati mestoma, tako v orkestrskem kot v pevskem partu, podobno glasbeno prenasičenost, težino izpeljave in morda tudi deloma utrujajočo razvlečenost, ki so operi na odru odvzele nekaj zasluženega uspeha.

Z »Desetim bratom« se je Polič ponovno vrnil v naročje ljudski operi. Toda tokrat moramo soglasno ugotoviti, da se je avtor dokončno izognil nekdanjim pomanjkljivostim in ustvaril vseskozi uspelo odrsko delo, ki upravičeno nosi oznako v podnaslovu. Izbrana snov, »po narodnem izročilu in J. Jurčiču«, ima vse pogoje za učinkovito odrsko

oblikovanje, in avtor ter libretist sta znala iz nje izluščiti najznačilnejše momente in osebe, ki so v odrsko spretni dramaturški obdelavi našli zelo uspelo *operno-odrsko* obliko. Mogoče bo strog *literarni* kritik utegnil oporekati premaknitvi dejanja Jurčičevega romana v leto 1847/48, tudi se bo nemara uprl Prešernovi »Zdravljici«, vendar je vsekakor res, da sta avtorja besedila z vidika čisto operne dramaturgije, ki ima drugačne zakonitosti kot dramska, s tem dosegla nove možnosti zapleta, obogatjenja in popestrenja dejanja, kar je za učinkovito opero nujno.

Tudi Poličeva glasba, ki jo je z »Desetim bratom« ustvaril, je od prejšnjih skladateljevih oper doživela temeljito spremembo. Kot ljudski operi je Polič ustvaril vseskozi melodiozno, učinkovito, zares ljudsko glasbo s spevnimi in hvaležnimi solističnimi arijami, ansambelskimi spevi in ilustrativnimi recitativi, glasbo, ki rada črpa iz melodične narodne pesmi in ki v vsej svoji liniji računa z zmogljivostjo pevčevega organa. Glasbena obdelava posameznih vlog od začetka do konca ilustrira karakterje in njihovo akcijo ter se poslužuje vseh učinkovitih odrskih prijemov operne literature. Opera »Deseti brat« bo na slovenskem odru ostala kot dokument večje, domiselno in v marsičem originalno grajene operne umetnine, slovenske ljudske opere.

Naša Opera je želela, da bi mogla avtorja, direktorja Mirka Poliča, ob krstni predstavi njegovega najnovejšega opernega dela pozdraviti za dirigentskim pultom. Zaradi njegovih zdravstvenih razlogov pa je naknadno prevzel glasbeno vodstvo uprizoritve sedanji direktor in dirigent Samo Hubad, dočim bo pri poznejših ponovitvah »Desetega brata« dirigiral tudi Rado Simoniti. Vsi sodelujoči z glavnimi protagonisti na čelu niso v pripravo mogoče še nobenega domačega dela doslej vložili toliko ljubezni, truda in zavzetosti. Želimo, da bi nova slovenska opera rodila v naši glasbeni produkciji novih pobud in sadov.

Smiljan Samec

Hinko Leskovšek:

OSNOVA OPERNEGA LIBRETA IN KARAKTERJEV

Preden bi si vsaj v glavnih obrisih ogledali elemente libreta, čigar osnova je seveda operno-dramaturška obdelava celotne snovi, je nujno, da razmotrimo o vseh komponentah, ki so važne za potek dejanja v dobrem in učinkovitem libretu, in o problemih ustvaritve takega libreta. Že iz celotnega razvoja operne kulture lahko zaključimo, da je dobrih opernih libretov pravzaprav malo in da večina starejših oper uspeva še danes kljub slabim, neučinkovitim in zmedenim libretom seveda po za-

slugi genialne glasbene obdelave. V čem je pravzaprav skrivnost osnovnega opernega teksta in dramaturške obdelave snovi? Morda bi si iz majhne in nikakor ne v vseh vidikih izčrpné analize operno-dramaturške obdelave Jurčičevega romana lahko ustvarili jasnejšo sliko o zahtevah in zakonitostih te gledališke zvrsti. V primeri s široko zasnovó Jurčičevega romana bi o operno-dramaturški obdelavi lahko omenili sledeče:

Za čim bolj strnjeno in jasno odvijanje dogajanja se je moral skladatelj pri ustvaritvi opernega libreta osredotočiti predvsem na tiste dele glavnega dogajanja, ki so mu bili potrebni i za razumljiv razvoj dogodkov i za čim temeljitejšo karakterizacijo okolja in oseb. Tako se skladatelj po ekspoziciji v I. dejanju takoj vključi v dramski tok dogajanja, ki ga z majhnimi presledki mirovanja v lirično-pevnih scenah nenehoma žene do konca. Prav tako je skladatelj iz obširne snovi romana izluščil le srž dogajanja ter skrčil tudi število oseb do tiste mere, da mu je bilo mogoče misliti na ustvaritev ansamblov in zaključnih finalov. Kot v drami, tako je tudi v operi zelo važen dramski potek dogajanja, v tem primeru seveda glasbenega. Toda velika pomanjkljivost bi bila, če bi se skladatelj izživiljal izključno v dramskih momentih ter pustil vse tiste scene, ki v operi ustvarjajo vtis nekakšnega zastoja v dogajanju. Mišljene so namreč vse lirične scene, ki s svojim pevnim lokom v operni dramaturgiji tvorijo protiutež dramskim scenam. Sem sodijo arije, dueti in deloma tudi kvarteti in večji ansambli. Seveda s tem ni rečeno, da vsi ti navidezno mirujoči, v resnici pa silno dinamični elementi, niso v veliki meri tudi osnova karakterizacije oseb, njihovih medsebojnih odnosov in njihovega mišljenja. V libretu, ki ga danes obravnavamo, je srž opernega dogajanja brez dvoma konflikt med Lovrom Kvasom in graščakovim sinom Marjanom na eni strani — ter Martinkom in Marjanom na drugi strani. Skozi okvir dramskega trikota, ki ga tvorita ob Manici oba tekmece Kvas in Marjan, se prepleta zgodba Desetega brata, njegov obračun z graščakom Benjaminom zaradi zločina nad Martinkovo materjo, Martinkov spor z gosposko, njegova oporoka in smrt. Konflikt, ki je pri Jurčiču zasnovan na problemu Marjanovega ljubosumja zaradi Maničine ljubezni do Kvasa, je skladatelj opere poglobil in zaostрил s tem, da je dejanje premaknil bliže naši dobi. Tako se teža konflikta prenese od osebnih stremeljenj tudi na idejno nasprotstvo obeh tekmecev, in tudi Martinkovi odnosi do gosposke postanejo z dobro prikazano situacijo »jare gospose« na eni strani ter zdravega kmečklega elementa na drugi strani za opero razumljivejši in bolj utemeljeni.

V smislu čim bolj strnjenelega razvoja dramskih dogodkov in bolje zastavljenih karakterjev, je skladatelj svojo zgodbo razvijal takole:

V I. dejanju se nam predstavijo vse glavne osebe dela, hkrati spoznamo odnose med njimi, ki so poleg karakterizacije oseb že pomagalo za



FRIDERIK LUPŠA

ki je bil v l. 1951 nagrajen s Prešernovo nagrado za svojo kreacijo Don Kihota, alternira v »Desetem bratu« z J. Betetom v vlogi graščaka Benjamina

vzmet dramskega toka. Po kratki meditativni predigri, ki že nakazuje osnovno občutje dejanja, se razvije razgovor med graščakom in njegovo hčerko Manico. Manica je dobro, nežno čuteče in odkritosrčno dekle, ki v srcu prav nič ne odobrava očetovega mišljenja o ljudeh, ki se zanj mučijo in pehajo. Pojmovanje te »jare gospode« prav značilno razodeva naslednja scena, v kateri se graščak obotavlja odložiti dolg poštenemu in delavnemu Dražarjevemu fantu in mu privoliti v poroko s Francko, ki služi pri njem. Tudi Dražarijo hoče graščak dobiti v svojo posest. Toda za Dražarjevega se zavzame Deseti brat, ki ima z graščakom še neporavnane račune: »Sicer se je našel spet nov dokument, ki pove vam razločno, kaj je bilo na Polesku, kaj z lepo Majdaleno«. V tej sceni je že zastavljen Martinkov osnovni konflikt z gosposkim svetom, kateremu s svojim prezirom vseh beračev in malharjev (tako Marjan imenuje Martina Spaka) pripada tudi Marjan.

Graščak skuša vso težo obtožbe ublažiti z lepimi besedami, ki jih je skladatelj orisal s široko kantileno v ges-duru. Toda Martinku laž ne gre do srca: »Na to vabo bi lisjak me rad ujel,« tako govori sam sebi in roka se krčevito oklepa papirja, ki ga je pisala ljubeča roka njegove matere in ki mu je edini pripomoček, da zahteva pravico zase ter plačilo za svojo nesrečno, mrtvo mater. »Dokler je ta list še v mojih rokah, govoril bo zame, nikoli za vas.«

V kratkih, markantnih epizodah spoznamo blagega strica Dolefa, ki se zelo razveseli prihoda novega »šolmaštra«. Kratka, recitativna scena s Krjavljem uvaja Lovrov prihod, arija v des-duru pa karakterizira



JULIJ BETETTO

je bil v l. 1951 nagrajen s Prešernovo nagrado za svoje zasluge na polju slovenske gledališke umetnosti in svojega glasbeno pedagoškega dela. V Poličevem »Desetem bratu« kreira vlogo graščaka Benjamina

njegove občutke, ko zagleda pred seboj svojo rodno zemljo: »Pozdravljam te, rednica sanj in hrepenenj in tihe sreče...« Ta spev je poln svetlobe in optimizma in značilno karakterizira Kvasovo zdravo naruro.

V kratkem kantabilnem duetu pa se prvič srečata Kvas in Martinek Spak: »Upam, da bova dobra prijatelja še nekdaj«. Iz teh besed lahko spoznamo Martinkova čustva za »tujca« Kvasa.

Kvasovo poznanstvo z Manico pa karakterizira naslednja scena, ki se po kratkem recitativičnem uvodu, v katerem spoznamo tudi Marjana in Balčka, razvije v kvartet. Vsi štirje karakterji izpovedujejo svoje občutke ob tem srečanju. Balček modruje o hudih učениkih, čeprav mu je novi učitelj všeč, Manica in Lovro sta v svojih srcih našla pot drug do drugega, v Marjanu pa se že poraja ljubosumje.

Po epizodi z Dolefom in Kvasovim srečanjem z graščakom razvije skladatelj velik finale z zborom kmetov, ki naj nakazuje pristno slovensko razpoloženje, ko si da narod po trudapolnem delu duška z veselo



MILICA POLAJNARJEVA
poje v »Desetem bratu« vlogo Manice

pesinijo in plesom. S tem je ustvarjen zaključek široke ekspozicije I. dejanja.

II. dejanje je razdeljeno v dve sliki. Prva nam prikazuje ohcet v Dražarjevi bajti, druga pa dogodke na jasi blizu razvalin nekdanjega slemeniškega gradu.

S sceno Dražarjeve ohceti je skladatelj posegel v življenje in običaje ljudstva ter hkrati nakazal tudi vlogo zbora, ki ni mišljen v smislu operne konvencije, temveč ga skladatelj v nekakšnem recitativičnem slogu, ki se zelo približuje ljudski govorici, obdeluje povsem individualno. Na podoben način je skladatelj oblikoval pozneje v 4. sliki tudi družbo na Slemenicah. Toda ostanimo pri »ohceti« v Dražarjevi bajti. Ohcet je pač najimenitnejši dogodek na vasi. Tu se ob taki priliki zbira staro in mlado, skupaj pridejo možakarji in brhka dekleta, tam pojo, plešejo, pogovor teče o raznih novicah; kratka, pokaže se vsa pestrost ljudskega življa. Tega se je najbrž zavedal tudi skladatelj, ko je dejanje s Krjavljevo pripovedjo prestavil iz oštarije na to svatbo, ter s pripovedjo novic o marčnih dogodkih na Dunaju v veliki meri zastavil ekspozicijo konflikta med Marjanom in Kvasom. Tako v ritmu polke in potrkanega plesa zaživi stara kmečka ohcet, nedvomno važen element celotne skladateljeve zamisli Desetega brata. Logično se povezuje s tem dejanjem tudi Krjavljeva pripoved o hudiču, ki s svojim pristnim humorjem odtehta nadaljnji dramatični zaplet dogodkov. Na ohcet je namreč prišel tudi Kvas z novico, da je na Dunaju revolucija in se v Ljubljani ustanavlja meščanska garda. Tradicionalni gost vseh pivskih svečanosti, stric Dolef, si ne more kaj, da ne bi ob tej novici dal duška svojemu navdušenju s klicanjem in vzpodbujanjem svoje okolice. Marjan, ki je tudi prišel na gostijo, ostro nasprotuje tem novim idejam. Med

VILMA BUKOVČEVA

poje v »Desetem bratu« vlogo Manice



njim in Kvasom se vname prepir, ki bi se razvil do pretepa, če ne bi Krjavelj pomotoma dal godcem znaka za ples, s katerim se dejanje konča.

Glasbena medigra nas uvede v naslednje dejanje, kjer dobimo na jasi blizu starega slemeniškega gradu Manico in Balčka. Fant nabira cvetlice, Manici pa je skladatelj medtem namenil skromno pesmico povsem v narodnem tonu, ki prijetno karakterizira iskreno in plemenito naturo mladega, nepokvarjenega dekleta. V tem prijetnem sanjarjenju jo prekine Kvas, ki ji razodene zgodbo o prepiru z Marjanom. Razvije se širok duet, v katerem si oba mlada človeka razkrivata svoja čustva: »Vzplamtela sva v bogati žar, ki naj ogreje vse ljudi, jim vero da v ljubezni čar, z dobroto čisto pozlati«. Ta dvospev v čistem b-duru prekine Marjan, ki je Kvasa zasledoval že od Dražarjeve ohceti. V divji jezi naprti Manici najhujše očitke ter se niti pred Kvasom ne sramuje razkriti svojo prostaško naturo. Lovro žalitvam ostro nasprotuje ter povabi Marjana na moški razgovor med štirimi očmi. Nadvse mučno situacijo pa reši Balček, ki priteče k Manici, da bi ga odpeljala domov. Manica odide z Balčkom in tudi Kvas ji sledi. Marjana pa pri odhodu prestreže Martinek Spak, ki je že nekaj časa skrivaj prisluškoval razgovoru. Med obema se razvname prepir, v katerem Spak še bolj razkači Marjana z zagotovitvijo, da ne bo nikoli dobil Manice, pa naj se trudi kolikor hoče. Marjan ga nažene z »beraškim malharjem« in odide. Grozeče stopi Martin za njim. Njegove besede »obesil se bom nate kakor senca, zasledoval ti sleherni korak«, razodevajo Martinkovo globoko mrznjo do oholega mladeniča. Iz te kratke scene se razvije velik Martinkov monolog: »O ljudje, zakaj le po videzu sodite človeka«. Ta psihološko zelo važni element opere doseže svoj vrh v široki kantileni v d-duru: »Dom moj večna je priroda, nikdar je ne zapustim, za brezpravne, za svobodo svoboden berač živim«...



RUDOLF FRANCL
*poje v »Desetem bratu« vlogo Lovra
Kvasa*

V III. dejanju nas skladatelj popelje na Slemenice, kjer je ravnokar godovanje pri graščaku Benjaminu. V veliki sobani je zbrana pisana družba trških veljakov. Tam vidimo zdravnika Venclja z družino, strogega sodnika Mežona, učitelja, župnika, štacunarja, apotekarja; kratka, vso gosposko družbo v veselem razpoloženju. Sceno uvaja napitnica, po kateri se razvije družabni ples, za katerega dr. Vencelj pri klavirju improvizira nekaj narodnih melodij. Med gosti pa hodi Manica, ki mora, še vsa preplašena od prejšnjih dogodkov, skrbeti za vesele obraze okrog sebe. Na godovanje je prišel tudi Marjan, ki pa se skuša odtegniti vsaki veseli družbi. Vsega zlovoljnega odkrije Manica in mu izpove svoje nag-njenje do Kvasa. Čeprav sta z Marjanom prijatelja od mladih nog, on tega noče razumeti in ostane zakrknjen. Njegove besede »ta nemanič in prekucuh v najkrajšem času mora stran, to zate in zame bo najbolje« strašno ranijo Manico, da mora oditi. Medtem se je mladina odločila za contredanse, med katerim se Mežon pritožuje graščaku zaradi Kvasovih škodljivih, svobodomiselnih idej. Mežon je namreč oster nasprotnik vseh tako imenovanih »freigeistov« in njihovega prepričanja. Contredanse se konča, v dvorano pripeljejo Balčka, ki napove deklamacijo novo natisnjene Prešernove pesmi »Zdravljica«. Vsa družba pozorno sledi smelim mislim nove mojstrovine ter prekinja deklamacijo z glasnim pritrdjevanjem. Edino Mežon se ves ogorčen poda h graščaku, da mu namigne o pravilnosti svojega mišljenja o Kvasu. Njegovo razburjenje seže celo tako daleč, da prekine deklamacijo in ožigosa pesem za škodljivi panslavizem.



JANEZ LIPUŠČEK
poje v »Desetem bratu« vlogo Lovra
Kvasa

ilirizem, skratka, za revolucijo. V družbi se hitro ustvarita dva tabora. Razburjenje se poleže šele, ko Kvas pojasni, da je pesem izšla s privoljenjem cesarske cenzure v »Novicah«. Ker so objokanega Balčka morali odvesti, nadaljuje deklamacijo Kvas sam, ki ustvari med vso družbo navdušeno pritrjevanje in odobravanje pesmi. Toda spet se dobro razpoloženje podre z Marjanovim vpadom. Marjan hoče Kvasa do kraja oblatiti kot navadnega hujskača, ki v zvezi z Martinkom Spakom hoče delati zdrabo med višjo družbo. Razburjenje se pa kmalu poleže, ko se na višku konflikta pojavi pri vratih Krjavelj. Zaduhal je dobro pijačo in jedačo ter jadrno prisopihal družbi povedat o »čudnih zvereh« v bližnji hosti. Njegova pripoved o teh »divjih teletih« razvedri vso družbo. Kmalu so lovci z Marjanom in Kvasom vred zbrani okrog graščaka. Z njihovo lovsko pesmijo se ta slika zaključí.

V medigri, v kateri se še pojavita motiva lovskega zbora in Krjavlja, se scena spremeni. Smo na gozdni jasi »vrh skal«, kjer pelje pot na Slemenice. Luna osvetljuje okolico, po kateri se še tu in tam razlegajo klici lovcev in gonjačev, naпослед pa vse utihne. Med drevjem stoji Martin in se pogovarja s svojim Bogom. Ta monolog se v velikem loku razpenja čez ves Martinov karakter: »Vse svoje dni bil sem burkež neslan, da ljudem pričaral bi pomlad«. Prosi Boga, naj ga zaradi pregreh ne zavrže. Iz široke teme v h-duru modulira to izpoved v es-dur: »Še malo mi daj, da pred teboj bo čist moj obračun«. Na koncu se spet vrne v h-dur: »Pokrij me, draga prst, da spal bom sladko in vdano čakal čas,



VEKOSLAV JANKO
*kreira v Poličevem »Desetem bratu«
naslovno vlogo*

ko vsem bo lepo«. Njegovo razmišljanje prekine Kvasov in Marjanov prihod. Oba izmenjata ostre besede zaradi Manice. Marjan gre v svoji ljubosumnosti celo tako daleč, da na Kvasa nameri puško. Toda trde pesti kmečkega učitelja se polaste nasprotnikove puške, ki v velikem loku zleti daleč stran. Kvas odide. Marjan, osramočen zaradi Kvasovega odločnega nastopa, zgrabi puško, ki jo je Kvas v naglici pozabil, in nameri nanj. Toda Deseti brat mu prepreči podlo namero. V skrajnem besu udari Marjan Martina po kolenih, toda ta vstane, ter se zakadi proti Marjanu. Medtem ko mu hoče iztrgati puško pa počí strel in Martinek se ob Marjanu težko ranjen zgrudi na tla. Z veliko težavo se Deseti brat odvleče s strašnega kraja, obširna glasbena medigra pa karakterizira njegov odhod. Medtem se od daleč sliši hripavo petje pijanega Dolefa, ki se po tej poti vrača iz Obrščakove gostilne na grad. Pri tem naleti na napol mrtvega Marjana, začne na ves glas klicati na pomoč ter skoraj trezen zdirja na Slemenice povedat o dogodku. Kmalu se zbere nekaj ljudi z gradu in kmetov iz okolice, ki najdejo Marjana hudo ranjenega. Z graščine priteče tudi graščak v družbi Venclja in Mežona, ki prične takoj preiskovati okolico. Najde Kvasovo puško in začne sklepati, da ubijalec ne more biti nihče drugi ko Kvas. Njegovo sumničenje še bolj potrdi Kvasova vrnitev. Lovro se je bil namreč spomnil, da je pozabil puško. Toda zelo je presenečen, ko naleti na jasi na celo gručo ljudi, katerih oči so uprte vanj. V tem trenutku pa že pristopi sodnik Mežon, ki aretira Kvasa zaradi suma zločina nad Marjanom. Manica, ki je vse to slišala, ostro zavrne Mežonovo obtožbo, toda graščak jo s trdimi besedami prekine, izrazujoč obžalovanje, da je tako daleč prišlo. S Kva-

FRANC LANGUS

alternira z V. Jankom v vlogi Martina Spaka



sovimi besedami »Manica, krvave niso moje roke«, pa se razvije ansambel, ki ga prekine šele prihod Martina Spaka. Z veliko težavo se Deseti brat s Krjavljevo pomočjo privleče do graščaka, kjer razodene ljudem svojo žalostno zgodbo in razkrije vso skrivnost svoje osebe. Graščak je namreč njegov po poli brat, Lovro Kvas pa njegov nečak. Istočasno mu izroči zavezane listine, ki pričajo o resnici njegove izpovedi. »Iskal pravico sem, terjal resnico. Poln maščevanja in neznanja sem taval po svetu okrog. Tedaj prišel je kakor božji glas nečak moj v svojo rodno vas, prinesel s sabo mir in spravo, ljubezen in življenje zdravo«.

Njegove sile so pri kraju. Zadnjič se obrne h graščaku, sklene Manici in Lovru roke in umre. Martinovo truplo odneso, ljudje se počasi razhajajo. V gozdu se dani, prvi žarki posijejo skozi veje, in v njihovi svetlobi objeta stojita Lovro in Manica pred novim življenjem.

Mirko Polič:

MISLI OB »DESETEM BRATU«

Opera ima svoje zakonitosti, ki jih človek lahko bolj instinktivno občuti kot pa racionalno doume. Vsi naporci usmerjanja, prilagojevanja raznim smerem itd., niso v njeni — skoraj štiristoletni — življenjski dobi nič zalegli, če v njih ni bilo iskre, tistega »nečesa«, kar je težko definirati, kar pa odloča o uspehu ali neuspehu, o življenju ali propasti.

Zdi se nam paradoksnost slišati, da more imeti v tej zvrsti umetnosti, kjer se uporabljajo slikane kulise, šminke, kjer se s patosom zapete besede družijo govornjena proza, da more imeti ta nestilna zmes realnih in fiktivnih elementov uspeh le, če je v njej pravo življenje; in da more imeti ta



LADKO KOROŠEC

poje v »Desetem bratu« vlogo Krjavlja

»uprizorjeni koncert« z vidnim dirigentom in orkestrom uspeh šele, če iz njega žari iskrenost in »nepotvorjeno doživetje«.

Ali je v teh ugotovitvah resnično vsebovana razlaga tistega skrivnostnega »nečesa«, tiste iskre?

Morda pa je le odločilna predvsem lepota in sugestivna sila glasbe? Zakaj tedaj ne uspevajo Bizetovi »Iskalci biserov«, Huga Wolfa »Corregidor«, zakaj si ni osvojila sveta Dvořakova »Rusalka«?

Ali je morda poglobitno težišče na dobrem libretu? Zakaj potem »vžiga« nemogoči »Trubadur«, medtem ko ostane »Falstaff« le poslastica za sladokusce?

Glasbeni kritik Paul Bekker je skušal razložiti trajen, nezmanjšán uspeh po svoji miselnosti pravzaprav preživlele »Traviate« in sorazmerno mnogo manjši vtis živahnejše in v zamisli originalnejše opere »La Boheme«. »Mimi«, pravi, »pokašljeje, in ko naposled ubogo dekle zaspi, zbudi naše sočutje. Violetta pa je resnično bolna, ona zagradi in pretrse. Njena smrt je resnično tragična, njena ljubezen elementarna, njena žrtev velika«.

Torej le libreto? Da in ne. Kajti pravi operni libreto, napisan z upoštevanjem in razumevanjem glasbenih nujnosti, nima samostojne življenjske sile. Zamislite si n. pr. izvedbo »Carmen« (katere libreto gotovo sodi med najboljša dela svetovne literature) samo z besedo, pa čeprav z glasbenimi »vložki« za pesmi in plese iz Bizetove mojstrovine. Delo je napisano kot »opera comique«, torej s prozo namesto recitativov, kakor ga mi poznamo v Giraudovi priredbi, in v tej prozi se povečini

Prizor iz naše letošnje uprizoritve

«CAVALLERIE
RUSTICANE»

(E. Karlovčeva kot mati
Lucia in Miro Brajnik kot
Turridu)

Foto: S. Zalokar



odvija dejanje. Pa vendar, kaj bi brez glasbe ostalo n. pr. od nastopa tobačnih delavk, od nastopa same Carmen, od kvinteta tihotapcev in finala II. dejanja, od terceta kart v III. dejanju, in tako dalje?

Torej libreto in glasba, ki se ujemata, izpopolnjujeta, medsebojno podpirata, kjer raste glasba iz besede in scena iz glasbe. Nekako v smislu Wagnerjevega Gesamtkunstwerka, nikakor pa ne po Mozartovem principu: »Die Poesie soll schlechterdings der Musik gehorsame Tochter sein«.

Naša slovenska operna produkcija trpi predvsem zaradi neprimerno zasnovanih libretov in glasbeni razmah naravnost ovirajočega besedila. Jar. Kvapil je ustvaril z »Rusalko« sicer dramatično šibko delo, ki mu predvsem primanjkuje kontrastov, vendar je v njem cela vrsta scen, ki so ustvarjene kot glasbena podloga, z besedilom, ki daje glasbenemu izrazu največji možni polet. Jakov Gotovac je s svojim »Erom« našel v Begoviću genialnega libretista, ki je v tekstu pripravil vse, prav vse za glasbo: živo, kleno ljudsko govornico, zasoljeno z zdravim humorjem,

sočne, zaokrožene scene, ki nosijo že v zasnovi zaključene glasbene oblike, in v celoti čudovito strnjeno dejanje. To je edinstveni primer v jugoslovanski literaturi.

Sicer pa je naš komponist večinoma vezan na že gotova dramska dela, ki so zamišljena in napisana za prozno sceno ter že po svoji zasnovi ne upoštevajo ustroja glasbene graditve. Navadno sledeč z dolžnim spoštovanjem poteku dialoga takih del, se mu glasbeni izraz nujno razblinja v tenak glasbeni komentar, ki poslušalca včasih bolj moti kot vzpodbuja... Ali pa je vezan na površna, z malomarnostjo in nepoznavanjem tehnike napisana besedila, ki že v sebi nosijo kal neuspaha. Tu glasba, ki je navadno komponirana »mimo teksta«, ne more ničesar več rešiti.

Premišljuje o načinu, kako naj se lotim »Desetega brata« (ki sem ga že dolgo imel v mislih), sem trdno sklenil, da bom predvsem skušal zasnovati dober, operni libreto. Pomislil sem, kako je Boito v svoji vzgledni obdelavi »Othella« strnil Shakespearovo dramo v štiri dejanja z zelo omejenim številom osebja (včasih pridobljenim iz več Shakespearovih likov, strnjenih v enega), kako je ustvaril čudovite situacije za glasbeno obdelavo, zgostil scene za monumentalne glasbene oblike, ki jim je Verdi vdihnil glasbene misli. Seveda ne smemo prezreti, da je bil Boito sam komponist in odličen literat.

Bilo mi je jasno, da moram strniti dejanje na čim manjše število zaključenih in zaokroženih slik, da moram ustvariti situacije za lirične scene, za žive akcije (dramatične in koreografske prirode), in da moram predvsem omejiti predzgodovino na nekaj skopih omemb, da bi se izognil dolgovoznim in navsezadnje le nejasnim povestim in baladam, kakor se takim razlagam na lep način pravi. Spomnil sem se n. pr. balade Tomškega v »Pikovi dami«, ki jo večina poslušalcev komaj razume, brez katere pa ostaneta lik stare grofice, predvsem pa njena zveza s »tremi kartami«, docela nerazumljiva; ali pa povesti Ferranda in Azucene v »Trubadurju«, katerima navkljub ostane dejanje cele opere do take mere nerazumljivo, da se prenekateri gledalec na koncu vprašuje, čigav sin je pravzaprav Manrico.

Najbolj primeren se mi je zdel scenarij, ki bi ga razporedil tako, da bi izpeljal v I. dejanju (skoraj kot nekakem prologu) celotno ekipozicijo, medtem ko bi strnil v naslednji dve (vsako ima po dve sliki), ki sta tudi časovno odmaknjeni od prvega, samo graditev in razplet, ki se odvija v strnjeni obliki in tudi časovno nepretrgano.

Tako spoznamo v I. dejanju vse poglobitne osebe in njihove medsebojne odnose, razen Mežona, ki nastopa šele v tretjem in mu pripada naloga, da požene dejanje h koncu. Imel sem za nujno, da vključim že v to dejanje tudi zbor, in to ne samo zaradi efektnejšega konca, temveč kot sestaven del družbe, v kateri se giblje Martin Spak in se odvija



Prizor iz naše

»CAVALLERIE

RUSTICANE«

(Miro Brajnik kot Turriddu
in Franc Langus kot Alfio)

Foto: S. Zalokar

usoda »trikota«: Manica, Marjan in Kvas. Zbor naj bi v tej operi ne bil le dekorativen element, kakršnega poznamo iz mnogih opernih del. Zato ni njegova naloga le pevška (nekaka zvočna kulisa solistom), temveč bistvena in aktivna, torej v glasbenem oziru močno recitativična.

Kljub tragičnemu koncu Martina je »Deseti brat«, ta prikaz našega človeka ob začetku njegovega nacionalnega prebujenja, vseskozi pozitivne narave, torej mora z odra delovati optimistično. Zato mislim, da je prav, če Martin žrtvuje svoje življenje, rekel bi — kot daritev za boljšo bodočnost svojih varovancev, ne pa kot posledico maščevalnosti zaradi izgubljene matere in nepomirljive mržnje proti krivcem lastne zle usode. Iz tega vidika se mi je zdelo logično, da izključim pojavo dr. Kavesa in da vso predzgodovino potisnem za eno generacijo nazaj, oziroma, da pomaknem samo dejanje v območje marčne revolucije, v katere vzdušju je možno boljše profiliranje in diferenciacija oseb in njih teženj. Nekaj Kavesovih značajnih potez je v graščaku Benjaminu, ki z epizodo grun-tarja Mihe izpod Gaja združuje v sebi konservativne elemente tedanje

naše podeželske gospodujoče plasti. Vendar sem skušal ohraniti njegov dobrohotni, pomirljivi značaj, kakor ga poznamo iz romana. Bolj ostro je podan in oblikovan mladi Marjan, pri katerem so stanovski interesi močno podkrepjeni iz osebnih motivov, izvirajočih iz rivalitete z Lovrom. Tema dvema nasproti stojita Martin Spak, ki nastopa in zastavlja svoje sile bolj nagonsko, podzavestno, in Lovro Kvas, študent, ki se je v Ljubljani navzel novega duha mlade slovenske generacije onega časa ter zavestno zastopa napredne težnje inteligence 48. leta.

Med obema strankama stoji kvišku in naprej stremeča Manica, katera ob Lovru spozna svoj pravi poziv in cilj in zraste do zaključnega speva.

Prvi grupi se pred koncem dejanja pridruži še sodnik Mežon, tip avstrijskega uradnika Metternichove dobe.

Klasični figuri Krjavlja in Dolefa sta prevzeti brez vsake alteracije, da, skoraj dobesedno. Tema dvema sem — v večji poudarek lokalnega kolorita in slovenskega značaja dela — priključil nekaj folklornih, oziroma za tisto dobo značilnih scen, kakor so: v I. dejanju nastop kmetov (koral in igra s plesom), s čimer naj bi se ponazorila latentna sila, ki tiči v narodu, in njegova otroška dobrodušnost in ubogljivost; v II. dejanju obredje pri ohceti (potikanje v jabolko), polka in potrkan ples; v III. dejanju — poleg družabnih plesov takratne dobe in zbora lovcev — predvsem deklamacijo Prešernove »Zdravljice«, ob kateri se razkrinka nenačelnost in omahljivost »jare gospode«.

Iz sceničnih vidikov sem skušal zgotiniti in zdramatizirati konflikt v zgoraj omenjenem trikotu. Že v I. dejanju nakazano nesoglasje med Marjanom in Lovrom se v 1. sliki II. dejanja (ohcet) ob vesti o revoluciji močno stopnjuje, v 2. sliki istega dejanja pa skoraj izprevrže v dejanski spopad. Napetost tudi v 1. sliki III. dejanja (godovanje) ne popusti in končno izbruhne z vso silo na lovu. Tu sem skušal dati Lovru močatejši nastop. Z zamenjavo pušk pa sem, spričo strnjenosti dogajanja na sceni, hotel dati Mežonu še napotilo več za Kvasovo krivdo. Tako sem hotel omogočiti razplet dejanja z Martinovo smrtjo in združitvijo mladega para še v istem dejanju. Spričo take razporeditve mi je bilo mogoče pritegniti ves vokalni aparat, ki sem ga ob Kvasovi aretaciji in Maničinem izpadu izkoristil za večji glasbeni prizor (ansambel).

Glasba je nastajala vzporedno s scenarijem in tekstom. Res bi ne vedel povedati, kje je katera od teh komponent bila prej koncipirana. Iz scene je nastajala glasbena misel in z njo se je oblikovala beseda. Osnovna težnja mi je bila, da bi našel v glasbeni govorici poljuden, iskren in naraven ton. Z eno besedo: ljudsko opero, ki bi ustrezala vzdušju romana in oživila sliko našega človeka ob začetku njegove narodne in kulturne rasti.

•CAVALLERIA

RUSTICANA•

Na sliki: Miro Brajnik
(Turriddu), Vanda Ger-
lovičeva (Santuzza) in
Manja Mlejnikova (Lola)

Foto: S. Zalokar



Ce je to uspelo, bo vidno seveda šele pri sceničnem in glasbenem oblikovanju dela. Da bi ostal čim bližji tej težnji, sem se odpovedal velikemu orkestralnemu aparatu ter se omejil na tako imenovano malo simfonično sestavo.

Ce še omenim, da sem skušal vzdržati vseskozi plemenito melodično linijo ter s tem ustvariti pevcem hvaležne pevske vloge, sem menda povedal vse, kar je potrebno v pojasnilo poslušalcu.

LA MADRE SLAVA

(Prispevek k raziskovanju jugoslovanske tematike v tuji operni literaturi)

F. F. Kanitz poroča v svojem delu: »Serbien, historisch-etnographische Reisestudien (1868) o uprizoritvi opere gornjega naslova v letu 1865 v tržaškem Teatro Comunale (sedanjem Teatro Giuseppe Verdi).

Zadeva je v toliko zanimiva, ker je to, kolikor vem, prvi poskus uporabe jugoslovanskega okolja za operni libreto v tuji literaturi in tudi sploh eden izmed prvih pojavov slovanskega življa na neslovanskih opernih odrih. Z uveljavljanjem romantike in ugotavljanjem folklornih posebnosti v začetku 19. stoletja se prebujajočih slovanskih in drugih evropskih narodov, so novi nacionalni elementi začeli tudi v operi nadomeščati dotlej skoraj izključno klasične sujete. Tako najdemo celo že pri Cherubiniju dvoje opernih tekstov, ki obravnavata slovanski (konkretno poljski) milje, in to: »Lodoiska« (Pariz, 1791) in »Faniska« (Dunaj, 1806). Vendar sta ta dva — kolikor vem — edina primera iz tiste predromantične dobe. Še dolgo, tja do polovice 19. stoletja, ni več mogoče zaslediti takega primera. Saj se pojavljajo celo v nacionalni tvorbi slovanskih narodov prvi poskusi šele v tretjem in četrtem desetletju istega stoletja (Glinka »Žizn za carja«, 1836; Moniuszko »Halka«, 1847; poskusi Bendla in Skuherskega pri Čehih itd.).

V jugoslovanski operni tvorbi zaznamujemo prvi poskus z Lisinskega opero »Ljubav i zloba« (Zagreb, 1846), medtem ko je bil njegov, l. 1851 komponirani

»Porin«, izvajan šele 1895. Foersterjev »Gorenjski slavček« je nastal 1869, Zajčev »Nikola Subić-Zrinjski« pa 1876.

Zato mislim, da je pojav »La madre Slava« v italijanski operni tvorbi in še celo v Trstu 1865. leta, vsekakor pomemben in vreden zapisa.

V arhivu »Teatro comunale Giuseppe Verdi« v Trstu se dejansko nahaja tiskani libreto te opere (katerega prepis sem prejel po ljubeznivosti prijatelja L. Š. iz Trsta) z oznako: melodramma in tre atti di Luigi Fichert, musica del maestro Nicolo de Stermich da rappresentarsi nel Teatro Comunale di Trieste la quaresima del 1865.

Iz »avvertimenta« (oznanilo) posnemamo, da je ta melodramma povzet po poemu istega imena in pesnika, z okrajšavami, ki so izvedene »per brevità« (zaradi skrajšanja).

O glasi in komponistu mi doslej ni bilo mogoče ničesar dognati. Verjetno je Nikolaj Stermič po izvedbah v letu 1865 (tudi števila predstav ni bilo mogoče ugotoviti) prevzel partituro in orkestralni material (ki sta bila spričo staggion-skega sistema italijanske opere gotovo njegova last) ter se nahajata nekje v kakem zasebnem arhivu. O samem Stermiču, katerega rod poteka verjetno iz Dalmacije (iz Benkovca ali okolice), tudi ni bilo mogoče ničesar dognati. Značilen je pri imenu pridevek »de« Stermich, verjetno avstrijsko odlikovanje, pridobljeno v državni službi (pomorstvo?) od njega ali katerega od njegovih prednikov. L. 1918 se pojavlja v Trstu dirigent Peter Stermič in dirigira kot gost takrat v »Politeama Rossetti« nastopajoče zagrebške Opere dve predstavi »La Boheme«. Čeprav ne nosi plemenitega vzdevka, je morda mlajši sorodnik našega Nikolaja. Vsekakor je ta moral biti dovolj več muzik (čeprav morda amater), ker so bile »staggione di quaresima« (postni čas) v tržaškem Komunale zaradi prvorazrednih nastopajočih ansamblov že tedaj znamenite. Tehnično nezrelo ali nedognano delo bi si komaj moglo priboriti pristop. Saj je za to gledališče že 1848 napisal opero »Il Corsaro« takrat že močno upoštevani Verdi.

Prepuščajoč razčiščenje te zadeve času in nadaljnjim poizvedbam, ki so v teku, se vracam k libreto, ki vsebuje še nekaj zanimivosti. Ze na prvi strani našteva vloge in njih izvajalce, kakor sledi:

Stefania, la Madre Slava sig. na Gioletta Bersi-Deleurie
Vido, di lei figlio (njen sin) signor Ernesto Palermi
Angia, donzella dalmatica (dalmat. mladenka) sig. na Enr. de Bailleu-Marinoni
Ljubo, germano a Vido (Vidov brat) signor Vito Orlandi
Risto, capo dei Calogeri (vodja redovnikov) Francesco Reduzzi

Cori di Montanine e di Pastori (zbori planink in pastirjev)

Coro di Calogeri (zbor redovnikov)

Popolo e armati montenegrini (črnogorsko ljudstvo in vojščaki)

La scena a nel Montenero (dogaja se v Črni gori)

Delo je razporejeno v tri dejanja in obravnava krvno osveto.

Mati se vrača s sinom Vidom in oboroženci iz Srbije, kamor je utekla po pokolju moža Tura, da maščuje njegovo smrt. Sestaja se z drugim sinom Ljubom in begunko Angio (Angelija?), ki jo oba brata ljubita. Iz konflikta, ki ga Risto in njegovi samostanci zaman skušajo poravnati, se rešita samo Angia in Vido, ki ju umirajoča mati po izpolnjenju svetega maščevanja blagoslavlja.

Očividno je avtor izrabil vprav krvno osveto, značilno lastnost primitivnih Črnogorcev, da bi jo prikazal svojemu občinstvu kot zanimiv egzotikon. Da je pri tem generaliziral (La madre slava, t. j. slovanska) ni čuda, ker so takrat Italijani še bolj ko danes imeli vse Slovane kot eno pleme, posebno pa jugo-slovanske narode, ki so jim kljub soseščini bili skoraj nepoznani ter so tvorili

zanje precej nejasen narodnostni kompleks. Vendar prinaša libretist tudi nekaj obeležij in značilnosti, da bi karakteriziral črnogorski milje, kot n. pr. pravoslavne monahe, način pozdrava (si abbracciano, baciandosi alla foggia slava — se objameta, poljubivši se na slovanski način), dalje uporablja kot orožje handžar (angiaro) itd. Kljub temu ga ne moti, da ne bi uporabljal kot spremljevalni instrument (tudi kot rekvizit na odru) — harfo.

Tekst močno spominja na bombastičen, nepriroden stil takratne italijanske libretistične manire (Cammarano, Piave itd.), ter se niti ne trudi, da bi se naslonil na kake značilnosti slovanskega pesništva. Iz tega moremo sklepati, da je tudi glasbeni jezik operno-konvencionalen.

Kljub temu pa je za poznavalca razmer nadvse zanimivo in značilno, da je delo s tem naslovom bilo izvajano vprav v Trstu, prirodnem stikališču slovanskega in romanskega sveta. Mar ni to dejstvo kot nekak migljaj, kakšna kulturno-politična naloga pripada temu velikemu trgovskemu središču, ki se ji je iz slepega fanatizma in šovinizma tako izneverilo?

Nehote mi prihaja pri tem na misel ganljiva epizoda, ki jo pripoveduje naš veliki zbiratelj jugoslovanskega folklornega blaga, F. Ks. Kuhač iz leta 1863. (Torej dve leti pred izvedbo naše opere). Takrat je na pomolu (S. Carlo), nekaj korakov od teatra Comunale prisluškoval »težakom«, ki so peli slovensko narodno »Razpodite se, megličice«. Kljub prigovarjanju pa ni mogel doseči, da bi mu narekovali besedilo. Sramovali so se ...

Naša neodločnost, prirojena sramežljivost in boječnost so krive, da nas je priseljeni element potisnil z obale in središča mesta daleč nazaj v okolico in Kras, in da je v srditem sovraštvu izobčil našo govorico. Morali smo preiti v obrambo, namesto da bi razširili svoje postojanke v mestu in sami prevzeli iniciativo ter tako izpolnili kulturno-zgodovinsko poslanstvo, ki se očitno bolj prilega nam kot pa našim sosedom.

Trideset let po »Madre slava« je bila v Trstu še ena krstna predstava italijanskega opernega dela, katerega libreto (in to pot tudi glasba) uporablja slovanske elemente. Je to Smaregljeva opera iz istrskega okolja: *Le nozze istriane* (Istrska svatba) na libreto L. Illica, (libretista večine Puccinijevih del). Komponist je po rodu iz Pulja (morda tudi hrvaškega rodu Zmarelja?) in je dobro poznal običaje in značilnosti svoje dežele. Dejanje se sicer godi v malem italijanskem mestecu Vodnjanu (Dignano), vendar ima tu vidno vlogo Luce, »giovane slava di Peroi« (mlada Slovanka iz Peroja, obrežne vasice pravoslavnih prebivalcev), ki jo komponist slika z izdatno uporabo istrskih folklornih elementov.

Ob koncu naj omenim še poslednji tak poskus l. 1912 tudi v Trstu prvič izvedene italijanske enodejanke črnogorskega miljeja, »La buffera« (Vihar) Gialdina Gialdinija. Libreto spet obdeluje krvno osveto ter spada v vrsto onih del, ki jih je sprožila »Cavalleria rusticana«. Tudi glasba, ki ji sicer ni odrekli melodične invencije in dramatične sile, je epigonska in se drži italijansko-masagnijanske smeri.

Ce omenim, da je neki meni neznan italijanski komponist uglasbil še dramo »Balkanska carica« Nikole Petrovića (črnogorskega kralja Nikite), menda po naročilu samega pesnika, sem najbrž našel vse, kar je na tem polju prinesla italijanski kulturi soseščina z nami. V primeru z znanostjo, literaturo in slikarstvom (Bošković, Marulić, Tomaseo, Schiavone) so seveda rezultati borni, čeprav bi jim prištel še Tartinija-Trtana in M. Jarnovića.

Vendar se te manifestacije, ti poskusi kulturnega sodelovanja, ne dajo izbrisati ter ostajajo dokumenti neizpolnjene naloge in dolžnosti na polju sožitja in sodelovanja narodov.

Mirko Polić

(Odlomki poglavja iz Zgodovine Slovenskega gledališča v Trstu.)

Ko so v letu 1910 »Novi akordi«, pod uredništvom dr. Gojmira Kreka in v založbi Lavoslava Schwentnerja izhajajoča moderna slovenska glasbena revija izredno visoke umetniške ravni, dobili glasbeno književno prilogo, je poročal v listu o glasbenem življenju v Trstu mladi skladatelj Emil Adamič, tedaj učitelj v Trstu in gojenec tržaškega konservatorija. V enem svojih prvih dopisov je poizkusil očrtati okolje v tem živahnem obmorskem velemestu, privablajočem nove in nove Slovence, ki so se radi že tedaj in marsikdaj pozneje nekritično prilagajali tujemu okolju in njegovim nevarnostim.

Podoba, ki jo razgrinja Adamič tu za razliko od tedanje dokaj mrtve Ljubljane, je takale: »Naše mesto je po svojem značaju trgovsko. Tu se ljudje pehajo od jutra do noči za krajcarjem. Po ulicah vse teka, vsak trenutek se meri z zlatom. Naravno je tedaj, da se resna, globoka umetnost tu ni mogla vzdržati in udomačiti. Kar si ljudstvo utrga časa, porabi ga za lahko, trenutno razvedrilo, ki ne sme dati mnogo misliti, saj za to ni časa. Posledica temu je površna muzikalna izobrazba meščanstva in šopirjenje varijetejev, kabaretov in operetnih družb. Le semtertja je, slišati o koncertnih priredbah, a še tedaj so dvorane na pol prazne, ali pa zasedajo prostore ljudje, ki smatrajo posete koncertov za »bon ton«.

V razcvetu slovenske moderne vokalne glasbe, ki se prav tedaj kar razliva iz neusahljivega vira narodnega izročila, pokaže Adamič hkrati prerez glasbenega življenja v Trstu, kjer Italijani sploh ne poznajo vokalnih koncertov. Imajo »Choro Triestino«, toda o njem da ni nič slišati. Nekaj se giblje »Quarteteto Triestino«. Mesto vzdržuje orkester, ki je nameraval prirediti simfonične koncerte, pa se je subskripcija za vstopnice izjalovila, zato je igral pri prireditvah — kinematografov. V nemški Schillerjevi dvorani je prirejela slabo obiskovane koncerte vojaška godba 97. pešpolka pod vodstvom kapelnika Teplega, pozneje nekaj časa artistskega vodje Slovenske filharmonije v Ljubljani in tudi učitelja na podružnici Glasbene Maticе v Trstu. Na teh koncertih so bili v dobri meri zastopani tudi slovanski skladatelji. Kakor v zasmeh je bila prireditev orkestralnega koncerta vseh slovenskih društev v Trstu leta 1910, ki mu je bila večina programa nemška, le deloma češka; šele na prigovarjanje Adamičevega odbora v zadnjem hipu sprejel po eno hrvaško in srbsko pesem od Lisinskega in Jenka, Slovence so popolnoma prezrli.

Svojo podobo tujega glasbenega življenja v Trstu dopolnjuje Adamič s poročili o gostovanjih tujih gledaliških skupin v mestu z italijansko večino prebivalstva, toda brez stalnega gledališča. Ta gostovanja se vrste drugo za drugim, včasih le z deloma zadovoljujočim obiskom. Tako uprizori v gledališču Politeama Rosetti neka družba operi »La Boheme« in »Tosca«, večkrat skoraj pred prazno hišo, v gledališču Fenice druga družba opero »Hugenoti«, ki jo ponavljajo dvanajstkrat. Leta 1911 doživi pri gostovanju neke družbe v komunalnem gledališču Verdi Wagnerjeva opera »Somrak bogov« 12 predstav in še 2 ljudski, pri katerih je bilo gledališče do vrha polno. V istem gledališču uprizore nekoliko pred tem z velikanskim uspehom Musorgskega opero »Boris Godunov«, »edina slovanska opera od nekdanj v tem skozi in skozi italijanskem gledališču«. Toda ti glasbeni uspehi komaj odtehtajo stalno se ponavljajoča gostovanja najrazličnejših operetnih družb z vedno polnimi gledališči kot znamenje iznakaženega okusa let pred prvo svetovno vojno. Življenje tega razdobja je, dasi polno skritih osebnih tragedij, očitovalo neko brezskrbnost in zaneše-

Režiser in kapelnik slov. gled. v Trstu



LEO DRAGUTINOVIČ

umetniški vodja, igralec in režiser Slovenskega gledališča v Trstu (1910—1914), ter Mirko Polič, pobudnik in dirigent prvih operetnih in opernih uprizoritev v Slovenskem gledališču v Trstu, v sodobni karikaturi (Ljublj. »Dan« 1913)

njaško veselost, ki ga je podkrepnjevalo lahkoživo življenje naraščajočega in kipečega vele mesta ob jadranskem morju.

Slovenci v Trstu se deloma vdajajo temu lahkotnemu življenju. Kolikor jih prevzema lagodni tok okolja, obiskujejo italijanske in nemške gledališke predstave, v zmernem merilu tiste redke predstave z umetniško vrednostjo, zato pa tem več tiste druge, ki jih troši lahkokrila muza operete.

Podoba slovenskega vzdušja v tem času je po Adamiču takale: »Slovenci smo v Trstu strašno muzikalni. Imamo pevskih društev v mestu in okolici, da pridejo na dva moža skoro tri. Velikih koncertov s plesom, koncertov s tombolo, glasbenih prireditev s prosto zabavo in šaljivo pošto, kolikor hočete. Na programih so kupleti, solo nastopi a la Caruso, slavne operete in burke s petjem in semtertja kak starodaven mešan ali moški zborček, ki so ga pozabili že vrabci. Vendar pa kaže, da bo vsled zunanjega, importiranega pevskega in glasbeno višje naobraženega materiala ta slika dobila v doglednem času veselejša lice. Za reformiranje dosedanjih razmer se trudi v prvi vrsti novoustanovljena podružnica Glasbene Maticice.«

Zdelo se bo morda neverjetno — toda Adamiču, ki je štel, moramo že verjeti — da je imel Trst in okolica v letih pred prvo svetovno vojno več pevskih in godbenih društev kakor vsa Kranjska in še spodnja Štajerska povrh. In to samo slovenskih društev! Adamič jih je naštel 40, z opombo, da jih je morda še več! Številčno jih razčlenjuje takole: »Če računimo, da je pri vsakem pevskem ali godbenem društvu povprečno vsaj 20 izvršujočih in vsaj 30 podpornih



MIRKO POLIČ

nekdanji ravnatelj Opere Narodnega gledališča v Ljubljani, v karikaturi akad. slikarja in kiparja Nikolaja Pirnata

članov, tedaj imamo v Trstu in okolici 2000 ljudi, ki petje ali godbo dejansko izvršujejo ali podpirajo; najmanj trikrat toliko pa jih je po moji pameti, ki posečajo priredbe vseh teh pevskih in godbenih društev. Vsaj 8000 glasbo ljubčih Slovencev imata Trst in okolica».

Ta množica je bila resonančno dno prvih glasbenih uprizoritev Slovenskega gledališča v Trstu, dasi raven njene glasbene izobrazbe še ni dosegla razvoja sodobne slovenske glasbe, ki se je prodorno in hkrati napadalno uveljavljala v svojem glasilu »Novi akordi«. Ko se je Adamič 1910 zahvaljeval slovenski sopranistki Devovi-Costaperarijevi, da je na svojih koncertnih nastopih začela uveljavljati tudi domačo, moderno umetnost, je ugotovil, da je za »veliko večino takozvanega 'muzikalnega' občinstva slovenska glasba tekočega desetletja še 'terra incognita', kar pa je osobito krivda pevovodij, kapelnikov in drugih vodilnih faktorjev.«

Kakor pa so zastopniki moderne slovenske glasbe ustvarjalno z uspehom prebijali led okostenele glasbene tradicije in se napadalno uveljavljali s strogo kritiko razmer — primerjaj ostri napad na vodjo podružnice Glasbene Matice v Gorici, ki do tedaj še ni sprejel na sporede koncertov moderne slovenske glasbe — tako so poizkušali tudi organizatorno vplivati na bohoto pevsko organizacijo pri Slovencih. V Trstu in okolici je to poizkušal Adamič, dasi z manjšim uspehom po organizatorni plati kakor glede izboljšanja sporedov prireditev. Nameraval je čim več pevskih zborov združiti v en sam mogočen zbor.

Eno izmed pevskih društev v Trstu se je le priključilo mlademu pevskemu zboru podružnice Glasbene Matice v Trstu, katere začetnik in vodja je bil Karel Mahkota, uporabljajoč pri tem vse odlike svojega prirojenega organizatorskega daru. Tudi pevski zbor podružnice, ki je pod njegovim vodstvom že na prvem koncertu spomladi 1910 — dasi še maloštevilen — zapel med drugim zbor vaščanov iz Smetanove opere »Prodana nevesta«, se je začel uveljavljati vedno bolj iz leta v leto. Prav tako se je postopoma večal vpliv šole podružnice Glasbene Matice in število njenih učencev je stalno naraščalo, dasi je razvoj čez nekaj let zavrla vojna in izpremenjene razmere po njej. Takisto so se začela prebujati ostala pevška društva in začela umevati svojo nalogo, ki zahteva na prvem mestu glasbeno vzgojo širših slojev in šele v drugi vrsti zabavo in veselje.

KAREL MAHKOTA

nekdanji vodja in organizator podružnice Glasb. Matice v Trstu, v karikaturi



Razviti glasbeni organizaciji in splošnemu veselju do petja med Slovenci je pripisati dejstvo, da so se tudi na začetnih odrskih predstavah v obilni meri gojile pevske točke kot vločki in igre s petjem sploh. Takratni priljubljeni repertoar z »Rokovnjači« in »Desetim bratom« na čelu je nudil zadevno dovolj možnosti. Prvi tajnik in organizator Dramatičnega društva v Trstu Josip Prunk pripoveduje o predstavi »Desetega brata«, pri kateri je gostoval Anton Cerar-Danilo in je bila v gledališču Fenice, s kakšnim prejšnjim veseljem se je glasila slovenska narodna pesem, zapeta pri tej igri od slovenskih tržaških pevcev v italijanskem gledališču. Ze prva predstava Dramatičnega društva v Trstu 27. aprila 1902 je bila šaljiva igra s petjem in godbo »Čevljar baron«, ki je veljala tako rekoč za opereto in je bila še neštetokrat ponavljana na diletantskih odrih. Pri prvih gledaliških predstavah so v Trstu izdatno pomagala pevska društva, naj omenim le pevovodjo Slovanskega pevskega društva Srečka Bartlja, pozneje pa prof. Mirka, pod vodstvom katerega so izvajali 29. oktobra 1910 ob sodelovanju pevskega zboru šentjakobske čitalnice pevske in glasbene točke pri uprizoritvi Raimundove igre »Zapravljivec«.

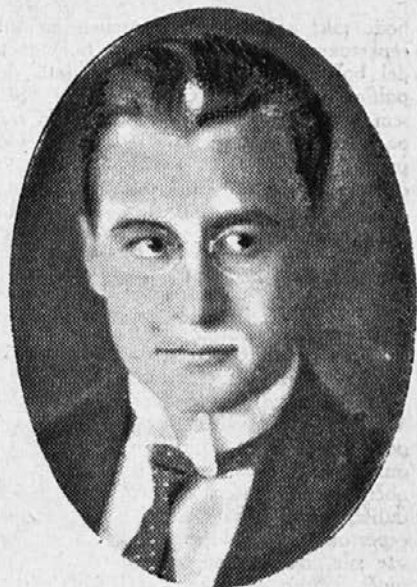
Položaj slovenskega gledališča ob koncu sezone 1909/10 ni bil preveč rožnat. Le s skrajno štednjo in velikodušno podporo denarnih zavodov in posameznikov je bilo možno vzdržati finančno ravnovesje. Predstav je gledališče imelo 45, izbira repertoarja pa ni zadovoljevala. Ko je na občnem zboru društva v maju 1910 intendant in pozneje hkrati društveni predsednik Ivan Zorec poročal o pretekli sezoni, je orisal vso skrb vodstva in težave, ki jih je imelo pri sestavljanju repertoarja: »Pri sestavi repertoarja me je vodilo načelo, da

bodi tak, kakoršen je potreben za tukajšnji oder in ukus ljudi v Trstu. V repertoar je zato prišla večina burk in ljudskih in pa otroških iger in le majhen del boljših in literarno kaj vrednih del... Kadar sem spravil na oder kako puhlo, nizkotno burko, sem videl občinstvo navdušeno in dobre volje; a ko sem se drznil s čim boljšim, s kako res vsaj kolikor toliko vredno boljšo igro, pa me je bilo sram, ko sem videl ljudi zdehati in se dolgočasiti, če so sploh prišli k predstavi... In to je ravno, kar povzroča večne krize v dramatičnem društvu. Slabo obiskane predstave so najhujši udarec za blagajno Dramatičnega društva. Res pa je tudi, da se tudi igralcev, ki gledajo prazno dvorano, polotuje neka apatičnost. To sem posebno letos opazoval. Dokler smo imeli dobro obiskane predstave, so igralci kazali še nekaj ambicije in veselja. — ko pa je začelo izostajati občinstvo, je padala tudi kakovost uprizoritev.«

Repertoar redkega literarno naobraženega občinstva ni zadovoljeval, zato je izostajalo. Tudi ostalo občinstvo je bilo muhasto in tako je bilo treba neko predstavo celo odpovedati. Nekatero je zelo privlačevalo italijansko gledališče in tem je veljal intendantov vzdih: »Prve dni po Veliki noči — v sredi tedna — pa so napolnili do dveh tretjin gledališče, Fenice! tisti, ki jih k nam ni bilo. Vsak po svoje!« Mimo tega je imelo slovensko gledališče, ki je bilo od 1907 po prizadevanju Josipa Fr. Knafliča stalno gledališče, še druge težave, ki so mu jih povzročale prireditve diletantov po raznih društvih in mu odtegovali občinstvo. Nekateri diletanti so bili celo kos nekaterim igralcem stalnega gledališča in so hkrati mogli izrabiti repertoar gledališča z uprizarjanjem lažkega repertoarja, priljubljenih burk in iger s petjem. Pozivi na to, da je treba napeti vse sile, da se omogoči eno stalno gledališče z osredotočenjem vseh najboljših moči, očitno niso imeli zaželenega uspeha. Zato je bilo treba najti drugačen izhod iz nevarnega položaja.

Septembra 1910 je gledališče objavilo repertoar, ki je obsegal več iger s petjem in — operet: Ipavec »Tičnik« in »Teharski plemiči«, Parma »Caričine Amaconke«, Vilhar »Jamska Ivanka«, Bloudek »V vodnjaku«, Benedix »Stara hiša«, Nestroy »Talisman«, Raimund »Zapravljivec«, neznanega avtorja »Rezervistova svatba«. Po sodbi »Edinosti« je objavljeni repertoar dokazoval, da hoče odbor riskirati vse, samo da se podjetje slovenskega gledališča okrepi končno tudi z denarnimi sredstvi. »Neznan ljubitelj glasbe se je nekoliko pozneje v istem listu zavaroval proti očitkom in glasnim zahtevam slovenske glasbene kritike, naj se goji predvsem slovanska glasba, s pozivom: »Gojimo na naših predstavah v prvi vrsti slovansko glasbo«, a poleg tega tudi dobro neslovansko! Ne postavljajmo se na ozkosrčno stališče.« V koliko so dejanske uprizoritve gledališča ustregle temu širokosrčnemu stališču, so na svoj način dokazovale poznejše uprizoritve gledališča, katerega razvoj je poganjalo naprej hitro napredovanje kulturnega življenja med Slovenci.

Novo sezono je začelo tržaško gledališče z velikim zaletom že pri otvoritveni predstavi, ki je bila Gogoljev »Revizor«. Zaradi vrnitve dosedanje režiserke Avguste Danilove v ljubljansko gledališče, si je pridobilo novega režiserja Leona Dragutinoviča, ki je bil do zdaj v ljubljanskem gledališču in tam vztrajal med drugim krstno predstavo Cankarjevega »Pohujšanja v dolini Šentflorjanski«. V Trstu je ostal do začetka 1914 in se je udeleževal tudi kot operetni in operni režiser. Najvažnejša nova pridobitev pa je bil domačin Mirko Polič, ki se je kot mlad študent prava z mladeniško navdušenostjo in moško vztrajnostjo lotil prvih zahtevnejših glasbenih predstav na tržaškem odru. Polič je bil Tržičan, sin hrvaškega očeta in slovenske matere. V času, ko je s skupino prostovoljcev in navdušenec prevzel vodstvo glasbenih predstav, je bil star 20 let. Namenil se je študirati pravo v Pragi, toda hkrati je študiral glasbo na konservatoriju Verdi v Trstu od leta 1908 in dosegel absolutorij 1913.



MIRKO POLIČ

kot nekdanji ravnatelj Opere Narodnega gledališča v Ljubljani ob svojem prihodu v Ljubljano leta 1925

Objavljeni repertoar za operete ni obveljal. Prva opereta, ki jo je slovensko gledališče v Trstu uprizorilo, je bila Hervejeva »Mamzelle Nitouche«. Tržaška slovenska krstna predstava je bila 25. decembra 1910, prva repriza naslednjega dne. »Edinost« je v svojem poročilu triumfirala: »Dramatično društvo je uvedlo na oder novo vrsto gledališke umetnosti: opereto. In to z nepričakovano velikim uspehom. Obe predstavi sta bili v materialnem obziru ‚rekord‘, glede kakovosti smo imeli dve operetni predstavi, radi katerih nas ne sme nič biti sram pred tujci. Narobe! Videli smo na nemških in laških odrih mnogokrat slabšega, kar se je pohvalilo! Z veseljem je občinstvo pozdravilo prihod gospice Janove, izborne subretke, ki je izšla iz domačega odra.«

Daljšo oceno je objavila »Edinost« 29. decembra 1910 s podpisom »Fra' Diavolo«, ki je v marsičem zanimiva: »... Ako gremo poslušat opereto, se moramo vendar zavedati, da ne gremo na kak komorni koncert, ali pa na predstavo kake Wagnerjeve opere. Opereta ima v prvi vrsti zabavati z lahko godbo in finim dovtipom. Ako so igralci ustregli zahtevam teh dveh glavnih točk, tako, da igra zadobiva neko zaokroženo celoto brez disharmonije in dolgočasnosti, je vspeh dosežen! In tak vspeh je bil dosežen tudi pri nas. Kdor ni tega mnenja, potem je sploh boljše, da ne gre k opereti... Muzikalni del operete je vodil g. Mirko Polič. Ta mladi gospod zavzema častno mesto v skupini naših izobraženih in talentiranih muzikov, ki se — hvala Bogu — v poslednjem času razveseljivo množe v Trstu. Kljub svoji mladosti zna s svojo veliko enerzijsko sigurno obvladati njegovi taktirki podrejene sile. V tem pogledu je bilo parkrat lepo opaziti, kako je dirigent znal sigurno potezati orkester z mirnimi in energičnimi znaki svoje taktirke, da v nekaterih nevarnih momentih ni prišel v nesklad s proizvajanjem na odru. Glede orkestra samega je težko podati kako sodbo, ker je bil — radi nekaterih neprilik — v zadnjem trenutku sestavljen z raznih strani. Ako ta orkester — kakor se nam zatraja —

ostane gledališki orkester, se bo dajalo laže soditi. — Glede zbora velja skoro isto, kakor glede orkestra. Materijal je pa dober in za prvi nastop treba reči, da se je na odru vedel še precej korektno. Glede ženskega zbora bi omenil nekaj razveseljivega: nudi namreč tudi lep pogled za oko. Kdor od tržaških gledaliških obiskovalcev pozna tržaški ženski zbor, ki peva pri raznih italijanskih opernih in operetnih predstavah, bo razumel, zakaj omenjam to.«

Poročevalcu je ugajala Dragutinovičeva okusna režija, velik del svojega poročila pa je posvetil nosilki glavne vloge Denize, Angeli Janovi, ki je že svojčas nastopala na tržaškem odru, zdaj pa je prišla gostovat z Dunaja, kjer se je izpopolnjevala v operetni stroki. »Brezdvomno se je razvila toliko v petju, kolikor v igri... Ne razpolaga sicer z bogve kako obsežnim glasom, dasi je tudi v tem oziru opazati razvoj. Ali naravnost presenetljiv temperament in gracia kretenj dajeta njenemu petju izboren opereten kolorit.«

Nadaljnji glasbeni uprizoritvi te sezone sta bili opereti Strauss: »Valčkov čar«, premiera 2. februarja 1911, in Planquetovi »Korneviljski zvonovi«, premiera 2. aprila 1911. Obe sta dosegli pri občinstvu nedeljeno priznanje, ki se mu je pridruževal gledališki poročevalec »Edinosti«, poudarjajoč temperamento eleganco dirigenta Poliča.

Emil Adamič je bil sicer odbornik »Dramatičnega društva«, glasbeno operetna prizadevanja gledališča pa je spremljal s skepsjo. V prilogi »Novih akordov« si je dal duška ob poročilu o uspehu »Borisa Godunova« v italijanskem gledališču: »Da pa je uspeh slovanske glasbe še večji, zato skrbi naše slovensko gledališče, kjer se tudi ob ogromni udeležbi prepeva *nemški* Valčkov čar!!« Kaže pa, da kritik slovenskih predstav ni niti obiskoval, če upoštevamo njegovo beležko v isti reviji nekoliko pozneje: »V slovenskem gledališču se je dosedaj z veliko vnemo prepeval 'Valčkov čar', in sedaj 'Korneviljski zvonovi'. Vsekakor en korak naprej! Kako se to poje, pa ne vem.«

Toliko bolj je poudarjala uprizoritev »Korneviljskih zvonov« dnevniška kritika, češ: »Uprizoritev tako lepega dela kakor 'Korneviljski zvonovi' je precej težka, toliko solisti kolikor zbor imajo veliko nalogo v pevskem in igralskem oziru, a naše gledališče se danes lahko že lotuje francoske komične opere. Od 'Mamzelle Nitouche' do 'Korneviljskih zvonov' je šlo naše gledališče močno navzgor.« Prav to francosko opereto si je izbral Polič za svojo benefično predstavo ob koncu sezone in sta mu ob tej priložnosti občinstvo in gledališko osebje priredila simpatične ovacije s poklonitvijo dragocenih spominskih daril.

Vse kaže, da ni bilo malo ugovora proti uvajanju operet na slovenski oder v Trstu. To dokazuje obširni zagovor intendantta Ivana Zorca na občnem zboru »Dramatičnega društva« 1. julija 1911. Prav zaradi vprašanja operet so ta izvajanja zelo zanimiva in dokazujejo podobnost primera s Slovenskim deželnim gledališčem v Ljubljani, katerega razmeroma dokaj obsežni operetni repertoar je bil kmalu predmet ostrega napada urednika »Novih akordov«.

Zorec je v Trstu zagovarjal svoj repertoar: »Določil sem repertoar vsaj približno tako, da bi zadovoljil vse. Sam zase sem pa vedel, da bomo morali igrati največ take igre, ki bodo ustrezale vsem, najbolj pa našemu šibkemu denarnemu stanju. — In sem se kajpada spomnil burk, ki povsod uživajo veliko spoštovanje gledališkega občinstva. Pa se nisem kaj mogel sprijazniti z njimi, ker nisem pozabil, kako sem bil že zabavljal čez to navlako, in sem začel misliti na to, da bi igrali resnejše in boljše igre, dobro naštudirane in skrbno inscenirane, vmes pa ljudske igre in igre s petjem in morda še kaj več. A če bi mi vse to izpodletelo, sem si mislil, bi se pa boljše, tudi literarno kaj vredne igre vrstile, če že naposled mora biti, z nekaterimi čednimi burkami... V začetku sezone so bile dramske predstave dobro igrane in dobro obiskane. Naš pogum je rastele, nekaj najbolj sitnih in manjših dolgov smo plačali in še smo želeli peje denarce...«



GLUMACI

v letošnji uprizoritvi naše
Opere

(R. Francl — Canio,
Z. Gjungenac — Nedda)

Foto: S. Zalokar

Pri igrh s petjem se je pa pokazalo, da nam je treba stalnih pevcev in gledališke godbe. Dobili smo res več navdušenih in požrtvovalnih mladih gospodov in gospodičen, ki so obljubili *brezplačno* sodelovanje. Za to plemenito dobroto se jim tudi tukaj najiskrenejše zahvaljujem, zlasti pa gospodu *Poliču*, ki jih je zbral in učil cele večere, včasih do ene ali dveh popolunoči in več tednov vsak dan. Vsi skupaj so se žrtvovali iz čistega veselja in z željo, da bi nam pomagali sanirati denarne težkoče. Naš odbor ve, kako težko je bilo začetno delo, je videl, koliko samozatajevanja je bilo treba vsem. Zato sem pa tudi prepričan, da je gledališki pevski zbor v pretekli sezoni pomagal *napraviti novo pot do novega napredka*. — Operetne predstave, katerih do letos nismo imeli na našem odru, značijo gotovo napredek. Z njimi smo pokazali, da je naše gledališko *podjetje zmožno življenja in razvijanja*. — Naše operete so mnogi pozdravljali z odkritim veseljem in so bili ponosni, da igramo operete v sezoni, o kateri smo lani na tem mestu govorili, da bo treba število predstav znižati, nobenih ali zelo malo igralcev angažirati — sploh začeti z nekdanjim diletantizmom. Nekateri pa, ki so se hoteli pokazati posebno umne, so jih kratkomalo zametavali in so peli umetnosti v našem gledališču mrtvaško pesem. — Absolutno se ne pridružujem ne prvim, ne drugim. Poprej sem že omenjal, da sem zmanjšal število burk, torej iger z zelo skromno ali pa nobeno umetniško vrednostjo. Panem et circenses, so klicali že stari Rimljani; tudi veselih stvari v gledališču



VEKOSLAV JANKO
kot Tonio v naši uprizoritvi Leoncavallovih »Glumačev«

Foto: S. Zalokar

nam dajte, zahteva naše občinstvo. Če bi hotel in mogel ravnati po svojem ukusu, bi nikogar ne poslušal in bi posvetil gledališče izključno in samo gledališki umetnosti. Pa tega ne morem in ne smem, če izvršujem, ali se vsaj trudim, da bi izvrševal svojo nalogo vestno in v smislu društvenih pravil. — Nikar pa ne mislite, da bogve kako visoko cenim operete. Gotovo ne. Obsojam jih tudi jaz, le na drug način, in vem, da so operete smrt drame, torej prave gledališke umetnosti. Mislim pa, da je dajati prednosti *operetam* pred *burko*, če že mora biti v gledališču tudi kaj takega, ki ni posebno blizu umetnosti. Zabavne predstave hočejo občinstvo zabavati, samo zabavati; če je morda v njih tudi kako dobro jedro, skrito v veseli besedi ali odeto v ostro ali diskretno satiro, se navadno izgublja v smehu in hitrem tempu igranja. Pevske igre in operete hočejo tudi zabavati. Zato pa imajo poleg tega, kar bi morda imele burke, še to dobro, da nam dajejo, skromne sicer, ali tudi glasbene užitke s svojo lahkotno godbo in s svojimi veselimi napevi. In pestre so, resnično navadno vse lepe. — Kako so med občinstvom priljubljene, nam dokazuje tudi to, da se njihove sladke arije rade in lahko popularizirajo. — Sami pa veste, da smo letos igrali namesto burk operete, in veste sami, kako radi so prihajali k operetam še ljudje, ki navadno ne hodijo v gledališče, vsaj v naše ne. Jaz pa sem z operetami tudi hotel navaditi ljudi na gledališče, če jih že z dramo nisem mogel privabiti...«

RUDOLF FRANCL
v vlogi Cania v naši uprizoritvi
Leoncavallovih »Glu-
mačev«

Foto: S. Zaloka



Problematika majhnega gledališča je bila v zgodovini slovenskega gledališča v Trstu z našimi posebnostmi že nakazana v intendantovi izjavi v letu 1910. V denarnem pogledu je repertoarna politika Dramatičnega društva rešila vprašanje dvorezno, kakor tudi se trudi intendant v letu 1911 kaj drugega dokazati. Z uvedbo operete je bila onemogočena že precej nevarna konkurenca diletantskih društvenih odrov, ki z opereto niso mogli tekmovali, na drugi strani pa priznana težka koncesija operetnih popevk željnemu občinstvu, ki pa je reševala denarno stisko gledališča in mu omogočala nadaljnji razvoj. Ta pa je temeljil v naključju, ki je ponudilo gledališču mladega dirigenta, povrh še domačina.

V sezoni 1909/10 je Slovensko gledališče v Trstu uprizorilo 38 predstav, v sezoni 1910/11 pa že 62, med temi so bile 3 operetne premiere in 13 operetnih repriz. Blagajnikov račun je bil že bolj jasen: medtem ko so dale dramske predstave povprečnega dohodka 291.17 kron in povprečnega stroška 172.19 kron za predstavno, so dale operetne predstave 538.61 kron povprečnega dohodka in 331.74 kron povprečnega stroška za predstavno.

Nova sezona 1911/12 se je sicer začela 1. oktobra 1911 s slovensko krstno predstavo Vojnovičeve drame »Smrt majke Jugovičev« v Westrovem prevodu, ki ji je uglasbil dirigent gledališča Mirko Polič (kot napoved svoje poznejše

opere) preludij in koral, ter je prikazala dokaj literarnih dramskih del. V bistvu pa je bila vsa sezona pod vplivom operer. Ponavljali so vse tri operete iz prejšnje sezone, na novo pa uprizorili slovensko Parmovo opereto »Caričine Amaconke« (uprizoritev se je ponesrečila) in vrsto drugih: »Jesenski manevri«, »Punčka«, »Ptičar« in »Grof Luksemburški«.

Gledališče si je v tej sezoni prilastilo okus širokega občinstva in novi intendant Rajner Hlača je utemeljeval stališče Dramatičnega društva pristožno takole: »Na opero, drugo vzvišeno panogo gledališke umetnosti, pri nas še ni misliti, kvečjemu na kak poizkus. Treba pa je tudi gojiti druge lažje panoge gledališke umetnosti, burke in operete in to ne le s stališča finančne oportunitete, marveč tudi, ker občinstvo zahteva in potrebuje varijacije... Z raznih strani se nam je očitalo, da gojimo samo opereto, da pokvarjamo ukus občinstva, da nam gre samo za »kšeft«, da bomo pa mesto umetnosti kmalu podajali »tingltangl«, in ne vem še kake vpljudnosti... Dejstvo je, da je po celem svetu opereta še vedno »trumpf«, in tudi mi se jej ne moremo odtegniti. Zlasti pa ne pri našem občinstvu, ki — sit venia verbo — nori za godbo in petjem... Večja finansijalna izdatnost operet gre tudi na korist drami in omogočuje tako njen razvoj. Na drugi strani pa opazujemo, da je opereta znatno razširila krog našega gledališkega občinstva, dočim ni nikogar odtegnila dobri drami. In če še nazadnje navedem, da opereta s svojimi mnogimi reprizami dopušča potreben čas za temeljito naštudiranje drame, ki bi bila drugače ob naših specifičnih razmerah le površno pripravljena, mislim, da sem podal zadosten dokaz, da je opereta ob sedanjem stanju našega gledališča naravnost potrebna. Da se je igrala samo opereta, je zopet ena tistih trditev, ki se mečejo v svet tjavendan brez vsake podlage. Dejstvo je, da smo imeli od 65 predstav minole sezone 35 dramskih in 30 opernih predstav.«

Gledališka stvarnost je tako v sezoni 1911/12 bila opereta. Finančno je dejansko pomenila za gledališče oddih in pritek tolikšnih denarnih virov, da je bilo mogoče angažirati za sezono 1912/13 nekaj pevcev — med njimi Iličiča in Thalerjevo, ki sta si ob poslabšanju razmer v ljubljanskem gledališču že v prejšnji sezoni z večkratnimi gostovanji v Trstu zagotovila angažma — in poskrbeti hkrati za boljšo odsko opremo novih kulis, gledališče si je celo moglo nastaviti Nikolaja Pjerotiča kot gledališkega slikarja. Opereta je postala za tržaško gledališče privlačna sila, ki je vzbujala v najširših slojih slovenskega tržaškega meščanstva in okoličanov stalno zanimanje. Postala je tudi za Slovence izraz meščanske namišljene kulture, podobno, kakor je hkrati v Ljubljani oblikovala svoje meščansko občinstvo. Časnikar Ekar, ki je pri »Eдинosti« od jeseni 1911 opravljal gledališki referat, je v smislu razlag gledališke intendantce ponovno ponavljal ugotovitve, da se z opereto širi krog gledališkega občinstva in dokazoval, da so nedeljske popoldanske operetne predstave začeli obiskovati že tudi Herpeljeji, Nabrežinci, Sežanci in drugi.

Emil Adamič je ob tej gledališki stvarnosti skoraj umolknil. Ob novi poplavi operet v sezoni 1912/13 se je že proti koncu sezone zopet oglasil z ugotovitvijo, da je šlo gledališče nazaj k »Rezervistovi svatbi«, »Dolarski princesi«, potem zopet navzgor do »Lepe Helene«. »Težko je pri nas priti višje, ker smo navezani le na prejeme pri blagajni in male podpore dobrih ljudi. Čudo, da se je moglo celo tako visoko, ako pomislimo, da drugje navzlic izdatnim podporam sorazmerno z nami nikamor ne morejo.«

Igralsko je morda tudi razvoj operete prinesel nekdanjim diletantom v gledališču neko odsko gibčnost in vedno boljše obvladovanje odra, na katerem jih je Dragutinovič še pravkar učil izurjenjših korakov. Osebe je postajalo s prilivom novih igralcev in pevcev poklicno osebje, nekdanji — še v sezoni

1910/11 živi prostovoljski temelj — se je kmalu zaradi nediscipliniranosti omajal. Prostovoljni orkester se je razšel, na njegovo mesto je stopila vojaška godba, spočetka 97. pešpolka, nato pa bosanskega 4. polka.

V takih okoliščinah, v katerih sta po Adamičevi beležki v »Novih akordih« kazala »intendanca in odbor najboljšo voljo, a koncedira se vse preveč okusu občinstva, po volji in želji ljudske mase je repertoar«, je zidal Mirko Polič stavbo prvih glasbenih uprizoritev v Trstu z vztrajno, tiho nado nadaljnjih glasbenih priprav za večje poizkuse. Adamiču je bil v tem času »preoptimističen dirigent, ki bi rad ustregel svoji želji po napredku v gledališču, hkrati dramatičnemu odboru, občinstvu in gledališki kasi; a vsem ustreči je nemogoče, zato trpi zdaj eno, zdaj drugo; s hvalevredno vneto pa se je lotil najtežjih stvari.«

Ta hvalevredna vnetja je v sezoni 1912/13 rodila nov uspeh, ki je v zgodovini Slovenskega gledališča v Trstu pomenil višek glasbenih uprizoritev. V tej sezoni je Polič v Dragutinovičevi režiji z izpopolnjenim ansamblom postavil na oder dve operi: Zajčevo »Nikola Šubić Zrinjski« in Smetanovo »Prodana nevesta«.

V času, ko je v gledališču Verdi gostovala italijanska opera z uprizoritvami Wagnerjeve »Walküre«, Mascagnijeve opere »Isabeau«, Verdijeve »Rigoletto«, za Trst prve uprizoritve Charpentierove »Luiza« itd., se je mlado slovensko gledališče povzpelo do prvih dveh oper. Adamiču je sodil o »Zrinjskem«, da je bila predstava »navzlic temu, da sodelujejo v operi po pretežni večini neizšolane moči, čedno zaokrožena in za naše razmere vse pohvale vredna.« Uprizoritev »Prodane neveste«, katere tržaška slovenska krstna predstava je bila 13. aprila 1913, pa je pomenila še vse več. Adamiču je bil »velik dogodek za nas. Prodane nevesta« sicer v miniaturi, a vendar. Glavne tri vloge, torej najtežji del, so bile v rokah Richterjeve (Marinka), Hafner-Karese (Janko), Križaj (Kecal). Vsi trije so bili do sedaj na ljubljanskem gledališču. Ostale vloge so manjšega pomena, a so bile rešene dosti dobro. Zbor se malo maje, a je previden, in raje zamolči, kar ne zna dobro povedati. Saj pa tudi ni zameriti. Režija je dobra, oprema za naše razmere ugodna, orkester (vojaški) bi bil lahko boljši. Za vse skupaj pa smo lahko naši intendantsi prav hvaležni.«

Dasi so peli glavne vloge gosti, je pomenila uprizoritev »Prodane neveste« mejni kamen v razvoju našega tržaškega gledališča, ne samo preizkušnjo mladih moči, ki jih je glasbeno brusil dirigent Polič. Predstavo sta poslušala tudi koncertni vodja ljubljanske osrednje »Glasbene Matice« Matej Hubad in bivši ravnatelj Narodnega divadla v Pragi Šubert, ki ni zamudil priložnosti, da še zadnjič pokaže svoje živo zanimanje za razvoj slovenskega gledališča, to pot v Trstu. Premieri kakor tudi reprizi so prisostvovali mnogi Italijani, dokaz, da je vzbudila slovenska uprizoritev znamenite češke opere tudi pri njih pozornost kulturnega dogodka.

O uprizoritvi je pisal tudi italijanski tisk: »Osservatore Triestino«, »Corriere Adriatico« in revija za gledališko umetnost in literaturo »L'Arte«. Ta revija je priobčila naslednje poročilo o predstavi, ki ga zaradi zanimivosti priobčujem:

»Vljudno povabljeni smo prisostvovali v slovenski gledališki dvorani jako dobri uprizoritvi komične opere »Prodane nevesta«, delo slovitega češkega skladatelja Friderika Smetane, in moremo z zadovoljstvom ugotoviti, da se je delo genialnega glasbenika s svojo bogato melodično žilo in najslačjšo domotožno lepoto izvajalo dostojno ob napeti pazljivosti in občudovanju poslušalstva. Na majhnem odru se je izkazala priprava in učinek raznih podob v gibih osebjaj in v razporeditvi skupin, zlasti v nastopu komediantov, kot navdahnjena s čistim in globokim umetniškim čutom in okusno urejena. V vsem se je končno

kazala srečna roka izvrstnega in res umetniškega vodstva. — Kakor smo že omenili, je opera šaljivega značaja s svojo kristalno čisto glasbo, moderno v zamisli, a ne preobremenjeno z ekusivno sonornostjo, oživiljeno z bleščečo vrsto melodičnih biserov, ugajala kar najboljše. Dovršena izvedba je prispevala svoje k sijajnemu uspehu. Vrli in disciplinirani orkester je pod sigurno taktirko dirigenta Mirka Poliča podal najboljši muzikalni komentar...»

Nedvomno je bil uspeh mladega Slovenskega gledališča v Trstu ob tej operi kot višku vseh let dela Dramatičnega društva od ustanovitve leta 1902, Poličeva zasluga. Ko je Polič 1. maja 1913 imel svojo benefično predstavo, mu je tržaška javnost to zaslugo tudi brez pridržka priznala. »Ta mladi, energični, požrtvovalni in inteligentni delavec na narodnem kulturnem polju, ki ima največje zasluge za muzikalno umetniški razvoj našega gledališča, zasluži največje priznanje od vseh onih, ki jim je mar naš razvoj. Brez njega si niti ne moremo misliti onega razvoja, ki ga je doseglo naše gledališče» («Edinost»). Javnost se mu je oddolžila na benefici s častnimi darili, med katerimi so med drugimi bila Wagnerjeva, Straussova in Verdijeva dela.

Kakor pa je pomenila sezona 1912/13 višek glasbenih produkcij Slovenskega gledališča v Trstu, tako je hkrati bila že njihov zaton. Po pripravah za novo sezono 1913/14, za katero so bili angažirani novi poklicni pevci, da se omogoči nadaljnji razvoj opere, v sredi dela za opere »Metuljček« («Madame Butterfly»), »Čarostrelec«, »Faust«, »Hoffmannove pripovedke«, je prejelo Dramatično društvo dan pred uprizoritvijo Puccinijeve opere »Madame Butterfly«, ki je bila za uprizoritev popolnoma pripravljena, od tržaškega zastopnika milanske tvrdke, lastnice opere, odločno prepoved uprizoritve opere v slovenskem jeziku v Trstu, hkrati z zagrožitvijo vseh pravnih posledic. Svoj pristanek bi tvrdka dala le v primeru, če bi se opera uprizorila v italijansčini, česar pa Dramatično društvo ni moglo sprejeti.

Ta ostri izraz neumestnega sovraštva tudi v kulturnih zadevah je vzbudil splošno ogorčenje, in zdelo se je, da bo taka odklonitev dala še močnejši zagon za nadaljnje umetniško snovanje.

Toda v vodstvu Dramatičnega društva ni bilo dovolj močnih ljudi, ki bi si znali pomagati ob nekoliko naraslem deficitu, in tako je vodstvo v januarju 1914 vse stalno nastavljeno osebje odpustilo, s čimer je bila onemogočena vsaka glasbena produkcija gledališča. Po Adamičevi ugotovitvi sta »nezmožnost in malomarnost« vodstva povzročili predčasni razhod osebja, ki je s Poličem na čelu hotelo vztrajati na ogroženi postojanki tržaškega slovenstva. Tako je napor vsega osebja v zadnjih sezonah z najlepšimi napovedmi za bodočnost pomenil v zgodovini slovenskega gledališča le kratko epizodo.